

2  
2 ej

# MÚSICA Y RETORICA EN EL BARROCO

Introducción a la teoría de la  
retórica musical en los siglos XVII y XVIII.

tesis que para obtener el grado de  
**Licenciado en Instrumentista**

presenta

*Gonzalo*  
**RUBÉN LÓPEZ CANO**

Escuela Nacional de Música de la  
Universidad Nacional Autónoma de México

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

1996

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Llego a preguntarme a veces si las formas superiores de la emoción estética no consistirán, simplemente, en un supremo entendimiento de lo creado. Un día, los hombres descubrirán un alfabeto en los ojos de las calcedonias, en los pardos terciopelos de la falena, y entonces se sabrá con asombro que cada caracol manchado era desde siempre, un poema.*

*Alejo Carpentier*

## MUSICA Y RETORICA EN EL BARROCO

Introducción a la práctica de la retórica musical en los siglos XVII y XVIII; fundamentada en investigaciones recientes.

### INDICE

### INTRODUCCION

### I. PRIMERA PARTE

#### 1. NACIMIENTO Y DESARROLLO DE LA RETORICA.

#### 2. RELACION ENTRE RETORICA Y MUSICA EN EL BARROCO.

##### 2.1. *La Musica poetica.*

##### 2.2. Los afectos.

*La teoría de los afectos; Los espíritus animales; Afecto-efecto: Pasión del alma, acción del cuerpo; Clasificación de los afectos; Representación musical de los afectos; Movere: La transmisión musical de los afectos; Contenido afectivo de una obra; Los afectos en otras artes; Los afectos en el sistema retórico-musical.*

#### 3. EL SISTEMA RETORICO MUSICAL.

##### 3.1. *Inventio.*

###### 3.1.1. *La inventio* retórica.

###### 3.1.2. *La inventio* retórica musical.

*Locus notationis, Locus descriptionis, Locus genera et species, Locus totius et partium, Locus causae efficientis, Locus causae materialis, Locus causae formalis, Locus causae finalis, Locus effectorum, Locus adjunctorum, Locus circumstantiarum, Locus comparatorum, Locus oppositorum, Locus exemplorum, Locus testimoniorum.*

##### 3.2. *Dispositio.*

###### 3.2.1. *La dispositio* retórica.

###### 3.2.2. *La dispositio* retórica musical.

*Exordium, Narratio, Propositio, Confutatio, Confirmatio, Peroratio.*

##### 3.3. *Elocutio.*

###### 3.3.1. *Electio.*

###### 3.3.2. *Compositio.*

*Puritas, Perspicuitas, Decoratio, Aptum.*

##### 3.4. *Memoria.*

##### 3.5. *Pronuntiatio.*

## II. SEGUNDA PARTE

### 1. LA *DECORATIO* LITERARIA.

### 2. LA *DECORATIO* MUSICAL.

- 2.1. Figura: Definición.
- 2.2. Figura: Modo de operación.
- 2.3. Figura: Clasificaciones.

### 3. REGISTRO DE FIGURAS.

#### 1. FIGURAS QUE AFECTAN A LA MELODIA.

##### 1.1. FIGURAS DE REPETICION.

###### 1.1.1. Estructuras de repetición.

*Anaphora, Epistrophe, Anadiplosis, Epizeuxis, Complexio, Epanalepsis, Epanadiplosis.*

###### 1.1.2. Repetición exacta: *Palilogia*.

###### 1.1.3. Repetición alterada: *Traductio*.

###### 1.1.3.1. Actúan sobre sólo una voz.

*Synonimia, Gradatiō, Paronomasia.*

###### 1.1.3.2. Actúan sobre varias voces.

*Polyptoton, Mimesis, Auxesis, Fuga imaginaria, Fuga realis, Harmonia gemina.*

###### 1.1.4. Repetición condensada de un desarrollo.

*Percursio, Distributio recapitulativa, Synedochē-Metonymie.*

##### 1.2. FIGURAS DESCRIPTIVAS: *Hypotiposis*.

###### 1.2.1. Trazan líneas melódicas específicas.

*Anabasis, Catabasis, Circulatio, Fuga hypotoposis, Interrogatio.*

###### 1.2.2. Rebasan el ámbito melódico habitual.

*Exclamatio, Ecphonesis, Hyperbole, Hypobole.*

###### 1.2.3. Evocan personas o cosas.

*Prosopopoeia, Assimilatio, Apostrophe, Paragoge de Kircher.*

###### 1.2.4. Otras.

*Pathopoeia, Simploke, Epiphonema.*

## 2. FIGURAS QUE AFECTAN A LA ARMONIA.

### 2.1. FIGURAS DE DISONANCIA.

#### 2.1.1. Conducción de la voz.

*Anticipatio notae, Passus duriusculus, Saltus duriusculus, Superjectio, Subsumptio, Subsumptio postpositivam, Syncope, Transitus notae, Quasi transitus, Transitus inversus.*

#### 2.1.2. Preparación de la disonancia.

*Ellipsis de Bernhard, Heterolepsis, Quaesitio notae.*

#### 2.1.3. Resolución de la disonancia.

*Catachresis, Extensio, Symblema, Syncopatio catachresia, Syncopatio invertida.*

#### 2.1.4. Relación armónica entre las voces.

*Inchoatio imperfecta, Consonantia impropria, Longinqua distantia, Tertia deficiens, Quarta superflua, Quinta deficiens, Sexta superflua, Parrhesia, Cadentiae duriusculae.*

### 2.2. FIGURAS DE ACORDES.

*Noema, Analepsis, Mimesis noema, Anadiplosis noema, Anaploche noema, Faux bourdon.*

## 3. FIGURAS QUE AFECTAN A VARIOS ELEMENTOS MUSICALES.

### 3.1. POR ADICION.

#### 3.1.1. Variación - incremento.

*Apotomia, Diminutio, Variatio, Emphasis, Epanalepsis de Vogt, Schematoides, Parébole.*

#### 3.1.2. Amplificación.

*Amplificatio, Transitus, Paragoge, Parenthesis, Metalepsis de Burmeister.*

#### 3.1.3. Duda.

*Suspensio, Dubitatio.*

#### 3.1.4. Acumulación por agregación.

*Congeries, Enumeratio, Pleonasmus, Polysyndeton.*

### 3.2. POR SUSTRACCION.

#### 3.2.1. Omisión.

*Abruptio, Apocope, Ellipsis, Metalepsis.*

#### 3.2.2. Silencio.

*Aposiopesis, Articulus, Pausa, Suspiratio.*

#### 3.2.3. Fusión acumulación.

*Asyndeton, Sinhaeresis.*

### 3.3. POR PERMUTACION-SUSTITUCION.

#### 3.3.1. Permutación.

*Antimetabole, Atanaclasis, Hypérbaton, Metabasis, Syncopatio de Thuringus.*

#### 3.3.2. Sustitución.

*Antistaechon, Mutatio toni.*

#### 3.3.3. Oposición de contrarios.

*Antitheton, Hypallage.*

### III. BIBLIOGRAFIA.

## 0. INTRODUCCIÓN:

### 0.1. Retórica y música.

La retórica es la disciplina que tiene por objeto de estudio la producción y análisis de los discursos desde la perspectiva de la elocuencia y la persuasión. Sus orígenes se remontan al S. V a. C. Desde entonces, en diversas etapas, la retórica ha jugado un papel determinante en el desarrollo cultural de occidente. Durante los siglos XVI, XVII y XVIII, la retórica imprimió un sello particular a la vida cultural, educativa, religiosa, social y, de manera especial, a la actividad artística de Europa. No sólo la literatura, la poesía o el teatro resintieron su influencia, también la pintura, escultura, aún la arquitectura y, sobre todo, la música, adoptaron y adaptaron los principios y métodos de esta antigua disciplina.

El corpus teórico de la retórica musical del Barroco se conserva en numerosos tratados musicales escritos entre 1535 y 1792. Estos tratados fueron denominados por sus propios autores con el nombre genérico de *Musica Poetica* en referencia directa a la poética literaria. La musicología del siglo veinte, paulatinamente, ha desempolvado el cúmulo de preceptos y conocimientos teóricos contenidos en estos tratados. Así mismo, los ha empleado para el estudio y el análisis musical de obras de este período. Con estas investigaciones, sostenidas por más de sesenta años, se ha podido demostrar la importancia de la retórica en los procesos compositivos de la época propiciando una aproximación mayor documentada a los presupuestos históricos, culturales, científicos y epistemológicos que rodearon la actividad musical del Renacimiento tardío y el Barroco.

### 0. 2. Panorama actual de la investigación retórico-musical.

En la actualidad la retórica musical constituye en sí misma un campo de estudio complejo y total. Anualmente se editan un gran número de publicaciones y artículos especializados en revistas de prestigio. Numerosos especialistas, desde las aulas de diversas universidades del mundo, aportan novedosos e interesantes hallazgos y propuestas. Así mismo, también se ha logrado la creación de espacios académicos destinados a la discusión y el intercambio.<sup>1</sup> Desde la perspectiva de la musicología contemporánea, el trabajo retórico-musical se inserta dentro de una vasta red de estudios musicales, epistemológicamente fincados sobre las bases del estructuralismo científico, que incorporan los hallazgos más recientes de las teorías lingüísticas y semióticas, así como principios de las ciencias cognitivas y de la psicología experimental. En conjunto, esta red multidisciplinaria de estudio musical, conforma toda una *semiología musical general*.

### 0.3. Justificación y objetivo de este trabajo.

#### 0.3.1. Introducción del tema en México.

Una de las principales razones que justifican la elaboración de este trabajo se deriva de la necesidad de introducir en nuestro país un tema que resulta ajeno para la mayoría de los músicos mexicanos. El anquilosamiento de los planes y programas de estudio de las instituciones superiores de educación musical nos ha privado de la posibilidad de acceder a ésta y otras disciplinas imprescindibles para la formación profesional de nuestros músicos.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Para octubre de 1996 se programa en Bologna, Italia, la reunión de la sociedad musicológica internacional *Musical Signification Project* que tendrá como tema único a la retórica musical.

<sup>2</sup> El análisis musical, por ejemplo, es una materia que se aborda sin el rigor metodológico que lo ha caracterizado desde la década de los cincuenta. Los profesores de análisis musical de nuestro país no sólo no enseñan los diversos métodos y técnicas analíticas que son de uso corriente en la actualidad: ni siquiera informan a sus alumnos de que estas existen y que constituyen toda una posibilidad de trabajo académico para los fines profesionales individuales de cada estudiante. Por su parte, la estética musical se encuentra en evidente abandono.



### 0.3.2. Material de apoyo para nuevas especializaciones del quehacer musical en México.

Si bien parece que la planeación educativa se reusa a salir de su letargo, es innegable que desde otros frentes, la dinámica del quehacer musical en nuestro país se diversifica. En los últimos años se ha registrado un notable incremento en el estudio, práctica y consumo de la así denominada "música antigua" (medieval, renacentista pero sobre todo barroca).<sup>3</sup> La actividad docente en esta área requiere de recursos humanos y didácticos altamente especializados. Las instituciones de educación musical superior comienzan a atender la demanda de preparación profesional en este campo. Clases maestras y cursos ordinarios con prestigiados profesores mexicanos o del extranjero deben complementarse con materias y materiales que posibiliten una dinámica reflexiva en torno al marco histórico, cultural, estético y filosófico que rodea a este repertorio. Para esta labor pedagógica esta tesis constituye un material más que pertinente.<sup>4</sup>

### 0.3.3. Valor específico de la tesis en el contexto de las investigaciones sobre retórica musical.

*Retórica y Música en el Barroco* no es sino un trabajo de introducción general. Estrictamente no hace mayores contribuciones al terreno teórico ni aporta nuevos elementos a la discusión actual sobre el tema. Si bien se sugieren un par de hipótesis y líneas de trabajo, éstas deberán formalizarse en un nuevo proyecto con el cual continuaré la investigación.<sup>5</sup>

El valor de este trabajo radica en su objetivo principal: ofrecer una visión global y panorámica del tema. En esta tesis se abordan desde los aspectos históricos del desarrollo de la retórica, su importancia para la cultura barroca y su relación con la música y músicos del período, hasta la exposición del funcionamiento de cada una de las secciones del sistema retórico en la oratoria, literatura y música. Así mismo, se incluye todo un estudio de estética comparada en el cual se exploran las relaciones operativas y de denominación entre las figuras retóricas musicales y literarias.

Es por esta panoramidad que este trabajo logra su originalidad y aporte. Un trabajo global, que reúna tantos aspectos, de manera sistemática y metodológica, como ha sido mi pretensión, no es pensable en Europa (por extensión, norteamérica sajona). La retórica ha formado parte de la cultura europea por cientos de años. Revalorar los principios retóricos que sustentaron su música por más de doscientos años no les ha sido difícil aún cuando el pensamiento decimonónico arrojó mucha sombra sobre ellos. Es un hecho que la musicología y pedagogía musical europea no han producido muchos manuales básicos de introducción al tema.<sup>6</sup> Al contrario, la investigación retórica musical europea se ha concentrado en teorizar, reflexionar, proponer y practicar las diversas aplicaciones que derivan de esta disciplina. En este sentido, mientras en Europa existe una rica dinámica creativa en esta área, en México es necesario un trabajo intenso de divulgación e iniciación.

<sup>3</sup> Por otro lado, la moda de la música antigua, que como toda moda nos llega con un considerable retraso con respecto a Europa y norteamérica, no ha estimulado un trabajo amplio y sistemático de estudio y recuperación de nuestro patrimonio musical colonial.

<sup>4</sup> Es indispensable mencionar que en nuestro país es el guitarrista Federico Bafuelos quien ha hecho una labor pionera dentro de la difusión y enseñanza de la retórica musical. La labor de Bafuelos se concentra sobre todo en las consecuencias que los principios retóricos acarrearán para la ejecución musical. Su visión retórica de la ejecución musical constituye unas de las mejores aportaciones que se han hecho en ese ámbito. Actualmente Bafuelos ha extendido su trabajo docente al Conservatorio de las Rosas de Morelia. Esta acogida institucional me parece más que positiva para un ambiente educativo musical donde la orientación humanística brilla por su ausencia.

Por mi parte he iniciado la docencia en la retórica musical, pero desde el punto de vista estético, encaminado a la investigación y experimentación, dentro del Seminario de semiología musical coordinado por la Dra. Susana González y por mi mismo así como en el Seminario de temas histórico-intepretativos que coordina la Mtra. María Díez Canedo.

<sup>5</sup> En este nuevo proyecto intentaré una formalización teórico-metodológica para el análisis retórico de la música a partir de aparatos categoriales y sistemáticos desarrollados por diversas corrientes de semiología musical.

<sup>6</sup> Textos como los de Unger (1941) o Civra (1991) son excepcionales.

Por otro lado, el ambiente hispanoamericano se ha mostrado muy alejado de este campo como para producir un trabajo similar a éste.<sup>7</sup> De hecho, apoyado en una intensa investigación bibliográfica iniciada hace más de ocho años, así como múltiples contactos con académicos e instituciones de la región, puedo afirmar que esta tesis constituye el primer trabajo, de estas dimensiones y con estas características, que se ha producido en castellano sobre la retórica musical del Barroco.<sup>8</sup>

#### 0.4. Estructura de la tesis.

El trabajo está dividido en dos partes. En la primera se estudia, de manera general, la historia, características, funcionamiento y vínculos de los dos sistemas retóricos: el oratorio-literario y el musical. En la segunda se abordan en detalle las figuras retóricas musicales.

### I. PRIMERA PARTE

El primer capítulo **NACIMIENTO Y DESARROLLO DE LA RETORICA**, ofrece una visión panorámica general del desarrollo histórico de esta disciplina. Se hace énfasis en la importancia e incidencia que tuvo la retórica en la vida cultural y artística del Barroco.

En el segundo capítulo, **RELACION ENTRE RETORICA Y MUSICA EN EL BARROCO**, se realiza una revisión de aquellos elementos que significaron el punto confluyente de estas dos disciplinas. Se abordan con especial atención las características de la especulación teórica recogida en los tratados de la época, conocidos con el nombre de *Musica poetica*. En los que se consignaron los principios, mecanismos y objetivos de la retórica musical. A sí mismo, se aborda de manera general el concepto de afectos o pasiones del alma, elemento estético-filosófico con el cual se asocia a la retórica musical y que sin duda significó el aspecto más importante del vínculo entre músicos y oradores.

En el tercer capítulo, **EL SISTEMA RETORICO MUSICAL**, se estudian los mecanismos, procedimientos y partes en que se divide la retórica para la construcción del discurso. Primero se exponen las características de cada sección del sistema en el contexto literario-oratorio y posteriormente en el musical. En este capítulo se estudian las cinco fases de la retórica:

*Inventio* o de la invención de los argumentos o tesis en el caso de la oratoria o literatura, o de las ideas musicales o temas en el caso de la música.

*Dispositio* o de la distribución de los argumentos o ideas musicales en los lugares más adecuados del discurso (literario oratorio o musical) distinguiendo la función que cada momento tiene para el ejercicio de la persuasión y la efectividad del discurso.

*Elocutio* o elocución del discurso. En la oratoria y la literatura, la *elocutio* es la fase donde el discurso es verbalizado. Esta se distingue, en especial, por la *decoratio* o el conjunto de procedimientos que propician la "desviación" de las normas habituales de expresión, en favor de otras, estéticamente llamativas, gramaticalmente inusitadas y estilísticamente caracterizantes, conocidas con el nombre de **FIGURAS RETÓRICAS**. En música ocurren procesos análogos siendo el de las figuras retóricas musicales uno de los fenómenos fundamentales de la retórica musical del Barroco.

*Memoria* o de los mecanismos y procesos para memorizar el discurso y, por extensión, el modo operativo de cada una de las fases retóricas.

<sup>7</sup> En España la retórica musical forma parte del programa de historia y análisis musical del área de musicología de algunas universidades como la de Oviedo.

<sup>8</sup> La publicación más importante de bibliografía musical, RILM, no registra ningún trabajo de estas características entre 1962 y 1991.

*Pronuntiatio* o de la ejecución del discurso ante el público. En ésta se hacen consideraciones sobre la gesticulación y manejo vocal óptimos para lograr la efectividad del discurso. En el caso de la música, este es el apartado retórico donde se hacen recomendaciones a los ejecutantes de como "decir" la música.

## II. SEGUNDA PARTE

En la segunda parte se examina lo que sin lugar a dudas constituye el corpus más grande de toda retórica: los fenómenos de desviación a la norma que alteran la manera común de hablar conocidos como *figuras retóricas*. Después de exponer definiciones, funcionamiento, características y ejemplos de LA *DECORATIO LITERARIA*, se entra de lleno al estudio de LA *DECORATIO MUSICAL*. Se ofrecen definiciones, se expone el modo de operación de las figuras musicales y se muestran algunas de las clasificaciones de las que han sido objeto tanto en el Barroco como en los estudios recientes.

El REGISTRO DE FIGURAS constituye la parte central de este trabajo. Para cada figura se ofrece su denominación, sus nombres en español, las ortografías diversas y los sinónimos u otros nombres con los cuales ha sido conocida. Se mencionan los tratadistas que se ocuparon de ella, esbozando un cuadro que permite ubicar, cronológicamente, la aparición y desaparición de la figura de los tratados musicales de la época. Se dan explicaciones y aclaraciones con respecto a las consecuencias afectivas de la figura. Finalmente, se especifica la relación que cada figura de la retórica musical guarda con respecto a la retórica literaria, a saber: son a) *sinónimas*: cuando el nombre, modo de operación y efecto de la figura musical coinciden plenamente con los de la figura literaria; b) *análogas*: cuando el nombre de ambas figuras coincide pero, en el modo de operación y/o en el efecto de la figura musical, existe únicamente algún elemento que, sin ser idéntico, puede establecer una relación de analogía con otro de la figura literaria; c) *Homónimas*: cuando el nombre de ambas figuras coincide pero el modo de operación y efecto de la figura musical son completamente distintos a los de la figura literaria; d) *sólo musical*: cuando en la literatura no existe alguna figura con el mismo nombre de la figura musical.

Parte importante de esta sección es la inclusión de definiciones y conceptos provenientes de la retórica literaria. Para la primera, el *Institutio Oratoria*, el texto clásico de Quintiliano, ha sido fundamental (QUINTILIANO, 1942). Para el estudio de las figuras retóricas literarias las citas que se hacen de los textos de Miguel de Salinas, *Retórica en lengua castellana* (Alcalá, 1541) y de Bartolomé Jiménez Patón, *Elocuencia española en arte* (Toledo, 1604) posibilitan una afortunada aproximación al pensamiento retórico-literario de la época. Del profuso devaneo especulativo de estos autores, complementado con los ejemplos que ellos mismos nos ofrecen (extraídos de la mejor poesía española de su momento), resulta un interés y fruición extremos. Así mismo, la autoridad del *Diccionario de retórica y poética* (México, 1988) de la Dra. Helena Beristáin ha sido insustituible ayuda para ilustrar el sentido de las figuras retóricas en el discurso literario.

Las citas de textos en idiomas extranjeros han sido traducidas por mí mismo. Aún en los casos en que recibí ayuda, debo asumir la responsabilidad de la traducción. En este sentido, agradezco al Prof. Miguel Zenker su disposición a solapar mi germanofobia y acceder a asistirme en la lectura de los textos en alemán. Las citas de *L'Harmonie Universelle* (1636) de Marin Mersenne fueron tomadas de los apuntes de una traducción que prepara Federico Bañuelos y que esperamos pronto salga a la luz. En realidad mi deuda con el Prof. Bañuelos va mas allá de los problemas de lenguas. En su clase de guitarra, junto con otros compañeros, me develó la existencia de la retórica musical del Barroco al tiempo que me introdujo en sus principios. Debo a la estimulante orientación humanista de sus enseñanzas musicales, la decisión de elaborar este trabajo. He de agradecer también al personal del laboratorio de cómputo de la Escuela Nacional de Música, en especial Pablo Silva, por ayudarme a acceder a la tecnología que permitió la impresión de este trabajo. Por último, también agradezco la colaboración y los contundentes comentarios del profesor Eloy Cruz, mi asesor, y de la Dra. Helena Beristáin, investigadora del Instituto de Investigaciones Filológicas, quien es la voz mas autorizada en asuntos retóricos en México, y, sin lugar a dudas, la mas estricta profesora de retórica a la cual se pueda aspirar.

Coyoacán, 1995-1996.

## I. PRIMERA PARTE.

*Así como dicen los músicos griegos que el que no pudo llegar a citarista se quedó en flautero; así vemos entre nosotros que los que no han podido llegar a oradores se hechan a juristas.*

*Cicerón*

## 1.-NACIMIENTO Y EVOLUCION DE LA RETORICA.

*Toda discusión sobre la actualidad de la retórica, sobre la significación de esta vieja doctrina, depende hoy de la respuesta que demos a esta pregunta: ¿En que medida un saber puede reducirse a sus premisas ideológicas? ¿En que medida una disciplina construida sobre fundamentos que nosotros, herederos de la ideología burguesa y romántica, rechazamos, puede contener nociones e ideas que aún estamos dispuestos a aceptar?*

*Pero quizá los románticos sean nuestros padres, y quizá estemos dispuestos en ocasiones a sacrificar a nuestros padres en nombre de nuestros abuelos.*

*Tzvetan Todorov.*

\*\*\*

La retórica es el arte de hacer discursos gramaticalmente correctos, elegantes y, sobre todo, persuasivos (BERISTÁIN, 1988 :421).

El origen de la retórica se remonta al año 485 a.C. Los tiranos sicilianos Gelon y Hieron habían decretado una abusiva expropiación de propiedades que distribuyeron entre sus mercenarios. Algún tiempo después, un movimiento democrático logró derrocar a la dictadura. El nuevo régimen, empeñado en devolver las propiedades a sus antiguos dueños, se enfrentó a un grave problema: ¿cómo realizar la restitución de bienes cuando, debido a los conflictos internos, no había más que confusión y desorden en los antiguos títulos de propiedad? Como solución se instalaron una especie de jurados populares. En ellos, cada demandante tendría la posibilidad de solicitar la devolución de sus tierras. No presentarían documentos. Ni siquiera testimonios oficiales. Para convencer a la autoridad de la legitimidad de su reclamo se apoyarían, únicamente, en su palabra. De la efectividad de ésta dependería la recuperación del patrimonio y, más aún, la justicia. De esta manera, la retórica, desde su nacimiento, estuvo ligada al reclamo de la propiedad.

El descubrimiento del poder de la palabra y de la importancia de quienes sabían valerse de ella con soltura y precisión, constituyó una deslumbrante revelación. Surgieron así oradores profesionales que, cobrando sumas exorbitantes, se dedicaron a enseñar a los neófitos los misterios de su arte. Empédocles de Agriento, junto con su discípulo Corax de Siracusa, Georgias el famoso sofista cuestionado y combatido por Sócrates, y Tisias, fueron algunos de los primeros maestros que sentaron los fundamentos de esta antiquísima disciplina.

A este primer período formativo de la retórica, le sucede otro de carácter más teorizante y sistematizador. En este se establecieron los principios teóricos fundamentales que fueron retomados una y otra vez en cada estadio de la evolución histórica de la retórica.

He aquí los principales autores y sus obras:

Aristóteles (384-322 a.C.)

*Poetica*  
*Retorica*

Cicerón (106-43 a.C.)

*De Inventione*  
*De Oratore*  
*De Optimo Genere Oratiuna*  
*Partitiones oratoria*  
*Orador*  
*Topica*

Anónimo (contemporáneo  
de Cicerón)

*Rhetorica ad Herennium*

Si Aristóteles es considerado el gran teorizador de la retórica, Cicerón, en cambio, es el gran orador; sus escritos se dirigen, evidentemente, hacia la praxis. Quintiliano, por su parte, es el gran pedagogo, su libro se convirtió en el *texto* por excelencia de la retórica. El pseudocicerón es el primer autor que realiza una clasificación de las figuras retóricas.

Para Aristóteles la retórica es "el arte de extraer de todo tema el grado de persuasión que este encierra" o "la facultad de descubrir especulativamente lo que en cada caso puede ser propio para persuadir". Para Cicerón "el discurso tiene como fin el convencimiento y la persuasión del oyente" y "el buen orador es el que tiene la habilidad de mover los afectos de quien lo escucha". Un buen discurso, según Cicerón, debe ser agradable, instructivo y debe mover (conmover) al oyente: *Delectare, docere, et movere*. Para Quintiliano, la retórica es "el arte del buen decir", considerando que no hay buen decir sin buen pensar, ni buen pensar sin rectitud.

La retórica clásica fué dividida por estos autores en cinco partes o fases preparatorias del discurso:

**Inventio:** Descubrimiento o invención de las ideas y argumentos que sustentarán al discurso y sus tesis. Para ello, fué desarrollada una compleja red de acopio de información conocida como *tópica*. Esta red se edificó a partir de una imagen espacial: cada idea ocupa un lugar determinado en la mente del orador, cada idea ocupa un *locus*.

**Dispositio:** Distribución de las ideas y argumentos encontrados en la *Inventio*, en aquellas partes del discurso donde resulten mas propios y eficaces. Por la función que en este tienen, se reconocen seis momentos distintos en el desarrollo de un discurso: *Exordium, narratio, propositio, confutatio, confirmatio y peroratio*.

**Elocutio:** Una vez determinadas y distribuídas las ideas, estas son, al fin, verbalizadas. Se deben encontrar las palabras apropiadas a la materia y situación del discurso; observar la gramática y un buen uso del lenguaje, y, sobre todo, se debe mantener la vitalidad del discurso, hacerlo bello, elegante y capaz de mover los afectos de los oyentes. Estas habilidades descansan, paradójicamente, en la violación o desvío del uso correcto, gramatical o habitual de la expresión lingüística. A las operaciones que producen expresiones inusuales, sorprendidas e inusitadas se les conoce como *figuras retóricas*. De éstas dependen, en gran medida, la efectividad del discurso y el poder del orador.

**Memoria:** Se refiere a la memorización del discurso y, por extensión, al conjunto de recursos mnemotécnicos de los cuales se vale el orador para el manejo del sistema y subsistemas retóricos.

**Pronuntiatio:** Escenificación del discurso. Se revisan los principios fonéticos y corporales que se deben observar durante la ejecución del discurso ante un auditorio.

Así mismo, los sistematizadores de la retórica dedican grandes espacios al estudio del origen y funcionamiento de los afectos. Despertar, mover y controlar los afectos de los oyentes es un proceso fundamental en la labor persuasiva del orador. Un exhaustivo y meticuloso entrenamiento en la manipulación de los afectos es primordial para la formación del orador.

Este fué el marco teórico básico general sobre el cual se edificó cada teoría retórica particular, incluyéndo la de la retórica musical.

Desde el principio, los hombres de poder coquetearon con el poder de la palabra. Retórica y retóricos se convirtieron en herramienta inseparable de los políticos. El poder de la retrórica estaría desde siempre vinculado a la lucha por el "poder".

La retórica, como doctrina que acompañó y sirvió a griegos y romanos en sus expansiones territoriales, vió a su vez, el momento de expandir su restringido dominio. De ser hasta ese momento una disciplina "independiente", "exclusiva", aplicada unicamente al discurso hablado, la retórica irrumpió, a principios de nuestra era, en el terreno de la palabra escrita. Hablar bien es, también, escribir bien. Lo que era elemento persuasivo para el orador se convirtió en recurso poético para el escritor. Con Horacio (65-8 a.C.), Ovidio (43 a.C.- 17 d.C.) y Plutarco (50 ?-125

?) la retórica se convierte en artificio, *techné*, parte del proceso creativo de la literatura. Después de todo algunas de las aspiraciones del texto poético como la belleza, la elegancia y la afectividad, ¿no pertenecen también al dominio de las figuras retóricas?. La fusión entre retórica y *poética*<sup>1</sup> fué inevitable. En adelante la retórica se convirtió en parte medular de la creación literaria y por extensión, de las demás artes.

El cristianismo tampoco desaprovechó el poder de la retórica. San Agustín (354-430), inicia una relectura cristiana de Platón, Aristóteles y Cicerón. Mas adelante, San Gregorio de Nacianzo (330-390), Casiodoro (480 ?-575 ?) y, finalmente, Beda el Venerable (673-735) culminan la cristianización de la retórica. Al reinterpretar las escrituras descubren que la Biblia está repleta de figuras retóricas. La retórica se convirtió en instrumento capital para futuras evangelizaciones al mismo tiempo que ampliaba su campo de acción: el análisis e interpretación de textos ya existentes.

En la edad media la retórica experimentó una transformación sustantiva. Al surgir una nueva institución, la Universidad, el saber retórico se hace público. La disciplina fué colocada al lado de la gramática y la dialéctica formando el *trivium* que, junto al *quadrivio* (geometría aritmética astrología y música), constituyeron la base académica de la educación universitaria durante aproximadamente diez siglos. La retórica dejó de ser una disciplina hermética reservada solo para algunos enterados y devino un elemento fundamental de la cultura general, un pilar de la educación.

Como se sabe, la cultura del renacimiento fué dominada por un espíritu humanista que descubrió en las antiguas culturas griega y latina, una fuente de inspiración y, en algunos casos, también de justificación. Varias disciplinas clásicas fueron revaloradas, entre éstas la oratoria y la poética. Con la primera resurgió la retórica como principio constructor del discurso hablado, con la segunda, reapareció ésta como una de las partes fundamentales de los principios creadores del texto poético. A través de la poética, terminología y principios retóricos están presentes en toda teoría literaria. Así mismo, la poética no se restringió a la literatura, su influencia alcanzó a las otras artes. Efectivamente, las artes, en especial la música, desarrollaron su propia teorización *poetica* y, como consecuencia, la asimilación de términos y principios retóricos. Nikolaus Listenius es el primer teórico musical en introducir el concepto de *Musica Poetica* en su tratado *Musica* (1537). A partir de éste y hasta el final del siglo XVIII, se produjeron una gran cantidad de textos de teoría musical que incorporaron conceptos y sistemas retóricos al estudio de la composición y el naciente análisis musical.

Con la reforma y la contrarreforma, el cristianismo revitalizó a la retórica al emplearla de nueva cuenta. Reforma y contrarreforma fueron movimientos que requirieron de la elocuencia; ambos necesitaban deslumbrar, persuadir, ambos emplearon los recursos retóricos en sus discursos y en sus obras. Del mismo modo, ambos movimientos utilizaron a las manifestaciones artísticas como recursos de persuasión. José Luis Morales señala que:

La contrarreforma surgió como defensa contra el luteranismo, no sólo para rechazarlo sino también como alternativa a una gran masa de población que empezaba a manifestar su cansancio contra la presión material y psíquica de la Iglesia y de la aristocracia. El [arte] Barroco fué, pues, uno de los medios más eficaces de persuasión utilizados por la Iglesia para reconvertir a la masa sin fe. Los jesuitas fueron los encargados de difundirlo [...]. El estado espectáculo y la Iglesia no sólo utilizaron a los artistas, a los pintores y a los escultores para celebrar su culto. La música se integraba a esta red de persuasión sumergiendo al creyente en un torrente de magnificencia (MORALES, 1990:II).

---

<sup>1</sup>La *poetica*, palabra que deriva su significado directamente del griego "crear", se refiere a aquellos tratados, instrucciones y conocimientos que ya desde la época de los griegos, artistas y teóricos desarrollaron con el fin de sentar los principios de creación, construcción, desarrollo y perfección técnico-artesanal del texto literario-artístico. Es decir, la poética se propone una sistematización de los recursos técnicos con los que cuenta el artista durante el proceso de creación.

Para convertir el arte en instrumento de persuasión, el Barroco dispuso de todos los medios y de todos los recursos a su alcance. Para Upjohn:

[...] el siglo XVII crea el ballet y la opera; pone en juego todos los medios y resortes posibles, combinando movimientos y luces, asociando arquitectura, escultura, pintura, música, retórica; sugiriendo por los efectos de la óptica y el disfraz, la metamorfosis, la ilusión y todo cuanto trascienda lo imaginario (UPJOHN, WINGERT, MAHLER, 1980:12).

El espíritu persuasivo que se le pretendió imprimir al arte Barroco requería de un profundo conocimiento de la naturaleza y funcionamiento de los *afectos* o *pasiones del alma*.<sup>2</sup> Una vez más, la retórica constituyó la disciplina que podía ofrecer un conocimiento pleno y más o menos sistematizado a este respecto y los oradores las autoridades máximas en este campo. Este fenómeno, aunado a la ya fuerte tradición de las poéticas artísticas iniciadas en el siglo XVI, hicieron inevitable que principios y mecanismos propios de la retórica, fueran asimilados por el arte. Efectivamente, si uno de los objetivos del arte barroco era la persuasión, si los artistas aspiraban imprimir en sus obras la elocuencia y el poder para mover los afectos propios de los oradores, entonces, necesariamente los procesos de estructuración interna de las obras deberían asumir un fundamento retórico. En adelante teoría, poética y sintaxis de la obra de arte, serían movidos por los mismos criterios que construyen el discurso hablado.

En la literatura, la poesía y el teatro, el empleo de procedimientos retóricos puede resultar evidente, sin embargo, se ha demostrado que en la música y aún en las artes plásticas, la retórica ejerció también una influencia determinante. Esta es una de las principales características del Barroco. El historiador del arte y entonces curador en jefe del museo del Louvre, Germain Bazin, afirmaba que en las artes plásticas:

[...] recientes investigaciones han mostrado que los métodos empleados por los artistas [plásticos] de este período, fueron tomados prestados de la técnica de la retórica clásica, la cual fué conocida por las obras de Cicerón, Aristóteles y Quintiliano [...] la tarea fundamental de un orador, dice Cicerón, es la de instruir, deleitar y conmover (*docere, delectare, et movere*); Los mismos términos fueron usados por Poussin, Bellori y Boileau [...] de este modo, el Barroco es un arte de persuasión [...] (BAZIN, 1968:40).

Con respecto a la música, el director Nikolaus Harnoncourt afirma que "la retórica, con todo y su compleja terminología, era una disciplina enseñada en todas las escuelas y formaba parte, al igual que la música, de la cultura general" (HARNOCOURT, 1984:164). Así mismo, afirma que "casi todas las obras musicales de teoría y enseñanza de la primera mitad del siglo XVIII consagran importantes capítulos a la retórica musical, las técnicas de la retórica también son aplicadas a la música. Disponían de un repertorio de fórmulas fijas (figuras [retórico-] musicales) para la representación de pasiones y para los giros retóricos; de alguna manera [todo] un vocabulario de posibilidades musicales" (HARNOCOURT, 1984:162). Para el director, la influencia de la retórica en la música se puede percibir en "sonatas y conciertos [barrocos] e incluso [en] sinfonías en pleno corazón de la época clásica. En efecto, estas obras son concebidas a partir del lenguaje y son inspiradas por programas retóricos; tanto concretos como abstractos" (HARNOCOURT, 1984:182).

Como ya hemos dicho, la tradición de tratados que incorporan elementos extraídos de la retórica surge a mediados del siglo XVI. Entre 1599 y 1791 se escribieron lo que vendría a formar el gran *corpus* de textos de retórica musical del Barroco; <sup>3</sup> es a través de éstos tratados que ahora podemos reconstruir el sistema retórico-musical y aproximarnos a una de las prácticas más importantes de la música de los siglos XVII y XVIII.

<sup>2</sup> Véase I, 2.2.

<sup>3</sup> Cfr. 2.1. La *Musica Poetica*.



Fué precisamente en las inmediaciones del siglo XVIII, justo cuando la retórica vivía uno de sus más grandes momentos, cuando su influencia había alcanzado a Iglesia, Estado y las artes, que esta vieja disciplina comienza a resentir los efectos de una inminente decadencia. Después de dos mil trescientos años, la retórica arriba a su crisis más intensa, a la más determinante, a una crisis de la que, aún ahora, no ha podido resurgir a plenitud.

El Siglo de las Luces cuestiona severamente los valores retóricos. La retórica se conservaba en las escuelas, es cierto, pero también es innegable que la sociedad deseaba expulsarla definitivamente de sí. La desacreditada retórica, se declaraba entonces, a decir de Ronald Barthes, a un tiempo "triumfante y moribunda":

Este descrédito es resultado de la promoción de un nuevo valor: la evidencia (de los hechos, de las ideas, de los sentimientos), que se basta a sí misma y prescinde (o cree prescindir) del lenguaje [...] la retórica si bien se tolera (en la enseñanza jesuitica), ya no es en absoluto una lógica sino un *color*, un adorno al que se vigila estrechamente en nombre de lo natural (BARTHES, 1974:36).

Y si los valores culturales del siglo XVIII no le fueron favorables, los nuevos valores sociales resultarán aniquiladores para la retórica: El ruidoso discurso de la revolución francesa no toleraría ninguna clase de elocuencia o retóricas barrocas.

El semiólogo Tzvetan Todorov apunta:

La figura [retórica] no podía definirse sino como un desvío [...]. Pero percibir las figuras [retóricas] como un desvío implica que se crea en la existencia de la norma, de un ideal general y absoluto. En un mundo sin Dios, donde cada individuo ha de construir su propia norma, ya no queda lugar para la consideración de expresiones desviantes: La igualdad reina entre las frases como entre los hombres. Hugo, romántico, lo tenía presente al declarar la "guerra a la retórica" en nombre de la igualdad: "y digo; No más palabras donde la idea de vuelo puro no pueda posarse, impregnada de azul. Yo declaré las palabras iguales, libres, mayores". La retórica resulta así una víctima de la Revolución Francesa que, paradójicamente, dará nueva vida a la propia elocuencia<sup>4</sup> (TODOROV, 1991:166-7).

Revolución y ciencia, hechos decisivos que exigieron a la cultura del siglo XIX la extinción de la retórica. Sin embargo, el mundo decimonónico no la eliminó del todo: La paralizó. La retórica fué confinada a naftalinizados manuales y a la rancia academización de los colegios. Para no morir, la anciana retórica debió renunciar a su vigoroso dinamismo vital.

El arte, uno de los últimos reductos de influencia retórica, también albergó motivos para desterrarla definitivamente de su seno. Las tres grandes cualidades retóricas: *Docere, delectare et movere*, se ven reducidas al final del siglo XVIII, a la *delectare*; al goce de la obra por ella misma. Un valor -por demás ya conocido- ejerce una nueva hegemonía en el arte: la belleza. Equilibrio, "naturalidad", "armoniosidad", buen gusto (el "gusto gastronómico" dice Vattimo parafraseando a Brecht), se convirtieron en parámetros, en nuevos criterios con los que se evaluaría la obra de arte. Estos términos se cobijaron bajo una nueva disciplina: la *Estética*.<sup>5</sup>

Para Todorov:

<sup>4</sup>Es Todorov también quien advierte: "Pero antes de desaparecer [la retórica] produce un último esfuerzo, superior a todos los precedentes y como para luchar contra una muerte inminente, una suma de reflexiones cuyo refinamiento permanecerá inigualado" (TODOROV, 1991:103). Las teorías y conceptos retóricos del arte y de la música, se ubican, con singular rareza, justamente en este punto de la historia de la retórica: cumbre y decadencia, "triumfo y agonía".

<sup>5</sup>El término aparece por vez primera con Baumgarten (1714-1762) en su libro *Aesthetica* (1750-1758). Este autor define la estética como la "ciencia del conocimiento flexible o gnoseología inferior [...] esta perfección del conocimiento flexible es lo bello" (BAYER, 1987:184).

La estética empieza en el momento preciso en que termina la retórica [...] el primer proyecto estético, el de Baumgarten, estaba calcado de la retórica, como lo testimonia este inciso de F. A. Wolf [1807]: "retórica o, como se dice entre nosotros, estética ...". El remplazo de la una por la otra coincide, en líneas muy generales, con el paso de la ideología de los clásicos a la de los románticos (TODOROV, 1991:169).

El siglo XX significó para la retórica la posibilidad de su revaloración, de la reconsideración de su descrédito. En el seno de la moderna lingüística, formalistas, estructuralistas, transformacionalistas y semiólogos han retomado el estudio de esta vieja doctrina. Trabajos como los de Roman Jakobson y el círculo de Praga, de Barthes, Génette, Todorov, Greimas, Van Dijk, Benveniste, Hjelmslev, Schmidt, Segre, Varga y, por supuesto, el de los miembros del grupo "M", no han podido, es cierto, devolver a la retórica su antigua vitalidad. Tampoco han logrado siquiera, eliminar el sentido peyorativo con el cual nuestra cultura la asocia, pues, para nosotros, retórica es igual a demagogia. Sin embargo, algunos de estos estudios pueden ser indicios de un posible resurgimiento, síntomas de una nueva era retórica que, probablemente, estamos por contemplar.

Así mismo, otros estudios, como este pequeño trabajo pretende ser, pueden considerarse una suerte de "ajuste de cuentas", un intento por redimensionar los parámetros de la crítica de arte, heredados del siglo XIX. Estos parámetros, sostenidos por nuestra decimonovena dependencia; deben sustituirse por otros más justos, más complejos, menos complacientes. De este modo, al soslayar la simplificación estética, las obras artísticas producidas antes de la revolución francesa, cobran, ante nuestros ojos, nuevas proporciones. La obra abandona su cómodo carácter de "bello" y deviene un mensaje perturbador, inquietante, persuasivo (¿De que querrá convencernos la música?), mensaje que no sólo deleita; también instruye o conmueve; un mensaje retórico.

\*\*\*

*Este es pues el cuadro en el que se sitúa la música elocuente y el discurso sonoro dramático: su nacimiento con Monteverdi toma el relevo del mundo sereno del arte del madrigal. En su ocaso, después de Mozart, [los valores retóricos] son reemplazados en gran medida por la pintura, en el seno de romanticismo y el posromanticismo. En la música elocuente, en diálogo, jamás se trataba únicamente de belleza sonora, estaba siempre henchida de pasión y llena de conflictos morales, a menudo incluso crueles; pero que se resuelven la mayor parte de las veces.*

*Nikolaus Harnoncourt*

## 2.- RELACION ENTRE RETORICA Y MUSICA EN EL BARROCO.

*Si, en mi opinión, no es la retórica la disciplina más persuasiva ni la única que ejerce un gran poder sobre la mente: ¿Acaso la música no tiene las mismas figuras que la retórica?. ¿Que es un retógrado si no su Anastrophe?. ¿Sus repeticiones sino dulces Anaphoras?. ¿Su intercambio de notas, Antimetaboles?. ¿Sus aires apasionados sino prosopopeyas? y un número infinito de otras de la misma naturaleza.*

*Henry Peacham the younger*

\*\*\*

Como ya se ha mencionado, el origen de que músicos teóricos y prácticos de la era Barroca se sumergieran en la fascinante y compleja maraña de procedimientos, principios y técnica de la retórica, radica en dos hechos fundamentales:

En primer lugar está el deseo, acuñado desde el Renacimiento, de imitar modelos y procedimientos de las antiguas culturas clásicas. Este desmedido prestigio de las culturas griega y latina,<sup>6</sup> que reactualizó antiguas disciplinas como la poética y la retórica, toma por asalto a la música desde el primer tercio del siglo XVI<sup>7</sup> y, para principios del siglo XVII, la conducirá a la elaboración de toda una teoría retórico-musical cuyos intrincados postulados y mecanismos quedaron registrados en una serie de tratados conocidos, precisamente, con el genérico nombre de *Musica poetica*, a semejanza de la *Poetica* literaria.

La segunda causa determinante en este proceso fué, sin duda, el obsesivo deseo de teóricos y compositores de ver en la música una gran fuerza telúrica capaz de mover y sacudir los *afectos* de un auditorio, tal y como los buenos oradores hacían con sus discursos. Tomar de la retórica las herramientas necesarias para suscitar tales efectos en el auditorio se convirtió en tarea fundamental para los músicos barrocos y la edificación de una compleja teorización retórica de la música, su consecuencia natural.

Sin embargo, antes de abordar estos dos temas de manera detallada, se mencionarán otros elementos que, impregnados en la vida social y cultural de los hombres de los siglos XVII y XVIII, nos hablan mucho de los íntimos y estrechos vínculos que retórica y música detentaron durante el Barroco.

En primer lugar se abordarán algunos aspectos de la educación y aspiraciones culturales del Barroco:

La retórica, como ya hemos dicho, fué la base de la educación media en el Barroco. Como el método de construcción-organización más difundido y conocido en la época, el sistema retórico se diluye en el ambiente, en la cultura global de una era y se cuela, imperceptiblemente si se quiere, en todos los ámbitos del quehacer cotidiano, intelectual o artístico. Las obras de arte, por el principio de *analogía estructural* o *metáfora epistemológica* reproducen este sistema de organización de manera natural e inconciente:

[...] toda forma artística puede muy bien verse, si no como sustituto del conocimiento científico, como una metáfora epistemológica; es decir, en cada siglo, el modo de estructurar las formas del arte refleja -a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del

<sup>6</sup> Fenómeno que, como ya se ha indicado, aveces no pasa de ser una especie de gran legitimizador que avalaba y garantizaba el valor de cualquier propuesta original.

<sup>7</sup> Por lo menos a la teoría musical

concepto en figura- el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad (ECO, 1985:89).

Las obras de arte, nos aclara Eco, "presentan caracteres parecidos a otras operaciones culturales encaminadas a definir fenómenos naturales o procesos lógicos" (ECO, 1985:42-3). A este respecto, el director Nikolaus Harnoncourt advierte:

Algunas veces los teóricos [musicales del Barroco] señalan que el compositor y el ejecutante; no siempre tienen necesidad de ser conscientes de observar los principios retóricos; tampoco se tiene necesidad de conocer la gramática para dominar la lengua materna. De cualquier modo, toda violación a las reglas se experimenta como antinatural, con o sin conocimiento de causa<sup>8</sup> (HARNONCOURT, 1984,165).

Por otro lado, el clima intelectualizante y protocientífico que se intensifica durante el siglo XVI y culminará más tarde en el así llamado "Siglo de las Luces", exigió del hombre del Barroco un espíritu más escéptico, analítico y racional. El sistema retórico y en particular el de la *decoratio* devino herramienta fundamental para el músico analista que al encontrar un término y concepto para cada evento musical, para cada giro, emplea a la retórica musical como recurso taxonomizador para el estudio detallado de una obra.<sup>9</sup>

Existen también algunos aspectos de la práctica musical de la era barroca que es preciso señalar:

Es indispensable recordar la radical revolución musical que se vivió a principios siglo XVII y que fué animada por agrupaciones o *academias* como la *Camerata Fiorentina*. Estos, con el deseo de revivir lo que ellos creían sería el antiguo teatro griego, llegaron a erigir a la palabra como *ama absoluta de la música*. Esta polarización extrema que, como todos sabemos, lejos de revivir ancestrales dramaturgias griegas, dió origen a la ópera, hizo que en el terreno compositivo, los músicos voltearan necesariamente la mirada hacia los principios constructores del discurso y el texto poético. Su correcta y oportuna aplicación a la creación musical, fué el único medio de asegurar que el discurso musical se edificara siempre en torno y en función y apoyo al texto.

Otro factor de suma importancia en este punto, es la consideración de la singular relación que entre compositor-intérprete-público se daba dentro de la vida musical del período. La música que se consume en la era barroca es fundamentalmente música nueva. Antes que todo tiene que convencer, persuadir. Carece de las ventajas del juicio histórico que hacen de compositores y obras, objetos irrefutables; genialidades incuestionables:

El oyente de la época barroca, en cambio, sólo podía escuchar la música más moderna y como los músicos tocaban también exclusivamente esta música, podemos inferir fácilmente que, tanto los unos como los otros, comprendían bien los matices del lenguaje musical (HARNONCOURT, 1984:165).

Este concepto es particularmente difícil de entender en un ambiente musical que, como el nuestro, se regodea en la segura e infalible repetición *ad nauseam* del mismo repertorio,

---

<sup>8</sup> Sin embargo, como también advierte el propio Harnoncourt: "todo músico del siglo XVII, y de buena parte del XVIII, tenía perfecta conciencia que su deber era hacer siempre una música elocuente" (HARNONCOURT, 1984:164).

<sup>9</sup> Recordemos que es Joachim Burmeister (1606), tratadista retórico-musical, quien ofrece la primera definición explícita y clara que se conoce del término *análisis musical*. Quizá se pueda afirmar, que el de la retórica es el primer sistema organizado de análisis musical.

predominantemente el del siglo XIX.<sup>10</sup> Nuestra cultura musical, entonces, no necesita de músicos-oradores que nos convezan del valor de alguna propuesta musical original. Lo que necesitamos es de *virtuosos*. Músicos olímpicos que estén a la altura de las *obras maestras* que de antemano todos conocemos.

Así pues, música y retórica son dos disciplinas que tuvieron una importancia capital para la cultura del barroco y sus vínculos e interrelaciones presentaron numerosas manifestaciones.

## 2.1.- LA MUSICA POETICA.<sup>11</sup>

Manfred Bukofzer (1986) afirma que existían tres tipos de teorización musical en el Barroco: la *Musica theoricar*, la *Musica practica* y la *Musica poetica*.

La *Musica theoricar* o *theoretica*, se ocupó de la especulación teórica, del origen del sonido, de la importancia de la música para el hombre y para el cosmos, de la armonía de las esferas, de la *Musica mundana* y la *Musica humana*.

La *Musica practica*, se refiere a manuales prácticos destinados a la ejecución musical. En ellos se enseñaban la notación, claves, ornamentación, interpretación vocal e instrumental, técnica instrumental, y todos los elementos básicos para los intérpretes.

La *Musica poetica* o *ars compositionis* se ocupó del estudio de los elementos técnicos con los que contaba el compositor: Contrapunto, bajo continuo, modos y metodología de la composición en general.

La tradición de la *Musica poetica*, a diferencia de las otras dos categorías las cuales fueron establecidas desde edad media por Boecio, comprende un período que va desde el primer tercio del siglo XVI hasta los últimos días de la era Barroca.

El término *poetica* (del griego "crear") se refiere a la teorización, normativización, sistematización e invención de instrucciones, conocimientos y recursos técnicos<sup>12</sup> con los cuales cuenta el artista durante el proceso de creación.<sup>13</sup> Tales especulaciones fueron desarrolladas, desde la época de los griegos, por artistas y teóricos que se proponían sentar los principios de creación, construcción, desarrollo y perfección técnico-artesanal del texto literario-artístico. El

<sup>10</sup> Esta actitud descarta *a priori* cualquier iniciativa de aventurarse en lenguajes musicales nuevos como los que puede ofrecer nuestra desconocida música de final del siglo XX.

<sup>11</sup> El estudio de la música con fundamento en principios retóricos es una tradición que se remonta a la edad media. Airbone en su *De musica* (c. 1070) y Johannes Affligemensis (s. XII) en una obra homónoma, resaltan el carácter retórico de la estructura de los cantos litúrgicos (la *dispositio* retórico-musical). Así mismo, en el siglo XII, en los tratados *De mesurabili musica*, atribuido a Johannes Garlandia (muy probablemente el mismo autor de una Poética literaria), *De Musica* (c.1100) de Johannes Cotton y el así llamado *Anónimo 4*, se resaltan las figuras retórico-musicales (*ornamentum* o *decoratio* retórico-musical) (CIVRA, 1991: 95; GALLO, 1983: 5-10). Por otro lado, se puede afirmar junto con el director Paul Hillier que "los procesos musicales que Perotin llevó a su más alto grado de perfección, se pueden localizar en el desarrollo de la notación de la música polifónica, particularmente en los términos que los teóricos medievales, tomaron del arte de la retórica" (HILLIER, 1989). El tratadista medieval Juan de Corcheo elaboró una taxonomía musical a partir de categorías retóricas. El compositor y poeta francés Guillaume de Machaut (s. XIV), era conocido como "el noble *rhetorique*" (sic) y Jean Molinet, músico y poeta de la corte de Borgoña en la época de Carlos el Temerario, escribió el tratado "*L'art de rhetorique*" (sic). (GALLO 1983: 42, 96-98).

<sup>12</sup> Es importante señalar que esta sistematización la mayoría de las veces se realiza en un nivel teórico-normativo. Aquí la noción de *teoría* no se contraponen con la de *técnica*.

<sup>13</sup> Al-Farabi, erudito árabe del siglo IX, afirma que de las cinco "ramas" de la *logica* (*demonstrativa, tentativa, sophística, rhetorica* y *poetica*), la retórica produce un conocimiento cercano a la certeza y la poética, emplea la imaginación por que "ésta actúa en el hombre más que la ciencia o el pensamiento" (MURPHY, 1986:103).

espíritu humanista del renacimiento, como ya se ha dicho, actualizó y revigorizó la poética<sup>14</sup> reinsertándola en la vida cultural del siglo XVI y extendiendo su radio de influencia, desde el terreno de la creación literaria, hacia las otras artes, las cuales también desarrollarían sus propias normas poéticas. La música no quedó excluida de este proceso:<sup>15</sup> Nikolaus Listenius en su tratado *Musica* (1537) introduce, por vez primera, el término *Musica poetica*.<sup>16</sup> Por su parte, tratadistas como Stomius (*Prima ad musicam instructio*, 1536), Gallus Dressler (*Praecepta musicae poeticae*, 1563) y Eucharius Hoffmann incorporaron en sus tratados conceptos retóricos (como *exordium, medium, finis, ellipse*, etc.) a los principios de la composición musical. Para el siglo XVII, el impacto de la retórica en la teoría musical no se limitó exclusivamente a la terminología; pues conceptos y principios retóricos fueron adoptados por músicos teóricos y prácticos como fundamento de su trabajo creativo, al mismo tiempo que los valores retóricos se comenzaban a identificar con los valores musicales.<sup>17</sup>

Las investigaciones contemporáneas han venido descifrando el funcionamiento del complejo sistema de la teoría retórico-musical, gracias a la gran cantidad de tratados musicales que, escritos entre 1599 y 1792, se dedican al estudio de diversos aspectos musicales bajo los principios de la retórica. En estas obras se hace referencia directa a la estrecha relación entre música y retórica, el papel del músico como un orador cuya tarea fundamental es la persuasión de su auditorio, el origen y funcionamiento de los afectos y el modo en que opera el sistema retórico musical. De entre los tratados<sup>18</sup> más importantes o estudiados de la retórica musical, citaremos los siguientes:

Listenius, Nikolaus 1533 1537	<i>Rudimenta Musica.</i> <i>Musica.</i>
Puttenham George 1589	<i>The Arte of English Poesy.</i>
Calvisius, Sethus 1592	<i>Melopoeia sive melodiae condendae ratio, quam vulgo musicam poeticam vocant; Erfurt.</i>
Peacham, Henry 1593	<i>The Garden of Eloquence; London.</i>

<sup>14</sup> Es importante recordar que principios, terminología y recursos retóricos son incorporados al léxico de la poética desde la época de los autores latinos como Horacio, Plutarco y Ovidio (v. I. I.).

<sup>15</sup> De hecho, la música al carecer de modelos clásicos concretos que imitar (se habían conservado obras plásticas y literarias griegas y latinas que eran imitadas directamente por los artistas renacentistas pero no existían obras musicales de esta época), recurrió, por necesidad, a la especulación teórica, a la *poetica*.

<sup>16</sup> Esta nueva clasificación musical se vino a sumar a las otras dos categorías establecidas por Boecio durante la edad media: *Musica theorica* y *Musica practica*.

<sup>17</sup> Gulio Caccini en su *Dedicatoria e prefazione a LE NUOVE MUSICHE* (1602), afirma que "el objetivo del músico consiste en agradar [*delectare*] y mover [*movere*] los afectos del alma, cómo encontrar el modo mas afectuoso". Por su parte, Johann Albert Ban (1637), afirma que "el fin de la música es educar, deleitar y conmover (*docere, delectare et movere*). Ello es común tanto al musico como al orador, si bien usen medios diversos" (FABBRI, 1985:397).

<sup>18</sup> Esta lista no incluye solamente libros pertenecientes a la *Musica poetica*, también los tratados de *Musica theorica* y *Musica practica*, con las características propias de la categoría musical a la que pertenecen, se ocuparon de la retórica musical.

- Hoskyns, John  
aprox. 1599 *Directions for speech and style.*
- Burmeister, Joachim  
1599 *Hypomnematum musicae poeticae [...] ex Isagoge [...] ad chorum gubernandum cantumque componendum conscripta synopsis; Rostock.*  
1601 *Musica autoschediastiké; Rostock.*  
1601 *Musicae practicae sive artis canendi ratio; Rostock.*  
1606 *Musica poetica: definitonibus et divisionibus breviter deliniata; Rostock.*  
1609 *Musica theorica; Rostock.*
- Lippius, Johannes  
1612 *Synopsis musicae novae omino verae atque methodicae universae; Strasbourg.*
- Nucius, Johannes  
1613 *Musices poeticae, sive De compositione cantus praeceptiones; Neisse.*
- Peacham, Henry Jr.  
1622 *The complete Gentlement; London.*
- Thuringus, Joachim  
1624 *Opusculum bipartitum de primordiis musicus; Berlin.*
- Mersenne, Marin  
1636-7 *Harmonie Universelle; Paris.*
- Bacon, Francis  
1627 *Sylva Sylvarum; Londres.*
- Butler, Charles  
1636 *The Principles of Music in Singing and Setting: with the Two fold Use Thereof, Ecclesiasticall and Civil; Londres.*
- Herbst, Johann Andreas  
1643 *Musica poetica, sive compendium melopoeticum, das ist, Eine kurtze Anleitung [...] wie man eine schöne Harmoniam, oder lieblichen Gesang machen soll; Nuremberg.*
- Kircher, Athanasius  
1650 *Misurgia universalis, sive Ars magna consoni et dissoni; Roma.*
- Bernhard, Christoph  
c. 1660 *Von der Singe Kunst, oder Maniera.*  
c. 1660 *Tractatus compositionis augmentatus.*  
c. 1660 *Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Conund Dissonantien.*

- Kaldenbach, Cristoph  
1664 *Dissertatio musica, exhibens analysin harmoniae Orlandi di Lasso, 5 voc. cui textus est: IN ME TRANSIERUNT, juxta leges & regulas musicae poeticae institutam, praeside Christophoro Caldenbacchio, El. Prof. Respondente Elia Walthero; Thübingen.*
- Ahle, Johann Georg  
1697 *Johann Georg Ahlens musikalisches Sommer Gespräche; Mühlhausen*
- Janovka, Tomás Baltazar  
1701 *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae; Praga.*  
Vogt, Mauritius  
1719 *Conclave thesauri magnae artis musicae; Praga.*
- Heinichen, Johann David  
1728 *Der General-Bass in der composition; Dresden.*
- Gottsched, Johann Christoph  
1729 *Grundriss zu einer vernunftmässigen Redekunst; Hanover.*  
1730 *Versuch einer critischen Dichtkunst für die Deutschen; Leipzig.*
- Mattheson, Johann  
1721 *Das forschende Orchestre; Hamburgo.*  
1739 *Der vollkommene Capellmeister; Hamburgo.*
- Walther, Johann Gottfried  
1732 *Musicalisches Lexicon, oder Musicalische Bibliothec; Leipzig.*
- Sheibe, Johann Adolph  
1745 *Der critische Musikus; Leipzig.*  
Spiess, Meinrad  
1745 *Tractatus musicus compositorio-practicus. Das ist, musicalischer Tractat, in welchem alle gute und sichere Fundamenta zur musicalischen Composition aus dener alt und neuesten besten Autoribus herausgezogen, zusammen getragen, gegen einander gehalten, erkläret, und mit untersezten Exemplen dermassen klar und deutlich erläuteri werden; Augsburgo.*
- Quantz, Johann Joachim  
1752 *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen; Berlin.*
- Marpug, Friedrich Wilhelm  
1757 *Anfangsgründe der theoretischen Musik; Leipzig.*
- Feijoo y Montenegro, Benito Gerónimo



- 1777 "Música de los Templos"; *Teatro crítico universal*; Discurso XIV del Tomo I; Madrid; pp.285-309.
- Forkel, Johann Nikolaus  
1777 *Über die theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern notwendig und nützlich ist*; Göttingen.
- 1788-1801 *Allgemeine Geschichte der Musik*; Leipzig.
- 1792 *Allgemeine Litteratur der Musik, oder Anleitung zur Kenntnis musicalischer Bücher welche von den ältesten bis auf die neuesten Zeiten bei den Griechen, Römern und den meisten anderen europäischen Nationen sind geschrieben worden*; Leipzig.
- Chabanon, Michel-Paul-Guy de  
1785 *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre, Paris.*

Joachim Burmeister<sup>19</sup> es sin duda uno de los teóricos mas importantes en el terreno de la retórica musical. Su *Musica poetica* (1606), es el primer texto conocido que establece una definición precisa del término análisis musical:

Análisis de una composición es la determinación de su particular modo y sus particulares especies de contrapunto, y de los afectos de los períodos ... análisis consiste en cinco partes: 1.- Determinación del modo; 2.-especie de tonalidad; 3.-de contrapunto; 4.-consideraciones de calidad; 5.-comprensión de los afectos o períodos de la composición (BENT, 1980:343).

Después de un exhaustivo análisis de algunos motetes de Orlando di Lasso, especialmente del *In me transierunt*, Burmeister reconoce giros musicales específicos a los cuales les da la categoría de figuras retóricas análogas a las que los oradores emplean para desviar el orden habitual de las expresiones en sus discursos. Por medio de estas figuras, según Burmeister, es posible la representación de los afectos.

En su *Hypomnematum...* (1599), Burmeister describe veintidos figuras. En la *Musica poetica* (1606) veintisiete.

Así mismo, Burmeister hace incapié en las estructuras retórico-musicales (*dispositio*), y recomienda a los cantantes seguir las instrucciones que sobre el manejo de la voz, los gestos y actitud, hace Quintiliano a los oradores (*pronuntiatio*).

Calvisius<sup>20</sup> (1592), por su parte, enfatiza en la relación entre figuras poéticas y figuras musicales y afirma que la música vocal es superior a la música instrumental porque, con dos clases de figuras retóricas actuando simultáneamente, "ofrece doble placer".

<sup>19</sup> Joachim Burmeister. (N. Lüneburg, 1564; M. Rostock 5 de Marzo de 1629). Compositor, teórico y profesor alemán. Sin lugar a dudas se trata de uno de los principales teóricos alemanes y uno de los más influyentes, especialmente por su trabajo en las figuras retórico-musicales. Estudió música en la *Johannisschule* de Lüneburg con Christoph Praetorius así como humanidades, matemáticas y medicina en la *Universidad de Rostock*. Obtuvo su Maestría en 1593. Su trabajo teórico incluye las tres categorías musicales: *Musica theórica*, *Musica poetica* y *Musica practica*. Fué Kantor en la *Nikolaikirche* y en la iglesia principal de Rostock, *Sn. Marien* (RUHNKE, 1980).

<sup>20</sup> Sethus Calvisius [Seth Kalwitz] (N. Gorsleben, Thuringia 21 de Febrero de 1556; M. Leipzig, 24 de Noviembre de 1616). Musico teórico, compositor, profesor, cronologista y astrónomo. Fué uno de los mas influyentes teóricos de su tiempo, así como una figura prominente de la vida intelectual de Leipzig. Estudió en las Universidades de Helmstedt y Leipzig. Fué Kantor en la *Paulinerkirche*, y la *Thomaskirche* en Leipzig y en la *Fürstenschule* en Schulpforta. Su académico círculo de amigos incluyó a personalidades como el astrónomo Johannes Kepler, el

Lippius<sup>21</sup> (1612) y Kaldenbach<sup>22</sup> (1664) se ocupan de las estructuras retórico musicales (*dispositio*) y las figuras. Mientras que el primero opina que la música debe utilizar los ornamentos y figuras del mismo modo que el más astuto orador y que la música debe representar los afectos contenidos en el texto, el segundo permanece en la misma línea de Burmeister estudiando la música de Orlando.

Nucius<sup>23</sup> (1613), por su parte, reconoce en Dunstable al iniciador de la tradición retórica en la música y considera a Binchois, Busnois, Clemens non papa, Crequillon, Isaac, Josquin, Ockehem y Verdelot, como los continuadores de ésta. Reclasificador de las figuras musicales, Nucius, teórico influyente, fué, a la vez, un excelente compositor que aplicó los principios retóricos a su música.

El discípulo y colaborador de Heinrich Schütz, Christoph Bernhard,<sup>24</sup> en su *Tractatus...* (aprox. 1660), clasifica como figuras retóricas a las disonancias características del estilo del primer barroco italiano, mismo que su maestro ayudó a introducir en la música alemana.

músico Michael Praetorius y los teóricos Abraham Bartolus, Henricus Baryphonus, Nikolaus Gengenbach y Johannes Lippius. Después de su muerte, su reputación creció. Incluso en 1690, todavía era entusiastamente ensalzado por W. C. Printz (ADRIO, 1980).

<sup>21</sup> Johannes Lippius (N. Strasbourg, 24 de Junio de 1585; M. Speyer 24 de Septiembre de 1612). Teólogo y teórico musical Alsaciano. Estudió en el *Strasbourg Gymnasium* y en las universidades de Jena, Leipzig y Wittenberg donde obtuvo el grado de maestro y en Giessen donde en 1612 recibió el doctorado. Enseñó teología en Strasbourg. Su *Synopsis musicae novae omino verae atque methodicae universae*; es la obra que le dió fama en el medio musical. Para Lippius "la música es una ciencia matemática... que envolviendo la artística y prudente composición de un canto armónico, especialmente para mover moderadamente en el hombre, la gloria de dios". Así mismo considera a Marenzio y Lassus como dos de los más importantes maestros de música-retórica (BUELOW, 1980E).

<sup>22</sup> Christoph Kaldenbach [Caldenbach] (N. Schwiebus, Silesia [ahora Siebodzin, Polonia]. 11 de Agosto 1613; M. Tübingen, 16 de Julio de 1698). Compositor, poeta, escritor, profesor y pedagogo alemán. Estudió en Frankfurt en el *Pädagogium* y en la Universidad de Königsberg. Con grado de maestría en filosofía, políglota (latín, griego, hebreo y polaco), fungió como *Konrektor* y *Prorektor* de la *Lateinschule* del Barrio viejo de Königsberg. Fué profesor de griego, elocuencia e historia en la Universidad de Tübingen. También desempeño funciones como *Pedagogarcha* para las escuelas de Württemberg *ob der Staig*. Tuvo a su cargo la tutoría musical del estado de Georg Reimer en Schtejki, al noroeste de Memel, (ahora Klaipeda). Kaldenbach escribió un gran número de poesía, dramas, discursos académicos, discursos para varias ocasiones públicas y privadas, un manual de retórica y comentarios sobre varios autores latinos (BUELOW, 1980C).

<sup>23</sup> Johannes Nucius [Nux, Nucis] (N. Görlitz, baja Silesia, c. 1556; M. Himmelwitz, alta Silecia [ahora Strzelec, Polonia], 25 de Marzo de 1620). Compositor y teórico alemán. Estudió música con el Kantor del *Gymnasium* de Görlitz. En 1586 realizó votos como monje Cristiano en el monasterio de Rauden de donde llegó a fungir como diácono. Abad del pequeño monasterio de Himmelwitz, compuso allí la mayoría de su trabajo musical. Su *Musices poeticae*, es el mayor tratado sobre las prácticas compositivas de principios del siglo XVII. La fama que en su tiempo alcanzó, se documenta por las citas que de él hacen tratadistas como Thuringus, Praetorius, Mattheson y Walther. Su música, de excelente factura, comprende exclusivamente música sacra. Murió ciego y enfermo (BUELOW, 1980G).

<sup>24</sup> Christoph Bernhard (N. Kolberg, Pomerania [ahora Kolobzeg, Polonia], 1 de Enero de 1628. M. Dresden, 4 de Noviembre de 1692). Músico teórico, compositor y cantante alemán. Fué uno de los más importantes teóricos musicales del siglo XVII. Discípulo de Schütz desde el coro infantil de la corte del electorado de Dresden, estudió con Carissimi en Italia, según consigna Mattheson. Bernhard trabajó como *Kantor* de la *Johannisschule* y director civil de la música eclesiástica en Hamburgo. Así mismo fué *Kapellmeister* e inspector de la biblioteca musical de los Electores de Sajonia Johann Georg III y IV. Considerado como uno de los mejores compositores de su generación, Bernhard aplica en su música, las figuras retórico-musicales que describe en sus tratados (JOHNSON, 1980).

Thuringus<sup>25</sup> (1624), Herbst<sup>26</sup> (1643), Ahle<sup>27</sup> (1697), Janovka<sup>28</sup> (1701), Vogt<sup>29</sup> (1719), Walther<sup>30</sup> (1732), Sheibe<sup>31</sup> (1745) y Forkel<sup>32</sup> (1777-92), describen y clasifican las figuras resaltando sus cualidades afectivas.

<sup>25</sup> Joachim Thuringus [Thüring] (N. Fürstenberg, Mecklenburg, finales del siglo XVI). Teórico alemán. No se cuenta con información biográfica salvo que se ha de llamar así mismo *S.S. Theol. et Lib. Art. Studiosus et P[oeta] L[aureatus] C[æsareus]*. Su tratado musical *Opusculum bipartitum...* está directamente influenciado por los de Nucius y Burmeister. Además se caracteriza por ser un importante documento introductorio a la *Musica poetica* (BUELOW, 1980).

<sup>26</sup> Johann Andreas Herbst [Autumnus] (N. Nuremberg y bautizado el 9 de Junio de 1588; M. Frankfurt am Main 24 de Enero de 1666). Teórico, compositor y violinista. Estudió probablemente en la *Lateinschule* de Nuremberg. Fungió como Kapellmeister en Nuremberg, en la corte del Landgrave Philipp V en Butzbach, de su hermano Ludwig V en la gran corte de Hessian en Darmstadt y en Frankfurt am Main, donde la plaza se creó especialmente para él. Su tratado más célebre fué sin duda *Musica Poetica*, que en el fondo no es sino una reordenación del tercer volumen del *Syntagma musicum* de Praetorius y de un cuarto que el famoso tratadista planeó pero jamás publicó. *Musica poetica*, invaluable fuente para la práctica de las figuras retórico-musicales, es el primer tratado de composición musical escrito en Alemán. (Era costumbre escribirlos en Latín). Herbst también fué uno de los principales introductores del bajo continuo y el *stile concitato* en Alemania, si bien no con la misma calidad poética ni musical que Shütz (SAMUEL 1980).

<sup>27</sup> Johann Georg Ahle (Bautizado el 12 de Junio de 1651; M. en Mühlhausen el 2 de Diciembre de 1706). Fué compositor, teórico, organista y poeta. Desde los 23 años fungió como organista de la catedral de San Blasius en Mühlhausen. Después de su muerte fué sustituido en el cargo por Johann Sebastian Bach. Como poeta fué laureado por el Emperador Leopoldo I en 1680. Sus *Musikalisches Gespräche*; son invaluable documentos para la historia de la teoría musical. (BUELOW, 1980A).

<sup>28</sup> Tomás Baltazar Janovka [Thomas Balthasar Janowka] (N. Kutná Hora, bautizado el 6 de Enero de 1666. M. En Praga incinerado el 13 de Junio de 1741). Lexicógrafo y organista Checo. Recibió fundamentalmente una educación Jesuita. En 1689 recibió el grado de maestría en filosofía por la Universidad Charles de Praga, donde impartió conferencias sobre Medicina. Fué organista de la Iglesia Tyn, la más importante del Barrio viejo de Praga. Su *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*, fué el primer diccionario musical que apareció en el Barroco. En éste se describen 170 términos musicales, incluyendo *Figurae musicae* (CLAPMAN Y VOLEK, 1980).

<sup>29</sup> Mauritius [Johannes Georgius] Vogt (N. Königshofen im Grabfeld, Bavaria, 30 de Junio de 1669; M. Mariánská Týnice, al norte de Kralovice, 17 de Agosto de 1730). Compositor y teórico bohemio, de origen alemán. Estudió filosofía y teología en Praga. Posteriormente se unió al monasterio Cisterciense de Plasy donde estudió música (posiblemente con Cardelius). Realizó también estudios musicales en Italia y Alemania. Tomó las órdenes religiosas en 1698. Como monje en Plasy se ocupó de la composición, de la ejecución del órgano y de la dirección musical de la corte de la Condesa Marie Gabriela Lazanská en Manetín. En 1724 fué nombrado Superior de la iglesia de peregrinos en Mariánská Týnice, puesto que mantuvo hasta su muerte. Interesado también en la cartografía y la historiografía, la música de Vogt, fundamentalmente religiosa, comprende arias con textos reflexivos en latín para voz sola y continuo en estilo del Barroco tardío Veneciano (POSTOLKA, 1980).

<sup>30</sup> Johann Gottfried Walther (N. Erfurt, el 18 de Septiembre de 1684; M. Weimar, el 23 de Marzo de 1748). Organista, compositor, lexicógrafo y teórico alemán. Primo y compadre de Bach. La familia de su madre tenía un parentesco cercano con la de J. S. Bach. Comenzó a estudiar órgano a los siete años de edad con Johann Bernhard Bach, organista de la *Kaufmannskirche* y los continuó con el sucesor de éste, Johann Andreas Kretschmar. Después de un año de estudios en canto, era ya solicitado para cantar como solista en las principales iglesias. También recibió lecciones del hijo de Pachelbel, Wilhelm Hieronymus. Recibió educación humanística en el *Ratsgymnasium* y después ingresó a la Universidad de Erfurt para estudiar filosofía y leyes. Así mismo, estudió ávidamente los tratados musicales de Werkmeister, Fludd y Kircher. Fué organista de la iglesia de Santo Tomás de Erfurt y de San Pedro y San Pablo en Weimar. En esta ciudad entró a trabajar en la casa del Duque Wilhelm Ernst, primero como profesor de su sobrino y luego como miembro de su orquesta. Es en ésta donde se reúne con su primo, J. S. Bach entablando una excelente y fructífera relación amistosa y profesional. Incluso, J. S. Bach se convierte en padrino del hijo mayor de

Mattheson<sup>33</sup> (1739) y Spiess<sup>34</sup> (1745), además, estudian la *inventio* y la *dispositio* retóricas y analizan diversos aspectos de la teoría de los afectos.

---

Walther. La música de Walther comprende música vocal sacra y un gran número de preludios, corales y piezas para órgano. Su texto principal es sin duda el *Musicalisches Lexicon*, el primer diccionario musical que incluía, a la vez, términos musicales y biografías de músicos del pasado y contemporáneos. Al final de su vida su salud menguó tanto como su situación económica. Se vió forzado a vender una gran cantidad de libros de su biblioteca musical, la cual fué celebre por el número y calidad de sus ejemplares así como por que era el sustento de su desbordante erudición musical (BUELOW, 1980K).

31 Johann Adolph Scheibe (N. Leipzig, el 5 de Mayo de 1708; M. Copenhage el 22 de Abril de 1776). Hijo del célebre constructor de organos, perdió un ojo a los seis años a causa de un accidente sufrido en el taller de su padre. Estudió leyes en la *Nikolaikirche* y en la universidad de Leipzig donde también asistió a lecciones de poesía y retórica de Johann Christoph Gottsched, quien ejercerá una influencia determinante en su pensamiento estético. Abandonó la jurisprudencia para dedicarse a la música y la filosofía las cuales estudió asiduamente de manera autodidacta. En 1737 se mudó a Hamburgo donde se estableció como compositor y crítico e inició la publicación de su *Der critische Musikus*, (el título es una adaptación de la revista de Gottsched *Versuch einer kritischen Dichtkunst für die Deutschen*). Se trataba de una publicación periódica que entre 1738 y 1740 editó 104 números. En 1739 fué nombrado Kapellmeister del Margrave Friedrich Ernst de Brandenburgo-Culmbach, gobernador de Holstein. En 1747 entró al servicio de la corte Danesa de Christian VI. Su música incluye cerca de 150 piezas eclesiásticas, 150 conciertos para flauta, más de 30 conciertos para violín, y gran número de sinfonías, tríos, solos, cantatas, serenatas, pasiones y la ópera *Thusnelde*. Pese a la gran cantidad de música que escribió y de que en definitiva se trata del más grande e influyente teórico alemán de la primera mitad del siglo XVIII, la mayor parte de su obra nos es aún desconocida. Este lamentable hueco en la musicología se debe en gran medida, a la famosa crítica que Scheibe hace del estilo musical de J. S. Bach en el *Der critische Musikus* No.6. Las observaciones de Scheibe provocaron una airada controversia con algunos de los amigos de Bach que salieron en su defensa como J. A. Birnbaum, maestro de retórica de Leipzig y amigo íntimo de Bach, Lorenz Mizler, C. G. Schröter y otros. A raíz de esto, los musicólogos contemporáneos ponen en duda la credibilidad de Scheibe, desacreditándole su importancia como crítico y teórico musical. Sin embargo, no hay que olvidar que Scheibe fué un hombre de su tiempo que perteneció a una generación preocupada en proponer nuevos caminos para las artes del Siglo de las Luces. Como muchos de sus contemporáneos, Scheibe albergó conceptos como el de *buen gusto*, nuevos valores artísticos como el de la imitación de la naturaleza e ideas como la de que el talento de la invención melódica es inato y no se puede aprender. El Barroco llegaba a su fin y cedería su lugar al Clásico. Scheibe fué uno de aquellos pensadores que lo supieron vislumbrar (BUELOW, 1980H).

32 Johann Nikolaus Forkel (N. Meeder, al norte de Coburg el 22 de Febrero de 1749; M. Göttingen, 20 de Marzo de 1818). Músico historiador, teórico y bibliógrafo. Se le considera como el fundador de la musicología moderna. Estudió jurisprudencia en la Universidad Georg August de Göttingen. En esta misma institución fungió como organista, *concert meister* y director musical. En 1787 recibió un doctorado honorario y el status de *magister*. Son célebres la biografía y la primera edición completa que realizó sobre la vida y obra de J. S. Bach (DUCKLES, 1980).

33 Johann Mattheson (N. Hamburgo, 28 septiembre de 1681. M. Hamburgo, 17 de Abril de 1764). Compositor, crítico, periodista musical, lexicógrafo y teórico. De niño recibió una educación sumamente cuidadosa. Se entrenó en las artes liberales en el *Johanneum* y recibió lecciones privadas de danza, pintura, aritmética, equitación, esgrima, inglés, francés e Italiano. Realizó estudios musicales en teclados, composición, gamba, violín, flauta, oboe y laúd. A los nueve años, Mattheson, considerado como un niño prodigio, ya cantaba y tocaba el órgano en las principales iglesias de Hamburgo. Su voz alcanzó tal fama, que el empresario Gerhard Schott lo llamó a integrarse a la compañía de ópera de Hamburgo. Abandona sus estudios en derecho y se convierte en paje en la corte de Hamburgo del Gran Güldenlöw, ViceKönig de Noruega y hermano de Christian V, Rey de Dinamarca. Desde 1696, Mattheson desempeñó roles femeninos en las operas, hasta que en 1705, al cambiar de voz, se convirtió en un exitoso tenor. Durante los quince años que trabajó en la ópera, Mattheson actuó, protagonizó y dirigió innumerables de obras, propias y de otros compositores incluyendo las de su cercano amigo Georg Frederick Haendel quien también dirigió algunas de las representaciones de la música escénica de Mattheson. Ciertas diferencias musicales con Haendel propiciaron que los maestros se batieran en duelo alrededor de 1704, del cual, según Mattheson, Mattheson resultó ganador (*el abrigo de Haendel le salvó la vida*). Sin embargo en poco tiempo se reconciliaron. En 1706 se convierte en secretario del embajador inglés en Hamburgo Sir John Wich, iniciando así una brillante carrera como diplomático. Fué director musical del *Dom* (Catedral) de Hamburgo, y Kapellmeister de la corte del Duque de Holstein. Compuso una gran cantidad de música, la mayoría perdida por el bombardeo a la *Hamburg Stadtbibliothek* sufrido durante la

Heinichen (1728) sólo estudia la *inventio* en función de las características afectivas de los textos a musicalizar.

Johann Christoph Gottsched,<sup>35</sup> sin ser músico, influye fuertemente en los tratadistas musicales barrocos a través de sus libros de retórica y crítica literaria. Algunos de los principales músicos teóricos como Scheibe, Mizler, Hiller, etc., fueron sus discípulos. Gottsched pone especial atención a las cualidades de la retórica para mover los afectos.

Los libros de Mersenne<sup>36</sup> (1636) y Kircher<sup>37</sup> (1650), son verdaderas enciclopedias que estudian a la música desde todos los puntos de vista posibles. (incluyendo a las tres categorías :

segunda guerra mundial. Sus tratados teóricos y críticos, escritos en tono racionalista característico del Siglo de Las Luces, son, sin lugar a dudas, las más importantes fuentes de información sobre la música alemana del barroco tardío. Tras su muerte, la música del oficio religioso, compuesta por él mismo, fué dirigida por Telemann (BUELOW 1980F).

<sup>34</sup> Meinrad [Matthäus] Spiess (N. Honsolgen, Swabia el 24 de Agosto de 1683; M. Irsee, al norte de Kautbeuren, 12 de Junio de 1761). Compositor y teórico alemán. Ingresó en la abadía Benedictina de Irsee en donde se ordenó en 1701 y donde desde 1712 y hasta su muerte fungió como director musical. Estudió música con Giuseppe Antonio Bernabei en Munich. En 1743 ingresó a la *Societät der musikalischen Wissenschaften* fundada por Mizler en Leipzig y que incluía a miembros como J. S. Bach, Telemann, Carl Graun y Haendel. Su visión medieval de la música se combinó de manera singular con algunas tendencias estéticas características del siglo XVIII como la de la teoría de los afectos fundamentada en principios retóricos. En su música, casi en su totalidad dedicada al servicio religioso, combina un estilo *cuasi* palestriniano, con el *concertato* instrumental (BUELOW, 1980I).

<sup>35</sup> Johann Christoph Gottsched (N. Juditten al norte de Königsberg [ahora Kaliningrad] el 2 de Febrero de 1700; M. Leipzig 12 de Diciembre de 1766). Dramaturgo, poeta, crítico literario, filósofo y figura central del movimiento de reforma literaria de la Ilustración alemana antes de la mitad del siglo XVIII. Asistió a la Universidad de Königsberg donde estudió teología, filosofía, matemáticas y ciencias naturales. Obtuvo su maestría en 1723. Fué el encargado de la *Deutschübenden-poetischen Gesellschaft* local y profesor de poesía, lógica y metafísica. Desempeñó en cargo de Rector de su universidad en tres ocasiones. A pesar de no ser músico, Gottsched ejerció una influencia notable en el pensamiento musical de compositores y teóricos alemanes del siglo XVIII. Colaboró con J. S. Bach en la letra de las cantatas *Auf! stis entzückende Gewalt* (perdida); *Trauer-Ode* (BWV 183) y *Willkommen ihr herrschenden Götter der Erde* (BWV Anh. 13). Por último, para Gottsched la ópera es "la obra más absurda jamás concebida por la inteligencia humana" (BUELOW, 1980B).

<sup>36</sup> Marin Mersenne (N. La Soutière, Maine, 8 de septiembre de 1588; M. Paris, 1 de Septiembre de 1684). Matemático, filósofo, teórico musical y sabio francés. Figura crucial de la transición del Renacimiento al Barroco, fué uno de los principales pensadores franceses del siglo XVII. En el colegio jesuita de La Flèche recibió instrucción en lógica, física, metafísica, matemáticas y teología. En 1609 se trasladó a París para estudiar en el *Collège Royal* y en la *Sorbonne*. Inicia estudios teológicos y para 1612 recibe las sagradas órdenes. Sirvió en el monasterio de los Mínimos donde fué nombrado diácono, y enseñó filosofía y teología. Su pensamiento, en un principio de tinte neoplatónico, devino en fructífero desarrollo del método científico fundamentado en la experimentación y los principios mecanicistas. Durante su vida sostuvo una abundante correspondencia con las principales figuras intelectuales de su tiempo como Descartes, Gassendi, Hobbes, Constantijn Huyens, Fermat, Roberval, Galileo, Domini, Arnauld y Peirese. Sus escritos aportaron valiosos conocimientos en prácticamente todas las áreas que abordó; en filosofía sirvieron como intermediarios entre Descartes y otros pensadores; en matemáticas se concentró en las curvas cicloides y la teoría de los números; ayudó a sentar las bases de la moderna ciencia de la astronomía; y en física aportó sobre todo en el campo de la acústica (COHEN, 1980).

<sup>37</sup> Athanasius Kircher (N. Geisa, al norte de Fulda, el 2 de Mayo de 1601; M. Roma, 27 de Noviembre de 1680). Polihistoriador, teólogo y teórico musical alemán aun que vivió la mayoría de su vida en Italia. Estudió en colegios jesuitas de Fulda, Paderborn y Avignon materias científicas y humanísticas; en Colonia ciencias físicas y filosofía; lenguas en Koblenz; teología en Mainz donde en 1628 tomó las órdenes. Enseñó griego en Heiligendadt, cerca de Göttingen; filosofía, matemáticas y lenguas orientales en la Universidad de Würzburg y de matemáticas, física y estudios orientales en el *Collegio Romano*. Escribió cerca de 30 libros, la gran mayoría relativos a la filosofía cristiana. Su *Oedipus aegyptiacus* (1652-4) fué la principal fuente de difusión de la cultura y civilización del antiguo Egipto del siglo XVII. Su *Misurgia universalis* (1650) es sin lugar a dudas uno de los tratados musicales más

*Musica theorica, Musica poetica y Musica practica*). Ambos autores resaltan la estrecha relación entre retórica y música y abundan sobre el origen de los afectos. Kircher define algunas figuras mientras que Mersenne desarrolla ampliamente algunos principios de la teoría de los afectos.

Chabannon<sup>38</sup> (1785), por su parte, ve el problema desde la perspectiva de la ópera y las cualidades de la lengua francesa.

Curiosamente, al contrario de los teóricos alemanes, los tratadistas ingleses: los Peacham, padre (1593) e hijo<sup>39</sup> (1622), Puttenham<sup>40</sup> (1589), Hoskyns (1599), Bacon<sup>41</sup> (1627) y Butler<sup>42</sup> (1636), son todos ellos hombres de letras que en sus tratados de retórica y literatura, se valen de la música para ejemplificar figuras y principios retórico-literarios.

Estos son los autores y tratados que nos permiten dar seguimiento a los principios fundamentales de la retórica musical, y posibilitan la reelaboración y sistematización de la misma.

influyentes del siglo XVII e incluso XVIII. Su popularidad creció gracias a la traducción alemana de 1662. Kircher en su obra inserta a la música en el Cuadrivio como parte de las disciplinas matemáticas y por extensión, como símbolo único del orden divino expresado en números. Describe la armonía del universo (*Musica mundana*). Realiza una síntesis de las prácticas compositivas de italianas y germanas del siglo XVII. Introduce el término *Musica pathetica* al describir la naturaleza afectiva de la música en relación a los principios constructores de la disciplina retórica. Examina las estructuras retóricas, metro poético y las figuras retórico-musicales en relativo detalle. Realiza una discusión sobre acústica, instrumentos musicales, historia de la música en las culturas antiguas, y el valor terapéutico de la música. Por último mencionaremos que Kircher inventó una máquina de composición automática el *Arca musarithmica*. Sus contactos con estudiosos de todas partes del mundo lo llevaron a formar todo un *Museum Kircherianum* de antigüedades y curiosidades musicales (BUELOW, 1980D).

<sup>38</sup> Michel-Paul Guy de Chabanon (N. Santo Domingo, 1729 o 30; M. París 10 de Julio de 1792). Hombre de letras, violinista aficionado, compositor y escritor musical. Estudió en el *Collège Louis-le Grand* en París. Musicalmente fue amigo y en cierto modo discípulo de Rameau. En 1759 fue elegido miembro de la *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* y en 1780 de la *Académie Française*. Fue especialmente reputado por sus traducciones y comentarios a los clásicos griegos y sobre todo por sus escritos de estética y crítica de arte y de música. Compuso una ópera y escribió varios libros de teoría y crítica musical (COTTE, 1980).

<sup>39</sup> Henry Peacham (N. Mimms del Norte, Herts, c. 1576; M. Londres c. 1643). Escritor y músico inglés. Estudió en *Trinity College* y en *Cambridge* de donde obtuvo el grado de maestría en 1598. Estudió música en Italia con Orazio Vecchi. Sus textos sugieren una cercana relación con Dowland, y quizá con Byrd (MONSON, 1980).

<sup>40</sup> George Puttenham (N. 1529-M. 1590) cortesano, seguramente el autor del anónimo *The Arte of English Poesy*, obra pionera de la crítica literaria inglesa compuesto bajo la premisa que la poesía es un arte que tiene por objeto dar placer, así como instruir (*delectare et docere*).

<sup>41</sup> Francis Bacon (N. Enero 22 de 1561, M. 9 de abril de 1626) abogado, cortesano, estadista filósofo y maestro de la lengua inglesa. Estableció ideas nuevas sobre la legitimidad del dominio del hombre sobre la naturaleza. Estudió en Trinity, Cambridge y en el *Gray's Inn*, colegio de jurisprudencia donde se graduó de abogado en 1582. Fue miembro del parlamento inglés en 1584. En sus obras *Novum Organum* y *Instauratio Magna* desarrolló algunos de los conceptos fundamentales del método científico. Su *Sylva Sylvarum*, obra donde aparecen sus ideas en torno a la música, es una escrito póstumo.

<sup>42</sup> Charles Butler (N. Wycomb [Alto Wycombe (?)], Bucks, c. 1560; M. Wootton, San Lawrence el 28 o 29 de Marzo de 1647). Predicador y músico aficionado inglés. Estudió en Oxford donde obtuvo el BA en 1583 y el MA en 1587. Sus principales aportaciones fueron sin duda, en el terreno de la gramática y lingüística inglesas, la teoría musical del siglo XVII y en la ciencia de los zumbidos de abejas. Efectivamente, su tratado *Feminine Monarchie* está dedicado a la música de las abejas. Contiene varias transcripciones de zumbidos así como el *Melissomelos* o abejorromadrilal. Este madrigal incluye aspectos rítmico-melódicos descubiertos en sus transcripciones, así como un elogio a las virtudes, beneficios y herencia real de aquellos insectos. Su trabajo teórico musical, incluye Historia, teoría e interpretación (PRUETT, 1980).

Es importante subrayar que, como se podrá notar, el común denominador de cada uno de los autores es dar un particular peso a la vinculación de retórica y música con los afectos. Efectivamente, unos de los objetivos fundamentales de la aplicación de principios retóricos a la música, fué la de proporcionar al discurso musical la facultad de despertar, mover y controlar los afectos del público, tal y como los oradores hacían con el discurso hablado. Una de las tareas a la que los músicos de los S. XVII y XVIII dedicaron su más esforzado empeño fué a la de adquirir información sobre el origen mecánica y funcionamiento de los afectos o pasiones del alma humana, según los definían los filósofos de la época. Así mismo, todos los tratadistas musicales coinciden en reconocer en retóricos y oradores a las máximas autoridades en esta materia. Apropiarse de los recursos utilizados por los retóricos para manipular los afectos se convirtió en una tarea fundamental para los músicos de la era barroca.

## 2.2. LOS AFECTOS.<sup>43</sup>

*Todo lo que ocurra sin un elogiabile afecto, puede ser considerado como nada, no hace nada y no significa nada.*

*Johann Mattheson*

*Toda la victoria del bien decir ponen los retóricos en saber mover estas afecciones en los oyentes según la cualidad de la causa.*

*Miguel de Salinas*

*Un músico no puede conmover a los demás a menos que él también esté conmovido. Necesariamente debe sentir todos los afectos que desea despertar en el oyente...*

*Carl Philipp Emanuel Bach*

\*\*\*

La vinculación de la música a "estados emocionales" específicos es un fenómeno que se registra desde los tiempos de la cultura griega. Sin embargo, no es sino en la era barroca cuando esta preocupación alcanza algunas de las más refinadas y complejas teorizaciones de la historia de la música.

Los *Afectos* o *Pasiones del alma*, como les llamó el Barroco a estos "estados emocionales", ocuparon un lugar preponderante en los principios compositivos y en toda la actividad musical del Barroco. El director Nicolaus Harnoncourt afirma que "desde un principio la teoría de las pasiones o afectos fué parte integral de la música barroca: se trataba de sumergirse uno mismo en las pasiones dadas para poder transmitir las a los oyentes", (HARNONCOURT, 1984:164-5); en la misma dirección, el musicólogo George Buelow establece que "el compositor barroco planeaba el contenido afectivo de cada obra o cada sección o movimiento de la misma" y del mismo modo "esperaba una respuesta de su audiencia basada en la misma apreciación racional del significado [afectivo] de su música" (BUELOW, 1980: 800).

No resulta difícil encontrar testimonios de la época que confirmen la importancia de los afectos para los compositores y teóricos barrocos. Gualdo Caccini (1601-2), por ejemplo, establece que el objetivo de la música es "mover los afectos del alma"; Cesare Crivellati, en su *Discorsi musical* (1624), dedica todo un capítulo a "como con la música se pueden mover diversos afectos"; Charles Butler (1636); por su parte, señala que la música, "por sus varios modos", ejerce un "gran poder sobre los afectos de la mente" y produce en el auditorio varios "efectos"; para Johann Neidhart (*Beste und lerchteste Temperatur des Monochordi*, 1706), "La meta de la música

<sup>43</sup> Los autores del Barroco emplearon indiscriminadamente los términos *Afectos* o *Pasiones* para referirse exactamente al mismo concepto.

es hacer sentir todos los afectos a través de tonos simples y los ritmos de las notas, como el mejor orador" (BUELOW, 1980:801); Johann Gottfried Walther (1708:158) aclara que "cuando un compositor quiere componer algo con un texto tiene que comprender no sólo el sentido completo del mismo, sino también el significado y el énfasis de cada una de las palabras por separado. Pero si hay que *exprimeren* un movimiento de los afectos [entonces] debe el compositor ver más sobre éstos que sobre las palabras" (JACOBSON, 1980:60); Para Mattheson (1739), la cosa es muy simple cuando, fulminante, afirma que "todo lo que ocurra sin un elogiado afecto, puede ser considerado como nada, no hace nada y no significa nada" (BUELOW, 1980:801).

Para nadie era un secreto, y menos para los músicos, que las más grandes autoridades en el conocimiento de los afectos, que los mejores en mover, en incitar, en originar y controlar los afectos y pasiones de los hombres, eran los retóricos y oradores. Miguel de Salinas en su *Retórica en lengua castellana* (1541), afirma:

Afecto es un movimiento o perturbación que más propiamente decimos las pasiones del ánima, por q' según las mudanzas que se ofrecen, así se inclinan al dolor, la alegría, misericordia, crueldad, amor, odio, etc., [...] Toda la victoria del bien decir ponen los retóricos en saber mover estas afecciones en los oyentes según la cualidad de la causa (SALINAS, 1980:157).

Uno de los objetivos fundamentales de la aplicación de principios retóricos en la música, fué, como ya se ha dicho, la de proporcionar al discurso musical la capacidad de despertar, mover y controlar los afectos del público, tal y como los oradores hacían con el discurso hablado. Apropiarse de los recursos afectivos de los retóricos se convirtió en una tarea fundamental para los músicos de la era barroca.

### ***La teoría de los afectos.***

A diferencia de la subjetiva y espontánea expresión sentimental de los compositores del siglo XIX, los afectos barrocos consisten en conceptos racionalizados y objetivos. Las teorías musicales del origen y funcionamiento de los afectos fueron desarrolladas a partir de estudios generales que sobre este particular realizaron filósofos como Descartes, Bacon, Leibnitz, Spinoza y Hume. Sin embargo, como dice Neubauer:

[Esta teorización] también es deudora de las tradiciones herméticas y de la especulación cosmológica antigua que Cardanus, Ficino, Agrippa von Nettesheim, Paracelso y Giordano Bruno habfan reavivado en el Renacimiento [...] la contribución particular del siglo XVII fué reformular estas analogías en términos de unos nuevos modelos mecanicistas para explicar la circulación de la sangre y otros procesos psicológicos (NEUBAUER, 1992:76-7).

De la gran cantidad de estudios y especulaciones que sobre la naturaleza de los afectos filósofos y sabios realizaron durante los siglos XVII y XVIII, *Les Passions de l'âme* (1649) de René Descartes es, sin duda alguna, el tratado teórico que mayor influencia ejerció sobre los músicos y artistas del periodo. En esta obra el filósofo francés retoma muchas de las tradiciones antiguas del estudio de este campo, a la vez que propone novedosos puntos de vista. Descartes define a las pasiones del alma "como percepciones, o los sentimientos<sup>44</sup>, o las emociones<sup>45</sup> del alma, que se refieren particularmente a ella, y que son causadas, sostenidas y fortificadas por un movimiento de los espíritus" (DESCARTES, 1993:45). Estos espíritus a los que Descartes hace

---

<sup>44</sup> Es decir, "Sensaciones".

<sup>45</sup> Aquí, emoción debe entenderse como derivado de *emovere*: Mover.



referencia son los *Espíritus Animales*. Conocer su naturaleza es fundamental para una aproximación a las pasiones cartesianas.

### Los espíritus animales.

Los espíritus animales son las partes más ligeras de la sangre. Son una especie de aire o viento muy sutil que se desplaza por todo el cuerpo vía el torrente sanguíneo. Cuando estos espíritus reciben el estímulo apropiado, se mueven rápidamente por el cuerpo en dirección al cerebro en el cual se internan hasta sus partes más profundas. En éstas se localiza la glándula pineal, lugar donde reside el alma. La agitación que el alma experimenta por la acción de los espíritus es la causante directa de una pasión. Así mismo, el desequilibrio provocado en la glándula genera un nuevo movimiento de espíritus animales. Entonces éstos reinician un nuevo recorrido llevando y trayendo sangre, líquidos y humores de una a otra parte del cuerpo. Finalmente, los espíritus animales puestos en movimiento por el alma afectada por una pasión, se concentran en miembros y órganos específicos del cuerpo dependiendo del tipo de pasión o afecto que se ha movido. El movimiento de los espíritus animales provoca las reacciones corporales características que siempre acompañan a una pasión. Cada pasión o afecto es originado por un movimiento peculiar y específico de los espíritus animales. A cada tipo de movimiento le corresponde una pasión. Para Descartes, el movimiento de espíritus en el afecto del *amor*, es como sigue:

[...] cuando el entendimiento se figura algún objeto de amor, la impresión que este pensamiento causa en el cerebro conduce a los espíritus animales, a través de los nervios del sexto par, hacia los músculos que hay en torno de los intestinos y del estómago, de la manera necesaria para que el jugo de los alimentos, que se convierte en sangre nueva, pase rápidamente al corazón sin detenerse en el hígado, y que impulsada con más fuerza que la que está en las demás partes del cuerpo, entre más abundante en el corazón y produzca en él un calor más intenso, debido a que esta sangre es más fuerte que la que se ha rareficado varias veces al pasar y tornar a pasar por el corazón; lo cual hace que éste también envíe también espíritus al cerebro, cuyas partes son más gruesas y más movidas que de costumbre; y estos espíritus fortaleciendo la impresión producida por el primer pensamiento del objeto amable, obligan al alma a detenerse en este pensamiento; y en esto consiste la pasión del amor (DESCARTES, 1993:79-80).

El *odio*, continúa Descartes, se origina cuando un individuo percibe un objeto que le causa aversión y sus espíritus animales se conducen inmediatamente hacia los músculos del estómago y del intestino, cerrando sus conductos naturales, impidiendo "que el jugo de los alimentos, se mezcle con la sangre". Entonces los espíritus animales se concentran en "los pequeños nervios del bazo y de la parte inferior del hígado donde se encuentra el receptáculo de la bilis" provocando que la sangre que habitualmente ahí se localiza, salga expulsada hacia el corazón "lo cual da lugar a muchas desigualdades a su calor, pues la sangre que proviene del bazo apenas se calienta y rarefica, mientras la que procede de la parte inferior del hígado, donde está siempre la hiel, se calienta y dilata muy rápidamente; de donde resulta que fortalecen las ideas de odio que se encuentran ya impresas en él y disponen el alma a pensamientos llenos de acritud y de amargura".

En la *alegría*, los nervios más estimulados por los espíritus animales son los que están "en torno de los orificios del corazón". La acción de los espíritus propicia una extrema dilatación de estos orificios, facilitando que un mayor volumen de sangre circule constantemente un mayor número de veces, desde las arterias del corazón, a las venas y viceversa. De este modo, la sangre se filtra más finamente hasta producir "espíritus cuyas partes, muy iguales y sutiles", entran al cerebro y de este a la glándula pineal donde se localiza el alma, fortaleciendo las imágenes y pensamientos de alegría.

En cambio, en la *tristeza* la acción de los espíritus animales provoca que los orificios cardíacos se cierren, por lo que la sangre no se "agita" y no llega en abundancia al corazón. Los

conductos por donde "el jugo de los alimentos va del estómago y de los intestinos al hígado, permanecen abiertos, y eso hace que el apetito no disminuya, excepto cuando lo cierra el odio, que suele ir unido a la tristeza".

El *deseo*, como fuerza vital de la voluntad, provoca un gran desplazamiento de espíritus animales del cerebro hacia todas las partes del cuerpo, en especial hacia el corazón para que el cerebro reciba un mayor volumen de sangre y de espíritus animales "tanto para mantener y afianzar la idea de esa voluntad, como para pasar de él a todos los órganos de los sentidos y a todos los músculos que pueden coadyudar a conseguir lo que se desea" (DESCARTES, 1993:79-81).

Cada tipo de movimiento de los espíritus animales, es determinado, a su vez, por una o la combinación de algunas de las siguientes causas:

a) Objetos que percibimos con nuestros sentidos: Lo que vemos, oímos,<sup>46</sup> olemos, palpamos o degustamos.

b) Fantasías de la imaginación: Recuerdos, temores, obsesiones, etc.

c) Temperamento personal: Si se es colérico, melancólico, flemático o sanguíneo, dependiendo del humor<sup>47</sup> prevaleciente en un individuo.

d) Movimientos generados por el alma: emociones y pensamientos motivados por nuestra propia voluntad.

Para Descartes, el movimiento de espíritus animales, el cual genera los afectos, se debe, fundamentalmente a "que hay tal relación entre nuestra alma y nuestro cuerpo, que cuando alguna vez hemos unido alguna acción corporal con algún pensamiento, ya nunca más se nos presentan separados" (DESCARTES, 1993:82).<sup>48</sup> De este modo, Descartes sugiere que los primeros movimientos de espíritus de un ser humano son provocados, en la infancia, por alimentos que éste ingiere y que, dependiendo de lo agradables o adversos o convenientes o rechazables que le resulten, producirán una serie de reacciones físicas, incluyendo a movimientos de espíritus animales, que en el futuro se asociarán con los afectos de amor, rechazo, deseo, etc.

<sup>46</sup> La música inclusive.

<sup>47</sup> Los humores, término introducido por Galeno, son aquellas sustancias corporales que, al predominar en el organismo de un individuo, determinan su temperamento. Este último concepto se refiere a ciertos estados o características psicológico-astrológicas que, en términos generales, identifican a cada individuo, explican sus tendencias, facilidades y aversiones y lo relacionan con el medio y la materia, con el mundo y el universo.

Según Kircher (1650), existen cuatro tipos de humores. Cada uno de estos determina un temperamento específico, el cual se relaciona con un elemento particular y se caracteriza por una cualidad material:

HUMOR	TEMPERAMENTO	ELEMENTO	CUALIDAD
Sangre	Sanguíneo	Aire	Húmedo-caliente
Flema	Flemático	Agua	Húmedo-frío
Bilis amarilla	Colérico	Fuego	Seco-caliente
Bilis negra	Melancólico	Tierra	Seco-frío.

(COLLISANI, 1988:64).

<sup>48</sup> Sin embargo, "no siempre se unen los mismos actos a los mismos pensamientos" (Descartes, 1993:95).

***Afecto-efecto: Pasión del alma-acción del cuerpo.***

Para descartes "ningún sujeto obra más inmediatamente contra nuestra alma que el cuerpo al que está unida", como consecuencia, "debemos pensar que lo que en ella es pasión es generalmente en él una acción [...]" (DESCARTES, 1993:31-2). De este modo, se puede expresar el axioma que rige a la concepción cartesiana de las pasiones como:

*Lo que es en el alma una pasión es en el cuerpo una acción:*

Esta identidad alma-cuerpo expresada en términos de pasión-acción o afecto-efecto, es un principio rector para la descripción musical de los afectos.

Según el filósofo, teólogo y teórico musical francés Marin Mersenne (1636), cuando el alma se ve afectada por una pasión, produce dos tipos distintos de movimientos de espíritus animales: El *flujo* y el *reflujo*.

Mersenne indica que se da un *flujo* cuando un afecto determinado provoca que los espíritus animales se muevan desde el corazón o hígado hacia las extremidades u otras partes del cuerpo. El *reflujo*, a su vez, consiste en la concentración en el corazón o hígado, de espíritus animales provenientes de otras partes del cuerpo. En afectos como la alegría o la *esperanza*, se produce un movimiento de *flujo* bastante intenso. En éste, grandes cantidades de sangre son transportadas desde el corazón hasta el rostro por los espíritus animales. Es debido a esta concentración de sangre, continúa Mersenne, que el rostro de una persona afectada por alguna de estas pasiones, habitualmente muestra un tinte bermejo. Cuando estos afectos se producen con demasiada intensidad, se corre el riesgo de que el *flujo* constante deje al corazón sin suficiente sangre, "provocando desfallecimiento y, en ocasiones, la muerte".

El movimiento de *reflujo*, por su parte, es característico de afectos como la *tristeza*, el *miedo* o el *dolor*. En éstos la sangre y flúidos se concentran en el corazón inundándole, ahogándole, pesándole, dejándolo inmóvil mientras el rostro palidece a causa de la ausencia de sangre. Cuando estas pasiones se producen muy intensamente, "la melancolía puede corromper la poca sangre que quede en las venas llenando la imaginación de sueños espantosos" (MERSENNE, 1636: L.VI;P.III;PROP.XII).

René Descartes también señala algunos de los trastornos que organismo y cuerpo sufren por el movimiento de espíritus animales generado por algún afecto a pasión del alma.

En el amor, por ejemplo, dice el filósofo francés, "el latido del pulso es igual y mucho más grande y más fuerte que de costumbre". Se siente un "dulce" calor en el pecho y la digestión se hace más rápidamente. Por eso "esta pasión es útil para la salud".

En el odio, continúa, el pulso es desigual, débil y a veces más rápido. "Se sienten fríos entrecerrados de no se que calor áspero y agudo en el pecho". El estómago rechaza los alimentos y los vomita, los corrompe o, al menos, los transforma en malos humores.

En la alegría, el movimiento de espíritus animales provoca que el pulso sea "igual" y más rápido que de costumbre aunque "no tan grande como en el amor". Se siente un calor agradable en el pecho y en todas las partes que son recorridas por la sangre que fluye en abundancia. En ocasiones se pierde el apetito.

En la tristeza el pulso es débil y lento. "Se siente en torno del corazón como ataduras que le aprietan y témpanos que le hielan y comunican su frialdad al resto del cuerpo". No se deja de tener buen apetito al menos que la tristeza se combine con el odio, lo cual ocurre muy frecuentemente.

En el deseo, los movimientos de espíritus animales "avivan más todos los sentidos y hacen más móviles todas las partes del cuerpo", pues esta pasión es la que mueve un mayor número de espíritus animales al cerebro y de éste a todos los músculos (DESCARTES, 1993:78-9).

Por otro lado, Descartes también advierte la presencia de "señales exteriores" que, acompañando a cada pasión, delatan la presencia de un afecto en el alma. Estas "señales" son: Los gestos de los ojos y del rostro, los cambios de color, los temblores, la languidez, el desmayo, las risas, las lágrimas, los gemidos y los suspiros.

Según Descartes "no hay pasión alguna que no sea revelada por algún gesto de los ojos, y en algunas se manifiesta esto de tal modo que hasta los criados más estúpidos pueden ver en los ojos de su amo si está enfadado con ellos o no lo está".

Del mismo modo que Mersenne, Descartes atribuye los diferentes cambios de color en el rostro, a las diversas concentraciones de sangre que éste pueda presentar como consecuencia de los movimientos de *flujo y reflujo* de espíritus animales.

Para el filósofo francés los temblores que pasiones como la tristeza o el miedo producen, del mismo modo como cuando se tiembla de frío, se originan cuando acuden muy pocos espíritus animales al cerebro. Esto es debido a que estas pasiones, al igual que la frialdad del aire, "pueden atenuar de tal modo la actividad de la sangre que no suministre al cerebro bastantes espíritus para enviarlos a los nervios". Por otro lado, los temblores que produce un deseo ardiente o un fuerte acceso de ira, son, al igual que los de los borrachos, producto de un exceso de espíritus animales en el cerebro.

La languidez es "una disposición que sienten todos los músculos a la laxitud y la inactividad". Esta se origina por que la glándula pineal, sobre todo cuando se ve afectada por el amor, envía de manera selectiva los espíritus animales sólo a algunos músculos determinados, privando al resto de ellos de la acción de los espíritus.

Según Descartes "el desmayo no anda lejos de la muerte". Se origina cuando una pasión provoca que los espíritus animales abran en exceso los orificios del corazón propiciando que el torrente sanguíneo entre en tal cantidad que apague "el fuego del corazón". Afortunadamente "sólo la extremada alegría se observa que tiene este poder".

La risa, continúa, "consiste en que la sangre que sale de la cavidad derecha del corazón por la vena arterial, inflando los pulmones súbita y reiteradamente, obliga al aire que contiene a salir con ímpetu por la garganta, donde produce una voz inarticulada y sonora; y los pulmones, lo mismo al inflarse que al expulsar el aire, presionan todos los músculos del diafragma, del pecho y de la garganta, y estos músculos hacen moverse los del rostro que tienen alguna conexión con ellos".<sup>49</sup>

Para Descartes, las lágrimas son vapores que al ser arrastrados por los espíritus animales hasta los ojos, se condensan produciendo agua que sale por éstos. Se producen por pasiones como el dolor o "la tristeza seguida de amor, o de alegría, o generalmente de alguna causa que hace que el corazón envíe mucha sangre por las arterias".<sup>50</sup>

Por último, finaliza Descartes, los suspiros, se originan cuando, no existiendo mucha sangre en los pulmones, "alguna imaginación de esperanza o de alegría abre el orificio de la arteria venosa que la tristeza había contraído"; esto provoca que la poca sangre que queda en los pulmones sea impulsada agitando músculos de diafragma y pecho, animada por el "deseo" de "llegar a esa alegría"; entonces el aire es rápidamente expulsado por la boca y "esto es lo que se llama suspirar" (DESCARTES, 1993:84-95).

---

<sup>49</sup> Descartes también advierte que aunque la risa se considere como una reacción inmanente a alegría, ésta sólo puede producirse cuando la alegría es moderada y se combine con pasiones como la admiración o el odio "pues la experiencia demuestra que cuando estamos extraordinariamente contentos, nunca el motivo de esa alegría nos hace romper a reír, e incluso no es fácil que nos induzca a ello ninguna otra causa si no es estando tristes; la razón de ello es que en las grandes alegrías, el pulmón está siempre tan lleno de sangre que no puede llenarse más a sacudidas" (DESCARTES, 1993:90).

<sup>50</sup> También el "amor, enviando mucha sangre al corazón hace que salgan muchos vapores por los ojos, y la frialdad de la tristeza, retardando la agitación de estos vapores, hace que se transformen en lágrimas[...]" (DESCARTES, 1993: 122).

### Clasificación de los afectos.

Para su análisis, los afectos fueron organizados y clasificados de varias maneras. Para Descartes existen seis pasiones básicas: *Admiración, deseo, amor, odio, alegría tristeza*. De éstas se derivan todas las demás pasiones:

De la *admiración* se derivan:

- |                     |                               |
|---------------------|-------------------------------|
| - <i>Estimación</i> | - <i>Desprecio</i>            |
| - <i>Orgullo</i>    | - <i>Humildad</i>             |
| - <i>Veneración</i> | - <i>Desdén</i> <sup>51</sup> |

Del binomio *amor-odio* y por la acción del deseo que las proyecta al futuro, se obtienen:

- |                              |  |
|------------------------------|--|
| - <i>Esperanza</i>           | - <i>Temor</i> (Los celos son una subespecie de ésta). |
| - <i>Seguridad</i>           | - <i>Desesperación e irresolución</i>                  |
| - <i>Valor</i>               | - <i>Cobardía</i>                                      |
| - <i>Audacia (emulación)</i> | - <i>Miedo o espanto</i>                               |

Del binomio *alegría-tristeza*, proyectadas al presente, se obtienen:

- |                   |                      |
|-------------------|----------------------|
| - <i>Seriedad</i> | <i>Remordimiento</i> |
| - <i>Envidia</i>  | - <i>Burla</i>       |
|                   | - <i>Piedad</i>      |

y proyectadas al pasado:

- |                         |                          |
|-------------------------|--------------------------|
| - <i>Satisfacción</i>   | - <i>Arrepentimiento</i> |
| - <i>Benevolencia</i>   | - <i>Indignación</i>     |
| - <i>Agradecimiento</i> | - <i>Cólera</i>          |
| - <i>Gloria</i>         | - <i>Vergüenza</i>       |
| - <i>Añoranza/Gozo</i>  | - <i>Hastío/Disgusto</i> |

(DESCARTES, 1993:60-5).

Benedict de Spinoza (1632-1677) en su *Ethica in Ordine Geometrica Demonstrata*, 1677; establece que hay tres tipos de afectos primarios:

- Laetitia*: Que causa agrado o placer.
- Tristitia*: Que causa desagrado o displacer.
- Deseo*.

De estos se derivan todos los demás:

- |                    |                   |                 |
|--------------------|-------------------|-----------------|
| <i>Laetitia:</i>   | <i>Tristitia:</i> | <i>Deseo:</i>   |
| <i>Amor</i>        | <i>Odio</i>       | <i>Crueldad</i> |
| <i>Inclinación</i> | <i>Adversión</i>  | <i>Temor</i>    |
| <i>Devoción</i>    | <i>Burla</i>      | <i>Cortesía</i> |
| <i>Esperanza</i>   | <i>Susto</i>      | <i>Ambición</i> |

<sup>51</sup> Casi invariablemente Descartes contrapone pasiones contrarias con un origen común.

<i>Confianza</i>	<i>Desesperación</i>	<i>Glotonería[!]</i>
<i>Alegría</i>	<i>Decepción</i>	<i>Embriaguez[!!!]</i>
<i>Atención</i>	<i>Indignación</i>	<i>Codicia</i>
<i>Sobreestima</i>	<i>Desprecio</i>	<i>Lascivia</i>
<i>Envidia</i>	<i>Compasión</i>	
<i>Autoestima</i>	<i>Humildad</i>	
<i>Orgullo</i>	<i>Desaliento</i>	
<i>Autoexaltación</i>	<i>Vergüenza</i>	
<i>Gratitud</i>	<i>Venganza</i>	
<i>Buena voluntad</i>	<i>Ira</i>	

El asombro y el desdén, según Spinoza, no son afectos propiamente, pero intervienen en la gestación de éstos.

(BENNET, 1990:258, 267-9).

David Hume, en su *Tratado de la naturaleza humana*, 1739; afirma que existen dos tipos de pasiones:

Las directas o que "nacen inmediatamente del bien o el mal, del placer o el dolor":

Las indirectas que "proceden de estos mismos principios, pero mediante la combinación con otras cualidades":

*Deseo o aversión*  
*Pena*  
*Alegría*  
*Esperanza*  
*Miedo*  
*Menosprecio*  
*Seguridad*  
*Piedad*  
*Malicia*  
*Generosidad*

*Orgullo*  
*Humildad*  
*Ambición*  
*Vanidad*  
*Amor*  
*Odio*  
*Envidia*

(CALHOUN Y SOLOMON, 1989:110).

Según el tratadista musical Marin Mersenne, existen once tipos de pasiones. Estas se dividen en dos grupos: Las que se encuentran en el *apetito concupiscible* y las que se encuentran en el *apetito irascible*.

El *apetito concupiscible* reside en el lado derecho del corazón o, según los platónicos en el hígado y en este radican las siguientes pasiones:

<i>Amor</i>	<i>Odio</i>
<i>Deseo</i>	<i>Evasi{on</i>
<i>Alegría</i>	<i>Tristeza</i>

El *apetito irascible* <sup>52</sup> se localiza en el lado derecho del corazón o en la hiel y a éste pertenecen:

<sup>52</sup> Descartes rechaza la división de "la parte sensitiva del alma" en dos apetitos: *concupiscible* e *irascible*: "Y como yo no encuentro en el alma ninguna distinción de partes, como ya he dicho esa diferencia me parece que sólo significa que hay en ella dos facultades, una de desear y otra de rechazar; y puesto que el alma tiene de la misma

<i>Esperanza</i>	<i>Desesperación</i>
<i>Audacia, osadía</i>	<i>Miedo</i>
<i>Cólera.</i>	

De acuerdo a Mersenne, el primer grupo se puede condensar en *amor* y *odio*, mientras que el segundo en *esperanza* y *miedo*. También se puede reducir a ambos grupos en los siguientes afectos básicos: *Alegria, tristeza, cólera*. Todas las demás pasiones se originan por la combinación e interacción de estos afectos básicos. (MERSENNE, 1636: L.VI; P.III; PROP.XI).

Claudio Monteverdi en su prólogo al libro octavo de madrigales (1638), considera que:

Nuestras más importantes pasiones o afectos son tres, es decir, *ira*, la *templanza* y la *humildad*; como bien lo afirman los mejores filósofos, al igual que la naturaleza de la luz se divide en alta, baja y media, el arte de la música lo indica claramente con los términos de *concitato, molle* y *temperato* [...] (MONTEVERDI, 1985:405-6).

El teórico, instrumentista, cantante, compositor, diplomático, traductor y respetado hombre de letras Johann Mattheson (1739), afirma que la *compasión* está compuesta por *amor* y *tristeza*; los *celos* son la combinación de siete afectos distintos: *sospecha, deseo, venganza, tristeza, miedo* y *vergüenza*, aunadas a la pasión principal: *amor apasionado*. Los *celos*, a su vez, generan afectos como el *desasosiego, vejación, ira* y *aflicción* (LENNENBERG, 1958:55,57).

#### **Representación musical de los afectos.**

Fundamentados en los conceptos básicos expuestos arriba, cada músico compositor o teórico, elabora su propio trabajo especulativo para la elaboración de un sistema singular para el análisis y manejo de los afectos.

La extensa proliferación de teorías particulares y, a veces, realmente distintas entre sí, han llevado a considerar a investigadores como Buelow (1980) o Neubauer (1992), que las ideas barrocas sobre los afectos o pasiones nunca cristalizaron en una *affektenlehre* o doctrina de los afectos bien sistematizada y consistente, como afirman musicólogos como Shering (1908) o Bukofzer.(1986). Sin embargo, pienso que es posible extraer aquellos principios, ideas y conceptos fundamentales, que, aceptados como verdaderos por la mayoría de los hombres cultos de la época, sirvieron de cimiento para la edificación de cada teoría particular de los afectos .

Como pilar de estos conceptos fundamentales está, repetimos, la vinculación directa e intercomunicante entre las pasiones o afectos del alma y las acciones o efectos corporales por éstos provocados. Este principio rige tanto a músicos como oradores. Thomas Wright en su *The passions of the Minde in general* (1604) establece que es imprescindible que el orador observe a un hombre bajo el influjo de una pasión determinada y tome nota "como él se comporta" dentro ésta, "que y como habla en el regocijo, tristeza, ira, cólera, esperanza, etc., que movimientos le acontecen en los ojos, manos, cuerpo, etc." (TOFT, 1984:191).

Si para el orador la imitación de los movimientos corporales resultantes de una pasión o afecto determinado es fundamental para tratar de provocar la misma pasión a su auditorio, para el músico no es menos importante seguir este principio.

El principio básico y fundamental en la representación musical de los afectos en música reside en la *imitación*. Gracias a una compleja red de asociación analógica, la música, por medio de las características de alguno de sus elementos -diseño melódico escalas, ritmo, estructura armónica,

---

manera las facultades de admirar, de amar, de esperar, de temer y de recibir en sí cada una de las demás pasiones, o de realizar las acciones a que la impulsan esas pasiones, no veo por que han querido adscribir las todas a la condescendencia o a la ira (DESCARTES, 1993:64).

*tempi*, tonalidad, rango melódico, forma, color instrumental, estilo, figuras retóricas musicales, etc.- imita los *movimientos corporales* resultantes de la acción de un afecto o pasión del alma. Este principio puede llevarse a términos más abstractos cuando lo que imitan las características de los diversos elementos musicales son los diferentes *movimientos* de los *espíritus animales* o las consecuencias orgánicas internas del *movimiento de sangre*, *liquidos* y *humores* por éstos provocado.<sup>53</sup> Este principio de imitación analógica cobra, la mayoría de las veces, la forma de una alegoría.<sup>54</sup>

El teórico francés Marin Mersenne, nos dice que para su correcta expresión en la música, es necesario que "los acentos [musicales] por los cuales se expresan los diferentes acentos y pasiones del alma, sean diferentes [entre sí] y que unos imiten el *flujo* de la sangre y espíritus y otros su *reflujo* (MERSENNE, 1636:L.VI;PART.III;PROP. XII). Según Mersenne, los "acentos musicales" con los que se deben representar los afectos que generan un movimiento de *flujo*, se caracterizarán por sonidos agradables, consonantes y "concertados", mientras que los que generan un movimiento de *reflujo* deben ser sombríos, disonantes, etc.

Más adelante, en la proposición XIV, Mersenne ejemplifica una aplicación práctica este tipo de análisis, con el afecto de la *cólera*. En éste se puede apreciar que la imitación de los movimientos corporales o de los espíritus animales resultantes de la acción de un afecto es el fundamento para la representación musical de las pasiones. Cuando un individuo entra en *cólera*, nos dice Mersenne, experimenta los siguientes *tastornos corporales*, producto de los movimientos de espíritus animales generados por ésta pasión:

-Sube el volumen en el que se ha estado hablando, para expresarse con mayor vehemencia.

-El pulso se le acelera ya que el corazón late con mayor rapidez. Esta modificación del pulso llega a afectar, incluso, a la respiración.

La representación musical de este afecto partirá, pues, del principio de imitación analógica, según el cual, la música, por medio de las características de algunos de sus elementos, alegorizará a estos efectos corporales. De este modo, nos dice Mersenne, la música de la *cólera* deberá observar "un ritmo rápido y agitado en la melodía; precipitándose sobre todo al final de cada frase"; a manera de alegoría de la agitación del pulso. Así mismo, el registro en que se canta se elevará, agudizándose, sobre todo, al final de cada frase en una segunda, cuarta quinta o más; alegorizando el tono de voz con que se habla cuando se está encolerizado.

Para Mersenne hay tres niveles de intensidad para este afecto.

-En el primero el ritmo es sesquiáltero escrito en corcheas, y se canta con rapidez y fuerza. La melodía se agudiza moderadamente.

-En el segundo nivel la melodía deberá de cantarse con el doble de velocidad y fuerza, agudizándose aún más.

-En el tercero la velocidad se triplica cantándose la melodía aún más fuerte en tanto que la melodía puede agudizarse tanto que en algunos casos abandone la posibilidad de emitir sonido. Entonces se optará por escribir silencios (MERSENNE, 1636: L.VI;P.III;PROP.XIV).

Claudio Monteverdi, para expresar la ira en su *Combattimento di Tancredi et Clorinda*, empleó el mismo tipo de análisis. El resultado musical fué denominado por el propio Monteverdi como *Stile Concitato*:

[...] comencé por tanto en pensar en la semibreve [...] la cual puede ser dividida en dieciséis semicorcheas, que cantadas una por una con añadido de oración contiene ira y desdén, vi en este ejemplo la semejanza con el afecto que buscaba [...] (MONTEVERDI, 1985: 405-6).

<sup>53</sup> Estos conceptos básicos están ya presentes en autores del siglo XVI como Lorenzo Giacomini ("Della purgatione de la tragedia"; *Oratione e discorsi*; 1597); y permanecerán hasta la segunda mitad del siglo XVII, cuando comiencen a ceder su lugar a otros principios de carácter más psicológico (PALISCA, 1968:3-4).

<sup>54</sup> Para una definición de alegoría, así como para ampliar y complementar la información sobre los mecanismos, los principios y procesos de descripción musical, véase el capítulo "Figuras descriptivas": *Hypotiposis* (II, 1.2.).



Con este mismo modelo de análisis, Johann Mattheson (1739) establece que la *alegría*, como expansión de los espíritus animales, requiere de intervalos grandes y expandidos; mientras que la *tristeza*, como contracción de los mismos, empleará intervalos estrechos.

El *amor* es una propagación de los espíritus. La *esperanza* una elevación de los mismos. La *desesperación* es, en cambio, un decaimiento de los espíritus. Los intervalos empleados para la representación de estos afectos, nos dice Mattheson, deben tener las mismas características (LENNENBERG, 1958:51-2).

La *soberbia*, el *orgullo*, la *arrogancia*, etc., continúa Mattheson, deben ser expresados con *audacia y pomposidad*, con *figuras musicales dotadas de un movimiento serio y ampuloso*; nunca con demasiada rapidez, nunca con movimientos descendentes, siempre ascendentes, sin humor o coqueteo.

En la *humildad*, por el contrario nada debe ser elevado. Deben incluirse los pasajes sonoros más "abyectos", sin humor, coqueteo ni sensualidad.

La *obstinación* se expresa por medio de los *capricci* o invenciones extrañas.

La *esperanza* agradable y placentera, se conduce melódicamente de la manera más amorosa, con la "más dulce combinación" de sonidos; con alegría moderada, valentía, arrojo y deseo.

Por último, concluye Mattheson, *Temor, abatimiento, timidez, espanto, horror* y su extremo: la *desesperación*; requieren de las expresiones sonoras más extrañas, con pasajes insólitos, secuencias extravagantes, disonancias y sonidos ásperos (LENNENBERG, 1958:55-7).

#### **Movere: La transmisión musical de los afectos.**

Cuando los elementos de una obra musical están contruidos a imitación de los movimientos de cuerpo y espíritus generados por determinado afecto, ésta puede provocar en quien la escuche un movimiento de espíritus animales similar y llevarlo a la misma pasión o afecto. De este modo, como se puede apreciar, el proceso de representación afectiva en la música es una operación cíclica:

#### A F E C T O

Movimiento de los  
espíritus animales  
desde el alma hacia  
el resto del cuerpo.

-----Escucha-----

Movimiento de los  
espíritus animales  
desde el cuerpo  
hacia el alma.

#### M U S I C A

Athanasius Kircher (1650), afirma que la música y el sonido poseen "una arcana fuerza natural" que, como "una una especie de cuerda del alma que con apenas hacerla vibrar", es capaz de poner en movimiento a los espíritus animales y, de este modo, mover un afecto:

Si el movimiento producido es muy intenso, y agudo, producirá un afecto muy agudo, similar al fuego o a la cólera; si es más lento, más relajado, [producirá otro] similar al humor terrenal [el melancólico]; si se mantiene en medio, producirá un afecto moderado (COLLISANI, 1988: 64-5).

Según Kircher, en el proceso en que la música produce cierto movimiento de espíritus para mover un afecto, intervienen una gran variedad de elementos externos como pueden ser las características del lugar donde se escucha la música, la estación, el día, la hora y, especialmente, subraya el sabio jesuita, la predisposición natural o voluntaria, del auditor:

La música no puede conmovier a cualquier sujeto, sino a aquel cuyo humor natural sea conforme a la música" (COLLISANI, 1988:66).

Como lo apunta el investigador John Neubauer, Descartes (*Compendium musicae*, Utrech, 1650) se expresa en los mismos términos que Kircher:

Descartes cree que la música deleita si el temperamento del oyente resuena con ella: los tiempos lentos despiertan las "emociones indolentes" de languidez, pesadumbre, temor y arrogancia, mientras que los rápidos generan ligereza y alegría. (NEUBAUER, 1992:78).

### **Contenido afectivo de una obra.**

Para reconocer el afecto predominante de una pieza, nos dice Johann Joachim Quantz (1752), es necesario atender a cuatro elementos:

1.- Modos: Los de tercera mayor, por lo común, expresan lo alegre, lo osado, lo serio y lo sublime. Los de tercera menor, por su parte, expresan lo lisonjero, lo triste y lo tierno.

2.-Intervalos [y figuras rítmicas]: Los intervalos cercanos se pulsan de forma ligada y expresan lo que se lisonjea, la tristeza y la ternura. Los intervalos por saltos alejados como en los ritmos punteados, se pulsan cortos y expresan lo alegre y lo osado.

Las notas punteadas y mantenidas describen lo serio y lo patético. La combinación de notas de larga duración y notas rápidas expresan lo grandioso y lo sublime.

3.-Disonancias (y ornamentos)

4.-Indicaciones de tempo y de carácter.

(QUANTZ, 1967:125-6).

Con respecto a la identificación de los afectos principales de una obra por medio del modo o tonalidad, John Hollander, en su *The Untuning of the Sky: Ides of Music in English Poetry 1500-1700* (1970), señala que la asociación entre la tonalidad y afectos se reforzó por un accidente lingüístico: "los derivados del término anglosajón 'mod' (en su origen orgullo, coraje, y por último sentimiento en general) y los del término latino 'modus' ('medida', 'estructura', 'patrón') acabaran por coincidir" (NEUBAUER, 1992:89).

Caberlotti (*Laconismo delle qualità di Claudio Monteverde*, 1644), definía las características afectivas del empleo modal monteverdiano de la manera siguiente:

**Dorio:** Con este "persuadía a la prudencia y hacia nacer en los pechos deseos de castos pensamientos".

**Frigio:** Con este "incitaba a la lucha a aquellos espíritus de principios valientes, y les inflamaba el corazón con furiosos votos".

**Eolio:** Con este "calmaba las tempestades y batallas internas de los ánimos y llevaba a las almas pacificadas el sueño y la calma".

**Lidio:** Con él "reavivaba los intelectos, y despojándolos del deseo de cosas terrenales, hacía nacer en ellas el apetito por las celestes, y trabajando excelsamente en ello, daba a la luz mil bondades [...]" (FABBRI, 1985:462).

M. A. Charpentier (*Résumé des règles essentielles de la composition et de l'accompagnement*, 1670[?]), Jean Philippe Rameau (*Traité de l'harmonie*, 1722) y Johann Mattheson (*Das neu-eröffnete Orchestre*, 1713); realizan un análisis de las cualidades afectivas de cada tonalidad. Es conveniente advertir que estas apreciaciones son sumamente generales pues como el propio Mattheson (1739) dice, "ninguna clave puede ser tan triste o alegre por sí misma que no pueda representar también un sentimiento opuesto" (NEUBAUER, 1992:90).

Como lo apunta el investigador John Neubauer, Descartes (*Compendium musicae*, Utrech, 1650) se expresa en los mismos términos que Kircher:

Descartes cree que la música deleita si el temperamento del oyente resuena con ella: los tiempos lentos despiertan las "emociones indolentes" de languidez, pesadumbre, temor y arrogancia, mientras que los rápidos generan ligereza y alegría. (NEUBAUER, 1992:78).

### **Contenido afectivo de una obra.**

Para reconocer el afecto predominante de una pieza, nos dice Johann Joachim Quantz (1752), es necesario atender a cuatro elementos:

- 1.- Modos: Los de tercera mayor, por lo común, expresan lo alegre, lo osado, lo serio y lo sublime. Los de tercera menor, por su parte, expresan lo lisonjero, lo triste y lo tierno.
- 2.-Intervalos [y figuras rítmicas]: Los intervalos cercanos se pulsán de forma ligada y expresan lo que se lisonjea, la tristeza y la ternura. Los intervalos por saltos alejados como en los ritmos punteados, se pulsán cortos y expresan lo alegre y lo osado.  
Las notas punteadas y mantenidas describen lo serio y lo patético. La combinación de notas de larga duración y notas rápidas expresan lo grandioso y lo sublime.
- 3.-Disonancias (y ornamentos)
- 4.-Indicaciones de tempo y de carácter.

(QUANTZ, 1967:125-6).

Con respecto a la identificación de los afectos principales de una obra por medio del modo o tonalidad, John Hollander, en su *The Untuning of the Sky: Ides of Music in English Poetry 1500-1700* (1970), señala que la asociación entre la tonalidad y afectos se reforzó por un accidente lingüístico: "los derivados del término anglosajón 'mod' (en su origen orgullo, coraje, y por último sentimiento en general) y los del término latino 'modus' ('medida', 'estructura', 'patrón') acabaran por coincidir" (NEUBAUER, 1992:89).

Caberlotti (*Laconismo delle qualità di Claudio Monteverde*, 1644), definía las características afectivas del empleo modal monteverdiano de la manera siguiente:

**Dorio:** Con este "persuadía a la prudencia y hacia nacer en los pechos deseos de castos pensamientos".

**Frigio:** Con este "incitaba a la lucha a aquellos espíritus de principios valientes, y les inflamaba el corazón con furiosos votos".

**Eolio:** Con este "calmaba las tempestades y batallas internas de los ánimos y llevaba a las almas pacificadas el sueño y la calma".

**Lidio:** Con él "reavivaba los intelectos, y despojándolos del deseo de cosas terrenales, hacía nacer en ellas el apetito por las celestes, y trabajando excelsamente en ello, daba a la luz mil bondades [...]" (FABBRI, 1985:462).

M. A. Charpentier (*Résumé des règles essentielles de la composition et de l'accompagnement*, 1670[?]), Jean Philippe Rameau (*Traité de l'harmonie*, 1722) y Johann Mattheson (*Das neu-eriffnete Orchestre*, 1713); realizan un análisis de las cualidades afectivas de cada tonalidad. Es conveniente advertir que estas apreciaciones son sumamente generales pues como el propio Mattheson (1739) dice, "ninguna clave puede ser tan triste o alegre por sí misma que no pueda representar también un sentimiento opuesto" (NEUBAUER, 1992:90).

	Charpentier	Rameau	Mattheson
Do mayor	Alegre, guerrero	Avivado, regocijante	Cólera, enfado, impertinencia
do menor	Deprimido, triste	Ternura, lamentación	Dulzura- desbordante, intensa- tristeza
Re mayor	Gozo, enfado	Avivado, regocijante	Terquedad, agüdeza, escándalo, beligerancia animación
re menor	Solemne, devoto[religioso]	Dulzura, tristeza	Calma, religiosiad, grandilocuencia, alegría refinada
Mib mayor	Cruél, duro		Patetismo, seriedad, reflexión lastimoso
mib menor	Horror, espanto		
Mi mayor	Enfadado, escandaloso	Magnificencia, canciones tiernas, alegres o grandilocuentes	Tristeza- desesperada y fatal; agudamente doloroso
mi menor	Afeminado, amoroso y lacrimoso	Dulzura, ternura	Reflexión, profundidad, tristeza, expresa dolor
Fa mayor	Furia, colera	Tormentoso, rabia	Generosidad, resignación, amor.
fa menor	Deprimido, lloroso	Ternura, lamento, deprimente	Ansiedad, desesperación, tibieza relajación

fa# menor			Tristeza profunda, soledad, laguidez
Sol mayor	Dulce, jovial	Canciones tiernas y alegres	Insinuación, persuasión, brillantez, alegría
sol menor	Severo, magnificante	Ternura, dulzura	Gracia, complascencia nostalgia- moderada, alegría y ternura templadas
La mayor	Jovial, pastoral	Viveza, regocijo	Lamentación, conmovedor tristeza
la menor	Tierno, lacrimoso		Llanto, nostalgia, dignidad, relajación
Sib mayor	Magnificante, jovial	Tormenta, rabia	Diversión, alarde
sib menor	Deprimido, terrible	Canciones tristes	Extroversión
Si mayor	Duro lacrimoso		
si menor	Solitario, melancólico		Raro, temperamental, melancolía, cambia de humor constantemente

(NATIEZ, 1990: 125-6; LENNENBERG, 1958:334-6).

Con respecto a las identificación de una pasión por medio de las indicaciones de tempo y de carácter, Mattheson (1739), ofrece la siguiente interpretación:

<i>Adagio:</i>	Tristeza.
<i>Lamento:</i>	Lamento.
<i>Lento:</i>	Alivio.
<i>Andante:</i>	Esperanza.
<i>Affettuoso:</i>	Amor.
<i>Allegro:</i>	Consuelo.
<i>Presto:</i>	Deseo.

(LENNENBERG, 1958:52).

Más adelante, Mattheson realiza un análisis sobre los afectos y pasiones característicos de algunas danzas y otros tipos de composiciones del barroco, con los siguientes resultados:

*Menuet:* Alegría moderada.

<i>Gavotta:</i>	Alegría jubilosa.
<i>Bourée:</i>	Lo contento, agradable, displis-cencia y laxitud.
<i>Rigaudon:</i>	Deliciosa coquetería.
<i>Marche:</i>	Heroísmo y valentía.
<i>Entrée:</i>	Lo altivo y majestuoso.
<i>Gigue:</i>	
inglesa:	Ardiente y apresurada; ansiedad, furia efímera.
<i>Louvre:</i>	Altivez y pomposidad.
<i>Canarie:</i>	Deseo.
italiana:	Velocidad e ímpetu extremos.
<i>Polonaise:</i>	Sinceridad y franqueza.
<i>Angloise:</i>	Obstinación.
<i>Passepied:</i>	Frivolidad:
<i>Rondeau:</i>	Firmeza y convicción,
<i>Sarabande:</i>	Ambición.
<i>Courante:</i>	Dulce esperanza.
<i>Allemande:</i>	Espíritu contento y feliz que se deleita en la calma y el orden.
<i>Fantasie:</i>	Imaginación.
<i>Chaconne</i> y	
<i>Passecaille:</i>	Saciedad.
<i>Intrata:</i>	Promesa. <sup>55</sup>
<i>Sonata:</i>	Complecencia: Cada quién encon-trará el afecto que' deseé, de acuerdo al movimiento indicado ( <i>adagio, andante, presto, etc.</i> ).
<i>Concerto</i>	Sensualidad, celos, venganza y odio.
<i>grosso:</i>	
<i>Sinfonia:</i>	El mismo del resto de la obra.
<i>Overtura:</i>	Nobleza.

(LENNENBERG, 1958:57-69).

También se puede reconocer el afecto principal de una obra, examinando el tipo de figuras retóricas que la caracterizan. Como dice Bertrand Lamy (1675), "las figuras retóricas son el lenguaje de los afectos".

Sin embargo se debe tener siempre presente que las figuras retóricas son, fundamentalmente, estructuras abiertas desprovistas de un significado unívoco y definitivo. No es recomendable intentar asignar una significación afectiva absoluta a cada figura retórica. No obstante, cada afecto o pasión, fué expresado por los compositores barrocos por medio de figuras retóricas que recurrentemente eran empleadas para tal efecto. De este modo, como Lena Jacobson afirma, en las obras donde el afecto predominante es la tristeza, es muy probable encontrarnos con figuras como la *pathopoeia*, *parrhesia*, *passus duriusculus*, *mesis*, etc. (JACOBSON, 1980:63).

### ***Los afectos en otras artes.***

Es necesario recordar que la expresión retórica de los afectos, no se limitó sólo a la música.

---

<sup>55</sup> La *Intrata* cumple la función de la *captatio benevolentia* retórica (v. *dispositio*).

Como ya lo apuntamos, el historiador del arte y entonces curador en jefe del museo del Louvre, Germán Bazin afirma que "los métodos empleados por los artistas de este período fueron tomados prestados directamente de la técnica de la retórica clásica [...] de este modo el Barroco es un arte de persuasión" (BAZIN, 1968:40). Según Bazin, los artistas barrocos emplearon dos tipos diferentes de elocuencia persuasiva: La *metafórica*, y la *expresión*.

La *metafórica* se fundamenta en la *alegoría*.<sup>56</sup>

La expresión consistía, según Bazin, en, de acuerdo a los principios cartesianos sobre el origen y funcionamiento de las pasiones, la externalización de los afectos mediante la representación de la acción corporal que imita los movimientos producidos por el alma afectada:

El impulso de las pasiones produce en el hombre un conflicto profundo el cual era representado por los artistas por medio de movimientos contrarios, ya fueran estos de la cabeza con respecto al cuerpo o de los ojos con respecto a la cabeza (BAZIN, 1968:41).

El principio de movimientos contrarios, fué fundamental para el desarrollo de la gesticulación retórica.<sup>57</sup> Este recurso, empleado con mucha frecuencia por artistas plásticos del siglo XVII, fué ampliamente enriquecido y perfeccionado por los actores:

Pierre Lafond, actor, acostumbraba decir a sus alumnos "vean como lo hago, esto es esencial en el teatro, cuando mi cuerpo está aquí, mi cabeza está de otro modo; ésta es la única manera de dar a las formas su valor más pleno" (BAZIN, 1968:41).

Por otro lado, la técnica de movimientos contrarios, se empleó para balancear el diseño arquitectónico y decorativo de los edificios. Fué un elemento de gran importancia para la ornamentación en el estilo rococó.

### ***Los afectos en el sistema retórico-musical.***

El sistema retórico-musical se ocupa de los afectos en cada una de sus fases:

En la *inventio*: Fundamentalmente en el *locus descriptionis* donde, bajo los principios fundamentales que aquí acabamos de exponer, se analiza el origen y funcionamiento de determinado afecto, así como los movimientos de cuerpo y espíritus que éste origina. Del mismo modo se estudian las posibilidades que tiene cada afecto para ser representado musicalmente y los procedimientos de asociación analógica que operarán, en imitación de los movimientos generados por una pasión, sobre los elementos musicales seleccionados (v. I,3.1.).

En la *dispositio*: Aquí se establece el momento y calidad con que cada tipo de afecto interviene de acuerdo a su intensidad:

*Exordium y confutatio*: *Ethos* o afectos de baja intensidad. *Confirmatio y peroratio*: *Pathos* o afectos de la más alta intensidad. (v. I,3.2)

*Elocutio*: En la *decoratio* donde se establecen las figuras retórico-musicales apropiadas para la representación de un afecto determinado. (v. I,3.3. y II.2)

*Pronuntiatio*: En esta parte se le aconseja al intérprete que en el momento de la ejecución del discurso musical, debe dejarse llevar e inundarse de la misma pasión que contiene la música. Sólo

---

<sup>56</sup> Para una definición de alegoría, su relación y diferencia con la metáfora, así como una descripción de los procesos alegóricos en la música, y las figuras retóricas que habitualmente alegorizan conceptos, entre ellos los afectos, consúltese el capítulo de "figuras retóricas descriptivas: *hypotiposis*" (v. II. 1.2).

<sup>57</sup> Dice Claudio Monteverdi: "que los contrarios son los que mueven en mayor medida el ánimo nuestro, fin que debe tener la buena música como afirma Boecio [...]" (MONTEVERDI, 1985:405-6).

de este modo será capaz de despertar el mismo afecto en el auditorio. El principio de autoafectación es fundamental en la práctica musical de los afectos. (v. 1,3.5.)



### 3.- EL SISTEMA RETORICO MUSICAL.

*Hay una cosa más bella que los más bellos conocimientos, y es el conocimiento de la manera como se han hecho posibles.*

*Leibnitz*

\*\*\*

Como ya se ha mencionado, el sistema de la retórica clásica estaba compuesto por cinco partes o momentos:

*Inventio*  
*Dispositio*  
*Elocutio*  
*Memoria*  
*Pronuntiatio*

Todas estas secciones, con excepción de la *memoria* fueron adaptadas a la música.

#### 3.1.- INVENTIO. 58

##### 3.1.1.- La *inventio* retórica.

El primer paso para la elaboración de un discurso es la obtención de los argumentos, ideas e información estratégica que se emplearán en el transcurso de éste. La *inventio* es el mecanismo por medio del cual se realiza esta operación.

La *inventio* se apoya en una imagen: La memoria es un gran archivo donde cada pensamiento ocupa un lugar determinado o, como se le llamaba, *locus*. Cada *locus* posee una pregunta específica. Para extraer un argumento de un *locus* basta con llevar el tema sobre el cual queremos discurrir hasta el *locus* correspondiente y aplicarle la pregunta que este contiene.

El sistema con que la *inventio* opera fué denominado *Tópica*.<sup>59</sup> La red *tópica* de la retórica clásica comprendía siete *locis*:<sup>60</sup>

<i>Locus a persona:</i>	<i>Quis? (¿Quién?)</i>
<i>Locus a re:</i>	<i>Quid? (¿Que?)</i>
<i>Locus a loco:</i>	<i>Ubi? (¿Donde?)</i>
<i>Locus ab instrumento:</i>	<i>Qui bus auxiliaris? (¿Con ayuda de que?)</i>

<sup>58</sup> En griego se le denominó *héuresis*. En la actualidad la heurística es la parte de la teoría de la creatividad que se encarga del estudio, diseño e implementación de las estrategias que se han de seguir para el planteamiento y resolución de problemas relativos a los procesos creativos.

<sup>59</sup> Del griego *Topos*: lugar.

<sup>60</sup> Cicerón en su *Topica*, realiza una interpretación de los *locis* de Aristóteles y los subdivide en *topos* intrínsecos: 1. Definición del todo; 2. Enumeración de las partes; 3. Etimología de las palabras; 4. Circunstancias íntimamente relacionadas con el asunto: Términos conjugados, Anexos o corolarios, Género, Antecedentes, Especie, Consecuentes, Similitud, Contradicciones, Diferencia, Causa, Semejanza, Efecto, Contrarios, Grado o comparación. Los *tópicos* extrínsecos, a su vez, están en gran medida supeditados a la autoridad (MURPHY, 1986: 29).

<i>Locus a causa:</i>	<i>Cur?</i> (¿Por que?)
<i>Locus a modo:</i>	<i>Quo modo?</i> (¿De que modo?)
<i>Locus a tempore:</i>	<i>Quando?</i> (¿Cuándo?)

Si la información obtenida carece de solidez suficiente para ser utilizada directamente como argumento, se recurre entonces a una red de operaciones lógicas "especiales" que permiten, a partir de las premisas más disímiles, obtener conclusiones insospechadas. Las operaciones empleadas para la obtención de argumentos se dividen en dos grupos: las de inducción (*exemplum*) y deducción (*entimema*).

El *exemplum* o inducción retórica, genera argumentos suaves, muy inteligibles. Se emplea para dar la sensación de entendimiento en el escucha. En el *exemplum* se parte de un hecho particular, de ahí se extrae una regla general (una clase) que después se aplicará a otro caso particular de muy diversa índole.

Ejemplo de *exemplum* presentado por Quintiliano: "Dos flautistas que se habían retirado de Roma fueron llamados nuevamente mediante un decreto del senado; con tanta mayor razón hay que hacer volver a grandes ciudadanos que habían merecido mejor suerte de la República y a los que las calamidades de los tiempos habían forzado al exilio"; eslabón general de la cadena deductiva: la clase de las personas útiles, expulsadas y convocadas nuevamente (BARTHES, 1993:126).

Cuando la analogía se da entre ideas contrarias se le llama *exemplum a contrario* como el siguiente ejemplo de Cicerón: "Estos cuadros, estas estatuas que Marcelo devolvía a los enemigos, Verrés las arrebató a los aliados"; también hay *exempla* por *parábola*: "no hay que elegir por sorteo a los magistrados, como tampoco se hace con los atletas y los pilotos" (Sócrates). La *fábula* (*logos*) es el *exemplum* que narra un conjunto de acciones. Otra forma de *exemplum* es la *imago* o personaje ejemplar; éste se asume como encarnación de cierta virtud por lo que hay que emularle (BARTHES, 1993: 126-7).

El *entimema* o deducción retórica produce argumentos fuertes, perturbadores, violentos. La argumentación *entimemática*, o -como la define Quintiliano- "manera de probar una cosa por otra, de conformar lo que es dudoso por lo que no lo es", se fundamenta en el *silogismo retórico*. Este es un silogismo imperfecto, se pueden suprimir algunas de sus premisas, además, la fuerza de las premisas no dependen de valores de verdad (si son ciertas o falsas), sino de su grado de verosimilitud. Dentro de los silogismos retóricos se encuentran el *protosilogismo* o "encadenamiento de silogismos en el cual la conclusión de uno se convierte en premisa del siguiente; el *sorites* o "acumulación de premisas o secuencia de silogismos truncados"; el *epiquerema* "o silogismo desarrollado, en el cual cada premisa es acompañada por su prueba" y puede extenderse durante todo el discurso. El discurso *Pro Milone* de Cicerón, por ejemplo, presenta la siguiente estructura *epiqueremática*: "1) es ilícito matar a quienes nos tienden emboscadas; 2) pruebas extraídas de la ley natural, del derecho de gentes, de *exempla*; 3) ahora bien, Clodio tendió una emboscada a Milón; 4) pruebas extraídas de los hechos; 5) como consecuencia, era ilícito que Milón diera muerte a Clodio."; el *entimema aparente* o razonamiento fundado sobre un juego de palabras; la *máxima* (*sententia*) o "fórmula que expresa algo muy general": "No conviene dar a los hijos un exceso de saber (porque cosecharían la envidia de sus conciudadanos)", "Mortal, no alberges un odio inmortal".

Como se ha dicho, la eficacia de las premisas del silogismo retórico reside en su grado de verosimilitud. Existen tres tipos de premisas: 1) "Los indicios seguros" o lo que se percibe por medio de los sentidos (*tekmeria*), lo que vemos, lo que oímos. 2) Lo que se asume como verdadero (*eikos*) según el consenso de los hombres "existen dioses", "hay que honrar a los padres". 3) Los signos (*semeia*) o "aquella cosa que sirve para conocer otra" (BARTHES, 1993:127-132).

### 3.1.2.- La *inventio* retórica musical.

Los compositores barrocos aplicaron los principios de la *inventio* retórica para obtener ideas o "argumentos" musicales apropiados. Al sistema operativo de la *inventio* musical se le denominó, pleonásmicamente, *Loci topici*.

La red de *loci topici* mas completa, sistematizada por Johann Mattheson (1739), comprende quince *locis* diferentes.

*Locus notationis*  
*Locus descriptionis*  
*Locus generis et speciei*  
*Locus totius et partium*  
*Locus causae efficientis*  
*Locus causae materialis*  
*Locus causae formalis*  
*Locus causae finalis*  
*Locus effectorum*  
*Locus adjunctorum*  
*Locus circumstantiarum*  
*Locus comparatorum*  
*Locus oppositorum*  
*Locus exemplorum*  
*Locus testimoniorum.*

*Locus notationis* o "lugar de la notación": En este se localizan las posibilidades creativas que emergen de la notación musical *per se*. Hay cuatro casos:

a).- Valor temporal de las notas: Es la combinación de diversos pies rítmicos, repeticiones por aumentación, disminución, etc.

b).- Intercambio de notas: Son recursos como la inversión, retrogradación o la retrogradación de la inversión de un sujeto o tema musical.

c).- Repetición y respuesta: Es la imitación o complementación de un tema o idea musical. Charles Butler (1626), llama *consecution* a la prosecución lógica, de acuerdo a un orden gramatical determinado, de un enunciado musical.

d).- Imitaciones en canon: De entre éstas la *fuga*<sup>61</sup> es, por sus características retóricas el principio de imitación que más destacaron los tratadistas.

Según Kircher (1650):

Para el músico la fuga es una *figura principalis*, [...] así como en la oratoria se juzga la habilidad de un rétor [u orador] por el uso que hace de las diversas figuras [retóricas], así se juzga el ingenio de un músico por el grado de maestría que demuestra en el empleo de una serie de excelentes fugas (CIVRA, 1991:1980-1).

*Locus descriptionis* o "lugar de la descripción": Si bien el *locus notationis* es el más rico en recursos y artificios técnicos, el *locus descriptionis* es, para Mattheson, "aún más fundamental" pues posibilita la descripción musical de los afectos. En este *locus* ocurren las especulaciones en torno al origen y funcionamiento de los afectos, se analizan los tipos de movimientos de espíritus animales y corporales que provoca cada uno de ellos, así como los principios fundamentales de la descripción musical de los mismos. Básicamente se escogen los procedimientos de asociación

<sup>61</sup> Para los músicos de principios del siglo XVII, la *fuga* es un procedimiento general de imitación. Es en este sentido que la retórica musical emplea el término. Cfr.. *fuga realis* y *fuga imaginaria* (II, 1.1.3.2.).

analógica que, a manera de imitación de los movimientos de espíritus animales y movimientos corporales generados por una pasión, actuarán sobre determinados elementos musicales. (v. I,2.2. y III,3.1.2.).

*Locus generis et species* o "lugar del genero y especie": Establece niveles de especificación durante el proceso de composición en términos de géneros (*genus*) y especies (*specie*) del mismo género. Por ejemplo: El contrapunto es un *genus*; una fuga es una *specie*. Una parte solista es un *genus*; un solo para violín es una *specie*.

*Locus totius et partium* o "lugar del todo y la parte": En este se establece la instrumentación, las partes solistas y los momentos a *tutti*, a partir del afecto predominante en la obra.

*Locus causae efficientis* o "lugar de la causa que obra y produce": Se recurre a él cuando una historia va a ser narrada. Se subdivide en *causa principalis*, *causa instrumentalis*, *impulsiva causa* y *causa accidentalis*.

*Locus causae materialis* o "lugar de la materia o el material": Contiene consideraciones sobre las fuentes sonoras que serán empleadas:

*ex qua*: Es la exclusión de ciertos elementos en favor del uso reiterado de otros. Por ejemplo: Disonancias, saltos melódicos, etc.

*in qua*: Se refiere a las propiedades afectivas de la fuente sonora, que se expresan por medio del timbre, registro, etc.

*circua quam*: Atiende a lo concerniente al ejecutante. De importancia capital es la consideración del intérprete dentro del proceso de composición, pues como dice Mattheson:

Diez buenos compositores son incapaces de hacer un buen cantante; sin embargo, un buen cantante, especialmente una bella y artística dama, es capaz de despertar a diez buenos compositores quienes habitualmente, ignoran el origen de sus notables ideas (LENNENBERG, 1958:80).

*Locus causae formalis* o "lugar de lo relativo a la forma": Incluye consideraciones formales con respecto a las melodías. Por ejemplo: Características formales de las melodías vocales, las instrumentales, de danzas, *ritornelli*, etc.

*Locus causae finalis* o "lugar de la finalidad": Contiene la siguiente pregunta: ¿Para que público se escribe?.

*Locus effectorum* o "lugar del origen o lo causante": ¿Para que espacio se está componiendo?; ¿una iglesia?; ¿un salón?; ¿una plaza o un teatro?; etc.

Con respecto a los dos *locis* precedentes Mattheson comenta: "[...] lo primero es honrar al señor, y segundo, deleitar y emocionar [*delectare et movere*] al oyente" (LENNENBERG, 1958:80).

*Locus adjunctorum* o "lugar de lo adjunto": Se refiere a la representación musical de personajes en oratorios, cantatas y operas, principalmente, aunque también en música instrumental. Se consideran tres características:<sup>62</sup>

*Adjunta Animi* o "dones del Alma": El personaje ¿es piadoso o perverso?; ¿bueno o malo?; etc.

*Adjunta Corporis* o "dones del Cuerpo": Características corporales del personaje (virtudes y defectos).

*Adjunta Fortunae* o "dones de la Fortuna": Suerte, valores materiales, posición social del personaje, etc.

Mattheson ejemplifica este *locus* con una *allemande* de Froberger:

<sup>62</sup> Según Hemógenes, para hacer un discurso encomiástico de una persona, habrá que seguir los siguientes pasos: 1. hechos maravillosos de su nacimiento; 2. su crianza; 3. su instrucción y educación; 4. naturaleza de su alma: justicia, dominio de sí, sabiduría, virilidad; 5. naturaleza de su cuerpo: belleza, estatura, agilidad, fuerza; 6. sus metas y sus obras; 7. recursos externos: parientes y amigos, posesiones, economía doméstica, bienes de fortuna; 8. ¿cuanto tiempo vivió?; 9. ¿cómo acabó sus días?; 10. sucesos posteriores a su muerte (MURPHY, 1986:53-4).

[...] el peligroso cruce del Rin por el conde de Thurin es expuesto claramente a los ojos y oídos mediante veintiséis notas descendentes. Froberger había estado presente en la aventura (LENNENBERG, 1958: 80).

*Locus circumstantiarum* o "lugar de lo circunstancial": Es muy similar al anterior. En éste se consideran circunstancias de tiempo y lugar: *Antecedens* (pasado), *concomitantia* (presente), *consequentia* (futuro) y otras. Heinichen (1728), por ejemplo, para descubrir el afecto de un aria, revisa los acontecimientos ocurridos en arias anteriores, o los que ocurrirán posteriormente (v. BUELOW, 1966).

*Locus comparatorum* o *comparationis* o "lugar de comparación": Se refiere a la yuxtaposición de elementos similares o disímiles según dicta un texto.

*Locus oppositorum* o "lugar de comparación": Oposición de alturas y *tempi* sin que exista un texto de base en la obra.<sup>63</sup> (v. figuras por oposición de contrarios II, 3.3.3.).

*Locus exemplorum* o "lugar del modelo, copia o traslado": En este *locus* se toman prestados elementos de obras de otros compositores "en la medida en que [esto] sea hecho con recato", nos dice Mattheson y agrega:

Tomar prestado es permisible, sin embargo, el préstamo debe ser reembolsado con intereses, es decir, uno debe trabajar y disponer del material prestado en tal forma que este adquiera una mejor y más bella apariencia de la que tenía en la composición de la cual vino. (LENNENBERG, 1958:82).

*Locus testimoniorum* o "lugar de testimonio o prueba": Contiene citas de melodías conocidas como himnos de iglesia, *cantus firmi*, diferencias, etc. Estos se utilizan, precisamente, como "citas", es decir, para respaldar una afirmación.

Como ya se ha dicho, los *locis* son una referencia de inicio: los oradores debían recurrir a complejas operaciones para procesar la información y de este modo obtener argumentos bien formados. Lo mismo podemos suponer de los *loci topici* musicales. Estos no nos hablan de la técnica composicional, de la *poetica* del compositor. Sin embargo, como recurso creativo, podemos observar que, en definitiva, para cada composición, existe por lo menos un *locus* que, conciente o inconcientemente, subyace en el origen de la composición.<sup>64</sup>

### 3.2 DISPOSITIO <sup>65</sup>

#### 3.2.1. La *dispositio* retórica.

<sup>63</sup> Johann Mattheson es poco claro en sus explicaciones de los *locis comparatorum* y *oppositorum*. Con respecto a este último *locus*, puede ser que el teórico se refiera al tipo de canzonas y sonatas de principios del siglo XVII compuestas por autores como Dario Castello, Girolamo Frescobaldi o G.B. Fontana. Estas se caracterizan por contener, en un mismo movimiento, secciones sumamente contrastantes entre sí tanto en su *tempi*, material melódico-rítmico, métrica como en su carácter en general. Estas secciones heterogéneas, así como el tránsito súbito de una a otra, tenía por objeto el de llevar a sus últimas consecuencias la expresión de afectos opuestos. La continuas referencias a maestros de este período, como Froberger, hacen pensar que este mundo musical no era desconocido para Mattheson.

<sup>64</sup> Severino Boecio (480-524), en su *Topica Boetti*, "pone de relieve que la premisa fundamental que subyace al tratamiento de los *loci* hecho por Aristóteles y Cicerón, a saber, que los tópicos son meramente medios para descubrir (*invenire*) ideas útiles en el discurso y no han de ser tomados al pie de la letra como modelos" (MURPHY, 1986:81).

<sup>65</sup> En griego *Taxis*.

La *dispositio* es la sección del sistema retórico en donde las ideas y argumentos descubiertos en la *inventio* son ordenados y distribuidos en los momentos del discurso donde, según sus características, resulten más oportunos y eficaces.

Los retóricos distinguieron seis momentos principales en el desarrollo de un discurso:<sup>66</sup>

*Exordium*  
*Narratio*  
*Propositio*  
*Confutatio*  
*Confirmatio*  
*Peroratio*

**Exordium:** Es la introducción al discurso. Es el tránsito del silencio al sonido. Hay que preparar al oyente, disponerlo para el tema que se va a abordar, hay que ganarse su confianza. En la poesía antigua el exordio cobra la forma del proemio: preludio ejecutado en la lira que servía de introducción al canto (*oimè*). El exordio comprende dos momentos:

a) *Captatio benevolentiae*: Es cuando el orador seduce y se gana la confianza del escucha. Esta parte varía su estrategia de acuerdo a la relación que existe entre el tema del discurso (la causa) y la opinión corriente (*doxa*).<sup>67</sup>

b) *Partitio*: anuncia el contenido, organización y plan como se desarrollará el discurso (Quintiliano: "jamás parece largo aquello cuyo término se anuncia").

Para el exordio el orador requiere de un discreto, sutil y eficaz manejo de los afectos del auditor, se recurre al *ethos* o afectos de intensidad moderada (SALINAS, 1980:157).

**Narratio:** Presentación de los hechos; "sirve para informar a los jueces del estado de la causa de que se trata". Una buena *narratio* deberá ser "objetiva", clara y breve, sin argumentaciones, digresiones o desvíos y, sobre todo, verosímil. La función de la *narratio* es la de brindar un marco preparatorio para la argumentación. La tesis ya están presentes pero no de manera obvia, "están diseminadas como gérmenes ocultos". La *narratio* es, fundamentalmente, un relato, una narración de hechos (tiempo, fin medios, etc.) y descripciones (lugar, método, circunstancia, etc.).

**Propositio:** Enunciación de la tesis fundamental que se sostiene en el discurso.

**Confutatio:** Defensa de la tesis. Se presentan los argumentos (*argumentatio*) que confirman nuestro punto de vista y se refutan aquellos que lo contradicen. Se caracteriza por incluir un gran número de ideas contrarias o *antithesis*. Con frecuencia es el mismo orador el que formula las posibles antítesis de su propia tesis para adelantarse a su adversario. Entonces las analiza desacreditándolas y ridiculizándolas para desecharlas y dejar sin oportunidad a su contrincante.

<sup>66</sup> En realidad, la historia de la retórica vio varios tipos de organización de la *dispositio*: Corax dividió al discurso (*oratio*) en cinco partes: exordio, narración, argumentación, digresión y epílogo; Aristóteles reconoce cuatro partes: exordio, narración, confirmación y epílogo; Quintiliano emplea la misma segmentación que Corax agregando la *confirmatio* entre la digresión y el epílogo; en la edad media se habla de *initium*, *medium* y *finis*. Esto muestra la flexibilidad del esquema de la *dispositio*.

<sup>67</sup> 1. *éndoxon, honestum*: la causa se identifica con la *doxa*; "no es útil someter al juez a ninguna seducción". 2. *ádoxon, humile*: la causa es neutra con respecto a la *doxa*; "hace falta una acción positiva para vencer la inercia del juez, suscitar su curiosidad, volverlo atento". 3. *amphídoxon, dubium*: causa ambigua; "hay que hacerlo inclinarse hacia una de las dos partes". 4. *dùsparakolouítheton, obscurum*: si la causa no es muy favorable, "hay que arrastrar al juez [...] hacerlo *docilem*, receptivo, maleable". 5. *insinuatio*: si la causa es extraordinaria "acusar a un padre, a un anciano a un niño, a un ciego"; hay que emplearse a fondo, "cuidando de no "chocar abiertamente con el juez". En la *insinuatio* el orador recurre a estrategias como la de "fingir estar impresionado por el adversario" (BARTHES, 1993:147-8).

Para la argumentación es recomendable comenzar con los argumentos más fuertes, después los débiles (humorísticos o tiernos) y por último los más poderosos ("para desbancar a los recalcitrantes"). De nuevo recurre al *ethos* para que el oyente repare en la construcción lógica de los argumentos y no sienta que el orador recurre a sus afectos para manipularle a su gusto.

**Confirmatio:** Regreso a la tesis fundamental. Después del debate en el que se ha dejado en claro la solidez de su argumentación y la fragilidad de las tesis de sus opositores, el orador reexpone su punto de vista original pero, en esta ocasión, valiéndose de una mayor carga afectiva. En la *confirmatio* se procura mover en el oyente el *pathos* o afectos de mayor intensidad (SALINAS, 1980:157).

**Peroratio:** Es el epílogo. Se resume y enfatiza lo ya expuesto (ideas esenciales o fragmentos del discurso) o se enuncia algún tipo de conclusión, enseñanza o moraleja. En algunas ocasiones se finaliza enunciando los mismos elementos con los que se comenzó el discurso. Otras, se recurre de nuevo al *pathos*<sup>68</sup> y entonces se mueve al auditorio todavía más allá de la convicción, a la persuasión. Como cuando el abogado después de demostrar la inocencia de su cliente descubre, de entre el perplejo público, al verdadero asesino, o cuando el líder finaliza su discurso.

En ocasiones, para pasar de un momento a otro, se utilizan períodos de transición (*transitus*). Otras veces se añaden desviaciones (*digressio* o *egressio*) que, relajando la tensión del discurso (o bien incrementándola), refrescan, recrean o, quizá, distraen la atención del oyente. Cada una de las secciones de la dispositio pueden ser omitidas, variar su posición, fusionarse, subdividirse, y modificarse tanto como cada discurso particular lo requiera.

Es importante señalar que la *dispositio* no es un esquema formal preestablecido que divide al discurso en secciones perfectamente bien delimitadas. Por ejemplo, en su *Summa de poenitentia* (1219-1222), Tomás de Salisbry (probablemente Tomás Chabham -o Chobham-) enuncia un modelo de "sermón artístico":

1. Plegaria inicial para implorar la ayuda divina.
2. Protema (antetema) o presentación del tema.
3. Tema o enunciado de una cita bíblica.
4. División o enunciado de las partes del tema.
5. Desarrollo (*prosecutio*) de los miembros mencionados en la división.
6. Conclusión (no es parte integrante del sermón)

(MURPHY: 1986:324-32).

La dispositio, dentro de este modelo, se daría de la siguiente manera:

- 1 y 2: *Exordium*
- 3: *Narratio*
- 4: *Partitio del exordium*
- 5: *Propositio, confutatio*  
y *confirmatio*
- 6: *Peroratio*

---

<sup>68</sup> "Amor y odio, en el género demostrativo, la esperanza y la desesperación en el judicial" (BERISTAIN, 1988:158).

Por otro lado, la estructura organizativa de la discusión (*disputatio*)<sup>69</sup> medieval sigue el siguiente esquema:

1. Pregunta
2. Proposición de respuesta
3. Objeciones de proposición
4. Determinación por parte del maestro
5. Respuestas a las objeciones (optativo)

(MURPHY: 1986:114).

Al nivel de la *dispositio*, resulta fácil reconocer la *propositio* (punto 2) y la *confutatio* (punto 3) en el esquema precedente. Sin embargo, los otros momentos de la *dispositio* no son tan evidentes. Estos podrían estar distribuidos de la manera siguiente: *exordium* punto 1; *peroratio* punto 4 y/o 5; *narratio* en cualquier lugar. Para considerar a éstos puntos como elementos de la *dispositio* retórica, es necesario observar el papel que desempeñan dentro del conjunto del discurso. Su función dentro de éste es la que determina si forman parte o no de la *dispositio*.

Otro ejemplo lo constituye el discurso poético (quizá el más cercano a la música). La segmentación de éste con el modelo de la *dispositio* no puede llevarse a cabo sino es dentro del ámbito de la funcionalidad de cada una de las partes con relación al todo. Un análisis estructural, elaborado a partir de otros parámetros (rimas, estrofas, conjunto de versos, etc.) arrojaría otro tipo de esquemas.

En el ámbito del discurso poético, entenderemos a la *dispositio* como a los diversos momentos del discurso en acción; distinguibles no por aquellos elementos que determinan su estructura o características formales, sino por la función que desempeñan con respecto del todo orgánico del discurso. Es preciso recordar que, como dice Barthes:

La *dispositio* es una segmentación más entre otras posibles. Algunas de ellas, comenzando por las unidades de mayor dimensión, son las siguientes: 1) el discurso en su totalidad puede constituir una unidad, si se le opone a otros discursos; es el caso de la clasificación por géneros o estilos; es también el caso de las *figuras de temas* [...]; 2) las partes de la *dispositio* (ya las conocemos); 3) el trozo, el fragmento, la *ekphrasis* o descripción [...]; 4) en la Edad Media el *articulus* es una unidad de desarrollo: es una obra de conjunto, compilación de *Disputationes* o *Summa*, se presenta un resumen de la cuestión disputada (introducida por *urum*); 5) el *período* es una oración gramatical estructurada según un modelo orgánico (con principio y fin); tiene por lo menos dos miembros (elevación y descenso, *tasis* y *apostasis*) y a lo sumo cuatro. Debajo del período y a decir verdad, desde él) comienza la oración gramatical, objeto de la *compositio*, operación técnica que incumbe a la *elocutio* [v. I, 3.3.] (BARTHES, 1993:150-1).

### 3.2.2. La *dispositio* musical.

La *dispositio* es quizá la primera de las secciones de la retórica en incorporarse a la teoría musical. Su presencia en ésta puede documentarse ya en tratados medievales como *De musica* (S. XII) de Johannes Affligemensis.

Tratadistas barrocos como Burmeister (1599, 1601), Lippius (1612), Kaldenbach (1664) y Mattheson (1739), pusieron en evidencia la presencia de la *dispositio* retórica en la organización de diversas clases de discurso musical como lo son las fugas, arias, etc.

Es posible identificar en la gran parte de la música barroca por lo menos algunos de los momentos principales de la *dispositio* retórica. Sin embargo, este reconocimiento puede ser, en algunos casos, no muy evidente.

<sup>69</sup> La *disputatio* era una práctica cotidiana de los estudiantes de oratoria. Se le empleaba para ejercitar el uso de los *locis* y aglizar la obtención de argumentos. En ocasiones, el profesor hacía que los alumnos pasearan el tema fundamental por los diferentes *locis*, aplicar la pregunta en éste contenida, y expresar la respuesta "en bruto", sin someterla a las funciones de inducción o deducción retóricas.



Como hemos dicho, la *dispositio* no es un esquema formal preestablecido. La *dispositio* son los distintos momentos, caracterizables por la función que desempeñan en el discurso musical, que son recorridos por el musico-orador en el momento mismo de la ejecución: el discurso en acción. Entonces, la *dispositio* musical no debe considerarse como el molde formal preconcebido donde temas, motivos o sujetos se distribuyen, repiten o desarrollan disciplinadamente en un orden previsible y aprehensible desde la partitura. La *dispositio* se opone a la idea de forma musical como el bisturí con el que cómodamente se acostumbra disectar al organismo musical. La *dispositio* musical es una infraestructura, un ordenamiento subyacente que permite entender cada momento musical como parte funcional de un todo orgánico y se vincula directamente con el discurso musical en acción, es decir, en el mismo instante en que se percibe como sonidos distribuidos en el tiempo, dirigidos en un espacio y a un público específicos.

En ocasiones los distintos momentos del discurso musical vistos desde la óptica de la *dispositio*, no se relacionan (no tienen por que hacerlo), a partir de identidades temáticas. Las interrelaciones entre cada período de la *dispositio* son amenudo determinadas por aquellos elementos que por lo común no aparecen especificados en la partitura y quedan al arbitrio del intérprete como lo son la articulación, dinámicas, *tempi*, agógica, carácter, etc.

Así mismo, la *dispositio* puede considerarse como el mapa de los afectos.

Paolo Fabbri afirma:

[En los madrigales *Si ch'io vorrei morire*, y *Ohimé, se tanto amante* del cuarto libro de madrigales (1603), se observa] la tendencia monteverdiana a ordenar el texto del madrigal ya no como una serie de episodios paratácticamente unidos y suficientemente diferenciados entre sí gracias a la utilización de materiales y técnicas musicales diversificadoras, sino como una estructura orientada y pensada retóricamente: es decir, modelada según un recorrido que, análogamente a los procedimientos de la elocuencia, se dispone en fases consecutivas, alternando con inteligencia momentos de mayor tensión [*pathos*] y un modo de argumentar apremiante o relajado [*ethos*]. (FABBRI, 1985:119-20).

El director Philippe Herreweghe (1985) sugiere la siguiente *dispositio* para el No.1, Coro I y II, de la *Pasión según San Mateo* de J.S. Bach:

<i>Exordium</i>	compases	1-16
<i>Narratio</i>	compases	17-38
<i>Propositio</i>	compases	42-51
<i>Confutatio</i>	compases	57-71
<i>Confirmatio</i>	compases	72-82
<i>Peroratio</i>	compases	82-90. <sup>70</sup>

Ursula Kirkendale (1980) propone la siguiente *dispositio* para la Ofrenda musical de J.S. Bach.

<i>Exordium I:</i>	<i>Ricercar (a 3).</i>
<i>Narratio Brevis (egressus):</i>	<i>Canon perpetuus super Thema Regium.</i>
<i>Narratio longa:</i>	<i>(5) Canones Diversi. Egressus: Fuga Canonica.</i>
<i>Exordium II:</i>	<i>Ricercar a 6.</i>
<i>Argumentatio [Confutatio]:</i>	<i>Dos canones enigmáticos.</i>
<i>probatio:</i>	<i>Canon a 2.</i>

<sup>70</sup> En mi opinión, el *exordium* se prolonga desde el inicio hasta la entrada del primer texto, compases 1-26; la *narratio* comprende los compases 26 al 38. Los segmentos de los compases 39 al 42 y del 51 al 57 funcionan como *transitus*.

<i>refutatio:</i>	<i>Canon a 4.</i>
<i>Peroratio in adfectibus:</i>	<i>Sonata.</i>
<i>Peroratio in rebus:</i>	<i>Canon perpetuus.</i>

Alan Street (1987) interpreta de este modo las Variaciones Goldberg de J.S. Bach:

<i>Exordium:</i>	<i>Aria</i>
<i>Narratio:</i>	<i>Variaciones 1-15</i>
<i>gressus:</i>	<i>Variación 16</i>
[ <i>Confutatio</i> ]	
<i>refutatio:</i>	<i>Variaciones 17-21</i>
<i>probatio:</i>	<i>Variaciones 22-24</i>
<i>Peroratio:</i>	<i>Variaciones 25-27</i>
[ <i>anexo</i> ]:	<i>Variaciones 28-30</i>

Lena Jacobson (1982) realiza en análisis de la *dispositio* en más de veinte preludios para órgano de Buxtehude, con los siguientes resultados:

Primer modelo de *dispositio*:

	Bux Wv 136	Bux Wv 138	Bux Wv 140	Bux Wv 144	Bux Wv 145
<i>Exordium</i>	c.1-2	c.1-3	c.1-5	c.1-4	c.1-2
<i>Narratio</i>	2-13	4-22	5-19	5-17	2-15
<i>Propositio</i>	13-45	-----	19-44	-----	15-27
<i>Confutatio</i>	46-54	-----	45-63	-----	28-39
<i>Confirmatio</i>					
a)	55-65	23-63	64-102	18-47	40-123
b)	66-86	-----	-----	-----	-----
<i>Peroratio</i>	87-96	64-69	102-120	47-54	123-127
	Bux Wv 149	Bux Wv 150	Bux Wv 151a	Bux Wv 152	Bux Wv 162
<i>Exordium</i>	c.1-20	c.1-2	c.1-4	c.1-4	c.1-3
<i>Narratio</i>	-----	3-16	4-23	4-18	4-15
<i>Propositio</i>	21-49	16-64	23-61	18-43	16-50
<i>Confutatio</i>	50-54	64-89	62-75	----	51-56
<i>Confirmatio</i>					
a)	55-78	90-140	75-92	44-71	57-139
b)	78-154	-----	-----	-----	-----
<i>Peroratio</i>	155-159	140-146	-----	71-76	140-145

Segundo modelo de *dispositio*:

	Bux Wv 137	Bux Wv 143	Bux Wv 147	Bux Wv 148	Bux Wv 151b	Bux Wv 155
<i>Exordium</i>	c.1-11	c.1-3	c.1-6	c.1-4	c.1-4	c.1-6
<i>Narratio</i>	-					
<i>digressio</i>						
<i>initium</i>	12-22	3-12	7-14	4-10	4-23	7-13

<i>medium</i>	22-36	12-16	15-25	11-16	23-58	13-19
<i>finis</i>	-----	16-23	-----	17-21	-----	20-28
<i>Propositio</i>	36-67	23-51	-----	21-51	59-97	28-53
<i>Confutatio</i>	68-75	51-57	-----	52-58	98-111	54-62
<i>Confirmatio</i>	75-99	57-93	26-66	58-112	-----	63-126 <sup>71</sup>
<i>Peroratio</i>	99-103	93-103	66-71	113-143	-----	127-140

Tercer modelo de *dispositio*:

	Bux Wx 153	Bux Wx 158
<i>Exordium</i>	c.1-4	c.1-3
<i>Narratio</i>	4-21	3-16
<i>Propositio-Confutatio</i>	21-67	17-59
<i>Confirmatio</i>	67-104	60-77
<i>Peroratio</i>	105-124	78-83

Cuarto modelo de *dispositio*:

	Bux WV 157
<i>Exordium</i>	c.1-12
<i>Narratio</i>	13-37
<i>Propositio</i>	-----
<i>Argumentatio:</i>	
<i>Confirmatio-</i>	
<i>Confutatio</i>	38-85
<i>Peroratio</i>	85-91

Quinto modelo de *dispositio*:

	Bux WV 142
<i>Exordium</i>	c.1-2
<i>Narratio</i>	2-16
<i>Propositio</i>	17-46
<i>Argumentatio:</i>	
<i>Confirmatio-</i>	
<i>Confutatio</i>	47-112
<i>Confirmatio</i>	113-150
<i>Peroratio</i>	150-153

Sexto modelo de *dispositio*:

	Bux WV 139	Bux WV 141	Bux WV 146	Bux WV 156
<i>Exordium</i>	c.1-8	c.1-4	c.1-5	c.1-11

<sup>71</sup> En este prelude, nos advierte la autora, la numeración de compases es la que propone Breckmann.

<i>Narratio-</i>				
<i>Digressio</i>				
<i>initium</i>	8-20	4-12	5-13	12-23
<i>medium</i>	-----	-----	14-27	24-27
<i>finis</i>	-----	-----	27-29	28-31
<i>Propositio</i>	21-61	13-50	29-50	32-64
<i>Argumenta-tio</i>				
<i>Confutatio</i>	62-69	51-59	-----	64-70
<i>Confirmatio</i>	70-86	60-72	50-78	70-73
<i>Confutatio</i>	87-94	73-75	78-90	73-76
<i>Confirmatio</i>	95-98	75-86	91-111	77-79
<i>Confutatio</i>	-----	87-90	-----	80-81
<i>Confirmatio</i>	-----	91-104	-----	32-101
<i>Peroratio</i>	99-110	104-110	111-129	102-140

### 3.3.- ELOCUTIO <sup>72</sup>

En la *Elocutio* las ideas y argumentos descubiertos en la *inventio* y ordenados en la *dispositio* son puestos, al fin, en palabras. Es la verbalización del discurso.

La *Elocutio* ocurre en dos partes:

3.3.1.- La *electio* o elección: Se seleccionan las palabras y expresiones lingüísticas apropiadas para cada pensamiento en particular.

3.3.2.- La *compositio* o combinación: El material lingüístico seleccionado se organiza de acuerdo a las cuatro *virtutes elocutionis*:

*Puritas* o pureza o limpieza: Se debe hacer un correcto uso del lenguaje, emplear palabras propias de la lengua en que se habla y otorgarles su justa significación.

*Perspicuitas* o claridad o transparencia: Se debe buscar que el discurso sea comprensible. Las palabras, oraciones y períodos deben expresar con precisión las ideas que se quieren comunicar. La claridad es fundamental para el proceso de persuasión.

*Decoratio* u *ornatus* u ornamentación: En ocasiones, para dotar de vida al discurso y hacerlo más eficaz y convincente, es necesario introducir elementos contrarios a las rígidas normas de la *puritas* y la *perspicuitas*. Esta alteración o "desvío" de la "norma", es conocido con el nombre de *Figura retórica*. La figura otorga al discurso belleza, elemento útil para la *delectare*; emotividad, cualidad indispensable para lograr la *movere* en el oyente; elegancia o distinción y estilo. Al conjunto de figuras retóricas se le conoce como *decoratio*. La *decoratio* es la parte más conocida del sistema retórico y frecuentemente se le confunde con éste.

*Aptum* o adaptación: Ajusta la estructura, estilo, lenguaje y características del discurso de acuerdo a su propósito y a la situación en que este se da.

La música toma de la *elocutio* retórica el complejo sistema de la *decoratio* el que, incluyendo a cada una de las figuras retórico-musicales, se analizarán en detalle en la segunda parte de este trabajo.

### 3.4.- MEMORIA <sup>73</sup>

<sup>72</sup> En griego *Lexis*.

<sup>73</sup> En griego *Mneme*.

Los oradores contaban con todo un arsenal de recursos mnemotécnicos que empleaban ya sea para memorizar el discurso, o bien las mismas partes y procesos del sistema retórico. De hecho, la *memoria* cayó en desuso desde el momento en que la retórica irrumpe en los terrenos de la literatura. Por esta razón y por que al parecer los músicos de la era barroca no demostraban gran interés en memorizar la música que ejecutaban, la *memoria* es la única parte del sistema retórico que no fué siquiera mencionada por los tratadistas musicales del barroco.

En otros tiempos esto no ocurría así. La célebre mano guidoniana, por ejemplo, método atribuido a Guido d'Arezzo que fué utilizado durante la edad media para aprender la escala y las sílabas del solfeo, proviene de un recurso mnemotécnico característico de la *memoria* retórica.

### 3.5.- PRONUNTIATIO <sup>74</sup>

La *pronuntiatio* o *actio* es la parte del sistema retórico que aborda todo lo relacionado con la escenificación del discurso. Gestos, ademanes, entonación, dicción, modulación de la voz y cualquier tipo de movimiento corporal son analizados minuciosamente en esta sección.

La *pronuntiatio* aparece en los tratados de música del barroco -Burmeister, Kircher, Mattheson y Quantz, principalmente- en forma de consejos prácticos sobre la conducta que el músico debe observar en el escenario, y sobre la importancia del intérprete en el proceso de creación y recreación musical.

J.J. Quantz nos dice que:

La expresión de la música puede ser comparada con la de un orador [...].

Se le pide a un orador que tenga la voz fuerte, clara y transparente; la pronunciación precisa y perfecta; que no confunda ni haga omisión de las letras juntas, que incorpore una agradable diversidad en los tonos de la voz y de las palabras; que evite la uniformidad de la declamación; que haga escuchar el tono de la sílabas y de las palabras, unas veces con fuerza, otras con suavidad, unas veces con rapidez, otras con lentitud; que eleve la voz en ciertas palabras que exigen fuerza y que la haga moderar en otras; que exprese cada pasión con el tono de voz que le es propio; que se adapte en general a la magnitud del lugar donde se habla; en fin, que se ajuste a todas las reglas que hacen relucir los talentos de la elocuencia [...], debe hacer sentir la diferencia que hay entre una oración fúnebre y una laudatoria, un discurso informal y un discurso serio [...] esto de lo que se viene de hablar debe también aplicarse a la buena expresión de la música. (QUANTZ, 1967:120-3).

Los afectos ocupan un lugar preponderante dentro de las recomendaciones de la *pronuntiatio*. Thomas Wright (*The passions of the minde in general*, 1604) afirma que "es imposible para un orador mover las pasiones de su auditorio si él mismo no se ve afectado antes por la misma pasión" (TOFT, 1984:191).

La *pronuntiatio* musical retoma el principio de autoafectación como lo demuestran los siguientes fragmentos:

Claudio Monteverdi; *Libro ottavo, Madrigali guerrieri et amorosi* [...]; Venecia, 1638:

Los instrumentos [...] deberán ser tocados a imitación de las pasiones del texto [...], en la voz] no deberá haber gorjeos ni trinos en otro lugar que no sea el canto de la estrofa que comienza: "Notte". Durante el resto se expresará de modo similar a las pasiones de la oración (FABBRI, 1985:341).

Anónimo; *Argumento et scenario*, Venecia, 1640:

<sup>74</sup> La *pronuntiatio* o *actio* se le denominó en griego como *hypókrisis*. Huelga cualquier comentario.

[...] alabado Monteverdi, que nació para dominar los afectos ajenos, pues no existe un ánimo tan duro que él no cambie y conmueva con su talento, adaptando de tal modo las notas musicales a las palabras y pasiones, que quien canta debe reír, llorar, encolerizarse, compadecerse y hacer todo aquello que éstas ordenan, siendo el oyente arrastrado de un ímpetu semejante a causa de la variedad y fuerza de las mismas perturbaciones (FABBRI, 1985:449).

Johann Joachim Quantz (1752):

[...] el intérprete de una pieza debe procurar mover en sí mismo tanto la pasión principal como las otras que se encuentren [en la obra] (QUANTZ, 1967:124-5).

En los mismos términos se expresa Carl Philipp Emanuel Bach (1759):

Un músico no puede conmover a los demás a menos que él también esté conmovido. Necesariamente deberá sentir todos los sentimientos que espera despertar en su audiencia, ya que mostrando su propio humor, excitará uno similar en el oyente. Donde el pasaje sea lánguido y triste, el intérprete debe languidecer y caer en la tristeza. Cuando se trate de uno alegre y jovial, el intérprete deberá embargarse del humor en cuestión. Debe resaltar especialmente estas cualidades en la música cuya naturaleza es altamente expresiva, ya sea la propia o la de algún otro compositor. En este caso, deberá estar seguro de retomar el sentimiento que el compositor intentó escribir... (DONINGTON, 1963:51-2)

Los movimientos corporales también son considerados en la *pronuntiatio* musical. En la interpretación musical, aconseja Mattheson (1739) a los cantantes, se manifiesta cierto *emphasis* el cual "debe corresponder de manera exacta a la inclinación de las manos -que también suenan- y a la sensibilidad. En estrecha correspondencia con el texto" (CIVRA, 1991:137) (v. Los afectos, I.2.2.).

## II. SEGUNDA PARTE.

*Johann Sebastian Bach conoce de una forma tan completa el papel y las ventajas de la retórica a la hora de componer música que no sólo es un placer escucharle hablar de las similitudes y concordancias entre las dos, sino que resulta admirable observar la habilidad con que aplica estos principios a sus obras.*

*Birnbaum (amigo íntimo de Bach).*

## 1.-LA DECORATIO LITERARIA.

*Los retóricos distinguieron especies de figuras; pero Monseñor, nada es más inútil y no me ha interesado entrar en semejantes detalles.*

Condillac

\*\*\*

La *decoratio* es, sin duda alguna, la parte más conocida y estudiada de la retórica. Reducir todo el complejo del sistema retórico a esta sección, es un abuso que se comete con demasiada frecuencia.

Se conoce como *decoratio* al conjunto de operaciones que generan alguna transformación en el modo habitual de las expresiones lingüísticas. Estas operaciones son conocidas con el nombre de *Figuras retóricas*.

Los retóricos definieron a la figura retórica de la manera siguiente:

Quintiliano (S.I., LIX, cap.I):

La figura es una manera de hablar apartada del modo común y más obvio [... es una] mutación razonable en el sentido o en las palabras, del modo vulgar y sencillo (QUINTILIANO, 1942, II:89).

Miguel de Salinas (1541, cap.XXXI):

Figura es manera de decir buena y pulida, inventada fuera del común uso de hablar (SALINAS, 1980:181).

Bartolomé Jiménez Patón (1604, cap.VIII):

*La figura que en Griego se dice schema es cierta conformidad de lo que se dice apartada de el común lenguaje y ordinario modo de hablar, por la qual conformidad la razón bien concertada se muda en otro cierto modo con cierto ornato y virtud.* (JIMÉNEZ PATÓN, 1980:277).<sup>75</sup>

La figura retórica es una operación que desvía una expresión verbal, literaria o -como se verá- musical, del uso gramatical común. Es una desviación a la norma. Es el proceso de transgresión a la regla en donde, en un contexto determinado, la forma "correcta" de la expresión, cede su lugar a otra de carácter sorpresivo, inesperado, inusitado y extracotidiano que modifica notablemente el aspecto del discurso y el efecto que este produce en el oyente.

La figura determina un estilo. Por medio de la elección de determinadas figuras, el discurso se individualiza, caracteriza sus expresiones dotándose de una personalidad propia con la cual el receptor lo identifica.

La figura hace al discurso bello, agradable, atractivo para quien lo escucha. Lo que no es bello es rechazado, indigno, rehuído, no tiene valor. Lo bello, por el contrario, se acepta, se desea, se busca. La belleza agrada al oyente (*delectare*) disponiéndolo a ceder al influjo de sus afectos.

La figura da elegancia al discurso. Lo aleja de la vulgar expresión directa que "no dice más de lo que dice". Du Marsais (1676-1756) sostiene que las figuras "revisten, por así decirlo, de ropajes más nobles éstas ideas comunes", y que "las frases que no tienen la marca de ninguna figura determinada son como los soldados que no llevan el uniforme de ningún regimiento: sólo

<sup>75</sup> Se cita de manera literal, con la ortografía del siglo XVII (de ahí las cursivas), según la edición de CASAS:1980.



poseen las modificaciones necesarias para dar a conocer lo que alguien piensa" (TODOROV, 1991:141). Un discurso elegante adquiere distinción, autoridad y credibilidad. Atrapa al oyente convirtiéndolo en presa fácil de la persuasión.

La figura es, también, el medio por el cual se expresan y mueven los afectos. Arnaud y Nicole, autores anteriores a Du Marsais declaran:

Las expresiones figuradas significan, además de la cosa principal, el movimiento y la pasión de quien habla e imprimen así una y otra idea en el espíritu, a diferencia de la expresión simple, que sólo señala la verdad desnuda" (TODOROV, 1991:122).

Bertrand Lamy (*L'art de parler*, 1675), el célebre retórico francés de gran influencia en los tratadistas musicales de Francia, afirma:

Podemos ver en el Rostro de un Hombre lo que pasa en su Corazón; el fuego en sus Ojos, el fruncimiento en su Ceja, la palidez en su semblante, son evidencias de una extraordinaria conmoción. Las características de su Discurso, la nueva y repentina manera de expresarse (completamente diferente a la manera de cuando estaba en paz y sereno; son signos de agitación e implican perturbación en la persona que habla... Así, nuestras palabras responden a nuestros sentimientos: El Discurso de un hombre que ha sido "movido" no puede ser igual: A veces es extendido, y describe exactamente la cosa que es el Objeto de Nuestra Pasión: Otras veces es corto; sus expresiones son abruptas; dice veinte cosas a un tiempo; veinte Interrogaciones; veinte Exclamaciones; veinte Disgresiones juntas; él está alterado por cientos de pequeñas particularidades y nuevos modos de significar su mente, estos modos son tan opuestos, y distintos de los modos habituales, como el rostro de un hombre encolerizado y su rostro cuando está tranquilo y sereno. Estos modos de hablar (que son Razgos, dibujados por nuestras Pasiones en nuestros Discursos) son las famosas Figuras mencionadas por los retóricos y por ellos definidas como las *Maneras de hablar, diferentes y alejadas de las maneras ordinarias y naturales*. ..(W AITE, 1970:390).

Efectivamente, como dice Barthes:

[Según Lamy] la pasión deforma el punto de vista sobre las cosas y obliga a valerse de palabras especiales: "Si los hombres concibieran todas las cosas que se presentan a sus mentes, simplemente como son en sí mismas, todos hablarían de la misma manera: Los geómetras tienen casi todos el mismo lenguaje" (BARTHES, 1974:77).

Las figuras, al mismo tiempo que representan un afecto determinado, pretenden suscitar o mover el mismo afecto en el auditorio (*movere*).

Existen varias clases de figuras. Los retóricos reconocen tres tipos principales de éstas:

**Tropos:** Trasladan el significado de una expresión de su sentido literal -inadmisible lógicamente- a uno figurado -indispensable para una interpretación adecuada-. Existen tropos de palabra y de pensamiento.

**Figuras de palabra o dicción:** Afectan a la construcción morfológica de las palabras o las frases.

**Figuras de pensamiento:** Afectan a la lógica del discurso. Alteran la presentación de las ideas obtenidas en la *inventio* (I, 3.1.). Actúan sobre unidades contextuales más amplias.

Así mismo, los retóricos distinguen a las figuras por el modo en que operan:

Por adición  
Por sustracción  
Por sustitución  
Por permutación

Los niveles lingüísticos que pueden ser afectados por estos modos son:

Nivel fónico-fonológico: Cuando afecta al interior de las palabras.

Nivel morfo-sintáctico: Cuando afecta a la selección y disposición de los elementos de la frase.

Nivel léxico-semántico: Cuando afecta al contenido de las frases.

Nivel lógico: Cuando afecta al sentido lógico del discurso.

Ejemplos:

**Hypérbole:** Exageración. Figura que enfatiza hasta lo inverosímil aquello que se desea expresar: "ese hombre es más blanco que la nieve", "el navío se mueve más lento que una oruga", "esto que he dicho está más claro que el agua", "jinete y caballo, más ligeros que el viento".

Se trata de un tropo pues modifica el sentido literal de la expresión. La *hyperbole* es una figura que afecta por adición al nivel lógico de la oración.

El siguiente fragmento tomado de Garcilaso, es un claro ejemplo de las cualidades que la *hyperbole* es capaz de imprimir al discurso.

Con mi llorar las piedras enternecen  
su natural dureza y la quebrantan  
los árboles parecen que se inclinan  
las aves que me escuchan cuando cantan,  
con diferente voz se condolecen  
y mi morir, cantando, me adivinan;  
las fieras que reclinan  
su cuerpo fatigado  
dejan el sosegado  
sueño para escuchar mi llanto triste.

(BERISTÁIN, 1988:251).

Las repeticiones retóricas se consideran habitualmente, figuras de palabra. La mayoría de éstas afectan por adición al nivel morfo-sintáctico de la lengua:

**Anaphora:** Repetición constante de varias cláusulas sucesivas:

Cuando estuvieres delante del Juez Soberanes,  
¿dónde estarán tus riquezas?  
¿dónde tus deleites?  
¿dónde la muchedumbre de tus criados?

Miguel de Salinas

(SALINAS, 1980:181).

**Epistrophe:** Repetición intermitente de la misma oración al final de varias cláusulas sucesivas.

¿Quién los pidió?, Apio.  
¿Quién los publicó? Apio.

Pro. mil. 59

(QUINTILIANO, 1942:112).

**Complexio:** Combinación de la *anaphora* y la *epistrophe*:

¿Que eras antes de que fueses criado?, nada.  
¿Que eras antes que te redimiese?, nada.  
¿Que serías si te quitase su gracia?, nada.

(SALINAS, 1980:181).

Existen repeticiones que no sólo afectan al nivel morfo-sintáctico del discurso sino que también, por adición, llegan a alterar el nivel lógico de la expresión. Cuando esto ocurre se convierten en figuras de pensamiento:

**Epánodos:**

*Allí con tiernas lágrimas y ruegos  
Ya casi ciegos de llorar los ojos  
Aunque para sus ojos casi ciegos  
No fuera menester tantos enojos*

*Lope de Vega, [?], cant. 16.*

(JIMÉNEZ PATÓN, 1980:282).

**Antistatis:**

*A la fe la madre mía  
que los sueños sueños son.*

(JIMÉNEZ PATÓN, 1980:283).

**Echo:**

*Mucho a la majestad sagrada agrada  
que entienda a quién está en el cuydado dado  
que es el reino de aca prestado estado  
y todo al fin de la jornada nada.*

*Fray Luis de Leon.*

(JIMÉNEZ PATÓN, 1980:284).

La *apocope* es una figura que afecta por sustracción: "Do estal fi de la mare" [ dónde está el hijo de la madre]. (v. *apocope* II, 3-3.2.1.2).

La *hyperbaton* afecta también al nivel morfo-sintáctico pero lo hace por permutación: "Corre temeroso venado" [venado temeroso] (Sor Juana) (v. *hyperbaton* II, 3-3.3.1.3.)

Es evidente que la definición de figura retórica como un "desvío" de la norma, ofrece muchos puntos dudosos. Retomaremos esta discusión cuando analicemos a las figuras retóricas musicales y descubramos, que muchas de ellas, son menos singulares de lo que aparentan ser.

## 2.-LA DECORATIO MUSICAL.

### 2.1.- FIGURA MUSICAL: DEFINICION.

Entendemos a la figura retórica musical en los mismos términos que entendemos a la figura literaria:

La figura retórico-musical es una operación que desvía una expresión musical del uso gramatical común. Es una desviación a la norma. Es el proceso de transgresión a la regla que provoca que, en un contexto determinado, la forma "correcta" de la expresión, ceda su lugar a otra de carácter sorpresivo, inesperado, inusitado y extracotidiano que se propone ofrecer al discurso musical belleza, refinamiento, elegancia, atractivo y, sobre todo, se propone mover los afectos del oyente.

La figura retórica musical no se limita, como el Doctor Hang Lennenberg (1958) pretendía, a la noción que en música se tiene sobre el concepto de *figura*: motivo rítmico melódico breve. Efectivamente las figuras retórico-musicales incluyen una gran cantidad de fenómenos musicales como repeticiones, desarrollos, imitaciones, descripciones, acordes, repetición de acordes,

ornamentos, signos y anotaciones, puentes y secciones de transición, contrastes intercalados y en secuencia, interrupciones, silencios, secuencias, modificación de registros, niveles, conducción melódica, preparación y resolución de disonancias, trazo de líneas melódicas, acordes, afinaciones, posición y altura de notas, motivos o fragmentos, modos, etc.; es decir, una gran cantidad de eventos musicales que, en un contexto determinado, se perciban como desviaciones o alteraciones a la gramática y sintaxis musicales habituales.

Como ya indicamos, la noción de figura retórica como desvío de la norma ofrece varios puntos dudosos que, creemos, es imprescindible abordar en esta punto. Efectivamente, como el semiólogo Tzvetan Todorov apunta:

¿Toda figura es realmente un desvío? [...] Por ejemplo la *asindeton* es una coordinación por yuxtaposición, la *polysindeton* una coordinación con conjunciones repetidas. ¿Cuál es el desvío: la primera, la segunda, ambas? [...] en realidad comprobamos que el desvío pasa a ser causa de origen a ser causa final: muchas figuras no son desvíos sino con relación a una regla imaginaria, según la cual "el lenguaje debería de carecer de figuras [...] las figuras, fuera de toda duda, no son raras, ni incomprensibles, ni un privilegio absoluto del lenguaje literario." (TODOROV Y DUCROT, 1989:315).

En realidad las figuras retóricas nos resultan más familiares de lo que la noción de "desvío" nos permitiría suponer. De hecho todos hablamos con figuras retóricas. Como decía Racine: "no hace falta más que escuchar una riña entre dos mujeres del pueblo de la condición más vil: ¡que abundancia de figuras!. Abundan la metonimia, la catacrexis, la hipérbole, etc." (BARTHES, 1993:156). Además, si esto no fuera suficiente, cada sistematización o tratado retórico, como a fin de cuentas este trabajo pretende ser, participa de una franca contradicción: es una sistematización de lo que por definición no puede ser sistematizable; es una codificación de lo que atenta contra el código; es la absorción del "desvío", la asimilación al código de aquello que en un principio no pertenecía a él. Así pues, "la problemática de la desviación a la norma -que nos enseña cómo el acto creador ha violado la regla del código- ha de plantearse también el problema de cómo en todo caso, la violación puede ser aceptada, reabsorbida, la mayoría de las veces, en el sistema de normas vigente" (ECO, 1989: 154)

La respuesta a esta penosa situación la encontramos al revisar el fin de la retórica: la persuasión. Para persuadir, la retórica y sus figuras no pueden alejarse mucho del universo informativo que es dominado por el oyente que se quiere persuadir:

La retórica no codifica las relaciones de lo inusitado que se oponen a *todos* los sistemas de expectativas del código o de la psicología de los oyentes: solamente codifica las que, aún siendo inusitadas, *pueden integrarse en el sistema de expectativas del oyente.*" Y agrega, "Lo inesperado se regula de tal manera que tanto lo inesperado como lo informativo intervienen, no para provocar o poner en crisis lo que ya se sabe, sino para persuadir es decir, para reestructurar en parte lo que ya se sabe [subrayados del original] (ECO, 1989:172).

La opinión del profesor Umberto Eco, adquiere nuevas dimensiones cuando la consideramos en el ámbito del discurso poético, del mensaje estético:

[...] *La obra de [arte] nos impulsa ante todo a reconsiderar el código y sus posibilidades.* Toda obra [de arte] pone el código en crisis, pero a la vez lo potencia; pone de manifiesto replegos insospechados, sutilezas ignoradas; violándolo, lo integra y reestructura (en el sentido de que después de la *divina comedia* la lengua italiana se enriqueció con nuevas posibilidades), varía la actitud de los que hablan, respecto a él.[...] El destinatario advierte la nueva posibilidad lingüística y a través de ella piensa toda la lengua, sus posibilidades, el patrimonio de lo que puede decirse y de lo que ya se ha dicho, que el mensaje poético lleva dentro de sí como posibilidad entrevista en su fondo (ECO, 1989: 153).

Así pues, hemos de tener presente que "la noción de figura no es pertinente en el nivel lingüístico: pero adquiere todo su sentido en el nivel de la percepción del lenguaje" (TODOROV:1991: 145).

Los tratadistas barrocos definieron a la figura retórica musical de la manera siguiente:

**Joachim Burmeister (1606):**

[Una figura es] un ornato de la armonía o la melodía que deriva su razón de ser de la misma composición, con el principio y final bien definidos dentro de una frase musical, la cual, con su presencia, da mejor y más agradable aspecto (UNGER,1941:63; JACOBSON,1980:60; CIVRA,1991:101).

**Johannes Nucius (1613):**

La figura contribuye no en poco al refinamiento de una armonía. [...] esto es otro modo de ornamentar una melodía, dictado por la palabra de los afectos, como alegrarse, regocijarse, reír, llorar, dolerse, encolerizarse, compadecerse, todas las cosas que se pueden expresar y describir con la variedad de los sonidos y de las notas (CIVRA, 1991:102-3).

**Athanasius Kircher (1650):**

[...] en la música las figuras son idénticas y tienen el mismo valor de los colores y tropos y otros modos de decir propios de la retórica. Como un retor [u orador] armado de tropos logra mover al auditorio ya a la risa, ya al llanto, ya a la compasión o a la indignación, a la ira y al amor, a la piedad y a la justicia, así acontece en la música con un elocuente contexto de frases musicales (UNGER, 1941:63).

**Christoph Bernhard (aprox. 1660):**

*Figuram* denomino yo a un especial arte de utilizar las disonancias de tal manera que las mismas no suenen repugnantes, sino que se vuelven agradables y ponen el arte del compositor al día (JACOBSON,1980:60; FEDERHOFER,1989:110).

**Johann Adolph Scheibe (1745):**

Cada uno estará de acuerdo conmigo si establezco que son las figuras las que otorgan la mayor impresión al estilo musical y le ofrecen una fuerza singular... Es exactamente igual en la música como en la oratoria y en la poesía. Ambas bellas artes no poseerían el fuego ni el poder para mover si se les despojara del uso de las figuras. ¿Se podría en verdad mover y expresar las pasiones sin ellas?, De ningún modo. Las figuras, de hecho, encarnan por sí mismas el lenguaje de los afectos [...] (WAITE, 1970:388).

**Y continúa más adelante:**

[...] son las figuras el nacimiento feliz de un fuego natural. Pudiesen expresarse sin afecto alguno pero ninguna pieza puede ser bella sin ellas. Solamente débiles son aquellos que no pueden comprobar la exactitud de las figuras en sus piezas [...] (SHERING, 1908:113-4).

**Johann Christoph Gottsched (1751):**

[Bertrand Lamy] las considera como una lengua de los afectos, como una expresión de los movimientos fuertes del alma y las compara con los distintos lineamientos y expresiones faciales, con los cuales igualmente se pueden extraer del exterior, el estado de ánimo interno de una persona. Comparación feliz ya que en los hechos las figuras son algo más que simples adornos (JACOBSON, 1980:60).

Según Burmeister y Nucius la figura es un "ornamento". Este término debe ser entendido en su sentido más amplio -en el sentido retórico: ornamento=*ornamentum*=*decoratio* (v.I, 3.3.2).- ya que, como nos dice Bernhard, este ornamento puede consistir en "un especial arte de utilizar las disonancias".

Del mismo modo y como se puede observar en el registro de figuras, éstas también son "un especial arte de utilizar" la armonía, la melodía u otro elemento musical. Este "especial arte de utilizar", no es sino la "desviación a la norma" a la que se refiere nuestra definición.

"Sorpresiva" o "inesperada" son cualidades immanentes a esta "desviación"; sin embargo, ¿Para que introducir una desviación?, ¿por que emplear una expresión "anormal"? Porque hace mas "agradable", "refinado" y "elegante" al discurso musical, nos dicen Burmeister, Nucius, Bernhard y Sheibe. Sin embargo, para Nucius, Kircher, Sheibe y Gottsched existe otra razón que da lugar a esta "desviación": Las figuras son el medio musical de los afectos. Según Sheibe pueden existir figuras sin afectos pero no afectos sin figuras.

Las figuras "encarnan por sí mismas el lenguaje de los afectos". "¿Se podría en verdad mover y expresar las pasiones sin ellas?", se pregunta Sheibe y él mismo se contesta, "De ningún modo". Puede considerarse a la figura retórico-musical como uno de los máximos logros de aquellos músicos, teóricos y prácticos, que durante los siglos XVII y XVIII, se resolvieron a aprehender de los retóricos y oradores, los secretos del origen, funcionamiento y motivación de los afectos del alma. Al mismo tiempo que representa un afecto en sí misma, la figura retórico musical se propone mover la misma clase de afecto en el oyente. (v. Los afectos I,2.2.). Quizá se pueda afirmar que es su cualidad afectiva, el principio y fin de toda figura retórico- musical.

Si bien los tratadistas destacan la belleza y elegancia que la figura imprime al discurso musical, así como su poder para agrandar (*delectare*) y mover (*movere*) los afectos del público, es importante mencionar que el uso de las figuras musicales también produce un efecto estilístico.

La figura delata a la obra. Por medio de la constante aparición de figuras específicas, el discurso musical se singulariza, adquiere personalidad y carácter propio. Además, cuando se utiliza la figura como recurso estilístico, es posible distinguir un marco contextual particular, con giros y figuras que devienen "norma" y del cual emanarán nuevas y exclusivas figuras musicales que se percibirán como "desvíos" con respecto a este discurso.

Como ya se ha dicho, los tratadistas barrocos desarrollaron los fundamentos de la retórica musical -y de sus figuras-, para su aplicación simultánea en dos ámbitos: La composición y el análisis. La figura musical era una referencia, un invaluable recurso taxonómico para el estudio del lenguaje musical de una obra ya elaborada. Así mismo, la figura fué un precioso artificio, para la creación musical. La figura devino piedra angular de la *poetica* musical.

Si bien desde el inicio de la era barroca tanto la música vocal como la instrumental participaron del uso de las figuras retóricas, es en el ámbito de la primera donde se observan, de manera mas diáfana, la articulación de los recursos y mecanismos de la figura retórica musical. En la música vocal se originó una singular relación y desarrollo interactivo entre la retórica del texto y la realización instrumental: el contenido o la elaboración retórica de los textos determinaban las alteraciones retóricas del discurso musical. De este modo, la figura musical se empleó para apoyar el sentido e intención del texto. La música sería pues, provisionada de recursos retóricos, el agente persuasivo encargado de convencer al auditorio de lo que las palabras quieren decir.

Paolo Fabbri observa este procedimiento en los madrigales del cuarto y quinto libros a cinco voces de Claudio Monteverdi:

[... en éstos,] Monteverdi se proponía dar un equivalente musical de la inteligencia alquímica lexical [sic] típica del estilo guarniniano, mas tendiente al matiz que a la precisión semántica [...] buscando quizá entre los recursos musicales el equivalente de ciertas figuras retóricas, Monteverdi parece querer apuntar a procedimientos analógicos (en paralelo entre música y poesía) capaces de aferrar ya no la letra, sino la esencia del discurso poético [...] no faltan casos en los que los recursos compositivos particulares se asocian a ciertas figuras retóricas (FABBRI, 1985:113-3; 126).

El vínculo entre retórica del texto y la del discurso instrumental alcanzó complejos niveles de codificación dominados, de manera *natural*, por compositores y oyentes.

En este sentido, Nikolaus Harnoncourt apunta:

[...] finalmente nació un inmenso vocabulario de figuras con un sentido determinado y que eran familiares a todo oyente culto. Es así que se puede llegar al corolario, es decir, a utilizar este repertorio de figuras de manera independiente, sin texto: gracias a la figura musical sola, el oyente hacía la asociación con el lenguaje. Esta transposición de un vocabulario musical, que en un principio era vocal, a la música instrumental, es muy importante para la comprensión e interpretación de la música barroca (HARNONCOURT, 1984:182).

## 2.2.- FIGURA MUSICAL: MODO DE OPERACION.

Según las definiciones de los tratadistas, son la melodía y la armonía son los elementos musicales que directa y explícitamente se ven afectados por la acción de una figura. La rítmica y el timbre son afectados por una figura, de manera tangencial. Existen sólo un par de figuras que se refieren explícitamente al ritmo y otras tantas para el timbre. Si bien es cierto que las figuras que producen imitaciones en voces diferentes, con distintos registros, en la música vocal, pueden referirse y adaptarse a este último parámetro. También hay algunas figuras que afectan a la notación.

Una figura musical opera básicamente de cuatro modos:

Por adición  
 Por sustracción  
 Por permutación  
 Por sustitución

Por la acción de una figura, materiales y elementos musicales se añaden, sustraen, permutan o sustituyen dentro del discurso musical.

## 2.3.- FIGURA MUSICAL: CLASIFICACIONES.

Los tratadistas barrocos acostumbraron clasificar las figuras musicales de acuerdo a tres procedimientos:

- Por jerarquización
- Por elementos musicales afectados
- Por estilos

La clasificación por jerarquización sigue criterios por demás arbitrarios.

Johannes Nucius (1613) divide las figuras en dos grupos:

- a) *Figurae principalis: Fuga, commisura, repetitio.*
- b) *Figurae minus principalis: Climax, complexio, syncopatio, homoioteleuton.*

Joachim Thuringus (1625), sigue la misma clasificación y añade a las figuras "*minus principalis*", la *aposiopesis*, *noema*, *pausa*, *anaphora*, *paragoge*, *apocope*, *catachresis*, *pathopoeia*, *parrhesia*, *homoiototon* (CIVRA.1991:102-3).

Johannes Gregorius Vogt (1719), divide las figuras musicales en cinco grupos:

- a) *Figurae simplices*: *Tremula, trilla* y movimientos que avanzan y se retraen en medio círculo.
- b) *Figurae compositae*.
- c) *Figurae Ideales*.
- d) *Figurae ad arsin aut thesin*: No abarcan todo un movimiento sino sólo una parte. Al principio: *Antithesis, schematoides*; en el centro: *Climax, mesis*; o al final: *anaphora*.
- e) *Figurae periodum*. (SHERING, 1908:111).

Una clasificación por elementos musicales afectados son las que hacen Burmeister y Matheson.

Joachim Burmeister (1606), realiza la siguiente clasificación:

- a) *Figurae harmoniae*: *Fuga realis, metalepsis, hypallage, apocope, noema, analepsis, mimesis, anadiplosis, symblema, syncopa, syneresis, pleonasmus, auxesis, pathopoeia, hypotoposis, anaploke, aposiopesis*.
- b) *Figurae melodicarum*: *Parembolae, palillogia, climax, parrhesia, hypérbole, hypobole*.
- c) *Figurae melodiae cuam harmoniae*: *Congeries, fauxbourdon, anaphora, fuga imaginaria* (CIVRA, 1941: 101-2).

Johann Mattheson (1739), por su parte propone la siguiente clasificación:

- a) *Figurae dictionis*: El literatura son las figuras de palabra. En música se aplican a notas aisladas.
- b) *Figurae sententiae*: Se aplican a frases: "En las cuales una frase compuesta expresa un cierto afecto". Son diez y siete.
- c) *Figurae amplificationis*: Son útiles para la "expansión, amplificación, decoración, ornamentación y demostración". Existen alrededor de treinta figuras de este tipo (LENNENBERG, 1958:201)

Una clasificación estilística de las figuras musicales es la que realiza Christoph Bernhard (aprox. 1660).

- a) *Stylus Gravis*: Es el estilo de la polifonía religiosa tradicional. Es el estilo palestriniano que se conserva en la música eclesiástica del principios del barroco y que recibió el nombre de *prima prattica*. A este grupo pertenecen cuatro figuras: *Transitus, suspensio, superjectio, syncope*.
- b) *Stylus luxurians communis*: Es el de la música de cámara. Predomina el manejo contrapuntístico de la *secunda prattica* ("El contrapunto nace de la lección de las figuras"). Texto y música aparecen balanceados sin predominio de ninguno de los dos. A este pertenecen quince figuras.
- c) *Stylus luxurians theatralis*: A este pertenecen la ópera, oratorio y otros estilos representativos donde la palabra es la "maestra de la música". Existen siete figuras para este estilo. Posteriormente, Bernhard integra las figuras del segundo y tercer grupo en uno sólo: *Figures superficiales* (JOHNSON, 1980: 625-6).

Los investigadores contemporáneos que se han dedicado al estudio de la retórica musical y principalmente a la de la *decoratio*, suelen clasificar las figuras retórico-musicales, de acuerdo a dos criterios:

- Por su relación con las figuras literarias.
- Por elementos musicales afectados.

Hans-Heinrich Unger (1941) y Ferruccio Civra (1991), dividen las figuras musicales en dos grandes grupos:

En el primero reúnen a las figuras que provienen o guardan una relación estrecha con las figuras literarias.



En el segundo integran a las figuras que únicamente se producen en la música. (v. apéndice; "Cuadro comparativo entre figuras retórico-literarias y musicales".)

George Buelow (1980), en cambio, introduce la clasificación de figuras por elementos musicales afectados:

- a) Figuras de repetición melódica.
- b) Figuras basadas en imitaciones fugadas.
- c) Figuras formadas por estructuras de disonancia.
- d) Figuras de intervalos.
- e) Figuras de *Hypotiposis*.
- f) Figuras de sonido.
- g) Figuras de silencio (reposo).

Todos los sistemas de clasificación para las figuras retórico-musicales e incluso literarias, tienen algo en común: resultan insatisfactorias por alguna u otra razón. Cada figura retórica responde a cualidades específicas, lo que dificulta el establecimiento de criterios generales para la clasificación organizada de grupos de éstas en una *decoratio* sistematizada. Sin embargo, intentar esta sistematización es un paso indispensable para emprender un estudio ordenado y efectivo de las figuras retórico-musicales.

La directriz fundamental de la taxonomía que proponemos en este trabajo, combina la discriminación de figuras de acuerdo al elemento musical que resulta afectado -bajo criterios distintos a los de Buelow-, con la distinción de grupos de acuerdo al modo de operación de la figura.

### 3.- REGISTRO DE FIGURAS.

*[...] no son estas todas las figuras; un buen compositor siempre descubrirá nuevas figuras sin conocerlas exactamente, sin siquiera dar cuenta de su nombre [...] solamente débiles son aquellos que no pueden comprobar la exactitud de las figuras en sus piezas [...]*

*Johann Adolph Scheibe*

\*\*\*

Cualquier intento de clasificación de las figuras retóricas, sean éstas musicales o literarias, es, como ya hemos dicho, insatisfactorio pero necesario. Nuestra propuesta de sistematización distingue tres grandes niveles de figuras musicales:

- 1.-FIGURAS QUE AFECTAN A LA MELODIA.
- 2.-FIGURAS QUE AFECTAN A LA ARMONIA.
- 3.-FIGURAS QUE AFECTAN A VARIOS ELEMENTOS MUSICALES.

\*\*\*

#### 1.-FIGURAS QUE AFECTAN A LA MELODIA.

Hemos distinguido tres clases de figuras que afectan directamente a la melodía:

- 1.1.-Figuras de repetición.
- 1.2.-Figuras descriptivas.

\*\*\*

##### 1.1.-Figuras de repetición.

Nuestra educación musical, fundamentada (y anclada) en modelos decimonónicos, nos ha enseñado a ver en el recurso de la repetición, un principio unificador de una obra. Desde esta perspectiva, la repetición no es sino el elemento esperado que determina las diferentes secciones de una forma musical preestablecida.

Por el contrario, para la retórica musical del barroco, la repetición es básicamente una insistencia. Repetimos lo que no se ha entendido bien, lo que no queremos que se olvide; repetimos aquello que, por su importancia, merece ser subrayado; repetimos lo fundamental, aunque, a veces, también repetimos sólo para redundar. El tratadista inglés Puttenham (1589), por ejemplo, dice que "la repetición de una palabra o cláusula debe, en mucho, alterar y afectar el oído y aún la mente del auditorio, por eso los poetas y retóricos la cuentan entre sus [clases de] figuras más poderosas" (TOFT, 1984 : 193).

La repetición es un "*Procedimiento retórico general*" que incluye un gran número de figuras que afectan a la morfología de las frases. (BERISTAIN, 1988 : 419-20 ).

Hemos subdividido a esta clase de figuras en los grupos siguientes :

##### 1.1.1.-Estructuras de repetición.

Aquí se agrupan los diversos esquemas generales que se producen por la repetición retórica de los fragmentos musicales.

##### 1.1.2.-Repetición exacta: *Palillogia*.

Cuando un fragmento es repetido sin ninguna alteración con respecto del original, recibe el nombre de *Palillogia*.

### 1.1.3.-Repetición alterada: *Treductio*.

Aquí se agrupan las diversas figuras que modifican la morfología original de un fragmento musical en el momento de ser repetido. De las figuras pertenecientes a la *treductio* se distinguen dos tipos por la manera que afectan a la formación de melodías:

1.1.3.1.-Actúan sobre sólo una voz.

1.1.3.2.-Actúan sobre varias voces.

### 1.1.4.-Repetición condensada de un desarrollo.

Son figuras que al principio, al final o en algún momento determinado de una obra, repiten elementos que forman parte de algún desarrollo sustancial que ocurre en alguna sección capital para la obra.

\*\*\*

### 1.1.1.-Estructuras de repetición.<sup>76</sup>

En este grupo se reúnen los esquemas típicos de la repetición retórica.

Una de las características principales de estas figuras es que, generalmente, aparecen en combinación con otras figuras. Esta combinación puede incluir a figuras de la misma clase, principalmente a aquellas que pertenecen al grupo de la repetición alterada o *treductio* (v. 1.1.3.), así como a otras figuras que afectan a la melodía o, incluso, a figuras que afectan a otros elementos musicales.

Las de este grupo son unas de las figuras retórico-musicales que se relacionan más estrechamente con las figuras retórico-literarias.

### **ANAPHORA.**<sup>77</sup> Anafora, repetición; *repetitio* (Nucius), *mimesis* (Thuringus).

---

<sup>76</sup> Es conveniente recordar, como se indicó en II. 2. 1, que la noción de *figura retórica musical* no es análoga a lo que entendemos habitualmente como *figura musical*: motivo rítmico-melódico. Las figuras que aquí estudiaremos son fenómenos complejos que nos hablan de desviaciones en diversos niveles del discurso musical, incluyendo las estructuras de repetición.

### <sup>77</sup> FORMATO GENERAL DE LOS ARTICULOS

-Encabezado: **NOMBRE DE LA FIGURA**. La denominación de cada figura se ha establecido de acuerdo al nombre y ortografía que aparece con mayor frecuencia en los tratadistas barrocos, en los estudios recientes; o en la retórica literaria. A continuación nombre(s) en español; *ortografías diversas*; *sinónimos* (tratadista que así la denomina). Por último aparecen artículos con figuras similares y/o relacionadas (referencia de envío al artículo correspondiente).

-Definición:

Tratadista(s) (fecha del tratado en que se ocupa(n) de la figura),

Definición general de la figura.

(REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS)

Burmeister (1606), Nucius (1613), Peacham el joven (1622), Kircher (1650), Vogt (1719), Walther (1732), Mattheson (1739).

Es la repetición del mismo fragmento musical al inicio de diversas unidades: (x.../x...,etc.). Se le encuentra habitualmente en las fugas.

(SHERING, 1908:109-11; UNGER, 1941:68-9; LENNENBERG, 1958:203; BUELOW, 1980:795; BUTLER, 1980:59; ALBRECHT, 1980:88; JACOBSON, 1980:67; CIVRA, 1991:114-5).

Burmeister (1599) y Thuringus (1624) limitan esta repetición al bajo (UNGER, 1941:68-9; LENNENBERG, 1958:203; CIVRA, 1991:114-5). Según Kircher (1650), esta figura "se utiliza frecuentemente para expresar las pasiones más violentas, crueldad, desprecio como se puede ver en aquella canción *Ad arma, ad arma*" (CIVRA, 1991:114-5).

Ejemplos: 1, 2 y BWV 565, c. 1 y 2.

Relación con la figura literaria : Sinónima.

"Y muchas comienzan con vehemencia e instancia por unas mismas palabras" (Quintiliano, 1942:111).

Bartolomé Jimenez Patón (1604, cap.VIII):<sup>78</sup>

*[...] es quando un mismo vocablo se repite en los principios de los miembros de la oracion:*

*Que de llaves no son llaves  
que de torres no son torres*

-Divergencia o especificación de algún tratadista con respecto a la definición general de la figura y/o características y cualidades afectivas, expresivas o interpretativas de la figura:

Tratadista (fecha del tratado), comentario y/o cita textual. (REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS).

-Ejemplo(s) musicales: No. de ejemplo

-Relación con la figura retórica literaria: a) *sinónima*: cuando el nombre, modo de operación y efecto de la figura musical coinciden plenamente con los de la figura literaria; b) *análoga*: cuando el nombre de ambas figuras coincide pero, en el modo de operación y/o en el efecto de la figura musical, existe únicamente algún elemento que, sin ser idéntico, puede establecer una relación de analogía con otro de la figura literaria; c) *Homónima*: cuando el nombre de ambas figuras coincide pero el modo de operación y efecto de la figura musical son completamente distintos a los de la figura literaria; d) *sólo musical*: cuando en la literatura no existe alguna figura con el mismo nombre de la figura musical.

-Definición y ejemplos de la figura literaria:

Autor (Referencia histórica):

-Cita textual (excepcionalmente se presentan condensadas) *respetando la ortografía original según las ediciones citadas.*

Ejemplos

(REFERENCIA BIBLIOGRAFICA).

<sup>78</sup> La cita aparece en cursivas por que se cita textualmente, en español antiguo según la edición de Casas (1980).

*que presto paras y corres  
que tarde olvidas y sabes*

*Que de parientes cohechas  
que de señoras que estrechas  
que de terceras que vistes  
que de contrarios resistes  
que de verdades sospechas.*

*Pedro de Liñan de Riaza ; La Noche.*

(JIMÉNEZ PATÓN, 1980:277).

**EPISTROPHE.** Epistrote, conversión, anástrote ; *omoioptoton* (Kircher).

Kircher (1650), Sheibe (1745), Forkel (1788).

Es la repetición del mismo fragmento musical al final de diversas unidades :  
(...X/...X/ etc.).

(UNGER,1941:77; BUELOW,1980:795; ALBRECHT,1980:88; CIVRA, 1991:142).

Según Kircher (1650), esta figura "se usa para afirmar o negar una cosa con mucha determinación , o para suplicar" (CIVRA,1991:142).

Ejemplos: BWV, c. 1 y 2.

Relación con la figura literaria : Sinónima.

Miguel de Salinas (1541, cap.XXXI) :

Y si esta palabra se repite en fin llámase conversión [:].

Dios hizo al hombre,  
redimió al hombre,  
reconcilió al hombre,  
y por él se hizo el hombre.

(SALINAS, 1980:181).

*Omoioptotón*, nombre en el cual Kircher (1650) denomina a la *epistrophe* musical, se refiere, en la retórica literaria, a aquellas palabras que "terminan en unos mismos casos : Presidio, solitario" (QUINTILIANO, 1942:119).

**ANADIPLOSIS.**

Vogt (1719), Gottshed (1730), Walther (1732).

Es la repetición del mismo fragmento musical que cierra una unidad, al principio de la siguiente:(...X/X...).

(UNGER,1941:68; BUELOW,1980:795; ALBRECHT,1980:89; SHERING, 1908: 111 ;  
LENNENBERG,1958:203).

Ejemplos: 3, BWV 565, c. 3-4.

Relación con la figura literaria: Sinónima.

Quintiliano (S.I, L.IX, cap.III):

La última palabra de la sentencia que antecede y la primera de la que sigue son frecuentemente una misma. De la cual figura se usan los poetas con más frecuencia. V.gr.:

Hareis vosotras, musas,  
los versos más magníficos a Galo,  
A Galo, cuyo amor tanto en mí crece.  
Por horas, etc.

Eclog,X, V.72.

Pero no pocas veces la usan los oradores; v.gr:

Este, no obstante, vive.  
¿Vive digo? Antes bien vino al senado.

(Ciceron, *In Catalina*, I, 2.)

(QUINTILIANO,1942:114).

**EPIZEUXIS.** Reduplicación, duplicación, *subjunctio* (Mattheson).

Peacham (1593), Gottshed (1730), Mattheson (1739).

Es la repetición inmediata de un fragmento musical dentro de la misma unidad. Esta puede ocurrir al principio, en medio o al final de la unidad:(XX...),(...XX...),(...XX).

(LENNENBERG,1958:203 ; BUTLER,1980:55 ; CIVRA,1991:140).

Según Peacham (1593) la *epizeuxis*, al reiterar de forma inmediata, genera una tensión vehemente que impacta al oyente (BUTLER 1980:55).

Ejemplo: 4.

Relación con la figura literaria: Sinónima.

Quintiliano (S.I, L.IX, cap.III) :

[...] porque las palabras se duplican, o para amplificar; como "quité, quité la vida no a Spurio Melio" (Pro. Mit., Num.72) [...], o para compadecerse; como "¡Ay Corydón, Corydón !" (Eclog. I-69). Esta misma figura se convierte alguna vez en ironía para disminuir. Tal es la repetición de semejante duplicación [...]

(QUINTILIANO 1942:111).

**COMPLEXIO.** Compleción; v. *Epanalepsis* (1.1.1.) y *epanadiplosis* (1.1.1.).

- Sin referencia a tratadistas -

Es la repetición del fragmento inicial y del fragmento final de una unidad, en otras unidades: (x...y/ x..y/ x..y/ etc.).

- SIN REFERENCIA DE ESTUDIOS RECIENTES -

Los términos *complexio*, *epanalepsis* y *epanadiplosis* fueron empleados indistintamente por los tratadistas para designar al mismo tipo de repetición. (ver observaciones en las figuras *epanalepsis* y *epanadiplosis*). Para aclarar la confusión hemos decidido seguir la clasificación de la retórica literaria para definir con precisión cada figura. En este sentido, la figura *complexio*, con el significado de la retórica literaria, nunca fué registrada por tratadista alguno.

Relación con la figura literaria: Sinónima.

Quintiliano (S.I, L.IX, cap.III) :

[...] Cicerón dice en el libro IV de su *Rétor* Num.20:

¿Quiénes son los que frecuentemente quebrantaron la alianza? Los Cartagineses.  
 ¿Quiénes son los que en la Italia hicieron una cruel guerra? Los Cartagineses.  
 ¿Quiénes son los que han desfigurado a la Italia? Los Cartagineses.  
 ¿Quiénes son los que piden que se les perdone? Los Cartagineses.

(QUINTILIANO, 1942:112).

**EPANALEPSIS.** Duplicación, conduplicación; *complexio* (Nucius), *epanadiplosis* (Vogt), *simplexe* (Peacham); v. *Complexio* (1.1.1.), *epanadiplosis* (1.1.1.) y *epanalepsis de Vogt* (3.1.1.).

Peacham (1593), Nucius (1613), Vogt (1719), Walther (1732).

Es la repetición del mismo fragmento al principio y al final de la misma unidad. Esto era conocido como el "circulo retórico": (X...X).

(SHERING,1908:111; UNGER,1941:73-76; BUTLER,1980:55; TOFT, 1984:193, 197; CIVRA,1991:137-8).

Vogt denomina *epanalepsis* a la repetición de un *emphasis* (3.1.1.4.), (v. *epanalepsis de Vogt*). La *epanalepsis* para Peacham (1593) es un "ornamento singular, placentero al oído". Era conocido en la retórica literaria de su época como "la repetición musical" (BUTLER, 1980:55).

Como ya se ha dicho, se ha optado por utilizar los criterios de la retórica literaria para la clasificación de esta figura, debido a que la terminología empleada por los tratadistas musicales es en extremo confusa (ver *complexio*). Así mismo, la literatura reconoce otra variante del "circulo retórico". Esta es la figura *epanadiplosis* que no es sino la *epanalepsis* que comprende unidades más amplias: (x.../...x). Los tratadistas musicales, aunque emplearon el término *epanadiplosis* entre una de sus diferentes denominaciones para este tipo de repetición, nunca hicieron referencia a estas dos posibilidades de aparición del "circulo retórico" (v. *epanadiplosis*).

Relación con la figura literaria: Sinónima.

Miguel de Salinas (1541, cap.XXXI) :

*Duplicación* [es] cuando decimos una palabra o sentencia dos o más veces con algún espíritu o fervor. "Padre me osas llamar ¡padre!"; "¿Que dices mal hombre?, mal hombre ¿Que dices?".

(SALINAS, 1980:182).

Bartolomé Jimenez Patón (1604, cap.VIII) :

*Siéntase el rey y el pescador se sienta  
Mira el peligro y el consuelo Mira.*

Lope de Vega, *Angelica*, cant.19.

(JIMENEZ PATÓN, 1980:281).

**EPANADIPLOISIS.** Conduplicación, epanastrofe; *complexio* (Nuncius), *epanalepsis* (Walther), *sinploce* (Peacham); v. *Complexio* (1.1.1.) y *epanalepsis* (1.1.1.).

Peacham (1593), Nucius (1613), Vogt (1719), Walther (1732).

Es una *epanalepsis* que comprende unidades más amplias:(X.../...X).

(SHERING,1908:111; UNGER,1941:73-76; BUTLER,1980:55; TOFT, 1984:193-197; CIVRA,1991:129,137-8).

Los tratadistas , en realidad, nunca mencionaron a la *epanadiplosis* como una variante de la *epanalepsis*. *Epanalepsis*, *epanadiplosis* y *complexio* son términos que fueron empleados indistintamente en la retórica musical para referirse al tipo de repetición conocida como el "circulo retórico". Como hemos utilizado los criterios de la retórica literaria para la clasificación de éstas figuras y salvar la confusión terminológica de los tratadistas musicales, es necesario introducir estas dos posibilidades de aparición del "circulo retórico" (ver *complexio* y *epanalepsis*).

Ejemplo: La primera sección del *Lamento d'Arianna* de Claudio Monteverdi.

Relación con la figura literaria: sinonima.

Bartolomé Jimenez Patón (1604, cap.VIII) :

*Ciego de escribir insisto  
que para decir su fuego  
bien puede escribir un ciego.*

Fray Miguel Cejudo; *Carta amorosa*.

*Padres los que teneis hijas  
que de hijas feas soys padres.*

Autor [?], *Romance*, parte 8.

(JIMÉNEZ PATÓN, 1980, 280).

1.1.2.-Repetición exacta: *Palillogia*.

Cuando en una repetición el fragmento repetido aparece sin ninguna modificación con respecto del original, se dice, en retórica literaria, que es una "repetición de partes iguales" (LAUSBERG,1983:122).



En retórica musical la "repetición de partes iguales" se conoce como *palillogia*.

Burmeister (1599, 1606) es el único tratadista que menciona a la *palillogia*. Su definición, sin embargo, es algo diferente al sentido que aquí hemos establecido:

(1599): *Palillogia* es repetir el tema característico de un canto no necesariamente en el mismo lugar.

(1606): Es repetir un tema ya sea entero con todas sus notas, ya sea en parte con sólo las notas de inicio, con o sin pausa en por lo menos una voz (CIVRA, 1991:156-7).

A pesar de la definición de Burmeister, en la gran mayoría de los estudios recientes -quizá con la única excepción de Civra (1991)- el término de *palillogia* siempre hace referencia a la "repetición de partes iguales" (UNGER, 1941:85 ; BUELOW, 1980:796 ; JACOBSON, 1980: 67; TOFT, 1984:195). Ignoramos cual es el origen de la discrepancia entre las definiciones de la única fuente original y las de los investigadores modernos. Sin embargo, hemos de observar dos puntos de suma importancia:

1.-Las cuatro posibles alteraciones que un fragmento puede sufrir cuando es repetido, enunciadas en las definiciones de Burmeister, fueron estudiadas y clasificadas (con un nombre retórico específico) dentro del sistema retórico musical, por los diferentes tratadistas barrocos, incluyendo al propio Burmeister -ver por ejemplo *sinonimia* (1.1.3.1.), *apocope* (3.2.1.) , *pausa* (3.2.2.) y *polyptoton* (1.1.3.2.)-.

2.-Con respecto a la retórica literaria, Bartolomé Jimenez Patón (1604, cap.VIII) nos dice:

Quando la misma palabra se repite en la misma significación, se dice *epizeuxis* o *palillogia* [...] (JIMÉNEZ PATÓN, 1980:281).

Estos dos argumentos nos parecen suficientes para decidir continuar en la misma línea de los estudios recientes y, acorde con ellos, definir a la *palillogia* como la repetición que no introduce modificaciones a ningún elemento del fragmento musical repetido.

Un fragmento que se repite por *palillogia* nos habla de la insistencia o redundancia de un significado idéntico es decir, que no presenta atenuaciones ni amplificaciones.

Ejemplo: 5.

### 1.1.3.-Repetición alterada: *Treductio* .

Cuando en una repetición el fragmento repetido aparece con algunas modificaciones con respecto del original, se dice, en retórica literaria, que es una "repetición de igualdad relajada" (LAUSBERG, 1983:135).

En retórica musical, la "repetición de igualdad relajada" se denomina *treductio* . El término *treductio* fue empleado por tratadistas ingleses como Peacham (1593) y Bacón (1980) (BUTLER, 1980:50,60-2). Con este término designaremos al grupo de figuras que, actuando sobre una o varias voces, introducen modificaciones a un fragmento musical cada vez que es repetido. Estas modificaciones pueden consistir en: Transposiciones, progresiones, desarrollos, imitaciones, cambios de armonía, cambios de octava, cambios de voz, etc. La repetición por *treductio* implica una atenuación o amplificación del significado original del fragmento musical repetido.

#### 1.1.3.1.-Actúan sobre sólo una voz.

#### **SYNONIMIA.** Sinonimia,

Walther (1732).

Es la repetición de un fragmento musical transportado a otro nivel.

(BUELOW, 1980:796 ; TOFT, 1984:195).

Ejemplos: 6, 7 y 8.

Relación con la figura literaria: Análoga.

Quintiliano (S.I, L.IX, cap.III) :

Juntase también palabras [distintas] que significan una misma cosa [...] "Marchó, salió, se abrió paso, se escapó" (Cicerón, *in Catalina*, num. 1.).

(QUINTILIANO, 1942:114).

Sin embargo, para

Bartolomé Jimenez Patón (1604, Cap.VIII) :

[...] *esta definición es falsa y a de decir que casi significa una misma cosa aumentando, o disminuyendo, o a lo menos explicando [ el sentido original de la expresión].*

*Esta ilustra, habilita y perfecciona y  
quilata el valor de la persona.*

*Alonso de Ercilla, Araucana.*

[...] *Y hazese esta Sinonimia no solo amontonando palabras más aun sentencias como en este Soneto:*

*Ponçoña que se bebe por los ojos  
Dura prisión sabrosa al pensamiento*

*Lago de oro cruel, dulce tormento  
Confusión de locuras y de antojos.*

*Prado de flores con dos mil abrojos  
Daño en que siempre está el entendimiento  
Manjar que tiene el corazón hambriento  
Minero de placer lleno de enojos.*

*Esperanças inciertas y engañosas  
Thesoro que entre sueños se aparece  
Bien que no tiene en sí más que la sombra.*

*Puerto que aunque se muestra no parece  
Luz llena de tinieblas espantosas  
Efectos son de aquel, que amor se nombra.*

[?]

(JIMENEZ PATON, 1980:288-90).

**GRADATIO.** Gradación, *climax* (Burmeister, Kircher, Caldenbach, Vogt y Janowka).

Burmeister (1606), Nucius (1613), Kircher (1650), Caldenbach (1664), Janowka (1701), Vogt (1718), Gottshed (1730), Sheibe (1745), Forkel (1788-1801).

Es la repetición que asciende o desciende, por grado conjunto, en forma de secuencia, de un mismo fragmento musical.

(UNGER, 1941:77; BUELOW, 1980:795; BUTLER, 1980; TOFT, 1984:195; JACOBSON, 1980:71, 1982:72; SHERING, 1908:112; CIVRA, 1991:128).

Para Nucius (1613) "Esta figura tiene gran efecto sobre todo al final de una unidad cuando se quiere sorprender a un escucha que espera la conclusión" (CIVRA, 1991:128).

Según Kircher (1650) Cuando es ascendente "se usa esta figura para expresar el amor divino o se anhela el reino celeste" (CIVRA, 1991:128).

Ejemplos: 9, 10, BWV 565 c. 3-7 y 22-27.

Relación con la figura literaria: Análoga.

En literatura esta figura adquiere la forma de una *anadiplosis* continuada (ver figura literaria en *anadiplosis* 1.1.1.3.). Esta figura otorga al texto una significativa intensificación.

La intensificación puede ser "ascendente":

Y no solo no he dicho esto, pero aún no lo he escrito;  
Y no solo no lo he escrito, pero aún no he desempeñado la comisión de mi embajada;  
Y no solo no la he desempeñado, pero aún no he persuadido a los Tebanos.

Demóstenes

(QUINTILIANO, 1942:115).

También puede ser "descendente":

*O ya que os ví de passo os contemplara  
O ya que os contemple no os desseara*

*O ya que os dessee que os mereciera.*

*O pues no os merecí que no naciera  
O al mismo punto que nací espirara  
O ya que no espiré que no aspirara  
Mi coraçon a cosa que no espera.*

*Si espera algún remedio es de la muerte  
Muerte sola podrá darme la vida  
La vida es para mí triste y pesada.  
Pesada carga trabajosa y fuerte  
Fuerte trago de un alma despedida  
Despedida de verse remediada.*

*Diego de Mendoza, Soneto.*

(JIMENEZ PATON, 1980:284).

**PARONOMASIA.** Paronomasia.

Sheibe (1745), Forkel (1788-1801).

Es la repetición de un fragmento musical con una fuerte adición o variación.  
Esta, en ocasiones, consiste en el desarrollo de alguno de sus elementos.

(UNGER, 1941:86); (BUELOW, 1980:796).

Ejemplos: 2 y 11.

Relación con la figura literaria: Análoga.

Bartolomé Jiménez Patón (1604, cap.X) :

*[...] Paronomasia, es quando las palabras se ponen algo mudadas en las letras [...]*

*Los muros y los moros prevenidos,  
Haze remos sus pies sus vuelos, velas.*

*Lope de Vega, [?]*

(JIMÉNEZ PATON, 1980:303).

**POLYPTOTON:** Polyptoton, *traduction*; v. *Mimesis* (1.1.3.2.).

Vogt(1719).

Es la repetición de un mismo fragmento musical, en otra voz.

(SHERING, 1908:112; UNGER, 1941:47; BUELOW, 1980:796; CIVRA, 1991:168).

Ejemplo: 2.

Relación con la figura literaria: Homónima.

Bartolomé Jimenez Patón (1604, cap.VIII) :

*[...] es quando se ponen las palabras duplicadas o triplicadas o más, más no formalmente en la misma terminación sino por genero o número variadas.*

*O niñas niño amor niños antojos.*

*Lope de Vega, Angelica, canto 22.*

(JIMENEZ PATON,1980:285-6).

**MIMESIS** : *Ethopeya* (Quintiliano) ; *Ethophonesis* (Vogt); v. *Polyptoton* (1.1.3.2.).

Vogt (1719).

Es la repetición de un fragmento musical en una voz superior, por ejemplo en una voz femenina.

(SHERING,1908:112)

Relación con la figura literaria: Análoga.

Quintiliano (S.I, L.IX, cap.II) :

[Es] La imitación de costumbres de otros [...] puede contarse entre los afectos menos vehementes. Por que ella sirve por lo común para burlas; pero se comete no solamente en los hechos, sino también en las palabras.

(QUINTILIANO,1942:102).

Bartolomé Jimenez Patón (1604, L.XII).<sup>1</sup>

*Aqui se reduce la Mimesis, que romancaremos el contrahazer, y remendar. Y es cuando en las comedias una figura repite las palabras de otra, como que dandole con ellas en cara, y contrahaziendo en el modo de dezir [...]*

(JIMÉNEZ PATON,1980:322).

**AUXESIS.**

Burmeister (1599,1606).

Es el aumento progresivo de la complejidad de la armonía que acompaña a un mismo fragmento melódico que se repite una o más veces de forma idéntica. Se utiliza cuando la repetición de un texto (en musica vocal) no se hace por procedimientos de fuga.

(CIVRA,1991:124).

Relación con la figura literaria: Análoga.

Bartolomé Jimenez Patón (1604, cap.XIV) :

*Auxesis es quando poco a poco vamos subiendo a lo mas que ay que dezir y muchas vezes a lo que no se puede dezir ni encarezer con palabras, como, "Atrevimiento es prender a un ciudadano; maldad grande matarle, que diré que sera ahorcarle afrentosamente?"*

(JIMENEZ PATON, 1980:347).

**FUGA IMAGINARIA.** *Totales fugae* (Nucius, Thuringus), *Totalis fugae* (Kircher); v. *Fuga realis* (1.1.3.2.).

Burmeister (1599), Nucius (1613), Thuringus (1624), Kircher (1650).

Es una imitación en canon. Se distingue de la *Fuga realis* en que la imitación (*consequens* en Kircher) inicia justo cuando el tema (*antecedens*) termina.

(CIVRA, 1991:178-9).

Kirkendale (1980:114) denomina a la imitación canónica como *mimesis* (1.1.3.2.2.).

Relación con la figura literaria: Sólo musical.

**FUGA REALIS.** *Fugae partiales* (Nucius), *Fuga ligata, integra o mera* (Thuringus), *Fugae partialis* (Kircher). v. *Fuga imaginaria* (1.1.3.2.).

Burmeister (1599), Nucius (1613), Thuringus (1624), Kircher (1650).

Imitación fugada. Se distingue de la fuga imaginaria en que la imitación (*consequens* en Kircher) repite el tema (*antecedens*) no cuando este termina sino en otro punto como en una cadencia.

(CIVRA, 1991:178-9).

Para la importancia retórica de la fuga véase el concepto de fuga de Kircher en *locus notationis* (I, 3.1.1.)

Relación con la figura literaria: Sólo musical.

**HARMONIA GEMINA** ; Endiadis, Endiadin.

Butler (1629).

*Es la imitación por contrapunto doble o invertible.*

(BUTLER, 1980:63).

Relación con la figura literaria: Análoga.

Puttenham (1589) :

Gemina o gemelos, [es] cuando se hacen dos de uno , cuando un adjetivo en una clausula es hecho dentro de un sustantivo con su propia clausula.

(BUTLER,1980:63).

La súbita mudanza de repente se turbó la victoria y alegría [...] [en vez.de "la alegre victoria"].

Ercilla.

(BERISTAIN,1988:171).

#### 1.1.4.-Repetición condensada de un desarrollo.

Este grupo contiene figuras que anticipan o resumen elementos musicales desarrollados durante el transcurso de una obra. Su función es la de anunciar lo que viene o recordar lo que ya pasó.

**PERCURSIO.** Distribución, merismos, *distributio* (Forkel, Sheibe); v. *enumeratio* (3.1.4.), *distributio recapitulativa* (1.1.4.)

Sheibe (1745), Forkel (1788-1801).

Es un breve sumario condensado de fragmentos musicales que se desarrollarán más adelante.

(UNGER,1941:74; KIRKENDALE,U.1980:101-2).

En la *percursio* se da a entender más de lo que en verdad se dice (KIRKENDALE U.,1980:101-2). Sin referencia a ningún tratadista, Ursula Kirkendale (1980) introduce esta figura, fundamentándose en Quintiliano.

Sheibe (1745) y Forkel (1788-1801) llaman a esta figura *distributio*. Hemos optado por emplear el término con el cual la retórica literaria denomina a esta figura, para distinguirla de la *distributio recapitulativa*. Esta última consiste en el procedimiento contrario a la *percursio*.

Ejemplos Musicales: U. Kirkendale, al analizar la sección *Elaborationes Canonicae Supra Thema Regium* de la Ofrenda Musical de J.S. Bach, el *Canon Perpetus* funciona como *percursio* de los 5 *Canones Diversi* siguientes, pues aquel contiene elementos que se desarrollarán en éstos:

#### *Canon Perpetus* *Percursio*

Ritmo francés del compás 1  
Notas rápidas del compás 2

Disminución del *Thema Regium*  
Imitación del tema a la doble octava  
Los ritmos de los compases 4 y 5

El ritmo dáctilo que aparece en dos ocasiones

#### *Canones Diversi* Desarrollo

Canon 1: Es empleado durante todo el canon.  
Canon 1: Aparece con la proporción cambiada de c a g.

Canon 1: Se repite.  
Canon 2: Se repite al unísono.  
Canones 4 y 5: Determina el estilo de éstos cánones.

Canon 5: Reaparece.

Relación con la figura literaria: Sinónima.

Bartolomé Jiménez Patón (1604, cap.XIV) :

*Distribución o Merismos es quando alguna cossa se va diuidiendo en partes y después de la cosa se da la raçon [...]*

*Ciego deve ser el fiel enamorado  
No se dice en su ley que sea discreto  
De quatro eses dice que esta armado  
Sabio, solo, solícito, secreto.*

*Sabio en servir y nunca descuidado  
Solo en amar y a otra alma no sujeto  
Solícito en buscar sus desengaños  
Secreto en sus faoures y sus daños.*

Soto Baraona. [?], Cant.5

(JIMÉNEZ PATON, 1980:343-4).

**DISTRIBUTIO RECAPITULATIVA.** *Enumeratio* (Kirkendale, 1980), *distributio* (Jacobson, 1982); v. *Enumeratio* (3.1.4.), *percursio* (1.1.4.), *congeries* (3.3.4.).

- Sin referencia a tratadistas -

Es una repetición breve, a manera de sinopsis condensada, de fragmentos musicales expuestos o desarrollados con anterioridad.

(KIRKENDALE, 1980:125; JACOBSON, 1982:72).

Se presenta comunmente en la *confirmatio* (I, 3.2.), retomando las tesis presentadas en la *propositio*. Enfocada a la *docere* (I,1.), se apoya en las *virtutes* que buscan la comprensión intelectual del discurso: *perspicuitas* (I, 3.3.2.) (JACOBSON, 1982:72).

Sin referencia a ningún tratadista, esta figura es introducida, con nombres distintos, por Kirkendale (1980) y Jacobson (1982). Hemos optado por emplear la denominación *distributio recapitulativa*, término que da la retórica literaria a esta figura (BERISTAIN, 1988:176). Este término, pensamos, es más representativo del modo de operación de la figura.

Ejemplos musicales: U. Kirkendale señala la aparición de esta figura en el *Canon Perpetuus* (nº 9) de la *Ofrenda Musical* de J.S. Bach, pues en ésta se recuerdan elementos del *Canon a 2* (nº 6):

-Los pasajes cromáticos de la flauta (c. 7 y 8), y del violín (c. 10), provienen de la exposición del *Thema Regium* del *Canon a 2*.

-La escala en octavos de la flauta de los c. 6 y 7 y del violín de los c. 8 y 9 se originaron en los compases 11 y 12 del *Canon a 2*.

Relación con la figura literaria: Sinónima.

Bartolomé Jiménez Patón (1604, cap.X):

*El que a Estean las piedras endereça  
Es piedra en la dureza  
Y es pues que las aguarda de rodillas  
Es piedra en el sufrillas.*

*Las muchas que le tiran tantos hombres.*



*De piedra tienen la dureza y nombres  
Si dios es firme piedra y esto mira  
Por piedra, piedra a piedra, piedra tira  
Esta hiere inhumana  
Esta ruega, esta tira, y esta sana.*

Francisco de Quevedo, *Madrigal a San Esteban*.

(JIMÉNEZ PATÓN, 1980:309).

(Mas ejemplos literarios en *congeries*. *Congeries* o acumulación, es producto de la *distributio recapitulativa*.)

**SYNECHDOCHE - METONYMIE.** Sinedoche - Methonimia, Sinécdoque - Metonimia, Antonomasia.

- Sin referencia a tratadistas -

Comparación general entre el fragmento presentado en la *propositio* (I, 3.2.3.), y su derivado que aparece en la *confirmatio* (I, 3.2.5.).

(JACOBSON, 1982:72 [? CHECAR]).

Sin referencia a ningún tratadista, Jacobson (1982) introduce esta figura a partir de la fusión de dos figuras literarias muy cercanas.

Ejemplo: 94.

Relación con la figura literaria: Análoga.

Bartolomé Jiménez Patón (1604, cap.V):

*La sinedoche es quando el significado se muda del todo a la parte o de la parte al todo, de lo general a lo particular o al contrario [...] La primera quando el todo se toma por la parte, como quando Virgilio dize antes que comiensen las dehesas de Troya y beuiessen el Rio Xanto, para dezir antes que comiesen alguna yerba y beuiessen algun agua. El segundo es, la parte por el todo como el techo por la casa, la popa por la Naue, la punta por la espada. El tercero quando lo general por lo particular como el aue en comun toman Virgilio y Horacio por el Aguila [...] o lo mismo digo de la Antonomasia [...] diciendo el Propheta por David, el Philosopho por Aristoteles, el Apóstol por Santiago, el Evangelista por San Ioan, el Poeta por Virgilio, el Orador por Ciceron, [...] El quarto modo es quando se toma el singular por el plural como diziendo el Ingles tomo Cadiz, por dezir los Ingleses. El enemigo dio asalto, por los enemigos. El español vencido, por los Españoles [...] .Notese bien este soneto que en el estan todos los modos [de sinedoche] tan claros que no es menester señalarlos.*

*El Español altiuo que dessea  
Aumentar la Fe del soberano  
Desnude ya el estoque Toledano  
Que perderse su España es cosa fea.*

*El que en el techo patrio se recrea  
Ponga el herrado Pino ya en su mano  
Paseando las Popas a pie llano  
El pielago seguro de mareu.*

*Que no ha de faltar el Pan y Vino  
Pues la tierra produze en abundancia.  
Y el Apostol encarga esta defensa*

*Porque es negocio y caso de importancia  
Y seruicio que se haze al Uno y Trino  
Y a nos el Rey Philipo en contraoffensa.*

[?]

(cap. VI):

*La Methonimia es un mudar el significado [...] lo primero es quando por las causas entendemos los efectos [...], y assi por Baco entendemos el vino, por Ceres el trigo, por Marte la guerra, por Venus el amor [...]*

*Ovidio dize que alcanza Marte, a Venus por su premio Si en su fatiga y apremio Hierra con Oro la lanza! [...]*

*Quando se toma por el officio a que sirue como dezir que vno es buen espada para dezir que es muy diestro [...] y assi dixo Lope de Vega en su Angelica:*

*Era el retablo de un pincel valiente [...]*

*El segundo modo es quando por los efectos entendemos las causas como llamando amarilla a la muerte.*

*Triste a la vejez, flaca al hambre o amarilla.*

*Ya conoces la amarilla  
Que siempre anda galgando  
Muerta, flaca suspirando  
Que a todos mancilla [...]*

*Rodrigo de Cota, Bucolica de Reuulgo,  
copla XXV.*

*El tercer modo es quando se toma la cossa que algo contiene por lo contenido como España fuerte para dezir fuertes Españoles, Grecia sauia [por] sauios Griegos [...]*

*El quarto modo es quando por los adiunctos significamos cosas a ellos juntas como decirle a el malvado que es la maldad misma [...]*

*Segun desgraciada soy Hija soy de la desgracia.*

*El quinto modo [...] es quando el significado se trueca por cercanía mas no tanta como en los modos pasados.*

(JIMÉNEZ PATÓN, 1980:265-70).

## 1.2.- FIGURAS DESCRIPTIVAS: *Hypotiposis*.

La descripción musical de conceptos extramusicales, personas o cosas es conocida dentro del sistema de la retórica musical como *hypotiposis*.

Joachim Burmeister definió la *hypotiposis* en los siguientes términos:

[1599:] *Hypotiposis* es interpretar un texto de modo que las cosas sin vida en éste contenidas, se presentan animadas, vienen a los ojos sin velos. (CIVRA, 1991:148).

[1606:] Ornamento mediante el cual un texto viene expuesto de modo que las cosas privadas de alma en este contenidas, aparecen plenas de vida. Ornamento muy utilizado por numerosos artistas y muestra la maestría de los compositores (CIVRA, 1991:148).

La *hypotiposis* puede aparecer también en la música instrumental sin ningún texto previo.

Los procedimientos descriptivos de la música barroca son diversos y en algunos casos no es fácil distinguirlos. Estos pueden ir desde la simple imitación del sonido de animales, instrumentos musicales o cosas; hasta la elaboración de complejas redes de asociación analógica. En general, el proceso de descripción musical, se fundamenta en la *imitación*. Las características de un elemento musical -diseño melódico escalas, ritmo, estructura armónica, *tempi*, tonalidad, notación, rango melódico, forma, color instrumental, estilo, figuras retóricas musicales, etc.- representan, imitativamente, alguna característica del concepto, persona o cosa que se va a describir.

La recurrencia de elementos descriptivos en la música del barroco, en especial la de autores como J.S. Bach, sugirió a estudiosos de principios de siglo como Pirró y Schweitzer la existencia de un complejo sistema simbólico musical. Sin embargo, investigaciones más recientes cuestionan esta teoría.

La sustitución de las características de lo representado, por las del elemento musical representante, es una asociación de tipo analógico emparentado directamente con la *metáfora*. Sin embargo, existen evidencias de que los procesos descriptivos de la música del Barroco se vinculan más a la *alegoría*. En la alegoría, al igual que en la metáfora, se enumeran las propiedades y cualidades de una cosa, para evocar las de otra.

Sin embargo, como nos dice Tsvetan Todorov, en la alegoría esa otra cosa que realmente se quiere expresar, no aparece ni directa, ni evidentemente:

En la metáfora la palabra sólo tiene un sentido, el figurado; ese cambio de sentido se indica mediante el hecho de que, sin él, el sentido de las palabras vecinas se volvería inadmisibile. Como [en la expresión "el fuego de tus ojos",] "ojos" no tiene mas que un sentido (propio), "fuego" tendrá por su parte sólo un sentido (figurado). En la alegoría las cosas ocurren de otro modo: todas las palabras son tratadas de la misma manera y parecen formar un primer sentido literal; pero en un segundo momento, se descubre que es preciso buscar un segundo sentido, alegórico. La oposición se da entre sentido único en la metáfora y sentido doble en la alegoría (TODOROV, 1991:114).

En la música ocurre algo similar. Habitualmente se genera una doble función: los elementos que en determinado momento representan o describen -*alegorizan*- algún concepto o cosa, nunca se apartan de su función estructural con respecto a la sintaxis musical interna del fragmento en que aparecen. En este sentido, Manfred Bukofzer (1939-40), pone de manifiesto que en muchos casos, elementos musicales que en un principio aparecen como "normales" o "habituales" dentro de un contexto determinado, son, en una segunda lectura, representaciones de conceptos "extra musicales", es decir, *alegorías*.

Por ejemplo, apunta el musicólogo inglés, "todos los pasajes de la Biblia que tienen un contenido dogmático o con carácter de mandamiento general, son musicalizados por J.S. Bach, casi sin excepción, en forma de canon o fuga". De este modo, mediante el empleo de dos de las

técnicas más rigurosas de la composición musical, Bach alegoriza la ley inexorable de la palabra de dios.

Ejemplo: 12.

También es común, continúa Bukofzer, que al aparecer en un texto la palabra "cruz", J.S. Bach utilice sostenidos. Esto se debe a que en alemán, *kreutz* es uno de los nombres que se emplean para denominar al signo de sostenido "#". No es extraño, continúa, que la trompeta aparezca en las partituras bachianas como alegoría de la "majestuosidad de dios". En la cantata *Du Gott, de inhen herren lieben*, "Bach siempre pone la trompeta en la parte superior de la partitura a modo de alegoría espacial de la supremacía de Dios". J.Handl (Gallus) emplea también la alegoría notacional. Cuando en un motete aparece la palabra *confundator*, el compositor escribe el ritmo de la manera más complicada posible, aunque el resultado sonoro resulte más simple (BUKOFZER, 1939-40:13-18).

La función alegórica difiere en su modo de operación de la función simbólica que los musicólogos de principios de siglo asignaron a las representaciones musicales del Barroco.

La diferencia entre alegoría y símbolo nos es explicada por Umberto Eco:

En el caso de la alegoría nos vemos remitidos, de entrada, a códigos iconográficos preexistentes [...] claramente ligados entre sí por una lógica con la que ya estamos familiarizados [...]; la alegoría remite a unos guiones, a unos frames intertextuales que ya conocemos. El modo simbólico, en cambio, introduce algo que aún no ha sido codificado.

Nada impide que lo que nació como alegoría funcione como estrategia simbólica para los destinatarios ajenos a su cultura. O bien que no despierte sospechas y se transforme en mera literalidad (ECO, 1990:285).

Esto quiere decir que cualquier elemento musical (como los ejemplos de Bukofzer), no está sujeto al concepto que en determinado momento alegoriza; y debe responder, en el transcurso de la obra, a cualquier tratamiento técnico que el discurso musical en determinado momento le imponga. En cambio, el "símbolo sonoro", remitirá siempre al concepto que representa cada vez que aparezca en el transcurso de una obra. La alegoría guarda una estrecha relación con el contexto en el cual se da y frecuentemente, sobre todo cuando altera a ese contexto, deviene *figura retórica* (v. II.2 y III.1). El "símbolo sonoro" es, por así decirlo, completamente ajeno al contexto. El símbolo sonoro es muy común en la música del siglo XIX, como la de Wagner y rara vez aparece en la música del barroco.

El principio de alegoría no fué un recurso exclusivo de la música. "En las artes plásticas [...] -dice Germáin Bazin- sirve de fundamento a todo el inmenso repertorio simbólico del arte de la era barroca" (BAZIN, 1968:42).

El concepto que con mayor frecuencia era representado en música fué, sin lugar a dudas, el de los afectos.

Los compositores alegorizaban por medios musicales, los efectos corporales y movimientos de los *espíritus animales* generados por un afecto o pasión del alma (v. afectos, I, 2.2.).

Hemos dividido a las figuras de *hypotoposis*, en cuatro grupos diferentes:

- 1.-Las que trazan líneas melódicas específicas.
- 2.-Las que rebasan el ámbito normal utilizado en la composición.
- 3.-Las que evocan personas o cosas.
- 4.-Otras de difícil clasificación.

En la literatura, la *hypotoposis* tiene un significado sinónimo al de la figura musical:

Jiménez Patón (1604, cap. XI):

*Hypotoposis [...] Que diríamos un poner las cosas delante los ojos [...] quando la persona, lugar, el tiempo o alguna otra cosa, assi escribiendola como diziendola de la palabra de tal*

suerte se pinta, representa, y declara que mas parece que se ve presente, que no se oye ni se lee.

*Era su forma humana, y de un belloso  
Cuero, cubierta y por extremo ardientes  
Los viuos ojos, que un bellon cerdoso  
Mostraua a penas por las negras frentes  
Ceñida de vn espino verde hojoso  
Trabadas en las cerdas intrincadas  
Eran sus esclavones y laçadas  
Las plantas bueltas hazia tras ligeras  
Como se ve en los feos Auarimos  
Con que pueden trepar palmas enteras  
Y gozar de sus datiles optimos  
Cubren de yedra las cinturas fieras  
Trabadas ramas, hojas y razimos  
Que el desonesto entre ellos es peccado  
Mas que homizida y hurto castigado.*

*Lope de Vega, [?], canto 2.*

(JIMÉNEZ PATON, 1980:326).

1.2.1.- Trazan líneas melódicas específicas.

### **ANABASIS.**

Kircher(1650), Vogt(1719).

Línea melódica ascendente.

(SHERING, 1908:111; BUELOW, 1980:798; JACOBSON, 1980:64; CIVRA, 1991:173).

Para Vogt, la figura se presenta en palabras como *ascendit caelum* (SHERING, 1908:111). Kircher, en el mismo sentido, establece que con esta figura se expresan "exaltación, ascenso, o cosas semejantes como en *Ascendens Christus in altum* de [Cristóbal de] Morales" (CIVRA, 1991:173).

Ejemplos: 13, 14 y 15.

Relación con la figura literaria: Sólo musical.

### **CATABASIS.**

Kircher(1650), Vogt(1719).

Línea melódica descendente.

(SHERING, 1908:111; BUELOW, 1980:798; JACOBSON, 1980:64; ALBRECHT, 1980:88; U. KIRKENDALE, 1980:112; TOFT, 1884:195; STREET, 1987:103; CIVRA, 1991:174).

Según Vogt, esta figura aparece en textos como *descendit ad inferos* (Shering, 1908:111).

Para Kircher, esta figura expresa "sentimiento de inferioridad, humillación y envilecimiento para expresar situaciones deprimentes como en la pieza de Massaino *Affitto e sfinito all'estremo* y de Massenzio *Scesero vivi agli inferi* (CIVRA, 1991:174).

Ejemplos: 16, 17 BWV c. 1-2, 7-10 y 28-30; La Ofrenda Musical: *5 canoni diversi, #2 violini in unisono* c. 1-2; Variaciones Goldberg, var. 25 c. 21-32.

Relación con la figura literaria: Sólo musical.

### **CIRCULATIO.** *Kiklosis* (Albrecht, 1980)

Kircher(1650)

Línea melódica que oscila alrededor de una nota.

(BUELOW, 1980:798; JACOBSON, 1980:70; ALBRECHT, 1980:88; KIRKENDALE U., 1980:113; HERREWEGUE, 1985:20; FRANSWORTH, 1990:92; CIVRA, 1991 :174).

Según Kircher, esta figura "sirve para las palabras que expresan circularidad como en la obra de Philipus de Monte *Mi alzero e fero il giro della citta*" (CIVRA, 1991:174).

Ejemplos: 18, 19, 20, 21; BWV 565 c. 1, 4-5, 7-8; La Ofrenda Musical: *5 canoni diversi, #2* c. 5-7.

Relación con la figura literaria: Sólo musical.

### **FUGA HYPOTIPOSIS.** *Fuga* (Kircher).

Kircher (1650)

Línea melódica ascendente o descendente, rápida, ligera y de breve duración.

(BUELOW, 1980:798; CIVRA, 1991:181).

Según Kirker la figura se emplea en "las palabras que indican huida [*fugare* ], como en la frase *Fuge dilecte mio* [Huye amado mfo], sirve además para indicar acciones sucesivas y de todas las figuras su uso es el más frecuente" (CIVRA, 1991:181).

Ejemplo: 22.

Relación con la figura literaria: Sólo musical.

### **INTERROGATIO.** Interrogación.

Calvisius (1611), Bernhard (aprox. 1660), Mattheson (1736), Sheibe (1745).

Es la interrogación musical. Se realiza por tres medios:

- 1.-Ascendiendo la nota final de una frase, con frecuencia, en una segunda mayor.
- 2.-Por medio de una cadencia a la dominante.
- 3.-Con una cadencia frigia.

(UNGER,1941:81; BUELOW,1980:798; STREET,1987:100; CIVRA,1991: 150).

Se emplea para expresar musicalmente el sentido de una pregunta. Aparece en música vocal, cuando el texto así lo requiere, a la vez que en música instrumental.

Según Mattheson, la *interrogatio* era una "práctica natural y común", mientras que para Sheibe, la figura se aplicaba para "dejar al escucha en completo afecto" (UNGER,1941:81).

Ejemplos: 23 y *Saul, Saul, Saul* de Heinrich Schultze.

Relación con la figura literaria: Sinónima.

Miguel de Salinas (1541, cap. XXXI):

[Es la pregunta que] se hace no por saber algo que no se sabe, más por poner fuerza y vehemencia a la oración, casi afirmando lo que se pregunta, y presupuesto que no hay que responder.

(SALINAS, 1980:183).

Jiménez Patón (1604, cap.XI):

*Hasta quando?, hasta quando la templança?  
Hasta quando?, hasta quando los antojos?  
No ves hombre, no ves que el hierro y la lança  
Pone el contrario por auer despojos?*

[?], *Comedia del Cauallero Penitente*.

(JIMÉNEZ PATON, 1980:317).

1.2.2.-Rebasan el ámbito melódico habitual.

**EXCLAMATIO**. Exclamación; v. *Saltus duriusculus* (2.1.1.).

Praetorius (1615), Walther (1732), Sheibe (1745), Marpug (1754).

Es un salto melódico inesperado, ascendente o descendente, y superior a una tercera.

(BUELOW,1980:798; ALBRECHT,1980:88).

Para Sheibe, lo alegre se expresa con saltos consonantes y lo doloroso con saltos disonantes (UNGER, 1941:77). Para Marpug, la exclamación de felicidad se da por un salto de tercera mayor, cuarta o quinta perfectas. Una exclamación de tristeza debe ser un salto descendente de tercera menor, cuarta o quinta perfectas (JACOBSON, 1980:649).

Para Caccini, la *esclamazione piu viva* se da cuando se empieza una frase con un *decrecendo*, así se alcanza la voz "relajada" y se sigue así con un *crescendo*. Caccini sostiene que este es un recurso fundamental para mover los afectos.

Según Praetorius "descendiendo son oportunas las mínimas y semimínimas con punto, de este modo, moviendo los afectos más velozmente, se da un particular énfasis a la nota siguiente, la cual, como semibreve, da a la voz que sube y desciende, más estabilidad y gracia" (CIVRA, 1991:141).

Ejemplos: 24; cantata 21 c. 1-2; BWV 565 c. 1.

Relación con la figura literaria: Sinónima.

Jiménez Patón (1604, cap. XIV):

*Exclamacion es un leuantar la voz en lo que se va diciendo en uueza de espíritu y siendo vehemente [...]*

*O ciega gente de temor guiada  
A do volveys los temerosos pechos  
Que la fama en mil años alcanzada  
Aqui pereze y todos vuestros hechos.*

*Don Alonso de Ercilla, [?].*

*O fuerza del amor y quien pensara  
Que vn tragador de carne humana fiero  
Criado para fiera se amansara  
Y se boluiera blando y lisonjero.*

*Luys de Soto Baraona, [?], cant. 3.*

*La exclamacion es eficaz y para mouer los affectos mas ase de aplicar a tiempo, y no es bueno començar con ella, ni en cosas frias leuantar la voz [...] Ase de vsar de ella cuando los animos de los oyentes estuuieren algo inclinados a nuestro dezir entonces es buen tiempo, mas sea con tiento no muy amenudo, que con mucha frecuencia vsada es locura y no exornacion, ni dure mucho tiempo sino con breuedad se concluya y tome gracia y suauidad.*

(JIMÉNEZ PATON, 1980:335-7).

**ECPHONESIS**. v. *Exclamatio* (1.2.2.).

Vogt (1719)

Son exclamaciones que en música vocal se dan en textos como "o", "oh dolor".

(SHERING, 1908: 112).

Ejemplo: 25.

Relación con la figura literaria: Sólo musical.



**HYPERBOLE.** Hipérbole; v. *Hypobole* (1.2.2.)

Burmeister (1599).

Es un fragmento que rebasa el límite superior normal del ámbito de una voz.

(UNGER, 1941:80; BUELOW, 1980:798; STREET, 1987:103).

Tiene mucha afinidad con el sentido de la figura literaria: exageración.

U. Kirkendale (1980), interpreta la *Hyperbole* constante del bajo del *canon a 2 per augmentationem* [...] *contrario motu*, "Notus crescentibus crescat Fortuna Regis" de la ofrenda musical de J.S. Bach, como alegoría de exaltadas alabanzas al Rey Federico el Grande, autor del tema (KIRKENDALE, U., 1980:107).Ejemplos: La Ofrenda Musical: *Canon a 2 per augmentationem* de los *5 canoni diversi* c. 1.; Variaciones Goldberg, var. 25.

Relación con la figura literaria: Sinónima.

Miguel de Salinas (1541, cap. XXVIII):

[...] cuando algo se amplifica ensalzándolo o disminuyéndolo por hipérbole, que se puede trasladar exeso; y es cuando se encarece la cosa sobre lo que puede ser según naturaleza. "Es liviano más que una pluma". "Es delicado como un vidrio". "Mas blanco que una nieve" [...] Estas maneras de amplificar por hipérbole cuando alguno las usa, aunque diga lo que parece contrariar a la verdad, no es mentira ni se puede decir por eso que engaña [...]

(SALINAS, 1980:151-2).

Jiménez Patón (1604, cap. XIV):

*No tiene tanta miel Attica hermosa  
Algas la orilla del mar, ni encierra  
Tantas encinas la morena sierra  
Flores la primavera deleytossa*

*Lluvias el triste ynuerno y la copiosa  
Mano, del seco Otoño por la tierra  
Graues racimos ni en la fiera guerra  
Mas flechas Media en arcos bellicosa,*

*Ni con mas ojos mira el firmamento  
Quando la noche calla mas serena  
Ni mas olas leuanta el oceano.*

*Pues sustenta el mar, aues el viento  
Ni en Liuia ay granos de menuda arena  
Que dan suspiros por Lucinda en vano.*

Lope de Vega, *Soneto 17*.

(JIMÉNEZ PATON, 1980:339).

**HYPOBOLE.** v. *Hyperbole* (1.2.2.)

Burmeister (1606).

Es un fragmento que excede el límite inferior normal del ámbito de una voz.

(UNGER, 1941:80; BUELOW, 1980:798; CIVRA, 1991:147).

Relación con la figura literaria: Homónima.

En literatura una *hipobole* es una anticipación (v. *anticipatio notae*, 2.1.1.).

1.2.3.-Evocan personas o cosas.

**PROSOPOPOEIA.** Prosopopeya, confirmación (Salinas); v. *Assimilatio* (1.2.3.)

Peacham el joven (1622).

Es la representación musical de los afectos, pensamientos o características de personas ausentes o cosas inanimadas.

(BUTLER, 1980:59; TOFT, 1984:191).

La *prosopopoeia* se vincula directamente con el *locus adjunctorum*, y el *locus circumstantiarum* de la *inventio* (1.3.1.).

Esta figura requiere que el ejecutante instrumental o vocal actúe "de manera convincente [de tal modo] que la audiencia llegue a creer que esta persona [o cosa], está presente en la figura del orador" (BUTLER, 1980:59).

Relación con la figura literaria: Sinónima.

Miguel de Salinas (1541, cap. XXXI):

Prosopopeya o confirmación es ficción de alguna persona que hable lo que es verosímil que hablaría, si estuviere presente, y no solamente fingimos hablar los ausentes, pero aún los muertos, y los brutos y cosas sin ánima; y muchas veces a los angeles y a los santos, y a Dios y a la Patria, y a las leyes, etc. [...] "Es cierto, si estuviera presente vuestro padre que hablaría de esta manera" [...] "Dice la sabiduría" [...]

(SALINAS 1980:186-7).

Quintiliano (S.I, L.IX, c.II):

Con estas sacamos a la plaza los pensamientos aún de los contrarios, como conversando entre sí [...]

(QUINTILIANO, 1942:97).

**ASSIMILATIO.** Simil, comparación; v. *Prosopopoeia* (1.2.3.)

Kircher (1650), Janowka (1701), Chabannon (1785).

Es la simulación que un instrumento realiza del sonido de otro instrumento o cosa.

(UNGER, 1941:72-3; CIVRA, 1991:122).

Ejemplos musicales : En su *Capriccio Stravagante*, para cuerdas y continuo, Carlo Farina (1600-1640) hace imitaciones de liras, trompetas, clarines, flautines, guitarras, gallinas, gallos, gatos y perros entre otros animales e instrumentos. Otro ejemplo clásico de *assimilatio* se puede encontrar en *Las Cuatro Estaciones* de Antonio Vivaldi, donde los sonidos de aves, perros, lluvia viento, etc., ilustran cada una de las estaciones a las que se quiere hacer alusión. En el *Combatimento di Tancredi et Clorinda*, Claudio Monteverdi emplea frecuentemente ésta figura; baste recordar los sonidos de clarines que aparecen en medio *Della Guerra* (c. 142-143 y 169-170).

Relación con la figura literaria: Análoga.

En literatura, se le llama símil o comparación y consiste en realzar un objeto o fenómeno manifestando, por medio de un término comparativo -"como" o sus equivalentes-, la relación de homología que entraña -o no- otras relaciones de analogía o de semejanza que guardan sus cualidades con respecto a la de otros objetos o fenómenos:

Dióselo un estudiante (la comedia al autor)  
que en las comedias es tan principiante  
y en la poesía tan mozo  
que le apuntan los versos como el Bozo

Sor Juana Inés de la Cruz. [?].

(BERISTAIN, 1988:99-100).

**APOSTROPHE.** Apóstrofe; v. *Prosopopeia* (1.2.3.), *parenthesis* (3.1.2.)

Mattheson (1739).

Es cuando el discurso musical se dirige sorpresivamente hacia otros oyentes.  
(LENNENBERG, 1958:198).

Esta figura implica una desviación o *digressio* (v. *dispositio* I,3.2.) del tema principal del discurso musical. Se relaciona directamente con la *parenthesis* de la cual se distingue en que la *apostrophe* supone la presencia de otro interlocutor.

Relación con la figura literaria: Sinónima.

Quintiliano (S.I, L.IX, c.II):

Cuando el razonamiento deja de dirigirse al juez [...], cuando sorprendemos a los contrarios [...], o nos movemos a hacer alguna invocación.

(QUINTILIANO, 1942:99).

Salinas (1541, cap.XXXI):

Apóstrofe es cuando entre lo que hablamos nos volvemos a hablar con alguna persona presente o ausente, y esto cuando se hace siempre es con mucha vehemencia. Ejemplo: "¡Oh lujuria, a cuantos destruyes!", etc.

(SALINAS, 1980:187).

Jiménez Patón (1604, cap.XIII):

[...] como es boluendose a Dios, al Cielo o a las soledades, o a las estrellas, a los bosques, montes, seluas y assi mismo.

(JIMÉNEZ PATON, 1980:332)

### **PARAGOGE DE KIRCHER. v. Manubrium (3.1.2.)**

Kircher (1650).

Es la descripción musical de acciones.

(UNGER, 1941:85).

Proviene del *locus causa efficiens* (I, 3.1.5.).

Ejemplos musicales : En *Le Tableau de l'Opération de la Taille (Pièces à deux Violes; premier Livre, 1686)* de Marin Marais, se describe, verbal y musicalmente, las acciones que se efectúan durante una operación quirúrgica. En el *Combatimento di Tancredi et Clorinda*, Claudio Monteverdi, en el celeberrimo *Motto del Cavallo* (c. 18-37), describe el galope en *crescendo* de un equino.

Relación con la figura literaria: Solo musical.

#### 1.2.4. Otras.

### **PATHOPOEIA. Synoeciosis o contrapositum (Hoskyns')**

Burmeister (1599), Hoskyns' (1599), Thuringus (1624).

Nombre genérico que reciben aquellas figuras de disonancia, que se aplican en las partes donde el texto de la música vocal denota los afectos más intensos: *Pathos*. Ocurre, por lo general, durante la *confirmatio* (v. *dispositio* I,3.2.).

(UNGER, 1941:86; BUTLER, 1980:57; BUELOW, 1980:798; TOFT, 1984: 193; CIVRA, 1991:163).

La *pathopoeia* es una de las categorías de figuras retórico-musicales que producen un *efecto estilístico* determinado.

Hoskyns' establece que la *pathopoeia* se utiliza como "un fino recurso para admirar al oyente y hacerlo pensar en la armonía extraña la cual es expresada en tales disonancias" (BUTLER, 1980:57).

Según Thuringus, ésta, "es la figura que expresa sentimientos como *dolor, alegría, temor, risa, tristeza, misericordia, gozo, terror y similares*" y que conmueve tanto a quien "canta" como "a quien escucha" (CIVRA, 1991:163).

Ejemplo: 26; Variaciones Goldberg, var. 15 c. 25.

Relación con la figura literaria: Solo musical.

En retórica literaria el *Pathos* es un fenómeno de la *dispositio* (I, 3.2.).

### **SYMPLOKE**; v. *Congeries* 3.1.4.

Kircher (1650).

Es cuando, en música polifónica, las voces se juntan "a manera de conspiración. Se usa para [expresar] afectos que impliquen intriga" como en *Astiterunt reges terrae* de Clemens non Papa".

(CIVRA, 1991:129).

Relación con la figura literaria: Homónima.

En retórica literaria, la *simplexe* es una *complexio* (1.1.1.).

### **EPIPHONEMA**. Epifonema.

- Sin referencia a ningún tratadista -

a) Anotación en el título de una pieza, que indica el significado de la descripción musical que ésta va a desarrollar (KIRKENDALE, U., 1980:109-10).

b) Comentario o sentencia a un discurso musical, que se hace al principio o al final del mismo.

Figura introducida por U. Kirkendale para explicar dos canones de la *ofrenda musical* de J.S. Bach:

-Nº 4.-*Canon a dos per augmentationem, "Notulis crescentibus crescat fortuna regis"*. Según Kirkendale, este título alude al significado de la alegoría oculta en el aumento de duración en las notas del tema (*augmentationem*): "Como las notas crecen, la fortuna del rey crece".

-Nº 5.-*Canon por tonos, Ascendenteque Modulatione ascendant Gloria Regis*. Para Kirkendale, este título alude al significado alegórico de las modulaciones ascendentes de este canon: "Del mismo modo que la modulación asciende, la gloria del rey asciende".

(KIRKENDALE, U., 1980:109-10).

Relación con la figura literaria: Sinónima.

En retórica literaria, el Epifonema es un comentario o exclamación que se hace antes o después de una narración:

*Esto dixo el moro Azarque preso en la fuerza de ocaña.*

*Horacio, Od. 2.*

(JIMÉNEZ PATON, 1980:335).

Más ejemplos literarios en la explicación del cuarto caso de *antitheton* literaria, de Jiménez Patón (v.3.3.3.).

## 2.-FIGURAS QUE AFECTAN A LA ARMONIA.

Hemos dividido este nivel en dos clases :

### 2.1.-FIGURAS DE DISONANCIA.

#### 2.1.-FIGURAS DE ACORDES.

\*\*\*

### 2.1.-FIGURAS DE DISONANCIA.

Desde siempre, la disonancia ha sido considerada como un factor de notables cualidades expresivas. Durante el periodo barroco, la disonancia era vista como uno de los recursos retóricos más eficaces.

El tratadista que más se ocupó del estudio de la disonancia como un fenómeno retórico fue Christoph Bernhard. A mediados del siglo XVII, este discípulo de Schütz analizó y sistematizó, en términos retóricos, gran parte de los procesos disonantes introducidos por la vanguardia italiana de principios del siglo XVII. Bernhard (aprox. 1660). definió a la figura retórica musical de la manera siguiente:

*Figuram* denomino yo al especial arte de utilizar las disonancias de tal manera que las mismas no sean repugnantes, si no que se vuelvan agradables y pongan el arte del compositor al día.

(FEDERHOFER, 1989:110).

Para la retórica musical, la disonancia es un factor que altera la correcta disposición gramatical de la sintaxis musical, en busca de un efecto determinado. Una disonancia requiere, por lo tanto, que el intérprete la ejecute de un modo particular; de un modo en que su acentuación, duración y articulación contrasten con los de los otros elementos considerados como correctos. El oyente debe distinguir en la disonancia a una figura retórica colmada de significado.

Nuestra educación musical (es decir, la del siglo pasado) ha simplificado notablemente nombres y consecuencias de estos procesos disonantes. De este modo, se nos enseña que anticipaciones, apoyaturas o retardos, no son sino recursos armónicos habituales, aún para el contexto de la música de la era barroca. Desde esta perspectiva la disonancia ya no es el artificio retórico que contradice a la corrección gramática. Pasa por la gramática misma. Con este fenómeno de asimilación, la disonancia es despojada de su singularidad retórica, es privada de su potencial elocuente, es, como diría Quintiliano, "vulgarizada".

Hemos dividido a las figuras, de disonancia en cuatro grupos distintos, según el proceso que se ve afectado con ellas.

2.1.1.-Conducción de la voz.

2.1.2.-Preparación de la disonancia.

2.1.3.-Resolución de la disonancia.

2.1.4.-Relación armónica entre las voces.

2.1.1.-Conducción de la voz.

**ANTICIPATIO NOTAE.** Prolepsis.

Bernhard (aprox. 1660).

Es una disonancia fuerte ocasionada por una o varias notas que pertenecen a la estructura armónica siguiente.

(PALISCA, 1986:97 ; FEDERHOFER, 1989:121).

Ejemplos: 27, 28, 29, 30, 31.

Relación con la figura literaria: Análoga.

Quintiliano(S.I, L.IX, Cap.12):

[...] prolepsis [o anticipatio es] cuando adelantamos a hacer la objeción que prodían hacernos. Esta figura cae bien en particular en el *exordio*.

(QUINTILIANO, 1942:95).

**PASSUS DURIUSCULUS.**

Bernhard (aprox.1660).

Disonancia creada por el movimiento de una voz por grado conjunto que forma un intervalo melódico de segunda demasiado largo o demasiado corto para la escala.

(BUKOFZER,1930-40:10-11; BUELOW,1980:798; WILLIAMS,1983:339; STREET,1987:103).

Ejemplos: 32, 33, 34, 35, 36, 37; Variaciones Golberg, var. 25 c. 13-16.

Relación con la figura literaria: sólo musical.

**SALTUS DURIUSCULUS.**

Bernhard (aprox.1660).

- a).-Es un salto melódico igual o mayor a una sexta.
- b).-Es un salto que forma un intervalo melódico disonante.

(PALISCA,1968:97; JACOBSON,1980:63; BUELOW,1980:798; HERREWEGHE, 1985:20; STREET,1987:99).

En algunas ocasiones el salto de septima disminuida era vinculado a afectos determinados: cuando era ascendente se consideraba como doloroso; cuando era descendente se identificaba con la lamentación o la infelicidad (JACOBSON,1980:69).



Ejemplos: 27, 38, 39, 44.

Relación con la figura literaria: sólo musical.

***SUPERJECTIO.*** *Accentus* (Walter); v. *Subsumptio* (2.1.1.)

Bernhard (aprox. 1660), Walter(1732).

Es cuando una nota consonante o disonante, se acentúa por medio de la adición de la nota inmediata superior. La mayoría de las veces toma la forma de una nota de escape superior.

(NEUMANN,1967:321; PALISCA,1968:97; FEDERHOFER,1989:114).

Bernhard (aprox. 1660) afirma que esta figura fué tomada de las prácticas de ornamentación que los instrumentistas y cantantes improvisaban en el momento de la ejecución.

Ejemplos: 27, 40, 41, 42.

Relación con la figura literaria: sólo musical.

***SUBSUMPTIO.*** *Cercare della nota* (Walther); v. *Superjectio* (2.1.1.)

Bernhard (aprox. 1660), Walther (1732).

Es cuando una nota consonante o disonante se acentúa por medio de la adición de la nota inmediata inferior. La mayoría de las veces toma la forma de una nota de escape inferior.

(NEUMANN,1965:13 ; PALISCA,1968:98 ; JACOBSON,1980:72).

Al igual que la *superjectio*, esta figura tiene su origen en la practica de ornamentación improvisatoria de principios del siglo XVII (JACOBSON, 1980:72).

Ejemplo: 43.

Relación con la figura literaria: sólo musical.

***SUBSUMPTIO POSTPOSITIVAM.*** *Anticipatione della silaba* (Bernhard); v. *Subsumptio* (2.1.1.5.).

Bernhard (aprox. 1660).

Es una *subsumptio* que ocurre al final de un fragmento.

(JACOBSON,1980:72).

Ejemplo: 45.

Relación con la figura literaria: sólo musical.

**SYNCOPE.** *Sincopa, ligatura* (Bernhard); v. *Anticipatio notae* (2.1.1.), *syncopatio catathresica* (2.1.3.).

Burmeister (1599), Calvisus (1602), Nucius (1613), Bernhard (aprox. 1660).

Es un retardo. Una nota que, introducida como consonancia dentro de un acorde, se transforma en disonancia al ligarse o repetirse en el acorde siguiente. Esta disonancia que habitualmente ocurre en un tiempo fuerte, se resolverá en una consonancia en el siguiente tiempo débil.

(UNGER, 1941:88; BUELOW, 1980:797; BUTLER, 1980:62; TOFT, 1984: 197; STREET, 1987:97; CIVRA, 1991:169).

Según Calvisus (1602) "la *syncope* hace más interesante la armonía y pone en evidencia la fuerza de un texto" (CIVRA, 1991:169).

Ejemplos: 46; Variaciones Goldberg var. 6 c. 1-5.

Relación con la figura literaria: Homónima.

Sincopa [...] consiste en abreviar una palabra suprimiendo en ella letras intermedias:  
"Navidad" por "Natividad" [...]

(BERISTAIN 1988:463).

**TRANSITUS NOTAE.** *Transitus* (Unger, 1941); v. *Transitus* (3.1.2.)

- Sin referencia a tratadistas -

Nota de paso.

(UNGER, 1994:161).

Relación con la figura literaria: sólo musical.

**QUASI TRANSITUS.** v. *Transitus notae* (2.1.1.)

Bernhard (aprox. 1660).

Es una nota de paso que por su duración, acento y ornamentación, destaca más que las notas reales.

(PALISCA, 1968:97).

Ejemplos: 27.

Relación con la figura literaria: sólo musical.

**TRANSITUS INVERSUS.**

Bernhard (aprox. 1660).

Es la disonancia producida en el tiempo fuerte de un compás, originada por una nota de paso. Bernhard especifica que *transitus inversus* "es cuando la primera parte de un compás en el tránsito es malo, [en] la segunda es bueno[...] era permitido en el *stylo recitativo* , ya que en este no se utilizaban compases[...]"

(FEDERHOFER,1989:115).

Relación con la figura literaria: sólo musical.

2.1.2.-Preparación de la disonancia.

**ELLIPSIS DE BERNHARD.** v. *Ellipsis* (3.2.1.); *Syncopatio catachresica* (2.1.3.), *syncope* (2.1.1.).

Bernhard (aprox.1660).

Es la omisión de una consonancia fundamental. Se da por dos motivos:

a) Cuando la nota consonante que prepara a una disonancia es omitida y en su lugar aparece un silencio. De este modo, la disonancia se introduce súbitamente y sin preparación.

b) Cuando en una *syncope* (retardo) la cuarta no resuelve sobre la tercera.

(BUELOW,1980:797; FEDERHOFER,1989:113,121-2; CIVRA,1991: 135).

El punto b), es un caso de la *syncopatio catachresica* .

Ejemplos: 47, 48, 49, 50, 51, 52.

Relación con la figura literaria: Análoga.

ver definición de la figura literaria y ejemplos en *ellipsis* (3.2.1.).

**HETEROLEPSIS.**

Bernhard (aprox.1660).

Es cuando la línea melódica realiza un salto hacia una nota disonante en relación al bajo, continuando su camino por grados conjuntos en dirección ascendente o descendente. Según este último trazo, la nota disonante pudo haber provenido por grado conjunto -*passus duriusculus* (2.1.1.) o nota de paso simple -*transitus notae* (2.1.1.)- desde una segunda voz que no está escrita pero forma parte de la voces armónicas de la realización del bajo continuo.

(BUELOW,1980:797; FEDERHOFER,1989:117,125; TOFT,1984:196).

Ejemplos: 53, 54, 55, 56.

Relación con la figura literaria: sólo musical.

### **QUAESITIO NOTAE.**

Bernhard (aprox. 1660).

Es buscar una nota a la cual se llega desde una disonancia que se encuentra debajo de ella.

(PALISCA, 1968:98).

Ejemplos: 66.

Relación con la figura literaria: sólo musical.

#### 2.1.3.- Resolución de la disonancia.

**CATACHRESIS.** Catacrexis; v. *Syncopatio catachresica* (2.1.3.)

- Sin referencia a tratadistas -

Es la no resolución o la resolución inhabitual de una disonancia.

(HERREWEGHE, 1985:20)

El director de orquesta Phillippe Herreweghe (1985) introduce esta figura a partir, al parecer, de la definición de la *syncopatio catachresica* de Bernhard.

Ejemplos: 57.

Relación con la figura literaria: Homónima.

Quintiliano (S.I, L.VII, Cap.VI):

La catacrexis [...con] la cual a aquellas cosas que carecen de nombre propio se les acomoda el que se les acerca.

(QUINTILIANO, 1942:80).

Ejemplos de esto son las expresiones "las patas" de la mesa, "los brazos" del sillón , etc.

**PROLONGATIO:** *Extensio.*

Bernhard (aprox. 1660).

Es la prolongación considerable del valor normal de una disonancia.

(PALISCA, 1968:97; BUELOW, 1980:797; TOFT, 1984:197, 199; CIVRA, 1991 :177).

Ejemplos: 27, 46, 58.

Relación con la figura literaria: sólo musical.

**SYMBLEMA.** *Commisura* (Burmeister, Nucius, Thuringus, Kircher), *Celeritas* (Kircher).

Burmeister (1599), Nucius (1613), Thuringus (1624), Kircher (1650).

Es una disonancia que, con valores preferentemente cortos, se da de dos maneras:

a) *Directa*: Es la apoyatura. La disonancia entra en un tiempo fuerte y resuelve a una consonancia en el tiempo débil.

b) *Cadens*: En el tiempo fuerte entra una consonancia que se mueve a una disonancia y por último a otra consonancia.

(CIVRA, 1991:175)

Relación con la figura literaria: sólo musical.

**SYNCOPATIO CATACHRESICA.** *Syncopatio cum dissonantiarum intermixione* (Walter); v. *Syncope* (2.1.1.), *Syncopatio invertida* (2.1.3.).

Bernhard (aprox.1660), Walter (1732).

Es la resolución inhabitual de una *syncope* (retardo). Se dá por tres casos:

a) Cuando resuelve a otra disonancia.

b) Cuando es preparada en una disonancia.

c) Cuando realiza otro tipo de movimiento melódico ajeno al habitual.

(PALISCA, 1968, 100 ; BUELOW, 1980:797 ; JACOBSON, 1980:66).

Ejemplos: 59, 60.

Relación con la figura literaria: sólo musical.

**SYNCOPATIO INVERTIDA.** *Mora* (Bernhard); v. *Syncope* (2.1.1.), *syncopatio catachresica* (2.1.3.).

Bernhard (aprox.1660)

Es cuando la *syncope* (retardo) resuelve ascendente-mente.

(PALISCA, 1968:97; FEDERHOFER, 1989:116).

Es un caso de la *syncopatio catachresica*.

Ejemplo: 27.

Relación con la figura literaria: sólo musical.

2.1.4.- Relación armónica entre las voces.

***INCHOATIO IMPERFECTA.***

Bernhard (aprox. 1660).

Es cuando se inicia un fragmento con un intervalo armónico distinto a la consonancia perfecta.

(BUELOW, 1980:78; FEDERHOFER, 1989:112).

Relación con la figura literaria: sólo musical.

En literatura un verbo incoativo se refiere a una "acción incipiente", como en la expresión "comenzar la noche"

(BERISTAIN, 1988:80).

***CONSONANTIA IMPROPRIA.***

Bernhard (aprox. 1660).

Es cuando un intervalo ambiguo es utilizado como una consonancia. Por ejemplo la cuarta justa.

(PALISCA, 1968:100).

Ejemplo: 60.

Relación con la figura literaria: sólo musical.

***LONGINQUA DISTANTIA.***

Bernhard (aprox. 1660).

Distancia exesivamente grande entre dos voces.

(FEDERHOFER, 1989:112).

Relación con la figura literaria: Sólo musical.

***TERTIA DEFICIENS.***

Bernhard (aprox. 1660).

Es, probablemente, el intervalo de tercera disminuída. Quizá se refiera a la utilización del intervalo de tercera menor en un contexto en el cual se esperarfa la aparición de la tercera mayor.

(UNGER,1941:174)

Atribuyéndola a Bernhard, Unger(1941) menciona esta figura sin definirla.

Relación con la figura literaria: Sólo musical.

#### **QUARTA SUPERFLUA.**

-Sin referencia a tratadistas-

Es el intervalo de cuarta aumentada: *Tritonus*.

(JACOBSON,1980:66).

Relación con la figura literaria: Sólo musical.

#### **QUINTA DEFICIENS.**

-Sin referencia a tratadistas-

Es el intervalo de quinta disminuída.

(JACOBSON,1980:69)

Este intervalo, como el de séptima disminuída y el de sexta menor, es típico del *affectus tristiae* (JACOBSON, 1980:69).

Relación con la figura literaria: Sólo musical.

#### **SEXTA SUPERFLUA.**

-Sin referencia a tratadistas-

Es, probablemente, el intervalo de sexta aumentada. Por otro lado, quizá también se refiera a la utilización del intervalo de sexta mayor en un contexto en el cual se esperarfa la aparición del intervalo menor.

(UNGER,1941:174)

Unger (1941) menciona esta figura sin definirla, y se la atribuye al tratadista Bernhard.

Relación con la figura literaria: Sólo musical.

**PARRHESIA . Licentia** (Burmeister).

Burmeister (1599,1601,1606), Thuringus (1624), Kircher (1650), Walther (1732).

Es cuando entre dos voces aparecen fuertes e inusuales disonancias como consecuencia del movimiento natural de la línea melódica de cada una de ellas.

(UNGER,1941:87; BUELOW,1980:798; ALBRECHT,1980:88; TOEFT, 1984 :196; STREET,1987:97; CIVRA,1991:161-2).

Esta figura se emplea con frecuencia, para atenuar una disonancia. De esto dan cuenta Thuringus (1624) y Walther (1732), para quiénes la " *parrhesia* es cuando 'mi' es usado contra 'fa' de modo que no suene mal" (UNGER,1941:87; LENNENBERG,1958:463).

Unger (1941) especifica que en literatura se habla de *parrhesia* como un atrevimiento con el cual se expresa una cosa odiada. La figura permite que, con la misma expresión, se rechace y se intente apaciguar al objeto odiado (UNGER,1941:87).

Por su parte, Albrecht (1980) establece que la *parrhesia*, en música vocal, frecuentemente es asociada al concepto de "miedo" (ALBRECHT,1980:88).

Ejemplos: 39, 61, 62, 63; Variaciones Goldberg, var. 6 c. 11-13.

Relación con la figura literaria: Análoga.

Quintiliano (S.I, L.XX, Cap.II) :

[...] bajo esta apariencia se oculta frecuentemente la adulación.

(QUINTILIANO,1942:97).

Bartolomé Jiménez Patón (1604, Cap.XIV):

*Licentia o Parrhesia es vna confiança en el hablar con libertad y esto lo hacemos con artificio como diziendo. "Si me dieran licentia dixera esto, o osara yo dezir".*

*Perdona que el furor justo me ha dado  
Licentia injusta en lo que fui atrevido*

*Dadme licentia gran señor que os diga  
Del efecto que hizo su desseo.*

*Lope de Vega, Angelica, cant.2*

(JIMÉNEZ PATÓN, 1980:338).

**CADENTIAE DURIUSCULAE.**

Bernhard (aprox. 1660).

Son las disonancias fuertes e inusuales que ocurren inmediatamente antes de los acordes que forman una cadencia final.

(PALISCA,1968:98; BUELOW,1980:797).



Ejemplos: 64, 65.

Relación con la figura literaria: Sólo musical.

\*\*\*

## 2.2.-FIGURAS DE ACORDES.

Joachim Burmeister es el principal tratadista que aborda la formación de acordes como un fenómeno retórico.

Si bien el contexto donde se originan estas figuras es el de la música polifónica de final del siglo XVI y principios de XVII, específicamente la de Orlando de Lasso, es posible reconocer figuras de acordes en otros contextos musicales; siempre y cuando la aparición de acordes implique un desvío en relación con el contenido del discurso musical en donde se produzca.

### **NOEMA.**

Burmeister (1599, 1606), Thuringus (1624).

Es un acorde consonante y suave que se introduce en un contexto polifónico con el cual contrasta notablemente.

(CIVRA,1991:155).

Según Burmeister (1599), el *noema* produce un efecto placentero provocado por las "consonancias que con dulzura y suavidad, y por una sola vez, alcanzan al oído" (CIVRA, 1991:155).

En los estudios recientes se utiliza el término *noema* de manera general para referirse no a un acorde, sino a toda una sección homofónica insertada en un contexto polifónico (UNGER,1941:83; BUELOW,1980:799; ALBRECHT,1980:90-1; JACOBSON,1980:64).

Ejemplos: BWV 565 c. 17; catata 21 c. 18.

Relación con la figura literaria: Homónima.

Quintiliano (S.I, L.VII, Cap. V):

[...*noema* es el] nombre que le dieron a lo que no se dice, sino que se concibe.

(QUINTILIANO,1941:66).

### **ANALEPSIS. v. Noema (2.2.)**

Burmeister(1599,1606).

Es la repetición inmediata e inalterada de un *noema*.

(UNGER,1941:84 ; BUELOW,1980:799 ; CIVRA,1991:173).

Esta repetición debe conservar el efecto placentero y suave característico del *noema*.

Ejemplos: *Combattimento de Tancredo et Clorinda* de Claudio Monteverdi, c. 203-206 y 207-210.

Relacion con la figura literaria: Análoga.

En la literatura, la *analepsis* es la retrospectiva de acciones ya narradas en el relato

(BERISTAIN, 1988:65).

**MIMESIS NOEMA.** *Mimesis* (Burmeister), v. *Noema* (2.2.), *mimesis* (1.1.3.2.).

Burmeister (1599, 1606).

Es la repetición inmediata y alterada de un *noema*: Esta alteración puede consistir en la modificación de una nota, o la repetición de un tema en otra altura.

(UNGER, 1941:83 ; BUELOW, 1980:799 ; CIVRA, 1991:154).

Relación con la figura literaria: Análoga.

Quintiliano (S.I , L.IX , Cap.II):

[*Mimesis* es la] imitación de las costumbres de otros.

(QUINTILIANO, 1942:102).

Bardes, en su *Studien zur musicalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert* (Berlin, 1935), considera a la *mimesis* de Burmeister como una repetición a manera de burla (UNGER, 1941:84).

**ANADIPLOSIS NOEMA.** v. *Mimesis noema* (2.2.), *anadiplosis* (1.1.1.).

Burmeister ([?])

Es la repetición inmediata de una *mimesis noema*.

(UNGER, 1941:85; BUELOW, 1980:799).

Relación con la figura literaria: Homónima.

Ver la definición de la figura literaria en *anadiplosis*.

**ANAPLOCE.** v. *Noema* (2.2.).

Burmeister ([?]).

Es cuando, en una composición a doble coro, el segundo coro repite un *noema* inmediatamente después de haber sido cantado por el primero, mientras que este último permanece en silencio.

(UNGER, 1941:85; BUELOW, 1980:799).

Ejemplos: *Ballo Voglendo* de Claudio Moneverdi c. 10- 17.

Relación con la figura literaria: Análoga.

Según Unger (1941), la *anaploce* proviene de la figura literaria *ploce*. Esta figura ocurre cuando una misma palabra es utilizada en dos oraciones distintas, significando en cada una de ellas, conceptos diferentes (UNGER, 1941:85).

**FAUX BOURDON.** v. *Noema* (2.2.1.).

Burmeister(1599, 1606), Thuringus (1624).

Es la repetición de un mismo *noema* en alturas distintas, que genera un movimiento de terceras y sextas paralelas.

(BUELOW, 1980:799; CIVRA,1991:126).

Relación con la figura literaria: Sólo musical.

### 3.- FIGURAS QUE AFECTAN A VARIOS ELEMENTOS MUSICALES.

A las figuras que afectan simultáneamente a más de un elemento musical, las hemos clasificado según su modo de operación.

Una figura puede afectar al discurso musical de tres modos distintos:

3.1.-**POR ADICION:** Añaden material o componentes a una nota, un fragmento, una sección o movimiento musical.

3.2.-**POR SUSTRACCION:** Sustraen material o componentes a una nota, un fragmento, una sección o movimiento musical.

3.2.-**POR PERMUTACION Y/O SUSTITUCION:** Sustituyen o intercambian notas, fragmentos, alturas, registros, signos, modos y contenidos musicales.

\*\*\*

#### 3.1.- POR ADICION.

Hemos distinguido cuatro grupos de figuras que actúan por adición:

3.1.1.- **Variación-incremento:** Añaden algún tipo de material o componente a una nota, o a un fragmento.

3.1.2.- **Amplificación:** Añaden algún tipo de material a una sección o movimiento.

3.1.3.- **Duda:** Añaden elementos que oscurecen el significado o la dirección de una unidad.

3.1.4.- **Acumulación:** Aglomeran elementos del discurso musical en una misma unidad.

\*\*\*

#### 3.1.1.-Variación-incremento.

##### **APOTOMIA:**

Vogt (1719).

Es la utilización del semitono mayor (*semitonum majus* o *apotome*), que excede al semitono menor (*semitonum minus* o *diesis*) en una coma pitagórica: 23 cents.

(SHERING,1908:112; RANDEL,1984:167).

La práctica musical del barroco permitía -o exigía- variaciones considerables de afinación a una misma nota dentro de la misma obra. Por ejemplo, en los pasajes cromáticos era común que el cantante, flautista o violinista, subiera o bajara lentamente la afinación de cada sonido, en dirección de la nota siguiente. Con esto se lograba hacer más suave el paso cromático de una nota a la otra, a la vez que se intensificaba el contenido afectivo del pasaje.

Relación con la figura literaria: Sólo musical.

**DIMINUTIO.** Lítote; v. *Shematoides* (3.1.1.), *variatio* (3.1.1.).

Walther (1732), Spiess (1745).

Es la disminución de los valores rítmicos de un fragmento. Se realiza por medio de dos procedimientos:

- a) Por grado conjunto con ornamentos como los *trilli*, *tremoli*, *tremoletti*, *gruppi*, *circoli mezzi*, *fioretti*, *tirate*, *ribattuti di gola*, y otras *figuras simplices* o colores que pertenecen a la *variatio*.
- b) Por salto de tercera, cuarta, quinta, etc.

(CIVRA, 1991:132).

Relación con la figura literaria: Análoga.

Consiste en que, para mejor afirmar algo, se disminuye, se atenúa o se niega aquello mismo que se afirma, es decir, se dice menos para significar más.

(BERISTAIN 1988:302).

**VARIATIO.** *Pasaggio* (Walther).

Bernhard (aprox. 1660), Walther (1732).

Es la enfatización de un texto por medio de ornamentos vocales como el *accento*, *cercar della nota*, *trémolo*, *trillo*, *bombo*, *groppo*, *circolo mezzo* y la *tirata mezza*.

(PALISCA, 1968:98; BUELOW, 1980:798)

Ejemplo: 66.

Relación con la figura literaria: Análoga.

En la literatura se le llamaba *variatio* al sustantivo que se utilizaba sucesivamente en varios casos (declinaciones), o un verbo en distintas conjugaciones.

(UNGER, 1941:89).

**EMPHASIS.** Enfasis.

Vogt (1719).

Signos especiales [?] añadidos por el compositor en la partitura, o realizados por el intérprete en el momento de la ejecución.

(UNGER, 1941:76).

Para Jacobson (1980), *emphasis* es una categoría de figuras de naturaleza enfática como la *epizeuxis*, *climax*, *hypébaton*, y otras. Así mismo, opina que la aparición del *emphasis* es una característica de la *peroratio* (JACOBSON, 1980:64).

Relación con la figura literaria: Homónima.

Quintiliano (S.I, L.VIII, c.III):

[Enfasis es cuando] concebimos más de lo que las palabras suenan.

(QUINTILIANO, 1942:55).

**EPANALEPSIS DE VOGT.** v. *Epanalepsis* (1.1.1.), *emphasis* (3.1.1.).

Vogt (1719).

Es la repetición de un *emphasis*.

(SHERING, 1908:112).

Relación con la figura literaria: Homónima.

v. Definición de la figura literaria en *epanalepsis*.

**SCHEMATOIDES.**

Vogt (1719).

Es la repetición de un fragmento en otra voz y con notas más cortas.

(SHERING, 1908:112).

Ejemplo: 67.

Relación con la figura literaria: Sólo musical.

**PAREMBOLE.** Parentesis; v. *Parenthesis* (3.1.2.).

Burmeister (1599, 1606), Caldenbach (1664).

Es una voz inecesaria que podría ser omitida sin afectar al sentido musical. Se añade esta voz, por ejemplo, en composiciones fugadas para llenar el vacío que deja en la textura la voz que ejecuta la imitación del sujeto.

(SHERING, 1908:110; UNGER, 1941:86; CIVRA, 1991:159).

Relación con la figura literaria: Sinónima.

Jiménez Patón (1604, cap.XIII):

[...parentesis] *es quando de tal suerte se ponen algunas palabras que quitadas no hazen falta, y puestas no sobran, como diciendo: "Mal de muchos (como dizen), es consuelo" [...]*  
(JIMÉNEZ PATÓN, 1980:312).

3.1.2. Amplificación.

**AMPLIFICATIO.** Amplificación.

-Sin referencia a ningún tratadista-

Es cuando una obra se extiende de manera indirecta, es decir, por medio de la elaboración o reforzamiento de los elementos que acompañan a un sujeto o tema. Por ejemplo, cuando un contrasujeto nuevo se introduce tan tardíamente como, aproximadamente, el principio de la segunda mitad de una fuga. Aparece con frecuencia en la *confirmatio* (v. *dispositio* I,3.2.).

(JACOBSON, 1982:70).

Figura introducida por Lena Jacobson (1982), sin referencia a ningún tratadista.

Ejemplos: Bux WV<sup>79</sup> c. 62-, Bux WV 158 c. 37-; Bux 142 c. 66-.

Relación con la figura literaria: Homónima.

Salinas (1541, cap.VIII):

Amplificación es cuando pintamos la cosa por palabras que en sí son más graves que, según la realidad de verdad, es aquello que por ellas queremos significar.

(SALINAS, 1980:149).

Quintiliano (S.I, L.VIII, c.VI):

[...] como cuando decimos que ha sido muerto el que sólo fué herido; cuando llamamos ladrón al que simplemente es malo; y por el contrario, de uno que puso las manos en otro, decimos que lo tocó, y de otro que hirió, sólo decimos que le ofendió.

(QUINTILIANO, 1942:58).

**TRANSITUS.** Transición; v. *Transitus notae* (2.1.1.); *dispositio* (I,3.2.).

-Sin referencia a ningún tratadista-

Fragmento de transición. Sirve para unir dos secciones retóricas con contenidos distintos. (Por ejemplo *exordio* - *narratio*). Algunas veces funciona como una *disgressio* (v. *dispositio*).

(KIRKENDALE, 1980:103; JACOBSON 1982:66).

Sin referencia alguna a ningún tratadista, esta figura es introducida en los trabajos de U. Kirkendale (1980) y Lena Jacobson (1982).

Jacobson interpreta como *transitus* la *disgressio* que ocurre en el prelude para órgano de Buxtehude Bux WV 146 c. 27-29 que sirve de transición de la *narratio* a la *propositio*. (JACOBSON, 1982:66).

U. Kirkendale da el carácter de *transitus* al epigrama que aparece entre el *Ricercare a 3* y los *canones diversi* de la tercera edición de la "ofrenda musical" de J.S. Bach:

<sup>79</sup> Preludios para órgano de Buxtehude, incluidos en el apéndice.

**Regis  
Iussu  
Cantio  
Et  
Reliquia  
Canonica  
Arte  
Resolutia**

El acróstico del epigrama, nos dice Kirkendale, forma la palabra *Ricercar*, remembranza de la sección anterior (*Ricercare a 3*), mientras que la segunda parte del epigrama *Reliquia canonica arte resoluta* anuncia los *canones diversi* que siguen. De este modo se establece un puente entre el *exordium* (*Ricercare a 3*) y la *narratio* (*canones*) (KIRKENDALE, 1980:103).

Ejemplos musicales:

Relación con la figura literaria: Sinónima.

En la literatura se emplea el mismo procedimiento (v. BERISTAIN 1988:487).

**PARAGOGÉ.** *Manubrium* (Nucius).

Burmeister (1606), Nucius(1613), Thuringus (1624).

Es una coda, adorno o desvío que ocurre al final de un fragmento musical.  
(SHERING, 1908:109; CIVRA 1991:157-8).

Relación con la figura literaria: Sinónima.

Consiste en agregar al final de la palabra un elemento que generalmente es vocal y que puede ser etimológico o no [...]

En Belleem aparecist, commo fo tu voluntade ...  
Feliz-felice, huésped-huéspede.

(BERISTAIN 1908:382).

**PARENTHESIS.** v. *Hypobole* (1.2.2.), *parembole* (3.1.1.).

Mattheson (1739).

Es la interrupción momentánea del flujo normal de la música provocada por la inserción abrupta de una unidad breve y contrastante.

(ALBRECHT, 1980:90-1).

Para Mattheson la *parenthesis* esta formada por aquellas partes que, dentro de una conversación, se dan en voz muy baja. Estas, dice, deben ser musicalizadas en un registro tan grave, que comience a irrumpir en el ámbito de la siguiente voz (v. *hypobole*) (UNGER, 1941:85-6).

Ejemplos: BWV 565 c. 18- 19 y 21.



Relación con la figura literaria: Sinónima.

Jiménez Patón (1604, cap.XIII):

*La Parenthesis es una digressio muy breve. [v. dispositio 1,3.2.]*

(JIMÉNEZ PATON, 1980:331).

Paréntesis -con esta ortografía- corresponde en literatura a la *parembole* musical.

**METALEPSIS DE BURMEISTER.** v. *Metalepsis* (3.2.1).

Burmeister (1599, 1606).

Es la doble fuga: Fuga con dos sujetos. También ocurre cuando un elemento del acompañamiento o circundante a un sujeto se desarrolla.

(BUELOW, 1980:797; CIVRA 1991:152).

Relación con la figura literaria: Análoga.

v. Definición de la figura literaria en *metalepsis*.

3.1.3. Duda.

**SUSPENSIO.** v. *Dubitatio* (3.1.3.)

Sheibe (1745), Forkel (1788-1801).

Es la interrupción, retardación o detención del discurso musical.

(UNGER, 1941:88; JACOBSON, 1980:66, 1982:75).

Para Forkel (1788-1801) "la *suspensio* consiste en que una oración se continúa a través de tantas desviaciones que el oyente capta su intención sólo hasta el final" (UNGER, 1941:88).

Jacobson (1980-2) interpreta como *suspensio* a los fragmentos, en donde el movimiento melódico de una voz se estabiliza en una sola nota. Esta última, al repetirse como en recitativo, provoca un "atraso", una detención del movimiento con respecto a la dinámica precedente. Esta figura se caracteriza por generar una tensión especial en el oyente (JACOBSON, 1980:66, 1982:75).

Ejemplos: 68, 69.

Según Unger (1941), se trata de la atomización del movimiento en pequeñas unidades preparadas por silencios y/o calderones; provocando con esto un gran contraste con respecto a la fluidez precedente (UNGER, 1941:143, 162).

Ejemplos: Rosenmüller *Sinfonia Nona*.<sup>80</sup>

Relación con la figura literaria: Análoga.

<sup>80</sup> Se incluye en el apéndice la sección de la obra mencionada donde ocurre constantemente la figura.

En retórica literaria, se refiere a la retardación de un pensamiento (UNGER, 1941:88).

**DUBITATIO.** Dubitación, duda.

Sheibe (1745), Forkel (1788-1801).

Es la figura de la duda. Es la incertidumbre sobre el curso que tomará el movimiento musical. Según Forkel, la duda se expresa por dos medios:

a).-A través de una modulación dudosa. Ejemplo: 70.

b).-Por medio de un paro inesperado en una determinada parte de la frase.

Ejemplo: 71.

(UNGER, 1941:74).

El segundo caso de la dubitatio no debe confundirse con la figura *suspensio* ya que en la primera, el paro se produce dentro de la misma frase; mientras que en la segunda, este ocurre entre frases.

Relación con la figura literaria: Sinónima.

Quintiliano (S.I, L.IX, c.II):

La duda da a la oración alguna probabilidad cuando fingimos que no sabemos por donde comenzar, ni por donde acabar ni que cosa diremos o callaremos [...]:

A la verdad, por lo que amí toca, no sé adónde volverme.  
¿Diré que no fue una infamia de un tribunal sobornado?; etc.

Cicerón, *Pro Cluent*; num.4

(QUINTILIANO, 1942:95).

Miguel de Salinas (1541, cap.XXXI):

Dubitación es cuando damos a entender que no sabemos que decir, que hacer ni como, y hace mucho para mover los afectos.

(SALINAS, 1980:184-5).

Bartolomé Jiménez Patón (1604, cap.XI):

*A donde yre si los ojos bueluo  
Al mar no ay leño de mi naue fuerte:  
Y si a buscar la tierra me resuelue  
¿No hay huesped más humano que la muerte?*

*Pues si la historia de mi amor resueluo  
No hay esperança que el remedio acierte,  
Ni pena sabe el mundo mas temida  
Que disponer de vna confusa vida.*

Lope de Vega. *Angelica*.

(JIMÉNEZ PATON, 1980:316).

## 3.1.4. Acumulación.

**CONGERIES**. Frecuentación o sinatrosismos.

Burmeister (1599, 1606).

Acumulación de acordes de 5/3 y 6/3, que se suceden alternativamente, por movimiento paralelo, en al menos tres voces.

(UNGER, 1941:73; BUELOW, 1980:799; CIVRA, 1991:131).

En la actualidad, investigadores como Jacobson designan como *congeries* a la acumulación general de uno o varios elementos en una sección de una obra (JACOBSON 1982:68). Es muy común en la *confirmatio* y la *peroratio* (v. *dispositio* I,3.2.) (JACOBSON, 1982:72).

Ejemplos: Cantata 21, Rosenmüller *Sinfonia nona*.

Relación con la figura literaria: Sinónima.

Bartolomé Jiménez Patón (1604, cap.XIV):

*Frecuentación o Congeries o Sinatismos es quando las cosas que se han ydo diziendo poco a poco en el cuerpo de la oración, o en la parte, en el fin por los cabos se amontonan y se juntan [...] es muy acomodada para la conclusion de lo que se dize al fin de todo a la parte principalmente para la que llaman los oradores epilogo.*

*Quando sale el alua hermosa  
Coronada de violetas  
Crece el crepúsculo al día  
Por contemplar tu velleza.*

*La luz de la tuya embidia  
Que el Norte a tus ojos lleuas,  
A donde es para los míos  
Ocaso tu larga ausencia*

*No ay planeta que contigo  
Indignado el rostro tenga,  
Ni resplandor que se iguale  
De las tuyas a tu Esphera.*

*Las nuues de Occidente  
Menos bordadas se muestran,  
El Cielo quando te mira  
De que te formo se alegra.*

*El sol a Iupiter dize  
Que eres el Sol de la tierra,  
Y que aumentas con tus ojos  
Las minas de su riqueza.*

*La luna de ti celosa  
Que tu das más luz se queja,  
Hasta las estrellas grandes  
Que parecen más pequeñas.*

*Haze congeries o frequentación de lo dicho en estas seys quartetas en sola vna, y lo mismo en todo el Romance, y en otros tales diziendo.*

*Alua, Crepusculo, Día, Luz,  
Norte, Occaso, Planetas,  
Resplandor, Esferas, Nubes, Cielo,  
Sol, Luna y Estrellas.*

*Unas se alegran; y otras se querellan:  
Que adonde sales tu se esconden ellas.*

*Lope de Vega, Arcadia o Comedia de Ramiro [?].*

\*\*\*

*Lagrimas que mi Cielo escurecistes,  
Veneno, y basilisco de mi muerte  
Yelo que me abrasa, fuego que yela  
Vida que va tiempo con llorar me distes.*

*Y agora en muerte esquiua se conuierte  
Llorando por la causa que recela  
El alma que desuela  
El bien ageno de que estoy celoso*

*Vosotros soys mi mal, y sois mi pena  
Pues que por causa agena  
Llorays rocío de christal precioso  
Dando perlas, y aljofar en memoria.*

*Frequentacion:*

*O lagrimas, o Cielo Veneno,  
Basilisco, fuego, yelo,  
O vida, muerte, bien, mal, pena, gloria,  
O hermoso, llanto mio,  
Perlas, christal, aljofar y rocío.*

*Lope de Vega, Arcadia.*

(JIMÉNEZ PATÓN, 1980:344-6).

**ENUMERATIO.** Distribución o inversión; v. *Percursio* (1.1.4.), *distributio recapitulativa* (1.1.4.)

- Sin referencia a ningún tratadista -

Es la suscepción o enumeración del mismo motivo o elemento dentro de una misma unidad musical.

Aparace por lo general en la *confirmatio* y en la *peroratio* (v. *dispositio* 1,3.2.). Sin referencia a ninguna fuente barroca, esta figura es introducida por Jacobson (1982:72). Ursula Kirkendale llama *enumeratio* a la *distributio recapitulativa* (U. KIRKENDALE, 1980:125).

Ejemplos: Bux 136 c. 86-96.

Relación con la figura literaria: Sinónima.

Bartolomé Jiménez Patón (1604, cap.X):

*Tal que la rosa, lirio y clauellina  
Eran Rubi, Iacinto y Cornerinda.*

*Lope de Vega, Angelina, canto 15.*

\*\*\*

*Y alla la fama Duque, Marques,  
Conde, de Osuna, Vreña, Peñafiel responde.*

*Lope de Vega, Dragontea [?], canto 8.*

(JIMÉNEZ PATÓN, 1980:309).

**PLEONASMUS.** Pleonasmos; v. *Syncope* (2.1.1.), *symblema* (2.1.3.).

Burmeister (1599, 1606)

Es la acumulación de acordes que, afectados por figuras como la *syncope* y la *symblema*, preparan una cadencia.

(BUELOW, 1980:797; CIVRA, 1991:166).

Ejemplos: 73.

Relación con la figura literaria: Análoga.

Gottshed (1730):

[Es una] exuberancia cuando se dice más de lo necesario por que en el calor [del discurso] no se pueden encontrar las palabras precisas para expresar lo que se quiere.

(UNGER, 1941:87).

Bartolomé Jiménez Patón (1604, cap.VIII):

[...] es quando la oración se carga de palabras superfluas que estuuieran mejor por dezir aunque añade algunas vezes encarecimiento de lo que se dize como: Yo lo vi con estos ojos, lo oy con estos oydos, y lo anduue con estos pies, lo toque con estas manos, viuo vida, ando vn andadura, duermo vna dormidura. Estos vltimos exemplos son mas viciosos que los primeros.

(JIMÉNEZ PATÓN, 1980:290).

**POLYSYNDETON.** Polysyndehton, polisindeton; *Polysynthethon* (vogt); v. *Emphasis* (3.1.1.), *enumeratio* (3.1.1.). Vogt (1719)

Es un *emphasis* que se prolonga en las partes similares de una unidad.

(SHERING, 1908:11; UNGER, 1941:87-8; CIVRA, 1991:167).

Para Jacobson, la *polysyndeton* es cuando un motivo de carácter enfático se repite sucesivamente de manera similar (JACOBSON, 1980:69).

Ejemplo: 75.

Relación con la figura literaria: Análoga.

En literatura, la *polysyndeton* es una especie de *enumeratio*.

Gottshed (1730):

Acumulación de conjunciones que sin dificultades se pueden conectar entre los sustantivos y palabras de tiempo ya que el orador está en afecto y no sabe que va a ser lo último.  
(UNGER, 1941:87-8).

Ahle (1697):

Hay polysyndethon cuando se repite la conjunción "y" como [en el salmo]: *esultate e cantate e celebrate e loadte*.  
(CIVRA, 1991:167).

En general, esta figura sirve para ejemplificar los afectos:

Quintiliano (S.I, L.IX, c.III):

[...] damos fuerza y eficacia a lo que decimos, y hace que lleve consigo una cierta vehemencia, como de afecto, que con frecuencia se exita vivamente.

(QUINTILIANO, 1942:115).

Sin embargo, no todos piensan de la misma manera:

Bartolomé Jiménez Patón (1604, cap.VIII):

[...] en Español no se vsa sino entre escriuanos necios o hombres impertinentes que escriuen cartas que comiençan con conjuncion y acaban con conjuncion y todo llenan de conjunciones como diziendo y bueno, y justo, y sancto, y honrado y noble, etc. Lo que mas quisieren ser impertinentes.

(JIMÉNEZ PATON, 1980:293-4).

### 3.2. POR SUSTRACCION

Hemos distinguido tres grupos de figuras que afectan al discurso musical por sustracción:

3.2.1.-Omisión. Incompletan una unidad musical.

3.2.2.-Silencio. Sustraen sonido introduciendo silencio con significados específicos.

3.2.3.-Fusión-Acumulación. Sustraen partes que provocan la acumulación de los elementos que permanecen.

\*\*\*

## 3.2.1. Omisión.

**A BRUPTIO.** Abrupción; v. *antistaechon* (3.2.2.).

Kircher (1650), Mattheson (1739).

Interrupción o final súbito, imprevisto o *ex abrupto*.

(U. KIRKENDALE, 1980:124; TOFT, 1984:197; CIVRA 1991:172).

Según Mattheson la *abruptio* "sirve como una útil representación de exitantes emociones" (LENNENBERG, 1958:195).Bernhard da el nombre de *abruptio* a la *antistaechon*, debido a que ésta es, para él, un tipo de interrupción.Ejemplos: 46, La Ofrenda Musical: final de la Sonata *sopri'l soggetto Reale a Traversa Violino e Continuo.*; Rosenmüller *Sinfonia nona* c. 64-65.

Relación con la figura literaria: Análoga.

[En literatura, Abrupción] consiste en hacer alternar los parlamentos de los distintos personajes en el diálogo, o a éste con la narración, sin introducirlos mediante expresiones explicativas aportadas por el narrador, de tal modo que se suceden sin transición de manera brusca.

(BERISTAIN 1988:16).

**APOCOPE.**

Burmeister (1599), Thuringus (1624).

Repetición incompleta de un tema o sujeto. Thuringus la restringe al valor de la última nota.

(BUELOW, 1980:797; CIVRA, 1991:1199).

Relación con la figura literaria: Sinónima.

En literatura, la apócope es la supresión de las letras finales de una palabra:

"Algún" por "alguno" "do" por "donde"

(BERISTAIN, 1988:69).

Cuando me paro a contemplar mi estado,  
y a ver los pasos por do me ha traído, halto,  
según por do anduve perdido,  
que a mayor mal pudiera haber llegado.

Garcilaso de la Vega, *Soneto I.*

**ELLIPSIS.** Ellipsis; sinédoche (Jiménez Patón); *praeter expectatum* (Bacon); v. *Ellipsis de Bernhard* (2.1.2.1.).

Bacon (1627), Sheibe (1745), Forkel (1788-1801)

Interrupción y nueva dirección que toma un fragmento, originadas por la omisión de un elemento esperado. Se da por tres mecanismos:

1.-La intensidad y fuerza que un fragmento musical va adquiriendo por medio de una *gradatio* (1.1.3.1.) o *anabasis* (1.2.2.), se interrumpe inesperadamente para reiniciar con una idea distinta. (hay un ejemplo muy bueno)

2.-Un fragmento de gran intensidad y fuerza comienza la formación de una cadencia. Entonces ocurre la cadencia evitada la cual rompe y redirecciona al movimiento musical. Cuanto mas fuerza haya adquirido el fragmento, más lejano y ajeno deberá ser el acorde de la no-resolución.

(Hay un ejemplo pero muy malo)

3.- Cualquier clase de final engañoso [que implique una omisión]

(UNGER,1941:75-6; BUELOW,1980:797; ALBRECHT,1980:89; JACOBSON, 1980:68).

Ejemplos: 76, 77, 78, 79; cantata 21 c. 2; BWV 565 c. 4-5.

Relación con la figura literaria: Análoga.

[En literatura, la elipse] se produce al omitir expresiones que la gramática y la lógica exigen pero de las que es posible prescindir para captar el sentido [...].

(BERISTAIN, 1988:163).

**Bartolomé Jiménez Patón (1604, cap.IX):**

[...] *es quando la palabra que falta para que haga sentido con la ymaginación se trae totalmente de afuera, como quando el Romance dize [:]*

*En el espejo los ojos  
Y en los cabellos el peyne  
En su vida el desengaño  
Los desseos en la muerte.*

[Sin referencia a autor]

*Donde para hacer sentido [...] se ha de entender la palabra "teniendo".*

(JIMÉNEZ PATON, 1980:297).

**METALEPSIS.** v. *Metalepsis de Burmeister* (3.1.2.).

-Sin referencia a tratadistas-

Es cuando un consecuente se entiende por medio de su antecedente.

(UNGER,1941:82).



A pesar de que Unger afirma que su fuente es Burmeister, la figura definida por el tratadista barroco es completamente distinta (v. *Metalepsis de Burmeister*).

Ejemplos: 80, 81.

Relación con la figura literaria: Análoga.

Miguel de Salinas (1541, cap.XXX):

Metalepsis es transrumpción, por que se toma de atrás. Es cuando el vocablo significa algo más que puede por las cosas que que detrás de él quedan y vienen de grado en grado hasta él:

"yo iré después de tres agostos a mi tierra", que es después de tres veranos y por consiguiente después de tres años.

"comerás el sudor de tus manos", por el sudor se entiende trabajo, y por el trabajo lo que por él se gana, etc.

(Salinas, 1980:178).

"Coll y Vehf [1904] la describe diciendo que consiste en "dar a comprender una cosa por medio de otra que necesariamente la precede, la acompaña o la sigue:

No te miro por que es fuerza,  
en pena tan rigurosa,  
que no mire tu hermosura  
quien ha de mirar por tu honra.

(BERISTAIN, 1988:319).

### 3.2.2. Silencio.

**APOSIOPESIS.** Reticencia, preciso, precisión; *homoioteleuton* (Nucius), *homoioptoton* (Thuringus).

Burmeister (1599, 1606), Nucius (1613), Thuringus (1624), Vogt (1719), Walther (1732).

Pausa general. Silencio total impuesto a todas las voces.

(SHERING, 1908:112; UNGER, 1941:70; ALBRECHT, 1980:88; CIVRA, 1991:121-2).

El silencio es un elemento musical que con frecuencia se relaciona con la muerte y la eternidad. Con este significado aparece en tratadistas como Herbst (1643) o Speer (final del siglo XVIII), así como en el salmo 100 de Shültz o en la obertura Egmont de Beethoven (UNGER 1941:70-72).

Según Nucius esta figura se utiliza en diálogos y preguntas.

Para Thuringus la *homoioteleuton* y *homoioptoton* son pausas generales que duran la mitad de tiempo que la *aposiopesis*.

Vogt apunta que la *aposiopesis* es un "silenciamiento donde se debería cantar otra cosa [...] lo importante se calla y solamente se expresa lo secundario" (SHERING, 1908:112).

Ejemplos: 82, 83; BWV 565 c. 1-2.

Relación con la figura literaria: Sinónima.

Miguel de Salinas (1541, cap.XXXI):

Preciso es cuando, dejando la oración comenzada, nos pasamos a hablar otra cosa y queda lo que faltó al juicio de los oidores. Ejemplo:

"Yo haré...ahora bien pasemos adelante"  
"yo le trataré como...entendamos lo que es menester".

O se hace con indignación, como es aquello de Terencio:

"!Yo a aquella...que aquel...que a mí...que no...Déjame ahora!.

Más vehemencia tiene esto que si se dijera:

"Yo a aquella tengo que querer bien que admitió a aquel que me echó a mí fuera, que no me quiso, !Déjame ahora!. Esto postero dijo amenazando y calló las amenazas".

(SALINAS, 1980:185).

Quintiliano (S.I, L.IX, c.II):

La *aposiopesis* muestra por sí misma los afectos y aún el de la ira, como:

Yo os juro...mas las olas encrespadas importa sosegar.

*Eneida*. 1,139.

Ya el de solicitud o de cualquiera suerte de escrúpulo:

¿Por ventura se hubiera él atrevido a hacer mención de esta ley, de la que Clodio se gloria, haber sido el autor en vida de Milón por no decir en su consulado?

Por que de todos nosotros... no me atrevo a decirlo todo [...]

Demóstenes en favor de Cresifonte.

(QUINTILIANO, 1942:101).

## **ARTICULUS.**

Peacham (1593).

Separación entre notas de semibreve o breve. Esta se debe hacer lentamente, sin acoplamiento o apresuramiento, con el objeto de dar énfasis o vehemencia.

(BUTLER, 1980:56; TOFT, 1984:195-6).

Para Toft se debe hacer articulus cuando el texto repite la misma palabra (TOFT, 1984:195-6).

Ejemplos: 17, 84.

Relación con la figura literaria: Sólo musical.

### **PAUSA.**

Thuringus (1624), Kircher (1650)

Es el silencio en algunas de las voces de un fragmento. Ocurre por alguna de las siguientes razones.

- 1.-Para la respiración del cantante.
- 2.-Para variar o suavizar un canto.
- 3.-Para evitar la sucesión inmediata de acordes perfectos.
- 4.-Para evitar la falsa relación cromática.
- 5.-Para insertar otra voz más, o manejar mejor las voces ya presentes cuando estas están muy cercanas.
- 6.-Para hacer preguntas y para responder.
- 7.-Para evidenciar el contenido del texto.

(CIVRA, 1991:182-3).

Relación con la figura literaria: Sólo musical.

### **SUSPIRATIO.** *Tmesis* (Vogt, Spiess, Janovka).

Kircher (1650), Janovka(1701), Vogt (1719), Spiess (1745).

Es cuando un fragmento melódico es interrumpido por medio de silencios breves espaciados a lo largo de éste, a manera de suspiros.

(SHERING,1908:113; UNGER,1941:72; BUELOW,1980:800; U. KIRKENDALE, 1980:98-9; HERREWEGE,1985:20; CIVRA,1991:171).

La *suspiratio* es para Kircher (1650) la manera de representar "suspiros" que "expresan afectos de un alma en pena y sufriente" (CIVRA, 1991:183-4).

Jacobson afirma que ésta es una figura característica de la *peroratio* (I,3.2.) (JACOBSON, 1982:73).

Ejemplos: 85, 86, 87, 88, 89; cantata 21 c. 1-2; La Ofrenda Musical: *ricercare a 3* c. 109-111.

Relación con la figura literaria: Sólo musical.

### 3.2.3. Fusión-Acumulación.

**A SYNDETON.** Articulación, disolución; v. *Polysindeton* (3.1.4.4.)

Ahle (1697)

Es lo opuesto al *polysyndeton*. Omisión de la conjunción "y".

(CIVRA 1991:123).

Más general, es la "ininterrumpida repetición múltiple de una misma figura" que, usada con la *enumeratio* y al dejar fuera las conjunciones, intensifica el *pathos* (v. I,3.2.) (JACOBSON,1982:66).

Ejemplo: 90.

Relación con la figura literaria: Sinónima.

Miguel de Salinas (1541, cap.XXXI):

Artículo es cuando se ponen sin que sean juntadas con alguna conjunción muchas partes [...] ejemplo:

"Hacienda, parientes, amigos perdiste".

(SALINAS,1980:183).

**SYNHAERESIS.** Episinalepha, *syneresis* (Burmeister).

Burmeister (1601), Vogt (1719).

Cuando dos notas se cantan en una misma sílaba, o viceversa.

(SHERING,1908:113; UNGER,1941:89; CIVRA,1991:168).

Ejemplo: 91.

Relación con la figura literaria: Sinónima.

Bartolomé Jiménez Patón (1604, cap.IX):

*Sineresis o episinalepha es vna Syllaba hecha de dos en vna misma dición por Apocope [v. 3.2.1.], como Lope de Vega en su Angelica en muchas partes esta palabra Medoro la haze Medor, Lirio Doro y otros vocablos assi.*

(JIMÉNEZ PATON, 1980:299).

### 3.3. POR PERMUTACION Y/O SUSTITUCION.

Hemos distinguido tres tipos de figuras que afectan al discurso musical por permutación y/o sustitución:

3.3.1.- Permutación: Intercambian notas, fragmentos, elementos, alturas, métricas, registros, etc.

3.3.2.- Sustitución: Sustituyen notas o modos.

3.3.3.- Oposición de contrarios: Oponen contenidos musicales antité-ticos o inversos.

\*\*\*

#### 3.3.1.- Permutación

**ANTIMETABOLE.** *Conmutatio* (Peacham el joven); v. *antitheton* (3.3.3.).

Peacham el joven (1622).

Retrogradación. Es la repetición de un fragmento, exactamente en el orden inverso en el cual apareció.

(ALBRECHT, 1980:59; BUTLER, 1980:59).

Ejemplo: BWV 565 c. 7-8.

Relación con la figura literaria: Sinónima.

Bartolomé Jiménez Patón (1604, cap.X):

[...] *es quando de vna sentencia que diximos con las mismas palabras trastocadas se haze diferente sentencia como O escuela de maestros, y maestra de las escuelas.*

*Para que ninguno dude  
Del duque el desdén preciso  
Quise serville y no pude  
Pudo mandarme y no quiso.*

*Iuan Rulfo.*

\*\*\*

*De vuestras miserias viejas  
Dan fe por valles y cerros  
Las ovejas como perros,  
Y los perros como ovejas.*

*Iuan Rulfo.*

(JIMÉNEZ PATON, 1980:308).

**ATANACLASIS.** Ploce.

Mattheson (1739).

Es la repetición de un frangmento en donde los elementos que la integran no observan su misma ubicación y aparecen desordenados con respecto al original.

(LENNENBERG, 1958:204).

Mattheson, a pesar que que hace mención de la importancia de esta figura, no la define. Hemos analogizado el significado de la figura literaria a la musical.

Relación con la figura literaria: Sinónima.

Bartolomé Jiménez Patón (1604, cap.VIII):

*Cuando para acabar la sentencia se repiten los vocablos mismos sin guardar el orden de lugar.*

*Como el cisne cuando muere  
si es verdad que el cisne canta.*

(JIMÉNEZ PATON, 1980:282).

**HYPERBATON.** v. *Sinonimia* (1.1.3.1.), *antistaechon* (3.3.2.).

Sheibe (1745), Gottshed (1730).

Es cuando, dentro de una misma unidad, una nota o motivo aparece en un lugar (de altura o posición temporal) distinto al esperado.

(UNGER, 1941:80; BUELOW, 1980:795).

No debe de confundirse con la *sinonimia* la cual se refiere a la repetición transportada de un fragmento melódico.

Relación con la figura literaria: Análoga.

Quintiliano (S.I, L.VIII, c.VI):

[...] hipébaton , esto es, el trastorno de las palabras; el cual frecuentemente requiere la naturaleza y hermosura de la composición. Por que muchísimas veces se hace la oración áspera y dura, lángida y mal sonante si las palabras se reducen a su riguroso orden [...] ninguna otra cosa puede hacer el lenguaje riguroso, sino la oportuna mutación del orden de las palabras.

(QUINTILIANO, 1942:85).

Bartolomé Jiménez Patón (1604, cap.X):

*La hyperbaton es quando los vocablos se trastruecan, haziendo que la oración se haga más rodada, haziendo interposiciones entre las clausulas, como*

"Yo no he podido acudir a vuestras cosas (como he desseado) por aver estado ocupado en cosas de mucha pesadumbre".

*Trastrocando esto hará la oración más rodada y graue, assi*

"Por aver estado ocupado en cosas de pesadumbre, no he (como desseaua) acudido a las vuestras".

(JIMÉNEZ PATÓN, 1980:311).

**METABASIS.** *Transgressio* (Vogt), *diabasis* (Shering, 1908). Vogt (1719), Spiess (1745).

Es un cruzamiento de voces.

(BUELOW, 1980:798; STREET, 1987:97).

La interpretación de Shering a la *metabasis* o *diabasis* es la de una voz que resalta más que otra (Shering, 1908:113).

Ejemplos: Variaciones Goldberg, var. 6 c. 8-13, var. 11 c. 1-8.

Relación con la figura literaria: Homónima.

En la literatura la *metabasis* es una *apostrophe* (v. 1.2.3.)

**SYNCOPATIO DE THURINGUS.** v. *Syncope* (2.1.1.).

Thuringus (1624)

Es el contrapunto de notas en valores pequeños, que se oponen en contratiempo a otras de mayor valor.

(CIVRA, 1991:169).

En términos más generales : Una síncopa.

Relación con la figura literaria: Homónima.

Ver descripción de la figura literaria en *syncope*.

3.3.2. Sustitución.

**ANTISTAECION.** v. *Abruptio* (3.2.1.), *hyperbaton* (3.3.1.).

Vogt (1719).

Es un caso particular de la *hyperbaton*. Cadencia donde el penúltimo intervalo, habitualmente una quinta o una tercera, es cambiado por otro de naturaleza extraña como la cuarta justa.

Vogt define la figura en términos más generales: "cambio de los signos, palabras, notas, etc."

(SHERING, 1908:111-2; CIVRA,1991:118).

Para Bernhard, la cadencia afectada por la *antistaechon*, es una *abruptio*.

Ejemplo: 92.

Relación con la figura literaria: Sólo musical.

### **MUTATIO TONI:**

Bernhard (aprox. 1660).

Cambio súbito de modo.

(BUELOW, 1980:799; TOFT, 1984:196; FEDERHOFER, 1989:112).

Ejemplos: 17, 93.

Relación con la figura literaria: Sólo musical.

### 3.3.3.-Por oposición de contrarios.

**ANTITHETON.** Antiteton, contraposición, o contención, contraste, antithesis, anthitos; v.*antimetabole* (3.3.1.).

Kircher (1650), Vogt (1719).

Expresión de ideas contrarias u opuestas por medio de elementos musicales contrastantes que ocurren simultánea o sucesivamente.

(SHERING, 1908:112; UNGER, 1941:161; BUELOW, 1980:799; ALBRECHT, 1980:89; TOFT, 1984:196; STREET, 1987:98).

Ejemplos: 84; BWV 565 c. 2-4; Variaciones Goldberg, var. 11.

Relación con la figura literaria: Sinónima.

Bartolomé Jiménez Patón (1604, cap.X):

*Contrapuesto o contención Anthitos o Antithesis, es quando en la oración se juntan contrarios, o se trastruecan y se halla en toda suerte de opposición, digo entre relativos como padre y hijo, maestro y discípulo, Capitán y soldado, o entre contrarios, como bueno, malo, sancto, pecador, justo, injusto, blanco, negro, o entre priuatiuos, como muerte, vida riqueza, pobreza, día, noche [... Se da por seis casos:]*



*Lo primero cuando palabra sencilla a palabra sencilla se opone [...]*

*Sosiega vn poco ayrado, temeroso  
Humilde vencedor, niño  
Gigante Cobarde matador, firme inconstante  
Trayador leal, rendido victorioso.*

[Lope de Vega. *Soneto 69.*]

*Lo segundo, cuando dos palabras contradicen dos palabras [...]*

*Acabaronse las burlas  
Y no cesaron las veras  
Desminuyese el descuydo  
Y el cuidado se me aumenta*

[?]

*Lo tercero cuando la sentencia se oppone, y contradize a la sentencia, [...]*

*Ame Filis ame, mientras amaste,  
Rompi la fe quando la fe rompiste,  
Mientras tu fuiste brasa arder me viste  
Elado agora estoy, pues tu te elaste.*

*Lope de Vega, Soneto [?].*

*Lo quarto, [...] Cohabitación, y es quando dos contrarios mostramos darse en vn sujeto,  
[...]*

*Cuytado que en vn punto lloro, y rio,  
Espero, quiero, temo, y aborrezco,  
Iuntamente me alegre, y entristezco,  
De vna cosa confio, y desconfio.*

*Buelo sin alas, estando ciego guio,  
En lo que valgo mas menos merezco,  
Callo, doy voces, hablo y enmudezco,  
Nadie me contradize, y yo porfio,  
Querria hazer possible lo impossible  
Querria poder mudarme y estar quedo  
Gozar de libertad y estar captiuo.*

*Querria que se viesse lo inuisible  
Querria desenredarme y más me enredo  
Tales son los extremos en que viuo.*

[?] *Soneto [?].*

*Acaba el ultimo verso en Epiphonema [v. 1.2.4.]*

*Lo quinto [...] Paradiastole y es quando dos cosas muy semejantes se van apartando [...]*

*Es fuego, amor y no alumbra,  
Adquiere almas, y no vida,  
Quitata, y no es homicida,  
Es celestial y no encumbra.*

[?, pero huele a Lope] *Redondilla*.

*Lo sexto [...]* *Antimetabole* [v. 3.3.1.].

(JIMÉNEZ PATÓN, 1980:305-8).

**HYPALLAGE.** *Antistrophe* (Peacham el joven).

Burmeister (1606), Peacham el joven (1622), Caldenbach (1664).

Imitación de un sujeto o tema por inversión o movimiento contrario. Una contrafuga.

(SHERING, 1908:109; UNGER, 1941:79; BUELOW, 1980:58; BUTLER, 1980:58; JACOBSON, 1982:70).

La *hypallage* implica una corrección a lo ya dicho. Esta corrección recibe el nombre retórico de *epanorthosis*.

Nos dice Mattheson (1739) que la "*Epanorthosis* o retirada es encontrada en todos los movimientos contrarios [*hypallage*] (LENNENBERG, 1958:204). A PROPÓSITO, Bartolomé Jiménez Patón (1604, cap.X) señala:

*La epanorthosis ocurre cuando "la palabra [ya dicha] se corrige y enmienda con otra, por parecer que aquella no explica lo que se quiere bastantemente.*

*Buelan a ti mis dulces pensamientos  
que dixera mejor mis desuarios.*

*Lope de Vega, Soneto 94.*

(JIMÉNEZ PATÓN, 1980:310).

Ejemplo: Bux WV 142: el c. 68 es *hypallage* del 47.

Relación con la figura literaria: Homónima.

Bartolomé Jiménez Patón (1604, cap.VI):

*Hipalage no es otra cosa sino una transmutacion de los significados por vecindad de unas cosas a otras.*

(JIMÉNEZ PATÓN, 1980:269).

Helena Beristáin indica que la *hipallage* literaria

[...] consiste en ligar entre sí, dentro de la frase, palabras que "ni sintáctica ni semánticamente se adecúan" (Lausberg). La operación que la produce es un desplazamiento de las relaciones -gramatical y semántica- del adjetivo y el sustantivo. El adjetivo no concuerda ni gramaticalmente ni por su significado literal (sino por uno metafórico) con el sustantivo que le está contiguo, sino con otro, u otros, presentes dentro de un contexto inmediato.

Dice Juan Ramón Jiménez

*Cerraban las puertas contra la tormenta.  
En el cielo rápido, entre dos portazos,*

chorreando dardos del yunque de ocaso,  
abría el relámpago sus sin fines trágicos.

donde la rapidez no es una cualidad del cielo sino de tormenta, de portazos, de dardos y de relámpagos.

(BERISTAIN, 1988:284).

\*\*\*

*Y además, no sé, pero en una ópera es absolutamente necesario que la poeta sea una hija obediente de la música (...). Sí, una ópera debe gustar más siempre que el plan de la pieza esté bien establecido, que las palabras estén escritas para la música y que no se encuentren introducidas aquí y allá, para satisfacer unas desafortunadas rimas (¡cualesquiera que sea, por Dios! Las rimas no añaden nada al mérito de una representación teatral y la perjudican más bien). Hay palabras, o incluso estrofas enteras que hechan a perder toda la idea del compositor.*

*Los versos están bien para la música, son lo más indispensable; pero la rima por la rima es lo más perjudicial; las personas que acometen su trabajo con tanta pedantería se hundirán siempre, ellos y su música. Lo mejor es cuando un buen compositor que comprende el teatro, y que es capaz de sugerir ideas, se encuentra con un poeta sensato, un verdadero fénix. ¡Entonces no debemos inquietarnos por la opinión de los ignorantes! ¡Los poetas me hacen un poco el efecto de trompetas alardeando de su oficio! Si nosotros, compositores, quisiéramos seguir siempre tan fielmente nuestras reglas (que eran muy buenas antes, cuando no se conocía nada mejor que ellas), haríamos una música tan mediocre como mediocres son sus libretos.*

*Johannes Chrysostomus Wolfgang Gottlieb [Amadeus] Mozart*

## BIBLIOGRAFIA

## I.-TRATADOS MUSICALES ORIGINALES CONSULTADOS O CITADOS.

- AHLE, JOHANN GEORG  
1697 *Johann Georg Ahlens musikalisches Sommer-Gespräche*; Mühlhausen.
- BACON, FRANCIS  
1627 *Sylva Sylvarum*; Londres.
- BERNHARD, CHRISTOPH  
Aprox. 1660 *Von der Singe-Kunst, oder Maniera.  
Tractatus compositionis augmentatus.  
Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con-und Dissonantien.*
- BURMEISTER, JOACHIM  
1599 *Hypomnematum musicae poeticae [...] ex Isagoge [...] ad chorum  
gubernandum cantumque componendum conscripta synopsis*; Rostock.  
1601 *Musica autoschediastiké*; Rostock.  
1601 *Musicae practicae sive artis canendi ratio*; Rostock.  
1606 *Musica poetica: definitonibus et divisionibus breviter deliniata*; Rostock.  
1609 *Musica theorica*; Rostock.
- BUTLER, CHARLES  
1636 *The Principles of Music in Singing and Setting: with the Two-fold Use  
Thereof, Ecclesiasticall and Civil*; Londres.
- Calvisius, Sethus  
1592 *Melopoeia sive melodiae condendae ratio, quam vulgo musicam poeticam  
vocant*; Erfurt.
- CHABANON, MICHEL-PAUL-GUY DE  
1785 *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole,  
les langues, la poésie et le théâtre*, Paris.
- FEIJOO Y MONTENEGRO, BENITO GERONIMO  
1777 "Música de los Templos"; *Teatro critico universal* ; Discurso XIV del Tomo  
I; Madrid; pp.285-309.
- FORKEL, JOHANN NIKOLAUS  
1777 *Über die theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern notwendig  
und nützlich ist*; Göttingen.  
1788-1801 *Allgemeine Geschichte der Musik*; Leipzig.  
1792 *Allgemeine Litteratur der Musik, oder Anleitung zur Kenntnis musicalischer  
Bücher welche von den ältesten bis auf die neuesten Zeiten bei den Griechen,  
Römern und den meisten anderen europäischen Nationen sind geschrieben  
worden*; Leipzig.
- GOTTSCHED, JOHANN CHRISTOPH  
1729 *Grundriss zu einer vernunftmässigen Redekunst*; Hanover.  
1730 *Versuch einer critischen Dichtkunst für die Deutschen*; Leipzig.
- HEINICHEN, JOHANN DAVID  
1728 *Der General-Bass in der composition*; Dresden.

- HERBST, JOHANN ANDREAS  
1643 *Musica poetica, sive compendium melopoeticum, das ist, Eine kurtze Anleitung [...] wie man eine schöne Harmoniam, oder lieblichen Gesang machen soll; Nuremberg.*
- HOSKYNS, JOHN  
aprox. 1599 *Directions for speech and style.*
- JANOVKA, TOMÁS BALTAZAR  
1701 *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae; Praga.*
- KALDENBACH, CRISTOPH  
1664 *Dissertatio musica, exhibens analysin harmoniae Orlandi di Lasso, 5 voc. cui textus est: In me transierunt, juxta leges & regulas musicae poeticae institutam, praeside Christophoro Caldenbacchio, El. Prof. Respondente Elia Walthero; Thübingen.*
- KIRCHER, ATHANASIVS  
1650 *Misurgia universalis, sive Ars magna consoni et dissoni; Roma.*
- LIPPIUS, JOHANNES  
1612 *Synopsis musicae novae omino verae atque methodicae universae; Strasbourg.*
- LISTENIUS, NIKOLAUS  
1533 *Rudimenta Musica.*  
1537 *Musica.*
- MARPUG, FRIEDRICH WILHELM  
1757 *Anfangsgründe der theoretischen Musik; Leipzig.*
- MATTHESON, JOHANN  
1721 *Das forschende Orchestre; Hamburgo.*  
1739 *Der vollkommene Capellmeister; Hamburgo.*
- MERSENNE, MARIN  
1636-7 *Harmonie Universelle; Paris.*
- NUCIUS, JOHANNES  
1613 *Musices poeticae, sive De compositione cantus praeceptiones; Neisse.*
- PEACHAM, HENRY  
1593 *The Garden of Eloquence; London.*
- PEACHAM, HENRY JR.  
1622 *The complete Gentlement; London.*
- PUTTENHAM, GEORGE  
1589 *The Arte of English Poesy.*
- QUANTZ, JOHANN JOACHIM  
1752 *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen; Berlin.*

- SHEIBE, JOHANN ADOLPH  
1745 *Der critische Musikus*; Leipzig.
- SPIESS, MEINRAD  
1745 *Tractatus musicus compositorio-practicus. Das ist, musicalischer Tractat, in welchem alle gute und sichere Fundamenta zur musicalischen Composition aus dener alt- und neuesten besten Autoribus herausgezogen, zusammen getragen, gegen einander gehalten, erkläret, und mit untersezten Exemplen dermassen klar und deutlich erläuteri werden*; Augsburg.
- THURINGUS, JOACHIM  
1624 *Opusculum bipartitum de primordiis musicus*; Berlin.
- VOGT, MAURITIUS  
1719 *Conclave thesauri magnae artis musicae*; Praga.
- WALTHER, JOHANN GOTTFRIED  
1732 *Musicalisches Lexicon, oder Musicalische Bibliothec*; Leipzig.
- II.-BIBLIOGRAFIA GENERAL**
- ADRIO, ADAM  
1980 "Calvisius, Sethus"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians*; Macmillan; London; Vol.3; pp. 632-3.
- ALBRECHT, TIMOTHY  
1980 "Musical rhetoric in J.S. Bach's organ toccata BWV 565"; *Organ yearbook XI*; pp.84-94.
- ANDERSON, WARREN  
1980 "Quintilian [Marcus Fabius Quintilianus]"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians*; Macmillan; London; Vol.15; pp. 511-2.
- ALEXITCH, ANTONIETA  
1984 "Musica, Teologia e scienza nella 'Musurgia Universalis' di A. Kircher"; *Nuova rivista musicale italiana*, No. 2. pp. 182-191.
- ANDERSON, JAMES  
1981 *Unsuspected Eloquence.*; Yale university Press, 1981.
- ARISTOTELES  
1989 *La Poética.*; Editores Mexicanos Unidos, S.A.
- ARNOLD, DENIS  
1980 "Stile Concitato"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians*; Macmillan; London; Vol.18; p. 145.
- ARNOLD, FRANCK THOMAS  
1964 *The art of accompaniment from a thorough-bass as practised in the XVIIth and XVIII th centuries*; Dover; New York.
- BARTHES, ROLAND

- 1974 *La antigua retórica.*; Investigaciones retóricas I; Ed. Tiempo contemporáneo; Buenos Aires.
- 1993 *La aventura semiológica.*; Paidós; Barcelona.
- BAYER, RAIMOND**  
1987 *Historia de la estética.*; Fondo de cultura económica; México.
- BAZIN, GERMAIN**  
1968 *The Baroque, principles, style, modes, themes.*; Thames and Hudson; London.
- BENNETT, JONATHAN**  
1990 *Un estudio de la ETICA de Spinoza.*; Fondo de cultura económica; México.
- BENT, IAN D.**  
1980 "Analysis"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol.1; pp. 340-88.
- BERISTAIN, HELENA**  
1975 *Gramática estructural de la lengua española* ; UNAM; México.  
1988 *Diccionario de Retórica y Poética* .; Porrúa, México.  
1989 *Análisis e interpretación del poema lírico.*; UNAM, México.  
1991 *Análisis estructural del relato literario.*; UNAM-Limusa; México.
- BROOKS HOWARD, JOHN**  
1985 "Form and Method in Johannes Lippius's *Synopsis musicae novae* "; *Journal of the American Musicological Society* Vol. XXXVIII, No. 3; pp.524-550.
- BUELOW, GEORGE**  
1966 "The *Loci Topici* and Affect in late Baroque Music: Heinichen's practical Demonstration"; *Music Review*, No 27; pp. 161-176.  
1973 "Music, Rhetoric, and the concept of the Affections: A selective bibliography"; *Notes* XXX-4; pp. 250-259.  
1980 "Rhetoric and music"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan Publishers Limited; London; Vol. 15; pp. 793-803.  
1980a. "Ahle, Johann Georg"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol.1; pp.171-2  
1980b "Gottshed, Johann Christoph"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol.7; pp. 574-6.  
1980c "Kaldenbach [Caldenbach], Christoph"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol. 9; pp. 774-5.  
1980d "Kircher, Athanasius"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol. 10; pp.73-4  
1980e "Lippius, Johannes"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol. 11; p. 17.  
1980f "Mattheson, Johann"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol. 11; pp. 832-6.  
1980g "Nucius [Nux, Nucis], Johannes"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol. 13; pp. 448-9.  
1980h "Scheibe, Johann Adolph"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol. 16; pp. 599-601.

- 1980i "Spiess, Meinrad"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol. 17; pp. 831-2.
- 1980j "Thuringus [Thüring], Joachim"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol. 18; p.797.
- 1980k "Walther, Johann Gottfried"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol. 20; pp. 191-3.
- BUKOFZER, MANFRED**  
1939-40 "Allegory in Baroque Music"; *Journal of the Warburg institute* 3; pp.1-21.
- 1986 *La música en la época barroca*; Alianza; Madrid.
- BUTLER, GREGORY G.**  
1980 "Music and Rhetoric in early seventeenth-century english sources"; *The musical Quartely*; Vol. LXVI, No.1; pp. 53-64.
- 1984 "The projection of affect in Baroque dance music"; *Early Music*; Vol. XII, No.2; pp. 201-207.
- CALABRESE, OMAR**  
1987 *El lenguaje del Arte*; Paidós; Barcelona.
- CALHOUN, CHESHIRE; Y SALOMON, ROBERT**  
1992 *¿Qué es una emoción?*; Fondo de cultura económica; México.
- CASAS, ELENA, EDITORA**  
1980 *La Retórica en España*; Editora Nacional, Madrid.
- CIVRA, FERRUCIO**  
1991 *Musica Poetica*; Utet; Torino; 1991.
- Clapham, John y Volek, Tomislav**  
1980 "Janowka, Tomás Baltazar"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol. 9; p.501.
- COHEN, ALBERT**  
1980 "Mersenne, Marin"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol. 12; pp. 188-90.
- COLLISANI, AMALIA**  
1988 *Musica e Simboli*; Sallerio editore; Pallermo.
- CONE, EDWARD T.**  
1987 "On derivation: Syntax and Rhetoric"; *Music analysis*; Vol.6, No.3; Oxford; pp.237-255.
- COTTE, ROGER**  
1980 "Chabanon, Michel-Paul-Guy de"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol. 4; pp. 95-6.
- DESCARTES, RENÉ**  
1993 *Tratado de las pasiones del alma*; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; México.
- DOLMETSCH, ARNOLD**



- 1946 *The interpretation of the music of the XVII and XVIII centuries revealed by contemporary evidence* ; Novello and co.; London.
- DONINGTON, ROBERT  
1963 *The interpretation of Early Music*; Londres.
- DREYFUS, LAURENCE  
1985 "J.S. Bach's Concerto Ritornellos and the Question of Invention"; *The musical Quarterly* ; No.3; pp. 327-358.
- DUCKLES, VINCENT  
1980 "Forkel, Johann Nikolaus"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol. 6; pp. 706-8.
- EASTMAN, HOLLY  
1989 "The Drama of the Passions: Tate and Purcell's characterization of Dido"; *The Musical Quarterly* ; Vol.73,No.3; pp.364-381.
- ECO, UMBERTO  
1985 *Obra Abierta* ; Ariel; Barcelona.  
1989 *La estructura ausente* ; Lumen; Barcelona.  
1990 *Semiótica y Filosofía del lenguaje* ; Lumen; Barcelona.
- FABBRI, PAOLO  
1989 *Monteverdi* ;Turner; Madrid.
- FARNSWORTH, RODNEY  
1990 "Hither, This Way" : A Rhetorical-musical analysis of a scene from Purcell's *King Arthur* "; *The Musical Quaterly* ;Vol.74, No.1; pp.83-97.
- FEDERHOFER, HELLMUT  
1989 "Christoph Bernhard's Figurenlehre und die Dissonanz"; *Die Musikforschung* ; Heft 2; pp.110-25.
- FUBINI, ENRICO  
1973 *Musica e il linguaggio nell'estetica contemporanea* ;Enaudi; Torino.
- GALLO, F. ALBERTO  
1963 "*Pronuntatio* :Ricerche sulla storia di un termine retórico-musicale"; *Acta musicológica* ;No.35; pp.38-46.  
1983 *El Medioevo*; Historia dela música Vol. 3; Turner; Madrid.
- GRUPO M  
1970 *Rhétorique Generale* ; Larousse, Paris.
- HARNONCOURT, NIKOLAUS  
1984 *Le discours musical* ; Gallimard; Paris.
- HARTMANN, ANDREAS  
1980 "Affektdarstellung und naturbeherrschung in der musik des Barock"; *International review of the aesthetics and sociology of music* ; Vol.11, No.1; Zagreb; pp.25-44.
- HEADLAM WELLS, ROBIN

- 1984 "The ladder of love. Verbal and musical rhetoric in the Elizabethan Lute-song"; *Early Music* ; Vol.XII, No.2; pp.173-89.
- 1985 "John Dowland and Elizabethan Melancholy"; *Early Music* ; Vol.13, No.4; pp. 514-28.
- HEFLING, STEPHEN E.  
1987 "*Of the Manner of playing the Adagio: Structural levels and performance practice in Quantz's Versuch*"; *Journal of Music Theory*; Vol.31.2; pp.205-223.
- HERREWEGHE, PHILIPPE  
1985 "Bach et la rhétorique musicale"; *J.S. Bach Matthäus Passion*; Notas al CD Harmonia mundi 901155-7; Francia; pp.14-21.  
???? "Les motets de J. S. Bach [...]"; *J.S. Bach, Motets*; CD Harmonia mundi 90II231, France.
- HILLIER, PAUL  
1989 "Perotin"; notas al CD ECM 1385, München.
- JACOBSON, LENA  
1980 "Musical Figures in BWV 131"; *Organ Year Book XI*; pp.60-83.  
1982 "Musical rhetoric in Buxtehude's free organ works"; *Organ Year Book XIII*; pp.60-79.
- JANDER, OWEN  
1988 "The *Kreutzer* sonata as dialogue"; *Early Music*; Vol.XVI; No.1; pp.34-49.
- JIMÉNEZ PATON, BARTOLOMÉ  
1980 *Elocuencia española en arte*; Toledo, 1604; incluido en Casas 1980; pp. 217-373.
- JOHNSON, KERALA  
1980 "Bernhard, Christoph"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians*; Macmillan; London; Vol. 2; pp. 624-7.
- KATZ, CHAIM S.; DORIA, FRANCISCO; COSTA, LUIZ  
1992 *Diccionario básico de comunicación* ; Nueva Imagen; México.
- KIRKENDALE, URSULA  
1980 "The source for Bach's *Musical offering: The Institutio Oratoria of Quintilian*"; *Journal of the American Musicological Society* ; Vol.XXXIII, No.1; pp.88-141.
- KIRKENDALE, WARREN  
1979 "Ciceronians versus Aristotelians on the Ricercar as *Exordium* ,from Bembo to Bach"; *Journal of the American Musicological Society* ; Vol.XXXII, No.1; pp.1-44.  
1984 "*Circulatio* Tradition, *Maria lactans* , and Josquin as Musical Orator"; *Acta musicologica* ; Vol. LVI, Fasc.I; pp.69-92
- KIVY, PETER  
1984 "Mattheson as Philosopher of Art"; *The Musical Quarterly* ; Vol.LXX, No.2; pp.248-65.

- LASOCKI, DAVID  
1978 "Quantz and the passions. Theory and practice"; *Early Music* ; Vol.6; pp.556-62.
- LAUSBERG, HEINRICH  
1958 *Elementos de Retórica Literaria* ; Gredos; Madrid.
- LENNENBERG, HANG  
1958 "Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music"; *Journal of Music Theory* ; No.2; pp.47-84/193-236.
- MEIER, BERNHARD  
1990 "Rhetorical aspects of the Renaissance Modes"; *Journal of the Royal Musical Association* ; Vol.114, Part2; pp.183-90.
- MONSON, CRAIG  
1980 "Peacham, Henry"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol. 14; p.318.
- MONTEVERDI, CLAUDIO  
1985 "Claudio Monteverde a chi legge"; prólogo a *Madrigali guerrerri et amorosi* [...] *Libro ottavo*, Venecia, 1638; incluido en Fabbri 1985; pp.405-6.
- MORALES Y MARIN, JOSÉ LUIS  
1990 "Barroco y Rococó" en Milicua, José; ed. *Historia Universal del Arte* ; Planeta, Barcelona.
- MURPHY, JAMES  
1986 *La Retórica en la Edad Media*; Fondo de cultura económica; México.
- NATIEZ, JEAN-JACQUES  
1990 *Music and Discourse, Toward a semiology of Music*; Princeton: Princeton University.
- NEUBAUER, JOHN  
1992 *La emancipación de la Música* ; Visor; Madrid.
- NEUMANN, FREDERICK  
1965 "A new look at Bach's ornamentation I and II"; *Music and Letters* ; Vol 46, No. 1; pp. 4-15 y No. 2; pp.126-33.  
1967 "The use of Baroque treatises on Musical performance"; *Music and Letters* ; Vol.48, No.4; pp.315-24.
- NIEMÖLLER, KLAUS WOLFGANG  
1980 "Listenius, Nikolaus"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol. 11; p.28.
- PALISCA, CLAUDE  
1968 *Baroque Music* : Perentice Hall; New Jersey.
- POHL, C. F. Y PISAROWITZ

- 1980 "Kircher, Athanasius"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians*; Macmillan; London; Vol. 10; pp. 73-4.
- PRUETT, JAMES  
1963 "Charles Butler-Musician, Grammarian, Apiarist"; *The Musical Quarterly*; Vol. XLIX, No.4; pp. 498-509.  
1980 "Butler, Charles"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians*; Macmillan; London; Vol. 3; pp. 517-8.
- QUANTZ, JOHANN JOACHIM  
1967 *On playing the Flute* ; Faber and Faber; London.
- QUINTILIANO, M. FABIO  
1942 *Instituciones Oratorias* ; Herando; Madrid.
- RAINOR, HENRY  
1987 *Una Historia Social de la Música* ; Siglo XXI; México.
- RANDEL, DON MICHAEL  
1984 *Diccionario Harvard de Música* ; Diana; México.
- REILLY, EDWARD R.  
1980 "Quantz, Johann Joachim"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians*; Macmillan; London; Vol.15; pp.495-7.
- REYES CORIA, BULMARO  
1987 *La retórica en "La partición oratoria" de Cicerón*; UNAM; México.
- ROBERTSON, ALEC Y STEVENS, DENIS, EDS.  
1979 *Historia general de la Música* ; Vol.II; Istmo: Española.
- RONY, JEROME-ANTOINE  
1990 *Las Pasiones* ; Cruz O.; México.
- RUHNKE, MARTIN  
1980 "Burmeister, Joachim"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians*; Macmillan; London; Vol.3; pp.485-7.
- SALINAS, MIGUEL DE  
1980 *Retórica en lengua castellana* ; Alcalá, 1541; incluido en Casas 1980; pp.39-200.
- SAMUEL, HAROLD  
1980 "Herbst [Autumnus], Johann Andreas"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians*; Macmillan; London; Vol.8; pp.501-3.
- SAUSSURE, FERDINAND DE  
1988 *Curso de Lingüística general* ; Fontamara; México.
- SCHERING, ARNOLD  
1908 "Die lehre von den musikalischen Figuren im 17. und 18. Jahrhundert"; *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 21; pp.106-14.
- SCHMITZ, ARNOLD

- 1950 *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs* ; B.Schott's Söhne; Mainz.
- SERWER, HOWARD  
1980 "Marpug, Friedrich Wilhem"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol.11; pp.697-9.
- SPITZER, JOHN  
1989 "Grammar of improvised ornamentation: Jean Rosseau's viol-treatise of 1687"; *Journal of Music Theory* ; Vol. 33.2; pp.299-332.
- STEFANI, GINO  
1976 *Introduzione alla Semiotica della musica* ; Sellerio; Pallermo.  
1987 *Il Segno della musica. Saggi di semiotica musicale* ; Sellerio; Palermo.  
1990 *Il linguaggio della musica* ; Paoline; Milano.
- STREET, ALAN  
1987 "The Rhetorico-musical structure of the *Goldberg* variations: Bach's *Clavierübung IV* and the *Institutio Oratoria* of Quintilian"; *Music Analysis* ; Vol.6, No.1,2; Oxford; pp. 89-131.
- TOFT, ROBERT  
1984 "Musicke a sister to Poetrie Rhetorical artifice in the passionate airs of John Dowland"; *Early Music* ; Vol.XII, No.2; pp.191-9.
- TODOROV, TZVETAN  
1992 *Teorías del Símbolo* ; Monte Avila; Venezuela.
- TODOROV, TZVETAN Y DUCROT, OSWALD:  
1989 *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* ; Siglo XXI; México.
- UNGER, HANS-HEINRICH  
1941 *Die Beziehungen zwischen Musik und rhetorik im 16.-18. Jahrhundert* ; Konrad Triltsch verlag Würzburg.
- UPJOHN, EVERARD; WINGERT, PAUL; MAHLER, JANE  
1980 *Barroco y Neoclasismo Europa y el "Siglo de Oro" Hispánico* ; Historia del arte; Daimón; México.
- VATTIMO, GIANNI  
1993 *El arte: de la estética a la historia* ; Conferencia dictada el 13 de Septiembre en la UAM-Iztapalapa, reproducida por *La Jornada Semanal*; No.221; 5-IX-1993.
- WAITE, WILLIAM  
1970 "Bernard Lamy, Rhetorician of the passions"; *Studies in 18th Century Music* ; London; pp.380-96.
- WESSELY, OTHMAR  
1972 "ZUR ARS INVENIENDI IM ZEITALTER DES BAROK"; *ORBIS MUSICAE* ; TEL AVIV UNIVERSITY; VOL. I, NO.2; PP.113-40.

WILLIAMS, PETER  
1983

"J.S. Bach's *Well-tempered clavier* : A new approach I-II"; *Early Music* ;  
Vol.11, Nos 1,3., pp.???????

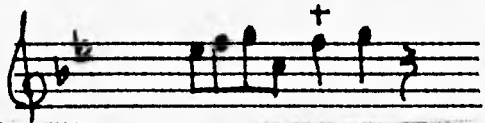
ZAGAL HÉCTOR  
1992[?]

*Retórica, Inducción y Ciencia en Aristóteles*; Universidad Panamericana  
y Cruz O.; Mexico.

# EJEMPLOS MUSICALES

1.

Mattheson



Unger (1941:68)

2.

Schutz: Nun komm, der Heiden Heiland; Kleine geistliche Concerte, I (1636)

S1 *Pallilogia* Nun komm, der Hei - den, nun komm, der Hei - den, nun komm, der Hei - den. *Pallilogia*

S2 *Polysynon* Nun komm, der Hei - den, nun komm, der Hei - den, der Hei(den) *Pallilogia*

a1 *Pallilogia* Nun, komm, der Hei - den, nun, komm, der Hei - den, der Hei(den)

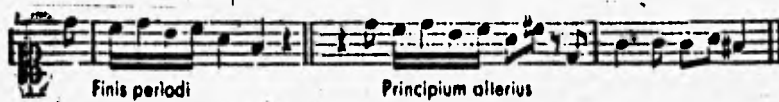
a2 *Polysynon* Nun, komm, der Hei - den, nun, komm, der Hei - den) *Paronymasia*

b *Anaphora | Chuzingus*

Buelow (1980:796)

3.

Wagt für die musikalische Anadiplosis<sup>12)</sup>: „Anadiplosis, cum initium facimus ex praecedentis fine, ut:



Unger (1941:68)

4.

Mattheson



Lennenberg (1958:203)



5.

mark me not to end-lesse - paine    mark me not to end-lesse - paine

Toft (1984:194)

6.

Schutz: *Ich liege und schlafe: Kleine geistliche Concerte.* i (1676)

Ich fürch - te mich nicht für viel Hun - dert - tau - sen -

Synonymia

- den, ich fürch - te mich nicht für viel

Synonymia

Hun - dert - tau - sen - den. für viel Hun - dert - tau - sen - den.

Buelow (1980:796)

7.

downe and a - rise    downe and a - rise

Toft (1984:195)

8.

Let me liv - ing die      let me living let me

Toft (1984:195)

9.

Bach: Cantata no.78, *Jesu der du meine Seele*, 'Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten'

Gradatio

ei - len. wir - len mit

Buelow (1980:795)

11.

Viadana: *Exaudi me, Domine; Cento concerti ecclesiastici* (Venice, 1602)

Paronomasia

a pu - e - ro tu - o a pu - e - ro tu - o

a pu - e - ro tu - o

Buelow (1980:796)

10.

old rise to the sun rise to the sun rise to the sun to the

Toft (1984:195)

12.

J.S. Bach: el sermón de la Montaña

The image shows two systems of handwritten musical notation for a piece by J.S. Bach. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the vocal lines. The first system's lyrics are: "Denn wie ihr messt wird man euch wieder mes- - - - sen denn". The second system's lyrics are: "denn wie ihr messt wird man euch wieder mes- - - - sen". The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a more active treble line with various chords and melodic fragments. Fingering numbers (1-5) are written below the piano lines. The notation is in ink on aged paper.

Bukofzer 1939: 40:14

13.

Cantata no. 31, Der Himmel lacht die Erde jubiliert  
Anahit

Siehe denn, die Erde jubiliert mit

Christo geistlich auf!

Buelow 1980:799

14.

Bach. Pasión s. Sr. Mateo

Knirscht das Sün-den - herz ent - zwei

Herreweghe (1905:17)

15.

Bach. Pasión s. s. Mateo  
Aria Sehet, Jesus hat die Hand.

Sehet, Jesus hat die Hand, uns zu fas-sen aus-ge spannt.

Herreweghe (1985:19)

16.

Carissimi: Jonas, 'Miserunt ergo sortem'

Et prae-pa-ra - vit Do - mi-nus ce-lum gran-dem, ut

Catobasis

de - glu - ti - rei Jo - nam.

Buelow (1980:799)

17.

Dowland. Sorrow sorrow stay

(re)maine. but downe, downe downe I fall. but downe, downe, downe,

Toeft (1984:195)

18.

Bach: Cantata no 131. Aus der Tiefe ruft ich, Herr, zu dir  
Circulatio

bung dass man dich lurch te.

Circulatio = Anaphora (Thuringia)

Buelow (1980:799)

19.

Bach. Pasión s. Sr. Mateo  
Acht nun ist mein

nun - ist mein - Je-sus - hin

20.

Henry Purcell: King Arthur.

this way this way best

Herve Weghe (1985:20)

21.

Farnsworth (1990:92)

BWV 131 5, bars 5-6 Circulatio

hof . . . . . fo

22.

Cavalieri: Rappresentazione di Anima, et di Corpo

ANIMA

A - ma il mon-dan pia-cet l'huom sag - gio ti

Fuga

fug - ge? fug - ge?

Buelow (1980:799)

Ex. 9d BWV 131 1, bars 70-1 Circulatio

Flo - ber, auf die Stue-m me-ers Flo . . . . . (hoos.)

⑦ Jacobson (1980:7)

23.

Buelow (1980:79)

Schütz: St. Matthew Passion

Interrogatio

THE DISCIPLES

Herr, bin ichs? Herr, bin ichs?  
Herr, bin ichs? bin ichs, bin  
Herr bin ichs, bin ichs, bin  
Herr, bin ichs, bin ichs,  
bin ichs, bin ichs, bin ichs?  
ichs, bin ichs, bin ichs?  
ichs, bin ichs, bin ichs?  
bin ichs, ichs?

25.

Monteverdi. Tancredi et Clorinda  
c. 417-419.

24.

Ex. 14 Bach: Cantata no. 155. Mein Gott, wie lang, ach lange  
vn 1, 2

Exclamatio  
Mein Gott, wie lang, ach lan-ge

Buelow (1980:798)

*forte piano* *for: pia:*  
Ahi vit-ta ahi co-no-scen-za Non mori

Davland: In darkness let me dwell

26.

bell-ish bell-ish jar-ring sounds

*p.*

Toft (1984:143)

27.

Quasi-transitus  
Prolongatio

Anticipatio

Salutū duriusculus

Superjectio

Mora

Ca - pil  
Hypothetical plain version

li - tu - ti si - cut gre - ges ca - pra - rum

Palisca (1968:97)

Notenbeispiel 5: Claudio Monteverdi, *Ohime dov'è il mio ben* (GA, Bd. 7, S. 154)

1., T. 1-4

28.

Dun - que dun - que dun - - que ha po - tu - to sol

dun - que dun - - que ha po - tu - to sol

Federhofer (1989:119)

Notenbeispiel 7: Claudio Monteverdi, *L'Orfeo* (GA, Bd. 11, S. 66)

29.

- o - sa a me stes - sa o - ve m'ascon - - do

Federhofer (1989:120)

Notenbeispiel 8: Claudio Monteverdi, *L'Orfeo* (GA, Bd. 11, S. 67)

30.

- rò vi - taal mia do - lor con - for - me.

Der Satzverlauf steht für:

Notenbeispiel 9

Federhofer (1989:120)

31.

che minac-cia-no te che minaccia-no te d'al - - - - te ru - i - ne,

Federhofer (1989:121)

32. Bach. BWV 855. ii (148 Book)

33. Williams (1983:339)

Bach: Cantata no.23, Du wahrer Gott und Davids Sohn  
Passus durissimus

er - barm' dich mein, er - barm'  
er - barm'  
Passus durissimus

34. Boebw 1480:

mi - se - re - re, mi - se - re - re mi - se - re - re no - bis

Bukofzer (1939-40:10-11)

35. und wei - ne - te

und wei - ne - te  
4 6 5 6-6 7 7 6 4 5 6 4 6

Bukofzer (1939-40:10-11)

36. ein Ue - bel tui - tar

ein Ue - bel tui - tar

Bukofzer (1939-40:10-11)

37. zu schie - ben

zu schie - ben

Bukofzer (1939-40:10-11)



38.

13

Bach. Passion s. St. Mateo  
Aria Gerne will ich.

Ger - ne will ich - mich be que men Kreuz und He - cher an - zu neh men trink ech

dem Hes - land nach

(Außenstimmen)

Herreweghe (1985:20)

Claudio Monteverdi, Cruda Amarilli (GA, Bd. 5, S. 1), T. 1

-1

Bach: Cantata no. 1, Wie schön leuchtet der Morgenstern

Saltus durusculus

Saltus durusculus

Saltus

O Himmelstrot, das weder Grab, Ge-fahr, noch

Parrhesia

Parrhesia

Parrhesia

durusculus

Tod aus un-sern Her-zen rei-ssen.

Parrhesia Parrhesia

40.

Canto

(D'a-)mar

ahi las - so

Basso

(D'a-)mar ahi

las - - so

Federhofer (1989:114)

Buelow (1980:798)

41.

Accent

Accent

Neumann (1967:37)

Neumann (1967:37)

H. Schütz, O quam tu pulchra es

43.

(a)

72

Subsumptio

Den - tos tu - i

44.

Das der Tho - ge -

Palisca (1968:98)

Jacobson 1980:69

BWV 131 V; c. 64-68

4

aus al-len sei-nen Sün - - - - - sen

Jacobson (1990:72)

46.

Dowland. In darknesse let mee dwell.

in dark - nesse let mee dwell

Toft (1984:197)

47.

Pen: Euridice, 'Funeste piaggi'

Orfeo Ellipsis

Men-tre con mes-ti ac-cen - ti Il per-du-to mio ben con

Buelow (1980:797)

Claudio Monteverdi, *L'Orfeo* (GA, Bd. 11, S. 95)

48.

Federhofer (1989:113)

Giulio Caccini, *Ohimè, begli occhi* (Nuove Musiche, 1614)

49.

quan - - t'io v'a - ma - - i

Federhofer (1989:121)

11. Claudio Monteverdi, *L'Orfeo* (GA, Bd. 11, S. 141)

Non ho pian-to pe-rà tan-to che ba-str

Federhofer 1989:124

Claudio Monteverdi, *L'Orfeo* (GA, Bd. 11, S. 4)

51.

-mo-re pos - - s'in fiammar le più ge-la-te men-ti.

Federhofer 1989:122

Claudio Monteverdi, *Lamento d'Arianna* (GA, Bd. 11, S. 162)

52.

-le-i che lasciato ha per te la Patria e il re-gno, E in que-ste a-

-re-neanco-ra ci-bo di fe-re dis-pie-ta-te e cru-de la-scie-

-rà l'os-sai-gnu-de.

Federhofer 1989:122

53.

M-A Charpentier: *Dialogue entre Madeleine et Jesus*  
MADRIFFINI Heterolepsis  
Hei, hei mi-hi in-fe-lix Ma-ri-a-le-na!

Buelow 1980:797

54. Christoph Bernhard

Federhofer 1989:11

55. Claudio Monteverdi, *Lamento d'Arianna*

Lascia - - te mi mo-ri-re

Federhofer 1989:125

16 Daalund: In darkness let me dwell

Toeplitz 1984:196

57. J.S. Bach: *Pasien Segundo San Mateo*  
Part. Corallo

Hersweghe

50. from Bernhard: *Tractatus compositionis augmentatus* (MS. see Hulse) Prolongatio

(a)

(b)

Buelow 1980: 797

59.

from Bernhard: *Tractatus compositionis augmentatus* (MS. see Hulse)

(a)

(b)

(c)

Buelow 1980: 797

60.

H. Schütz, *Was hast du verwirket?*

[25]

die Angst dei - ner Pei - ni - gung die Angst dei - ner Pei - . . ni - gung,  
(the anguish of your torments)

Paliocci (1968:100).

61. Dowland: Sorrow sorrow stay.

dis paine with thy tor-men-ting feares:

Dowland: *In darkness let mee dwell*

Toeplitz 1984: 196

62.

still shall weepe, still shall weepe,

Toeplitz (1984: 196)

63. *Thus wedded to my woes*

Thus wed - ded to my woes.

Toeft 1984:196

64.

Schütz: *Saul, was verfolgst du mich?*, *Symphonium sacrum 3a pars* (Dresden, 1650)

Abruptio      Cadentiae duriusculae

Saul, Saul, Saul, Saul, was ver-folgst du mich?

Saul, Saul, Saul, Saul, was ver - folgst du mich?

Buelow 1980:797

Schütz:  
O quam  
Pulchra es.

65.

(c) Cadentia duriuscula

140

I. I  
I. II

pul chra est

cn.  
bar.

Palisca 1968:98

Schütz  
O quam  
Pulchra es.

66.

Quaestio notae      Variatio

Tenor Si-cut tur - ris Da - vid col - lum, col - lum, col - lum tu - um

Baritone Si-cut tur-ris Da - vid col - lum, col - lum tu - um

6 5 6 6 5

Palisca 1968:98

67.

Vclt

Ky-ri-e e-le-i-son. Ad u-num pro-pe-  
Ky-ri-e e-le-i-son Ad u-num

ra-mus me-tam.  
pro-pe-ra-mus me-tam.

Shering (1908: 112)

68.

so du willst so du willst, Herr, Sün-de zu-rech-nen, so du willst, so du willst, Herr, Sün-de zu-  
rech-nen, Herr so du willst Sün-de zu-rech-nen, so du willst Sün-de zu-rech-nen

BWV 131 II c. 49-53

Jacobson (1980: 66)

69.

das hat den Namen ist die Ge- . . . . . de  
Suspensio, 2 Synopse-Gebäude

Ex. 10b BWV 131, 2, bars 13-14

so du willst Sün-de zu-rech-nen.  
Suspensio

C. 49-53.

in mei-nem Sün-de . . . . .  
dass hat den Namen ist die Ver-geltung, dass man dich fürch- . . .

Jacobson 1982: 751.

70.

2) durch einen Stillstand auf einer ges  
Satzes, z. B.

71.

72.

Violine

Unger (1941: 74).

74.

Bux WV 193, C.5.

Jacobson (1982: 71).

73.

Lassus: *In me transierunt*, from *Buitemeister: Musica poetica*  
(Rostock, 1606)  
(Pleonasmus sub  
triplici tactu)

Zuelow (1970: 797).

BWV 131 C.3-4.

75.

Jacobson (1986: 69)

76. Ferkel

77.

Ferkel

78.

Unger 1941: 75

**CONFUTATIO**

79.

BuxWV 139, bars 60-63

**CONFUTATIO**  
*con discrezione*

BuxWV 141, bars 72-73

Jacobsen (1982: 68)

81.

Luca Marenzio

Canto  
Alto  
Tenore  
Quinto  
Basso

Schutz las siete palabras.

82.

Unger 1941: 71

Unger 1941: 161



*Allegro*  
 Quis er-go ri-det me? quis er-go ve-xat? et quis mo-le-stat?

Shering 1908: 112

84. Dowland: Mourne, mourne may is with darknesse fled.  
 2. book of Songs

91. *Vogt*  
 mi - lia  
 Unger 1941: 89

85.

Monteverdi: L'incoronazione di Poppea, Act 3 scene vi  
 OTTAVIO Suspiratio

Toft 1984: 196

86. Kircher

Buelow 1980: 200

87. *BWV 121 I, bar 88-9 Suspiria*

Unger 1941: 72

89. *Vogt*

Shering 1908: 113

90.

Jacobson 1980: 66

88.

Bach: Passions. Sr. Mateo. Aria Konentranen 1-5

Herreweghe (1985: 20)

92.

Vogt

Musical score for example 92, featuring two staves. The lyrics are: Jam stat im - mo - bi - lis, im - mo - bi - lis.

Shering (1908: 111-112)

93.

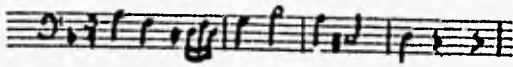
Schütz: Saul, was verfolgst du mich? Symphoniarum sacrarum Ja  
para (1650)

Musical score for example 93, featuring four staves labeled S 1, S 2, T, and B 1. The lyrics are: was ver - folgst du mich, was ver - folgst du mich, was ver - folgst du mich? The score includes two instances of *Mutatio toni* (change of tone) marked with brackets under the bass line.

Buelow (1980: 799).

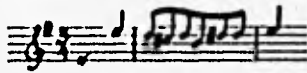
94.

CONFIRMATIO



BuxWV 155, bars 63-66 (Beckmann) 63-65 (Hedav)

CONFIRMATIO



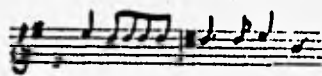
BuxWV 143, bars 57-59

PROPOSITIO



BuxWV 155, bars 28-30

PROPOSITIO



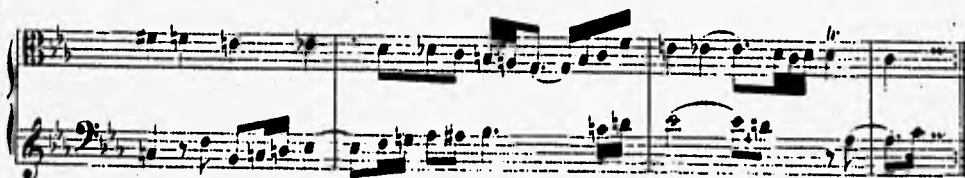
BuxWV 143, bars 23-24

Jacobson (1982:71)

# APÉNDICES

J.S. Bach: La opreada Musical.

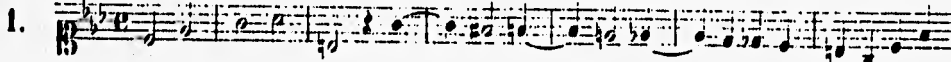
**Canon perpetuus**  
super thema regium.\*



\*See solution, p. 16.

**Canones diversi**  
super thema regium.\*\*

**Canon a 2.**

1. 



**a 2 Violini in unisono.†**

2. 



\*\*See solutions, pp. 16-18.

†for 2 violins at the unison

3.



\*By contrar

4.



\*\* In augm.  
the length

5.



|| In the d

**a 2. Per motum contrarium.\***

3. **Thema.**

\*By contrary motion

**a 2. Per augmentationem, contrario motu.\*\***

4. **Thema.**

\*\*In augmentation, contrary motion. In the dedication copy, Bach added the note, "Nivulis crescentibus crescat Fortuna Regis" [May the fortune of the King grow with the length of the notes]

**a 2. †**

5. **Thema.**

†In the dedication copy, Bach added the note, "Ascendenteque Modulatione ascendat Gloria Regis" [And may the glory of the King rise with the rising modulation].

### Canon a 2.\*

Quaerendo invenietis.\*\*

Musical score for Canon a 2, featuring three staves of music in bass clef. The first staff begins with the tempo marking 'Quaerendo invenietis.\*\*'. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like 'tr' (trillo) and 'p' (piano).

\*See solutions, pp. 44-45. \*\*Seek and you shall find.

### Canon a 4.†

Musical score for Canon a 4, featuring six staves of music in bass clef. The music is a complex canon with multiple voices, showing intricate rhythmic patterns and melodic lines.

†See solution, p. 45.

### Trio.††

*Largo.*

Musical score for Trio, featuring three staves: Flauto traverso, Violino, and Continuo. The Flauto traverso part is marked 'Largo.' and includes a trillo. The Continuo part includes figured bass notation: 61, 5, 61, and 5.

††See realization of figured bass, p. 47.

This block contains three systems of musical notation. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. The first system has a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The second and third systems continue the piece with similar notation. Below the third system, there are several vertical lines of numbers, likely figured bass notation for a basso continuo.

**Canone perpetuo.**

This block contains musical notation for three instruments: Flauto traverso, Violino, and Continuo. The Flauto traverso part is on a single treble clef staff. The Violino part is on a single treble clef staff. The Continuo part is on a single bass clef staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. Below the Continuo staff, there are several vertical lines of numbers, likely figured bass notation.





Adagio. Vivace.

zen, in meinem Her-zen; a - ber del - ne Trü - stungen er - quicken mei - ne See -  
mei - nem Her-zen; a - ber del - ne Trü - stungen er - quicken mei - ne See -  
zen, in meinem Her-zen; a - ber del - ne Trü - stungen er - quicken mei - ne  
meinem Her - zen; a - ber del - ne Trü - stungen er - quicken mei - ne

le, mei - ne See - le, del - ne Trü - stungen er - quicken mei - ne See -  
le, mei - ne See - le, del - ne Trü - stungen er - quicken mei - ne See -  
See - le, mei - ne See - le, del - ne Trü - stungen er - quicken mei - ne  
See - le, mei - ne See - le, del - ne Trü - stungen er - quicken mei - ne

CORO.

Oboe.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano.  
ich, ich, ich, ich hat - te viel He - küm - mer - niss, ich hat - te viel He -

Alto.  
ich, ich, ich, küm -

Tenore.  
ich, ich, ich, ich hat - te viel He - küm - mer - niss, ich

Basso.  
ich, ich, ich, hat - te

Fagotto.

Organo Continuo.

küm - mer - niss in mei - nem Her - zen, in mei - nem Her - zen,

ich hat - te viel He - küm - mer - niss, ich hat - te viel He -

hat - te viel He - küm - mer - niss in mei - nem Her - zen,

ich hat - te viel He - küm - mer - niss, ich

Her - zen,

Her - zen,

Musical score for instruments and voices. It consists of ten staves. The top two staves are for vocal parts, with the word "See" written below the notes. The remaining eight staves are for instrumental parts, including strings and woodwinds. The music is in a complex, multi-measure rhythmic structure.

Musical score with lyrics. It consists of ten staves. The top two staves are for vocal parts, with the lyrics "le, meine See - le, del - ne Trü - stungen er -" written below the notes. The remaining eight staves are for instrumental parts. The music is in a complex, multi-measure rhythmic structure.

quicken mei . ne See .  
Trü . stungen er . qui . eken mei . ne See .  
Trü . stungen er . qui . eken mei . ne See .  
Trü . stungen er . qui . eken mei . ne See .

*Andante.*

le, meine See . le, dei . ne  
le, meine See . le, dei . ne Trü . stungen, dei . ne  
le, meine See . le, dei . ne Trü . stungen er . qui . eken mei . ne  
le, meine See . le, dei . ne Trü . stungen, dei . ne Trü . stungen er .

Tröstung und die Trübsal zu erquicket meine Seele, erquicket meine Seele.

Trübsal zu erquicket meine Seele, erquicket meine Seele, meine Seele.

Seele, meine Seele, erquicket, erquicket, erquicket meine Seele.

erquicket meine Seele, erquicket, erquicket meine Seele, meine Seele.

ARIA.

Obor.

Soprano.

Organo e Continuo.

Variatio 6. Canone alla Seconda. a 1 Clav.

Variatio 7. a 1 ovvero 2 Clav.



Variatio 10. Fughetta. a 1 Clav.

Variatio 11. a 2 Clav.

A vertical strip of musical notation on the left margin, consisting of several staves with notes and clefs, likely serving as a reference or a continuation of the main piece.

The first system of musical notation, featuring a grand staff with two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

The second system of musical notation, continuing the piece. It includes dynamic markings such as *mf* and *ff*, and features more complex rhythmic patterns in both staves.

The third system of musical notation, showing further development of the musical themes. The notation includes various note values and rests, maintaining the piece's intricate texture.

The fourth system of musical notation, characterized by dense chordal textures and rapid note passages in both the upper and lower staves.

The fifth system of musical notation, featuring a mix of melodic and harmonic elements. The lower staff has a more active role with frequent chord changes.

The sixth system of musical notation, concluding the page. It includes a variety of musical symbols and a final cadence in the lower staff.

**Variatio 15. Canone alla Quinta, a 1 Clav.**  
(in moto contrario)

Andante.

The first system of musical notation consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in a 3/4 time signature and features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. The tempo is marked 'Andante'.

A small grand staff notation on the right margin of the first system, consisting of a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff.

The second system of musical notation continues the piece, showing the melodic and bass lines in the grand staff.

A small grand staff notation on the right margin of the second system.

The third system of musical notation continues the piece, showing the melodic and bass lines in the grand staff.

A small grand staff notation on the right margin of the third system.

The fourth system of musical notation continues the piece, showing the melodic and bass lines in the grand staff.

A small grand staff notation on the right margin of the fourth system.

The fifth system of musical notation continues the piece, showing the melodic and bass lines in the grand staff.

A small grand staff notation on the right margin of the fifth system.

A vertical strip of musical notation on the left margin, containing several staves of music, likely a continuation from the previous page or a related piece.

The first system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef) with various notes, rests, and dynamic markings.

The second system of musical notation, continuing the piece with two staves and complex rhythmic patterns.

The third system of musical notation, featuring two staves with melodic lines and accompaniment.

The fourth system of musical notation, showing two staves with intricate musical details and phrasing.

The fifth system of musical notation, the final system on the page, with two staves and a concluding cadence.

Variatio 25. a 2 Clav.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a complex, flowing melody in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and harmonic development.

Third system of musical notation, showing further progression of the musical themes.

Fourth system of musical notation, featuring more intricate melodic patterns.

Fifth system of musical notation, continuing the melodic and harmonic flow.

Sixth system of musical notation, concluding with two distinct endings labeled '1.' and '2.' in separate boxes.

2 Edited by  
Charles-Marie Widor  
and Albert Schweitzer

# Toccata and Fugue in D Minor

Johann Sebastian Bach

**Toccata**  
Adagio

Manuals

Pedal

Prestissimo

31164 X

Copyright, 1912, by G. Schirmer, Inc.  
Copyright renewed, 1940, by G. Schirmer, Inc.  
Printed in the U.S.A.

Rubi Lina has  
Feb. 91

①⑦ Lento 3

This system contains the first two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The tempo marking 'Lento' is positioned above the second measure. A circled number '17' is placed above the first measure of the second system. A fermata is placed over the final measure of the system, which is marked with a '3' indicating a triplet.

This system contains the next two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with a similar rhythmic pattern of eighth notes.

①⑧

This system contains the next two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. A circled number '18' is placed above the first measure of the system.

This system contains the final two staves of music on the page. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music concludes with a final cadence.



4

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with various rhythmic values and accidentals, including a circled '20'. The bass staff provides a harmonic accompaniment.

Second system of musical notation. The treble staff begins with a key signature change to one flat (B-flat) and includes the tempo marking **Prestissimo**. The bass staff continues the accompaniment.

Third system of musical notation, showing a dense texture with rapid sixteenth-note passages in both the treble and bass staves. A circled '25' is present in the treble staff.

Fourth system of musical notation, continuing the rapid sixteenth-note passages. The system concludes with a final cadence in the treble staff.



**Fugue**

Johann Rosenmüller

Violino primo.  
Violino secondo.  
Viola primo.  
Viola secondo.  
Viola.  
Basso continuo.  
Cembalo.

80 Allegro. 85

30 35

Musical score for measures 50-59. The top system is marked *Adagio* and contains measures 50-59. The bottom system is also marked *Adagio* and contains measures 60-69. The score is written for multiple staves, including a grand staff and a bass line.

Musical score for measures 70-79. The top system is marked *Allegro* and contains measures 70-79. The bottom system is also marked *Allegro* and contains measures 80-89. The score is written for multiple staves, including a grand staff and a bass line.

Musical score for measures 60-69. The top system is marked *Adagio* and contains measures 60-69. The bottom system is also marked *Adagio* and contains measures 70-79. The score is written for multiple staves, including a grand staff and a bass line.

Musical score for measures 80-89. The top system is marked *Adagio* and contains measures 80-89. The bottom system is also marked *Adagio* and contains measures 90-99. The score is written for multiple staves, including a grand staff and a bass line.

(Folgt die notengetreue Wiederholung des  $\frac{2}{3}$  Allegros.)

# Praeludium in F-Sharp Minor, BuxWV 146

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. It contains a continuous stream of sixteenth notes. The middle and bottom staves are in bass clef and contain sparse accompaniment, primarily consisting of whole and half notes.

The second system continues the piece. The top staff features a mix of sixteenth and thirty-second notes. A handwritten box containing the number '11' is placed above the first measure. The middle and bottom staves provide harmonic support with various rhythmic values.

The third system shows a change in the texture. The top staff has a more rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. A handwritten box with the number '12' is above the second measure. The accompaniment in the lower staves remains consistent with the previous systems.

The fourth system features a dense texture in the upper voice with many sixteenth notes. The lower staves continue with their accompaniment. A handwritten box with the number '13' is above the second measure.

The fifth system concludes the piece. The top staff has a more melodic and less dense texture. A handwritten box with the number '14' is above the second measure. The lower staves provide a steady accompaniment.

Grave.

First system of musical notation, featuring a grand staff with three staves. The top staff contains the right-hand melody, the middle staff contains the left-hand accompaniment, and the bottom staff contains a bass line. The music is in F-sharp minor and begins with a slow, somber mood.

Second system of musical notation, continuing the piece. The right-hand part features a series of sixteenth-note patterns, while the left hand provides a steady accompaniment.

Third system of musical notation, showing further development of the melodic and harmonic themes. The texture remains consistent with the previous systems.

Fourth system of musical notation, including a fermata over a note in the right-hand part. The piece continues with its characteristic slow and expressive style.

Fifth system of musical notation, the final system on this page. It concludes the section with a final cadence in the right hand and a sustained bass line.

40

45 *trango*

50 55

60

65

Handwritten musical score system 1, measures 65-68. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various note values, rests, and dynamic markings.

70

Handwritten musical score system 2, measures 69-72. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various note values, rests, and dynamic markings.

75

Handwritten musical score system 3, measures 73-76. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various note values, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score system 4, measures 77-80. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various note values, rests, and dynamic markings.

80

Handwritten musical score system 5, measures 81-84. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various note values, rests, and dynamic markings.



First system of musical notation, measures 1-4. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. A measure number '80' is visible at the end of the system.

Second system of musical notation, measures 5-8. The right hand continues the melodic development with more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs. The left hand maintains a steady accompaniment.

Third system of musical notation, measures 9-12. The right hand shows a shift in texture with more frequent sixteenth-note passages. The left hand accompaniment remains consistent.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The right hand features a dense texture of sixteenth notes, creating a rapid melodic flow. The left hand accompaniment is active with eighth notes.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The right hand continues with sixteenth-note patterns, leading to a final cadence. The left hand accompaniment concludes with a few final notes. A measure number '85' is visible at the start of the system.