



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



FACULTAD DE MÚSICA

COMPOSITORAS MEXICANAS DEL SIGLO XIX:

La utilidad del análisis retórico en la interpretación de obras vocales de
Ángela Peralta y María Garfias

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
Licenciada en Música – Canto

PRESENTA

LUZ DEL CARMEN RAMIREZ FERNANDEZ

Asesores

Mtra. Verónica Murúa Martínez

Trabajo escrito

Lic. Grace Echauri Corona

Presentación pública

CIUDAD DE MÉXICO

2022



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.



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

INDICE

Introducción.....	4
Capítulo I. Retórica.....	7
Capítulo II. Retórica musical.....	17
Capítulo III. La música mexicana del siglo XIX.....	30
Capítulo IV. Ángela Peralta.....	41
El deseo.....	44
Loin de toi.....	51
Lágrimas.....	63
lo t'ameró.....	74
La huérfana.....	80
Capítulo V. María Garfias.....	87
No te olvido.....	89
Plegaria, Dios salve a la nación.....	94
A mi madre.....	99
Conclusiones.....	103
Referencias bibliográficas.....	108
Anexos.....	111
A-Glosario y clasificación de figuras retóricas.....	111
B-Tablas de carácter.....	119
C-Programa de recital público.....	125
D-Partituras con análisis retórico musical.....	126

INTRODUCCIÓN

Desde que ingresé a la Escuela Nacional de Música (ahora Facultad de Música de la UNAM) fue evidente la importancia que se le daba al estudio de la música mexicana; llevándome a desarrollar interés y gusto por ella -tanto por las obras, como por su historia y evolución-.

De todas las fases históricas de la música mexicana, la que más llamó mi atención fue la del siglo XIX, principalmente por el proceso social que atravesaron las mujeres para poder ser tomadas en cuenta de manera seria y profesional. Gracias a esto surgió en mí la inquietud de ahondar en el repertorio decimonónico femenino; donde pese a los prejuicios sociales, algunas mujeres destacaron como compositoras y ejecutantes.

Hablar de música mexicana de siglo XIX es hablar de “Música de salón”, y al investigar la influencia que tuvo este género en el desarrollo y consumo de la música en general, me encontré con críticas respecto a la calidad y originalidad del repertorio, que ponen en duda la preparación y dominio técnico de los compositores. Referente a este tema, es necesario destacar que las características del repertorio (claramente identificables) fueron determinadas por los procesos sociales por los que atravesó el país; y como todo proceso histórico, éste solo fue una fase -necesaria- de la evolución músico-social que llevó al posterior desarrollo del nacionalismo musical mexicano.

Uno de los fenómenos músico-sociales más sobresalientes de este periodo es el de las “Señoritas aficionadas”, que será abordado a profundidad en el capítulo 3; donde a pesar de mencionar a muchas de ellas, también se distingue a unas cuantas mujeres que destacaron en el canto, el piano y la composición de manera “profesional” . Tres de las más reconocidas (y de las que se tiene registro de su vida y obra) fueron Ángela Peralta, María Garfias y Guadalupe Olmedo¹, que tras haber

¹ En este trabajo no se incluyen las obras de Guadalupe Olmedo, dado que por la suspensión de labores presenciales a causa de la pandemia por Covid-19 no tuve acceso a las partituras de sus obras vocales, ni en formato físico ni en digital.

nacido y fallecido dentro del siglo XIX, con su obras expresan plenamente las influencias musicales y sociales que el siglo implicó.

En diferentes estudios de la música decimonónica, diversos autores critican reiteradamente dos aspectos: la falta de originalidad entre obras y el uso de títulos y litografías que, en su opinión, compensaban los limitados recursos compositivos técnicos, discursivos y de escritura con que contaban.

Ricardo Miranda y Otto Mayer-Serra comentaron lo siguiente:

Ricardo Miranda (2001):

“El título de una típica partitura de salón remite de inmediato a una imagen (...) que complementa para ejecutantes y escuchas lo que el discurso musical es intrínsecamente incapaz de hacer; es decir, proponer un concepto o noción extramusicales.” (p.121).

“Las litografías dedicadas a recrear la imagen del título de las partituras de salón permitieron una especie de expansión connotativa que la limitada escritura de muchos autores jamás habría alcanzado por sí misma.” (p.123).

“... dotar a sus creaciones con un marco referencial al que ninguna música podía acercarse con su limitado discurso sonoro.” (p.122).

“La sencillez de su escritura y sus limitados recursos expresivos jamás alcanzarían a sugerir una imagen tan poética y evocativa.” (p.127).

Otto Mayer-Serra (1941):

“...los compositores del romanticismo mexicano estaban más avanzados ideológicamente que técnicamente. Se comprende que las inquietudes del siglo romántico no les eran ajenas, pero que aún no disponían de los medios musicales para expresarlas en su arte.” (p.85).

Partiendo de estas dos críticas, así como de la inclusión del trabajo femenino en la música y mi gusto por la escritura y la retórica, sentí un gran interés por analizar las obras de estas compositoras mediante un método de *análisis retórico-musical*; para intentar determinar (a través de la identificación de las fases del discurso y figuras retóricas) si las piezas son realmente parecidas entre sí y/o carentes de recursos musicales que determinen su expresividad; o en su defecto, saber si desde

una perspectiva retórica se identifican con mayor facilidad las intenciones afectivas de la música.

Para poder aplicar el método retórico en el análisis de las piezas, es necesario conocer acerca de retórica y retórica musical, por lo que en el presente trabajo se hablará de la retórica literaria en el capítulo uno y de la retórica musical en el capítulo dos; mencionando -en ambos capítulos- el concepto, origen, evolución, división y funcionamiento del respectivo término; además de incluir en los anexos las tablas de cualidades afectivas que se utilizarán para el análisis de las piezas; basadas en figuras retóricas, teoría de los afectos y psicología de la música.

Una vez explicado todo lo referente a retórica y retórica musical, en el capítulo tres se hablará del contexto histórico de las compositoras y la música mexicana del siglo XIX, para comprender a detalle las características del repertorio de salón y la función social que tenían, tanto la música como las mujeres.

En los últimos capítulos, cuatro y cinco, se abordarán las obras de Ángela Peralta y María Garfias respectivamente; mencionando primero los datos biográficos de las compositoras, y el análisis retórico musical de las piezas después.

Con este trabajo busco mostrar la utilidad que podría ofrecer el análisis retórico-musical en la toma de decisiones interpretativas; intentando acercar de manera metodológica y teorizada a la interpretación y expresión afectiva de las obras. En otras palabras, pretendo poner a prueba si el análisis retórico musical es la pieza que conecta la técnica vocal con la expresión corporal; ya que al promover la teorización de los afectos, facilita la identificación, comprensión, apropiación y expresión de los sentimientos; convirtiéndose en una posible herramienta pedagógica e interpretativa.

De manera general, con este trabajo busco aportar una visión diferente para el estudio de las obras vocales, que enfatiza la utilidad del análisis retórico en la música, al aplicarlo de manera práctica en obras para canto y piano; y logra con esto destacar la calidad musical de las obras de las compositoras mexicanas del siglo XIX.

RETÓRICA

Definición

El concepto de retórica ha variado semánticamente a lo largo de la historia, llegando a tener incluso connotaciones peyorativas. Lo más alarmante es que en las diferentes definiciones se han dejado fuera partes sustanciales del término, reduciendo su esencia a la mínima expresión. Por esta razón es importante conocer la evolución del concepto, para tener una visión completa y detallada que contribuya a la amplia comprensión del término.

Su raíz etimológica procede del sánscrito *wer* (hablar) y *wretor* (variante con sufijo), que pasó al griego como *rhetoriké* (retórica, oratoria), que a su vez pasó al latín como *rhetoricae*, llegando finalmente al español como *retórica*.

En la actualidad existen varias definiciones de retórica, a continuación se mostrarán algunas de las más utilizadas y significativas; para que con base en ellas se construya un concepto, que más adelante se complementará y detallará.

Real Academia de la Lengua Española (2001):

“... f. Arte de bien decir, de dar al lenguaje escrito o hablado eficacia bastante para deleitar, persuadir o conmover. 2. Teoría de la composición literaria y de la expresión hablada...”

Diccionario de Retórica y poética (1985):

“Retórica es el arte de elaborar discursos gramaticalmente correctos, elegantes y, sobre todo, persuasivos.” (p. 421).

Introducción a la retórica y la argumentación (2010):

“Retórica es la ciencia de elaborar discursos.” (p.64).

Ars Rhetorica - Aristóteles (1994):

“La retórica es el contrapunto de la dialéctica (...) es la facultad de teorizar lo que es adecuado en cada caso para convencer (...) no consiste en persuadir, sino en reconocer los medios de convicción más pertinentes para cada caso.” (p.30, citado por Carmona, J. 2005).

Tratado de la argumentación. La nueva retórica (1994)

“Retórica es la provisión de los medios de persuasión, no persuade, enseña a persuadir.” (p.30, citado por Carmona, Jorge, 2005).

Aunque todas las definiciones anteriores son diferentes entre sí, es posible distinguir tres elementos en común: (1) la elaboración de discursos, (2) el bien hablar y (3) la capacidad de persuasión; por lo que tomándolos en cuenta, de manera concreta se puede decir que retórica es: El método para construir y exponer discursos gramaticalmente correctos y capaces de persuadir.

Cabe destacar que aunque queda clara la función de la retórica en la definición anterior, para los fines de este trabajo aún faltan elementos que clarifiquen a la retórica en su totalidad; por lo cual, al tomar en cuenta -aparte de las definiciones- las acepciones y consideraciones de Platón, Isócrates, Aristóteles, Cicerón, Quintiliano, Carmona Tinoco, Dehesa Dávila entre otros, puedo decir que la retórica es: La disciplina que estudia los recursos y técnicas de utilización del lenguaje, para la construcción y exposición de discursos gramaticalmente correctos, elocuentes y estéticos; que puedan comunicar, deleitar, conmover, persuadir y convencer a una audiencia.

Aunque la definición anterior ya incluye todos los aspectos que competen a la retórica, para fines pedagógicos, considero necesaria una definición aún más detallada, que permita la inclusión de palabras y conceptos que en la actualidad están sumamente diferenciados (ya que en la antigüedad los márgenes entre ciertas áreas aún eran ambiguos), además de abarcar las consideraciones más funcionales de diferentes autores. Como resultado de esta inquietud (y tras haber analizado minuciosamente cada una de las palabras utilizadas) propongo la siguiente definición actualizada, holística e incluyente: Retórica es la disciplina que estudia y sistematiza los recursos, herramientas, técnicas, estrategias, procesos y procedimientos de utilización del lenguaje, para la construcción de un discurso gramaticalmente correcto, elocuente y estético; que cumpla con el objetivo de comunicar, deleitar, conmover, persuadir y convencer a una audiencia a través de la elección de los medios adecuados para cada caso particular.

Cabe mencionar que para la construcción de este concepto se analizaron cada uno de los términos involucrados; además de tener en cuenta detalles de traducción (arte² y técnica) y semejanzas (ciencia y disciplina).

Una vez definido lo que es la retórica y lo que conlleva, es importante mencionar que para entenderla a detalle, se necesita diferenciarla de los términos con los cuales se le ha confundido a lo largo de la historia. Dado que no es menester de este trabajo profundizar en ese tema, únicamente se mencionarán dichos términos: oratoria, dialéctica, poética, lingüística, pragmática, argumentación.

Connotación peyorativa - limitada

A pesar de todo lo que implica el estudio y práctica de la retórica, desde hace siglos existe una connotación peyorativa alrededor del término; ya que gracias al particular uso que le dieron ciertos personajes, se le comenzó a considerar como un artificio; dejando en el olvido a las demás parte del proceso retórico.

Carmona, Jorge (2005) señala que, en su diálogo “Gorgias,” Platón critica la manera en que Gorgias ejercía la retórica, ya que quedaba reducida a una actividad ornamental, dirigida sólo a la adulación y divorciada por completo de la verdad; llena de habilidades discursivas sin un sustrato moral.

El Diccionario de la lengua Española, en su tercera y cuarta acepción dice de la retórica:

“3. Despectivo. Uso impropio o intempestivo de ese arte. 4. Pl. coloquial. Sofisterías o razones que no son del caso. No me venga a mí con retóricas.”

Hoy en día se piensa que la retórica es el uso abundante de decoraciones, es decir, un modo de hablar que implica mentiras y el uso de muchas palabras confusas, que envuelvan al oyente para hacerlo caer en un engaño.

² Frecuentemente se denomina a la retórica como arte, esto se debe a las traducciones del vocablo griego *téchne* que pasó al latín como *ars, artis*. En la actualidad es necesario ser cuidadosos, ya que ahora existe una clara distinción entre ambos términos; de igual manera, en muchas áreas se sigue utilizando el término arte por simple convencionalismo.

Origen y evolución histórica

Diversos autores coinciden en que la retórica surgió desde las civilizaciones antiguas, ya que la persuasión es inherente a la comunicación; sin embargo, por acuerdo común basado en los registros históricos conocidos a la fecha, se considera que el origen espacio-temporal de la retórica se sitúa alrededor del siglo V a.c. en Sicilia³

La retórica más antigua siempre estuvo basada en su carácter práctico, ya que surgió como una necesidad. Las siguientes citas permiten dar cuenta de lo anterior:

La persuasión es una actividad que tuvo lugar desde las diversas civilizaciones del mundo antiguo, en especial si se considera como consustancial a la comunicación y relaciones humanas, sin embargo el estudio específico de tal actividad puede ser ubicado en la antigua Grecia, donde el arte suasorio alcanzó un desarrollo y niveles dignos de admiración, y es el origen de la concepción retórica que ha llegado a nuestros días. (Carmona, 2005, p. 28-29).

La retórica surgió con un vínculo directo con la labor jurisdiccional y la democracia, con carácter político y social; ya que... las disputas que siguieron a la caída de la tiranía... fueron llevadas en gran número a los jueces, lo que trajo consigo que el discurso forense incrementara su incidencia e importancia de forma notable, de ahí que se afirme legítimamente que el derecho es el padrino legítimo de la retórica. (Carmona, 2005, p. 39-40).

De acuerdo a diferentes autores, se han considerado a varios personajes como padres de la retórica; sin embargo, ninguno de ellos se puede comprobar, ya que las diferentes fuentes los marcan como discípulos unos de otros. Lo importante, en realidad, es conocer a las figuras a quienes se atribuye el estudio inicial y cultivo de la disciplina retórica.

Conforme a los diferentes autores que menciona Carmona Tinoco en *Panorama Breve sobre la retórica, su naturaleza y su evolución histórica*, partiendo

³ Se ha señalado que en la *Ilíada* y la *Odisea*, obras escritas por Homero en los siglos VII y VIII a. C., se aprecian elementos de un conocimiento retórico previo que permite presumir un desarrollo de la disciplina aún más antiguo.

del más antiguo, los primeros personajes reconocidos son Antifón de Ramno, Empédocles de Agrigento, Gorgias de Leontini y Corax y Tisias de Siracusa.

De todos los anteriores, es indispensable mencionar a Gorgias, quien consideraba al discurso como instrumento de persuasión y, por tanto, de poder:

Es considerado como el padre del arte de los sofistas (...) Fue tal la inteligencia, elocuencia, dominio de la improvisación y el uso de figuras retóricas que, en Atenas, fueron excluidos de los juicios ante los tribunales, ya que decían que ellos (...) podían vencer con una causa injusta, una justa, y hacerla prevalecer sobre la equidad. (Carmona, 2005, p. 47).

Posteriormente, Platón criticó la actividad de Gorgias en su diálogo intitulado “Gorgias” y fue justo ahí donde Platón utilizó por primera vez la palabra “retórica”⁴, Cabe señalar que Platón consideraba que la actividad que realizaba Gorgias era únicamente ornamental, dirigida a la adulación y distante del concepto de verdad; razón por la cual, en su diálogo “Fredo” agrega consideraciones, donde dice que la actividad retórica debe llevar hacia el bien y con un fin o contenido ético apegado a la verdad. “Antes de aprender a hablar el hombre debe poseer la verdad” (Carmona, J. 2005, p. 47).

Otro personaje relevante es Isócrates, discípulo sofista de Tisias y Gorgias, contemporáneo de Platón y calificado como el gran orador y perfecto maestro, quien escribió el discurso “Contra los sofistas”, en el cual expresó la necesidad de que los discursos debieran basarse en la verdad, estableciendo los preceptos, al igual que Platón, de una retórica de contenido moral.

Años más tarde llegaron las aportaciones de Aristóteles, quien compiló y sistematizó todo el conocimiento previo; convirtiéndose en influencia para futuros autores romanos como Cicerón, Quintiliano, entre otros.

⁴ “Bulmaro Reyes explica que *rhetorich* es un adjetivo que se refiere al sustantivo *technh*, arte, y fue usado por Platón, para darle nombre a la profesión a que Gorgias se dedicaba y enseñaba”. (Carmona, 2005, p. 29).

Partes de la retórica

Hasta este punto, ha quedado claro que la retórica es un método para elaborar discursos; y convencionalmente se dice que cuenta con cinco etapas -aunque a lo largo de la historia y los diversos autores, estas han variado ligeramente-. En palabras de Gabriel Pérsico (2009) “Las cinco partes en que tradicionalmente se divide la disciplina de la retórica no presuponen un orden jerárquico, pero pueden suponer una sucesión temporal en la construcción del discurso, aunque no una relación causal necesaria.” (p. 277).

Las cinco etapas que conforman a la retórica abarcan desde la concepción mental hasta la expresión en público.

La propuesta más aceptada es la de Marco Fabio Quintiliano, en su *Institutio Oratoria*, donde dice que las cinco partes de la oratoria son las siguientes:

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

En la tabla 1 se muestra una comparación de las divisiones propuestas por diferentes autores.

INSTITUTIO ORATORIA (Quintiliano)	INTRODUCCIÓN A LA RETÓRICA Y LA ARGUMENTACIÓN (Dehesa)	PANORAMA BREVE SOBRE LA RETÓRICA (Carmona)
<ul style="list-style-type: none">○ <i>Inventio</i>○ <i>Dispositio</i>○ <i>Elocutio</i>○ <i>Memoria</i>○ <i>Pronuntiatio</i>	<ul style="list-style-type: none">○ <i>Intellectio</i>○ <i>Inventio</i>○ <i>Dispositio</i>○ <i>Memoria</i>○ <i>Elocutio</i>○ <i>Actio</i>	<ul style="list-style-type: none">○ <i>Inventio</i>○ <i>Dispositio</i>○ <i>Elocutio</i>

	<p><i>Intellectio</i>: Acción de analizar la causa, su estatus, el dominio previo del tema, su defendibilidad, la comprensión de sus elementos, la condición y actitud del destinatario, y las necesidades constructivas del discurso.</p>	<p>*Considera que la memoria y la <i>pronuntiatio</i> no forman parte de la elaboración del discurso, pero sí de su eficacia suasoria.</p>
--	--	--

Tabla 1. Partes de la retórica. Propuestas de Quintiliano, Dehesa y Carmona.

La **Inventio** es la fase de concepción del discurso, en ella se establecen las ideas generales, los argumentos principales y los recursos persuasivos a utilizar.

Deriva del verbo latino *invenire*, vocablo compuesto de la preposición *in* (movimiento hacia, dirección) y el verbo *venire* (llegar, venir).

Varios autores la consideran la parte más importante y con mayor carga creativa, ya que en ella se examina a las otras partes (*dispositio*, *elocutio* y *pronuntiatio*), desde el punto de vista del emisor, del receptor y del mensaje mismo.

“En esencia, es la búsqueda de los argumentos adecuados para hacer plausible una tesis.” (Dehesa, 2010, p. 116).

La **Dispositio** es la segunda parte de la elaboración de un discurso, y es la fase donde se organiza lo hallado en la *inventio*, lo cual permite fijar el orden más apropiado en pro de la efectividad de la persuasión.

Procede del verbo latino *disponere* (poner por separado, en orden, ordenar, disponer) y la partícula *dis* (separación, distinción).

Esta fase, a su vez, se divide en diferentes momentos, conocidos como *las partes del discurso*, que a lo largo de los años han variado entre autor y autor.

PARTES DEL DISCURSO		
INSTITUTIO ORATORIA (Quintiliano)	INTRODUCCIÓN A LA RETÓRICA Y LA ARGUMENTACIÓN (Dehesa)	PANORAMA BREVE SOBRE LA RETÓRICA (Carmona)
-Exordio <ul style="list-style-type: none"> ○ Principio ○ Insinuación 	- <i>Exordium</i>	- Exordio <ul style="list-style-type: none"> ○ Proposición ○ División ○ Insinuación
-Narración	- <i>Epilogus</i>	- Narración
-Argumentación <ul style="list-style-type: none"> ○ Digresión ○ Proposición ○ División 	- <i>Peroratio</i>	- Argumentación <ul style="list-style-type: none"> ○ Confirmación ○ Refutación
	- <i>Refutatio</i>	- Epílogo <ul style="list-style-type: none"> ○ Peroración
	- <i>Conclusio</i>	

Tabla 2. Partes del Discurso. Propuestas de Quintiliano, Dehesa y Carmona.

A continuación se hablará de cada una de las partes del discurso, basándose en la división propuesta en *Introducción a la retórica y la argumentación* (Dehesa, 2010).

- *Exordium*: Es la primera parte del discurso y tiene como objetivo atraer la atención del auditorio, además de volverlo benévolo y dócil. La extensión es variable, dependiendo de la circunstancia, el contexto y el tipo de audiencia.
- *Narratio*: Es una de las partes esenciales del discurso, debe ser breve, concisa e inteligible. En ella se deben mostrar los hechos con el máximo de claridad, de manera que la audiencia comprenda fácilmente. En otras palabras, en esta parte debe narrarse sólo lo necesario y con vocablos adecuados y expresivos.
- *Confirmatio*: Es la parte central del discurso y en ella se exhibe el dominio de la lógica. En esta etapa, el uso adecuado de los conectores lógicos brindará solidez y coherencia al argumento, propiciando el razonamiento y convencimiento de la audiencia.
- *Epilogus*: Es la parte donde se repiten las ideas esenciales del discurso, para ponerlas de nuevo en la mente de la audiencia y ofrecer así la oportunidad

de no pasar por alto ningún detalle. Es la recapitulación de los puntos principales.

- *Peroratio*: es la parte donde se trata de influir en las emociones a través de las pasiones y los afectos.
- *Refutatio*: es la parte donde se trata de invalidar los argumentos presentados por la contraparte.
- *Conclusio*: Es la terminación del discurso entero, la salida.

La ***elocutio*** o *decoratio* es la tercera parte de la elaboración del discurso, y se enfoca en el perfeccionamiento gramatical de las oraciones que lo conforman.

Es la fase de pulimiento o depuración y está integrada por dos actividades: *electio* y *compositio*; donde la primera se refiere a la elección de expresiones y figuras, y la segunda a redacción o construcción del texto.

El perfeccionamiento gramatical se basa en que “las oraciones deben ser claras, precisas y convincentes, sin perder elegancia, pero todo dirigido a causar el mayor impacto psicológico que conduzca finalmente a la persuasión”. (Carmona, 2005, p. 37).

Es importante mencionar que, erróneamente, en la actualidad esta es la etapa a la que suele llamarse “retórica”, específicamente a la *electio*, que es donde se individualiza al discurso mediante la elección de giros verbales y efectos estilísticos.

Para elegir estos giros y efectos, la *elocutio* se basa en los principios de “corrección, claridad y elegancia”, dando como resultado final un discurso claro, estético y persuasivo; razón por la cual la retórica fue equiparada con la oratoria, es decir con la acción de hablar en público; reduciendo todo el proceso retórico a esta única etapa.

La equiparación del discurso retórico con la oratoria se debió al particular uso que le dieron los sofistas, ya que el abuso de las habilidades discursivas y la ornamentación, lograba persuadir a las audiencias, pese a que las causas defendidas fueran injustas, inmorales, anti éticas y/o alejadas de la verdad.

La **memoria** ha sido considerada por algunos autores como un proceso externo a la retórica, argumentado que aunque contribuye a la eficacia suasoria del discurso, no forma parte de la elaboración del mismo; sin embargo, recordando la más amplia acepción del término retórica, ésta se encarga de la construcción de un discurso desde la concepción de la idea hasta la exposición en público.

Esta etapa ha sido una de las que más ha cambiado de lugar en el proceso, debido a la evolución de los medios impresos y ahora tecnológicos. Algunos afirmaban que se llevaba a cabo inmediatamente después de la *dispositio*, porque lo importante era recordar las ideas fundamentales; sin embargo, conforme más se estudió la eficacia suasoria de la adecuada selección de ornamentos, se llegó a la conclusión de que debía llevarse a cabo después de la *elocutio*, porque era importante recordar tanto las ideas fundamentales como las ornamentaciones elegidas para cada audiencia.

En el estudio que Quintiliano hace de esta etapa: “encontramos en este capítulo de la *institutio* uno de los precedentes más antiguos de la mnemotecnia moderna basada en la asociación de ideas además de comentarios acerca de cómo conservar e incrementar las facultades memorísticas propias”. (Dehesa, 2010, p. 89).

La **Actio o Pronuntiatio** es la quinta y última etapa de la retórica, “Ésta constituye una expresión práctica del resto de las fases, la entrega del discurso del retor⁵ a la audiencia, el acto mismo de persuadir.” (Carmona, 2005, p. 37).

Esta etapa “es la ejecución o puesta en escena del orador al recitar su discurso. En ese momento se consideraba que el orador era similar a un actor que representaba un papel” (Dehesa, 2010, p. 118).

Por las razones anteriores, en esta etapa se estudiaban procedimientos para la modulación de la voz y su combinación con la expresión corporal, como ademanes y gestos.

⁵ Hombre que escribía o enseñaba retórica.

RETÓRICA MUSICAL

Una vez aclarado que la retórica es la disciplina encargada de elaborar discursos gramaticalmente correctos, elocuentes, elegantes y persuasivos; llega el momento de preguntarse ¿Cómo y de qué manera se relaciona con la música?

Para dar respuesta a esa pregunta será necesario considerar cuatro puntos. El primero de ellos es reconocer que la retórica es funcional, aplicable y necesaria en todas las ramas del saber, ya que sin ella no sería posible la comunicación efectiva, y por lo tanto, la trasmisión del conocimiento. La retórica es inherente a la comunicación.

“Aristóteles inicia su obra sobre retórica señalando las similitudes de ésta con la dialéctica, en cuando no versan sobre una materia en particular, sino que les son útiles a otras disciplinas.” (Carmona, 1941, p. 49).

El segundo punto es, entender que la música en sí es un discurso, ya que cada obra está conformada por argumentos; y como todo discurso y argumento, necesita de un orden específico para comunicar con efectividad el mensaje. Es en esta premisa donde encontramos el primer vínculo entre la retórica y la música, ya que es una necesidad; y como menciona Dehesa Dávila (2010, p. 57) “No debe perderse nunca de vista que la retórica antigua nace de las necesidades prácticas, en especial las que se refieren a la solución de conflictos...”

El tercer punto a considerar para entender el vínculo entre retórica y música, según G. J. Buelow, es que la conexión entre ambas disciplinas se debe a la interrelación entre la música y las artes habladas, ya que la música era predominantemente vocal y por lo tanto ligada a las palabras. Este vínculo determina el hecho de que los compositores fueron influidos, en algún grado, por las doctrinas retóricas utilizadas a la hora de componer los textos para la música, o en su defecto, utilizadas –sin querer- a la hora de componer la música para los textos. “Sin pensarlo estaban adecuando la música a la estructura que ya contenían

los textos, dándole a ésta el orden natural de un discurso”.⁶ (Sadie, S., 1980, p.793-794).

El cuarto y último vínculo importante entre las dos disciplinas, es el también mencionado por Buelow (1980), donde dice que aunque la retórica musical comenzó a ser considerada como tal en el periodo barroco, siempre estuvo fuertemente relacionada con los elementos básicos de la música; pero fue hasta que Quintiliano y Aristóteles destacaron las similitudes entre música y oratoria, que este hecho se hizo evidente; ya que ambos coincidieron en que tanto la música como la retórica tenían como segundo objetivo instruir al orador o ejecutante en los medios necesarios para controlar y dirigir las respuestas emocionales de su audiencia, es decir, capacitar al orador para lograr mover los afectos del público.⁷ (Sadie, S., 1980, p.793-794).

En resumen, la relación de la retórica con la música está marcada por las siguientes pautas:

- La retórica es funcional, aplicable y necesaria en todas las ramas del saber, ya que es inherente a la comunicación.
- La música es un discurso, por lo tanto necesita un orden específico para comunicar efectivamente.
- La música y los textos siempre han estado íntimamente ligados, razón por la cual el trabajo retórico de uno influye sobre el otro.
- Tanto la retórica como la música buscan que el orador sepa mover y dirigir las respuestas emocionales de su audiencia.

Aunado a lo anterior, es importante mencionar que, como dice G. J. Buelow (1980), tanto las escuelas básicas latinas como las universidades pusieron énfasis en el estudio de la oratoria y la retórica, así que todo hombre “educado” contaba con estas habilidades. En la mayoría de los casos los compositores eran personas letradas, es decir, tenían vastos conocimientos de retórica, por lo que ésta tuvo influencia en ellos a la hora de escribir música, ya fuera sacra, secular o incluso de

⁶ Traducción propia.

⁷ Traducción propia.

los nuevos estilos y formas, donde el madrigal y la ópera fueron los productos más obvios.

De igual manera, aunque la retórica siempre ha estado presente en la creación musical -al igual que en las demás ramas del conocimiento-; con los nuevos géneros musicales, las especializaciones profesionales, los avances tecnológicos, los nuevos medios de comunicación y la mercadotecnia específica, se ha hecho evidente la necesidad del conocimiento y dominio de la lingüística y la comunicación con fines persuasivos (retóricos), y es ahí donde entra la visión de Perelman, de que “el desarrollo del mundo actual en muchas áreas ha despertado nuevamente el interés por la persuasión a través del lenguaje.” (Citado por Carmona, 2005, p. 79).

Y también

... esta nueva retórica, que busca una validez científica y académica, abre nuevos horizontes a diversos campos filosóficos, jurídicos, lingüísticos y estéticos como, por ejemplo, a la lógica, la hermenéutica, la filosofía, el derecho, la ética, la poética, y, en general, a todos aquellos saberes de la razón práctica. (Dehesa, 2010, p. 56).

Evolución histórica

En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* se muestra una útil reseña histórica del origen y evolución de la retórica musical, mencionando las aportaciones específicas de cada uno de los teóricos interesados en el tema.⁸ Buelow (1980).

El estudio de la retórica musical inició formalmente gracias a los teóricos alemanes. El primero de ellos fue Listenus en 1537, quien introdujo el término “música poética” dentro de la antigua dualidad entre la música *theoretica* y la música práctica.

Posteriormente, en 1563 Gallus Dressler menciona que la composición formal de la música debería adoptar la división de una oración: *exordium*, *médium* y *finis*.

⁸ Traducción propia.

En 1599 Joachin Burmeister propuso por primera vez las bases de un sistema musical retórico, donde su teoría incluyó la significativa nueva idea de “figuras musicales” la cuales eran análogas a las figuras retóricas literarias.

En 1612 Johannes Lippius menciona que la doctrina retórica no era la base sólo para la construcción musical de las letras, sino también la base para la forma o estructura en la composición musical. Fue esta particular revelación la que logró que los teóricos alemanes del periodo observaran que la expresión retórica estaba presente en la música de muchos compositores renacentistas.

En 1636 Mersenne enfatizó que los músicos eran oradores que debían componer melodías como si fueran oraciones, incluyendo todas las secciones, divisiones y/o periodos de una oración.

En 1650 Kircher enfatizó la analogía entre retórica y música en la división común del proceso creativo: *inventio*, *dispositio* y *elocutio*.

En 1728 Heinichen extendió la analogía con la retórica, incluyendo el *Loci Topici*, que es la herramienta retórica que ayuda al orador a descubrir temas para un discurso formal.

En 1739 Mattheson propuso un organizado plan de composición musical, basado en la búsqueda y presentación de argumentos, esta organización consistía en: *inventio*, *dispositio*, *decoratio*⁹ (*elaboratio/elocutio*) y *pronuntiatio*.

Definición de retórica musical

Hasta el momento, en ninguna de las fuentes consultadas para este trabajo se ha dado una definición de *retórica musical*. Los trabajos se han enfocado en la evolución histórica del concepto así como en los puntos de vinculación entre ambas disciplinas, sin embargo sigue latente la pregunta de ¿Qué es la retórica musical?

Para llegar a una definición, me atrevo a decir que la retórica musical no es una simple homologación del término retórica (retórica literaria), ya que entre ambos

⁹ Las partes del discurso (dispositio) propuestas por Mattheson, serán las utilizadas en el análisis de obras de este trabajo.

conceptos hay una notable diferencia práctica: en la retórica musical, además del proceso de elaboración del discurso, se requiere de una segunda persona con dominio de técnica instrumentista, para que sea quien ejecute las herramientas de persuasión adecuadas a cada caso y entregue así el discurso del compositor a la audiencia.

Es importante mencionar que desde un punto de vista histórico la retórica surgió como una necesidad jurídica, por lo que durante largo periodo los discursos fueron realizados y expuestos por una misma persona; es decir, quien pensaba y redactaba el mensaje también lo exponía ante un público, siendo él quien determinaba todas las herramientas de persuasión. Sin embargo, con el paso del tiempo esto fue evolucionando y se llegó al momento donde quien elaboraba el discurso no era quien lo ejecutaba en público, un claro ejemplo de esto son los textos dramáticos y la música.

En la música, si bien el compositor debe dejar claras todas las necesidades o consideraciones que se requieren para exponer su discurso, es tarea del instrumentista ejecutante decodificar todas estas indicaciones contenidas en la partitura, es decir, interpretar todo lo que el compositor quiso decir en lenguaje musical; y es a partir de esta labor que a los ejecutantes se les conoce como intérpretes, ya que interpretar significa traducir, aclarar, atribuir a algo un significado determinado y/o explicar algo que puede ser entendido de diferentes modos.

En la retórica musical existe una divergencia de actores al pasar a la *Actio*, y se agrega un proceso de *interpretación y reinterpretación*, donde el instrumentista ejecutante deberá estudiar, analizar e interpretar el contenido íntegro del discurso, para seleccionar las herramientas de persuasión que logren transmitir a la audiencia, de la manera más fiel posible, el verdadero mensaje del compositor; además de tratar de mover los afectos de los espectadores a través de su ejecución técnica. Un extra a todo este proceso, es el momento donde se logre controlar y dirigir, a placer, las reacciones afectivas de la audiencia, que sería considerado como manipulación, pero que en música es sumamente utilizado –además de

esperado- para lograr los efectos emotivo-ambientales-contextuales de la escenificación, es decir para los efectos prácticos de la música escenificada.

Vale la pena remarcar, con otras palabras, que para la ejecución de una obra musical, se requiere del conocimiento y dominio músico-retórico de dos personas diferentes: el compositor y el ejecutante; quienes utilizarán dichos conocimientos y habilidades primero para elaborar y transmitir un mensaje, y luego para interpretar y re-transmitir el mensaje a un público.

Una vez entendida la diferencia entre retórica literaria y retórica musical puede concluirse que retórica musical es la disciplina encargada de elaborar discursos gramatical y musicalmente correctos, elocuentes, elegantes y persuasivos, capaces de mover los afectos de una audiencia.

Ahora que está más claro el concepto de retórica musical y el hecho de que la eficacia de la re-transmisión del mensaje original depende directamente de las habilidades del intérprete-ejecutante; me gustaría comparar, con objetivos prácticos, los elementos de la retórica musical con los elementos de la comunicación.

Para que se pueda llevar a cabo la comunicación se necesitan cinco elementos: emisor, receptor, mensaje, código y canal; y en el proceso de la retórica musical encontramos los mismos cinco elementos, donde:

Emisor = Compositor

Receptor = Público / Audiencia

Mensaje = Mensaje del compositor (Idea) y la obra en sí

Código = Lenguaje Musical

Canal = Intérprete ejecutante y su instrumento

Como la analogía de “compositor, público, mensaje y lenguaje musical” es evidente respecto de los términos de “emisor, receptor, mensaje y código”; me gustaría enfatizar en el rol del intérprete, quien funciona como el canal de

comunicación del proceso retórico musical; dado que él se encarga de descifrar el mensaje del compositor, seleccionar los medios adecuados para mover los afectos de la audiencia y traducir tanto el mensaje como los medios, en acciones técnicas de su instrumento y expresión corporal. Por esta razón es de suma importancia que el ejecutante esté altamente capacitado en retórica, ya que la *Actio* es totalmente su responsabilidad.

Entendido lo anterior, es aquí donde sobresale el último objetivo de la retórica: deleitar, conmover, persuadir y convencer a una audiencia; que al igual que los demás objetivos y partes del proceso, basa sus praxis en el estudio detallado y metodológico de los medios y las opciones.

Los afectos en la música

En el desarrollo de este trabajo se han mostrado diferentes acepciones y conceptos de *retórica*, y en todos se destaca la importancia de ser persuasivos. Históricamente, esta importancia se debió a la necesidad de defenderse, y de exponer las causas de tal manera que se convenciera al juez de deliberar a favor. Poco a poco se fueron agregando sustantivos a la persuasión, buscando despertar diferentes reacciones en los testigos, jueces, jurado, etc. y es ahí donde comienzan a surgir términos como “comunicar, deleitar, conmover y convencer”.

Para lograr tales efectos al dar un discurso, se requiere de conocimientos acerca de las emociones y los sentimientos, así como de recursos para evocar dichos elementos; por esta razón, en varias de las definiciones de retórica se habla de “mover los afectos de la audiencia”.

Tanto la retórica como la medicina y la psicología han buscado entender el origen y funcionamiento de las emociones y los sentimientos; y las tres disciplinas se han basado en la antiquísima “Teoría de los afectos”, que pese a lo precario de

muchas de sus propuestas, es la que aporta más recursos útiles para su aplicación en el terreno retórico-musical.¹⁰

Teoría de los afectos

En el periodo barroco se alcanzaron las más complejas teorizaciones acerca de los estados emocionales vinculados con la música, y ocuparon un lugar importante tanto en los principios de composición como en la actividad musical en general.

En diferentes momentos y en diferentes estudios, a estos estados emocionales también se les conoció como pasiones del alma, afectos, sentimientos, percepciones, emociones o sensaciones, y se dijo que tenían su origen en el movimiento de los espíritus animales, el temperamento y los humores.

Como se mencionó anteriormente, cada una de las teorías ofrece perspectivas interesantes que pueden emplearse de manera didáctica; y aunque los estudios han avanzado, y a través de la tecnología ahora se puede comprobar científicamente la fisiología y psicología de los sentimientos y las emociones; en este trabajo se le dio más espacio a la Teoría de los afectos, ya que es de gran utilidad pedagógica para la lectura de la música y los efectos que con ella se quieren lograr en la audiencia, ofreciendo recursos invaluable que ayudan a la comprensión del tema.

Aun cuando fueron muchos los estudios y los autores que teorizaron sobre la naturaleza de los afectos, *Les passions de l'ame* de Descartes fue el tratado teórico que tuvo mayor influencia; y fue en este tratado donde se dijo que las pasiones del alma son causadas por los movimientos de los espíritus animales.

¹⁰ Gracias a los avances tecnológicos, se han realizado estudios de psicología musical, psicología experimental y cognición musical; pero dado que las teorías utilizadas para “mover los afectos” no son el objetivo de este trabajo, solo se mencionarán sus principios prácticos, sin llegar a profundizar en ninguna de ellas.

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. (Lopez Cano, 1996, p.26).

Basado en Descartes, (Lopez Cano, 1996) el autor explica que estos espíritus eran las partes más ligeras de la sangre y que se desplazaban por todo el cuerpo a través del torrente sanguíneo. Cuando estos espíritus recibían el estímulo apropiado, se movían rápidamente por el cuerpo en dirección al cerebro, particularmente hacia la glándula pineal, lugar donde residía el alma. La agitación que el alma experimentaba por la acción de los espíritus era la causante directa de una pasión, y a la vez, el desequilibrio provocado en la glándula generaba un nuevo movimiento de los espíritus, que se concentraban en miembros y órganos específicos, dependiendo del tipo de pasión o afecto que se había movido. Todos estos movimientos eran los causantes de las reacciones corporales características que siempre acompañan a una pasión.

Los movimientos estaban determinados por cuatros factores:

- Lo que percibimos con los sentidos
- Las fantasías de la imaginación: recuerdos, temores, obsesiones
- Temperamento personal*: colérico, melancólico, flemático o sanguíneo.
- Movimientos del alma generados por nuestra propia voluntad: emociones y pensamientos.

*La Teoría de los cuatro temperamentos de Galeno o Teoría Hipocrática de los humores explica que existen cuatro principios activos del organismo llamados humores: sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra, estos constituyen la naturaleza del cuerpo y a través de ellos se siente dolor o se goza de salud. Por la manera en que se manifiestan o afectan el cuerpo, se les compara con un elemento, la cualidad de ese elemento y la estación del año donde más se presenta.

Humor	Temperamento	Elemento	Estación	Cualidad
Sangre	Sanguíneo	Aire	Primavera	Húmedo-caliente
Flema	Flemático	Agua	Invierno	Húmedo-frío
Bilis amarilla	Colérico	Fuego	Verano	Seco-caliente
Bilis negra	Melancólico	Tierra	Otoño	Seco frío

Tabla 3. Los cuatro temperamentos.

Para Descartes, la relación entre el movimiento de los espíritus y los afectos se debe a la relación entre el alma y el cuerpo, es decir: *lo que para el alma es una pasión, para el cuerpo es una acción*. En otras palabras, es un efecto de *acción y reacción*, un *afecto-efecto*, que para los fines prácticos de la música y la retórica es de mucha utilidad; ya que siempre hay señales exteriores que, acompañando a cada pasión, delatan la presencia de una afecto en el alma; estas señales son los gestos del rostro y los ojos, cambios de color, temblores, languidez, desmayo, risas, lágrimas, gemidos y suspiros.

Otra manera de entender la relación afecto-efecto es la explicación de Marín Mersenne, mencionada también por López Cano: “cuando el alma se ve afectada por una pasión, produce dos tipos distintos de movimientos de espíritus animales: el *flujo* y el *reflujo*. (p.29).

El *flujo* se da cuando un afecto determinado provoca que los espíritus se muevan desde el corazón o hígado hacia las extremidades u órganos; y el *reflujo* consiste en la concentración de espíritus animales en el corazón o hígado, provenientes de otras partes del cuerpo. Basado en esto, Mersenne explica la manera en que funcionan ciertos afectos, como la alegría o la esperanza, que producen un movimiento de flujo; o la tristeza, el miedo y el dolor, que producen un movimiento de reflujo.

Queda claro que no existía una única teoría, consistente y bien sistematizada acerca de los afectos; sin embargo cada una aportaba elementos útiles al terreno de la interpretación y la retórica musical; sobre todo porque la mayoría de los autores coincidieron en que la imitación de los movimientos corporales resultantes

de una pasión o afecto, era fundamental para tratar de provocar la misma pasión a un auditorio.

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 algunos de sus elementos –diseño melódico, escalas, ritmo, estructura armónica, *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 de imitación analógica cobra, la mayoría de las veces, la forma de una alegoría. (López Cano, 1996, p.33-34).

En el trabajo de investigación *Música y retórica en el barroco, introducción a la teoría retórica musical en los siglos XVII y XVIII*, Rubén López Cano muestra las aportaciones y consideraciones de cada uno de los teóricos que ahondaron el tema a lo largo de los años; para los efectos prácticos de este trabajo mencionaré varios de esas consideraciones. No está de más decir que todas estas propuestas son guías y referencias para la toma de decisiones interpretativas, mas no son de carácter imperativo o definitivo.

Figuras retórico-musicales

Párrafos atrás se dijo que la *elocutio* o *decoratio* es la parte más conocida y estudiada del sistema retórico, y que generalmente se le confunde con el término *retórica*; de hecho, hay tendencia a reducir todo el concepto a esta única parte del proceso.

La *elocutio* es la fase donde se seleccionan las palabras y expresiones lingüísticas que aporten claridad y ornamentación al discurso, y basa su labor en el uso de las *Figuras retóricas*.

Tanto en la *elocutio* literaria como en la musical, una figura retórica es aquella operación que desvía una expresión de su uso común.

Aplicado a la música:

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 extra cotidiano que se propone ofrecer al discurso musical belleza, refinamiento, elegancia, atractivo y, sobre todo, se propone mover los afectos del oyente. (López Cano, 1996, p.60).

Se dice que las figuras brindan belleza y elegancia para poder agradar y mover los afectos del público; además de dar un efecto estilístico que, por medio de la constante aparición de figuras específicas, hace que el discurso musical adquiera personalidad y carácter propio.

Las figuras pueden afectar, en su mayoría, a la melodía y la armonía; y unas cuantas afectan al ritmo y el timbre. Actúan de cuatro modos: por adición, por sustracción, por permutación y por sustitución; y se clasifican de diferentes maneras.

A lo largo de la historia se han propuesto diferentes clasificaciones de las figuras musicales, y todas han sido diferentes entre sí, de hecho se dice que realmente ninguna es cien por ciento satisfactoria, pero cada intento es necesario.

Las clasificaciones más utilizadas en la actualidad son la de Buelow y la de López Cano. Ambas se encuentran en los anexos, además de la clasificación utilizada para el análisis de las obras que competen a este trabajo.

Las partes del discurso musical

Las partes del discurso musical son iguales a las partes del discurso literario.

Como se mencionó anteriormente, el análisis de partituras de este trabajo estará basado en la clasificación de la *dispositio* de Johann Mattheson, específicamente, la descrita en la disertación *Noche e Huarache de Miguel Bernal Jiménez: análises e comparações de gravações baseadas no estudo do andamento e do caráter* de Arturo Sherman.

-*Exordium*: Segmento musical que tiene la función de introducción o que sirve como obertura antes de la exposición del material temático principal.

-*Narratio*: Presentación o exposición del material temático principal

-*Propositio*: Exposición, re exposición o reformulación del material temático principal.

-*Confutatio*: Argumentos contrarios a las ideas principales.

-*Confirmatio*: Reforzamiento o confirmación de una idea presentada anteriormente.

-*Peroratio*: Conclusión de un segmento, movimiento o pieza entera.¹¹

(Sherman, 2015, p. 150).

¹¹ Traducción propia.

LA MÚSICA MEXICANA DEL SIGLO XIX

Antecedentes e inicios del salón musical

A mediados del siglo XVIII -aún estando en un México Virreinal- el consumo y enseñanza de la música estaban supeditados a la Iglesia, hecho que terminó por someter y oprimir las prácticas musicales indígenas; razón por la que en México no hubo una continuidad evolutiva y/o un seguimiento formal de la tradición musical autóctona.

Fue hasta finales de ese siglo que surgió y comenzó a tener auge una nueva actividad musical separada de la iglesia: “El baile”, que a pesar de ser mal visto, contaba con una gran concurrencia.

Casi a la par del auge de los bailes llegó a México el piano, y dada su popularidad en el país, se comenzó a imitar el “Salón burgués europeo”, razón por la cual comenzó a tomar fuerza la “Música de salón”, que propició la creación y esparcimiento de obras de compositores mexicanos.

De acuerdo a Mayer-Serra “Todos los músicos, durante el periodo colonial, eran funcionarios de la iglesia (...) [y] mientras la música estuvo ligada estrechamente con la Iglesia, ésta hizo guardar el paso a sus funcionarios musicales con el ritmo evolutivo de la música europea”(1941, p. 68) y al igual que la evolución en el viejo continente, con el nacimiento de la burguesía, los músicos se convirtieron en “artistas libres” y tuvieron que basar su existencia económica y artística en las exigencias estéticas de la nueva sociedad; lo que les dio la libertad de plasmar en las obras su propia personalidad, anhelos y emociones.

Aunque existe una historia musical mexicana previa al siglo XIX, los procesos políticos de la época dejaron de lado las actividades culturales, razón por la cual la sociedad mexicana recibió tan fervientemente el “salón”. El recibimiento y adaptación de esta práctica musical determinó las características de la música de todo el siglo, ya que al dejar en evidencia la etapa de conocimiento y dominio musical en el que se encontraba la sociedad, se marcó con claridad el proceso por el que era necesario atravesar: imitación, asimilación, evolución y finalmente nacimiento de un verdadero estilo nacional.

Los factores determinantes de la primera etapa de la música de salón fueron: la libertad de los artistas, las exigencias burguesas (gustos), la escasez de músicos profesionales y la poca tradición de música orquestal, sinfónica y de cámara. Posteriormente se desarrollaron sus propias características, vinculadas siempre a los procesos sociales de la época.

Como ya se mencionó, la llegada del piano jugó un papel importante en este periodo, ya que se volvió el instrumento predilecto de la naciente sociedad mexicana, por lo que a nivel social se volvió una necesidad. La repentina demanda de enseñanza musical sobrepasó la cantidad de maestros que había en el país, razón por la cual la enseñanza y ejecución de la música, en su mayoría, quedó en manos de aficionados (factor determinante de las características de la música decimonónica); aunado a la tendencia de “imitar”, donde al igual que en el salón burgués europeo, los aficionados tomaban parte activa en la música, sin alcanzar alto nivel artístico. Cabe mencionar que la participación de estos burgueses europeos aficionados pretendía imitar a la aristocracia:

... la máxima ambición de las capas inferiores fue, hasta el siglo actual, la imitación de las formas de vida de las capas superiores; así, también en lo musical no dejaron de compensar su complejo de inferioridad: la hija de la casa proletaria y pequeño-burguesa se creyó obligada a golpear las teclas, y el piano mismo fue considerado como pieza indispensable del mueblaje casero. (Mayer-Serra, 1941, p.71).

De esta cita se pueden destacar dos factores importantes (los cuales se desarrollarán más adelante): la participación de las mujeres, y la evolución de la música de salón en música de divertimento.

Volviendo a la fase de bienvenida del salón, con la creciente actividad musical surgieron las primeras imprentas y editoriales musicales, que impulsaron la música salonesca e hicieron nacer una nueva industria: las partituras.

Este factor fue determinante en las características de la música de salón, ya que las editoriales buscaban ofrecer música nueva a los ávidos escuchas, provocando la producción de obras en serie, y por ende el surgimiento de muchísimos compositores, que según Ricardo Miranda y Otto Mayer produjeron música fácil y

poco elaborada.

Con este crecimiento comercial surgieron “las suscripciones”, donde las personas esperaban con ansias las nuevas piezas publicadas, para poder mostrarlas en sus reuniones privadas; que a nivel social, afianzaban su estatus y reforzaban sus relaciones. Este consumo constante determinó una predilección particular de música, música accesible (poco compleja) que permitía su ejecución pese al nivel pianístico que se tuviera -básico, intermedio o avanzado-. Esta situación estableció lo que Mayer-Serra describe como “el gusto musical” de la época.

Las señoritas en la música

Como ya se mencionó anteriormente, la evolución de la música de salón estuvo íntimamente ligada a las necesidades sociales del momento; y basado en esas necesidades y usanzas, se dio un fenómeno curioso: la participación de las “señoritas”. Este fenómeno social es uno de los rasgos más característicos del siglo XIX, ya que tomaron auge las tertulias privadas en casas de familias acomodadas, donde las mujeres de la casa tocaban piezas para un público selecto de amigos y familiares; donde ya sea como ejecutantes o como escuchas, tuvieron gran influencia en el estilo y los fines del repertorio de salón, razón por la cual, de hecho, se cree que había una dependencia económica del músico respecto de su clientela femenina.

El auge de los bailes, el piano y las partituras dejó en evidencia la necesidad de contar con música de manera permanente, sin tener que gastar cantidades elevadas en el alquiler de conjuntos musicales; por esta razón surgió la necesidad de aprender a tocar el piano, ya que permitía conformar un repertorio tan selecto y amplio como se quisiera. Este factor dio inicio a la alta demanda de clases de piano, ya que bastaba con que las señoritas de las casas aprendieran a tocar las diversas partituras que se ofrecían en venta, para poder mostrar sus avances en las tertulias privadas que tanto agradaban a la sociedad.

En palabras de Ricardo Miranda respecto de la opinión de Amado Nervo, estas señoritas fueron las “boxeadoras del piano”, ya que no se destacaban por su

alto nivel técnico; sin embargo, dentro de las muchas intérpretes, hubo quienes destacaron por su talento y calidad interpretativa; pese a que para la usanza social la práctica musical era solo con fines recreativos y nunca de manera profesional.

Respecto a este tema, según Otto Mayer, la profesión de músico no era atractiva, ya que sus únicos campos de actividad eran la iglesia, el teatro y la enseñanza, implicando en sí un riesgo económico-laboral; perpetuando así el dominio del aficionado y por lo tanto el consumo de la música de salón. Cabe mencionar que los músicos más aventajados aprendieron el oficio directamente de algún maestro reconocido o estudiando en Europa.

El cultivo del piano formó parte del modelo de educación de la época y respecto a este modelo educativo basado en un fuerte esquema social, Ricardo Miranda (2001, p. 114) menciona que “A las mujeres estaba destinado un repertorio que no buscaba explayarse en avances técnicos ni en novedad alguna, sino simplemente ofrecer una página de música que favoreciera el efímero deleite de una tarde de tertulia.” y hace una comparación con la educación de los hombres, aclarando que “el aprender a tocar el piano casi nunca se consideró parte de la educación masculina, y cuando sí lo fue, se trataba de un propósito que tendría como fin el formar un profesionalista, un artista.” En otras palabras, la mayoría de las señoritas tocaba el piano, pero de ninguna de ellas se esperaba un desempeño profesional; en cambio la vocación de los hombres músicos se entendía, más que como un pasatiempo, como un asunto profesional; promoviendo la idea de que los hombres pianistas se preparaban para incursionar en el terreno público y las mujeres sólo para los espacios privados.

Gracias a los estudios e investigaciones sobre la música mexicana del siglo XIX, se han encontrado registros de alumnas sobresalientes que, en palabras de Ricardo Miranda (2001, p.117), integraron una contracorriente femenina que se negó a conformarse con el estereotipo de una educación musical superficial, logrando traspasar los tabúes impuestos por la sociedad a sus actividades musicales en la interpretación del piano. Cabe señalar que aún en la actualidad hace falta romper con los prejuicios que les fueron impuestos por el simple hecho de ser mujeres y haber vivido en el siglo XIX; ya que se da por sentado que su

producción musical pertenece a la música de salón, con todas las características que esta conlleva; sin tomar en cuenta que muchas de sus composiciones lograron expresar con música lo que los demás no pudieron expresar por falta de recursos musicales.

Algunas de las compositoras, cantantes e instrumentistas de las que se tiene registro, ya sea por menciones o por partituras son: Matilde del Puerto, Ángela Guillén, Clotilde Crombe, Delfina Mancera, Emilia Gutiérrez Díaz, Dolores Lions, María Pérez Redondo, Ma. Enriqueta, Cuquita Ponce, Iris Esperanza, Julia Alonso, Guadalupe Olmedo, Ángela Peralta, María Garfias, María Grever, Sofía Cancino de Cuevas, María Fajardo, Emiliana de Zubeldía, Ma. Teresa Prieto, entre otras.

Dejando de lado el nivel pianístico que tenían las señoritas del siglo XIX vale la pena pensar en la frase de Ricardo Miranda (2001, p.135) donde dice que “Esta era una sociedad cuyas señoritas no tocaban a un gran nivel, pero que hizo de la música un asunto a la vez crucial, hogareño y cotidiano. Fue sin duda la última gran época de la práctica musical en el seno de los espacios privados...”

Características de la música de salón

Para hablar de las características de este estilo es necesario evaluar tanto lo que se dice de él como las características técnicas reales, sin prejuicios ni comparaciones, para poder determinar categóricamente sus cualidades y particularidades.

Como ya se mencionó, el salón musical no se trató únicamente del cultivo de la música, sino de una necesidad social y cultural donde se manifestaba y reafirmaba el estatus y la condición privilegiada, que a su vez imponía normas de comportamiento. Estas razones, además de las mencionadas anteriormente, marcaron las características del estilo.

Algunos autores han calificado a la música de salón como música fácil, básica, con falta de elaboración, imitativa y de baja calidad en repertorio:

Se trata de obras claramente destinadas a usarse en ámbitos reducidos y de aficionados, pues la elaboración de las mismas no reviste mayor complejidad... el repertorio guardó una relación estrecha y directamente proporcional al nivel de ejecución de las

señoritas mexicanas. (Miranda, 2001, p.93).

Mientras que en Europa, el género “salonesco” tuvo la función consabida de categoría inferior a la gran música romántica, dicho género constituyó en México la única forma de expresión musical (...) lo que les llegó y fue objeto de su impulso creador, fueron, junto con la ópera italiana, los despojos del romanticismo europeo, en forma de música de salón– el único valor musical que se cotizaba en la sociedad mexicana de entonces. (Mayer-Serra, 1941, p. 75)

Sin embargo, los mismos autores, al evaluar los aspectos técnicos -y destacando su función social- mencionan que se trataba de:

... una melodía devastadoramente simple se combina con un sutil acompañamiento armónico cuya ejecución no requiere sino de un mínimo de bagaje pianístico (...) lo austero de una simple melodía en el registro medio se entrelaza con un acompañamiento que a pesar de sus propias limitaciones consigue crear una textura particular, poseedora de una extraordinaria capacidad evocativa (...) los compositores de música de salón tuvieron ante sí el reto de obtener del piano y sus intérpretes el máximo de expresividad posible con el mínimo de recursos técnicos. (Miranda, 2001).

Técnicamente hablando, se puede decir que la música de salón es música trabajada en imitación de los modelos italianos, franceses y alemanes; con formas accesibles y fórmulas sencillas.

Así, la música de salón explotó, hasta el hastío, el lenguaje armónico del clasicismo, basado en la fórmula cadencial: Tónica (I)- dominante (V) – Tónica (I) y sus grados intermedios más próximos; la periodicidad de sus estructuras formales, determinadas por el número de compases de 4 y sus múltiplos; la melodía predominante, con su acompañamiento confiado a la mano izquierda, de un esquematismo invariable; el virtuosismo pianístico estereotipado de escala rápidas, acordes arpegiados, repeticiones de una y la misma nota, pasajes cromáticos de tercera y sextas, trinos de larga duración, etc.

Las formas musicales que se conservaron inalterablemente a lo largo de todo el siglo fueron, principalmente: 1. La danza (polcas, mazurcas, redowas, schottisch, valeses, contradanzas, cuadrillas, etc.); 2. El popurrí y la fantasía sobre motivos de óperas

conocidas; 3. La pieza “de carácter” (romanzas, caprichos, nocturnos, serenatas, idilios, etc.); 4. La pieza de colorido “exótico” (orientales, moriscas, etc.); 5. La marcha militar. (Miranda, 2001, p.72-73).

En cuanto a los fenómenos sociales característicos del estilo se encuentran: el consumo de toda suerte de música (especialmente la concebida para ser bailada), el predominio del piano, la industria de las partituras y las suscripciones, el estudio del piano por parte de la sociedad, la participación activa de los aficionados, la abundancia y consumo de composiciones de bajo nivel de complejidad, las tertulias como rito social y de manifestación de estatus, el modelo de educación y comportamiento social de las mujeres, las composiciones que dieran el máximo de expresividad y requirieran el mínimo de recursos técnicos, los títulos evocativos, los títulos de nombres de mujeres (para ser dedicados) y las portadas con litografías.

Los títulos y las litografías

De todo lo anterior, el único tema que no había sido mencionado es el de “los títulos”, que al igual que “las señoritas que tocan el piano”, es de las características más representativas de la música del siglo XIX.

Dado que los bailes y las tertulias permitieron aumentar el contacto personal entre hombres y mujeres (altamente limitado y castigado en el pasado) muchas de las composiciones de salón tuvieron el propósito de representar los deseos y pasiones personales a través del abstracto lenguaje musical y sus elementos.

Este fenómeno social inició con los pretendientes, quienes componían una pieza y la regalaban a una señorita a manera de cortejo, a sabiendas de que ella la tocaría. Dado que no todos los caballeros contaban con conocimientos musicales, se inició la compra de partituras por encargo, donde se le solicitaba a un compositor una pieza nueva que estuviese titulada con el nombre de la susodicha. Cuando estas prácticas comenzaron a popularizarse, tanto los compositores como la industria editorial aprovecharon la oportunidad y comenzaron a escribir un arsenal de piezas tituladas con diversos nombres de mujeres, para que los jóvenes solo tuvieran que ir al repertorio y adquirir una pieza que tuviera el nombre de su amada.

Dado que estas prácticas eran ahora un protocolo, moda o costumbre de cortejo, las partituras se hicieron acompañar de la tradicional e infalible flor; lo cual dio las editoriales la idea de decorar las partituras con bellas litografías alusivas a una escena de amor – o elemento semejante-.

Después del título y la litografía, llegó la escritura de versos alusivos en la contraportada, así como dedicatorias, donde poco a poco los compositores empezaron a participar de manera personal, dejando una buena cantidad de obras donde se pueden leer, de manos del propio compositor “A la distinguida señorita...”, “A mi apreciada alumna...”, “A mi distinguida alumna...”.

Una vez establecida la costumbre de regalar y dedicar piezas, la industria editorial expandió sus horizontes y llegó a mercados mayores, abarcando títulos que daban cabida a casi cualquier situación. (Miranda, 2001, p. 121-122). “Los títulos llegan a ser un rasgo tan importante que su mera presencia permite distinguir si se trata de una composición de salón, o de una obra de mayores aspiraciones.”

Fue en ese momento que quedó establecida la usanza de los títulos y las litografías, convirtiéndose en un rasgo esencial de la producción musical de la música de salón; aportando una connotación estética, un complemento del discurso musical, una referencia narrativa, una predicción del significado de la pieza, un marco referencial, una alusión o una recreación en imagen del título.

Es por esto que en el ensayo *A tocar, señoritas* Ricardo Miranda dice que “...cualquier partitura de este tipo no puede considerarse, sino de manera global, como una especie de partitura-objeto y no simple texto musical para ser descifrado ante el teclado.” (Miranda, 2001, p.121).

Finalmente, conforme la música de salón se volvió más compleja, tanto los títulos como las litografías fueron desapareciendo, reduciendo los títulos a su expresión más simple.

La música y los compositores mexicanos del siglo XIX

De manera general, puede decirse que la importancia del siglo XIX en la historia de la música mexicana radica en dos puntos clave: el aumento del estudio y consumo

de música y la institucionalización de la enseñanza musical.

El aumento del estudio y consumo de música queda explicado con el advenimiento de la música de salón, además de la popularización de la ópera y zarzuela a través de compañías extranjeras; y las fases de la institucionalización de la enseñanza musical se mostrarán a continuación, pasando resumidamente desde las academias y las sociedades filarmónicas hasta la fundación del Conservatorio Nacional de Música.

- 1824 - Mariano Elízaga funda la primera sociedad filarmónica; un año después se inaugura la academia de música de esta misma sociedad.
- 1838 - Agustín Caballero y Joaquín Beristaín fundan la Escuela Mexicana de Música.
- 1839 - José Antonio Gómez establece un Conservatorio y a finales de ese año funda una nueva asociación filarmónica: La Gran Sociedad Filarmónica.
- 1865 - Se crea el Club Filarmónico, que posteriormente se convierte en la tercera sociedad filarmónica.
- 1865 - Se crea la Sociedad Filarmónica Mexicana, que encausa sus energías a la creación del Conservatorio Nacional.
- 1866 - Se funda el Conservatorio Nacional de Música.
- 1877 - Se nacionaliza el Conservatorio, integrándolo al sistema educativo del estado mexicano.

Como se mencionó al principio de este apartado, la ópera jugó un papel importante en la difusión de la música, ya que desde la primera mitad del siglo XIX llegaron compañías extranjeras que popularizaron tanto la ópera como la zarzuela, y fue hasta la segunda mitad del siglo que empezaron a representarse óperas de destacados compositores mexicanos, que en un inicio padecieron el rechazo de los empresarios extranjeros que no se arriesgaban a producirlas.

Acerca de los compositores más destacados de la época, y para ubicar cronológicamente sus aportaciones, el estudio de estos se puede dividir en cuatro generaciones, desde la música de salón hasta la música nacionalista, basada en la

propuesta de Ricardo Miranda (2001, p.107-109):

- 1ra generación: Tomás León, Aniceto Ortega, Melesio Morales, Luis Baca. Primeros en componer música de salón a conciencia, bajo la influencia del romanticismo, sin mayor elaboración formal, ya que emplean varios temas que aparecen uno después del otro y que nunca llegan a ser elaborados.
- 2da generación: Julio Ituarte, Fernando Villalpando. Modelos estructurales más claros y establecidos, elaboración armónica más elaborada, música más refinada y de mayor demanda pianística.
- 3ra generación: Ernesto Elorduy, Juventino Rosas, Ricardo Castro, Felipe Villanueva. Obras más sofisticadas, con mayor exploración armónica, inventiva lírica, simple pero efectivo manejo del piano.
- 4ta generación: Julián Carrillo, Rafael Julio Tello, José Rolón, Manuel M. Ponce (sic).

En la etapa final de la música de salón aumentó la producción de las llamadas “piezas de concierto” ya que requerían de mayor demanda de recursos técnicos. Gracias al crecimiento de las habilidades técnicas de los ejecutantes se permitió a los compositores una mejor inventiva al explotar al máximo los recursos pianísticos, que hasta el momento habían permanecidos inexplorados por lo nuevo del instrumento en el país. La visión de la música de salón se fue ampliando hasta abarcar obras de mayor complejidad y originalidad, con un repertorio más selecto y difícil, que reflejaba la influencia del repertorio europeo, el piano romántico, la música descriptiva y el nacionalismo romántico.

Hablando de los géneros orquestales, dado que en México la forma de concierto nunca llegó a imponerse como espectáculo, el público no estuvo educado para la comprensión de la música instrumental pura, razón por la cual muchos compositores e instrumentistas cedieron a los caprichos y anhelos del público en vez de seguir sus propias ambiciones e inquietudes musicales; es por esto que el repertorio de música seria o “de alta categoría”, se difundió en el país hasta finales de siglo; dando

como resultado una producción de muy pocas obras orquestales, sinfónicas o de música de cámara.

ÁNGELA PERALTA

Mejor conocida como “El ruiseñor mexicano” Ángela Peralta Castera fue una soprano y compositora mexicana nacida el 6 de julio de 1845 en la ciudad de México, en la actual calle de Aldaco (inmediato al colegio de las Vizcaínas).

Hija de Manuel Peralta y Josefa Castera, mostró grandes cualidades vocales desde muy pequeña; razón por la cual comenzó a tomar clases de canto.

Se dice que en 1851 la famosa cantante Enriqueta Sontag actuó en el Teatro Nacional de México; y con tan sólo seis años de edad, (no está claro si fue a los seis o nueve años) tras haberla escuchado, Ángela Peralta memorizó y cantó la cavatina interpretada por la prima donna, hecho que llegó a los oídos de la Sontag, quien quiso conocer a la niña que la imitaba. Tal fue la gracia con que Peralta cantó, que la diva le pronosticó una extraordinaria carrera, diciendo que de estudiar en Italia, llegaría a ser una de las más grandes cantantes del mundo. Después de este acontecimiento Ángela continuó tomando clases de canto y música; las primeras con don Agustín Balderas y las segundas con el maestro Cenobio Paniagua.

En 1860, con quince años de edad, debutó en el Teatro Nacional de México, cantando el papel de Leonora de *Il trovador* de Verdi; y posterior a su debut, su padre logró reunir los fondos necesarios para llevarla a estudiar a Italia; embarcando hacia Cádiz en febrero de 1861, acompañados del maestro Balderas. Una vez en Europa, se dice que cantó en el puerto y en el Teatro Real de Madrid, donde después de una gira por varias ciudades españolas llegó por fin a Italia. Se establecieron en Milán e inició el perfeccionamiento de su canto con Francesco Lamperti, quien al escucharla dijo: ...sei angelica di voce e di nome (...eres Angélica de voz y de nombre).

Tras nueve meses de estudio y con diecisiete años de edad, el 23 de mayo de 1862 debutó en la Scalla de Milán con el papel titular de Lucia de Lammermoor de Donizetti, cantando veintitrés funciones más de esa temporada.

A partir de ese triunfo salió a recorrer la península itálica, primero, y luego las principales capitales europeas, actuando en los teatros de Milán, Turín, Reggio,

Pisa, Bérgamo, Cremona, Lisboa, Bolonia, Piacenza, Lugo, Alejandría, Génova, Nápoles, Grecia, Módena, Petrogrado, Madrid y Barcelona, para regresar a América y actuar en Nueva York, la Habana y otras ciudades.

Respecto de estas funciones Otto Mayer-Serra cita el comentario de *La Monarquía Nacional* de Turín:

...Esta artista domina de manera admirable el bel canto italiano, que ha valido a nuestro país tantos elogios de los extranjeros. Ella siente este canto, lo expresa con notas francamente moduladas, con respiración larga y bien sostenida y con voz insinuante... La señorita Peralta es americana (sic), pero podría enseñar el modo de pronunciar a muchas de nuestras artistas. Demostró poseer una sensibilidad exquisita y una inteligencia verdaderamente soberana. (Citado por Pulido, 1958, p.79).

Contando ya con gran reconocimiento en Europa, Peralta regresó a México en 1865; y después de una gran recepción, homenajes y fiestas, cantó varias óperas en el Teatro Nacional con la compañía de Annibale Bianchi.

El 20 de abril de 1866 contrajo matrimonio con su primo Eugenio Castera en una apresurada ceremonia, ya que al siguiente día debía partir con la compañía lírica de Bianchi.

Después de esa temporada en México, en 1867 volvió a Europa para proseguir una gira por el viejo continente, cantando en los principales teatros de España y de Italia; y fue hasta 1873 que regresó a México e inició su propia Compañía de Ópera, interpretando varios títulos y estrenando óperas de compositores mexicanos.

En 1877 falleció su esposo en Europa y posterior a su muerte Ángela Peralta mantuvo una relación amorosa con su representante y apoderado Julián Montiel y Duarte, lo cual fue mal visto por la sociedad mexicana.

Con su compañía itineró por todo el país y no tuvo el éxito que se esperaba. Su última actuación en la Ciudad de México fue el 28 de marzo de 1880 y la última

función de toda su carrera fue el 23 de agosto de 1881 en Mazatlán, Sinaloa, donde enfermó de fiebre amarilla y falleció el 30 de agosto a los treinta y ocho años de edad. En vista de su muerte contrajo matrimonio con su apoderado y amante Julián Montiel y Duarte, y fue sepultada en Mazatlán. Entre 1933 y 1937 sus restos fueron trasladados a la Rotonda de las Personas Ilustres del Panteón Civil de México.

Ángela Peralta fue también una gran compositora y ejecutante de piano y arpa; y en 1875 aparecieron sus trabajos musicales en forma de un álbum, que contiene diecinueve composiciones.

Ángela Peralta, primera artista mexicana de renombre internacional, en campos de la música, fue así mismo, la primera empresaria; la primera propulsora de la óperas mexicanas; la primera compositora de música salonesca publicada en un álbum de composiciones para piano y para canto y piano, que ella misma gustaba de interpretar (...) Su nombre es símbolo de estímulo para las mujeres mexicanas que contemplan el arte de la música con miras de profesionalismo. (Pulido, 1958, p. 84).

El deseo

Busco la luz de tus ojos,
Tus caricias y ternura,
Y me llena de amargura
La soledad en que estoy.

Por qué si en mi ser te siento,
Tú parece que te alejas,
Y abandonada me dejas,
Do estás mi dulce amor.

Sin ti detesto la vida,
El ambiente y hasta las flores.
No hay amor sin tus amores,
Sin ti no quiero vivir.

Sin ti ¡sí! detesto la vida,
El ambiente y hasta las flores.

Si la voz con que te llamo,
Desesperada y doliente,
No te fuese indiferente
Ya que lejos de mi estás.

Ven mi tesoro
Y reclina tu frente sobre mi seno
De amor y de angustia lleno
Por ti mi bien le hallarás.

Análisis retórico- musical

En esta pieza no hay *exordio*, es decir, no hay una introducción tonal o rítmica que indique un carácter; inicia en C mayor directo con la *narratio*, por lo que se infiere un carácter ansioso, que busca llegar pronto al punto principal. Con base en el texto se nota que es el inicio de un reclamo que va del compás 1 al 8. Lo ansioso del carácter se ve reflejado en las *anabasis* del compás 1, 3, 5 y 7, que muestran el ir y venir de los sentimientos, como un reclamo persistente que quiere ser pero se modera para no crear polémica; y que mezclado con la línea de canto muestra de anhelo y tristeza.

Narratio Angela Peralta

A Andantino

Voz

Sin exordio

Piano

Bus co la luz de tus o____jos Tus ca...ri cias y ter

Anabasis Catábasis con Anabasis Anabasis

Voz

Pno.

nu... ra | Y me... le na des riar gu... ra la

so... le dad en quees to... y | Por

A partir del tiempo 4 del compás 8 inicia la *propositio* (la re-exposición del tema principal) donde se hace énfasis en el reclamo, dejando claro que ésa es la intención y carácter del discurso consecuente. Con una *propositio* idéntica se infiere que esta segunda frase deba ser cantada con carácter más fuerte y determinado que el anterior, pudiendo hacer *crescendos* evidentes en las *anabasis* de los compases 9,11 y 13, principalmente en el compás 13, donde la letra expresa explícitamente el reclamo principal.

Voz

Pno.

to... y | Por qué sien mi ser te | sien... to, | tú pa... re ce que tea le... jas? | Ya ban do na da me de... jas, do es tás mi dul cea | mor?

A partir del compás 17 se encuentra la argumentación de la situación expuesta en la *narratio*. Esta sección es la *confutatio*, es decir, los argumentos contrarios o negativos del tema principal. Se puede notar una *distributio* que marca la interrupción clara del carácter precedente; y a la vez se evidencia un *contrast* en relación al segmento anterior; tanto la *distributio* como el *contrast* marcan un cambio de carácter, tanto por el cambio de tonalidad a G mayor como por el evidente cambio de la mano derecha del piano en el compás 17 y la mano izquierda en el compás 25. En esta sección se sugiere una carácter más firme, ya que pese al texto, el brillo de la tonalidad demuestra la convicción de las afirmaciones y la certeza de lo que se dice, llegando a mostrar expresiones más sinceras y profundas, reflejadas en la *exclamatio* del compás 18 y la apoyatura del compás 23, donde se llega a la nota más grave de toda la pieza y las más aguda respectivamente. En sentido práctico se infiere que se puede llegar a *forte* y/o *fortissimo* en los momentos requeridos. La mezcla del texto con la tonalidad y la línea melódica reflejan la seriedad del tema, manifestando crudeza y conciencia de la realidad.

The image shows a musical score for voice and piano, measures 16-19. The score is titled "Confutatio". The vocal line (Voz) and piano accompaniment (Pno.) are shown. The lyrics are: "mor? Sin ti de tes to la vi. da, El am bien te y has ta las flo. res, Nohay a mor sin tus a". The piano part features a prominent triplet pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. The score includes annotations such as "Carácter con amoroso", "Exclamatio", and "Carácter".

22
Voz: mo res sin ti no, que no vi vi r. Sin...
Pno.

23
Voz: ti ¡Si de tes to la vi da el am bien te y has ta las
Pno.

24
Voz: flores ¡Si
Pno.

A partir del compás 29 se encuentra la *confirmatio*, que reafirma la *narratio* (el tema principal) y que se interpreta como una argumentación positiva de las causas, a través de ella se da credibilidad y validez. Pese a que se retorna a la tonalidad de C mayor, en relación con el texto y el texto de la sección subsecuente, se sugiere dejar de lado el carácter de reclamo y hacer énfasis en el carácter de anhelo, tristeza y soledad, esto se expresa a través de la línea de canto y *mesa di voce* de las *anabasis* y *catabasis* de los compases 29, 31 y 33.

29
Voz: flores ¡Si Si la voz con que te lla mo. De ses pe ra da ydo
Pno.

30
Voz: liem te. No te fue sein di te ren te Yo que le lus de mis
Pno.

31
Voz: tás.
Pno.

En el compás 37 se identifica una segunda *confutatio*, que no cambia de tonalidad pero que se encuentra en el rubro tonal de G mayor, lo que significa que se retoma

el carácter de firmeza y convicción, pero de manera sutil, velada. En esta sección hay un sentido de súplica, que inicia de piano a *forte*, que a pesar de no estar indicado en la partitura, se infiere de las *anabasis* consecutivas de los compases 41 y 43, que además, al presentar notas rápidas de tresillos, reflejan la exaltación de la petición; por eso es que se determina que del compás 37 al 40 se inicia en piano, avanzando en crescendo a partir del compás 41, para llegar al *fortissimo* en el compás 46. A partir de este compás se reafirma la tonalidad de C mayor y se retoma el carácter de reclamo, que mezclado con la fuerza de la sección anterior y las *exclamatio* del compás 49 y 50 aportan vigor y expresividad -además de las notas cortas del compás 50 que reflejan ansiedad-; por lo que se sugiere una ejecución precisa del tempo y métrica (contrario a la usanza de ralentizar la frase final).

The image displays a musical score for a section titled "Confutatio 2". It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is C major, indicated by a 'C' in a box at the beginning. The lyrics are: "Ven mi te so roy re", "cli na tu fren te so bre mi", "se no, Dea mor y de an gas tia", "lie no por ti mi bien le ha", "rás. Ven mi te so ro yre". The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings. Specific markings include "Subitissimo" in red and "Allegro" in red. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and triplets. The vocal part has some notes with a fermata-like shape above them.

46
Voz
cli na tu fren te so bre mi
Pno.

48
Voz
se no de a mor de an gu tia
Pno.

50
Voz
lle no por ti le ta lla
Pno.

Annotations: Catabasis, Ecclesiastico, Peroratio

A partir del compás 51 inicia la *peroratio* de la pieza completa, donde se refleja la fluctuación de emociones que hubo en todas las secciones anteriores a través de una *circulatio* de tres compases; finalmente termina con una *homoioteleuton* (pausa que sigue después de una cadencia perfecta) en el último compás, que deja en claro la sensación de cierre o final definitivo.

Peroratio
Coda
rás
Circulatio

52
Pno.
Circulatio
Homoioteleuton

Compositora	Ángela Peralta				
Título Obra	El deseo				
Forma	Romanza				
Idioma original	Español				
Estructura	A - B – A – C - Coda				
Sección	A	B	A	C	Coda
Compás	1-16	17-28	29-36	37-50	51-54
Tonalidad	C	G	C	C (sens, G)	C
Métrica	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4
Dispositio	Narratio	Confutatio	Propositio	Confutatio 2	Peroratio
Implicación	Presentación tema principal.	Argumentos contrarios a las ideas principales.	Re exposición o re formulación tema principal.	Argumentos contrarios a las ideas principales.	Conclusión.
Letra	Busco la luz de tus ojos, tus caricias y ternura, y me llena de amargura la soledad en que estoy. Por qué si en mi ser te siento, tu parece que te alejas, Y abandonada me dejas, do estás mi dulce amor.	Sin ti detesto la vida, el ambiente y hasta las flores. No hay amor sin tus amores, sin ti no quiero vivir. Sin ti, ¡sí! detesto la vida, el ambiente y hasta las flores, ¡sí!	Si la voz con que te llamo, desesperada y doliente, No te fuese indiferente ya que lejos de mi estás.	Ven mi tesoro y reclina tu frente sobre mi seno De amor y de angustia lleno Por ti mi bien le hallarás.	
Emoción /sentimiento Predominante	Anhelo, tristeza, coraje, soledad, reclamo, abandono	Desesperación	Súplica	Súplica	
Cualidad afectiva de referencia	Alegre, Guerrero. Avivado, regocijante. Cólera, enfado, impertinencia	Dulce, jovial. Tierno y alegre. Insinuación, persuasión, brillantez, alegría.	Alegre, Guerrero. Avivado, regocijante. Cólera, enfado, impertinencia	Alegre, Guerrero. Avivado, regocijante. Cólera, enfado, impertinencia	Alegre, Guerrero. Avivado, regocijante. Cólera, enfado, impertinencia

Loin de toi / Lejos de ti

Di te lontana piangendo ognor
Dolente l'anima ferito il cor.
Vago nel mondo qual vaga un fior

Sempre piena d'aroma
E piena d'amor.

Ah!

Ti vidi un giorno qual nuovo sol
Che allontanando tutto dolor
Col tuo calore bruciasti il cor
Che sol bal per te, per te d'amor.

Finche nel petto l'amor io senta
Morra contenta chi tanto amó

Vago nel mondo qual vaga un fior

Pieno d'aroma Pieno d'amore
Piena d'amor
Vago qual vaga un fior
Ripieno d'amor
Vago qual fior pieno d'amor

Ah!

Ah! si d'a mor

Ah! vieni mio ben
Vieni Ah! Vieni

Da te lontana piangendo ognora
Dolente l'anima Ferito il cor.

Ah! si piena d'amor
Si ti vidi un giorno qual nuovo sol
Ah! si piena d'amore d'amor
Si Ah! il cor, Ah! si
Cor che sol balza per te, si per te,
d'amor

De ti lejos, llorando cada hora,
Doliente el alma, herido el corazón,
Deambulo en el mundo, como deambula
una flor,

Siempre llena de aroma
y llena de amor.

¡Ah!

Te vi un día como un nuevo sol,
Que alejando todo dolor,
Con tu calor encendiste el corazón,
Que sólo late por ti de amor.

Mientras en el pecho amor yo sienta,
Morirá contenta quien tanto amó.

Deambulo en el mundo, como deambula
una flor,

Llena de aroma y llena de amor
Llena de amor,
Vago como vaga una flor,
Repleta de amor,
Vago como flor llena de amor.

¡Ah! si

¡Ah! sí de amor

¡Ah! ven mi bien
Ven

Lejos de ti, llorando cada hora
Doliente el alma, herido el corazón.

Ah! sí llena de amor,
Si, te vi un día como a un nuevo sol
Si, llena de amor,
Si, el corazón, Ah! si
Corazón que late por ti, si por ti,
De amor.

A partir del compás 42 -con un *contrast* evidente- inicia la *confutatio* 1, formada de dos ideas -o partes melódicas- que, con la tonalidad de C mayor y el uso de coloraturas, reitera el carácter jovial de la *narratio*, y muestra a la vez enfado. En esta sección se da el primer argumento, se muestran los hechos.

Entre el compás 42-43-44 y el 46-47-48 se aprecia una paronomasia que, reforzada con puntillos de disminución en la segunda expresión, hace evidente el cambio de intención entre frase y frase; dando énfasis al sentimiento, sugiriendo enojo en la primera expresión y cólera en la segunda.

En el compás 50 se observa la segunda parte de esta sección: la *antistrophe* o respuesta, la cual se puede interpretar como “la asimilación de las causas”. La repetición de toda la sección B se puede entender como un berrinche que al final llega a un momento de claridad o revelación.

The image shows a musical score for 'Antifraghe de Straghe 1'. It features a vocal line (Voz) and a piano accompaniment (Pno.). The score is divided into sections labeled 'Anabasis' and 'Catabasis'. The vocal line starts with a melodic phrase, and the piano accompaniment provides harmonic support. The score is numbered 37 and 57.

Del compás 60 al 91 se encuentra una *confirmatio* de la *narratio* y *propositio*; pero dado que el texto es diferente, la intención es completamente opuesta a la de la primera vez, ya que las *anabasis* y *catabasis* se utilizarán para dar énfasis al gozo y la felicidad.

The image shows a musical score for 'Confirmatio'. It features a vocal line (Voz) and a piano accompaniment (Pno.). The score is divided into sections labeled 'Confirmatio'. The vocal line includes the lyrics: "Ti vi diam glie no cual mo vo sol che al lon ta tan do tar to do lor. Col tuo ca lo re bra ciao ti il cor cor che sol bal per te per te d'a moe." The score is numbered 64, 72, and 80.

En el compás 92 inicia la *confutatio 2*, que es un argumento nuevo que tiene la función de afirmación. En el *passus duriusculus* y *circulatio* del compás 93 se expresa el flujo de los sentimientos con gran efusión. Con la *periphrasis* del compás 96-97-98-99 se busca asemejar una expresión intensa; y con la paronomasia se reafirma lo dicho, es decir, se busca que no quede duda. Con la *anabasis* del compás 104 se llega con emoción al punto álgido, para descender con una *catabasis* que se puede interpretar como confianza y plenitud, una entrega al sentimiento.

con nostalgia. Las *exclamatio* de los compases 125 y 133 denotan la nostalgia; y las repetidas *circulatio* y *anabasis* asemejan al fluir de los sentimientos.

The image shows a musical score for 'Confortatio 3'. It consists of two systems. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: 'va go nel mon do qual va gran fior pie no d'a mor ma'. The piano accompaniment has a steady rhythmic pattern. The second system also has a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: 'Pie no d'a mor re pie na d'a mor d'a mor'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. Annotations in orange and blue highlight specific musical features: 'Exclamatio' is marked above the notes for 'ma' and 'mor', and 'Circulatio' is marked below the piano accompaniment in the second system.

A partir del compás 140 se encuentra una *paronomasia* de lo anterior, que con variaciones en el final, enfatizan la exteriorización del pensamiento previo.

The image shows a musical score for a paronomasia of the previous section. It consists of two systems. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: 'Va go qual va go qual'. The piano accompaniment has a steady rhythmic pattern. The second system also has a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: 'va ga un fior li pie no d'a mor'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. Annotations in orange and blue highlight specific musical features: 'Exclamatio' is marked above the notes for 'qual' and 'mor', 'Circulatio' is marked below the piano accompaniment, and 'Anabasis' is marked below the piano accompaniment in the first system. The score is numbered 140 and 156.

En el compás 156 se presenta una cuarta *confutatio*, que al estar en C mayor refleja una total franqueza, gusto y aceptación; reafirmando a la vez el carácter jovial de

toda la pieza. El uso de *anabasis* seguidas de *catabasis* dibujan el flujo de los sentimientos y el placer de sentirlos que, llegando a la nota más alta de toda la obra, expresan la plenitud y grandeza del sentir.

The image shows a musical score for 'Confutatio 4'. It features two systems of vocal and piano parts. The first system starts at measure 0 and ends at 158. The second system starts at measure 164 and ends at 188. Annotations in purple and blue highlight specific rhetorical devices: 'Anabasis' (marked with a blue bracket), 'Synonymia' (marked with a purple bracket), and 'Catabasis' (marked with a blue bracket). The piano part includes a 'Crescens' marking at the beginning. The vocal part includes the text 'Ah' and 'Catabasis'.

En el compás 172 inicia la *confirmatio* del *exordium* y *narratio*, es decir, la confirmación de todo el principio, pero con un texto diferente que, con una tonalidad de Fa mayor, da continuidad a la emoción de la sección precedente, reflejando generosidad y amor. En el compás 180 se agrega una frase cantada, que hace un llamado reiterante (*periphrasis*) al bien amado; y a partir del compás 188 se utilizan las figuras musicales con objetivos de felicidad y amor, dejando ver el flujo constante y oscilante de los sentimientos.

The image shows a musical score for 'Confirmatio'. It features two systems of vocal and piano parts. The first system is a vocal line with the text 'Ah' and 'Confirmatio'. The second system starts at measure 172 and ends at 203. Annotations in purple highlight specific rhetorical devices: 'Periphrasis hasta compás 203' (marked with a purple bracket), 'Palilogia' (marked with a purple bracket), and 'Periphrasis y Palilogia' (marked with a purple bracket). The piano part includes a 'pp' marking at the beginning.

Musical score for voice and piano, measures 193-201. The score shows vocal lines with lyrics and piano accompaniment. Annotations include 'Anabasis', 'Exclamatio', 'Catastro', and 'Crescendo'. The lyrics are: 'ni Da Exclamatio te lon ta na pian', 'gen do ogno ra Do ln te ra ni ma Fe', and 'ri toil cor.'

En el compás 205 se encuentra una nueva *confutatio*, la número 5, que adquiere el mismo carácter de la 4 (jovial y gustoso) y que finaliza con una evidente madurez, es decir, este fragmento se podría interpretar como el paso de los años a una edad adulta; que da pie a la siguiente sección: la *confutatio* 6, que muestra la asimilación de los hechos y sentimientos; llevando siempre hacia un crecimiento (a través de muchas *anabasis*) y el fluir natural de los sentimientos y pasiones (*circulatio*s y *suspiratio*s); teniendo momentos altos, bajos, rápidos, lentos y dubitativos.

Musical score for voice and piano, measures 208-214. The score shows vocal lines with lyrics and piano accompaniment. Annotations include 'Anabasis', 'Catastro', and 'Crescendo'. The lyrics are: 'Ah', 'ni ma Fe', and 'ri toil cor.'

220

Voz

Piano *Andante* *Periphrasis y Pólylogia*

226 *col canto ad libitum*

Voz

Piano *Andante* *Obolatio*

227 *Confortatio 6*

Voz

Piano *Andante* *Synonymia* *Chiasmus* *Anastrophe*

228

Voz

Piano *Andante* *Synonymia* *Chiasmus*

229

Voz

Piano *Andante* *Synonymia* *Chiasmus* *Anastrophe*

The image shows a musical score for voice and piano. It is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system (measures 220-225) features a vocal line with a long note and piano accompaniment with chords. Annotations include 'Piano Andante' and 'Periphrasis y Pólylogia'. The second system (measures 226-230) shows a vocal line with a melodic phrase and piano accompaniment with chords. Annotations include 'col canto ad libitum', 'Ah', and 'Obolatio'. The third system (measures 227-231) shows a vocal line with a melodic phrase and piano accompaniment with chords. Annotations include 'Confortatio 6', 'Andante', 'Synonymia', 'Chiasmus', and 'Anastrophe'. The fourth system (measures 228-232) shows a vocal line with a melodic phrase and piano accompaniment with chords. Annotations include 'Andante', 'Synonymia', 'Chiasmus', and 'Anastrophe'. The lyrics are in Latin and include words like 'si pie na d'a mor si vi di un gior no qual'.

245
 voz: pie na *letrayra* d'a more d'a mor si
 Pno. Arabesco

257
 voz: ah Arabesco *Synchronia* ah Arabesco ah *Crescendo*
 Pno.

257
 voz: il cor ah Arabesco si *Pausa homocordada* ah *Arabesco*
 Pno. *cresc ff*

261
 voz: *Pausa homocordada* *Polifonia y Perichoresis*
 Pno. *cresc ff ff f ff cresc*

En el compás 270 se llega finalmente a la *peroratio*, que ofrece un magnificante final que denota la comprensión, plenitud y entrega al amor.

10 **Peroratio**
 270
 voz: ah cor che sol bal za per te si per te d'a
 Pno. *ff*

Compositora	Ángela Peralta								
Título Obra	Loin de toi								
Forma	Vals								
Idioma orig.	Francés								
Estructura	Intro - A - B - A - C - D - E - A' - F - Coda								
Sección	Intro	A	B	A	C	D	E	A' + (F)	Coda
Compás	1-9	10-41	42-59	60-91	92-123	124-155	156-171	172-284	285-304
Tonalidad	F	F	C	F	Bb	Gm	C	F	F
Métrica	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4
Dispositivo	Exordium	Narratio	Confutatio	Confirmatio	Confutatio 2; Propositio de Conf. 2	Confutatio 3; Propositio de Conf. 3	Confutatio 4	Confirmatio; confutatio 5,6,7	Peroratio
Implicación	Introducción	Presentación- exposición tema principal	Argumentos contrarios a las ideas principales	Reforzamiento o confirmación de idea ant.	Argumentos contrarios a las ideas principales; reexpos. Reformul.	Argumentos contrarios a las ideas principales; reexpos. Reformul.	Argumentos contrarios a las ideas principales	Reforzamiento o confirmación de idea ant; Argumentos contrarios a las ideas principales	Conclusión.
Letra		Di te lontana piangendo ognor Dolente l'anima ferito il cor. Vago nel mondo cual vaga una fior Sempre piena d'aroma e piena d'amor.	Ah	Ti vidi un giorno cual nuovo sol che al lontanando tutto dolor Col tuo calore bruciasti il cor che sol bal per te d'a mor.	Finche nel petto l'amor io senta mora contenta chi tanto amó	Vago nel mondo qual vaga un fior pieno d'aroma Pieno d'amore piena d'amor vago cual vaga un fior Ripieno d'amor Vago qual fior pieno d'amor	Ah! Ah si d'a mor	Ah vengo ben vengo Ah! Da te lontana piangendo ognor Dolente l'anima Ferito il cor.	Ah asi piena d'amor si ti vidi un giorno qual nuovo sol asi piena d'amore d'amor si ah il cor ah si cor che sol balza per te si

									per te d' amor ah d' amor.
Emoción /sentimiento Predominante		Tristeza-aceptación, anhelo	Añoranza feliz	Recuerdo, añoranza, agradecimiento, aceptación.	Aceptación, tranquilidad.	Melancolía, reflexión	Aceptación, felicidad.	Añoranza juguetona	Añoranza juguetona
Cualidad afectiva de referencia	Furia, cólera; tormentoso, rabia; generosidad, resignación, amor.	Furia, cólera; tormentoso, rabia; generosidad, resignación, amor.	Alegre, guerrero; avivado, regocijante; cólera, enfado, impertinencia.	Furia, cólera; tormentoso, rabia; generosidad, resignación, amor.	Magnificante, jovial; tormenta, rabia; diversión, alarde.	Severo, magnificante; ternura, dulzura; gracia, complacencia, nostalgia, alegría, ternura.	Alegre, guerrero; avivado, regocijante; cólera, enfado, impertinencia.	Furia, cólera; tormentoso, rabia; generosidad, resignación, amor.	Furia, cólera; tormentoso, rabia; generosidad, resignación, amor.

Les Larmes / Lágrimas

Larmes qui tombez sur la terre
Mon tant du coeur sous la paupière
Votre source est un doux mystère
D'ou venez vous

Donc est ta main vigoureuse
Qui voule votre can douloureuse tou
Jours

Larmes de crainte et d'esperance
Larmes de joie et de souffrance
Larmes d'epoux, d'amis, de frère
Larmes d'enfant, larmes de mères
De haine, de colère

Lames qui coulez solitaires
Tombez larmes d'amour

Larmes qui coulez devorantes
Tombez suivez vos pantés
Sillonez les ames ardentes
Larmes d'amour qui nous brulez
Et nos douleurs trouvant des charmes
Allez puis que Dieu veut des larmes
Pleurez larmes coulez.

* En la partitura se hace una propuesta de adecuación de texto conforme a la acentuación prosódica y musical.

Lágrimas que caen sobre la tierra,
El contenido de mi corazón bajo los párpados,
Su fuente es un dulce misterio,
¿De dónde vienen?

Entonces tu mano vigorosa
Puede ser dolorosa sobre todos.

Lágrimas de temor y de esperanza,
Lágrimas de alegría y sufrimiento,
Lágrimas de esposos, amigos, hermanos,
Lágrimas de niño, lágrimas de madres,
De odio y de cólera.

Lágrimas que corren solitarias,
Caed lágrimas de amor.

Lágrimas que fluyen devoradoras,
Caed, seguid vuestras pendientes,
Haced surcos en las almas ardientes.
Lágrimas de amor que nos queman,
Que en nuestros dolores encuentran encanto,
Corred puesto que Dios quiere lágrimas,
Llorad lágrimas, fluid.

* Traducción propia

Análisis retórico – musical

La pieza inicia con un *exordium* de 10 compases a 2/4 en F mayor, y al descender con dos *catabasis* extendidas conduce hacia la *narratio*, con un carácter fluido marcado por las *circulatio* de la mano izquierda.

ANGELA PERALTA

Exordium
Intro Moderato
Piano

En el compás 11 inicia la *narratio* con una frase larga, que se interrumpe por pequeños silencios de corchea (*suspiratio*), que sugieren lo entrecortado del llanto, pero siempre con una carácter apacible; que podría interpretarse como un momento reflexivo acerca del origen y la intención de las lágrimas. Toda esta primera frase descende en *catabasis*, reflejando la caída de las lágrimas.

En el compás 19 inicia la *propositio* de la frase anterior y cuenta con dos partes: la primera reafirma la idea precedente -con pequeñas variantes al final; y la segunda (*antistrophe*), que inicia en el compás 27, muestra mayor dinamismo, que se puede interpretar como “curiosidad emergente”, que al estar llena de preguntas busca respuestas rápidas. El dinamismo de las preguntas se expresa con notas cortas y *circulatio*s en los compases 27 a 30 y 32 a 33; y las preguntas se ven en las terminaciones ascendentes de los compases 32 a 36; además de la insistencia y prisa reflejadas en las perífrasis de los compases 32 y 33.

25 *poco più*
 Vo: pié re | vo tre... sour ceest un | doux mys té re.
 Pno. *Anabasis* *Antistrophe* *Catabasis*

31 *affrettando*
 Vo: D'ou ve nez vous D'ou ye nez... vous d'ou ve nez vous d'ou ve nez
 Pno. *Circulatio* *Palladia y Periphrasis*

36
 Vo: vous...
 Pno.

En el compás 37 inicia la *confutatio* 1, que presenta el primer argumento contrario. No hay cambio de tonalidad porque sigue en el carácter reflexivo, pero a través de una *dubitatio* indicada por las notas agudas de la mano derecha del piano, se pasa a una nueva intención, brindando – a través del paso a un rubro tonal diferente– una atmósfera inquietante o dubitativa; que hace sentir la evolución de la reflexión y que llega y presenta por primera vez, en los compases 39, 40 y 41, al *leitmotiv* de la pieza, que se entiende como el sentimiento constante a partir de ahora. El *leitmotiv* está escrito sobre una *circulatio*, que se puede interpretar como “el sentimiento que quiere escapar” y/o que tiene movimiento, el cual es posible enfatizar con un *messa di voce*. A su vez estos tres compases (39,40 y 41) presentan una *synonymia* en los compases 43, 44 y 45, que marcan el avance de la idea, y la encaminan a un punto alto (reforzado con una *anabasis* en los compases 46 y 47), que culmina con una introspección en *catabasis*, expresada con una exclamación en voz baja –para sí mismo–, la cual infiere de la *catabasis* con *passus duriusculus* del compás 48.

37 *Confutatio 1*
 Vo: vous...
 Pno. *Circulatio* *Synonymia*

48 *passus duriusculus*

En el compás 51 se presenta una segunda *confutatio*, conformada por dos partes. La primera de ellas va del compás 51 al 76, que pasando por los rubros tonales de G y B mayor, muestran un carácter de asimilación, es decir, desarrollan la idea anterior hasta que la duda se convierte en descubrimiento y aceptación de la verdad; que a través de figuras específicas reflejan la intención o el significado de cada palabra utilizada. En el compás 52 se habla del “temor” y el sentimiento impregnado a través de figuras retóricas es de descubrimiento y sorpresa; que se representa con una *circulatio* y una *anabasis*. En el compás 54 se expresa sorpresa y contraste a través de un salto de cuarta ascendente, que desciende dulcemente para reflejar a la palabra “esperanza”. A partir del compás 60 se muestra el hallazgo de cada palabra y el *fa#* repetitivo del compás 73, 74, 75 y 76 refleja la fuerza con que el narrador percibe al “odio” y la “cólera”.

71 *pianissimo ed aforando*
 lei re lar mes d' es. fuit
Passus duriusculus

75 *crescendo*
 lar mes de mères de l'air de co li
Passus duriusculus *Salut duriusculus* *Parameusia*

76 *R*
 res.

La segunda parte de la *confutatio* inicia en el compás 77, que refleja un carácter de aceptación y bienvenida. En el compás 85 se puede interpretar a la *anabasis* como una invitación a aflorar; y al *passus duriusculus* como el entendimiento de que también existen lágrimas de sentimientos nobles y gratos como el amor.

Fertissimo Ten passivo
 Lar mes qui cou les cou

82 *Cantabile*
 ler so li tai res tom bez tom bez lar mes d'a mour
Anabasis *Passus duriusculus*

88 *Confutatio 2*
 tom bez tom bez larmes d'a mour. Lar

Del compás 93 al 145 hay una repetición de toda la *confutatio* 2, es decir, una *propositio* de todo este argumento; donde se repite a uno mismo lo analizado para no olvidar y reafirmar la comprensión, pero ahora con un carácter de “gusto o deleite” de haber llegado y entendido a esas conclusiones.

Confutatio 2

Lar

94

Voz: mes larmes de crain te et d'e s pé ran

Pno.

100

Voz: ce lar mes de joiet de sul fran ce larmes d'epoux

Pno.

106 *meno al accelerando*

Voz: d'a mis de fré re lar mes d'en fan

Pno.

112 *ritardando*

Voz: lar mes de mères de haine de co

Pno.

117 *Circulatio Anabasis*
 le harmonisa te lar mes Carabasi qui tou
 123 *Catabasis*
 lez tou lez so li tai res tom, bez tom bez lar mes d'a
 129 *Catabasis*
 mour tom bez tom bez larmes d'a mour
 135
 141

En el compás 146 inicia la *confirmatio* de varias secciones previas, que ofrecerá una recapitulación de lo analizado anteriormente, pero ahora con un carácter totalmente diferente: de alegría y aceptación; que deja ver el nivel de comprensión que se alcanzó. En toda esta sección se utilizan las figuras retóricas de la misma manera que se hizo previamente, donde las *circulatio* dan sensación de movimiento, las *suspiratio* intentan semejar el llanto, las *anabasis* llegan a momentos clímax y las *catabasis* denotan la dirección descendente de las lágrimas.

Confirmatio
 lar mes qui

148

Voz

cou lez de vo ran les tom

Catibon

Pno.

154

Voz

bez nul vez vos pan tes si lloez les âmes ar

Andante

Catibon

Pno.

160

Voz

den tes, Lar mes d'a mour

Circulatio

Pno.

166

Voz

d'a mour qui nous bru les dans

Circulatio

Pno.

172

Voz

no - tre dou-leur trou - ve des charmes

Circulatio

Catibon

Circulatio

Pno.

178

f

Voz

a illez puis que Dieu veut des lar mes pleu rez pleu

Andante

Catibon

Pno.

184
Voz: vez lar mes cou les. Lar mes d'a mour
Pno.

190
Voz: d'a mour qui nous bru les et nos
Pno.

196
Voz: dou leurs trou vant des charmes
Pno.

202
Voz: a lez puis que Dieu veut des lar mes pieu vez lar
Pno.

208
Voz: mes cou
Pno.

Posteriormente se llega a la *peroratio* en el compás 210, donde al utilizar la *suspiratio* repetidamente se hace una alegoría del llanto, pudiendo interpretarse como la liberación plena del sentimiento.

Compositora	Ángela Peralta						
Título Obra	Les larmes						
Forma	Romanza						
Idioma original	Francés						
Estructura	Intro – A – B – B' – A' – Coda						
Sección	Intro	A		B	B'	A'	Coda
Compás	1-8/10	8/10-26	27-36 37-50	51-58 59-76 77-92	93-100 101-118 119-133 134-144	146-209	210-219
Tonalidad	F	F	SEN. C F, SEN. C, G	SEN. G B G	B G	F	F
Métrica	2/4						
Dispositio	Exordium	Narratio	Propositio Confutatio 1	Confutatio 2	Propositio de confutatio 2	Confirmatio de narratio 163-Conf. De conf 2 187 confir. De conf. 2 en otra tonalidad	Peroratio
Implicación	Introducción	Expo tema principal	Re exposición- reformulación de tema principal	Argumento s contrarios	Re exposición- reformulación de tema principal.	Confirmación idea anterior	Conclusión
Letra		Larmes qui tombez sur la terre Mon tant du coeur sous la paupiere	vosre source est un doux mystere D'ou venez vous Donc est ta main vigoureuse qui voule vosre can douloureuse tou jours	Larmes Larmes de crainte et d'esperance e larmes de joie et de souffrance larmnes d'epoux d'amis de frère larmes d'enfant	Larmes Larmes de crainte et d'esperance larmes de joie et de souffrance larmnes d'epoux d'amis de frère larmes d'enfant	Larmes qui coulez devorantes tombez sivez vos pantes sillonez les ames ardentes larmes d'amour d'amour qui nous brulez	

				larmes de mères de haine de coleres larmes qui...coulez solitaires tombez larmes d'amour	larmes de meres de haine de coleres larmes qui...coulez solitaires tombez larmes d'amour	et nos douleurs trouvant des charmes allez puis que Dieu veutdes larmes pleurez pleurez larmes coulez	
Emoción /sentimiento Predominante		Reflexión	Introspección	Reflexión	Reflexión	Aceptación	
Cualidad afectiva de referencia	Furia, cólera; tormentoso, rabia; generosidad, resignación, amor.	Furia, cólera; tormentoso, rabia; generosidad, resignación, amor.				Furia, cólera; tormentoso, rabia; generosidad, resignación, amor.	Furia, cólera; tormentoso, rabia; generosidad, resignación, amor.

Io T'ameró / Te amaré

Perche ti vidi nel fiore di mia vita
Perche feristi l'alma mia di tanto amor.
L'aura chi aspiro tutta di te mi parla
Da ch'io ti vidi la mia vita tu cangiasti.

Porque te vi en la flor de mi vida,
Porque heriste mi alma de tanto amor.
El aire que aspiro, todo me habla de ti,
Desde que te vi mi vida cambiaste.

Vieni mio ben, la vita v'ò cangiarti
In un Eden in Paradiso.

Ven mi bien, tu vida quiero cambiar,
En un Edén, en un Paraíso.

L'aura che aspiro tutta di te mi parla,
Da ch'io ti vidi la mia vita tu cangiasti.
Io t'ameró finche mi batta il cor,
Io t'ameró ¡Sí! t'ameró finche mi batta
il Cor.

El aire que respiro de ti me habla,
De donde te veo, mi vida cambiaste
Te amaré hasta que me lata el corazón.
Yo te amaré, si, te amaré hasta que lata el
corazón.

T'amo ti dissi e il l'abbro non mentiva,
Come mentir, se dentro al cor
Ve tanto amor!
Finché nell petto l'ultimo balzo io senta
Mai ceseró d'idolatrarti no mai più.

Te amo te dije y el labio no mentía,
¿Cómo mentir, si dentro del corazón
hay tanto amor?
Hasta que en el pecho el último latido sienta,
Nunca dejaré de idolatrarte, nunca más.

Vieni mio ben la vita v'ò cangiarti
In un Eden in Paradiso.

Ven mi bien, tu vida quiero cambiar,
En un Edén, en un Paraíso.

Finché nel petto l'ultimo balzo io senta
Mai ceseró d'idolatrarti no mai più
Io t'ameró finche mi balla il cor.
Io t'ameró si t'ameró finche mi batta il
cor.

Hasta que en el pecho el último latido sienta,
Nunca dejaré de idolatrarte, nunca más.
Te amaré hasta que me lata el corazón.
Yo te amaré, si, te amaré hasta que lata el
corazón.

* Traducción propia

Análisis retórico - musical

La pieza inicia con un *exordium* de siete compases a 6/8 en Db; con una *exclamatio* que reclama atención desde la primera nota, y un descenso en *catabasis* de cinco compases, que da pie a dos *circulatio*s que conducen a la *narratio* y a la vez muestran el dinamismo y frescura de la siguiente sección. Cabe mencionar que el compás 7 es *palilogia* del compás 6, dando mayor énfasis y fuerza a la conducción hacia la siguiente sección.

En el compás 8 inicia la *narratio*, que es más larga de lo convencional y presenta varias frases, dando el efecto de “reafirmar la intención de declaración de amor”. En el compás 12 y 13 se hace énfasis en el “enamoramiento” a través de una *anabasis*, repitiendo toda la frase a partir del compás 16, pero con un texto que, sin embargo, confirma el estado emocional en el que se estaba. A partir del compás 24 inicia la *antistrophe* de la *narratio*, que a través de una nueva línea melódica expresa -a diferencia de las primeras dos- una propuesta, manifestada con una *anabasis* que llega a un punto álgido y desciende sutilmente con una *catabasis*, la cual se puede interpretar como: proponer con emoción y convencer con seducción.

23
Voz: gias ti Vie zé mio ben la vi ta v'o can
Pno.

27
Voz: giar ti in un El den in Pa ra di
Pno.

31
Voz: so.
Pno.

En el compás 32 se encuentra la *propositio* de la *narratio*, que además de hacer hincapié en el sentimiento anterior, expone una promesa, a través de una reformulación (a partir de compás 40); donde lo efusivo del amor se expresa en una nota aguda (compás 44), que a la vez se acentúa con una *synonymia* y una *circulatio* al final (compás 46).

Propositio
32
Voz: L'au ra cheas pi ro tut ta di te mi
Pno.

35
Voz: par la. D'a chio ti vi di la mia vi ta tu can
Pno.

39
Voz
giast ti. lo c'a me rò fin che mi bat tail
Pno.

41
Voz
cor. o c'a me ro si c'a me rò fin che mi bata il
Pno. col canto ad libitum

43
Voz
cor.
Pno.

51
Voz
Pno.

A partir del compás 52 se encuentra la *confirmatio* de todo lo anterior, que siendo totalmente idéntica a las dos secciones previas, se interpreta como una repetición *da capo*; que pese a tener diferente texto no cuenta con elementos retóricos suficientes para determinar un cambio de carácter o intención. La única diferencia se encuentra en el segmento del compás 76 al 92, que es la *propositio* de la *narratio*, cumple con la función de *peroratio*, por lo que se considera como una *epistrophe* (frase que se utiliza para finalizar diferentes secciones).

55
Voz
ti va. Co me men tir, si dentro al cor ve tan toa
Pno. col canto ad libitum

56
Voz
Pno.

57
Voz
Pno.

58
Voz
Pno.

59

Voz: mor! Fin **Esclamatio** che nell pet to ful ti mo bal zoio

Pno.

63

Voz: sen ta. Mai **Arabesca** ce se rò d'i do la **Catàbasi** trar ti no mai

Pno.

67

Voz: più. Vie ni mio ben **Antistrophe** la vi ta, v'o can

Pno.

71

Voz: gier ti in un **Catàbasi** E den in Pa ra di

Pno.

75

Peroratio

Voz: so. Fin **Esclamatio** che nell pet to ful ti mo bal zoio

Pno.

79

Voz: sen ta. Mai **Arabesca** ce se rò d'i do la **Catàbasi** trar ti no mai

Pno.

83

Voz: più. Io r'o me rò **Epistrophe** fah che nà bat taj cor.

Pno.

Compositora	Ángela Peralta								
Título Obra	Io T'ameró								
Forma	Romanza								
Idioma original	Italiano								
Estructura	Intro – A – B – A' – A – B – A'								
Sección	Intro	A	B	A'	A	B	A'	Coda	
Compás	1-7	8-23	24-31	32-51	52-67	68-75	76-90	90-92	
Tonalidad	Db	Db	Db Sens. Gb	Db	Db	Db	Db	Db	
Métrica	6/8								
Dispositivo	Exordium	Narratio	Confutatio 1	Proposio de narratio	Confirmatio	Confirmatio de confutatio	Confirmatio	Peroratio	
Implicación	Intruducción	Exposición tema principal	Argumento contrario a idea principal	Reformulación tema principal	Confirmación de una idea anterior	Confirmación de una idea anterior	Confirmación de una idea anterior	Conclusión	
Letra		Perche ti vidi nel fiore di mia vita Perche feristi l'alma mia de tanto amor. L'aura chi aspiro tutta di te mi parla da ch'io ti vidi la mia vita tu cangiasti.	Vieni mio ben la vita v'ó cangiarti in un Eden in Paradiso.	L'aura che aspiro tutta di te mi parla , da ch'io ti vidi la mia vita tu cangiasti. Io t'ameró finche mi balla il cor, lo t'ameró ¡si! t'ameró finche mi bata il cor.	T'amo ti dissi e il l'abbro non mentiva, come mentir, se dentro al cor ve tanto amor! Finche nell petto l'ultimo balzo io senta Mai ceseró d'idolatrarti no mai piu.	Vieni mio ben la vita v'ó cangiarti in un Eden in Paradiso.	Finche nell petto l'ultimo balzo io senta Mai ceseró d'idolatrarti no mai piu lo t'ameró finche mi balla il cor. lo t'ameró si t'ameró finche mi bata il cor.		
Emoción /sentimiento Predominante		Introspección, enamoramiento	Sedución	Enamoramiento, declaración	Introspección, enamoramiento, declaración	Sedución	Enamoramiento-declaración		
Cualidad afectiva referencia	-	-	-	-	-	-	-		

La huérfana

Senza padre, senza speme nella vite
¡Oh! sin dolor.
Comme mai io potrei vivere
Se movi di gie il mio cor.

Sin padre, sin esperanzas en la vida,
¡Oh! sin dolor
¿Cómo podría vivir, si no se mueve
mi corazón?

Dagli affanni oppressa son
La speranza ¡Ah! Più sorprese
Dove sei ¡oh! Madre mia
El mio cor ti cercava ¡oh! Madre mia

Por el hambre oprimida estoy
La esperanza ¡Ah! Más sorpresas
¿Dónde estás oh madre mía?
Mi corazón te buscará.

Orfanella triste e
Mesta passo sempre la vita,
Dal bel giorno che tu me hai dato luce
Spero vita.
Una voce in cor mi dice,
Che nel ciel si Troveró
Ah! se in Dio spero presto allora lo
Morró

Huérfana y triste
Siempre me paso la vida,
Desde el bello día en que diste luz,
espero vida.
Una voz en el corazón me dice
Que en el cielo la encontraré,
Si en Dios espero, pronto entonces
moriré.

* El texto en partitura estaba incompleto y confuso, no se pudo determinar si así fue escrita o fue error del editor. En la partitura se hace una propuesta del texto faltante y algunas adecuaciones gramaticales.

* Traducción propia

Análisis retórico-musical

La pieza inicia en Db con un *exordium* de siete compases, que al tener dos *catabasis* consecutivas con un *saltus duriusculus* de 7ma M propone una atmósfera triste y de sentimientos profundos.

En el compás 8 inicia la *narratio*, que comienza con una *exclamatio* en la palabra “senza”, sugiriendo tristeza y desaliento desde el principio; dando énfasis al dolor, para descender en tono lastimero con una *catabasis*; repitiendo el mismo diseño en los siguientes cuatro compases, con la diferencia de una *circulatio* en el compás 14,

que sugiere un humor más alegre, ya que a través de la *circulatio* y el texto se refleja un anhelo sincero, una utopía.

En el compás 16 inicia la *propositio* de la *narratio*, que re expone las dos primeras frase de la pieza con una pequeña variación al final, indicando el final y cambio de sección.

En el compás 24 inicia la *confutatio* que consta de dos argumentos. La sección cambia a la tonalidad de Fm, lo cual marca una *distributio* y *contrast* evidente, reflejando un perceptible cambio de carácter.

La frase del compás 24 al 31 mantiene un carácter de desaliento, sugiriendo ironía ante los giros de la vida con una *circulatio* en el compás 30. A partir del compás 32 inicia el segundo argumento de la *confutatio*, que aunque mantiene el carácter de desaliento refleja una intención diferente, con mayor determinación. En el compás 32 se encuentra una *anabasis* que indica una pregunta y una *catabasis* que sugiere lo sensible del tema. Del compás 34 al 35 hay una *anabasis* que se acentúa con una *exclamatio*, brindando impulso hacia un punto álgido que sugiere determinación, y que culmina con la esperanza inferida de una *catabasis* del compás 36 al 38 y la determinación de la *exclamatio* del compás 38. A partir del compás 40 hay una confirmación de la segunda frase de la *confutatio*, pero con una variante del compás 44 al 52 que sugiere el fin de esa sección. Dentro de esa variante se hacen evidentes la *distributio* y *contrast*, que nuevamente sugieren una

intención diferente -una nueva-, para dar énfasis a la idea; mostrando mayor madurez y realismo, con un poco de incertidumbre (*passus duriusculus* del compás 48).

Confutatio

B
poco meno

Da - il la fa - ma op

Cantata

26
Voz: pre - sa son. La spe
Pno.

29
Voz: ran - za ¡Ah! - piu - sor pra - se! Do.
Pno.

32
Voz: ve - sei ¡Oh! ma - dre mia! il mi - o cor - ti
Pno. *Exclamatio* *Catabasis* *Exclamatio*

35
Voz: cer - che - ra ¡Oh! - ma - dre mia. il mio
Pno. *Exclamatio* *Catabasis*

The image displays a musical score for a section titled 'Confutatio'. It features four systems of music, each with a vocal line (Voz) and a piano accompaniment (Pno.). The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor). The tempo is marked 'poco meno'. The lyrics are in Italian. The score includes performance markings such as 'Cantata', 'Exclamatio', and 'Catabasis'. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and block chords in the left hand.

38

Voz
cor ti cer - che - ra | Do ve sei (Oh!

Pno.

41

Voz
ma dre mia il mio cor ti cer - che - ra (Ha!

Pno.

44 *de forma*

Voz
Do ve

Pno. *Andelativ*

45

Voz
se i.

Pno.

46

Voz
(Oh! ma dre

Pno.

47

Voz
mi al

Pno.

48 *diminuendo*

Voz
E il mio

Pno. *Parenthesis*

49

Voz
cor

Pno.

Voz
ti cer - cha -

Pno.

Voz
ra

Pno. Distributio

En el compás 53 inicia la *confirmatio* de toda la pieza, mezclando la *narratio* (compás 52 al 68) con una segunda *confutatio* que va del compás 69 al 92; lo que sugiere un carácter de anhelo y resignación, que enfatiza el fluctuar de las emociones con el *passus duriusculus* de los compases 73-74 y la *circulatio* del compás 77 al 80. En el compás 81 se encuentra una *propositio* de la *confutatio* 2, que se interpreta como una repetición que da énfasis (*palillogia*); razón por la cual requiere de una intención diferente, que podría ser dulzura y aceptación.

Confirmatio

Exclamatio

Paramestria

Or fa

Contrast

Voz
ne ila e tris - te pas so sem pre la

Pno.

Voz
vi ta Dal bel gior - no chemihai dato

Pno.

The image displays a musical score for voice and piano, consisting of six systems. Each system includes a vocal line (Voz) and a piano accompaniment (Pno.). The lyrics are in Latin, and the score is annotated with various performance markings such as *Catabasis*, *Exclamatio*, *Circulatio*, *Præsto*, and *Peribasis*. The systems are numbered 71, 74, 79, 84, and 89. The lyrics across the systems are: "lu - ce i - o spe - ro vi ta.", "U - na vo ce in cor mi di ce. che nel", "ciel si la tro - ve rò ah sein Dio - spe - ro præ - to - il - ra", "Præ - to lo mori - rò se in Di - o se in Di - o", "Ppe - ro lo ma - ri - rb ma - ri - rò præ - to", and "præ - to al lo ra lo si mo - rro,".

Posterior a esta propositio se encuentra la *peroratio* de toda la pieza, que a partir del compás 93 tiene un carácter de consuelo. *La *anabasis* del compás 93-94 hace pensar que lo anhelado ya llegó y que la *catabasis* del compás 95-96 es la bienvenida a eso tan esperado (la muerte) que con la *circulatio* del compás 97 da su último aliento.

Peroratio
Coda

pres to-

Compositora	Ángela Peralta				
Título Obra	La huérfana				
Forma	Romanza				
Idioma original	Italiano				
Estructura	Intro – A – B – A' - Coda				
Sección	Intro	A	B	A'	Coda
Compás	1-7	8-23	24-52	53-92	93-99
Tonalidad	Db	Db	Fm	Db AB 69 Db 78	Db
Métrica	6/8				
Dispositio	Exordium	Narratio	Confutatio 1	Confirmatio Confutatio 2, 69 Propositio conf. 2(81)	Peroratio
Implicación	Introducción	Exposición tema principal	Argumento contrario a idea principal	Cofirmación de una idea anterior	Conclusión
Letra		Senza padre, senza speme Nella vite ¡oh! sin dolor. Comme mai io potri vivire se movi di gie il mio cor.	Dagli affami oppresa son La speranza ¡ah! Piu sorvie Dove sei ¡oh! Madre mia El mio cor ti cercai vas ¡oh! Madre mia	Orfanella trista meste passo sempre la vita, dal bel giorno che si deste luce spero vita. Una voce in cor mi dice ,che nel ciel si troveró ah se in dissperarsi presto allora lo morró	...presto allora lo morró.
Emoción /sentimiento Predominante		Lamentación	Tristeza, resignación, esperanza	Tristeza, resignación, esperanza.	
Cualidades afectivas de referencia	-	-	Deprimido, lloroso; Ternura, lamento, deprimente; ansiedad, desesperación, tibiaza, relajación.	-	-

MARÍA GARFIAS

María Rita de la Preciosa Sangre García Garfias fue una compositora mexicana nacida el 22 de mayo de 1849 en la Ciudad de México. Hija de Don José García Garfias y Doña María del Refugio Malabear, considera como “niña prodigio de la música”.

Desde muy pequeña inició a tomar lecciones de música, comenzando a los diez años de edad con la pianista Refugio Valenzuela. Posteriormente estudió con Agustín Balderas y luego con Cenobio Paniagua.

Su música comenzó a ser publicada desde que ella contaba con doce años de edad, la primera fue *Melodía* dedicada a su maestro de piano Agustín Balderas y la segunda *Gratitud* dedicada a su maestro de composición Cenobio Paniagua.

En 1862 hizo su debut público como pianista y compositora, tocando en los entreactos de Catalina de Guisa; y al poco tiempo se presentó con la Sociedad Zaragoza, dos veces, donde se interpretó su himno ¡Dios salve a la Nación!

Desde su primera presentación estuvo rodeada de elogios y admiración a su precoz talento, quedando como muestra de ello varias crónicas y notas periodísticas, que narran a detalle la percepción que el público tenía de ella.

En 1865 tras la partida de Cenobio Paniagua, buscó como maestro a Octaviano Valle; pero debido a la situación política del país, permaneció fuera de la vida musical pública hasta 1866; regresando al escenario en el Palacio de la Lonja (México), donde interpretó la *Paráfrasis de concierto Rigoletto* de Franz Liszt.

En octubre de 1867 estrenó su *Marcha Republicana*, donde Benito Juárez asistiría y ella misma dirigiría a la orquesta; y un mes después tocó en un concierto en el Teatro Nacional; para regresar en febrero de 1868 como pianista y compositora en un concierto organizado por Octaviano Valle.

El 27 de agosto de 1868 contrajo matrimonio con el ingeniero Ignacio Garfias -con quien tenía un grado de parentesco-. Un mes después de la boda, se presentó en el Teatro Nacional una marcha de María Garfias; de la cual apareció una crítica

que posteriormente fue públicamente respondida por Ignacio Garfias, donde defendió el honor y calidad musical de su esposa.

En septiembre de 1868 se anunció la venta del catálogo casi completo de las piezas de María Garfias; y en 1869 y 1872 nacieron su primer y segundo hijo respectivamente. Se alejó de la vida musical pública y se dedicó a su familia.

En 1898 fallecen su esposo y su hijo menor; y el 9 de marzo de 1918 fallece María Garfias a consecuencia de una neumonía. Sus restos se encuentran en el Panteón Español.

No te olvido

En el vergel del alma brotó un día
Bella, modesta y apacible flor,
Su cáliz sólo a la amistad abría
Llenando con su aroma el corazón.

Más ¡Ay! Que en noche negra y borrascosa
Se desató furioso el huracán,
Y en sus alas voló la triste rosa,
Dejando al alma en muda soledad.

Análisis retórico – musical

La pieza inicia con un *exordium* en C mayor que con la melodía del piano presenta lo que será el tema principal de la *narratio*. Desde el primer compás la frase es muy expresiva ya que en el compás 1 hay una *exclamatio* y *passus duriusculus* y en el compás 3 un *saltus duriusculus*, que serán retomados en la siguiente frase.

The image displays a musical score for the piece "No te olvido". It features two staves: Piano (Pno.) and Voice (Voz). The piano part is in C major and begins with an *exordium* (marked "Intro" and "Andante sostenuto"). The voice part is in B-flat major and begins with a *clausula*. The score is annotated with rhetorical terms: *Exclamatio* (in red) is marked in the piano part at measure 1; *Passus duriusculus* (in red) is marked in the piano part at measure 3; *Saltus duriusculus* (in red) is marked in the piano part at measure 6; *Circulatio* (in blue) is marked in the piano part at measure 6; and *Catabasis* (in blue) is marked in the piano part at measure 7. The piano part is labeled "Narratio" in green at the bottom. The voice part is labeled "Maria Garfias" in blue at the top. The score is divided into "Frase 1" and "Frase 2".

La *narratio* inicia en el compás 4, que es la repetición de frase del *exordium*. En los compases 5 y 6 hay dos *passus duriusculus* que denotan “el alma”, brindando la sensación etérea que requiere la palabra. Posteriormente, en combinación con la *circulatio* del compás 6 se refleja la sutilidad y fluidez de la descripción que se está diciendo en el texto, además de dar impulso para el *saltus duriusculus* del compás 7 que enfatizará en las cualidades que se están describiendo; dejando la “modestia” en el *saltus duriusculus* y la “apacibilidad” en la *catabasis* final de la frase, que se puede interpretar como la delicadeza de la flor.

En el compás 8 se observa la segunda parte de esta sección melódica (*antistrophe*), que presenta una *apostrophe* en el compás 10, que destaca la virtud de “la amistad” sobre las demás cualidades descritas anteriormente; para terminar con una *circulatio* extendida que hace evidente el carácter de dulzura, al contrastar con la fuerza y los acentos de la *apostrophe* anterior. La repetición del compás 4 al 12 se considera como la *propositio*.

En el compás 15 inicia la *confutatio*, que pasa a la tonalidad de Eb y presenta argumentos diferentes a los de la primera sección. Con esta tonalidad se adquiere el carácter lastimoso que denota el texto. En el compás 14 se muestra lo profundo y serio del carácter a través de una *exclamatio*, que expone por primera vez la nota más grave de toda la pieza, y que a su vez da inicio a una *anabasis* que indica importancia; seguida por una *catabasis* que denota exaltación al iniciar con la nota más alta que tiene la voz, además de profundidad y preocupación al mezclar dentro de la *catabasis* una *circulatio* con una *exclamatio*. Las *anabasis* y *catabasis* del compás 19-21 exponen el dolor y soledad que indica el texto.

Confutatio

Mas ¡Ay! queen

no che ne gray bo rras co sa Se de sa to fu rio so el hu ra

Exclamatio *Anabasis* *Circulatio* *Passus duriusculus* *Catabasis*

14

17

can Y en sus a las vo ló la tris te ro sa. De jan doal

Anabasis *Circulatio* *Anabasis*

20 *a tempo*

al ma enmu da so le dad.

Catabasis *Frase A*

22 *Damrathin* *Red.* * *Red.* * *Red.* *

A partir del compás 21 el piano hace una *paronomasia* (repetición con variantes) de los dos compases anteriores, brindando énfasis al sentimiento mostrado, y presentando nuevamente la idea, pero con una *polyptoton* (repetición en otra voz) en la línea del canto; finalizando con una *circulatio* con *passus duriusculus* que reflejan pesar, además de una *exclamatio* en la palabra “soledad”.

20 *a tempo*

al ma enmu da so le dad.

Catabasis *Frase A*

22 *Damrathin* *Red.* * *Red.* * *Red.* *

La *peroratio* se encuentra del compás 23 al 27, con dos homioptoton (pausa sin cadencia precedente) octavadas en los últimos dos compases, que refuerzan con énfasis conclusivo.

Compositora	María Garfias			
Título Obra	No te olvido			
Forma	Canción			
Idioma original	Español			
Estructura	Intro – A – B - Coda			
Sección	Intro	A	B	Coda
Compás	1-4	5-12	13-23	23-27
Tonalidad	Cm	Cm	Eb	Cm
Métrica	C	C	C	C
Dispositio	Exordium	Narratio	Confutatio	Peroratio
Implicación	Introducción	Exposición tema principal	Argumento contrario a la idea principal	Conclusión
Letra		En el vergel del alma brotó un día Bella, modesta y apacible flor: Su cáliz sólo a la amistad abría Llenando con su aroma el corazón.	Más ¡ay! Que en noche negra y borrascosa Se desató furioso el huracán Y en sus alas voló la triste rosa	Dejando al alma en muda soledad.

			Dejando al alma en muda soledad.	
Emoción /sentimiento Predominante		Calma, armonía, paz.	Fragilidad, soledad.	Fragilidad, soledad.
Cualidad afectiva de referencia	Deprimido, triste; ternura, lamentación; dulzura, intensa tristeza	Deprimido, triste; ternura, lamentación; dulzura, intensa tristeza	Cruel, duro; patetismo, seriedad, reflexión.	Deprimido, triste; ternura, lamentación; dulzura, intensa tristeza

Plegaria ¡Dios salve a la nación!

Víctima triste de injusta guerra,
Mi hermosa tierra sufriendo está,
Con los cañones tiembla su suelo,
Que salve el cielo su libertad.

A ti Señor que viendo estás desde tu trono,
A la nación gimiendo por el feroz encono,
Con que los invasores amargan su existencia,
A ti alza la inocencia su fervorosa voz.

La patria está en peligro, sálvala tu Señor.

Sangre de nuestros padres empapa nuestra tierra
Y lloran nuestras madres los males de la guerra,
Mueren nuestros hermanos haciendo resistencia,
Señor de la inocencia oye la tierna voz.

Análisis retórico – musical

La pieza inicia con un *exordium* en Eb que ofrece una atmósfera de reflexión; con una *paronomasia* en los compases 4-6 que dan énfasis y fuerza a la sensación de un sentimiento contenido, además de 3 *anabasis* consecutivas que conducen hacia la *narratio*.

The image displays a musical score for the piece. It features two staves: a piano accompaniment (Piano) and a vocal line (Voz). The piano part is in the key of E-flat major (Eb) and 2/4 time, marked 'Andante religioso'. The score includes annotations for rhetorical devices: 'Exordium' (highlighted in yellow), 'Intro' (highlighted in red), 'Paronomasia' (highlighted in purple), and 'Anabasis' (highlighted in blue). The vocal line begins at measure 9, marked with a '9' above the staff. The piano part includes dynamic markings such as 'pp' and 'ppp'.

En el compás 13 inicia la *narratio*, que al igual que en el *exordium* se mantiene en la misma nota durante 3 compases, solo que en este caso en la línea de la voz y en un registro inferior, por lo que se interpreta como una poliptoton (repetición de una idea melódica en otro registro o en otra voz) que mantiene la atmósfera anterior

pero con sobriedad y pesar gracias al registro. El primer salto melódico de la pieza se encuentra en la palabra “guerra”, que al ser una *exclamatio* muestra la importancia de esa primera idea; seguido por una *anabasis* en el compás 17, que junto a la *exclamatio* del compás 18 exalta el amor a la patria; terminando la frase con una *circulatio-catabasis* de dos compases que expresa el fluir de la tristeza.

En el compás 21 inicia la segunda frase de la *narratio (antistrophe)*, que presenta una *sinonimia* entre los compases 21-22 y 23-24, enfatizada con una *anabasis* en ambos compases; lo que sugiere un crescendo del compás 21 al 24, para dar efecto de intensidad y tensión; que se contrapone a la *catabasis* que cierra la frase desde el compás 25 hasta el 28, reflejando la esperanza y la súplica al cielo.

En el compás 29 inicia la *confutatio*, haciendo evidente el cambio a la nueva sección (*distributio*) con un cambio de tonalidad a Ab y cambio de compás a 6/8. En la primera frase se encuentra una *exclamatio* que enfatiza la súplica a Dios, brindando un aire inocente al final de la frase de los compases 31 y 33 a través de *circulatio*s. En los compases 34 y 35 se refleja claramente la *catabasis* con el dibujo melódico, que enfatiza a “la nación gimiendo” y que expone la aflicción con la *exclamatio* del compás 36.

En el compás 46 inicia la *peroratio* de toda la pieza, utilizando una *circulatio* con *passus duriusculus* grave que expresan congoja, que se mezcla con el dolor de la *exclamatio* del mismo compás; finalizando con un *saltus duriusculus* que sugiere una súplica desesperada y fervorosa. En el compás 50 se encuentra una *epistrophe* de la frase anterior, que teniendo la intención de enfatizar y finalizar, demanda mayor volumen y determinación, ya que se exterioriza al cielo lo que en la primera frase se dijo para sí mismo, por lo que se interpreta como un ruego en voz alta a Dios. En los compases 54 y 55 se encuentran los últimos acordes, con dos homioptoton que enfatizan la sensación de final.

The image displays three systems of musical notation for a vocal and piano piece. The first system shows the vocal line with lyrics 'Pa tria es tá en pe li go sal va la ró Se fior, La' and piano accompaniment. Annotations include 'Peroratio' (red), 'Catibasis' (blue), 'Saltus duriusculus' (orange), and 'Epistrophe' (yellow). The second system continues the vocal line with lyrics '(Pa tria es tá) en pe li go sal va la ró Se' and piano accompaniment, with similar annotations. The third system shows the final vocal line with the word 'fior.' and piano accompaniment, with an annotation for 'Homioptoton' (yellow).

Compositora	María Garfías				
Título Obra	Plegaria ¡Dios salve a la Nación!				
Forma	Marcha				
Idioma original	Español				
Estructura	Intro – A – B – B – Coda				
Sección	Intro	A	B	B	Coda
Compás	1-12	13-28	29-49	29-49	50-55
Tonalidad	Eb	Eb	Ab		Ab
Métrica			6/8		
Dispositio	Exordium	Narratio	Confutatio		Peroratio
Implicación	Introducción	Exposición tema principal	Argumento contrario a idea principal		Conclusión

Letra		Víctima triste de injusta guerra Mi hermosa tierra sufriendo está Con los cañones tiembla su suelo Que salve el cielo su libertad.	A ti Señor que viendo estás desde tu trono a la nación gimiendo por el feroz encono con que los invasores amargan su existencia a ti alza la inocencia su fervorosa voz. La patria está en peligro, sálvala tu Señor.	Sangre de nuestros padres empapa nuestra tierra Y lloran nuestras madres los males de la guerra Mueren nuestros hermanos haciendo resistencia Señor de la inocencia oye la tierna voz.	La patria está en peligro, sálvala tu Señor.
Emoción /sentimiento Predominante		Abatimiento, incertidumbre.	Súplica, tristeza, melancolía, angustia.		Súplica, tristeza, melancolía, angustia.
Cualidad afectiva de referencia	Cruel, duro; patetismo, seriedad, reflexión, lastimoso	Cruel, duro; patetismo, seriedad, reflexión, lastimoso	-		-

A mi madre

Madre tierna idolatrada,
Cuanto goza el alma mía,
Al ver que en tan grato día,
Reina el contento doquier.

Por ti sin cesar amante,
Mis votos elevo al cielo,
Para que te de consuelo, salud,
Ventura, placer.

Que el cariño muchos años,
Enlazando nuestras vidas,
La dicha nos halle unidas,
Juntas nos halle el dolor.

A tu lado que me importan,
El mundo ni sus delicias,
Si mi afán son tus caricias,
Si mi existencia es tu amor.

Análisis retórico- musical

La pieza inicia sin *exordium*, lo cual refleja la corta edad del narrador, que muestra franqueza y espontaneidad; además de exponer la magnificencia que representan el momento y los sentimientos para el personaje.

La *narratio* inicia directo en el primer compás, formada por dos frases y en la tonalidad G menor, sugiriendo ternura, dulzura y agradecimiento. La emotividad e importancia de lo que se dice está expresado desde el primer compás, iniciando con una *exclamatio* en las dos primeras palabras de la frase y con una *circulatio* en el compás 3, que refleja la libertad y gozo (fluidez) de los sentimientos de los que habla el texto. Los grupetos frecuentes en toda la pieza -que aportan frescura y juego- muestran la edad del narrador, pero a la vez manifiestan la seriedad que el niño le da al momento y a lo que dice, ya que a menudo utiliza *passus duriusculus*.

The image displays a musical score for the piece 'A mi madre'. It consists of two systems of music. The first system shows the vocal line (Voz) and piano accompaniment (Piano) for the first four measures. The second system shows the vocal line and piano accompaniment for the next four measures. The vocal line is written in G minor and common time. The piano accompaniment features frequent triplet figures. Annotations in the score include 'Narratio' in green at the top of the first system, 'Exclamatio' in orange above the first two notes of the vocal line in both systems, 'Circulatio' in blue above the third measure of the vocal line in the second system, and 'Exclamatio' in orange above the final two notes of the vocal line in the second system.

En el compás 5 se encuentra la segunda frase de la *narratio* (antistrophe), que re-expone el tema de la primera frase, utilizando nuevamente la *exclamatio* del compás 1 y agregando un *passus duriusculus* que, al combinarse con una *circulatio*,

expresan la libertad de los sentimientos y preparan para el inicio de la siguiente sección.

En el compás 9 inicia la *confutatio*, que al cambiar a la tonalidad de Bb refleja la claridad y pureza del afecto; manteniendo la fluidez de los sentimientos con las *circulatio*s de los compases 10 y 11, y agregando en el compás 12 un *passus duriusculus* que manifiesta la súplica del texto. Como parte de la súplica, a través de una *circulatio* extensa se expresan los nobles y sinceros deseos, dando énfasis a la “salud” con una *anabasis* en el compás 14-15, y ternura y cierre con la *catabasis* del compás 15-16.

En el compás 17 inicia la *propositio* en G menor, que retoma los mismos elementos de la *narratio* pero ahora con una intención de final de verso y línea de rima (*epiphora*), lo que implica un carácter distinto al primero, que en relación con la letra refleje un poco más de seriedad y madurez.

19 *Propositio*
 ri Exclamatio no mu chos u Circulatio nos en la zan do Passus duriusculus nues tras

22 Exclamatio Circulatio
 vi das la di cha nos halle u ni das jun tas nos

25 Circulatio Passus duriusculus
 ha lle el do lor. A tu

Finalmente, en el compás 26 se expone la *confirmatio* de toda pieza, donde se refuerza la idea o tema principal, con los mismos recursos de *circulatio*, *exclamatio* y *passus duriusculus* pero con un carácter más firme y de alegría moderada.

26 *Confirmatio* *Circulatio*
 la do que meim

27 *Catastasis* *Circulatio*
 por tan el mun do ni sus de li cias si mia

Compositora	María Garfias				
Título Obra	A mi madre				
Forma	Canción				
Idioma original	Español				
Estructura	A – B – A – A´				
Sección	A	B	A	A´	
Compás	1-8	9-16	17-24	25-32	32
Tonalidad	Gm	Bb	Gm	Gm	Gm
Métrica	C				
Dispositio	Narratio	Confutatio	Propositio	Confirmatio	Peroratio
Implicación	Exposición de tema principal	Argumento contrario a la idea principal	Reformulación de tema principal	Reforzamiento de una idea anterior	Conclusión
Letra	Madre tierna idolatrada, Cuanto goza el alma mía, Al ver que en tan grato día, Reina el contento doquier.	Por ti sin cesar amante, mis votos elevo al cielo, Para que te de consuelo, salud, Ventura, placer.	Que el cariño muchos años, Enlazando nuestras vidas, La dicha nos halle unidas, Juntas nos halle el dolor.	A tu lado que me importan, El mundo ni sus delicias, Si mi afán son tus caricias, Si mi existencia es tu amor.	
Emoción /sentimiento Predominante	Amor, admiración.	Gratitud, generosidad, aprecio, benevolencia, bondad	Seguridad, solidaridad, alivio.	Seguridad, cariño, amor.	
Cualidad afectiva de referencia	Severo, magnificante; Ternura, Dulzura, Gracias, complacencia, nostalgia,	Magnificante, jovial; Tormenta, rabia; diversión, alarde	Severo, magnificante; Ternura, Dulzura, Gracias, complacencia, nostalgia,	Severo, magnificante; Ternura, Dulzura, Gracias, complacencia, nostalgia,	

CONCLUSIONES

Después de comprender de manera teórica las bases de la retórica, y habiendo aplicado de manera práctica el análisis retórico-musical en las obras vocales de Ángela Peralta y María Garfias, llegué a dos grupos de conclusiones: el primero referente a la utilidad de la retórica y el segundo referente al repertorio abordado.

Mi propuesta de análisis retórico-musical sí aportó recursos que me ayudaron a la toma de decisiones interpretativas, reforzando la interrelación con el análisis armónico-estructural, y optimizando la identificación y ejecución de recursos musicales; es decir, sí puede considerarse como una herramienta de apoyo interpretativo para el cantante, ya que ayuda a descifrar el mensaje musical y a tomar decisiones afectivas que refuercen, enfatizen y reflejen el carácter emocional de las obras musicales.

El estudiar el tema y posteriormente aplicarlo de manera práctica, me dio una visión nueva y diferente del proceso de estudio de una obra; haciendo evidente que, hasta el momento, mi visión musical había estado limitada a las notas, y que no contaba con los elementos necesarios (necesarios para mis habilidades y capacidades) para encontrar el vínculo emocional texto-música; ya que consideraba que éste era un proceso difícil y abstracto que dependía únicamente del talento histriónico-dramático del ejecutante.

Aunque dudo que las compositoras hayan escrito las piezas pensando en el proceso retórico y las partes del discurso, confirmo que el estudio de las piezas desde una perspectiva retórica me ayudó a la decodificación del mensaje musical, por lo que conté con más herramientas de interpretación en cuanto a matices, intenciones y dinámicas; dándome la opción de tomar decisiones interpretativas sólidas y con un sustento teórico.

Después de practicar repetidamente este tipo de análisis, pude identificar los recursos técnico-musicales que, a pesar de haber estado siempre presentes, estaban ocultos a mi vista; razón por la cual mi panorama de interpretación y ejecución era estrecho y limitado. Esto quiere decir que el análisis retórico-musical

mejoró mi experiencia como cantante e intérprete profesional, logrando que se sintiera como un proceso completamente diferente; donde aparte de disfrutarlo, me brindó la seguridad de contar con un sustento teórico en todas las fases. De igual manera, esta visión de estudio significó una diferencia en la calidad de ejecución de las obras y en la experiencia del público, que dijo haber recibido el mensaje de cada obra de manera clara, y haber comprendido -a nivel emocional y verbal- el mensaje completo, abriéndose a su propia percepción emocional, pero siempre dentro del carácter e intención que yo como interlocutor decidí ofrecer, es decir, la dirección que di a los afectos de una audiencia específica.

Tuve la inquietud de poner a prueba el resultado de mi trabajo con un grupo reducido de personas, razón por la cual considero que sería bastante interesante seguir sobre esta línea de investigación, con instrumentos de medición cuantitativa y cualitativa y tal vez con colaboración interdisciplinaria en las áreas de psicología y fisiología.

Pasando al repertorio de las compositoras decimonónicas, una vez entendido el beneficio del análisis retórico-musical, y después de haberlo aplicado en el estudio y ejecución de las obras de Ángela Peralta y María Garfias, me parece relevante mencionar que su música no es música fácil –como muchos la catalogan- y que aunque para el piano no demanda grandes habilidades técnicas, para el cantante requiere de un alto nivel y dominio de técnica vocal.

Respecto a esa “facilidad y sencillez” de la música, considero que -desde una perspectiva retórica musical- no existe música fácil; ya que todo depende del nivel de análisis y profundidad al que se quiera llevar la pieza. Esto quiere decir que el nivel de complejidad está determinado -en relación directa- por los conocimientos, referencias y dominio de técnica del ejecutante; quien puede interpretar una obra a un nivel muy básico o a un nivel elevado; teniendo en sus manos la decisión –y capacidad- de aportar o no aportar detalles significativos y relevantes en las más mínimas secciones y partes, que de ser bien ejecutado elevará el nivel de una obra.

Sin tomar en cuenta este criterio de “sencillez o facilidad”, y sólo con base en el análisis retórico realizado a las obras de Peralta y Garfias, requiero mencionar

que el nivel de las cinco piezas de Peralta está por arriba del común de las obras de salón de otros compositores de la época; mostrando dominio musical más allá de “lo básico” y exigiendo habilidades vocales muy específicas; ya que en sus obras se observa el conocimiento de estilo y técnica operística: por la evidente influencia de la ópera italiana, y por el manejo de recursos musicales aplicados al texto; lo que la ubica en el contexto de la música mexicana del siglo XIX, pero no en las características de la “música de salón”; ya que ni el nivel compositivo ni las exigencias para el ejecutante coinciden con las utilizadas en ese estilo.

Respecto a las obras de María Garfias, puedo decir que son menos complejas que las de Ángela Peralta, ya que musical y vocalmente utilizan recursos menos elaborados y/o dificultosos. Su discurso musical es sencillo y lineal, y la escritura para el piano requiere de conocimientos básico de técnica; razones por las cuales considero que se ajusta perfectamente a las características de la música de salón. Cabe destacar que la influencia de este estilo llegó a Garfias cuando aún era una niña, por lo que se reconoce el gran dominio musical que tenía a su corta edad. De igual manera, quiero reiterar que aunque estas obras vocales son aparentemente sencillas, pueden ejecutarse a nivel profesional y detallado, dado que cuentan con todas los elementos del lenguaje musical correcto y bien aplicado.

Referente a las iconografías de las piezas puedo decir que no las considero como un complemento del discurso musical o una referencia narrativa, ya que expresan muy vagamente la temática de las piezas pese a que hacen alguna alusión al título, lo que las convierte -en mi opinión- en simples connotaciones estéticas de la época.

Sin importar la rama o actividad de la que se hable, conocer los antecedentes y la historia siempre ha sido útil en el estudio y profesionalización de una actividad, dado que marcan un punto de partida e indican el rumbo - o los rumbos- que hay que seguir; conociendo los errores que ya se cometieron, las áreas que se pueden mejorar, los enfoques que faltaron, etc. Por eso considero de gran importancia y utilidad para las nuevas y futuras generaciones de intérpretes femeninas, el difundir las obras de estas compositoras, para que sirvan de inspiración y sigan ayudando

a trazar el rumbo de un camino que empezó siglos atrás; reconociendo el valor social que tuvo el desempeño de estas mujeres y la influencia que tuvo su labor musical en nuestra actual, activa, reconocida y valorada participación en el ámbito musical profesional.

Hablando de “actividad profesional”, es ahí donde retomo el vínculo con la retórica, ya que busca ofrecer una herramienta alternativa que sirva para el sustento teórico y metodológico de las interpretaciones afectivas profesionales. Por eso, después de experimentar su utilidad, considero que el conocimiento, uso y aplicación de la retórica en la música debería ser parte de los programas de estudio de las escuelas de música (como método alternativo), ya que sus aportaciones son evidentes en la ejecución de los intérpretes.

El método seguido para el análisis fue:

- Análisis armónico
- Análisis estructural
- Familiarización con la letra
- Identificación de las partes del discurso (*dispositio*)
- Identificación de figuras musicales
- Determinación de correlaciones:
 - o Tonalidad de la sección – texto - tempo: carácter
 - o Figuras- texto: Intención
 - o Figuras- texto: Identificación y justificación de apoyos técnicos vocales y musicales (Cresc., dim., accell., rall., fff, pp, etc.)

Con este método de estudio el proceso fue mucho más claro y preciso, por lo que mejoró la eficacia y eficiencia; además de ayudar a conectar la técnica vocal con la expresión afectiva; ya que hizo evidente la necesidad de la utilización de recursos técnicos vocales, quitando los que no son necesarios y poniendo los que sí lo son. Con esta visión absolutamente todo está justificado y tiene una razón de ser, un objetivo, que evita la “pose” o el abuso injustificado y/o fuera de estilo de recursos vocales.

En definitiva fue el vínculo o conexión entre la técnica, la teoría y la expresividad afectiva, ya que para hacer uno se necesita del otro, invariablemente todo está conectado, y ahora el cantante tiene la visión para notarlo, ya que no hay un pensamiento lineal o únicamente melódico, ya que siempre se está consciente de la obra en general, la armonía, el piano, elementos, etc.

Considero que la retórica musical si es una manera de teorizar los afectos y estar consciente de sus aplicaciones, alcances, y limitaciones; que logra guiar de manera ordenada y clara a una interpretación afectiva; que aporta justificación a cada movimiento y decisión musical; que ayuda a encontrar el vínculo con las escritura musical; y que refuerza a los análisis armónico y estructural.

Realizar este trabajo de investigación fue una gran experiencia, que me dio la seguridad musical que aún no había encontrado. Comprendí cosas que solo conocía a nivel teórico pero que no lograba ejecutar o ver por mí misma; y gracias a eso ahora es imposible no verlas, ahora todos los recursos están presentes en cada momento del proceso, marcando una diferencia que se ve reflejada en mi trabajo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albay, J. (2004). *La concepción antropológica de la medicina hipocrática*. Enfoques, vol. XVI, Núm. 1.
- Álvarez, C. (1993). *Compositores mexicanos*. México: Edamex.
- Barrañón, A. (2020). *Hacia un nuevo ideal femenino: el pianismo decimonónico de Guadalupe Olmedo y María Garfias*. Escena Revista de las Artes.
- Beristáin, H. (1985). *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa.
- Campos, R. (1928). *El folklore y la música mexicana*. México: SEP.
- Carmona, J. (2005). *Panorama Breve sobre la Retórica, su Naturaleza y su Evolución Histórica*. México: UNAM.
- Carrasco, F. (2018). *María Garfias: una fugaz presencia de la música mexicana decimonónica*. México: Musicologiacasera.
- Carrillo, L. (2009). *Retórica: la efectividad comunicativa*. Revista Rethorike N°2 39-66.
- Chichi, G., Suñol, V. (2008). *La retórica y la poética de Aristóteles: sus puntos de confluencia*. Diánoia Vol. LIII N° 60.
- Díaz, P., Posadas, J. (2012). *Argumentación o retórica, una de las piezas claves para a construcción de la realidad social*. Anagramas Vol. 10, N° 21.
- Grial, H. (1973). *Músicos mexicanos*. México: Editorial Diana.
- Lacárcel, J. (2003). *Psicología de la música y emoción musical*. Educatio n° 20-21.
- López Cano, R. (1996). *Música y retórica en el barroco: introducción a la teoría de la retórica musical en los siglos XVII y XVIII*. Tesis de licenciatura. UNAM.
- López, A. (1995). *Retórica antigua y retórica moderna*. Hvmanitas Vol. XLVII.

- López, R. (2018). *Retórica antigua, Nueva retórica, figuras del pensamiento y resumen de argumentos*. Universidad de Chile. https://decsa.uchile.cl/wp-content/uploads/ApunteArgumentacio%CC%81n_Ene2019.pdf
- [María y Campos, A. \(1944\)](#). *Ángela Peralta, el ruiseñor mexicano*. México: Eds. Xóchitl.
- Marín, F. (2007). *Figuras, gesto, afecto y retórica en la música*. Nassarre: Revista aragonesa de musicología, Vol. 23, N° 1.
- Mayer-Serra, O. (1941). *Panorama de la Música Mexicana: Desde la independencia hasta la actualidad*. México: El Colegio de México.
- Miranda, R. (2001). *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*. México: Universidad Veracruzana, Fondo de Cultura Económica.
- Moncada, F. (1996) *Pequeñas biografías de grandes músicos mexicanos*. México: Ediciones Framong.
- Orta, G. (1909). *Breve historia de la música en México*. México: Porrúa.
- Páez, M. (2016). *Retórica en la música barroca: una síntesis de los presupuestos teóricos de la retórica musical*. Rétor 6 (1).
- Pérsico, Gabriel. (2009). *Música, retórica y comunicación: esbozo de análisis retórico de una pieza para flauta transversa de George Phillip Telemann*. Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”.
- Pulido, E. (1958). *La mujer mexicana en la música: Hasta la tercera década del siglo XX*. México: INBA
- Quintiliano, M. (1916). *Instituciones Oratorias*. (Rodríguez, Ignacio y Sandier Pedro, Trad.). Madrid: Imprenta de Perlado Páez y compañía.
- Rodríguez, L. (2000). *Retórica y estilo*. Investigación y postgrado, Volumen 15, N. 1.
- Sadie, S. (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. USA: MacMillan Publishers.
- Suprema Corte de Justicia de la Nación. (2010). *Introducción a la Retórica y la Argumentación*. (6ta ed.) México: Autor.

- Tamayo, A. (2014). *María Grever. Una famosa desconocida. Su fascinante vida y prolífera obra*. Cuadernos Fronterizos.
- Tizón, M. (2018). *Música, retórica y emociones*. Paideía: Revista de filosofía y didáctica filosófica, Vol. 38, N° 113.

ANEXO A
CLASIFICACIONES Y DESCRIPCIÓN DE FIGURAS RETÓRICAS
GLOSARIO Y CLASIFICACIÓN UTILIZADA EN ESTE TRABAJO¹
De Arturo Sherman Yep

Figuras melódicas:

- *Anaphora*: repetición de una figura melódica con notas diferentes, en voces distintas.
- *Antistrophe*: segunda parte de una sección melódica, equivalente o consecuente a una relación fraseológica de pregunta-respuesta.
- *Apostrophe*: digresión en dirección a otro tópico que representa una obstrucción o desvío momentáneo del material temático principal.
- *Ausexis*: transposición de una melodía a segunda superior, en una misma voz, considerada como un caso especial de synonymia (del griego aúksesis: crecimiento, amplificación)
- *Climax*: lo mismo que ausexis
- *Contrast*: contraste en relación al segmento inmediato anterior.
- *Distributio*: interrupción de la idea musical predominante, con la intención de producir una división o separación de la música en diferentes segmentos.
- *Dubitatio*: incertidumbre producida por la introducción de un movimiento inesperado que puede ocurrir por medios temáticos, armónicos, textuales o a través de elementos de dinámica y agógica.
- *Epiphora*: repetición de una frase o fragmento de frase después de la introducción de material intermediario, que cumple con la misma función de final de verso o línea que rima.
- *Epistrophe*: repetición de un mismo fragmento conclusivo empleado para finalizar varias secciones. Repetición de una palabra o expresión en el final de todas las frases.

¹² Traducción propia.

- *Hyperbaton*: exclusión de una nota, un acorde o alguna idea musical del lugar donde se espera que ocurra, con el sentido de representación de algún contenido de texto. Inversión del orden de las palabras de una oración.
- *Palillogia*: Repetición literal de determinada figura melódica con las mismas notas, en la misma voz.
- *Paronomasia*: repetición de una idea musical con variaciones y dediciones, con sentido de énfasis (equivalente a la figura de lenguaje obtenida de la combinación de palabras que se asemejan fonéticamente).
- *Parenthesis*: inserción o interpolación de ideas musicales que no se relacionan directamente con el contenido temático principal y no llegan a alterar la estructura original; lo mismo que la digresión.
- *Periphrasis*: utilización de varias notas en puntos donde solamente uno sería necesario. Figura equivalente a circunloquio (o perífrasis) en la retórica verbal, que se caracteriza por el uso excesivo de términos o expresiones con intención profundizar el discurso.
- *Polyptoton*: repetición de una idea melódica en otro registro o en otra voz. Repetición de una misma palabra con diversas formas, o de un verbo en tiempo diferentes.
- *Repercussio*: re exposición o contra exposición que se diferencia de las simple repeticiones de una ideas por ser inmediata a interpolación de otras ideas musicales.
- *Synonymia*: Repetición de una idea melódica con notas diferentes, en la misma parte, transposición. Existencia de sentidos muy semejantes entre dos palabras.

Figuras de disonancia:

- *Heterolepsis*: salto o movimiento por grado conjunto que parte de una consonancia para alcanzar una disonancia armónica, o que produzca una ruptura de reglas de contrapunto severo, después las notas disonantes son tratadas como si fueran consonancias.

- *Syncope catachrestica*: suspensión no tratada de acuerdo a las reglas de contrapunto pero está preparada a través de disonancia, resuelta en otra disonancia o por medio de movimiento melódico ascendente.

Figuras de intervalo:

- *Exclamatio*: salto melódico ascendente de sexta menor; en la práctica podría ser cualquier salto ascendente o descendente realizado con intervalo mayor de tercera. Puede ser consonante o disonante, dependiendo del carácter de exclamación. Ver saltus duriusculus.
- *Inchoatio perfecta*: empleado al inicio de un pasaje musical, de intervalo armónico imperfecto o disonante, o en otras palabras, ocurre cuando en el inicio no es realizado con intervalos perfectos.
- *Interrogatio*: figura musical que representa la interrogación a través de la finalización de un segmento o de una frase completa transpuesta segunda superior, con relación a un segmento anterior.
- *Parrhesia*: uso de falsas relaciones o disonancias extremas, especialmente tritono.
- *Pasus duriusculus*: cromatismo melódico obtenido por el movimiento ascendente o descendente de semitonos; por extensión, el término puede ser utilizado para designar saltos melódicos en dirección a notas cambiadas de tonalidad.
- *Saltus duriusculus*: salto melódico disonante, generalmente con sentido de exclamación. Ver exclamatio

Figuras de hipotiposis:

- *Anabasis*: Representación musical de movimiento ascendente
- *Catabasis*: Representación musical de movimiento descendente
- *Circulatio*: Descripción musical de movimiento circular o cruzamiento de caracteres, ambientes o elementos.

Figuras sonoras:

- *Noema*: surgimiento de una sección puramente monofónica, generalmente consonante, en contexto polifónico, con intención de dar énfasis a algún aspecto de texto. Tipos de noema: analepsis, mimesis, anadiplosis e anaploce.

Figuras de silencio:

- *Abruptio*: una pausa general o un silencio en momento inesperado. Pausa súbita en la música que crea un efecto inesperado. Corte del discurso, interrupción. Ver aposiopesis, homoioteleuton y tmesis.
- *Aposiopesis*: *Abruptio*: Es una interrupción de un enunciado por medio de una pausa abrupta. Pausa general, con o sin afecto, interrupción. Puede ser de dos categorías: *Homoioptoton* (pausa sin cadencia perfecta) e *Homoioteleuton* (pausa que sigue después de una cadencia).
- *Homoioptoton* – *Homoeoptoton*: pausa que ocurre en el medio del discurso musical, generada sin la intención de una finalización o sin cadencia precedente.
- *Suspiratio* – *Stenasmus*: línea melódica formada por nota intercaladas con pausas, utilizada para representar musicalmente un suspiro o un lamento.
- *Tmesis*: lo mismo que abruptio. Fragmentación estructural de una secuencia musical por medio de pausas. Corte o incisión.

CLASIFICACIÓN DE SIETE CATEGORÍAS

George J. Buelow.

a) Figuras de repetición melódica

Anadiplosis, Anaphora, Ausexis, Climax, Complexio, Epanadiplosis, Epanalepsis, Epistrophe, Gradatio, Homoiototon, Hyperbaton, Paronomasia, Palillogia, Poliptoton, Repetitio, Symploce, Sinonimia.

b) Figuras basadas en imitaciones fugadas

Anaphora, Apocope, Fuga imaginaria, Fuga Realis, Hypallage, Metalepsis.

c) Figuras formadas por estructuras de disonancia

Cadentiae duriusculae, Ellipsis, Heterolepsis, Pleonasmus, Prolongatio, Syncope, Syncopatio catachrestica,

d) Figuras de intervalos

Exclamatio, Inchoatio Imperfecta, Interrogatio, Parresia

Passus duriusculus, Pathopoeia, Saltus duriusculus

e) Figuras de Hipotiposis

Hypotiposis, Anabasis, Catabasis, Circulatio, Fuga, Hyperbole, Metabasis, Passaggio, Transgressus, Variatio

f) Figuras de sonido

Antitheton, Congeries, Faux bourdoun, Mutatio toni, Noema, Analepsis, Anadiplosis, Anaploce

g) Figuras de silencio (reposo)

Abruptio, Aposiopesis, Homoioteleuton, Suspiratio, Tmesis.

1. FIGURAS QUE AFECTAN A LA MELODÍA

1.1 Figuras de repetición

1.1.1 Estructuras de repetición

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

1.1.2 Repetición exacta. Palillogia.

1.1.3 Repetición alterada. Traductio.

1.1.3.1 Sobre una voz.

Synonimia, Gradatio, Paronomasia.

1.1.3.2 Sobre varias voces

Polyptoton, Mimesis, Ausexis, Fuga imaginaria, Fuga ealis, Harmonia gemina.

1.1.4 Repetición condensada de un desarrollo.

Percusio, Distributio Recapitulativa, Synecdoche-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 ARMONÍA

2.1 Figuras de disonancia

2.1.1 Conducción de la voz

Anticipatio Notae, Pasmus dusiusculus, 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 Figuras de acordes

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

3. FIGURAS QUE AFECTAN A VARIOS ELEMENTOS MUSICALES

3.1 Por adición

3.1.1 Variación – incremento

Apotomia, Diminutio, Variatio, Emphasis, Epanalepsis de Vogt, Schematoides, Parémbole.

3.1.2 Amplificación

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

3.1.3 Duda

Suspensio, Dubitatio.

3.1.1 Acumulación por agregación

Congeries, Enumeratio, Pleonasmus, Polysyndeton.

3.2 Por sustracción

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 permutación, sustitución

3.3.1 Permutación

Antimetaboles, Atanacsis, Hypérbaton, Metabasis, Syncopatio de Thuringus.

3.3.2 Sustitución

Antistaechon, Mutatio toni.

3.3.3 Oposición de contrarios

Antitheton, Hypallage.

ANEXO B

TABLAS DE REFERENCIA PARA DETERMINAR EL CARÁCTER MUSICAL

Elementos de la música que sirven para la asociación analógica (imitación) de los movimientos corporales y las pasiones

- Modo
- Intervalos
- Disonancias
- Indicaciones de tempo y carácter
- Figuras rítmicas
- Diseño melódico
- Ritmo
- Tonalidad
- Rango melódico
- Forma
- Color instrumental
- Estilo
- Figuras retórico musicales

Tabla 1. Elementos de la música que sirven para la asociación analógica (imitación) de los movimientos corporales y las pasiones. Elaboración propia.

Elementos externos a la música que contribuyen en la percepción

- Lugar donde se escucha
- Estación del año
- Predisposición natural o voluntaria del oyente
- Día
- Hora
- Clima

Tabla 2. Elementos externos a la música que contribuyen en la percepción. Elaboración propia.

Cualidades afectivas de las tonalidades

Tonalidad	Charpentier	Rameau	Mattheson
Do mayor	Alegre Guerrero	Avivado Regocijante	Cólera Enfado Impertinencia
Do menor	Deprimido	Ternura	Dulzura desbordante

	Triste	Lamentación	Intensa tristeza
Re mayor	Gozo Enfado	Avivado Regocijante	Terquedad, Agudeza, Escándalo, Beligerancia, Animación
Re menor	Solemne Devoto (religioso)	Dulzura Tristeza	Calma, Religiosidad, Grandilocuencia, Alegría refinada
Mib mayor	Cruel Duro		Patetismo, Seriedad, Reflexión, Lastimoso
Mib menor	Horror, espanto		
Mi mayor	Enfadado, escandaloso	Magnificencia, alegre, grandilocuente	Tristeza desesperada y fatal, agudamente doloroso.
Mi menor	Afeminado, amoroso y lacrimoso	Dulzura, ternura	Reflexión, profundidad, tristeza, expresa dolor
Fa mayor	Furia, cólera	Tormentoso, rabia	Generosidad, resignación, amor
Fa menor	Deprimido, lloroso	Ternura, lamento, deprimente	Ansiedad, desesperación, tibieza, relajación
Fa#menor			Tristeza profunda, soledad, languidez
Sol mayor	Dulce, jovial	Canciones tiernas y alegres	Insinuación, persuasión, brillantez, alegría
Sol menor	Severo, magnificante	Ternura, dulzura	Gracias, complacencia, 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.

Tabla 3. Cualidades afectivas de las tonalidades. López Cano, 1996, p.37-38.

Las pasiones en las indicaciones de tiempo y de carácter

- | | | | |
|------------|-----------|---------------|----------|
| ○ Adagio: | Tristeza | - Affettuoso: | Amor |
| ○ Lamento: | Lamento | - Allegro: | Consuelo |
| ○ Lento: | Alivio | - Presto: | Deseo |
| ○ Andante: | Esperanza | | |

Tabla 4. Las pasiones en las indicaciones de tiempo y de carácter. López Cano, 1996, p. 38.

Afectos y pasiones característicos de algunas danzas

- Menuet: Alegría moderada
- Gavotta: Alegría jubilosa
- Bourée: Lo contento, agradable, displis-cencia y laxitud
- Rigaudon: Deliciosa coquetería
- Marche: Heroísmo y valentía
- Entrée: Lo altivo y majestuoso
- Gigue
 - Inglesa: Ardiente y apresurada
 - Louvre: Altivez y pomposidad
 - Canarie: Deseo
 - Italiana: Velocidad e ímpetu extremos
- Polonaise: Sinceridad y franqueza
- Angloise: Obstinación
- Passepied: Frivolidad
- Rondeau: Firmeza y convicción
- Sarabande: Ambición
- Courante: Dulce esperanza
- Allemande: Espíritu contento y feliz que se deleita en la calma y el orden
- Fantasie: Imaginación
- Chaconne y passec.: Saciedad
- Intrata: Promesa
- Sonata: Complacencia: cada quien encontrará el afecto que desee, De acuerdo al movimiento indicado (adagio, andante, etc.)
- Concerto grosso: Sensualidad, celos, venganza, odio
- Sinfonía: El mismo del resto de la obra
- Overtura: Nobleza

Tabla 5. Afectos y pasiones característicos de algunas danzas. López Cano, 1996, p. 38.

Emociones según Quantz y emoción percibida			
Recurso compositivo		Emoción según Quantz	Emoción percibida
Armonía	Modo mayor	Alegría/Audacia	Felicidad
	Modo menor	Melancolía/Adulación	Tristeza
Interválica	Amplia	Con notas cortas y staccato: alegría	Activación
	Estrecha	Con tempo lento y legato: melancolía	Baja activación
Articulación	Legato	Con tempo lento e interválica estrecha: melancolía	Entusiasmo
	Staccato	Con notas cortas e interválica amplia: alegría	Miedo
Tempo	Rápido	Jocosidad	Felicidad, activación
	Lento	Melancolía	Serenidad , tristeza
Relación armónica	Consonancia	Tranquilidad	Afabilidad, serenidad
	Disonancia	Perturbación	Miedo y agitación

Tabla 6. Emociones según Quantz y emoción percibida. Tizón, 2018, p. 326

Clasificación de los afectos según Descartes y Benedict de Spinoza (Menciones de López Cano)

DESCARTES

Existen seis pasiones básicas, de las cuales se derivan todas las demás pasiones:

Admiración	Amor-deseo	Odio	Alegría	Tristeza
Estimación	Esperanza	Temor	Satisfacción	(presente)
Orgullo	Seguridad	Desesperación	Benevolencia	Remordimiento
Veneración	Valor	Cobardía	Agradecimiento	Burla
Desprecio	Audacia	Miedo	Gloria	(Pasado)
Humildad			Añoranza/gozo	Arrepentimiento
Desdén				Indignación
				Cólera
				Vergüenza
				Hastío/disgusto

BENEDICT DE SPINOZA

Hay tres tipos de afectos primarios y de estos se derivan todos los demás:

Causa agrado o placer <u>Laetitia:</u> Amor Inclinación Devoción Esperanza Confianza Alegría Atención Sobreestima Envidia Autoestima Orgullo <u>Autoexaltación</u> Gratitude Buena voluntad	Causa desagrado o displacer <u>Tristia:</u> Odio Aversión Burla Susto Desesperación Decepción Indignación Desprecio Compasión Humildad Desaliento Vergüenza Ira	Deseo. <u>Deseo:</u> Crueldad Temor Cortesía Ambición Glotonería Embriaguez Codicia Lascivia
--	--	--

Tabla 7. Clasificación de los afectos. López Cano, 1996.

FIGURAS RETÓRICAS Y EMOCIONES ASOCIADAS		
Figura retórica	Definición	Emociones asociadas
Abruptio	Interrupción o final súbito, imprevisto o ex abrupto.	Excitación
Anabasis	Línea melódica ascendente.	Exaltación
Anaphora	Es la repetición del mismo fragmento musical al inicio de diversas unidades (x.../x...)	Crueldad, desprecio, enfado
Articulus	Separación de notas de semibreve o breve	Vehemencia
Cadentiae duriusculae	Disonancia inusual, fuertemente disonante que ocurre antes de la cadencia final.	Placer
Catabasis	Línea melódica descendente	Depresión
Epanalepsis	Es la repetición del mismo fragmento musical al inicio y al final (x...x).	Placer
Exclamatio	Salto melódico inesperado ascendente o descendente.	Felicidad o tristeza (ascendente y descendente resp.)
Gradatio	Es una secuencia melódica, es decir, la repetición de un fragmento melódico a otro nivel	Amor divino/Felicidad
Hyperbole	Polarización de la voz hasta un extremo.	Tensión
Multiplicati	Repetir incesantemente una célula motívica.	Ansiedad
Noema	Acorde consonante y suave que se introduce en un contexto polifónico.	Felicidad
Parrhesia	Relaciones fuertemente disonantes en la relación armónica	Miedo

Passus duriusculus	Movimiento melódico predominantemente de segunda menor.	Sufrimiento
Pathopeia	Figuras de disonancia que ocurren en la confirmatio y que están ligadas a la expresividad del propio texto.	Dolor
Quinta superflua	Intervalo de quinta disminuida normalmente vinculado a la relación armónica.	Tristeza
Saltus duriusculus	Salto melódico igualo mayor a una sexta (muy habitual la séptima disminuida).	Lamentación, infidelidad
Suspensio	Interrupción, retardación, o detención del discurso musical.	Tensión
Suspiratio	Silencios usados a modos de suspiros.	Pena

Tabla 8. Figuras retóricas y emociones en el barroco. Tizón, 2018, p.328-329.

**ANEXO C
PROGRAMA RECITAL**

Obras de Ángela Peralta

Ángela Peralta
(1845 – 1883)

- | | |
|---------------|--------|
| - El deseo | 3'02'' |
| - Loin de toi | 5'07'' |
| - Lágrimas | 6'32'' |
| - lo tamera | 3'02'' |
| - La huérfana | 3'26'' |

Obras de María Garfias

María Garfias
(1848 – 1918)

- | | |
|--------------------------|--------|
| - No te olvido | 2'36'' |
| - Dios salve a la nación | 3'07'' |
| - A mi madre | 3'36'' |

Obras de María Grever

María Grever
(1885 – 1951)

- | | |
|-------------|--------|
| - Despedida | 3'08'' |
| - Yo no sé | 4'02'' |

Obras de Emiliana de Zubeldía

Emiliana de Zubeldía
(1888 – 1987)

- | | |
|-----------------------|--------|
| - Que soy blanca rosa | 1'15'' |
| - Perdí mi canica | 1'36'' |

Obras de María Teresa Prieto

María Teresa Prieto
(1896 – 1982)

- | | |
|-------------|--------|
| - Ave María | 2'40'' |
|-------------|--------|

Obras de Sofía Cancino de Cuevas

Sofía Cancino
(1897 – 1982)

- | | |
|---------------------------|--------|
| - Ils marchent devant moi | 2'10'' |
|---------------------------|--------|

Obras de María Fajardo

María Fajardo
(s.f - s.f)

- | | |
|-----------------------|--------|
| - Los besos que te di | 2'10'' |
|-----------------------|--------|

Duración Total del programa: 47'29''

ANEXO D
PARTITURAS CON ANÁLISIS RETÓRICO MUSICAL

El Deseo
Romanza para canto

Ángela Peralta

Narratio

A *Andantino*

Sin Exordium

Voz

Piano

Bus co la luz de tus o _ _ _ _ _ jos | Tus ca _ _ ri cias y ter

Anabasis Catabasis con Circulatio Anabasis

4

Voz

Pno.

nu _ _ _ _ ra | Y me _ _ lle na dea mar gu _ _ _ _ ra la

Catabasis con Circulatio Anabasis Catabasis con Circulatio

7

Propositio

Voz

Pno.

so _ _ _ _ le dad en quees to _ _ y | ¿Por qué sien mi ser te

Anabasis Catabasis Anabasis

The image displays a musical score for the song 'El Deseo' by Ángela Peralta, categorized as a 'Romanza para canto'. The score is divided into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system is marked 'Narratio' and 'A Andantino'. The vocal line begins with the lyrics 'Bus co la luz de tus o _ _ _ _ _ jos | Tus ca _ _ ri cias y ter'. Below the lyrics, blue brackets indicate rhetorical structures: 'Anabasis' under 'Bus co la luz', 'Catabasis con Circulatio' under 'de tus o _ _ _ _ _ jos', and 'Anabasis' under 'Tus ca _ _ ri cias y ter'. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand. The second system starts at measure 4 and continues the vocal line with 'nu _ _ _ _ ra | Y me _ _ lle na dea mar gu _ _ _ _ ra la'. Similar rhetorical annotations are present: 'Catabasis con Circulatio' under 'nu _ _ _ _ ra', 'Anabasis' under 'Y me _ _ lle na dea mar', and 'Catabasis con Circulatio' under 'gu _ _ _ _ ra la'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The third system starts at measure 7 and is marked 'Propositio'. The vocal line continues with 'so _ _ _ _ le dad en quees to _ _ y | ¿Por qué sien mi ser te'. Rhetorical annotations include 'Anabasis' under 'le dad en quees', 'Catabasis' under 'to _ _ y', and 'Anabasis' under '¿Por qué sien mi ser te'. The piano accompaniment features a more active right hand with chords and moving lines, while the left hand remains simple. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.

2

10

Voz

sien to, tú pa re ce que tea le jas?

Catabasis con Circulatio Anabasis Catabasis con Circulatio

Pno.

13

Voz

Ya ban do na da me de jas, do es tás mi dul cea

Anabasis Catabasis con Circulatio Circulatio

Pno.

16

Confutatio

Voz

mor? Sin ti de tes to la vi da, El am

Catabasis con circulatio Exclamatio

Pno.

19

Voz

bien te y has ta las flo res No hay a mor sin tus a

Anabasis Catabasi Exclamatio Catabasis

Pno.

Detailed description: This is a musical score for voice and piano. It consists of three systems of staves. Each system has a vocal line (Voz) and a piano accompaniment line (Pno.). The vocal line includes lyrics in Spanish. The piano accompaniment features a consistent rhythmic pattern of eighth notes. Annotations in blue and orange identify rhetorical devices: Catabasis con Circulatio, Anabasis, Circulatio, Confutatio, and Exclamatio. A blue bar highlights the section starting at measure 16, labeled 'Confutatio'. A blue letter 'B' is placed above the vocal line at measure 16. The score is numbered 2 at the top left, and measure numbers 10, 13, 16, and 19 are placed above the vocal lines.

22

Voz

mo res | sin ti | no_ que ro vi vi r. | Sin

Exclamatio

Catabasis con Circulatio

Pno.

25

Voz

ti ¡Si! | de tes to la vi da | el am bien te | y has ta las

Palilogia)27

Paronomasia del compás ant.

25{Palilogia

Pno.

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Confirmatio

28

Voz

flo res ¡Si! | Si la voz con que te lla mo. De ses pe ra da ydo

Exclamatio

8^{va} Epiphora del compás 1-8

Pno.

32

Voz

lien te. No te fue sein di fe ren te Ya que le jos de mies

8^{va} Epiphora del compás 1-8

Pno.

4

36 **Confutatio 2**
C

Voz
tás. Ven mi te so roy re

Pno.

38

Voz
cli na tu fren te so bre mi

Pno.

40

Voz
se no, Dea mor y de an gus tia

Pno.
Dubitatio

42

Voz
lle no por ti mi bien le ha lla

Pno.
Dubitatio

5

44

Voz

rás. Ven mi te so rre

Pno.

Antistrophe

46

Voz

cli na tu fren te so bre mi

Pno.

48

Voz

se no de a mor de an gus tia

Pno.

Exclamatio

Catbasis

50

Voz

lle no por ti le ha lla rás

Pno.

Exclamatio

Peroratio

Coda

Circulatio

52

Pno.

Circulatio

Homoiototon

Detailed description: This is a musical score for voice and piano. It consists of five systems of staves. Each system includes a vocal line (Voz) and a piano accompaniment (Pno.). The vocal line contains lyrics in Spanish. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Various rhetorical devices are annotated with colored lines and labels: 'Antistrophe' (purple), 'Catbasis' (blue), 'Exclamatio' (orange), 'Peroratio' (red), 'Coda' (red), and 'Circulatio' (blue). A 'Homoiototon' is also marked in yellow. The score is numbered 44, 46, 48, 50, and 52 at the beginning of each system. A page number '5' is located at the top right.

Loin de Toi

Vals para canto

Ángela Peralta

Exordium ♩ = 110 **rall.**

Intro

Piano

Palilogia

Periphrasis

Palilogia

Abruptio

9 **Narratio** *a tempo*

Voz

Distributio

Exclamatio

te lon ta

Catabasis

na pian gen do og nor.

Exclamatio

Anabasis

Catabasis

Pno.

17

Voz

Do len te l'a ni ma fe ri toil cor.

Anabasis

Exclamatio

Catabasis

Exclamatio

Catabasis

Saltus duriusculus

Pno.

25 **Propositio**

Voz

Va go nell mon do Cual va ga un

Catabasis

Anabasis

Pno.

32

Voz

fior Sem pre pie na d'a ro ma e pie

Catabasis

Anabasis

Catabasis

Pno.

Confutatio 1

2 39 **B** Strophe 1

Voz na d'a mor. Distributio Ah Anabasis Catabasis

Pno. Homoloteleuton

45 Paronomasia de Strophe 1

Voz Anabasis Catabasis Anabasis

Pno. Anabasis Anabasis

51 Antistrophe de Strophe 1

Voz Anabasis Catabasis Exclamatio 1.

Pno. Anabasis

57 **2. Confirmatio** **A**

Voz Ti vi diun gior no cual Epiphora de sección A

Pno.

64

Voz nuo vo sol che al lon ta nan do tut

Pno.

72 3

Voz
to do lor. Col tuo ca lo

Pno.

79

Voz
re bru cias ti il cor cor che sol

Pno.

86 Confutatio 2

Voz
bal per te per te d'a mor. Fin

Pno.

93

Voz
che nel pet to l'a mo rio sen ta mo ra con ten ta chi

Pno.

Passus duriusculus *Exclamatio* *Periphraasis y Palilogia*

99

Voz
tan to a mo Fin che nel pet to l'a mor io sen

Pno.

Exclamatio *Passus duriusculus* *Exclamatio* *Anabasis*

Detailed description: This image shows a page of a musical score for voice and piano. It consists of six systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are in Latin. The score is annotated with rhetorical terms: 'Passus duriusculus' (a difficult passage) and 'Exclamatio' (exclamation) are marked in orange with arrows pointing to specific notes in the vocal line. 'Periphraasis y Palilogia' (periphrasis and palilogia) is marked in purple under a phrase. 'Anabasis' (anabasis) is marked in blue under another phrase. A section starting at measure 86 is labeled 'Confutatio 2' in blue. Measure numbers 72, 79, 86, 93, and 99 are indicated at the start of their respective systems. A page number '3' is in the top right corner.

4

105

Voz

Anabasis

ta. Fin che nel pet to l'a mor io

Pno.

Passus duriusculus

Exclamatio

112

Voz

sen ta mo rra con ten ta chi tan to a mo Fin che nel pet to

Pno.

Periphrasis y parrilogia

Exclamatio

Passus duriusculus

Exclamatio

119

Voz

Exclamatio

l'a mo re sen ta mo rra chi tan to a mó. va

Pno.

Exclamatio

Brillante

Confratatio 3

125

Voz

Exclamatio

go nel mon do qual va gaun fior pie no d'a re ma

Pno.

Exclamatio

Circulatio

Circulatio

132

Voz

Exclamatio

Pie no d'a mor re pie na d'a mor d'a mor.

Pno.

Exclamatio

Circulatio

Detailed description: The image shows a page of a musical score for voice and piano. It consists of five systems, each with a vocal line (Voz) and a piano accompaniment line (Pno.). The score is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The lyrics are in Italian. Various rhetorical devices and performance techniques are annotated with orange and blue lines and labels. Orange labels include 'Anabasis', 'Passus duriusculus', 'Exclamatio', 'Periphrasis y parrilogia', and 'Brillante'. Blue labels include 'Circulatio' and 'Confratatio 3'. The page number '4' is in the top left corner, and the page number '134' is in the bottom right corner.

139

Voz

Va go Exclamatio va go cual

Pno.

144

Voz

va ga un Exclamatio fior Ri pie no d'a mor. Exclamatio

Circulatio

Pno.

148

Voz

Va go qual fior ple

Anabasis

Catabasis

Fig. 1

Exclamatio

Pno.

153

Synonymia de Fig. 1

Voz

no d'a Exclamatio mor. Ah

Saltus duriusculus

Dubitatio

Catabasis

Confutatio 4

Pno.

6

158

Voz

Anabasis

Synonymia

Pno.

164

Synonymia

Catabasis

Anabasis

Catabasis

si d'a

170

Confirmatio

A'

mor.

Distributio

Paronomasia hasta compás 203

f

Homoloteleuton

p

178

Voz

Ah vie ni mio ben vie ni | ¡Ah! vie

Paillogia

Periphrasis y Paillogia

Pno.

pp

p

186

Voz

ni

Da Exclamatio e lon ta na pian

Anabasis

Catabasis

Anabasis

Pno.

193

Voz

Exclamatio

gen do

Catabasis

ogno

Anabasis

ra Do

Exclamatio

len te

Exclamatio

l'a

Exclamatio

ni ma

Saltus duriusculus

Fe

Pno.

201

Voz

ri toil cor.

Confutatio 5

Ah

Anabasis

Synonymia

Palilogia

Pno.

208

Voz

Anabasis

ah

Anabasis

Catabasis

Pno.

Pasus duriusculus

214

Voz

Circulatio

Anabasis

Catabasis

ii cor.

Pno.

220

Voz

Pno.

Pasus duriusculus

Periphrasis y Palilogia

226 **F** *col canto ad libitum*

Voz

Pno.

Ah

Dubitatio

227 **Confutatio 6**

Voz

Pno.

a Anabasis si pie Synonymia na Anabasis d'a Anabasis mor

233

Voz

Pno.

d'a Anabasis mor si ti vi di Synonymia un gior no qual

Exclamatio

Exclamatio

Exclamatio

240

Voz

Pno.

nuo Synonymia vo sol a Anabasis si

The image shows a musical score for voice and piano. It is divided into several systems. The first system (measures 220-225) features a vocal line with a rest and a piano accompaniment. Annotations include 'Pasus duriusculus' (orange) and 'Periphrasis y Palilogia' (purple). The second system (measures 226-227) is marked 'col canto ad libitum' and shows a vocal line with a melisma 'Ah' and a piano accompaniment with 'Dubitatio' (purple). The third system (measures 227-232) is titled 'Confutatio 6' and contains the lyrics 'a Anabasis si pie Synonymia na Anabasis d'a Anabasis mor'. The fourth system (measures 233-239) contains the lyrics 'd'a Anabasis mor si ti vi di Synonymia un gior no qual' and features three 'Exclamatio' (orange) annotations. The fifth system (measures 240-245) contains the lyrics 'nuo Synonymia vo sol a Anabasis si' and has 'Exclamatio' annotations. The piano accompaniment consists of block chords and simple rhythmic patterns.

245

Voz: pie na *Synonymia* d'a more d'a mor si

Pno. Anabasis

251

Voz: ah Anabasis ah Anabasis ah Circulatio

Pno. Synonymia Suspiratio

257

Voz: il cor ah Anabasis si Paus duriusculus ah Anabasis

Pno. cresc ff

263

Voz: si Paus duriusculus Palilogia y Periphrahis

Pno. cresc ff ff f ff cresc

Detailed description: This musical score consists of four systems, each with a vocal line (Voz) and a piano accompaniment (Pno.). The first system (measures 245-250) features the lyrics 'pie na d'a more d'a mor si' with a purple bracket labeled 'Synonymia' over 'na d'a' and a blue bracket labeled 'Anabasis' over 'more d'a'. The piano accompaniment consists of block chords. The second system (measures 251-256) has lyrics 'ah ah ah' with blue brackets for 'Anabasis' under the first and third 'ah', and a blue bracket for 'Circulatio' under the second 'ah'. A purple bracket labeled 'Synonymia' spans the first two 'ah's. A yellow bracket labeled 'Suspiratio' is under the first 'ah'. The piano accompaniment continues with block chords. The third system (measures 257-262) has lyrics 'il cor ah si ah' with blue brackets for 'Anabasis' under 'ah' and 'ah', and a blue bracket for 'Anabasis' under the final 'ah'. A purple bracket labeled 'Paus duriusculus' is under 'si'. A trill is marked above the final 'ah'. The piano accompaniment has a 'cresc ff' marking. The fourth system (measures 263-268) has lyrics 'si' with a purple bracket labeled 'Palilogia y Periphrahis' over the final five measures. A purple bracket labeled 'Paus duriusculus' is under 'si'. A trill is marked above the first measure. The piano accompaniment has 'cresc ff', 'ff', 'f', 'ff', and 'cresc' markings.

10 **Peroratio**

270

Voz

ah cor che sol bal za per te si per te d'a

Pno.

fff

Homoiptoton

Anabasis

278

Voz

mor, ah d'a mor, ah d'a mor d'a mor.

Pno.

a tempo

Palilogia

Exclamatio

Anabasis

Exclamatio

Exclamatio

Coda

285

Vivisimo

Pno.

Epistrophe

293

Pno.

Catabasis

299

Pno.

Homoioteleuton

FIN

LÁGRIMAS

Romanza para canto

ÁNGELA PERALTA

Exordium

Intro Moderato

Piano

The piano introduction consists of six measures in 2/4 time. The right hand features a melodic line with a trill in the final measure. The left hand plays a steady sixteenth-note accompaniment with sixths. Measure numbers 1 through 6 are indicated below the bass staff.

Narratio A

Voz

piano

Suspiratio

Lar Catabasis mes qui

Pno.

The vocal line begins at measure 7 with the lyrics 'Lar Catabasis mes qui'. The piano accompaniment continues with sixteenth-note patterns. Measure numbers 7 through 12 are indicated below the piano staff.

Voz

Suspiratio

tom bez sur la ter re mon

Pno.

The vocal line continues with the lyrics 'tom bez sur la ter re mon'. The piano accompaniment features sixteenth-note patterns with some triplet figures. Measure numbers 13 through 18 are indicated below the piano staff.

Propositio

Voz

Suspiratio

Catabasis

tant du coeur sous la pau

Pno.

The vocal line begins at measure 19 with the lyrics 'tant du coeur sous la pau'. The piano accompaniment continues with sixteenth-note patterns. Measure numbers 19 through 24 are indicated below the piano staff.

25 *poco più*

Voz

pié re | vo tre_ sour ceest un | doux mys té re.

Anabasis Antistrophe Catabasis

Pno.

31 *affretando*

Voz

D'ou ve nez vous D'ou ye nez_ vous d'ou ve nez vous d'ou ve nez

Anabasis Circulatio Palilogia y Periphraisis

Pno.

36 **Confutatio 1** *aumentando*

Voz

vous.. | Donc_ est ta main vi gou reu se_

Circulatio Synonymia

Pno.

42 *piano*

Voz

qui_ voule vo tre candou lou reu se_ | tou_ jours

Circulatio Anabasis

Pno.

48 **Confutatio 2**

Voz
 tou jour sur tous. Lar mes Lar mes de crain
 Catabasis Circulatio

Pno.

54
 te et d' es pé ran ce lar mes
 Exclamatio Catabasis Pasus duriusculus

Pno.

60
 de joie et des ouf fran ce larmes d'epoux d'a mis de
 Circulatio Catabasis Exclamatio

Pno.

65 *pianissimo ed acelerando*
 fré re lar mes d'en fant
 Pasus duriusculus

Pno.

4

71 *crescendo*

Voz lar mes de mères de haine de co lè

Pasus duriusculus Saltus duriusculus Paronomasia

Pno.

76 *Fortissimo con passione*

Voz res. Lar mes qui cou lez cou

Suspiratio Catabasis

Pno.

82

Voz lez so li tai res tom bez tom bez lar mes d'a mour

Circulatio Anabasis Pasus duriusculus

Pno.

88 *Confutatio 2*

Voz tom bez tom bez larmes d'a mour. Lar

Catabasis

Pno.

Detailed description: The image shows a musical score for voice and piano. It is divided into four systems. The first system (measures 71-75) features a vocal line with the lyrics 'lar mes de mères de haine de co lè' and a piano accompaniment with sixteenth-note patterns. Annotations include 'crescendo' above the vocal line, and 'Pasus duriusculus', 'Saltus duriusculus', and 'Paronomasia' pointing to specific notes. The second system (measures 76-81) has the lyrics 'res. Lar mes qui cou lez cou' and is marked 'Fortissimo con passione'. It includes annotations for 'Suspiratio' and 'Catabasis'. The third system (measures 82-87) has the lyrics 'lez so li tai res tom bez tom bez lar mes d'a mour' and includes 'Circulatio', 'Anabasis', and 'Pasus duriusculus'. The fourth system (measures 88-92) has the lyrics 'tom bez tom bez larmes d'a mour. Lar' and is marked 'Confutatio 2'. The piano accompaniment throughout consists of sixteenth-note patterns in the right hand and sustained chords in the left hand.

94

Voz

mes lar mes de crain te et d'e s pé ran

Circulatio

Exclamatio

Pno.

100

Voz

ce lar mes de joie et de suf fran ce larmes d'epoux

Circulatio

Pasus duriusculus

Catabasis

Pno.

106

Voz

d'a mis de frère lar mes d'en fan

Circulatio

Pasus duriusculus

Saltus duriusculus

piano ed accelerando

Pno.

112

Voz

lar mes de mères de haïne de co

Saltus duriusculus

Paronomasia

crescendo

Pno.

The image shows a musical score for voice and piano, divided into four systems. Each system consists of a vocal line (Voz) and a piano accompaniment (Pno.). The score includes various annotations for rhetorical devices and performance instructions. The first system (measures 94-99) features a vocal line with the lyrics 'mes lar mes de crain te et d'e s pé ran'. Annotations include 'Circulatio' under 'mes lar mes de crain' and 'Exclamatio' under 'te et d'e'. The piano accompaniment has six sixteenth-note chords marked with a '6'. The second system (measures 100-105) has lyrics 'ce lar mes de joie et de suf fran ce larmes d'epoux'. Annotations include 'Circulatio' under 'de joie et de suf', 'Pasus duriusculus' under 'de joie et de suf', and 'Catabasis' under 'fran ce'. The piano accompaniment has six sixteenth-note chords marked with a '6'. The third system (measures 106-111) has lyrics 'd'a mis de frère lar mes d'en fan'. Annotations include 'Circulatio' under 'd'a mis de frère', 'Pasus duriusculus' under 'd'a mis de frère', and 'Saltus duriusculus' under 'lar mes d'en fan'. The piano accompaniment has six sixteenth-note chords marked with a '6'. The fourth system (measures 112-117) has lyrics 'lar mes de mères de haïne de co'. Annotations include 'Saltus duriusculus' under 'mères de haïne' and 'Paronomasia' under 'de haïne de co'. The piano accompaniment has six sixteenth-note chords marked with a '6'. Performance instructions include 'piano ed accelerando' and 'crescendo'.

6

117 *fortissimo bassionato*

Voz

lé re lar mes qui cou

Paronomasia Catabasis Suspiratio

Pno.

123

Voz

lez cou lez so li tai res tom bez tom bez lar mes d'a

Circulatio Anabasis Paus duriusculus

Pno.

129

Voz

mour tom bez tom bez larmes d'a mour.

Catabasis Suspiratio

Pno.

135

Pno.

141

Voz

Lar mes qui

Confirmatio Suspiratio

Pno.

Detailed description: The image shows a musical score for voice and piano. It is divided into five systems. The first system (measures 117-122) is marked 'fortissimo bassionato' and includes annotations for 'Paronomasia' (pointing to 'lé'), 'Catabasis' (under 'mes'), and 'Suspiratio' (under 'qui'). The second system (measures 123-128) includes 'Circulatio' (under 'so li tai'), 'Anabasis' (under 'tom bez'), and 'Paus duriusculus' (under 'lar mes'). The third system (measures 129-134) includes 'Catabasis' (under 'tom bez') and 'Suspiratio' (under 'larmes'). The fourth system (measures 135-140) is a piano solo. The fifth system (measures 141-146) includes 'Confirmatio' (under 'Lar') and 'Suspiratio' (under 'mes'). The piano accompaniment features sixteenth-note patterns in the right hand and chords in the left hand.

148

Voz

cou lez de vo ran les tom

Catabasis

Pno.

154

Voz

bez sui vez vos pan tes si llonez les âmes ar

Circulatio

Catabasis

Pno.

160

Voz

den tes. Lar mes d'a mour

Circulatio

Pno.

166

Voz

d'a mour qui nous bru lez dans

Circulatio

Pno.

172

Voz

no - tre dou - leur trou - ve des charmes

Circulatio Catabasis Circulatio

Pno.

178 *fortissimo*

Voz

a llez puis que Dieu veut des lar mes pleu rez pleu

Anabasis Catabasis

Pno.

184

Voz

rez lar mes cou lez. Lar mes d'a mour

Circulatio

Pno.

190

Voz

d'a mour qui nous bru lez et nos

Circulatio

Pno.

196 9

Voz *crescendo*

dou leurs trou vant des charmes

Pno. *Circulatio*

202

Voz *diminuendo*

a llez puis que Dieu veut des lar mes pleu vez lar

Pno. *Anabasis* *Catabasis*

208

Voz **Peroratio** *allegro* **Coda** *Suspiratio*

mes cou lez pleu vez pleu rez lar mes cou lez pleu

Pno. *Catabasis*

214

Voz *Suspiratio*

rez pleu rez lar mes cou lez.

Pno. *Catabasis* **FIN**

IO T' AMERÓ

Romanza para piano y canto

ÁNGELA PERALTA

Exordium

Intro

Piano

Exclamatio

Catabasis

Exclamatio

Narratio

Voz

A

Exclamatio

Per che ti vi di nel fio re di mia

Pno.

11

Voz

vi ta. Per che fe ris ti l'al ma mia di tan toa

Anabasis

Catabasis

Pno.

15

Voz

mor. L'au ra chias pi ro tut ta di te mi

Exclamatio

Pno.

19

Voz

par la. Da ch'io li vi di la mia vi ta tu can

Anabasis

Catabasis

Pno.

23

Voz

gias ti. Vie ni' mio ben Antistrophe la vi ta v'o can

Pno.

Catabasis Anabasis

27

Voz

giar ti in un E den in Pa ra di

Pno.

Catabasis Exclamatio

31

Voz

so. L'au ra cheas pi ro tut ta di te mi

Pno.

Propositio Exclamatio

35

Voz

par la. D'a chio ti vi di la mia vi ta tu can

Pno.

Anabasis Catabasis

39

Voz

giast ti. Io t'a me ró fin che mi bat tail

Pno.

Parenthesis

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of five systems, each with a vocal line (Voz) and a piano accompaniment line (Pno.). The score is in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The lyrics are in Italian. Various rhetorical devices are annotated with colored brackets and labels: 'Catabasis' (blue), 'Anabasis' (blue), 'Antistrophe' (purple), 'Exclamatio' (orange), 'Propositio' (orange), and 'Parenthesis' (purple). The score is numbered 23, 27, 31, 35, and 39 at the beginning of each system.

3

43 Synonymia Circulatio

Voz *cor.* I o t'a me ro si t'a me ró fin che mi bata il

Pno. *col canto ad libitum*

47

Voz *cor.*

Pno.

51 Confirmatio

Voz **A** T'a Exclamatio mo ti dis si eil l'a bro non men

Pno.

55 Anabasis Catabasis

Voz ti va. Co me men tir, si dentro al cor ve tan toa

Pno.

59 Exclamatio

Voz mor! Fin che nell pet to l'ul ti mo bal zoio

Pno.

63

Voz

sen ta. Mai *Anabasis* ce se ró d'i do la *Catabasis* ti no mai

Pno.

67

Voz

più. Vie ni mio ben *Antistrophe* la vi ta, v'o can

Pno.

71

Voz

giar ti in un E den *Exclamatio* in Pa ra di

Pno.

75

Voz

so. Fin *Exclamatio* che nell pet to l'ul ti mo bal zoio

Pno.

79

Voz

sen ta. Mai *Anabasis* ce se ró d'i do la *Catabasis* ti no mai

Pno.

83

Voz

Pno.

piu. Ió t'a me ró Epistrophe fin che m'bat tajl cor.

88

Voz

Pno.

Synonymia

I o t'a me ro si t'a me

90

Voz

Pno.

colcanto ró finche mi ba ta il cor.

FIN

La huérfana

Romanza para canto

Ángela Peralta

Exordium

Intro *Larghetto* *Saltus duriusculus*

Piano

Catabasis

Detailed description: This block shows the piano introduction. It starts with a treble clef and a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 6/8. The music features a series of chords in the right hand and a more active bass line in the left hand. A blue bracket labeled 'Catabasis' spans the final two measures of the introduction.

Narratio

A

Voz

Sen za pa dre sen za spe ran ze

Exclamatio Catabasis Exclamatio Catabasis

Synonymia

Pno.

Detailed description: This block contains the first vocal line and its piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of three flats. The lyrics are 'Sen za pa dre sen za spe ran ze'. The piano accompaniment is in a bass clef with a key signature of three flats. The music is marked with 'A' and 'Narratio'. Blue brackets under the vocal line indicate 'Exclamatio' and 'Catabasis' sections. A purple bracket under the piano accompaniment indicates 'Synonymia'.

Propositio a tiempo

Voz

Ne lla vi ta ¡Oh! sin do lor. Com me

Exclamatio Catabasis Catabasis Exclamatio

rall. - - - - -

Pno.

rall. - - - - -

Detailed description: This block contains the second vocal line and its piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of three flats. The lyrics are 'Ne lla vi ta ¡Oh! sin do lor. Com me'. The piano accompaniment is in a bass clef with a key signature of three flats. The music is marked with 'Propositio a tiempo' and 'rall.'. Blue brackets under the vocal line indicate 'Exclamatio' and 'Catabasis' sections.

Voz

po - trei vi - vi - re. Se non si mou - ve il

Catabasis Exclamatio Catabasis Exclamatio Catabasis

Pno.

Detailed description: This block contains the third vocal line and its piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of three flats. The lyrics are 'po - trei vi - vi - re. Se non si mou - ve il'. The piano accompaniment is in a bass clef with a key signature of three flats. Blue brackets under the vocal line indicate 'Catabasis' and 'Exclamatio' sections.

Confutatio

2

22 **B** *poco meno*

Voz mi Periphraſis o - cor. Da - lla fa - me op

Pno. Circulatio Contrast

26

Voz pre - sa son. La spe

Pno.

29

Voz ran za ¡Ah! piu sor pre - se Do

Pno.

32

Voz Exclamatio ve sei ¡Oh! ma dre mia il mi - o Exclamatio cor ti

Pno. Catabasis

35

Voz Exclamatio cer - che - ra ¡Oh! ma dre mia. il mio

Pno. Catabasis

38

Voz

cor ti cer - che - ra Do ve sei ¡Oh!

Pno.

Paronomasia

41

Voz

ma dre mia il mio cor ti cer - che - ra ¡Ha!

Pno.

44 *de forza*

Voz

Do ve

Pno.

Dubitatio

45

Voz

se i.

Pno.

46

Voz

¡Oh! ¡ma dre

Pno.

47
Voz: mi al
Pno. *diminuendo*

48
Voz: E il mio
Pno. Parenthesis

49
Voz: cor
Pno.

50
Voz: ti cer - che -
Pno.

51
Voz: ra Or fa
Pno. Distributio Contrast

Confirmatio
A Exclamatio
Paronomasia

Detailed description: This is a musical score for voice and piano. It consists of five systems, each with a vocal line (Voz) and a piano accompaniment (Pno.). The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat). The time signature is 4/4. The score is annotated with various musical and rhetorical terms. System 47: The vocal line has notes for 'mi' and 'al'. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line. System 48: The vocal line has notes for 'E', 'il', and 'mio'. A purple bracket labeled 'Parenthesis' spans the piano accompaniment. The piano accompaniment is marked 'diminuendo'. System 49: The vocal line has a whole note for 'cor'. The piano accompaniment has rests marked with a fermata. System 50: The vocal line has notes for 'ti', 'cer', and 'che'. The piano accompaniment continues with eighth notes. System 51: The vocal line has notes for 'ra', 'Or', and 'fa'. The piano accompaniment has a section marked 'Distributio' and 'Contrast'. A blue box labeled 'Confirmatio' highlights the final measure, which contains the word 'Or' and 'fa'. Within this box, 'A' is marked above 'Or' and 'Exclamatio' is marked above 'fa'. 'Paronomasia' is marked below 'Or' and 'fa'.

54

Voz

ne *Catabasis* illa e *Exclamatio* tris *Catabasis* - te pas *Exclamatio* so *Catabasis* sem pre la

Pno.

59

Voz

vi *Catabasis* ta. Dal *Exclamatio* bel *Catabasis* gior - no *Exclamatio* chemihai dato

Pno.

64

Voz

lu - ce *Catabasis* i - o *Exclamatio* spe - ro vi *Circulatio* ta.

Pno.

69 **Confutatio 2**

Voz

U - na vo ce in cor mi di ce. che *Catabasis* *Pasus* *duriusculus* nel

Pno.

74

Voz

ciel *Pasus* *duriusculus* si la tro ve ró ah sein Dio *Circulatio* spe-ro pres-toa-llo - ra

Pno.

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of five systems, each with a vocal line (Voz) and a piano accompaniment (Pno.). The score is in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The lyrics are in Latin. Annotations in blue and orange identify musical structures: Catabasis (blue brackets), Exclamatio (orange lines), Pasus (orange lines), and Circulatio (blue brackets). The score is numbered 54, 59, 64, 69, and 74 at the beginning of each system. A section starting at measure 69 is labeled 'Confutatio 2'.

79

Voz

Presto io mori - rò se in Di - o se in Di - os-

Pno.

84

Voz

Catabasis Ppe - ro io Pesus duriusculus mori - rò Pesus duriusculus mo - ri - rò pres - to

Pno.

89

Voz

pres - to al lo - ra io si mo - rro, pres toa-

Pno.

94

Voz

Anabasis llo - ra Catabasis i - o

Pno.

97

Voz

mo - ri - rò

Pno.

Circulatio

Peroratio
Coda *allargando*

A mi amiga María de Jesús Camiña

No te olvido

Canción

Poema de M. Peredo

María Garfias

Exordium (Intro) Andante sostenuto

Frase 1 (Measures 1-5)

Circulatio (Measures 3-4)

Catabasis (Measures 5-6)

Annotations: Exclamatio, Pasmus duriusculus, Saltus duriusculus

Voz (Measures 5-6): En el ver gel del al ma bro toun di a Be lla, mo

Annotations: Abruptio, Exclamatio, Pasmus duriusculus, Circulatio

Polyptoton de frase 1

Piano (Measures 5-6): p

Voz (Measures 8-10): des ta, ya pa ci ble flor: Su cá liz so loa laa mis tad a

Annotations: Saltus duriusculus, Catabasis, Exclamatio, Apostrophe

Antistrophe

Piano (Measures 8-10): p

Voz (Measures 11-13): bri a Lle nan do con sua ro ma elco ra zón Mas ¡Ay! queen

Annotations: Pasmus duriusculus, Catabasis, Circulatio

Confutatio

Piano (Measures 11-13): p

2

14

Voz

no che ne gray bo rras co sa Se de sa tó fu rio so elhu ra

Exclamatio Anabasis Circulatio Catabasis Pasmus duriusculus

Pno.

17

Voz

can Y en sus a las vo ló la tris te ro sa. De jan doal

Anabasis Circulatio Anabasis

Pno.

20

Voz

al ma enmu da so le dad.

Catabasis a tempo

Pno.

23

Voz

De jan doal al ma enmuda so le

Anabasis Exclamatio Circulatio Catabasis Pasmus duriusculus

Polyptoton de Frase A

Peroratio

Red. *

25 3

Voz

dad.

Homoioptoton

ff

Fin

Pno.

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part (Voz) is on a single staff with a red line above it, containing a single note 'dad.' in the first measure. The piano part (Pno.) consists of two staves. The first measure features a piano introduction with a 7-measure rest in the right hand and a bass line. The second measure has a 7-measure rest in the right hand and a bass line, with a 'ff' dynamic marking. The third measure contains two chords, with an annotation 'Homoioptoton' pointing to them. The piece concludes with a 'Fin' marking in the fourth measure.

31

Voz

Exclamatio ti Se ñor que vien Circulatio do es tas des de tu
Sangre de nues tros pa dres em pa pa nues tra

Pno.

34

Voz

Circulatio Exclamatio Catabasis
tro no a la Na ción gi mien do por
tie rra y llo ran nues tras ma dres los

Pno.

37

Voz

Exclamatio Catabasis
el fe roz en co no con que los in va
ma les de la gue rra mue ren nues tros her

Pno.

8^{va}

40

Voz

Catabasis Circulatio
so res a ma gan su ex is ten cia, a
ma nos ha cien do re sis ten cia, Se

Pno.

43

Voz

ti al za la i no cen — cia su fer — vo ro — sa
 ñor — de la i no cen — cia o ye — la tier — na

Circulatio

Catabasis

Exclamatio

Pno.

3

46

Voz

voz, Pasus La Pa tria es tá en pe li — go sal — va la tú Se ñor. La
 voz. duriusculus Circulatio Exclamatio Exclamatio

Peroratio

Catabasis

Saltus duriusculus

ritard

Coda

Coro

Pno.

51

Voz

Pasus Pa tria es tá en pe li — go sal — va la tú Se
 duriusculus Circulatio Exclamatio Exclamatio

Catabasis

Saltus duriusculus

ritard

Pno.

f

54

Voz

ñor.

Homoioptoton

Pno.

A mi madre

Canción

María Garfias

Narratio

A

Voz

Ma dre tier na i do la tra da cuan to

Piano

Exclamatio

Circulatio

Voz

go za el al ma mi a al ver que en tan gra to

Pno.

Circulatio

Exclamatio

Circulatio

Pasus duriusculus

Voz

dí a rei na el con ten to do quier. Ma dre

Pno.

Circulatio

Pasus duriusculus

B

Voz

quier. Por ti sin ce sar a man te mis

Pno.

Anatabasis

Circulatio

Catabasis

Confutatio 1

2

13 **Circulatio** **Circulatio**

Voz vo tos e le vo al cie lo pa ra que te dé con

Pno.

16 **Catabasis** **Anabasis** **Catabasis**

Voz sue lo sa lud, ven tu ra, pla cer. Que el ca

Pno.

19 **Propositio** **Circulatio**

Voz **A** ri ño mu chos a ños en la zan do nues tras

Pno.

22 **Exclamatio** **Circulatio**

Voz vi das la di cha nos halle u ni das jun tas nos

Pno.

25 **Circulatio** **Pasmus duriusculus** **Confirmatio** **A'**

Voz ha lle el do lor. A tu la do qué meim

Pno.

3

28 Catabasis Circulatio

Voz
 por tan el mun do ni sus de li cias si mia

Pno.

31 Circulatio

Voz
 fán Exclamatio son tus ca ri ci as si mi exis

Pno.

33 Circulatio

Voz
 ten cia es tua mor. A tu

Pno.