Figuras, gesto, afecto y retórica en la música

FERNANDO MARÍN CORBÍ

INTRODUCCIÓN

Como se sabe, la cultura del Renacimiento fue dominada por un espíritu humanista que descubrió, en las antiguas culturas griega y latina, una fuente de inspiración y, en algunos casos, también de justificación. Varias disciplinas clásicas fueron revaloradas, entre ellas la *oratoria* y la *poética*. Con la primera resurgió la *retórica* como principio constructor del discurso, basado en la elocuencia y la persuasión.

En la Grecia antigua, la tarea del bien hablar le pertenecía a la musa *Caliope ("la de la hermosa voz"),* de la que decía *Hesiodo* que fluían de los labios palabras de dulce miel, que acudían a la lengua de los jóvenes Reyes. Música y Retórica eran en la Grecia antigua artes emparentadas en una base estética general.

Según Aristóteles: *"El arte del discurso oral mismo reside, por un lado en la voz, en cómo se utiliza en cada afecto: por ejemplo, cuando se usa una voz más fuerte, más suave o media, incluso con la modificación de la altura de voz; por ejemplo en alto, medio o bajo registro de voz; y con una determinada variación rítmica en cada afecto".*

Y continúa…*"De las palabras entendidas se toman los afectos. En la alegría, la ira y afectos fuertes, debe ser la voz fuerte, brava y briosa. Por el contrario en palabras tristes y dulces se usa una voz más delicada"*

…*"La fuerte mímica del lenguaje como expresión del alma, de la que resulta la diferencia individual de la expresión del lenguaje…las representaciones simples del alma, son para todas las personas iguales, así como las cosas que representan".* (Aristóteles, *La Retórica.*)

I. LAS FIGURAS RETÓRICAS

Las antiguas escuelas clásicas de filosofía llegan a institucionalizar una auténtica **teoría de las figuras retóricas** como elemento articulador del discurso retórico.

El término *Figura* era usado en el mundo antiguo de habla latina en el sentido de una *imagen plástica*. *Figura* sustituye al término comúnmente usado en el ámbito del habla platónico-aristotélico, *schema,* cuyo sentido gramatical, retórico, lógico, matemático y astronómico describe una *forma exterior*.

Para **Lucrecio (95 a.C.)** *figura* constituye el paso de la forma a su imitación, del ejemplo o modelo a la creación o apariencia última, de manera que el campo del término abarca tanto el de *forma* como el de *imagen*.

Anteriormente encontramos ya en **Marco Tulio Cicerón (106 a.C.)** *figura* como indicación para los *schemata* o estilos del discurso, por primera vez como término técnico de la Retórica, si bien no como ornamentación del discurso, sino como constitutiva del mismo *(formae et lumina orationis)*.

Es en esta línea en la que **Marco Fabio Quintiliano (35 d.C)** define una *figura* como una forma del discurso distinta de la ordinaria, que le da más gracia y más expresión. *Lumina*=adorno del discurso. Para Quintiliano, el objeto y misión de las figuras es aumentar la impresión que causa el discurso y comunicarle más gracia.

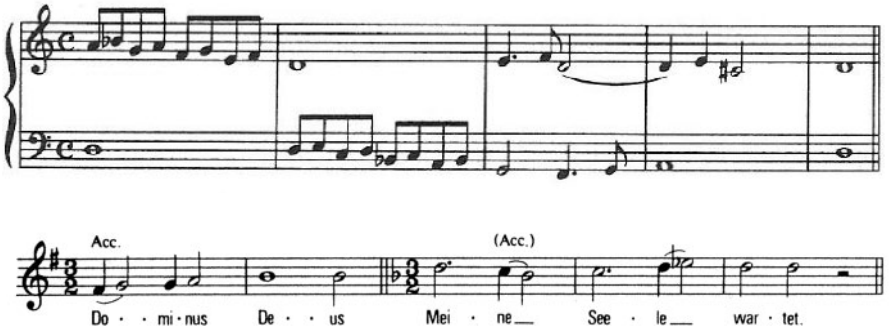
Casiodoro en el siglo VI después de Cristo introduce la *Retórica* en las escuelas monásticas como una de las siete *artes liberales* con objeto de un mejor entendimiento de las Sagradas Escrituras.

Explicación de algunas figuras musicales

ACCENTUS, Figura que expresa un paso de segunda, según Walther, o una apoyatura con *messa di voce*, según Matthesson, como se describe en las siguientes citas:

"Es el paso ascendente o descendente de una consonancia a una disonancia; o de una disonancia a una consonancia *per secundam*." *(Johann Gottfried Walther.)*

"Cuando se va de una *Clave* inferior a una superior." *(Johann Matthesson.)*

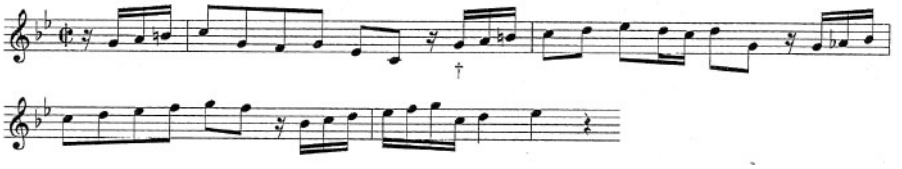


"Primeramente, el denominado *Accent*, el cual es llamado por algunos *Vorschlag* (apoyatura), y en Francia se llama *le port de voix*, en él la voz, que más bien expresa la siguiente nota escrita, hiere el inmediato sonido anterior, superior o inferior, suavemente y a continuación con el doble de fuerza." *(J. Mattheson)*.

ANAPHORA o REPETITIO

"Cuando en *Contrapunctus floridus* o *Fractus* un Thema es repetido consecutivamente en la misma voz, pero a diferente altura." *(Johannes Nucius.)*

"…Qué es más útil , que la Anaphora en el arte de componer melodía, donde incluso la misma sucesión de sonidos, que ya ha aparecido anteriormente, es repetida al principio de diferentes *Cláusulas* siguientes, causando una relación." *(Mattheson)*.



AUXESIS o INCREMENTUM

(Crecimiento, incremento).

"En una sucesión ininterrumpida de expresiones, cada expresión es más fuerte que la anterior."

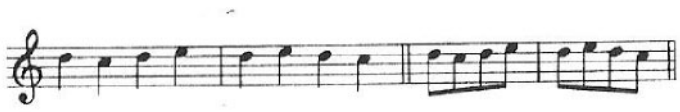
"El *Incrementum* es de mayor fuerza cuando a las cosas sin importancia se les comunica la propiedad de que fueran de mayor significancia." *(Marco Fabio Quintiliano.)*

"La *Auxesis* es un crecimiento de la armonía, a través del cual se usa el mismo texto." *(Johann Burmeister.)*

CIRCULATIO, (Formando un círculo).

"El denominado *semicírculo*, Circolo mezzo, es casi de esta clase; si bien la mitad de pequeño que el *Groppo*, cuando el dibujo que forman las notas, que así igualmente se presentan ante la vista, es como un semicírculo. En realidad es una figura tal, que a través de unas pocas notas base de alguna manera su mayor cantidad se hace más pequeña." *(Mathesson)*.

"…cuya primera y tercera nota ocupan el mismo lugar, la segunda y la cuarta sin embargo, otro diferente." *(Wolfgang Caspar Printz)*.



COMMISSURA, o también Symblema (Conexión).

"Cuando en un compás, se añaden notas en valores pequeños a notas en valores más grandes, que de nuevo resuelven de buena manera."

"…una conexión de consonancias y disonancias." *(Burmeister)*.

"Cuando notas disonantes son introducidas en la armonía, sin que choque al oído; o cuando disonancias son introducidas en el contrapunto a través de *mínimas*." *(Joachim Thuringus.)*

TRANSITUS (Paso), o También **Deminution.**

Se trata del simple paso por grado conjunto entre notas que distan de sí en una tercera.

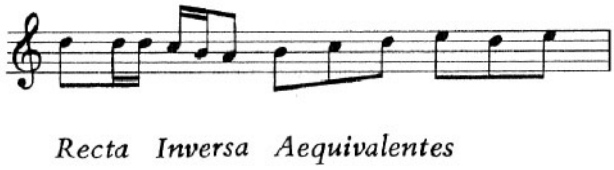
"Cuando entre dos notas consonantes, así como se ven todas las número impar en el Subjectum, cruza en el siguiente intervalo, sea arriba o abajo, una nota disonante número par." *(Christoph Bernhard).*

"…división de una nota en notas consonantes y disonantes." (*Bernhard).*

FIGURA CORTA; corta, pequeña.

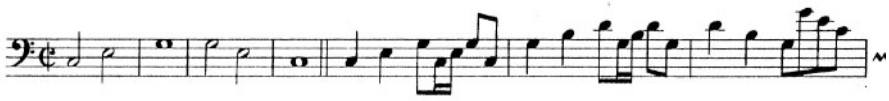
"La *Figura corta* consta de tres notas rápidas, de las cuales una sola es tan larga como las otras dos restantes." *(Walther).*

Hay de dos clases: Recta e Inversa.



DIMINUTION; disminución.

La *Diminutio* musical señala el acontecimiento de glosar una nota más larga en varias más pequeñas.

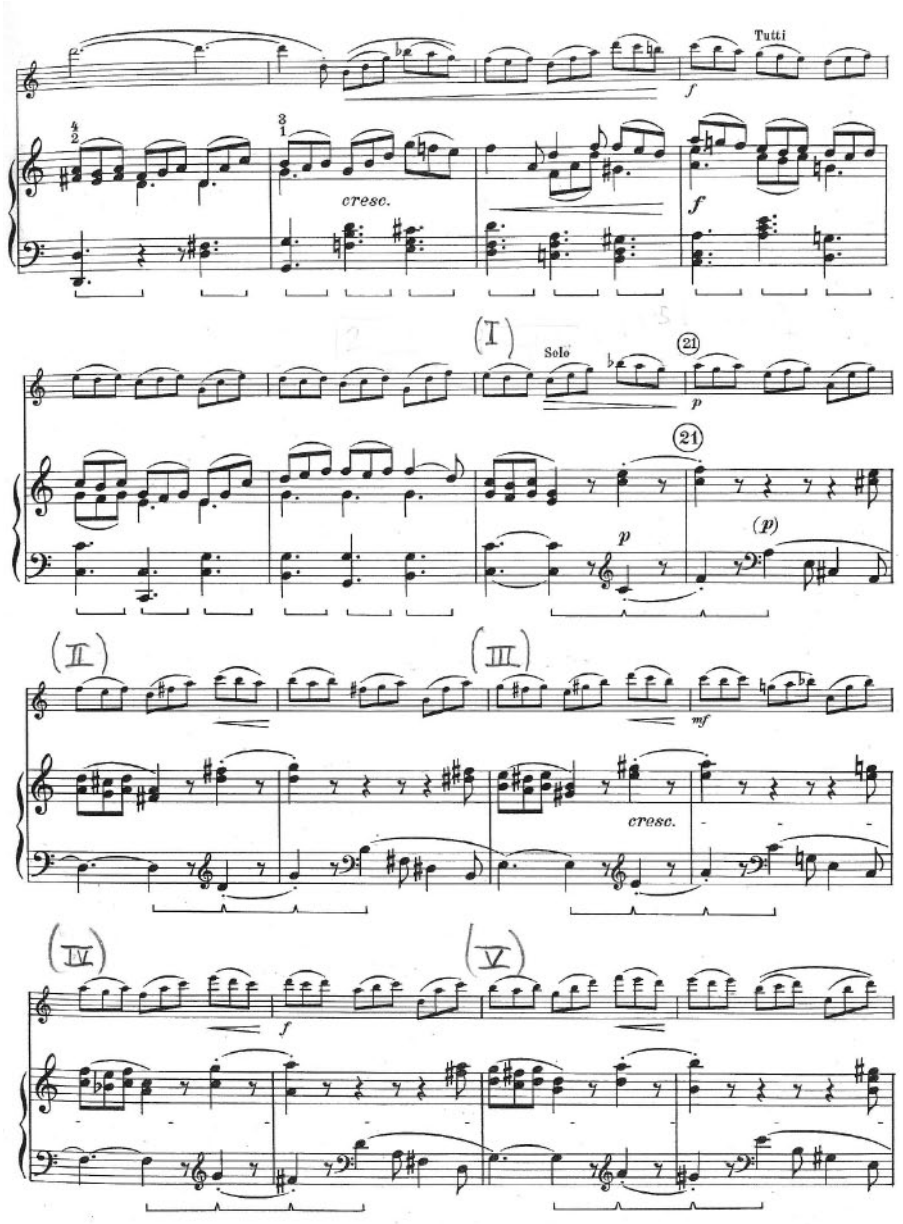


CLIMAX; Escalera.

"*Gradatio* o *Climax*, se progresa gradualmente de una palabra a otra, y de esta todavía a otra más fuerte." *(Johann Christoph Gottsched).*

"Se sube gradualmente de frases más flojas a otras más fuertes, y se expresa con ello una pasión siempre creciente." *(Johan Nikolaus Forkel.)*

Vemos un claro ejemplo de ello en las hasta cinco terrazas ascendentes que comienzan en el compás nº 20 del tercer movimiento del concierto en la menor para violín de Johann Sebastian Bach.


Tutti
f
cresc.
f
(I)
Solo
21
p
21
p
(p)
(II)
(III)
mf
cresc.
(IV)
f
(V)

ELLIPSIS

El concepto significa literalmente *omitir*.

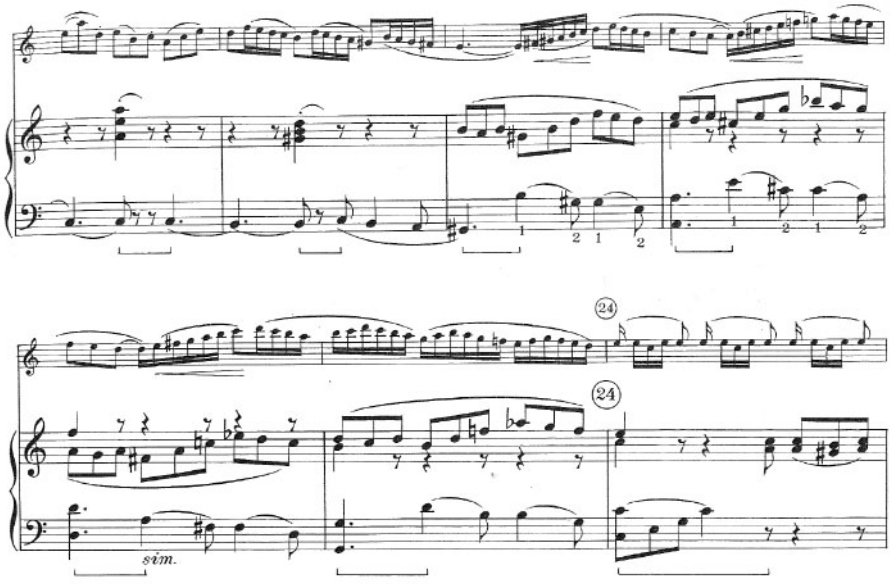
Walther la describe, por ejemplo, como el caso en el que se sigue una disonancia al poner un silencio en lugar de una consonancia, o cuando en una cadencia, la cuarta no resuelve en la tercera.

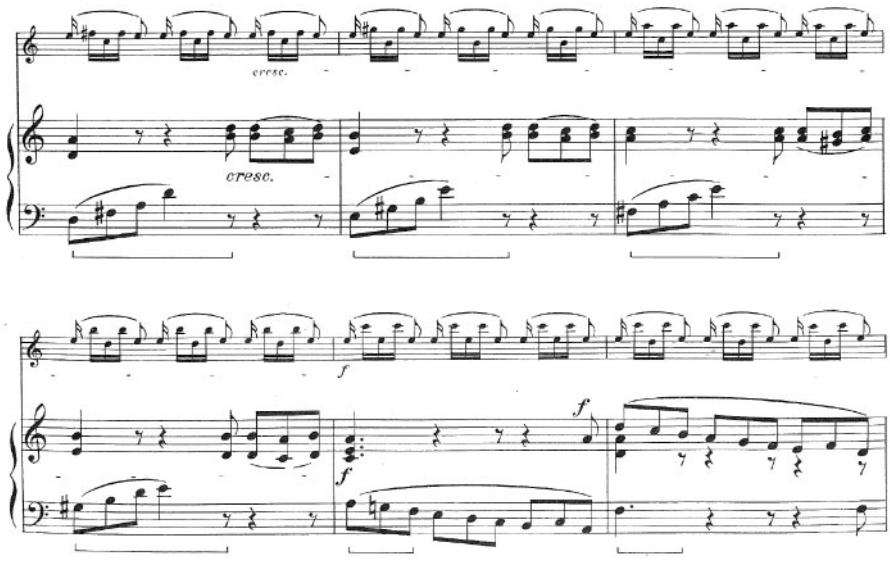
ENPHASIS

"Cuando en un pensamiento descansa un entendimiento más profundo y una significación más grande, que los que expresan las palabras en cuestión." *(Johannes Susenbrotus)*.

"…no solamente una nota, sino una palabra entera o un periodo de frase son ensalzadas." *(Matthesson)*.

Tenemos un claro ejemplo en la obstinada repetición en la parte del solista hacia el compás nº 24 del mismo concierto de violín de J. S. Bach.





REGRESSIO; Epanodos.

Se trata de una clase de repetición, de 'regreso' a algo que ya ha aparecido anteriormente. Para Gottsched es incluso, además, un modo de repetición de las palabras en movimiento contrario.

"Cuando un pensamiento es repetido, pero en su desmembración toma otro significado." (*Susenbrotus.)*

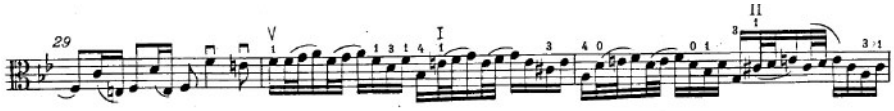
EPISTROPHE (Reaparición).

"El final de la primera frase de una melodía reaparece al final de otras frases." *(Forkel)*.

EPIZEUXIS

"Una o más palabras <u>inmediatamente una tras otra</u>, son repetidas de manera enfática." *(Walther)*.

Se puede observar ésta figura en el compás nº 30 del primer movimiento de la sonata en Sol menor para viola da Gamba y Clave de J. S. Bach.



EXCLAMATIO

"Cuando se hace una *llamada* con un movimiento fuerte del ánimo." *(Gottsched)*.

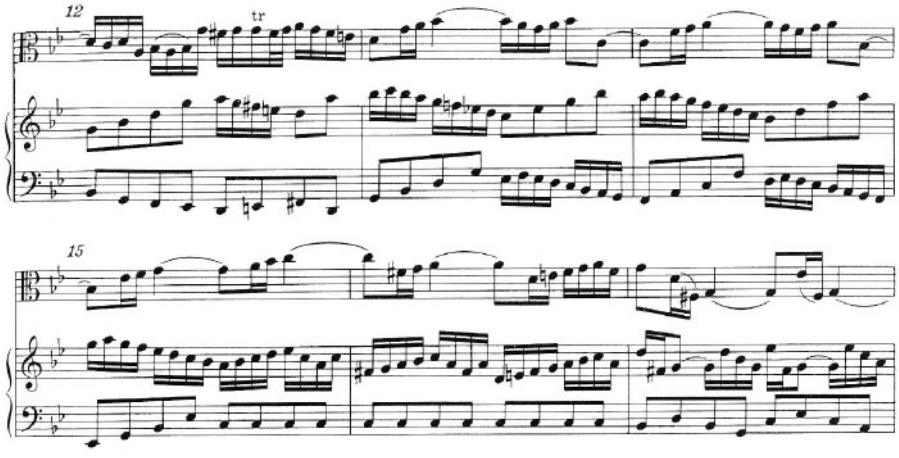
Para Mattheson, existen tres clases o categorías de *exclaamtio:*

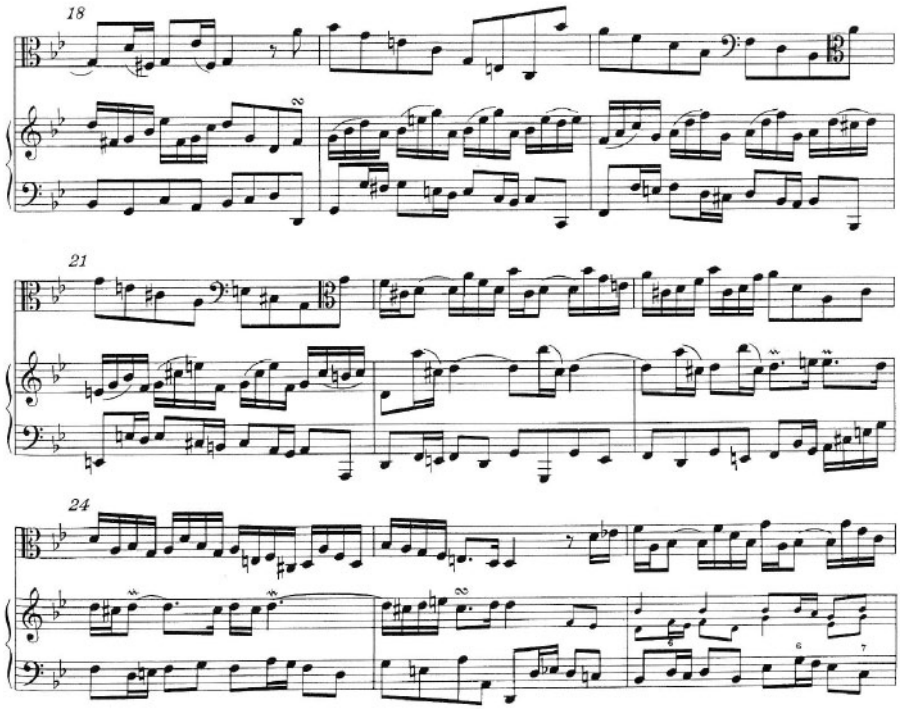
"La primera clase manifiesta un asombro, una llamada alegre, o un deber estimulante, y aquí es la alegría siempre la maestra: ella es la pasión dominante: así pues deben usarse sonidos vivos, fuertes y duros, especialmente grandes y amplios intervalos."

"La segunda…contiene todos los deseos y cálidas añoranzas; todos los ruegos,…quejas…".

"La tercera clase de llamadas se dirige a un auténtico grito, así perturbaciones externas, asombros, lo espantoso,…son permitidas…terceras mayores y menores juntas, etc."

Véase un ejemplo de ello en las exclamaciones del giro melódico de los compases nº 13 al nº 19, en la parte de la viola de la citada sonata para viola da Gamba.





FUGA

"*Fuga Imaginaria*: Una melodía es expuesta en solamente una voz.

La fuga es la imitación de una melodía, la cual expresa las secciones o iguales intervalos de dicha melodía." *(Burmeister)*.

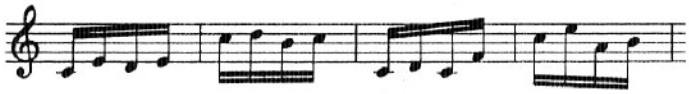
HYPALLAGE

"Una posición contraria de las cosas." *(Susenbrotus)*.

Burmeister, por ejemplo, la define como una entrada de una voz en una fuga con los intervalos del sujeto invertidos.

MESSANZA

"Figura, compuesta por cuatro notas rápidas, las cuales en parte quedan en parte se mueven, o parte saltan parte caminan ordenadamente." *(Walther)*.

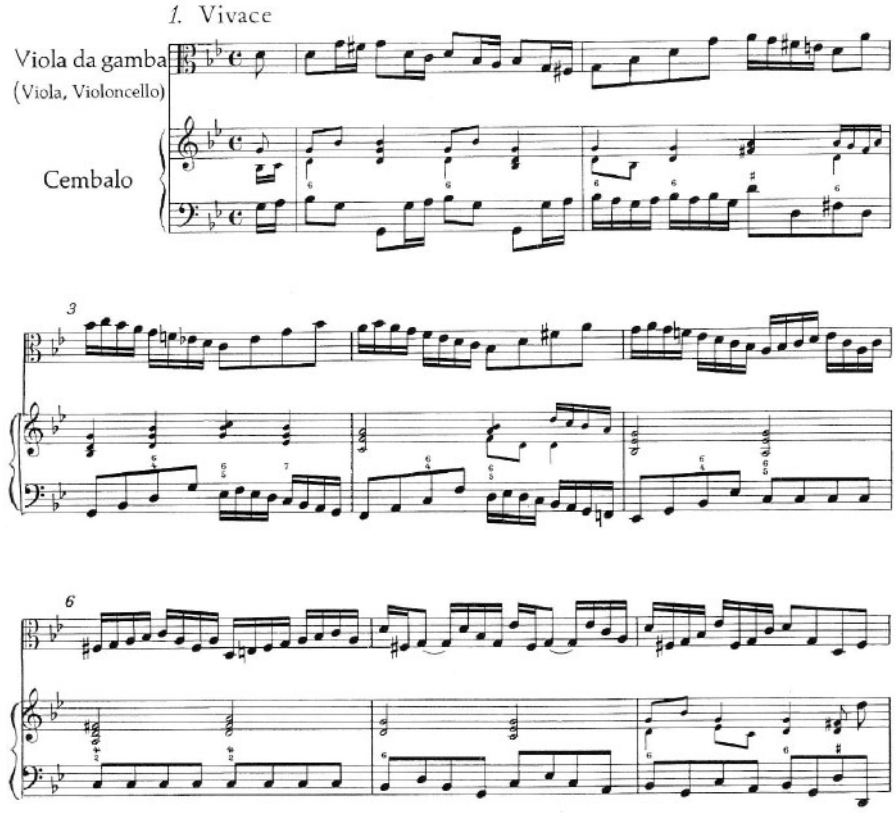


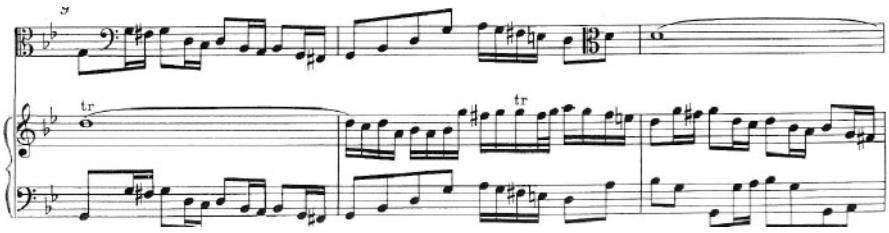
METALEPSIS

"Cuando una cosa se aclara por pasos". *(Susenbrotus).*

"Cuando del antecedente se explica el consecuente, o del consecuente se entiende el antecedente." *(Gerardus Johannes Vossius).*

Vemos, por ejemplo, cómo en el compás nº 8 se explica lo que se plantea en la melodía del compás nº 7 del primer movimiento de la sonata para viola da gamba en sol menor de J. S. Bach.





MIMESIS

"Cuando una voz imita la melodía de otra voz a la segunda, tercera, sexta o séptima." *(Walther)*.

"*Imitatio* significa una repetición del Tema de una voz, a otra altura y en otra voz." *(Walther)*.

MUTATION

"Cuando, para expresar algunos afectos, se pasa de un Modo a otro, por ejemplo., del Modo menor al mayor**."** *(Walther)*.

PALILLOGIA

"Repetición de la cualidad del mismo *melos o Tractulus* a la misma altura en la misma voz." *(Burmeister)*.

PARENTHESIS

"Cuando otro pensamiento interrumpe el flujo del discurso interviniendo a mitad." *(Quintiliano)*.

"…como si se tratara de otra voz." *(Mattheson)*.

PARONOMASIA; refuerzo.

"Repetición de algunas pocas notas en compás alterado y más lento,…siempre esto sin embargo reforzando la impresión de las cosas, y confiriéndoles una belleza especial." *(Johann Adolph Scheibe))*.

POLYSYNTHETON

"… énfasis consecutivamente repetido en similares partes de un periodo." *(Mauritius Johann Vogt, 1669-1730)*.

Definición retórica: Una superflualidad en conjunciones.

"Cuando se usan demasiadas palabras de unión.
Z.E.: " Allein ich steh und weis,
Wie viel Geduld, Verstand,
Und Müh, und Kunst und Fleiss…". (*Gottshed)*

(Por ejemplo: "sólo, me detengo y sé,
cuánta paciencia, entendimiento,
y esmero, y arte y esfuerzo…")

II. AFECTO, GESTO Y RETÓRICA EN LA MÚSICA

En conexión con la herencia de las definiciones sobre la música que desde la antigüedad y la Edad Media nos ilustran San Agustín (*musica est recte modulando scientia),* o Boecio *(musica est mundana vel humana vel instrumitalis)*, Johannes Cochlaeus**,** hace una clasificación de cuatro *"genera musicorum"* o géneros musicales*:*

Oratores y lectores: significan los salmos y las antífonas.

Poetae: Sílabas cortas y largas con cualidades métricas.

Musici y cantores: Diferentes intervalos.

Histriones y mimi: Conmueven con gestos corporales en imitación de la voz.

Como arte de las musas, la Música gozaba de un amplio espectro artístico general con un campo semántico, que le daba al elemento mediador un incremento de alta significación.

De especial importancia es el añadido de las *"Harmoniai"* en relación con los especiales afectos de las tonalidades, movimientos musicales que llaman en el alma los correspondientes movimientos y pasiones.

Cita Aritóteles en su *Retórica*: *"entonces el discurso debe mostrar un ritmo, pero no un metro, si no se convertiría en poesía, así son especialmente adecuados para el discurso el Jambus y el Paeon."* Para Cicerón en cambio, una *"mezcla de los órdenes rítmicos que no sea ni muy libre ni muy reglada."*

Quintiliano incide en la importancia que tenía para un buen orador el cultivar la música, y ésta en los ámbitos del ritmo, melodía, movimiento corporal y lenguaje de los gestos. Son de importancia el movimiento de la cabeza, que rige la dirección de la mirada, la unión del dedo medio con el pulgar, el seguimiento del movimiento de las manos por la cabeza y hombros, etc.

Tanto el ritmo diastemático como el prosódico de las melodías gregorianas, muy a menudo obedecían una lógica declamatoria o esclarecían gestica y simbólicamente el contenido del texto. Esto también vale para la polifonía temprana: en el repertorio de Notre-Dame pueden establecerse precedentes de la tradición retórico-musical, (las palabras importantes se muestran claramente acentuadas) aparte de todo se elegía conscientemente el *Modus* según el contenido del texto y el afecto.

Entorno compositivo musical en el Renacimiento

La influencia que la oratoria y su lenguaje retórico articulado en figuras ejerció sobre el arte de la composición musical, no solo se explica por la vinculación de ésta última a los textos litúrgicos y el contenido de la palabra, sino que nos da pistas sobre la manera de estructurar el discurso en las formas musicales antiguas hasta el Renacimiento mediante la articulación, la transformación, la imitación y en general, el tratamiento del **motivo musical.**

En relación con esto, Johannes Tinctoris, nos explica cómo la ***varietas*** era una idea clave de la polifonía coral de los siglos XV y XVI. En el modelo melódico-rítmico-contrapuntístico, la polifonía debe aspirar siempre a algo distinto, interconecta sus líneas mediante la técnica del *canon;* la forma más severa de la imitación.

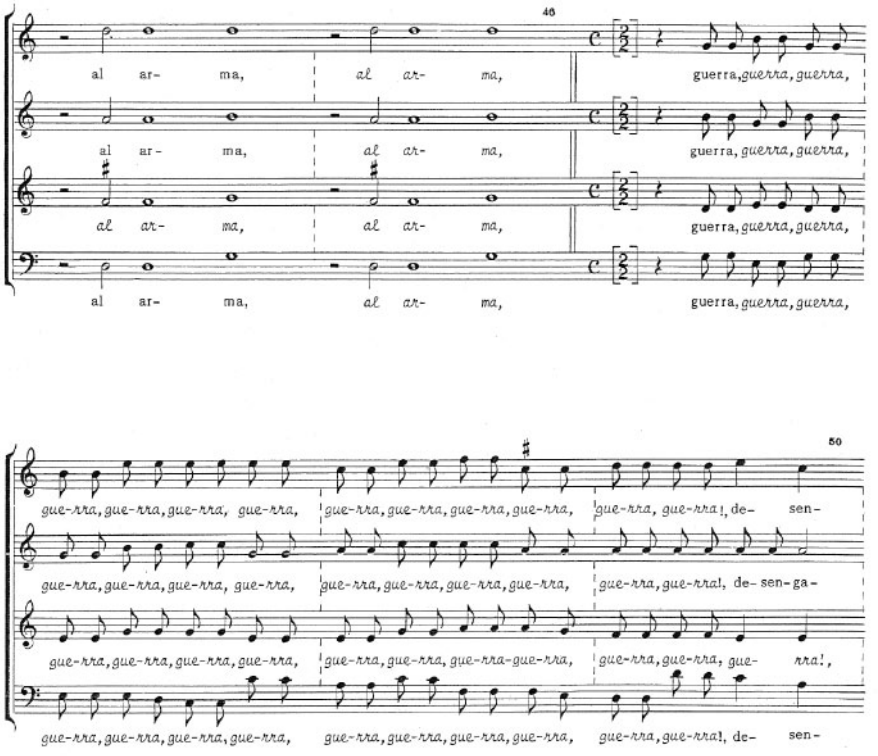
En el **motete,** cuyo apogeo tuvo lugar en los siglos XV y XVI, el texto elegido de los salmos y la Biblia guía e inspira la creación de esta pieza vocal a 4 voces, la música reacciona al lenguaje. A cada nueva palabra o nueva articulación de la frase le corresponde una idea nueva, distinta de las demás, que reproduce o representa el texto; un **soggeto**, y es conducida imitativamente a través de todas las voces.

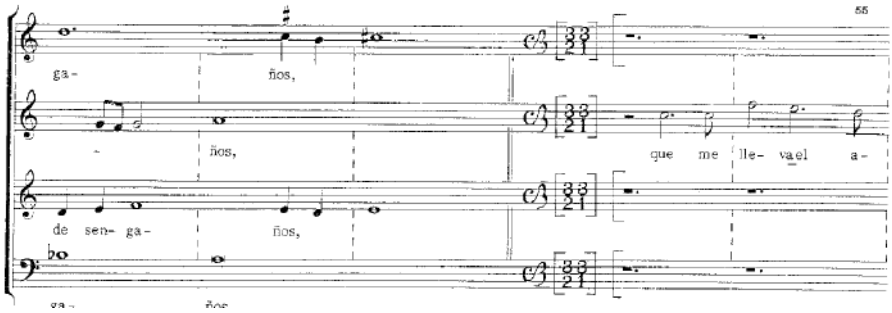
Motivo es lo que mueve, una célula germinal, y los *soggetti* representan las corrientes lineales que penetran impulsivamente la composición. El motivo se atiene preferentemente a la música instrumental, en tanto que el soggeto está vinculado a la palabra.

Históricamente, el **Cantus firmus,** primero residía en la línea del tenor y funcionaba como el fundamento estructural de la composición. Otras voces, bien superiores o inferiores, eran compuestas basadas en sus relaciones interválicas con el Cantus firmus. En el siglo XVI esta función estructural se fue desviando gradualmente al bajo.

El **madrigal,** adopta la polifonía del motete pero depende del afecto de los textos, en este caso de carácter profano. En él gobierna la intensidad de la expresión y audacia de las sonoridades, giros musicales descriptivos, manifestación de estados anímicos, expresiones emocionales o movimientos y morir de aflicción amorosa.

Obsérvese en el siguiente tono humano de Juan Blas de Castro (con el cambio de textura a partir del compás nº 50), cómo surgen estos madrigalismos y cómo se deriva de la *prima practica* a la *seconda practica* llegando a coexistir ambas por razones expresivas en una misma pieza musical.





"Desde las torres del alma", Juan Blas de Castro.

Del motete imitativo surgen, hacia 1600, formas como el ricercar**,** capriccio, fantasía o la fuga, basándose en él como modelo compositivo.

Las danzas de laúd de Joanambrosio Dalza (*Intabulatura de lauto, Libro Quarto, Venecia, 1508)*, cuya agrupación obedece a la clásica sucesión de ***pavana, saltarello y piva,*** *por ejemplo,* consistían en improvisaciones o variaciones de un **cantus firmus** en la voz del tenor por medio de disminuciones de éste.

El **ricercar** (del italiano: buscar de nuevo) era en realidad un motete sin texto. nos describe como en él, una idea característica, un *soggeto,* era imitada de principio a fin de la pieza como un anudar de un motivo que se desarrolla a través de todas la voces, pero sin una construcción periódica o articulada y sin continuidad tonal, tan solo con cadencias finales formadas por progresiones que culminaban en un final efectista.

Los cambios de soggetti venían justificados por la letra del texto.

A nivel compositivo *"Fuga y ricercar son idénticos, fantasía y capricho significan tratar una fuga"* (*Michael Praetorius)*. El soggeto aparece en los diferentes pasajes con formas distintas. Las partes están, de un lado, vinculadas por su sustancia y, de otro, quedan diferenciadas tanto por las modificaciones del sujeto como por el tratamiento contrapuntístico.

Ornamentación estructural o constitutiva. La disminución.

El origen del término *disminución,* es el usado en la antigüedad de la voz latina *Diminutio,* cuyo significado coincide con los términos usados en inglés *Division,* o en castellano *glosar,* y que significan *"dividir"* un todo en partes más pequeñas.

En la música occidental, desde la Edad Media, desde el nuevo *"organum"* del s. XII, se tiene noticia de una gran variedad de procedimientos para variar una melodía, una pieza musical o incluso una progresión armónica; no solo encontramos modificaciones en la transmisión del material notado retenido en la memoria, sino también suplementos de este material con notas adicionales o *"flores",* consistentes en bordear con notas vecinas o rellenando intervalos, o incluso notas del *tenor* elaboradas con *"pulchrae"* ascensiones y descensos, siempre que no disturben el discanto.

Un siglo más tarde, podemos encontrar el *cantus firmus o Tenor* acompañado por otra melodía discantando al unísono, la cuarta, quinta u octava, glosando improvisadamente valores largos en más pequeños.

Esta práctica llamada por Tinctoris ***contrapunctus diminutus*** o ***floridus,*** podía tener lugar en dos formas o circunstancias diferentes, a saber; como parte constitutiva de la composición, o bien como improvisación *"ex tempore".* Tinctoris las distinguía definiendo a la primera con el término *kontrapunct,* y a la segunda con el de *diminution* propiamente dicha.

Otra técnica de dividir o glosar una melodía dada era la del FALSO BORDONE; o ***contrapunto alla mente*** (improvisado) con pasajes y florituras de una voz sola sobre acompañamiento del órgano en canto llano con armonías consonantes simples tectónicas. (Ver ejemplo de la página 28).

Las disminuciones o glosas se hacían en los pasos o saltos de segunda, tercera, cuarta, quinta…etc, y en las cadencias, como muestran las colecciones de ejemplos que aparecen en los numerosos tratados de disminución del s. XVI y XVII, como son los de Sylvestro Ganassi (1535), *Diego Ortiz (1553), Girolamo Dalla Casa (1584), Giovanni Bassano (1585) y (1591), Richardo Rogniono (1592), Giovanni Battista Bovicelli (1594), Aurelio Virgiliano (ca. 1600), Giovanni Battista Spadi (1609), Francesco Rognioni (1620), Vincenzo Bonizzi (1626), Bartolomeo de Selma y Salaverde (1638), etc.* (Ver ejemplo de la página 29).

Francesco Severi,
Salmi passaggiati.
Intonatione del 6º Tuono.

(pag. 33)

Canto.

Ma - gni - fi - cat A - ni - ma mo - a Do - mi - num.

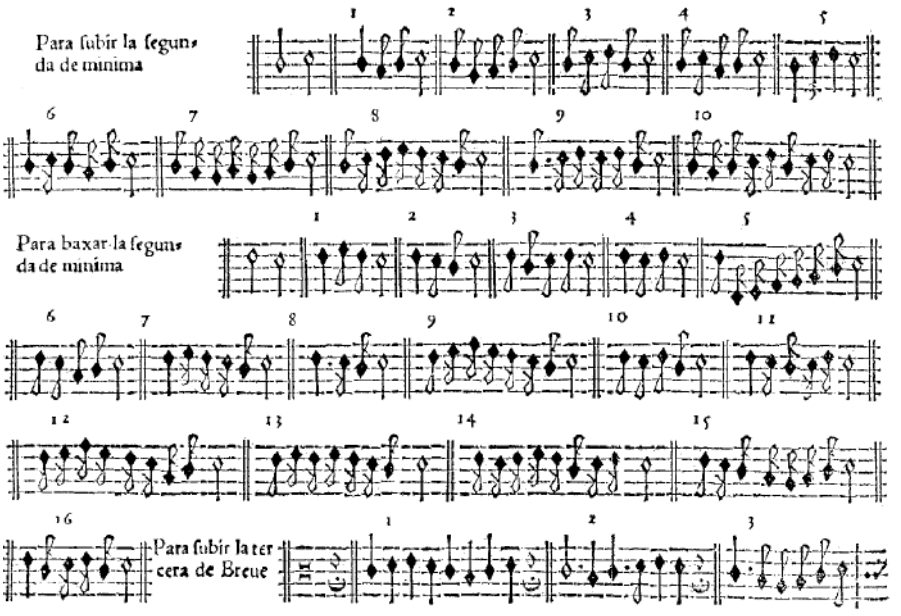
Falso Bordone del 6º Tuono.

Tenore.

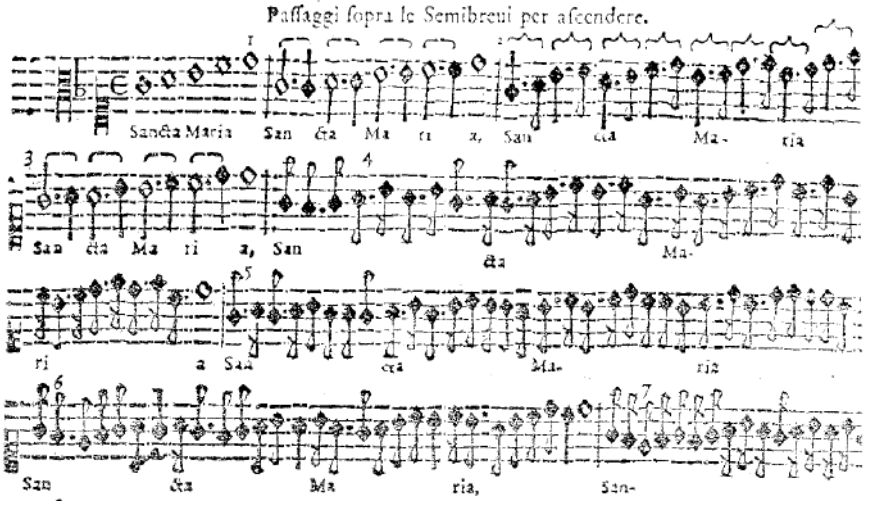
Quia respoxit humilitatem ancil - le

su - - - - - - - - - - - - - o.

Ecco enim ex hoc beatam me dicent omnes gene - ra - - - - - - - - - - - - -



Diego Ortiz, *Tratado de glossas…,* (1553).



Francesco Rognioni, *Selva de varii pasaggi…,* (1620).

La voz humana era el modelo para la ejecución de los demás instrumentos durante el Renacimiento. Los instrumentos de viento y de arco la imitaban modulando el sonido a través de la articulación en las disminuciones.

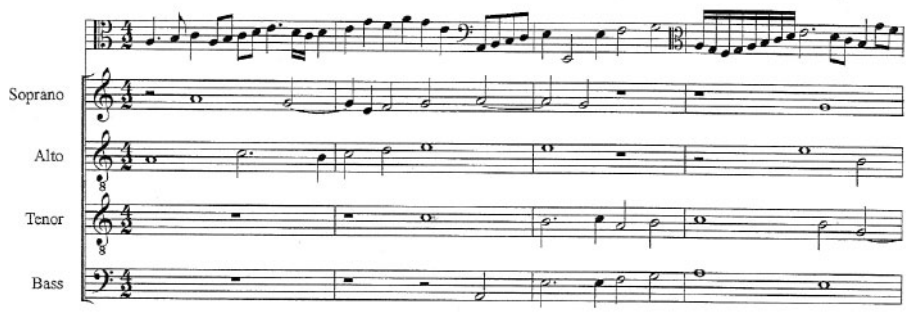
Los instrumentos de viento, representados en los tratados por la flauta de pico y el corneto, articulaban con *lingua (simple), lingua dritta, lingua riversa, doble y lingua morta.* Los instrumentos de arco; viola da gamba, violín, lira de arco (da gamba y da brazzo) articulaban con el arco arriba y abajo (empujando y tirando) tantas veces como notas tuviera la glosa.

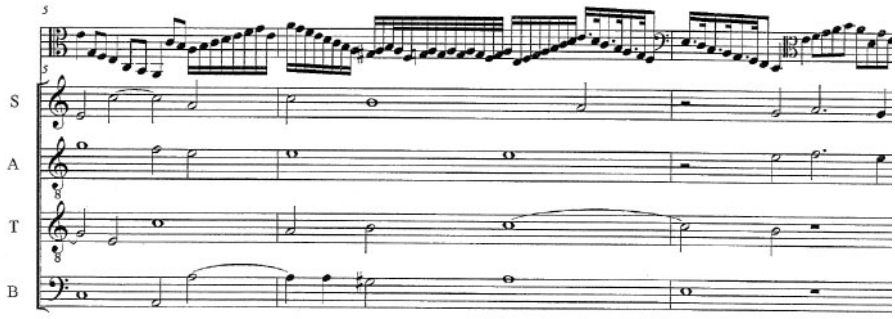
Ocasionalmente se ligaban dos o más notas, en ocasiones hasta grupos numerosos de ellas bajo una ligadura, como característica de la Lira da gamba , y por razones musicales, práctica denominada también por Rognioni como *"lireggiare" o "archeggiare"*.

Una variedad peculiar de la disminución era la denominada ***alla bastarda*** en honor al instrumento en la que tenía su origen; la *viola bastarda*.

"La viola bastarda qual è Regina delli altri instromenti, per paseggiare, è un instromento, qual non è, ne tenore, ne basso de viola, ma è trà l'uno, e l'altro di grandezza, si Chiama bastarda perche hora và nell'acuto, hora nel graue, hora nel sopra acuto, hora fa una parte, hora un'altra, hora con nuoui contraponte, hora con pasaggi d'imitationi, …" (F. Rognioni).

(La Viola Bastarda es reina de los otros instrumentos para glosar, es un instrumento el cual no es ni tenor ni bajo de viola pero está entre el uno y el otro de tamaño, se llama Bastarda porque ora va en el agudo, ora en el grave, ora en el sobreagudo, ora hace una parte, ora con nuevo contrapunto, ora con pasajes de imitación…)





"Ancor che col partire, dificile alla bastarda." (F. Rognioni).

III. RETÓRICA MUSICAL EN EL PERÍODO ISABELINO Y JACOBEO

En la Inglaterra del periodo isabelino, un gran periodo de la poesía inglesa coincide con el más espléndido periodo de la música inglesa… la era de William Shakespeare y Ben Jonson es también la de John Dowland y William Byrd. Una estética compartida que trasciende poesía, retórica, y música y funciones, en su lugar, como una especie de imperativo cultural.

Según Thomas Mace, en la expresión retórica participan tres elementos: *la fuga, la forma y el humor; s*egún el orador desarrolla el discurso, expresa las pasiones con diferentes humores relativos.

"*La fantasía es el perfecto vehículo para ello. Se debe usar a placer ligaduras, disonancias, movimientos rápidos y lentos, proporciones, excepto cambiar el aire o abandonar la tonalidad*." *(Thomas Morley.)*

La esencia del lenguaje afectivo y expresivo es el **gesto figurativo.** Su representación metafórica asigna ornamentos y una función aditiva que, tanto formalmente como afectivamente, los diferencia de la estructural. Esta distinción está probablemente fundada en la tradicional separación que hacían Cicerón y Quintiliano entre **Dispositio** (la división de un discurso) y **Elocutio** (el estilo de un discurso).

Como vemos, también en el mundo anglosajón era de vital importancia el uso de las figuras retóricas, el significado de muchas de las cuales coincidía con el de las del resto del continente, veamos la descripción de alguna de ellas.

Explicación de algunas figuras retóricas del periodo isabelino

Paréntesis rítmico. El proceso de dividir o glosar notas más largas en notas de más corta duración es descrito por Christopher Simpson como un método para suavizar la dureza causada al oído por los saltos interválicos grandes.

*"Tu primera figura de tolerable desorden es **Paréntesis** y es cuando parecerá de mayor información…, colocar o paragrafear en el medio de tu relato un fragmento innecesario de discurso." (George Puttenham.)*

William Byrd varía el motivo incrementando y disminuyendo el intervalo que define el salto abierto y cambiando la longitud y el ritmo del segmento que le sigue. El carácter esencial del punto, de cualquier manera, es mantenido. Cuando el carácter esencial de los puntos es alterado, y su ornamentación enfatiza mas bien la mente que el oído, Puttenham diferencia la ornamentación sensible de la auricular. El proceso de **manipulación motívica** y **desarrollo** es una forma de ornamentación auricular.

En la **Metáfora,** o figura del transporte; un punto, como una palabra, puede ser sutilmente alterado o desarrollado sin perder sus cualidades esenciales si su forma básica y estructura rítmica se mantienen. Las palabras son invertidas de su propio significado a otro, no tan natural del todo pero de mucha afinidad con él.

La **Revert o Inversión** es la interacción de un punto por movimiento contrario, *per Thesin,* si la principal asciende, y *per Arsin,* si la principal desciende.

Las **Figuras Auriculares,** son adornos adicionales que estiran la estructura sin alterar sus cualidades fundamentales. En la **ornamentación sensible,** las estructuras son deformadas hasta tal grado que sin un entendimiento de las convenciones ornamentales y de la intervención de la mente, éstas serían irreconocibles.

La **Allegoría,** que es cuando hablamos una cosa y pensamos otra… se adhiere a los mismos principios que la Metáfora pero es aplicada por extensión a discursos y frases, no meramente a palabras. En términos musicales se manifiesta como el transporte de frases o secciones formales a diferentes áreas tonales logradas a través de transposición. La Alegoría produce una sensación de *"dualidad"* que enturbia la distinción entre ornamento y estructura.

La **Repetitio** en el primer grado, es como llamamos a la figura de **Reportar,** de acuerdo con el griego original, y es cuando hacemos empezar una palabra, y como si no quisieran decir, encabeza la sucesión de varios versos consecutivos. Otra clase de repetición, **Doubler,** es una rápida interacción de una palabra, pero con algunas pequeñas intermisiones insertando una o dos palabras en medio.

Charles Butler, *"**Fuga** es la repetición de alguna Modulación o Punto, en la melodía y la armonía. **Report** es la interacción o mantenimiento de un Punto en que el movimiento (per Arsin aut Thesin;) el Principal y la respuesta ambos ascienden, o ambos descienden."*

La repetición y el movimiento del motivo asumen dominio estructural, transformando la variación del cantus firmus en una **fuga imitativa.**

Paréntesis tonal. Campion sugiere que cada escala puede ser transpuesta. La escala transpuesta define una nueva tonalidad, pero la relación interválica que expresa el **aire -**la localización de los semitonos y los nombres de las sílabas- recuerdan lo mismo.

Las relaciones expresadas por los términos *"tonalidad", "aire", "escala" y "transposición"* son adicionalmente complicadas por la tensión entre la tónica fundamental de una tonalidad y su tónica secundaria. Se valora mantener el aire de la tonalidad, pero, como Morley ha sugerido, las transgresiones pueden ser justificadas por propósitos retóricos.

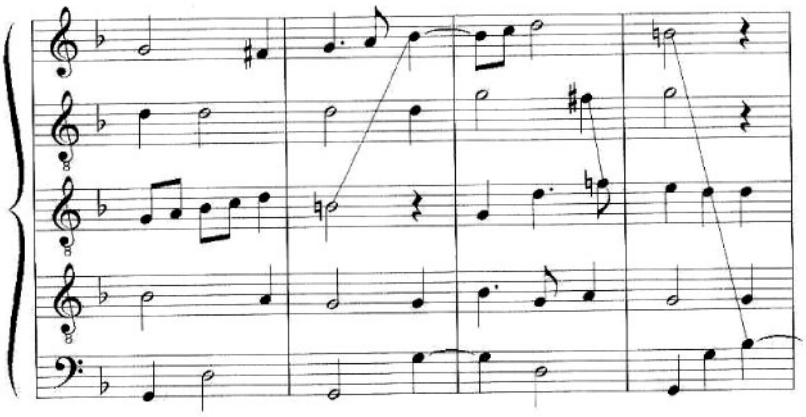
La **Formaliti,** consistía en mantener el aire de una canción en sus partes. Ornamento de ornamentos según Butler.

La **Yustaposición** de dos tonalidades por parte del compositor, molesta al oído y fuerza a la mente a reconciliar la existencia simultánea de dos tonalidades en conflicto.

Es la cualidad de la *"dualidad"* que el cantus firmus manifiesta.

"El abandono de esta tonalidad donde has empezado y terminado en otra…es una gran falta" (Th. Morley).

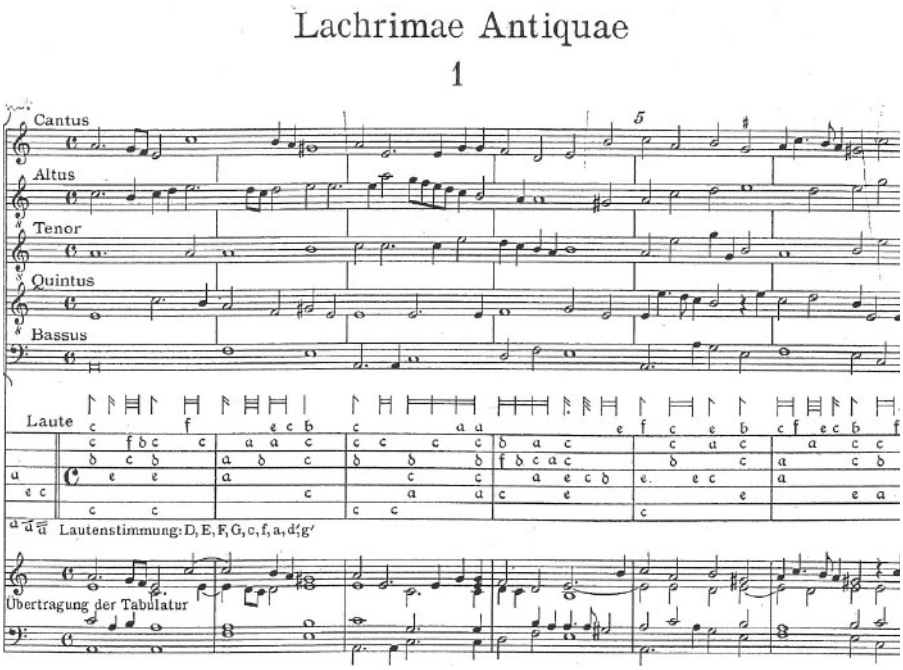
La **cross-relation** es una articulación simultanea de la misma sílaba en diferentes voces, con diferentes alteraciones cromáticas (F-F#)



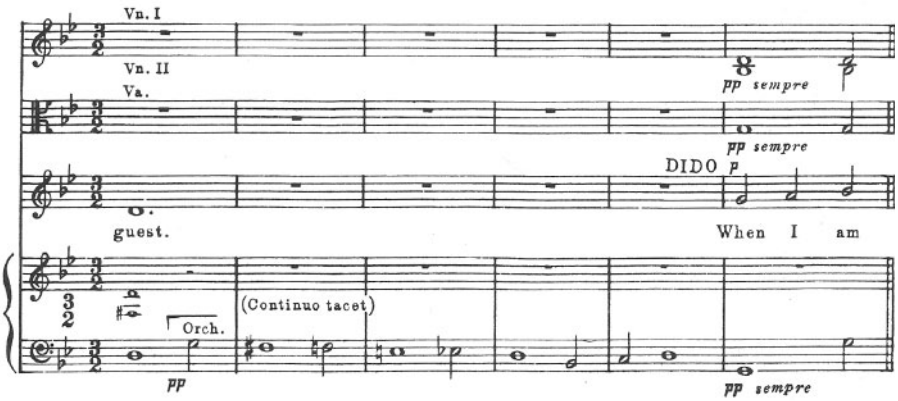
"Browning", William Byrd.

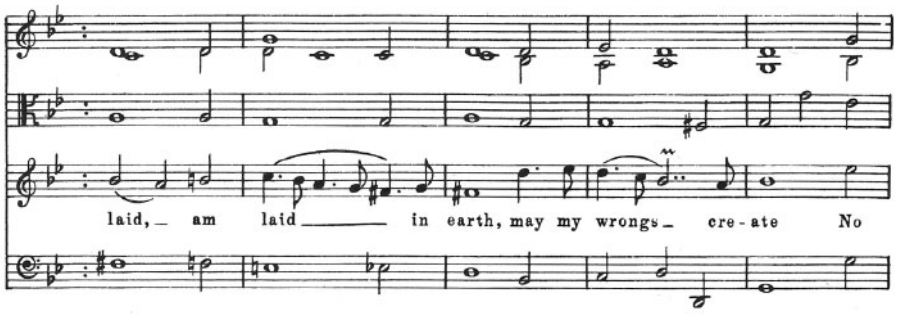
Este sentido de dualidad es la esencia de la estética inglesa del Renacimiento tardío, un modo de operar donde la música, a través de ornamentos estructurales, trasciende la oposición entre forma y figura.

En ningún otro lugar esta dualidad se manifiesta más claramente que en las **figuras musicales** o convenciones que traspasan los limites de la *"música absoluta"*. Figuras melódicas tales como **la cuarta disminuida** (significa la muerte y esperanza de salvación), **la sexta menor** (la pena), la **Quinta justa** (un intervalo asociado a la *muerte),* **la segunda frigia** (el dolor), **La Cadencia plagal (IV-I),** (Amen, redempción), las **ligaduras** o **suspensiones,** las cuales incrementan la cualidad de la disonancia en las cadencias, **y notas cromáticas,** (son la queja o lamento, angustia y pasión de amor), **las Notas ascendentes** (Altura, ascendencia al cielo), las **Notas descendentes** (Bajeza, descendencia al infierno), las **notas vecinas inferiores descendiendo,** (fluyen literalmente como *lágrimas* –las dos corcheas en *"Lachrimae Antiquae"* de J. Dowland en el primer ejemplo de abajo–), y el, en ocasiones cromatizado, **tetracordo menor descendente** (Esquema de la línea del bajo relacionado con el *Lamento*, véase el segundo ejemplo abajo), ganaron el estatus de convenciones entendidas por músicos educados y aplicadas por compositores como parte de su vocabulario afectivo. Las composiciones típicamente manifestaban una serie de figuras musicales que destilaban un único humor o, menos frecuentemente, dos contrastantes estados de ánimo.



Lachrimae Antiquae, John Dowland.





H. Purcell *"When I am laid in earth" Dido y Eneas.*

Otros elementos retórico-compositivos usados como convencionalismos de expresión retórica en la música instrumental inglesa del período isabelino son, por ejemplo: **Voicing across parts (**Especialmente entre instrumentos iguales, la melodía atraviesa las voces en homofonía imitativa),**Variaciones sobre ground** (Donde las melodías principales hacen variaciones, imitándose entre ellas de manera alternada, y no en una sola melodía, sobre un bajo de fundamento (*ground),***Manteniendo una fuga (**Se trata de una imitación contrapuntística entre voces (*close imitation*) tanto en los *ayres* como en la *fantasía*), **Yuxtaposición temática** (Consistente en respuestas motívicas que se producen con un pulso de retraso, desplazando el acento métrico, por aumentación rítmica, a otra altura, en entradas fugadas, etc.), **Transformación motívica** (Que es alterando el carácter del motivo unificando el plan estructural de la pieza, pero manteniendo su identidad fundamental; empezando a contratiempo, transportado una quinta descendente, en ritmo de *Almain*,...), **Inversión melódica** (Donde las notas se reflejan como en un espejo - sol, re, mib, si./sol, do, si, mib), **Inversión retrógrada.** (Si, mib, re, sol).

El teórico inglés Charles Butler nos describe en el siguiente párrafo la relación entre los convencionalismos del lenguaje musical y su efecto retórico:

"La música lenta y plana se ajusta a los asuntos tristes y graves: las notas rápidas o el tiempo triple para las alegres y regocijantes. Un asunto masculino, duro, enfadado o cruel, es a ser expresado por sonidos duros, ásperos y cortos, rápidas ligaduras y acordes consonantes; y esto con notas ordinarias o inalteradas de la escala; pero palabras de afeminadas lamentaciones, penosas pasiones, y quejas, son expresadas perfectamente por los

semitonos ordinarios (tales como en las últimas teclas del virginal) los cuales cambian el orden directo de la escala; alterando de manera descendente las notas naturalmente ascendentes y de manera ascendente las naturalmente descendente; y aquellos en un tiempo más largo, con ligaduras lentas y cadencias disonantes."

La adición de texto a otras voces produce una densidad que amenaza con arrollar el *cantus*. Los roles estructurales asignados a cada una de las voces son menos significantes que su contribución estética. En la práctica y la interpretación, cada voz comparte una meta común: *"producir una dulzura y contentar tanto al oído como a la mente, lo cual es el alma y la perfección de la música" (Thomas Campion).*

Los ornamentos pueden adquirir más importancia que los sujetos que se tenía pretensión de embellecer, o incluso infravalorarlos.

Morley sugiere que *"cuando quieras expresar una pasión lamentable entonces debes usar movimientos procediendo por semitonos, terceras menores y sextas menores."*

Lo extramusical

Las convenciones musicales manifiestan con transparencia la esencia de una idea en su más pura forma y son transformadas de la *retórica sensible* a proferencias comunes. El oído puede reconocer la estructura musical pero es la mente la que hace la asociación entre el gesto y su significado afectivo.

En cierto sentido, las convenciones le dan al poeta y al compositor el poder de ser entendido con una claridad que trasciende lo ordinario, un grado de claridad que podría ser nublado por las particularidades de lo personal.

Mientras lo ancestral de las convenciones musicales puede ser trazado a las asociaciones textuales, la asociación literal con el texto adornado eventualmente se vuelve innecesaria y la función figurativa pasa a la estructura musical ella misma.

IV. TEORÍA DE LOS AFECTOS

Durante siglos, la Iglesia tuvo por objeto convertir a la masa a la fe cristiana donde quiera que estuviese y en términos que pudiese comprender. Los jesuitas se encargaron de difundir esta fe y el método usado resultaba de una increíble eficacia. El arte barroco se convirtió en un

vehículo evangelizador cuyo extraordinario poder de persuasión se edificaba en un profundo conocimiento de la naturaleza y el funcionamiento de los **afectos** o las **pasiones del alma.**

Los artistas se esforzaban en imprimir en sus obras la elocuencia y el poder para mover los afectos, propios de los oradores. Los procesos de estructuración interna de las obras, asumían un fundamento retórico.

Junto al gusto renacentista de imitar modelos de antiguas culturas clásicas, existía el obsesivo deseo de teóricos y compositores de ver en la música una gran fuerza capaz de mover y sacudir los *afectos* de un auditorio, tal y como hacían con sus discursos, los buenos oradores.

Según expone Rubén López Cano, las teorías musicales del origen y funcionamiento de los afectos se desarrollaron a partir de pensamientos generales de filósofos mecanicistas como Descartes, Hume, Spinoza, Bacon y Leibnitz, sin embargo esta teorización , también es deudora de las tradiciones cosmológicas antiguas que Cardano, Ficino, Agrippa von Nettesheim, Paracelso y Giordano Bruno habían reavivado en el Renacimiento.

"El principio básico y fundamental de la representación musical de los afectos reside en la **imitación** por asociación analógica. La música, por medio de las características de alguno de sus elementos –diseño melódico, escalas, ritmo, estructura armónica, *tempi*, tonalidad, rango melódico, forma, color instrumental, estilo, figuras retórico musicales, temperamento, etc.– *imita* los *movimientos corporales* resultantes de la acción de un afecto o pasión del alma."

López Cano explica cómo Marin Mersenne desarrolla toda una teoría de fluidos corporales que interactúan a estímulos exteriores en armonía con proporciones musicales; "… para la correcta expresión en la música, es necesario que los acentos (musicales) por los cuales se expresan los diferentes acentos y pasiones del alma, sean diferentes (entre sí) y que unos imiten el flujo de la sangre y espíritus y otros su reflujo."

"Mersenne, indica que se da un flujo cuando un afecto determinado provoca que los espíritus animales se muevan desde el corazón o el hígado hacia las extremidades u otras partes del cuerpo. El reflujo, a su vez, consiste en la concentración, en el corazón o hígado, de espíritus animales provenientes de otras partes del cuerpo."

De esta manera, en afectos como la **alegría** o la **esperanza,** se produce un movimiento de *flujo* bastante intenso. El movimiento de *reflujo,* por su parte, es característico de afectos como la **tristeza, el miedo** o el **dolor.**

Según Mersenne, los acentos musicales con los que se deben representar los afectos que generan un movimiento de *flujo* se caracterizan por sonidos agradables, consonantes y concertados, mientras que los que generan un movimiento de *reflujo* deben ser sombríos, disonantes, etc.

De esta manera, la música, por medio de la sincronía entre las características de algunos de sus elementos y los de la fisonomía funcional del cuerpo humano imita y mueve a estos efectos corporales. De este modo, continúa Mersenne, *"la música de la **cólera** debe observar un ritmo rápido y agitado en la melodía, precipitándose sobre todo al final de cada frase, a manera de alegoría de la agitación del pulso. Asimismo se elevará, agudizándose, sobre todo, al final de cada frase en una segunda, cuarta, quinta o más, alegorizando el tono de voz con que se habla cuando se está encolerizado"*.

López Cano sigue basándose en Mersenne y continúa clasificando las pasiones del modo siguiente; "El *apetito conscupiscible* reside en el lado derecho del corazón o, según los platónicos, en el hígado, y en éste radican las siguientes pasiones: **amor, deseo, alegría, odio, evasión, tristeza.**

El *apetito irascible* se localiza en el lado izquierdo del corazón o en la hiel, y a éste pertenecen: **Esperanza, Audacia (osadía) Cólera, desesperación, miedo.** (Mersenne)."

Otros teóricos de la época coinciden en esta línea de análisis de las pasiones, y así López Cano cita a Johann Mattheson diciendo que éste "…establece que la **alegría,** como expansión de los espíritus animales, requiere de intervalos grandes y expandidos, mientras que la **tristeza,** como contracción de los mismos, empleará intervalos estrechos.

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

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

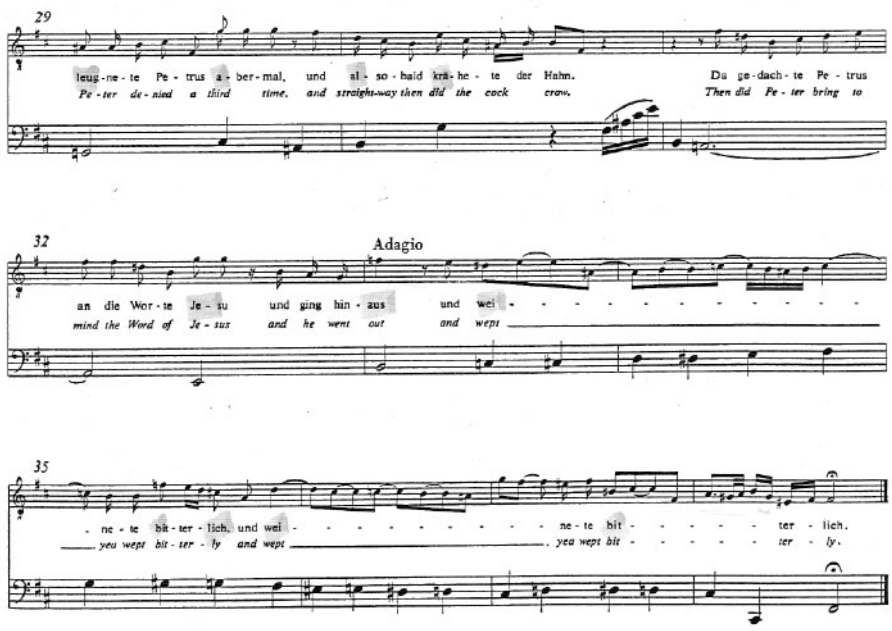
*En la **humildad,** por el contrario, nada debe ser elevado. Deban incluirse los pasajes sonoros más abyectos, sin humor, coqueteo ni sensualidad.*

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

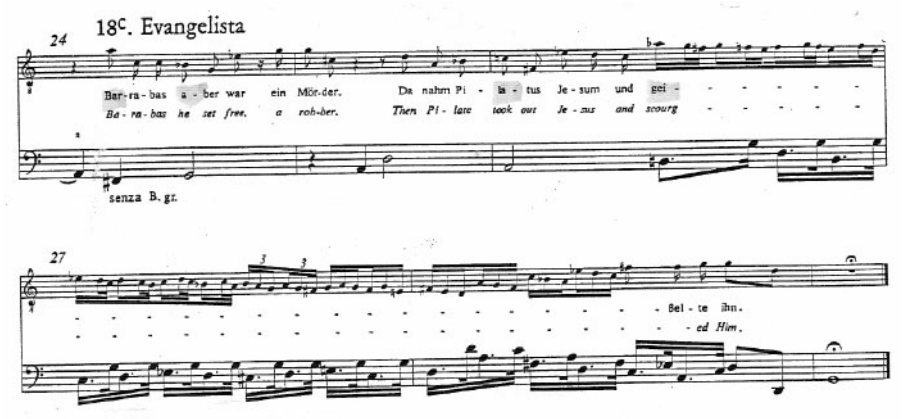
*La **esperanza,** agradable y placentera, se conduce melódicamente de la manera más amorosa, con la más dulce combinación de sonidos, con alegría moderada, valentía, arrojo y deseo"*.

Por último, concluye Mattheson, *"**temor, abatimiento, timidez, espanto, horror,** y su extremo, la **desesperación,** requieren de las expresiones sonoras más extrañas, con pasajes insólitos, secuencias extravagantes, disonancias y sonidos ásperos."*

Al respecto, podemos encontrar un gran número de imágenes en las páginas de la *Pasión según San Juan* de J. S. Bach. Véase, por ejemplo, el arpegio ascendente del violonchelo que imita el texto en relación con el canto del gallo del compás nº 30 del recitativo 12c, tras la tercera negación de Pedro, o también el *Adagio* siguiente, donde unas síncopas descendentes en la melodía, entretejen con el cromatismo o figura de *Passus Duriusculus* en el bajo, creando un dramatismo muy convencional al hilo de las palabras del texto; *"…und weinete bitterlich (…y lloró amargamente)"*.



En otro pasaje del recitativo 18c de dicha pasión, casi se pueden oír los latigazos acompañando la palabra*"Geisselte" (flageló)* desde el compás 25 al final.



Sobre la manera de cómo se transmite el afecto musical (*movere)* nos explica López Cano: "Cuando los elementos de una obra musical están construidos a imitación de los movimientos de cuerpo y espíritus generados por determinado afecto, ésta puede provocar en quien la escuche un movimiento de espíritus animales similar, y llevarlo a la misma pasión o afecto."

Jean-Antoine Bérard se remite a Cicerón, afirmando que la música, se propone representar los afectos del corazón humano y los movimientos del mundo físico; como son el temor, la esperanza, el duelo o la alegría, el rencor del trueno o el murmullo de un arroyo.

Según Bérard, todos los sonidos propios para indicar los afectos, se dividen en una primera clase; a la que pertenecen los afectos vehementes y movimientos violentos; y en una segunda, a la que pertenecen los afectos tranquilos y movimientos débiles y elegantes.

Hay además siete modos o estilos de los cuales depende la representación de los afectos. La descripción de estos siete estilos se basa en los tres parámetros de la conducción del aliento; Espiración, Pronunciación y Articulación.

Además describe ocho afectos o pasiones a ser expresadas por los modos:

Temor, espanto, ánimo o bravura.	Oscuro-fuerte-duro.
Duelo	Oscuro-corto-blando.
Admiración	Claro-suave-corto-blando.

Odio	Oscuro-corto-muy duro.
Amor	Claro-suave-corto-blando.
Castidad	Claro-muy suave-blando.
Dignidad, majestad.	Algo oscuro-corto-medio fuerte.
Esperanza, nostalgia, experiencia natural	Medio corto-suave-blando.

El sonido de la primera clase tendrá un color oscuro, mientras que el de la segunda, un color claro.

Cinco de los siete sonidos son de una articulación corta, a excepción de los *Sons violens* y los *sons Manièrés*.

Aparte de los afectos, juega también el papel del personaje para el tono de voz.

Bérard asocia algunos ornamentos a los siete modos o "sons" de manera siguiente;

Los *Sons Majestueux* serán dominados por los ornamentos dinámicos *son filé entier (messa di voce)* y *son demi-filé (crescendo),* así como por el *Accent;* un ascenso de la voz al final de la nota.

En los *sons violens* dominan las apoyauras.

Un *son filé entier (disminuendo tras un crescendo)* no conviene a los afectos de temor, espanto o ánimo.

Los *sons etouffés* representan el afecto de duelo, aquí está la *cadente molle* en primer lugar, un trino largo sin apoyo (*appui*).

En los *Sons coupés,* son los más comunes el *flatté* (mordente de cuarto de tono) y la *cadente precipitée*.

Los *sons tendres,* pueden ser expesados con los afectos del amor, esperanza, nostalgia, así como una positiva experiencia natural. En ellos domina el *accent,* a menudo en combinación con el *port de voix entier* y el *son demi-filé,* frecuente también la *cadente appuyée*.

Los *sons légers* representan los afectos de amor y asombro, los más frecuentes son el *flatté* y la *cadente precipitée,* les siguen la *demi-cadence* (vibrato, o medio trino) y la apoyatura.

Describe *sons etouffés,* como medianamente corto, el grado necesario de la extensión-los sonidos retenidos en la boca, el grado necesario de (…) Oscuridad-las consonantes duplicadas blandamente.

Se usa el *son Demi-filé* y raramente el *son filé entier (crescendo y messa di voce)*.

Sons légers, suave y corto-casi apenas con impresión, movimiento y ligereza-las consonantes muy blandas y preparadas.

Sons légers e violens, fuerte- duro y oscuro- las consonantes dobladas suficientemente.

Sons manierés, muy suave- de una dulzura y claridad externas, las consonantes un poco preparadas.

(Encontramos amplia información sobre la teoría de los afectos de Bérard en el artículo de Klaus Miehling publicado en *Gestik und Affekt in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts, Michaelsteiner Konferenzberichte 63, 2000.*)

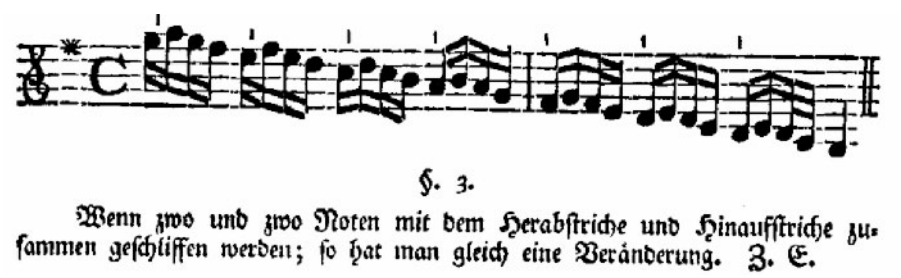
La articulación

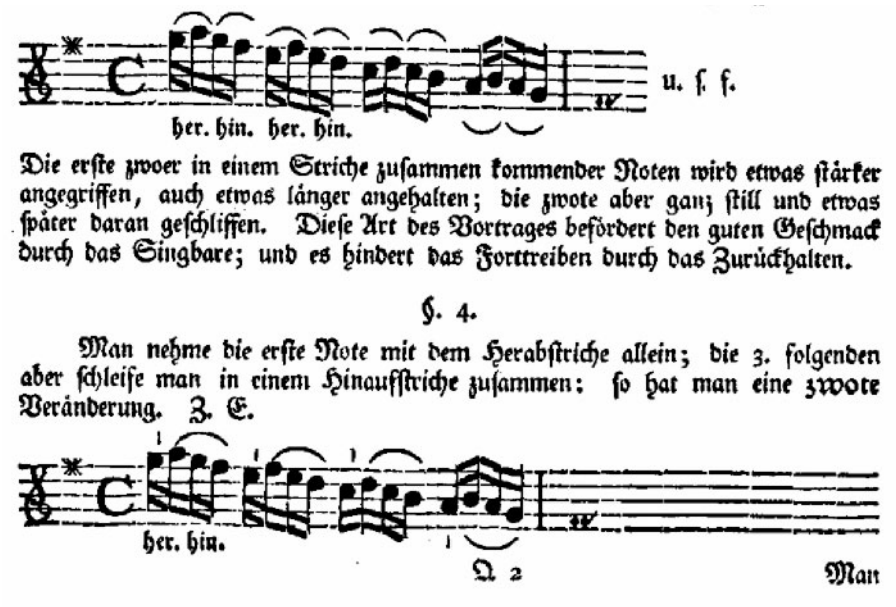
Otro de los elementos de la interpretación que participan en la expresión de los afectos es la ARTICULACIÓN. Al respecto nos ilustra Leopold Mozart en el capítulo *"De las alteraciones del golpe de arco en las notas iguales"* de su tratado de violín:

"que el golpe de arco anima las notas; que ora produce una melodía modesta, ora una seria, ora una cómica, bien una lisonjera, bien una grave y sublime, bien una triste o bien una divertida, y en consecuencia es el único medio a través de cuyo uso razonable llevamos al estado de mover los primeramente mostrados afectos de los oyentes."

"Uno debe esforzarse en mostrar una exacta igualdad, y marcar la primera nota de cada cuarto con un ***fuerte,*** *el cual anima todo el discurso." (Primer ejemplo, abajo)*

"La primera de cada dos notas ligadas se tomará algo más fuerte y también algo más larga; la segunda en cambio, bien suave y algo más tarde ligada a ella." (ejemplo del párrafo §3)





Leopold Mozart, versuch…

También Johann Joachim Quantz nos ilustra en esta línea al respecto;

"A través de los intervalos unidos por ligaduras se expresa lo lisonjero, lo triste y lo tierno, por medio de las notas cortas marcadas o los saltos grandes, igualmente que de las figuras que tienen puntillo tras la segunda nota, se expresa lo divertido y lo fresco".

Leopold Mozart coincide exactamente con sus homólogos teóricos contemporáneos, como son J. Quantz o Johann Friedrich Agricola, en las reglas generales para la buena interpretación del discurso musical, donde afirman que es necesario distinguir los pensamientos y las pasiones principales de los secundarios, expresar sus afectos correspondientes correctamente, dando gran número de ejemplos musicales, con motivos relacionados con sentimientos alegres, lisonjeros, apesadumbrados y otros de esta índole.

Otra de las herramientas para la expresión retórica es la correcta colocación del *piano* y del *fuerte,* como expresa el propio L. Mozart en las siguientes citas:

Del fuerte y del piano

"No se debe únicamente observar exactamente todo lo escrito e indicado, sino que también se debe tocar con una cierta sensibilidad; uno debe asentarse en el afecto que se debe expresar; y uno debe producir e interpretar todas las tiratas, las ligaduras y destaques de las notas, los ***pianos*** *y los* ***fuertes,*** *y en una palabra, todo lo que siempre pertenece al buen gusto del discurso de una pieza, producir e interpretar de una cierta buena manera, que uno no puede de otra manera que con el sano juicio aprendido a través de una larga experiencia."*

"Uno no debe pues tocar solo antes de saber acompañar bien. Uno debe antes saber hacer bien todas las alteraciones del golpe de arco; uno debe entender aplicar en el lugar y el tiempo adecuados el ***fuerte*** *y el* ***piano****, uno debe aprender a distinguir los caracteres de la pieza e interpretar todos los pasajes según sus necesarios gustos propios, uno debe mas bien poder leer correctamente el trabajo de mucha gente elegante antes de empezar a tocar conciertos y solos."*

"Todos los esfuerzos deben ir a encontrar el afecto que el compositor quiso reproducir y expresarlo correctamente."

"Se debe poner el fuerte y el piano en su sitio correcto, que son como la luz y la sombra de los pintores famosos."

"Las notas alteradas ascendentemente por los signos de sostenido o becuadro, se hacen siempre más fuerte y se regresa a piano a lo largo de la melodía. (También en las rebajadas por bemol o becuadro." (Párrafo §8, ejemplos 1º y 2º)

"Las notas largas, blancas, se empiezan fuerte y se regresa a piano, cuando están entre notas cortas." (Párrafo §8, ejemplo 3º)

"El acento (énfasis) en general sobre las notas buenas. (1, 3, 5, …)"

"La primera de cada 2 ligadas, no sólo más fuerte sino algo más larga, la segunda más suave y algo más tarde."

"En caso de 3, 4 o más notas en una ligadura, también la primera más fuerte y larga, el resto gradualmente más flojas."

"En las apoyaturas el fuerte sobre la misma y el piano sobre la nota principal. En las de paso, al revés."

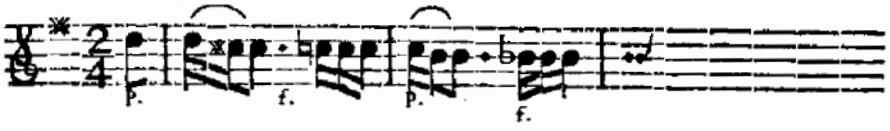
"Los pasajes divertidos y jocosos deben ser elevados con un golpe de arco corto y ligero, y dejados sonar con alegría y rapidez: así como las piezas tristes y lentas se deben llevar con tiradas de arco largas, sustanciosas y con ternura." (L. Mozart.)

so muß man jedes nach seiner Art vorzutragen beflissen seyn. Mit einem Worte: man muß alles so spielen, daß man selbst davon gerühret wird (c).

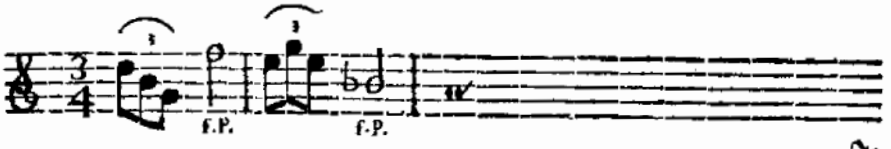
§. 8.

Aus diesem fliesset: daß man die vorgeschriebenen **Piano** und **Forte** aufs genaueste beobachten, und nicht immer in einem Tone fortleyren muß. Ja man muß das Schwache mit dem Starken, ohne Vorschrift, auch meistens selbst abzuwechseln und jedes am rechten Orte anzubringen wissen: denn dieß heißt nach dem bekannten Mahlerspruche, **Licht** und **Schatten**. Die durch (♯) und (♮) erhöheten Noten soll man allemal etwas stärker anspielen, in der Folge der Melodie aber im Tone wieder abnehmen. Z. E.

Eben so muß man eine durch (b) und (♮) angebrachte schnelle Erniedrigung durch die Stärke unterscheiden Z. E.



Man pflegt halbe Noten, wenn sie unter kurzen Noten vermischet sind, allemal stark anzustossen und im Tone wieder nachzulassen. Z. E.



Ja

(c) Es ist schlecht genug, daß mancher niemals an das denket, was er wirklich thut, sondern seine Noten nur so wie im Traume wegspielet, oder als wenn er geradezu für sich allein spielete. Ein solcher nimmt es nicht wahr, wenn er gleich ein paar Viertheile im Tacte voraus läuft: und ich wette darauf er würde das Stück um ein paar Täcte eher als andere enden, wenn nicht der Nächste an ihm, oder der Anführer selbst ihm solches erinnerte.

Efecto de los modos musicales

La asociación de los afectos atribuida a los modos musicales es una convención que se remonta a muy antiguo. Las propiedades de las que ellos participaban se explicaban por influencia de características de fenómenos externos como la armonía del cosmos, los caracteres de individuos de cierta región, el clima, y fenómenos de esta índole.

Así el *Dórico* valía como majestuoso, sublime, masculino, el *Frigio* era salvaje y extático, el *Lydio* era la tonalidad del lamento y del duelo, etc.

Volviendo a López Cano, éste nos explica cómo Matteo Caberlotti definía la paleta modal que usaba Claudio Monteverdi con arreglo a las siguientes características:

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

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

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

Lidio: Con él 'reavivaba los intelectos, y despojándolos del deseo de cosas terrenales, hacía nacer en ellos el apetito por las celestes, y trabajando excelsamente en ello, daba a la luz mil bondades …'."

Muy interesante es la descripción que hace Pablo Nassarre, de los efectos que causan los ocho modos o tonos en la música, y de la relación de aquellos con la influencia que causan los planetas sobre la naturaleza humana por influencia simpática de las proporciones armónicas de las esferas:

"El sol tiene su dominio sobre el primer tono, …infunde alegría y gravedad: quiero decir, que destierra las tristezas del corazón, …También tiene las propiedades este tono de echar la pereza, la tristeza del corazón, y el sueño pesado…, por tener virtud sobre la flema, de donde se originan los defectos, que quita…en quien hace más operación es en los de claro ingenio, y de profundo juicio…Llamaronle los Griegos modo ***Dorio****, por aver sido inventado en una provincia de la Grecia llamada Doria.*

Sobre el segundo tono tiene su dominio la Luna. Los efectos de este Planeta son mover a lágrimas de tristeza, infundir sueño, y pereza, y excitar al vicio de miserables. El tono ***Hipodorio****, que es el segundo, como participante de las propiedades de dicho planeta, infunde tristeza, provoca a sueño, y así los Pitagóricos usaban del para conciliarlo, cuando se iban a dormir. Aumenta la pereza, mueve fácilmente a lágrimas; pero con la misma*

facilidad que las mueve, las suspende en aquellos sugetos, sobre quienes tiene dominio la Luna, por ser inconstantes bien practicado se ve en las Mugeres, que son de las mismas cualidades de este Planeta, que es frío y húmedo…Llamaronle los Griegos Hipodorio por ser inferior al Dorio.

El Planeta Marte domina, y rige al tercer tono: es este un Planeta que influye malas condiciones, enciende el corazón en ira, es terrible, y espantoso, son fuertes de condición sobre quienes domina, provoca a soberbia, y a ser mentirosos, y engañosos los hombres, es contra pureza, tiene dominio sobre toda gente de guerra, fomenta los rencores, malas voluntades, excita a impiedad, y toda crueldad, el tono tercero, llamado ***Phrigio*** *de los Griegos, tiene las mismas influencias, excita la ira, y rencor."*

Más adelante, este contenido semántico se trasladó, de alguna manera, a los géneros tonales (Diatónico, cromático y enarmónico) y a las propias tonalidades mayores y menores hasta bien entrado el siglo XIX, sobre todo en sistemas de temperamento No-igual.

J. Quantz hace referencia a esto en su tratado de flauta de mitad del siglo XVIII: *"…de las tonalidades, las cuales son duras o blandas,…Las tonalidades duras, se usan para expresar lo divertido, lo fresco, lo serio y lo sublime, las blandas expresan lo lisonjero, lo triste y lo tierno."*

Probablemente fruto de esta herencia de las propiedades de los modos, aparecen a finales del barroco análisis de las cualidades afectivas de las Tonalidades por diversos teóricos de la música, como vemos en el siguiente cuadro que nos transmite, nuevamente, López Cano:

	CHARPENTIER	MATTHESON	RAMEAU
Do mayor	Alegre, guerrero	Cólera, enfado, impertinencia	Avivado, regocijante
do *menor*	Deprimido, triste	Dulzura desbordante, intensa	Ternura, lamentación. tristeza
Re mayor	Gozo, enfado Beligerancia, animación	Terquedad, agudeza, escándalo	Avivado, regocijante
re menor	Solemne, devoto (religioso)	Calma, religiosidad, grandilocuencia, alegría refinada.	dulzura, tristeza.
Mi bemol mayor	Cruel, duro	Patetismo, serenidad, reflexión. lastimoso.	

mi bemol menor	Horror, espanto.		
Mi mayor	Enfadado, escandaloso	Tristeza desesperada y fatal agudamente doloroso	Magnificencia, canciones tiernas, alegres o grandilocuentes.
mi menor	Afeminado, amoroso lacrimoso	Reflexión, profundidad,	Dulzura, ternura y tristeza, expresa dolor.
Fa mayor	Furia, cólera	Generosidad, resignación, amor.	Tormentoso, rabia.
fa menor	Deprimido, lloroso	Ansiedad, desesperación, tristeza, relajación.	Ternura, lamento deprimente.
fa# menor		Tristeza profunda, soledad languidez.	
Sol mayor	Dulce, jovial	Insinuación, persuasión brillantez, alegría.	Canciones tiernas y alegres.
sol menor	Severo magnificente	Gracia, complacencia, nostalgia moderada, alegría y ternura templadas	Ternura, dulzura
La mayor	Jovial, pastoral	Lamentación, conmovedor tristeza	Viveza, regocijo
la menor	Tierno, lacrimoso	Llanto, nostalgia, dignidad relajación	
Si,, mayor	Magnificente, Jovial.	Diversión, alarde	Tormenta, rabia.
si,, menor	Deprimido, Terrible.	Extroversión	Canciones tristes.
Si mayor	Duro, lacrimoso.		
si menor	Solitario, melancólico.	Raro, temperamental, melancolía, cambia de humor constantemente.”	

*Marc Antoine Charpentier (*Résumé des règles essentielles de la composition et de l'accompagnement, 1670),*

**Johann Mattheson (*Das neu-eröffnete Orchestre, 1713) ;*

***Jean Philippe Rameau (*Traité de l'harmonie, 1722)*

Categorización de los afectos

Según el padre Athanasius Kircher los temperamentos obedecen a la existencia de cuatro tipos de **humores**. Esta categorización de los cuatro humores fundamentales del temperamento humano, que podemos ver en el cuadro siguiente, la tomaron los filósofos mecanicistas del siglo XVII con toda probabilidad de los griegos y se convirtió en adelante en un hecho consumado de parámetro descriptivo del carácter y naturaleza humanos, cuyo perfil para el hombre de *a pie* hasta bien entrado el siglo XIX, se podía inferir de un mayor o menor grado en la proporción de la participación de estos humores en la composición del carácter.

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

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

AGRÍCOLA, JOHAN FRIEDRICH, *Anleitung zur Singkunst,* Berlin 1757.

ARITÓTELES, La Retórica.

BÉRARD, JEAN-ANTOINE, *L'Art du chant,* (París, 1755).

BERNHARD, CHRISTOPH, *Tractatus compositionis augmentatus,*

BURMEISTER, JOHANN, *Hypomnematum musicae poeticae, Rostock 1599.*

— *Musica poeticae, Rostock 1606.* ¿¿poetica??

BUTLER, CHARLES, *The principles of Musik in singing and setting; with the Two-fold Use therecof, Eccleiasticall and civil.* (London, 1636)

CABERLOTTI, MATTEO, *Laconismo delle qualitá di Claudio Monteverdi,* (1644).

CAMPION, THOMAS, *A New Way of Making Fowre parts in Counter-ponint by a most familiar, and infallible Rule.* (London, 1613-14)

CHARPENTIER, MARC ANTOINE, *Résumé des règles essentielles de la composition et de l'accompagnement, 1670.*

CICERON, MARCO TULIO, *Ad C. Herennium.*

— *De Oratore.*

— *De ratione dicendi.*

CERRETO, SCIPIONE, *Della prattica musica vocale et strumentale*, (Napoli, 1601).

COCHLAEUS, JOHANNES, *Tetrachordum musices*...(Nürnberg, 1511).

DALZA, JOANAMBROSIO, *Intabulatura de lauto, libro quarto, (Venezia, 1508)*.

FORKEL, JOHANN NIKOLAUS, *Allgemeine Gesichte der Musik,* (Göttingen 1788).

GOTTSCHED, JOHANN CHRISTOPH, *AusfürlischeRedekunst nach Anleitung der Griechen und Römer wie auch der neuern Ausländer,* (1750).

— *Versuch einer critischen Dichtkunst,* (Leipzig, 1751).

HESIODO, *Theogonía*.

JANOWKA, THOMAS BALTHASAR, *Clavis ad Thesaurum magnae artis musicae, (*Praga,1701).

— *Journal of the viola da gamba society of America,* V. XLII (2005); V. 39 (2002).

KIRCHER, ATHANASIUS, *Misurgia universalis* (Roma 1650).

KÜHN, CLEMENS, *Formenlehre der Musik,* (1989).

LUIS ROBLEDO, *Juan Blas de Castro (ca.1561-1631) vida y obra musical,* Institución Fernando el católico, Zaragoza 1989.

MACE, THOMAS, *Musick's Monnment,* (London, 1676).

MATTHESON, JOHANN, *Das neu-eröffnete Orchestre,* (1713).

— *Der vollkommene Capellmeister,* (Hamburg 1739).

MERSENNE, MARIN, *Harmonie Universelle,* (1636).

MICHAELSTEINER KONFERENZBERICHTE 63, 2000, *Gestik und affect in der Musik des 17. und 18. jahrhunderts*.

MORLEY, THOMAS, *A Plaine and easy introduction to Practicall Musicke*. (London 1597).

MOZAR, LEOPOLD, *Versuch einer gründlische Violinschule,* (Augspurg, 1756).

NASSARRE, PABLO, *Escuela música según la práctica moderna*, (Zaragoza, 1724).

NUCIUS, JOHANNES, *Musices poeticae,* (Neisse 1613).

PATTINSON, BRUCE, *Music and Poetry of the English Renaissance,* (London: Methuen & Co., 1948)

PEACHAM, HENRY, *The Compleat Gentleman,* (London, 1622).

PRAETORIUS, MICHAEL, *Sintagma musicum III,* (Wolfenbüttel,1619).

PRINTZ, WOLFGANG CASPAR, *Phrinis Mytilenaeus oder satyrischer Componist,* (Dresden, 1696).

PUTTENHAM, GEORG, *The art of English poesie*, (1569).

QUANTZ, JOHANN JOACHIM, *Versuch einer Anweisung die Flöte travesière zu spielen.* (Berlin,1752).

QUINTILIANO, MARCO FABIO, *Institutio Oratoria.*

RAMEAU, JEAN PHILIPPE, *Traité de l'harmonie,* (1722).

RUBÉN LÓPEZ CANO, *Música y retórica en el barroco,* (México, 2000).

SCHEIBE, JOHAN ADOLPH, *Compendium,* (1730).

SIMPSON, CHRISTOPHER, *The Division Viol…,* (London, 1665).

— *A compendium of Practicall Music,* (London 1667).

SUSENBROTUS, JOHANNES: *Epitome troporum ac schematum et grammaticorum et rhetorum,* (Antwerpen, 1566).

TINCTORIS, JOHANNES, *Liber de arte contrapuncti,* (1477).

THURINGUS, JOACHIM, *Opusculum Bipartitum,* (Berlin, 1624).

VOGT, MAURITIUS JOHANN, *Conclave thesauri magnae artis musicae,* (Praga 1719.)

VOSSIUS, GERARDUS JOHANNES, *Instituciones Rhetoricae,* (1630).

WALTHER, JOHANN GOTTFRIED, *Musicalisches Lexicon,* (Leipzig 1732).

WERCKMEISTER, ANDREAS, *Harmonologia musica,* (Frakfurt & Leipzig 1702).

ZARLINO, GIOSEFFO, *Le institutioni harmoniche,* (Venezia 1558).