



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA



DANSER POUR CHANTER:
PROPUESTA DE INTERPRETACIÓN MUSICAL-GESTUAL Y RETÓRICA
DE UNA ESCENA DE TRAGÉDIE LYRIQUE.

TESIS

QUE PRESENTA:
URI DAVID AVALOS PÉREZ

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN MÚSICA CANTO

TUTORES:
MTRA. MARÍA CLARA LOZADA OCAMPO
MTRO. IVÁN JUÁREZ LÓPEZ

COYOACÁN, CDMX.

2018



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.

A mis padres,
quienes me inculcaron el amor al arte.
Esther y Pablo, eternamente.

A mi hermano, cómplice musical.
A Juan Luis, amigo, consejero, maestro y colega.
También a mis maestros Roberto Bañuelas y Lupita Campos,
guías en el camino del arte del canto.

A Carmen Sierra, Tanya Cosío, maestras de vida que en hechos,
me enseñaron el camino del arte.

Agradezco infinitamente a la maestra Magdalena Villarán,
pues sin su ayuda este trabajo habría sido imposible.

“No canto porque la musa me inspire, sino para alentarla a inspirar a otros.”

U. D. A. P.

ÍNDICE

PREFACIO	v
INTRODUCCIÓN	xi
PARTE PRIMERA: Discurso del método para efectuar el análisis y tratamiento de las obras, y las consideraciones necesarias para realizarlo	1
1. Antecedentes	1
1.1 El discurso de Louis XIV: “El estado (y las artes) soy yo”	3
1.2 La corte artística de Louis XIV	4
2. Consideraciones filosóficas y su aplicación en la ópera	5
2.1 Discurso: definición, géneros	5
2.1.1 Retórica	7
2.1.1.1 Idioma francés: notes <i>égales</i> e <i>inégaes</i>	11
2.1.1.2 Génesis del recitativo de Lully	14
2.2 Corporalidad. Oposición y curva. Arte dinámico	16
2.3 Teoría de los afectos	16
3. Metodología utilizada para el tratamiento de las obras	24
3.1 <i>Dispositio</i> : análisis retórico	24
3.2 <i>Elocutio</i> : Análisis retórico-musical	31
- <i>Decoratio</i> musical	32
3.3 <i>Pronuntiatio</i> : Propuesta de movimiento	32
-Gesto	33
-Partes del gesto	34
-Tipo de gestos	34
-Amplitud del gesto	39
3.3.1 Movimiento gestual	41
-Tipo de movimientos	41
-Manos	41

-Brazos	46
-Gesto facial	50
-Torso (posición, postura, pose)	54
-Espalda	58
-Trayectoria escénica (desplazamiento)	58
PARTE SEGUNDA: De las cuestiones generales de la obra, y del análisis y tratamiento particular de la escena	63
1. Roland Marco histórico, síntesis, libretos y música	63
1.1 Síntesis y argumento	65
2. Análisis de la obra	68
2.1 <i>Dispositio</i> de la obra	68
2.2 <i>Elocutio: Decoratio</i>	71
2.2.1 Análisis explicativo de las figuras utilizadas en la obra (análisis retórico-musical)	73
2.3 <i>Pronuntiatio</i> de la obra: propuesta de movimiento	81
2.3.1 Gestualidad	81
2.3.2 Trayectoria escénica	90
2.3.2.1 Notación Feuillet de la trayectoria escénica	91
3. Conclusiones	92
PARTE TERCERA Y ÚLTIMA	
Apéndice 1: traducción	95
BIBLIOGRAFÍA	99

PREFACIO

Al comenzar mis estudios en la Escuela Nacional de Música, actualmente Facultad de Música (FaM), en el nivel propedéutico con el maestro Bañuelas, utilicé la antología *Arie Antiche (Arias italianas antiguas)*¹ de Parisotti. Desde mi punto de vista, esta antología que ha formado a tantos alumnos en el canto, ha deformado también en muchos su visión musical e histórica de uno de los periodos más fecundos y largos de la música posmedieval.

Pocos de ellos saben cuál es el origen de estas canciones y, menos aún, que al ser “arregladas” por Parisotti, la música sufrió deformaciones en un intento por hacerla sonar más al estilo del romanticismo, como cambios en la armonía, en la línea melódica, la métrica o la silabificación de la letra.

Este caso de reescritura musical, muy frecuente en el romanticismo, es un tema de investigación (de éste surgen las ediciones críticas y las urtext), que no es el de esta tesis aunque me detendré brevemente a mencionarlo, pues puede explicarnos el desconocimiento de éstas y otras obras barrocas.

Alessandro Parisotti, en el prólogo a la edición Ricordi de 1885 de *Arie Antiche*², escribe claramente que tuvo “el máximo cuidado de no cambiar el original”³ y por ello consultó diversos manuscritos para “aproximarse a la forma más elegante y más correcta”⁴, además de no modificar la letra ni el carácter de la obra, del autor o del siglo; afirma que sólo construyó el bajo continuo y transcribió el acompañamiento. Dichas aseveraciones son contrarias a los hechos pues es fácil observar las claras diferencias entre los manuscritos o copias de época y los arreglos de Parisotti.

1 Parisotti, A. (1885). *Arie Antiche*. Roma, Italia; G. Ricordi & C.

2 Ibid. (Traducción del tesista)

3 Ibid, s/n. (Traducción del tesista)

4 Ibid, s/n. (Traducción del tesista)

De los tres volúmenes, tomo como ejemplo “Intorno all’idol mio” de *L’Orontea* de Cesti⁵. El manuscrito conservado en Nápoles en la biblioteca del conservatorio de música S. Pietro a Majella, es evidentemente diferente al de Parisotti. Podría pasarse por alto el cambio de compás (de 3/2 a 3/4), pues melódica o armónicamente esto no causaría una gran transformación; pero es imposible ignorar los cambios realizados en la propia melodía de la voz, que producen una alteración en la agógica, elemento fundamental en la música (especialmente en la vocal), así como la introducción de adornos, y cadencias que fueron claramente “modernizadas”. Por ejemplo, en los compases 28 a 31, en la transcripción de Parisotti se aprecian múltiples notas de paso, punteados, un tresillo, un trino inferior y dos semifusas a modo de cadencia, contrario al original que es sencillamente una secuencia ascendente y descendente con blancas y negras de mi a sol. Enseguida, en el original, hay un interludio de ocho compases que fue eliminado por Parisotti y enlazado en un compás en una cadencia auténtica (Fig. 1).

Figura 1. Compases 28 a 31. En el sistema superior se aprecia el original, en el centro la transcripción a 3/4 y en el inferior, el arreglo de Parisotti.

Los cambios más importantes fueron realizados en la parte B, con múltiples ornamentos, variaciones significativas y frecuentes en la melodía, punteados en el ritmo y de octavas, el cambio de armonías resultantes, en parte por la modificación del bajo y la supresión de las frases con melismas; además del final instrumental, que fue eliminado, y la adición de una cadencia final claramente romántica.

⁵ Ibid, pp. 8-10.

La introducción de silencios en la voz, que cortan la línea melódica en una forma lógica para los compositores del siglo XIX (necesario a consecuencia de cambiar la melodía, lo hace también la agógica), implica también la destrucción de la línea sostenida y elegante y de su “espíritu” barroco. El cambio más importante de todos: al modificar la línea melódica se afecta a las figuras retóricas empleadas por el autor, es decir, transforma el lenguaje musical. Todas estas alteraciones dan como resultado una obra nueva, basada en una antigua, lo cual no es grave si se aclara debidamente.⁶

Por supuesto, para un alumno de canto que inicia, puede parecer prioritario aprender y perfeccionar la técnica, la pronunciación de los idiomas y la memorización de un amplio repertorio de diversos periodos y géneros; en lugar de invertir tiempo en la investigación histórica del repertorio que canta. Esta actitud se explica en parte porque con los planes de estudio de licenciatura de la FaM no se pretende formar cantantes especialistas en ningún periodo, estilo o género. Sin embargo, debido a mi gran interés sobre la música de dicho periodo, me di a la tarea de profundizar de manera personal mi conocimiento sobre él.

En la búsqueda de repertorio encontré grandes papeles para bajos en la ópera italiana o a la italiana, ciertamente muchos menos que los que fueron escritos para sopranos, menos aún que los creados para castrati; pero pude comprobar que esta tesitura contaba con el respeto y la debida importancia entre los compositores.

Las investigaciones personales también me llevaron a descubrir uno de los grandes crisoles del uso de voces masculinas graves en el barroco: la ópera francesa. La distinción entre “ópera” y “tragédie lyrique” es el punto de partida del presente trabajo por lo cual explicaré dichos conceptos y sus diferencias en la primera parte.

En 2015, después de una comprensión personal del periodo barroco, al menos hasta donde pude llegar sin ayuda, asistí a un curso de bajo continuo y música vocal barroca con énfasis en el repertorio francés, impartido por Violaine Cochard, y en el 2016, tomé

⁶ La partitura comparativa completa se encuentra en los apéndices.

un curso de gestualidad barroca para cantantes donde conocí a la maestra Magdalena Villarán Figuerola y estuve en contacto con la otra parte de la interpretación de la música francesa: la corporal. Pude conocer aspectos de la interpretación propiamente dicha y no sólo de la reproducción de las notas con el correcto uso de los ornamentos, de la *inegalité*, etcétera. Estos dos cursos extracurriculares fueron los únicos en todo el tiempo de mi formación en la FaM en los cuales encontré un espacio para el estudio de dicho repertorio.

El campo de las *interpretaciones históricamente informadas* (HIP por sus siglas en inglés) es relativamente reciente en la interpretación musical, sin embargo, ya ha sido ampliamente explorado logrando así su consolidación en múltiples universidades a nivel mundial, tales como la Juilliard School of Music en New York con un departamento especializado en este tipo de interpretación impartiendo estudios superiores (maestría y doctorado), o en la renombrada Schola Cantorum Basiliensis ubicada en Suiza, creada específicamente para formar artistas en el periodo barroco (incluida la música y la danza antiguas).

Las HIP musicales surgieron en parte como una contracorriente a aquella música que fue reescrita, reeditada y por tanto reinterpretada en el siglo XIX, o para buscar esa “pureza”, además de una consecuencia (del romanticismo) en el que se creó el concepto de repertorio y por el cual a las obras les era dado un valor “de preservación” y no sólo como una obra de una sola ocasión.

Existen múltiples intérpretes de gran renombre y talla tales como Jordi Savall o René Jacobs, el grupo musical Les Arts Florissants, Le Concert d’Astrée, por nombrar algunos. Existen disqueras y productoras especializadas en este tipo de interpretaciones tales como Erato Records o Mezzo. Entre las grabaciones más destacables están la de *Hyppolite et Aricie* de Rameau, del año 2014 dirigida por Haïm-Alexandre, en la cual fue cuidada la interpretación historicista musical, teatral y dancística.

A pesar de que existe esta corriente con tanta fuerza y reconocimiento, en mi opinión, la formación de los cantantes tiene una grave deficiencia en la corporalidad, la

conciencia escénica y el movimiento, aun cuando entre los músicos, es el que de manera más evidente se forma como instrumento e instrumentista, de ahí la importancia de su cuerpo no sólo en relación al aparato fonador. Se requiere la manualidad, poseer una figura neutra que pueda adoptar múltiples caracterizaciones, y la fortaleza física para afrontar el duro desgaste que representa el protagonizar una puesta en escena.

Es responsabilidad de un cantante ser un instrumento elástico y dispuesto para amoldarse a las exigencias de un director de escena, un coreógrafo, así como ser un instrumentista capaz y profesional, que aborde el repertorio y lo ejecute con un dominio técnico de gran nivel.

Desgraciadamente, ambas facetas representan por separado una dedicación a tiempo completo del que muchas veces no se dispone, así que los cantantes se decantan por la faceta de instrumentistas. Esto crea graves lagunas y deficiencias en su expresión, la cual tiene una técnica y un método que distan mucho de lo que la intuición puede proporcionarle a un estudiante promedio.

Los estudiantes de canto, con frecuencia, somos exclusivamente conscientes de cómo nos escucha el público, y casi nunca de cómo nos ve. Las preocupaciones en cuanto a la imagen que se proyecta se limita casi a la ropa que usaremos. Los alumnos más aventurados, se preocupan por la postura que adoptarán y dejan fluir improvisadamente el movimiento de los brazos o la trayectoria escénica, es decir, improvisan en escena esa otra cara que implica ser un cantante. Extrapolando, es como si un actor tuviera que cantar y practicara perfectamente el movimiento pero nunca la canción, y se decidiera a improvisarla al momento de la presentación.

Como alumno, fui testigo de que algunos alumnos intentaban ejercitar, incorporar y ensayar esa fase, pero carecían de conocimientos, método o técnica. Regresando al ejemplo de actor, es como si éste pretendiera ensayar una canción, pero no supiera leer la partitura que le fue dada.

Por todo lo anterior, realicé este trabajo en particular para los futuros estudiantes que tengan interés por la tragedia lírica, el arte barroco y el gesto, pues la literatura es aún escasa, inaccesible por la barrera del idioma o simplemente no se sabe por dónde comenzar; también como aporte a la facultad y a la universidad, pues su tarea educativa no puede cubrir todas las inquietudes de los alumnos, aunque lo intente.

Creo también que en la actualidad, cuando la investigación, la creación, la interpretación y la ejecución interdisciplinar está en boga, y se perfila como una corriente dominante para las artes y quienes las ejercemos, es imprescindible saber que no sólo es posible conjuntar nuestros quehaceres, sino que ya se ha hecho y perfeccionado en otras épocas.

Me gustaría también que este trabajo pudiera ser un punto de partida o incluso de debate, y que despertara el interés (especialmente en los cantantes) por investigar más a fondo sobre la interpretación informada.

Por último, y de manera evidente, me gustaría que esta tesis pudiera servir de guía o manual sobre la interpretación gestual y que se usara para justificar, de manera académica, el porqué de dicha interpretación.

Ciudad de México a 17 de Marzo de 2018.

INTRODUCCIÓN

Al revisar el plan de estudios de la licenciatura en canto es posible encontrar, como objeto de estudio para un cantante, repertorio del siglo XVI aunque no está mencionado el lugar de procedencia del mismo. En el programa de estudios, en la asignatura de canto, se declara textualmente:

(...) se proporcionan los conocimientos teóricos y prácticos indispensables para el dominio de una técnica vocal solvente e informada, que permitan interpretar al alumno obras de creciente dificultad, correspondientes al repertorio lírico de los siglos XVI al XXI, de los diferentes géneros, estilos y formas musicales. La formación profesional del cantante requiere de la aplicación de conocimientos musicales, lingüísticos, escénicos y culturales.
(...)⁷

Adicionalmente en el programa de Repertorio vocal se menciona que el repertorio “se asignará en conjunción con los profesores que impartan la asignatura de canto”⁸ y el objetivo general de dicha asignatura se expresa así:

“El alumno desarrollará los conocimientos teóricos y prácticos necesarios para el estudio, la interpretación y presentación pública del repertorio vocal correspondiente al semestre.”⁹

De hecho, el primer objetivo particular de Repertorio vocal del I al VIII es:

“Efectuar una propuesta retórica del texto de la obra vocal de estudio, a partir de la integración de los siguientes elementos: traducción, significado, contenido, estructura, fonética y características de los personajes.”¹⁰

7 Programa de asignatura (En línea). México: UNAM, Escuela Nacional de Música
<http://www.fam.unam.mx/div/cim/licenciatura/mapas_web/pdf/canto/semestre_1/canto_1.pdf>
(Consulta: 29 de Noviembre 2017).

8 Programa de asignatura (En línea). México: UNAM, Escuela Nacional de Música,
<http://www.fam.unam.mx/div/cim/licenciatura/mapas_web/pdf/canto/semestre_1/reper_voc_1.pdf>
pág. 10 (Consulta: 29 de Noviembre 2017).

9 *Ibíd.*

10 *Ibíd.*, pág. 11.

Finalmente, en el programa de Actuación aplicada al Canto, en sus objetivos generales, indica:

“El conocimiento del manejo escénico y dramático le darán al alumno la adecuada herramienta para impactar de manera eficaz la interpretación del canto a través del correcto manejo corporal; el conocimiento contextual de la obra literaria a interpretar; el análisis de texto; el análisis musical; el conocimiento del estilo, el análisis psicológico de los personajes a interpretar; el tratamiento del maquillaje; el conocimiento del escenario; el uso adecuado del vestuario; la construcción de máscaras; la correlación activa con otros actores; la improvisación; conocimiento de los géneros dramáticos; conocimiento de los diferentes tipos de teatro y las técnicas mnemotécnicas.^{11,}”

y en su tercer objetivo particular señala que el alumno (debe):

“Aplicar sus conocimientos de análisis musical para encontrar la expresión dramática (...)”¹²

Después de leer todos estos objetivos y planeaciones para los alumnos de canto podemos concluir que en la FaM se tiene la conciencia de que el manejo corporal es un aspecto relevante y enfático en la educación que pretende brindar la misma Facultad. También, que el concepto de retórica está presente en dicha formación, pues la clase de Canto se imparte conjuntamente con la de Repertorio vocal.

Podría deducirse que los alumnos deberían también formarse en retórica puesto que su uso es uno de los objetivos de la materia de repertorio vocal, empero, la bibliografía dada para ambas asignaturas (canto o repertorio vocal) no incluye ninguna de retórica aunque el programa de repertorio vocal proporciona un tipo de método para la integración de una propuesta retórica; de los seis conceptos mencionados solamente Contenido y Estructura, conciernen al estudio retórico.

11 Programa de asignatura (en línea). México: UNAM, Escuela Nacional de Música, <http://www.fam.unam.mx/div/cim/licenciatura/mapas_web/pdf/canto/semestre_1/act_cant_1.pdf> pág. 34 (Consulta: 29 de noviembre 2017).

12 *Ibíd.* pág. 35.

Por último, el programa de Actuación aplicado al canto tiene como objetivo “impactar de manera eficaz a través de correcto manejo corporal”¹³, pero la manera aparente para hacerlo es por medio de un análisis musical, aunque no se menciona qué tipo de análisis musical.

Sin embargo, las habilidades contempladas por la FaM en relación con el análisis musical son exclusivamente armónico-melódicas, y es claro que por medio de habilidades musicales formales los alumnos no obtendrán una formación escénica, aunque ésta es uno de los pilares fundamentales de la enseñanza, y por tanto de la evaluación.

El repertorio barroco, sobre todo el francés, tiene una corporalidad específica desarrollada bajo lineamientos filosóficos estrictos y estudios metódicos. Para ejecutar musicalmente este repertorio no es imprescindible conocer dicha corporalidad y menos aún dominarla, sin embargo, para la interpretación rigurosa e histórica, sí. Más aún, los estudios realizados por nuestros ancestros musicales son un legado invaluable, pues la escena y el cuerpo humano siguen siendo en esencia los mismos.

Por ello, primordialmente consultando tratados del siglo XVIII, en esta tesis he intentado recopilar y ejemplificar aquellas reglas específicas que son relevantes o generales, pues como sucede con frecuencia en el arte, hay incluso variantes entre ciertos estilos, a pesar de pertenecer al mismo periodo o corriente artística. Con dichas reglas, efectué un análisis en el campo de la filosofía, la música y el ámbito gestual. Con ello elaboro una propuesta escénica siguiendo dichas reglas, es decir, una interpretación nueva pero bajo lineamientos históricamente informados para aprovechar en una interpretación actual los conocimientos preexistentes del siglo XVII y XVIII.

¿A qué cantante no le serviría saber cómo pararse de una manera descansada, pero útil para el canto y visualmente agradable? ¿O saber cómo mover las manos sin que esto distraiga al público y esté acorde con lo que el texto indica? ¿Cómo caminar en el escenario de la manera más eficiente, artística y estilizada? ¿Qué caras o gestos faciales

13 *Ibíd.* pág. 34.

transmiten mejor, o son naturales o suficientemente exagerados para que el público pueda percibirlo a la distancia que lo separa del escenario? En suma, ¿cómo moverse al representar música escénica del siglo XVII y cuáles son los criterios a la hora de elegir los movimientos?

Esta tesis es una propuesta de respuesta a esas preguntas con un ejemplo. Cómo debe abordarse un aria de este particular periodo, cuyo génesis y fin siempre fueron los de convencer al público (y no sólo endulzar su oído), valiéndose de todos los recursos que están a mano en un espectáculo tan fastuoso como la *Tragedie Lyrique*.¹⁴

Por ello, he dividido el trabajo en tres partes. En la primera parte abordo el carácter de una obra y su análisis. Para ello considero necesario tratar a la obra como un discurso, de modo que explico el concepto de discurso y la metodología que empleo, que es la retórica. Además, explico el universo político, social y filosófico presente en la época de Louis XIV, que permite entender el papel que la música jugó en la construcción de un estado. Dicha construcción, a su vez, dictó una serie de convenciones que dieron forma a un estilo y un lenguaje característico de Francia.

En la parte segunda presento el análisis de la obra *Ah! j'attendray longtemps* (Roland) y realizo una propuesta de movimiento.

En la parte tercera se encuentran los apéndices.

¹⁴ En esta tesis no abordaré el tema de la ornamentación, puesto que la elección, uso y justificación de los ornamentos es sumamente extenso. Para efectos del análisis retórico, he considerado exclusivamente los expresamente escritos en la partitura por el autor o editor. Es mi intención ahondar en dicho tema en trabajos posteriores, dedicados exclusivamente al estudio de los ornamentos.

PARTE PRIMERA:

Discurso del método para efectuar el análisis y tratamiento de las obras, y las consideraciones necesarias para realizarlo

1. Antecedentes

La palabra “ópera” (obra en italiano) es ampliamente usada para referirse genéricamente a una cantidad de obras en las que convergen múltiples artes y en las que, por lo regular, destacan la música y el teatro, lo anterior puede deducirse de las siguientes definiciones:

“En realidad ópera (ital. opera, fran. ópera) no es más que el plural de la palabra latina opus (= obra), que a su vez se ha convertido en un <<singular>> que se utiliza para designar cualquier obra dramática en la que la parte musical supera a la del mero teatro hablado.”¹⁵

“Término, derivado del italiano, que alude a la obra lírica o representación teatral a lo largo de cuyo desarrollo cantan los distintos personajes. En ella la acción dramática se conjuga con la intervención de la orquesta, la danza, la palabra, las artes plásticas y otros elementos.”¹⁶

“(…) la ópera es una de las formas de arte más vivas (…) Pero la particularidad notoria de la ópera es que siempre debe enfrentarse a su puesta en escena; y es que no sólo está formada por partituras, notas y textos cantados, sino que con su dimensión teatral se convierte en todo un evento.”¹⁷

¹⁵ Van den Hoogen, E. (2005). *El ABC de la ópera, todo lo que hay que saber*. México: Taurus. Pág. 515

¹⁶ Gómez García, M. (2007). *Diccionario Akal del teatro*. Madrid, España: Ediciones Akal. Pág. 610

¹⁷ Batta, A. (2011). *Ópera, compositores, obras, intérpretes*. Barcelona, España: h. f. ullmann. Pág. 4

Aun así, no puede llamarse ópera a todo lo que fue concebido para representarse y cantarse pues sería como llamar pieza u obra por igual a una sonata, un estudio, un concierto o a una sinfonía.

Naturalmente una sonata y un estudio son ambas piezas musicales y obras de tal o cual compositor, pero se diferencian en la forma. La discusión de si la ópera es o no una obra, forma o género musical es larga y válida. Puesto que hay óperas con estructuras únicas, y otras con estructuras comunes, o típicas de cada periodo musical.

La forma de diferenciar o clasificar las óperas puede ser por la forma en la cual son nombradas por los mismos autores y después, por su estructura o contenido dramáticos: escenas, dramas, farsas, tragedias, comedias, etcétera. La *Euridice* de Peri fue llamada “pastoral”, y aun así, es la primera ópera que se conserva íntegra. *L’Orfeo* de Monteverdi es considerada la primera ópera (ya consolidada) debido a la división, sucesión y alternancia entre arias, recitativos, coros, danzas, etcétera. Esa tradición se respeta en su mayoría en la ópera italiana (aún con sus lógicas evoluciones), y en algunos periodos de la historia musical de Alemania, Francia, España, etcétera.

Entre esos periodos, en mi opinión, en Francia no figura el barroco. En la lucha por la superioridad entre Italia y Francia en el barroco de ambos países por consolidar su poder musical, las dos tradiciones se diferenciaron adrede; Lully se esforzó por crear una obra musical en la cual Francia pudiera ser claramente reconocible, la tragedia lírica. No sólo fue crear nuevas formas y su introducción a ellas (como la obertura francesa) sino el apego a una forma más dramática del tratamiento del texto y de la música.

La ópera nació en Italia, en el seno de la camerata Fiorentina en un intento por recrear lo que teorizaba acerca del teatro griego, que era una especie de diálogo entre hablado y cantado. Así fue inventado el estilo recitativo y le fue compuesta música a un libreto teatral. Irónicamente, la tragedia lírica (de origen francés) es más apegada a la idea original que la que inventó la camerata Fiorentina.

En la tragedia lírica, la música y el texto se confunden; los recitativos, aunque existentes son difíciles de separar entre un “número musical” y recitativo seco, uno acompañado, un coro; las danzas, las cuales sí son mucho más numerosas que en la contraparte italiana, parecen, algunas veces forzadas, y otras bien insertadas; los coros, los duetos, las intervenciones, no hacen ni un aria con *pertichino*, ni un aria con coro, ni un ballet, ni *duetto*, son escenas tanto teatrales como musicales.

Todo ello conforma la tragedia lírica como una forma única, con sus regulares cinco actos más el prólogo. Sus temas son más dirigidos hacia la pompa y la retórica; un espectáculo para la realeza, un arte noble. Incluso en el tratado de los *Principes de musique, les agréments du chant et un essai*¹⁸ escrito por Raparlier en el siglo XVIII, se hace una distinción entre la ópera de la Academia real de la música y la ópera *bouffon*, en un intento por hacer una mejor clasificación dentro del género. Por la manera en que es utilizada la música se podría decir que es parecida a la forma en que los primeros compositores escribieron la ópera y también a un primer intento de aquella canción eterna que buscaba Wagner.

Llamar ópera a toda obra musical que está destinada a representarse escénicamente, en mi opinión crea una confusión no sólo para los musicólogos, sino para los intérpretes mismos. *Roland* fue escrita por Lully como una tragedia lírica; su estructura, el tratamiento del texto y de la música, son a toda luz una tragedia lírica, y por ello, empleo ese nombre y no el genérico. No puedo decir con seguridad si Lully estaría o no de acuerdo en llamar ópera a su composición, lo que sí puedo decir es que hizo un esfuerzo por diferenciar sus tragedias líricas de las óperas italianas.

1.1 El discurso de Louis XIV: “El Estado (y las artes) soy yo”

Bien sabido es que la máxima expresión del absolutismo recae sobre los hombros de *Le Roi Soleil Louis XIV*, cuya monarquía se extendía incluso a los hábitos cotidianos como vestir o comer. Las artes, por supuesto, no escaparon a este absolutismo, es más, sirvieron como un instrumento casi conductista, una maniobra más allá de lo político o

¹⁸ Raparlier. (1772). *Principes de musique, les agréments du chant et un essai*. Francia.

publicitario, en la cual, con el empleo de todos los elementos a mano en dicha época (principalmente retóricos) se afianzó dicho absolutismo, a lo que Peter Burke llama la “construcción simbólica de la autoridad”¹⁹.

No pretendo ahondar demasiado en la vasta historia de uno de los reyes más famosos de Europa. Es útil a esta tesis, sin embargo, mencionar que Louis XIV tenía grandes figuras intelectuales y artísticas en el “tren de producción” de su imagen, y que la vida del rey era una representación social, una obra de arte en sí. Desde los ritos de su vida cotidiana, de la cual eran partícipes los cortesanos, como despertar, comer o dormir; hasta las obras más fastuosas (entre ellas la ópera). Para Burke el medio y el mensaje de Louis XIV eran lo mismo: poder²⁰.

Grandes figuras como Le Brun, Beuchamp, Lully (por nombrar sólo tres), tienen en común la incorporación de una retórica sistemática en su arte en pro de la figura real. La pintura, la escultura, la poesía, la música, todas ellas tenían el mismo fin: la persuasión²¹.

Para ser persuadido no era necesario asistir a ninguna representación en el palacio del rey, bastaban los múltiples arcos del triunfo o las historias heroicas acerca de su epopeya por recuperarse de alguna enfermedad. Considerando todo esto, se podría decir que en la época de Louis XIV, el arte era el texto y el rey, el subtexto.

Cabe destacar el cuidado que se tuvo en no caer en lo inverosímil; el exceso tenía un límite bien establecido: lo creíble. Ésta es la característica más importante para el arte “retórico” de la Francia del siglo XVII y XVIII: perseguían la persuasión y la verosimilitud.

1.2 La corte artística de Louis XIV

El discurso de un rey, que se confunde con la figura del rey mismo, es imposible de implementar por una sola persona y menos si esta persona es el propio monarca. Por

¹⁹ Burke, P. (1995). *La fabricación de Luis XIV*. Madrid, España: Nerea, pág. 19.

²⁰ *Ibidem*, pág. 19.

²¹ *Ibidem*, pág. 12.

ello, Louis XIV echó mano de sus “primeros”: primer pintor (Le Brun), primer compositor (Lully), primer coreógrafo (Beuchamps), entre muchos. Estos favoritos daban forma a la materia prima, que era el rey, con sus herramientas retóricas para formar un producto cuyo objetivo era la consolidación de la realeza y el poder del monarca. Como lo expresa Burke: “Lo excepcional de Luis fue la ayuda que recibió en la labor de su construcción”²².

El gran fasto a detalle como la ópera estaba destinado a su corte, sus enemigos más inmediatos; y la suntuosidad a gran escala al pueblo, sus enemigos más numerosos:

“El rey y sus consejeros conocían bien los métodos por los que puede manipularse al pueblo con símbolos. Después de todo, la mayoría de ellos habían sido adiestrados en el arte de la retórica²³”.

Pocos periodos de la historia tienen una convergencia de las artes en un solo punto como el que encontraron en la corte del Rey Sol; a la inversa, o tal vez pocos periodos de la historia tienen una divergencia de la retórica en tantas formas. Se vea de la manera en que se vea, es cierto que toda esta corte trabajó de manera incansable para erigir la figura del su gobernante. Louis XIV tuvo a su servicio personal a grandes talentos y mentes artísticas. A esta factoría publicitaria la llamaré su “corte artística”.

2. Consideraciones filosóficas y su aplicación en la ópera

2.1 Discurso: definición, géneros

La música y la mayoría de las artes antes del periodo contemporáneo recurren a la retórica, por su naturaleza discursiva, es decir, sin pie a argumentar y rebatir; sólo a convencer o no hacerlo.

(...) El discurso —que es la mediación, puesta en escena de una “visión” o una perspectiva— borra sus huellas como si no tuviera consistencia material y se limitara exclusivamente a “narrar”, con toda objetividad, los hechos exteriores (...) para traducir la realidad según un marco histórico de

²² Ibídem. Pág. 18

²³ Ibídem. Pág. 21

referencia. Marco histórico que, como tal remite a las ideas de una época y de una clase social, a una moral en suma, a un sistema de poder. ²⁴(...)

Esta definición abarca importantes aspectos del tema que se analiza en esta tesis, específicamente mediación, perspectiva, marco histórico, época, clase social y sistema de poder. El concepto de la mediación puede aplicarse a la ejecución pues es el mensaje (la obra vista desde una perspectiva, es decir, mediada) que trata de transmitir el compositor al público. La ejecución realizada, analizada e integrada desde un marco histórico o época es la interpretación. El arte, dirigido a una clase social, da a luz a una corriente artística de la que nace un estilo definido. Todos estos conceptos: obra, ejecución, interpretación, y estilo siempre son intervenidos por el discurso y se derivan de él.

Lo anterior es importante sobre todo al intentar realizar una interpretación históricamente informada o historicista. Con estos conceptos puede deducirse que es posible reproducirse tanto el discurso como la obra artística que la generó. En suma, se puede conocer el discurso, se puede ejecutar, interpretar y replicar el estilo de una composición.

En consecuencia, hay que definir el discurso para poder conocerlo, ejecutarlo, interpretarlo e integrar el estilo de la corriente artística correspondiente, en este caso, el barroco. Un discurso según Aristóteles está conformado por tres elementos:

- El que perora
- Aquello de que se habla
- A quién habla (a éste se refiere el discurso)

Aristóteles también distinguió tres géneros: el deliberativo, el forense y el demostrativo. Cada uno se refiere a tres tiempos: futuro, pasado y presente; dirigido a tres sujetos distintos, una asamblea, un juez y un espectador; con tres funciones distintas: aconsejar

²⁴ Nethol, A. & Piccini, M. (1984). *Introducción a la pedagogía de la comunicación*. D.F., México: Editorial Terra Nova, S.A. pág. 57.

y disuadir, juzgar y elogiar o censurar. En la Tabla 1 se ilustra las divisiones de los tres géneros.

Tabla 1 Género del discurso según Aristóteles

Género	Deliberativo	Forense	Demostrativo
Función	Exhortación y disuasión	Acusación y defensa	Elogio y censura
Tiempo	Futuro	Pasado	Presente
Dirigido a	Asamblea	Juez	Espectador
Referido a	Provechoso o nocivo	Justo o injusto	Hermoso y feo

El discurso del arte recae en el género demostrativo y, según Aristóteles, elogia y censura lo hermoso y lo feo respectivamente, aunque jamás viceversa, regla dispuesta por el mismo Aristóteles.

2.1.1 Retórica

Según Aristóteles, la retórica es “el arte de extraer de todo tema el grado de persuasión que éste encierra” o “la facultad de descubrir especulativamente lo que en cada caso puede ser propio para persuadir”.²⁵ Esta segunda definición es la que nos es útil porque incluye no sólo el discurso sino las formas y los medios, tal como lo expresa López Cano: “su fin [de la retórica] no es persuadir, sino considerar los medios persuasivos para cada caso, como en todas las demás artes.”²⁶

La retórica clásica constaba de cinco partes o fases:

- 1) *Inventio*
- 2) *Dispositio*
- 3) *Elocutio*
- 4) *Memoria*

²⁵ Aristóteles (1999). *Arte retórica*, México: Editorial Porrúa, pág. 86.

²⁶ López Cano, R. (2011). *Música y retórica en el barroco*. Barcelona, España: Amalgama ediciones, pág.30.

5) *Pronuntiatio*.²⁷

De estas cinco fases, sostengo que las tres primeras (*inventio*, *dispositio*, *elocutio*) atañen directamente a los compositores en la construcción del discurso musical.

De las cinco fases no es posible excluir del todo al intérprete (no así al ejecutante), con excepción quizá de la *inventio* como se explicará más adelante (véase Figura 2), pues la interpretación musical exige un análisis profundo de las obras y no sólo la reproducción (o ejecución simplista) de las notas musicales. A continuación, se explicará cada fase.

La *inventio* es la “semilla generadora”, la idea original que desarrolla y trata de expresar el compositor.

La *dispositio*, en términos musicales específicos, es:

“una infraestructura, un ordenamiento subyacente que permite entender cada momento musical como parte funcional de un todo orgánico y se vincula directamente con el discurso musical en acción, es decir, en el mismo instante en que se percibe como sonidos distribuidos en el tiempo, dirigidos en un espacio y a un público específicos.”²⁸

En esta infraestructura se reconocen seis momentos, que son:

- *Exordium*. Introducción al discurso.
- *Narratio*. Presentación de los hechos.
- *Propositio*. Enunciación de la tesis.
- *Confutatio*. Defensa de la tesis (argumentación).
- *Confirmatio*. Regreso a la tesis.
- *Peroratio*. Epílogo.

²⁷ López Cano, op. cit. Pág. 31.

²⁸ *Ibíd.* Pág. 80

La *Elocutio* es la parte o fase que aún se refiere a la construcción del discurso musical. De las cuatro virtudes de la *elocutio* [pureza del lenguaje (*puritas*), claridad del lenguaje (*perspicuitas*), adaptación (*aptum*) y ornamentación (*decoratio*)]; el intérprete musical sólo le atañe la *decoratio*, la ornamentación del discurso musical. De hecho, incluso el compositor (en una obra vocal) tiene a veces poca intervención en alguna de estas cuatro virtudes que no sea ésta, debido a que muy pocas veces el libretista es la misma persona que el compositor.

La identificación de la *decoratio* (tanto literaria como musical), es vital para la ejecución del gesto. Estos ornamentos (figuras y tropos) son necesarios para “*delectare*”:

“La figura otorga al discurso belleza, (...) emotividad, cualidad indispensable para lograr mover al oyente; elegancia o distinción y estilo. Al conjunto de figuras retóricas se le conoce también como *decoratio*.”²⁹

La memoria —que en palabras de López-Cano no despertó ningún interés en los tratadistas—, es, en mi opinión, la fase donde comienza la intervención del ejecutante escénico en el discurso musical. Es decir, la memorización para un ejecutante de ópera o *tragedié lyrique* es vital, considerando que en las representaciones escénicas no es posible leer las partituras.

“Antes de estudiar el papel de cada parte del cuerpo en la retórica gestual, es fundamental que el actor-cantante conozca el texto y su música (...)”³⁰

“La memoria se pierde a la mitad en el escenario y en la ejecución: debe saberse cuatro veces en casa para saberse bien sobre la escena (...). El artificio de la memoria es el ejercicio, la memoria está formada por el trabajo sin descanso.”³¹

²⁹ *Ibíd.* Pág. 85

³⁰ Verschaeve, M. (1997). *Le Traité de chant et mise en scène barroques*. Francia: Editions Aug. Zurfluh. Pág. 177. (Traducción del tesista)

³¹ Aristippe. (1826). *Théorie de l'art du comédien ou manuel théâtral*. Paris, Francia: A. Leroux, éditeur. Pág. 266. (Traducción del tesista)

La *pronuntiatio* es la fase o parte última del discurso, donde se escenifica. Textualmente Lopez-Cano dice:

“La *pronuntiatio* es la parte del sistema retórico que aborda todo lo relacionado con la escenificación del discurso. Gestos, ademanes, entonación, dicción, modulación de la voz y cualquier tipo de movimiento corporal son analizados minuciosamente en esta sección.”³²

Es en éste momento donde se realiza la ejecución, y se relaciona directamente con el fin que persigue esta tesis.

El gesto y la gestualidad es uno de muchos elementos en la *pronuntiatio* musical, a considerar en primera, el emplazamiento (y su arquitectura y la retórica propia de ella), los decorados, el vestuario, los efectos lumínicos, sonoros y visuales, etcétera. Con todo ello, el discurso recae, según Aristóteles, en el que perora. Ciertamente es que en una ópera la figura del que perora podría estar dividida en distintos sujetos “agentes” (como el compositor, el cantante, los diversos directores, los músicos, los escenógrafos, etcétera); sin embargo, el cantante, en una ópera es el principal actor en la enunciación del discurso y el que casi en exclusividad lleva a cabo el *delectare* del mismo: ejecuta el texto, la música (y su *decoratio*) y los gestos que mueven los afectos del paciente para el fin último de todo discurso: la persuasión.

Antes de continuar, parece imprescindible hacer una distinción entre un intérprete y un ejecutante. A mi parecer, el estudio, análisis y reflexión de cierta obra, autor, estilo, repertorio, periodo o época, realizado desde el soporte del conocimiento histórico, social, político, filosófico, experimental, científico, etc., se llama interpretación, y quienes realizan dicha tarea, intérpretes. El intérprete por tanto, tiene una lectura y una interpretación (de ahí el nombre) de su objeto de estudio. En consecuencia, posee una justificación y una argumentación teórica para la ejecución de una obra; es decir, tiene un conocimiento de la obra más allá de la memorización, la lectura superficial o la simple “reproducción sonora” de una partitura, no siendo así un ejecutante, que se limita a,

³² López Cano. Op. cit. Pág. 86.

efectivamente, ejecutar una obra. En la música, se puede ser ambas o sólo una de ellas, por dar un ejemplo, las ediciones críticas incluyen extensos análisis y correcciones argumentadas de una obra, es decir, una interpretación, realizada por supuesto, por un intérprete. Esto no implica que la obra esté siendo llevada a cabo, para ello, falta la ejecución de dicho análisis, por un ejecutante.

El intérprete, para poder aplicar el método propuesto aquí, debe ser capaz de identificar la estructura de discurso (*dispositio*) y la *decoratio* (literaria y musical) del discurso (*elocutio*). Es decir, el intérprete, antes de pasar a la memorización y presentación pública del discurso escénico-musical, debe analizar los momentos “caracterizables por la función que desempeña en el discurso musical”³³, al igual que las figuras retóricas que el compositor utilizó, para así poder decidir el curso de la acción que desarrollará en escena. En suma; el compositor propone el discurso musical, lo estructura y “registra”; el intérprete, que bien puede ser el director musical, escénico o el mismo actor-cantante, analiza el discurso y el intérprete (o ejecutante), memoriza el discurso y lo escenifica (Fig. 2).

Figura 2. Intervenciones del compositor, el ejecutante y el intérprete en los momentos retóricos.

1. Inventio	Compositor	Intérprete
2. Dispositio		
3. Elocutio		
4. Memoria	Ejecutante	
5. Pronuntiatio		

2.1.1.1 Idioma francés: notes *égales e inégales*

De los medios persuasivos que hemos de considerar a la hora de interpretar un discurso, en mi opinión el primero sería la palabra. El idioma francés tiene, como todos los demás, sus rasgos particulares. Lejos de referirme a su fonética como las vocales (abiertas, cerradas, nasales), su escritura, su lectura, etcétera, hablaré de su ritmo. Como esta tesis

³³ López Cano, Op. cit. Pág. 80.

se enfoca en la *pronuntiatio*, esto engloba la pronunciación de las palabras, llevarlas del papel al sonido y, en consecuencia, al oyente.

Mi propósito no es abordar las reglas de pronunciación o fonética del francés de aquella época (tema debatido en otros extensos trabajos por especialistas dedicados al estudio de este campo); pero sí me referiré al ritmo de su pronunciación (cualquiera que sea la elegida por el intérprete). Este ritmo está escrito en las partituras, lo que representa una gran ventaja para los artistas musicales sobre otros de otras artes, que deben encontrar la “musicalidad” de las palabras por sí mismos. A pesar de ello, las partituras, la música de este particular periodo y origen, es similar a la propia escritura del francés: hay mucho que se ve y mucho que no. Me refiero, por supuesto, a las notas *égales e inégales* (iguales y desiguales).

Aquellos que deseamos bien ejecutar y bien pronunciar un discurso musical (como escribió Bary) deberemos aprender gran cantidad de reglas (unas muy estrictas y otras un poco menos) en relación con el estilo; la *desigualdad* deberá estar entre las primeras. Con el uso de ellas debemos entender que no sólo seguimos un estilo “plástico”, que se impuso de manera arbitraria o por moda; dichas reglas (las de la desigualdad), responden a un intento por reproducir de manera precisa la forma el ritmo del idioma francés, darle verosimilitud y, en consecuencia, ejercer la persuasión:

“Si el cantante se apoya en el ritmo de las letras para interpretar un recitativo, también puede respetar la dinámica de la palabra en el aria, si bien la composición musical se presta a ella. Entonces es fácil darse cuenta de que los valores de las notas pierden su rigidez y constituyen sólo una trama.”³⁴

En los *Principes de Musique, les agréments du chant et un essai* de Rappaport puede encontrarse dicha normatividad en relación con el fenómeno musical de la

³⁴ Verschaeve. Op. cit. Pág. 91. (Traducción del tesista)

2.1.1.2 Génesis del recitativo de Lully

Siendo el objeto de estudio de esta tesis una obra del barroco francés, más aún de J. B. Lully, creo conveniente exponer los motivos por los cuales, en mi opinión, debe respetarse el tempo constante del recitativo francés (especialmente el de Lully). En primer lugar, para hacer evidente el ordenamiento de las palabras y los tiempos fuertes, que además están perfectamente “alineados” a la sílaba tónica, con ello, poder marcar perfectamente las *notes inégales*; en segundo lugar, es que en mi opinión Lully lo concibió así:

“Lully se tomó este cometido tan en serio, que asistía con frecuencia a las funciones del teatro Hotel de Bourgogne para estudiar la cadencia de la ensalzada actriz Madame Champmeslé en las representaciones de las tragedias de Racine. Lully encontró la solución musical (...) en un ritmo determinado por el verso medido, donde intentó evitar la rigidez mediante frecuentes cambios de compás.”⁴²

Me refiero, especialmente al recitativo –pues en muchísimas ocasiones encontramos en la obra de Lully indicaciones de cambio de tempo–, donde es muy común (al menos en mi experiencia) tratar el tempo de una manera más “elástica”, a manera del recitativo al estilo italiano.

Para ejemplificar lo anterior, tomo cinco compases de un recitativo de “Thésée” de Lully, y otros cinco de la ópera “Tito Manlio” de Vivaldi:

The image shows two musical excerpts. The first is from J. B. LULLY's "Thésée", featuring the character ÆGLÉ. The score is in treble clef with a common time signature (C) and includes a tempo marking of *(inegalité)*. The lyrics are: "Ah! que vous me don - nez de mor-tel-les a - lar-mes! On vous a peut-être en-ten - du, Thè-sée, et vous è-tes per - du". The second excerpt is from A. L. VIVALDI's "Tito Manlio", featuring the character GEMINIO. The score is in treble clef with a common time signature (C) and includes the lyrics: "Ne - mi-co.al-lor ch'io mi par-tii da Ro-ma, Vi - tel-lia, ti la-scia-i nel - l'au - re - a chio-ma l'a-ni - ma.in-ca-te-na-ta."

⁴² Batta. Op. cit. Pág. 288-289.

La diferencia es marcada no sólo por los constantes cambios de compás, el uso variado de figuras rítmicas en la obra de Lully, en contraste de un uso casi exclusivo de octavos por parte de Vivaldi. La percusión del bajo en ambos también es un indicador de ritmo.

Con Lully, por sus notas punteadas y diversos cambios armónicos para lograr el ensamble de ambos instrumentos (el vocal y el continuo), es necesario respetar el ritmo. Por supuesto, también entran en juego lo que parecería rígido en las reglas de la interpretación, es decir, la *inegalité*, que dan forma a una interpretación mucho más metódica y descriptiva (como se puede apreciar en la línea donde fue escrita la forma de interpretarla bajo dichas reglas). El recitativo de Vivaldi, escrito en 4/4 únicamente, se presta mucho más al gusto e interpretación libre del cantante, gracias al bajo continuo realizado en acordes sostenidos, tratados casi como un pedal.

Las figuras retóricas empleadas en ambas obras son casi las mismas (*catabasis*, *anabasis*, *circulatio* y *salto duriusculus*⁴³); pero en la obra de Vivaldi han sido separadas por silencios. Dichos silencios tienen una duración que depende del cantante y no tanto de la figura rítmica (así como en los octavos, particularmente en aquellos donde se encuentra el tiempo fuerte del compás), a diferencia de la separación en Lully que se limita a la respiración “natural” del cantante y del libreto. Todo esto da como resultado dos tipos distintos de recitativo barroco: uno más rígido (el francés) y otro más elástico (el italiano).

Por ello, siendo Lully tan puntilloso como para copiar el estilo de una de las actrices más afamadas del momento, parece lógico respetar esa “voluntad del compositor”. Los cambios de compás que se alternan, entre binarios y ternarios, se mantuvieron hasta el barroco más tardío. Con el progresivo triunfo del estilo italiano se empezó a interpretar con más libertad. Esto sucedió con otros autores como Rameau, no así con Lully.

⁴³ Catabasis. Línea melódica descendente. Indica envilecimiento.

Anabasis. Línea melódica ascendente. Indica exhaltación

Circulatio. Línea melódica que oscila alrededor de una nota. Indica circularidad, también énfasis.

Salto duriusculus. Salto melódico mayor a una sexta, indica lamentación.

2.2 Corporalidad. Oposición y curva. Arte dinámico

El tema referente a la corporalidad será tocado ampliamente en la sección “Gesto”, pues éste se realiza a través del cuerpo. Recalcaremos tres conceptos de la corriente artística del periodo barroco: la curva y la oposición, que en consecuencia nos lleva al “claroscuro”.

La curva, omnipresente en todas las manifestaciones artísticas de ese periodo particular, si no proviene o nace directamente de la ideología de Louis XIV, sí fue sustentada (de manera retórica) por ser el símbolo del mismísimo rey. La curva provenía de la “S” (formada por una curva y una contracurva) y ella, de “Soleil” (Sol).

- La **curva**, símbolo del soberano absoluto, es en sí misma, un monarca igual al que representa y está presente en todo.
- La **oposición** da dinamismo y vida a los diseños barrocos en las pinturas: luminosos rostros sobre fondos oscurecidos evocan (o mueven) en el espectador un sentimiento de acercamiento y alejamiento, de profundidad, de luz y oscuridad: el claroscuro.
- El **claroscuro** debe lograrse con las interpretaciones musical y escénica. La primera se consigue con el uso de las reglas de estilo musical y la segunda, con el de la gestualidad.

2.3 Teoría de los afectos

La teoría de los afectos tiene numerosos estudios amplísimos y detallados. Esta tesis se centra, al tratar el repertorio francés, en la máxima autoridad de la teoría francesa de los afectos, Descartes y en su tratado “Las pasiones del alma”. El marco histórico y la visión o perspectiva (según los conceptos de Nethol y Piccini) parecen bien representados por este filósofo francés contemporáneo de una época en la que Francia era muy hermética con su ideología y su política de Estado.

Descartes, en su tratado, hace diferencia entre acción y pasión, la relación entre ambas y los sujetos a los que se refiere. Esto es compatible con el concepto del discurso de Aristóteles (el que perora y el que escucha): “pasión respecto al sujeto a quién le ocurre

y acción respecto a aquel que hace que ocurra.”⁴⁴ Es decir, el que perora (el agente para Descartes) realiza acciones para que al escucha (el paciente para Descartes) le ocurran pasiones.

En el segundo artículo de ese tratado, Descartes encuentra dicha relación (acción-pasión) no en un discurso, sino en la relación que existe entre el cuerpo de una persona (que realiza acciones) y el alma de dicha persona (que experimenta pasiones).

A pesar de esto, Descartes no limita la relación acción-pasión solamente en una persona y su cuerpo-alma. Es decir, por omisión, puede aplicarse (y se aplicó) a todo aquello que realice una acción y a todo aquello que tenga alma (personas). Descartes también describe la forma de distinguir entre cuerpo y alma “para llegar al conocimiento de nuestras pasiones” (y por consecuencia de nuestras acciones).

“Todo aquello que experimentamos en nosotros, y que vemos que puede existir igualmente en cuerpos inanimados, no debe ser atribuido más que a nuestro cuerpo; y, al contrario, que todo lo que hay en nosotros y que de ninguna manera concebimos que pueda pertenecer a un cuerpo, debe ser atribuido a nuestra alma.”⁴⁵

Entre las funciones del cuerpo y del alma, Descartes subdivide a su vez las funciones del alma entre acciones y pasiones del alma, la primera se refiere a la voluntad y la segunda a la percepción, ambas divididas nuevamente en dos clases: por causa del cuerpo y por causa del alma.

Las acciones del alma dirigidas al alma misma son aquellas que realizamos al querer aplicar nuestro pensamiento a un objeto no material, como amar a Dios en un ejemplo de Descartes; las acciones del alma dirigida al cuerpo son aquellas que hacemos cuando deseamos aplicar nuestro pensamiento al cuerpo mismo, para ejemplo, la voluntad de pasear y andar.⁴⁶

⁴⁴ Descartes, R. (2011). *Las pasiones del alma*. Barcelona, España: Editorial Gredos S.A. Pág. 155-1.

⁴⁵ *Ibíd.* Pág. 156-3

⁴⁶ *Ibíd.* Pág. 163 -18

Las percepciones del alma por causa del alma son las percepciones de nuestras voluntades, imaginaciones y pensamientos que dependen de ella; las percepciones del alma, por causa del cuerpo, son todas las demás.⁴⁷

Esta explicación, un tanto anfibológica, se explica bien en los sucesivos artículos del tratado:

“Las percepciones que referimos a nuestro cuerpo o a algunas de sus partes son las que tenemos del hambre, de la sed, y de los demás apetitos naturales, a las cuales se les puede añadir el dolor, el calor, y las otras afecciones que sentimos como en nuestros miembros y no como en los objetos exteriores.”⁴⁸

“La mayoría de las percepciones causadas por el cuerpo dependen de los nervios; pero también hay algunas que no dependen de ellos y que se llaman imaginaciones, (...) de las cuales se diferencian, sin embargo, porque la voluntad no interviene en su formación y, por tanto, no podemos contarlas entre las acciones del alma (...) Tales son las ilusiones de nuestros sueños y también las elucubraciones que a menudo hacemos estando despiertos (...) Ahora bien, aunque algunas de estas imaginaciones sean pasiones del alma, tomando esta palabra en su más propio y perfecto significado, y aunque todas puedan ser llamadas de este modo, si se toman en un sentido más general, (...) debido a que no tienen una causa tan noble y tan determinada como las percepciones del alma (...) y debido a que no parecen sino la sombra y la pintura de aquellas (...) hay que considerar la diferencia que existe entre estas otras.”⁴⁹

“De las percepciones que se refieren solamente al alma son aquellas cuyos efectos se siente como en el alma misma y de las cuales no se conoce por lo general ninguna causa próxima a la que se puedan atribuir. Tales son los

⁴⁷ *Ibíd.* Pág. 163-19.

⁴⁸ *Ibíd.* Pág. 165-24.

⁴⁹ *Ibíd.* Pág. 164-21

sentimientos de júbilo, de cólera y otros semejantes. (...) Aunque todas nuestras percepciones, tanto las que se refieren a los objetos exteriores como las que se refieren a las diversas afecciones de nuestro cuerpo, sean verdaderamente pasiones con respecto a nuestra alma cuando se toma esta palabra en su significado más general, se ha hecho habitual no obstante reducirlas exclusivamente a las que se refieren al alma misma, (...) son sólo estas últimas las que yo me he propuesto explicar aquí con el nombre de pasiones del alma.”⁵⁰

Es decir, las *percepciones por causa del cuerpo* actualmente podrían conocerse como sensaciones, y las *percepciones por causa del alma* como sentimientos. Esto deja más claro qué son los afectos o las *pasiones del alma*, las cuales buscaremos mover con nuestras acciones, pues, en teoría, al realizar una acción, movemos una pasión (Fig. 4).

Descartes reitera su definición de las pasiones del alma:

“Se las puede definir en general como percepciones, o sentimientos, o emociones del alma que se refieren particularmente a ella y que son motivadas, mantenidas y amplificadas por algún movimiento de los espíritus.”⁵¹

Como posteriormente se observará, diferenciar ambos conceptos es esencial para la elección posterior del gesto.

⁵⁰ Ibídem. Pág. 166-25

⁵¹ Ibídem. Pág. 166-27

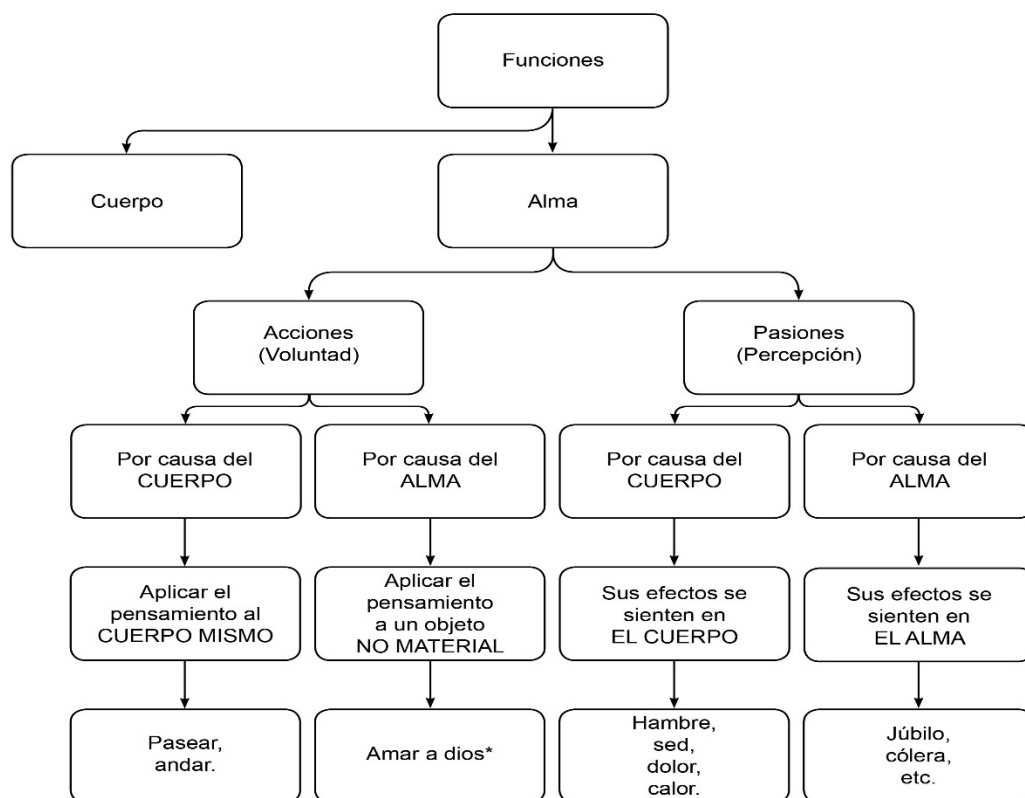


Figura 4. Diagrama de las acciones y pasiones, según Descartes.

Para Descartes, las partes más “vivas y más sutiles de la sangre”, se llamaban espíritus (animales). Éstos, calentados por el corazón, iban al cerebro, y los espíritus preexistentes se movían del cerebro a otras partes del cuerpo, a su vez, éstos iban a los nervios y luego a los músculos, lo que causaba el movimiento.⁵²

Según Descartes, cada pasión sea principal (admiración, deseo, amor, odio, alegría o tristeza) y sus derivadas, tiene un efecto (movimiento) específico en el cuerpo, que,

⁵² *Ibíd.* Pág. 159-10

aunado a las pasiones del alma, puede ser transmitido y generar el mismo efecto y pasión:

“Cuando los elementos de una obra musical están contruidos a imitación de los movimientos de cuerpo y espíritu generados por determinado afecto, ésta puede provocar en quien la escuche un movimiento de espíritus animales similar y llevarlo a la misma pasión o afecto.”⁵³

La obra musical, como parte de un discurso artístico, puede transmitir determinado afecto; es decir, persuadir al escucha con dicha obra musical o dicho discurso artístico. Para Descartes, el movimiento era intrínseco a las pasiones u afecto; incluso habla del gesto explícitamente en sus “signos externos” (de las pasiones):

“Los principales signos externos son los gestos de los ojos y de la cara, los cambios de color, los temblores, la languidez, el desmayo, la risa, las lágrimas, los gemidos, y los suspiros.”⁵⁴

“No hay pasión alguna que no nos sea revelada por algún gesto de los ojos (...) Aproximadamente lo mismo puede decirse de los gestos del rostro que acompañan también a las pasiones (...) Y generalmente todos los gestos, tanto del rostro como de los ojos, pueden ser cambiados por el alma cuando, deseando ocultar su pasión, imaginando intensamente una contraria; de suerte que lo mismo podemos utilizar los gestos para disimular las pasiones que para declararlas.”⁵⁵

Es decir que Descartes, en la teoría de los afectos, tenía conceptualizada una forma de teatralidad, y de ello se saca provecho. Descartes también expone que existen pasiones que surgen de otras, como se puede observar en la Tabla AP1, en el Apéndice 1.

Estas pasiones o afectos, pueden identificarse en la música. López Cano recopila de diversos tratados la relación que encontraban Charpentier, Mattheson y Rameau entre

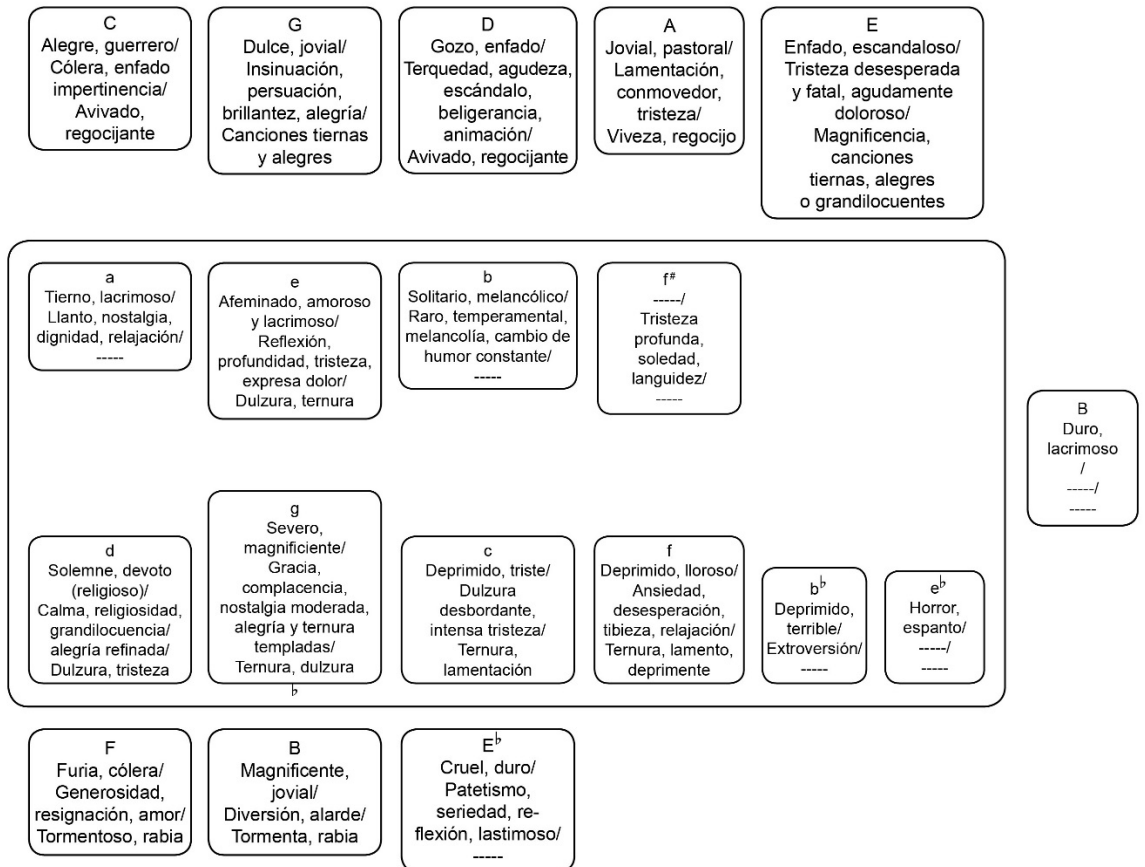
⁵³ López Cano. Op. cit. Pág. 61

⁵⁴ Descartes. Op. cit. Pág. 200-112.

⁵⁵ *Ibíd.* Pág. 200-113

diferentes tonalidades y afectos específicos, aunque no estén nombrados de la misma manera, puede entenderse hacia donde tienden (alegría, tristeza, etc). Con ella, he realizado un “círculo de quintas” para poder observar la relación que hay entre sí (Fig. 5).

Figura 5. Círculo de quintas de las pasiones.



Es necesario recordar que ninguna tonalidad está asociada con un afecto particular de manera única o absoluta, como recalca López Cano:

“Es conveniente recordar que estas apreciaciones son sumamente generales pues, como el propio Mattheson dice: ‘ninguna clave puede ser tan triste o alegre por sí misma que no pueda representar también un sentimiento opuesto’.”⁵⁶

Incluso entre los tres tratadistas, en ocasiones hay importantes discrepancias. A pesar de ello, es posible aplicar este conocimiento a las obras musicales, con ayuda del texto que se está cantando.

⁵⁶ Lopez-Cano. Op. cit. Pág. 63.

Se puede apreciar en el círculo que, en realidad, las pasiones tienen una relación dispar. Para Rameau, cuya manera de identificar las pasiones es mucho más simple, sí es posible encontrar una especie de “progresión” entre varias tonalidades y las pasiones, o bien, muchas veces, las pasiones se “mantienen” en las tonalidades vecinas y van cambiando de manera muy gradual, como del regocijo a la magnificencia (A→E).

En la “taxonimia” de Charpentier y Mattheson, que clasifican las pasiones de manera más detallada, encontramos en ocasiones que los homónimos menores son contrarios a los mayores; por ejemplo C maj y c min: Alegre → triste, cólera → dulzura. O que el relativo menor expresa la misma pasión que la tonalidad mayor, B^b→ g: Magnificante → magnificante.

Este fenómeno es de cierta manera lógico, debido a que en el barroco, las tonalidades (e incluso los modos), no se habían separado por completo y se utilizaban de una manera a veces indistinta; además de que la propia naturaleza de la tonalidad musical (las inflexiones y modulaciones) pueden introducir una u otra tonalidad pero sin alterar el “contenido afectivo” de la obra.

3. Metodología utilizada para el tratamiento de las obras

Esta tesis se centra en la *pronuntiatio* del discurso. Para ello, es necesario un análisis previo a la enunciación (como antes ya he explicado), si es que se pretende realizar dicha parte de la retórica bajo las reglas y usos de la época “barroca”. He dividido el análisis de la obra en los momentos del discurso que han de analizarse, es decir, la *dispositio*, la *elocutio* y la *pronuntiatio*.

Antes de todo análisis es necesario conocer el discurso, así como su significado. En el caso de aquellos que no dominan el idioma francés es imperativo conocer con precisión el significado del discurso y su texto. Como ya mencioné, esto no es parte del análisis, sino condición indispensable para realizarlo.

3.1 Dispositio: análisis retórico

Como punto de partida del análisis es necesario dividir la obra en los seis momentos discursivos. En ellos hay que identificar a lo que se debe dar énfasis y a lo que no, a través de los argumentos retóricos, que serán nuestros “puntos de apoyo” para, posteriormente, identificar la *decoratio*.

En un discurso, sea del género que sea, los argumentos retóricos se identifican por tópicos (entre particulares y generales) que Aristóteles expone así:

“(…) nos queda ahora por tratar lo que toca a las cosas comunes a todos: porque todos les es necesario servirse en los discursos de lo que se refiere a lo posible y a lo imposible, y les será necesario a los más o intentar demostrar que algo será así, o bien que en algo sucedió de tal manera. También es propio de todos los discursos el tópico común de la magnitud; porque todos hacen uso del recurso de aumentar o atenuar algo, los que deliberan, los que alaban o censuran, los que acusan o defienden.”⁵⁷

⁵⁷ Aristóteles. Op. cit. Pág. 169.

Es decir, podemos identificar los argumentos por posibilidad, por la forma en que sucedió o por magnitud. A pesar de ello, un género se inclina más por otro, en nuestro caso, el demostrativo es el de la magnitud:

“De entre los lugares comunes, el engrandecer o atenuar es lo más propio del género demostrativo.”⁵⁸

Posterior a ello, se identifican los ornamentos del discurso, es decir, se realiza un análisis de la obra por figuras o tropos en la decoratio literaria. Verschaeve, de entre los muchos, que existen da énfasis a ocho tropos:

1. Metáfora. Solía ser descrita como un tropo de palabra que se presenta como una comparación abreviada y elíptica (sin el verbo):

Sus cabellos (son) de oro

el oro de sus cabellos

en lugar de: “cabellos como el oro”.⁵⁹

“Es la traducción de una palabra de su propio significado a otra probable, pero más expresiva y más rica.”⁶⁰

Dardanus

Act IV, Sce IV

Rameau

Metáfora

Anténor

Et le cœur mê - me qu'il dé - chi - re

⁵⁸ Aristóteles. Op. cit. Pág. 169

⁵⁹ Beristáin (2006). Diccionario de retórica y poética. D.F., México: Editorial Porrúa S.A de C.V. Pág. 310-311

⁶⁰ Verschaeve. Op. cit. Pág. 107. (Traducción del tesista)

2. Sinécdoque es la “designación de un objeto por el nombre de otro objeto con el cual forma un conjunto, un todo físico o metafísico, hallándose la existencia o la idea del uno comprendida en la existencia o la idea del otro.

Hay dos tipos de sinécdoque:

- a) La sinécdoque generalizante en la que por medio de lo general expresa lo particular; por medio del todo, la parte; por medio de lo más, lo menos; por medio del género, la especie; por medio de lo amplio, lo reducido. Es una sinécdoque deductiva que opera en las relaciones.
- b) Estas mismas relaciones operan en la dirección inversa en la sinécdoque inductiva en la que lo amplio es expresado mediante lo reducido. Es la sinécdoque particularizante en la que por medio de lo particular se expresa lo general.”⁶¹

(...) Escucha de mis afectos
las tiernas voces humildes,
que en enfáticas razones
dicen más de lo que dicen.(...)

Sor Juana Inés de la Cruz ⁶²

“La sinécdoque es uno de los tropos más hábiles que adquiere esta nominación.
¿Cuándo debemos usarla?

- a) La parte por todo, como la popa de un barco para el barco mismo.
- b) El todo por la parte, como una fuente por el agua.
- c) La materia misma por lo que se compone de ella, como hierro para espada.
- d) Un objeto para varios (objetos), como el enemigo para los enemigos.
- e) Varios (objetos) para uno solo, como nosotros somos, para decir soy.

⁶¹ Beristáin. Op. cit. Pág. 474

⁶² Inés de la Cruz, Sor J. (1994) Poesía, teatro y prosa. D.F., México: Editorial Porrúa S.A. de C.V. Pág. 6

f) Lo que precede por lo que sigue, como él ha vivido.”⁶³

Armide
Act I - Scène IV

Lully

Notes inégales
L'en - ne - my qui nous of - fen - se;

Sinécdoque
L'en - ne - my qui nous of - fen - se;

3. Metonimia. Sustitución de un término por otro, cuya referencia habitual con el primero se funda en una relación existencial que puede ser:

- a) Causal: “eres mi alegría” (la causa de mi alegría).
- b) Espacial: “tiene ‘corazón’” (valor).
- c) Espacio/temporal: “conoce su ‘Virgilio’” (la vida y la obra de Virgilio).

Se trataría de una transposición de denominaciones basada en la “relación real entre los significados y los objetos representados en ellos”.⁶⁴

“Es un tropo por el cual tomamos las causas por los efectos.”

El signo por la cosa misma, como el olivo, por la paz.”⁶⁵

⁶³ Verschaeve. Op. cit. Pág. 108. (Traducción del tesista)

⁶⁴ Beristáin. Op. cit. Pág. 327

⁶⁵ Verschaeve. Op. cit. Pág. 108. (Traducción del tesista)

Ariane et Bacchus

Act II, Sce VII

M. Marais

Lycas

A La beau - té L'on - trou - ve mil - le

Metonimia

4. Catacresis es el empleo de una palabra en un sentido no precisamente literal.⁶⁶ Aquellas cosas que carecen de nombre propio se les acomoda el que se le acerca. Por ejemplo, las expresiones “las patas de la mesa”, “los brazos del sillón”, etcétera.⁶⁷

Phaëton

Act I, Sce V

Lully

Protée

le mur - mu - re des Flots,

Catacresis

5. Antonomasia. Figura que va de lo particular a lo general, de la parte al todo, de menos a más, de la especie al género. Se produce:
- Al tomar un nombre común, por un nombre propio: “el Cartaginés”, en lugar de Aníbal.

⁶⁶ Beristáin. Op. cit. Pág. 87

⁶⁷ Lopez Cano. Op. cit. Pág. 163

- b) Al tomar un nombre propio por un nombre común: es un Demóstenes (un excelente orador).
- c) Al tomar un nombre propio por otro nombre propio: al decir a un rey o un juez dado: “me someto a tu juicio Salomón”.
- d) Al tomar un nombre común por el propio del individuo o por el común de la especie.”⁶⁸

“Es un tropo por el cual uno toma otro nombre para el verdadero, como el príncipe de la elocuencia, para Cicerón.”⁶⁹

Hippolyte et Aricie

Act III Sce IX

J. P. Rameau

Antonomasia

Thésée

Puis - sant maî - tre des flots,

6. Onomatopeya. Expresión cuya composición fonémica produce un efecto fónico que sugiere la acción o el objeto significado por ella, debido a que entre ambos existe una relación a la que tradicionalmente se ha aludido llamándola imitación, diciendo que las onomatopeyas imitan los sonidos significados por ellas.

“Y dejame muriendo

un no sé qué, que queda bulbuciendo (...)”⁷⁰

San Juan de la Cruz

⁶⁸ Beristáin. Op. cit. Pág. 475

⁶⁹ Verschaeve. Op. cit. Pág. 109. (Traducción del tesista)

⁷⁰ Beristáin. Op. cit. Pág. 370.

“Es una ficción, o imitación de la voz, que la verosimilitud combina al objeto designado: como el rugido significa el sonido de un buey, el silbido el de una serpiente, etc.”⁷¹

Feste Marine
Scene III A. Campra

Onomatopeya

Cephise

d'une E - ter - nel - le chai - ne.

7. Ecfonesis. “Manifestación vivaz de la afectividad y la pasión mediante el empleo -casi siempre- de palabras o frases interjectivas cuya pronunciación se ve así reforzada. (...) La exclamación incidental se le llama ecfonema y el fenómeno, ecfonesis.

¡Oh, Santo Dios! ¿Es posible que tal haya en el mundo?”⁷²

“Es un salto melódico inesperado, ascendente o descendente, y superior a una tercera.”⁷³

Tancredi Act IV Scène II A. Campra

Tancredi

d'al - lae - mes; Ah! cours. Ah!

8. Hipérbole. “Exageración o audacia retórica que consiste en subrayar lo que se dice al ponderarlo con la clara intención de trascender lo verosímil, es decir, de rebasar hasta lo increíble (...)

“Con mi llorar las piedras enternecen

⁷¹ Verschaeve. Op. cit. Pág.109. (Traducción del tesista)

⁷² Beristáin. Op. cit. Pág. 202-203

⁷³ Lopez Cano. Op. cit. Pág. 141

su natural dureza y la quebrantan”

Garcilaso”⁷⁴

“Es un fragmento que rebasa el límite superior normal del ámbito de una voz.”⁷⁵

Dardanus
Act IV, Sce IV

Rameau

Antenor

que le sort me ser-roit fa-vo-ra-ble, S'il ne m'ex-po-soit qu'a vos coups,

Identificar todo lo anterior descrito es primordial antes de continuar con el siguiente análisis y, por supuesto, para elegir los gestos es importante tener dichos puntos presentes:

“La ignorancia de las reglas de la retórica indudablemente causa un malentendido ya que la composición musical y la obra teatral de la ópera barroca fueron pensadas según estos.”⁷⁶

3.2 *Elocutio*: análisis retórico-musical

Si bien el análisis musical de tipo melódico-armónico es siempre útil, pasa a segundo término en cuanto a una interpretación retórica. Evidentemente es necesario analizar las frases para saber dónde y cuándo comienza o termina un gesto; la respiración; ser consciente de la armonía y su relación con las pasiones involucradas. Mucho de esto podría intuirse incluso sin hacer un análisis armónico-melódico, bastaría sólo con el propio texto (con sus tropos y figuras) y con la *decoratio* musical. En este punto sería bueno recordar que la obra musical es un discurso (aunque de tipo musical), por tanto, su análisis debería corresponder más a este tipo, el retórico.

⁷⁴ Beristáin. Op. cit. Pág. 257-258

⁷⁵ Lopez Cano. Op. cit. Pág. 143

⁷⁶ Verschaeve. Op. cit. Pág. 104. (Traducción del tesista)

- *Decoratio* musical

La *decoratio* es general para el discurso, pero cómo se aplica depende de cada arte. Por eso, por lo general, la *decoratio* corresponde a la música y al texto. Un ejemplo evidente es en la ecfonesis. Esto no quiere decir que la *decoratio* siempre sea la misma en el texto que en la música, sin embargo, debido al trabajo tan cercano entre el libretista y el compositor, prácticamente nunca serán contrarias.

La música jamás traicionará al texto en este periodo. En múltiples casos, la música está ornamentada mientras que el texto no, y viceversa, por eso es necesario poder reconocer la *decoratio* musical de manera independiente de la literaria, pues su aplicación también será útil en los pasajes sin texto, que pueden no estar carentes de figuras retóricas.

3.3 *Pronuntiatio*: propuesta de movimiento

Una vez hechos ambos análisis, se eligen los gestos con base en ellos: “la acción, cuando se pone en práctica, produce el mismo efecto que el arte teatral.”⁷⁷ La acción, o *pronuntiatio*, es fundamental: el “cómo se dice” el discurso es casi tan importante como el discurso mismo.

Aristóteles menciona que en su época no muchos habían disertado acerca de ello; sin embargo, en Francia en el siglo XVII sí era un tema ampliamente tratado. De las reglas y usos del gesto o gestualidad, se mencionan más adelante. Es imperativo, sin embargo, entender que la gestualidad es casi tan importante como el texto, pero no es ni igual ni mayor al él en importancia: “para obtener una proyección expresiva, el gesto debe provenir del texto”⁷⁸

Así mismo, quiero recalcar la importancia de conciliar las partituras con el libreto, dado que múltiples indicaciones (como las acotaciones dramáticas) eran frecuentemente

⁷⁷ Aristóteles. Op. cit. Pág. 198.

⁷⁸ Verschaeve. Op. cit. Pág. 102. (Traducción del tesista)

eliminadas de las partituras por los editores, aunque raramente viceversa. Estas indicaciones nos darán una comprensión más profunda del texto, de las obras y del curso de la representación que éstas han de tomar.

-Gesto

Para el estudio de la gestualidad, es imprescindible definir “gesto”, la RAE lo hace de la siguiente manera:

“Movimiento del rostro, de las manos o de otras partes del cuerpo, con que se expresan afectos o se transmiten mensajes.”

Aristippe lo hace de la siguiente manera:

“Acción del cuerpo que acompaña generalmente al habla y que a veces debe precederla.”⁷⁹

Para el estudio adecuado del gesto, es imprescindible recordar los conceptos vigentes en aquella época y de la corriente artística específica de ese país: “(...) el estudio de las oposiciones es fácil. Algunos conocimientos de pintura, los principios de la danza, el gusto.”⁸⁰

Un concepto importante al realizar el gesto es la simetría, que está prohibida: “El actor debe prohibir cualquier simetría en el arreglo de sus miembros.”⁸¹ Esto explica diversas reglas que se irán presentando conforme avanza el estudio del gesto.

Al prohibir en cualquiera de sus miembros, se refiere desde la forma de pararse hasta el uso de los dedos. Es decir, la retórica gestual es necesario estudiarla desde su marco histórico-artístico, en la pintura (especialmente con Le Brun), en la danza (con Beauchamps, y en consecuencia Feuillet).

⁷⁹ Aristippe. Op. cit. Pág. 203. (Traducción del tesista)

⁸⁰ Dorfeuille, P. (1801) *Les Éléments de l'Art du Comédien, ou l'art de la représentation théâtrale considéré dans chacune des parties qui le composent*. Paris, Francia. Pág. 37. (Traducción del tesista)

⁸¹ Verschaeve. Op. cit. Pág. 153. (Traducción del tesista)

En el método que aquí propongo, he dividido los gestos en manos, brazos, gestos faciales, cuerpo (torso) y en pies (trayectoria escénica). Aunque esta división es necesaria para su correcto estudio, el gesto es prácticamente indivisible (en mi opinión), porque al realizar un solo gesto se tienen que usar estos cinco elementos; incluso cuando existen silencios o cesuras. “La frecuencia del gesto depende principalmente del ritmo deseado por el libreto y la música.”⁸²

-Partes del gesto

El gesto se divide en tres partes: impulso de partida, el gesto propiamente dicho y la prolongación dinámica del pensamiento. Esto se irá entendiendo mejor conforme avance el estudio del gesto. El impulso de partida, se refiere, por supuesto a aquello que detona el gesto, una palabra, un ornamento musical. El gesto propiamente dicho es, claro está, la acción realizada con el cuerpo.

La prolongación dinámica del pensamiento es el efecto causado en sí, una especie de silencio (breve o largo) gestual, en el cual el paciente puede “digerir” el gesto y afectarse de la persuasión, de la pasión o el efecto que el agente quiera infligir en su auditor. Explicado de una mejor manera:

“(…) cuando ya no tenga nada más que hacer, debe dejar que sus brazos se acerquen suave y gradualmente al cuerpo.”⁸³

-Tipo de gestos

El gesto se puede dividir en tres categorías: Indicativo, imitativo y afectivo: ⁸⁴

“El gesto indicativo, designa un objeto o un individuo, el gesto indicativo ilustra *El tiempo, el nombre, la cantidad, los lugares, las personas, etcétera.* (….) Los gestos que parten del movimiento de los brazos y de las manos, son muy expresivos y varían al infinito. En general, deben adaptarse a los tonos de

⁸² *Ibidem*. Pág. 150. (Traducción del tesista)

⁸³ Aristippe. *Op. cit.* Pág. 204. (Traducción del tesista)

⁸⁴ Verschaeve. *Op. cit.* Pág. 167. (Traducción del tesista)

la voz, a los movimientos de la cara y de los ojos, pero especialmente a los sentimientos del alma.”⁸⁵

Gracias al párrafo anterior podemos deducir diversas reglas para el uso del particular gesto. Designa ciertamente al modo, especialmente el indicativo, a repetir: tiempo, lugar circunstancia, persona, etcétera; pero no se limita a ello. El gesto indicativo (*geste indicatif*) engloba también exclamaciones, órdenes, y cantidad de conceptos que no entran en los otros dos tipos (imitativo y afectivo), e incluso éstos pueden tener parte de uno y de otro.

Aristippe escribe que “el gesto indicativo expresa el pensamiento”⁸⁶ Por ejemplo, la exclamación “¡Ven!” no está trayendo o evocando ninguna “pintura” de objeto o persona, y aunque depende mucho del contexto, pensemos que tampoco se refiere a algún afecto de forma particular ni con suficiente intensidad como para considerarlo un gesto afectivo. Sin embargo, si movemos por ejemplo la mano y los dedos acompañando esa orden es, sin duda, un gesto. ¿Cómo catalogarlo? En los indicativos, aunque gramaticalmente no pertenezca al modo indicativo de nuestro idioma, se refiere a un objeto o individuo. El texto de Verschaeve, nos habla de manos y brazos, y en la sección en donde se describe su uso, podrá entenderse de forma más profunda aquello que puede ser englobado en dichos gestos, pertenezcan o no a dicho modo (gramatical). Con esto no quiero decir que los gestos indicativos sean exclusivos de las manos, pues también la cabeza, la mirada, las piernas pueden realizarlos.

El gesto imitativo es:

“Una pintura distintiva de objetos o personas que son “conocidos por signos pintorescos”. (...) Originalmente, los gestos imitativos no se limitan a describir objetos, sino a ponerlos en escena, dándoles un cuerpo y un alma: “*Estos se basan en parte en la tendencia del alma a relacionarse desde las ideas sensibles hasta las ideas intelectuales, y también para expresar, mediante*

⁸⁵ Ibídem. Pág. 168. (Traducción del tesista)

⁸⁶ Aristippe. Op. cit. Pág. 205. (Traducción del tesista)

modificaciones imitativas del cuerpo, los efectos que se les ofrecen en cuanto adquieren cierta vivacidad.

Después de que el artista se haya liberado de las limitaciones primarias de la retórica gestual, logrará captar la verdadera función del gesto imitativo que expresa al sugerir y transformar la ilusión en realidad.”⁸⁷

Podría decirse que el gesto imitativo es más bien alegórico, en la definición que da Calderón de la Barca en “El verdadero dios Pan”:

“(…) La alegoría no es más
que un espejo que traslada
lo que es con lo que no es,
y está toda su elegancia
en que salga parecida
tanto la copia en la tabla,
que el que está mirando a una
piense que está viendo a entrambas.(…)”⁸⁸

Es decir, los gestos imitativos no pretenden la ilustración sino más bien el reflejo, como en el espejo de Calderón de la Barca. Para hacer un gesto imitativo del sol no es necesario formar un círculo con los dedos y luego imitar el destello de sus rayos con un segundo movimiento. Se puede “traer a escena” al sol encarnándolo al entrar a escena con los brazos extendidos, a modo de rayos, o dándole un cuerpo con la mano e imitando su trayectoria.

Estos gestos pintorescos (que yo los designaría como “esculturales”) representan una aparente inmovilidad, que puede lograrse con la ausencia de movimiento o con movimientos sumamente lentos. Como muestra obvia, la “quietud”; ésta puede ser representada con un gesto de brazos abiertos inmóviles o moviéndose muy lentamente, con ello, se refleja o se realiza un uso alegórico del gesto. Aun así, el mismo gesto

⁸⁷ Verschaeve. Op. cit. Pág. 168. (Traducción del tesista)

⁸⁸ Calderón de la barca, P. (2005). *El verdadero dios Pan*. Pamplona, España. Universidad de Navarra-Reichenberger. Pág. 133,140-150.

también puede ser indicativo al referirse a un objeto que está quieto. Esta ambigüedad podría confundir al lector, sobre todo en la forma de discernir entre uno u otro. La diferencia del mismo gesto radica en que en uno imitamos o personificamos a la quietud, y en el otro la indicamos.

Gesto afectivo:

“Los gestos afectivos reflejan principalmente los movimientos del alma y ‘llevan la impresión en los que los ven’

Las pasiones cruzan fácilmente la distancia entre el intérprete y el espectador -sentimientos profundos que no pueden ser sometidos a trampas corporales que degraden la pureza de una expresión-. Sin embargo, el gesto afectivo la amplifica significativamente y así compensa cualquier pérdida de intensidad durante el curso.

Las opciones e ilustraciones de las palabras importantes que caracterizan al afecto son capaces de atenuar la fragilidad emocional de ciertas situaciones. A veces, sin embargo, una oración no contiene ningún nombre o adjetivo suficientemente sugestivo para asumir el reflejo de un sentimiento en sí mismo. En este caso, el actor-cantante adopta la actitud del comediante que prefiere tocar la frase en lugar de la palabra.”⁸⁹

En cierto modo, este gesto es una derivación del imitativo, pero con fines muy específicos (las pasiones) y, al menos en el sistema de la retórica barroca, muy estudiadas en su construcción. Por ejemplo, para representar el amor no es necesario - ni parece correcto- dibujar con las manos un corazón sobre el pecho; en lugar de ello se realiza una acción y se adopta cierto gesto que lo represente.

Otra diferencia importante es el fin mismo del gesto, es decir, por la teoría de los afectos el gesto afectivo pertenece a las percepciones del alma, aquellas no destinadas al cuerpo. Es decir que estos gestos sí van específicamente encaminados a hacer sentir cierto afecto al paciente, como el amor en nuestro ejemplo, es decir, se realiza el gesto

⁸⁹ Verscheave. Op. cit. Pág. 172. (Traducción del tesista)

para mover pasiones y transmitir las. En suma, estos gestos deberán entonces referirse exclusivamente a las pasiones.

Por el mismo sistema retórico y la teoría de los afectos es en extremo difícil la exclusión de las pasiones de los otros tipos de gestos. Se puede indicar, por ejemplo, con tintes de ira o rabia el lugar donde un personaje fue traicionado (“¡Aquí!”), sin embargo, por esta taxonomía ese gesto sería predominantemente indicativo. A mi entender, los gestos pasionales son los que representan “puramente” o predominantemente a las pasiones. La última sentencia del Verscheave es importante en grado sumo pues atañe el uso de estos gestos en el discurso, a veces en una palabra o en ocasiones en una frase. De vuelta al ejemplo del amor, el gesto no se realiza ni jamás se repite al mencionar una palabra; en cambio, puede realizarse a lo largo de una frase (en nuestro caso musical), ya sea que esté exenta o no de palabras, lo cual es tal vez una de las grandes ventajas de la música y la retórica aplicada a ella. La música es de gran ayuda comparativamente, más que en un texto llano o en una música carente de texto:

“El texto, en su línea argumental, fondo poético, carga conceptual y descripción psicológica, aumentado por la emotividad de la música, torna al canto en el mensaje más poderoso de las expresiones teatrales.”⁹⁰

El gesto afectivo pinta los movimientos del alma.⁹¹

Las definiciones de Aristippe, aunque sucintas, en realidad nos dan una pauta precisa de cuando se emplean cada tipo de gesto. Puede ser ilustrado mejor con el diagrama sobre las funciones del alma y cuerpo. El gesto indicativo que “expresa el pensamiento” se utiliza para las acciones, es decir, donde se aplica el pensamiento, ya sea en el cuerpo mismo o a un objeto no material, como lo llama Descartes. El gesto afectivo, que “pinta los movimientos del alma” se utiliza en las percepciones por causa del alma pues sólo en este caso donde interviene en exclusivo el alma. Aristippe en su tratado, sí menciona el gesto imitativo, pero se refiere a imitar a otro cantante, a un tono de voz, en un modo

⁹⁰ Bañuelas, R. (2001). *El canto, técnica de la voz y arte de la interpretación*. México: Editorial Trillas. Pág. 25-26.

⁹¹ Aristippe. Op. cit. Pág. 205. (Traducción del tesista)

cómico. No es de sorprender que algunas de las definiciones ya puedan diferir, pues es un tratado sobre comedia y que fue publicado en 1826, más de 150 años después de *Las pasiones del alma* de Descartes, y más de 100 años después de la muerte de Louis XIV. Aun así, con la definición de Verschaeve y la taxonomía de Descartes se puede “llenar el hueco” y observamos que el gesto imitativo se refiere a las “percepciones por causa del cuerpo”, con base en el artículo 21, en el cual Descartes escribe acerca de la imaginación.

-Amplitud del gesto

La amplitud del gesto se refiere a la dirección de éste. Verschaeve señala que debe realizarse en tres dimensiones.⁹² Estas tres dimensiones o ejes son:

- El vertical
- El horizontal
- El de la profundidad o impulso

A propósito del eje vertical del gesto, Verschaeve propone una cita de Quintiliano para entender la medida que debe tenerse en este eje (sin excluir la existencia de las excepciones a esta regla):

“Los técnicos, por otra parte, prohíben levantar las manos sobre sus ojos, (y) descender por debajo de su pecho; la razón es que se considera una falla para traer de vuelta de la parte superior de la cabeza y dejarla ir a la parte inferior del abdomen ”⁹³

Es decir, el eje vertical (de las manos y los brazos) está delimitado en su mayoría, como una altura máxima por los ojos, y como una altura mínima por arriba de la cintura (el torso), esto debido a la velocidad necesaria para “devolver” los miembros a una posición que enlace con el siguiente gesto. Existen, por supuesto, excepciones a estas reglas tan estrictas como en el caso de un gesto para ejemplificar el sol o los dioses olímpicos, que rebasan la altura de los ojos, o la cadera, para expresar lo vil o el infierno, y en la

⁹² Verschaeve. Op. cit. Pág. 180. (Traducción del tesista)

⁹³ *Ibidem*. Pág. 182. (Traducción del tesista)

velocidad en los gestos violentos, dependiendo del afecto o la reacción necesaria. A pesar de ello, deben evitarse estas excepciones, menos aún ejecutarlas con frecuencia o de manera consecutiva. En general, la velocidad debe ser “digna”:

“El hombre de gran carácter, así como el hombre nacido en un alto rango han recibido de la naturaleza o el hábito y de la educación, una nobleza, una dignidad que se muestra en sus más pequeños movimientos.

El actor debe apegarse a estos detalles y unirlos a su talento en el arte de persuadir y entrenarlo, (a fin) de complacer a los ojos.”⁹⁴

El eje horizontal está subdividido en derecha e izquierda, la derecha está asociada con el bien y la izquierda con el mal, es decir, que los gestos de brazos y de manos, idealmente deberían hacerse exclusivamente con la mano derecha, y si es necesario, ser acompañada por la mano izquierda, todo lo contrario en relación con la mano izquierda: ésta hará los menores gestos posibles y serán extremadamente raros (o ninguno). Cuando se emplee exclusivamente la mano izquierda, deberá ser acompañada por la mano derecha siempre:

“Las reglas para asignar manualmente las tareas son estrictas:

Hay que hacer todos los gestos de la mano derecha, y si se emplea la izquierda, que sea únicamente para acompañar a la derecha, y siempre elevándose más baja que ella. Pero hacer sus gestos con la izquierda sola, es una cosa que uno debe ejercer como mala gracia.

También es necesario tener en cuenta la importancia del ángulo utilizado por los brazos para desarrollar el gesto.”⁹⁵

El “ángulo utilizado” mencionado por Versacheave se infiere como el eje de la profundidad. Las dos dimensiones anteriores corresponden a las líneas vertical y horizontal. La tercera y última (la de la profundidad) desarrolla el gesto sobre una línea oblicua, sobre ella se construye la contraposición y el claroscuro, necesario para la implementación del estilo estético y plástico de la época.

⁹⁴ Dorfeuille. Op. cit. Pág. 37. (Traducción del tesista)

⁹⁵ Versacheave. Op. cit. Pág. 182. (Traducción del tesista)

3.3.1 Movimiento gestual

-Tipo de movimientos

Los movimientos se pueden dividir en cuatro tipos⁹⁶:

- **Movimientos simples**, como caminar, comer, beber, girar la cabeza. Realizados indistintamente por hombres y niños.
- **Movimientos activos**, como tirar, empujar, golpear, trepar. Estos movimientos se hacen con conciencia. Sólo algunos son realizados por niños.
- **Movimientos pasivos o pasionales**. Aquellos que mueven las pasiones que actúan en el corazón. Tienen repercusión en “partes pequeñas del cuerpo”, como los ojos, la nariz, boca, dedos.
- **Movimientos violentos o espontáneos**. Actúan de manera violenta y espontánea, sobre la vista y el oído, tensan los nervios o los relajan repentinamente.

Por la definición de Descartes, los dos primeros tipos, aislados, son “percepciones por causa del cuerpo”, y los dos últimos son “percepciones por causa del alma”.

-Manos

El uso de las manos es fundamental en la gestualidad. Verscheave divide su uso en dos funciones: decorativa y expresiva. La función decorativa se refiere a un uso más escultórico, por así decirlo, inmóvil pero dinámico al mismo tiempo, colocando las manos en posturas agradables y acordes con el discurso.

Para ello, se emplea, en primer lugar, el estudio de pinturas de época y en segundo término, la regla que se infiere del texto de Lang:⁹⁷ los dedos no deben estar tensos, juntos, ni paralelos entre sí, es decir, en posición llana o de “palma”.

⁹⁶ Lairesse, G. (1713). *Le grand livre des peintres ou l'art de la peinture*. Paris, Francia. Pág. 87 (Tomo 1). (Traducción del tesista)

⁹⁷ Véase el apartado “Torso”

Para conseguir eso hay varios aspectos que debemos respetar. El uso de la omnipresente curva es primordial para lograrlo. Los dedos deben estar curvados ligeramente (o considerablemente, si es necesario), pero sin forzar dicha curvatura, y dejar “aire” entre ellos para respetar el no juntarlos.

La prohibición de los dedos paralelos fuerza al pulgar a “reposar” dentro de la palma, o, al menos, a no rebasar la línea del dedo índice. Esta regla está tan arraigada en el uso de las manos que actualmente prevalece en la danza clásica. Para evitar la posición paralela de los dedos, éstos deberán observarse desde el frente en su totalidad, es decir, si queremos comprobar que estamos siguiendo la regla de su uso correcto, en un espejo deberíamos poder ver los cinco dedos de la mano, incluso si mostramos el dorso al frente, el pulgar debe poder apreciarse entre los dedos.

La misma “prohibición” a lo paralelo fuerza a utilizar el sistema propio del gesto y sus dimensiones: vertical en el lado derecho o izquierdo, horizontal en su elevación (sea de los dedos o de la mano entera) y la profundidad, pues para que cada dedo no sea paralelo a otro es necesario cierto grado de giro de la muñeca. Especialmente al mostrar la palma la profundidad se consigue girando *dehors* (hacia afuera), o bien, al mostrar el dorso, *dedans* (hacia adentro).

El uso decorativo de las manos (cuando están inmóviles) no limita la acción de los demás miembros, es decir, brazos, piernas, torso, cara. Por ejemplo, al desplazarse el agente, sus brazos deben moverse al igual que las piernas y las manos deberán mantener su función decorativa en alguna postura. De hecho, en la teoría, mantener dichas posturas es lo que posibilita el correcto movimiento de las muñecas y los brazos en sí:

“También le mostré las manos ni abiertas ni cerradas, por lo que los movimientos de muñeca y codo están hechos con toda la dulzura y libertad que deben ser observados en sus movimientos; en cambio, si el pulgar se unió a uno de los dedos, esto causaría un retraso en las otras articulaciones, lo que las privaría de esta facilidad.”⁹⁸

⁹⁸ Rameau, P. (1725). *Le maître à danser*. Paris, Francia. Pág. 199. (Traducción del tesista)

La función expresiva de las manos las involucra más activamente en el gesto, o al menos, las hace más visibles puesto que siempre deben estar activas y nunca descuidadas. No debemos menospreciar el efecto general que da el cuidado global del cuerpo en la ejecución del discurso, aun estando éstas inmóviles están “trabajando”.

En su *Traité sur la peinture*, Dupuy explica claramente para el uso expresivo de las manos:

“Las manos suelen acompañar los ojos y los labios. Y como sirvientes atentos, actúan a la menor señal de lo que su amo hace. Que si a veces las manos avanzan, cuando la cara se aleja y la cabeza se retira, es entonces que expresa más claramente su aversión común a algún objeto. (...) ¿Qué no pedimos con nuestras manos (tanto) como con nuestras palabras? Prometemos, llamamos y mandamos. Por último mostramos la aversión y el miedo con la mano. Son signos de alegría, tristeza y enojo, duda, consenso y arrepentimiento. Son los verdaderos signos de mandamiento, admiración y veneración. Es por las manos que marcamos el tiempo, el número y la medida. Ellas sirven por último, para los pronombres y adverbios, para designar lugares y personas: de modo que en tanta diversidad de lenguas se encuentra en las manos una manera de explicarse común e inteligible a todos los hombres.”⁹⁹

El texto no podría ser más claro, de modo que pueden resumirse las siguientes reglas para las manos:

- Suceden o son simultáneas a la mirada¹⁰⁰. Un ejemplo simple podría ser que si se señala algo será porque la mirada se posó primero en ello, o si se rechaza algo se hace con la mirada y con las manos simultáneamente.

⁹⁹ Dupuy, B. (1699). *Traité sur la peinture pour en apprendre la teorie et se perfectionner dans la pratique*. Toulouse, Francia. Pág. 291. (Traducción del tesista)

¹⁰⁰ (véase Mirada).

- Su uso depende del discurso¹⁰¹ o texto¹⁰².
- Sirven para ilustrar las pasiones, especialmente las primarias.
- Son los “verdaderos” gestos para la orden, la admiración y la veneración, es decir que al haber alguna de estas tres acciones, será casi obligatorio el uso de las manos, salvo excepciones.
- Marcan tiempo (ayer, al caer la noche), número (uno, dos), dimensión (grande, poco).
- Expresan pronombres (él), adverbios (siempre), lugares (aquí).
- Se puede usar para los modos indicativo, imperativo y subjuntivo.

Los gestos manuales (y en general todos los gestos) deberán ser fácilmente comprensibles.



Berain, Jean (1640-1711), Maquette de costume pour un spectacle non identifié (detalle) (17??).



Loisy, Pierre de (1619–1670). La representation du precieux S. Suaire de nostre seigneur Jesus Christ estant a Besançon en l’eglise matropolitaine de laditte cite (1669), detalle.

¹⁰¹ Hago uso de la palabra discurso para no excluir los distintos tipos de discurso que se pueden dar, desde el musical aún en ausencia de palabras, el dancístico, el teatral, etcétera.

¹⁰² (a eso se refiere Dupuy con “labios”).



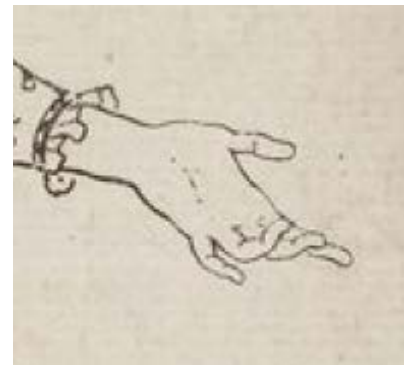
Edelinck Jean (1643-1680) Le soleil apres avoir achevé son cours descend chez Thetis, ou six de ses Nymphes sont occupées a le server, et a luy offrir toutes sortes de rafraichissemens. (1678) (detalle)



Berain, Jean (1640-1711) 43 maquettes de costume pour des spectacles non identifiés. (Circa 1700) (detalle).



Rabel, Daniel. (1578?-1637) Entrée des Laquais et des singes. (1625) (detalle)



Berain, Jean (1640-1711) 43 maquettes de costume pour des spectacles non identifiés. (17??) (detalle)



Berain, Jean (1640-1711) 43 maquettes de costume pour des spectacles non identifiés. (17??) (detalle)



Berain, Jean (1640-1711) 43
maquettes de costume pour
des spectacles non identifiés.
(17??) (detalle)



Berain, Jean (1640-1711) 43
maquettes de costume pour des
spectacles non identifiés. (17??)
(detalle)

-Brazos

En el tratado *La Danse*, Feuillet deja a “gusto del intérprete” las posiciones de los brazos y su movimiento aunque sí habla de una división posible de éstas:

“Aunque las posiciones de los brazos dependen más del gusto de los bailarines que de las reglas que se pueden dar, no obstante, dejo aquí algunos ejemplos, en los que veremos demostrados los diferentes movimientos que los brazos pueden hacer.”¹⁰³

¹⁰³ Feuillet, R. (1700). *Choregraphie ou l'art de decrire la danse par caracteres, figures et signes demonstratifs*. Paris, Francia. Pág. 97. (Traducción del tesista)

Básicamente, Feuillet divide el brazo en cuatro posiciones básicas:

- **Brazo extendido**, es decir, sin la muñeca, codo u hombro plegados. Recordemos que están “extendidos” no en línea recta, sino en una línea curva.
- **Muñeca plegada**, sin codo u hombro plegados; manteniendo la curvatura, es decir, sin llegar a los 90 grados.
- **Brazo plegado**, a codo plegado, sin involucrar al hombro.
- **Brazo totalmente enfrente**, correspondiente al hombro plegado, ilustrado en el tratado a una primigenia “primera posición” de brazos del ballet actual en el método Vaganova, aunque con diferencias muy sutiles (altura, apertura).



Edelinck Jean (1643-1680) Le soleil apres avoir achevé son cours descend chez Thetis, ou six de ses Nymphes sont occupies a le server, et a luy offrir toutes sortes de rafraichissemens. (1678) (detalle).



Edelinck Jean (1643-1680) Le soleil apres avoir achevé son cours descend chez Thetis, ou six de ses Nymphes sont occupies a le server, et a luy offrir toutes sortes de rafraichissemens. (1678) (detalle)



Edelinck Jean (1643-1680)
Le soleil apres avoir achevé
son cours descend chez
Thetis, ou six de ses
Nymphes sont occupies a le
server, et a luy offrir toutes
sortes de rafraichissemens.
(1678) (detalle).



Edelinck Jean (1643-1680) Le soleil apres avoir achevé son cours descend chez Thetis, ou six de ses Nymphes sont occupies a le server, et a luy offrir toutes sortes de rafraichissemens. (1678) (detaille)



Loisy, Pierre de (1619 – 1670). La representation du precieux S. Suaire de nostre seigneur Jesus Christ estant a Besançon en l'eglise matropolitaine de laditte cite (1669)

Estas posiciones básicas son por brazo, de modo que la combinación de ambos brazos da como resultado 16 posiciones. El cambio de una posición a otra se denomina “movimiento”.

A pesar de la reiterada reticencia de Feuillet de “regular” el movimiento de los brazos, sí es enfático en la curvatura que deben mantener:

“Los brazos se mueven por una línea curva o redonda.”¹⁰⁴

Para Feuillet, es posible direccionar (moverlas) estas posiciones de arriba hacia abajo, de abajo hacia arriba y en un doble movimiento de abajo hacia arriba seguido de arriba hacia abajo.¹⁰⁵ En el tratado se muestran 18 combinaciones posibles (aunque tres están repetidas), sin contar combinaciones entre movimientos de muñeca, codos y hombros. Es decir, que los movimientos básicos de los brazos son al menos 30 (eliminando los repetidos), quince por cada brazo. Ello debido a que los brazos tienen un movimiento independiente (sean o no simétricos):

“Los brazos pueden actuar al mismo tiempo o uno después del otro, (...) los brazos pueden también actuar por movimiento opuesto.

Los brazos que actúan por el mismo movimiento son cuando ambos realizan la misma acción, y por el movimiento contrario, cuando actúan de manera diferente unos de otros, como por ejemplo, cuando uno se abre y el otro se cierra.”¹⁰⁶

La gestualidad prohíbe tocar el cuerpo de uno mismo, en parte debido a la regla de la curvatura, pues al tocar el propio cuerpo, pegar los brazos y las manos al torso ya no es posible realizar las curvas necesarias en gestualidad.

-Gesto facial

La cara y sus acciones afectivas se denominan gestos faciales.

¹⁰⁴ *Ibidem*. Pág. 98. (Traducción del tesista)

¹⁰⁵ *Ibidem*. Pág. 99. (Traducción del tesista)

¹⁰⁶ *Ibidem*. Pág. 99. (Traducción del tesista)

La cara y la teoría de los afectos tuvieron un extenso estudio en Francia, sobre todo en la retórica de la pintura porque al carecer de movimiento, debía ser extremadamente expresiva.

Charles Le Brun, primer pintor del rey, dictó múltiples reglas estilísticas que codifican extensamente la cara y sus “movimientos”. Estas reglas estaban presentes en sus obras pictóricas e influyeron a todas las de su época, al menos en la corte de Louis XIV. Debido a ello su tratado *Sobre la expresión general y particular de las pasiones* está escrito a modo de conferencia para otros pintores contemporáneos a él. Este tratado coincide con el de Descartes en cuanto a la teoría de los afectos; se diferencia en que el de Descartes es más teórico y el de Le Brun, mucho más práctico.

Como el de Le Brun es primordialmente un tratado de pintura, hay acciones que son extremadamente difíciles de controlar, tales como aumentar el volumen de las venas, alterar la coloración de la esclerótica o la apertura de las pupilas. A pesar de ello, sí dicta, de forma extremadamente descriptiva, otras reglas posibles y útiles para el gesto facial para cada una de las pasiones que describe.

Para fines de esta tesis, no considero necesario traducir cada una de las reglas particulares de las 19 pasiones (entre primarias y derivadas y algunos “movimientos compuestos”), pues la transcripción comentada del texto de Le Brun no es la finalidad de este trabajo.

En el análisis que presento más adelante, citaré las pasiones particulares que se emplean en dicho discurso, empero al final de esta sección me referiré a dos que no utilizaré, pero que pueden resultar útiles en otros discursos; el temor y el miedo. Sin embargo, los ocho agentes que como cantantes sí podemos controlar son: ojos, nariz, cejas, labios, mejillas, lengua, frente y cabeza.

Los **ojos** (en mi división) tienen a su vez, contorno (franja periorbital), párpados, *el blanco de los ojos* (esclerótica) y pupila. Estos agentes, independientemente de sus acciones particulares, pueden realizar acciones en sentido vertical (arriba o abajo) y en

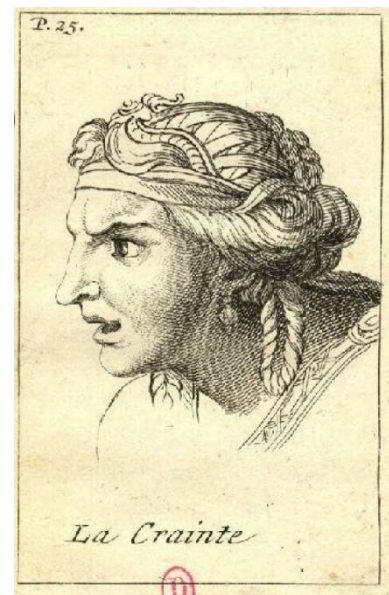
horizontal (derecha o izquierda). Las acciones particulares son, por ejemplo, abrir o cerrar (en el caso de los ojos y la boca), pues son acciones que se realizan en sentidos contrarios aunque sobre una misma línea. Los movimientos oblicuos son raramente encontrados pero posibles, tales como las muecas. A la acción de los ojos puede denominarse “mirada” y es imprescindible en la acción y expresión de los afectos.

El movimiento de la **nariz** cuando “abre” o “cierra”, refiriéndose a las fosas, es complicado ejecutarlo como gesto en el acto de cantar pues ésta junto con los labios (boca), están siendo utilizados al cantar. Su uso debe ser en función del canto en este caso, pues el gesto siempre acompaña a la palabra.¹⁰⁷

La tercera dimensión del gesto facial está representada por el movimiento de la **cabeza** (desde el cuello). De acuerdo con la regla de la izquierda-mal y la derecha-bien, inclinar la cabeza a la derecha expresa, por ejemplo, admiración, y hacia la izquierda, cólera.

“El miedo

Pero si no hay ninguna razón para obtener lo que uno desea, entonces el miedo o la desesperación reemplazan a la esperanza, y el movimiento del miedo se expresa con una ceja un poco alta. en el costado de la nariz, el globo ocular brillante y en un movimiento inquieto, situado en el medio del ojo, la boca abierta, que se retira hacia atrás, y más abierto por los lados que en el medio, con el surco más bajo más retirado que el anterior. El enrojecimiento es mayor incluso que en el amor o el deseo, pero no es tan hermoso, porque es de color lívido, los labios son iguales, y también son



Le Brun, C. (1713) *Sur l'expression generale et particuliere des passions.* Amsterdam.

¹⁰⁷ Verscheave. Op. cit. Pág. 112. (Traducción del tesista)

más sepías, cuando la pasión del amor cambia el miedo en celos.”¹⁰⁸

“El temor

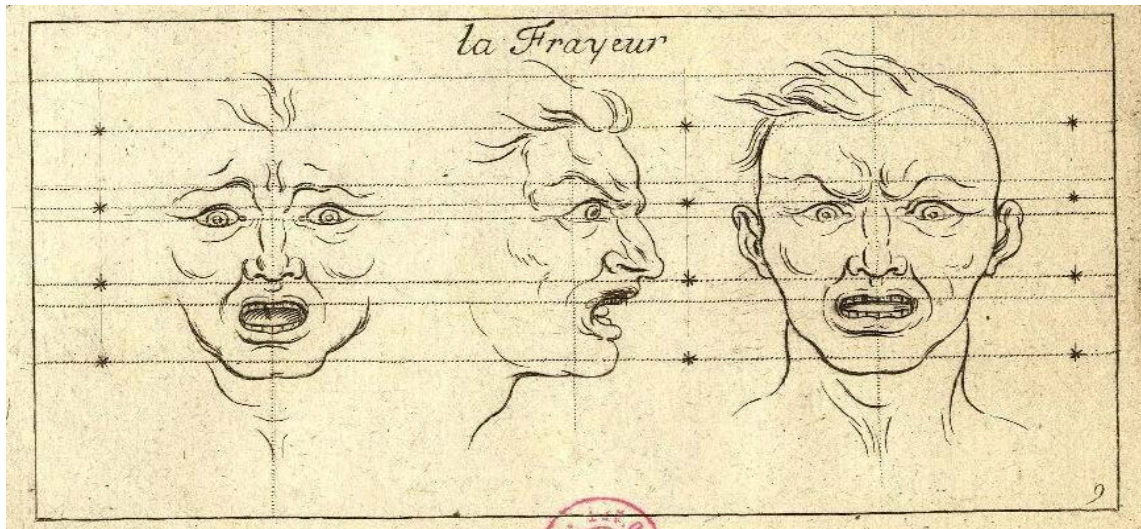


El temor cuando es excesivo, hace que la persona que lo ha recibido, tenga las cejas levantadas por la mitad, y los músculos que se usan para el movimiento de estas partes, muy marcadas e hinchadas, y presionadas una contra la otra, bajando la nariz debe parecer retirada en la parte superior y las fosas nasales de la misma, los ojos deben parecer completamente abiertos, el párpado superior oculto debajo de la ceja, la parte blanca del ojo debe estar rodeado de rojo, la manzana debe parecer como fuera de lugar, que se encuentra más abajo en el ojo que el lado de la parte superior, la parte inferior del párpado debe aparecer hinchada y lívida, los músculos de la nariz y la mano están hinchados, los músculos de las mejillas extremadamente marcados y formados en la punta de cada lado de las fosas nasales, la boca estará muy abierta, y las comisuras serán muy evidentes, todo será muy marcado, tanto en la parte frontal como alrededor de los ojos, los músculos y las venas del cuello deben ser muy tensos y aparentes, el cabello erizado, el color de la cara pálido y lívido, como la punta de la nariz, los labios, las orejas y la punta los ojos. Si los ojos parecen extremadamente abiertos en esta pasión, es que el alma lo hace para remarcar la naturaleza del objeto que causa el terror, la ceja que baja de un lado, y se eleva del otro, muestra que la parte alta parece querer unirse al cerebro para protegerlo del mal que el alma percibe; y el lado que baja, y que aparece hinchado, nos hace encontrarnos en este estado por los espíritus que vienen del cerebro en abundancia, como para cubrir el alma, y la defenderá del mal que teme; la boca abierta muestra la convulsión del corazón por la sangre que se retira a él, que lo obliga, queriendo respirar, a hacer un esfuerzo que es causa que la boca se abra en extremo, y



¹⁰⁸ Le Brun, C. (1713) *Sur l'expression generale et particuliere des passions*. Amsterdam. Pág. 25-26. (Traducción del tesista)

cuando pasa a través de los órganos de la voz, forma un sonido que no se articula; que si los músculos y las venas aparecen hinchados, es sólo por los espíritus que el cerebro envía a estas partes.”¹⁰⁹



-Torso (posición, postura, pose)

La posición -y en general los gestos- han de considerarse desde el punto de vista de aquella época. Debido al vestuario de aquella época, la rotación del torso (hombros) sólo es posible a un octavo, es decir 45 grados. La inclinación o las reverencias también eran bastante modestas porque los vestidos tenían armazones rígidos, hechos de madera o hueso. Era difícil para los cortesanos (no así para los plebeyos) que realizaban estos actos, hacer las profundas reverencias que se aprecian en algunas películas sin ser atravesados en el vientre por sus propias ropas. La reverencia más usual era en posición de cuarta e inclinando el torso (recto) hacia adelante.



Jeaurat, E., Entrevue de Louis XIV e Roy de France et de Navarre et de Philippe IV.e Roy d'Espagne dans l'isle des faisans en l'année MDCLX pour la ratification de la paix et pour l'accomplissem.t du mariage de Sa M.te très chrétienne avec Marie Thérèse d'Autriche, infante d'Espagne. Detalle. 1728.

¹⁰⁹ Le Brun. Op. cit. Pág. 15-18. (Traducción del tesista)

A la posición que se ha de adoptar al estar “parado” o posando se aplican las siguientes reglas, que se deducen de *Dissertatio de actione scenica*¹¹⁰:

“Propongo una figura en mala postura para ilustrar el bien por su contrario. (...) Por lo tanto, la posición de los pies o las plantas están, por así decirlo, situadas en una línea recta, mientras que deben colocarse en una posición opuesta entre sí.

A partir de entonces, todo el cuerpo se mantiene mal y el actor parece una estatua sin vida. Los brazos, los codos y las manos no presentan ni arte ni decoración; las manos y los brazos no podrán tener lugar en el medio del cuerpo, ni las manos debajo de la cintura, y no deben abrir de igual manera, y los brazos y los codos no deben descansar sobre el tronco, y los dedos no deben aparecer rectos y paralelos en una mano abierta.”¹¹¹



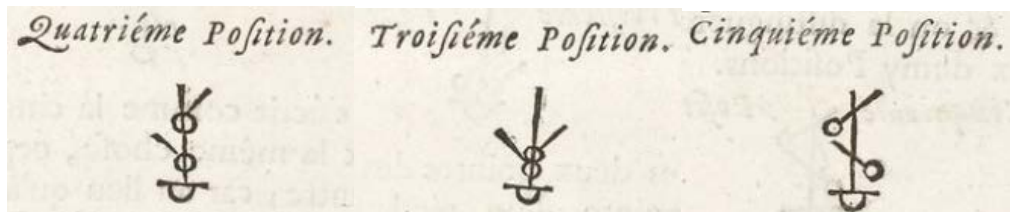
Lepautre, Jean (1618-1682).
Naissance du Dauphin à
Fontainebleau. Le Roi Louis XIV
le présente à la Cour. Detalle

¹¹⁰ Lang, F. (1727). *Dissertatio de actione scenica*. Munich, Alemania. (Traducción del tesista)

¹¹¹ Lang. Op. cit. Pág. 18. (Traducción del tesista)

De la explicación anterior se deducen las siguientes reglas:

- Los pies no deben estar en línea recta entre sí, es decir, al pararse o posar, no deben hacerse ni en primera ni en segunda posición (de pies). La posiciones adecuadas son cuarta, tercera y quinta:
 - Cuarta, un pie delante de otro, separados, describiendo un ángulo recto invisible
 - Tercera, un pie en el arco del otro, siempre en ángulo recto, juntos.
 - Quinta, un pie delante del otro describiendo un ángulo recto, juntando la punta de un pie con el talón del otro.



- Los brazos, codos y manos, siempre deberán mantenerse “decorando” es decir, no se deben descuidar ni aun estando inmóviles, a fin de no parecer una “estatua sin vida”.
- Los brazos (en su totalidad) no deben rebasar la línea media del cuerpo.
- Los brazos no deben permanecer a la misma altura
- Las manos no deben bajar más allá de la cintura
- Los brazos ni los codos deben pegarse al cuerpo.
- Los dedos no deben estar tensos ni juntos, ni paralelos entre sí. Es decir en posición llana o de “palma”.



Cars, L.. La Paix d'Aix la Chapelle. Detalle. 1668.



Charpentier, Marc Antoine. (1643-1704) Bal a la Francoise (1682) (detalle).



Berain, Jean (1640-1711) 43 maquettes de costume pour des spectacles non identifiés. (17??) (detalle).



Rolan, tragédie lyrique de Lully et Quinault. (1685) (detalle).

-Espalda

En la gestualidad barroca está prohibido dar la espalda. Hay dos razones primordiales; la primera se debe al vestuario. La espalda se mantenía derecha debido a la ropa y su particular confección, en consecuencia, no era posible moverla con la libertad actual, por lo tanto, sin “acción” no era posible mover afectos con ella, es decir, el gesto era imposible. La segunda razón es de tipo política (o ceremonial): estaba prohibido dar la espalda al rey.

En la danza, en el ballet de corte esta regla no se aplicaba, no por una excepción sino por la forma de la representación en sí. El ballet de corte estaba pensado para verse desde arriba y así poder apreciar las figuras que se formaban, de ese modo, no había forma de darle la espalda al rey. No sucedía lo mismo en la ópera, pues estaba pensada para verse de frente. Esta regla es una de las más estrictas en la gestualidad, tanto que prevaleció en el teatro durante un largo periodo de la historia.

-Trayectoria escénica (desplazamiento)

El desplazamiento en la escena o “sala” que es realizado por el agente, en este caso el cantante, puede ser definido como el cambio de una posición de pies a otra. Son tres las maneras de cambiar de posiciones: deslizar (*sçavoir*), saltar (*sautant*), torcer (*tortillant*).



Rabel, Daniel. (1578?-1637) Entrée des Laquais et des singes. (1625)

Existen cinco posiciones básicas de pies, además de las posiciones falsas, que también son cinco. Del cambio de estas posiciones, involucrando diversos movimientos (articulares especialmente), se derivan los pasos. Los pasos pueden ser simples o compuestos.

“Paso simple (es) cuando un paso está solo, (...) y paso compuesto cuando dos o más se unen.”¹¹²

La ejecución de los pasos como *jetées*, *chassées*, *sissonne*, *piroüettes*, *cabrioles*, requiere de estudio en danza. Los cantantes de aquella época sí tenían entrenamiento en ella, además de la musical.

En el ballet, el desplazamiento era dictado por el coreógrafo. En desplazamiento gestual se aplica la misma regla del movimiento “cotidiano” pero estilizado; es decir, dependiendo de la acción el desplazamiento se realiza en alguno de los ejes. Se puede resumir entonces que los pasos básicos existentes eran:

- **Pasos derechos**, avanzando o retrocediendo.
- **Pasos abiertos**, hacia afuera, adentro y abiertos al lado.
- **Pasos circulares**, hacia afuera y adentro.
- **Pasos torcidos**, avanzando, retrocediendo y al lado.
- **Pasos batidos**, hacia adelante, atrás y a un lado.

Los pasos se ejecutan con base en las tres especies o tipos de medidas en la danza:¹¹³

- A dos tiempos: 2/2, 6/8, 6/4 (*Gavotte*, *Gaillarde*, *Bourée*, *Rigaudon*, *Canarie*, *Gigue*)
- A tres tiempos: 3/4, 3/2, 3/8 (*Courante*, *Sarabande*, *Passacaille*, *Chaconne*, *Menuet*, *Passpied*)
- A cuatro tiempos: Comprende las *airs lents* 2/2, 4/4, 6/4 (*Entrée d’Apollon*, *Loure*)

¹¹² Feuillet. Op. cit. Pág. 46. (Traducción del tesista)

¹¹³ *Ibidem*. Pág. 87. (Traducción del tesista)

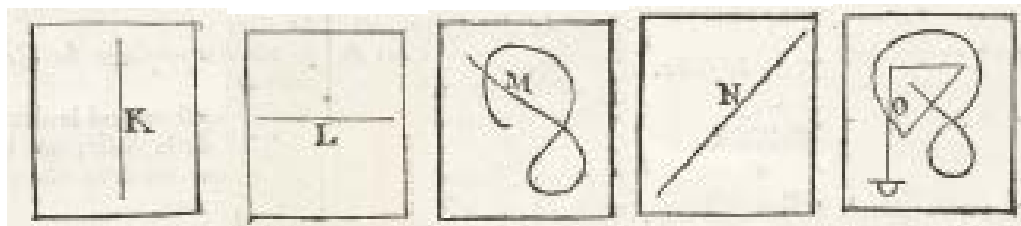
Las especies de dos y tres tiempos tienen un paso por cada compás, las de cuatro tienen dos. Los compases a cuatro se dividen en dos y los pasos a realizar se asignan por cada subdivisión, como si fueran una especie de dos o tres.

A la forma del desplazamiento se le denomina *marches*. Las *marches* pueden ser circulares, avanzando, retrocediendo o de lado. Las líneas en las que se realizan o *chemins* en la sala o teatro, pueden ser en línea recta vertical (K), recta perpendicular (L), circular de un lado a otro (M), oblicua (N) y la combinación de las anteriores (O).

El chemin M no describe un círculo, sino una especie de 8 irregular que avanza hacia adelante después al fondo y nuevamente al frente (Fig. 6).

El chemin O que describe Feuillet es el uso de todos los anteriores, y habla del chemin “propio del bailarín” sobre el cual “escribir las posiciones y pasos”. Es decir que el chemin O es lo que actualmente podríamos llamar “trazo escénico”. En sí, los chemin K, L, M y N son realmente las líneas sobre las que es posible hacer el desplazamiento, y la línea O, el diseño global. Actualmente en el teatro se hace esa diferencia, Feuillet, no la hace.

Figura 6



Las *marches* que codificó Feuillet son 44, sólo nombró 18 de la A a la V, de la N a la V tienen sus variaciones en contrario además de *dessus* y *dessous* (yendo al lado con el pie adelante y yendo al lado con el pie por detrás). Debido a la regla de no dar la espalda (en la gestualidad) las *marches* totalmente circulares quedan excluidas, es decir la L, M con sus dos variaciones de dirección, la R, S, T y V con sus cuatro variaciones de dirección y *dessus* y *dessous*) y las *marches* que dan la espalda de manera franca (la B y la C).

Las *marches* que están completamente permitidas son (siguiendo la reglas de mirar al frente), las A, E, las *marches* anteriores son realizadas en la línea o “chemin”

correspondiente a la línea *K*. Las *marches* P y Q (las últimas dos con sus respectivas variaciones *dessus* y *dessous*) y pertenecen a la línea o “chemin” *L*:

- A, avanzar viendo la parte “superior” de la sala.
- E, retroceder mirando la parte superior de la sala.
- P, ir al lado derecho mirando la parte superior de la sala, con su variación *dessus* y *dessous*.
- Q, ir al lado izquierdo mirando la parte superior de la sala, con su variación *dessus* y *dessous*.

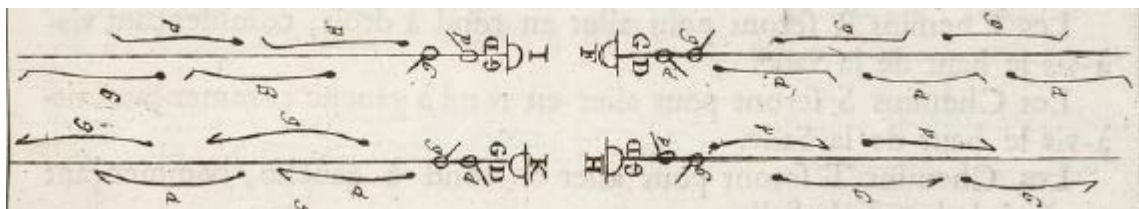
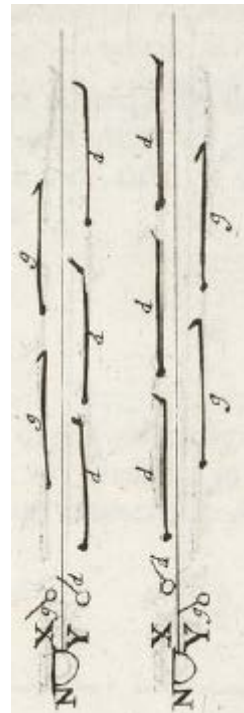
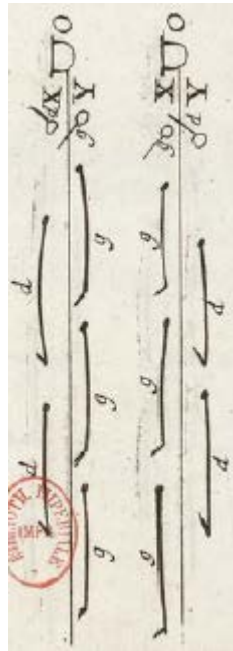
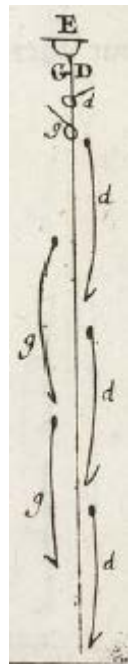
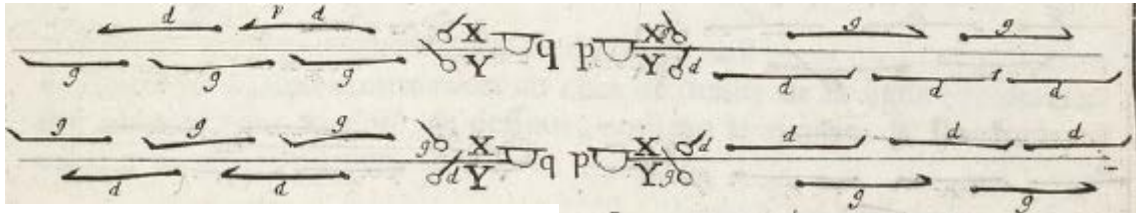
Las *marches* de perfil tanto izquierdo como derecho deben usarse con medida; las que corresponden a la línea *K* son: la *N* y la *O* con sus cuatro variaciones.

- N. Avanzar al frente de la sala, con el cuerpo mirando hacia la izquierda o a la derecha de la sala, con su variación *dessus* y *dessous*.
- O. Retroceder hacia el fondo de la sala, con el cuerpo mirando hacia la izquierda o a la derecha de la sala, con su variación *dessus* y *dessous*.

Las líneas correspondientes a la línea *L* son: la *F*, *H*, *I* y *K*:

- F. Avanzar hacia el lado derecho de la sala, con el cuerpo mirando al lado derecho de la sala
- H. Retroceder hacia el lado derecho de la sala, con el cuerpo mirando al lado izquierdo de la sala
- Avanzar hacia el lado izquierdo de la sala, con el cuerpo mirando al lado izquierdo de la sala
- K. Retroceder hacia el lado izquierdo de la sala, con el cuerpo mirando al lado derecho de la sala.

Al realizar los pasos y en consecuencia las *marches* o desplazamientos, se deberá recordar en especial la contraposición, es decir, si la pierna derecha ejecuta un paso hacia adelante, el brazo izquierdo lo acompaña hacia adelante y viceversa. Por el contrario, si se realiza un paso hacia atrás, deberá contraponerse el mismo brazo hacia adelante.¹¹⁴



¹¹⁴ Verscheave. Op. cit. Pág. 187. (Traducción del tesista)

PARTE SEGUNDA:

De las cuestiones generales de la obra, y del análisis y tratamiento particular de la escena

1. Roland. Marco histórico, síntesis, libreto y música

ROLAND, Tragedie mise en musique es una tragedia lírica estrenada el 8 de enero de 1685 por la Academia Royale, en el palacio de Versalles.¹¹⁵ El libreto fue realizado por Phillipe Quinault (en francés clásico) y la música por Jean-Baptiste Lully, adaptación realizada sobre *Orlando furioso* de L. Ariosto, el tema fue escogido por el mismo Louis XIV, y es la segunda que trata el tema caballeresco en las tragedie lyrique. Al parecer fue ideada como un instrumento de propaganda política en relación a la guerra y las reformas religiosas de Louis XIV, para expulsar a los protestantes, tomando como tema un caballero piadoso y católico.

Al rey.

Señor, nunca dejaré de dedicarle mis obras, y estaré muy feliz si su majestad las recibe todo el tiempo favorablemente. Estoy en deuda con usted, señor, por el tema de esta obra, la elección que hizo de ella me ha obligado a trabajar con ardor, y es verdaderamente de su majestad que tengo el regalo que le ofrezco.

En ese momento, señor, que le complació pedirme que compusiera estos nuevos conciertos, se estaba preparando para irse por segunda vez a la guerra que comenzó a reavivarse¹¹⁶; ya había decidido el destino de sus enemigos; había resuelto que deberían deponer las Armas¹¹⁷, y estaba tan seguro de completar el glorioso designio de restaurar la tranquilidad de Europa, que incluso de antemano, se preocupó por tener las canciones de alegría preparadas que iban a seguir así al gran evento. Su majestad me ha honrado amablemente con este empleo, y ella ha tenido la amabilidad de

¹¹⁵ Van den Hoogen. Op. cit. Pág. 354

¹¹⁶ Se refiere a la “Guerra de las reuniones” desarrollada entre 1683 y 1684, considerada como una continuación de la guerra franco-neerlandesa.

¹¹⁷ Louis XIV había mandado enviados secretos a los otomanos, y sus cálculos indicaban que lo mejor sería terminar la guerra. Esta acabaría al firmar una tregua de veinte años. Dicha guerra, como las dos anteriores desembocarían en la “Guerra de los nueve años”.

asegurarme que esta nueva producción de mi genio tuvo la buena fortuna de complacerla. No hay nada en el mundo, señor, que me conmueva tanto como su aprobación: es el precio que pongo a mis obras, y mis deseos se llenarán si su majestad, después de haber disfrutado oyendo en el Teatro la Música esta tragedia, concediese todavía su protección sobre el papel¹¹⁸, y mire el regalo que hago de ella como un testimonio de la ardiente y respetuosa pasión con la que estoy

Señor,

El más humilde, más obediente y más fiel sirviente y sujeto

J. B. Lully¹¹⁹

En relación con la partitura, de manera concreta, en mi opinión no puede hablarse de una orquestación, al menos no de la manera en que la conocemos en la actualidad.

PROLOGUE.

Le Theatre represente le Palais de Demogorgon.



OUVERTURE.

¹¹⁸ Para imprimir la partitura, era necesario ser aprobado por la censura real y obtener el “Privilegio del rey”. Este privilegio, fue ostentado sobre las partituras por Ballard, quien fue el editor-impresor de partituras de prácticamente todas las obras de Lully y de los músicos del rey, durante el reinado de Louis XIV.

¹¹⁹ Lully, J. (1685) *Roland, Tragedie Mise en musique*. Paris, Francia, s/n. (Traducción del tesista)

Aunque es verdad que la tragedia fue estrenada por La Grande Bande, constituida por 6 dessus de violon (violines g-d¹-a¹-e²), 4 hautes-contre de violon (violas pequeñas c-g-d¹-a¹), 4 tailles de violon (violas medianas c-g-d¹-a¹), 4 quintes de violon (violas grandes c-g-d¹-a¹) y 6 basses de violon (afinados un tono más grave que el VC b-f-c-g), además de ser duplicados por 12 Hautbois (oboes)¹²⁰. La mayoría son instrumentos que desaparecieron a lo largo del siglo XVIII.

La primera edición muestra cinco líneas, la primera en clave de Sol en primera línea, la segunda en clave de Do en primera línea, la segunda en segunda línea, la tercera en tercera línea y la última en clave de Fa en cuarta línea, esta forma de escribir, está asociada en efecto a La Grande Bande. Sin embargo, es necesario recordar que en aquella época era común que un compositor de la talla de Lully, no escribiera la orquestación, sino simplemente la línea del continuo y la línea superior, a lo máximo dos líneas superiores en la melodía, y las demás voces fueran realizadas por alguien más. Y así es, efectivamente como fue publicada la segunda edición de la partitura.



1.1 Síntesis y argumento

El argumento general de la obra es el siguiente:

“ (...) nos enteramos de los amores de Angélica, reina de Catai¹²¹, y Medoro, oficial de un rey africano. Como Orlando, sobrino y paladín de Carlomagno, tiene cierto interés por Angélica, lo que ocurre a continuación no es de

¹²⁰ Pajares, R. (2012). *Historia de la música en 6 bloques. Bloque 4: Dinámica y Timbre. Los instrumentos*. Madrid, España, Editorial Visión Libros pag. 279

¹²¹ Catay, región comprendida entre las cuencas de los ríos Yangtsé y Amarillo donde dominaban los Kitán. Nombre arcaico para China.

extrañar: intentos de suicidio, astucias y artimañas, desesperación absoluta, rabia incontenible, un banquete de bodas rural echado a perder, la intervención de una hechicera (...), después la decisión del protagonista de consagrarse a la gloria caballeresca. (...)”¹²²

Lully, muy a su estilo, intenta dar una síntesis general de su obra, que desemboca, como era de esperarse, en un mar de elogios para Louis XIV. Sin embargo, gracias a ello podemos confirmar, efectivamente, las intenciones de Louis XIV y de Lully que motivaron la obra y por qué fue un instrumento de persuasión en cierta forma perfecto para aquellos días.

Al rey.

Acepte de mi arte los regalos ordinarios.

No los reciba en homenaje vulgar.

En la multitud de aquellos atraídos por esta estancia.

Su mérito es tal que todo va a la corte.

La diosa con pasillos ligeros

Ella lo hace por todos los afluentes:

Viene de las puertas del día.

Ahí es donde la hermosa¹²³

¿Quién prefirió Medor al héroe de estos versículos?

Su himen atrajo a cien monarcas diferentes.

Al amante de París le había gustado una vez

Interesado en su pelea

Todos los maestros del universo.

El sonido que estas bellezas de Dios Marte han hecho

No es nada comparado de la lucha que está haciendo por ti.

Tus hazañas llenaron ambos hemisferios

¹²² Van del Hoogen. Op. cit. Pág 355.

¹²³ Angelique

Admirando y celoso
En medio del placer de un dulce triunfo
Compadece al paladín que mi arte te presenta.
Su desgracia fue amar; ¿Qué alma es exaltada de ella?
Siguió al final de un consejo más sabio:
En lugar de sus amores, sirvió a su país.
Su Príncipe se deshizo del resto de su vida.
Usted sabe mejor que cualquiera de su tipo.
Carlomagno se rindió ante ti, vencido; pero los siguientes
Destruyeron después de él estos grandes eventos:
Ahora este imperio tiene por tu conducta
Fundamentos irrompibles
Helando a las musas sin alarma
prominentes entre los bosques.
Sus canciones son más hermosas y sus voces:
Si creo que Apolo mío tiene algunos amuletos.
¿Miman su cuidado ahora?
Impones silencio a la furia de las armas;
Gotee en nuestras canciones la dulzura de la paz.

Lully¹²⁴

En principio, Louis XIV es comparado con el Marte (dios de la guerra principalmente), pero resulta que Marte “no es nada comparado” con el Rey Sol. Después, por supuesto, Lully se admira del triunfo de Louis XIV, siendo que éste firmó un tratado de paz por no llevar la ventaja en la guerra “imponiendo silencio a la furia de las armas”, pudiendo ser éste el “consejo sabio” que “en lugar de sus amores sirvió a su país”. Este texto es una propaganda de la política de Louis XIV, y de su persona, utilizando la ópera como un instrumento retórico.

¹²⁴ Lully. Op. cit. s/n. (Traducción del tesista)

De la escena y de manera breve, Miguel de Cervantes nos describe justamente el momento preciso que procederé a analizar. Roldán, caballero cristiano, enamorado de Angélica, llega a un pequeño bosque, y al entrar en una gruta descubre una inscripción de amor, que resulta ser de Angélica pero dirigiendo sus palabras hacia Medoro. Este intenta convencerse a sí mismo de que es una trampa para hacerlo dudar de su amor por Angélica. La escena termina al escuchar acercarse a unos campesinos que celebran una fiesta.

“(…) y del furioso, por imitar justamente al valiente don Roldán cuando halló en una fuente las señales de que Angélica la Bella había cometido vileza con Medoro, de cuya pesadumbre se volvió loco y arrancó los árboles, enturbió las aguas de las claras fuentes, mató pastores, destruyó ganados, abrasó chozas, derribó casas, arrastró yeguas y hizo otras cien mil insolencias dignas de eterno nombre y escritura? Y puesto que yo no pienso imitar a Roldán, o Orlando, o Rotolando, que todos estos tres nombre tenía, parte por parte en todas las locuras que hizo, dijo y pensó (...)”¹²⁵

También con este texto, se puede entender la múltiple disparidad entre los textos acerca del nombre del personaje, teniendo por buenas las tres formas que da Cervantes: Roldán, Orlando y Rotolando.

2. Análisis de la obra

La obra se compone por 236 compases, para el análisis fueron divididas en 101 frases retórico-musicales, las tonalidades predominantes de la escena son c min y C maj, sin embargo, Lully escribió al inicio de la obra, en la armadura sólo dos bemoles, estilo utilizado en esa época sí para señalar el modo menor de c, pero también para poder alternar entre el modo menor y el dórico.

2.1 *Dispositio* de la obra

¹²⁵ Cervantes, M. (2015) *El ingenioso hidalgo don quijote de la mancha*. Barcelona, España. Eds. Carena. Pág. 139

Los momentos del discurso se encuentran divididos (por compases) de la siguiente manera:

1. Exordium 1-60
2. Narratio 61-122
3. Propositio 123-144
4. Confutatio 145-167
5. Confirmatio 168-193
6. Peroratio 194-236

Exordium: Compases 1-60. La obra comienza con un “Prelude” a modo de proemio en los compases 1 a 19. De la segunda mitad del compás 19 hasta el 60, Roland discurre entre un movimiento casi imperceptible de los afectos (según la tonalidad) y de ideas introductorias sobre el amor que le profesa a Angelique. Esto da, efectivamente, un prelude del discurso.

Narratio: 61-122 En la anacrusa del compás 61 comienza la Narratio, con la descripción del lugar donde se encuentra Roland, es decir un boccage (que en la acepción de esa época se refería a un bosque cuyo relieve incluía pastizales y colinas pequeñas y además de grutas). Para ejemplificar esto, Lully utiliza la *sinonimia*, el mismo motivo melódico descendente está presente en distintas alturas en la melodía. Para hacer aún más evidente esta “comparación musical” de la melodía con las colinas, Roland, repite esta frase con las palabras “*Que ces gazons sont verds, que cette grotte est belle*”¹²⁶, es decir los *violons* y las palabras son similares, describen lo mismo. El discurso no se interrumpe en este punto, más bien al contrario, es un *transitus* descriptivo, y que es simplemente evidenciado por Roland para poder situar al escucha en la ubicación donde se desarrollará el discurso.

Propositio: 123-144 Comienza en la anacrusa del compás 123, Lully indicó “Fort” en la partitura, justo en este momento, cuando Roland lee las palabras escritas

¹²⁶ ¡Estos pastos de color verde! ¡Esta cueva es bella!

presuntamente por Angelique, y se da cuenta del posible engaño. Ésa es la tesis del discurso y de la escena, la infidelidad de Angelique con Medor contra Roland.

Confutatio: 145-167 Principia nuevamente en anacrusa, con la palabra “Non”, es decir, para iniciar la Confutatio, se presenta una antítesis y es con ella, que se puede distinguir a la confutatio, además de la “presentación” de múltiples ideas. Esta sección es una argumentación y contra argumentación personal, el personaje intenta convencerse o refutar la posibilidad del engaño.

Confirmatio: 168-193 En el libreto original, aparece la acotación “Roland lee dos versos que Medor ha escrito”. A partir de este “texto musical” que aparece en la anacrusa del compás 168, se confirma la infidelidad, es decir, la reexposición de la tesis (el engaño) y se distinguen “afectos de mayor intensidad”¹²⁷

Peroratio: 194-236 Del compás 194 al 207 hay una *disgressio* que relaja la tensión, en el libreto se especifica “On entend un bruit de Musettes”. Lully introduce una Musette (pequeña danza ternaria), aunque sustituye los instrumentos tradicionales por oboes, y mueve los afectos, confrontando la tonalidad mayor con la menor, para dar paso a una conclusión.

¹²⁷ Lopez-Cano. Op. cit. Pág. 78

2.2 Elocutio: Decoratio

Lista de figuras empleadas en la obra.

1 Circulatio	26 Circulatio	51 Transitus
2 Catabasis	27 Onomatopeya	52 Ecphonesis
3 Anabasis	28 Sinonimia	53 Interrogatio
4 Catabasis	29 Sinonimia	54 Interrogatio
5 Anabasis	30 Sinonimia	55 Exclamatio
6 <i>Sin figura reconocible</i>	31 Sinonimia	56 Apostrophe
7 Ecphonesis	32 Sinonimia	57 Anabasis
8 Exclamatio	33 Sinonimia	58 <i>Sin figura reconocible</i>
9 Interrogatio	34 Sinonimia	59 Interrogatio
10 Catabasis	35 Sinonimia	60 Ecphonesis
11 <i>Sin figura reconocible</i>	36 <i>Sin figura reconocible</i>	61 Interrogatio
12 Onomatopeya	37 <i>Sin figura reconocible</i>	62 <i>Sin figura reconocible</i>
13 Synhaeresis	38 Sinonimia	63 Exclamatio
14 <i>Sin figura reconocible</i>	39 <i>Sin figura reconocible</i>	64 <i>Sin figura reconocible</i>
15 Exclamatio	40 Emphasis	65 Hyperbaton
16 <i>Sin figura reconocible</i>	41 Anabasis	66 Antonomasia
17 Antonomasia	42 Hyperbaton	67 Antonomasia
18 Onomatopeya	43 Metonimia	68 Anabasis
19 Metonimia	44 Prolongatio	69 Hyperbaton
20 Anabasis	45 <i>Sin figura reconocible</i>	70 Exclamatio
21 Catabasis	46 <i>Sin figura reconocible</i>	71 Catabasis
22 Metonimia	47 <i>Sin figura reconocible</i>	72 Hyperbaton
23 Articulus	48 <i>Sin figura reconocible</i>	73 Onomatopeya
24 Circulatio	49 Interrogatio	74 <i>Sin figura reconocible</i>
25 Exclamatio	50 Onomatopeya	75 Interrogatio

- 76 Ecphonesis
- 77 Sin figura reconocible
- 78 Catabasis
- 79 Catabasis
- 80 Catabasis
- 81 Hyperbaton
- 82 Metonimia
- 83 interrogatio
- 84 Interrogatio
- 85 Exclamatio
- 86 Ecphonesis
- 87 Hyperbaton
- 88 Onomatopeya
- 89 Epizeuxis
- 90 Epizeuxis
- 91 Sinonimia
- 92 Sinonimia
- 93 Sin figura reconocible
- 94 Sin figura reconocible
- 95 Sin figura reconocible
- 96 Sin figura reconocible
- 97 Catabasis
- 98 Sin figura reconocible
- 99 Sin figura reconocible
- 100 Catabasis
- 101 Sin figura reconocible

2.2.1 Análisis explicativo de las figuras utilizadas en la obra (análisis retórico-musical)

1 Circulatio.

2 Catabasis.

3 Anabasis.

4 Catabasis.

5 Anabasis.

6 *SFR*¹²⁸

7 Ecphonesis. Exclamación en la expresión “Ah!”

8 Exclamatio. Salto de quinta en la expresión “Quoy”

9 Interrogatio. Cadencia que resuelve en el quinto grado correspondiente también con el texto “toujours?”

10 Catabasis. Línea melódica predominantemente descendente, utilizada para describir un sentimiento de envilecimiento “Jaloux”. La frase termina en la sílaba tónica de “bonheur” (felicidad), al mismo tiempo que la armonía percute el acorde de D maj. Según Charpentier el afecto correspondiente a esa tonalidad es el Gozo y según Rameau, es un estado Regocijante.

11 *Onomatopeya*¹²⁹. Uso de una nota blanca en la sílaba tónica de “*Prolonge*”.

La palabra “cours”, está colocada sobre el acorde de D maj, que si bien en la frase anterior podría representar el gozo, también “enfado”. El personaje está enfadado con el sol por “retardar” el día.

12 *Onomatopeya*. Cadencia que resuelve en el segundo grado. y línea melódica de cuartos sobre la misma nota, excepto en la resolución, en la sílaba tónica de “retarder”, empleando una blanca para dar mayor efecto de retraso.

13 *Synhacresis*. Empleo del sentido figurado de la palabra “Beauté” para referirse a Angeliqye, uso de un trino para dar mayor énfasis a dicha palabra. La frase termina en

¹²⁸ Sin figuras reconocibles, ni retóricas literarias ni musicales.

¹²⁹ Posible onomatopeya.

la palabra “j’adore” (adoro) y en el acorde de G maj, describiendo según Charpentier una pasión Dulce o jovial y Rameau la clasifica para canciones tiernas.

14 *SFR*. En esta frase comienza una inflexión a C maj, tonalidad para las pasiones alegres, guerreras o regocijantes. Con ello sitúa al escucha en la pasión adecuada para la siguiente frase.

15 Exclamatio. Exclamación en la expresión “O Nûit!”, con “Nûit” en el acorde de primer grado de C maj, que puede expresar “avivado, regocijante”.

16 *SFR*. Cambio a c min, en la palabra “désirs” y cadencia auténtica con el I grado en “amoureux”. que puede indicar dulzura “desbordante, ternura”.

17 Antonomasia. Uso de “Astre du jour” por Sol.

18 Onomatopeya. Imitación del descenso del sol en el intervalo descendente de quinta en la palabra “descendre” y el primordial descenso de la línea melódica.

19 Metonimia. Uso de “voiles ténébreux” por noche.

20 Anabasis. Línea melódica predominantemente ascendente utilizada para describir un sentimiento de exaltación “ne troubleray”

21 Catabasis. Línea melódica predominantemente descendente utilizada para resaltar la palabra “tranquilité”, uso de un trino en la sílaba tónica de dicha palabra.

22 Metonimia. Uso de “Objet” por Angelique. Acorde de F maj en “voeux” que representa amor.

23 Articulus. Empleo repentino de figuras punteadas al inicio de la frase: octavo seguido de cuarto con puntillo. La armonía se mueve a g min, para Mattheson, puede significar complacencia, alegría y ternura templadas. Anticipando al argumento de la siguiente frase del personaje. “hereux” sobre el acorde de D maj, tonalidad para “gozo”.

24 Circulatio. Línea melódica en torno a la nota Re. Después del “articulus” de la frase anterior, se puede adivinar una frase ligada, en para acentuar dichas figuras, en la frase 23 los punteados son predominantes, los intervalos se mueven consecutivamente en direcciones contrarias, a diferencia de esta frase (la 24) en donde los grados no solo son conjuntos sino que hacen una línea circular y además, el patron rítmico es mucho más fluido.

25 Exclamatio. Exclamación “Oh Nûit!”

26 Circulatio. Línea melódica circular en torno a Do, Para Mattheson la tonalidad de c min, expresa “dulzura desbordante”. Esta línea melódica en particular gira en torno a la

palabra “amoureux” expresando y confirmando la pasión en la que está inmerso el personaje.

27 Onomatopeya. El patrón melódico es exactamente igual al de la frase 33, “Que ces gazons sont verds!” y aunado a la frase 39 en la que se el personaje se sitúa en un “bocage”, es decir, esta frase y el pequeño interludio compuestos por las frases 27 - 37 describen musicalmente el terreno (colinas, grutas, etc)

28-34 Sinonimia.

35 El motivo melódico es una sinonimia que indica el texto, pues se repite en la frase 38, cuando el personaje dice “ce que je lis”

36-37 SFR

38 Sinonimia con la frase 35

39 SFR

40 Emphasis. A pesar de que la línea melódica describe brevemente una catabasis, la línea melódica baja para poder hacer un énfasis en un salto melódico de la palabra “ardeur”

41 Anabasis. Línea melódica ascendente.

42 Hyperbaton. “Figura de construcción que altera el orden gramatical de los elementos del discurso al intercambiar las posiciones sintácticas de las palabras en los sintagmas, o de éstos en la oración.”¹³⁰

43 Metonimia. Uso de la palabra “Beauté” por Angelique

44 Prolongatio. “Es la prolongación considerable del valor normal de una disonancia”.¹³¹

Uso de un intervalo disonante “un bonheur extrême”, aunque de manera dividida debido a la palabra en la línea melódica, no así en el acompañamiento.

Acorde de D maj en “trê” de la frase “bonheur extrême” (felicidad extrema), consistente con “avivado, regocijante” en la clasificación de Rameau¹³²

45 SFR

46 SFR Cadencia que termina en tercera de picardía, en el acorde de G maj, moviendo los afectos hacia “canciones tiernas y alegres”, en preparación a lo que sigue.

¹³⁰ Beristain. Op. cit. Pág. 256

¹³¹ López Cano. Op. cit. Pág. 163

¹³² *Ibidem*. Pág. 64

47 *SFR* Las frases 47 a 50 tienen un tratamiento particular en términos retóricos y musicales. Estas cuatro frases reiteran la necesidad de conciliar el libreto con las partituras, si no, podría pasar desapercibida alguna parte importante en la interpretación. En el libreto se especifica que Roland repite lo que ha leído, cosa difícil de adivinar o intuir solamente haciendo una lectura con las partituras. Estas cuatro frases pertenecen a una inscripción “poética” en la pared de la cueva, algo así como un

i - VI - ii - III - VII - V7 - i - v - I - IV - ii - V - i - iv - ii7 - iv7 - i - V - i

graffiti. De hecho, es este cambio en el discurso del personaje la razón del cambio de compás (de 2/2 a 3/4). La estructura poética es un cuarteto con rima consonante 6a-7b-7b-6a, la forma de dicho cuarteto no es identificable con ninguna de las formas de arte menor, ni medieval ni barroco ni de ninguno de los periodos entre ellos. Construido sobre la tonalidad de c min, el esqueleto armónico es el siguiente:

48 *SFR*

49 Interrogatio. Cadencia que resuelve en la dominante.

50 Onomatopeya. Línea melódica descendente que se prolonga en la palabra “tranquille” y resuelve el trino colocado en ella en el primer grado.

51 Transitus. Fragmento que comienza la transición entre la narratio y la propositio, en realidad, la última intervención del personaje antes de que termine la narratio es una afirmación del mismo cierre de la narratio y del mismo Transitus.

52 Ecphonesis. Exclamación del personaje. Retóricamente también podría considerarse una apóstrofe. La definición de esta figura es:

“Apóstrofe o exclamación: Figura de pensamiento de las denominadas *patéticas* o ‘formas propias para expresar las pasiones’. Consiste en interrumpir el discurso para incrementar el énfasis (...) desviándolo de su dirección normal; al mismo tiempo que se explicita y se cambia, a veces al

respecto al cual se alude (...). Este receptor puede estar presente o ausente, vivo o muerto; animado o inanimado, puede ser un valor o un bien, o puede ser el emisor mismo. (...) suele acompañarse con ciertas señales de pronunciación, tales como el refuerzo de la voz y de los gestos, por lo que desde la Edad Media muchos lo han identificado con la ‘exclamación’ (...)”¹³³

Las razones por las que no lo consideré un apóstrofe es que no es usado para el cambio de dirección “normal” del discurso, es decir, de la narratio a la propositio, éste sigue su curso con normalidad. A pesar de ello, sí cambia a quien alude e interesantemente lo hace de una manera algo ambigua: en un momento habla sobre la cueva y con esta frase, cambia a quien se refiere hacia la inscripción de la pared aunque también podría interpretarse como que se refiere al público (veamos todo).

53 Interrogatio. Cadencia hacia un grado de la dominante.

54 Interrogatio. Cadencia que queda sin resolver en la subdominante, correspondiente a la oración interrogativa sobre la que está compuesta.

55 Exclamatio. Salto de octava.

56 Apostrophe. Cambio repentino en el discurso, el personaje se refiere al o a los receptores.

57 Anabasis. Línea melódica ascendente que acompaña la palabra “engage”.

58 (énfasis)

59 Interrogatio. Cadencia en al quinto grado y en concordancia con la pregunta que realiza el personaje.

60 Ecphonesis. Intervalo descendente de quinta.

La tonalidad de C maj, presente en esta frase, está asociada por Mattheson con la “cólera, enfado e impertinencia”. El acorde de C maj, aparece en el primer tiempo del compás 140, en la sílaba “grat” de la exclamación “L’ingratte!”. Descartes escribe sobre dicha pasión:

“Art. 65 La indignación y la ira

¹³³ Beristáin. Op. cit. Pág. 59-60

(...) el mal hecho por otros y que no se refiere a nosotros sólo hace que nos indignemos con ellos; cuando sí se refiere a nosotros, nos mueve también la ira.”¹³⁴

61 Interrogatio. Cadencia que termina en un grado de la familia de las dominantes, correspondiente a una pregunta retórica fundamental, que evidencia las “pruebas”, si es que fuera un discurso forense.

62 *SFR*

63 Exclamatio.

64 *SFR*

65 Hyperbaton. Uso de un orden distinto de las palabras, para mover los afectos hacia “nom” (nombre), haciendo coincidir el tiempo fuerte y acentuándolo con el acorde de g min, o “nostalgia moderada” según Mattheson. De hecho, musicalmente corresponde más a una interrogatio, porque cumple con una cadencia que termina en el quinto grado, lo cual bien podría indicar un dejo de duda por parte del personaje, como se podrá entender más adelante.

66 Antonomasia. Uso de “fils d’Aimon” por Medor.¹³⁵

67 Antonomasia. Por las armas

68 Anabasis. Línea melódica ascendente “establece con esta figura se expresan <exaltación>”¹³⁶ que indica en efecto exaltación por la posibilidad del engaño.

69 Hyperbaton. Alteración del orden de las palabras.

70 Exclamatio. Salto repentino de cuarta justa. . En el primer tiempo del compás 161 (en “sé” de supposé) suena el acorde de Eb maj, es decir, musicalmente se indica la duda (reflexión).

71 Catabasis. Línea descendente, que indica el estado de ánimo del personaje que puede ser “inferioridad, humillación o envilecimiento” es decir, el personaje puede estar dudando de si es “sólo por él que ella suspira”.

72 Hyperbaton. Uso distinto del orden lógico de las palabras.

¹³⁴ Descartes. Op. cit. Pág. 182

¹³⁵ Duque de Aymón, personaje de “La materia de Francia”. Canciones de gesta épica que representan las aventuras de Carlomagno y sus caballeros.

¹³⁶ Lopez-Cano. Op. cit. Pág. 137

73 Onomatopeya. Dibujo descendente de la melodía, para leer las “palabras de abajo”

74 *SFR*

75 Interrogatio. Cadencia hacia la dominante, indica interrogación, duda.

76 Ecphonesis. Salto de sexta, exclamación desesperada. La exclamación está colocada en un acorde de C maj indicando que el personaje experimenta pasiones de “Cólera, enfado” o en un estado “Guerrero”¹³⁷

77 *SFR*

78 Catabasis. Línea melódica descendente que implica humillación, al igual que en las siguientes dos frases, al descubrir el supuesto engaño de Angelica o el “triunfo” de Medor sobre él. La tonalidad de c min refuerza esta idea, su equivalencia pasional es “depresión, intensa tristeza, lamentación”¹³⁸

79 Catabasis

80 Catabasis

81 Hyperbaton

82 Metonimia. Nuevamente, uso de “objet” por Angelique. Inflexión a Eb maj, en las palabras “vanqueur” y “charmant” aparecen sus sílabas tónicas sobre el acorde de tónica de esta tonalidad, recordando las pasiones de “cruel, duro” “patetismo, reflexión”¹³⁹

83 Interrogatio. Uso del acorde del séptimo grado (del grupo de las dominantes) para hacer correspondencia con una pregunta propia del libreto.

84 Interrogatio. Uso del quinto grado de una modulación al quinto grado (g), para hacer la misma correspondencia; es decir, una pregunta sobre un acorde de quinto grado. La sílaba “hir” de la palabra “Trahir” con la que termina la interrogación está realizada sobre el acorde de D maj, que pueden corresponder a “agudeza, escándalo, beligerancia”.

85 Exclamatio. Salto repentino en la palabra “Non”. Este salto fue escrito por Lully en el acorde de g min, y puede interpretarse como “severo”. Al final de esta frase aparece el acorde del homónimo mayor (G maj) con la palabra “croire” que parece indicar “insinuación, persuasión, brillantez, alegría”. En otras palabras, el personaje tiene un

¹³⁷ *Ibidem*. Pág. 64

¹³⁸ *Ibidem*. Pág. 64

¹³⁹ *Ibidem*. Pág. 64

momento de lucidez, por así decirlo, pues no puede creer o intenta persuadirse, de que Angélique jamás podría engañarlo.

86 Ecphonesis. Salto de cuarta ascendente en la palabra individuos. La frase inicia con un intervalo de tercera entre dos “non” uno en el acorde de G maj y el otro, resolviendo a C maj, es decir, el personaje ya ha resuelto el conflicto interno y ahora regresa a un estado pasional “alegre y avivado”. Además podría también ser “guerrero” pues al hablar de “enieux” se escucha el acorde de F maj.

87 Hyperbaton.

88 Onomatopeya. Cadencia hacia el acorde de tónica, línea melódica que desciende hacia el primer grado para dar mayor énfasis en la sensación de reposo. Modulación a la tonalidad de C maj, que indica que el personaje está “alegre, avivado y regocijante”¹⁴⁰

89 Epizeuxis “Repetición inmediata de un fragmento musical dentro de la misma unidad”¹⁴¹. Repetición del mismo patrón melódico y rítmico inmediatamente.

90 Epizeuxis

91 Sinonimia. Repetición transportada en una segunda del mismo patrón melódico.

92 Sinonimia.

93 - 96 *SFR*

97 Catabasis

98 - 99 *SFR*

100 Catabasis

101 *SFR*

¹⁴⁰ *Ibidem*. Pág. 64

¹⁴¹ *Ibidem*. Pág. 114

2.3 *Pronuntiatio* de la obra. Propuesta de movimiento

2.3.1 Gestualidad¹⁴²

NOTA: Esta propuesta de movimiento está claramente cargada hacia el lado izquierdo del actor, es decir, hacia el “lado del mal”. Esto es debido a que en esta escena Roldán se vuelve prácticamente loco al descubrir el engaño de Angélica. La furia, la cólera, el horror, son todas pasiones orientadas hacia el mal.

He situado la inscripción en dicho lugar porque ésta es la causa de la “percepción del mal”. A pesar de ello no se quebranta la regla de la gestualidad, pues la mayoría de los gestos se realizan o acompañan por la mano derecha, es decir, los gestos, aunque orientados hacia el lado izquierdo, son realizados con la mano derecha.

1 (Afc) Inmóvil, pose en cuarta posición con pie izquierdo adelante.

El preludio/proemio de la obra está realizado completamente en la tonalidad de c min, tonalidad que se decanta principalmente por la pasión de la tristeza, pues para Charpentier significaba “Deprimido, triste”, para Mattheson “dulzura desbordante, intensa tristeza” y para Rameau “Ternura, lamentación”¹⁴³.

Acerca de la tristeza Descartes escribe:

“Art. 61. La alegría y la tristeza

La consideración del bien presente suscita en nosotros la alegría; la consideración del mal, la tristeza, cuando se trata de un bien o de un mal que se nos presenta como algo nuestro.”¹⁴⁴

“Art. 67. El hastío, la añoranza y el alivio

(...) el carácter duradero del mal disminuye la tristeza. Por último, del bien pasado surge la añoranza, que es una especie de tristeza (...)”¹⁴⁵

Le brun es consistente con Descartes de la siguiente manera:

¹⁴² Ind: Gesto indicativo, Imt: Gesto Imitativo, Afc: Gesto Afectivo

¹⁴³ Lopez Cano. Op. cit. Pág. 64

¹⁴⁴ Descartes. Op. cit. Pág.182

¹⁴⁵ Ibídem. Pág. 183.

“La tristeza es una languidez desagradable que consiste en la incomodidad que el alma recibe del mal o del daño que las impresiones del cerebro le representa.”¹⁴⁶

Con estos dos enfoques podemos deducir el por qué Lully, escogió la tonalidad de c min, pues el personaje está en un estado de añoranza por Angelique, que según Descartes, es una pasión derivada de la tristeza. Es interesante la definición de Le Brun en dos puntos importantes: uno de ellos “languidez” y el otro “impresiones del cerebro”. La languidez, porque puede darse un atisbo en principio del movimiento y su velocidad. En el otro, se pueden apreciar aún más las coincidencias del pensamiento de la época: Descartes escribe “se nos presentan como nuestras” y Le Brun “las impresiones del cerebro le representa” es decir, la tristeza podía ser por un mal concreto o por algo personal o que proviene del individuo en sí, pudiendo o no ser real.

Para Le Brun, la forma de representar dicha pasión es así:

“(…) que parecen indicar la ansiedad del cerebro y el abatimiento del corazón, porque los lados de las cejas son más altos hacia la mitad de la frente que hacia los lados de las mejillas; y el que está inquieto por esta pasión, tiene ojos turbados, la blancura del ojo amarillo, los párpados caídos y un poco hinchados, la vuelta de los ojos lívida, las narinas tirando hacia abajo, la boca entreabierta y las comisuras hacia abajo, la cabeza despreocupadamente inclinada en uno de los hombros, todo el color de la cara plomizo, y los labios pálidos e incoloros.”¹⁴⁷



¹⁴⁶ Le Brun. Op. cit. Pág. 13. (Traducción del tesista)

¹⁴⁷ Ibídem. Pág. 31-32. (Traducción del tesista)

Con eso, podemos “reconstruir” el gesto pasional acorde con aquella época, el gesto facial sería de la siguiente manera para esta frase: ojos mirando hacia la derecha, cejas ligeramente elevadas hacia el centro de la frente, ojos ligeramente entrecerrados, la boca ligeramente abierta, los labios haciendo una expresión de “sonrisa invertida” muy ligera y la cabeza reclinada hacia el hombro derecho.

Como movimiento pasional, éste debe ser sutil, por eso no debe ni ser exagerado ni imperceptible para el paciente (espectador). Elegí cargar el gesto hacia el lado derecho, porque aunque la tristeza está asociada al mal, se debe observar la regla del eje horizontal, y emplear el lado izquierdo en caso muy extraordinario; esto, sumado al hecho de que no es un mal “tan terrible” por así decirlo: la añoranza por una persona amada ciertamente no requiere infundir en el paciente una pasión “pura” de maldad, como lo sería en el caso de referirse por ejemplo al infierno.

Debido a que el brazo derecho es “dominante” en el escenario, por así expresarlo, y que el siguiente gesto se realiza con el brazo derecho, elegí la posición de cuarta con el pie izquierdo. Esto obliga, para la contraposición, que el brazo derecho esté elevado, aunque sea de manera mínima, sobre el brazo izquierdo. Las manos, relajadas con los dedos curvados, en una pose “neutra”, es decir, sin señalar, indicar, etc. El peso del cuerpo, debe estar echado hacia el pie derecho.

Resumiendo: Inmóvil o pose. Cuarta posición (pie izquierdo delante) con el peso en el pie derecho, brazo derecho ligeramente alzado, cabeza reposando sobre el hombro derecho y gesto facial correspondiente con la pasión de la tristeza (según Le Brun).

2 - 3 (Afc) Levantar muy lentamente el brazo derecho (en contra posición por mantener la cuarta con el pie izquierdo adelante). Debe llegar la articulación de la muñeca a la frente (aunque sin tocarla, para poder mantener la curvatura de todos los miembros), en el punto más álgido de ambas frases, es decir, el tempo uno del compás 7. Mantener el gesto facial de la tristeza de Le Brun.

- 4-5 (Afc) Inmóvil (pose), mantener pose o “escultura” resultante de la frase 3. No descuidar las manos, curvatura, dicho gesto inmóvil, debe seguir transmitiendo la pasión deseada al espectador.
- 6 (Afc) Bajar lentamente la mano derecha con la palma mirando hacia el lado izquierdo, con dirección al corazón (esto debe suceder durante el compás 12 y 13), pasando por la cara pero sin taparla (se debe pasar por la cara en el compás 14). Al pasar por el rostro, la cara debe girar también con la mano simultáneamente al mismo lado. Y llegar al corazón en el compás 14 en el segundo tiempo. Mantener la velocidad lenta y lánguida, característica de la pasión que se está expresando. Mantener la pose resultante hasta el final de la frase.
7. (Ind) Levantar la cabeza hacia el frente.
8. (Ind) Giro de la cabeza hacia a la izquierda (del cantante).
9. (Ind) Movimiento violento, levantamiento de brazo en dirección al “sol”.
- 10-11. (Ind) Recorrido de mano sobre el eje horizontal, de izquierda a derecha (del actor).
12. (Ind) Giro de mano (dehors) para la sílaba “der” de la palabra “retarder”.
13. (Afc) Cambio de dirección de mirada, reposar el brazo bajándolo.
14. (Ind) Giro de cabeza hacia la izquierda, con la mirada fijándose en la mano izquierda.
15. (Imt) Movimiento violento, mano izquierda sube sobre el eje vertical a la altura de los ojos, alcanzando el punto máximo en la palabra “Nuit”.
16. (Ind) Giro de la mano izquierda (dedans) en la sílaba tónica de la palabra “amoureux”.
17. (Imt) Abrir la mano como si se presionara el aire o en este caso el sol.
18. (Imt) Desplazar el peso hacia la pierna derecha para “profundizar el descenso del sol”, al mismo tiempo comenzar a bajar la mano con la palma hacia abajo, en ilustración de descender, este descenso de brazo deberá continuar hasta el final de la frase 19.
19. (Imt) Descender el brazo, continuando con el movimiento descrito en la frase anterior.
20. (Ind) Levantar la mano derecha a la altura de los ojos con la palma hacia enfrente, acompañando la línea ascendente de la melodía, acentuar la sílaba “reux” de “doloureux” rotando la mano desde la muñeca.
21. (Afc) Llevar el brazo izquierdo al corazón, manteniendo el brazo derecho en lo alto.

22. (Ind) Abrir los brazos más marcadamente el izquierdo con la palma hacia el frente, y el derecho con la palma hacia el lado contrario, en distintos niveles.
23. (Ind) Rotar ambas palmas hacia lados contrarios, levantando o bajando las manos moderadamente sobre el eje vertical, en cada articulus.
24. (Ind) Brazo izquierdo hacia el corazón, en contraposición de las piernas, y reposo del brazo derecho.
25. (Ind) brazo izquierdo cierra para reposar, brazo derecho sube en un movimiento violento en la palabra (Nuit).¹⁴⁸
26. (Ind) Describir una curva que cierra y abre, sobre el eje horizontal a la altura del corazón.
27. (Ver trayectoria escénica)
28. (Imt) Pose, tercera posición pie izquierdo delante, brazos en contraposición.
29. (Ver trayectoria escénica)
30. Pose en cuarta posición
31. (Imt) Abrir brazo derecho sobre el eje horizontal, para completar la pose, recordar en mantener el brazo derecho más arriba que el izquierdo.
32. Cesura en los gesto.
33. (Imt) Abrir el brazo sobre el eje de la profundidad señalando los pastos.
34. (Imt) Rotar el brazo derecho desde el codo hacia afuera sobre el eje horizontal pasando la mano lo más arriba posible, señalando la gruta.
35. (Ver trayectoria escénica)
36. (Imt) Pose en cuarta con el pie derecho adelante y el peso adelante también.
37. (Ver trayectoria escénica)
38. (Imt) Señalar con la mano izquierda la pared izquierda (del cantante) de la gruta. Cambio de brazo: elevar lento el brazo derecho en la sílaba “mour” de la palabra “amour” y hacer descender el izquierdo, en el primer tiempo del compás 92.

¹⁴⁸ Esta frase, que es igual a la 15 y 16, es consecuente con la corriente artística de la época acerca de la simetría. En las danzas notadas se aprecia muchas veces que las frases musicales se repiten de manera literal. La “simetría” corporal se expresa a de manera de espejo, es decir, se hace la misma frase dancística, pero hacia el lado contrario, por ejemplo, si se realizó una frase hacia la derecha, después se repetirá hacia la izquierda con los pies contrarios. Siguiendo ello, se ha elegido repetir la misma frase gestual, pero con el brazo y pies opuestos.

39. (Ind) Seguir elevando el brazo derecho hasta llegar al centro, frente al esternón, con los dedos hacer énfasis en el trino para dar mayor expresividad a él. (Imt) “empujar” con ambas manos en la misma posición hacia el lado izquierdo, en la posición en la que habían quedado, es decir, la mano izquierda a un costado y el brazo izquierdo frente al esternon, moverla cabeza en dirección contraria como alejándola, para traer a escena “lejos del ruido”.
40. (Ind) Abrir el brazo en el eje de la profundidad hacia adelante lentamente con la palma hacia adentro hasta la sílaba “deur” de “ardeur”, acentuar la figura retórica del “emphasis” crispando los dedos de la mano derecha.
41. (Ind) Atraer en movimiento inverso el brazo lentamente.
42. (Ind) Hacer una breve pausa, para continuar atrayendo y hacer énfasis en la sílaba “cy” de “icy” con la mano señalando ligeramente hacia abajo.
43. (Ind) Jalar con la mano derecha hacia el corazón, desde la palabra “que”.
44. (Imt) Pose, quedar parado en cuarta con pie izquierdo adelante, brazo derecho levantado con la mano en el corazón, brazo izquierdo en contraposición hacia abajo.
45. (Ind) Bajar el brazo derecho cerrando hacia afuera.
46. (Ver trayectoria escénica)
- 47 - 50. (Ind) Mano izquierda “lee” lo que hay escrito en la cueva. Este gesto sirve para reforzar lo que hace la mirada y hacerlo más evidente para el público.
51. (Imt) Pose, mano izquierda levantada, cuarta posición.
52. (Ind) Descenso del brazo izquierdo
53. (Afc) Para Mattheson C maj podía expresar “Cólera”. En el análisis muscial se eligen la figura retórica de la interrogatio, porque musicalmente expresa eso, duda, confusión del personaje. Todo ello relativo a la cólera por el presunto engaño de Angelique.
54. (Afc) (Ver trayectoria escénica)
55. (Afc) Movimiento violento, subir la muñeca izquierda a la frente. El acorde de D maj, que para Mattheson significa “escándalo” es consecuente con la teoría de Le Brun, que la califica más como “desesperación”:
- “A la cólera sucede la rabia o la desesperación”¹⁴⁹
56. (Ind) Voltear la cabeza hacia el público

¹⁴⁹ Le Brun. Op. cit. Pág. 42. (Traducción del tesista)

57 - 58. (Ind) Descenso de brazo izquierdo.

59. (Ind) Crispar la mano izquierda, es decir, acentuar y tensar la curva de los dedos, mientras se rota la muñeca.

60. (Afc) elevar el brazo y cerrar ambos puños (especialmente el que venía de crisparse) en un movimiento violento den el primer tiempo del compás 140. Los párpados muy abiertos, las cejas alzadas, fosas nasales muy abiertas. Según la tonalidad, la pasión correspondiente sería la cólera, y por ello ha de cumplirse (en lo posible) con la descripción del cuerpo de este afecto.

“Cuando la cólera se apodera del alma, el que siente esta pasión, tiene los ojos enrojecidos e inflamados, los ojos perdidos y centelleantes, las cejas a veces plegadas, a veces elevadas una como la otra, la frente parecerá arrugada con fuerza pliegues entre los ojos, las fosas nasales aparecerán abiertas y ensanchadas, los labios presionando uno contra el otro, y el labio inferior sobre el superior, dejando las comisuras de la boca un poco abiertas, formando una risa cruel y desdeñosa.

Parecerá encogerse, aparecerá saliva en la boca, su rostro será pálido en algún lugar, e inflamado en otros y todo hinchado; las venas de la frente, las sienes y el cuello estarán hinchados y tensos, el cabello con pelos y el que refunde esta pasión, se hincha en lugar de respirar, porque el corazón está oprimido por la abundancia de sangre que llega a su ayuda. La cólera a veces sucumbe a la ira o la desesperación.”¹⁵⁰

“(…) La cólera por un hombre que cierra los puños, y que parece golpear a alguien.”¹⁵¹



¹⁵⁰ Le Brun. Op. cit. Pág. 41-42. (Traducción del tesista)

¹⁵¹ Ibídem. Pág. 19. (Traducción del tesista)

61. (Afc) Mantener dicha pose: el puño izquierdo elevado a media altura, frente al esternon, con excepción de relajar el puño derecho, pues el inicio de la modulación a Eb maj, indica el comienzo de la reflexión y la duda.
62. (Afc) Mantener la pose anterior.
63. (Ind) Abrir la mano con la palma hacia abajo en “non” con un movimiento repentino, los dedos deben estar tensos, pero manteniendo la curvatura. La armonía en esta parte de la obra se ha movido a la tonalidad de Eb maj. De hecho, el acorde que percute en “non” es el de tonical de esta tonalidad. Charpentier y Rameau identifican esta tonalidad con “Cruel, duro” y “Patetismo, seriedad, reflexión, lastimoso” respectivamente, y es justamente esa pasión la que experimenta el personaje, entre crueldad y reflexión. (Ind) Comenzar a relajar los dedos, para acentuar la duda del personaje, en el compás 145.
64. (Ind) Mano derecha comienza a subir lentamente, pequeña pausa durante el silencio.
65. (Ind) Continuar levantando el brazo sobre el eje de la profundidad, mientras se va extendiendo el dedo índice, hasta “nom” señalando.
66. (Ind) Rotar la mano, palma hacia arriba
67. (Imt) Abrir el brazo sobre el eje horizontal hacia a la derecha, como tratando de abarcar.
- 68 - 69. (Ind) Bajar el brazo derecho muy lentamente, en oposición a la línea melódica ascendente para acentuarla.
70. (Ind) Subir la mano izquierda repentinamente hacia el corazón en la palabra “moy”.
- 71 - 72. (Afc) Mantener pose.
73. (Ind) Descenso de brazo derecho
- 74 - 75. (Véase trayectoria escénica)
76. (Ind) Movimiento violento, levantar la mano derecha hacia la oreja. (Ind) Movimiento violento, voltear el rostro hacia el público.
77. (Ind) Entornar el rostro de nuevo para “volver a leer”
78. (Ind) Llevar la mano a la boca para acentuar la relectura del personaje.
- 79 - 80. (Ind) Bajar el brazo derecho lentamente.
81. (Ind) Señalar con la mano izquierda hacia la pared ficticia.

82. (Afc) Realizar el gesto de “puño” en la sílaba “queur” de la palabra “vanqueur”. Soltar puño en la sílaba “mant” de la palabra “charmant” con la palma hacia abajo. Todo con brazo izquierdo.
83. (Ind) Elevar brazo derecho con la palma hacia abajo.
84. (Ind) Gesto de puño en la exclamación.
85. (Ind) soltar el puño y baja el brazo derecho.
86. (Ver trayectoria escénica)
- 87 - 88. (Ind) Abrir brazo izquierdo desde abajo lentamente hasta llegar al corazón.
- 89 - 92. (Ver trayectoria escénica)
93. (Afc) Pose
94. (Ind) Rotación de mano derecha en la palabra “lieux”
95. (Ind) Descenso de mano lentamente.
- 96 - 98. (Afc) Pose
- 99 - 100. (Ind) Elevación de la mano izquierda a la altura del corazón.
101. (Ind) Elevación de la mano derecha hacia la mano izquierda

2.3.2 Trayectoria escénica

24. Demi coupé¹⁵² hacia adelante. Chemin K, Marche A
27. Pas de bourré¹⁵³ hacia atrás sobre el eje hacia la izquierda. Chemin N, Marche E
29. 3 Demi coupé de côté. Chemin L, Marche P
- 33 Demi coupé. Chemin K. Marche E
- 34 Coupé¹⁵⁴. Chemin K. Marche E
35. 2 Demi coupé. Chemin N¹⁵⁵, Marche A
37. 2 Demi coupé. Chemin L, Marche P
46. 1 coupé y un demi coupé, Chemin N, Marche A
54. Demi coupé, Chemin N, Marche E
55. 2 Demi coupé. Chemin N, Marche E
57. Demi coupé. Chemin M, Marche R. Esta marche, que está prácticamente excluida, es una excepción por el diseño de la trayectoria. En este punto, el actor está en un perfil bastante cerrado. Tampoco quise expresarlo como alguna especie de demi pirouette, por la misma técnica del paso que eso implicaría.
73. Demi coupé Chemin N, Marche A
74. Demi coupé Chemin N, Marche A
75. Demi coupé Chemin N, Marche E
86. Demi coupé Chemin K, Marche Q
- 89 2 Pas de bourré, 1 coupé. Chemin O, Marche L
- 90 2 Pas de bourré, 1 coupé. Chemin O, Marche L
- 91 2 Pas de bourré, 1 contretemp¹⁵⁶, 1 Pas grave¹⁵⁷. Chemin O, Marche L
92. 2 Pas de bourré, 1 contretemp, 1 Pas grave. Chemin O, Marche L

¹⁵² Demi coupé: Un paso en sçavoir

¹⁵³ Tres pasos en sçavoir

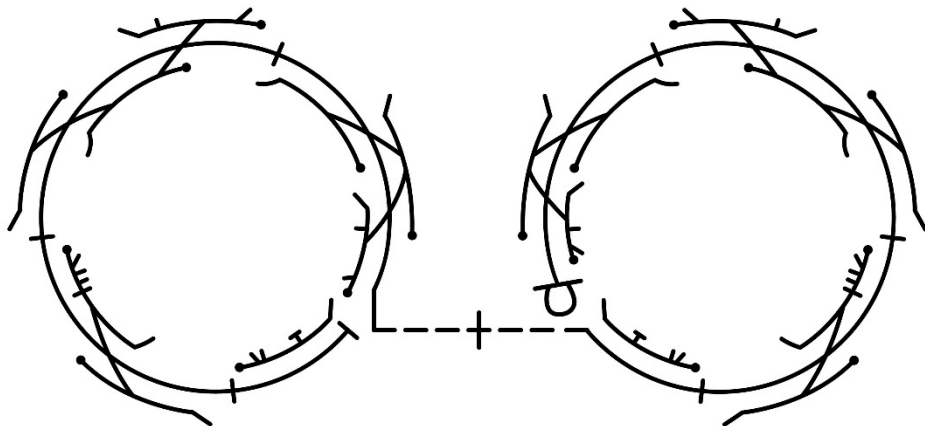
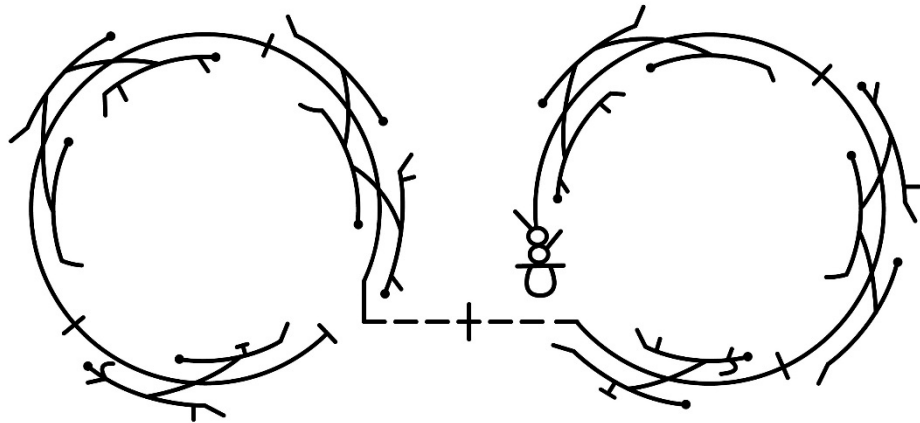
¹⁵⁴ Dos pasos en sçavoir

¹⁵⁵ El chemin N que es la línea oblicua de la sala, puede ser de la manera en que se ilustró en el libro de Feuillet y de lado contrario.

¹⁵⁶ Un paso en sautant y dos en sçavoir

¹⁵⁷ Un paso en sautant y uno en sçavoir

2.3.2.1 Notación Feuillet de la trayectoria escénica



3. Conclusiones

A modo de conclusiones, puedo afirmar con base en la parte primera de esta tesis que el gesto corporal que era utilizado en la *Tragedie Lyrique* tenía una normatividad, que provenía de la filosofía imperante de aquella época, es decir, de la retórica y de la teoría de los afectos.

Dichos gestos correspondían, además, a una estética bien definida que puede encontrarse en todas las formas del arte de la corte de Louis XIV, como en la pintura, la escultura, la danza. Adicionalmente, estas reglas se usaban de manera indistinta, tanto en la escena como en la vida cotidiana, la corte y los nobles se regían por ellas dando como resultado un Estado-Teatro, pues cada momento de la vida era una representación. Debido a la afición enorme del rey sol a las artes y a practicarlas, incluso la corte se dio a la tarea de ejercerlas.

Un ejemplo de entre muchos es el de Luisa Francisca Borbón, mademoiselle de Nantes, hija de Luis XIV y Madame de Montespan, que interpretó en *Triomphe de l'Amour*¹⁵⁸ el personaje de *la Jeunesse* bailando dos menuets y cantando una escena en medio de ambas danzas¹⁵⁹.

Esto dio como resultado aquel arte integral y, por ende, a artistas integrales y no especializados como lo son en la actualidad. Lully es un gran ejemplo de ello: no sólo bailaba, componía y ejecutaba música, también actuaba y cantaba, como se puede deducir de la primera representación de *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière-Lully, donde el primer músico del rey representó al personaje Mufti (que canta, baila y actúa).

Sobre la parte segunda, en la interpretación puede observarse que efectivamente Lully conocía y ejercía la retórica musical. Por lo cual también puede ejercerse, si se desea, la gestualidad acorde con las reglas de la época. También puede concluirse que esta

¹⁵⁸ Lully, J. (1681) *Le Triomphe de L'Amour, ballet royal, mis en musique*. Paris. Págs. 202-204

¹⁵⁹ Quinault, P. (1789) *Le Théâtre de Monsieur Quinault*. Paris. Pag 116

música encierra una complejidad que debe analizarse desde un punto de vista más allá de lo meramente musical-armónico; esto es, para entender las obras de este compositor deben considerarse todos los componentes filosóficos, políticos e históricos.

En relación con la elección del gesto, debe priorizarse en principio lo que se ha de enfatizar en el discurso, dicho de otra forma, hacia donde se debe llamar la atención del público para convencer o disuadir. Específicamente en este discurso se priorizó atraer la atención hacia los constantes cambios de estados afectivos del personaje y, por tanto, hacia la disyuntiva entre ejercer el bien o el mal, o sea, entregarse al amor o a la locura. Esto también es ejemplificado por Lully con las líneas melódicas donde el texto es más pausado y los valores rítmicos son más largos, en contraposición a las líneas con abundante texto en valores rítmicos cortos, en otros términos, correspondiendo a la calma y el intento de razón y una locura y celos desenfrenados. En la calma, es posible apreciar más las palabras (si suponemos que el espectador entiende el francés) y, por tanto, podemos realizar más gestos que pinten el estado pasional de una manera más rica pero sin que distraiga al paciente o lo confunda. Por el contrario, cuando el texto es rápido, apresurado y de una escucha mucho más complicada, no conviene realizar demasiados gestos a fin de que la atención se centre en la palabra y los gestos sólo remarquen los momentos más importantes. En relación con la coreografía de la musette, se eligió un trazo sencillo pero acorde con la estética de esa época, es decir, la curva y la contraposición, un trazo que se repite igual pero hacia el otro lado y utilizando los pasos presentes en todas las danzas de las que tenemos registro. A pesar de todo, la gestualidad de época puede ser difícil de entender, debido a que, aunque en teoría los gestos son los cotidianos, la forma de estetizarlos puede hacer confuso el mensaje, considerando además que lo cotidiano en el siglo XVII y XVIII era algo muy diferente de lo que es hoy. Como ya he mencionado, la ropa es el factor más sencillo a considerar, las telas actuales, con su peso, tecnología, cortes, su evolución distan mucho de los pesados vestuarios que la corte llevaba, el fasto que lo adornaba etc.

Ahora, estoy convencido de la importancia del gesto en la interpretación de la tragedia lírica. Es decir, es parte casi necesaria para la ejecución correcta de dicho repertorio, y para el entendimiento y el interés del público.

Una cuestión que queda abierta a la investigación es ésta: la del vestuario, los decorados y el maquillaje, es decir, la parte de la producción de la puesta en escena. Sobre los vestuarios, es posible conocer en ocasiones los bocetos de algunos vestuarios, así como cuestiones sobre utilería, escenografía. Sin embargo, eso conduce a una investigación profunda y extensa. En el mismo Roland, en la segunda edición podemos ver seis grabados de escenas de la tragedia, lo cual no implica (ni excluye) que sea la reproducción de la puesta en escena. En dichos grabados puede verse a un Roland vestido con un traje entre soldado romano y cruzado, con el torso desnudo con abdominales bien marcados y definidos. Cuesta creer en principio que, dadas las costumbres de aquella época, se presentara a un personaje con el torso desnudo, o que en dado caso, tuviera dicha fisionomía, en una época donde los cánones de belleza y estética corporal eran distintos.

En relación con la interpretación históricamente informada, creo que quedan muchas cuestiones por explorar; por ejemplo, la pronunciación del francés clásico y su fonética, que difiere de la actual y de la que existen múltiples tratados de época, o bien, el tema de la ornamentación y su uso me parece que responde a una cuestión retórica y no sólo musical.

PARTE TERCERA Y ÚLTIMA

Apéndice 1: traducción

Roland IV-II

Ah! j'attendray long-temps! la nuit est loin encore.

Quoy! le Soleil veunt-il luire toûjours?

Jaloux de mon bonheur, il prolonge son cours,

Pour retarder la Beauté que j'adore.

O Nuit, favorisez mes desirs amoureux,

Pressez, l'Astre du Jour de descendre dans l'Onde;

Dépliez dans les airs vos voiles tenebreux,

Je ne troubleray plus par mes cris

douloureux,

Vôtre tranquillité profonde:

Le charmant Objet de mes vœux

N'attend que vous, pour rendre

heureux

Le plus fidele Amant du Monde;

O Nuit, favorisez mes desirs amoureux.

Que ces Gazons sont verts, que cette Grotte est belle!

*ROLAND LIT TOUT BAS DES VERS ÉCRITS
SUR LA GROTTÉ.*

Ce que je lis m'apprend que l'Amour a conduit

Roland IV-II

¡Ah! ¡Esperaré mucho tiempo! La noche está aún lejos.

¡Que! ¿El sol brilla todavía?

Celoso de mi felicidad, prolonga su curso

Para retrasar a la belleza que amo.

¡Oh noche! Favorece mis deseos amorosos,

Apremia a la estrella del día a descender en la ola;

Despliega en el aire tus velos oscuros,

Yo no enturbiaré más por mis gritos

dolorosos

Vuestra tranquilidad profunda:

El preciado objeto de mis votos.

A la espera, para hacer feliz

al amante más fiel del mundo;

¡Oh noche! Favorece mis deseos amorosos,

¡Estos pastos de color verde, esta cueva es bella!

*ROLAND LEE EN VOZ BAJA LOS VERSOS
ESCRITOS SOBRE LA CUEVA .*

Lo que leo me enseña que el amor conduce

Dans ce Boccage, loin du bruit,
Deux Amants qui brûloient d'une ardeur
mutuelle.

J'espere qu'avec moy l'Amour bien-tôt icy

Conduira la Beauté que j'aime,
Enchantez d'un bonheur extrême,
Sur ces Grottes bien-tôt nous écrivins aussi.

ROLAND RÉPETE TOUT HAUT CE QU'IL A LÛ
TOUT BAS.

Beau Lieu, doux Azile
De nos heureuses amours,
Puissiez-vous estre toûjours,
Charmant, et tranquille.

Voyons tout... qu'est-ce que je voy!
Ces mots semblent tracez de la main
d'Angelique...

ROLAND LIT TOUT BAS DEUX VERS
QU'ANGELIQUE A ÉCRIT.

*Ciel! c'est pour un autre que moy
Que son amour s'explique.*

ROLAND REPETE TOUT HAUT CE QU'IL A LÛ
TOUT BAS.

Angelique engage son cœur?

En este Boccage¹ lejos del ruido,
Dos amantes que arden de un calor mutuo.

Yo espero que con mi amor bien pronto
aquí

Conducirá la belleza que amo,
Deleite de una felicidad extrema,
En estas cuevas muy pronto escribiremos
asimismo.

ROLAND REPITE TODO LO QUE HA LEÍDO EN
VOZ BAJA.

Lindo lugar, dulce asilo
De nuestro amor feliz,
Puedes ser por siempre,
Encantador, y tranquilo.

Veamos todos... ¡Qué es eso que veo!
Estas palabras trazadas de la mano de
Angélica...

ROLAND LEE LOS DOS VERSOS QUE HA
ESCRITO ANGELICA.

*Cielo! Esto es para otro que yo
Eso explica su amor.*

ROLAND REPITE EN VOZ ALTA LO QUE HA
LEÍDO EN VOZ BAJA.

¿Angélica compromete su corazón?

Medor en est vainqueur!
Elle m'auroit flaté d'une vaine esperance,

L'Ingrate!... N'est-ce point un soupçon qui
l'offense?
Medor en est vainqueur! non, je n'ay point
encor

Entendu parler de Medor.
Mon amour auroit lieu de prendre des
allarmes,

Si je trouvois icy le nom
De l'intrepide Fils d'Aymon,
Ou d'un autre Guerrier célèbre par les
armes,

Angelique n'a pas osé
Avoüer de son cœur le veritable Maître,
Et je puis aisément connaître,
Qu'elle parle de moy sous un nom supposé.
C'est pour moy seul qu'elle soupire,
Elle me la trop dit, et j'en suis trop certain.
Lisons ces autres mots, il sont d'une autre
main.

ROLAND LIT DEUX VERS QUE MEDOR A
ÉCRITS.

Qu'ay-je lû!... Ciel!... Il Faut relire...

ROLAND REPETE TOUT HAUT CE QU'IL A LÛ
TOUT BAS.

Que Medor est heureux!

Angelique a comblé ses vœux.

¡Medor es el ganador!
Ella me habría halagado de una esperanza
vana,

¡La ingrata!... ¿Es esto un indicio del delito?

¡Medor es el ganador! No, yo no los puntos
ay encor

Oído hablar de Medor.
Mi amor tendría que alarmarse,

Si yo encontré aquí el nombre
Del intrépido hijo de Aymón,
U otro guerrero célebre por las armas,

Angélica no se atrevió
Admitir de su corazón el verdadero dueño,
Y puedo saber fácilmente,
Ella habla de mí bajo un nombre falso.
Es para mí solo que ella suspira,
Ella también me dijo, y estoy muy seguro.
Lee las otras palabras, ellos son de otra
mano.

ROLAND LEE DOS VERSOS MEDOR QUE HA
ESCRITO.

¡Qué he leído!... ¡Cielos!... Debo releer...

*ROLAND REPITE EN VOZ ALTA LO QUE HA
LEÍDO EN VOZ BAJA.*

¡Qué Medor es feliz!

Angélica ha llenado sus votos.

Ce Medor, quel qu'il soit se donne icy la gloire

D'estre l'heureux vainqueur d'un Objet si charmant.

Angelique a comblé les vœux d'un autre Amant!

Elle a pû me trahir!... Non, je ne le puis croire.

Non, non quelqu'Envieux a voulu par ces mots

Noircir l'Objet que j'aime, et troubler mon repos.

ON ENTEND UN BRUIT DE MUsETTES, ET ROLAND CONTINUË.

J'entends un bruit de Musique Champêtre.

Il faut chercher Angelique en ces lieux.

Au premier regard de ses yeux.

Mes noirs soupçons vont disparaître.

Elle s'arrestera, peut-estre,

A voir danser au son des

Chalumeaux

Les Bergers des prochains Hameaux.

Este Medor, tiene la gloria aquí

De ser el afortunado ganador de un objeto tan encantador.

¡Angélica ha llenado los votos de otro amante!

¡Ella me podía traicionar!... No, no me lo puedo creer.

No, no algunos envidiosos querían con estas palabras

Ennegrecer el objeto que amo, y perturbar mi descanso.

SE ESCUCHA UN RUIDO DE MUsETTES, Y ROLAND CONTINÚA.

Escucho un ruido de música pastoril.

Debe buscarse a Angélica en estos lugares.

En la primera mirada de sus ojos.

Mis negras sospechas desaparecerán.

Ella se detendrá, puede ser,

Para ver la danza al sonido de los salmoes

De los pastores de aldeas cercanas.

¹ *Bosque pequeño.*

BIBLIOGRAFÍA

Aristippe. (1826). *Théorie de l'art du comédien ou manuel théâtral*. Paris, Francia: A. Leroux, éditeur.

Aristóteles (1999). *Arte retórica*, México: Editorial Porrúa.

Batta, A. (2011). *Ópera, compositores, obras, intérpretes*. Barcelona, España: h. f. ullmann.

Bañuelas, R. (2001). *El canto, técnica de la voz y arte de la interpretación*. México: Editorial Trillas.

Beristáin, H. (2006). *Diccionario de retórica y poética*. D.F., México: Editorial Porrúa S.A de C.V.

Borin (1722) *La musique theorique, et Practique, Dans son ordre naturel, nouveaux principes*. Paris.

Burke, P. (1995). *La fabricación de Luis XIV*. Madrid, España: Nerea.

Cervantes, M. (2015) *El ingenioso hidalgo don quijote de la mancha*. Barcelona, España. Eds. Carena.

Calderón de la barca, P. (2005). *El verdadero dios Pan*. Pamplona, España. Universidad de Navarra-Reichenberger.

de La Salle, D. (1728). *Méthode de musique, selon un nouveau systeme très-court, très faciles & très-sûr*. Paris.

Descartes, R. (2011). *Las pasiones del alma*. Barcelona, España: Editorial Gredos S.A.

Dorfeuille, P. (1801) *Les Éléments de l'Art du Comédien, ou l'art de la représentation théâtrale considéré dans chacune des parties qui le composent*. Paris, Francia.

Dupuy, B. (1699). *Traité sur la peinture pour en apprendre la teorie et se perfectionner dans la pratique*. Toulouse, Francia.

Duval. P. (1764) *Principes de la musique pratique*. Paris.

Feuillet, R. (1700). *Choregraphie ou l'art de decrire la danse par caracteres, figures et signes demonstratifs*. Paris, Francia.

Gómez García, M. (2007). *Diccionario Akal del teatro*. Madrid, España: Ediciones Akal.

Inés de la Cruz, Sor J. (1994) *Poesía, teatro y prosa*. D.F., México: Editorial Porrúa S.A. de C.V.

L'Affilard, M. (1705). *Principes très-faciles pour bien apprendre la musique*. Paris.

Lairesse, G. (1713). *Le grand livre des peintres ou l'art de la peinture*. Paris, Francia.

Lang, F. (1727). *Dissertatio de actione scenica*. Munich, Alemania.

Le Brun, C. (1713) *Sur l'expression generale et particuliere des passions*. Amsterdam.

López Cano, R. (2011). *Música y retórica en el barroco*. Barcelona, España: Amalgama ediciones.

Lully, J. (1681) *Le Triomphe de L'Amour, ballet royal, mis en musique*. Paris.

Lully, J. (1685) *Roland, Tragedie Mise en musique*. Paris, Francia.

Mercadier de Belesta, J. (1776) *Nouveau système de musique théorique et pratique*. Paris.

Nethol, A. & Piccini, M. (1984). *Introducción a la pedagogía de la comunicación*. D.F., México: Editorial Terra Nova, S.A.

Parisotti, A. (1885). *Arie Antiche*. Roma, Italia; G. Ricordi & C.

Quinault, P. (1789) *Le Théâtre de Monsieur Quinault*. Paris.

Rameau, P. (1725). *Le maître a danser*. Paris, Francia.

Raparlier. (1772). *Principes de musique, les agréments du chant et un essai*. Francia.

Tartini G. & Denis. (1720) *Traité Des Agrémens de la Musique*. Paris.

Van den Hoogen, E. (2005). *El ABC de la ópera, todo lo que hay que saber*. México: Taurus.

Verschaeve, M. (1997). *Le Traité de chant et mise en scène barroques*. Francia: Editions Aug. Zurfluh.

"Intorno all'idol mio..."

Aria primera de la escena última del segundo acto de "L'Oronthea" de Cesti.

Partitura comparativa entre la línea melódica original,

transcrita a 3/4 y la transcrita por Parisotti en la edición de 1885



In - tor - no al - l'i - dol mi - o spi - ra - te pur spi -

In - tor - no al - l'i - dol mi - o spi - ra - te pur spi -

In - tor - no al - l'i - dol mi - o spi - ra - te pur spi -

6



ra - te, au - re au - re so - a - vi e gra - te

ra - te, au - re, au - re so - a - vi e gra - te

ra - te, au - re, au - re so - a - vi e gra -

11



è nel - le guan - cie e let - te ba - cia - te - lo per mè cor - te - si cor -

è nel - le guan - cie e let - te ba - cia - te - lo per mè cor - te - si cor -

te; e nel - le guan - cie e - let - te ba - cia - te - lo per me, cor - te - si, cor -

17

te - si Au - ret - te è nel - le guan - cie e - let - te ba - cia - te - lo per

te - si Au - ret - te è nel - le guan - cie e - let - te ba - cia - te - lo per

te - si au - re - te e nel - le guan - cie e - let - te ba - cia te - lo per

23

mè ba - cia - te - lo per me, cor - te - si, cor - te - si Au - re - te

mè ba - cia - te - lo per me, cor - te - si, cor - te - si Au - re - te

me, ba - cia - te - lo per me, cor - te - si, cor - te - si au - re -

29

Al mio ben che ri - po - sa su l'a - li del - la qui -

Al mio ben che ri - po - sa su l'a - li del - la qui -

te! Al mio ben, che ri - po - sa su l'a - li del - la qui -

36

e - te gra - ti gra - ti gra - ti so - gni a - si - ste - te

e - te gra - ti gra - ti gra - ti so - gni a - si - ste - te

e - te, gra - ti, gra - ti so - gni as - si ste -

41

Il mi - o rac - chiu - so_ar - do - re Sve - la - te - gli per mè l'ar -
 Il mi - o rac - chiu - so_ar - do - re Sve - la - te - gli per mè l'ar -
 te — E il mio rac - chiu - so_ar - do - re sve - la - te - gli per me, — o —

46

- ve d'a - mo - re e il mi - o rac - chiu - so_ar -
 - ve d'a - mo - re e il mi - o rac - chiu - so_ar -
 lar - ve, o lar - ve d'a - mo - re, — e il mio rac - chiu - so_ar -

51

do - re Sve - la - te - gli per me, sve - la - te - gli per me, l'ar -
 do - re Sve - la - te - gli per me, sve - la - te - gli per me, l'ar -
 do - re sve - la - te - gli per me, sve - la - te - gli per me, o —

56

- ve d'a - mo - re —
 - ve d'a - mo - re —
 lar - ve, o lar - ve d'a - mo - re! —

"Ah! j'attendray longtemps..."

ROLAND, Tragedie en Musique

Lully - Quinault

SCENE II, ACT IV

1

PRELUDE *doux*

B.C.

doux

b x 6 x 6

2

B.C.

6x x 5b

3

B.C.

#

4

B.C.

6 6 6

5

B.C.

6

B.C.

7

R.

Ah! j'at - ten - dray long temps,

B.C.

8

R.

la nuit est loin en - co - re, Quoy,

B.C.

9

Musical score for measure 9. It features three staves: a vocal line (R.), a bass line (B.C.), and a piano accompaniment line. The vocal line has lyrics: "le So - leil veut - il lui - re toû - jours?". The word "toû" is enclosed in a red box. The piano accompaniment has a bass line with notes and rests, and a treble line with notes. Fingerings are indicated as 6, 76, and x.

10

Musical score for measure 10. It features three staves: a vocal line (R.), a bass line (B.C.), and a piano accompaniment line. The vocal line has lyrics: "Ja - loux de mon bon - heur,". A red arrow points from the vocal line to the piano accompaniment. The piano accompaniment has a bass line with notes and rests, and a treble line with notes. Fingerings are indicated as 6, 6x, and x.

11

Musical score for measure 11. It features three staves: a vocal line (R.), a bass line (B.C.), and a piano accompaniment line. The vocal line has lyrics: "il pro - lon - ge son cours.". The piano accompaniment has a bass line with notes and rests, and a treble line with notes. Fingerings are indicated as 76 and x.

12

Musical score for measure 12. It features three staves: a vocal line (R.), a bass line (B.C.), and a piano accompaniment line. The vocal line has lyrics: "Pour re - tar - der". A red horizontal line is drawn above the vocal line. The piano accompaniment has a bass line with notes and rests, and a treble line with notes. A fingering of 5b is indicated.

13

R.
la Beau - té que j'a - do' - re.

B.C.
4 x #

14

R.
-

B.C.

15

R.
O Nuit!

B.C.
6

16

R.
fa - vo - ri - sez mes de - sirs a - mou - reux.

B.C.
x # 4 3 b

17

Musical score for measure 17. It features three staves: a vocal line (R.), a bass line (B.C.), and a piano accompaniment line. The vocal line has a red box around the notes for the words "l'As - tre du jour".

R. Pres - sez l'As - tre du jour

B.C.

18

Musical score for measure 18. It features three staves: a vocal line (R.), a bass line (B.C.), and a piano accompaniment line. A red line with an arrow points to the end of the vocal line.

R. de des - cen - dre dans l'On - de;

B.C.

6

19

Musical score for measure 19. It features three staves: a vocal line (R.), a bass line (B.C.), and a piano accompaniment line. A red box highlights the notes for the words "voi - les te - ne - breux,".

R. Dé - pli - ez dons les airs vos voi - les te - ne - breux,

B.C.

6

20

Musical score for measure 20. It features three staves: a vocal line (R.), a bass line (B.C.), and a piano accompaniment line. A red line with an arrow points across the vocal line.

R. Je ne trou - ble - ray pl' par mes cris dou - lou - reux

B.C.

6 76

21

R.

Vos - tre trâ - qui - li - té pro - fon - de.

B.C.

6 6 4 3

A red line with an arrow points from the vocal line to the bass line.

22

R.

Le char - mant Ob - jet de mes vœux

B.C.

50

50

6 6 5_b

4

A red box highlights the notes 'Ob - jet' in the vocal line.

23

R.

N'at - tent que vous pour ren - dre heu - reux

B.C.

6 6 6 x

24

R.

Le plus fi - delle A - mant du Mon - de.

B.C.

6x 5_b

25

Musical score for measure 25. It features three staves: a vocal line (R.) in treble clef, a bass line (R.) in bass clef, and a basso continuo line (B.C.) in bass clef. The key signature has two flats. A red box highlights the first two notes of the bass line, with the lyrics "O" and "Nuit!" written below them. A long slur is present over the vocal line.

26

Musical score for measure 26. It features three staves: a vocal line (R.) in treble clef, a bass line (R.) in bass clef, and a basso continuo line (B.C.) in bass clef. The key signature has two flats. A red line traces the pitch contour of the vocal line. The lyrics "fa - vo - ri - sez mes de - sirs a - mou - reux. _____" are written below the bass line. The basso continuo line includes a sharp sign (#) and the numbers 4 and 3.

27

Musical score for measure 27. It features three staves: a vocal line (R.) in treble clef, a bass line (R.) in bass clef, and a basso continuo line (B.C.) in bass clef. The key signature has two flats. A red line traces the pitch contour of the vocal line. The number 6 is written below the basso continuo line.

28

Musical score for measure 28. It features two staves: a vocal line (R.) in treble clef and a basso continuo line (B.C.) in bass clef. The key signature has two flats. A red line traces the pitch contour of the vocal line. The letter 't' is written above the final note of the vocal line.

29

Musical score for measure 29. It features two staves: a vocal line (R.) in treble clef and a basso continuo line (B.C.) in bass clef. The key signature has two flats. A red line traces the pitch contour of the vocal line. The letters 't' and 't' are written above the final two notes of the vocal line. The numbers 6 and 7 are written below the basso continuo line.

"Ah! j'attendray longtemps..."

30

Musical notation for measure 30. Treble clef with a red line above the staff. Bass clef with 'B.C.' label.

31

Musical notation for measure 31. Treble clef with a red line above the staff. Bass clef with 'B.C.' label.

32

Musical notation for measure 32. Treble clef with a red line above the staff. Bass clef with 'B.C.' label. Fingerings 7 and 6 are indicated.

33

Musical notation for measure 33. Treble clef with a red line above the staff. Bass clef with 'R.' and 'B.C.' labels. Lyrics: "Que ces ga - zons sont verds!"

34

Musical notation for measure 34. Treble clef with a red line above the staff. Bass clef with 'R.' and 'B.C.' labels. Lyrics: "Que cet - te Grote est bel - le!"



35

78

B.C.

6 76 4 6 4x

36

B.C.

6

37

B.C.

6 7 6 6 4 6

38

R.

Ce que je lis m'ap - prend que l'a - mour a con - duit

B.C.

6 76 6 5b


39

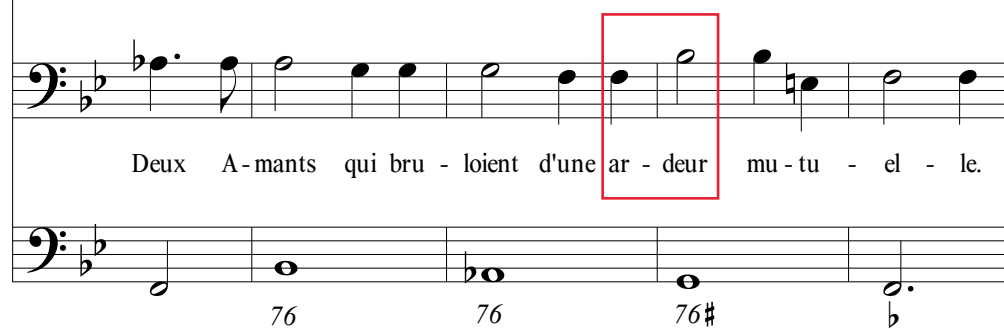
R.

Dans ce boc - ca - ge loin du bruit

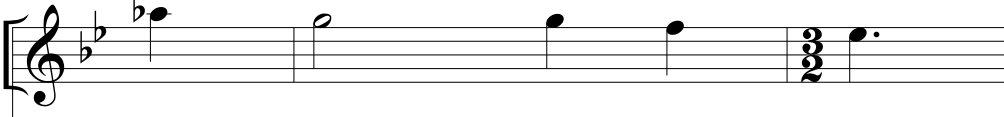
B.C.

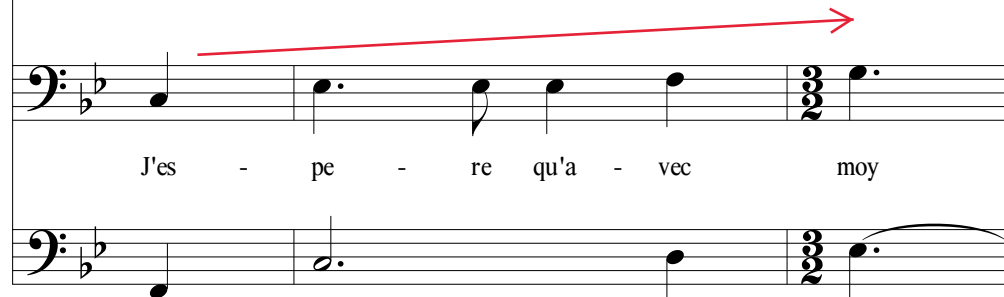
40

R. 
 Deux A-mants qui bru - loient d'une ar - deur mu - tu - el - le.

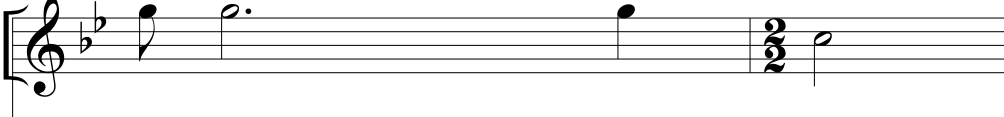
B.C. 

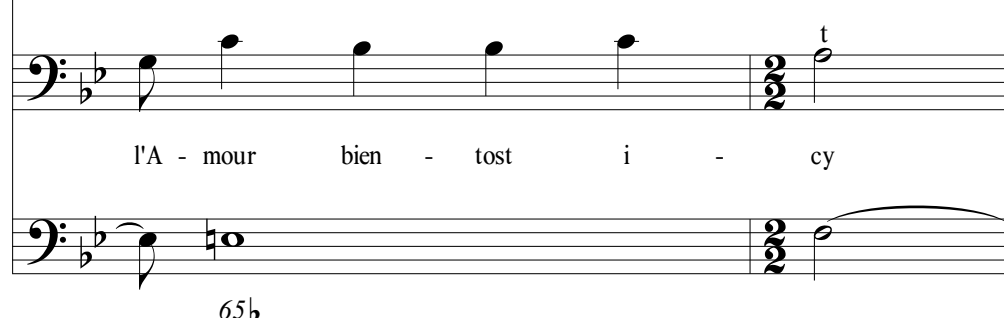
41

R. 
 J'es - pe - re qu'a - vec moy


B.C. 

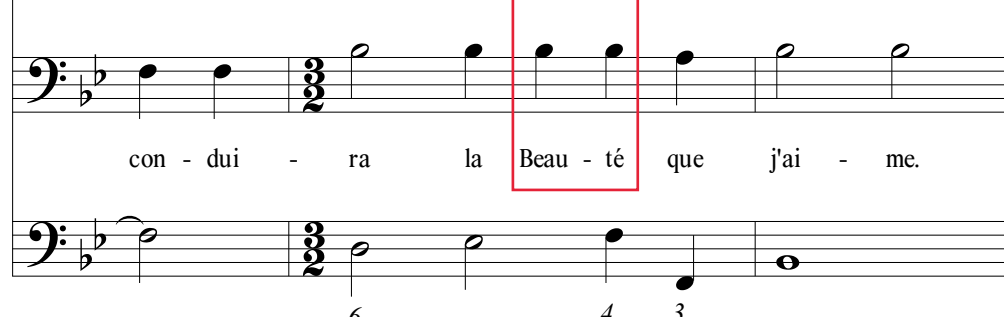
42

R. 
 l'A - mour bien - tost i - cy


B.C. 

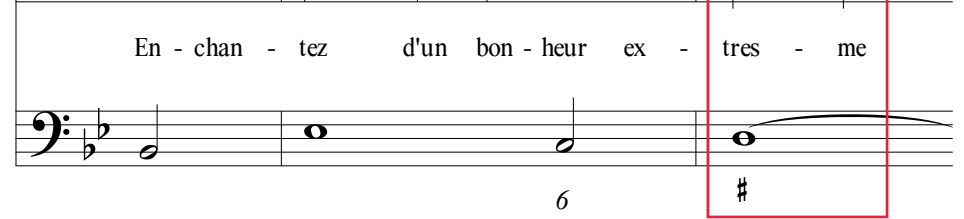
43

R. 
 con - dui - ra la Beau - té que j'ai - me.

B.C. 

44


R. 

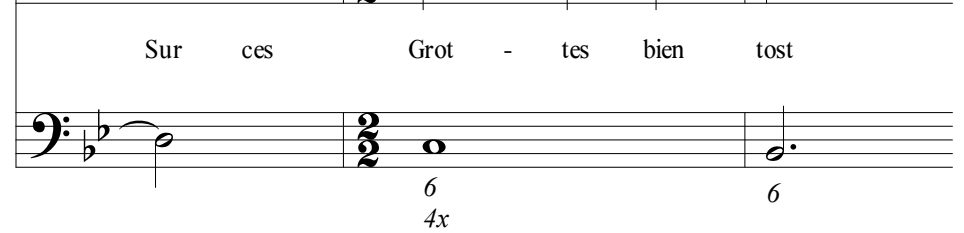
B.C. 

En - chan - tez d'un bon - heur ex - tres - me

6 #

45

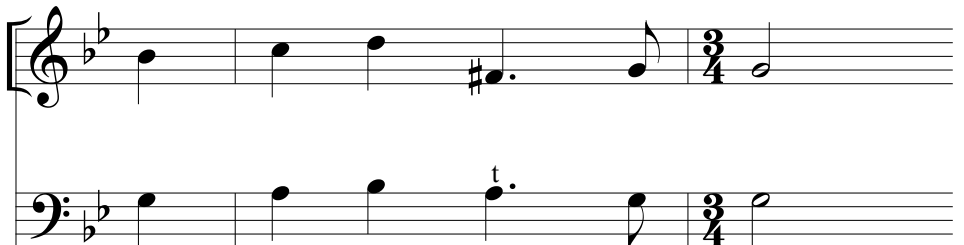
R. 

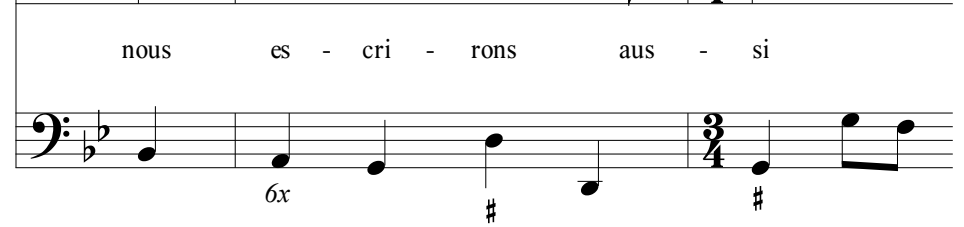
B.C. 

Sur ces Grot - tes bien tost

6 4x 6

46

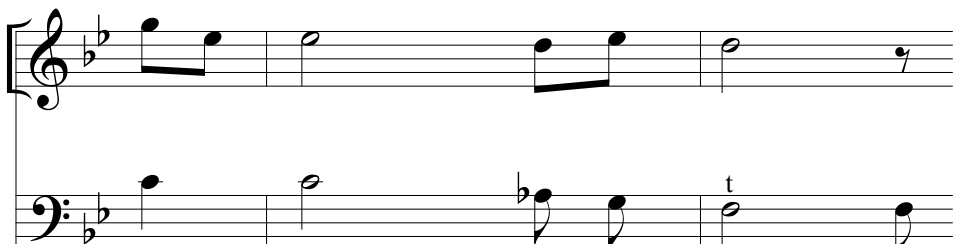
R. 

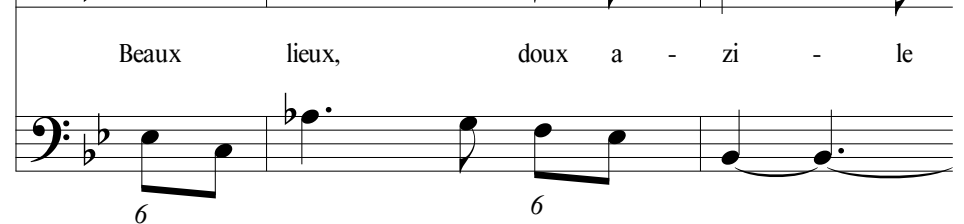
B.C. 

nous es - cri - rons aus - si

6x # #

47

R. 

B.C. 

Beaux lieux, doux a - zi - le

6 6

48

R.
De nos heu - reu - ses a - mours,

B.C.

49

R.
Puis - siez vous es - tre toû - jours

B.C.
x

50

R.
Char - mant & tran - quil - le.

B.C.
b 7 43

51

B.C.
b x 6

52

R.
Vo - yons tout.

B.C.
b

53

B.C.

54

R.

Qu'est - ce que je voy?

B.C.

55

R.

Ces mots sê-blent tra - cez de la main d'An-ge - li-que. Ciel!

B.C.

56

R.

c'est pour un au-tre que moy que son a-mour s'ex - pli-que.

B.C.

57

R. An - ge - li - que en - ga - ge son cœur,

B.C. 76 6

58

R. Me - dor en est vain - queur.

B.C. 6x

59

R. El - le m'au-roir flat - té d'u - ne vai - ue es-pe - ran - ce?

B.C. 6 76 #

60

R. L'In - grat - te!

B.C. 6

61

Musical score for measure 61. It features three staves: a vocal line (R.), a bass line (B.C.), and a piano accompaniment line. The vocal line has a red box around the final two notes, which are tied to the previous measure. The lyrics are: "N'est ce point un soup-çon qui l'of - fen - ce?"

62

Musical score for measure 62. It features three staves: a vocal line (R.), a bass line (B.C.), and a piano accompaniment line. The vocal line has a trill (t) over the final note. The lyrics are: "Me - dor en est vain - queur!"

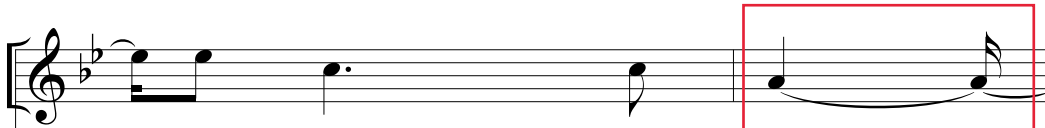
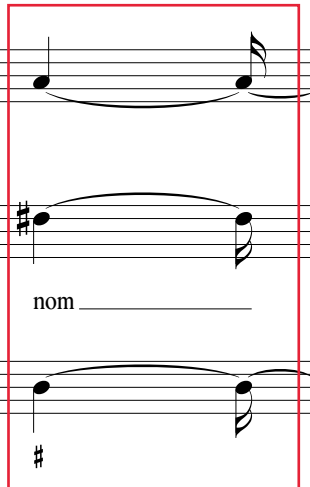
63

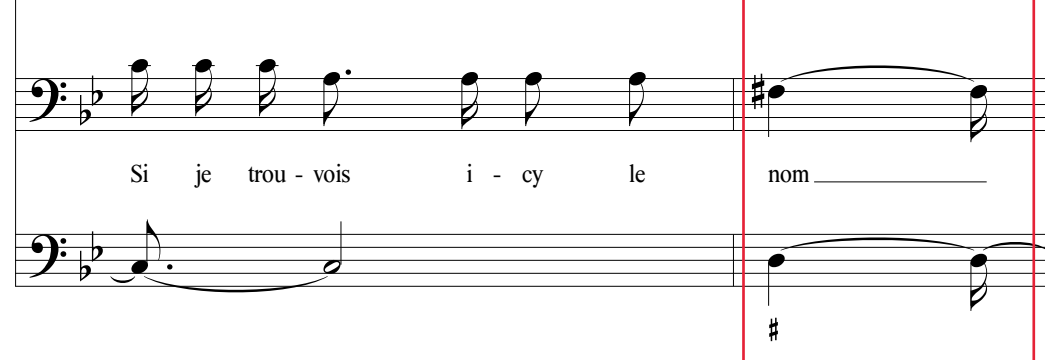
Musical score for measure 63. It features three staves: a vocal line (R.), a bass line (B.C.), and a piano accompaniment line. The vocal line has a red box around the first note. The lyrics are: "Non, je n'ay point en - cor En - ten - du par - ler de Me - dor."

64

Musical score for measure 64. It features three staves: a vocal line (R.), a bass line (B.C.), and a piano accompaniment line. The lyrics are: "Mon a - mour au-roit lieu de pren - dre des al - lar - mes"

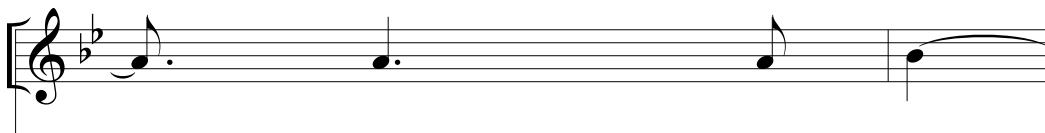
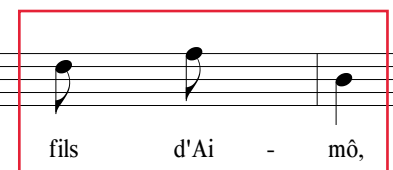
65

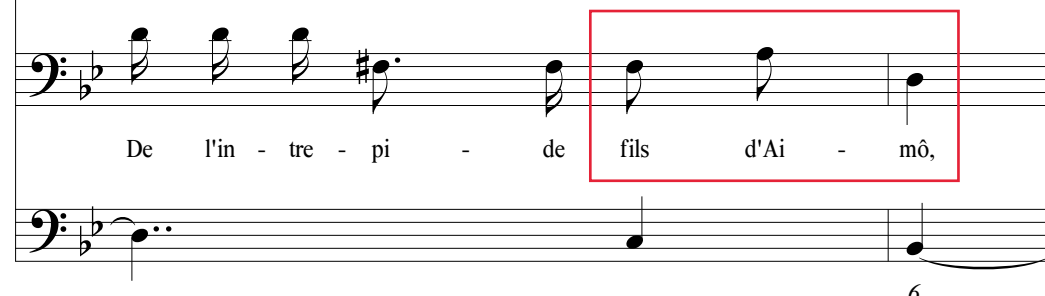
R.  

B.C. 

Si je trou - vois i - cy le nom _____

66


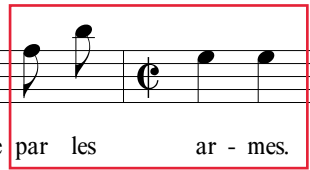
R.  

B.C. 

De l'in - tre - pi - de fils d'Ai - mô,

6

67


R.  

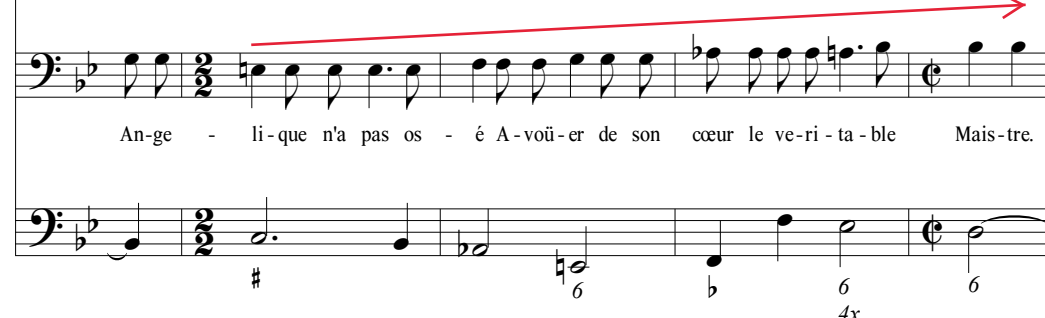
B.C. 

Ou dun au - tre Guer - rier ce - le - bre par les ar - mes.

4 3 6

68

R.  

B.C. 

An - ge - li - que n'a pas os - é A - vouï - er de son cœur le ve - ri - ta - ble Mais - tre.

6 b 6 6

4x

69

R.

B.C.

70

R.

B.C.

71

R.

B.C.

72

R.

B.C.

73

R.

Li - sons ces au - tres mots;

B.C.

74

R.

ils sont d'un au - tre main...

B.C.

75 #

75

R.

t

B.C.

76

6 5b

76

R.

Qu'ai - je leu? Ciel...

B.C.

6

77

R.

Il saut re - li - re...

B.C.

78

B.C.

79

R.

Que Me - dor est heu - reux!

B.C.

75

80

R.

An - ge - lique a com - blé ses vœux.

B.C.

c# 4 #

81

R.

Ce Me - dor que qu'il soit se-donne i - cy la gloi - re

B.C.

6 76 6 5 4 4x

82

R.

D'es - tre l'heu-reux Vain - queur d'un ob - jet si char - mant.

B.C.

6 6 6 43

83

R. An - ge - lique a com - blé les vœux d'un au - tre a - mât?

B.C. 6 76

84

R. Elle a pû me tra - hir?

B.C. 6x #

85

R. Non, je ne les puis croi - re.

B.C. 6

86

R. Non, non, quel qu'En - vi - eux

B.C. #

22 "Ah! j'attendray longtems..."

92

204

B.C.

93

208

R.

J'en-tens un bruit de Mu - si - que cham - pes - tre,

208

B.C.

94

212

R.

Il faut cher - cher An - ge - lique en ces lieux.

212

B.C.

95

216

R.

Au pre-mier re - gard de ses yeux Mes noirs soup - çons vont dis - pa - rais - tre.

216

B.C.

96


R. 



B.C. 


El - le s'ar-res - te - ra peut - es - tre

6 6

97

R. 

R.  

B.C. 

A voir dan - ser au son des Cha - lu - meaux

6 6x

98


R. 


R. 

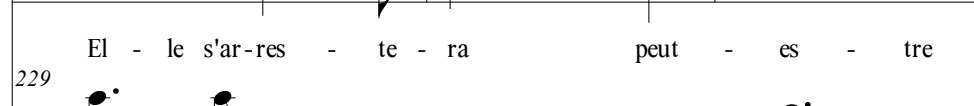
B.C. 

Les Ber - gers des pro-chains Ha - meaux.

99

R. 

R. 

B.C. 

El - le s'ar-res - te - ra peut - es - tre

229 6

100

R.

B.C.

B.C.

A voir dan - ser au son des Cha - lu - meaux

6 6 6 6 6

101

R.

B.C.

B.C.

Les Ber - gers des pro-chains Ha - meaux.

Roland

Tragédie mise en musique

(D'après l'édition de Christophe Ballard, Paris, 1685)

Acte IV, Sc. 2

«Ah! j'attendray longtemps»

Roland seul.

Jean-Baptiste LULLY
(1632-1687)

Texte de Philippe Quinault

Voix

Clavier

Prélude

doux

(col ottava bassa ad. lib)

5

10

15

19 **ROLAND**

Ah! ——— j'at-ten-dray long - temps, la nuit est loin en -

23

- co - re; Quoy, le So - leil veut-il lui - re tou-jours? Ja -

27

- loux de mon bon - heur, il pro - lon - ge son cours, Pour re - tar -

31

- der la Beau - té que j'a - do - re. Ô

35

Nuit! fu-vo-ri - sez mes dé - sirs a - mou - reux. Pres -

39

- sez l'As - tre du jour de des - cen - dre dans l'On - de; Dé-pli -

43

- ez dans les airs vos voi - les té - né - breux, Je ne trou-ble-ray

46

plus par mes cris dou-lou - reux Vos - tre tran - qui - li - té pro - fon - de.

50

Le char-mant Ob - jet de mes vœux n'at-tent que vous pour rendr' heu-

54

- reux le plus fi - dèle A - mant du Mon - de. Ô

57

Nuit! fa - vo - ri - sez mes dé - sirs a - mou - reux.

(fort)

61

N. B. Les *doux* et *fort*, indiqués entre parenthèses, proviennent de la seconde édition de 1709.

65

65

6 7

69

69

6 5_b 7

73

73

Que ces ga-zons sont verts! Que cet-te grotte est

(doux)

7 6

77

77

bel-le!

(fort)

6 6/4 7 6 6/4 5

82

82

86

86

Ce que je
(doux)

90

90

lis m'ap - prend que l'a - mour a con - duit dans ce boc -

94

94

- ca - ge, loin du bruit, Deux a - mants qui bru - loient d'une ar -

98

- deur mu - tu - el - le. Jes - pè - re qu'à - vec moy l'Amour bien - tost i -

102

- cy con - dui - ra la Beau - té que j'ai - me. En - chan -

105

- tez d'un bon - heur ex - trê - me, Sur ces grot - tes bien -

108

- tost nous é - cri - rons aus - si. Beaux

111

lieux, doux a - zi - le de nos heu - reu - ses a - mours, Puis-siez-vous

6 5/5 6 5

115

es - tre toû - jours char - mant et tran - quil - - -

5 4 3 6 4 5

119

- le. Vo-yons tout.

(fort) (doux) (fort)

6 5

123

Qu'est - ce que je voy? Ces

(doux)

6 6

127

mots sem - blent tra - cez de la main d'An - gé - li - que. Ciel!

130

c'est pour un au - tre que moy que son a - mour s'ex - pli - que.

133

An - gé - lique en - ga - ge son cœur, Me - dor

137

en est vain - queur. Et - le n'au - roit flat - té d'u - ne vain' es - pé - ran - ce? L'in

140

grat - te! N'est-ce point un soupçon qui l'of - fen - ce? Me -

143

- dor en est vain - queur! Non, je n'ay point en - cor

146

en - ten - du par - ler de Me - dor. Mon a - mour au - roit lieu de pren - dre des al -

149

- lar - mes Si je trou - vois i - cy le nom — de l'in - tré - pi - de fils d'Al -

151

- mon, ou d'un au - tre Guer - rier cé - le - bre par les ar - mes. An - gé -

6 5^b/₄ # 6

154

- li - que n'a pas o - sé a - vou - er de son cœur le vé - ri - ta - ble

b 6 6 4^b/₂

157

Mais - tre. Et je puis ai - sé - ment con - nais - tre Qu'el - le par - le de

6 6/5

160

moy sous un nom sup - po - sé. C'est pour moy seul qu'el - le sou -

5 6 4 3 6/5

163

- pi - re, Et - le me l'a trop dit, et j'en suis trop cer - tain. It-sons ces au-tres

166

mots; ils sont d'une au - tre main... Qu'ai-je

170

lu? Ciel! — Il faut re - li - re...

176

Que Me - dor est heu - reux! An - gé - lique a com - blé — ses

181

vœux. Ce Me-dor, quel-qu'il soit, se donne i-cy la gloi-re d'es-tre l'heu-reux Vain-

184

-queur d'un ob-jet si char - mant. An-gé-lique a com - blé les vœux d'un autre a-

187

mant? Elle a pû me tra - hir? Non, je ne le puis croi-re Non, non, quel-qu'en-oi-

190

-eux a vou-lu par ces mots noir-cir l'ob-jet que j'aime et trou-bler mon re - pos.

"Ah! j'attendray longtems..."

Hautbois

B.C.

6

6

8

B.C.

6 6 3 6

15

J'en-tens un bruit de Mu - si - que cham - pes - tre, Il faut cher -

B.C.

6

20

cher An - ge - lique en ces lieux. Au pre - mier re - gard de ses

B.C.

6 # 6 6

25

yeux Mes noirs soup - çons vont dis - pa - rais - tre. El - le s'ar-res - te - ra peut -

B.C.

5^b 6 6 6

30

es - tre A voir dan - ser au son des Cha - lu - meaux Les Ber - gers des pro-chains Ha -

B.C.

6 6^x

35

meaux. El - le s'ar-res - te - ra peut - es - tre A voir dan - ser au

B.C.

6 6 6 6

40

son des Cha - lu - meaux Les Ber - gers des pro-chains Ha - meaux.

B.C.

6 6 3/4 3/4