

# EL USO DE MOMENTOS RETÓRICOS EN PIEZAS SELECCIONADAS DE BARBARA STROZZI (1619-1677)

Propuesta para un modelo de análisis musical-  
interpretativo

Por  
Juan Camilo Toro Echeverri

Asesor  
Johann Hasler PhD.

Universidad de Antioquia  
Facultad de Artes  
Departamento de Música  
Medellín  
2018

## Agradecimientos

*A todos los músicos que se vincularon a este proyecto por todas las horas de ensayo probando rutas analíticas*

*Al equipo del Doctorado en Artes de la Universidad de Antioquia*

*A la familia Tamayo Palacio por hacerme uno de los suyos*

*A mi Carolina por haber leído y releído estas páginas, revisado partituras, diseñado gráficas y sobre todo por estar siempre ahí.*

*To Dr. Candace Magner for placing Strozzi's Op.2 in my hands*

*Al maestro Rubén López-Cano por permitirnos a todos libre acceso a sus trabajos*



## Indice

|   |            |
|---|------------|
| <b>Introducción</b> .....   | <b>1</b>   |
| <b>Objetivo general</b> .....   | <b>3</b>   |
| <b>Objetivos específicos</b> .....  | <b>3</b>   |
| <b>Justificación</b> .....  | <b>4</b>   |
| <b>Resumen de nuestra investigación</b> .....   | <b>9</b>   |
| <b>Capítulo I. Relaciones entre retórica y música desde la antigüedad hasta finales del siglo XVIII</b> ..... | <b>12</b>  |
| Retórica y música.....  | 13         |
| Las partes de la retórica.....  | 21         |
| Edad media .....  | 23         |
| Renacimiento .....  | 26         |
| Panorama histórico de las relaciones entre música y retórica.....   | 33         |
| Música y retórica en Italia .....   | 36         |
| Conceptos italianos: las prácticas, los estilos y los géneros .....   | 43         |
| Los estilos .....   | 47         |
| Relaciones entre retórica y música en el periodo barroco .....  | 50         |
| La estructura retórica y retórico-musical .....   | 68         |
| La figura retórico-musical .....  | 77         |
| <b>Capítulo 2 El análisis retórico musical en nuestros días</b> .....   | <b>83</b>  |
| Rubén López-Cano .....  | 83         |
| Las posibilidades actuales del análisis retórico-musical según sus premisas barrocas.....                     | 83         |
| Limitaciones y problemas más comunes del análisis retórico-musical de la actualidad .....                     | 84         |
| Hacia un análisis neoretórico-musical.....  | 89         |
| Las figuras retórico-musicales como un código secreto .....   | 91         |
| El enfoque taxonómico .....   | 92         |
| Otras Posturas frente a las figuras retórico-musicales .....  | 103        |
| Otras posturas frente a la retórica musical.....  | 113        |
| <b>Capítulo 3. Afecto, música y las pasiones del alma</b> .....   | <b>130</b> |
| René Descartes y las pasiones del alma.....   | 143        |
| <b>Pasiones primarias</b> .....   | <b>148</b> |
| <b>Del amor y sus pasiones relacionadas</b> .....   | <b>150</b> |
| <b>De las pasiones complejas</b> .....  | <b>155</b> |



|  |            |
|--|------------|
| <b>Alteraciones fisiológicas</b> .....   | 159        |
| <b>Algunas consideraciones generales</b> .....                                       | 162        |
| Los afectos y su representación musical.....   | 163        |
| <b>Capítulo 4. Propuesta para un modelo de análisis musical-interpretativo</b> ..... | <b>173</b> |
| Contextualización .....  | 174        |
| Estilo vocal italiano de mediados del siglo XVII .....                               | 174        |
| Una mirada general al estilo de Barbara Strozzi.....                                 | 186        |
| Propuesta de soluciones a problemas analíticos.....                                  | 193        |
| Presentación de la ruta analítica .....  | 195        |
| De las semióticas autónomas a la semiosis global, la ruta de Rubén López-Cano .....  | 198        |
| Recorrido analítico propuesto .....  | 208        |
| <b>Capítulo 5. Análisis de obras seleccionadas de Barbara Strozzi</b> .....          | <b>227</b> |
| <i>Amor Dormiglione</i> Op.2.22 .....  | 230        |
| <i>L'Eraclito Amorofo</i> Op.2.14 .....  | 269        |
| <i>Il Lamento</i> Op.3.03.....   | 297        |
| <i>Erat Petrus</i> Op.5.09.....  | 358        |
| <i>Sospira, respira</i> Op.6.17.....   | 407        |
| <b>Anotaciones finales y conclusiones</b> .....                                      | <b>430</b> |
| <b>Bibliografía</b> .....  | <b>434</b> |
| Fuentes primarias .....  | 434        |
| Discografía .....  | 434        |
| Fuentes secundarias .....  | 435        |
| <b>Anexo 1. Definiciones generales de algunas figuras retórico-musicales</b> .....   | <b>443</b> |
| <b>Anexo 2. Línea biográfica Barbara Strozzi</b> .....                               | <b>455</b> |

### Índice de tablas:

|   |     |
|---|-----|
| Tabla 1. Trabajos de Barbara Strozzi .....  | 1   |
| Tabla 2. Autores y textos clásicos sobre retórica .....   | 20  |
| Tabla 3. Autores y textos de la edad media sobre retórica.....  | 26  |
| Tabla 4. Autores y textos del renacimiento sobre retórica .....   | 33  |
| Tabla 5. Clasificación de estilos según Marco Scacchi.....  | 47  |
| Tabla 6. Bernhard, consolidado de figuras retórico-musicales y los estilos italianos a los que pertenecen .....                               | 62  |
| Tabla 7. Bernhard, consolidado de Figuras retórico-musicales y su categorización a la alemana.....  | 62  |
| Tabla 8. José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, Exaudi nos. Estructura retórica de la obra según Eliel Almeida Soares. ....                   | 95  |
| Tabla 9. Estructura analítica según Almeida Soares .....  | 97  |
| Tabla 10. Cambios entre recitativo, arioso y aria en L’Astratto de Barbara Strozzi, Según Kim Youngmi .....                                   | 100 |
| Tabla 11. Afectos en relación con el tópico de la muerte en la cantata fúnebre BWV 106 Actus tragicus de J.S. Bach según Gabriel Pérsico..... | 116 |
| Tabla 12. Interrelaciones entre elementos, cualidades, órganos y temperamentos según Palisca .....  | 137 |
| Tabla 13. Mecanismo generativo de las pasiones según Descartes, diagramado según López-Cano.....  | 146 |

### Índice de ejemplos:

|   |     |
|---|-----|
| Ejemplo 1. Exordium de la sonata KV 310 de W.A. Mozart según Lennis .....   | 93  |
| Ejemplo 2. Palilogia en la sonata KV. 310 de W.A. Mozart según Lennis .....   | 94  |
| Ejemplo 3. Análisis retórico sobre el Kyrie de Ladainha en Si bemol mayor de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita según Almeida Soares.....    | 96  |
| Ejemplo 4. Strozzi. L’Astratto c.36 según Kim Youngmi .....   | 101 |
| Ejemplo 5. Strozzi. L’Astratto c.79 según Kim Youngmi .....   | 101 |
| Ejemplo 6. Strozzi. L’Astratto c.5-9 según Kim Youngmi .....  | 101 |
| Ejemplo 7. Resolución de cadentia duriuscula según Goede.....   | 105 |
| Ejemplo 8. Resolución de cadentia duriuscula según Goede.....   | 106 |
| Ejemplo 9. Resolución de cadentia duriuscula según Goede.....   | 106 |
| Ejemplo 10. Resolución de cadentia duriuscula según Goede.....  | 106 |
| Ejemplo 11. Resolución de Cadentia duriuscula en Strozzi, Il lamento Op.2.17 (c.223-226).....   | 106 |
| Ejemplo 12. Ellipsis en Strozzi, Op. 8.04 L’astratto (c.123-127) .....  | 107 |
| Ejemplo 13. Claudio Monteverdi “Ed è pur dunque vero”, Scherzi musicali (1632). Realización del continuo por Goede.....                         | 107 |
| Ejemplo 14. Resolución de Ellipsis en Strozzi, Op. 2.14 L’Eracliro Amoroso (c.155-158).....   | 108 |
| Ejemplo 15. Strozzi, Op. 2.14 L’Eracliro Amoroso (c.155-158). Ornamentación de la ellipsis con cercar della nota según Bernhard (Bericht) ..... | 108 |
| Ejemplo 16. Dowland, in darkness let me dwell. Según Robert Toft .....  | 111 |
| Ejemplo 17. Strozzi, il Lamento op.2.17 (c.231-235).....  | 111 |
| Ejemplo 18. Dowland, Mourne, mourne, day is with darknesse fled. Según Robert Toft.....   | 111 |
| Ejemplo 19. Strozzi, L’amante segreto. Op.2.16 (c.3-6).....   | 112 |

|  |     |
|--|-----|
| Ejemplo 20. Schütz, Herr, unser Herrscher (SWV 449), c.1-18 según Varwig.....          | 120 |
| Ejemplo 21. Melisma expresivo en Strozzi Appena il sol, Op. 7 según Rosand .....       | 191 |
| Ejemplo 22. López-Cano. Fuga hipotiposis en Quejandose tiernamente, de Joan Pjol. .... | 203 |
| Ejemplo 23. Strozzi, Amor dormiglione c.1-3 .....                                      | 235 |
| Ejemplo 24. Strozzi, Amor dormiglione c.4-6 .....                                      | 236 |
| Ejemplo 25. Strozzi, Amor dormiglione c.6-9 .....                                      | 236 |
| Ejemplo 26. Strozzi, Amor dormiglione c.9-12 .....                                     | 237 |
| Ejemplo 27. Strozzi, Amor dormiglione c.12-16 .....                                    | 237 |
| Ejemplo 28. Strozzi, Amor dormiglione c.16-23 .....                                    | 239 |
| Ejemplo 29. Strozzi, Amor dormiglione c.20-25 .....                                    | 240 |
| Ejemplo 30. Strozzi, Amor dormiglione c.23-28 .....                                    | 241 |
| Ejemplo 31. Strozzi, Amor dormiglione c.30-33 .....                                    | 242 |
| Ejemplo 32. Strozzi, Amor dormiglione c.34-39 .....                                    | 244 |
| Ejemplo 33. Strozzi, Amor dormiglione c.39-45 .....                                    | 245 |
| Ejemplo 34. Strozzi, L'eraclito amoroso c.1-20 .....                                   | 271 |
| Ejemplo 35. Strozzi, L'eraclito amoroso c.21-40 .....                                  | 275 |
| Ejemplo 36. Strozzi, L'eraclito amoroso c.41-49 .....                                  | 276 |
| Ejemplo 37. Strozzi, L'eraclito amoroso c.50-54 .....                                  | 277 |
| Ejemplo 38. Strozzi, L'eraclito amoroso c.55-58 .....                                  | 278 |
| Ejemplo 39. Strozzi, L'eraclito amoroso c.59-73 .....                                  | 279 |
| Ejemplo 40. Strozzi, L'eraclito amoroso c.66-87 .....                                  | 282 |
| Ejemplo 41. Strozzi, L'eraclito amoroso c.88-98 .....                                  | 283 |
| Ejemplo 42. Strozzi, L'eraclito amoroso c.99-113 .....                                 | 287 |
| Ejemplo 43. Strozzi, Il lamento c.1-18.....  | 300 |
| Ejemplo 44. Strozzi, Il lamento c.21-29.....   | 302 |
| Ejemplo 45. Strozzi, Il lamento c.26-41.....   | 304 |
| Ejemplo 46. Strozzi, Il lamento c.40-47.....   | 307 |
| Ejemplo 47. Strozzi, Il lamento c.48-62.....   | 309 |
| Ejemplo 48. Strozzi, Il lamento c.63-76.....   | 313 |
| Ejemplo 49. Strozzi, Il lamento c.72-89.....   | 315 |
| Ejemplo 50. Strozzi, Il lamento c.90-99.....   | 316 |
| Ejemplo 51. Strozzi, Il lamento c.106-113.....   | 321 |
| Ejemplo 52. Strozzi, Il lamento c.114-117.....   | 322 |
| Ejemplo 53. Strozzi, Il lamento c.120-122.....   | 323 |
| Ejemplo 54. Strozzi, Il lamento c.125-133.....   | 324 |
| Ejemplo 55. Strozzi, Il lamento c.136-147.....   | 325 |
| Ejemplo 56. Strozzi, Il lamento c.152-161.....   | 328 |
| Ejemplo 57. Strozzi, Il lamento c.162-172.....   | 329 |
| Ejemplo 58. Strozzi, Il lamento c.173-186.....   | 330 |
| Ejemplo 59. Strozzi, Il lamento c.182-199.....   | 333 |
| Ejemplo 60. Strozzi, Il lamento c.196-209.....   | 335 |
| Ejemplo 61. Strozzi, Il lamento c.209-215.....   | 337 |
| Ejemplo 62. Strozzi, Il lamento c.216-219.....   | 337 |
| Ejemplo 63. Strozzi, Il lamento c.220-226.....   | 338 |

|   |     |
|---|-----|
| Ejemplo 64. Strozzi, Il lamento c.227-230.....      | 339 |
| Ejemplo 65. Strozzi, Il lamento c.231-235.....      | 340 |
| Ejemplo 66. Strozzi, Erat Petrus c.1-13 .....       | 365 |
| Ejemplo 67. Strozzi, Erat Petrus c.14-28 .....      | 366 |
| Ejemplo 68. Strozzi, Erat Petrus c.27-32 .....      | 367 |
| Ejemplo 69. Strozzi, Erat Petrus c.33-39 .....      | 368 |
| Ejemplo 70. Strozzi, Erat Petrus c.39-61 .....      | 369 |
| Ejemplo 71. Strozzi, Erat Petrus c.62-67 .....      | 370 |
| Ejemplo 72. Strozzi, Erat Petrus c.75-82 .....      | 371 |
| Ejemplo 73. Strozzi, Erat Petrus c.83-89 .....      | 372 |
| Ejemplo 74. Strozzi, Erat Petrus c.90-96 .....      | 373 |
| Ejemplo 75. Strozzi, Erat Petrus c.97-100 .....     | 373 |
| Ejemplo 76. Strozzi, Erat Petrus c.101-110 .....    | 375 |
| Ejemplo 77. Strozzi, Erat Petrus c.111-116 .....    | 376 |
| Ejemplo 78. Strozzi, Erat Petrus c.116-122 .....    | 377 |
| Ejemplo 79. Strozzi, Erat Petrus c.123-127 .....    | 378 |
| Ejemplo 80. Strozzi, Sospira, respira c.1-9 .....   | 415 |
| Ejemplo 81. Strozzi, Sospira, respira c.10-13 ..... | 415 |
| Ejemplo 82. Strozzi, Sospira, respira c.14-17 ..... | 416 |
| Ejemplo 83. Strozzi, Sospira, respira c.18-21 ..... | 417 |
| Ejemplo 84. Strozzi, Sospira, respira c.22-25 ..... | 418 |
| Ejemplo 85. Strozzi, Sospira, respira c.26-29 ..... | 419 |
| Ejemplo 86. Strozzi, Sospira, respira c.30-33 ..... | 420 |
| Ejemplo 87. Strozzi, Sospira, respira c.34-37 ..... | 421 |
| Ejemplo 88. Strozzi, Sospira, respira c.38-45 ..... | 422 |

### **Índice de imágenes:**

|   |     |
|---|-----|
| Imagen 1. Retrato del poeta Giulio Strozzi, por Tiberio Tinelli (1586-1638). .....  | 8   |
| Imagen 2. Claudio Monteverdi, por Bernardo Strozzi, cerca de 1630.....  | 45  |
| Imagen 3. Ilustración del cerebro correspondiente a la segunda edición de la Fábrica de Vesalio (1555),<br>en la que se muestra la localización de la glándula pineal (L), justo en el centro de la cavidad craneal.<br>..... | 145 |
| Imagen 4. Charles Le Brun, L'admiration, 1698. París, Museo de Louvre.....  | 148 |
| Imagen 5. Charles Le Brun, Le mepris et La haine, 1698. París, Museo de Louvre .....  | 150 |
| Imagen 6. Charles Le Brun, L'amour simple, 1698. París, Museo de Louvre .....   | 150 |
| Imagen 7. Charles Le Brun, I: Le desir, 1698. París, Museo de Louvre.....   | 152 |
| Imagen 8. Charles Le Brun, N. La Jalousie, 1698. París, Museo de Louvre .....   | 153 |
| Imagen 9. Charles Le Brun, G: La frayeur, 1698. París, Museo de Louvre .....  | 160 |
| Imagen 10. Charles Le Brun V: La colere, 1698. París, Museo de Louvre.....  | 167 |
| Imagen 11. Sounatore da gamba, c. 1630-1640; por Bernardo Strozzi. Oleo en lienzo, 126 x 99 cm ...  | 187 |
| Imagen 12. Cupido dormido, Ca.1640 Bartolomeo Coriolano. Xilografía. Museo RIDS.....  | 231 |

|   |     |
|---|-----|
| Imagen 13. Cupido dormido, Anónimo. Escultura romana de la segunda mitad del siglo XVII. Hermitage. ....    | 246 |
| Imagen 14. Caravaggio, 1608, óleo sobre lienzo. Palazzo Pitti Florencia.....                                | 254 |
| Imagen 15. Strozzi, Amor dormiglione edición facsimilar.....  | 268 |
| Imagen 16. Strozzi, L'eraclito amoroso edición facsimilar.....  | 292 |
| Imagen 17. Strozzi Op.3, Il lamento. Edición facsimilar.....  | 302 |
| Imagen 18. Ejecución de Cinq-Mars y de Thou en Paris (1642),.....   | 306 |
| Imagen 19. "Richelieu, Cinq-Mars et de Thou" (1829), Óleo sobre lienzo. Paul Delaroche, Louvre, París ..... | 318 |
| Imagen 20. Strozzi, Op.3, Il lamento. Edición facsimilar.....   | 319 |
| Imagen 21. Louis XIII, Philippe de Champaigne (1655). Oleo sobre lienzo. Museo del Prado .....              | 332 |
| Imagen 22. Strozzi, Il lamento. Edición facsimilar .....  | 344 |
| Imagen 23. Strozzi Sospira, respira. Edición facsimilar.....  | 424 |

### **Índice de figuras:**

|   |     |
|---|-----|
| Figura 1. Strozzi, Amor dormiglione. Recorrido afectivo .....                         | 255 |
| Figura 2. Strozzi, Amor dormiglione. Jerarquización de momentos retóricos.....        | 256 |
| Figura 3. Strozzi, L'eraclito amoroso. Recorrido afectivo.....                        | 289 |
| Figura 4. Strozzi, L'eraclito amoroso. Jerarquización de los momentos retóricos ..... | 291 |
| Figura 5. Strozzi, Il lamento. Recorrido e intensidad afectiva .....                  | 343 |
| Figura 6. Strozzi, Erat Petrus.tránsito afectivo en Pedro.....                        | 363 |
| Figura 7. Strozzi, Erat Petrus.Recorrido de la obra, primera parte .....              | 391 |
| Figura 8. Strozzi, Erat Petrus.Recorrido de la obra, segunda parte.....               | 392 |
| Figura 9. Strozzi, Erat Petrus.Recorrido afectivo.....                                | 393 |

## Introducción

Esta tesis se propone investigar cómo las figuras retórico-musicales pueden servir de hitos para la interpretación de las formas influenciadas por la segunda práctica italiana del siglo XVII como la *cantata*, el *aria* y el *lamento*.

Más precisamente, nuestra investigación se centrará en la obra de Barbara Strozzi (1619-1677) y en el uso de las teorías y prácticas de la retórica musical que esta compositora veneciana aplica a su obra. A partir del estudio y análisis retórico de algunas de sus piezas, formulamos un protocolo, o ruta analítica que permita al músico intérprete tomar y justificar decisiones interpretativas a la luz de las teorías retórico-musicales del barroco. También ofreceremos una crítica de grabaciones donde veremos cómo diferentes intérpretes y agrupaciones hacen o no uso de los momentos retóricos que señalaremos en sus versiones.

Cabe advertir al lector que nuestra propuesta analítica no tiene como objetivo descubrir cómo se interpretaba la música vocal del barroco italiano. Nuestro objetivo es poder ofrecer un método al analista/intérprete con el cual pueda formular y sustentar interpretaciones musicales fundamentadas en las teorías retórico-musicales del barroco.

Para este estudio hemos adquirido la versión impresa de los facsímiles de la obra de Strozzi reimpressa por la editorial alemana Cornetto:

|      | Título   | Fecha | Lugar   | Imprenta                      | Archivo                               | Código     |
|------|--|-------|---------|-------------------------------|---------------------------------------|------------|
| Op.1 | Il primo de Madrigali                                  | 1644  | Venecia | Vincenti                      | Museo Bibliografico Musical de Boloña | FC BB 366  |
| Op.2 | Cantate, Ariette, e Duetti                             | 1651  | Venecia | Gardano                       | British Library of London             | RISM S6984 |
| Op.3 | Cantate, Ariete a Una, Due e Tre Voci                  | 1654  | Venecia | Francesco Magni               | British Library of London             | RISM S6985 |
| Op.5 | Sacri Musicali Affeti                                  | 1655  | Venecia | Gardano                       | Biblioteka Uniwersytecka We Wroclawiu | MISC 50835 |
| Op.6 | Ariette a Voce Sola                                    | 1657  | Venecia | Francesco Magni               | Museo Bibliografico Musical de Boloña | BB. 367    |
| Op.7 | Diporti di Euterpe Overo Cantate & Ariette a Voce Sola | 1659  | Venecia | Francesco Magni               | Museo Bibliografico Musical de Boloña | BB. 638    |
| Op.8 | Arie   | 1664  | Venecia | Francesco Magni detto Gardano | Landesbibliothek Fula                 | KWF542-20  |

Tabla 1. Trabajos de Barbara Strozzi

Además, hemos adquirido la edición moderna de la editorial Cor Donato, con la cual hemos confrontado nuestras inquietudes editoriales y traducciones de los textos.

El estudio de las figuras retórico-musicales posee un amplio bagaje de autores que han reflexionado sobre ellas desde el siglo XVI hasta nuestros días. Afortunadamente existen invaluable estudios por parte de autoridades en la materia como Dietrich Bartel y Rubén López-Cano, quienes en sus escritos han sintetizado con gran rigor académico las definiciones encontradas en las fuentes primarias que trataron las figuras retórico-musicales entre los siglos XVI y XVIII. De lo contrario esta investigación no hubiese podido concluirse en los dos años que se le dedicaron.

Como veremos durante el desarrollo de esta investigación, no basta con empaparnos de las definiciones de las figuras retórico-musicales y su identificación en las partituras de Strozzi. La información que podemos recaudar de esta manera constituye una aproximación taxonómica simple y no será suficiente para sustentar sugerencias interpretativas.

Será entonces, a través de una exploración de la retórica aplicada a la música, y la concepción de las emociones o afectos humanos durante el siglo XVI y XVII, que podremos comenzar a formular diferentes asociaciones entre las figuras retórico-musicales y las diversas maneras de transmitir emociones o sentimientos en obras musicales; para más adelante, permeados por los trabajos de la fecunda mente de López-Cano y otros autores, plantear relaciones entre texto y música con aplicaciones interpretativas o performativas.

Nuestro planteamiento metodológico para el análisis detallado que realizamos de algunas piezas comienza a partir del análisis del texto —infiriendo que las poesías utilizadas por Strozzi fueron escritas previamente a la composición de la música— del cual extraemos posibles significados y deducimos los diferentes afectos por los que transitan las piezas. Luego visitamos la música para hacer comentarios de sus características y mencionamos relaciones con otras piezas conocidas —cuando nos sea posible—, las cuales pueden ofrecer un panorama contextual e intertextual del cual derivamos posibles asociaciones de significado netamente musical.

A lo largo de nuestra propuesta analítica vemos cómo el texto y la música se funden en una sola entidad rica en significado, para, por último, —y como aporte de esta investigación— sugerir una posible interpretación de las piezas, basándonos en cómo las figuras retórico-musicales y otros

dispositivos retóricos se comportan como importantes hitos o momentos, relacionados con los afectos y significaciones encontradas durante el análisis.

En algunas de las piezas realizaremos críticas a grabaciones señalando los puntos de encuentro y desencuentro interpretativos que compartimos con ellas. Las versiones que citaremos son tomadas de la plataforma musical Spotify.<sup>1</sup>

## Objetivo general

Formular un protocolo o ruta analítica basada en el uso de los diferentes dispositivos retórico-musicales que permita sustentar decisiones interpretativas para la música vocal de la segunda práctica.

## Objetivos específicos

Para lograr el objetivo general, es necesario cumplir con los siguientes objetivos específicos:

- Realizar una contextualización de la disciplina retórica previa al siglo XVII
- Realizar un panorama de los principales autores tratadistas y tratados que han trabajado las relaciones entre retórica y música anteriores al siglo de las luces
- Revisar cómo diversos autores de nuestra época han abordado el análisis de las figuras retórico-musicales y la retórica musical. Examinar sus posturas y enumerar sus principales problemas y las soluciones que plantean
- Revisar Teoría de los afectos y las pasiones del alma
- Elaborar una metodología, a partir del estudio de obras específicas de Barbara Strozzi, que permita abordar el análisis de la música vocal de la primera mitad del siglo XVII, bajo la perspectiva de la retórica musical con finalidades interpretativas.

---

<sup>1</sup> Para ingresar a Spotify seguir el hipervínculo [www.spotify.com](http://www.spotify.com)



## Justificación

Esta investigación ha nacido de la necesidad de encontrar algún método analítico que pueda sustentarse en una base teórica, no anacrónica, y que, de luces a la interpretación de las obras vocales del siglo XVII, con la finalidad de lograr una respuesta emocional en el público.

Luego de dedicar considerable tiempo a la pesquisa de tales métodos analíticos, nos hemos encontrado con diferentes autores, artículos, libros, clases maestras, entradas de blogs, etc. que han aportado considerablemente al tema, pero que no satisfacen totalmente nuestra curiosidad hacia preguntas como: ¿qué factores desencadenan las respuestas emocionales en el público? ¿eran los compositores conscientes de tales factores o es menester del intérprete musical (performer) tal hazaña? ¿qué teorías nos hablan de cómo se logra despertar las emociones en los escuchas?, etc. y más importante aún, ¿cómo brindamos a nuestros estudiantes las herramientas para que logren despertar emociones en el público? ¿cómo podemos codificar esta información y ofrecerla de manera que pueda permear nuestros conservatorios y universidades?

### **Justificación desde la retórica musical**

La mayoría de las aproximaciones académicas hacia la retórica musical, han tenido un perfil historicista. Estas investigaciones se refieren a fuentes primarias y a como los tratadistas definen las figuras retórico-musicales, los ejemplos que ofrecen (en algunos casos), en quienes se basan y citan las posiciones de compositores, maestros e intérpretes hacia cuestiones retóricas. Estos trabajos tienen una gran importancia para el campo ya que sin ellos no podríamos tener una aproximación sólida a la retórica musical. Pero en nuestra opinión, no abordan con suficiente profundidad y claridad las aplicaciones performativas de la retórica musical, o como veremos más adelante, la *pronuntiatio* musical. Este apartado de la retórica es el punto de encuentro entre los esfuerzos del compositor y la elocuencia del performer, y tiene como objetivo transmitir al público de manera elocuente la exégesis del compositor a través del intérprete musical y así lograr el objetivo de toda la música retórica: mover las pasiones.

Nuestra aproximación analítica, pretende aportar modestamente en este campo, formulando una metodología que obtenga como resultado, sugerencias performativas musicales, basadas en las teorías retóricas que se encontraban vigentes durante el siglo XVII.

### **Justificación desde el campo de análisis musical**

Todo método de análisis musical es diseñado para responder interrogantes específicas, así pues, utilizamos análisis formal para preguntas de micro, *mezzo* y macro forma; análisis armónico para identificar acordes, secciones tonales, progresiones, modulaciones, etc. Nuestra metodología pretende responder a cuestionamientos de índole interpretativa para la música retórico-vocal del siglo XVII, brindando al analista-intérprete una herramienta que le permita justificar sus decisiones performativas sobre teorías vigentes en tiempos en los que la música fue escrita.

### **Justificación desde el campo académico en nuestro país**

El análisis que generalmente se brinda a los estudiantes en nuestra Colombia, contempla los campos armónicos, estructurales y formales de las piezas, sobre un repertorio estandarizado que comienza con la música de Bach (el cual es analizado como música tonal) y se extiende hasta el siglo XX. En nuestra experiencia, vemos que los docentes analistas se encuentran altamente capacitados para enfrentarse al análisis de repertorios desde Haydn hasta la segunda escuela vienesa, pero nos falta formación en ambos extremos de la línea temporal.

Durante las últimas décadas, hemos visto en nuestro país un creciente interés generado por la visita de entusiastas maestros,<sup>2</sup> los cuales han incentivado la formación de agrupaciones musicales,<sup>3</sup> y programas universitarios<sup>4</sup> que cobijan y exploran teorías y repertorios anteriores a

---

<sup>2</sup> Resaltamos la importante labor de Federico Sepúlveda y de la Schola Cantorum Basiliensis, gracias a esta gestión pudimos beneficiarnos del programa: Música Antigua para Nuestro Tiempo (programa del Banco de la República y la Biblioteca Luís Ángel Arango), el cual anualmente ofrecía talleres, clases maestras y conciertos con estudiantes avanzados de la Schola. Algunos maestros que pasaron tiempo en nuestro país y que aportaron a la gestación de este interés son: Cosimo Stawiarski, Detmar Leertower, Lina Marcela López, Julián Navarro, Camila Toro y más recientemente algunos músicos repatriados como Adrián Chamorro, Carlos Betancur, David Escobar, Camilo Araoz, entre otros.

<sup>3</sup> Agrupaciones dedicadas a la performance de la música antigua en Colombia: Esfera Armoniosa, Música Ficta, Como era en un Principio, La Folía, Ensemble Barroco de Bogotá, Música Retórica, Ars Antiqua, Coro Tonos Humanos, Coro Arcadia.

<sup>4</sup> Programa de maestría en Interpretación Histórica Universidad Central de Bogotá; Actualmente se encuentra en estudio la apertura del énfasis en música antigua en la Universidad de Antioquia.

1700. Es precisamente como respuesta a estas inquietudes, que vemos necesario y pertinente realizar una investigación que nos de luces de cómo construir una performance retórica de la música vocal basada en teorías y prácticas del siglo XVII.

### **Justificación desde el repertorio**

La música italiana del siglo XVII es frecuentemente utilizada como repertorio inicial de los estudiantes de canto. Nuestra propuesta pretende no utilizar palabras de alto dominio técnico para que los estudiantes interesados puedan acercarse al repertorio desde la perspectiva de la retórica a partir de los semestres intermedios de sus estudios. Además, como veremos más adelante, el uso de esta metodología busca también aportar a la competencia musical al trabajar sobre elementos, tan necesarios como las teorías de los afectos y la imitación de los mismos por medios musicales, proveyendo al estudiante de herramientas para la escucha crítica.

### **Justificación desde la obra de Barbara Strozzi**

El estudio se ha enfocado en la obra de Strozzi, no sólo por su calidad musical, sino porque pretendemos mencionar algunas cuestiones de género sin adentrarnos mucho en ellas, ya que estas se escapan del objetivo principal de esta tesis. Sin embargo, compartimos brevemente algunos hallazgos encontrados durante esta investigación.

Luego de realizar un primer barrido sobre los compositores de la *seconda pratica*, decidimos centrarnos en la Venecia de principios del siglo XVII. Esta primera delimitación la realizamos ya que dentro del ámbito académico se han ejecutado importantes investigaciones referentes a los compositores de la escuela alemana y la tratadística denominada *musica poetica*.

Sin embargo, es en la Italia de Palestrina, donde la *prima pratica* y sus estrictas reglas compositivas<sup>5</sup> nacen, se internacionalizan —dominando y cimentando el estilo internacional— y se rompen en álgidos conflictos protagonizados por Monteverdi y Artusi.

---

<sup>5</sup> El autor de esta investigación ha escrito para su tesis de maestría sobre el lenguaje contrapuntístico de Palestrina y la primera práctica. Ver Juan Camilo Toro, “Contrapunto sacro-vocal del siglo XVI, el estilo de Palestrina” (Universidad Eafit, 2012), <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/515>.

Este quiebre incorporó las figuras retórico-musicales que venían ya justificándose como un *manierismo musical*,<sup>6</sup> o como ornamentaciones guiadas por el texto, al lenguaje compositivo de principios del siglo XVII situando a la Venecia de esta época como un hito geográfico relevante para estudiar, la ahora justificada, implementación de figuras retórico-musicales con fines expresivos a la música vocal del barroco temprano.

Para todos los entusiastas de la música antigua, ha sido una real lástima que Monteverdi no haya escrito el texto prometido a Artusi, *Seconda pratica overo perfettione della moderna musica*,<sup>7</sup> donde seguro encontraríamos algunas de las explicaciones que los estudiosos académicos hemos venido buscando desde entonces.

Las razones anteriores nos llevaron a centrarnos en la escuela veneciana. Curiosamente buscando los estudiantes de esta escuela, nos encontramos a una compositora a quien pensamos, la historia no le ha dado el crédito que merece, Barbara Strozzi.

Barbara Strozzi fue hija adoptiva de Giulio Strozzi, uno de los principales y más influyentes poetas y literarios de su época.<sup>8</sup> Además de esta importante relación de su padre con la retórica literaria, Giulio fue libretista de Monteverdi y fundador de varias academias, donde invitaba a su hija Barbara a ser moderadora y a realizar conciertos como cantante. Esta confluencia de conocimiento disciplinar: retórica literaria y composición musical, al ser alumna de Cavalli,<sup>9</sup> hacen de Barbara Strozzi uno de los personajes idóneos para realizar esta investigación.

---

<sup>6</sup> Para ahondar en este concepto ver: Maria Rika Maniates, *Mannerism in italian music and culture, 1530 - 1630*, 1st ed. (North Carolina, United State of America: The University of North Carolina Press, 1979).

<sup>7</sup> Paolo Fabbri, *Monteverdi*, trans. Carlos Alonso (Génova, Madrid: Ediciones Turner, S.A., 1985). Pág. 47

<sup>8</sup> John Whenham, "Strozzi, Giulio," Grove Music Online, 2001, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26988>.

<sup>9</sup> Como se lee en la dedicatoria del Op.2. Barbara Strozzi, *Cantate Ariette, e Duetti* (Venetia, 1651).



*Imagen 1. Retrato del poeta Giulio Strozzi, por Tiberio Tinelli (1586-1638).*

Galleria degli Uffizi en Florencia.

La obra de Strozzi consta de 8 colecciones u *opus* donde siempre utiliza la voz. A la fecha no se tiene conocimiento de que la compositora hubiese escrito música instrumental, y su *opus* 4 se encuentra extraviado. Dentro de sus obras encontramos madrigales a varias voces (exclusivamente en su *opus* 1), *duetti*, *arie*, motetes (exclusivamente en su *opus* 5), *ariete* y *cantate*.

Ya que el estudio a profundidad de su *opera omnia* sobrepasa las dimensiones de esta tesis, se ha decidido realizar el análisis planteado a algunas de sus obras, cubriendo las principales formas vocales del barroco temprano.

El estudio de la obra de Strozzi fue realizado sobre ediciones facsimilares reproducidas por la casa editorial Cornetto-Verlag. De esta manera se garantiza el análisis de fuente primaria y no sobre ediciones modernas, las cuales se revisan sólo al momento de sospechar errores o no tener claridad sobre puntos específicos, y para cotejar nuestras traducciones de los textos poéticos.

## Resumen de nuestra investigación

¿Cómo formular entonces tal estudio?, primero que nada, fue necesario conocer a fondo todo lo posible sobre Barbara Strozzi. Para ello fueron fundamentales las investigaciones en los archivos venecianos realizados por Ellen Rosand<sup>10</sup> y Beth Glixon.<sup>11</sup>

En un segundo momento nos enteramos de los autores, tratados y tratadistas que elaboraron teorías retórico-musicales alrededor de las fechas de nacimiento y muerte de la compositora, encontramos que la catalogación de las figuras retórico-musicales fue realizada principalmente por autores alemanes, situación que nos obliga a enfrentar la pregunta ¿por qué analizar la obra de una compositora veneciana, a la luz de tratados retórico-musicales de autores alemanes?

Pues bien, como se anotará más adelante, la retórica no es una disciplina exclusiva de una región europea. Su enseñanza y empleo se vio casi ininterrumpido gracias a las traducciones de textos de Aristóteles, Demetrio, Cicerón, Quintiliano, entre otros,<sup>12</sup> durante la edad media y el renacimiento.

López-Cano anota al respecto de la globalidad de la retórica musical europea: “A primera vista, podemos afirmar que la explicación y comprensión de fenómenos musicales a través del aparato retórico no fue una práctica exclusiva a una escuela teórica o tradición.”<sup>13</sup>

Si bien la aproximación italiana a la retórica musical no consiste en la codificación y definición de las figuras retórico-musicales, esto no evidencia de que no hubiese existido una preocupación por aplicar a la música conceptos propios de la retórica. Como veremos más adelante, dicha aplicación de conceptos es evidente desde la preocupación de tratadistas y autores por la buena

---

<sup>10</sup> Ellen Rosand, “Barbara Strozzi, ‘Vistuosissima cantatrice’: The composer’s voice,” *Journal of the american musicological society* 31, no. 2 (1978): 241–81.

<sup>11</sup> Beth Glixon, “New light on the life and career of Barbara Strozzi,” *The musical quarterly* 81, no. 2 (January 7, 1997): 311–35; Beth Glixon, “More on the life and death of Barbara Strozzi,” *The musical quarterly* 83, no. 1 (spring 1999): 134–44.

<sup>12</sup> Judy Tarling, *The weapons of rhetoric a guide for musicians and audiences* (Hertfordshire, UK: Corda Music Publications, 2005).

<sup>13</sup> Rubén López-Cano, “Musica poética” (1998), [https://www.dropbox.com/s/mxohl8mxzxsxlgvo/1998.Musica\\_poetica.pdf](https://www.dropbox.com/s/mxohl8mxzxsxlgvo/1998.Musica_poetica.pdf). Pág.3

musicalización del texto. Para este fin se formularon reglas que regían sobre el ritmo, altura, duración, *tempo* y otros elementos musicales garantizando que el escucha pudiese comprender el texto de una manera cómoda y sobre todo, natural,<sup>14</sup> camino que se desencadenó en la segunda práctica.

Una vez entendidos los orígenes y conceptos propios de la retórica musical del barroco, pasamos a estudiar las posturas analíticas basadas en la retórica y en las figuras retórico-musicales que diferentes autores de nuestros días han utilizado, para tomar de ellos algunas de sus posturas y evitar transitar por caminos que hoy en día la academia considera obsoletos.

Ya con una opinión formada sobre las teorías musicales del barroco y sus diversas aplicaciones analíticas por parte de estudiosos modernos, consideramos necesario estudiar cómo el siglo XVII entiende los afectos o emociones humanas y, sobre todo, como pretende transmitirlos a través de la música. Conocimiento fundamental que se debe adquirir para poder identificar, posteriormente en nuestros análisis, algunos indicadores de momentos afectivos exclusivamente musicales y como el aparato retórico se usa para resaltar y comunicar efectivamente las intenciones afectivas del compositor.

Pasamos entonces a formular nuestro modelo analítico. Para dicho modelo, nos basamos en ciertos apartes y conceptos del modelo de análisis propuesto por López-Cano en su tesis doctoral *De la retórica a la ciencia cognitiva* (2004)<sup>15</sup> y resumido en su artículo *Estrategias intersemióticas en la canción hispana del siglo XVII* (2004)<sup>16</sup>. También revisamos los problemas y soluciones que este autor encuentra al momento de utilizar la retórica musical como fundamento para el análisis y que menciona en varios de sus trabajos, pero, principalmente en *Musica poetica-aestésica* (1998),<sup>17</sup> *Bases semióticas* (2000)<sup>18</sup> y *De la retórica a la ciencia cognitiva* (2004). A

---

<sup>14</sup> Para ver un consolidado de estas reglas ver: Toro, “Contrapunto sacro-vocal del siglo XVI, el estilo de Palestrina.”

<sup>15</sup> Rubén López Cano, “De la retórica a la ciencia cognitiva. Un estudio intersemiótico de los tonos humanos de José Marín (ca. 1618-1699)” (Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2004).

<sup>16</sup> Susana González Aktories and Rubén López Cano, “Estrategias intersemióticas en la canción hispana del siglo XVII,” *Pauta* 92 (2004): 54–71.

<sup>17</sup> Rubén López Cano, “Musica poetica-aesthetica musica: The Baroque Musical Rhetoric Theory as Aesthetic Trace; Actas del Sixth International Congress on Musical Signification; Aix-En-Provence (Aix-En-Provence, 1-5 December 1998): University of Provence and University of Helsinki (Forthcoming).,” 1998, [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net).

<sup>18</sup> Rubén López Cano, “Bases semióticas para una neoretórica musical,” 2000, [https://www.dropbox.com/s/45fza1f19419che/2000.Bases\\_semioticas\\_neoretorica.pdf](https://www.dropbox.com/s/45fza1f19419che/2000.Bases_semioticas_neoretorica.pdf).

partir de sus trabajos académicos aprendimos a acercarnos al significado del texto y a diferenciar entre el análisis semiótico y el análisis retórico. Paso fundamental para formular en nuestro modelo analítico una propuesta que ofrece nuestra solución a los problemas planteados por este importante estudioso y que nos permite de una manera coherente y académica proponer una ruta analítica basada en la retórica musical con aplicaciones interpretativas.

Una vez planteado el recorrido analítico pasamos a exponerlo detalladamente y a aplicarlo a cinco piezas de Barbara Strozzi. Esta aplicación minuciosa tiene una finalidad pedagógica con ella pretendemos que la utilización del modelo quede lo más claro posible y que sirva como ejemplo para futuros analistas, intérpretes, entusiastas y críticos.

Por último, aplicamos nuestro modelo analítico a otras obras de la compositora, ya no de manera tan detallada. Los resultados obtenidos nos han permitido formular conclusiones interpretativas y propias del uso particular del aparato retórico por parte de Barbara Strozzi.



## Capítulo I. Relaciones entre retórica y música desde la antigüedad hasta finales del siglo XVIII

*“Since antiquity the concept of the affections has been associated with both music and rhetoric. While music’s power over the human emotions was never denied throughout the medieval or renaissance eras, the portrayal and arousal of the affections became the intended purpose, indeed, the very essence of all baroque music.”<sup>19</sup>*

---

<sup>19</sup> Dietrich Bartel, *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. (Nebraska, USA: University of Nebraska Press, 1997). Pág. 29

## Retórica y música

Para los teóricos del XVII y XVIII si la música quería adquirir el poder de conmover entonces debía imitar las estrategias persuasivas vinculadas con la *movere* retórica, pues como era bien sabido, los oradores eran las máximas autoridades en este campo. Por otro lado, los humanistas musicales afirmaban que la música más apta para mover los afectos era aquella que se basaba en un texto. La música vocal debía entonces girar en torno al poema, a la historia a contar. Debía ilustrar de alguna manera los conceptos y significados de palabras, frases o textos completos. La *verba* musical debía adaptarse a la *res* literaria. Cuando este postulado llevó a la creación en la Italia de fines del XVI y principios del XVII de la ópera, la retórica, una vez más, se reveló como una eficaz aliada de la música. Por último, es bien sabido que todo personaje medianamente instruido de los siglos XVI, XVII y XVIII tenía conocimiento de las técnicas de la retórica pues así como toda institución educativa se impartió la disciplina, varios de los tratados fundamentales de la retórica fueron reeditados continuamente durante este tiempo.<sup>20</sup>

Para entrar en las discusiones sobre las relaciones entre la retórica y la música, es necesario conocer la historia de la tratadística retórica, su nacimiento y desarrollo, para así poder comprender los hechos y antecedentes que hacia finales del siglo XV y durante los dos siglos siguientes, desembocaron en una serie de tratados teóricos conocidos en el medio de la música antigua como *musica poetica*. Estos tratados de autores alemanes y algunos otros textos italianos consolidan la premisa barroca de la capacidad afectiva de la música y su transmisión al oyente, por medio de diversas herramientas retóricas, entre ellas las figuras retórico-musicales.

### **Panorama histórico de la retórica como disciplina**

La retórica es la disciplina que estudia la producción y el análisis de los discursos desde la perspectiva de la elocuencia y la persuasión;<sup>21</sup> es el arte de hacer discursos gramaticalmente

---

<sup>20</sup> Rubén López-Cano, "Ars Musicandi: la posibilidad de una retórica musical desde una perspectiva intersemiótica." Pág.3

<sup>21</sup> Rubén López-Cano, *Música y retórica en el barroco* (México: Universidad Autónoma de México, 2000). Pág. 7.

correctos, elegantes y sobre todo, persuasivos,<sup>22</sup> dotando al lenguaje escrito o hablado de eficacia bastante para deleitar, persuadir o conmover.<sup>23</sup>

Los orígenes de la retórica se remontan al año 485 a.c. en hechos ocurridos en la ciudad griega de Siracusa,<sup>24</sup> y su decaimiento —por lo menos para lo que a esta investigación concierne— se da con los paradigmas filosóficos del siglo de las luces.<sup>25</sup>

La relación entre retórica y música, por lo menos en cuanto a referencias corresponde, data su comienzo desde la antigua Grecia. Sin embargo, será durante el siglo XV y la percepción renacentista de la retórica como herramienta de analítica para las artes, incluyendo la música, que esta relación comienza a difuminar sus fronteras disciplinares, dando como resultado la implementación de terminología poético-literaria a fenómenos musicales.

El renacimiento, fue testigo del origen de varios textos donde se habla específicamente de estas relaciones entre retórica y música. Es por esta razón, que llegado en nuestro panorama el renacimiento, enfocaremos nuestra atención ya no hacia la retórica literaria, sino al giro que permitió la implementación de herramientas analíticas típicas de la retórica a fenómenos musicales, cubriendo la ya mencionada *musica poetica*, y haciendo especial énfasis en los autores, tratados y premisas italianas, más cercanas a nuestra compositora de estudio.

## **Grecia y Roma**

La historia nos cuenta que el tirano<sup>26</sup> Gelón (540-478 a.c.) y su sucesor y hermano Hierón I (¿-467 a.c.) expropiaron tierras a los ciudadanos de Siracusa para otorgarlas como pago a sus ejércitos mercenarios. Más tarde, con la llegada de la democracia a la ciudad, los propietarios originales de estas tierras intentaron recuperarlas por vías legales, dando como resultado un sinnúmero de pleitos que tuvieron lugar en los nuevos juzgados democráticos. En estos juzgados

---

<sup>22</sup> Beristáin 1988: 421. Citado por López-Cano. Pág. 19.

<sup>23</sup> Definición de “retórica” según: “Real Academia Española. Diccionario de La Lengua Española,” accessed February 27, 2017, <http://dle.rae.es/?w=diccionario>.

<sup>24</sup> James A Herrick, *History and theory of rhetoric: an introduction*, 5th edition (New York, United State of America: Routledge, 2016). Pág. 28

<sup>25</sup> López-Cano, *Música y retórica en el barroco*. Pág. 28

<sup>26</sup> En la Grecia antigua el término tirano se refería a un gobernante que había llegado al poder derrocando al gobernante anterior de una *polis*.

cada reclamante tendría la oportunidad de exponer su caso, y al no contar con documentos oficiales ni títulos de propiedad el reclamo debía hacerse de manera oral.<sup>27</sup>

Los ciudadanos de Siracusa y más delante de toda Grecia, entendieron que el poder de la palabra es fundamental dentro de su nuevo sistema político, ya que ésta permitía a cualquier ciudadano exponer su caso a las asambleas y la persuasión, o favor del jurado, dependía de la agudeza de su discurso y el poder de convencimiento con que fuera elaborado y pronunciado.

Este hecho llevó a Corax de Siracusa (s. V a.c.) a notar la importancia de la elocuencia para vencer en un debate y persuadir a él o los escuchas, dando como resultado la elaboración de un sistema de comunicación que tenía como objetivo persuadir a los participantes de discusiones políticas o juzgados. Este manual es considerado el primer tratado de retórica.

Más adelante Tisias, discípulo de Corax, dio a conocer este escrito en Grecia naciendo y popularizando así la labor del orador. Este redactor de discursos cobraba altas sumas de dinero por escribir o enseñar el arte de la oratoria persuasiva, otorgando una clara ventaja a su cliente al momento de debatir, defender, o atacar cualquier cuestión legal en los juzgados democráticos.

Gracias a su origen, la retórica adoptó cierto prototipo: “el retórico u orador es un intercesor, su discurso es argumentativo, y los miembros de su audiencia son participantes o jurados de una controversia.”<sup>28</sup>

Los profesores de retórica o sofistas, quienes también fueron filósofos, no enseñaban solamente metodología de la argumentación, sino que implantaron la retórica como disciplina central de la educación e insistían en su utilidad tanto para el análisis como para la génesis del conocimiento. Los sofistas plantean que no existe una única verdad y defendían el poder de la palabra persuasiva argumentando que ésta sólo puede expresar cosas verosímiles. Este punto de vista filosófico fue criticado por Sócrates y Platón quienes defendían la dialéctica, y no la retórica, como principio filosófico, delegando a la retórica la función de organizar y articular un discurso que pudiese comunicar efectivamente la sabiduría adquirida por medio de la filosofía. De esta manera, Platón y Sócrates resolvieron una de las cuestiones más complicadas de su época: la relación entre la

---

<sup>27</sup> Thomas O Sloane, “Rhetoric,” Enciclopedia Británica, October 25, 2017, <https://www.britannica.com/topic/rhetoric>.

<sup>28</sup> Sloane.

verdad y la efectividad de la retórica (o la efectividad de la persuasión), su conclusión fue separarlas y desde entonces no vemos relación entre ellas.

### **Tipos de discurso y de aproximaciones persuasivas.**

Aunque Aristóteles no fue el primer griego en discutir la retórica,<sup>29</sup> su libro *Ars Rhetorica* (siglo IV a.c.) es considerado el trabajo más importante sobre persuasión jamás escrito,<sup>30</sup> ya que teoriza y sistematiza los principios fundamentales de la disciplina.

Tal vez uno de sus mayores aciertos, fue el de plantear “la retórica por sí misma no como un arte de creación, sino como un arte del hacer.”<sup>31</sup> Aristóteles conserva la división de los tipos de discurso realizada por Anaxímenes de Lampsaco: forense, deliberativo y epidíctico.

- **El discurso forense o judicial** es de tipo deductivo, acusa o defiende las acciones tomadas por una o varias personas y se presenta frente a un juez quien juzga los sucesos como justos o injustos.
- **El discurso deliberativo o político** es de tipo inductivo, pretende aconsejar o desaconsejar a una asamblea a que tome a futuro la acción o acciones sugeridas. La asamblea decidirá entonces lo útil o nocivo de la acción o acciones sugeridas por el orador.
- **El discurso epidíctico o demostrativo** trata sobre hechos ya acontecidos. Se dirige a un público que no tiene la capacidad de influir sobre ellos. Estos escuchas solo asienten o disienten sobre la manera como el orador presenta lo ocurrido, alabando o repudiando su habilidad narrativa.

Aristóteles cataloga las posibles aproximaciones del discurso persuasivo, como éticas (*ethos*), cuando se fundamentan en la virtud del orador; emocionales (*pathos*), cuando se basan en llevar a los escuchas a un estado emocional; o lógicas (*logos*), cuando se fundamentan en las pruebas aparentes o verídicas específicas del discurso.

---

<sup>29</sup> Para profundizar en este tema se sugiere consultar: <http://rhetoric.byu.edu/>

<sup>30</sup> James Golden et al., eds., *The rhetoric of western thought: from the mediterranean world to the global setting*, 9na edición (Dubuque, IA (USA): Kendall Hunt Publishing, 2010). Pág. 67.

<sup>31</sup> “*rhetoric itself is not a productive art of making but is an art of doing.*” Sloane, “Rhetoric.”

Una aproximación desde la ética (*ethos*) se basa en la honestidad que el orador pueda proyectar; si este logra ser digno de nuestra confianza podrá persuadirnos más fácilmente, es decir, creemos en sus ideas por que las dice un hombre a quién consideramos de bien.

Se persuade por el carácter [del orador] cuando el discurso es pronunciado de tal manera que deja la impresión de que el orador es digno de fe. Porque creemos más, y más rápidamente en personas honestas, en todas las cosas en general, pero sobre todo en las que no hay conocimiento exacto y que dejan margen para la duda. Sin embargo, es necesario que esta confianza sea el resultado del discurso y no de una opinión previa sobre el carácter del orador; porque no se debe considerar sin importancia para la persuasión y probidad de lo que habla, como algunos autores de este “arte” proponen, pero casi se podía decir que el carácter es el principal medio de persuasión.<sup>32</sup>

En esta aproximación el objetivo del orador es el de parecer o ser: creíble, poseer buenas intenciones y generar empatía. El orador no convence por el manejo de su argumento, convence porque logra que su público confíe en él y por tanto le cree.

La aproximación desde las emociones (*pathos*) intenta llevar a los escuchas a experimentar una emoción o afecto determinado a priori por el orador. Luego de que el orador ha logrado en su audiencia el estado emocional deseado, procede a influenciarlos. Aristóteles anotó que es fundamental que el orador conozca las emociones o afectos y bajo qué circunstancias pueden ser afectadas:

“Las emociones son todos aquellos afectos que causan que los hombres cambien su opinión referente a sus juicios, y están acompañados por el placer y el dolor; como lo son la ira, piedad, miedo, y todas las demás emociones similares y sus contrarios.”<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> “The orator persuades by moral character when his speech is delivered in such a manner as to render him worthy of confidence; for we feel confidence in a greater degree and more readily in persons of worth in regard to everything in general, but where there is no certainty and there is room for doubt, our confidence is absolute. But this confidence must be due to the speech itself, not to any preconceived idea of the speaker's character; for it is not the case, as some writers of rhetorical treatises lay down in their “Art,” that the worth of the orator in no way contributes to his powers of persuasion; on the contrary, moral character, so to say, constitutes the most effective means of proof.” Aristóteles. *Rhetoric*. 1356a. “Perseus Digital Library. Tufts University,” accessed June 12, 2017, <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0060%3Abekker%20page%3D1356a>

<sup>33</sup> “The emotions are all those affections which cause men to change their opinion in regard to their judgements, and are accompanied by pleasure and pain; such are anger, pity, fear, and all similar emotions and their contraries.” Aristóteles. *Rhetoric*. 1378a. “Perseus Digital Library. Tufts University.”

Aristóteles nos indica, que debemos conocer la audiencia para poder despertar emociones o afectos en ella. Si deseamos despertar la ira, debemos saber, o deducir (1) cuál es la disposición mental que enoja a los hombres, (2) usualmente contra quienes o que se enojan y (3) bajo qué circunstancias se enojan. Es necesario conocer estos tres puntos para lograr llevar a la audiencia a la ira.

“Se persuade a través de los oyentes, cuando éstos son llevados a sentir emociones por medio de su discurso; pues los juicios que emitimos no son los mismos que cuando estamos influenciados por la felicidad o la tristeza, amor u odio.”<sup>34</sup>

Esta aproximación, se basa en la premisa de que, bajo ciertos estados emocionales, la audiencia ve reducida su capacidad de realizar una lectura crítica frente al argumento presentado. De esta manera, la emoción desplazar a la razón al momento de tomar acciones o decisiones, influenciado a la audiencia.

La aproximación desde la lógica (*logos*), se basa en la construcción del discurso persuasivo a través de la razón. Este discurso, sustenta su argumento en hechos verídicos conocidos a priori por los escuchas, o verosímiles gracias a las deducciones lógicas presentadas por el orador, quien apela a la inteligencia y entendimiento del público. La persuasión se genera ya que el discurso presentado es razonable, no contradictorio y verificable según las reglas de la lógica.

“Por último, la persuasión se produce por el discurso mismo, cuando establecemos la verdad o la aparente verdad a partir de los mecanismos de persuasión aplicables a cada tema individual.”<sup>35</sup>

Este esfuerzo de dividir la oratoria en tres categorías obedece a la necesidad aristotélica de distinguir entre retórica y dialéctica: la retórica no necesariamente lleva a la verdad, sólo es una manera de producir, organizar y comunicar efectivamente la intención del autor; mientras que la dialéctica es una metodología que pretende llegar a la verdad por medio del diálogo argumentativo, la exposición y confrontación de razonamientos contrarios entre sí.

---

<sup>34</sup> “*The orator persuades by means of his hearers, when they are roused to emotion by his speech; for the judgements we deliver are not the same when we are influenced by joy or sorrow, love or hate [...]*” Aristóteles. *Rhetoric*. 1356a. “Perseus Digital Library. Tufts University.”

<sup>35</sup> “*Lastly, persuasion is produced by the speech itself, when we establish the true or apparently true from the means of persuasion applicable to each individual subject.*” Aristóteles. *Rhetoric*. 1356a. “Perseus Digital Library. Tufts University.”

Al discutir diferentes elementos del estilo, Aristóteles trata la metáfora no como una herramienta del pensamiento sino como una ornamentación que aporta a la claridad y a la sagacidad del discurso, dando paso a su abundante uso por parte de retóricos y poetas durante los siglos venideros. Estos principios Aristotélicos han sido retomados por diferentes e importantes autores a lo largo de la historia de la retórica.

Los principales autores de la antigüedad, así como sus textos sobre retórica se resumen en la siguiente tabla:<sup>36</sup>

| Autor           | Texto                            | Fecha                              |
|-----------------|----------------------------------|------------------------------------|
| Gorgias         |                                  | ca. 425 a.c.                       |
| Platón, Gorgias |                                  | ca. 385 a.c.                       |
| Isócrates       |                                  | Período de influencia 390-338 a.c. |
| Aristóteles     | <i>De poetica</i>                | c.a. 335 a.c.                      |
|                 | <i>Ars rethorica</i>             | c.a. 332 a.c.                      |
| Anónimo         | <i>Ad herennium</i>              | c.a. 100 a.c.                      |
| Cicerón         | <i>De inventione</i>             | c.a. 87 a.c.                       |
|                 | <i>De oratore</i>                | c.a. 55 a.c.                       |
|                 | <i>Partitiones oratoriae</i>     | c.a. 54 a.c.                       |
|                 | <i>De optimo genere oratorum</i> | c.a. 52 a.c.                       |
|                 | <i>Brutus</i>                    | c.a. 46 a.c.                       |
|                 | <i>Orator</i>                    | c.a. 46 a.c.                       |
|                 | <i>Topica</i>                    | c.a. 44 a.c.                       |

<sup>36</sup> Para consultar algunos de estos textos se recomienda visitar: Burton Gideon, "Silva Rhetoricae," Silva Rhetoricae, October 25, 2017, <http://rhetoric.byu.edu/>.



|                         |                                  |                                    |
|-------------------------|----------------------------------|------------------------------------|
| Dionisio de Halicarnaso |                                  | Período de influencia 30-8 a.c.    |
| Longinus                | Lo sublime ( <i>Περὶ ὑψους</i> ) | c.a. 50                            |
| Quintiliano             | <i>Institutio oratoria</i>       | 95 d.c.                            |
| Hermógenes              |                                  | Período de influencia 155-225 d.c. |

Tabla 2. Autores y textos clásicos sobre retórica

Ya teniendo las bases teóricas asentadas por Aristóteles, la retórica encontrará en Roma aplicaciones prácticas con Cicerón (106-43 a.c.), quien dedicó gran parte de sus escritos a la disciplina desde la *praxis*, siendo el único orador de profesión que además escribía sobre el tema.

Quintiliano (35-100 d.c.) y sus doce libros de *Institutio oratoria*, son la culminación del estudio retórico en el mundo romano, convirtiéndose para la historia en el gran pedagogo de la disciplina.

El trabajo de Quintiliano no solo describe al “orador ideal”, sino que contribuye a la gestación de la segunda sofística, movimiento que se generó cuando la retórica comenzó a separarse de su función como discurso político y comenzó a ganar terreno como elemento crítico-cultural. La segunda sofística critica la postura de los docentes al valorar más el estilo sobre el contenido de los discursos.

Quintiliano, en su *Instituto oratoria*, presenta un cuadro comparativo de las definiciones de la disciplina retórica, según cuatro convenciones clásicas:<sup>37</sup>

- Causante y generadora de persuasión, según Córax, Tias, Gorgias y Platón.
- Donde se descubren las formas de persuasión relativas a un determinado asunto, según Aristóteles.
- La facultad de hablar bien en lo que concierne a los asuntos públicos, según Hermágoras.

<sup>37</sup> “Causadora e geradora de persuasão, segundo Córax, Tísias, Górgias e Platão; Onde são descobertas as formas de persuasão relativas a um dado assunto, segundo Aristóteles; A faculdade de falar bem no que concerne aos assuntos públicos, segundo Hermágoras; A ciência de bem - falar, de acordo com o próprio Quintiliano.” Almeida Soares, “O emprego da retórica na música colonial brasileira” (Universidad de Sao Paulo, 2017). Pág. 62

- La ciencia del bien-hablar, de acuerdo con el propio Quintiliano.

El estudioso de la retórica musical, Rubén López-Cano nos ofrece diferentes definiciones de retórica según los citados autores:

Para 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’. Para Cicerón ‘el discurso tiene como fin el convencimiento y la persuasión del oyente’ y ‘el buen orador es el que tiene la habilidad de mover los afectos de quien lo escucha’. Un buen discurso, según Cicerón, debe ser agradable, instructivo y debe mover (conmover) al oyente: *delectare, docere, et movere*. Para Quintiliano, la retórica es ‘el arte del buen decir’, considerando que no hay buen decir sin buen pensar, ni buen pensar sin rectitud.<sup>38</sup>

## Las partes de la retórica

Para tiempos de Cicerón, la sistematización de la retórica se había consolidado en cinco partes u oficios: *Inventio, Dispositio, Elocutio, Memoria, Pronuntiatio*. Estas partes funcionan como guía, con la cual el orador, paso a paso edifica su discurso.

- ***Inventio***: determina el tema y recoge los argumentos, ideas e información que dará sustento al discurso. Existen listas de temas tradicionales llamados *loci topici*,<sup>39</sup> los cuales incluyen nombres, definiciones, causa y efecto, comparaciones, contrastes, etc.
- ***Dispositio***: ordena y asigna de la manera más efectiva el material recopilado en la *inventio* en cada una de las partes del discurso. Usualmente, éste se divide en seis partes:
  - *Exordium*: introducción
  - *Narratio*: da cuenta o evidencia los hechos, contextualiza
  - *Propositio*: expone el argumento o el punto que se quiere alcanzar

---

<sup>38</sup> López-Cano, *Música y retórica en el barroco*. Pág. 21

<sup>39</sup> “Descritos por Quintiliano como ‘*sedes argumentorum*’ – fuentes de argumento. En el nivel más elemental eran simbolizados por las conocidas preguntas que Quintiliano postulaba en cualquier disputa legal: ¿cuándo una cosa es?, ¿qué es?, y ¿de qué clase es?” Wilson Blake, “Rhetoric and Music,” Oxford Music Online, 2001, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43166>.

- *Confirmatio*: confirma los argumentos que soportan la idea o el argumento expuesto en la *propositio*
- *Confutatio*: menciona las refutaciones posibles al argumento o idea expuesta en la *propositio*
- *Peroratio o conclusio*: comentarios conclusivos
- ***Elocutio***: traduce las ideas de los pasos anteriores, a frases y utiliza herramientas para dar más fuerza al argumento, observando un buen uso de la gramática y del lenguaje. Se espera que se tengan en cuenta los factores estilísticos, los cuales se resumen en las cuatro *virtutes elocutionis*:
  - *Puritas*: correcto uso de la sintaxis
  - *Perspicuitas*: claridad
  - *Ornatus*: lenguaje figurativo
  - *Aptum*: idoneidad de forma y contenido

Cicerón nos habla de la existencia de tres géneros que el orador debía dominar para lograr una *elocutio* efectiva. Estos diferentes géneros del discurso se alternan entre sí dependiendo del momento de la alocución y de la intención del orador, bien sea esta enseñar, deleitar o conmover a su audiencia:<sup>40</sup>

- Estilo bajo (*tenuel humilis*): se utiliza para enseñar (*docere*) y probar argumentos o hechos (*probare*).
- Estilo medio (*mediocris*): se utiliza para deleitar (*delectare*). La intensidad afectiva utilizada es baja, correspondiente al *ethos* (es decir emociones calmadas y tranquilas).

---

<sup>40</sup> “Estilo baixo: (estilo t nue/ humilis). Esse só quer ensinar (docere) e provar (probare). Suas virtudes são, portanto, a pureza e a perspicácia. Também, trabalha com a matéria comum, diária e pequena. Estilo médio (estilo mediocris). Gracioso, pelo fato de querer deleitar (delectare). O grau de afeto correspondente   o ethos, igualmente   o mais indicado para persuadir o ouvinte. Estilo alto (estilo sublime/grave).   pat tico, porque h  a inten o de comover e mover (comovere/movere). Nesse, o orador deve suscitar no ouvinte os afetos de alegria, tristeza, ira,  dio, inveja, compaix o, esperan a, desesperan a, medo, entre outros.” C cero, 1967 [52 a.C.] Livro-I, Capítulo XVII-XXI. Citado por: Almeida Soares, “O emprego.” Pág. 77.

- Estilo alto (*sublime/grave*): se utiliza para mover los afectos (*movere*). Su intensidad afectiva es alta, correspondiente al *pathos* (emociones fuertes e intensas)

El éxito de la *elocutio*, radica en generar un discurso capaz de producir afecto en los escuchas. Para este fin, el uso tradicional del lenguaje se altera por medio de transgresiones a las reglas establecidas, utilizando figuras retóricas.

- **Memoria:** memorizar el discurso haciendo uso de recursos nemotécnicos.
- **Actio o pronunciatio:** el acto de pronunciar el discurso e incorporar gestualidad para su mejor transmisión.

Es en la época romana cuando la retórica, considerada hasta la fecha como una disciplina de la palabra, comienza a ser integrada al oficio de la escritura. El poeta y el escritor ven en el estudio de la retórica un camino para incorporar en sus textos elegancia, belleza y afectividad. Estos elementos han sido estudiados, sistematizados y practicados por la retórica desde tiempo atrás, y ya que ambos oficios tienen finalidades comunes, o por lo menos cercanas, su fusión fue solo cuestión de tiempo.

Esta fusión, estuvo a cargo de Horacio (65-8 a.c.), Ovidio (43 ac-17 d.c.) y Plutarco (50?-125?), quienes convierten la retórica en arte, *techné*, incluyéndola como parte del proceso creativo de la literatura.<sup>41</sup> La retórica permeó entonces, no sólo los poemas y la literatura, sino también las obras de teatro y casi todas las formas de producción lingüística, a excepción de aquellas que pertenecen al género de la lógica (o dialéctica).<sup>42</sup>

## Edad media

Luego del decaimiento del imperio romano de occidente (alrededor del año 410 d.c), la retórica continuó siendo una disciplina central para el estudio de las artes verbales gracias a que la

---

<sup>41</sup> López-Cano, *Música y retórica*. Pág. 23.

<sup>42</sup> Sloane, "Rhetoric."

educación en la edad media la continuó incluyendo dentro de su currículo. Este currículo, se basó en la descripción de la educación griega, esbozada por Platón en la República. Su corpus es conocido como las siete artes liberales y constituyó la base académica de la educación durante aproximadamente diez siglos.<sup>43</sup>

Este modelo de educación se dividía en dos partes, la primera, el estudio del *trivium*, el cual comprendía las artes del lenguaje: gramática (mecánicas del lenguaje), lógica (mecánicas del pensamiento dialéctico) y retórica (aplicación del lenguaje con fines instructivos o persuasivos). Al finalizar los estudios, se esperaba que el estudiante pudiese tener el conocimiento del lenguaje (gramática), entender argumentos y deducir verdades (lógica) y transmitir sus conclusiones de manera elocuente (retórica).<sup>44</sup> La segunda parte de las artes liberales, comprendía el estudio del número y se conocía como *quadrivium*. Este agrupaba el estudio de las cantidades numéricas: aritmética (teoría del número), música (aplicación de la teoría numérica al medir proporciones en movimiento), el estudio de las cantidades continuas o de extensión: geometría (teoría del espacio) y astronomía (aplicación de la teoría al espacio).<sup>45</sup>

Durante la edad media, la retórica continuó siendo principalmente utilizada como metodología del discurso y la buena redacción de cartas, peticiones, plegarias, sermones, poesía, prosa, etc. Sin embargo, y gracias a las instituciones donde se impartía la enseñanza como abadías, escuelas eclesiásticas, educación privada aristocrática, etc., la retórica comienza a inmiscuirse dentro de los cánones con los cuales se interpretaban las leyes y las sagradas escrituras; “además contribuyó al sistema dialéctico de descubrimiento y prueba, al establecimiento del método filosófico escolástico y finalmente a la formulación de cuestionamientos científicos, los cuales separarían la filosofía de la teología.”<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> López Cano, *Música y retórica*. Pág. 24.

<sup>44</sup> Sister Miriam Joseph, *The trivium: the liberal arts of logic, grammar, and rhetoric*, ed. Marguerite McGlenn (Philadelphia: Paul Dry Books, 2002). Pág. i a 11.

<sup>45</sup> Para profundizar en este tema ver: Joseph.

<sup>46</sup> Richard McKeon, “Rhetoric in the middle ages,” *Speculum, The University of Chicago Press on Behalf of the Medieval Academy of America* 17, no. 1 (January 1942): 1–32. Pág. 32.

Educado dentro de esta tradición encontramos a San Agustín (354-430), quien fue profesor de gramática y retórica en Roma y Milán. San Agustín se interesó por la aplicación de la retórica al sermón cristiano, declarando que “el arte de la elocuencia debe ser puesto al servicio activo, y no rechazado porque esta manchado con paganismo.”<sup>47</sup> San Agustín y posteriormente San Gregorio de Naciazio (330-390), Casiodoro (480?-575?) y Beda el Venerable (673-735), son los responsables de la cristianización de la retórica, ya que, al reinterpretar la biblia descubren que esta contiene abundantes figuras retóricas, convirtiendo a la disciplina en una importante herramienta evangelizadora y al mismo tiempo amplían su campo de acción al analizar bajo su mirada textos existentes.<sup>48</sup>

Fue la aceptación y posterior uso de la retórica por parte de cristianos tan influyentes como los citados, lo que permitió su viabilidad como disciplina a través de la edad media. La retórica, pasó de ser una herramienta para preparar los discursos legales a convertirse en un sistema de conocimiento, con el cual se interpretaba la biblia, se preparaban los sermones y se argumentaba en las disputas eclesiásticas.<sup>49</sup>

Los principales autores de la edad media, así como sus textos sobre retórica se resumen en la siguiente tabla:<sup>50</sup>

| Autor            | Texto  | Fecha |
|------------------|--|-------|
| San Agustín      | <i>De doctrina christiana</i>  | 426   |
| Marciano Capella | <i>De nuptis philologiae et mercuri et de septem artibus libri novem</i> | 429   |

<sup>47</sup> James Jerome Murphy, *Rhetoric in the middle ages: a history of the rhetorical theory from saint augustine to the Renaissance (Selected Writings of Ludwig Von Mises)* (Arizona, USA: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2001). Pág. 58-59.

<sup>48</sup> López-Cano, *Música y retórica*. Pág. 24.

<sup>49</sup> George Kennedy, *A new history of classical rhetoric* (New Jersey, USA: Princeton University Press, 1994). Pág. 271.

<sup>50</sup> Para consultar algunos de estos textos se recomienda visitar: Gideon, “Silva Rhetoricae.”

|                     |                                |           |
|---------------------|--------------------------------|-----------|
| Boecio              | <i>De topicis differentiis</i> | c.a. 524  |
| Alcuin              | <i>Disputatio</i>              | c.a. 802  |
| Mateo de Vendôme    | <i>Ars verifcatoria</i>        | 1175      |
| Geoffrey de Vinsauf | <i>Poetria nova</i>            | 1210      |
| Roberto de Basevorn | <i>Forma praedicandi</i>       | c.a. 1320 |

Tabla 3. Autores y textos de la edad media sobre retórica

## Renacimiento<sup>51</sup>

Cabe hacernos la pregunta ¿por qué si la música estaba ubicada en la edad media en el *quadrivium* matemático, se relaciona tan fuertemente con la retórica perteneciente a las disciplinas de la palabra o *trivium* a partir del renacimiento? Ahondemos brevemente en algunos sucesos que permitieron a la música combinar sus principios matemáticos con sus capacidades elocuentes.

Comencemos este recorrido visitando a Boecio (480-524). Este tratadista, es conocido como el teórico que ofreció el eslabón entre la música grecorromana y la edad media. Sus escritos y teorías permanecieron vigentes, hasta bien entrado el siglo XVII. Boecio tradujo la teoría pitagórica permitiendo su paso a la escolástica medieval. En esta traducción favoreció las teorías especulativas musicales sobre las sensoriales, es decir la música como la aplicación de la teoría numérica, al medir proporciones en movimiento y no como un vehículo expresivo del ser humano.

Gracias a esta posición pitagórica, Boecio se permitió dividir la disciplina musical en 3 órdenes: *musica mundana*, *musica humana* y *musica instrumentalis*.

- **La *musica mundana*:** es una explicación racional del macrocosmos a través de proporciones. Esta división se encarga de explicar las relaciones armónicas del movimiento de los planetas y las estrellas, los cambios en las estaciones y la organización

---

<sup>51</sup> Para profundizar en la retórica durante el renacimiento se recomienda consultar: Peter Mack, *A history of renaissance rhetoric 1380-1620* (Oxford: Oxford University Press, 2011).

de los elementos. La *musica mundana*, “es esencialmente una explicación racional del macrocosmos presentada a través de proporciones numéricas.”<sup>52</sup>

- **La *musica humana*:** explica la relación armónica entre el cuerpo y el alma, a través de proporciones matemáticas. Estas proporciones, son compartidas con las encontradas dentro de la *musica mundana*.

- **La *musica instrumentalis*:** trata de las proporciones físicas del sonido y de las distancias interválicas musicales. De nuevo, las proporciones de la *musica instrumentalis* son las mismas halladas en la *musica mundana* y en la *musica humana*, solo que, en este nivel, la proporción se hace audible y por ello podemos percibirla como sonidos.

### **El *sensus* y la *ratio***<sup>53</sup>

Es importante anotar que, para la escolástica medieval, las proporciones o la *ratio*, pertenecen a las dos primeras órdenes de la música, la *mundana* y la *humana*; y por estar a priori, es decir, no intervenida por el ser humano y por provenir directamente de la naturaleza (o de dios si se quiere) no necesitan ser revisadas, son proporciones inequívocas y perfectas en todo sentido.

Es la *musica instrumentalis*, es decir las proporciones interválicas generadas por el hombre al tocar instrumentos o cantar las que deben ser supervisadas; y ya que tiene la capacidad de generar o alterar las emociones o *sensus*, debe estar supeditada siempre por el número o *ratio*, ocupando el último lugar en la clasificación pitagórica presentada por Boecio.

La escolástica medieval, favorecía la intelectualidad de la *ratio*, sobre la sensualidad del *sensus*, por tal motivo la *musica instrumentalis* debía supeditarse siempre a las proporciones interválicas dictadas por la *ratio*. Estas proporciones no se refieren exclusivamente a la afinación pitagórica, sino que van más allá, pidiendo una regularidad rítmica evidenciada en los conocidos pies rítmicos de la música medieval.

---

<sup>52</sup> “It is essentially a rational explanation of the macrocosm, presented through numerical proportions.” Bartel, *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Pag. 11

<sup>53</sup> Bartel.



El teórico musical o *musicus* al poseer un conocimiento profundo de las proporciones o *ratio*, gozaba de una posición privilegiada frente al músico compositor o instrumentista llamado *cantor*, el cual solo realizaba ejercicios prácticos sobre las proporciones, es decir, las hacía sonar; pero no realizaba una actividad creadora, expresiva o interpretativa.

Como ya se mencionó anteriormente, durante la edad media a la música guiada por la *ratio* se le asignó un lugar al lado de sus hermanas matemáticas: la aritmética, la geometría y la astronomía, conformando el pensum del *quadrivium*. Su docente musical era principalmente un maestro de matemáticas, y sus ejercicios musicales pretendían demostrar la sonoridad de los intervalos, es decir sonaba las proporciones, pero en ningún momento, por lo menos en lo que a su asignatura musical correspondía, interpreta piezas musicales.

Dentro de la enseñanza del *quadrivium*, se tocaban temas de las dos primeras divisiones de la música a las que concierne la *ratio*, *musica mundana* y *musica humana*.

La *musica instrumentalis* se practicaba dentro del *trivium*, y debido a que la práctica musical se consideraba una actividad de transmisión oral o elocución, se estudiaba junto con la retórica, la dialéctica y la gramática, siendo su tutor el *cantor*.

Durante la edad media, las disciplinas lingüísticas fueron consideradas como inferiores o triviales frente a las disciplinas matemáticas. El renacimiento reconsidera esta posición privilegiando a las competencias prácticas sobre las elucubraciones teóricas, por tanto, favorecerá la música práctica sobre la especulativa.

El teórico Adam von Fulda (1445-1505) ofrece en su tratado *Tetrachordum Musicae (1490)* una nueva clasificación de la música basada sobre la propuesta de Boecio. Von Fulda, redefine el concepto de *musica instrumentalis* como: “música hábilmente elaborada”<sup>54</sup> y añade otros órdenes a la división creando una separación entre la música especulativa y la música práctica:

- ***Musica naturalis*** (música especulativa, más tarde llamada *musica theoretica*)
  - *Musica mundana*
  - *Musica humana*

---

<sup>54</sup> “*Skillfully crafted music*” Citado por Bartel. Pág 18

- ***Musica artificialis*** (también llamada *musica practica*)
  - *Musica instrumentalis*
  - *Musica vocalis*

Dentro de esta nueva división, la *musica artificialis* incorporaba a su corpus la teoría interválica, la estructura de los modos, la notación y algunos conceptos básicos de composición.

En este período histórico se comienza a replantear el valor del conocimiento científico según su relevancia práctica. Se valora más el hecho de poder llevar a cabo o practicar un conocimiento científico que el de teorizarlo. La ciencia debía ser funcional y no especulativa, debía ser aplicable, pertinente al individuo y a la sociedad.

Se comenzó a reemplazar a lo divino por lo humano, dando como resultado el concepto de “humanización” en la filosofía y las artes, generando teorías, explicaciones y justificaciones científicas para los fenómenos artísticos. Es gracias a estas nuevas posturas que el *trívium* y su corpus comunicativo se torna más importante y relevante que el *quadrivium* y su énfasis especulativo. Este enfoque, es el que permite incorporar a la ciencia de la música un perfil práctico, admitiendo que Guillaume de Machaut (ca. 1300-1377) exprese: “y la música es una ciencia, cuyo propósito es hacer que la gente ría, cante y baile.”<sup>55</sup>

Quedando aclarado el interrogante del cómo la música transita desde el *quadrivium* al *trívium*, continuamos con la época del renacimiento dentro de nuestro panorama histórico.

Con la llegada del humanismo, el siglo XV vivió un nuevo interés por un sinnúmero de disciplinas, entre ellas la oratoria y la poética. Este interés y el redescubrimiento de textos grecolatinos lleva a una revaloración de la retórica como herramienta estructuradora del discurso y las letras, y a una intensa producción de libros y tratados sobre retórica “desde Escocia y España, hasta Suecia y Polonia, en su mayoría en latín, pero también en holandés, inglés, francés, alemán, hebreo, italiano, español y galés.”<sup>56</sup> Este resurgimiento permitió a la retórica ocuparse de nuevo de la estructuración del discurso hablado y aportó herramientas para el estudio del texto poético y desde la poética impregnó su terminología a las diferentes artes, entre ellas la música.

---

<sup>55</sup> “*And music is a science, whose purpose is to make people laugh and sing and dance.*” Citado por Bartel. Pág. 19. Citado por Lang, H. (1941) “*Music in western civilization*”. New York. Norton. Pág. 162.

<sup>56</sup> Mack, *A history of renaissance rhetoric 1380-1620*. Pág.2.

*Institutio oratoria*, cuya primera reimpresión data de 1470, tuvo al menos 18 ediciones para el año 1500, y por lo menos 130 más para el 1600. *De arte rhetorica* (1568) escrito por Cypriano de Soarez y considerado el texto estándar para la enseñanza retórica de los Jesuitas tuvo al menos 134 ediciones en 45 ciudades europeas durante un periodo de 173 años y un total de 207 reimpressiones. El estudioso J.J. Murphy en su libro *Renaissance rhetoric short-title catalogue 1460-1700* referencia 3.000 textos de la mano de 800 autores, esta cifra es considerada incompleta por el historiador de la retórica Sir Brian Vickers.<sup>57</sup>

Ya durante la edad media, se comenzó a ver dentro de la disciplina un marcado interés por las figuras retóricas, “cuando estas son bien enseñadas como posturas lingüísticas, posturas y gestos de la mente en conflicto con la realidad externa, las figuras servían un propósito útil y se usaron ampliamente en la educación renacentista [...] [en cambio], cuando no son enseñadas responsablemente las figuras se volvían meramente una ornamentación, como la metáfora en Aristóteles.”<sup>58</sup>

El interés renacentista de ampliar el conocimiento del mundo antiguo fue una de las principales causas que contribuyó al creciente estudio de la retórica durante este período. Los humanistas promovieron el estudio de la retórica clásica, ya que permitía a sus estudiantes entender y usar al máximo los recursos del latín. De esta manera los pupilos obtenían un mejor provecho de los textos estudiados, al comprender no solo la lengua latina, sino las aplicaciones de la retórica dentro de los mismos.

La invención de la imprenta occidental alrededor de 1640 permitió la impresión de nuevos textos, de textos antiguos en ediciones comentadas y generó un continuo intercambio de material impreso a lo largo y ancho de Europa. Las reformas en la educación y la fundación de nuevas escuelas generaron la necesidad de producir textos sobre retórica y de reestudiar la disciplina generando nuevas teorías y posibles aplicaciones. Un ejemplo de estos nuevos textos lo

---

<sup>57</sup> Brian Vickers, “Figures of rhetoric/figures of music?,” *Rhetorica: a journal of the history of rhetoric* 2, no. 1 (1984): 1–44. Pág.4.

<sup>58</sup> Sloane, “Rhetoric.”

encontramos de la mano de Erasmo (1466-1536) quien escribió manuales sobre diferentes aspectos de la retórica como: la escritura de cartas, los tropos, las figuras, el uso de la *copia*, y proverbios, específicamente para escuelas de gramática. Otro autor de esta línea fue Soarez (1524-1593) y su texto *De arte rhetorica* (1560), el cual fue escrito concretamente para el estudio del estilo y la literatura latina en la clase de humanidades del currículo jesuita.<sup>59</sup>

La teoría de la educación renacentista promovió el estudio de la retórica y la dialéctica, considerándolas como conocimientos necesarios que debían ser dominados por los estudiantes antes de continuar con su educación. El dominio de ambas disciplinas permitía a los estudiantes no solo debatir y comunicar sus ideas efectivamente, sino que los dotaba con la capacidad de organizar diferentes temas e ideas argumentativas para sus discursos (recordemos las diferentes divisiones del sistema retórico *Inventio, Dispositio, Elocutio, Memoria, Pronuntiatio*).

Los humanistas y su revisión de textos antiguos re-asociaron el estudio de la retórica a la generación y manipulación de emociones como un elemento primordial de la disciplina. La apelación o manipulación de las emociones se podían encontrar principalmente en la conclusión de los discursos y se aceptaba la premisa de que un orador debía sentir la emoción que quería transmitir a su audiencia. Esta a su vez, al ver las afectaciones fisiológicas del orador —tono y altura de la voz, ritmo de las palabras, el ímpetu de su pronunciación, la gestualidad facial y expresión corporal, etc.—, identificaba más fácilmente la pasión que éste quería transmitir y por un complejo proceso de simpatía llegaba a sentir la misma emoción.

Durante el renacimiento se incentivó la lectura de textos de manera retórica, esto es no solo leer el texto, sino interpretar de manera no literal el mensaje que quería comunicar su autor, así como la identificación de figuras retóricas y su papel para este fin. La concientización por parte de estudiantes y profesores humanistas, de las herramientas retóricas utilizadas por los autores con el fin de generar o afectar las emociones del receptor del mensaje retórico, bien sea éste hablado o escrito, les permitió observar las conexiones que existen entre las formas retórico-lingüísticas y el efecto en las emociones de la audiencia. Este entendimiento de las consecuencias afectivas-

---

<sup>59</sup> Mack. Pág. 307.

emocionales de la forma retórico-lingüística, junto con el hecho de que la retórica fue ampliamente enseñada, permitió a la retórica proveer herramientas analíticas a otras formas de discurso,<sup>60</sup> como la lectura analítica de pinturas<sup>61</sup> y de obras musicales.<sup>62</sup>

La reforma dividió política e intelectualmente a Europa entre protestantes y católicos. Como resultado, ambos bandos debían retener y ganar feligreses para sus doctrinas. Esta necesidad de persuadir a las masas utilizó la retórica como herramienta para construir discursos religiosos que convencieran a los escuchas de quedarse o mudarse de doctrina.

Los principales autores del renacimiento, así como sus textos sobre retórica se resumen en la siguiente tabla:

| Autor               | Texto                                   | Fecha     |
|---------------------|---|-----------|
| George of Trebizond | <i>Rhetoricorum libri V</i>             | Ca. 1444  |
|                     | <i>Rhetores graecae</i>                 | 1509-1509 |
| Erasmus             | <i>De ratione studii, De copia</i>      | ca.1512   |
| Melanchthon         | <i>Elements of rethoryke</i>            | 1521      |
| Leonard Cox         | <i>Arte or crafte of rethoryke</i>      | 1530      |
| Juan Luis Vives     | <i>De ratione dicendi</i>               | 1532      |
| Richard Sherry      | <i>A treatise on schemes and tropes</i> | 1550      |
| Thomas Wilson       | <i>The art of rhetorique</i>            | 1553      |
| Peter Ramus         | <i>Dialectique</i>                      | 1555      |

<sup>60</sup> Mack. Pág. 316.

<sup>61</sup> “Patricia Rubin has argued that Vasari’s categories for discussing painters are based on rhetoric.” Citado por Mack. Pág. 316. La obra referenciada de Vasari es la conocida: *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori* publicada en 1550. En ella Vasari ofrece diferentes biografías de artistas italianos del siglo XVI.

<sup>62</sup> Ver el análisis realizado por Burmeister de la obra de Lasso *In me transierunt. Musica poetica* 1606

|                  |                                    |      |
|------------------|------------------------------------|------|
| Cypriano Soarez  | <i>De arte rhetorica</i>           | 1560 |
| Richard Rainolde | <i>The foundation of rhetorike</i> | 1563 |
| Henry Peacham    | <i>Garden of eloquence</i>         | 1577 |
| Abraham Fraunce  | <i>The arcadian rhetoricke</i>     | 1588 |
| George Puttenham | <i>The arte of english eoesie</i>  | 1589 |
| Angel Day        | <i>The english secretary</i>       | 1599 |
| Johanne Spauter  | <i>Syntaxis</i>                    | 1623 |

*Tabla 4. Autores y textos del renacimiento sobre retórica*

Es entonces con la aceptación de criterios de organización retórica, con finalidad afectiva-emocional, y su posibilidad de uso como herramienta analítica no solo de las artes lingüísticas sino de las demás artes, que comenzamos nuestro recorrido de la retórica y su relación directa con la música.

## Panorama histórico de las relaciones entre música y retórica

### Introducción

En la historia de la civilización occidental, la música se desarrolló durante un amplio espacio temporal como una actividad ligada a la palabra. Las relaciones existentes entre música y palabra fueron cada vez más estrechas. Compositores, teóricos e intérpretes informados, vivenciaban las similitudes entre el propósito comunicativo de la retórica literaria y la capacidad de evocación afectiva de la música. Como resultado del continuo difuminar de la frontera entre retórica y música, durante los siglos XVI y XVII, diversos tratadistas comenzaron a utilizar los términos de la retórica literaria para describir fenómenos musicales, logrando una complicada y a veces confusa implementación terminológica. Esta permeación entre las disciplinas retórica y musical, influyó profundamente la labor del compositor y del intérprete hasta el siglo XIX.

Fue a partir de las investigaciones realizadas por los estudiosos durante el siglo XX que se evidencia la relevancia de la retórica, sus conceptos teóricos y aplicaciones prácticas como fundamentales para la comprensión de la música anterior al siglo XIX.

Según Wilson,<sup>63</sup> las relaciones entre música y retórica, pueden tener sus comienzos en el uso de terminología como *color*, *clausula*, *copula*, *diminutio*, *tropo*, etc., sin embargo, el estudioso anota que este uso terminológico compartido entre música y retórica, no necesariamente obedece a la migración de términos entre una disciplina y otra, sino que puede deberse al sistema de ornamentación enseñado durante el medioevo y que simplemente se trate de una terminología compartida no propia de una disciplina en particular.

Otro punto común lo podemos encontrar en la práctica retórica de citar autoridades (*autoritas*). En música puede traducirse, a las técnicas de composición que utilizan como base un *cantus firmus* preexistente. De nuevo esta es una manera de trabajar enseñada en el medioevo y no necesariamente la intención de la disciplina musical de imitar una usanza particular de la retórica.

Wilson opina que, el apartado de la retórica que se ocupa de utilizar mnemotecnia para la memorización de los discursos, o *memoria*, puede ser el origen de la conocida mano Guidoniana, pero de nuevo, no podemos garantizar que esta idea proviene específicamente de una permeación entre disciplinas.

El siglo XVI, vivió una preocupación importante hacia la comprensión del texto por parte de los escuchas, especialmente como resultado de la reforma y la contrarreforma. Algunos elementos propios de la retórica permean el quehacer musical compositivo, con miras a facilitar el proceso de comprensión del texto religioso, y posteriormente los demás tipos de texto. Wilson menciona como los compositores utilizan repeticiones de frases musicales y textuales simultáneamente, sincronizan el final de frases de texto con cadencias y se preocupan, en los motetes politextuales por sincronizar las mismas vocales en las diferentes voces.

Las primeras publicaciones de traducciones de Cicerón y Quintiliano son contemporáneas a la generación de Josquin des Prez (1450/55- 1521). Según Wilson, esta generación de compositores evidencia las mayores relaciones entre retórica y música hasta el momento, ya que resalta un

---

<sup>63</sup> Blake, "Rhetoric and music."

manejo melódico que no sólo favorece el entendimiento del texto, sino ciertos momentos donde el texto parece influenciar tanto el contorno melódico —*hipotiposis*—, como también aspectos de estructura formal y rítmica.

Esta influencia del texto en la formulación de contornos melódicos llevó al abandono de las formas fijas medievales, los pies rítmicos y al desuso paulatino del *cantus firmus*. Estas nuevas libertades, permitieron a los compositores explorar diferentes maneras de musicalizar los textos; por ejemplo, seguir el ritmo de las palabras utilizando diferentes valores de notas no secuenciales o a manera de pies; permitió también la exposición tranquila del texto utilizando secciones, pausas y *varietas* para alejarse de la repetición literal de las formas fijas, creando momentos de continuidad y discontinuidad a través de diferentes tipos de elisiones y cadencias, etc.

Estas nuevas herramientas y técnicas compositivas se fueron vinculando a las posibilidades del compositor renacentista, gracias a la influencia de la retórica y su doctrina comunicante con la intención de *docere, delectare o movere*, dando como resultado un manejo de los elementos musicales, basados en los hechos del texto poético o religioso con resultados afectivos.

Los textos que tratan las relaciones teorizantes más directas entre retórica y música se dieron en el período comprendido entre 1535 y 1792.<sup>64</sup> Estos tratados han dado lugar a diversas investigaciones musicológicas durante los siglos XX y XXI. Los principales enfoques, han sido sobre los preceptos y teorías que estos contienen, además se han analizado obras musicales de estos períodos, a la luz de los mencionados tratados. Rubén López-Cano afirma que: “estas investigaciones han logrado demostrar la importancia de la retórica en los procesos compositivos de la época, propiciando una aproximación más documentada a los presupuestos históricos, culturales, científicos y epistemológicos que rodearon la actividad musical del renacimiento tardío y el barroco temprano.”<sup>65</sup>

Las relaciones entre música y retórica se evidencian fácilmente en la tratadística de autores alemanes, los cuales trataremos más adelante en este trabajo. Sin embargo, como esta investigación se centrará en la música de Barbara Strozzi, nos parece necesario presentar un panorama de cómo estas relaciones se gestaron en la Italia renacentista y barroca.

---

<sup>64</sup> López-Cano, *Música y retórica*. Pág.7.

<sup>65</sup> López-Cano. Pág.8.



## Música y retórica en Italia

Las relaciones entre retórica y música en Italia se dan claramente a partir del siglo XVI. Durante los siglos anteriores, en este caso el *trecento* tardío, podemos ver un asocio entre texto y música en pasajes declamatorios.<sup>66</sup> En el siglo XV, las figuras de tipo *hipotiposis* hacen esporádicas apariciones y en algunos lugares se resaltan ciertas palabras importantes del texto por medio de calderones.<sup>67</sup> El concepto de *varietas*, que se refiere a ornamentar un pasaje para no repetirlo literalmente, comienza a ser relevante, ya que se intentará regular de acuerdo a la usanza de la poesía más adelante ampliaremos esta idea.

Como mencionamos, el uso de figuras retórico-musicales no es común en la Italia del renacimiento temprano, no es una marca estilística, y para utilizar las palabras de Wilson, estos fenómenos pueden ser vistos como la influencia de compositores del norte de Europa sobre la música italiana, ya que varios de ellos se desplazaron a estas ciudades estado, y/o fueron maestros de los compositores que trabajaron en ellas.

Llegamos entonces al siglo XVI. Las relaciones entre retórica y música se hacen mucho más evidentes durante este siglo gracias al ambiente de discusión intelectual que se dio en las academias, cortes y grupos de correspondencia intelectual.

La retórica comienza a influenciar la música desde las técnicas, que se preocupan por una adecuada transmisión de la información, es decir, las herramientas que utiliza el orador —en este caso el cantante y más tarde el compositor— para favorecer el entendimiento y comprensión del texto por parte de los escuchas. A la par de esta preocupación, los trabajos de importantes humanistas teóricos de la literatura y la poesía estudian los grandes autores de su tiempo, ofreciendo conclusiones sobre su uso particular del lenguaje literario.

Estas conclusiones, fueron adaptadas paulatinamente por el lenguaje musical, el cual a lo largo del siglo y de la mano de la retórica, formula, revisa y moderniza el uso de herramientas y técnicas interpretativas y compositivas, logrando consolidar un estilo que facilitara la comunicación de las intenciones de la obra al público. Estos encuentros entre retórica y música, cuyas intenciones

---

<sup>66</sup> Blake, "Rhetoric and music."

<sup>67</sup> Blake.

comunes comparten la implementación de herramientas de comunicación textual y afectiva, desencadenan a principios del siglo XVII, en el nuevo estilo conocido como segunda práctica.

**Pietro Bembo** (1470-1547), aristócrata veneciano, poeta y teórico de la literatura de su tiempo. Según Haar,<sup>68</sup> la influencia de Bembo puede verse en los miembros de la capilla papal y en el músico e impresor *Antico*. Durante los años que pasó en Padua (1521-c.1539) su círculo intelectual incluía varios hombres de letras venecianos; dentro de ellos existía uno que frecuentaba, Adrian Willaert (1490-1562). La influencia de Bembo en el mundo musical no se debe directamente a sus escritos — ya que no conocemos alguno donde se refiera directamente a la música— sin embargo, Bembo al categorizar la poesía de Petrarca en estilos de dignidad (*gravità*) y encanto o agrado (*piacevolezza*); señalar la importancia del sonido de las palabras, hablar del uso apropiado del concepto ciceroniano de *decorum*,<sup>69</sup> de la variedad del lenguaje, de la importancia en la escogencia de la rima y del uso de esquemas variados de diversas longitudes; este teórico, sin querer, influencia las posturas estéticas del madrigal temprano, donde la obra *musica nova* (1559) del mencionado Willaert constituye el “más increíble testamento musical del poder de las teorías Petrarquistas de Bembo”.<sup>70</sup>

El concepto de *recte loquendum*<sup>71</sup> parece haber influenciado la codificación de reglas de asignación de texto propuestas por varios tratadistas, entre ellos Lanfranco (1533), del Lago (1540), Vicentino (1555), Zarlino (1558) y Stoquerus (c.1570).

En la Venecia que nos compete, encontramos uno de los compositores más reconocidos por su clara intención comunicativa del manejo del texto: Adrian Willaert (c.1490-1562). Willaert, nacido en Flandes estudia bajo la tutela del compositor Jean Mouton (c. 1459-1522) en Francia,

---

<sup>68</sup> James Haar, “Pietro Bembo,” *Grove Music Online* (blog), 2001, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000002625>.

<sup>69</sup> Se refiere al uso apropiado del estilo dependiendo del sujeto, la situación, el orador y la audiencia. Un tema importante se trata con un estilo noble y digno, un tema trivial de manera menos exaltada, etc.

<sup>70</sup> Haar, “Pietro Bembo.”

<sup>71</sup> Quintiliano se refiere a *recte loquendum* como una de las divisiones de la elocuencia. Oxford Music Online lo traduce como “discurso correcto o apropiado” (*correct speech*). Las divisiones propuestas por Quintiliano son discurso correcto o apropiado (*recte loquendum*) y discurso elegante (*bene loquendum*). En los manuales de canto de Coelico y Finck se reinterpretan como *recte cantandum*: correcta acentuación, pronunciación y colocación del texto y *bene cantandum*: canto florido o *cantus ornatus* haciendo uso de la coloratura. Blake, “Rhetoric and music.”

posteriormente a muy temprana edad viaja a Italia donde el movimiento humanista influye en su trabajo llevándole a tratar el texto en latín e italiano con sumo cuidado.<sup>72</sup>

Palisca anota que, la academia asume el trabajo de Zarlino, *Istitutioni harmoniche* (1558), como las enseñanzas de su maestro Willaert. En ellas señala que el tratamiento de las cadencias musicales con relación al texto, sugerido por Zarlino en el mencionado trabajo, se aleja del tratamiento contemporáneo de los compositores franceses y flamencos; pero corresponde al tratamiento que se observa en la música de Willaert.<sup>73</sup>

**Giovanni Maria Lanfranco** (1490-1545) en su texto *Scintille di musica* (1533), en la sección: manera de ubicar las palabras sobre el canto (*modo di mettere le parole sotto i canti*) trata el problema de la asignación del texto desde el punto de vista del cantante y como éste debe ajustar el texto a las notas musicales. Su postura indica que las sílabas pueden ubicarse sobre notas cuyo valor sea de mínima o superior, exceptuando los pasajes compuestos con varias semi-mínimas, en este caso la primera semi-mínima puede llevar texto. Otra mención importante habla de la asignación del texto en notas punteadas, donde indica que el puntillo no debe llevar texto.<sup>74</sup>

**Gioseffo Zarlino** (1517-1590) en su tratado *Istitutioni harmoniche* (1558) Parte IV, capítulos 32-33 se refiere a la asignación del texto, pero esta vez, es presentado como una labor del compositor y no del cantante. Según Lewis,<sup>75</sup> Zarlino aplica a su colección de motetes, publicados en 1549, la serie de reglas que compilara en 1558. En estos motetes, se evidencia un cuidado especial en la asignación de texto para sílabas largas y cortas a valores musicales correspondientes. Lo que nos parece realmente relevante, es el cuidado que menciona la autora en cuanto a la asignación de sílabas para corresponder con el intervalo y los contornos rítmicos y melódicos de la música. Por ejemplo, menciona que una nueva sílaba no debía ser utilizada luego de un intervalo mayor a la tercera.

---

<sup>72</sup> Claude V. Palisca, *Music and ideas in the sixteenth and seventeenth centuries*, ed. Thomas J. Mathiesen (Urbana and Chicago, USA: University of Illinois Press, 2006). Pág. 54

<sup>73</sup> Para profundizar en este tema se recomienda: Timothy R McKinney, *Adrian Willaert and the theory of interval affect. The musica nova madrigals and the novel theories of Zarlino and Vicentino* (Union Road, England. Burlington, USA.: Ashgate Publishing Company, 2010).

<sup>74</sup> Roland Jackson, *Performance practice: a dictionary-guide for musicians* (New York and London: Routledge, 2005). Pág. 387.

<sup>75</sup> Mary Lewis, "Zarlino's theories of text underlay as illustrated in his motet book of 1549," *Notes* 42, no. 2 (December 1985): 239-67.

Ya para 1558, el uso correcto de la prosodia es intrínseco al lenguaje musical y teórico de Zarlino. Esta intención de la buena comunicación a partir de la musicalización prosódica del texto lleva a Zarlino a afirmar en su *Sopplimenti musicali* (1588) que el secreto del poder musical yace en los acentos de las palabras.<sup>76</sup>

Wilson anota que Zarlino en sus *Istitutioni harmoniche* (1588) toma el concepto Ciceroniano de *sonus* —que se refiere a eufonía y de suavidad del discurso— y *numerus* —que se refiere a la correcta estructuración del discurso— y los aplica al concepto Bembista de elocuencia, generando una directriz musical que busca la pureza estilística y la moderación (*restrain*) en el uso de la *varietas*. Este estilo se logra evitando errores contrapuntísticos, excesivas divisiones, confusión modal —por medio del cromatismo excesivo— y el uso indiscreto de *vox* y *gestus* (uso inapropiado del vibrato y de gestualidad). Como resultado, se obtiene una música (o poesía) de estilo elevado que se caracteriza por la belleza y dignidad (*gravitas*) que escuchamos tanto en la música de Willaert como en la poesía de Petrarca.

Queremos resaltar un pasaje relevante para Palisca, en el que Zarlino da indicaciones sobre musicalización afectiva del texto:

Cuando un compositor quiere expresar aspereza, amargura, y cosas similares, lo hará mejor al disponer las partes de la composición para que procedan con movimientos que no consideren el semitono, como el tono entero y el *ditono*.<sup>77</sup> Permitirá escuchar la sexta mayor y la treceava, las cuales por naturaleza son de cierta manera ásperas, sobre la nota más baja de la textura, y deberá usar suspensiones de la cuarta o de onceava sobre la parte más baja, junto con movimientos algo lentos, entre los cuales la suspensión de la séptima también puede ser utilizada. Pero cuando un compositor desea expresar los afectos de dolor y tristeza, debe (observando las reglas dadas) escoger melodías que procedan a través del semitono, el semitono y e intervalos similares, usando con frecuencia la sexta menor y la treceava menor sobre la nota más baja de la composición, éstas siendo por naturaleza dulces y suaves, especialmente cuando son combinadas de manera correcta y con discreción y juicio.<sup>78</sup>

---

<sup>76</sup> Jackson, *Performance practice: a dictionary-guide for musicians*. Pág. 387

<sup>77</sup> Intervalo que equivale a la suma de dos tonos, o tercera mayor en temperamento igual

<sup>78</sup> “When a composer wishes to express harshness, bitterness, and similar things, he will do best to arrange the parts of the composition so that they proceed with movements that are without the semitone, such as those of the whole tone and ditone. He should allow the major sixth and major thirteenth, which by nature are somewhat harsh, to be heard above the lowest note of the texture, and he should use the suspension [sincopa] of the fourth or the eleventh above the lowest part, along with somewhat slow movements, among which the suspension of the seventh may also be utilized. But when a composer wishes to express effects of grief and sorrow, he should (observing the rules given) choose melodies that proceed through the semitone, the semitone, and similar

Palisca continúa anotando que, en su texto, Zarlino menciona que al salir de las notas del modo, por medio de alteraciones se produce una música lánguida y dulce; y que los textos alegres deben tener una música de movimientos poderosos y rápidos, mientras que los textos tristes (*tearful*) deben ser musicalizados con movimientos lentos y prolongados (*lingering*).<sup>79</sup> Además de estas indicaciones, Zarlino presta especial cuidado a la importancia de la acentuación de las palabras y en la necesidad de obedecer la prosodia para garantizar la inteligibilidad del texto.

Hasta aquí hemos visto como Willaert, a través de su pupilo Zarlino, realiza anotaciones sobre cierta interválica y técnicas compositivas que permitirán comunicar el carácter afectivo general del texto. Esta es una de las maneras de imitar, subjetivamente y por medios musicales, la intención del texto.

Por otro lado, tendremos las imitaciones de palabras o expresiones puntuales del texto, o imitación objetiva, también conocida como madrigalismos o más tarde como figuras de tipo *hipotiposis*.

El texto en la música vocal siempre ha servido como punto de partida para que el compositor “imite” de alguna manera, y de acuerdo con su habilidad, lo que considera relevante del texto. En el siglo XIV, la premisa estética se enfoca a “imitar” la estructura del poema como en las formas fijas francesas, o en música litúrgica, la funcionalidad del texto daría las pautas para la imitación según la ocasión religiosa o la fiesta para la cual se escribía la música. Ya para comienzos del siglo XVI, la premisa estética pedía a los compositores enfocarse en los afectos del texto, teniendo en consideración su ritmo, sonidos, imágenes, significaciones y los afectos que pretendía despertar en la audiencia. Según Palisca, a través de esta manera de imitar, el compositor se volvía casi como un poeta, se convertía en un imitador de la naturaleza, un artista mimético de acuerdo con el sentido aristotélico del término.<sup>80</sup>

**Vincenzo Galilei** (1520-1591) alumno de Zarlino, critica las imitaciones de tipo *hipotiposis* en su texto, *Dialogo della musica antica et della moderna* (1581):

---

*intervals, often using minor sixths or minor thirteenths above the lowest note of the composition, these being by nature sweet and soft, especially when combined in the right way and with discretion and judgment.*”Zarlino, *Institutione* (1558), 339 (bk. 4, ch. 32) Citado por: Palisca, *Music and ideas in the sixteenth and seventeenth centuries*. Pág. 54

<sup>79</sup> Palisca. Pág. 55

<sup>80</sup> Palisca. Pág. 58

si el texto introduce la idea de escapar, o volar, el [compositor moderno] los llama *imitar le parole* [imitar las palabras] cuando hacen que la música se mueva con tal velocidad y tan poca gracia que sólo basta con imaginarlo. Cuando las palabras dicen “desaparecer”, “desmayarse”, “morir” o ciertamente “exhausto”, hacen súbitamente que las partes se silencien tan abruptamente que, en vez de inducir a los escuchas a los afectos correspondientes, les causan risa y desprecio y los hacen pensar que se están siendo burlados.<sup>81</sup>

Galilei continúa su crítica de manera similar frente a las “imitaciones” musicales de las palabras “solo”, “dos”, “juntos” y la manera como los compositores utilizan un número de voces de acuerdo con la palabra a imitar. De igual manera critica las musicalizaciones de la línea de Petrarca “y con el buey cojo irá a cazar el aura” (*et col bue zoppo andrà cacciando l[']aura*) ya que la partitura revela ondulaciones, síncopas y sacudidas las cuales llevan a los cantantes a sonar como si tuviesen hipo.

Las críticas se extienden a la mayoría de los usos de la *hipotiposis*, criticando la imitación de trompetas o redobles de tambor en los cantantes ya que el texto ve afectada su pronunciación; la notación que imita colores, haciendo uso de notas negras y blancas cuando el texto describe estos tonos cromáticos; para terminar, se critica a los compositores cuando escriben notas tan bajas para “imitar” líneas como “él descendió al infierno al regazo de Plutón” (*Nell'inferno discese in grembo à Pluto*), que los cantantes suenan como si quisieran amedrentar a los niños en lugar de cantar; y a veces tan agudas para textos como “éste que aspiró a las estrellas” (*Questo aspirò alle stelle*), que las voces suenan como chillidos o gritos producidos por algún tipo de dolor.

Como bien sabemos este tipo de imitaciones o *hipotiposis* nunca fue del todo sacrificado por los compositores. Galilei se encontraba a favor de la imitación de las palabras a partir del discurso hablado corrientemente y del discurso o diálogo apasionado. El aria operística del siglo XVII, según Palisca, se propone expresar el afecto general de un soliloquio, su ambiente y su contenido sin sacrificar las imitaciones o *hipotiposis* de algunas palabras importantes.<sup>82</sup>

**Nicola Vicentino** en su texto *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555), propone una noción de *decorum*, o manejo del lenguaje, de acuerdo con los profundos contrastes del lenguaje

---

<sup>81</sup> “If a text introduces the ideas of words fleeing or flying, they [the modern contrapuntist] call it imitating the words when they make the music move with such speed and so little grace that just imagining is enough. When the words say “disappear”, “swoon”, “die”, or indeed “exhausted” they, make the parts suddenly fall silent so abruptly that instead of inducing in listeners corresponding affections, they provoke laughter and contempt and make them think they are almost made fun of.” Galilei, *Dialogo*, 88-89. Citado por: Palisca. Pág. 62

<sup>82</sup> Palisca. Pág 64

poético de Petrarca. Para Vicentino, es necesario ampliar el concepto de *varietas*, ya que el teórico siente que las diversas pasiones encontradas en la poesía vernácula parecen requerir que la pureza, e inclusive la belleza, sean sacrificadas a través del uso mixto de modos, cromatismos e irregularidades en el manejo de las disonancias. Para Wilson, la relación entre retórica y música en este punto es explícita cuando Vicentino afirma “ahora [el orador] habla fuertemente, ahora suavemente, ahora más lentamente, y más rápido, y de esta manera mueve bastante a sus escuchas... lo mismo debe ser en música.”<sup>83</sup> Con esta afirmación, Vicentino propone las bases retóricas que gobernarán la segunda práctica.

Dentro de la siguiente generación de humanistas, encontramos a **Girolamo Mei** (perteneciente a la *camerata*), quien participó en el resurgimiento de las obras concernientes a la oratoria y la retórica de Cicerón. Mei afirma haber leído un sinnúmero de veces la *Rhetorica* de Aristóteles. En una carta dirigida a Vettori, su tutor, Mei propone un sistema aristotélico de artes comunicativas, el cual une la mimesis de la música, retórica, poesía y artes visuales, convirtiéndose en una profecía de la ópera.<sup>84</sup>

Para resumir la asociación entre música y retórica en Italia, queremos anotar la intención de varios teóricos musicales renacentistas que ofrecieron reglas para la buena coordinación entre texto y música. Estas reglas pretendían hacer el texto inteligible musicalmente, al permitir a través de la puntuación sincrónica, tanto musical como verbal, la comunicación ininterrumpida de una idea, utilizando cadencias oportunas, preservando la acentuación y duración de las sílabas e imprimiendo en la partitura el afecto general del texto.

Estos conceptos de correcta puntuación del texto permitieron al compositor utilizar diferentes tipos de cadencias, hoy en día las llamaríamos perfectas o imperfectas, ellos las llamaron cadencias sobre la 3ra y 5ta del modo. Estas cadencias permitían al compositor realizar pausas en el discurso sin generar un final, imitando el efecto de un punto y seguido o un punto y coma en el texto.

---

<sup>83</sup> “Now [the orator] speaks loudly, now softly, and more slowly, and more rapidly, and with this he moves the listeners very much...the same ought to be in music” Blake, “Rhetoric and music.”

<sup>84</sup> Palisca, *Music and ideas in the sixteenth and seventeenth centuries*.

## Conceptos italianos: las prácticas, los estilos y los géneros

Fundamental para la comprensión de la influencia de la retórica en la música italiana en su paso del renacimiento al barroco, son los conceptos de la primera y segunda práctica, los estilos para la iglesia, la cámara y el teatro y los géneros para representar los afectos.

Para Bukofzer el nacimiento del barroco trae consigo la primera elaboración y clasificación de la música en estilos y con ello se evidencia la ruptura de la unidad estilística renacentista. los estilos se clasifican como “*stile antico y moderno*, también conocidos respectivamente como *stylus gravis y luxurians*, o *prima y seconda prattica*.”<sup>85</sup> Más tarde durante el siglo XVII Bukofzer anota la distinción entre *musica ecclesiastica, cubicularis, theatralis*, o música eclesiástica, de cámara o teatral señalando que “estos términos clasifican la música de acuerdo con su función sociológica y no necesariamente implican diferencias en la técnica musical.” Cabe anotar, que como se verá más adelante, estas diversas clasificaciones de estilos y usos sociológicos no excluye un uso mixto de ellos en piezas musicales.

### Las prácticas

La expresión *seconda pratica*,<sup>86</sup> se introdujo por primera vez por Claudio Monteverdi en su libro *V de Madrigali* (1605),<sup>87</sup> como respuesta a las críticas contra su música por parte del teórico Giovanni Maria Artusi, *Delle imperfettioni della musica moderna* (1600). Estas críticas se sustentan en el uso inapropiado de disonancias por parte de Monteverdi, es decir, que el

---

<sup>85</sup> Bukofzer, *Music in the Baroque Era. From Monteverdi to Bach*. Pág. 4

<sup>86</sup> Para ahondar en este tema se sugiere: Mauro Calcagno, “‘Imitar col canto chi parla’: Monteverdi and the creation of a language for musical theater,” *Journal of the American Musicological Society* 55, no. 3 (2002): 383–431; Nikolaus Harnoncourt, *The musical dialogue. Thoughts on Monteverdi, Bach and Mozart*, ed. Reinhard G. Pauly, trans. Mary O’neill (Portland, Oregon: Amadeus Press, 1989); Tim Carter and Geoffrey Chew, “Monteverdi, Claudio,” *Grove Music Online*, accessed April 12, 2017, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44352.>; Paolo Fabbri, *Monteverdi*, trans. Carlos Alonso (Génova, Madrid: Ediciones Turner, S.A., 1985)

<sup>87</sup> “No os sorprendáis que entregue estos madrigales a la imprenta sin antes responder a las objeciones que el Artusi ha lanzado contra algunos detalles ínfimos de ellos, porque, estando al servicio de Su Alteza Serenísima, no dispongo del tiempo que ello requeriría. No obstante, para demostrar que no compongo mi obra en forma casual, he escrito una respuesta que aparecerá, tan pronto como la haya revisado. bajo el título de *Seconda Pratica; ovvero, Perfezioni della moderna musica*. Algunos que no sospechan de que exista otra práctica que la enseñada por Zarlino. se sorprenderán. pero pueden estar seguros con respecto a las consonancias y disonancias, de que existe otra manera de considerarlas, distinta de la tradicional, la cual, con satisfacción para la razón y los sentidos, va en defensa del método moderno de composición. He deseado decir esto para que la expresión “Segunda Práctica” no se la apropie nadie más y, además, para que los ingeniosos reflexionen, en el intertanto, sobre otras materias secundarias con respecto a la armonía y se convenzan de que el compositor moderno construye sobre el fundamento de la verdad.” Monteverdi, prólogo del quinto libro de madrigales 1605.



tratamiento que el compositor hacía de las disonancias no obedecía al canon que reglamenta su uso y que tanto esfuerzo tomo consolidar durante el renacimiento y que Artusi defendía.

Debemos tener en cuenta que, el gran teórico Gioseffo Zarlino *Le istituzioni armoniche* (1558) ya había declarado y aceptado que, las pasiones o afectos contenidos en el texto deben servir como guía e inspirar al compositor al momento de escribir la música.

Para los compositores de la última mitad del siglo XVI, estaba claro que todos los aspectos musicales, podían ser utilizados de manera afectuosa para evocar o transmitir el significado del texto. Regresando a Zarlino, este concebía el uso de intervalos extraños como saltos de sexta o séptima o el uso del cromatismo, para expresar sentimientos de sorpresa o dolor. De igual manera, el ritmo puede obedecer a las necesidades del texto. El meollo del problema radica en que la visión de Zarlino, en cuanto a la alteración del lenguaje musical renacentista se refiere, y con la finalidad de favorecer la evocación o comunicación de estados emocionales, es conservadora.

Monteverdi, por su parte, es mucho más vanguardista en el hecho de que anota en partitura las modificaciones que realizaban los intérpretes musicales a las obras, es decir, escribe lo que los cantantes e instrumentistas añadían a la partitura, con el objetivo de mover las emociones de sus escuchas desde su pluma. Monteverdi permea la labor compositiva con el *ornato* que aportan los ejecutantes u oradores en su *pronunciatio*. Artusi no tolera ver música escrita con esos “errores”, los cuales para Monteverdi son elementos retórico-musicales fundamentales que se justifican en los afectos del texto.



*Imagen 2. Claudio Monteverdi, por Bernardo Strozzi, cerca de 1630.*

Oleo sobre lienzo, Tyrolean state museum.

Para la estética musical renacentista, es vital la preparación de una disonancia, mientras que para Monteverdi es importante ceñirse a la expresión del texto por encima de cualquier regla. Monteverdi estaba firmemente convencido de que la señora de la armonía es la oración (*Signora dell'armonia è l'orazione*), o en palabras modernas, que las palabras dominan la música. Por tanto, las disonancias extremas en la música son tan necesarias como lo es la sorpresa y el *pathos*, en la poesía del barroco temprano. Las nuevas emociones que los textos describen necesitan novedosas combinaciones tanto armónicas como melódicas para poder ser expresadas, y si para ello hay que violentar alguna regla renacentista, pues que así sea.

Cuando un momento del texto lo requiere, la música debe expresar sentimientos severos, diferentes pasiones como amor, odio, sufrimiento, desesperanza, ira, etc. y la única manera de

expresar este bagaje de emociones humanas, es mediante el uso de las herramientas que la retórica del lenguaje utiliza para estos casos.

Athanasius Kircher diría cincuenta años después:

La retórica puede deleitar el alma, o llevarla a la tristeza, luego la mueve hacia la ira, luego hacia la conmiseración, luego la indignación, luego la venganza, y pasiones violentas y otros sentimientos; después de que ha llegado a la confusión emocional, finalmente lleva al oyente a ser persuadido por lo que dice el orador. De la misma manera, la música, combinando de varias maneras períodos y sonidos, mueve el alma con variados resultados.<sup>88</sup>

Podemos decir que la discusión Artusi-Monteverdi concluye —para efectos académicos historicistas— cuando se catalogan estos dos estilos musicales; la *prima pratica* que corresponde a la composición y ejecución musical basada en las reglas rigurosas del renacimiento; y la *seconda pratica* que regula la composición, ejecución y escucha musical a partir de los afectos del texto.

Palisca menciona que, para la época cercana a la controversia, la práctica musical, en lugar de la teorización matemática o especulativa, se convirtió en el interés de los tratadistas, los cuales, comienzan a tratar las reglas contrapuntísticas con ojos permisivos. Entre los muchos autores, Palisca resalta: Artusi, *Seconda parte dell'arte del contrapunto* (1589); Seth Calvisius *Melopoiia* (1592); Thomas Morley, *A plaine and easie introduction to practicall musicke* (1597); Pietro Cerone *el melopeo y maestro* (1613).<sup>89</sup>

Bukofzer anota acertadamente que el periodo renacentista y su *prima prattica*, funciona bajo el mismo principio del periodo barroco y su *seconda prattica*. Para el estudioso, ambas prácticas buscan la expresión musical de los afectos, sin embargo discrepan profundamente en la manera de plasmar los afectos en la música. El compositor renacentista favorece los afectos nobles y contenidos (*restrain*), mientras que el compositor barroco requiere plasmar afectos extremos,

---

<sup>88</sup> “*Rhetoric can delight the soul, or make it sad, then it moves it toward anger, then towards commiseration, then indignation, then revenge, and violent passions and other feelings; after it has reached emotional turmoil, eventually it leads the listener to be persuaded of what the speaker says. In the same way, music, combining in various ways periods and sounds, moves the soul with various results.*” Athanasius Kircher. Citado por: Anna Paradiso Laurin, “Classical rhetoric in baroque music” (Tesis de maestría, Royal College of Music Stockholm, 2012). Pág.XVIII

<sup>89</sup> Palisca, *Music and ideas in the sixteenth and seventeenth centuries*. Pág. 165.

desde el “dolor violento, hasta el gozo exuberante.” Es obvio que estas diferentes necesidades estéticas requieren de un lenguaje musical disímil.<sup>90</sup>

## Los estilos

**Marco Sacchi** (c- 1600-1662) en su texto *breve discorso sopra la musica moderna* (1649) dice:

La música antigua consiste en solamente en una práctica y casi en un sólo estilo de emplear las consonancias y disonancias. Pero la moderna [práctica] consiste de dos prácticas y tres estilos que son, la iglesia, la cámara y el teatro. Las prácticas son: el primero, en el cual la armonía domina la oración, y el segundo, en el cual la oración domina las armonías. Cada uno de estos tres estilos contiene grandes variaciones, novedades e invenciones de dimensiones extraordinarias.<sup>91</sup>

Palisca resume los diferentes recursos que la música moderna ofrecía para Scacchi en la siguiente tabla:<sup>92</sup>

| Stylus ecclesiasticus o estilo para la iglesia                                | Stylus cubicularis o estilo para la cámara                     | Stylus scenicus seu theatralis o estilo escénico o para el teatro |
|---|--|---|
| 1. 4 a 8 voces sin órgano   | 1. madrigales sin instrumentos                                 | 1. estilo recitativo sin gestualidad                              |
| 2. policoral con órgano   | 2. madrigales con bajo continuo                                | 2. estilo recitativo con gestualidad                              |
| 3. con instrumentos   | 3. Composiciones para voces e instrumentos con partes escritas |   |
| 4. Motetes de estilo moderno mixto (incluyen un estilo híbrido de recitativo) |  |   |

Tabla 5. Clasificación de estilos según Marco Scacchi

<sup>90</sup> Bukofzer, *Music in the Baroque Era. From Monteverdi to Bach*. Pág.5

<sup>91</sup> “Ancient music consists in one practice only and almost in one and the same style of employing consonances and dissonances. But the modern consists of two practices and three styles, that is, the church, the chamber, and the theater styles. The practices are: the first, which is ut Harmonia sit Domina Orationis, and the second, which is ut Oratio sit Domina Harmoniae. Each of these three styles contains very great variations, novelties, and inventions of extraordinary dimension.” Scacchi, *Breve discorso*, ff. C3v-C4r. Citado por Palisca. Pág. 170.

<sup>92</sup> Palisca. Pag. 171.

Como se evidencia en la tabla anterior, la polifonía renacentista, continuaba siendo vigente dentro del estilo eclesiástico al combinarse de nuevas maneras, resultando en las obras policorales. De igual manera, se podían mezclar con instrumentos, bajo continuo, o inclusive contrastar con secciones monódicas o recitativos. En el estilo de cámara, el madrigal amplía sus posibilidades incorporando el bajo continuo e instrumentos, permitiendo al compositor aligerar la textura de sus obras de las 4 o 5 voces tradicionales a 3, 2 o inclusive una. Dentro de este estilo, también es posible encontrar un abandono del contrapunto, para realizar obras cercanas a la ópera donde se alternan arias y recitativos. En el estilo teatral, vemos la clara distinción entre obras compuestas para ser actuadas por los cantantes, ópera; y obras escénicas que no toleran la actuación, como el oratorio y la cantata dramática.<sup>93</sup>

### Los géneros

**Pietro Pontio** (1532-1596) —probablemente alumno de Rore (1516-1565)— en su *Ragionamento de musica* (1588) es pionero en reconocer la importancia del género.

El autor no utiliza el término como tal, pero sí resalta lo vital que es diferenciar correctamente el lenguaje particular de cada tipo de obra, vemos la cita anotada por Palisca:

La manera o estilo (como le deseamos llamar) para hacer un motete es grave y tranquilo. Las partes, especialmente el bajo, se mueven con gravedad, y el compositor debe mantener esta disposición (*ordering*) de las partes desde el comienzo hasta el final. De la misma manera el sujeto individual debe ser grave, inclusive si hoy en día algunos compositores hacen motetes y otras piezas sacras en las cuales esto no se cumple. Ellos [los compositores] en estas, algunas veces ponen las partes juntas con movimientos rápidos e inclusive muy rápidos, [...] así sus trabajos casi parecen madrigales o canciones.<sup>94</sup>

El estilo puede ser común a varios géneros. Por ejemplo, el estilo grave, se utiliza para los motetes y las misas, sin embargo, la manera como las voces se van a comportar —dentro del estilo grave— va a ser diferente para una misa o para un motete. Algunos de los géneros considerados por Pontio son salmos, magnificats, himnos, madrigales y ricercars.<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup> Palisca. Pág. 171; Bukofzer Pág. 20-24

<sup>94</sup>“*The manner or style (as we wish to call it) for making a motet is grave and tranquil. The parts, especially the bass, move with gravity, and the composer should maintain such ordering of the parts from beginning to end. Likewise the individual subject should be grave, even if nowadays some composers make motets and other sacred works in which this is not true. In these they sometimes put the parts together with quick, even very quick motion, ... so that their works almost seem madrigals or canzoni.*” Pontio, *Ragionamento*, 154. (Rag.4) Citado por Palisca. Pág. 172.

<sup>95</sup> Palisca. Pág. 173.

**Claudio Monteverdi** (1567-1643), utiliza específicamente el término género en el prefacio de su libro VIII de madrigales. El compositor habla de tres afectos principales: ira, templanza y humildad y asigna a cada uno de ellos un género de la voz humana, para la ira el género *concitato*, para la templanza el *temperato* y para la humildad el *molle*. El compositor luego dice que ha buscado cómo representar el género *concitato* en las composiciones del pasado sin ningún éxito, por tanto, procede a idear una solución para poderlo representar musicalmente. Su solución consistió en utilizar ataques consecutivos sobre una misma nota en ritmo de semicorchea para representar y comunicar este estado afectivo.<sup>96</sup>

El uso del término género (*genus*) por parte de Monteverdi no equivale todavía de manera precisa al punto que queremos exponer. Sin embargo, su resultado sí que es preciso, si entendemos que el “género” *concitato* fue el origen del género *madrigale guerriero*, mientras que el “género” *molle* fue el origen del género *madrigali amorosi*.

El género provee a los compositores algunas nociones básicas para componer sus obras, distinguiendo entre composiciones que comparten el estilo. Como vemos en el ejemplo de Monteverdi, no es lo mismo componer un madrigal guerrero que un madrigal amoroso, pues ambos géneros tienen peculiaridades de escritura y manejo de los elementos musicales que se deben respetar, así ambos pertenezcan al estilo de cámara. Esta división y distinción de los géneros, evidencia la influencia de nociones retóricas, pues los oradores no utilizan el mismo lenguaje para hablar de la guerra, que, para hablar de amor, así se estén dirigiendo a un juez, una asamblea o al público en general.

---

<sup>96</sup> “Habiendo considerado que nuestras más importantes pasiones o afectos del ánimo son tres, es decir, la ira, la templanza y la humildad, como bien afirman los mejores filósofos, al igual que la naturaleza de nuestra voz se divide en alta, baja y media, y el arte de la música lo indica claramente con los términos *concitato*, *molle temperato*, y no habiendo podido encontrar en las composiciones del pasado ejemplo del *concitato genere* y si del *molle* y *temperato*, género que fue sin embargo descrito por Platón en el tercer *De Rhetorica* con estas palabras: “*Suscipe harmoniam illam quae ut decet imitatur eutis in proelium, voce, atque accentus*”, y sabiendo que los contrarios son los que mueven en mayor medida el ánimo nuestro, fin que debe tener la buena música como afirma Boecio al decir: “*Musicam nobis esse coniuncam, mores, vel honestare, vel evertere*” [...] propuse dividir [la semibreve] en dieciséis semicorcheas, que tocadas una por una con añadido de oración continente ira y desdén [...]” Fabbri, *Monteverdi*. Pág. 405

## Relaciones entre retórica y música en el periodo barroco

Como afirman Buelow y López-Cano,<sup>97</sup> las relaciones entre oratoria y música ven su grado más profundo de unión a partir del siglo XVII. Fue durante este siglo que las teorías de la retórica lograron permear la gran mayoría de las prácticas compositivas, interpretativas y teóricas. Este fenómeno se debe, en parte, al ideal renacentista de imitar las antiguas culturas clásicas y al deseo de teóricos y compositores de “recuperar” para la música la capacidad de generar, evocar y mover las emociones o afectos de sus escuchas.

La retórica influenció la definición de estilos y formas musicales dando pautas al compositor de en qué ocasión utilizar un lenguaje musical digno, cómico, severo, etc.; de cuando utilizar alguna técnica de introducción tipo *captatio benevolente* en su pieza; de cómo y cuándo generar contrastes utilizando cambios de mensura, de escritura o de textura, de cómo aproximarse y diseñar líneas y efectos musicales a partir del entendimiento del texto y de cómo lograr la expresión en la música a través de la evocación de afectos y la comunicación de ellos a los escuchas, al tener como paradigma estético, la expresión de las palabras y la generación o mutación de afectos, a través de técnicas retóricas que contemplaban la aproximación, por medio del *pathos* aristotélico y el uso de figuras retórico-musicales.

La unión de la música a los principios retóricos es una de las características más relevantes del estilo vocal barroco. Sin importar la nacionalidad de la música, ésta tendrá como uno de sus principales paradigmas la inteligibilidad del texto, según los principios discutidos en secciones anteriores de este trabajo. Esta preocupación por hacer entendible el texto, no sólo se aplica a la música vocal, la música instrumental también, según los estudiosos de la corriente llamada *Historically informed performance*, debe articularse de acuerdo con la “importancia” de sus notas.<sup>98</sup>

---

<sup>97</sup> López Cano, *Música y retórica en el barroco*; George J. Buelow, “Rhetoric and music (2) baroque,” *Oxford Music Online* (blog), accessed March 30, 2017, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043166?rskey=uiajrZ&result=1>.

<sup>98</sup>Para ahondar en este tema se sugiere: Bruce Haynes and Geoffrey Burgess, *The pathetick musician. Moving an audience in the age of eloquence* (New York, United State of America: Oxford University Press, 2016); Colin Lawson and Robin Stowell, eds., *The historical performance of music an introduction*, 1st ed. (New York, United State of America: Cambridge University Press, 1999); Judy Tarling, *The weapons of rhetoric a guide for musicians*

No podemos dejar a un lado el papel fundamental de los círculos de discusión intelectual como la *camerata Fiorentina*, los cuales, al revisar la música de la era clásica, concluyeron que la palabra debía predominar sobre la música, llevando obligatoriamente a sus interesados seguidores a la consulta y experimentación compositiva a partir de manuales de retórica, poesía y oratoria. De esta manera, afirma López-Cano, fue el único medio con el cual, los compositores aseguraron, que el discurso musical se construyera a favor del texto.<sup>99</sup>

La música toma de la retórica las herramientas que considera necesarias para lograr manipular los afectos del público de acuerdo con el uso que ejerce del contenido del texto. Esta idea, se convirtió en una tarea fundamental para los músicos del barroco, dando como resultado la formulación de una compleja teoría retórico-musical, que proveyera de elementos la labor del compositor para lograr convencer y persuadir con su obra.

El clima intelectual del barroco, escéptico, analítico y racional permitió al estudioso y analista musical dar un paso más allá al utilizar terminología propia de la retórica literaria para describir fenómenos musicales oportunos del barroco. Al compositor barroco no le bastaba ya con moldear tímidamente los contornos melódicos y rítmicos o la estructura o continuidad del madrigal para favorecer el texto. Ahora la música buscaba mover las pasiones utilizando la aproximación del *pathos* aristotélico, y para ello necesitaba ampliar su lenguaje y alejarse del estilo *grave*, digno y balanceado de sus antepasados renacentistas, inadecuado para musicalizar las múltiples pasiones o afectos plasmados por la poesía Petrarquista o Manierista.

Para López-Cano es importante resaltar que, la música del barroco es esencialmente nueva, es decir, se compone para una ocasión en especial, se interpreta y se archiva. Esta música no gozaba de nuestro polifacético afán analista. El compositor y el intérprete (a veces la misma persona) tenían una oportunidad para presentar su trabajo y convencer a los escuchas del alto nivel de su labor, por tanto, todas las herramientas de las que se pudiera echar mano para asegurar su empleo eran más que bienvenidas. Por eso las teorías retórico-musicales fueron tan oportunas y necesarias en la labor del compositor y del intérprete.

---

*and audiences* (Hertfordshire, UK: Corda Music Publications, 2005); Harnoncourt, *The musical dialogue. Thoughts on Monteverdi, Bach and Mozart*.

<sup>99</sup> López Cano, *Música y retórica*. Pág. 36.



Vincenzo Galilei en su texto *Dialogo della musica antica et della moderna* (1581) sostiene que el compositor y el intérprete, deben tener en cuenta para su formación y buena labor, las piezas teatrales. Tratar de imitar las diferentes personas dramáticas y las peculiaridades de cada rol. Galilei hace especial énfasis en la necesidad de imitar la cantidad de sonido, los diferentes tipos de acentos, la velocidad de la declamación junto con su agógica, dinámica, fraseo y acentuación, en sí parece referirse a todos los elementos que no se anotan en la partitura barroca por parte del compositor.

Amplíemos, la ya mencionada, revisada cita de Vicentino en *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555) escribe:

[...] la experiencia del retórico enseña que él a veces habla fuerte, y algunas veces suave, y ahora más lento, ahora rápido, y de esta manera mueve mucho a su audiencia. Por esta razón la música es cantada de memoria, para la imitación de los acentos y los efectos de las partes del discurso. ¿Qué efecto produciría un orador que no recitara un discurso con los acentos correctos, y la buena pronunciación, ahora lento ahora rápido, ahora hablando fuerte, ahora suave? Él no movería a su audiencia [...]<sup>100</sup>

La música debe imitar el texto basado en la *actio* o acción de pronunciar el discurso. La música barroca debía ir más allá del texto por medio de sus propios medios expresivos, enfatizando de diferentes maneras las emociones o situaciones lo que los poetas querían expresar.

Un nuevo estilo surgió progresivamente y, en lugar de deber su lenguaje al contrapunto riguroso, la música vocal comenzó a favorecer la expresividad (*affetti*). En esta nueva manera de hacer música la voz gozará de libertad y podrá contemplar pasajes de alto virtuosismo.

El *arioso* y el *recitativo* serán típicos de este nuevo estilo libre y afectivo, para acompañarlos se contará con uso extensivo del bajo continuo. El solista estará en capacidad de adaptar la música al ritmo e intensidad de las palabras, utilizando aceleraciones, desaceleración, rupturas y silencios mezclados con importantes contrastes en matices, tono de la voz, dicción, colocación, etc. El papel del acompañamiento está entonces en el fondo y casi en un inadvertido lugar de la escena,

---

<sup>100</sup> “the experience of the orator can be instructive [...] For he speaks now loud and now soft, now slow and now fast, thus greatly moving his listeners. For this reason music is sung from memory, so as to imitate the accents and effects of the parts of an oration. What effect would an orator have if he were to recite a fine oration without organizing the accents, pronunciations, fast and solo rates of motion, and soft or loud levels of speaking? He would not move the audience.” Nicola Vicentino, *Ancient music adapted to modern practice*, ed. Palisca, trans. Maria Rika Maniates (New Haven and London: Yale University Press, 1996). Pág. 301

dialogando a veces a manera de imitación de motivos vocales con los cantantes o solistas. Es con estos novedosos elementos que la Italia del siglo XVII encuentra una conjunción de herramientas vanguardistas y técnicas que le permiten dar un lugar absolutamente predominante al texto y sus afectos sobre la música; las cuidadosas reglas renacentistas dan paso a licencias expresivas siempre justificadas en el intento compositivo de dar un vehículo musical a la palabra lo más cercano a la *pronuntiatio*, y regalando al mundo la *seconda pratica* o *stile moderno*.

A manera de síntesis, citamos a López-Cano: “Es la música italiana de transición de siglo XVI y XVII la que proporcionará los paradigmas de la expresión de afectos en música. Su estilo inaugura el barroco musical propiamente dicho y la imitación y adopción de éste significará la actualización de los estilos musicales del resto de los países europeos.”<sup>101</sup>

### **Retórica musical, teorías y tratados**

En este apartado trataremos los principales textos relacionados con las teorías retórico-musicales del barroco generalmente agrupados bajo la denominación de *musica poetica*. Para ofrecer una contextualización más cercana a nuestra compositora de estudio, decidimos incluir tratadistas italianos que no definen específicamente figuras retórico-musicales, pero que si tratan temas músico-afectivos. Esperamos que una visión de sus posturas nos pueda ayudar a la comprensión del manejo retórico por parte de Strozzi y de los autores italianos para trabajos futuros.

### **Autores alemanes y *Musica poetica***

Los tratados sobre retórica musical que contienen definiciones y a veces ejemplos musicales de figuras retóricas son comúnmente agrupados bajo la denominación *musica poetica*. El estudio a profundidad de estos tratados excede el propósito de esta tesis. Por ello nos limitaremos a mencionar las posturas de los autores, las figuras retórico-musicales que se encuentran en ellos y algunos datos relevantes de los tratados más representativos de esta corriente.<sup>102</sup>

López-Cano afirma que según Manfred Bukofzer (1986) durante el periodo barroco existían tres tipos de teorización musical: la *musica theoretica*, la *musica practica* y la *musica poetica*. El término *musica poetica* es introducido por primera vez por Nikolaus Listenius en su tratado

---

<sup>101</sup> Ruben López Cano, “Bases semióticas para una neoretórica musical,” 2000, [https://www.dropbox.com/s/45fza1f19419che/2000.Bases\\_semioticas\\_neoretorica.pdf](https://www.dropbox.com/s/45fza1f19419che/2000.Bases_semioticas_neoretorica.pdf). Pág.40

<sup>102</sup> Para un estudio a profundidad sobre tratados de *musica poetica*, recomendamos revisar: Bartel, *Musica poetica. Musical-rhetorical figures in german baroque music*.

*Musica* de 1537 como una nueva clasificación musical que se sumó a las categorías ya mencionadas por Boecio, la *musica theoretica* y la *musica practica*.<sup>103</sup>

- La *musica theoretica* se encargaba de la especulación teórica, del origen físico del sonido, de la importancia de la música para el cosmos y el hombre, de la armonía de las esferas y de la *musica mundana y humana*.
- La *musica practica* contempló los manuales de índole práctico para la ejecución musical, tratando temas de notación, claves, interpretación vocal e instrumental, ornamentación, técnicas de instrumentos específicos y demás elementos básicos para la labor del intérprete.
- La *musica poetica* o *ars compositionis* se ocupó de las diversas herramientas técnicas que están al alcance del compositor.

Posteriormente, menciona López-Cano, Ioannes Stomius (1502-1562) *Prima ad musican instructio* (1536), Gallus Dressler (1533-1585) *Praecepta musicae poeticae* (1563) y Eucharius Hoffmann (?-1588)<sup>104</sup> incluyen en sus respectivos textos algunos conceptos de organización del discurso retórico y algunas herramientas o conceptos de figuras retórico-literarias como: *exordium, medium, finis, ellipse*, etc. como posibles dispositivos a incorporar a la labor musical compositiva.<sup>105</sup> Almeida Soares citando a Paixao (2008, Pág.31), menciona otros dos tratados: Heinrich Faber (1500-1552), *Musica poetica* (1548) y *Compendiolum musicae* (1548).<sup>106</sup>

**Joachim Burmeister** (1564-1629) es el primer teórico que ofrece una sistematización de los principales aspectos de la retórica musical. Sus teorías y posturas sobre retórica musical las encontramos en tres de sus publicaciones *Hyponmematum musicae poeticae* (1599), *Musica autoschediastike* (1601), y *Musica poetica* (1606).

Según Bartel,<sup>107</sup> Burmeister tenía la intención de asociar algunos dispositivos musicales (*musical devices*) tradicionales con herramientas de la retórica literaria. De esta manera pretendía

---

<sup>103</sup> López Cano, *Música y retórica*. Pág. 38.

<sup>104</sup> López-Cano no especifica el tratado que contiene conceptos sobre *musica poetica* de este autor. Hemos conocido los siguientes *Practicae praecepta communiora* (1572) y *Doctrina de tonis seu modis musicis* (1582) pero no podemos afirmar donde se ubica esta información

<sup>105</sup> López Cano, *Música y retórica*. Pág. 39.

<sup>106</sup> Almeida Soares, "O emprego da retórica na música colonial brasileira." Pág.93.

<sup>107</sup> Bartel, *Musica poetica. Musical-rethorical figures in german baroque music*. Pág. 94.

definirlos objetivamente y hacerlos accesibles al mundo musical. En el prólogo de *Musica autoschediastike* leemos:

Cuando estudiamos los trabajos de los grandes maestros, raramente encontramos alguno en el cual no se ejemplifique algún dispositivo memorable [...] estamos obligados a sentar nuestras observaciones y recogerlas para futuras generaciones [...] en forma de reglas y regulaciones [...]<sup>108</sup>

Más adelante en el prólogo

Al escoger estos términos, solo nos impulsó nuestro sincero deseo de eliminar la falta de terminología. Creemos que a través de estos términos y designaciones será posible familiarizarse con el material musical en su forma apropiada.<sup>109</sup>

Burmeister ofrece en su tratado *Musica Poetica* (1606) la primera definición sistemática de cómo abordar el análisis musical:

“El análisis musical es la examinación de una pieza perteneciente a cierto modo y a cierto tipo de polifonía. La pieza debe ser dividida en sus afectos o periodos, para que el ingenio con el que cada periodo toma forma pueda ser estudiado y adaptado para imitar. El análisis consta de cinco partes; (1) investigación del modo; (2) investigación del genus melódico; (3) investigación del tipo de polifonía; (4) consideraciones sobre la calidad; (5) seccionamiento de la pieza en afectos o periodos.”<sup>110</sup>

Para ejemplificar su postura, analiza algunos motetes de Lassus, con especial énfasis en *In me transierunt*. Durante su trabajo analítico el estudioso identifica algunos lugares en la partitura que califica como ornamentos (para nosotros figuras retórico-musicales) y, tomando prestada terminología de la retórica literaria, procede a nombrarlos sistemáticamente según la similitud del ornamento musical a la definición tradicional de las figuras retórico-literarias: “El primero de esos [periodos] es adornado con *hypotyposis*, *climax*, y *anadiplosis*; el segundo, de la misma

---

<sup>108</sup> “When we study the works of the great masters, we will rarely find one which does not exemplify some notable device [...] we are bound to record our observations and gather them for future generations ... in the form of rules and regulations ...” Citado por Bartel. Pág. 94.

<sup>109</sup> “In choosing these terms, we were moved by nothing other than our sincere desire to eliminate the lack of terminology. We believe that through these terms and designations it will be possible to become familiar with the musical material in its appropriate form.” Citado por Bartel. Pág. 95.

<sup>110</sup> “Musical analysis is the examination of a piece belonging to a certain mode and to a certain type of polyphony. The piece is to be divided into its affections or periods, so that the artfulness with which each period takes shape can be studied and adopted for imitation. There are five areas of analysis: (1) investigation of the mode; (2) investigation of the melodic genus; (3) investigation of the type of polyphony; (4) consideration of the quality; (5) sectioning of the piece into affections or periods.” Joachim Burmeister, *Musical Poetics*, ed. Claude V. Palisca, trans. Benito V. Rivera (New Haven and London: Yale University Press, 1993). Pág. 201.

manera, y a esas figuras puede añadirse *anaphora*; el tercero es adornado por *hypotyposis* y *mimesis*; el cuarto de la misma manera, con la adición de *pathopoeia* [...]”<sup>111</sup>

Burmeister define el ornamento musical o figura: “Un ornamento musical o figura es un pasaje, armónico o melódico, que es contenido dentro de un período [o afecto] definido que comienza desde una cadencia y termina en una cadencia; que se aleja del método de composición simple, y con elegancia asume y adopta un carácter más ornamental.”<sup>112</sup>

Burmeister nombra veintisiete figuras en *Musica Poetica: fuga realis, metalepsis, hypallage, apocope, nonëma, analepsis, mimesis, anadiplosis, symblema, syncopa, pleanasmus, auxesis, pathopoeia, hypotyposis, aposiopsis, anaploke, parembole, palillogia, climax, parresia, hyperbole, hypobole, congeriesm, homostichaonta, anaphora, fuga imaginaria*.

Según afirma López-Cano, aparte de ofrecer un glosario de las figuras retórico-musicales, Burmeister da importancia a la estructura, ahora retórico-musical, de la *dispositio*.<sup>113</sup>

**Sethus Calvisius** (1556-1615) en su *Melopoia sive melodiae condendae ratio* (1592) hace énfasis en las relaciones entre las figuras retórico-poéticas y las retórico-musicales afirmando que la música vocal es superior a la instrumental ya que puede presentar simultáneamente dos figuras retóricas.<sup>114</sup>

**Johannes Lippius** (1585-1612) en su *Synopsis musicae novae* trata las figuras retórico-musicales y la *dispositio*. Su postura sienta que la música debe representar los afectos encontrados en el texto y que debe utilizar los diferentes ornamentos y figuras retórico-musicales como el astuto orador utiliza las suyas.<sup>115</sup>

**Johannes Nucius** (c. 1556-1620) aporta en su tratado *Musices Poeticae sive de compositione cantus praeceptiones* (1613) una nueva categorización de las figuras retórico-musicales basadas

---

<sup>111</sup> “The first of these is adorned with hypotyposis, climax, and anadiplosis; the second is likewise, and to those figures may be added anaphora; the third is adorned by hypotyposis and mimesis; the fourth likewise, with the addition of pathopoeia[...].” Burmeister. Pág. 207.

<sup>112</sup> “A musical ornament or figure is a passage, in harmony as well as in melody, which is contained within a definite period that begins from a cadence and ends in a cadence; it departs from the simple method of composition, and with elegance assumes and adopts a more ornate character.” Burmeister. Pág. 155.

<sup>113</sup> López Cano, *Música y retórica*. Pág. 41.

<sup>114</sup> López Cano. Pág. 41.

<sup>115</sup> López Cano. Pág. 41.

en su contenido y funcionalidad: *figurae principales* y *figurae minus principales*, clasificación que adoptan más tarde Thuringus, Kircher y Janovka. Esta clasificación distingue entre figuras retórico-musicales de índole técnica y de índole expresiva.<sup>116</sup>

La explicación de las figuras retóricas en el texto de Nucius partirá de comparar cómo las artes visuales y la música se glorifican a través de peculiaridades:

Así como el pintor no merecerá grandes alabanzas a través de [pintar] un reflejo exacto del rumbo, el estado o el color de una imagen, sino que dota a sus imágenes con sus gestos únicos, apariencias peculiares y colores distintos, así gratificando los ojos de los espectadores, también lo hará una composición musical a través de la similitud ininterrumpida y la falta de adornos floridos no solo se quedará sin arte, sino que aburrirá a los oyentes.<sup>117</sup>

Bartel afirma que para Nucius, al igual que para Thuringus, las descripciones de las figuras retórico-musicales que se observan en sus tratados se aproximan más a denominarlas como ornamentos (*ornatus*) que como herramientas para transmitir afecto o conmover (*movere*), es decir se centran más en deleitar a los escuchas que en conmovierlos.<sup>118</sup> Por otra parte, afirma que la intención de Burmeister de definir las figuras retórico-musicales a partir de obras analizadas, difiere de la de Nucius.

Bartel concluye que la principal motivación de Nucius fue la de establecer una unión entre los dispositivos retórico-literarios y los retórico-musicales. Para ello crea un listado de figuras retórico-musicales análogas a las figuras retórico-literarias.<sup>119</sup> Por último, Nucius cita ejemplos musicales de los motetes de Clemens y Lassus.

Nucius nombra figuras retórico-musicales en su texto: *fuga*, *commissura*, *repetitio*, *climax*, *complexio*, *homioleuton*, *syncopatio*. Además, anota listados de palabras que pueden ser

---

<sup>116</sup> Bartel, *Musica poetica*. Pág 100.

<sup>117</sup> “Just as a painter will not merit great praise through an exact reflection of the bearing, state, or color of an image, but rather endows his images with their unique gestures, peculiar appearances, and distinct colors, thereby gratifying the eyes of the viewers, so too will a musical composition through uninterrupted similitude and lack of florid embellishments not only remain artless, but also bore the listeners.” Nucius, *Musices poeticae*, Ch.7, F4. Citado por Bartel. Pág 101.

<sup>118</sup> Bartel. Pág 102.

<sup>119</sup> Bartel. Pág. 103.

“expresadas y pintadas a través de variedad y de sonidos de notas”:<sup>120</sup> regocijo, temer, lamentar, llorar, quejas, furia, risa, piedad.

**Christoph Kaldenbach** (1613-1698) en su disertación *Analysis harmoniae Orlandi di Lasso* (1664) sigue la línea de Burmeister al identificar figuras en la obra de Lasso y tratar el tema de la *dispositio* musical.<sup>121</sup>

**Joachim Thuringus** (Finales del siglo XVI- ¿?) en su obra *Opusculum bipartitum de primordiis musicis* (1624), al igual que Nucius, explica la función de las figuras retórico-musicales a la luz de la comparación entre las de la ornamentación de la pintura y la música.

En su tratado, conserva la división entre figuras técnicas y figuras expresivas, propuesta por Nucius y añade un sustancial número de figuras a las descritas por éste. Otro significativo aporte de Thuringus es la reclasificación de algunas figuras, por ejemplo, mueve la *syncopatio* desde el grupo de *figurae principales* (figuras técnicas) al grupo de *figurae minus principales* (figuras expresivas), caso contrario a la *repetitio*, la cual mueve del segundo grupo al primero.<sup>122</sup>

Esta importante observación nos indica que el autor (y tal vez su círculo intelectual cercano) pasó de considerar la síncopa como una herramienta técnica a considerarla una herramienta afectiva; y la repetición la pasó a considerar una herramienta técnica y ya no una herramienta afectiva.

La catalogación de figuras retórico-musicales realizada por Thuringus, es adoptada por Kircher, Janovka, Bernhard y Walter, quienes renombraron las categorías como *figurae fundamentales* y *figurae superficiales*.<sup>123</sup>

Las figuras mencionadas por este autor son: *fuga*, *commisura*, *syncopatio*, *repetitio*, *climax*, *complexio*, *homioleuton*, *pausa*, *anaphora*, *cataphoresis* (*fauz bourdon*), *nonema*, *parthopoeia* [sic], *parrhisia*, *aposiopesis* (incluyendo *homioleptoton* y *homioleuton*), *paragoge* y *apocope*.

**Athanasius Kircher** (1601-1680) en su influyente enciclopedia *Musurgia Universalis* (1650) trata las figuras retórico-musicales en dos momentos, en el libro 5 *De symphoniurgia*, capítulo

---

<sup>120</sup> Bartel. Pág. 102.

<sup>121</sup> López Cano, *Música y retórica*. Pág 41.

<sup>122</sup> Bartel, *Musica poetica*. Pág. 104.

<sup>123</sup> Bartel. Pág.104.

XIX *De figuris sive tropis harmonicis in cantilenis servandis* donde podemos encontrar la siguiente definición:

Nuestras figuras musicales son y funcionan como ornamentaciones, tropos y las diferentes maneras de variación en el discurso retórico. Ya que como el orador mueve al escucha a través de una ingeniosa organización de los tropos, ahora a la risa, ahora a las lágrimas, luego súbitamente a la lástima y justicia o a otros afectos contrastantes, de la misma manera la música [mueve al escucha] a través de una ingeniosa combinación de las frases y pasajes musicales.<sup>124</sup>

Según Bartel, el tratamiento de las figuras retórico-musicales por parte de Kircher no sigue la postura analítica de Burmeister, ni las trata de acuerdo con Nucius o Thuringus como herramientas ornamentales que aportan variedad y gracia, sino que resalta su papel como herramientas afectivas. Este tratamiento se convertirá a partir de ahora en el objetivo principal de las figuras retórico-musicales.<sup>125</sup>

Las figuras mencionadas por Kircher son las mismas que encontramos en Thuringus, salvo la *parthopoeia*, la cual Kircher cambia por *prosopopoeia*.

Kircher pasa a visitar de nuevo las figuras retórico-musicales en su libro VIII *Musurgia mirifica*, capítulo VIII *Musurgia rhetorica*. Este libro discute las similitudes entre retórica y música pasando por la *inventio*, *medium* y *elocutio*. Bartel afirma que, a lo largo del capítulo Kircher hace énfasis en la importancia de la expresión de los afectos. Más adelante en el capítulo, el jesuita ofrece una clasificación de las emociones o afectos: (1) alegres, (2) piadosos o suaves y (3) tristes a partir de los cuales todos los demás se originan; menciona los doce modos eclesiásticos y realiza un paralelo entre estos y los tropos retóricos, discute el rol del *ornatus* como el hogar de las figuras retórico-musicales, mencionando que estas herramientas se acomodan muy bien en el *stylus recitativus*, ya que al contrario de la polifonía, una solo voz está expresando las palabras.<sup>126</sup>

Es necesario anotar que Burmeister, Nucius y Thuringus estudian y catalogan las figuras retórico-musicales en el contexto del contrapunto imitativo. Kircher contempla el uso de las figuras retórico-musicales dentro de la *seconda pratica* al mencionar su uso en el novedoso *stylus*

---

<sup>124</sup> Bartel. Pág.107.

<sup>125</sup> Bartel. Pág. 107.

<sup>126</sup> Bartel. Pág. 109



*recitativus*.<sup>127</sup> Tal vez, esta sea la razón por la cual el jesuita hace tanto hincapié en las aplicaciones expresivas de las figuras, ya que las pudo haber visto como herramientas que garantizan la expresión del texto de una manera vanguardista. Este será uno de los pocos tratados donde vemos claramente la unión de la *musica poetica* alemana con la necesidad italiana de expresar claramente el texto.

**Elias Walther** escribe una disertación en 1664. Este texto académico ha permitido a los estudiosos de la disciplina concluir que las figuras retórico-musicales se utilizaron con aplicaciones analíticas. El texto de Walter analiza el motete de Lasso *In me transierunt*, utilizando la misma terminología de Burmeister, sin necesidad de proveer definiciones de las figuras. Para Bartel, esto es prueba suficiente de que las figuras habían llegado a ser tan conocidas y comunes que no es necesario proveer definiciones en los ambientes académicos.<sup>128</sup>

**Christoph Bernhard** (1628-1692) alumno de Schütz realiza dos viajes a Italia durante la década de 1650, donde afirma haber estudiado con Carissimi. El trabajo de Bernhard concerniente a las figuras retórico-musicales lo encontramos en dos de sus obras: *Tractatus compositionis augmentatus* (c. 1660) y *Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der con- und dissonantien*.

El *Tractatus* es un tratado de composición, en el cual se tratan las figuras retórico-musicales de acuerdo con el concepto italiano de retórica, es decir, diferencia su uso dependiendo del estilo: música para la cámara, para la iglesia o para el teatro.

Por su parte el *Bericht*, trata las figuras desde una concepción alemana, es decir, sin distinción de que figuras son prudentes de utilizarse en qué lugar para la tradición alemana era válido utilizar todo el arsenal de figuras y herramientas retóricas con la finalidad de persuadir y conmover sin hacer distinción entre estilos. Ambos tratados gozaron de una amplia circulación influenciando ampliamente los trabajos de J.G. Walther y Mattheson entre otros.<sup>129</sup>

El trabajo de Bernhard se aproxima a las figuras retórico-musicales de una manera novedosa. El tratadista pretende explicar el uso no tradicional de las disonancias catalogando varios casos como figuras retórico-musicales.

---

<sup>127</sup> Bartel. Pág. 110

<sup>128</sup> Bartel. Pág. 111.

<sup>129</sup> Bartel. Pág. 112.

Bernhard toma el *stylus gravis* o contrapunto riguroso como punto de partida, y explica los fenómenos disonantes como ingeniosas ornamentaciones de este estilo de escritura, catalogándolos como figuras retórico-musicales. El autor presenta la versión en *stylus gravis* y luego la versión ornamentada como figura retórico-musical, proponiendo, que el nuevo estilo de escritura tiene sus raíces en el contrapunto renacentista y que no era un nuevo estilo salido de la nada.

Bernhard expone que aquellas disonancias que no puedan ser explicadas como ornamentaciones del *stylus gravis*, ergo que no provienen de los maestros antiguos, deben ser abolidas y vistas como abominaciones.

Bernhard clasifica en el *tractatus* las figuras retórico-musicales de acuerdo con el estilo en que se pueden presentar.<sup>130</sup>

---

<sup>130</sup> Christoph Bernhard, *The treatises of Christoph Bernhard*, trans. Walter Hilse (Columbia University Press, 1973).

| <i>stylus gravis.</i>   | <i>stylus luxurians</i> . Se subdivide en:  |                              |
|---|---|------------------------------|
| tambien llamado a <i>capella, ecclesiasticus</i> .<br>Prioriza la música sobre el texto | <i>Communis</i> . Utilizado en todas partes, música y texto son de igual importancia  |                              |
|   | <i>stylus theatralis</i><br>tambien llamado <i>stylus recitativus</i> u <i>oratorius</i> .<br>Prioriza el texto sobre la música |                              |
| Figuras encontradas en este estilo  | Figuras encontradas en este estilo  |                              |
| <i>transitus</i>  | Las ya mencionadas en el <i>stylus antiquus</i>   |                              |
| <i>quasi-transitus</i>  | <i>superjectio</i>  | <i>saltus duriusculus</i>    |
| <i>syncopatio</i>   | <i>anticipatio</i>  | <i>mutatio toni</i>          |
| <i>quasi-syncopatio</i>   | <i>subsumtio</i>  | <i>inchoatio imperfecta</i>  |
|   | <i>variatio</i>   | <i>longinqua distantia</i>   |
|   | <i>multiplicatio</i>  | <i>consonantie improprie</i> |
|   | <i>prolongatio</i>  | <i>questio notae</i>         |
|   | <i>syncopatio catachrestica</i>   | <i>cadentia duriuscula</i>   |
|   | <i>passus duriusculus</i>   |                              |
|   |   | <i>tertia deficiens</i>      |
|   |   | <i>sexta superflua</i>       |

Tabla 6. Bernhard, consolidado de figuras retórico-musicales y los estilos italianos a los que pertenecen

Mientras que su clasificación en el *Bericht* obedece a criterios alemanes, por tanto, las clasifica:<sup>131</sup>

| <i>Figurae Fundamentales</i> | <i>Figurae Superficiales</i> |                        |
|------------------------------|------------------------------|------------------------|
| <i>transitus</i>             | <i>superjectio</i>           | <i>retardatio</i>      |
| <i>syncopatio</i>            | <i>subsumtio</i>             | <i>heterolepsis</i>    |
|                              | <i>variatio</i>              | <i>quasi-transitus</i> |
|                              | <i>multiplicatio</i>         | <i>abruptio</i>        |
|                              | <i>ellipsis</i>              |                        |

Tabla 7. Bernhard, consolidado de Figuras retórico-musicales y su categorización a la alemana

**Johann Georg Ahle** (1651-1706) en su texto *Sommer-Gespräche* (1697) Sugiere que el compositor realice un estudio de las figuras retóricas encontradas en el texto, y que luego las

<sup>131</sup> Bernhard.

refleje en la música de la misma manera que se sincronizan los finales de frases textuales con cadencias y se respeta el acento de las palabras. Esta posición frente a las figuras retórico-musicales es única de Ahle. El autor pretende que el compositor encuentre las figuras retóricas en el texto y las refleje en música, es decir, todas las figuras del texto —no solo las que son imitables musicalmente— deben aparecer reflejadas en la partitura.<sup>132</sup>

Las figuras retórico-musicales encontradas en este texto son: *epizeuxis*, *anaphora*, *anadiplosis*, *climax*, *epostrophe*, *epanalepsis*, *epanodos*. Además, encontramos las siguientes figuras de ornamentación: *accento*, *tremolo*, *grosso*, *circolo mezzo*, *carcare della nota*, *tirata mezza*.

**Tomas Baltazar Janovka** (1669-1741) escribe el primer diccionario de términos musicales de su época, *Clavis thesaurum magnae musicae artis* (1701). En este diccionario encontramos algunas figuras retórico-musicales clasificadas según la tradición alemana: *figurae principales: fuga*, *commisura*, *syncopatio* y *figurae minus principales: pausa*, *anapjora*, *climaz*, *semplica (complexus)*, *similiter desinens figura* (correspondiente con la figura encontrada en Kircher *homoioptoton*), *anitheton*, *anabasis*, *catabasis*, *circulatio*, *fuga alio sensu*, *assimilatio abruptio*.

Las definiciones anotadas por Janovka se basan en las provistas por Kircher. Según Bartel, las definiciones de Janovka son más precisas que las del jesuita. Para Janovka las figuras retórico-musicales se utilizan con el propósito de expresar los afectos y no como dispositivos ornamentales.<sup>133</sup>

**Mauritius Johan Vogt** (1669-1730) en su tratado *Conclave thesauri magnae artis musicae* (1719), tercera sección define algunas figuras retórico-musicales. Interesante para nuestro panorama es mencionar que Vogt incorpora tanto las ornamentaciones vocales como las instrumentales, generando su particular clasificación de las figuras.

Las ornamentaciones estarán abarcadas bajo la categoría *figurae simplices: accentus*, *coulé*, *curta*, *grosso*, *harpegiatura*, *herbeccio*, *messanza*, *mezocircolo*, *tirata*, *tremula*, *trilla*. El autor menciona que estas figuras simples pueden combinarse resultando en figuras compuestas o *figurae compositae*.

---

<sup>132</sup> Bartel, *Musica poetica*. Pág. 125.

<sup>133</sup> Bartel. Pág. 127.

Según Bartel, las relaciones entre las *figurae ideales* y la expresión musical es constante a lo largo de su texto. Vogt nos dice que existen muchas *figurae ideales* y que su tratamiento debe obedecer a representar musicalmente las ideas del texto con figuras tipo *hypotyposis* y los afectos con figuras tipo *prosopopoeia*. Aparte de ofrecernos estos dos grandes grupos que ilustran el uso de las figuras, Vogt menciona la *antithesis* y la *prosonomasia*.<sup>134</sup>

Figuras retórico-musicales encontradas en el tratado de Vogt: *antitheton, anaphora, climax, antosataechon, apotomia, ecphonisis, emphasis, epanadiplosis, ethophonia, metabasis, poliptoton, anadiplosis, aposiopesis, synaeresis, anabasis, catabasis, falso bordone, apanalepsis, polysyndeton*.

**Johann Gottfried Walther** (1684-1748) escribe el tratado *Praecepta der musicalischen composition* entre los años 1708-17. En este tratado Walther explica, al igual que Bernhard, las figuras retórico-musicales desde las disonancias, aclarando que ellas: permiten el paso de un intervalo al otro sin utilizar saltos, inflamar las composiciones cuando el texto así lo requiere y embellecer y variar las obras. Este tratado está basado en los trabajos de Bernhard, Thuringus y Kircher principalmente.

En su diccionario en alemán *Musicalisches lexicon* (1732) Walther se propone recopilar toda la terminología musical hasta sus días y hasta la fecha es considerado el primer diccionario terminológico e histórico de la música.<sup>135</sup>

Al momento de definir las figuras retórico-musicales, Walther se basa en Thuringus, Janovka, Printz, Bernhard y Ahle. Cabe recordar que estos autores tenían un concepto variado sobre el uso y aplicaciones de las figuras retórico-musicales; para Thuringus las figuras retórico-musicales se entienden a partir de sus funciones contrapuntísticas ornamentales u *ornatus*; para Janovka se entienden a partir de su capacidad para expresar los afectos; para Printz son meramente ornamentaciones o variaciones —razón por la cual no le mencionamos en este panorama—; para Bernhard son el uso justificado de la disonancia irregular y para Ahle son dispositivos musicales que reflejan las figuras retóricas del lenguaje.<sup>136</sup>

---

<sup>134</sup> Bartel. Pág. 129

<sup>135</sup> Bartel. Pág. 134

<sup>136</sup> Bartel. Pág. 134.

Bartel menciona que gracias a la intención de Walther de ofrecer un *lexicon* lo más completo posible, se encuentran diferentes términos cuya definición es repetida. Además, nos encontramos con definiciones que obedecen únicamente a explicaciones literarias como en caso de la *epanadiplosis*. Esto sucede ya que Walther incluye la postura de Ahle de definir algunas figuras solo literariamente y dando la confianza al compositor de usar un dispositivo musical similar que comparta cierto símil con la figura descrita.<sup>137</sup>

**Johann Mattheson** (1681-1764) en su tratado *Der vollkommene capellmeister* (1739) discute ampliamente las diversas asociaciones entre música y retórica, comenzando con las figuras ornamentales, las cuales cataloga como como *figurae cantiones* o *manieren*, las figuras retórico-musicales son catalogadas como *figurae cantus* y discutidas propiamente en los capítulos 8, 9 y 14.<sup>138</sup> Otros aspectos retóricos tratados son la puntuación adecuada (capítulo 9), y la expresión del texto (capítulo 8).

Mattheson se esmera por presentar un consolidado del proceso compositivo y músico-expresivo al explicar cada una de las partes de la composición musical a través de la terminología y procesos retóricos. El autor describe la *inventio* (incluyendo los *loci topici*), *dispositio* (conteniendo las partes *exordium*, *narratio*, *propositio*, *confirmatio*, *confutatio*, *peroratio*) y *decoratio* (lugar donde encontramos las figuras retórico-musicales).

Sin embargo, en la obra de Mattheson observamos un cambio importante ya que en general, el autor considera la base de la música, la melodía en lugar del contrapunto, la naturaleza en lugar de las matemáticas; y por esto sus observaciones sobre los afectos, figuras retórico-musicales y retórica musical en general son ligadas a conceptos melódicos en lugar de contrapuntísticos,<sup>139</sup> dando importancia al papel del intérprete y su rol, e igualando en importancia expresiva la *dispositio* y *decoratio*, papel del compositor; con la *pronuntiatio* del intérprete.

Mattheson clasifica las figuras en dos grupos: *figurae cantiones*, figuras ornamentales aplicadas a la melodía; y *figurae cantus* figuras retórico-musicales plasmadas por el compositor. Esta

---

<sup>137</sup> Bartel. Pág 135.

<sup>138</sup> Bartel. Pág 137.

<sup>139</sup> Bartel. Pág.137.

novedosa clasificación evidencia la nueva tendencia hacia el papel del intérprete y la predominancia expresiva de la melodía.

Bartel resume el concepto musico-retórico de Mattheson con las siguientes palabras:

La música y la retórica comparten metas comunes al igual que comparten metodologías, principios estructurales y dispositivos expresivos. Mientras que estos fueron inicialmente definidos y sistematizados por la disciplina retórica, son igualmente evidentes y aplicables al arte musical. Estos fenómenos musicales descritos en terminología retórica tienen una larga historia. Y mientras es útil articular este material retórico-musical, también puede ser recogido de la música bien compuesta y de la expresión musical naturalmente dotada a través de la observación empírica.<sup>140</sup>

El listado de tratadistas y tratados pertenecientes a la llamada *musica poetica* se extiende hasta bien entrado el siglo XVIII. Nuestra pesquisa se detiene con Mattheson ya que los demás tratadistas se alejan notablemente de la época en que Strozzi desarrolló su actividad musical. Por tal motivo, solo mencionaremos algunos de los demás autores y sus obras.

Meinrad Spiess (1638-1761), *Tractatus musicus* (1745); Johann Adolf Scheibe (1708-1776), *Der critische musikus* (1745), Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) *Allgemeine geschichte* (1788).<sup>141</sup>

Para resumir el trabajo de estos tratadistas, y el público al que estaba destinado su texto podemos concluir que Burmeister, Nucius y Thuringus escribieron sus tratados como guías prácticas para el músico de la iglesia alemana, basándose en la polifonía renacentista y en la fuga. Kircher escribe un tomo enciclopédico y estético basándose en el afecto, destinado a la comunidad internacional de académicos. Por su parte Bernhard codifica a la italiana —discriminados según el estilo para la iglesia, la cámara y el teatro— el uso de las disonancias irregulares. Esta clasificación no fue comprendida en Alemania, donde no existe la separación de estilos; razón por la cual reescribe su *Tractatus*, a la alemana —sin separación de estilos, pero discriminando

---

<sup>140</sup> “Just as music and rhetoric share common goals, so do they share common methodologies, structuring principles and expressive devices. While these were initially defined and systematized by the rhetorical discipline, they are equally evident in and applicable to the musical art. These musical phenomena which are described in rhetorical terminology have a long standing history. And while it is helpful to articulate this musical-rhetorical material, it can also be gleaned both from well-composed music and from naturally gifted musical expression through empirical observation.” Bartel. Pag. 143.

<sup>141</sup> Bartel.

las figuras entre ornamentales y expresivas— en el *Bericht*. Kircher y Bernhard incorporan a sus estudios las nuevas técnicas italianas de escritura asociadas al texto o *recitativo*.

Prinz escribió sobre ornamentación melódica basándose en el estilo vocal italiano e instrumental francés, posiblemente pensando en el músico práctico. Janovka, Vogt y Walther pretenden compilar las figuras de todas las fuentes y estilos que tenían a su disposición, proveyendo breves definiciones de términos musicales en lugar de explicaciones elaboradas, ya que su intención fue escribir diccionarios terminológicos. Ahle se preocupó principalmente por las figuras retórico-musicales y su asociación expresiva al texto, tal vez destinando sus escritos al estudioso de la retórica más que al músico. Mattheson escribió ya no solo para el *kantor* protestante sino para el músico completo que es capaz de desempeñarse como músico de corte o maestro de capilla, escribiendo desde motetes, misas, hasta conciertos y óperas.

Para Mattheson, al igual que para Scheibe y Forkel la retórica es una teoría de la melodía, y se basa en aspectos como el ordenamiento de ideas, la puntuación y gramática para la buena construcción melódica dentro el emergente estilo galante. Scheibe defiende la retórica de la música instrumental mientras que Forkel se esmera por dar un último respiro a la retórica al combinarla con las nuevas ideas estéticas del siglo XVIII; su intención es plasmar esta ya decadente disciplina en los anales de la historia musical destinada para los ojos de los investigadores y curiosos más que para el músico práctico.

Como vemos en el resumen anterior, la intención y orientación de los tratados más representativos de la *musica poetica* es bastante disímil. Estas condiciones complicaron la formulación de una teoría homogénea sobre la retórica musical del barroco, permitiendo a autores como Vickers,<sup>142</sup> Braunschweig<sup>143</sup> y Varwig<sup>144</sup> dudar sobre su validez, coherencia e intenciones expresivas en lugar de ornamentales.

---

<sup>142</sup> Vickers, “Figures of rhetoric/Figures of music?”

<sup>143</sup> Karl Braunschweig, “Genealogy and musica poetica. In seventeenth- and eighteenth-century theory,” *Acta musicologica* 73, no. 1 (2001): 45–75.

<sup>144</sup> Bettina Varwig, “‘Mutato semper habitu’: Heinrich Schütz and the culture of rhetoric,” *Music & Letters* 90, no. 2 (May 2009): 215–39.



## La estructura retórica<sup>145</sup> y retórico-musical

A través del siglo XVII, a medida que la *musica poetica* identificaba y definía las figuras retórico-musicales, se iba consolidando la idea de la estructuración de las piezas musicales a través de las directrices retóricas sobre formulación y ordenamiento del discurso. Kircher fue el primero en introducir los términos *inventio*, *dispositio* y *elocutio* en la teoría de la composición, permitiendo vínculos más cerrados entre retórica y música.<sup>146</sup>

### La *Inventio* retórica

En este paso se obtienen los argumentos, ideas e información estratégica que se utilizarán a lo largo del discurso. Según explica López-Cano, la *inventio* retórica es un procedimiento determinado que se apoya en una imagen, donde la memoria funciona como un archivo en el cual los pensamientos están ubicados en un lugar determinado o *locus*.<sup>147</sup>

Para extraer un argumento o idea de un lugar en nuestra memoria o *locus*, debemos formular una pregunta específica. Este sistema, continúa López-Cano, se denomina *tópica* o conjunto de tópicos. La retórica clásica abarca siete lugares, a los cuales se puede ir para obtener los argumentos necesarios a usar en el discurso.

López-Cano los presenta de la siguiente manera:

*Locus a persona: Quis? (¿Quién?)*

*Locus a re: Quid? (¿Qué?)*

*Locus a loco: Ubi? (¿Dónde?)*

*Locus ab instrumento: Quibus auxiliaris? (¿Con ayuda de qué?)*

*Locus a causa: Cur? (¿Por qué?)*

*Locus a modo: Quo modo? (¿De qué modo?)*

*Locus a tempore: Quando? (¿Cuándo?)*

---

<sup>145</sup> El principio de esta investigación anotamos brevemente en qué consistía la estructura retórica para tiempos de Cicerón. En este momento retomaremos esta estructura, la ampliaremos incluyendo las anotaciones de López-Cano con el objetivo de compararla con la adaptación que la música hace de sus lineamientos.

<sup>146</sup> Bartel, *Musica poetica*. Pág. 76

<sup>147</sup> *Lucus* es una posición particular donde algo se sitúa, literalmente se traduciría como lugar.

Por medio de esta técnica podemos realizarnos preguntas, cuya respuesta puede ser utilizada como fundamento del discurso. Si la información que obtenemos luego de realizarnos las preguntas anteriores no es lo suficientemente sólida para ser utilizada como un argumento, López-Cano anota que entonces se recurre a una red de operaciones lógicas para la obtención de argumentos. Estas se dividen en dos grupos: (1) de inducción o ejemplos (*exemplum*), los cuales generan argumentos suaves y de fácil entendimiento; estos pueden darse como: ejemplo simple (*exemplum*), ejemplo por ideas contrarias (*exemplum a contrario*), ejemplo por parábola (*exemplum parabola*), ejemplo por fábula (*logos*), ejemplo de un personaje ideal (*imago*); y (2) de deducción retórica (*entimema*), los cuales generan argumentos intensos, fuertes y perturbadores basándose en el *silogismo*<sup>148</sup> retórico o imperfecto.

López-Cano explica que en este tipo de silogismos se puede suprimir alguna de sus premisas, las cuales no dependen de valores de verdad, es decir, si son ciertas o falsas, sino de su grado de posible credibilidad o coherencia. El grado de verosimilitud de las premisas del silogismo retórico ocurre por tres causas: (1) *tekmeéria* o los indicios seguros que no son más que lo que percibimos a través de nuestros sentidos, (2) *eikós* o lo que asumimos como verdadero gracias al consenso de los hombres y (3) *semeia* o las cosas que sirven para conocer otras.<sup>149</sup>

Los silogismos mencionados son: (a) proto-silogismo o encadenamiento de silogismos: en el cual la conclusión de un silogismo se convierte en la premisa del siguiente; (b) sorites o acumulación de premisas o silogismos truncados, en el cual se encadenan silogismos hasta que se conecta el antecedente del primer silogismo con la conclusión del último; y el (c) epiquerema o silogismo desarrollado, en el cual una o más premisas van acompañadas de una prueba.<sup>150</sup>

### **La *inventio* para la retórica musical**

Según anota Bartel, Kircher introdujo el concepto de la *inventio* para la retórica musical delimitando su aplicación a la representación del texto a musicalizar. Kircher indica que como primer paso el compositor debe escoger un tema o sujeto cuyo material se convertirá en la base

---

<sup>148</sup> El silogismo es una forma de razonamiento deductivo que utiliza dos proposiciones como premisas, de las cuales se obtienen una tercera como conclusión

<sup>149</sup> Barther 1993:127-132 utilizado como referencia por: López-Cano, *Música y retórica*. Pág. 76

<sup>150</sup> López-Cano. Pág. 76

y fundamento para los afectos a representar y evocar. Luego, como segundo paso, se escoge el tono de acuerdo con las características afectivas del texto; y como tercer paso, se escoge el metro y ritmo de la composición de nuevo basándose en las particularidades del texto.<sup>151</sup>

El uso musical de la técnica de los *loci topici* mencionada ya en la retórica para obtener argumentos e ideas encuentra, según López-Cano, su más completa sistematización en Mattheson, el cual expone quince lugares o *loci* diferentes.<sup>152</sup>

La *inventio* y su técnica de *loci topici* aplicada para la generación de ideas a la música vocal es discutida por Heinichen (1711) en el prólogo de su texto *Gründliche Anweisung*.<sup>153</sup>

### La *dispositio* retórica

Es la sección donde se ordenan y distribuyen las ideas y argumentos obtenidos en la *inventio* en los lugares del discurso donde sean más eficaces. El discurso se divide en los siguientes seis momentos: *exordium*, *narratio*, *propositio*, *confutatio*, *confirmatio*, *peroratio*. Veamos la explicación que López-Cano elabora de cada uno de estos momentos:

- ***Exordium***: Introducción al discurso. Ocurre en el instante en que se da paso del silencio al sonido. En él, el orador tratará de ganarse la confianza del oyente y disponerlo a favor del tema que se va a tratar. Para lograr este fin, en la poesía antigua el *exordium* imitaba la forma del proemio, o preludeo que se tocaba en la lira. Este comprendía dos momentos: ***Captatio benevolentiae***: es una herramienta utilizada por el orador al seducir y ganarse la confianza de sus escuchas.  
***Partitio***: anuncia el contenido, organización y plan del discurso

---

<sup>151</sup> Bartel, *Musica poetica*. Pag. 79

<sup>152</sup> Los *loci topici* de Mattheson son aplicados principalmente a música instrumental ya que se entiende que la música vocal, al tener texto, da las suficientes pautas para que el compositor diseñe sus temas y sujetos sin necesidad de recurrir a ellos. Para ver una explicación detallada de los *loci topici* según Mattheson ver: López Cano, *Música y Retórica*. Pág. 76-81

<sup>153</sup> Johann Heinichen, *Gründliche Anweisung (1711) comprehensive instruction on basso continuo, with Historical Biographies*, trans. Benedikt Brilmayer and Casey Mongoven (Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2012). Pág. 9-14

López-Cano anota que durante el *exordium* el orador maneja los afectos de manera muy sutil, recurriendo al *ethos* o intensidad afectiva moderada.<sup>154</sup>

- ***Narratio***: presenta los hechos sin digresiones, argumentaciones o desvíos de ninguna clase. Debe ser objetiva, clara, concisa y sobre todo verosímil. En este momento del discurso las tesis están presentes, pero no de manera obvia, se encuentran diseminadas, pero no estipuladas. La *narratio* es un relato donde se ofrece el marco en el cual tendrá lugar la argumentación, se sitúan los hechos hablando del tiempo, los fines y medios; al igual que se ofrecen descripciones sobre los lugares, circunstancias, métodos y demás anotaciones que construyen el contexto donde se ubican los temas y argumentos del discurso.
- ***Propositio***: se enuncia la proposición o tesis fundamental que sostiene el discurso
- ***Confutatio***: se defiende la tesis anunciada en la *propositio*. Para ello se presentan los argumentos a favor que se tienen y se refutan o atacan los contrarios, adelantándose al discurso del adversario. Las ideas o argumentos contrarios se desacreditan y ridiculizan para negar cualquier oportunidad al contrincante de ganar la discusión. López-Cano anota que para la argumentación se recomienda comenzar con el argumento más fuerte, luego con los más débiles utilizando el humor y la ternura, para terminar con los más sólidos y poderosos de todos. En este punto del discurso el experto orador manipula los afectos de los escuchas de manera moderada (para que no sea obvia) recurriendo al *ethos*.
- ***Confirmatio***: Se regresa a la tesis principal del discurso. En este momento del discurso, luego de que se ha debatido los argumentos a favor y en contra de la tesis y ha quedado claro que los argumentos presentados por el orador son sólidos o verídicos y los argumentos en contra frágiles y dudosos, el orador retorna a su tesis original. Para este retorno utilizará una manipulación afectiva mayor apelando al *pathos*.<sup>155</sup>
- ***Peroratio***: epílogo del discurso. En esta fase se hace hincapié en lo ya planteado o se enuncia una conclusión, moraleja o enseñanza. También es posible enunciar los elementos con los que se dio inicio al discurso creando un círculo retórico. En otras es posible

---

<sup>154</sup> Salinas 1980: 157 referenciado por: López-Cano, *Música y Retórica*. Pág. 83

<sup>155</sup> Salinas 1980: 157 referenciado por: López Cano. Pág. 84

recurrir a la manipulación afectiva fuerte o *pathos* pretendiendo mover a los escuchas desde la convicción hacia la persuasión.

López-cano termina su exposición de la *dispositio* mencionando que es posible utilizar algún tipo de transiciones entre los diferentes momentos de la *dispositio*. Estos momentos pueden ser transiciones, desviaciones, etc. y su propósito es relajar la tensión o incrementarla; refrescar, recrear o distraer al oyente. Aparte anota que las secciones de la *dispositio* pueden sufrir variaciones en el orden de sus partes o la exclusión total de alguna de ellas. La retórica como siempre no es una unidad cerrada es una serie de directrices que se acomodan dependiendo de la necesidad del orador, es una estructura variable, no una forma inquebrantable.

### **La *dispositio* para la retórica musical**

Bartel menciona que la primera referencia de la *dispositio* musical se encuentra en la descripción que Dressler realiza de las partes de la composición *exordium, médium y finis*. Por su parte, López-Cano anota que su presencia se remonta a tratados medievales como *De musica* (siglo XII) de Johannes Affligemensis, mientras que Burmeister (1599-1601), Lipius (1612), Kaldenbach (1664) y Mattheson (1739) mencionan la *dispositio* como guía o método para organizar los diferentes discursos musicales.

Aunque es posible realizar una comparación entre la *dispositio* retórica y la *dispositio* musical gracias a que en ambas se distribuye el material principal que va a ser expuesto, debemos siempre recordar que la música barroca y renacentista no obedece, a moldes formales predeterminados. Aun así, es posible discernir auditiva y visualmente posibles lugares de la obra que obedezcan a las descripciones de estos momentos del discurso. López-Cano aclara que:

*La dispositio musical es una infraestructura, un ordenamiento subyacente que permite entender cada momento musical como parte funcional de un todo orgánico y se vincula directamente con el discurso musical en acción, es decir, en el mismo instante en que se percibe como sonidos distribuidos en el tiempo, dirigidos en un espacio y a un público específicos.*<sup>156</sup>

---

<sup>156</sup> López-Cano. Pág. 83

Una última anotación importante de López-Cano nos explica que a veces las diferentes secciones de la *dispositio* musical no tienen que ver con la aparición o predominancia de los temas principales de la obra musical, pero que pueden ser discernidos a través de la implementación o modificación de algunos de los diferentes elementos musicales no especificados por el compositor como son la modificación de la articulación, dinámicas, *tempi*, agógica, carácter, etc.<sup>157</sup>

Mattheson discute con bastante detalle cada etapa de la *dispositio* aplicada a la labor del compositor.<sup>158</sup>

- **Exordium:** es la introducción e inicio de una melodía en la cual se presentan su finalidad e intención, con el objetivo de preparar y estimular la atención del oyente. Esta introducción ocurre en el bajo continuo cuando la obra no tiene instrumentos, pero sí voz, y cuando tiene instrumentos se encuentra en el *ritornello*.
- **Narratio:** es un relato, una narración a través de la cual el carácter o el sentido de la obra son sugeridos. Ocurre con la entrada de la voz o del instrumento o instrumentos principales. Va unida al *exordium* por una hábil conexión.
- **Propositio:** es cuando un discurso propiamente dicho contiene de forma resumida o sucinta el contenido y el propósito del discurso musical. Mattheson menciona dos variedades: compuesta o simple. La *propositio* ocurre inmediatamente después del primer inciso (o corte) de la melodía. Cuando el bajo es el que comienza a presentar la melodía se considera simple. Luego de la presentación del bajo, la voz entra con sus variaciones, uniéndose con el bajo y formando un discurso compuesto.
- **Confutatio:** donde se clarifica la objeción al argumento o idea principal. Es el lugar donde se escuchan las ideas musicales opuestas o contrastantes. Esto se expresa a través de la combinación, citación o refutación de algunos elementos extraños a la música que ya se ha escuchado.
- **Confirmatio:** donde se corroboran artísticamente, a través del refuerzo o reafirmación, el discurso y sus ideas. Esto se logra repitiendo las melodías en lugares esperados e

---

<sup>157</sup> López-Cano. Pág. 88

<sup>158</sup> Almeida Soares, *O emprego*. Pág. 119

inesperados. Para que la *confirmatio* cumpla su efecto, las repeticiones no deben verse como repeticiones normales, deben ser adornadas y/o variadas.

- **Peroratio**: el final o conclusión de la oración musical. La *peroratio* debe ser enfática bien sea asignada al bajo continuo o a los instrumentos.

### La *elocutio* retórica

Luego de haber obtenido los argumentos principales y las ideas en la *inventio*, y de haberlos ordenado de manera efectiva para cada una de las partes del discurso en la *dispositio*, es la hora de verbalizar el discurso. López-Cano anota que la *elocutio* se divide en dos partes:

- 1 **La *electio*** o elección: donde se escogen las palabras y expresiones adecuadas para comunicar efectivamente cada pensamiento y,
- 2 **La *compositio*** o combinación: donde se organiza el material escogido en la *electio* de acuerdo con las cuatro *virtudes elocutionis*: *puritas*, *perspicuitas*, *decoratio* u *ornatus* y *aptum*:
  1. ***Puritas*** o pureza: esta virtud aboga por el uso apropiado del lenguaje, para esto se deben utilizar las palabras propias de la lengua en que se va a pronunciar el discurso, y otorgarles una justa significación.
  2. ***Perspicuitas*** o claridad y transparencia: aboga por un discurso comprensible cuidando que las palabras, oraciones y períodos expresen con precisión las ideas que se intentan comunicar. López-Cano anota que la claridad es vital para lograr la persuasión.

Estas dos virtudes permiten al discurso alcanzar un nivel óptimo de claridad y por ende son ideales cuando se tiene como objetivo el enseñar o *docere*

3. ***Decoratio*** u *ornatus* u ornamentación: esta virtud permite ornamentar el discurso utilizando variaciones, alteraciones o desvíos de las dos virtudes anteriores *puritas* y *perspicuitas*. En otras palabras, se ornamenta el lenguaje haciendo un uso indebido del mismo con el objetivo de hacerlo más eficaz y convincente. Estas alteraciones son conocidas con el nombre de **Figuras Retóricas**. Según López-Cano, estas figuras otorgan al discurso belleza, elemento necesario para lograr

deleitar al oyente o cumplir el propósito de *delectare*; emotividad para lograr conmover el estado afectivo del oyente o *movere*.

4. *Aptum* o adaptación: ajusta la estructura, el estilo, lenguaje y características del discurso de acuerdo a su propósito y al contexto en que éste se presenta.

### La figura retórico-literaria

López-Cano ofrece tal vez la definición más concisa y clara de figura retórica y por extensión de figura retórico-musical:

La figura retórica es una operación que desvía una expresión verbal, literaria o —como se verá— musical, del uso gramatical común. Es una desviación respecto de la norma. Es el proceso de transgresión a la regla en donde, en un contexto determinado, la forma “correcta” de la expresión, cede su lugar a otra de carácter sorpresivo, inesperado, inusitado y extracotidiano que modifica notablemente el aspecto del discurso y el efecto que éste produce en el oyente.<sup>159</sup>

La figura retórica aleja al discurso del lenguaje común y vulgar, haciéndolo atractivo, bello, entretenido y exótico para aquellos que lo escuchan. Según Aristóteles, el ser humano es atraído por lo bello y lo bueno, al mismo tiempo rechaza lo feo y malo, razón por la cual se decora el discurso por medio de figuras. De este modo el autor juicioso que se permite incluir figuras retóricas en su discurso sabe que de antemano garantiza deleitar al oyente. Según López-Cano, la belleza del discurso agrada al oyente y lo dispone a ceder al influjo de sus afectos.

Como vimos al comienzo de este capítulo, la generación de afectos específicos va a permitir al orador influenciar a la audiencia al imbuirla de emociones que apartan momentáneamente su atención de la lógica y de la capacidad de raciocinio que tenga.

López-Cano afirma que la figura retórica, aparte de otorgar elegancia, belleza, distinción, elegancia al discurso “es, también, el medio por el cual se expresan y mueven los afectos”.<sup>160</sup> Para ejemplificar esta postura, López-Cano cita a Arnaud y Nicole citados por Todorov 1991:22

---

<sup>159</sup> López-Cano, *Música y retórica*. Pág 102

<sup>160</sup> López-Cano. Pág. 103



“Las expresiones figuradas significan, además de la cosa principal, el movimiento y la pasión de quien habla e imprimen así una y otra idea en el espíritu, a diferencia de la expresión simple, que sólo señala la verdad desnuda.”<sup>161</sup>

Así pues, las figuras retóricas tienen la capacidad de comunicarnos estados emocionales del texto o del discurso, pero para poder ahondar en este lenguaje figurativo hace falta prestar mucha atención al discurso e ir adentrándonos poco a poco entre sus líneas para poder identificar los estados afectivos que estas ornamentaciones comunican.

Más adelante continúa López-Cano: “las figuras, al mismo tiempo que representan un afecto determinado, pretenden suscitar o mover el mismo afecto en el auditorio (*movere*).”<sup>162</sup>

López-Cano anota que las figuras retóricas son clasificadas según la modificación que realicen al discurso tradicional, así se conocen los *tropos* o figuras que fuerzan al escucha o lector a otorgar un significado figurado a una expresión; figuras de palabra o dicción, las que afectan la morfología de las palabras o frases y figuras de pensamiento, las que modifican la lógica del discurso, alteran la presentación de las ideas formuladas en la *inventio* y actúan sobre unidades contextuales más amplias.

López-Cano continúa diciendo que los retóricos distinguen las figuras de acuerdo al modo en que operan: por adición, sustracción, sustitución, permutación. Asimismo, menciona los niveles lingüísticos que pueden ser afectados: fónico-fonológico cuando la figura actúa sobre el interior de la palabra; morfo-sintáctico, cuando actúa sobre la selección y disposición de los distintos elementos de una frase; léxico-semántico, cuando actúa sobre el contenido de las frases; y nivel lógico, cuando actúa sobre el sentido lógico del discurso.<sup>163</sup>

### **La *elocutio* para la retórica musical**

El sistema retórico musical se ocupa principalmente de la *decoratio*, y a la par que la *elocutio* retórica, se permitirá cultivar el concepto de figuras retórico-musicales.

---

<sup>161</sup> López-Cano. Pág. 103

<sup>162</sup> López-Cano. Pág. 104

<sup>163</sup> López-Cano. Pág. 105

Al permitirse teorizar sobre este concepto, la música adapta de la retórica una de sus herramientas más enfáticas y expresivas. Esta teorización comenzó con la estética renacentista basada en la expresión del texto y se desarrolla a través del barroco como un concepto basado en la expresión y afectación de las emociones del escucha.<sup>164</sup>

### La figura retórico-musical

Según Bartel, la noción aristotélica que defiende que para poder entender y enseñar un fenómeno, este debe ser primero identificado terminológicamente, es una de las principales responsables del desarrollo del concepto de las figuras retórico-musicales.<sup>165</sup> Bartel continúa anotando que la tradición de la *musica poetica*, fundamentalmente alemana, utilizó terminología retórica para la descripción de las figuras retórico-musicales ya que el estudiante de la *Lateinschule*, tenía conocimiento de antemano de estos términos y sus aplicaciones literarias. Al darle nombre a estos fenómenos musicales y catalogarlos como figuras retórico-musicales, los profesores y estudiantes de música podían discutirlos, analizarlos y estudiarlos.

En el barroco temprano, afirma Bartel, las figuras retórico-musicales eran entendidas bajo el concepto de *ornatus*, en el cual se utilizaban para realizar variaciones, despertar el interés y añadir color a la música. Este concepto se desarrolló durante el siglo XVII hasta que en el barroco tardío se entendían las figuras retórico-musicales como dispositivos para afectar las emociones. Las figuras retórico-musicales pasaron entonces de entenderse como dispositivos de variación artística a entenderse como herramientas de expresión intuitiva provenientes de la naturalidad del discurso.<sup>166</sup>

De nuevo es López-Cano quien define de manera más completa, sucinta y clara la figura retórico-musical:

La figura retórico-musical es una operación que desvía una expresión musical del uso gramatical común. Es una desviación respecto de las normas habituales de la música. Es el proceso de transgresión a la regla musical que provoca que, en un contexto determinado, la forma “correcta” de la realización musical, ceda su lugar a otra de carácter sorpresivo, inesperado, inusitado y extracotidiano que se propone ofrecer al

---

<sup>164</sup> Bartel, *Musica poetica*. Pág. 82

<sup>165</sup> Bartel. Pág. 83

<sup>166</sup> Bartel. Pág. 83

discurso musical belleza, refinamiento, elegancia, atractivo y, sobre todo, se propone mover [conmover] los afectos del oyente.<sup>167</sup>

A continuación, presentamos el consolidado de definiciones preparado por López-Cano<sup>168</sup> de diversos autores ya mencionados sobre las figuras retórico-musicales:

Burmeister: “[la figura retórico-musical es] un ornato de la armonía o la melodía que deriva su razón de ser de la misma composición, con el principio y final bien definidos dentro de una frase musical, la cual, con su presencia, da mejor y más agradable aspecto.” Para esta definición, López-Cano cita a (Unger 1941: 63; Jacobson 1980: 60; Civra 1991: 101).

Nucius: “La figura contribuye no poco al refinamiento de una armonía. [...] es otro modo de ornamentar una melodía, dictado por la palabra de los afectos, como alegrarse, regocijarse, reír, llorar, dolerse, encolerizarse, compadecerse, todas las cosas que se pueden expresar y describir con la variedad de los sonidos y de las notas.” Para esta definición, López-Cano cita a (Civra 1991: 102-3).

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

Bernhard: “*Figuram* denomino yo a un especial arte de utilizar las disonancias de tal manera que las mismas no suenen repugnantes, sino que se vuelvan agradables y pongan el arte del compositor al día.” Para esta definición, López-Cano cita a (Jacobson 1980: 60; Federhofer 1989: 110).

Sheibe: “Cada uno estará de acuerdo conmigo si establezco que son las figuras las que otorgan la mayor impresión al estilo musical y le ofrecen una fuerza singular... Es exactamente igual en la música como en la oratoria y en la poesía. Ambas bellas artes no

---

<sup>167</sup> López-Cano, *Música y retórica*. Pág 109

<sup>168</sup> López-Cano. Pág. 112-114

poseerían el fuego ni el poder para mover si se les despojara del uso de las figuras. ¿Se podrían en verdad mover y expresar las pasiones sin ellas? De ningún modo. Las figuras, de hecho, encarnan por sí mismas el lenguaje de los afectos [...]” Para esta definición, López-Cano cita a (Waite 1970: 388).

Más adelante anota el autor: “[...] Son las figuras el nacimiento feliz de un fuego natural. Pudiesen expresarse sin afecto alguno, pero ninguna pieza puede ser bella sin ellas. Solamente débiles son aquellos que no pueden comprobar la exactitud de las figuras en sus piezas [...]” Para esta definición, López-Cano cita a (Shering 1908: 113-4).

Gottshced [Bertrand Lamy]: las considera como una lengua de los afectos, como una expresión de los movimientos fuertes del alma y las compara con los distintos lineamientos y expresiones faciales, con los cuales igualmente se puede extraer el estado de ánimo interno de una persona. Comparación feliz, ya que en los hechos las figuras son algo más que simples adornos.” Para esta definición, López-Cano cita a (Jacobson 1980: 60).

Como conclusión, y de manera general, podríamos afirmar que las figuras retórico-musicales son un ornamento musical, en el sentido de que se diferencian de la escritura tradicional contrapuntística del siglo XVI, o primera práctica. Este ornamento altera, transgrede, ignora o rompe con la manera habitual en que se comportaba la escritura musical del renacimiento. Al atentar contra la regla nuestro entrenado oído, u ojo, detecta la anomalía y se sorprende. Este efecto sorpresivo es esperado y diseñado cuidadosamente por el diestro compositor o performer para llamar nuestra atención hacia, o resaltar un momento de la pieza. Ese resaltado nos lleva entonces a preguntarnos como escuchas o analistas, la razón que yace tras él.

La curiosidad ataca varios frentes comenzando casi siempre por el texto. Nos preguntamos por la situación que describe, los hechos a los que da fe, las personas dramáticas y sus contextos, palabras, decisiones, reacciones verbalizadas, narradas, recordadas o imaginadas, etc. En fin, nuestra curiosidad busca algún contenido semántico para justificar la existencia de la figura en ese particular momento de la obra, el cual coincide la gran mayoría de las veces con puntos del texto donde se expresa un afecto, una sensación, pasión o emoción que el compositor o performer desean resaltar.

López-Cano ofrece más claridad en la siguiente afirmación:

Puede considerarse la figura retórico musical como uno de los máximos logros de aquellos músicos, teóricos y prácticos que, durante los siglos XVII y XVIII, se resolvieron a aprender de los retóricos y oradores, los secretos del origen, funcionamiento y motivación de los afectos del alma. Al mismo tiempo que representa un afecto en sí misma, la figura retórico musical se propone mover la misma clase de afecto en el oyente. Quizá se pueda afirmar que es su cualidad afectiva, el principio y fin de toda figura retórico-musical.<sup>169</sup>

La figura retórico-musical puede ser considerada también como un dispositivo, con el cual, tanto los compositores como los performers, se comunican directamente con los afectos de sus escuchas. Las figuras, en un concepto utópico, tienen el potencial de traducir los afectos humanos al lenguaje musical, en el sentido práctico para nuestra investigación, son hitos que el compositor plasma en su obra para que el performer elabore en su interpretación musical.

Luego de esta divagación idílica del potencial de la figura retórico-musical, conviene regresar a la finalidad académica de este escrito anotando que López-Cano menciona que las figuras retórico-musicales pueden ser adoptadas por una manera de escritura particular convirtiéndose en regla y no en excepción de ese tipo de piezas, idea que desarrollamos más adelante en este trabajo.

### **La memoria retórica**

En este apartado se trabajaban recursos nemotécnicos para memorizar el discurso. López-Cano afirma que la *memoria* cae en desuso cuando la retórica irrumpe en los terrenos de la literatura.

### **La memoria para la retórica-musical**

Según anota López-Cano, los músicos de la época barroca no se preocupaban por memorizar sus partituras, razón por la cual la *memoria* es la única parte del sistema retórico que no es discutida por los tratadistas musicales del barroco.

---

<sup>169</sup> López-Cano. Pág. 114

### **La *pronuntiatio* retórica**

Es la parte donde se trata todo lo relacionado a la puesta en escena del discurso. En este apartado se deben tener en cuenta todas las herramientas verbales y corporales que ayuden a lograr el propósito comunicativo y persuasivo del orador. La *pronuntiatio* según López-Cano contempla aspectos como los gestos, ademanes, entonación, dicción, modulación de la voz y demás elementos de gestualidad corporal.

### **La *pronuntiatio* para la retórica musical**

Los tratados de Burmeister, Kircher, y Mattheson mencionan la *pronuntiatio* musical. López-Cano anota que la *pronuntiatio* se da comúnmente en los tratados como consejos prácticos sobre la conducta, que el músico ejecutante debe obedecer al momento de interpretar, además se resalta la importancia del papel del performer en el proceso de creación y recreación musical.<sup>170</sup>

Una de las anotaciones más comunes frente a la *pronuntiatio* musical defiende que el performer debe estar afectado o sentir la emoción o pasión que desea transmitir.

El capítulo anterior ha servido para obtener una contextualización histórica del origen, las bases y papel de la retórica en la antigüedad, la edad media y el renacimiento. Como vimos, el papel de esta disciplina se resume a groso modo como una técnica que permite organizar las ideas y argumentos para presentarlos de manera verosímil a diferentes escuchas. Una vez llegado el periodo barroco (aproximadamente en el año 1600), los nuevos paradigmas estéticos buscarán representar musicalmente afectos extremos del ser humano, ampliando el lenguaje musical y permitiendo contemplar ideas y terminología propias de la retórica al quehacer compositivo e interpretativo musical del siglo XVII y XVIII. Es a partir de las bases retóricas mencionadas en este capítulo que fundamentamos nuestra metodología analítica.

---

<sup>170</sup>Para ahondar en este tema se sugiere: Rafael Palacios, “La *pronuntiatio* musicale : une interprétation rhétorique au service de Händel, Montéclair, C. P. E. Bach et Telemann” (Doctoral Dissertation, Université Paris-Sorbonne, n.d.); Tarling, *The weapons of rhetoric a guide for musicians and audiences*; Haynes and Burgess, *The pathetic musician. Moving an audience in the age of eloquence*.

Luego de esta revisión historicista se hace necesario conocer y anotar las principales ideas y conceptos con los cuales la academia de nuestros días entiende y utiliza los conceptos retóricos y su asocio a la música. Este será el tema del capítulo siguiente.

## Capítulo 2 El análisis retórico musical en nuestros días

Rubén López-Cano

Es imposible realizar cualquier investigación actualizada sobre retórica musical y sus áreas aledañas, sin toparse innumerables veces con referencias y citas al trabajo de López-Cano.

Durante nuestros 2 años de investigación fue siempre un propósito el revisar toda la obra a la que pudiéramos acceder sobre retórica musical escrita por este autor, con miras a hacer lo posible por entender sus posturas, aplicaciones y conclusiones a las que ha llegado durante su carrera.

El trabajo de López-Cano sobre retórica musical es perfilado desde, y hacia la semiótica. Una revisión exhaustiva de su trabajo escapa, por mucho, de las dimensiones de esta tesis y el propósito de la misma.

Por el momento nos interesa anotar las posturas generales del autor referente a las posibilidades, limitaciones y soluciones que menciona frente al análisis retórico-musical. En el capítulo 4, que trata sobre nuestra propuesta analítica, retomaremos los problemas que el autor enumera y anotaremos nuestras soluciones.<sup>171</sup>

### Las posibilidades actuales del análisis retórico-musical según sus premisas barrocas

Comencemos citando los usos analíticos que López-Cano considera posibles bajo el enfoque de las teorías de la retórica musical del barroco y de su corpus de figuras retórico-musicales. Según el autor, de acuerdo a su revisión de las prácticas analíticas de la actualidad, esta aproximación teóricamente permite:<sup>172</sup>

- Tipologizar procedimientos de repetición y transformación de unidades musicales, a niveles micro y macroestructural, atribuyéndoles intencionalidades comunicativas y/o semánticas precisas.

---

<sup>171</sup> Dentro de nuestra investigación analizaremos bajo el lente de la retórica musical, algunas obras completas de Strozzi, para ello utilizaremos algunas de las directrices que López-Cano ha planteado para el análisis de los tonos humanos de José Marín. Nuestro trabajo pretende formular sugerencias interpretativas basadas en dicho análisis para posteriormente cotejarlas con grabaciones. Las aplicaciones puntuales de los trabajos de López-Cano que involucramos en nuestra propuesta analítica serán discutidas en el capítulo 4 de esta investigación.

<sup>172</sup> Rubén López-Cano, “De la retórica a la ciencia cognitiva. Un estudio intersemiótico de los Tonos Humanos de José Marín (ca. 1618-1699)” (Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2004). Pág. 159-161



- Explicar la formación de procesos disonantes "inusitados" por medio de las reglas del contrapunto clásico y atribuirles el estatuto de desviaciones retóricas.
- Describir ciertos procesos narrativos, así como mecanismos de supresión o adición de información a unidades musicales en micro o macro niveles.
- Diferenciar los niveles estructural y ornamental de una obra o corpus, así como los elementos que pertenecen a cada uno de éstos. En la música vocal, las categorías de las TRMB [teorías de la retórica musical del barroco] permiten evaluar el impacto en la forma musical del desarrollo retórico del texto.
- Así mismo, las figuras retóricas permiten tipificar estructuras musicales que, junto con algunos procesos de disonancia, inducen o reclaman su interpretación exegética favoreciendo la conformación de unidades semánticas extramusicales. En la música vocal éstas suelen estar estrechamente vinculadas con algunas de las marcas del grosor semántico del texto literario. La mayoría de las veces, las figuras retóricas musicales hacen de alegorías de algunos contenidos de las letras que musicalizan.

Como vemos, estos cinco puntos son los que encontraremos más comúnmente en los análisis retórico-musicales del siglo pasado y de algunas posturas de nuestro momento. En ellos, los procesos retóricos son tratados como indicadores semánticos, tratando de asignar un significado a la figura retórico-musical más allá de su papel vehiculante. Este tratamiento lleva a un sinnúmero de problemas metodológicos los cuales terminan por colapsar el sistema analítico retórico-semántico.

### Limitaciones y problemas más comunes del análisis retórico-musical de la actualidad

Los problemas que López-Cano expone en varios de sus trabajos<sup>173</sup> frente al análisis fundamentado en las figuras retórico-musicales se resumen en los siguientes puntos.

1. Los criterios con los cuales los analistas reconocen y definen un momento de la obra como una la figura retórico-musical —y no como un dispositivo gramatical—, no están estipulados. Por tanto, pueden llegar a ser cambiantes afectando la coherencia del análisis

---

<sup>173</sup> López-Cano, "Musica poetica-aesthetica musica: The Baroque musical rhetoric theory as aesthetic trace; Actas el Sixth International Congress on Musical Signification; Aix-En-Provence (Aix-En-Provence, 1-5 December 1998): University of Provence and University of Helsinki (Forthcoming)."; López-Cano, "Bases semióticas para una neoretórica musical"; López-Cano, "De la retórica a la ciencia cognitiva."

2. Cuando los criterios de selección de momentos retóricos se basan exclusivamente en palabras o frases puntuales del texto (relaciones *vis a vis*), el análisis deja por fuera grandes porciones de la obra. Los momentos descartados también pueden tener intenciones comunicativas
3. Los criterios de interpretación del significado de las figuras retórico-musicales y otros procedimientos retóricos no son estipulados por el analista. Por tanto, la adjudicación de significado resulta siendo altamente arbitraria, basándose a veces en análisis o textos previos donde la misma figura evidencia una significación más clara, la cual se adjudica al análisis actual.
4. La figura retórico-musical tiende a tratarse como un código cerrado significante/significado. Este tratamiento es supremamente problemático ya que cuando el analista se encuentra con figuras retórico-musicales contradictorias, —como una *anabasis*, y dentro del mismo segmento de texto y música una *catabasis*— pierde la capacidad de realizar un análisis profundo de la obra. El sistema de código cerrado no tolera este tipo de paradojas, y de continuar con el mismo modelo analítico llegaría a contradecirse
5. Al estar fundamentada la identificación de figuras retórico-musicales exclusivamente en el texto no se considera posible que la figura no produzca significado, sino que se encuentre en la pieza porque es parte del género musical y no porque tenga una intención retórica. Este tipo de casos también favorece la aproximación taxonomista.

De los problemas que hemos resumido, nos interesa ampliar algunos de ellos con la intención de comprenderlos mejor para no repetirlos en nuestra ruta analítica.

López-Cano anota que muchos de estos problemas se dan porque “el análisis retórico-musical, tal y como se pretende, es convertido en un *acto interpretativo*. Desafortunadamente, la retórica musical no puede pretender tomar el papel de la hermenéutica o semiótica e ignorar sus procedimientos operativos.”<sup>174</sup>

Este problema, explica el autor, se debe a que las figuras retórico-musicales son vistas por el analista como signos musicales con un significado estable, La solución que propone López-Cano es ver las figuras retórico-musicales como un dispositivo más dentro de la obra cuyo propósito es ayudar a comunicar el significado del texto. El error se comete cuando se quiere encontrar el significado solamente a partir de la figura retórico-musical y se ignora el resto de la obra. “La figura retórica no prescribe su propio significado. Este es ambiguo, inconsistente e intermitente. Una figura puede significar varias cosas en ocasiones distintas. A veces se inhibe y simplemente

---

<sup>174</sup> López-Cano, “Bases semióticas.” Pág. 23

no significa nada o ni siquiera se constituye en figura retórica. De este modo vemos cómo las figuras retóricas no funcionan realmente como código.”<sup>175</sup>

Sobre este punto, Bukofzer nos dice que las figuras musicales son por naturaleza ambiguas y solo ganan una significación definitiva a través del contexto y/o de la presencia de un texto o título. El autor afirma que estas figuras no “expresan” sino que “presentan” o “vehiculan” musicalmente los afectos, por tanto, no es posible enmarcarlas en un sistema de significaciones absolutas. Las figuras por si mismas no pueden interpretarse como rutas afectivas musicales, es decir, no podemos consolidar un recorrido de los afectos exclusivamente a partir de las figuras retórico-musicales. Bukofzer afirma que no es posible asumir la figura retórica como una expresión psicológica de los sentimientos.<sup>176</sup>

Según Bukofzer, la connotación intelectual de las figuras retórico-musicales obedece a las características del pensamiento barroco, el cual trata de representar ideas abstractas de manera concreta y cosas concretas de manera abstracta: “una idea estrictamente musical era entonces concreta y abstracta al tiempo, presentaba un afecto abstracto de forma concreta”.<sup>177</sup> Esta anotación nos explica que las figuras están vinculadas a afectos específicos dentro de la mente del compositor, es decir de su exégesis del texto. Es tarea de nuestra ruta analítica el diseñar un recorrido que nos permita acercarnos a esta exégesis para poder asociar las figuras retórico-musicales a afectos específicos dentro del contexto.

Para López-Cano, las figuras retórico-musicales

Ponen en evidencia la existencia de *marcos (frames)*<sup>178</sup>, *guiones (scripts)*<sup>179</sup> y otros esquemas cognitivos auxiliares en los procesos de comprensión. [...] En el caso de la música con letra, algunos usos de las figuras

---

<sup>175</sup> López-Cano, “De la retórica a la ciencia cognitiva.” Pág. 176

<sup>176</sup> Bukofzer, *Music in the Baroque Era. From Monteverdi to Bach.*

<sup>177</sup> Bukofzer. Pág. 390

<sup>178</sup> A groso modo, un *frame* o marco, es una estructura de datos que usamos para representar una situación típica ya conocida. Cada marco contiene información sobre lo que esperamos encontrar en una situación. Los marcos se emplean para describir procesos de percepción visual, López-Cano utiliza el ejemplo de una habitación donde esperamos encontrar ciertos objetos típicos, o el lugar en un rostro humano donde esperamos encontrar, o ver, los ojos, la nariz, la boca, etc. “Toda alteración de este marco supone la activación de complejas acciones retóricas que permiten la normalización de la información con respecto al marco y la incorporación de ésta al mismo en forma de nuevas informaciones que quedarán disponibles para futuras percepciones”. López-Cano. Pág. 443-445.

<sup>179</sup> A groso modo, un *script*, o guión, sucede cuando la información contenida en el marco se organiza de manera temporal. López-Cano utiliza como ejemplo la forma *allegro* de sonata, donde sabemos ordenadamente que esperar. El autor menciona que este es un guión abstracto y simple, pero que nos ayuda orientando el proceso perceptivo musical. López-Cano. Pág. 445-446

retóricas pueden alcanzar el estatus de verdaderos *modelos interpretativos* que indicarían un [sic] casos particulares de interacción intersemiótica en el que uno de los registros (letra o música) interpreta o da instrucciones para la interpretación del otro.<sup>180</sup>

Esta es la manera como el autor propone, y trata las figuras retórico-musicales, no como entidades de significado invariable, sino como partes de un todo que es la estrategia comunicativa del compositor.

López-Cano anota que uno de los problemas de fondo cuando tratamos de analizar retóricamente una obra musical yace en que nos olvidamos de que la función de la retórica no es proveer significado. La retórica “es precisamente una gestión estratégica especial que opera en un lenguaje determinado con un doble objetivo: a) transmitir con mayor eficacia contenidos específicos y b) producir reacciones pragmáticas específicas en una audiencia. La retórica es un dispositivo que se superpone a otros mecanismos de significación.”<sup>181</sup> Por tanto, primero debemos intentar develar el significado del texto y de la música como unidades semióticas independientes, para luego descubrir los dispositivos retóricos que se utilizaron para transmitir efectivamente al escucha el sentido que ya conocemos.

En su artículo “**Los tonos humanos como semióticas sincréticas**”<sup>182</sup> López-Cano explica el concepto de tópico musical y lo aclara al yuxtaponerlo al concepto de madrigalismo. El concepto de *tópico* que el autor utiliza se entiende como una referencia o una cita potencial o un posible elemento de intertextualidad que hace referencia a obras o a géneros musicales específicos.

López-Cano afirma que la figura retórico-musical puede pertenecer o ser típica de un género. Por tanto, puede ocurrir que la aparición de esta figura característica de un género “X”, haga su aparición en un género “Y” totalmente diferente, desencadenando potenciales significaciones que escapen al analista si no se tiene en cuenta este factor y simplemente la ignora por que contradice el discurso analítico que estaba planteando.<sup>183</sup>

---

<sup>180</sup> López-Cano, “Bases semióticas.” Pág. 38

<sup>181</sup> López Cano, “De la Retórica a la Ciencia Cognitiva. Un estudio intersemiótico de los Tonos Humanos de José Marín (ca. 1618-1699).”Pág. 181

<sup>182</sup> López-Cano, “Los Tonos Humanos como semióticas sincréticas,” in *campos interdisciplinarios de la musicología*, ed. Lolo Begoña, vol. II (Madrid: SedEM, 2001), [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net).

<sup>183</sup> López-Cano, “De la retórica a la ciencia cognitiva.” Pág. 176

Una de las posturas analíticas más interesantes y enriquecedoras de López-Cano habla de tener en cuenta un análisis retórico de la música como entidad independiente del texto: “Para la retórica musical, la significación de la música depende exclusivamente de las áreas semánticas marcadas previamente por la letra. De este modo, no pueden contemplar la posibilidad de significación propia que la música pueda tener ya sea que ésta se origine por el propio potencial semiótico de la obra o bien de la totalidad de posibles situaciones pragmáticas que pueden intervenir en la comunicación estética.”<sup>184</sup>

En nuestros análisis detallados aplicaremos esta postura del autor y miraremos la música de manera independiente para ver de qué manera ayuda a la estrategia compositiva de comunicación retórico-afectiva.

La figura retórico-musical, por lo menos para nuestra investigación, marca un momento retórico de importancia en la obra y es nuestro menester darle relevancia interpretativa a partir del significado que entendamos de ella. Este significado moldea y genera una reacción interpretativa que debe ser escuchada y vista en la performance.

En este trabajo, el proceso de significación musical, o de adjudicar algún tipo de sentido a unidades musicales o pasajes, lo hemos realizado a partir de la teoría de los afectos y de las pasiones del alma. Hemos tratado de comprender los escritos de los filósofos del barroco, consolidados en Descartes, para hacernos una idea de cómo, y bajo qué circunstancias se experimenta un afecto. Así cuando el texto nos describe circunstancias similares asignamos ese afecto a ese pasaje en especial y a partir de ese sentimiento realizamos nuestras sugerencias interpretativas, para intentar, por todos los medios posibles, y teniendo en cuenta las extremas limitaciones del lenguaje —y más en su forma escrita— describir como transmitiremos esa emoción al público.

Una de las dificultades al realizar un análisis basado en las figuras retóricas surge precisamente al enfrentarnos a una pieza en la cual encontramos contradicciones en las relaciones entre texto y música.

Para enfrentar este problema, López-Cano cita al estudioso belga Nicolás Ruwet (1972), el cual nos enseña que siempre son pertinentes las relaciones entre letra y música, estas son en primera

---

<sup>184</sup> López-Cano. Pág. 178

medida dialécticas, es decir, conversan entre ellas; y dentro de esta compleja relación “ni la una asimila a la otra ni tampoco coinciden todo el tiempo”. Este enunciado abre la visión del analista a contemplar no sólo las figuras retórico-musicales, sino momentos retóricos que pueden o no, haber sido descritos como figuras. Para Ruwert, las relaciones entre texto y música ocurren dentro de un espectro donde los extremos son la convergencia intersemiótica —o lugares donde texto y música comunican la misma idea— y la contradicción.<sup>185</sup>

#### Hacia un análisis neorretórico-musical

En su artículo **Bases semióticas para una neorretórica musical** (2000)<sup>186</sup> López-Cano nos señala algunos puntos clave que él considera debe tener en cuenta una investigación basada en la retórica musical.

A continuación, resumimos sus observaciones con miras a abordarlas en nuestra propuesta analítica-interpretativa.

1. Al analizar un momento retórico, este debe ser expresado por medio de la descripción analítica del proceso que forme
2. Debe existir una diferenciación clara entre la retórica y la semiótica
  - a. El análisis retórico no puede ser expresado como un análisis de significado musical. El análisis retórico, es decir, el estudio de cómo el compositor utiliza ciertos dispositivos para vehicular de manera particular momentos específicos del texto, es lo que se considera un análisis retórico. Este análisis depende del análisis semiótico, y no puede reemplazarlo
  - b. El proceso retórico es el encargado de transmitir el mensaje semiótico:
    - i. El momento retórico se encarga de “vehicular” el contenido semiótico, cuya naturaleza es mucho más estable. El contenido semiótico musical no es portado por el momento retórico sino auxiliado por él. Descubrir estos mecanismos auxiliares es parte fundamental del análisis retórico-musical

---

<sup>185</sup> López-Cano. Pág. 305

<sup>186</sup> López Cano, “Bases Semióticas.”

- ii. Los momentos retóricos son diseñados para modificar la conducta del escucha. Estas conductas deben explicarse y describir cómo funciona este proceso
- iii. Los contenidos del momento retórico son considerados estratégicos ya que de por sí conllevan cierta información que apoya el contenido semiótico de la narrativa musical
- iv. Los momentos retóricos presentan un reto para el analista, ya que deben ser analizados como fenómenos lógicos. Recordemos que para identificar un momento retórico este debe hacer un uso particular del lenguaje tradicional, por tanto, es un fenómeno ilógico que debe ser explicado lógicamente.
- v. El análisis retórico debe evidenciar el proceso narrativo de la obra. La narración debe ser descrita y analizada partiendo de la premisa de que el proceso retórico es argumentativo. Por tanto, la narrativa retórica organiza sus momentos estratégicos de manera tal que no quede lugar a dudas de su postura; su argumentación debe ser contundente, plena, convincente y total en todo sentido, sólo así podrá “convencer” al escucha
- vi. Los recursos retóricos pueden incluir o ser analizados como funciones fáticas del lenguaje

Como vemos, las posturas de López-Cano se dirigen hacia la semiótica partiendo desde la retórica, y por medio de la colaboración entre ambas disciplinas, cada una respetando los límites de la otra, ve posible formular una ruta con la cual se pueda descubrir el contenido semiótico de la obra y las herramientas retóricas utilizadas para auxiliar la estrategia comunicativa. Nuestra propuesta discrimina entre ambas disciplinas, pretendiendo comprender los momentos retóricos como lugares interpretativos relevantes a ser integrados en una ruta interpretativa global.

Pasemos ahora a revisar algunos de los autores actuales, sus trabajos y posturas frente a la retórica musical.

## Las figuras retórico-musicales como un código secreto

Según López-Cano, los estudios analíticos realizados a partir de la retórica, y sobre todo de las figuras retórico-musicales aplicados a la música vocal han sufrido de un “entusiasmo, en ocasiones desmedido”. Este entusiasmo se debe a la concepción de que las figuras retórico-musicales, al tener que ver con contenidos y significados extramusicales tienen el potencial de develar un “código secreto” con el cual se puede acceder a las “intenciones semánticas del compositor”. Dentro de este grupo de entusiastas, López-Cano menciona las posturas del director Phillipe Herrewegue “las figuras retóricas son la única vía de acceso a una comprensión correcta de las músicas anteriores a 1800”;<sup>187</sup> del tecladista y director Jos van Immerseel, quien afirma “la teoría de las figuras [retórico-musicales] semeja a un cuadro expuesto en una obscuridad profunda, o un disco compacto guardado en una caja fuerte bancaria cuya combinación hubiese sido olvidada”.<sup>188</sup>

Estas posturas que consideran las figuras retórico-musicales como un código interpretativo olvidado, parecen no conocer las teorías en las que se enmarcan estas figuras.

La retórica es una herramienta más que utilizan los compositores para comunicar sus intenciones semánticas o afectivas, y sus figuras retórico-musicales de por sí, no transmiten un significado unívoco. No pueden ser consideradas como un diccionario interpretativo simplemente porque no funcionan como un código significante/significado. Su uso acentúa momentos retóricos en los cuales el compositor se apoya en una figura para que su intención comunicativa se transmita de manera más clara; por tanto, sin conocer primeramente el mensaje, o las intenciones semánticas de la pieza músico-vocal, el análisis exclusivo de sus estrategias comunicativas no puede sustentarse como un código cerrado de significación o transmisión afectiva musical.

Ahora bien, el uso constante de una serie de figuras dentro de un género específico, por ejemplo, el *pasus duriusculus*, la *exclamatio*, el *saltus duriusculus*, etc., dentro del género del lamento, logra plasmarse en nuestra competencia musical y comienza a funcionar como un *token*. En ese caso asociamos este tipo de figuras a estados anímicos *graves* o tristes. Pero la figura en sí no nos

---

<sup>187</sup> (Cf. Herrewegue 1985) referenciado por López-Cano. Pág. 159

<sup>188</sup> IMMERSEEL, Jos van (1995). "Música y retórica en los conciertos para piano y orquesta de Mozart". Pauta 55/56. Citado por López-Cano. Pág. 159



traduce a ciencia cierta el afecto de la tristeza. Puede ser que sea utilizada para marcar una ironía, alegoría u otros manejos audaces por parte del compositor. Por tanto, repetimos: sin conocer el sentido de la obra, y de sus momentos particulares no podemos asignar una significación precisa a la figura retórico-musical.

### El enfoque taxonómico

La postura analítica que se restringe a sólo señalar en la partitura aquellos momentos de convergencia entre texto y música por medio de figuras de tipo *hipotiposis* es llamada por López-Cano como un “mero ejercicio *taxonimizador*”. Bajo este tipo de análisis, solo se señalan los momentos en que el *word painting* es evidente y se dejan por fuera muchos fragmentos de texto y música sin analizar. López-Cano se refiere a esta aproximación en las siguientes palabras:

Hemos denominado a esta perspectiva como *traduccionista*, pues supone que, como la escritura de la letra antecede a la composición de la música, el análisis debe seguir los mismos pasos y que por lo tanto, primero se debe especificar el significado de la letra para luego averiguar de qué modo la música *traduce* a sus propios términos la misma significación. En otras palabras, desde esta perspectiva el papel semiótico de la música se limita a traducir, imitar, interpretar o remedar alguna marca semántica establecida anteriormente por la letra.<sup>189</sup>

Los estudios que hemos agrupado dentro de esta clasificación centran su atención en la detección de figuras retórico-musicales y en la división del texto musical según las partes del discurso anotadas en la *dispositio*.

La presentación de sus escritos casi siempre comprende dos partes, en la primera ofrecen una contextualización sobre las teorías musicales de la retórica —en la cual se incluyen las figuras retórico-musicales y los paralelos entre la organización del discurso y la organización de las ideas o motivos musicales en la obra musical—, y una segunda parte en la cual señalan en partitura las figuras encontradas y ofrecen una división de la obra musical de acuerdo a las partes del discurso, *exordium*, *narratio*, *propositio*, *confutatio*, *confirmatio* y *peroratio*, o una variante de estas.

---

<sup>189</sup> López-Cano. Pág. 304

Dentro de nuestra investigación aplicada a las obras de Barbara Strozzi, se hace necesario la identificación de las figuras retórico-musicales y es posible que en sus obras extensas como *Donna di maestà* op.2.01; *Il lamento* op.2.17; *Sino alla morte* op.7.01; *Appresso ai molli argenti* op.7.02; *Hor che Apollo* op.8.03 y *L'astratto* op.8.04, puedan dividirse satisfactoriamente de acuerdo a las partes de la *dispositio*.

Los ejemplos que veremos a continuación ilustran esta posición analítica. En algunos casos hemos realizado anotaciones sobre puntos que nos parecen relevantes para nuestro estudio. Anotamos también que esta aproximación taxonómica es utilizada para analizar diferentes músicas, no sólo para el barroco vocal europeo, por tanto, incluimos algunos ejemplos por fuera de estas fechas y características. La gran mayoría de trabajos académicos, que utilizan posturas analíticas fundamentadas en la retórica musical y sus figuras obedecen a esta línea.<sup>190</sup>

Laura Isabel Lennis (Universidad Eafit 2012) **Primer Movimiento de la Sonata en La Menor KV 310 de W.A. Mozart, Una aproximación comprensiva desde las figuras retóricas.**<sup>191</sup> En esta tesis de maestría, Lennis realiza el usual paralelo entre las partes del discurso y las partes de la obra:

*Ejemplo 1. Exordium de la sonata KV 310 de W.A. Mozart según Lennis*

---

<sup>190</sup> Mencionamos algunos de los trabajos revisados que ubicamos dentro del análisis taxonómico: Eliel Almeida Soares, “Retórica um novo objeto de estudo na Música Colonial Brasileira,” *Anais do simpom 2014 - Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música. University of São Paulo*, November 2014; Eliel Almeida Soares and Diósnio Machado, “O Uso de elementos retóricos no Gloria da Missa abreviada em Ré de Manoel Dias de Oliveira” (IV Simpósio Internacional de Música Ibero-Americana, Belo Horizonte, Brazil, 2016); Harrison Cole, “The use of musico-rhetorical figures in Monteverdi’s ninth book of madrigals.” (Tesis de maestría, The University of Arizona, 2012); Ron James Anderson, “The arts of persuasion: musical rhetoric in the keyboard genres of Dieterich Buxtehude” (Doctoral Dissertation, University of Arizona, 2012); Jacobus Kloppers, “Musical rhetoric and other symbols of communication in Bach’s organ music,” *Man and Nature* 3 (1984): 131–62; Lora Matthews, “Johann Kuhnau’s Hermeneutics: rhetorical theory and musical exegesis in his works” (Doctoral Dissertation, University of Western Ontario, 1989); Themistoklis Toumpoulidis, “Aspects of musical rhetoric in baroque organ music” (Doctoral Dissertation, University of Sheffield, 2005).

<sup>191</sup> Laura Lennis, “Primer movimiento de la Sonata En La Menor KV 310 de W.A. Mozart, una aproximación comprensiva desde las figuras retóricas” (Eafit, 2012). Pág 26

### Compases 1 a 8

Allegro maestoso <sup>oo)</sup> Datiert: Paris [Sommer] 1778 \*)

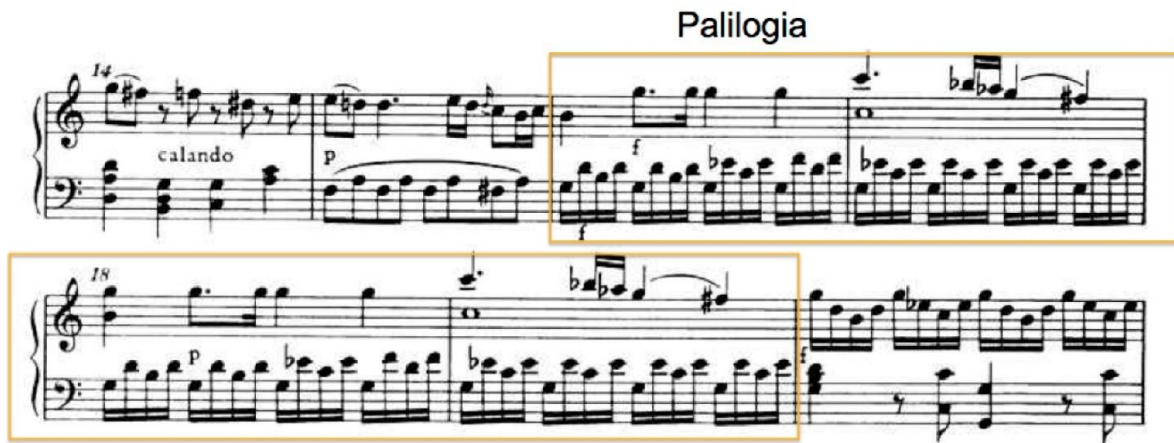


Luego procede a realizar una identificación taxonómica simple de las figuras retórico-musicales encontradas en la pieza.

*Ejemplo 2. Palilogia en la sonata KV. 310 de W.A. Mozart según Lennis<sup>192</sup>*

### Compases 17 a 19

Palilogia



En sus conclusiones expone la importancia de la comprensión del lenguaje retórico tras la pieza de Mozart y cómo este entendimiento conlleva a una mejor interpretación por parte del músico. Sin embargo, no hay ningún planteamiento de cómo se logra utilizar el análisis retórico-musical para tales fines, ni de procesos interpretativos de las figuras retórico-musicales para finalidades afectivo-interpretativas.

<sup>192</sup> Lennis. Pág. 36

El estudioso Eliel Almeida Soares, autor de la tesis doctoral **O emprego da retórica na música colonial brasileira** (2017) (y de varios artículos académicos)<sup>193</sup> ha dedicado su investigación al análisis de elementos retóricos en la música colonial de Brasil. Su trabajo se basa en la obra sacra de los compositores: Manoel Dias de Oliveira, José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, André da Silva Gomes y José Maurício Nunes Garcia.

Dentro de su aproximación realiza un paralelo de las diferentes secciones de la obra con las partes del discurso retórico (*exordium, narratio, propositio, confutatio, confirmatio, peroratio*).

| RETÓRICA<br>DISPOSITIO | FIGURA<br>ELOCUTIO | COMP. | TONALIDADE | FUNÇÃO |
|------------------------|--------------------|-------|------------|--------|
| <b>EXORDIUM</b>        | _____              | 1-6   | Fá Maior   | I      |
| <b>NARRATIO</b>        | <i>Epizeuxis</i>   | 7-14  | Fá Maior   | I      |
| <b>PROPOSITIO</b>      | <i>Epizeuxis</i>   | 16-22 | Fá Maior   | I      |
|                        |                    | 23-28 | Dó Maior   | V      |
| <b>CONFUTATIO</b>      | <i>Syncope</i>     | 34-35 | Ré Menor   | vi     |
|                        | <i>Epizeuxis</i>   | 38-51 | Si b Maior | IV     |
| <b>CONFIRMATIO</b>     | <i>Polyptoton</i>  | 56-61 | Fá Maior   | I      |
| <b>PERORATIO</b>       | <i>Epizeuxis</i>   | 64-70 | Fá Maior   | I      |

Tabla 8. José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, Exaudi nos. Estructura retórica de la obra según Eliel Almeida Soares.<sup>194</sup>

Luego presenta un análisis armónico y por último realiza un señalamiento taxonómico de las figuras retórico-musicales.

Veamos una de las partituras analizadas:<sup>195</sup>

<sup>193</sup> Sus trabajos pueden consultarse en el siguiente link: <https://usp-br.academia.edu/ElielAlmeidaSoares>

<sup>194</sup> Almeida Soares, “Retórica.” Pág. 319

<sup>195</sup> Almeida Soares, “O emprego da retórica na música colonial brasileira” (Universidad de Sao Paulo, 2017). Pág. 333

Ejemplo 3. Análisis retórico sobre el Kyrie de Ladainha en Si bemol mayor de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita según Almeida Soares

(CONFIRMATIO) 31

Chri - - - - ste, Chri - ste, Chri - ste au-di nos. Chri - - - - ste, Chri - ste ex-au-di nos. Chri -

Chri - - - - ste, au-di nos. Chri - - - - ste, ex-au-di nos. Chri -

Chri - ste au-di nos. Chri - ste au-di nos. Chri - ste ex-au-di nos. Chri - ste ex-au-di nos. Chri -

Chri - - - - ste, Chri - ste au-di nos. Chri - - - - ste, Chri - ste ex-au-di nos. Chri -

Chord symbols: I<sup>6</sup> vii<sup>06</sup> I IV<sup>6</sup> I<sub>4</sub> V I IV<sup>6</sup> I<sub>4</sub> V I

Exemplo 129-Kyrie da Ladainha em Si bemol Maior de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita - Edição André Guerra Cotta- Organização-Paulo Augusto Castagna (CASTAGNA, 2003, pp.8-9).

El consolidado de su análisis es presentado en tablas como la siguiente: <sup>196</sup>

<sup>196</sup> Almeida Soares. Pág 216

#### 4.2. Estrutura Analítica da obra: Retórica e Harmônica

Tabela 17-Estrutura analítica da obra.

| RETÓRICA<br>DISPOSITIO | FIGURA<br>ELOCUTIO | COMP. | TONALIDADE | FUNÇÃO |
|------------------------|--------------------|-------|------------|--------|
| <b>EXORDIUM</b>        | _____              | 1-4   | Sol Maior  | I      |
| <b>NARRATIO</b>        | <i>Anaphora</i>    | 5     | Sol Maior  | I      |
| <b>PROPOSITIO</b>      | <i>Synaeresis</i>  | 11-13 | Ré Maior   | V      |
| <b>CONFUTATIO</b>      | <i>Polyptoton</i>  | 13-16 | Ré Maior   | V      |
|                        | <i>Suspiratio</i>  | 18    | Ré Maior   | V      |
|                        | <i>Anaphora</i>    | 19-23 | Sol Maior  | I      |
| <b>CONFIRMATIO</b>     | <i>Synaeresis</i>  | 25,27 | Sol Maior  | I      |
| <b>PERORATIO</b>       | <i>Polyptoton</i>  | 28-32 | Sol Maior  | I      |
|                        | <i>Suspiratio</i>  | 32-33 | Sol Maior  | I      |

Tabla 9. Estructura analítica según Almeida Soares

Si bien este trabajo se ubica en la línea de análisis netamente taxonómico, su valor —en lo concerniente a nuestra investigación—no radica en la resultante de sus análisis, sino en la aplicación de una metodología analítica basada en la retórica europea a repertorios latinoamericanos; cuyos resultados son satisfactorios a la luz del analista y de los jurados de su tesis.

Empero no deja de sorprendernos que, siendo este trabajo datado del 2017, las posturas analíticas sean las mismas que se utilizaron en la década de los sesentas del siglo pasado y que afirme:

A pesar de este creciente interés, en el ambiente luso-brasileño, los estudios sobre la retórica musical todavía están en fase inicial, entretanto, buscando desarrollar metodologías más apropiadas para el entendimiento de su adecuación y concepción sistemática, constituidas estructuralmente en la música vigente del período investigado [final del siglo XVI y principios del XIX]. Por ese motivo, esta tesis tiene por objetivo examinar el uso de la retórica en la música colonial brasileña, así como verificar los estudios de caso sobre esa utilización.<sup>197</sup>

<sup>197</sup> “Apesar desse crescente interesse, no ambiente luso-brasileiro, os estudos sobre a retórica musical ainda estão em fase inicial, entretanto, procurando desenvolver metodologias mais apropriadas para o entendimento de sua adequação e concepção sistemática, constituídas estruturalmente na música vigente do período investigado. Por esse motivo, essa tese tem por objetivo examinar o uso da retórica na música colonial brasileira, bem como verificar os estudos de caso acerca dessa utilização.” Almeida Soares. Resumen de Tesis Doctoral



Más desconcertante aún es que el único texto de López-Cano consultado sea el de Música y retórica en el barroco (2000) y no sus demás escritos donde expone las grandes limitaciones que tiene una aproximación netamente taxonómica de las figuras retórico-musicales.

Sin embargo, para nosotros es de gran valor encontrar colegas interesados en posturas analíticas retórico-musicales en latinoamérica, así nuestra visión del potencial de la herramienta analítica basada en la retórica musical sea tan disímil.

El artículo de Maciej Jochymczyk y Leszek Wroński **Musical rhetoric in the oeuvre of Father Amando Ivanschiz on the example of selected works** (2009)<sup>198</sup> realiza sus análisis de figuras de manera taxonómica y equipara las secciones de la pieza a las partes del discurso.

Su trabajo, ofrece conclusiones generales sobre el tratamiento retórico por parte del compositor luego de revisar un amplio porcentaje de su obra, concluyendo que en todas las misas estudiadas la palabra *pax* (paz) se repite varias veces, acompañada de la dinámica *piano* y reforzada por el uso de *aposiopesis*; la palabra *peccata* (pecados) se entrecorta con silencios haciendo uso de *suspiratio* para imitar suspiros y sollozos. Más interesante es su conclusión en cuanto al tratamiento del texto en fragmentos polifónicos de los Credos y los Gloria.

Los analistas concluyen que, en estos movimientos, cuando el coro canta diferentes fragmentos del Credo o Gloria simultáneamente, el compositor abandona las figuras tipo *hypotiposis*. Los autores atribuyen este fenómeno, a que no es posible entender claramente el texto cuando se mezcla con otros en una textura polifónica, produciendo un favorecimiento de la melodía y la armonía sobre la adaptación retórica del texto. También mencionan que a mediados del siglo XVIII, el estilo estético comenzaba a evidenciar un giro en el cual el tratamiento melódico se volcaba al desarrollo motivico, prefiriendo la estructura melódico-armónica tipo pregunta-respuesta y abandonando los clichés barrocos de *catabasis* cuando el texto se refiere al infierno, *anabasis* cuando hablamos del cielo, y demás figuras de tipo *hipotiposis*.

Comenzamos a evidenciar en los compositores un nuevo interés al alejarse de la musicalización retórica tradicional del siglo XVI y XVII, en la cual para conectarse con la música era necesario un conocimiento, o por lo menos una familiaridad con la disciplina retórica que favorecía la

---

<sup>198</sup> Maciej Jochymczyk and Leszek Wroński, "Musical rhetoric in the oeuvre of Father Amando Ivanschiz on the example of selected works," *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 40 (June 2009): 3–29.

exposición de diferentes afectos y que ofrecía la posibilidad de disfrutar de un alto contenido alegórico musical.

Hacia mediados del siglo XVIII el interés de los compositores no será sorprender a los escuchas con la musicalización ingeniosa por medio de preceptos retóricos, sino agradar a la audiencia. Dejamos de favorecer *movere* (conmover a la audiencia), para enfocarnos en el *delectare* (entretener a la audiencia).

Su aproximación a formular conclusiones referentes al uso continuo de elementos retóricos por parte del compositor en situaciones de texto o afectivas similares será incluida en nuestra metodología analítica, con la cual pretendemos formular conclusiones sobre el uso de la retórica y figuras retórico-musicales en la obra de Strozzi.

Esta aproximación analítica ofrece la posibilidad de realizar el mencionado paralelo entre las secciones de la pieza musical y las partes del discurso retórico, además permite identificar fenómenos descritos en las definiciones de las figuras retórico-musicales y atribuirles el término correspondiente.

Como vemos esta aproximación positivista se conforma con clasificar e identificar herramientas retóricas básicas, presentarlas como hallazgos.

La soprano Youngmi Kim, en su tesis doctoral **A singer's guide to performing two baroque cantatas: Barbara Strozzi's L'Astratto and Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre's Le Sommeil d'Ulisse** (2012)<sup>199</sup> Ofrece un análisis del texto y músico-retórico de la cantata *L'astratto* de Strozzi. Veamos algunos apartes.

La autora afirma que las cantatas de Strozzi demuestran una gran sensibilidad frente al texto poético. Esto se debe, según ella, a la influencia de su padre y otros poetas que atendían las reuniones auspiciadas en su hogar. La autora continúa diciendo que “[Strozzi] empleó una tremenda cantidad de retórica en su música, tanto para la apropiada declamación y para la expresión del texto, incluyendo *word painting*, lo cual refleja su aprendizaje con Cavalli.”<sup>200</sup>

---

<sup>199</sup> Kim Youngmi, “A singer's guide to performing two baroque cantatas: Barbara Strozzi's L'Astratto, Op. 8, No. 4, and Elisabeth-Claude Jacquet de La Guerre's Le Sommeil d'Ulisse” (Tesis doctoral, University of Cincinnati, 2012).

<sup>200</sup> “[Strozzi] employed a tremendous amount of musical rhetoric, both in proper declamation and in text expression, including word painting, which reflects her training with Cavalli.” Youngmi. Pág. 21



Luego de justificar el acercamiento a la retórica literaria —por parte del padre y su círculo intelectual—, y a la retórica musical gracias a Cavalli, la autora procede a analizar estructuralmente la cantata separándola por secciones y por estilos

| Measure(s) | Meter   | Formal structure                           |
|------------|---------|--|
| 1–5        | 4/4 (C) | Recitative ( <i>cantando</i> )             |
| 6–18       | 4/4     | Arioso                                     |
| 19         | 4/4     | Recitative ( <i>parlando</i> )             |
| 20–25      | 3 (3/2) | Arioso                                     |
| 26–27      | 4/4     | Recitative ( <i>cantando</i> )             |
| 28–35      | 3       | Arioso (ritornello)                        |
| 36–37      | 4/4     | Recitative ( <i>parlando</i> )             |
| 38–41      | 4/4     | Recitative ( <i>cantando</i> )             |
| 42–54      | 4/4     | Arioso (rit.) + Recit. ( <i>cantando</i> ) |
| 55–56      | 4/4     | Recitative ( <i>parlando</i> )             |
| 57–78      | 3       | Arioso (ritornello)                        |
| 79–80      | 4/4     | Recitative ( <i>parlando</i> )             |
| 81–92      | 4/4     | Arioso (ritornello)                        |
| 93         | 4/4     | Recitative ( <i>parlando</i> )             |
| 94–100     | 6/8     | Arioso                                     |
| 101–2      | 4/4     | Arioso                                     |
| 103–10     | 3       | Arioso (ritornello)                        |
| 110        | 4/4     | Recitative ( <i>parlando</i> )             |
| 111–15     | 6/8     | Arioso                                     |
| 116–17     | 4/4     | Arioso                                     |
| 118–24     | 4/4     | Recitative ( <i>parlando</i> )             |
| 125–48     | 3       | Aria (with two strophes)                   |
| 149–55     | 4/4     | Recitative ( <i>cantando</i> )             |
| 155–72     | 6/8     | Arioso                                     |

Tabla 10. Cambios entre recitativo, arioso y aria en *L’Astratto de Barbara Strozzi*, Según Kim Youngmi

El análisis músico-retórico que presenta no identifica los dispositivos retóricos como figuras retórico-musicales, ni les adjudica la terminología tradicional. La autora identifica secciones o palabras del texto y descubre su representación musical, por tanto, asume la posición traduccionista a la que se refiere López-Cano. Esta posición analítica busca identificar elementos del texto y señalar cómo la música traduce a motivos, notas, gestos, contornos, ritmos, armonías, etc. lo que el texto expresa. La autora presenta ejemplos como los siguientes:

- Al musicalizar la palabra *stracerei* (desgarraría) “Strozzi enfatiza este desgarrar insertando silencios de corchea entre la primera y segunda, y la segunda y tercera sílabas.

201

*Ejemplo 4. Strozzi. L'Astratto c.36 según Kim Youngmi*



- “Strozzi aprovecha los amplios cambios de registro para representar imágenes del texto musicalmente. Acompañando la frase “*ma che fò nell’inferno*” (pero ya estoy en el infierno) en el c. 79 hay un rápido arpeggio descendente de Re mayor”<sup>202</sup>

*Ejemplo 5. Strozzi. L'Astratto c.79 según Kim Youngmi*

- Para la autora el uso del cromatismo por parte de Strozzi refleja el sentimiento de angustia de la protagonista<sup>203</sup>

*Ejemplo 6. Strozzi. L'Astratto c.5-9 según Kim Youngmi*

<sup>201</sup> “Strozzi emphasizes this tearing away by inserting eighth [sic] rests in between the first and second, and the second and third syllables.” Youngmi. Pág. 23

<sup>202</sup> “Strozzi exploits wide register shifts to depict musically images in the text. Accompanying the phrase “*ma che fò nell’inferno*” (but I’m already in hell) in m. 79 is a quick descending D-major arpeggio.” Youngmi. Pág. 25

<sup>203</sup> Youngmi. Pág. 27

La autora resalta que Strozzi se preocupa de otros aspectos retóricos como la acentuación y presta especial atención a la declamación al sincronizar la acentuación de las palabras con las acentuaciones musicales.

Lastimosamente el análisis que presenta la autora no va más allá de estos señalamientos taxonómicos de fenómenos retóricos tipo *hipotiposis*.

Consideramos estos breves ejemplos suficientes para ilustrar la postura analítica que utiliza la taxonomía simple y el “método traduccionista” que menciona López-Cano.

Lo más injusto que podemos hacer con las Teorías de la Retórica Musical del Barroco y en particular con su extenso aparato de figuras, es pretender que se trata de un código completo y cerrado que se puede usar a manera de diccionario para especificar el significado de momentos específicos de una obra. Sin embargo, esto es precisamente lo que se hace en cientos y cientos de páginas de literatura analítica. La gran mayoría de las aplicaciones de la retórica musical al estudio de obras vocales se obnubila con el fastuoso repertorio de figuras retóricas que son muy aptas para señalar los momentos felices en los que letra y música convergen en la misma significación.<sup>204</sup>

Como se ha visto, estas aproximaciones no van más allá de la identificación y catalogación de momentos retóricos, no pueden sustentar un análisis de los contenidos semánticos del texto utilizando únicamente las figuras retórico-musicales y no exponen en ningún momento las directrices para la identificación de figuras y la adjudicación de significado. Por tanto, sus

<sup>204</sup> López-Cano, “De la retórica a la ciencia cognitiva.” Pág. 924

resultados no son suficientes como para justificar decisiones interpretativas. La gran mayoría de análisis retórico-musicales son muy cercanos a los ejemplos anteriores.

### Otras Posturas frente a las figuras retórico-musicales

El artículo de Thérèse de Goede: **From dissonance to note-cluster: the application of musical-rhetorical figures and dissonances to thoroughbass accompaniment of early 17th-century italian vocal solo music** (2005)<sup>205</sup> utiliza la aproximación taxonómica para identificar algunas figuras de disonancia descritas por Bernhard y cuestionarse cómo entenderlas desde el rol del continuista.

Esta postura permite identificar la figura retórico-musical y darle diferentes interpretaciones desde el punto de vista del continuista, el cual decidirá cómo resolver el continuo dependiendo de la interpretación que el o la cantante proponga de la obra. Por tanto, esta aproximación invita a la discusión entre músicos frente a las figuras retórico-musicales que describe, dando un paso importante hacia su rol en la interpretación.

El artículo menciona el cambio de énfasis que ocurrió a principios del siglo XVII en Italia, en el cual los compositores asignaron un mayor énfasis a la expresión del texto. Este cambio de paradigma llevó a una expansión del vocabulario armónico y a la experimentación con nuevas y atrevidas disonancias cuyo manejo se alejó considerablemente del contrapunto riguroso.

La autora hace mención a las siguientes figuras de disonancia: *durezza*, *heterolepsis*, *ellipsis*, *acciaccatura*, *extensio*, *cadentia duriuscula* y explorará soluciones específicas desde el rol del continuo para la *cadentia duriuscula* y la *ellipsis*.

El problema que encuentra radica en que no existen muchas fuentes primarias que expliquen cómo se resuelve desde el continuo estas figuras disonantes. La autora revisa los tratados de *Banchieri*, *Bianciardi*, *Bismantova*, *Purcell*, *Artusi*, *Galilei*, *Penna*, *Agazzai* y *Praetorius* sin

---

<sup>205</sup> Thérèse de Goede, "From dissonance to note-cluster: the application of musical-rhetorical figures and dissonances to thoroughbass accompaniment of early 17th-century italian vocal solo music," *Early Music* 33, no. 2 (May 2005): 233–50.

encontrar explicaciones detalladas de cómo debe proceder el continuista en casos de disonancias no preparadas o como se llega y abandona un racimo de notas (*note cluster*).

No pudiendo llegar a conclusiones sólidas a través de los tratados, recurre entonces a realizaciones históricas de bajo continuo en piezas de *Monteverdi*, *Kapsberger*, *Frescobaldi*, *Peri*, *Rasi*, y *Mazzocchi*, encontrando puntos comunes en los lugares disonantes y concluyendo que estos se ubican principalmente en dos sitios de la obra: a) en la tras antepenúltima nota de la cadencia, siendo esta la figura, o licencia descrita por Bernhard (*Tractatus*) como *cadentia duriuscula*, o b) en recitativos justo antes de la nota concluyente de la cadencia, siendo esta la figura, también descrita por Bernhard (*Tractatus*) como *ellipsis*.

Al desconocer la función de las figuras retórico-musicales como herramientas expresivas de la música compuesta bajo preceptos retóricos, despojamos a la obra de la capacidad de implementar el uso de fuertes disonancias en pasajes donde el texto describe afectos intensos. El continuista tiene un papel fundamental dentro de la performance y su elección de cómo resolver el continuo refuerza la intención afectiva del texto. No sólo es papel del cantante realizar una performance expresiva, las notas que elegimos como continuistas afectan la capacidad elocuente de la performance.

Veamos la definición de las *Cadentiae duriusculae* ofrecida por Bernhard<sup>206</sup>

1. *Cadentiae duriusculae* son aquellas [cadencias] en las cuales disonancias peculiares preceden las dos notas finales
2. Aparecen casi únicamente en canciones solistas y casi siempre en arias y en secciones de metro ternario
3. Si se encuentran en composiciones polifónicas, las demás voces deben estar dispuestas de tal manera que no causen ningún conflicto o molestia
4. Los ejemplos de estas figuras que tomé de otros compositores pueden, en vez de ser varias reglas, servir como demostración, es más, en mi opinión es mejor evitarlas completamente

---

<sup>206</sup> 1. *Cadentiae duriusculae* are those (cadences) in which rather peculiar dissonances precede the two final notes. 2. They appear almost only in solo song and for the most part in arias and triple metre sections 3. If they are found in polyphonic compositions, the other voices have to be set in such a way that they do not cause any conflict or unpleasantness. 4. The examples of these figures that I took from other composers may, in the place of several rules, serve as demonstration, the more so because, in my opinion, it is better to avoid them entirely. 5. With some authors this type of harshness occurs apart from the preparations of cadences and things like that, but they should be applied with great discernment, It is impossible to condense into rules the sometimes horrible liberties some composers take. The *stylus communis* includes a sufficient amount of examples. For the rest I leave him free to accept most things as good or to reject everything as evil. Bernhard, *Tractatus*. Citado por Goede. Pág. 238

5. En algunos compositores, esta clase de rudeza ocurre aparte de la preparación de las cadencias y cosas similares, pero deben ser aplicadas con gran discernimiento. Es imposible condensar en reglas las algunas veces horribles libertades que algunos compositores se toman. El *stylus communis* incluye suficiente cantidad de ejemplos. El resto lo dejo libremente a la aceptación de la mayoría de las cosas buenas y al total repudio de lo malo.

La definición de *ellipsis* ofrecida por Bernhard dice: “*Ellipsis* es la omisión de la, de otra manera, consonancia requerida.”<sup>207</sup>

La autora concluye que ambas figuras (*cadentia duriusculae* y *ellipsis*) fueron desarrolladas a partir de las improvisaciones de los performers para expresar el sentido del texto; más importante aún es el hecho de que los editores de música antigua que desconocen estas figuras ofrecen realizaciones del continuo donde se excluyen estos dispositivos expresivos.

Ya que nuestro trabajo pretende ofrecer algunas consideraciones performativas, consideramos de gran utilidad citar algunos de los ejemplos de la autora con el fin de guiar a los lectores en la resolución del continuo sobre las *cadentiae duriusculae*, ya que, como bien dice Goede, no hay tratados que ofrezcan soluciones en este sentido.

La autora especifica que en los siguientes ejemplos se ofrecen tres versiones A, B y C. El cifrado original del compositor se encontrará por encima del bajo, el cifrado sugerido por la autora debajo del bajo. El ejemplo A se resuelven según las reglas de resolución del bajo no figurado, los ejemplos B utilizan el cifrado de A pero añaden la duplicación de la línea vocal y la C demuestra que en la penúltima nota se debe suspender la 4ta y tocarla con la 5ta añadida; en general las *cadentiae duriusculae* presentan esta segunda (conformada por la 4ta y la 5ta) una, o varias notas antes de la penúltima nota, siendo esta la característica común de esta figura y la conclusión de la autora. Los ejemplos J y K fueron realizados de acuerdo con los bajos continuos resueltos por autores del siglo XVII:

*Ejemplo 7. Resolución de cadentia duriuscula según Goede*

---

<sup>207</sup> *Ellipsis is the leaving out of the otherwise required consonance.* Bernhard, Tractatus. Citado por Goede. Pág. 246

A B C

6 5 3 # 4 3 6 5 4 #

Ejemplo 8. Resolución de cadencia duriuscula según Goede

A B C

#6 5 # 5 3 5 4 # #6 4 5 # 6 5 4 #

Ejemplo 9. Resolución de cadencia duriuscula según Goede

A B C

#6 5 3 6 5 4 # 4 3 5 4 6 5 7 6 5 4 #

Ejemplo 10. Resolución de cadencia duriuscula según Goede

A B C

#6 5 3 6 6 5 5 4 # #6 4 5 3 6 5 7 6 5 4 #

Apliquemos lo señalado por Goede a una *cadencia duriuscula* de Strozzi. El cifrado y la resolución es nuestra autoría.

Ejemplo 11. Resolución de Cadencia duriuscula en Strozzi, *Il lamento Op.2.17 (c.223-226)*

Pasemos ahora a la *ellipsis*.

En la *ellipsis* el continuista debe resolver la disonancia de 7ma y 4ta de acuerdo con los tratados de continuo. El problema radica en que no sabemos sobre qué pulso se realiza la resolución.

El continuista debe resolver la disonancia de cuarta (La) sobre el bajo (Mi) llevando la voz la tercera mayor (Sol#). Pero ¿se resuelve sobre el pulso de la tercera negra creando una disonancia con la voz?, o ¿se resuelve al mismo tiempo con la voz, creando octavas paralelas?

*Ejemplo 12. Ellipsis en Strozzi, Op. 8.04 L'astratto (c.123-127)*

Para la autora, la solución se encuentra en la ornamentación de la *ellipsis*. Goede cita a Bernhard (*Bericht*) en referencia a la *ellipsis*: “Cuando una cadencia de cuarta no se resuelve, sino que se sostiene. Aquí uno debe aplicar el *cercar della nota* de acuerdo con la regla 24 [...] que significa que el cantante debe cantar la nota de resolución desde abajo.”<sup>208</sup> Este parece ser el caso del ejemplo anterior, en que Strozzi anota el adorno.

Esto es precisamente lo que vemos en el ejemplo citado a continuación por la autora:

*Ejemplo 13. Claudio Monteverdi “Ed è pur dunque vero”, Scherzi musicali (1632). Realización del continuo por Goede.*

<sup>208</sup> “When in a cadence the 4<sup>th</sup> is not resolved but stays on. Here one has to apply the *cercar della nota* according to the 24<sup>th</sup> rule [...], which means the singer has to sing the resolution from below.” Bernhard, *Bericht*. Citado por Goede. Pag. 247



fa-bri - ca - te il se - pol-cro al-la mia vi - ta

6 8 10 10 5 #  
 4 5 6 7 4  
 3 4 5 6

Notemos que esta ornamentación de la *ellipsis* deberá adelantar la sílaba y asignarla a la nota ornamental.

Esta es una apreciación que necesita un nivel de análisis más profundo ya que no basta con señalar la figura de disonancia, sino que nos vemos obligados a analizar el contexto de las palabras para saber qué decisión tomamos, tanto como continuistas en el caso de la *cadentia duriuscula* y como cantantes en el caso de resolver la *ellipsis* con un *cercar della nota* o no.

Veamos la aplicación de la ornamentación de la *ellipsis* en Strozzi.

Según la autora el continuo debe resolver la cuarta sobre el bajo Sol-Do a la tercera mayor Sol-Si sobre el cuarto pulso del tercer compás; y la cantante debe decidir si ornamenta o no utilizando el *cercar della nota*.

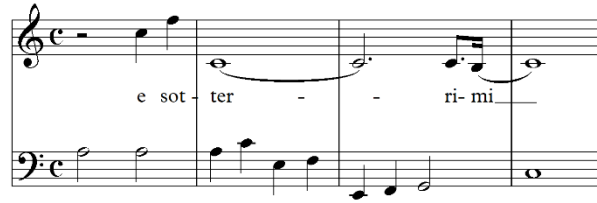
*Ejemplo 14. Resolución de Ellipsis en Strozzi, Op. 2.14 L’Eracliro Amoroso (c.155-158)*

e sot - ter - ri - mi,

Por tanto, la *ellipsis* puede ser resuelta por el cantante o no; en caso de que desee resolver, la manera documentada sería la anotación de Bernhard.

La versión ornamentada sería así:

*Ejemplo 15. Strozzi, Op. 2.14 L’Eracliro Amoroso (c.155-158). Ornamentación de la ellipsis con cercar della nota según Bernhard (Bericht)*



Para nosotros es necesario complementar con el análisis apropiado del afecto en que se encuentra la voz poética al momento de cruzarnos con una *ellipsis* o con la *cadentia duriuscula*. El aporte a la elocuencia que puede generar la resolución o no de estos casos disonantes es bastante significativo y se debe decidir cómo abordarlos de acuerdo con las siguientes preguntas: ¿Es más elocuente preparar o no la disonancia? ¿Es más elocuente resolver o no resolver la disonancia?, todo esto dependerá del afecto de la persona dramática y del buen análisis de la obra por parte de todos los involucrados.

Para terminar, recordemos que en el prólogo de *le nove musiche*,<sup>209</sup> Caccini habla de cómo el acompañante, al escoger las voces internas, es decir, al resolver el continuo lo hace con finalidades expresivas; y que esa particular resolución sólo será útil en ese pasaje específico, no como una regla de acompañamiento en general.

El artículo de Robert Toft: **Musicke a sister to poetrie: rhetorical artifice in the passionate airs of John Dowland**, (1984)<sup>210</sup> pretende generar conciencia en los intérpretes y estudiosos de música antigua entre las relaciones entre música y retórica.

Para ello toma algunas citas de Henry Peacham el joven, famoso autor del libro *The compleat gentleman* (1622): “[...] ¿Acaso no tiene la música las mismas figuras que la retórica? ¿Qué es una *revert* sino una *antistrophe*? ¿Sus repeticiones (*reports*) dulces *anaphora*? ¿Sus intercambios

<sup>209</sup>“pasando algunas veces a través de varias falsas [disonancias] mientras se mantiene quieta la cuerda del bajo [manteniendo la nota del bajo], excepto cuando me quiero servir al uso común, tocando con las partes medias del instrumento [voces internas] para exprimir algún afecto, sin ser buenas para otro.” “*Trapassando talora per alcune false, tenendo però la corda del basso ferma, eccetto che quando io me ne volea servire all'uso comune, con le parti di mezzo tocche dall'istrumento per esprimere qualche affetto, non essendo buone per altro.*” Giulio Caccini, *Le nuove musiche*, ed. H. Wiley Hitchcock, 2nd ed., *Recent Research in the Music of the Baroque Era 9* (Middleton, Wisconsin: A-R Editions, Inc., 2009).

<sup>210</sup> Robert Toft, “Musicke a sister to poetrie: rhetorical artifice in the passionate airs of John Dowland,” *Early Music* 12, no. 2 (1984): 190-197+199.

de puntos [de vista] *antimetabole*? ¿Sus aires pasionales *prosopopea*? con otras infinidades de la misma naturaleza.”<sup>211</sup>

Basándose en estas relaciones, y mencionando que ya eran comúnmente conocidas hacía por lo menos dos siglos, Toft analiza los aires de John Dowland: *Sorrow, sorrow stay* e *In darkness let me dwell*. Su aproximación no será totalmente taxonómica, es decir, no se limitará a la identificación de figuras retórico-musicales, sino que se aventura a señalar posibles razones que llevaron al autor a usar las figuras.

El autor analiza las repeticiones de palabras en las obras mencionadas, concluyendo que, en la poesía no es necesario que se repitan, pero que al ser reiteradas de manera consecutiva en la musicalización generan una amplificación retórica del texto original. Cabe señalar que los poemas son anónimos y por tanto no se conoce la versión netamente poética de los mismos, sino la versión musicalizada. En lo concerniente a Strozzi, sabemos la autoría de algunos de los textos que utiliza y los otros los desconocemos, aunque podemos hacer algunas conjeturas y tal vez acercarnos a sus autores.<sup>212</sup>

Por tanto, concluye que las palabras repetidas por Dowland tienen la finalidad de resaltar el texto y aclarar la pasión predominante. El autor identifica las figuras asociadas a esta repetición del texto como: *epizeuxis*, *anadiplosis*, y *epanadiplosis*; cuando no sólo repite el texto, sino la música (misma música y mismo texto) identifica las siguientes figuras: *palillogia*, *synonymia* y *climax* (producido por el uso de la *gradatio*).

El artículo identifica además de las figuras retórico-musicales ya mencionadas, las siguientes: *parresia*, *heterolepsis*, *pathopoeia*, *mutatio toni*, *anastrophe*. Todas las figuras son asociadas a la intención del compositor de resaltar el texto.

El autor hace un señalamiento muy interesante de una herramienta retórica, en la cual el orador se encuentra en un estado emocional tal, que su discurso puede terminar abruptamente sin

---

<sup>211</sup> “[...] hath not Musicke her figures, the same which Rhetorique? What is a revert but her antistrophe? Her reports, but sweet anaphora’s? her counterchange of points, Antimetabole’s? her passionate Airs but Prosopoea’s? with infinite other of the same nature.” Peacham, *The compleat gentleman*. Citado por Toft. Pág. 191

<sup>212</sup> Ver las notas introductorias al op.6 en versión de: Richard Kolb, ed., *Ariette a Voce Sola Opus 6*, Barbara Strozzi. The complete works. (Cor Donato Editions, 2015).

explicación alguna.<sup>213</sup> Dowland hace uso de esta herramienta al final de la pieza *in darkness let me dwell*.

*Ejemplo 16. Dowland, in darkness let me dwell. Según Robert Toft*

En la obra de Strozzi encontramos un caso similar. Se trata de los compases finales de *il Lamento* Op.2.17

*Ejemplo 17. Strozzi, il Lamento op.2.17 (c.231-235)*

Es de mayor interés para nosotros, no esta aproximación taxonómica sino las asociaciones que Toft realiza a las notas de gran duración en la obra de Dowland y el término *articulus* de Peacham: “Peacham equipara *articulus*, —que es una sola palabra separada por comas, pronunciada lenta y deliberadamente con finalidad vehemente y enfática— con la semibreve.”<sup>214</sup> En este caso particular Toft se refiere a la repetición de la palabra *mourne* (lamentar) musicalizada por Dowland en semibreves.

*Ejemplo 18. Dowland, Mourne, mourne, day is with darknesse fled. Según Robert Toft*

<sup>213</sup>Sister M. Joseph, *rhetorical in Shakespeare's time* (New York, 1962) Citado por Toft, “Musicke a sister to poetrie: rhetorical artifice in the passionate airs of John Dowland.” Pág. 197

<sup>214</sup> “Peacham equeates *articulus*, that is, single words separated by commas delivered slowly and deliberately for the sake of emphasis and vehemence with the semibreve.” Toft. Pág. 195

Mourne, mourne, day is with dark - nesse fled,

The image shows a musical score for a vocal line and two piano accompaniment lines. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The lyrics are: "Mourne, mourne, day is with dark - nesse fled,". The piano accompaniment consists of two staves, one in treble clef and one in bass clef, both with a key signature of one sharp and a 3/8 time signature. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests.

Sin duda la manera de pronunciar lenta y deliberadamente una palabra puede cargarla de relevancia afectiva. Sin embargo, la aproximación de Toft se detiene en este punto, no indica una posible interpretación basada en las figuras retórico-musicales ni en los momentos retóricos que encuentra, solo los señala y asocia su aparición en la obra de Dowland como una herramienta para resaltar palabras afectivas específicas.

Veamos un caso similar en Strozzi

*Ejemplo 19. Strozzi, L'amante segreto. Op.2.16 (c.3-6)*

vo - glio vo - glio vo - glio mo - ri - re mo - ri - re

The image shows a musical score for a vocal line and two piano accompaniment lines. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The lyrics are: "vo - glio vo - glio vo - glio mo - ri - re mo - ri - re". The piano accompaniment consists of two staves, one in treble clef and one in bass clef, both with a key signature of one sharp and a 3/8 time signature. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests.

Para nosotros el ejemplo empleado por Toft para ilustrar el *articulus* no es del todo correcto ya que no incluye algún tipo de silencio por parte del autor. Por tanto, Toft espera que el cantante añada una breve cesura entre las palabras, lo suficientemente notoria para crear el efecto que describe Peacham. Sin lugar a duda esta es una posibilidad interpretativa; pero pensamos que es más correcto el ejemplo que hemos elegido de Strozzi, ya que la compositora si hace uso del silencio para generar inmediatamente la separación que describe Peacham. Para completar el efecto basta que los intérpretes musicales conozcan esta descripción, y añadan una pronunciación lenta y marcada, *voglio* (quiero).

El afecto del deseo, aparte de utilizar el *articulus*, es reforzado por el bajo *ostinato* de cuarta descendente con tercera mayor Do-Si-La-Sol. El ejecutante inmediatamente debe referenciar el final de *l'incoronazione di poppea* de Monteverdi, escena marcada por el afecto del amor

concupiscente (según Descartes) o deseo sexual. Una vez se analiza el contexto afectivo en el cual la tradición utiliza este *ostinato*, junto con una reflexión sobre el texto, se vislumbra la manera de pronunciar de acuerdo con todos estos marcadores semióticos, utilizando además la técnica referenciada por Toft y descrita por Peacham.

Este símil es de interés para nuestra investigación ya que señala el punto de partida en que el análisis de las figuras retórico-musicales comienza a asociarlas no sólo a fenómenos licenciosos, o de rompimiento de reglas, sino a indicaciones de índole performativas.

El autor concluye que, por medio de la discusión en términos retóricos de piezas musicales se puede dotar a los performers no familiarizados con estos conceptos y terminologías de las herramientas necesarias para la identificación de procesos significantes musicales que de otro modo pasarían desapercibidos.

Como vemos nuestro cuestionamiento se basa en que no es suficiente con la identificación de las figuras retórico-musicales como elementos significantes, sino que es necesario proveer herramientas analíticas a los performers para que los momentos retóricos se conviertan en entidades que aporten a la transmisión elocuente de los procesos afectivos musicales planteados por el compositor en su exégesis del texto poético.

### Otras posturas frente a la retórica musical

Gabriel Pérsico,<sup>215</sup> nos presenta en su artículo **Retórica y música barroca: una posible hermenéutica** (2011),<sup>216</sup> la problemática de la “validez” de una performance musical perteneciente a la corriente “históricamente informada”.

El autor expone numerosas ideas importantes para nuestra investigación, dentro de ellas resaltamos su postura que defiende que la música barroca está pensada hacia la audiencia, ya que: “Teóricos y fuentes de los siglos XVII y XVIII conciben la obra musical desde la perspectiva del oyente. Esta inclinación hacia la audiencia, el vocabulario empleado y sus categorías de

---

<sup>215</sup> Sus trabajos pueden ser consultados en la página web: <https://dialnet.unirioja.es/>

<sup>216</sup> Gabriel Pérsico, “Retórica y música barroca: una posible hermenéutica,” *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 25, no. 25 (2011): 545–68.

pensamiento son esencialmente retóricas. Recién en los comienzos del Romanticismo las obras aparecen ‘alejadas’ del público, que debe ‘acercarse’ a ellas para su comprensión.”<sup>217</sup>

Esto nos recalca la gran diferencia que existe entre la música romántica y la música barroca en su relación con el público. En la primera, es el público quien debe esforzarse por entender la obra; mientras que, en la segunda, es el compositor, y más aún el performer quien debe lograr acercar su producto musical a la audiencia, presentando su versión de manera convincente.

Sin embargo, debemos señalar que creemos errada la lectura que Pérsico hace de López-Cano. El autor cita a López-Cano:

[...] Los músicos vieron en la retórica musical una especie de código secreto recobrado que les permitía reconstruir los significados ocultos de las obras escritas antes de la revolución francesa. Y en nombre de la retórica se cometieron interpretaciones en algunos casos muy efectivas, pero en otros claramente abusivos. En efecto, el entusiasmo se evaporó cuando tanto musicólogos como intérpretes, repararon que la retórica musical no es un sistema de códigos cerrados y definitivos.<sup>218</sup>

Luego comenta que: “Lo que el autor señala como un defecto de la retórica, en pro de la búsqueda de una hermenéutica, puede en realidad ser considerado una ventaja para la interpretación [...] por ello, que la retórica no sea ‘un sistema de códigos cerrados y definitivos’ puede facilitar la flexibilidad de decodificaciones del texto musical.”<sup>219</sup>

Cuando López-Cano dice que “la retórica musical no es un sistema de códigos cerrados y definitivos” se refiere a que no puede ser interpretada bajo la premisa signifiante/significado del estructuralismo y que, gracias a esa característica, los músicos que creyeron poder interpretar la retórica bajo tales características vieron su entusiasmo evaporado al comprobar que no era el caso.

Continuando con nuestra lectura crítica del artículo, nos encontramos con otra interpretación dudosa sobre López-Cano. Permítasenos entonces citar el pasaje en cuestión. Pérsico nos dice:

Más adelante, el citado autor [López-Cano] considera negativamente el hecho de que un mismo pasaje musical pueda describirse por medio de varias figuras retóricas, lo cual indicaría la falta de coherencia del

---

<sup>217</sup> Pérsico. Pág. 549

<sup>218</sup> López-Cano, R 2008: 95. El subrayado es de Pérsico. Citado por Pérsico. Pág. 551

<sup>219</sup> Pérsico. Pág. 551

sistema. Sin embargo, esta descripción múltiple a menudo refuerza la polisemia de un pasaje musical, lo cual redundaría beneficiosamente en el proceso de aprendizaje de un intérprete, instalándolo más flexiblemente en el estilo, enriqueciendo sus recursos y evitando la mecanización o imitación heredada de maestros o escuelas.

Otra crítica [al texto de López-Cano] cuestiona que no todos los fenómenos clasificables como figuras son necesariamente significativos o importantes. Es innegable que las taxonomías y definiciones en los tratados barrocos no responden a un sistema, sino que representan más bien intentos de descripción de fenómenos que dan cuenta de un determinado nivel semántico de los tropos.<sup>220</sup>

El pasaje de López-Cano criticado por Pérsico es el siguiente: “Muchas figuras diferentes se pueden aplicar al mismo pasaje. Además, no todos los fenómenos clasificables como figuras son necesariamente significativos o importantes. La aplicación de una figura depende de una estrategia de interpretación, una lógica o coherencia que no depende de la obra ni de la retórica sino de las elecciones y criterios del intérprete o analista.”<sup>221</sup>

En nuestra lectura ambos autores apuntan a lo mismo. Al no ser las figuras retórico-musicales y el andamiaje retórico un código cerrado, las diversas interpretaciones que se hagan de ellas son válidas desde que sus justificaciones sean apropiadas y coherentes con un modelo interpretativo.

Lo que entendemos del texto de López-Cano es que el performer tiene la libertad de resaltar una figura retórico-musical sobre otra, —o para nuestra investigación un fenómeno retórico sobre otro— todo a favor de lograr una interpretación musical convincente y retóricamente orientada, de nuevo, por un modelo interpretativo.

Como todos los performers, es nuestro deber apoyarnos en ciertos momentos de la obra que nos ayuda a comunicar el sentido que hemos encontrado en ella, no podemos resaltar todo simplemente porque nuestra performance terminaría siendo un caos semiótico (a no ser que ese sea el sentido que hayamos encontrado en la obra). A medida que nos familiarizamos más con la pieza musical, a través de su análisis y recurrentes lecturas, encontramos puntos o hitos que una vez comprendidos nos permiten lograr una performance elocuente.

---

<sup>220</sup> Pérsico. Pág. 551

<sup>221</sup> López Cano, “Música y retórica. Encuentros y desencuentros de la música y el lenguaje,” *Eufonía* didáctica de la música 43 (2008): 87–99. Pág. 96



Pérsico señala que el resultado del análisis retórico es fundamental para la interpretación. Como ejemplo cita un trabajo previo de su autoría 2009<sup>a</sup> sobre el *Actus tragicus* de J.S.Bach:<sup>222</sup>

| Ubicación en la obra              | Afectos   | Recursos musicales   |
|-----------------------------------|---|--|
| <u>Sonatina</u> (exordio)         | Lamentos y sollozos asociados a afectos patéticos | Resolución de disonancia con anticipación.<br>Flautas dulces: representación de la muerte.<br><i>Chûtes</i> : 5° disminuida y 6° mayor descendentes (suplicante y abatida respectivamente) <sup>21</sup> |
| <u>2d. Coro</u> (narratio)        | <i>Pathos</i> de la muerte, sin redención.        | Características interválicas del sujeto de la fuga con el texto <i>Es ist der alte Bund: fa super la, salti durisuculi</i> , etc.  |
| <u>2c. Arioso</u> (confuntatio I) | Frivolidad de la vida mundana,                    | <i>Passpied</i> en flautas, <i>motto perpetuo</i> en semicorcheas.   |

Tabla 11. Afectos en relación con el tópico de la muerte en la cantata fúnebre BWV 106 *Actus tragicus* de J.S. Bach según Gabriel Pérsico

Cabe decir que nuestro acercamiento a esta obra, tanto como performers y como analistas, arrojaría un resultado diferente que nos gustaría exponer en este trabajo. Sin embargo, no hemos recibido respuesta por parte del autor —tras varios intentos de contactarle— para ubicar su mencionado trabajo del 2009a y entrar a una discusión académica sobre esta obra.

No obstante, desde nuestro punto de vista como músico práctico, intérprete de bajo continuo, siempre vamos a preferir un director (o líder de ensamble) con una idea clara de lo que desea (así no estemos de acuerdo) sobre otro que no tenga claro aquello que quiere lograr con la obra.

El autor menciona la importancia de la gestualidad al momento de interpretar instrumentos antiguos. Posición que compartimos, ya que parte de la comunicación elocuente se encuentra en una buena gestualidad. Sin embargo, debemos reconocer que la gestualidad, como la expone

<sup>222</sup> Pérsico, “Retórica y música barroca: una posible hermenéutica.” Pág. 554

Pérsico, es inherente a todos los instrumentistas de todas las épocas. Todos, o sino la inmensa mayoría de intérpretes musicales, consciente o inconscientemente, nos movemos como resultado de nuestra expresividad artística.

Pérsico explica que si se compara la técnica de los instrumentos modernos (piano, flauta travesera, etc.) con la técnica gestual necesaria para interpretar un instrumento antiguo, como el clavecín o la flauta travesera, encontraremos discrepancias, ya que “el repertorio promoverá la realización de gestos excesivos inconscientes, que van en detrimento de una técnica adecuada, por ejemplo, la inclinación del cuerpo en concordancia con el acento más destacado de una anáfora, el encogimiento de hombros en una apoyatura, etc.”<sup>223</sup>

Si su posición se refiere a que los instrumentos antiguos poseen menor rango dinámico que los modernos, y por ende sus intérpretes se apoyan conscientemente en gestualidades, en lugar de ser un resultado inconsciente es más debatible, sin embargo, la intención de su escrito no es claro en este respecto (o por lo menos no lo es para nosotros).

Por último, nos interesa resaltar una posición que si compartimos con el autor en totalidad. Pérsico dice que “la recurrencia de ciertas figuras retórico-musicales puede dar lugar a pautas de pronunciación [refiriéndose a la *pronuntiatio* musical] específicas.” Precisamente este es uno de los cuestionamientos que pretendemos explorar al analizar algunas de las piezas de Strozzi; si en efecto la compositora utiliza de manera recurrente elementos retórico-musicales, no solamente figuras retórico-musicales, para denotar afectos específicos y si es posible formular una performance elocuente del mismo fenómeno retórico en diferentes piezas.<sup>224</sup>

Una interesante y novedosa posición expone Bettina Varwig en su artículo '**Mutato semper habitu': Heinrich Schütz and the culture of rhetoric** (2009).<sup>225</sup> En este escrito, la autora plantea que las teorías retóricas y los manuales de retórica tienen principalmente la función de enseñar e ilustrar, cómo por medio de la ornamentación, una frase de texto puede expandirse a un párrafo.

---

<sup>223</sup> Pérsico. Pág. 561

<sup>224</sup> Como esta idea es uno de los objetivos de este trabajo investigativo se presentará durante los análisis de las obras seleccionadas y en las conclusiones

<sup>225</sup> Bettina Varwig, “‘Mutato semper habitu’: Heinrich Schütz and the culture of rhetoric,” *Music & Letters* 90, no. 2 (May 2009): 215–39.

Varwig señala que Erasmo de Rotterdam (1466-1536), en su libro *De duplici copia verborum ac rerum* (1512) desarrolló y sistematizó una noción que venía desde los antiguos escritos sobre retórica: la variación y amplificación de las declaraciones verbales. Erasmo planteó un sistema de reglas de fácil enseñanza y aprendizaje, las cuales permitían adquirir una abundante expresión, elegancia y capacidad persuasiva. Erasmo demuestra los resultados de su sistema anotando 147 formas diferentes de expresar la frase “su carta me complació mucho” y 200 variaciones de la frase “siempre, mientras viva, te recordaré.” Citemos a Erasmo para entender de qué trata su método: “El primer método de amplificación de una frase consiste en tomar algo que pueda ser expresado brevemente y en términos generales, y expandirlo y separarlo en sus partes constituyentes [...]”<sup>226</sup>

Erasmo demuestra cómo amplificar la frase “él es un completo monstruo”:

Él es un monstruo de mente y cuerpo a la vez; cualquier parte de su mente o cuerpo que usted considere la encontrara monstruosa —cabeza temblorosa, ojos rabiosos, asombramiento dracónico [*dragon's gape*], el rostro como de una Furia, el vientre distendido, manos como garras listas para rasgar, pies distorsionados, en breve, ver toda su forma física y ¿que presenta su conjunto sino un monstruo? Observe esa lengua, observe su rugir de bestia salvaje, y lo llamara monstruosidad; sondee su mente y encontrará horror, mida su carácter, escrutinie su vida y la encontrará toda monstruosa; y para no tratar cada punto en detalle, de principio a fin no es más que un monstruo.<sup>227</sup>

La autora sostiene que es posible repensar los escritos agrupados en el corpus llamado *musica poetica* de esta manera, fundamentalmente como manuales de expansión de las ideas musicales obtenidas a través de los *loci topici*.

Su postura es basada en que las herramientas musicales discutidas por Burmeister en *Musica Poetica* se ocupan en su mayoría de procedimientos sintácticos concernientes a la amplificación, combinación y amplificación de ideas musicales y no la expresión figurativa del texto y del

---

<sup>226</sup> “The first method of amplifying a sentence is to take something that can be expressed in brief and general terms, and expand it and separate it into its constituent parts [...]” Erasmo, *De duplici copia* citado por Varwig. Pág 218

<sup>227</sup> “He is a monster both in mind and in body; whatever part of mind or body you consider, you will find a monster? quivering head, rabid eyes, a dragon's gape, the visage of a Fury, distended belly, hands like talons ready to tear, feet distorted, in short, view his entire physical shape and what else does it all present but a monster? Observe that tongue, observe that wild beast's roar, and you will name it a monstrosity; probe his mind, you will find a horror; weigh his character, scrutinize his life, you will find all monstrous; and, not to pursue every point in detail, through and through he is nothing but a monster.” Erasmo, *De duplici copia*, citado por Varwig. Pág. 218

afecto.<sup>228</sup> Y que uno de los propósitos fundamentales del autor al contemplar el título *musica poetica* fue la intención de verbalizar técnicas composicionales de sus días, las cuales fueron descritas como “ornamentos”. Es más, la autora señala que la única figura descrita por Burmeister que se refiere a los afectos es la *pathopoeia*: figura que describe el uso de semitonos ajenos al modo para despertar los afectos, sin especificar a qué afecto se refiere puntualmente.

Aunque su postura es bastante interesante y por lo menos podemos calificar como posible que la intención de Burmeister haya sido la expuesta, no estamos de acuerdo con los argumentos de la autora, ya que el aparato retórico-musical no es un sistema semiótico cerrado.

Una figura retórico-musical al ser descontextualizada no puede representar un afecto específico, e inclusive su naturaleza polisémica se evidencia al permitir diferentes versiones interpretativas del mismo momento de la obra musical.

Las figuras retórico-musicales pueden asociarse a grupos afectivos como es el caso de la *exclamatio*, el *pasus duriusculus*, la *suspiratio*, la *pathopoeia*; estas cuatro figuras están asociadas al *affectus tristiae* y debido a sus características sonoras fueron utilizadas para musicalizar afectos como desesperanza, aversión, remordimiento, y demás pasiones desprendidas de la tristeza. Su capacidad semiótica dependerá del análisis del contexto donde se encuentra la figura, si la figura es descontextualizada, pero el analista conoce el uso que la tradición le ha dado, sí que puede afirmar que es una figura que denota principalmente tristeza o alguno de los afectos complejos<sup>229</sup> generados a partir de la misma.

Regresando al artículo, la autora afirma que la *hipotiposis* es el único ornamento directamente asociado al sentido del texto y que “mientras algunas de las otras figuras ciertamente pueden ser usadas para subrayar el contenido del texto, y podrían ser escuchadas como expresivas de varias maneras, no transmiten ese sentido de manera independiente cuando son abstraídas de sus ocurrencias dentro de una composición en particular.”<sup>230</sup>

---

<sup>228</sup> Varwig. Pág 219

<sup>229</sup> Ver Capítulo III

<sup>230</sup> Varwig, “‘Mutato semper habitu’: Heinrich Schütz and the culture of rhetoric.” Pág 221

La autora continúa diciendo que Burmeister describe procedimientos composicionales que dan forma a una serie de frases tornándolas en una pieza coherente, apoyándose en diferentes procesos de variación y amplificación muy cercanos a las técnicas retóricas descritas por Erasmo.

Para ejemplificar su idea de que la línea de textos agrupados bajo el nombre *musica poetica* pretendía instruir al compositor en las diferentes maneras de ampliar y variar las ideas musicales, la autora analiza bajo esta mirada genitivo-expansiva algunas obras de Schütz señalando los siguientes resultados:

Ejemplo 20. Schütz, Herr, unser Herrscher (SWV 449), c.1-18 según Varwig

The image shows a musical score for the Tenor and Organum parts of the chorale 'Herr, unser Herrscher' (SWV 449) by Heinrich Schütz. The score is divided into three systems, each with a Tenor line (treble clef) and an Organum line (bass clef). The lyrics are written below the Tenor line. The first system (measures 1-6) contains the lyrics 'Herr un - ser Herr - scher wie herr - lich ist dein Nam in al - len'. The second system (measures 7-12) contains 'Lan - den, in al - len Lan - den, in al - len Lan - den, wie herr - lich ist dein Nam, wie'. The third system (measures 13-18) contains 'herr - lich ist dein Nam in al - len Lan - den, in al - len Lan - den in al - len Lan - den.' Musical markings include letters 'a', 'b', and 'c' above the Tenor line, indicating phrase divisions. Fingerings (5, 6) are indicated below the Organum line in measures 6, 12, and 18. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C).

La autora indica que la primera frase del texto “*Herr, unser Herrscher, wie herrlich ist dein Name in allen Landen*” (Señor, nuestro señor, cuán excelente es tu nombre en toda la tierra) es dividida en tres frases indicadas en el ejemplo como a, b y c; las cuales se presentan por primera vez, compases 1 al 7 como una sola unidad, para luego ser divididas en sus partes, de acuerdo con el método de Erasmo y posteriormente ampliadas.

Los tratados agrupados bajo la denominación *musica poetica* tienen en común la mención de las figuras retórico-musicales y es cierto que pueden ser utilizadas como variaciones melódicas, pero su propósito no es ese (exceptuando algunas posturas de Printz). Las figuras de variación

melódica como la *variatio*, *cirulo mezzo*, *bombi*, etc. son descritas como tal en tratados posteriores al de Burmeister cuya utilización es netamente ornamental.

Sin embargo, debemos aclarar que este artículo nos invitó a hacer algunas investigaciones dentro del tratado de Burmeister para poder refutar la posición de la autora. A continuación, ofrecemos algunas citas del tratado que a nuestro parecer demuestran la intención de Burmeister de elaborar una teoría retórico-musical alrededor del texto usado en la composición y no como una metodología de expansión melódica a través de figuras de variación u ornamentación.

Comencemos por aclarar que Burmeister utiliza indistintamente los términos figura y ornamento. Su definición de ornamentos o figuras musicales lee:

“Ornamentos musicales o figuras

Un ornamento musical o figura es un pasaje [...]”<sup>231</sup>

Más adelante Burmeister anota:

[...] si un estudiante está ansioso por aprender cuándo y dónde adornar las piezas armónicas con las florituras de estas figuras y cuándo usarlas, debe examinar cuidadosamente el texto del trabajo armónico del maestro compositor, especialmente el trabajo que evidentemente usa la elegancia y sofisticación de un ornamento particular. Entonces que piense el mismo que un texto similar puede ser adornado con la misma figura con la cual texto del maestro compositor fue adornado. Si el estudiante hace esto, el texto verbal por sí mismo servirá en lugar de las reglas [...].<sup>232</sup>

Con esta cita se puede entender que las indicaciones que Burmeister da a los estudiantes, ilustrando dónde y qué figura u ornamento utilizar, dependen del texto que se esté musicalizando. Burmeister no habla de expandir o variar melodías utilizando las figuras, sino que condiciona su buen uso con relación al texto de la obra, y no a la variación del sujeto.

---

<sup>231</sup> “*Musical ornaments or figures. A musical ornament or figure is a passage [...]*” Joachim Burmeister, *musical poetics*, ed. Claude V. Palisca, trans. Benito V. Rivera (New Haven and London: Yale University Press, 1993). Pág. 155

<sup>232</sup> “[...] *if a music student is eager to learn when and where to adorn harmonic pieces with the flourish of these figures and when to use them, he should carefully examine the text of a master composer’s harmonic work, especially a work which evidently uses the elegance and sophistication of a particular ornament. Then let him think to himself that a similar text should be adorned with the same figure with which the text of the master composer was adorned. If the music student does this, the verbal text itself will serve him in place of rules [...]*” Burmeister. Pág. 157

Más adelante, Burmeister da 10 consejos a los aspirantes a compositor de cómo proceder en sus estudios, resaltamos los consejos 1, 5 y 8:

1. Se debe escoger un modo específico para un texto específico [...]
5. De acuerdo a las demandas del texto, el exordium debe comenzar con una fuga elaborada u otro ornamento relacionado [...]
8. El sentido de las palabras y las ideas debe ser resaltado a través de los ornamentos [o figuras].<sup>233</sup>

De nuevo Burmeister nos deja claro que la ornamentación depende del texto con el que se esté trabajando y a partir de éste se toman importantes decisiones compositivas.

Anotamos otros ejemplos para demostrar que Burmeister concibe los ornamentos musicales dependiendo del texto y no como únicamente dispositivos de amplificación o variación melódica:

En la composición a cinco voces de Orlando, *Deus qui sedes*, él expresa, no, representa, las palabras “*laborem et dolorem*” [trabajo y dolor] tan ingeniosamente que a través del movimiento contorsionado de los intervalos el presenta a los ojos la cosa significada de manera que parezca a los ojos como si estuviese viva. Seguro que una textura uniformada y desnuda de consonancias no daría lugar a tal obra de arte. Más bien es a través del cuidado del maestro compositor quien presta atención al mezclar consonancias perfectas e imperfectas con disonancias que el conglomerado es transformado desde la simplicidad hasta cierta majestuosidad de gesto y ornamento.<sup>234</sup>

Si el texto en la obra de Lasso hubiese sido otro diferente a *Laborem et dolorem* el ornamento hubiese tenido que ser otro.

Con esta crítica queremos dejar sentado que las figuras retórico-musicales no son únicamente recursos compositivos de variación melódica o armónica. Ciertamente los pueden ser como observábamos en capítulos anteriores. Lo que nos parece errado es la posibilidad de que

---

<sup>233</sup> “1. A specific mode should be chosen for a specific text [...] 5. According to the demands of the text, the exordium should begin with a worked-out fugue or another related ornament [...] 8. The sense of the words and ideas should be brought out by the means of ornaments.” Burmeister. Pág. 211

<sup>234</sup> “In Orlando’s five voice composition, *Deus qui sedes*, he expresses, nay, depicts, the words “*laborem et dolorem*” so artfully that by contorted intervallic movements he presents to the eyes the signified so that it appears to the eyes as if it were alive. Surely a bare, uniform texture of consonances would not give rise to such a work of art. Rather it is through the care of the master composer who gives attention to mixing perfect and imperfect consonances with dissonances that the conglomerate is transformed from simplicity to a certain majesty of gesture and ornament.” Burmeister.

Burmeister haya concebido la retórica musical y su teorización de las figuras como dispositivos únicamente ornamentales como esta crítica ha intentado ilustrar.

Tal vez el artículo más afín a nuestra investigación sea el escrito por Don Harran, **Toward a rhetorical code of early music performance** (1997).<sup>235</sup> Este artículo propone una aproximación diferente a la teoría retórico-musical del barroco y pretende enfocarla como herramienta para dar pautas interpretativas basadas en los tratados retóricos desde la antigüedad hasta el siglo XVII.

Harran comienza planteado el siguiente problema “la música, por naturaleza, es indefinida en sus formas y contenidos, y mientras más atrás uno vaya, más elusiva se torna.”<sup>236</sup> Con esta afirmación plantea la incertidumbre que tenemos los performers referente al uso apropiado de *musica ficta*, silabización, afinación, dinámicas, tempo, correspondencia de los signos de medida, articulación, ornamentación, etc. anotando que no existe una respuesta unilateral a la pregunta de cómo se aplican a la interpretación musical. El autor dice que la solución a este problema puede encontrarse en el intento de los teóricos musicales de codificar las reglas de composición, ya que a través de estas intentaban convertir al *cantor* en *musicus*.

Harran anota que la interpretación musical es el complemento de la composición, por ende, esta se rige por las mismas reglas anotadas en los tratados; solo que para lograr depurar las posibles variables interpretativas mencionadas en el párrafo anterior debemos aplicarlas para deconstruir la obra.

El autor explica “Ya que la música estaba llena de incertidumbres, era menester del performer removerlas, al máximo de su capacidad, aplicando las reglas básicas de la retórica musical, modificándolas de acuerdo con su juicio y visión personal.”<sup>237</sup>

---

<sup>235</sup> Don Harran, “Toward a rhetorical code of early music performance,” *The Journal of Musicology* 15, no. 1 (1997): 19–42.

<sup>236</sup> “*Music, by nature, is indefinite in its forms and contents, and the farther back one goes the more elusive they become.*” Harran. Pág. 19

<sup>237</sup> “*Since music was itself riddled with uncertainties, it was left to the performer to remove them, as best as he could, by applying basic musico-rhetorical rules, though modifying the, where necessary according to personal insights and judgements.*” Harran. Pág. 20



Harran se plantea tres inquietudes: la relevancia de la oratoria para la música; la relevancia de la antigua tradición retórica para la literatura europea; y la relevancia de la *pronuntiatio* para la composición.

La primera de estas interrogantes es resuelta al anotar que las conexiones entre la música y la oratoria se encuentran en el acto de la pronunciación del discurso, es decir comparten el medio con el que este acto se lleva a cabo, la voz y el cuerpo. El autor afirma que comparte la postura de Quintiliano al no estar interesado en los detalles del *ars musica*, sino en los principios elocuentes que están detrás del arte musical.

La segunda interrogante es resuelta afirmando que los escritos retóricos de la antigüedad se transmitieron de manera ininterrumpida a través de manuscritos hasta la imprenta del renacimiento temprano, a la par que la retórica y la música hacían parte del currículo de las artes liberales y que en las escuelas de las catedrales se enseñaba lectura musical básica para cubrir las necesidades de la liturgia.

La tercera interrogante pretende establecer la relevancia de la *pronuntiatio* a la actividad compositiva. El autor anota que cuando se refiere a composición está hablando de las partes de la retórica que tienen que ver directamente con esta actividad: *inventio*, *dispositio* y *elocutio*. Un punto fundamental en su postura defiende que la efectividad de las composiciones se juzga a través de la *pronuntiatio*: “Los retóricos nos dicen que no hace ninguna diferencia cuán interesante sean las ideas, que tan bien ordenadas estén, o que tan elegantemente estén formuladas. Si no están propiamente presentadas tienen poco valor.”<sup>238</sup>

Esta afirmación es de vital importancia para nuestra investigación ya que compartimos completamente la postura de Harran al respecto de la importancia de la *pronuntiatio* efectiva. Nuestro trabajo pretende utilizar los lugares retóricamente importantes para formular como pueden ser utilizados al momento de la *pronuntiatio*. Por otro lado, este es el criterio rector con el que escucharemos y criticaremos las grabaciones en el capítulo 5.

Harran menciona que para poder ejecutar una buena *pronuntiatio* se debe ser preciso, o pronunciar perfectamente; claro, o tener una buena enunciación de las palabras y una correcta

---

<sup>238</sup> “The rhetoricians tell us that makes no difference how interesting the ideas are, how well they are ordered, or how elegantly they are formulated. If they are not properly presented, they are of little value” *Rhetorica ad Herennium*, III.xi.19 Citado por Harran. Pág 24

puntuación; elegante, o realizar de manera natural inflexiones y alteraciones de la voz; y compatible, o utilizar la expresión apropiada de las ideas y emociones.

Luego de proponer estos cuestionamientos el artículo de Harran divaga en cómo plantear una investigación sobre la *pronuntiatio* en el renacimiento y describe los temas que trataría el teórico texto.

Roger Freitas, **Singing and playing: the italian cantata and the rage for wit** (2001).<sup>239</sup> Este artículo no trata propiamente el análisis retórico musical, sino que explora una novedosa postura analítica de la *cantata* italiana del *seicento*, basada en cómo los compositores astutamente rompían los esquemas cotidianos de musicalización. En sí, este uso no tradicional puede ser considerado un elemento retórico. Por tanto, decidimos incluir este análisis ya que nos interesa revisar la obra de Strozzi desde esta postura.

El artículo explora el discurrir tradicional de las reuniones aristocráticas y de algunas academias intelectuales. En ellas el ambiente de cortesía y etiqueta es explicado por el autor como los rasgos que diferencian a la aristocracia de la plebe. La explicación que ofrece de este fenómeno es que el aristócrata renacentista se diferenciaba, y ejercía su dominancia social al cumplir el papel de guerrero,<sup>240</sup> característica que la época del barroco no necesitó. Por tanto, la aristocracia urgía otros medios con los cuales separarse de la plebe, estas nuevas maneras de distinción social fueron la cortesía, el comportamiento y la etiqueta.

En estos ambientes aristocráticos los participantes disfrutaban en su tiempo de ocio de juegos verbales, en los cuales la retórica cumplía un papel fundamental. Según Freitas, los lamentos y otras formas poéticas podían ser improvisadas. El ejemplo que citamos a continuación es tomado por Freitas del texto de Guazo, *La civil conversazione* (1574). En él, un caballero de nombre Ercole es retado a improvisar un lamento amoroso dirigido a una de las damas presentes, la señora Lelia:

A ti, ángel más bello del paraíso, a ti, maravilla del mundo, a ti, mi vida, mejor... mi muerte. Estoy conducido por el triunfal carro del amor a anunciarte con esta voz temblorosa y débil, con este pequeño aliento que me queda, mi muerte se aproxima... Pero porque mi acongojada alma se ha alojado en tu

---

<sup>239</sup> Roger Freitas, "Singing and playing: the italian cantata and the rage for wit," *Music & Letters* 82, no. 4 (November 2001): 509–42.

<sup>240</sup> Freitas. Pág. 510

generoso y real corazón, te ruego como recompensa a los largos sufrimientos los cuales al amarte he mantenido en silencio, y muriendo he sobrellevado hasta ahora, que tú por lo menos no niegues poner tus labios sobre los míos y con tu dulce aliento fuerces mi alma de regreso a su morada... y si por voluntad del cielo [mi alma] deba partir sin más demora del cuerpo infeliz, yo pueda morir satisfecho... con la esperanza de que en mi partida tú dirás con lástima y algunas lágrimas:

*Alma, ch'albergo havesti nel mio petto,  
Habbi hor Id su nel ciel degno ricetto.*<sup>241</sup>

(Alma, que habitaste en mi pecho,  
Tengas ahora sobre el cielo un abrigo digno)

Freitas observa las similitudes de esta improvisación con la poesía tradicional de la *cantata*, especialmente el uso de la retórica centrado en la muerte inminente del sufrido amante.

Al autor le interesa, más que el análisis del texto improvisado, la respuesta de los reunidos: “En lugar de ser presos por la oratoria del orador y movidos al dolor, la pequeña audiencia: ‘rió con este lamento...y luego la señora Leila contestó al [señor Ercole] con agradable semblante: “si hubiese sabido que usted estaba tan cerca de la muerte como sus tristes palabras indican, no hubiera fallado al restaurar su alma con un beso””<sup>242</sup>

Esta clase de respuestas lleva a Freitas a anotar que en este tipo de reuniones es más apreciada la manera como se decoran los elementos tradicionales del lamento y poesías similares, ya que la intención del orador, el señor Ercole en este caso, no es comunicar o transmitir versos llenos de

---

<sup>241</sup> “*To you, most beautiful angel of Paradise, to you, wonder of the world, to you, my life, rather my death ... I am conducted upon the triumphal car of Love to announce to you with this trembling and weak voice, with this little breath which I have left, my approaching death ... But because my sorrowing soul has long lodged in your royal and generous heart, I beg you as a reward for the long sufferings which loving you I have kept silent, and dying I have endured until now, that you will at least not refuse to place your lips to mine and with your sweet breath force my soul back to its first abode ... And if by the will of heaven [my soul] should have to depart without further delay from the unhappy body, I shall die satisfied ... with the hope that at my departure you will say with pitiful voice and some tears: Alma, ch'albergo havesti nel mio petto, Habbi hor Id su nel ciel degno ricetto. [Soul, which dwelt in my breast, now may you have in heaven above a worthy shelter.]” Guazzo, *La civil conversazione*, IV/2/172, as cited and translated in Crane, *Italian Societal Customs*, pp. 422-3. The final couplet is almost certainly a quotation from a prominent Italian poet: many of Guazzo's examples conclude with a motto of this sort. Neither Crane nor Quondam was able to discover the source, however. Citado por Freitas. Pág. 512*

<sup>242</sup> “*Rather than being caught up in the speaker's oratory and moved to sorrow, the small audience 'laughed at this lament ... and afterwards Signora Lelia replied to [Signor Ercole] with pleasing countenance: "If I knew you were as near death as your sorrowful words indicate, I would not fail to restore your soul to you with a kiss."* Guazzo, *La civil conversazione*, IV/2/172, as cited and translated in Crane, *Italian Societal Customs*, pp. 423. Citado por: Freitas. Pág. 513

dolor y amargura y mover los escuchas a las lágrimas. Parece ser que a los escuchas les producían sonrisas satisfactorias, si aquel que narraba lograba tratar los elementos característicos del lamento, de una manera ingeniosa, astuta o manierista y sorprender.

Freitas anota que esta astucia en el manejo de los elementos estructurales del texto de lamento y sus ornamentaciones retóricas, puede haber permeado a los compositores quienes al romper con las convenciones de musicalización de la época pudieron haber intentado participar de la “astucia” característica de la época.

El autor continúa afirmando que para poder entender cuando un compositor hace uso de su “astucia” al musicalizar un texto, es necesario conocer qué es lo tradicional para identificar lo insólito. De esta manera anota que el uso del *recitativo* es tradicional para *versi sciolti* (versos sueltos o sin métrica regular), o para versos irregulares en cuanto metro y rima; mientras que las líneas regulares son tratadas musicalmente como *arias*. La excepción a esta regla ocurre cuando el compositor hace uso del *arioso* para musicalizar una, o varias líneas de *versi sciolti* en estilo de *aria*. Si un poema es estrófico, se espera que la música repita, o utilice variación estrófica, mientras que las estrofas asimétricas generalmente son musicalizadas de manera seccional no repetitiva. Por último, si el poema hace uso de un estribillo, se espera que la música sea la misma cuando este retorna.

El autor afirma entonces que la ruptura de esta convención (para nosotros un gesto retórico en sí), llevaría a los escuchas a identificar este fenómeno como una “astucia” por parte del compositor y a sonreír al darse cuenta de ella, y no a lamentarse o a ser movidos por el texto y sus clichés.

Por último, Freitas señala que, de ser cierta su hipótesis, la interpretación de las *cantate* italianas del *seicento* se vería afectada al no estar basada en los afectos del texto, sino en la manera novedosa, o sorpresiva de romper el tratamiento tradicional del texto y su musicalización.

Para terminar, quisiéramos regresar a López-Cano quien nos ofrece una visión diferente frente a la retórica musical:

“La retórica musical es en verdad una transemiótica que actúa de modo inverso a la retórica literaria. Mientras esta última abole los significados literales redimensionándolos, la retórica musical es una retórica que acota los espacios semánticos musicales, los orienta y los organiza al

menos en algunos niveles. La teoría de la retórica musical en el barroco, más que una preceptiva para la composición como pretendía ser, es, en mi opinión, testimonio de una estrategia receptiva de la música del Barroco. Los tratadistas no crearon un modo de componer música. Crearon un modo de entenderla. Crearon la música. Tendieron un fluido puente entre sus experiencias literarias y musicales.”<sup>243</sup>

Como conclusión del capítulo que finaliza este párrafo observamos que las aproximaciones al análisis musical, a partir de la retórica son amplias, diversas y sobre todo complejas. El capítulo se apoya fuertemente en el trabajo de López-Cano, quien reconoce problemáticas recurrentes en las posturas analíticas de diversos autores. Una vez consolidadas y anotadas estas problemáticas procedemos a presentar nuestras soluciones en el capítulo 4 de esta investigación. Además de plantear soluciones a estos puntos, se incorpora a nuestro bagaje analítico los conceptos anotados por los otros autores mencionados.

Cabe anotar que existen muchos más autores que han trabajado la retórica musical, pero en su inmensa mayoría se han centrado en música instrumental. Es en la obra de López-Cano donde encontramos una extensa cantidad de páginas a las posibilidades analíticas de la retórica musical aplicadas a la música vocal, razón por la cual este capítulo, y gran parte de esta investigación se fundamenta en su trabajo.

Es nuestra opinión en posible plantear que las teorías retórico-musicales del barroco también pueden ser aplicadas a la interpretación musical. Para lograr esto, primero se debe tener claridad sobre el contenido semiótico de la obra, y luego pasar a analizar sus momentos retóricos y como estos nos ayudan a comunicar más efectivamente el significado de la misma. Una vez tengamos claridad de qué queremos comunicar y qué dispositivos retóricos fueron utilizados por el compositor para ayudarnos a esa comunicación, podemos plantear como, a partir del análisis retórico, es posible sustentar decisiones interpretativas y escuchar diferentes interpretaciones en las cuales podremos distinguir el aprovechamiento o no de estos momentos retóricos.

Este capítulo nos ha señalado que la retórica musical es ambigua, de naturaleza polisémica y altamente compleja. Hemos señalado también que gran parte de su complejidad radica en que

---

<sup>243</sup> López-Cano, “Ars musicandi: la posibilidad de una retórica musical desde una perspectiva intersemiótica,” in *El Cuerpo, El Sonido y La Imagen*, ed. Helena Beristáin and Gerardo Ramirez (Mexico: Unam, 2008), 69–89, [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net). Pág. 17

carecemos de elementos que nos indiquen el afecto o intención que el aparato retórico está comunicando. Por tanto, una vez exploradas las aproximaciones más comunes al análisis retórico musical de nuestros días, es momento de regresar al pasado para investigar cómo los autores y tratadistas principalmente italianos plasman los diferentes afectos en partitura. También se hace necesario investigar cómo el siglo XVII entiende las emociones humanas, ambos temas serán abordados en el siguiente capítulo.

## Capítulo 3. Afecto, música y las pasiones del alma

Nuestra propuesta de análisis performativo se basa en la identificación de los diferentes afectos de la obra, a partir de un análisis del texto y en cómo los momentos retóricos y las figuras retórico-musicales facilitan la expresión y transmisión de estos afectos. Por tanto, es necesario realizar un estudio de cómo el siglo XVII entendía el concepto de emoción humana y como la música se planteó mecanismos para transmitirlos.

El concepto de afecto o emoción humana ha sido trabajado por múltiples autores de los siglos XVII y XVIII como Descartes, Bacon, Leibnitz, Spinoza, Hume<sup>244</sup> Hobbes, Locke.<sup>245</sup>

Como es de esperarse, muchos académicos discuten las teorías de Descartes como el epítome de la producción de afectos. En nuestro caso nos interesa hacer un rastreo de los afectos y su relación con la música desde épocas anteriores, reseñando brevemente las obras y autores que sentaron las bases, sobre las cuales Descartes elabora y moderniza la teoría de la producción de afectos. En lo posible haremos menciones a fuentes italianas y al tratamiento de estos académicos frente a este tema.

### Contextualización

Buelow afirma que es gracias a las intrincadas relaciones que se gestaron a partir del siglo XVI entre la disciplina retórica y la musical, que la música del barroco logró consolidar su unidad estilística alrededor de las abstracciones emocionales llamadas afectos.<sup>246</sup>

El vocablo afecto proviene del latín *affectus*, traducción latina del término griego *pathos*. Este tiene su origen en el verbo *adficere*, el cual se refiere a: trabajar sobre, conmover, influenciar o afectar. Esta última acepción se convierte más tarde en el término alemán *Affekt*, que según la definición del Oxford music online es:

Un término primera y ampliamente empleado por musicólogos alemanes comenzando con Kretschmar, Goldschmidt y Schering, para describir en música barroca un concepto estético derivado originalmente de

---

<sup>244</sup> López-Cano, *Música y retórica*. Pág. 46

<sup>245</sup> George J. Buelow, "Affects, theory of The," Grove music online, accessed November 14, 2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00253>.

<sup>246</sup> Buelow.

las doctrinas de la oratoria y la retórica griegas y latinas. De la misma manera, de acuerdo con los escritores antiguos como Aristóteles, Cicerón y Quintiliano, los oradores emplearon los medios de la retórica para controlar y dirigir las emociones de sus audiencias, igualmente en el lenguaje de los tratados de retórica clásica y también en los barrocos, el orador (en este caso el compositor) debe mover los ‘afectos’ (emociones) del escucha. Fue de esta terminología retórica que los teóricos musicales a partir de finales del siglo XVI, pero especialmente durante los siglos XVII y XVIII, prestaron la terminología y muchas otras analogías entre retórica y música. Los afectos fueron entonces, la racionalización de estados emocionales o pasiones.<sup>247</sup>

Buelow continúa anotando que, para la mayoría de los compositores, la representación musical de los afectos se convirtió en una necesidad estética. Estos se vieron obligados a despertar en sus escuchas estados emocionales idealizados, por tanto, invirtieron toda su capacidad creativa a lograr este propósito afectivo. El compositor barroco planeaba con detalle y cuidado el contenido afectivo de cada momento de su obra; para ello diseñaba racionalmente aspectos musicales como la interválica, el ritmo, el contorno melódico, la armonía, las disonancias, las figuras retórico-musicales, etc., esperando una reacción igualmente racional por parte del auditorio.

La mención de los afectos en los tratados<sup>248</sup> puede ser trazada, según Buelow, desde el siglo XV y a través de todo el barroco. Al mismo tiempo, no podemos olvidar que grandes filósofos del siglo XVII como Francis Bacon (1561-1626), René Descartes (1596-1650), Benedict Spinoza (1632-1677), y del siglo XVIII Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) y David Hume (1711-1776) influyen parcialmente en la construcción del concepto de afecto. Buelow, al igual que

---

<sup>247</sup> “A term first employed extensively by German musicologists, beginning with Kretzschmar, Goldschmidt and Schering, to describe in Baroque music an aesthetic concept originally derived from Greek and Latin doctrines of rhetoric and oratory. Just as, according to ancient writers such as Aristotle, Cicero and Quintilian, orators employed the rhetorical means to control and direct the emotions of their audiences, so, in the language of classical rhetoric manuals and also Baroque music treatises, must the speaker (i.e. the composer) move the ‘affects’ (i.e. emotions) of the listener. It was from this rhetorical terminology that music theorists, beginning in the late 16th century, but especially during the 17th and 18th centuries, borrowed the terminology along with many other analogies between rhetoric and music. The affects, then, were rationalized emotional states or passions.” Buelow.

<sup>248</sup> Numerosos estudios han incluido citas para demostrar la importancia estética de los afectos como objetivo e intención de la música en el barroco. Dada la gran cantidad de estos estudios nos parece inaportante duplicar ese trabajo. Sugerimos consultar: Buelow; George J. Buelow and Hans Joacim Marx, eds., *New Mattheson Studies* (New York, United State of America: Cambridge University Press, 1983); Thomas Christensen, *The Cambridge History of western music theory*. (Cambridge: Cambridge University Press., 2002); Robert Donington, *The interpretation of early music. New Revised Edition* (New York and London: W.W. Norton & Company, 1992); Wendy Heller, *Music in the Baroque. Western Music in Context* (New York and London: W.W. Norton & Company, 2014); Bruce Haynes and Geoffrey Burgess, *The pathetick musician. Moving an audience in the age of eloquence* (New York, United State of America: Oxford University Press, 2016); Judy Tarling, *The weapons of rhetoric a guide for musicians and audiences* (Hertfordshire, UK: Corda Music Publications, 2005). Entre otros.



López-Cano, considera que, de estos autores, Descartes con su libro *Les passions de l'âme* (1649) fue tal vez el más influyente para la disciplina musical. La razón que anota para sustentar su afirmación es que se creía que el filósofo había descubierto una explicación racional y científica para la naturaleza fisiológica de las pasiones y la naturaleza objetiva de la emoción.<sup>249</sup>

Palisca<sup>250</sup>, Buelow<sup>251</sup> y López-Cano<sup>252</sup> afirman que durante los siglos XVI y XVII no puede hablarse de una teoría unificada y consistente de los afectos, o en su término alemán *Affektenlehre*.

Es importante señalar algunas dificultades que se pueden presentar al momento de leer a los filósofos mencionados. Al embarcarse en tal lectura hay que tener en cuenta que durante el siglo XVII los filósofos, y aquellos que escribieron sobre las emociones humanas no utilizaban el término emoción; se referían a ellas como “pasiones” o “afectos”, ya en el siglo XVIII esta multiplicidad de términos tiende a unirse en torno a la palabra “sentimientos”. Importante también es señalar que ninguno de los términos mencionados tiene la connotación que hoy en día damos a nuestro término “emoción”, y sólo a partir del siglo XIX gana una connotación psicológica.<sup>253</sup>

El vocabulario utilizado por los filósofos mencionados tiene sus raíces en tratados antiguos, los términos como pasión, afecto, y perturbación provienen de autores latinos como San Agustín, Cicerón y Séneca quienes utilizaron estos términos para traducir el vocablo griego *pathos*<sup>254</sup> utilizado por Aristóteles. El término propio de la modernidad “sentimiento” fue utilizado en Inglaterra como sinónimo, o a veces como contrario a pasión. En caso de ser utilizado como contrario, entendemos pasión como una emoción visceral, violenta que no responde a la razón

---

<sup>249</sup> Más adelante en este trabajo trataremos la teoría de los afectos y pasiones de acuerdo a posturas filosóficas pertinentes a esta investigación

<sup>250</sup> Claude V. Palisca, *Music and ideas in the sixteenth and seventeenth centuries*, ed. Thomas J. Mathiesen (Urbana and Chicago, USA: University of Illinois Press, 2006). Pág. 180

<sup>251</sup> Buelow, “Affects, theory of The.”

<sup>252</sup> López-Cano, *Música y retórica*. Pág. 59

<sup>253</sup> Amy Schmitter, “17th and 18th century theories of emotions,” ed. Edward Zalta, *The Stanford encyclopedia of philosophy (Winter 2016 Edition)*, 2016, <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/emotions-17th18th/>.

<sup>254</sup> *Pathos* se traduce sentimiento en Richard Kraut and Edward Zalta, “Aristotle’s ethics,” *The Stanford encyclopedia of philosophy (Summer 2018)*, 2018, <https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/aristotle-ethics/>.

(*pathos*), mientras que los términos afecto o sentimiento se referían a emociones calmadas (*ehtos*) y domesticadas por la razón.<sup>255</sup>

El asocio que los estudiosos en la modernidad temprana hacen de las emociones y el cuerpo; así como de las emociones y las acciones tienen sus raíces en las fuentes medievales, las cuales debaten sobre si estamos o no en control de nuestras emociones.<sup>256</sup> Las emociones se asocian a reacciones incontrolables por la razón o la voluntad, frente a diferentes percepciones del cuerpo. Estas reacciones incitan al cuerpo a realizar acciones frente al estímulo. No sorprende entonces que estos filósofos y estudiosos elaboren sus tratados teniendo en cuenta que las pasiones desencadenan cierto tipo de acciones cómo acercarnos o alejarnos a un objeto percibido.<sup>257</sup>

Descartes hablará de emociones intelectuales y de la razón, las cuales no describe propiamente como pasiones, pero si les da un contexto afectivo que aquejará una verdadera pasión al mezclarse con la razón. Otros autores mencionan estados de ánimo que hoy en día consideramos tranquilos o meditativos como “amor por la verdad” o “admiración”. También encontraremos terminología anímica tomada directamente de textos médicos como “humor esplénico” o “melancolía”.<sup>258</sup>

En cuanto a la clasificación de emociones encontramos diferencias significativas en los filósofos mencionados. Descartes en *Les passions de l'ame* (1649) menciona que existen seis pasiones primarias y que las demás pasiones pueden construirse mezclando estas seis, a estas les llamará pasiones complejas. Hobbes *Leviathan* (1651) ofrece un listado de treinta pasiones y en *The elements of law* ofrece veinticinco, Spinoza ofrece en *Ethics* (1675) un conteo de por lo menos cuarenta afectos, y Locke *Essay concerning human understanding* (1690) trata once pasiones. Con estos grandes autores parece haber florecido un sinnúmero de aficionados que se dedicaron a taxonomizar y anotar los nombres de las diferentes emociones humanas.<sup>259</sup>

---

<sup>255</sup> Schmitter, “17th and 18th century theories of emotions.”

<sup>256</sup> Para ver un consolidado de las teorías de las emociones durante la edad media se recomienda consultar los documentos adjuntos en: Schmitter.

<sup>257</sup> Schmitter.

<sup>258</sup> Schmitter.

<sup>259</sup> Grandes listas de pasiones humanas aparecen en los trabajos de Thomas Wright *The passions of the mind in general* (1604) y Nicholas Coeffetau *Tableau des passions humaines de leurs causes et leurs effets* (1621). La obra de teatro *Pathomachia; or the Battle of affections* utiliza como motor del drama el cómo taxonomizar adecuadamente las pasiones. Schmitter.

De todos los trabajos teóricos realizados durante los siglos XVII y XVIII, las Pasiones del alma de Descartes fue el que más influyó en los músicos y artistas del período.<sup>260</sup> Por tanto, entraremos a estudiar con detalle la exposición que ofrece de cada afecto o emoción humana.

Nos interesa, sobre todo, las situaciones o circunstancias que debe experimentar un sujeto para verse afectado por una pasión particular, ya que estas situaciones las encontraremos de manera explícita o alegórica en los textos a analizar, permitiéndonos identificar el estado emocional por los que transita la persona o personas dramáticas y como las figuras retórico-musicales y momentos retóricos facilitan la transmisión de estos estados afectivos.

### **Algunos autores y textos anteriores a Descartes**

Cuando hablamos de afecto en música, inmediatamente pensamos en el siglo XVII y en múltiples textos de filósofos y músicos que escribieron sobre las emociones humanas, su relación con la música y su posible comunicación por parte del discurso musical. Sin embargo, la idea de comunicar emociones, e inclusive la idea de estar afectado por ellas no siempre fue aceptada por la cultura europea.

Según Palisca, la cristiandad temprana, los teólogos medievales y los filósofos se referían —bajo la autoridad que les otorgaban autores como Platón, Cicerón y otros— a las pasiones como “aflicciones que deben ser extinguidas”,<sup>261</sup> y la idea de comunicarlas escapaba totalmente a su época. Cicerón, desde una postura estoica, se refería a las pasiones como desórdenes que no tenían lugar en una mente sana, considerándolas como la principal fuente de angustia. Su entendimiento sobre las pasiones concuerda con la creencia común para su época, en que el alma se divide en una parte racional y otra irracional, siendo esta última el lugar de origen de las pasiones; y su contraparte racional la que debe dominar sobre ellas. Según Palisca, Cicerón hace mención de las pasiones de la envidia, los celos, la compasión, la ansiedad, el luto (*mourn*), la tristeza, el dolor, el miedo, la vergüenza, el éxtasis (*rapture*), la rabia, el odio, la lujuria y el anhelo.<sup>262</sup>

---

<sup>260</sup> López-Cano, *Música y retórica*. Pág. 47

<sup>261</sup> “*Afflictions to be extinguished*”. Palisca, *Music and ideas*. Pág. 180

<sup>262</sup> Palisca. Pág. 180

La estricta postura estoica de Cicerón frente a las pasiones comenzó a ser reevaluada hacia comienzos del renacimiento, momento histórico donde las posiciones epicúreas y aristotélicas recalcan la mente de diversos escritores. Palisca resalta el escrito del filósofo italiano Lorenzo Valla (1407-1457), *De Voluptate ac vero bono* (1512), en el cual tres interlocutores, un estoico, un epicúreo y un cristiano discuten sobre el placer. Lo interesante de su texto es que Valla eleva las emociones humanas a la altura en que los epicúreos tenían las virtudes de la prudencia, la justicia, la templanza y la fortaleza.<sup>263</sup> Esto lo logra al tomar la idea de que una pasión o afecto es vista como el deseo de moverse hacia un bien y alejarse de un mal, la consecución de un bien causa placer, por tanto, el deseo de sentir placer se manifiesta en la auto preservación y procreación; como consecuencia de esta conclusión, el ser humano participa de la naturaleza a través de las pasiones.<sup>264</sup>

Continuando con nuestro recorrido de autores previos a Descartes nos encontramos con el español Juan Luis Vives (1492-1540). Según Palisca, Vives en su texto de 1538, *De anima et vita*, dedica por completo el tercer libro a las pasiones. En este libro el autor afirma que el alma tanto humana como animal posee las siguientes facultades:

- Imaginación, que se utiliza para impresiones recopiladas a través de los sentidos
- Memoria, con la cual fijamos estas impresiones
- Fantasía, la cual usamos para perfeccionar las impresiones
- Juicio, que utilizamos para evaluar cuando un objeto nos conviene o no

Al juzgar un objeto como conveniente o no, se genera el deseo de acercarnos a aquello que nos conviene o de alejarnos de lo que percibimos como perjudicial, “de la misma manera como los movimientos del alma que nos inclinan hacia el bien presente o futuro y nos alejan de aquello que nos puede herir. Estos movimientos son llamados afectos o desórdenes.”<sup>265</sup>

---

<sup>263</sup> Palisca. Pág. 181

<sup>264</sup> Palisca. Pág. 181

<sup>265</sup> “as well as movements of the soul that incline us toward a present or future good and away from what may harm us. These movements are called affections or disorders.” Juan Luis Vives, *De anima et vita libri tres* (Basl: Winter, 1538), bk. , ch. 10 (“*De cognitione interiore*”), ed. And trans. Mario Sancipriano, *Università di Parma*,

Palisca continúa refiriéndose a Vives y anotando que, la respuesta afectiva frente al bien presente es la alegría, y cuando este bien se confirma la alegría se transforma en amor; mientras que la respuesta afectiva frente a la posibilidad de adquirir un bien en el futuro es el deseo. Como contraparte, el movimiento que responde al mal es la ira, tornándose en odio una vez se confirma. El mal presente lleva a la tristeza y la posibilidad de un mal futuro conlleva al temor o al valor. Si por el contrario el alma no experimenta movimiento estaremos tranquilos y ecuanímes.

Palisca anota que para Vives las operaciones del alma dependen de las percepciones del cuerpo, y en especial de espíritus muy delgados y translúcidos que se evaporan de la sangre en el corazón y llegan al cerebro. En su camino al cerebro, la sangre se mezcla con otros humores corporales: la pituitaria segrega la flema, el hígado la bilis amarilla y el vaso la bilis negra. Como resultado de esta mezcla entre humores y sangre, se generan en vapor los espíritus.

El correcto balance de los humores generará una persona balanceada emocionalmente o de temperamento equilibrado. Pero si prevalece en este fino balance la sangre, la persona tendrá un temperamento sanguíneo; si prevalece la bilis amarilla, será de temperamento colérico; la flema, temperamento flemático y por último si prevalece la bilis negra se tendrá un temperamento melancólico.

La teoría de los humores corporales tiene su origen en las doctrinas de Galeno (c. 129-200), las cuales llegan al renacimiento a través de traducciones convirtiéndose en las fundaciones de la medicina renacentista.<sup>266</sup> Según esta teoría los espíritus se producen en los órganos a través del poder de las cualidades del calor, el frío, la humedad y la sequedad. Estas cualidades derivan sus capacidades de los cuatro elementos, el calor se deriva del fuego, la sequedad del aire, la humedad del agua y el frío de la tierra. Palisca ofrece la siguiente tabla a manera de consolidado de la teoría de Galeno:

---

*Institutio di scienze religiose, Pensatori religiosi*, vol. 9 (Padua: Gregoriana, 1974), 174. Citado por: Palisca. Pág. 182

<sup>266</sup> Palisca. Pág. 183

| Elementos | Cualidades | Órganos | Humores        | Temperamentos |
|-----------|------------|---------|----------------|---------------|
| Fuego     | Calor      | Corazón | Sangre         | Sanguineo     |
| Aire      | Sequedad   | Hígado  | Bilis Amarilla | Colérico      |
| Agua      | Humedad    | Cerebro | Flema          | Flemático     |
| Tierra    | Frio       | Vaso    | Bilis Negra    | Melancólico   |

Tabla 12. Interrelaciones entre elementos, cualidades, órganos y temperamentos según Palisca

Palisca señala que las teorías de Galeno llegan a los siglos XVI y XVII a través de las continuas traducciones y de autores que utilizaron estas posiciones en sus textos. Uno de los más importantes el texto *De proprietatibus rerum* (1240) de Angelicus Bartholomaeus (1203-1272). Este autor es uno de los más leídos y reimprimados durante el renacimiento. En este texto el autor menciona los espíritus animales y su relación con la escucha. Según Palisca, Bartholomaeus dice que son necesarias cuatro cosas para lograr una escucha satisfactoria:

- Una causa eficiente, que es la facultad animal para escuchar (*virtus animalis audibilis*)
- Un órgano apropiado, que es un hueso cartilaginoso en el oído que es cóncavo, seco, retorcido, y duro. Al ser cóncavo permite contener el espíritu y el aire; retorcido para que un golpe repentino y fuerte no afecte al espíritu, sino que le permita llegar tranquilamente y deleitar la escucha; duro y seco para que el aire pueda percutirle fuertemente
- Un medio para comunicar el sonido, que es el aire, el cual al entrar en el orificio auditivo golpea o percute el hueso cartilaginoso que es el primer instrumento de la escucha
- Una mente dispuesta a escucharlo, ya que si la mente está concentrada en una diversidad de cosas no podrá prestar la atención necesaria a la acción de escuchar

La escucha se produce cuando dos nervios que nacen de la parte interna del cerebro llevan el espíritu animal a la *osa petrosa*, a la cual el aire exterior se comunica formando un sonido. El espíritu animal, alterado por las propiedades del aire percutido, regresa a la cámara de la fantasía y presenta su forma alterada a la mente.<sup>267</sup>

---

<sup>267</sup> Palisca. Pág. 186

Más importante aún es la conexión directa del sonido al alma, Palisca anota: “Si el oído contiene un espíritu animal, que está en contacto inmediato con el aire exterior, los sonidos pueden influenciar el espíritu animal y la mente más directamente de lo que los objetos de los sentidos de la vista, el gusto, el olfato o el tacto son capaces de hacer. Por lo tanto, la música tiene una entrada privilegiada en el alma, por lo que es un enlace ideal para el cuerpo.”<sup>268</sup>

Uno de los traductores más importantes del renacimiento,<sup>269</sup> Marsilio Ficino (1433-1499), se adhiere a esta postura que defiende el privilegio del sonido, y por extensión de la música, en su relación con el alma y el cuerpo. Palisca cita a Ficino sobre el tema de los sonidos musicales: “El sonido musical, a través del movimiento del aire mueve el cuerpo: a través del aire purificado excita al espíritu aéreo que es el enlace entre el cuerpo y el alma: a través de la emoción afecta los sentidos y al mismo tiempo el alma: a través del significado de las palabras trabaja en la mente [...]”<sup>270</sup>

Como vemos, el sonido musical afecta de múltiples maneras al receptor, influye en el movimiento de su cuerpo como ningún otro sentido puede hacerlo, ya que la vista transmite imágenes estáticas, mientras que el gusto, olfato y tacto no transmiten contenido intelectual.<sup>271</sup> Además, el sonido transmite significado al oyente al escuchar e interpretar las palabras, las cuales son reforzadas a través de las imágenes que el receptor crea en su imaginación de los sucesos que se le narran. Las emociones son comunicadas por el movimiento del aire, el cual hace mover el alma del escucha a la emoción de la que habla el intérprete.

Por su parte, Zarlino en su *istitutioni* (1558), libro II capítulo VIII, explica las pasiones a partir de la doctrina de las cualidades —mencionadas en Galeno, Hipócrates, Platón, Aristóteles y muchos otros—, los humores y los afectos:

---

<sup>268</sup> “if the ear contains animal spirit, which is thus in immediate contact with the exterior air, sounds can influence the animal spirit and the mind more directly than the objects of the senses of sight, taste, smell or touch are able to do. Thus, music has a privileged entry to the soul, making it an ideal link to the body.” Palisca. Pág. 186

<sup>269</sup> The editors of Encyclopaedia Britannica, “Marsilio Ficino,” *Encyclopaedia Britannica* (Encyclopaedia Britannica, inc., July 16, 2017), <https://www.britannica.com/biography/Marsilio-Ficino>.

<sup>270</sup> “Musical sound by the movement of the air moves the body: by purified air it excites the aerial spirit which is the bond of body and soul: by emotion it affects the senses and at the same time the soul: by meaning it works on the mind[...].” Marsilio Ficino, “De vita”, trans. Walker. *Spiritual and demonic magic*, 9. Citado por Palisca, *Music and ideas*. Pág. 186

<sup>271</sup> Palisca. Pág. 186

No es una gran maravilla que algunos consideren extraño que la armonía y el ritmo tengan el poder de disponer e inducir variadas pasiones en el alma porque estas son sin duda cosas extrínsecas que tienen poco que ver con la naturaleza humana. Pero, ciertamente, es bastante evidente que lo logran. Ya que las pasiones están localizadas en el apetito orgánico y corpóreo como su objeto verdadero. Cada una de estas pasiones consiste de cierta proporción de calor, frío, humedad y sequedad de acuerdo a cierta distribución material. Cuando una de estas pasiones está activa, una de las nombradas cualidades prevalece. Así el calor húmedo predomina en el enfado, incitando a su excitación; la sequedad fría predomina en el miedo, constriñendo los espíritus. Lo mismo pasa con las otras pasiones, las cuales se generan por la dominación de una de las cualidades mencionadas.<sup>272</sup>

Como menciona Palisca, ni Ficino ni Zarlino hacen mención alguna de cómo los movimientos del aire producen afectos. Es con los escritos de otro italiano, Girolamo Mei (1519-1594), *De la compositura delle parole* que se comenzará a asociar la altura de la voz con la afectación afectiva:

Ya que en el habla oímos prominente y principalmente la altura y la bajeza de la voz -diferencias que le corresponden, originadas en diversas cualidades de movimiento- el órgano de los sentidos, cuando es golpeado, debe oírlos de acuerdo con esas cualidades de las que surge y debe representar imágenes que se parecen mucho a estos, facultad para la que [el oído] es su juez natural. La altura del tono, generada por la fuerza y la velocidad del movimiento (como los músicos demuestran claramente ...), necesariamente debe tener el poder de expresar y hacer sentir solo cualidades de afecto similares y correspondientes a la naturaleza de ese [movimiento] y completamente diferente del tono bajo, cuya madre, por así decirlo, es la lentitud y la flojedad. En consecuencia, si se escucha que una de ellas supera a la otra, mucho más se representará la calidad de una que la calidad de la otra. Cuando escuchamos los dos como equivalentes, aparecerá una disposición mediana o templada, porque cada semejanza, moviendo pasiones casi naturalmente similares a ella, siempre se mueve en el sujeto nacido para recibir las afecciones que corresponden en proporción a su potencial.<sup>273</sup>

---

<sup>272</sup> “It is not a great wonder that some deem it strange that harmony and rhythm should have the power to dispose and induce various passions in the soul because these are undoubtedly extrinsic things that have little to do with human nature. But, truly, it is only too evident that they do, for the passions are located in the sensitive corporeal and organic appetite as its true subject. Each of these passions consists of a certain proportion of hot, cold, humid, and dry according to a certain material distribution. When one of these passions is active, one of the named qualities prevails. Thus humid heat predominates in anger, inciting its arousal; cold dryness predominates in fear, constraining the spirits. The same happens in the other passions, which are generated by the dominance of one of the named qualities.” Zarlino, *Istitutioni* (1558), 73 (bk. 2, ch.8) Citado por Palisca. Pág. 187

<sup>273</sup> “Since in speech we hear prominently and principally the voice’s height and lowness —differences befitting it, originating in diverse qualities of movement— the sense organ, when struck, must hear them then according to those qualities from which they arise and must represent images altogether resembling these to the faculty that is their natural judge. Height of pitch, being generated by the force and speed of motion (as musicians clearly demonstrate ...), of necessity must have the power to express and make felt only qualities of affection similar and corresponding to the nature of that [motion] and entirely different from low pitch, whose mother, as it were, is slowness and sluggishness. Consequently, as much as one of these is heard to surpass the other, that much more



Según Palisca, esta posición de Mei es similar a la expuesta por Pietro Bembo en su obra *Prose della volgar lingua* (1525) cuando se refiere a las cualidades de las palabras al ser pronunciadas en un tono de voz agudo o grave, de manera áspera o suave, ligera o pesadamente. Según ambos autores, estas cualidades les permiten a las palabras expresar significado y afectos.

La posición de Mei se centra en la altura, así cuando una palabra es pronunciada de manera aguda expresa excitación y ligereza, cuando su pronunciación es grave transmite depresión y somnolencia; y cuando su altura es media transmite calma y constancia.<sup>274</sup> En una carta de Mei a Vincenzo Galilei escrita en mayo de 1572, podemos ver una aplicación aún más directa de su postura hacia la música:

Los afectos se mueven en las almas de otros al representar, como si estuvieran delante de ellos, ya sea como objetos o recuerdos, esos afectos que previamente han despertado estas imágenes. Ahora bien, esto no puede ser provocado por la voz, excepto con sus cualidades de altura baja, alta o intermedia, que la naturaleza proporciona para este efecto y que es un signo apropiado y natural de ese [afecto] que uno desea despertar en el oyente.<sup>275</sup>

Según Palisca, Galilei en su *Dialogo* (1581) populariza las ideas de Mei. En el texto mencionado, Galilei nos habla de que las cualidades expresivas de la voz dependen de su altura y de la velocidad a la que se pronuncien, por tanto, es un paso natural el estar en contra de la polifonía, ya que en esta las voces mezclan estas cualidades anulando cualquier capacidad que mover los afectos. Galilei al igual que Mei anotan que el objetivo de la música de sus días es el agrandar al escucha, mientras que la música antigua pretendía “llevar a otros por sus medios al mismo afecto que uno sintió”.<sup>276</sup>

---

*will the quality of one be represented than the quality of the other. When we hear the two as equivalent, a median or temperate disposition will appear, because every resemblance, stirring almost naturally passions similar to itself, always moves in the subject born to receive them affections that correspond in proportion to its potential.*” Mei, *Della compositura delle parole*. Florence, Biblioteca nazionale centrale, Magliabechianus VI/34, ff. 61v-62r. Citado por Palisca. Pág. 188

<sup>274</sup> Palisca. Pág. 189

<sup>275</sup> “*Affections are moved in the souls of others by representing, as if before them, whether as objects or recollections, those affections that have been previously aroused by these images. Now this cannot be brought about by the voice except with its qualities of low, high or intermediate pitch, which nature provided for this effect and which is a proper and natural sign of that [affection] one wants to arouse in the listener.*” Mei, letter to Vincenzo Galilei, 8 may 1572, trans. In Palisca, *Florentine camerata*, 58, from idem, Mei, 92. Citado por Palisca. Pág. 189

<sup>276</sup> “*to lead others by its means into the same affection as one felt oneself*” Ibid. Citado por Palisca. Pág. 190

Palisca menciona los discursos de Lorenzo Giacomini de Tebalducci Malespini (1586 y 1587), miembro de la academia *degli Alterati* y la academia *Fiorentina*, anotando que en ellos se discute la teoría psicológica de la expresión musical a un nivel más profundo. En su discurso *De la purgatione de la tragedia* (1586),<sup>277</sup> Giacomini trata los afectos en música y en la tragedia a partir de un pasaje críptico muy discutido en su tiempo, en el que Aristóteles define la tragedia: “la tragedia es una imitación de una acción... a través de la lástima y el temor afectando la catarsis adecuada, o purgación de estas emociones.”<sup>278</sup> Luego de explicar su posición frente a esta afirmación, Giacomini concluye que los pensamientos agradables o dolorosos que la poesía transmite, mueven el alma de manera similar a cuando ésta enfrenta las situaciones poéticas descritas como propias; pero para que esto suceda el autor debe estar afectado de una manera sincera por la emoción de la cual escribe.

Athanasius Kircher *Musurgia universalis* (1650) trata las pasiones en música desde la teoría de los humores, la cual retoma y expone. Kircher también menciona la importancia de la altura del tono en relación a la comunicación afectiva:

La altura y la baja del tono, la tensión y la relajación, la rapidez y la lentitud, la suavidad y la dureza por su proporción y temperamento alteran el espíritu y esto a su vez altera el alma. Cuando el sonido es agudo (tenso), el espíritu será similar al fuego superior y a la cólera; si tiene un tono bajo (relajado), se parecerá al humor terrenal inferior; si es intermedio, causará afectos moderados.<sup>279</sup>

Su explicación de cómo la música puede iniciar el proceso afectivo se basa en nociones platónicas y neoplatónicas de la arquitectura del número armónico, principio compartido por la música y el alma. De acuerdo a este principio, si el movimiento del aire es proporcionado causará efectos favorables para el alma, si es desproporcionado causará efectos adversos.

Dado que el tono musical es un movimiento que comunica al aire un movimiento exactamente proporcionado, que el aire es un continuo con el espíritu animal que está en perpetuo movimiento, se sigue al mismo tiempo que el alma (en la cual la armonía es innata y congénita ...) se excita con la canción y la fantasía por el objeto representado por las palabras, el aire excita un humor natural totalmente equivalente

---

<sup>277</sup> Puede ser consultado en su versión digital en: [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_aCCqfQUvtZ4C](https://archive.org/details/bub_gb_aCCqfQUvtZ4C)

<sup>278</sup> “Aristotle, *poetics* (1449b) citado por Palisca. Pág. 191

<sup>279</sup> “*Height and lowness of pitch, tension and relaxation, rapidity and slowness, softness and hardness by the proportion and temperament alter the spirit and this in turn alters the soul. When sound is high pitched (tense), the spirit will be similar to the higher fire and cholera; if low pitched (relaxed), it will resemble the lower earthy humor; if intermediate, it will moderate affections...*” Kircher, *Musurgia universalis* (bk. 7, part 2, ch. 1) Citado por Palisca. Pág. 195

y proporcional al objeto y a los movimientos sonoros. En cuanto al vapor, se levanta y se mezcla con el espíritu animal ya excitado por los números sonoros del aire que es continuo con él. Finalmente, por su movimiento el espíritu impulsa al alma a afectos proporcionales a los números y a las palabras ... Por lo tanto, el número sonoro, al poner en movimiento el aire interior, imprime en él los movimientos armónicos, luego anima la imaginación. Este último, a su vez, comunica estos impulsos a los humores, y los humores, mezclados con el espíritu vaporoso —el aire interior—, finalmente mueve a la persona a lo que transmiten. Es de esta manera y no de otra que la armonía mueve las pasiones.<sup>280</sup>

Por su parte Marin Mersenne en su *Harmonie universelle* (1636) se acerca a la producción y expresión de afectos a través de un concepto que denominó música acentual (*la musique accentuelle*). Según Palisca, este concepto puede resumirse en el siguiente enunciado: “en el discurso, el significado se transmite a través de las palabras, las pasiones a través del acento y la inflexión”;<sup>281</sup> o en palabras de Mersenne, se logra a través del “arte del orador armónico, quien debe conocer todos los pasos, ritmos y movimientos, y acentos apropiados para excitar escuchas a cualquier emoción deseada.”<sup>282</sup> Palisca menciona que para Mersenne en el discurso de alguien afectado por la ira, la voz puede ascender un tono entero, una tercera, cuarta o quinta, apoyándose en la última sílaba de la palabra; mientras que en un afecto triste, usualmente desciende un semitono.<sup>283</sup>

Para Palisca es evidente que los tratadistas italianos teorizaron mucho menos sobre las pasiones que sus contemporáneos ingleses o franceses. Sin embargo, encontraron de manera intuitiva los medios para lograr mover los afectos. A esta conclusión llega mencionando que muchos de los ejemplos que Kircher utiliza en la *Musurgia* son de autores italianos de generaciones anteriores

---

<sup>280</sup> “Granted that musical tone is a movement that communicates to the air a motion exactly proportionate, that the air is a continuum with the animal spirit which itself is in perpetual motion, it follows that the same time as the soul (in which harmony is innate and congenital ...) is excited by the song and the fantasy by the object represented by the words, the air excites a natural humor altogether equivalent and proportional to the object and to the sonorous movements. As to the vapor it rises and mixes with the animal spirit already excited by the sonorous numbers of the air that is continuous with it, Finally, by its movement the spirit impels the soul to affections proportionate to the numbers and to the words... Therefore the sonorous number, as it sets the interior air in motion, impresses on it the harmonic movements, then animates the imagination, The latter, in turn, communicates these impulses to the humors, and the humors, mixed with the vaporous spirit —the interior air—, finally move the person to what they convey. It is in this manner and no other that harmony moves the passions.” Kircher, *Musurgia universalis* (bk. 7, Erothema 7) Citado por Palisca. Pág. 195

<sup>281</sup> “In speech, meaning is conveyed through words, passions through accent and inflection.” Palisca. Pág. 196

<sup>282</sup> “the art of the harmonic orator, who must know all the steps, rhythms, movements, and accents suited to excite listeners to any desired feeling.” Mersenne, *Harmonie universelle, livre sixiesme de l’art de bien chanter, Partie III, De la musique accentuelle*, 365. Citado por Palisca. Pág. 196.

<sup>283</sup> Palisca. Pág. 196

como Gesualdo, Palestrina, Kapsberger, Abbatini, Troiano, Capponi y Carissimi. Otra evidencia que sostiene su postura se encuentra en el famoso texto anónimo de *Il corago* (c. 1630):

Será de gran ayuda para aquellos que carecen de una gran inventiva, para asegurar mejor su éxito, si anotan en partitura los pasajes más bellos de las acciones musicales ya realizadas... y asientan los pasajes en los que los músicos maestros en este género han expresado bien, por ejemplo, el afecto de la tristeza, porque muchos de ellos han compuesto hermosa y diversamente en este afecto, como también en los afectos del desdén, la venganza, el amor, la languidez y otros.<sup>284</sup>

Por último, veamos las palabras de Mersenne sobre la diferencia práctica de comunicación afectiva entre los músicos italianos y los franceses:

Ellos [los italianos] observan cosas en sus recitativos que faltan en los nuestros porque representan tanto cómo pueden las pasiones y los afectos del alma y de la mente, por ejemplo, enojo, furia, desprecio, ira, desmayo del corazón, y muchos otros, con una violencia tan extraña que uno pensaría que fueron tocados por los mismos afectos que representan al cantar. Nuestros cantantes franceses en cambio se contentan con agradar al oído, usando en sus canciones una dulzura perpetua que los priva de vigor.<sup>285</sup>

## René Descartes y las pasiones del alma

La llamada revolución mecanicista de principios del siglo XVII concibió el funcionamiento de los seres vivos, incluyendo el cuerpo humano, como máquinas complejas. Según esta posición las pequeñas partes de la máquina, su tamaño, forma y movimiento determinan su

---

<sup>284</sup> "it will be of great help to those who lack great inventiveness, to better assure their success, if they put in score the most beautiful passages of musical actions already done ,, and set down the passages in which master musicians in this genre have well expressed, for example, the affection of sorrow, for many of them have beautifully and diversely composed on this affection, as also on the affections of disdain, vengeance, love, languor, and others." *Il corago*, 81. Citado por Palisca. Pág. 199

<sup>285</sup> "They [the Italians] observe things in their recitatives that are missing in ours because they represent ad much as they can the passions and affections of the soul and of the mind, for example, anger, fury, scorn, rage, fainting of the heart, and many others, with a violence so strange that one would think that they were touched by the same affections as they represent in singing. Our French singers instead content themselves with pleasing the ear, using perpetual sweetness in their songs that deprive them of vigor." Mersenne, *Harmonie universelle, livre sixiesme de l'art de bien chanter, Seconde partie, De l'art d'embellir la voix, les rairs, ov les chants*, 356 (prop.6) Citado por Palisca. Pág. 201

comportamiento y al ser el cuerpo humano una máquina, su comportamiento pudo ser explicado como tal.<sup>286</sup>

Para Descartes el alma tiene la capacidad de dirigir el funcionamiento voluntario del cuerpo<sup>287</sup> y para lograr controlarlo debe ubicarse dentro de él y tener una vía efectiva de comunicación con todas sus partes. Descartes sitúa el alma en una de las glándulas más profundas del cerebro, la glándula pineal.

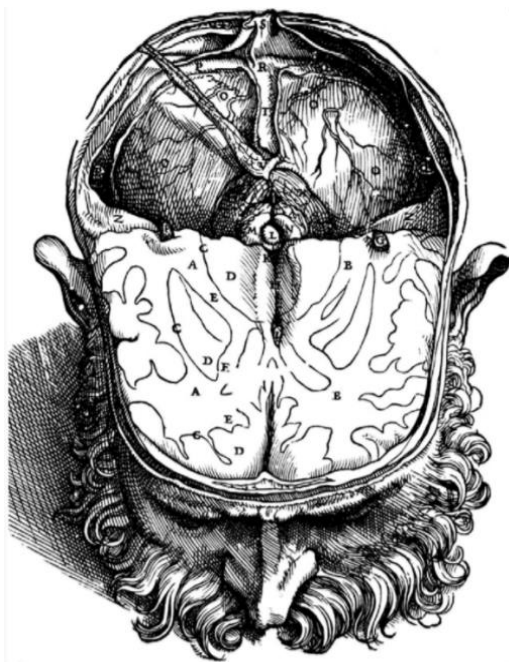
El sistema de comunicación entre el alma y el cuerpo son los espíritus animales. Estos espíritus son “las partes más ligeras de la sangre. Son una especie de viento muy sutil que se desplaza por todo el cuerpo vía el torrente sanguíneo”<sup>288</sup> y que una vez en contacto con el alma la estimulan produciendo emociones o afectos. El alma alterada a su vez impulsa los espíritus animales de regreso hacia partes del cuerpo específicas alterándolo de acuerdo con la pasión que experimenta, por esto reímos, lloramos, nos sonrojamos, etc. obedeciendo al principio aristotélico de causa-efecto.

---

<sup>286</sup> Susan McClary, ed., *Structures of feeling in seventeenth-century cultural expression* (Ontario, Canada: University of Toronto Press, 2013). Pág. 22

<sup>287</sup> Me refiero a voluntario como libre albedrío contrario a nuestras reacciones instintivas como la de preservación que compartimos con los animales, los cuales al no tener alma no actúan con libre albedrío

<sup>288</sup> López-Muñoz en su artículo *La glándula pineal* (2012) resalta que otros científicos coetáneos a Descartes comparten, e incluso preceden esta explicación fisiológica: Andrés Velázquez (1553-1615) en *Libro de la melancolía* (1585) dice “los espíritus vitales son propios instrumentos del alma: todos los movimientos y afectos del alma se representan y lo venimos a entender por el movimiento de los espíritus” (p.313), Robert Burton (1577-1640) en *Anatomy of melancholy* (1621) dice que “el espíritu es un vapor sutil que se produce de la sangre y es el instrumento del alma para realizar sus acciones, un lazo común o medio entre el cuerpo y el alma” pág. 49) López-Cano, Música y retórica en el barroco Pág.47; F. López-Muñoz, “La glándula pineal como instrumento físico de las facultades del alma: una conexión histórica persistente,” *Neurología* 27, no. 3 (abril 2012): 161–68.



*Imagen 3. Ilustración del cerebro correspondiente a la segunda edición de la Fábrica de Vesalio (1555), en la que se muestra la localización de la glándula pineal (L), justo en el centro de la cavidad craneal.<sup>289</sup>*

Por tanto, cada pasión produce una reacción fisiológica en el cuerpo. Según López-Cano “Esta somatización constituye un eje fundamental de la teoría cartesiana de las pasiones y puede resumirse en el lema: *Lo que es en el alma una pasión es en el cuerpo una acción, o bien, a cada afecto del alma le corresponde un efecto del cuerpo.*”<sup>290</sup>

Para Descartes las pasiones son definidas como “percepciones, o los sentimientos, o las emociones del alma, que se refieren particularmente a ella, y que son causadas, sostenidas y fortificadas por algún movimiento de los espíritus.”<sup>291</sup>

Cuando estos espíritus reciben un estímulo se dirigen hacia la sede del alma o glándula pineal<sup>292</sup> donde producen una agitación, por medio de la cual se genera una pasión.<sup>293</sup> O en palabras de

<sup>289</sup> López-Muñoz, “La glándula pineal como instrumento físico de las facultades del alma: una conexión histórica persistente.”

<sup>290</sup> López-Cano, “La ineludible preeminencia del gozo: el tratado de las pasiones del alma (1649) de René Descartes en la música de los siglos XVII y XVIII,” *Armonía* 10–11 (1996): 5–17. Pág. 3

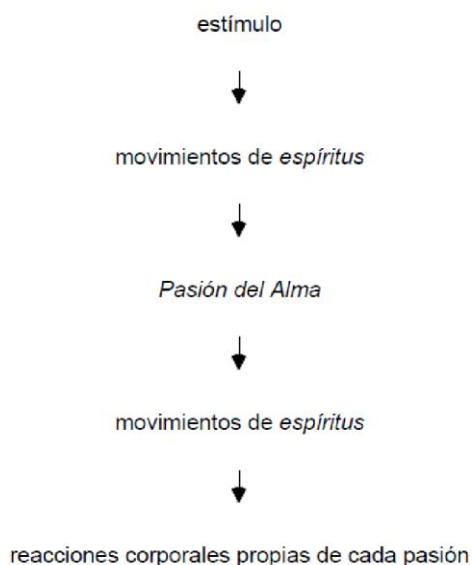
<sup>291</sup> “*perceptions ou des sentiments, ou des émotions de l’âme, qu’on rapporte particulièrement à elle, et qui sont causées, entretenues et fortifiées par quelque mouvement des esprits.*” Descartes, Art. 27

<sup>292</sup> Descartes. Art. 32 y 33

<sup>293</sup> Descartes. Art. 37 y 51

López-Cano “a un estímulo le sigue un movimiento de espíritus animales que produce una pasión de alma determinada. Esta última, a su vez, genera un nuevo movimiento de espíritus animales que producen las reacciones corporales propias de cada pasión.”<sup>294</sup>

**Mecanismo generativo de las pasiones según Descartes**



*Tabla 13. Mecanismo generativo de las pasiones según Descartes, diagramado según López-Cano<sup>295</sup>*

Para que se produzca una pasión o afecto, el cuerpo o el alma deben entrar en contacto con un objeto.<sup>296</sup> Si el estímulo se produce por medio del cuerpo, este obedecerá a alguno de nuestros sentidos, por tanto, se consideran estímulos auditivos, visuales, olfativos, táctiles y gustativos. Si por el contrario el estímulo se presenta directamente en el alma serán estímulos cognitivos tales como recuerdos, planes a futuro, etc. El alma también puede estimularse al enfocarse en una emoción específica por voluntad propia.

---

<sup>294</sup> López-Cano, “La ineludible preeminencia del gozo.” Pág. 5

<sup>295</sup> López-Cano. Pág.5

<sup>296</sup> El término objeto se refiere a cualquier cosa que podamos percibir o sentir, no solamente contempla cuerpos físicos sino también ideas imaginativas.

Descartes se permitió ofrecer una moderna postura sobre los afectos ya que, para él, lo que habían escrito los antiguos era inverosímil.<sup>297</sup> Según Palisca, Descartes se apoya en temas que fueron apenas mencionados por autores anteriores, veamos algunos de ellos:<sup>298</sup>

- Contrario a la postura aristotélica, Descartes considera que el cuerpo, y no el alma es la fuente de la vida, ya que al morir el alma prevalece
- Las pasiones existen en el cuerpo como movimientos de los espíritus animales que viajan a través de los nervios comunicando las impresiones de los sentidos y controlando los movimientos del cuerpo
- El alma experimenta de manera pasiva el movimiento de los espíritus animales como afectos o percepciones
- El alma ejerce muy poco control sobre las acciones y representaciones que dan origen a las pasiones. Esta pasión permanecerá vigente hasta que la causa que la representa esté presente. La voluntad no puede detener las acciones que genera la pasión presente, sólo puede resistir algunas de ellas.

Pasemos ahora a anotar aquellas posturas que son novedosas y originales de Descartes:<sup>299</sup>

- Los espíritus animales son las únicas partículas de la sangre que pueden entrar por los diminutos poros del cerebro a través de los cuales llegan a los nervios, mientras que los componentes densos de la sangre pueden viajar a todas partes
- Descartes centra en la glándula pineal el centro de comunicación del cerebro donde convergen todos los nervios y desde donde se distribuyen los espíritus animales

Presentamos entonces un consolidado de los puntos que interesan para la realización de este trabajo sobre el texto de Descartes, Las Pasiones del Alma.<sup>300</sup> Principalmente nos interesa anotar

---

<sup>297</sup> Palisca, *Music and ideas*. Pág. 197

<sup>298</sup> Palisca. Pág. 197

<sup>299</sup> Palisca. Pág. 198

<sup>300</sup> Este capítulo fue trabajado a partir de las siguientes ediciones: edición facsimilar de 1649 *Les passions de l'ame*; edición facsimilar de 1650 *The passions of the soule*; edición crítica preparada por el doctor en literatura (universidad de Cambridge) Johathan Bennett en 2017, la cual puede ser revisada en el siguiente link: <http://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/descartes1649.pdf>. El resaltado en negrilla es nuestro y se ofrece para facilitar la búsqueda de una pasión específica, no teniendo nada que ver con los textos originales.



las circunstancias o razones que afectan a una persona para que experimente una pasión y así poder comparar las situaciones descritas por Descartes, con las que describe el texto poético en la obra de Strozzi, pudiendo estar más cerca de identificar una pasión específica. Una vez la pasión es identificada podemos proceder a buscar mecanismos musicales utilizados para su imitación como la altura de las notas, el manejo rítmico, las distancias interválicas y demás mecanismos.

### Pasiones primarias

Descartes diferencia entre pasiones simples o primarias y pasiones compuestas. Las seis pasiones simples o primarias son: **admiración, amor, odio, deseo, alegría y tristeza**. Las demás pasiones están compuestas por la mezcla en mayor o menor grado de algunas de las pasiones simples.

### De la admiración y sus pasiones relacionadas

La primera pasión que experimentamos al entrar en contacto con un objeto<sup>301</sup> es la **admiración**. Esta se da cuando nos encontramos por primera vez con un objeto que nos sorprende por ser novedoso o desconocido. Este primer contacto no nos da la información suficiente para saber si nos es conveniente o no, solo nos llama la atención sobre el objeto.

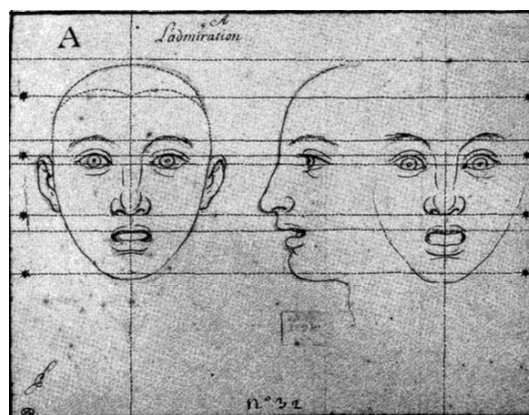


Imagen 4. Charles Le Brun, L'admiration, 1698. París, Museo de Louvre

<sup>301</sup> Entendamos objeto como: cualquier experiencia de nuestra percepción corpórea o cognitiva.

Cuando experimentamos **admiración** nuestro cuerpo tiende quedarse inmóvil ya que necesita sostener la experiencia sensorial el tiempo suficiente para que quede reforzada en el cerebro. Si la admiración es excesiva nos quedaremos totalmente quietos y experimentaremos **pasmo**, no pudiendo así obtener información adicional del objeto más allá de la primera impresión, por lo tanto, Descartes considera negativa la admiración excesiva. Cuando la admiración se mezcla con otras pasiones primarias tiende a aumentarlas. Esto sucede gracias a que la reacción de sorpresa, que es intrínseca a la admiración, incrementa la intensidad con que se experimenta la pasión que se le une.

Luego de percibir y admirar el objeto procedemos a evaluarlo como beneficioso o nocivo para nosotros. Si admiramos la grandeza del objeto, metafóricamente hablando, y lo consideramos beneficioso sentiremos **estimación** hacia él, por el contrario, si admiramos su pequeñez, sentiremos **desprecio**. Según la opinión que tengamos de nuestra persona, podemos sentir estimación o desprecio hacia nosotros mismos. Estas pasiones son posibles gracias al libre albedrío —ya que nos juzgamos y somos juzgados en base a las decisiones que tomamos— así, la opinión sobre nuestra persona puede ser de **magnanimidad** u **orgullo**, o de **humildad** y **abyección**. En el caso contrario, cuando el objeto es externo a nosotros y reconocemos en este la capacidad de hacer un bien o ser benévolo, nuestra estimación inicial se convertirá en **veneración**; pero si en el objeto reconocemos la capacidad de hacer un mal o ser nocivo, el desprecio inicial se tornará en **desdén**.

La **veneración** ocurre cuando sentimos **estimación** por un objeto al que nos sometemos con cierto **temor** y queremos ganar su aprobación. Estos objetos pueden traernos el bien o el mal. Cuando nos traen bien experimentamos más que simple veneración, experimentamos **amor** hacia el objeto, pero cuando esperamos únicamente que el objeto nos genere un mal sentimos **odio**.

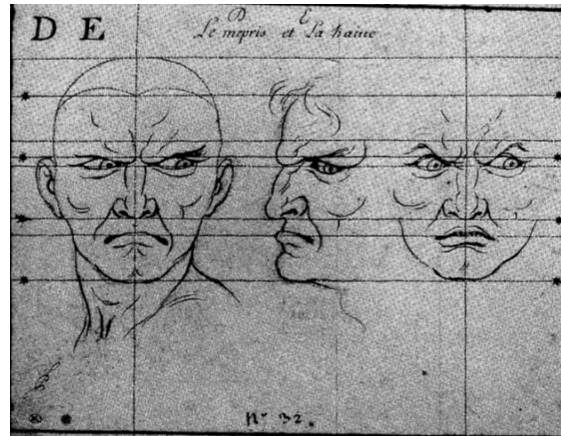


Imagen 5. Charles Le Brun, *Le mepris et La haine*, 1698. París, Museo de Louvre

### Del amor y sus pasiones relacionadas

El **amor** es una emoción que nos incita a unirnos voluntaria y conscientemente a los objetos que nos parecen convenientes. Al experimentar amor por un objeto nos imaginamos como una parte de un todo, cuya otra parte es la cosa amada. Este sentimiento va unido a la **generosidad**, es decir que deseamos para el objeto amado todo aquello que le sea conveniente. La generosidad es uno de los principales efectos del amor.

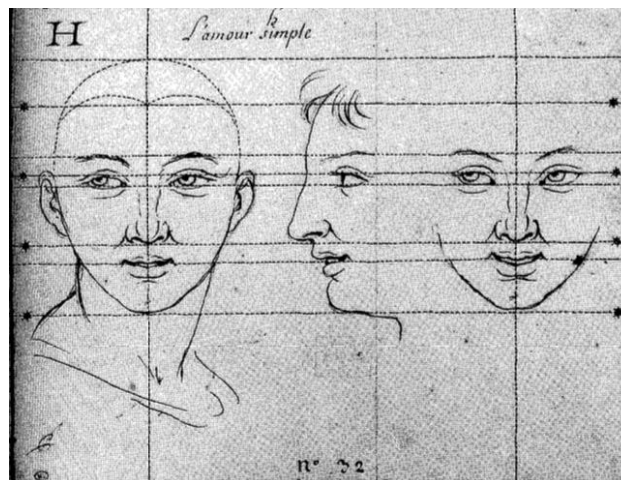


Imagen 6. Charles Le Brun, *L'amour simple*, 1698. París, Museo de Louvre

El **amor** puede ser de dos clases 1) el **amor benevolente**: se desea el bien para el objeto amado (**generosidad**), es la clase de amor puro que un padre siente por sus hijos, no desea obtener nada de ellos ni poseerlos, ni unirse más a ellos de lo que ya está; y al considerarse parte del todo, donde él no es la mejor parte, usualmente prefiere los intereses de sus hijos por encima de los suyos y no teme a perderse con tal de salvarlos y 2) el **amor concupiscente**: se *desea* al objeto amado. Es el amor<sup>302</sup> de un borracho por el vino, de un ambicioso por la gloria, de un bruto por la mujer a la que quiere violar. En este caso no hay amor por los objetos mismos sino por la posesión de ellos, se experimenta **deseo** mezclado con otras pasiones.

Los diferentes tipos de **amor** pueden ser identificados de acuerdo con el grado de **estimación** que sentimos por el objeto amado, frente al grado de estimación que sentimos por nosotros mismos. De esta manera, si el objeto amado es estimado menos que a nosotros mismos experimentamos **afecto**, si nuestra estima por el objeto amado es igual a la estima que sentimos por nosotros mismos vivenciamos **amistad**, pero si estimamos el objeto más que a nosotros mismos sentiremos **devoción**. Recordemos que el amor se genera cuando queremos unirnos al objeto amado para conformar una sola unidad, cuando esta unidad está en peligro se tiende a intentar salvar la parte más valiosa de ella, por tanto, si sentimos **afecto** intentaremos salvarnos nosotros, pero si sentimos **devoción** intentaremos salvar la otra persona por encima, incluso, de nuestra integridad física.

### **Del odio y sus pasiones relacionadas**

El **odio** nos impulsa a separarnos voluntaria y conscientemente de aquello que consideramos nocivo o dañino. Al sentir odio nos sentimos completos sin necesitar unirnos al objeto por el cual sentimos **aversión**.

Como ya se aclaró anteriormente, el conocimiento de un objeto bueno o malo puede producirse en el alma por 1) los sentidos exteriores o 2) por los interiores y por el razonamiento del alma. Si el conocimiento del objeto se produce por nuestros sentidos interiores y por el razonamiento del alma lo juzgamos como bueno o malo dependiendo de si es agradable a nuestra naturaleza o no. Si el conocimiento se realiza a través de nuestros sentidos exteriores, principalmente el de la

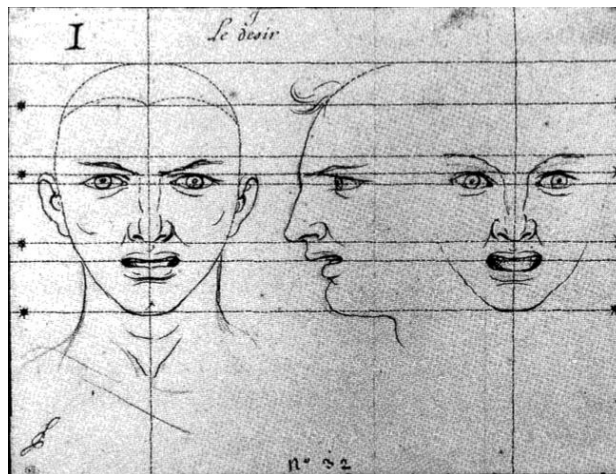
---

<sup>302</sup> Entendido mejor como “el deseo de unirse a”

vista, le llamaremos —también dependiendo de si es agradable o no a nuestra naturaleza— como **bello** o **feo**. Dos clases de **amor** se derivan de esta experiencia: 1) el amor por lo bueno y 2) el amor por lo bello o **atracción**. De esta misma manera el **odio** se puede clasificar de dos maneras: 1) odio por lo malo y 2) odio por lo feo u **horror** o **aversión**.

La **atracción** y la **aversión** son pasiones que tienen su origen en estímulos captados por nuestros sentidos externos (oído, tacto, gusto, vista, olfato) esto hace que la estimulación del alma sea más fuerte que si hubiese sido estimulada por los sentidos internos o la razón. Por tanto, dentro de los subgéneros del **amor** y el **odio**, la atracción y la aversión son las pasiones más fuertes y las que menos verdad representan, son las más engañosas de todas y de las cuales debemos cuidarnos más.

### Del deseo y sus pasiones relacionadas



*Imagen 7. Charles Le Brun, I: Le desir, 1698. París, Museo de Louvre*

Nuestras pasiones direccionan el pensamiento hacia el futuro más que hacia el presente o el pasado, el **deseo** —pasión relacionada siempre al futuro— se presenta cuando queremos adquirir un bien que no se tiene aún, alejarnos de un mal que creemos posible o cuando queremos seguir disfrutando de un bien y de la ausencia de un mal. Este deseo nos lleva a considerar las posibilidades que tenemos de realizarlo, si estas son altas experimentamos **esperanza**, si son

pocas, **temor**. Cuando estamos casi seguros de que se puede alcanzar lo deseado la esperanza se torna en **seguridad** o **certeza**, cuando son casi nulas el temor extremo da paso a la **desesperación**.

Cuando la realización de ese **deseo** depende de nosotros y nos es difícil discernir el mejor camino para evitar o alcanzar el objeto, experimentamos **irresolución**. Esta pasión nos hará deliberar o buscar consejo. Si los pasos a seguir son claros, pero nos cuesta llevar a cabo las acciones para evitar o alcanzar el objeto experimentamos **cobardía**.<sup>303</sup>

Si realizamos una acción sin haber resuelto nuestro estado de **irresolución**, el resultado será el **remordimiento de conciencia**, pasión que se encuentra exclusivamente en el tiempo pasado.

La **cobardía** se opone directamente al **coraje** y es una languidez o frialdad que previene al alma de hacer o tomar acciones que normalmente realizaría si estuviese libre de esta pasión. El **miedo**, o el **terror** son opuestos a la **intrepidez** (coraje extremo) y además de ser una frialdad, es una perturbación y un **pasmo** del alma, que le quita su capacidad de resistir los males que piensa están cercanos. El **terror** es un exceso de cobardía mezclado con **ansiedad**.

Los **celos** son una clase de **ansiedad** generada por el **deseo** de mantener un bien que creemos podemos perder. Cuando sentimos celos analizamos hasta la más ínfima posibilidad de perder el objeto y todas ellas nos parecen plausibles.

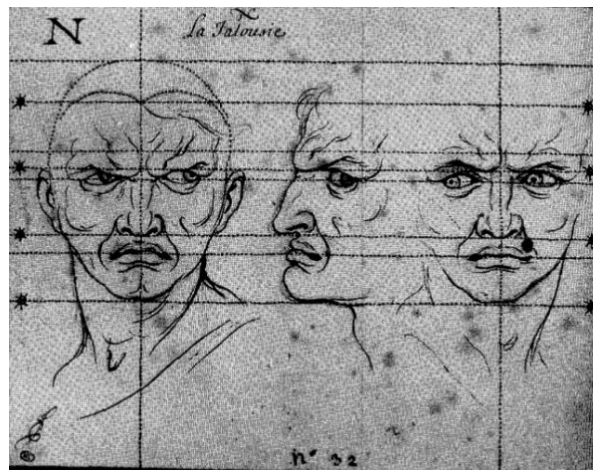


Imagen 8. Charles Le Brun, N. La Jalousie, 1698. París, Museo de Louvre

<sup>303</sup> En el artículo 59 Descartes menciona que “[...] a la **cobardía** se opone el **valor** o la **intrepidez**, una especie de la cual es la **emulación**. Y la cobardía es opuesta al valor, como el **miedo** o el **terror** a la intrepidez.”

La **irresolución** es una clase de **ansiedad** generada al producirse una pausa mientras se consideran varias acciones posibles para la consecución de un bien. Esta pasión es extremadamente mala cuando se prolonga por largo tiempo impidiendo que realicemos acción alguna frente al **deseo**.

El **coraje** es una clase de energía o agitación que dispone al alma a aplicarse energéticamente a hacer lo que se desea hacer. Un subgénero del coraje es la **emulación**, esta consiste en imitar las acciones que otro realizó y que le llevaron a concretar satisfactoriamente su **deseo**. La emulación se genera en el alma a través de percepciones externas.

La **intrepidez** es una especie de **coraje extremo** que dispone al alma a hacer las tareas más peligrosas o difíciles para apropiarse del objeto. Para que este suceda es necesario tener un alto grado de **certeza** en poder lograr lo deseado, si esta pasión no existe, no puede haber intrepidez.

La pasión del **deseo** no tiene contrario ya que de igual manera nos impulsa a buscar el bien y a huir del mal. Sin embargo, cuando el deseo es generado por la **aversión** (**odio** por lo feo) es muy diferente de aquél que nace de la **atracción** (**amor** por lo bello). Cuando el deseo se genera por la aversión, se debe a que la naturaleza permite al alma, de forma súbita e inesperada, experimentar en un cortísimo espacio de tiempo la muerte. Podemos sentir aversión al tocar una lombriz de tierra, al escuchar el chasquido de las hojas, al ver nuestra propia sombra. El punto es que en un breve espacio de tiempo experimentamos la amenaza de la muerte, esto hace que utilicemos todos los medios posibles para evitar este mal.

Contrastando con la **aversión**, la naturaleza nos provee con la pasión de la **atracción**, la cual representa en el alma el **goce** de aquello que nos atrae como el bien más grande que podemos desear y nos hace desearlo ardientemente. No siempre experimentamos la atracción con la misma intensidad. Si una flor nos genera atracción estaremos deseando sólo mirarla, si sentimos atracción por una fruta, desharemos comerla. La atracción más intensa se la debemos a la naturaleza, quien ha establecido impresiones en nuestro cerebro, las cuales, a cierta edad nos llevan a pensar que somos seres defectuosos e incompletos y que debe existir en el sexo opuesto una persona que nos complete. Esa persona es entonces vista y deseada como el mejor de los bienes de toda la humanidad, y ya que no necesitamos sino una sola mitad, no sentimos lo mismo por muchas personas a la vez. La **inclinación** hacia, o el **deseo** que se siente por esa persona es



comúnmente llamada **amor**. Esta pasión de la inclinación o del deseo, y sus efectos extraños, son los que comúnmente proveen a los poetas y escritores de romances de su motivo principal.

### **De la alegría y la tristeza y sus pasiones relacionadas**

Si experimentamos un bien en nuestra persona, éste nos producirá **alegría**, si por el contrario experimentamos un mal sentiremos **tristeza**. Si la alegría es extrema podemos experimentar languidez.

Si percibimos un bien o un mal en otra persona juzgaremos si ella es digna o no de él. Cuando consideramos que la persona es merecedora del bien o el mal que le percibimos, sentiremos **alegría** ya que la persona en cuestión ha recibido justamente el bien o el mal correspondiente a sus acciones. Esta alegría es de dos tipos 1) **alegría seria** si vemos que la persona tiene un bien y es digno de él o 2) **alegría burlona** que ocasiona risas y nace de la **burla** al ver que la persona sufre un mal merecido. La alegría moderada puede causar risa si se mezcla con **admiración** u **odio**.

Cabe aclarar que ambas pasiones, **alegría** y **tristeza**, pueden generarse gracias a los sentidos internos y a la razón, ya que esta última experimenta **gozo intelectual** al sentir suyo el entendimiento de un bien, o **tristeza intelectual** al hacer suyo el entendimiento de un mal o la falta de un bien. Su contraparte, la **alegría corporal**, o **sensación de bienestar** se da cuando el alma no racionaliza las razones que le han llevado a sentir alegría, ejemplo de esto es el experimentar buena salud en un bonito día. La tristeza corporal la podemos experimentar sin razón aparente, pero luego nos damos cuenta de que estábamos indispuestos desde hacía un tiempo.

### **De las pasiones complejas**

La **burla** es una mezcla de **odio** por el mal que ha caído sobre otra persona y **alegría** al verlo recaer sobre alguien que lo merece. Cuando este mal recae inesperadamente, la **sorpresa**, que es parte natural de la **admiración** nos hace reír. Este mal debe ser pequeño, ya que, si es grande, sólo nos producirá risa si sentimos odio por la persona o si ésta es de naturaleza malvada.



Aquellos con defectos o discapacidades suelen ser los más propensos a la **burla**, esto sucede porque desean ver a todos tan desgraciados como ellos.

Está bien **reír** de las **burlas** realizadas por un tercero, pero no de las propias. Al reír de las burlas moderadas estamos ayudando a rectificar un vicio; pero no debemos reírnos de nuestras propias burlas ya que no experimentamos **sorpresa** de lo que decimos.

Por el contrario, si juzgamos indigna a una persona del bien que tiene sentiremos **envidia**, y si juzgamos indigna a una persona del mal que sufre experimentamos **piEDAD**. Bajo estas circunstancias ambas pasiones son una clase de **tristeza**. La envidia es una mezcla de tristeza y **odio**, y sólo se siente hacia los bienes que la fortuna ha dado a los hombres, no hacia los bienes que Dios les ha otorgado de nacimiento.

La **envidia** no siempre es condenable. Esto sucede cuando la fortuna reparte bienes a una persona que no los merece y entendemos esto como una injusticia, y es nuestro **amor** por la justicia la que nos causa **enojo** al ver la repartición injusta de esos bienes. Cuando esto sucede la envidia se torna más violenta, y es entendible siempre y cuando el **odio** se genere hacia la mala repartición del bien que se envidia.

La **vanidad** y la **generosidad** son una mezcla de **admiración**, **alegría**, y **amor**.

La **humildad**, virtuosa o no virtuosa es una mezcla de **admiración**, **tristeza**, y **amor propio** mezclado con el **odio** generado por las cosas que nos llevan a sentir desprecio por nosotros mismos.

La **piEDAD** es una mezcla de **tristeza** y **amor (buena voluntad)** hacia el otro, esta pasión puede hacernos llorar fácilmente y se genera cuando creemos que esa persona no es merecedora del mal que le aflige. La piedad es contraria a la **envidia** y a la **burla**. Aquellos que se sienten débiles y propensos a las adversidades de la fortuna tienden a sentir **piEDAD**, ya que ven que el mal que aflige a otros puede recaer sobre ellos. Se sienten propensos a esta pasión más por su **amor propio**, que por amor a los demás.

Un hombre generoso siente **piEDAD** por aquellos que sufren de un mal, pero no porque les afecte el mal sino porque él ve que sufren de **cobardía** y no hacen lo necesario para alejarse del mal, no **odia** estas personas, sólo sienten piedad hacia ellos. Existen dos tipos de personas que no sienten

piEDAD, los malévolos y brutales y los que tienen tantas bendiciones de la fortuna que creen que nada les sucederá.

Las pasiones cuando se refieren a bienes o males presentes pueden con frecuencia referirse a males o bienes futuros, pues el solo hecho de pensar que van a ocurrir los transfiere al presente.

Puede producir **alegría** el exponernos a grandes peligros, ya que vemos como un bien, el ser lo suficientemente valiente, afortunado, diestro o fuerte para haber podido superar el peligro. También produce **alegría** en los ancianos el recordar un mal de su pasado y reconocer como un bien el haber podido superarlo.

El bien que nosotros hemos causado a conciencia nos produce la más dulce de todas las pasiones: **satisfacción interior**, mientras que el mal que hemos causado a conciencia nos genera la más amarga de todas las pasiones: **arrepentimiento**.

La **paz** o **tranquilidad** es propia de aquellos que continuamente siguen la virtud. Para Descartes la virtud equivale a tener siempre la voluntad constante y firme de hacer el bien, juzgando con toda la capacidad de nuestro intelecto las acciones que tomamos en pro de la realización del bien.<sup>304</sup>

El **remordimiento** es una especie de **tristeza** que se genera cuando dudamos si nuestra acción ha conllevado a un mal. Si estuviéramos totalmente seguros de que nuestra acción ha resultado en un mal sentiríamos **arrepentimiento**, pero como no estamos seguros sentimos **remordimiento**.

El **arrepentimiento** es una clase de **tristeza** muy amarga, esta pasión nos previene de hacer de nuevo un acto que resultó en un mal.

El **favor**<sup>305</sup> [**alegría** causada por las buenas acciones de otro] es el sentimiento que se genera cuando vemos que una persona de bien realiza una buena acción.

El bien que han hecho un segundo a un tercero nos hace experimentar **simpatía**, y si ese bien se nos ha hecho a nosotros experimentamos, además de **simpatía**, **agradecimiento**. El

---

<sup>304</sup> Donald Rutherford, "Descartes' Ethics," ed. Edward Zalta, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2017)*, accessed March 2, 2018, <https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/descartes-ethics/>.

<sup>305</sup> En el original (1649) *Faveur*, en la traducción al inglés (1650) *Good-will*, en la traducción crítica (2017) *approval*. Hemos preferido un término más cercano al original.

agradecimiento es una clase de **amor** que nace de una acción buena, o que creemos buena, de la persona a la cual le estamos agradecidos. Esta buena acción que recibimos nos impulsa a devolver el favor realizando una buena acción hacia la persona por la cual sentimos **agradecimiento**.

La **ingratitud** es contraria al **agradecimiento** y no es una pasión sino un vicio y solo puede ser experimentada por personas sumamente arrogantes y brutales que piensan que todo se les debe; personas estúpidas que no reflexionan sobre los beneficios que reciben y personas débiles y abyectas que buscan la ayuda de los demás y una vez la obtienen sienten **odio** por sus benefactores —ya que no queriendo o no pudiendo retornar el favor, y como creen que todas las demás personas son mercenarios como ellos y que las acciones se hacen esperando una ganancia— piensan que les han engañado.

Un mal causado por un segundo a un tercero, nos produce **indignación**, y si ese mal se nos ha hecho a nosotros sentiremos aparte de indignación, **ira**. La indignación puede ocasionar **risa**, aunque esta es generalmente fingida. Cuando el mal que nos causa indignación no puede alcanzarnos, experimentamos **sorpresa** y nos reímos gracias a la **alegría** que nos produce el haber evitado el mal. De esta manera la **alegría**, el **odio** y la **admiración**, contribuyen a la indignación. La indignación es una clase de odio mezclado con **aversión** y se siente naturalmente hacia aquellos que hacen mal.

Usualmente la **indignación** se mezcla con **envidia** o **piEDAD** dependiendo del caso: la indignación se experimenta hacia 1) aquellos que hacen el bien hacia personas que no lo merecen o 2) aquellos que hacen el mal hacia personas que no lo merecen. En el primer caso la indignación se mezcla con envidia, en el segundo caso se mezcla con **piEDAD**. Algunas veces la indignación se mezcla con **admiración** y **alegría**, esto sucede cuando somos testigos de un mal obrar y sentimos indignación, también experimentamos admiración ya que no hubiésemos obrado de esa forma y eso nos genera alegría. Esta alegría puede inclusive llevarnos a la **risa**.

Descartes resalta que sentir **indignación** frente a: 1) asuntos triviales es de personas difíciles y malhumorados, 2) frente a asuntos donde no se puede culpar a nadie es de personas injustas y 3) frente a actos divinos o de la naturaleza; es de personas impertinentes y absurdas.

La **ira** es una clase de **odio** que sentimos frente a aquellos que han hecho, o han tratado de hacernos un mal. Por ende, tiene todas las características de la **indignación**, mezclado con el

**deseo** de obtener **venganza**. Este deseo de venganza es opuesto a la **gratitud**, así como la indignación es opuesta al **favor**. En este caso, la ira es incomparablemente más violenta que la indignación y el deseo, ya que el deseo de alejarnos del mal y de obtener **venganza** son las más fuertes de todas las pasiones.

El bien que está o ha estado en nosotros nos produce **vanagloria**, mientras que el mal que está o ha estado en nosotros nos produce **vergüenza**. La vanagloria, es una clase de **alegría** fundamentada en nuestro **amor propio** y se experimenta gracias al reconocimiento de los demás. La vergüenza, es una clase de **tristeza** fundamentada también en nuestro **amor propio** y se experimenta al esperar ser culpados por un mal. También mezcla algo de **modestia** o **humildad** y **difidencia** ya que, si nuestra autoestima es muy alta, jamás pensaremos que nos pueden culpar por algo y no podremos sentir vergüenza fácilmente.

La duración de un bien producirá **hastío**, mientras que la del mal **disminuye la tristeza**. El **hastío** proviene de un bien que en un momento nos satisfizo y luego nos sació; por ejemplo, la bebida y la comida, ya que es satisfactorio beber y comer algo si se tiene **deseo**, pero experimentamos hastío cuando el deseo ya se haya saciado.

El bien pasado produce **añoranza**, la cual es una especie de **tristeza** mezclada con amargura, ya que extrañamos el bien pasado que se sabe perdido y que tenemos **certeza** de que no regresará.

La **despreocupación**<sup>306</sup> se experimenta cuando recordamos un mal que ya ha pasado, esta pasión es una clase de **alegría** dulce que se incrementa al recordar los males que sufrimos y que superamos.

### Alteraciones fisiológicas

Descartes también anota algunos aspectos fisiológicos identificables cuando afloran las pasiones. Consideramos importante para nuestro trabajo incluirlos en este capítulo ya que hacen referencia a cómo reacciona el cuerpo cuando una pasión se manifiesta en el alma y porque a través de los complejos mecanismos de imitación que veremos más adelante, la música imita estos síntomas como una de las herramientas que posee para transmitir los afectos.

---

<sup>306</sup> En el francés original (1649) *Alegresse*, en la traducción al inglés (1650) *lightheartedness*

Las pasiones afectan nuestra expresión facial y nuestra manera de mirar más que a las otras partes del cuerpo. Para Descartes la expresión de los ojos es la más reveladora y dice que no hay pasión que no altere esta expresión, sin embargo, reconoce que son difíciles de describir ya que cada expresión consiste en muchos movimientos minúsculos y rápidos, pero que una vez vistos en conjunto, nos dan una idea de la pasión de nuestro interlocutor.

Las expresiones faciales, según Descartes, son útiles al momento de revelar las pasiones, pero a la vez pueden ser complicadas de generalizar, ya que una persona puede ofrecer una expresión cuando se ríe y otra persona nos ofrece casi la misma expresión cuando llora. El autor anota que fruncir el ceño es expresión típica de enojo, que ciertos movimientos de los labios y la nariz son características de la indignación o la burla, y termina diciendo que las expresiones parecen ser voluntarias y no un simple reflejo, por tanto, si el alma puede pensar en otra pasión, nuestra expresión facial cambia y lograremos ocultar nuestra pasión verdadera. La expresión facial nos sirve entonces para revelar y ocultar las pasiones. En cuanto a palidecer y sonrojar, no tenemos poder alguno sobre este fenómeno, ya que su causa proviene del corazón y no de la razón.

Cuando sentimos **amor** —y esta pasión no se combina con ninguna otra como **alegría** extrema o **tristeza**— nuestro pulso es parejo, más fuerte y más lleno que de costumbre, además se siente un noble calor en el pecho. Cuando sentimos **temor** —que no es otra cosa más que la mezcla del amor con el **deseo** de adquirir algo y ver pocas posibilidades de conseguirlo en el presente— experimentamos languidez.

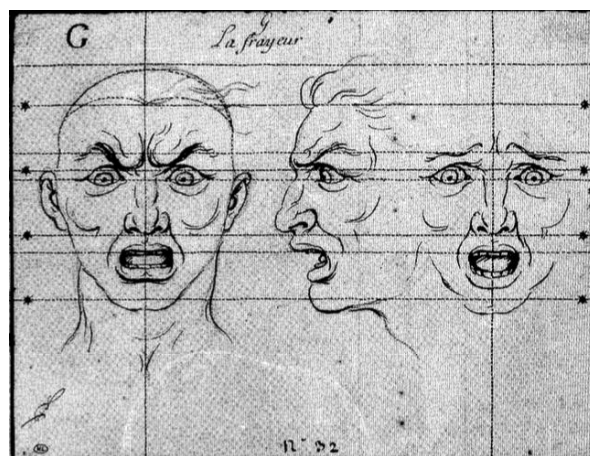


Imagen 9. Charles Le Brun, G: La frayeur, 1698. París, Museo de Louvre

Cuando sentimos **odio** el pulso es irregular, vacío y de vez en cuando más rápido, sentimos escalofríos en el pecho, mezclados con cierto tipo de calor afilado y penetrante. Cuando el odio es extremo podemos experimentar languidez.

Cuando sentimos **alegría** el pulso es regular, más rápido de lo normal, pero no tan lleno ni fuerte como se presenta en el **amor**. Sentimos un calor placentero en el pecho que se expande a todas las partes externas del cuerpo, nuestro color se torna más vivo y bermejo (*plus vive & vermeille*) y nuestro rostro se ve un poco hinchado, por tanto, se ve más alegre y sonriente. La alegría extrema puede llevar al desmayo. La alegría puede ir acompañada de suspiros.

Cuando sentimos **tristeza** el pulso es lento y débil. Sentimos como si nuestro corazón tuviese ataduras apretadas a su alrededor y le helaran témpanos que distribuyen el frío por todo el cuerpo, llevándonos inclusive a temblar; palidecemos, y nuestro rostro se ve menguado, especialmente cuando la tristeza es extrema o llega de repente, como se ven en el **temor**. Esta tristeza extrema puede ir acompañada de languidez. Cuando la tristeza no es extrema y se mezcla con otras pasiones como **amor**, **deseo**, y **odio**, puede hacernos sonrojar en lugar de palidecer.

Cuando sentimos **vergüenza**, siendo esta una mezcla entre **amor propio**, **deseo** (en este caso de evitar una desgracia presente) y algo de **tristeza**, nos sonrojamos más, que inclusive, en la pasión del **amor**.

También nos sonrojamos al llorar —ya que la mayoría de las lágrimas provienen de la mezcla entre **amor** y **tristeza**— y cuando tenemos **ira**, al ser esta una mezcla entre **amor**, **odio** y **tristeza**. Cuando sentimos ira, temblamos.

En la **tristeza** moderada, cuando es acompañada por **amor** o **alegría**, se pueden experimentar lágrimas esporádicamente, pero no de manera continua. Usualmente sollozos y gemidos acompañan las lágrimas, estos son más agudos que los que acompañan la risa. La **tristeza** también va acompañada de suspiros y la **esperanza** puede hacernos suspirar

Cuando sentimos **deseo** el corazón se agita con más violencia que con cualquier otra pasión, nuestros sentidos se tornan en estado de alerta y las partes del cuerpo se hacen más móviles, llegando incluso a temblar si el **deseo** es intenso. Este efecto de hipermovilidad sucede cuando imaginamos que podemos hacer algo inmediatamente para adquirir el objeto que se desea

(**esperanza, seguridad, certeza**). Pero cuando vemos que no podemos hacer nada inmediato para la obtención del objeto (**temor, desesperación**) experimentamos languidez.

En cuanto a las pasiones que se despiertan en el alma por interacción con el cuerpo, vemos que cuando el cuerpo es herido se presenta primero la pasión de la **tristeza** al sentir la herida, luego el **odio** hacia aquello que nos hirió, y por último el **deseo** de alejarnos del objeto hiriente. Cuando el cuerpo interpreta un objeto como beneficioso, el alma es avisada por una clase de titileo que produce primero **alegría** [al descubrir un objeto de bien], luego **amor** por lo que se cree sea la causa, y por último **deseo** de continuar disfrutando de la alegría que nos produce el objeto o de deleitarnos con algo similar en el futuro. En este respecto, el odio es más beneficioso que la alegría ya que para cuestiones de supervivencia, es mejor alejarnos de aquello que nos hace mal que acercarnos a aquello que nos hace bien.

### **Algunas consideraciones generales**

Descartes dice que “nuestra alma y cuerpo se encuentran en un estado tal de unión que una vez hayamos vinculado alguna acción corporal con un cierto pensamiento, ninguno de ellos ocurrirá de nuevo sin la compañía del otro; y las acciones que van vinculadas a los pensamientos varían de persona a persona”.<sup>307</sup> Entendemos entonces, que la respuesta pasional no puede ser generalizada a la raza humana en su totalidad, sino que es particular a cada persona. Este principio explica las diferentes respuestas de los individuos al mismo estímulo y permiten la vinculación de afectos a experiencias pasadas, una de estas puede ser la música.

Las pasiones casi siempre exageran el tamaño y la importancia de los bienes y males que representan incitándonos a perseguir los bienes y a huir de los males con más ardor y fanatismo del que sería apropiado.<sup>308</sup>

Descartes nos explicará a partir del artículo 139 algunas posturas sobre la moral y la virtud desde las pasiones. Por ejemplo, nos dice que no debemos desear algo que sabemos es imposible, ya que si lo consideramos imposible nunca debimos haber deseado que sucediera. Condena la

---

<sup>307</sup> Las pasiones del alma art.136

<sup>308</sup> Las pasiones del alma art.138

fortuna ya que cree en la providencia o en el destino. El deseo es la pasión encargada de incentivarnos a conseguir un bien o a evitar un mal, para Descartes la buena regulación del deseo es fundamental, y a esto le llama moral. La virtud es el deseo de hacer el bien o un acto de bien.<sup>309</sup>

Sobre las pasiones y el escenario Descartes nos dice:

[...] Cuando leemos extrañas aventuras en un libro, o las vemos puestas en escena, algunas veces nos genera tristeza, alegría, amor u odio, y generalmente todas las pasiones, de acuerdo a la diversidad de objetos, que se ofrecen a nuestra imaginación; pero de todas disfrutamos, al sentir las excitadas en nosotros, y este deleite es una alegría intelectual, la cual puede surgir de la tristeza, como del resto de las pasiones.<sup>310</sup>

Esta es la única referencia que Descartes nos ofrece frente a las pasiones y las artes. En ella leemos la posibilidad de vernos afectados por las pasiones gracias a la lectura que nuestra imaginación hace de lo que lee, lo que escucha, y lo que ve. Descartes se refiere a esta experiencia como una alegría intelectual ya que las pasiones que nos afectan son producidas por la razón al comprender o ser afectados por la performance.

## Los afectos y su representación musical

Como ya hemos visto al comienzo de este capítulo por medio de las citas y explicaciones que hemos realizado sobre el afecto, los tratadistas han hecho mención de cómo ellos describen o teorizan sobre la comunicación de afectos en la música.

Como mencionamos anteriormente, no hay evidencia de que haya existido una teoría unificada y general de los afectos, a partir de la cual podemos explicar los procedimientos por los cuales los compositores plasmaban en partitura las emociones que intentaban comunicar a su audiencia. ¿Cómo entonces podemos hablar de la representación musical afectiva si no existe una teoría general aceptada por los compositores de la época barroca?. López-Cano nos señala que cada compositor hacía uso de su intuición e inventiva para lograr plasmar sus intenciones afectivas en la partitura; y así no podemos hablar de una teoría afectiva general que cobije unánimemente a

---

<sup>309</sup> Las pasiones del alma art. 144

<sup>310</sup> Las pasiones del alma art. 147



los compositores en cuestión, López-Cano reconoce que había ciertos procedimientos aceptados por los hombres cultos de la época como válidos para la representación musical de los afectos.<sup>311</sup>

Para resumir las posturas tratadas al comienzo del capítulo y agruparlas de acuerdo a la teoría moderna queremos hacer mención a los estudios de Luca Marconi (1995)<sup>312</sup>mencionados por López-Cano.

Marconi utilizando la teoría de producción de signos de Umberto Eco (1977) realiza una relectura de los principios expresivos musicales de los tratados teóricos de Zarlino, Mersenne, Mei, Doni, Galilei y Vicentino, concluyendo que existen cinco modos de producción de afectos por medio de la música; estos procedimientos son coherentes y consecuentes con “las ideas que sobre la naturaleza de los afectos y pasiones del alma desarrollaron filósofos como Hume, Spinoza y sobre todo, Descartes.”<sup>313</sup>

El primer método es llamado **Isomorfismo simpatético**. En él no existen relaciones semióticas y el afecto es producido por que la vibración de un sonido específico hace vibrar al alma por principio de simpatía. De esta manera el alma vibra de la misma manera que cuando se encuentra experimentando un afecto.

El segundo método es la **Imitación de palabras**. Según explica López-Cano, este método se basa en el uso de la *hipotiposis*, bien sea con tratamientos habituales para la audiencia como la *anabasis*, *catabasis*, o con procedimientos diseñados a partir de la premisa de la imitación musical de afectos, como el repetir múltiples veces una nota o *stile concitato* de Monteverdi (*Madrigali guerrieri e amorosi*, 1638). Monteverdi como ya mencionamos, crea este efecto para comunicar la ira. Sin embargo, López-Cano menciona que:

El batir una misma nota rápidamente y con agitación no fue comprendido incluso por los propios músicos que ejecutaron por vez primera estas obras. Para que el recurso fuera identificado con el concepto de “ira”, hubo de pasar bastante tiempo [...] es posible que no haya funcionado nunca como una *hipotiposis* directa

---

<sup>311</sup> López-Cano, *Música y retórica*. Pág. 59

<sup>312</sup> López-Cano menciona que los tratados estudiados por Marconi son: *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Roma 1555), de Nicola Vicentino; *Istitutioni harmoniche* (Venezia 1558), de Gioseffo Zarlino; *Dialogo della musica antica e della moderna* (Roma 1581), de Vincenzo Galilei; *Discorso sopra la musica antica et moderna* (Venezia 1602), de Girolamo Mei; *Compendio del trattato del generi e del modi della musica* (Roma 1635), de G. B Doni; *Harmonie universelle* (Paris 1636-1637), de Marin Mersenne.

<sup>313</sup> López-Cano, “De la retórica a la ciencia cognitiva. Pág. 514

vinculada a la palabra “ira” y que sus cualidades semióticas permanecieran referidas a conceptos generales como “agitación”.<sup>314</sup>

El tercer método es la **imitación de acciones**. En este método, la música imita la cualidad de la pasión. Es decir, si nuestra pasión es tristeza, la cualidad de la tristeza es llevar un movimiento lento, una cantidad de voz poca (*soto voce, mezza voce*), de sonoridad tímida etc., por tanto, el compositor e intérprete imitarán la cualidad del afecto asignando un tempo lento, una cualidad de la voz correspondiente, y de movimientos melódicos parsimoniosos, al fragmento que imita la tristeza. López-Cano nos dice que “la música en sí misma funciona como un *síntoma* de la pasión (cf. Eco 1977).”<sup>315</sup>

El cuarto método es la **imitación de un síntoma**. En este método, la música imita los síntomas que experimentamos al estar viviendo una pasión. López-Cano nos dice que la música imita dos tipos de síntomas: 1) *accenti*: que es la manera como una persona habla al estar experimentando una pasión. La música imitará la entonación y la acentuación; y 2) movimientos humanos.

El autor menciona acertadamente, que el tercer y cuarto métodos están tan estrechamente relacionados que es muy posible confundirlos. Su explicación para diferenciarlos es que el tercer método tiende a imitar las cualidades de los movimientos *productores* de una pasión, mientras que el cuarto método tiende a imitar los *efectos* sintomáticos producidos por la pasión.

La imitación guía a los compositores e intérpretes musicales a observar la manera como una persona afectada claramente por una pasión ejecuta su discurso. El compositor entonces plasma en partitura la velocidad, altura, ritmo y otras características que observó de la persona afectada por la pasión. También es común encontrar en tratados de la época referencias que invitan a observar y aprender sobre cómo se dirige una persona a otra cuyo estatus social, cargo o rango es superior o inferior al suyo. Sobre esto, Vincenzo Galilei anota:

[...] como un caballero habla a otro [...] cuando el tono de su voz asciende o desciende, cual es el volumen del sonido, que elementos caracterizan sus exclamaciones y gestos, que tan rápido pronuncia las palabras [...] como el príncipe se dirige a sus súbditos [...] como reacciona el hombre encolerizado [...] la mujer

---

<sup>314</sup> López Cano. Pág. 516

<sup>315</sup> López Cano. Pág. 519

casada, la jovencita, el niño inocente, la perspicaz prostituta, el amante dirigiéndose a su amante y tratando de llevarla a sus deseos [...] el hombre que se lamenta [...] el tímido, el hombre que se regocija de alegría.<sup>316</sup>

Esta observación cuyo objetivo es aprender diferencias en el comportamiento se extiende a los intérpretes. Para ellos las diferentes cualidades de la voz y los gestos corporales conforman su *kit* de herramientas expresivas. La articulación, el tono y color de la voz, así como las pausas y sus duraciones, la alteración de la velocidad del discurso, el uso suave, áspero, seco, etc., de la voz debe ser aprendido del comportamiento natural de las personas bajo diferentes pasiones.

Por medio de estas premisas básicas de imitación, tanto el compositor como el intérprete pueden lograr resultados afectivos satisfactorios en la audiencia, la cual, al ver y escuchar el performer imitando el estado anímico y comportamiento de una pasión específica, tendrán más posibilidades de reconocerla, comprenderla y sentirla.

Otra manera de transmitir afecto por medio de la música se logra a partir de otro tipo de imitación. Esta vez la música imita los movimientos corporales que experimenta una persona bajo el afecto que desea comunicar. Esta manera de imitar tiene que ver con los madrigalismos que mencionaba y criticaba fuertemente Galilei y con las diferentes figuras de tipo *hipotiposis*, a través de las cuales las notas rápidas y sucesivas pueden entenderse como una representación de volar, correr, huir, etc.

López -Cano utiliza para demostrar este tipo de imitación el ejemplo propuesto por Mersenne, en el cual se intenta comunicar el afecto de la cólera:

Cuando un individuo entra en cólera, nos dice Mersenne, experimenta los siguientes trastornos corporales, producto de los movimientos de espíritus animales generados por esta pasión: sube el volumen en el que se ha estado hablando, para expresarse con mayor vehemencia; el pulso se le acelera ya que el corazón late con mayor rapidez. Esta modificación del pulso llega a afectar, incluso, a la respiración.<sup>317</sup>

---

<sup>316</sup> “...how a gentleman speaks to another...when the tone of his voice ascends or descends, what is the volume of sound, which elements characterize his exclamations and gestures, how fast he pronounces the words...how the prince addresses his subjects...how the angry man reacts...the married woman, the young girl, the naïve child, the shrewd prostitute, the lover addressing his mistress and trying to bring her to his desires...the lamenting man...the timid, the man who exults with joy.” Vincenzo Galilei, *Dialogo della musica antica e della moderna*, facsimile ed. (New York, 1967), p. 89. Citado por Gerard LeCoat, “Comparative aspects of the theory of expression in the baroque age,” *Eighteenth-Century Studies* 5, no. 2 (Winter -1972 1971): 207–23.

<sup>317</sup> López Cano, *Música y retórica*. Pág. 61

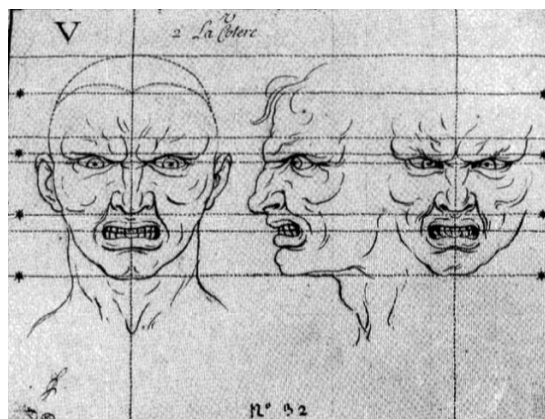


Imagen 10. Charles Le Brun V: La colere, 1698. París, Museo de Louvre

Mersenne anota que la música que representa a la cólera debe imitar las características que se observan en una persona que experimenta esta pasión, por tanto, dice que la música 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. Así mismo, el registro en que se canta se elevará, agudizándose, sobre todo, al final de cada frase en una segunda, cuarta, quinta o más alegorizando el tono de voz con que se habla cuando se está encolerizado.<sup>318</sup>

Por último, la música puede imitar el movimiento de los espíritus animales o las afectaciones fisiológicas que se experimentan al estar afectados por una pasión particular. Johann Mattheson en su *Der vollkommene capellmeister* nos habla de este tipo de imitación señalando que:

(55) Aquellos que son aprendidos en las ciencias naturales conocen físicamente, por así decirlo, cómo funcionan nuestras emociones. Sería ventajoso para el compositor tener un poco de conocimiento de este tema.

(56) Ya que, por ejemplo, la alegría es una expansión de nuestros espíritus vitales, por tanto, es sensible y natural que este afecto sea mejor expresado por intervalos amplios y expandidos.

(57) la tristeza, por otro lado, es una contracción de las mismas partes sutiles de nuestros cuerpos. Por tanto, es fácil de ver que los intervalos más estrechos son los más apropiados.

---

<sup>318</sup> López Cano. Pág. 62

(58) el amor es una difusión de los espíritus. Entonces, para expresar esta pasión en la composición, es menor utilizar intervalos de esta naturaleza.

(59) la esperanza es una elevación del espíritu; por otro lado, la desesperanza es un hundimiento del mismo. Estos son los temas que pueden ser bien representados por el sonido especialmente cuando otras circunstancias (el *tempo* en particular) contribuyen a la causa. De esta manera uno se puede formar una imagen concreta de todas las emociones y tratar de componer de acuerdo con ella.<sup>319</sup>

Como vemos, es posible hacer una laxa generalización de cómo la música durante la época barroca afecta al escucha y transmite o comunica estados afectivos. Es a través de diferentes mecanismos complejos de imitación del estado anímico, que el compositor y el intérprete logran hacer entender, transmitir o contagiar, a la audiencia el estado emocional con el que conciben e interpretan las líneas y estrofas del texto.<sup>320</sup>

Estos dos últimos métodos producen afectos al imitar los síntomas corporales, bien sea internos o externos vinculados a una pasión: tempo, pronunciación, articulación, gestos corporales, ritmo, acentuación, tesitura de la voz, manejo de disonancias, contornos melódicos, diseños motivicos, etc. Todas estas variables deben considerarse al momento de imitar el efecto que una pasión ejerce en una persona. La premisa radica en que si la audiencia identifica estos síntomas experimenta, por simpatía o por otros medios, la pasión que estamos representando.

El quinto método es la **estilización**. Recordemos que para Descartes la respuesta afectiva que se experimentó frente a una situación particular en el pasado, condiciona nuestra respuesta emocional al enfrentarnos a una situación similar en el futuro.

---

<sup>319</sup> "(55) Those who are learned on the natural sciences know physically, as it were, how our emotions function. It would be advantageous to the composer to have a little knowledge of this subject. (56) Since, for example, joy is an expansion of our vital spirits, it follows sensibly and naturally that this affect is best expressed by large and expanded intervals. (57) Sadness, on the other hand, is a contraction of those same subtle parts of our bodies. It is, therefore, easy to see that the narrowest intervals are the most suitable. (58) Love is a diffusion of the spirits. Thus, to express this passion in composing, it is best to use intervals of that nature. (59) Hope is an elevation of the spirit; despair, on the other hand, a casting down of the same. These are subjects that can well be represented by sound especially when other circumstances (*tempo* in particular) contribute their share. In such a manner one can form a concrete picture of all the emotions and try to compose accordingly." Johann Mattheson and Hans Lenneberg, "Johann Mattheson on affect and rhetoric in music (I)," *Journal of music theory* 2, no. 1 (1958): 47–84. Pág. 51-52

<sup>320</sup> Muchas teorías modernas han tratado el tema de las emociones y la expresión en música. Como nuestra investigación trata en lo posible de limitarse a las teorías vigentes durante los siglos XVI y XVII no hemos expuesto teorías modernas sobre este tema.

[...] Hay tal relación entre nuestra alma y nuestro cuerpo que cuando hemos unido una vez algún acto corporal con algún pensamiento, ya nunca se nos presenta uno sin el otro [...] por ejemplo, es fácil pensar que esas extrañas aversiones de algunos, que les impiden soportar el olor de las rosas o la presencia de un gato, o cosas por el estilo, se deben únicamente a que, al comienzo de su vida, sufrieron algún grave daño de esos objetos [...] el olor de las rosas puede haber causado un gran dolor de cabeza a un niño cuando están en la cuna, o puede haberle asustado mucho un gato, sin que nadie lo haya notado ni él lo recuerde luego en absoluto, aunque la aversión que sintiera entonces por aquellas rosas o por aquel gato permanezca impresa en su cerebro hasta el fin de su vida.<sup>321</sup>

López-Cano anota la manera como Marconi describe este método:

1) el escucha percibe algo “similar a otra música que ha escuchado otras veces; 2) se excita alguna de las “ideas que están en la memoria”, que denota alguna pasión determinada; 3) esta idea arraiga en aquellos individuos que han tenido más veces la misma experiencia, viviendo siempre la misma pasión mientras escuchan el mismo tipo de música. (Marconi 1995, 475).<sup>322</sup>

Vale la pena aclarar que no estamos hablando de la misma pieza musical. Estamos hablando, por ejemplo, de reconocer como un *lamento* (y vernos visitados por la tristeza), un fragmento de una pieza, o una pieza misma. Para reconocer el *lamento* bastará con tener dentro de nuestra competencia musical la suficiente información como para reconocer el bajo de cuarta descendente o algún otro *token* que tengamos registrado. Al reconocer esa característica del *lamento*, recordamos asociarlo a la tristeza en vivencias pasadas y nos vemos afectados por esa pasión; o mejor explicado en las palabras de López-Cano:

en este nivel cuando hablamos de las cualidades afectivas y efectivas de diferentes géneros o tipos de música (o *tópicos*), como las cualidades dramáticas del *lamento* la gracia y elegancia del minué, la marcialidad de la marcha, etc. Es decir, a todo el mundo de sentido al que accedemos por medio de ellos y que compartimos con todo el grupo social al que pertenecemos.<sup>323</sup>

---

<sup>321</sup> “qu’il y a telle liaison entre notre âme et notre corps, que lorsque nous avons une fois joint quelque action corporelle avec quelque pensée, l’une des deux ne se présente point à nous par après que l’autre ne s’y présente aussi [...] pour exemple, il est aisé de penser que les étranges aversions de quelques-uns, qui les empêchent de souffrir l’odeur des roses ou la présence d’un chat, ou choses semblables, ne viennent que de ce qu’au commencement de leur vie, ils ont été fort offensés par quelques pareils objets l’odeur des roses peut avoir causé un grand mal de tête à un enfant lorsqu’il était encore au berceau ou bien un chat le peut avoir fort épouventé, sans que personne y ait pris garde, ni qu’il en ait eu après aucune mémoire, bien que l’idée de l’aversion qu’il avait alors pour ces roses ou pour ce chat demeure imprimée en son cerveau jusques à la fin de sa vie.” Descartes, Art. 136

<sup>322</sup> López-Cano, “De la retórica a la ciencia cognitiva. Pág. 522

<sup>323</sup> López-Cano. Pág. 523

De esta manera, al reconocer el *tópico* lo asociamos a una de sus características afectivas la cual experimentamos.

Por último, queremos anotar algunas consideraciones que Christoph Bernhard (1628 – 1692), autor del ya mencionado *tractatus*, escribe el texto *Von der Singe-Kunst oder Manier* (c. 1650). Este escrito es considerado por la académica como el más importante documento de práctica performativa alemana de la época.<sup>324</sup> Nos parece relevante anotar algunos de sus puntos, ya que se refieren a las instrucciones que los maestros imparten a sus estudiantes, para lograr transmitir efectivamente el contenido del texto.

En su tratado, Bernhard nos describe una manera de cantar que depende directamente del texto, cantar *alla Napolitana*<sup>325</sup> o *d'affetto*. Según el autor esta “consiste en que el cantante observe el texto cuidadosamente y que modifique su voz de acuerdo a las instrucciones”, estas instrucciones son la observación de las palabras y la comunicación de su significado.

Para lograr esto, el autor recomienda usar siempre una excelente pronunciación sin raspar ni cecear la voz; para la transmisión del significado, nos pide no ir en contra de éste al momento de ornamentar. Para aclarar su punto nos da dos ejemplos en los cuales el cantante tomó malas decisiones: “uno hace un *passaggio* sobre la palabra *Confirmatio*, otro quiere una carrera ascendente en el texto *Abyssus passagiren*”.

Como vemos los ornamentos que los cantantes inexpertos realizan, atentan contra el significado de la palabra. En el primer caso se atenta contra el sentido al utilizar un adorno de notas rápidas

---

<sup>324</sup> “It is this treatise *Von der Singe-Kunst oder Manier* that is regularly called the most important work on German vocal performance practice of the seventeenth century. Having now translated all the early texts on Italian vocal performance in the *Renaissance Italian Vocal Diminution Series*, I would say that it is surpassed in historical importance only by Caccini and in vocal pedagogy only by Maffei, and is unequalled by any in general performance practice. This does not mean that it is without defect or solves all problems of that era. Bernhard is also capable of ambiguity, and he does not intend to present an elementary text but one for advanced performers.” Nota del traductor en Christoph Bernhard, “Von Der Singe-Kunst Oder Manier,” trans. Sion Honea, c 1650.

<sup>325</sup> Müller-Blattau nos indica que el término utilizado por Bernhard *alla Napolitana* lo podemos entender a partir del prólogo de *Le Nuove Musiche* de Caccini (1601): “The indication “*alla Napolitana*” makes for a moment’s hesitation. Then we remember that the famous preface to Caccini’s *Nuove Musiche* (1601) is the most significant document of singing, in which the text prevails over music. But, this type is exemplified and finds its home in the vilanella of the *canzon alla Napolitana*, which seeks to match the artlessness from the natural feeling of singing issuing forth from the rustic folk, sailors, and fishermen. Thus Bernhard’s designation is correct.” Anexo 4 de Bernhard.

para una palabra que sugiere estabilidad; en el segundo, la palabra se refiere a la profundidad del abismo, por tanto un adorno ascendente contravendría su sentido.

Más importante para nuestra investigación son las indicaciones siguientes sobre los afectos y la manera de transmitirlos.

(31) Los afectos ha de ser derivados del entendimiento de las palabras, de esas vienen los principales afectos que son alegría, tristeza, ira, gentileza y demás [...] (32) En la alegría, la ira y otros afectos intensos, la voz debe ser fuerte, potente y valiente, las notas no son particularmente pulidas pero la mayoría se cantan como están [sin ornamentación ni disminución] [...] (33) Por el contrario, con la tristeza, gentileza y otras palabras es mejor utilizar una voz media, sacar y conectar las notas [...] uno debe usar un *battuta* más lento [de la *battuta*] en esta clase de afectos, y una más rápida para los anteriores [...]<sup>326</sup>

Más adelante continúa Bernhard

(40) un buen cantante o músico refinado que sabe cómo van las cosas [en relación] con calidad y cantidad de sonido, no debe levantar la voz en el afecto de humildad y amor, y por el contrario en la ira (no debe) permitir que caiga la cantidad de sonido. Pero, es especialmente notable en el *stylo recitativo* que uno levanta la voz en la ira, y por el contrario, deja que caiga en la tristeza. El dolor vacila. La impaciencia delira. La alegría anima. El deseo envalentona. El amor es sensible. La modestia se reserva. La esperanza lo fortalece. La desesperación lo reduce. El miedo lo oprime. En el peligro uno huye con gritos. Por lo tanto, cuando uno se pone en riesgo, uno produce una voz que indica coraje y audacia.<sup>327</sup>

Como vemos, las pasiones fueron un tema fascinante y riguroso para los pensadores, teóricos y músicos de los siglos XVII y XVIII. Los mecanismos para transmitir las pasiones tienen una teoría general que puede ser aplicada al análisis de las obras de Strozzi. Pero al no haberse consolidado (afortunadamente) una teoría de los afectos, creemos que es a través del estudio a

---

<sup>326</sup> “(31) *The affects are to be derived from the understanding of the words, from these come the foremost, which are the affects joy, sorrow, rage, gentleness and likewise [...]* (32) *In joy, rage and similar intense affect, the voice must be strong, forceful and brave, the notes not particularly polished but most are sung as they are [...]* (33) *On the contrary, with sorrowful, gentle and such words it is better that one uses a mild voice, draw out and connect the notes [...]* one must use a slower beat (*battuta*) in this kind of affect, but a faster one in the former [...]” Bernhard.

<sup>327</sup> “(40) *a good singer or refined musician who knows how things go with quality and quantity of sound (Qualitate und quantitate Toni) 40 must not raise his voice in the affect of humility and love, and on the contrary in rage (must not) allow the quantity of sound to fall. But, it is especially to be noted in stylo recitativo that one raises the voice in rage, and on the contrary lets it fall in sorrow. Pain hesitates, impatience raves. Joy enlivens. Desire emboldens. Love is sensitive. Modesty holds back. Hope strengthens it. Despair reduces it. Fright oppresses it. Danger one flees with shouting. Thus when one puts oneself at risk, one produces such a voice that indicates courage and boldness [...]*” Bernhard.



profundidad de las obras de un compositor específico que podemos encontrar luces sobre cómo utiliza estas herramientas para lograr una efectiva comunicación músico-afectiva.

Por medio de este tipo de estudios de *opera omnia* podríamos concluir cómo el compositor aplica su propia versión de la teoría de los afectos. Además, este estudio podría develar también las particularidades del diseño de momentos retóricos al comprender con detalle el uso particular idiomático que el compositor ejerce de la tradición, el género y los estilos vigentes en su época, permitiéndonos marcar con una mayor seguridad las distinciones entre un dispositivo gramatical y uno retórico.

Una vez terminado el recorrido teórico y contextual sobre la retórica, la retórica musical, la teoría de los afectos y las técnicas musicales para la transmisión de afectos, contamos con casi la totalidad de insumos necesarios para pasar a formular nuestra ruta o metodología analítica-interpretativa. En el siguiente capítulo visitaremos con más profundidad algunas de las teorías semiótico-musicales utilizadas por López-Cano con el fin de tomarlas como punto de partida para nuestra propuesta retórico-analítica, la cual parte de un análisis semiótico del texto y de la música como entidades separadas, y poco a poco abandonamos la semiótica musical para ir centrando el análisis ya no en la significación de los diversos elementos de la partitura, sino en la capacidad comunicativa de ciertos apartes de la obra a los cuales llamaremos momentos retóricos.

## Capítulo 4. Propuesta para un modelo de análisis musical-interpretativo

Espero que otros investigadores, estudiantes y doctorandos consideren oportuno discutir [mi] trabajo, corregirlo, ampliarlo.<sup>328</sup>

*It is my hope that this present study, having contributed toward the clarification of the diverse understanding and development of musical-rhetorical figure terminology, will facilitate further work in the use of the figures by specific composers.*<sup>329</sup>

---

<sup>328</sup> López-Cano, “De la retórica a la ciencia cognitiva”. Pág. 944

<sup>329</sup> Dietrich Bartel, *Musica poetica*. Pág. xii

## Contextualización

Para poder recorrer satisfactoriamente la ruta analítica que proponemos se debe tener un conocimiento previo del estilo en la cual se inserta la obra del compositor que deseamos analizar, de lo contrario nuestra competencia musical se probará insuficiente para reconocer manejos particulares de diversos elementos musicales, pudiendo omitir, por desconocimiento, varios momentos que pueden llegar a ser retóricos.

En nuestro caso, debemos ser competentes en el estilo musical italiano de mediados del siglo XVII. A lo largo de esta investigación hemos presentado material teórico pertinente y vigente para tales fechas con el fin de familiarizarnos con las teorías musicales y afectivas que enmarcan el estilo, las prácticas y los géneros en los que Barbara Strozzi escribe su obra.

Nos parece necesario realizar algunas anotaciones generales sobre el estilo italiano de mediados del siglo XVII. Ofrecemos estos breves apuntes para que sirvan de punto de partida al momento de diferenciar entre un dispositivo gramatical y una figura retórico-musical.

### Estilo vocal italiano de mediados del siglo XVII

Como es de esperarse no podemos condensar en este punto todas las generalidades del estilo italiano de mediados del siglo XVII, ya que no es nuestro objetivo, y excedería por mucho la delimitación de un solo trabajo académico. Estas anotaciones nos dan un panorama general donde podemos ubicar la obra de Strozzi; ahora, para poder diferenciar con mayor seguridad entre un dispositivo gramatical y uno retórico, es necesario adentrarse en el estilo particular de la compositora, y sólo al estudiar juiciosamente su obra, nuestra competencia musical podrá dar luces a tal diferenciación.<sup>330</sup> Este apartado sería un primer paso en esta dirección, y no pretende abarcar más que las generalidades del estilo.

---

<sup>330</sup> Para algunos trabajos que tocan temas estilísticos de Barbara Strozzi ver: Susan J. Mardinly, “Barbara Strozzi: from madrigal to cantata,” *Journal of singing* 58, no. 5 (June 2002): 375–91; Ellen Rosand, “Barbara Strozzi, ‘Vistuosissima cantatrice’: The composer’s voice,” *Journal of the american musicological society* 31, no. 2 (1978): 241–81; Kim Youngmi, “A singer’s guide to performing two baroque cantatas: Barbara Strozzi’s L’Astratto, Op. 8, No. 4, and Elisabeth-Claude Jacquet de La guerre’s Le sommeil d’Ulisse” (Tesis doctoral, University of Cincinnati, 2012); Susan J. Mardinly, “A ‘View’ of Barbara Strozzi,” *IAWM Journal* 15, no. 2 (2009): 4–11; Sara Michael Pecknold, “‘On lightest leaves do i fly’: redemption and the renewal of identity in Barbara Strozzi’s sacri musicali affetti (1655)” (Tesis doctoral, The Catholic University of America, 2015); Agnieszka Elina Lejman, “The music of Barbara Strozzi: a female composer of the seventeenth century” (Tesis de maestría, University of

El estilo melódico de la época distingue entre tres tipos o características idiomáticas, el *aria*, el *arioso*, y el *recitativo*. Cada uno de estos estilos melódicos tiene características interválicas, rítmicas, melódicas, un manejo particular del bajo y de la direccionalidad melódica y armónica.

El compositor de mediados del siglo XVII tenía a su disposición un amplio espectro de posibilidades para musicalizar el texto poético, desde el cuasi-declamatorio o narrativo *recitativo*; hasta la melodiosa *aria* lírica. En el medio de estos estilos encontramos el *arioso*, estilo que toma elementos del *aria* y *recitativo*.

Como veremos, las características de cada uno de estos 3 estilos nos permitirán acuñar el término a un fragmento de la pieza o a la pieza completa. La asignación del término *aria*, *arioso*, o *recitativo* depende de cada obra y de su contexto.

**El *recitativo*** temprano de principios del siglo XVII, fue producto de las intenciones humanistas de transmitir afectos a través de la música y de la liberación de las formas poéticas. Esta nueva manera de musicalizar textos de metro y rima no regulada, permitían al compositor una escritura muy cerca al lenguaje hablado, donde el bajo es casi estático dando espacio para que la voz declame libremente.<sup>331</sup>

Por otra parte, la irregularidad rítmica e interválica del recitativo permitió a la ópera temprana musicalizar textos expresivos llenos de intensidad dramática, mientras que la melodiosidad del *aria* contrastaba con estos momentos ofreciendo al público momentos de respiro donde no necesitaba un alto grado de concentración. Los compositores y libretistas notan la necesidad de

---

Southern California, 1992); Robert L. Kendrick, "Intent and intertextuality in Barbara Strozzi's sacred music," *Recercare, Rivista per lo studio e la pratica della musica antica*. XIV (2002): 65–98; Silvana Ruffier Scarinci, "Safo novella: una poetica do abandono nos lamentos de Barbara Strozzi (Veneza, 1619-1677)" (Tesis doctoral, Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes, 2006); Silvana Ruffier Scarinci, "SAFO NOVELLA: a voz da poeta grega reapropriada por Barbara Strozzi (Veneza, 1619 – 1677)," *Revista eletrônica de musicologia* XI (Setembro de 2007); Wendy Heller, "Usurping the place of the muses: Barbara Strozzi and the female composer in seventeenth-century Italy," in *The world of baroque music*, ed. George B. Stauffer (Bloomington, Indiana, USA: Indiana University Press, 2006), 145–68; Richard Kolb, ed., *Cantate, Ariette, e Duetti. Opus 2*, Barbara Strozzi. The complete works. (Cor Donato Editions, n.d.); Richard Kolb, ed., *Sacri musicali affetti Opus 5*, Barbara Strozzi. The complete works. (Cor Donato Editions, 2016); Richard Kolb, ed., *Ariette a voce sola Opus 6*, Barbara Strozzi. The complete works. (Cor Donato Editions, 2015); Richard Kolb, ed., *Arie. Opus 8*, Barbara Strozzi. The complete works. (Cor Donato Editions, 2016); Barbara Strozzi, *diporti di euterpe*, ed. Richard Kolb, Cor Donato Editions, 2015.

<sup>331</sup> D Monson, J Westrup, and J Budden, "Recitative," *Grove Music Online*, 2002, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000002994>.

ofrecer pausas y aligerar las escenas insertando *arias* o *mezz'arie*<sup>332</sup> “que rompen el tedio del *recitativo*”<sup>333</sup> como lo afirma Domenico Mazzocchi en su prólogo de *La catena d'Adone* (1626).

Hasta mediados del siglo XVII, el recitativo era utilizado para musicalizar las secciones más intensas y dramáticas del texto, luego de 1650 el *aria* fue ganando popularidad (gracias a la apertura del teatro público) y el recitativo va cambiando su rol hasta que se utiliza, hacia finales del siglo, para introducir el *aria*, la cual se encargaba de los aspectos dramáticos y narrativos a principios del siglo XVIII.<sup>334</sup>

Alrededor de 1650, el *aria* comienza a incluir paulatinamente más texto expresivo y el *recitativo* comienza a verse relegado a secciones narrativas y no expresivas del texto. Al mismo tiempo los compositores comienzan a variar entre secciones de *recitativo* y *aria* dentro de la misma pieza. Esta es una marca estilística importante para la música vocal de mediados del siglo XVII, el cambio continuo de estilos dentro de la misma pieza da lugar a la forma *cantata*.<sup>335</sup>

Las secciones en recitativo tienen en común algunos puntos. A continuación, mencionamos los más relevantes:<sup>336</sup>

- Su marca de compás o mensura será “C”
- La asignación de barra de compás se ubica cada cuatro u ocho negras
- Los valores rítmicos se escriben en notación negra (semimínima, fusa, semifusa; o negra, corchea y semicorchea). Los valores más extensos se utilizan para abrir o cerrar la sección o como dispositivo retórico en palabras importantes
- El tempo o velocidad a la que se pronuncian las palabras depende del afecto o expresión del texto

---

<sup>332</sup> Mazzocchi introduces the term ‘mezz’aria’ to refer to passages having the lyrical character expected of an aria but lacking a clear strophic form J Westrup et al., “Aria,” *Grove Music Online*, 2001, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043315>.

<sup>333</sup> “*che rompono il tedio del recitativo*” Mazzochi, prólogo de *La catena d'Adone*. Citado por Ellen Rosand, *opera in seventeenth-century Venice: The creation of a genre* (Berkeley: University of California Press, 1991). Pág. 280

<sup>334</sup> Monson, Westrup, and Budden, “Recitative.”

<sup>335</sup> Richard Kolb, “Style in mid-seventeenth century roman vocal chamber music: the works of Antonio Francesco Tenaglia (c. 1616-1672/3)” (Doctoral Dissertation, Case Western Reserve University, 2010).

<sup>336</sup> Monson, Westrup, and Budden, “Recitative”; Kolb, “Style in mid-seventeenth century roman vocal chamber music.”

- El bajo tendrá valores largos y usualmente ligados. En los puntos cadenciales se utilizan valores en notación negra
- El texto generalmente no se repite
- Las armonías varían dependiendo del afecto del texto
- En lugares importantes del texto se pueden encontrar fuertes disonancias

Giovanni Battista Doni es la fuente primaria más referenciada para distinguir entre los diferentes tipos de recitativo de la primera mitad del siglo XVII. En su texto *Trattato della musica scenica* escrito entre 1633 y 1635, Doni asocia el término *stile rappresentativo* con la escena; más adelante hace una distinción entre el *stile recitativo* y el *stile espressivo*. En su obra *Annotazioni sopra il Compendio de'generi e de'modi della musica* (1640) Doni menciona tres clasificaciones del *stile detto recitativo*.<sup>337</sup>

1. *Recitativo narrativo*: refleja el ritmo natural y flexible del texto. Su tratamiento es casi enteramente silábico, haciendo uso de múltiples repeticiones de nota, un rango melódico o interválico estrecho y poco cromatismo. Sus contornos melódicos y armonías generan poca sensación de dirección exceptuando sus puntos cadenciales
2. *Recitativo espressivo*: Este estilo también tiende a ser silábico, pero su rango melódico e interválico es generalmente más amplio. Utiliza repeticiones de líneas de texto o palabras con fines retóricos. El movimiento disjunto con saltos a disonancias es común y tiene finalidades dramáticas, las cuales pueden ser adornadas con florituras melismáticas, movimientos del bajo y cambios armónicos. Este estilo es común para pasajes narrativos
3. *Recitativo speciale*: Este estilo de recitativo desaparece a mediados del siglo y es considerado una remanencia de la declamación improvisada del siglo XV. Se utilizaba para los prólogos. La métrica de la poesía era simétrica usualmente de once sílabas, por tanto, la música era la misma para cada estrofa

---

<sup>337</sup> Kolb, "Style in mid-seventeenth century roman vocal chamber music."

El *recitativo* narrativo es escaso hacia mediados del siglo XVII en comparación con repertorios más tempranos. Este se mantiene vigente en las *cantatas*, donde es común encontrar secciones completas de *recitativo*.

En casos de *recitativo* extensos es común encontrar que una o dos frases del texto son musicalizadas como *arias* o *ariosos*. Estos cambios de estilo son sugeridos por aspectos del texto, o para evitar el tedio. En los casos contrarios, donde vemos una amplia sección musicalizada como *aria*, la inclusión de unas líneas en estilo *recitativo* obedece a que el texto realiza pequeñas introducciones, interjecciones, comentarios humorísticos o transiciones. Las obras que intercambian entre *recitativo* y *aria* son comunes entre 1630 y 1660 y más escasas por fuera de esas tres décadas.<sup>338</sup>

**El *aria***, término usado durante el siglo XVI para describir musicalizaciones sencillas de textos poéticos ligeros. Posteriormente se asoció a patrones armónicos usados para la musicalización de estrofas poéticas tipo *sonetti*, *terze rime* y *ottave rime*. Para finales del siglo XVI se asociaba el término para la musicalización de versos de *canzonetta*, piezas estróficas a tres o cuatro voces. Más adelante el término se asocia con este tipo de estructuras poéticas para voz sola y continuo.<sup>339</sup>

Kolb anota que el término *recitativo* estaba asociado directamente a un estilo, mientras que *aria* se asocia con una forma poética. El uso del término durante el siglo XVII que se asociaba con una forma de musicalizar textos estróficos permaneció hasta mediados del siglo.

Las características principales del *aria* de mediados del siglo XVII son:<sup>340</sup>

- Una línea melódica fluida y lírica
- Un texto de metro regular con repeticiones frecuentes de líneas
- Un bajo de diseño melódico que apoya la dirección tonal de cada frase
- El metro más común es el ternario, sin excluir el binario<sup>341</sup>
- El comienzo del *aria* es generalmente silábico

---

<sup>338</sup> Kolb.

<sup>339</sup> Kolb.

<sup>340</sup> Kolb, "Style in mid-seventeenth century roman vocal chamber music."

<sup>341</sup> Por lo menos en las óperas venecianas anteriores a 1660

- El uso de melismas tiene un carácter más fluido en comparación con su tratamiento en los *recitative*.
- Generalmente se escriben en corcheas contra blancas o negras con puntillo en el bajo. El movimiento en semicorcheas es típico de los finales del *arioso* y *recitativo*
- El *aria* enaltece las cualidades líricas del texto proveyendo oportunidades para exhibir las capacidades vocales del intérprete. Mientras que el *arioso* o *recitativo* expresan la intensidad dramática
- El bajo generalmente se mueve al doble de lentitud de la línea vocal o en su mismo valor, cambiando a valores más largos en pasajes melismáticos
- Las secciones de *aria* en las cantatas son generalmente autocontenidas, es decir, hay una cadencia clara antes de su comienzo y en su final. A veces se incluye una pausa.
- Las secciones conclusivas de la mayoría de las piezas son *arias*, usualmente ofrecen un tratamiento extenso del final del poema, repitiendo líneas con fines retóricos o pasajes que sintetizan o resumen en contenido del poema, haciendo la extensión de esta sección igual a las anteriores
- El movimiento constante es una característica importante del *aria*, sin embargo, las variaciones rítmicas, intervalos disjuntos y fragmentaciones que frenan el movimiento se tornaron comunes, si ocurre durante una o dos palabras el *aria*, podemos considerar que no se ha cambiado el estilo, pero si ya es de extensión considerable se puede romper totalmente dando pie al *recitativo* o *arioso*.

De manera general podemos decir que el *aria* del siglo XVII denota una gran variedad en su forma, pero el procedimiento compositivo es similar, el texto se musicaliza línea por línea de manera generalmente silábica con algunos adornos melismáticos y a veces con repeticiones de palabras o líneas de texto. El final de sus líneas es marcado por una cadencia y puede incluir una pausa o hiato rítmico.<sup>342</sup>

La forma del *aria* puede reducirse a dos disposiciones dependiendo del tipo de poesía: 1) ABB', donde la última línea, o grupo de líneas se repite en una música similar, ofreciendo una cadencia a la tónica la segunda vez. La repetición tolera variaciones que van desde la transposición a la

---

<sup>342</sup> Westrup et al.



reformulación parcial o total del material musical. Esta forma poética generalmente obedece al esquema de dos estrofas y ritornelo: ABB'—R—ABB'—R,<sup>343</sup> etc. Sin embargo, algunas *arie* tienen una sola estrofa. El otro tipo de *aria* obedece a la forma 2) ABA' en la cual se repite la primera línea de la estrofa al final de esta a manera de estribillo. La música para la repetición del texto es usualmente variada en la década de los 50tas y 60tas ABA—R—ABA—R<sup>344</sup>. Esta repetición llevará eventualmente al *aria da capo* cerca de 1680.

**El *arioso*** fue descrito por Doni en su texto *La lyra barberina* (c. 1632-1635) recomienda a los cantantes “usar un canto que imite los acentos del habla ordinaria, y que al mismo tiempo sea variado y *arioso*”.<sup>345</sup> En nuestros días el término es aplicado a secciones cercanas al *recitativo* y anotadas en mensura “C”, combinando el estilo declamatorio del recitativo con el lirismo del *aria*, es un punto central donde la declamación musical se torna un poco más melodiosa. Es posible encontrar *ariosos* en mensura triple, para diferenciarlos, los académicos han utilizado del término *Aria declamativo*.<sup>346</sup>

Al igual que en el recitativo estos pasajes son predominantemente silábicos y contienen pequeños melismas. Frecuentemente incluyen melismas extendidos y dramáticos en notación de semicorcheas.

Como diferencia entre el *recitativo* y el *arioso* podemos señalar que la sensación de movimiento, o dirección melódico-armónica es más fuerte en el *arioso* que en el *recitativo*. La función del *arioso* es la de realzar el carácter afectivo del texto. Generalmente lo encontramos al final de las secciones de *recitativo* o *aria*. Muchas veces el paso hacia y desde el *arioso* es súbito, sin ninguna pausa o cadencia.

Dentro de un recitativo, un *arioso* puede ser detonado por situaciones del texto como un cambio de voz o de personaje, un pensamiento no verbalizado, la función retórica de un paréntesis, etc y musicalmente un movimiento melódico, una secuencia, la repetición de un texto o la figuración del bajo generando dirección melódico-armónica puede invitarnos a interpretar esa sección como

---

<sup>343</sup> Westrup et al.

<sup>344</sup> Westrup et al.

<sup>345</sup> “*usare un canto, che imiti gli accenti dell'ordinaria loquela, e tuttavia sia variato e arioso*” *Lyra barberina* II, 25.

<sup>346</sup> Kolb, “Style in mid-seventeenth century roman vocal chamber music.”

un *arioso*. Este tipo de cambios son más frecuentes en las *cantate* que en las *arie*, ya que en éstas últimas las secciones de *recitativo* tienden a ser más reducidas.

Si el *arioso* ocurre dentro de un *aria* este es generalmente detonado por un cambio en el discurso que utiliza un menor grado de lirismo, una línea melódica segmentada o la prolongación del bajo perdiendo así movimiento y dirección melódico-armónica, pero conservando un mínimo, ya que de lo contrario estaríamos entrando al *recitativo*.

Como características generales del *arioso* podemos señalar:<sup>347</sup>

- El estilo melódico del *arioso* es más heterogéneo, incluyendo variaciones rítmicas frecuentes y sus intervalos melódicos son más disjuntos
- Prima la distribución silábica del texto
- Las repeticiones de líneas de texto o ideas musicales pueden ocurrir, siendo menos frecuentes que en el *aria*
- Sus frases son cortas y encontramos el uso de silencios retóricos
- Las figuraciones melódicas pueden llegar a las semicorcheas, las cuales son casi inexistentes en el *aria*
- El movimiento del bajo es menos continuo que en el *aria*, primando los movimientos por blancas y menos común por negras
- El cambio entre *aria* y *arioso* generalmente obedece a un cambio en tipo de verso. Usualmente el *aria* se utiliza para versos regulares y el *recitativo* para versos sueltos o *versi sciolti*
- Los *ariosos* pueden estar separados por pausas o cadencias, pero generalmente son cortos, por tanto, no todos son autocontenidos

**La *cantata*** se consolida a mediados del siglo XVII como una forma musical en la cual el texto poético es tratado en diferentes estilos de musicalización, *aria*, *arioso* y *recitativo*. Estos cambios entre estilos son generados por los diferentes momentos del texto poético, así para las secciones dramáticas y escritas en *versi sciolti* generalmente son musicalizadas en estilo *recitativo*, mientras

---

<sup>347</sup> Kolb.

que las secciones más líricas y de cuyo texto obedece a rima y métrica regular se utiliza generalmente el *aria*.

Según Timms,<sup>348</sup> la mayoría de los compositores venecianos de mediados del siglo XVII no realizaron aportes importantes a este género. El autor justifica este hecho por que durante los años mencionados no existió en Venecia una dinastía regente que tuviese una corte, por tanto, la música vocal de cámara se traslada a las academias y palacios de la nobleza; otro factor a considerar fue el éxito de la ópera en la ciudad, llevando a la transcripción de sus *arie* omitiendo las partes orquestales para ser interpretadas por fuera de la temporada operística como música de cámara.

El autor continúa anotando que la figura más importante para la cantata veneciana de mediados del siglo XVII fue Barbara Strozzi. La autora publica siete volúmenes de música secular, dentro de los cuales incluye cantatas en todos a excepción del primero (1644), “fue la primera compositora de cualquier lugar en publicar cantatas en tales cantidades”. Su Op.5, *sacri musicali affetti* es la primera publicación de *cantate spirituali*.<sup>349</sup>

**La variación estrófica** es una denominación moderna para la forma musical italiana de la primera mitad del siglo XVII, en la que se realizan variaciones en la línea del canto, mientras el bajo continúa siendo el mismo o presentando variaciones mínimas generalmente rítmicas. Según Fortune,<sup>350</sup> la variación estrófica comenzó a decaer y ya para finales de la década de los 30 no era común su uso a excepción de ciertos compositores, entre ellos Cavalli, quien fuese maestro de Strozzi.

**El lamento** puede encontrarse de dos maneras, musicalizado como un recitativo o como una línea vocal libre sobre un bajo ostinato descendente del tetracordio frigio, por ejemplo, La-Sol-Fa-Mi. El texto de este género es siempre triste y denota el profundo dolor por el abandono del amante a la amada, quien generalmente es la voz poética. Teóricos como Giacomini, Mei y Galilei

---

<sup>348</sup> C Timms et al., “Cantata,” *Grove Music Online*, 2001, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004748>.

<sup>349</sup> Timms et al.

<sup>350</sup> N Fortune, “Strophic variations,” *Grove Music Online*, 2001, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026983>.

identificaron el *lamento* como sitios musicales de catarsis, ya que en sus textos se expresan los momentos de mayor afectividad emocional y su diseño era calculado para mover a la audiencia a la compasión y de este modo purgar sus pasiones fuertes.<sup>351</sup>

Según Ruffier, los textos de lamentos musicalizados en *recitativos* obedecen en versos *endecassilabi* (once sílabas) y *settenari* (siete sílabas) sin rima definida. Estos versos de rima libre “se mostraban como la forma favorita para la expresión de la introspección y una gama más variada de emociones”,<sup>352</sup> características que no mostraban los textos tradicionales diseñados para las *arie*, cuya rima y métrica es rígida.

Generalmente el *lamento* es una sección o pieza de extensión considerable. En él, la voz poética, casi exclusivamente femenina,<sup>353</sup> se encuentra sola, en una situación de abandono pasando por un momento de gran intensidad emocional, reflexionando sobre las razones que le han llevado a esta situación. Estas situaciones generalmente son la infidelidad del amante, la necesidad de abandonarla para cumplir su destino, la muerte o la inminencia de ella. Luego de reflexionar sobre las causas del abandono, la voz poética casi siempre termina su narración dignificando su situación y cambiando su estado anímico de la tristeza a otro, generalmente acompañado de la ira.

Los compositores tratan de manera muy libre la musicalización de un texto de *lamento*, repitiendo palabras expresivas y enriqueciéndolas con secuencias melódicas, melismas, disonancias y múltiples figuras retórico-musicales. Al mismo tiempo el bajo es empleado como base para las disonancias rítmicas como suspensiones, síncopas y frases superpuestas en relación a este.<sup>354</sup>

---

<sup>351</sup> Recordemos que un método para cambiar el estado de ánimo del escucha es representar la pasión opuesta a la que el escucha está sintiendo, por tanto, una pasión suave como la compasión, la que tradicionalmente evoca el lamento, hace desaparecer las pasiones fuertes.

<sup>352</sup> “mostrava-se como a forma favorita para a expressão da introspecção e de uma gama mais variada de emoções.” Ruffier Scarinci, “Safo novella.” Pág. 19

<sup>353</sup> Existen lamentos masculinos como: *Tu se morta* en Orfeo. Para una discusión sobre los lamentos masculinos ver: Ruffier Scarinci. En el capítulo siguiente analizaremos un *lamento* masculino de Strozzi

<sup>354</sup> Ellen Rosand, “Lamento,” *Grove Music Online*, 2001, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015904>.

El *ostinato* del tetracordio en su versión menor y mayor es reconocido como un *token* musical que nos lleva a asumir inmediatamente el contexto triste o erótico del texto que le acompaña. Sin embargo, siempre debemos realizar un análisis juicioso del mismo.

Características del *lamento*:

- Antes de comenzar la voz, el tetracordio es presentado por el continuo
- Su signo de mensura es “3”
- Bajo *ostinato* de tetracordio menor
- Textos tristes en voz poética casi siempre femenina en situación de abandono
- Su recorrido afectivo denota emociones intensas de tristeza y su final termina reivindicando a la voz poética llevándola a aceptar su destino (a veces acompañado de la ira)
- Los *lamentos* son fragmentos de historias a partir de las cuales podemos inferir los sucesos anteriores a este
- El uso de disonancias y otros tratamientos por medio de figuras retórico-musicales como *exclamatio*, *suspiratio*, *aposiopesis*, *passus* y *saltus duriusculus* etc., es común

Debemos mencionar también que existen bajos ostinatos sobre tetracordios descendentes mayores que marcan un afecto de alto contenido erótico como el final de *L'incoronazione di Poppea* en el dueto final *Pur ti miro, pur ti godo*.<sup>355</sup>

### El lenguaje pseudo-tonal-funcional

La tonalidad funcional es un fenómeno que podemos empezar a reconocer a partir de mediados del siglo XVII. Las progresiones tipo IV-V-I o II<sub>6</sub>-V-I comienzan a estandarizarse cerca a esta fecha.<sup>356</sup> Sin embargo, dicha funcionalidad no primaba sobre el concepto de sonoridad. Es decir, el compositor planeaba sus sonoridades o armonías, de acuerdo a la expresión del texto o al afecto que quería transmitir, por esta razón las sonoridades resultantes nos dan indicios de las

---

<sup>355</sup> Ruffier Scarinci, “Safo novella.” Pág. 20

<sup>356</sup> Kolb, “Style in mid-seventeenth century roman vocal chamber music: the works of Antonio Francesco Tenaglia (c. 1616-1672/3).” Pág. 59

intenciones compositivas y no obedecen siempre a un encadenamiento de acordes según progresiones armónicas predeterminadas o a conceptos de funcionalidad.

Ya que la tonalidad funcional no está totalmente establecida y que las sonoridades son todavía vitales para la expresión de afectos nos vemos remitidos al sistema hexacordal y a la aplicación retórica de sus versiones *naturale*, *durum* y *molle*.

Según Kolb, las relaciones entre estos hexacordios y los movimientos armónicos durante el siglo XVII pueden ser vistas de la siguiente manera:

La relación del movimiento armónico con la expresión retórica está más directamente relacionada con el concepto retórico central de la antítesis, que se expresa armónicamente en la relación de *durus* y *mollis*, o sostenidos y bemoles. En términos generales, los efectos "duros" como la fuerza, la severidad, la dureza y la crueldad contrastan con los efectos "suaves" de la debilidad, la misericordia, el amor y la súplica. Ciertos afectos son más ambiguos o inconsistentes en sus asociaciones *durus-mollis*, tales como el placer y el dolor o la alegría y la tristeza, y las connotaciones afectivas de algunas armonías y claves cambian durante el curso del siglo XVII.<sup>357</sup>

Lo importante es señalar que para la generación de compositores a la que Strozzi pertenece, la escogencia del modo, o tonalidad, y sus particulares cadencias y cambios va más allá del concepto netamente armónico y tiene un componente afectivo.

Los trabajos referenciados sobre el estilo personal de Strozzi anteriormente se basan en el trabajo de Rosand *Visrtuosissima cantatrice* (1978).<sup>358</sup> Este trabajo describe el estilo de la compositora en términos muy generales, los cuales resumimos a continuación.

### **El Bel-canto**

Otra de las características importantes del barroco medio italiano es el estilo vocal llamado *bel-canto*. Según Bukofzer el *bel-canto* es mejor comprendido cuando lo relacionamos y comparamos

---

<sup>357</sup> “*The relationship of harmonic movement to rhetorical expression is most directly related to the central rhetorical concept of antithesis, which is harmonically expressed in the relationship of durus and mollis, or sharp and flat. In general terms, "hard" affects such as strength, severity, harshness, and cruelty contrast with "soft" affects of weakness, mercy, love, and supplication. Certain affects are more ambiguous or inconsistent in their durus-mollis associations, such as pleasure and pain or joy and sadness, and the affective connotations of some harmonies and keys shifted in the course of the seventeenth century.*” Kolb. Pág. 61

<sup>358</sup> Rosand, “Barbara Strozzi, ‘Virtuosissima cantatrice’: the composer’s voice.”

con la *monodia* de principios de siglo. El autor afirma que la melodía del bel-canto mantiene las coloraturas y exuberantes ornamentaciones para ciertas palabras mientras gana en fluidez. El estilo virtuoso de la *monodia* da paso a una línea vocal restringida, diseñada para dar gala de las características penetrantes y poderosas del castrato. La fluidez característica del *bel-canto* se debe a que los motivos cortos y contrastantes de la *monodia* dan paso a la continuidad del ritmo ternario, característica recurrente en las *arie* de Strozzi. Bukofzer continúa anotando que los patrones de danza, en especial la *sarabanda* y la *courante* fueron utilizados como base para diseñar los motivos ligeros y fluidos del estilo. Estos motivos eran cortos y delimitados por cadencias haciendo un uso constante de la *anticipatio* como estereotipo para marcar los finales de frase. El papel del bajo gana un diseño melódico a veces alcanzando una real independencia de la línea del canto, el cual, más adelante, lleva a estandarizar la imitación de la melodía del continuo al comienzo del *aria*.<sup>359</sup>

### Una mirada general al estilo de Barbara Strozzi

Rosand anota la confusión evidente en la terminología que Strozzi utiliza para designar sus piezas. No hay una clara distinción entre qué es un *aria* y una *arietta*, ya que la compositora no marca individualmente cuál de sus piezas considera una *arietta*.

En cuanto a la diferenciación entre las *cantate* y las *arie* podemos distinguirlas gracias a que Strozzi marca algunas piezas como *cantata* y algunas otras como *aria*, siendo las *cantatas* obras más extensas y evidenciando la combinación entre los diferentes estilos y múltiples secciones; mientras que las *arie* son cortas, estróficas y obedecen a formas similares encapsuladas por estribillos.<sup>360</sup>

---

<sup>359</sup> Bukofzer, *Music in the baroque era. From Monteverdi to Bach*. Pág. 119

<sup>360</sup> Rosand. Pág. 261



*Imagen 11.* Sounatore da gamba, c. 1630-1640; por Bernardo Strozzi. Oleo en lienzo, 126 x 99 cm

Strozzi concentra la gran parte de su obra en las formas de *cantata* y *aria*, dedicándose dentro de estas a expresar principalmente el afecto del sufrimiento “—algunas veces tratado de manera altamente irónica, inclusive humorísticamente, más a menudo con gran seriedad e intensidad— generado por un amor no correspondido.”<sup>361</sup> Rosand comenta que en este sentido Strozzi no difiere de los demás compositores de su época. Sin embargo, al haber escrito poca música por fuera de estas consideraciones podemos marcar esta particularidad como uno de sus sellos estilísticos a tener en cuenta.

Los textos de sus obras reflejan el estilo de Marino, quien fuera una figura importante para los *incogniti*, por tanto, nos encontramos mayormente en el mundo pastoral donde Lilla y sus varios pretendientes son protagonistas.<sup>362</sup> Solo cuatro de sus piezas pueden ser vistas por fuera de este

---

<sup>361</sup> “suffering-sometimes treated highly ironically, even humorously, more often with great seriousness and intensity-caused by unrequited love.” Rosand. Pág. 262

<sup>362</sup> Rosand. Pág. 262-263



mundo poético, *Il lamento* Op. 2.17, *Donna di maestà* Op.2.01, *Gite o giorni dolenti* Op.2.21, *Coel, stelle, deità* Op.8.01.<sup>363</sup>

Según Rosand, las formas utilizadas por Strozzi denotan una intención exploratoria al tratar la estructura del *aria* de múltiples e innovadoras maneras. Strozzi escribe *arie* de estructura estrófica, de variación estrófica, *da-capo* total y parcial (marcando *al segno*) y diferentes tipos de rondo y formas de estribillo, así como formas continuas, acumulativas, o trans-compuestas.<sup>364</sup>

Frente al tratamiento del texto, Rosand dice

Aunque los textos estróficos predominan entre las arias, el tratamiento de ellas por parte de Strozzi es cualquier cosa menos estándar. Sin embargo, ella muestra una decidida preferencia por la idea del rondo y sus diversas ramificaciones, tanto como medio para expandir las dimensiones de las arias cortas, [y arias] seccionales como para crear coherencia, en obras más extensas de tipo más relajado (*loose*) y flexible.<sup>365</sup>

La autora anota que los textos dramáticos que narran historias y cuya musicalización, para la época, pediría secciones narrativas y líricas, son inusuales en la obra de Strozzi; contando solo algunos casos donde esto ocurre: *Il lamento* Op.2.17, *Appresso à i molli argenti* Op.7.01, *Appena il sol* Op.7.13, la *cantata* no incluida en sus colecciones *Presso un ruscello algente* y del Op.5: *Erat Petrus* Op.5.09 e *In medio Maris* Op.5.02.

En estas piezas se crea un drama en el cual los personajes son descritos por un narrador y el texto cuenta sus historias culminando en la resolución de sus problemas. El tratamiento de Strozzi en estas piezas particulares es calculado cuidadosamente utilizando los estilos *aria*, *recitativo*, *mezz'aria*<sup>366</sup> y *arioso*. Según Rosand, esta tendencia en la selección de textos por parte de Strozzi, apunta a que su modo preferido de expresión tiende más hacia lo lírico que hacia lo dramático: “ella parece especialmente preocupada por la comunicación directa hacia una audiencia sin la distancia estética que impondría un narrador.”<sup>367</sup>

---

<sup>363</sup> Rosand. Pág. 266

<sup>364</sup> Rosand. Pág. 266

<sup>365</sup> “although strophic texts predominate among the arias, Strozzi's treatment of them is anything but standard. She does, however, show a decided preference for the rondo idea in its various ramifications, both as a means of expanding the dimensions of short, sectional arias.” Rosand. Pág. 268

<sup>366</sup> Según Mazzocchi

<sup>367</sup> “she seems especially concerned with direct communication to an audience without the aesthetic distance imposed by a narrator.” Rosand, “Barbara Strozzi, ‘Vistuosissima Cantatrice’” Pág. 272

Este hecho es entendible si tenemos en cuenta que Strozzi interpretaba sus obras en los ambientes privados de las academias y no en los escenarios operísticos. Por tanto, la comunicación directa entre la cantante-compositora y su audiencia intelectual se logra mejor por medio de los textos de índole lírica y no narrativa. Rosand apunta que esta es la razón por la cual el *recitativo secco* está virtualmente ausente en sus *cantate*, las cuales prefieren alternar entre pasajes libres y lírico-afectivos como los *ariose*, y las *arie* más estructuradas y de índole menos afectiva. La autora resalta que algunas de las *cantate* no contienen *arie*, solo se componen de pasajes en *arioso* conectados por un estribillo.<sup>368</sup>

Más adelante afirma Rosand, que el principal procedimiento formal utilizado por Strozzi en las *cantate* y en las *arie* es el contraste, combinado con algún tipo de tratamiento de estribillo. Estos contrastes formales se generan a partir de puntos importantes o cambios en el texto.

En las *arie* el contraste es detonado porque una palabra sugiere, un tratamiento particular, una nueva sección; o porque una línea de poesía, cuya rima es clara, implica su separación del resto del texto. En las *cantate* los cambios en el estilo son más enfáticos y se generan a partir del metro o del esquema de la rima; y por supuesto por el significado del texto.<sup>369</sup>

Como marca de su estilo, Rosand señala que “su lenguaje musical es especialmente fluido y expresivo en aquellos pasajes menos formales donde puede seguir el flujo del texto de manera más cercana y libre.”<sup>370</sup>

Por el contrario, la autora señala que las *arie* parecen haber sido más problemáticas para Strozzi. Rosand observa que cuando el texto:

No sugiere fácilmente una sucesión fugaz de imágenes, Strozzi se apoya casi exclusivamente en la idea de la repetición de unidades de diferentes tamaños: motivos rítmico-melódicos repetidos secuencialmente — ocasionalmente más allá de los límites de lo interesante— y la reiteración de frases extensas en diferentes grados de la escala: las primeras frases de algunas *arie* son inmediatamente repetidas y extendidas, en *motto*

---

<sup>368</sup> Rosand. Pág. 272

<sup>369</sup> Rosand. Pág. 272

<sup>370</sup> “her musical language is especially fluent and expressive on those less formal passages where she can follow the text flow most closely and freely.” Rosand. Pág. 273

*style*<sup>371</sup> y casi sin excepción, las frases finales de las *arie* y los pasajes en *arioso* son repeticiones de la penúltima frase, transportada para terminar en tónica.<sup>372</sup>

Rosand concluye que para Strozzi es importante el sonido de la voz como recurso expresivo y su tratamiento denota esta innovación estilística. Para la autora, Strozzi comunica por medio de su voz en los múltiples pasajes de melismas extensos, ultimando que para la compositora la voz es más que simplemente un vehículo de las palabras y tiene el poder de cautivar y conmover a la audiencia.

Otra evidencia de este tratamiento es mencionada cuando se hace una breve comparación del estilo de Strozzi contra el estilo de Cavalli. Para Rosand ambos compositores utilizan *word painting*, pero Strozzi lo implementa más frecuentemente por su tendencia lírica mientras que Cavalli, con su tendencia narrativa o dramática no podría desviar por mucho tiempo la atención del texto. Strozzi repite y ornamenta palabras que para Rosand son neutrales de manera libre y frecuente, mientras que Cavalli se restringe a repetir aquellas importantes para la narrativa.

Rosand afirma que esta repetición y ornamentación de palabras neutrales es evidencia de un tratamiento disociativo entre el texto y la música por parte de la compositora, el cual es evidente en los extensos melismas que se detonan por una palabra puntual, conllevando a que una gran porción de su música sea cantada sin texto.

Los extensos y frecuentes melismas son un ingrediente importante en el estilo afectivo de Strozzi precisamente porque son sin texto. Liberados de la intermediación de las palabras, pero inspirados por el texto y usualmente llenos de las técnicas estandarizadas asociadas con la interpretación afectiva del texto —cromatismo pungente, extensos y extraños saltos, síncopas persistentes, interrupciones súbitas— estos

---

<sup>371</sup> “A term used for a brief phrase or motif that recurs at various points in a work. It may be applied to masses of the 15th and 16th centuries unified by the appearance of the same brief phrase at the beginning of each movement, as in parody masses such as Morales’s *Missa ‘Mille regretz’* (see *Head-motif*). In the 17th and 18th centuries, it is commonly applied to a figure at the beginning of an aria (see *Devisenarie*) where the ‘motto’ is stated by the voice and followed by the opening ritornello, as in ‘*Lo farò, dirò spietato*’ in act 1 of Handel’s *Rodelinda* (1725).”

“Motto,” *Grove Music Online*, 2001,

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019233>.

<sup>372</sup> “Where the text does not easily suggest a succession of fleeting images, Strozzi relies almost exclusively on the idea of repetition of units of different sizes: brief melodic-rhythmic patterns repeated sequentially —occasionally extended beyond the limits of interest— and reiteration of longer phrases on different scale degrees: the opening phrases of some arias are immediately repeated and extended in motto style, and, almost without exception, final phrases, in arias as well as *arioso* passages, are repetitions of penultimate phrases, transported to end on the tonic.” Rosand, “Barbara Strozzi, ‘Virtuosissima cantatrice’” Pág. 273

pasajes permiten a la voz hablar por sí misma. Strozzi explota la elocuencia superior del instrumento desnudo de la voz humana.<sup>373</sup>

Para ilustrar estos melismas Rosand incluye el siguiente ejemplo, el cual presentamos abreviado.

The image shows three systems of musical notation for voice and piano. Each system consists of a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The first system includes the lyrics 'di - - te. Ch'ad' og - nor mi tor - men - ta - -'. The second system shows a long melisma with a series of dashes in the vocal line. The third system shows the continuation of the melisma with the lyrics 'te, mi' and a fermata over the final note.

Ejemplo 21. Melisma expresivo en Strozzi Appena il sol, Op. 7 según Rosand

Fragmento del ejemplo de melisma extenso como recurso expresivo de la voz pura según Rosand<sup>374</sup>

Este uso afectivo de la voz es una marca del estilo particular de la compositora.

Strozzi da indicaciones de *tempo* especialmente en sus últimas cuatro publicaciones. Estas marcas son *presto* y *adagio*, a veces ocurren dentro del mismo pasaje siendo esto, para Rosand evidencia de la libertad con la que Strozzi interpretaba sus obras.

<sup>373</sup> “The frequently lengthy melismas are an especially important ingredient of Strozzi’s affective style precisely because they are textless. Freed from the intermediary of words, yet text inspired and often filled with the standard techniques associated with affective text interpretation—pungent chromaticism, awkwardly large leaps, persistent syncopation, sudden interruptions—these passages allow the voice to speak for itself; Strozzi exploits the superior eloquence of the naked human instrument.” Rosand. Pág. 274

<sup>374</sup> Rosand. Pág. 275

Referente al género, Rosand apunta que en algunas de sus obras el sexo femenino está claramente estipulado, mientras que nos invita a pensar, en aquellas que no lo está, que la voz es femenina.<sup>375</sup>

En nuestra opinión, el género en las obras de Strozzi debe ser visto desde el rol de la compositora como intérprete. En las mencionadas obras narrativas podemos ver claramente voces masculinas, pero en muchas de ellas no es claro a qué género pertenece la voz poética.<sup>376</sup>

Este panorama general del estilo italiano de mediados del siglo XVII y las anotaciones estilísticas particulares de la compositora pueden servirnos como punto de partida para entrar a conocer su obra. Sin embargo, es esencial estudiar un gran número de piezas del compositor que se pretende analizar para así poder diferenciar dentro de su escritura aquellos momentos donde hace un uso notorio de los elementos musicales, inclusive dentro de su misma obra.

---

<sup>375</sup> Rosand. Pág. 278

<sup>376</sup> Para estudios de la obra de Strozzi desde la perspectiva del género: Heller, “*Usurping the place of the muses: Barbara Strozzi and the female composer in seventeenth-century Italy*”; Ruffier Scarinci, “*Safo novella: uma poetica do abandono nos lamentos de Barbara Strozzi (Veneza, 1619-1677)*.”

## Propuesta de soluciones a problemas analíticos

Primero deseamos proponer nuestras soluciones a los problemas que López-Cano identifica en la manera como se plantea y ejecuta el análisis musical desde la perspectiva de la retórica y que fueron anotados en el capítulo II.

**Problema:** Los criterios con los cuales los analistas reconocen y definen un momento de la obra como una figura retórico-musical —y no como un dispositivo gramatical—, no están estipulados. Por tanto, pueden llegar a ser cambiantes afectando la coherencia del análisis. Además, cuando los criterios de selección de momentos retóricos se basan exclusivamente en palabras o frases puntuales del texto (relaciones *vis a vis*), el análisis deja por fuera grandes porciones de la obra. Los momentos descartados también pueden tener intenciones comunicativas.

Las figuras retórico-musicales, a diferencia de los dispositivos gramaticales tienen un lugar en nuestro análisis semiótico. Para estar seguros de su papel retórico, la figura debe cumplir su función de auxiliar a la comunicación de un aspecto semiótico del texto y debe ser parte importante de la narrativa global de la obra musical. Para darnos cuenta de que tan retórica es la función de la figura para nuestra comprensión de la obra, sólo basta eliminarla de la narrativa al nivel de la semiosis global. Si la narrativa se altera, ya es un buen indicio del papel retórico; si por el contrario la narración no se afecta, debemos reconsiderar nuestro análisis y calificarla como dispositivo gramatical.

Por tanto, podemos estipular nuestros criterios de selección, tanto para las figuras retórico-musicales como para los momentos retóricos.

- a) el momento retórico debe vehicular una carga semiótica proveniente de nuestra interpretación del texto

En otras palabras, luego de realizar la interpretación del texto siguiendo la ruta analítica propuesta, identificamos qué momento particular del mismo, ha sido asignado al momento retórico para su realce, siempre recordando que las relaciones entre música y texto no son exclusivamente *vis a vis*, pueden ser asincrónicas, próximas o lejanas, refiriéndose a hechos en

diferentes lugares de la narración, tanto ya narrados como por narrar. Además, pueden estar vehiculando metáforas, ironías, alegorías, oximorones, paradojas, antítesis, etc.

b) el momento retórico debe ser un dispositivo particular

Este paso puede ser redundante, sin embargo, consideramos prudente repetir que la definición de figura retórica cobija siempre un uso extraño del lenguaje musical o literario. Para nosotros, esa particularidad del manejo musical es la que nos va a permitir darle un énfasis en la interpretación, por tanto se hace necesaria esta condición.

c) el momento retórico debe cumplir un papel importante para la narrativa de la obra

Cuando logramos comprender la obra como una sola unidad semiótica, la describimos a través de su significado global donde música y letra son más que una unidad, donde cada momento de la obra es comprendido y articulado como parte vital de el sentido que le hemos encontrado. En este momento podemos identificar la pertinencia del momento dentro de esa narrativa. Puede ocurrir que haya momentos retóricos más intensos que otros, pero todos ayudan a comunicar un dato importante de la obra y si ese momento retórico es eliminado, la narrativa se va a ver afectada.

**Problema:** Los criterios de interpretación del significado de las figuras retórico-musicales y otros procedimientos retóricos no son estipulados por el analista. Por tanto, la adjudicación de significado resulta siendo altamente arbitraria, basándose a veces en análisis o textos previos donde la misma figura evidencia una significación más clara, la cual se adjudica al análisis actual. Además, la figura retórico-musical tiende a tratarse como un código cerrado significante/significado causando problemas cuando se encuentran figuras contradictorias.

En el modelo que proponemos, la interpretación del significado de las figuras retórico-musicales y de los momentos retóricos depende en primera instancia del análisis semiótico realizado. Comprendiendo que los momentos retóricos son incluidos en la obra para ayudar a transmitir el significado de la misma y no directamente para significar algo, sino para acompañar ese algo.

¿Qué pasa entonces con las figuras retórico-musicales a las que la tradición ha asignado un significado, por ejemplo, la *anabasis*, *catabasis*, *passus duriusculus*, etc?

En los casos donde hay una significación cuasi-predeterminada de una figura, regresaremos al texto y revisaremos si la figura específica está vehiculando un contenido asociado a esa cuasi-predeterminada significación. En caso de no encontrarlo de manera directa (*vis a vis*), asincrónica (*prolepsis, analepsis*) o por medio de manejos audaces (metáfora, ironía, antítesis, alegoría, etc.), podríamos considerarla como un *marcador instruccional*<sup>377</sup> que sugiere una manera particular de interpretar las áreas cercanas a la figura, o un *atractor*<sup>378</sup> que nos guía hacia un espacio genérico diferente al actual.

En caso de no encontrar a través de estas posibilidades un asocio del momento retórico al texto dudaremos de la función retórica y podríamos considerarlo como un dispositivo gramatical o simplemente un diseño melódico, armónico, rítmico, etc. No todas las líneas melódicas ascendentes son *anabasis*. Es decir, no todas están en la partitura para indicarnos que vamos hacia el cielo, o que estamos elevando nuestros ojos o vivenciando sentimientos elevados.

En nuestro caso no consideramos que las figuras o momentos retóricos tengan un significado unívoco y menos que sean un código cerrado. Su significado es cambiante y diverso, dependiendo del asocio que el analista establezca y justifique, entre la figura o momento retórico y el aspecto del texto que este auxiliando a comunicar.

## Presentación de la ruta analítica

Nuestro objetivo es plantear una metodología o ruta analítica que permita al analista diseñar una interpretación basada en la narrativa de la obra y en cómo los momentos retóricos aportan a la comunicación de los instantes más importantes de ella. Para lograr este propósito es necesario plantear un protocolo de análisis claro, que permita a los lectores, comprender cómo las figuras

---

<sup>377</sup> López-Cano llama marcador instruccional a un “proceso particular de interacción intersemiótica por medio del cual una incidencia particular ocurrida en letra o música nos da indicaciones sobre cómo debemos “leer” o interpretar la información del plano paralelo (música o letra) que lo circunda. Activa o desactiva modelos de interpretación.” López Cano, “De la retórica a la ciencia cognitiva.” Pág. 955

<sup>378</sup> López-Cano llama atractor a “un área genérica amplia, definida previamente por la historia, la teoría literaria, la filología o la historia del arte, hacia donde *tiende expresivamente* un *tono*. Atracción que ejerce un espacio genérico como: lo grave, lo picaresco, lo trascendente, el lamento, la antilisonja, lo satírico, lo burlesco, la vanitas, etc.” López Cano. Pág. 946



y momentos retóricos permiten reforzar y aclarar nuestra propuesta de comunicación-interpretativa con la audiencia.

Como todo método de análisis, el que proponemos debe poder dar luces a preguntas analíticas concretas, así un análisis armónico da respuestas a interrogantes armónicos, un análisis estructural nos aclara las particularidades de la forma, etc. Nuestra propuesta pretende dar al analista-intérprete la posibilidad de justificar interpretaciones musicales basadas en las teorías de la retórica musical del barroco.

Cabe advertir que nuestro propósito no es cubrir todas las posibilidades de la *pronuntiatio*,<sup>379</sup> pero si pretendemos que los resultados ofrecidos por nuestra metodología sirvan de base para que el analista justifique en ellos su interpretación. Por tanto, podrá ofrecer explicaciones para su escogencia de tempo, dinámicas, agógica y rubato, cualidad de la voz, articulación, énfasis, alteración rítmica, resolución del continuo, etc. a partir de los resultados obtenidos.

La metodología que proponemos debe permitir al analista:

- 1- Descubrir el sentido global de la obra
- 2- Diseñar una interpretación musical de la obra

El trabajo de López-Cano sobre semiótica musical será la base para la elaboración de los primeros puntos de nuestra propuesta. Tomaremos apartes importantes de su ruta analítica para formular un recorrido a través del cual, el lector pueda aproximarse al sentido de la obra vocal de la segunda práctica. Luego, a partir del sentido que hemos encontrado en estos primeros pasos, planteamos nuestra propuesta de análisis retórico-interpretativo, aspecto donde este trabajo pretende realizar un pequeño aporte.

---

<sup>379</sup> Para trabajos relacionados con la *pronuntiatio* ver: Rafael Palacios, “La pronuntiatio musicale : une interprétation rhétorique au service de Händel, Montéclair, C. P. E. Bach et Telemann” (Doctoral dissertation, Université Paris-Sorbonne, 2012); Judy Tarling, *The weapons of rhetoric a guide for musicians and audiences* (Hertfordshire, UK: Corda Music Publications, 2005); Bruce Haynes and Geoffrey Burgess, *The pathetic musician. Moving an audience in the age of eloquence* (New York, United State of America: Oxford University Press, 2016).

López-Cano se propone estudiar en su tesis doctoral *De la retórica a la ciencia cognitiva* (2004), los procesos cognitivos que realiza un escucha ideal para dar significado a los tonos humanos de José Marín.

Para nuestra investigación es vital la comprensión del significado de la obra, por tanto, nos interesa la descripción de algunos de los procesos cognitivos que López-Cano plantea como necesarios, para dar significado a las piezas musicales que él estudia. El trabajo de este autor es detallado, profundo y completo y no pretendemos resumir todas sus posturas y contenidos en nuestro trabajo. Sin embargo, nos parece pertinente partir de su metodología analítica y satisfactorios resultados para realizar el análisis semiótico de la obra.

Debemos recordar que el objetivo de López-Cano no es el de plantear un modelo analítico, sino el de estudiar cómo comprendemos —a partir de la competencia musical—, la música. Por tanto, sus explicaciones serán desarrolladas en pro de este fin.

Para el estudioso, es fundamental el concepto de competencia musical, ya que, a partir de esta idea, podrá teorizar sobre los diferentes mecanismos que la componen y que al articularse proveen al sujeto de la capacidad de “entender” o asignar sentido a la música.

De manera general, López-Cano define la competencia musical como:

El conocimiento interiorizado ya sea tácito o explícito, consciente o inconsciente, que es poseído por un escucha y que le permite producir sentido con/entorno a la música. Conjunto de saberes y estrategias de diversa naturaleza (intelectuales, sensitivos, intuitivos, corporales, emotivos, etc.) que se ponen en juego para comprender/interactuar con la música [...] Según Robert Hatten, la competencia está vinculada estrechamente al estilo. No puede reducirse a una tipología de códigos ni un conglomerado de constricciones toda vez que ésta es mucho “más que un léxico de tipos o un conjunto de reglas”. Se trata de la habilidad cognitiva del escucha para entender y aplicar principios estilísticos, contricciones, *types* como los *tipos cognitivos* y *tipos estilísticos*, establecer correlaciones (que aplican códigos ya establecidos o instruyen otros), y estrategias de interpretación para comprender satisfactoriamente las obras musicales que pertenecen a un estilo (Hatten 1994:288.)<sup>380</sup>

---

<sup>380</sup> López-Cano, “De la retórica a la ciencia cognitiva.” Pág. 948

Entendido el concepto de competencia musical podemos pasar a resumir el recorrido analítico propuesto por el autor.

### De las semióticas autónomas a la semiosis global, la ruta de Rubén López-Cano

Antes de presentar los puntos que nos interesan de la postura de López-Cano, debemos aclarar que el autor ha trazado su recorrido analítico pensando en cómo un escucha modelo —a través de los diferentes momentos planteados—, descubre o entiende el significado semiótico, o intención de la música. Para nosotros, la ruta del escucha modelo, puede también ser transitada por un intérprete-analista, que a veces utiliza atajos —para no adentrarse muy profundamente y perderse en callejones semióticos— y a veces calles paralelas. Pero el objetivo de ambos, el escucha modelo de López-Cano y nuestro intérprete-analista es el mismo: lograr una comprensión de la obra musical. Dicho esto, comencemos el recorrido.

López-Cano propone que la significación de la obra musical puede entenderse a partir de tres niveles o estratos semióticos.<sup>381</sup>

- 1) *Zona de las semióticas autónomas*.<sup>382</sup> En este nivel el texto y la música se separan y son tratados como unidades semióticas independientes.

En este estrato ubico aquellos ejercicios o momentos de escucha de canciones en los que la cognición musical descansa en las habilidades literarias o musicales específicas. Es posible que para generar sentido en una canción, en ciertos momentos, la competencia se apoye más en la comprensión de la letra en detrimento de los contenidos musicales. Al contrario, si el escucha tiene más competencia en el plano de la música instrumental, entonces todos los esquemas, *types*, referencias intertextuales y producción sígnica o semiosis que el sujeto despliegue estará más vinculada a sus interacciones pasadas con objetos musicales instrumentales y la comprensión de la letra se subsumirá a esas significaciones, que se constituirán con mayor solidez.

---

<sup>381</sup> Para ver de manera resumida estas posturas, y su aplicación práctica se recomienda: Susana González Aktories and Rubén López Cano, “Estrategias intersemióticas en la canción hispana del siglo XVII,” *Pauta* 92 (2004): 54–71.

<sup>382</sup> López-Cano, “De la retórica a la ciencia cognitiva. Un estudio intersemiótico de los tonos humanos de José Marín (ca. 1618-1699).” Pág. 591

En su artículo *Estrategias intersemióticas en la canción hispana del siglo XVII. El caso de José Marín* (2004) se habla de las funciones intersemióticas de los tonos humanos de la siguiente manera:

Letra y música son dispositivos semióticos, cada uno con sus propios recursos expresivos, demandando su propia forma de asimilación, comprensión y desencadenando procesos cognitivos singulares. Llamaremos a ambos sistemas y a sus distintas formas de transmisión de mensaje [...] *semióticas en un primer nivel (o nivel I)*.<sup>383</sup>

Nosotros tomamos la idea de que tanto la música como el texto tienen la capacidad de generar sentido de manera independiente. Por tanto, nuestro análisis comenzará buscando el significado de cada uno de estos componentes de la obra.

El análisis textual no presenta mayores complejidades ni procedimientos a parte de los que describimos más adelante. Sin embargo, el análisis semiótico musical que propone López-Cano es complejo ya que su objeto de estudio, los tonos humanos de José Marín, utilizan géneros musicales desde las danzas hasta el *lamento*, haciendo necesario una teorización sobre el significado de un tipo de danza —a partir del contexto en que tradicionalmente se ejecuta, la letra que acompaña, el tipo de pasos de baile, etc.—, en relación con el texto y el sentido en general de la pieza a analizar.

En nuestro objeto de estudio, piezas seleccionadas de Barbara Strozzi, no hemos identificado la utilización de *ostinatos* relacionados con una danza o *ground* específico más allá del bajo de lamento y su versión “mayorizada”. Nuestro análisis musical se basará principalmente en las premisas de comunicación de afectos por medio de diferentes mecanismos de imitación ya mencionadas en capítulos anteriores y en identificar momentos semióticos referentes a ritmos recurrentes, progresiones y manejos particulares que puedan ser considerados como figuras retórico-musicales

---

<sup>383</sup> González Aktories and López Cano, “Estrategias intersemióticas en la canción hispana del siglo XVII.” Pág. 62

Luego de revisar texto y música por separado e interpretar su significado pasamos al siguiente estrato en el proceso de López-Cano.

2. *Zona de contrapunto intersemiótico*: En esta zona se ubican los momentos en los que música y texto coinciden en significado.

Como hemos apuntado, las teorías que denomino *traduccionistas* ven como piedra angular de las relaciones entre letra y música en el seno de la música vocal aquellos procesos por medio de los cuales la música imita o interpreta un contenido verbal. Sin negar la existencia de estas partículas conocidas como *word painting* o figuras retóricas por *hipotiposis*, la teoría cognitiva enactiva que aquí presento [...] requiere de instrumentos más finos que den cuenta de mayor variedad de casos de intertraducibilidad.<sup>384</sup>

En el artículo *Estrategias intersemióticas* (2004) se hace alusión a esta zona de la siguiente manera:

Cuando letra y música se fusionan en un solo discurso en una canción, normalmente se espera que la música de alguna manera ilustre o al menos se corresponda con el sentido de las palabras en forma de una esfera sonora. Estos recursos pueden denominarse *momentos de convergencia intersemiótica sincrónica*. Este tipo de *contrapunto intersemiótico* creado por ambas semióticas en el nivel I será consolidado aquí como las *semióticas en el nivel II*, donde en un momento determinado el aparato musical traslada intersemióticamente algunas características del texto lírico.”<sup>385</sup>

Como vemos, López-Cano se refiere a los puntos comunes del texto y la música donde su intención semiótica es la misma. Es de esperar que las figuras de *hipotiposis* y los *madrigalismos* sean señalados en este estadio analítico. Sin embargo, como se lee en sus líneas, estas relaciones deben ir más allá del simple señalamiento “traduccionista”.

La propuesta de López-Cano amplía de manera significativa este momento analítico, partiendo desde la competencia musical y como ésta, basándose en la noción tópico musical, articula y

---

<sup>384</sup> López Cano, “De la retórica a la ciencia cognitiva.” Pág. 595

<sup>385</sup> González Aktories and López Cano, “Estrategias intersemióticas.” Pág. 62

organiza una serie de mecanismos cognitivos,<sup>386</sup> que aportan diferentes elementos, a partir de los cuales, el escucha asigna o entiende el significado de la obra.

El autor define tópico como los momentos reconocibles intertextualmente dentro de la música o del texto que inmediatamente remiten al escucha competente a identificarlos como pertenecientes a un género musical o literario. Esta ubicación permite al escucha obtener una referencia, en la cual inscribe el objeto musical o poético que está explorando y procede a “comprenderlo según la *competencia* estilística” que posea de ese género, aplicando sus “constricciones y principios” a partir de los “*marcos y guiones* almacenados y esgrimidos por la competencia”.

El tópico nos enmarca dentro de “un mundo de sentido que funciona como el indicador del tema o trama que se desarrolla en un discurso audiotextual”. Una vez nuestra competencia identifica un tópico, se autoorganiza y deja de comprender la obra musical a partir de nociones simples como “las progresiones armónicas o secuencias melódicas” para pasar a enmarcarlas y comprenderlas a partir de su conocimiento previo de los “géneros, estilos, prácticas musicales específicas y valores cognitivos corporales, semióticos, pero también sociales, culturales e históricos” creando una delimitación en la cual el proceso semiótico se instaura.<sup>387</sup>

Otro mecanismo cognitivo interesante es el llamado *historia tipo*. Este concepto se refiere a historias *cliché*, como sucede por ejemplo en los lamentos. Género en el cual el *cliché* nos indica que escucharemos una introducción o a manera de *captatio benevolente* seguida de los quejidos del o de la amante abandonada y por último una reacción que apunta hacia la dignificación.

---

<sup>386</sup>El autor utiliza los siguientes conceptos: *agentes*, elementos detectables que permiten iniciar el proceso topicalizador; *marcador paratextual*, agente que consiste en la información accesible al escucha por diferentes medios perceptuales —ajenos al texto musical— como los programas de concierto, reseñas críticas, títulos, subtítulos, etc.; *marcador instruccional*, agente que provee información con la cual puede ser comprendido un elemento circundante de texto o música; *expansión tópica*, sucede cuando a las propiedades de un tópico se le añaden atributos que posibilitan la ampliación de significaciones de su interior; *transformación tópica*, sucede cuando un tópico ya establecido es reemplazado por otro. López Cano, “De la retórica a la ciencia cognitiva.” Pág. 597-601 o consultar el glosario a partir de la pág. 945.

<sup>387</sup> López-Cano. Págs. 961-962

En estos casos la historia faltante es aportada por el concepto de *historia tipo*. López-Cano nos indica que el proceso de topicalización, musical y poético aporta a la transmisión de sentido de la siguiente manera:

En efecto, el escucha topicaliza<sup>388</sup> a partir de los elementos que encuentra en la letra o la música. Es decir, a partir de éstos lanza apuestas de comprensión que son abductivamente seleccionadas con el objetivo de activar los modelos de interpretación adecuados para obtener la mayor y mejor comprensión posible de todo el entramado intersemiótico.

Para López-Cano, el lamento es un *tópico lírico o músico-literario* y por sí mismo puede soportar todo el ejercicio cognitivo, es decir, el texto y la música de un lamento son una sola unidad semiótica. En los otros casos la música puede ser entendida como un tópico y aportar a la significación del texto, así mismo puede ser el texto el que detone un tópico y aportar a la significación de la música.

Más adelante, el estudioso menciona que los procesos de traducción intersemiótica pueden presentarse de manera asincrónica, para eso ofrece un ejemplo tomado del cancionero de la Sablonara, en el cual el texto lee “que va huyendo”, pero la *hipotiposis* que consiste en varias notas rápidas consecutivas —típicas musicalizaciones de palabras como huyendo, corriendo, volando, cazando, etc.— se ubica sobre la palabra va. Este fenómeno es descrito como una *hipotiposis* anticipada.

---

<sup>388</sup> López-Cano define tropicalización como “ejercicio cognitivo por medio del cual nos aproximamos a la comprensión de la trama, tema o argumento principal de determinada obra o situación. Proceso mediante el cual, por medio de diferentes apuestas inferenciales, la mayoría de las veces abductivas, se hipotiza sobre la naturaleza del trozo de realidad que estamos experimentando, para insertarla dentro del complejo de conocimiento que tenemos de otras situaciones similares ya experimentadas. Acto de instauración de un tópico que gobierna la mayor parte de procesos de cognición durante la escucha de un tono humano. López-Cano. Pág. 961

*Fugas hipotiposis anticipadas*

The image shows a musical score for three voices (Soprano, Alto, and Bass) with lyrics in Spanish. The score is titled 'Fugas hipotiposis anticipadas'. The lyrics are: 'do que va hu-yen do, tris - te del per - se - gui - do que va hu-yen - do, que va hu-yen - do, tris - te del per - se - gui -'. There are three circled musical phrases: one in the Soprano staff, one in the Alto staff, and one in the Bass staff. Arrows indicate that these phrases are anticipatory, occurring before the corresponding lyrics. A circled number '35' is in the top left corner.

Ejemplo 22. López-Cano. Fuga hipotiposis en Quejandose tiernamente, de Joan Pjol.

*Cancionero de la Sablonara (Etzion 1993)*

Este tipo de fenómenos asincrónicos suele suceder en obras estróficas, situación en la cual “si ocurre una *hipotiposis* en la sección de las coplas [parte estrófica de los tonos humanos] su vigencia se limitará a una de las múltiples letras que musicalizará.”<sup>389</sup>

Continuando con los casos de asincronicidad, el autor menciona el proceso de *prolepsis*, “en el cual se anticipan acontecimientos que se verificarán y desarrollarán en momentos posteriores a la narración”;<sup>390</sup> y *analepsis* “[que] se refiere a la mención de hechos que acontecieron en el pasado. Se trata del *flashback* de la cinematografía.”<sup>391</sup> Por medio de estos conceptos podremos estudiar este tipo de fenómenos, los cuales tienden a ser ignorados en los análisis taxonómicos ya que no existe una relación directa entre el texto y la música.

Otro fenómeno interesante es la *ruptura estilística*. En este caso, la obra inserta un nuevo tratamiento de los recursos musicales que difieren del estilo en que venía transcurriendo. El escucha procede a identificar el nuevo estilo y a buscar en su competencia el tópico correspondiente para poder darle sentido. En palabras de López-Cano

[...] la comprensión de determinado estilo no es otra cosa que una configuración determinada de la competencia que nos permite entenderlo como tal. La ruptura estilística en la música produce de inmediato la obsolescencia de esa disposición actual de la competencia. Es como si cuando el

<sup>389</sup> López-Cano. Pág. 604

<sup>390</sup> López-Cano. Pág. 607

<sup>391</sup> López-Cano. Pág. 608



escucha implementará una nueva articulación de su competencia para poder comprender la nueva sección no lo experimentará como la transformación del modo anterior, sino como la instauración de un nuevo modo que, por lo menos durante algún tiempo, cohabita con el anterior.<sup>392</sup>

Al momento de presentarse esta ruptura estilística, el analista debe realizar una “lectura regresiva”, o volver a momentos anteriores de la obra para poder comprender la utilización de este dispositivo retórico, ya que de por sí, la ruptura estilística nos sorprende, nos obliga a pensar la música por fuera del estilo y del género en el que venía siendo enmarcada. Estas características son típicas de las estrategias retóricas y buscan, sin lugar a dudas resaltar algún aspecto de la obra.

López-Cano menciona que estas rupturas pueden a veces entenderse como alegorías o ironías. En caso de que la ruptura estilística sea considerada como alegoría o ironía el intérprete musical debe hacer uso de su gestualidad, tono de voz, entonación, etc. para ayudar a comunicar al escucha este tipo de procedimientos. De no hacerlo, el escucha puede no entender este momento de la obra como una ruptura estilística, experimentando confusión en su interpretación de la obra.<sup>393</sup>

Una vez interpretemos las relaciones entre música y texto, tanto sincrónicas como asincrónicas veremos emerger un nuevo estrato, llamado por López-Cano como:

3. *Zona de la semiosis unificada*. El autor anota que cuando se combinan dos discursos semióticos diferentes de manera exitosa, esta convergencia produce una sola entidad semiótica en un nivel superior de cognición.

Todo el entramado intersemiótico en la música vocal tiende a la producción de un nivel global y unificado, de una nueva semiótica que no se puede reducir ni explicar a partir de las propiedades o atributos de sus formantes ni del mero contrapunto intersemiótico que se instaura entre ellos.<sup>394</sup>

---

<sup>392</sup> López Cano. Pág. 610

<sup>393</sup> López Cano. Pág. 611

<sup>394</sup> López-Cano. Pág. 613

Como se lee en las líneas anteriores, este punto del análisis no basa su estudio en los signos musicales, ni en las relaciones intersemióticas entre texto y música. Este momento analítico es concebido a partir de la competencia musical, la cual detecta momentos específicos en la obra que detonan procesos de autoorganización.<sup>395</sup> Este procedimiento cognitivo permite adjuntar un momento semiótico particular al entramado de momentos que componen la obra dentro de su narrativa.

En vez de ser considerado como una entidad, un dispositivo o sistema semiótico en sí mismo, producido por la acción intersemiótica en la canción, lo consideraremos aquí como un “sitio”, un “lugar” donde pasan ciertas cosas. Se trata de un *momento* de la cognición de las obras vocales donde se establecen una serie de procedimientos de enorme complejidad que sustentan la *semiosis audiolectora* en su conjunto.<sup>396</sup>

López-Cano nos explica que la *semiosis unificada* es una *manifestación* de niveles superiores de cognición. Los cuales una vez alcanzados, la competencia musical (todo el conocimiento que nos permite comprender la música) interpreta la obra desde sus particularidades y no desde la generalidad del género o estilo al cual la vinculamos en las zonas anteriores.

[La semiosis global] emerge cuando en una canción se ha establecido una historia específica o situación dramática particular. Esto es, cuando el proceso de topicalización ha dejado de trabajar con historias tipo para proceder a la producción de trozos estrechos de un relato particular. En este nivel es posible distinguir tanto historias o situaciones dramáticas específicas como estados afectivos y estrategias retóricas narrativas desarrolladas de un modo singular. En la semiosis global, la competencia deja de trabajar con *types* estilísticos, es decir, con elementos prototípicos de géneros literarios, musicales y líricos para definir explícita y específicamente tokens particulares que aplican sólo en esa canción particular. Sin embargo, la singularidad de esos tokens ampliará el espectro de posibilidades de aparición del *type*. Todos los procesos cognitivos son circulares.<sup>397</sup>

---

<sup>395</sup> López-Cano define autoorganización como: “proceso de reajuste de propiedades en el que se reorganizan la distinción, segmentación y articulación de los elementos que intervienen en un dispositivo o sistema. Se origina cuando un número elevado de variables interactúan entre todas ellas dando lugar a un conjunto de propiedades emergentes cuyas características no se pueden reducir a una mera sumatoria de las de sus componentes. Se supone que en los procesos autoorganizados el sistema se organiza así mismo, no hay ningún “yo”, ningún agente dentro del mismo que lleve a cabo tal organización[...].” López-Cano. Pág. 946

<sup>396</sup> López-Cano. Pág. 616

<sup>397</sup> López-Cano. Pág. 617

El autor concibe el *type* como “una categoría ideal o conceptual que define un amplio rango de características que son esenciales para determinar la identidad de algo [...] yace en el mundo de las ideas y la cognición; no se puede ver ni tocar, forma parte de la competencia.” Es decir, el *type* es el conglomerado de conceptos disciplinares y extradisciplinares que constituyen la idea que tenemos de un género o estilo. Mientras que el *token* es una característica que podemos señalar, definir y explicar concretamente, la cual nos permite, a través de su identificación, reconocer la obra, o un fragmento de ella como perteneciente a un estilo o género; “el *token* en cambio, es una entidad perceptible, con arraigo en la realidad física que encarna o manifiesta las características prescritas por el *type*.”<sup>398</sup> El *token* es una característica particular que se desprende del concepto o idea general del *type*.

Las relaciones entre *type* y *token* no son estáticas ni cerradas, son dinámicas. Así el *token* “puede poseer muchas cualidades que no forman parte del *type* con el que se relaciona” pero nuestra competencia nos mostrará como relevantes aquellas necesarias para “identificarlo como una ocurrencia singular de un determinado tipo general”. Por su lado el *type* posee numerosas prescripciones y no todas son asumidas por un *token* específico, “pero que sin embargo puede ser *categorizado* como ocurrencia de aquel”. Por último, queda anotar que *type* y *token* “son codeterminantes: la mayoría de las veces uno no puede existir sin el otro. La identidad del *type* es muy flexible. Sus *tokens* pueden presentar una gran cantidad ingente de variantes que el *type* está dispuesto a resistir siempre y cuando no ponga en riesgo su identidad.”<sup>399</sup>

Más adelante, López-Cano anota que la *semiosis unificada* puede ser entendida como un “punto donde bullen todos los elementos que llegan a él desde varios afluentes”, entre ellos distinguimos los *procesos de dialogía*. Estos procesos son entendidos como momentos en los que las semióticas concebidas como independientes en un primer momento de análisis, se unen en una “relación de interdependencia mutua, de inextricable codeterminación, entonces no se puede seguir pensando en términos de letra o música; ni siquiera en sus roces intersemióticos.”<sup>400</sup> Al llegar este momento, la competencia musical comprende estos momentos como una “unidad

---

<sup>398</sup> López-Cano. Pág. 962

<sup>399</sup> López-Cano. Pág. 962

<sup>400</sup> López-Cano. Pág. 619

global indivisible” y no es posible focalizar la atención en uno de sus elementos, texto o música, “sino en los productos de la semiosis integrada, es decir, en los significados generados.”<sup>401</sup>

Otro de estos procesos o afluentes se basa en la identificación e interpretación de diversos *recursos retóricos*. Estos recursos son entendidos como momentos específicos que hacen uso de estrategias retóricas para ayudar en la comunicación de significado. En una primera lectura estos momentos “se antojaban inconexos, incongruentes y/o incompatibles.” Es gracias a que nuestra competencia es capaz de interpretarlos e integrarlos a “este nivel de producción de significación superior” que los dejamos de ver como partículas semióticas individuales y pasamos a verlos como momentos retóricos que hacen parte de una narrativa global.

Una vez alcanzamos este tercer nivel de cognición, somos capaces de integrar los momentos particulares del texto y de la música a la narrativa semiótica general de la obra, la cual pasamos a explicar a través del significado resultante de nuestro proceso semiótico, ya no desde el texto o desde la música, sino desde la convergencia de las múltiples y complejas relaciones del entramado semiótico, ahora indivisibles, que encontramos en los niveles inferiores de cognición. Esta ruta cognitiva permite entonces a la competencia “generar complejos procesos y rutinas encarnadas en *modelos de interpretación*<sup>402</sup> potentes que estabilizan la cognición efectiva.”

Esta es una de las ventajas del modelo analítico-semiótico de López-Cano, la unión de las semióticas independientes de texto y música en una semiosis global concebida a partir de la competencia musical, la cual “cuando [...] no es capaz de articular estos procedimientos superiores, entonces desciende a otros estratos para corregir o modificar lo que haga falta”, regresando a los momentos analíticos de la zona de las *semióticas autónomas* o *contrapunto intersemiótico*, modificando la interpretación que haya propuesto en esos momentos hasta poder lograr la *semiosis unificada*, momento en el cual estamos bastante cerca de la comprensión total de la obra a través de la articulación de todos sus elementos, no sólo de los sitios donde

---

<sup>401</sup> López-Cano. Pág. 619

<sup>402</sup> Los modelos de interpretación son explicados por López-Cano como el “conjunto de rutinas y operaciones de inferencia complejas que aplicamos una y otra vez a circunstancias similares de cognición. Son muy flexibles y variables y aceptan la inclusión o supresión de estrategias emergentes. Del modo de articular diferentes modelos de interpretación a la misma obra depende la coherencia.” López-Cano. Pág. 955

encontremos las figuras retórico-musicales o donde el significado parta exclusivamente del texto o de la música. Con una meta analítica tan clara, es posible saber cuándo la hemos alcanzado y cuando debemos modificar: a) nuestras posturas interpretativas de ciertos momentos de la obra, b) modificar o replantear nuestros modelos interpretativos.

Nuestra propuesta parte de este momento de comprensión de la obra. Una vez se tenga claridad de todos sus momentos y las relaciones entre sus componentes podemos pasar a:

- 1) Revisar los momentos retóricos encontrados y verificar que aspecto de la narrativa están vehiculando y auxiliando a comunicar
- 2) jerarquizar los momentos retóricos que forman parte crucial de la narrativa, anotando cómo están contruidos, bien sea por figuras o por otro tipo de dispositivos
- 3) diagramar temporalmente la pieza musical y ubicar jerárquicamente los momentos retóricos, el sentido que vehiculan, sus componentes, afectos y nivel de intensidad, ofreciendo de manera visual la narrativa temporal de la obra
- 4) tomar decisiones interpretativas que den la importancia necesaria a los momentos retóricos hallados y vincular a la interpretación los dispositivos retóricos que vehiculan el sentido que encontramos en la semiosis global.

## Recorrido analítico propuesto

### 1. Análisis del texto

- a. Valoración global de su significado
  - i. Características de la voz poética, de la trama o de la situación
  - ii. Circunstancias narrativas o dramáticas
- b. Tránsito de procesos afectivos
  - i. Afectos por los que pasa el texto
    1. Cómo deducir o inferir el afecto
    2. Donde se inicia y se termina un afecto
  - ii. Procesos retóricos
    1. Lenguaje figurado

- c. Otras referencias
  - i. Referencias a otras obras artísticas de la misma compositora o de diferentes autores o situaciones similares dentro del contexto geográfico-temporal
- d. Paráfrasis del texto

## 2. Análisis de la música

- a. Tipo de obra y contextualización: *arietta, aria, cantata, lamento* u otros
  - i. Estructura general
    - 1. Identificación de secciones, frases, motivos y su tratamiento
  - ii. Enmarcación estilística:
    - 1. Elementos estilísticos
      - a. *aria, recitativo, arioso*
      - b. Cuales son recurrentes
      - c. Cuales son típicos de otro estilo, pero están presentes
    - 2. Recorrido Afectivo
      - a. Figuras retórico-musicales
      - b. Mutación del hexacordio
      - c. Utilización del registro
      - d. Utilización del ritmo
      - e. Identificación de *tokens*

## 3. Relaciones entre texto y música

- a. Momentos retóricos
  - i. Identificación del momento retórico y su asocio a:
    - 1. una palabra, frase, situación, estado afectivo, evento pasado, evento futuro
    - 2. una función especial: como atractor, como función fática, como marcador instruccional, alegoría, metáfora, ironía, etc.

## 4. Semiosis global

- i. Narración semántica de la obra
- ii. Identificación de momentos retóricos y su contenido vehiculado
- iii. Jerarquización de momentos retóricos
- iv. Diagramación narrativa de la pieza

## **5. Aplicaciones para la interpretación musical**

- a. Planteamiento interpretativo a partir de los momentos retóricos
- b. Escucha crítica a grabaciones

Pasemos entonces a desarrollar cada uno de los puntos

Cabe anotar que nuestra intención es formular una metodología —extraída como conclusión de nuestros muchos ires y venires analíticos— para que sirva como guía y logre despertar una conciencia analítica profunda y compleja de todos los factores que para nosotros poco a poco se fueron constituyendo en pasos necesarios. Para el lector pueden algunos de ellos resultar obvios o recurrentes y de seguro tendrá algunos más que incluir en el recorrido.

Por tanto, y tratándose de interpretación musical, el alcance de este capítulo no puede pretender ser un diccionario interpretativo, nada más contrario a nuestra posición. Pretendemos compartir nuestra experiencia analítica para que cada lector tome de ella lo que le parece pertinente y pueda enfrentarse, por lo menos con un amplio bagaje teórico, al análisis-interpretativo a la luz de la retórica musical y sus múltiples dispositivos.

### **Análisis del texto**

Es común que el compositor realice repeticiones de palabras o frases no concebidas en la versión original de la poesía. Estas repeticiones modificarán necesariamente la estructura poética alterando su rima, metro, estribillos, etc. Por tanto, el conteo de sílabas y la ubicación de la rima no serán tenidas en cuenta ya que 1) el compositor las altera al utilizar repeticiones y 2) al momento de la escucha no distinguimos estas estructuras.

Debemos tener especial cuidado al momento de traducir los textos. Como bien sabemos podemos ofrecer una traducción literal, o una traducción poética, nuestra recomendación es realizar ambas ya que en ciertos momentos el compositor puede tomar una palabra literalmente y realizar algún procedimiento retórico sobre la misma, el cual no será posible detectar si solo realizamos una traducción poética.

Uno de los problemas más comunes y complicados es traducir partes del texto que creemos son expresiones, ya que poseen sentido figurado. En esos casos hemos traducido la expresión de manera literal, pero su significado lo hemos deducido del contexto.

Las traducciones ofrecidas han sido realizadas por los autores de esta tesis, revisadas por docentes del Centro de Idiomas de la Universidad de Antioquia y en algunos casos discutidas con la editora jefe de ediciones *Cor Donato*, Dra. Candace Magner, cuyas ediciones ofrecen una modernización del italiano y traducciones al inglés.

Para el caso de palabras cuya traducción se ha dificultado por tratarse de textos del siglo XVII, hemos utilizado la página web de la *Accademia della crusca*.<sup>403</sup> Este sitio compila y discrimina cuatro ediciones del *Vocabolario degli accademici della crusca* (1612 Venecia, 1623 Venecia, 1691 Florencia y 1729-38 Florencia) y el diccionario etimológico *Vocabolario etimologico italiano* de Angelico Prati (1951).

Luego de un par de lecturas del texto podemos proceder a responder las siguientes preguntas básicas:

**Tópico del poema** ¿de qué trata? ¿Qué tipo de situación nos presenta? ¿Es trágica, alegre, picaresca, pastoril, bucólica, erótica, etc.? ¿Qué nos dice el título?

**Circunstancias narrativas o dramáticas** ¿Cuántos personajes participan de la narración? ¿A quién se dirige la narración? ¿Hay personajes mitológicos, táticos, referencias a algunos personajes históricos, etc.? ¿Dónde toma lugar la narración? ¿Se pueden ubicar los hechos en un espacio geográfico, temporal, o situacional? ¿Se pueden inferir algunos hechos adicionales no contenidos en el texto?

---

<sup>403</sup> <http://www.lessicografia.it/index.jsp> También se puede consultar las ediciones en el archivo de la Biblioteca Nacional de Francia.



## **Tránsito de procesos afectivos**

Para el reconocimiento de los momentos afectivos del texto hemos de utilizar el consolidado que redactamos sobre las pasiones del alma en el capítulo III.

El objetivo de este punto es reconocer el afecto del texto de acuerdo a las situaciones descritas por Descartes en el estudiado tratado. Cuando la situación del texto poético sea similar asignaremos el afecto según el escrito de Descartes. Esta aproximación nos permite acercarnos a la manera como teóricamente se *imitaban* los afectos a través de la música.

Una vez terminemos este proceso de identificación afectiva, podremos tener un recorrido de los diferentes afectos por los que transitan los personajes o las voces poéticas.

**Identificación de afectos** ¿Qué circunstancias anota el texto sobre la situación de los personajes? ¿Qué están sintiendo? ¿Qué razones encontramos en el texto o podemos inferir de él sobre los acontecimientos que sucedieron, están sucediendo o sucederán a nuestros personajes? ¿Qué razones llevan a los personajes a tomar acciones, expresar reacciones, formular preguntas, plantear soliloquios, verbalizar amenazas, etc.? ¿Con qué tipo de lenguaje se expresan los personajes? ¿quejumbroso, pícaro, coqueto, etc.? Las respuestas encontradas ¿se asemejan a que afecto descrito por Descartes?

**Donde se inicia y termina un afecto** ¿podemos ubicar una palabra, línea, momento, o circunstancia que indique un cambio en el afecto? ¿Qué circunstancia invita al cambio afectivo de uno de los personajes?

Ocurrirá frecuentemente que Descartes no describe una situación que encontramos en el texto. En ese caso hemos continuado con la metodología de Descartes con la cual el filósofo describe las pasiones complejas como la mezcla de varias pasiones primarias. Otra aproximación, también de acuerdo con la metodología de Descartes, es describir la pasión como “es una clase de X”, siendo X una pasión primaria. De esta manera podemos obtener una zona afectiva en el caso de no poder identificar en las pasiones descritas por el filósofo.

## **Procesos retóricos**

Lo más importante de un texto poético es el uso del lenguaje. Debemos dedicar un considerable espacio de tiempo a analizar la manera como el poeta construye su texto, las palabras que escoge, la manera cuidadosa como nos da a entender las situaciones bien sea de manera directa o por

medio de un manejo astuto del lenguaje, involucrando metáforas, alegorías, ironías, o un manejo particular de la gramática o sintaxis por medio de figuras retóricas. Recordemos que algunos compositores pueden intentar *imitar* las figuras retóricas del lenguaje en su obra.

**Lenguaje figurado** ¿A qué tipo de figuración corresponde la palabra, línea, expresión o situación no literal? ¿Es una alegoría<sup>404</sup>, ironía<sup>405</sup> o metáfora<sup>406</sup>? ¿cómo contribuye la interpretación figurada a la mejor comprensión del texto y sus diversas situaciones?

**Figuras retóricas**<sup>407</sup> ¿Existe un manejo particular de la gramática, sintaxis o de algún otro elemento del lenguaje? ¿Qué circunstancia del texto: afectos, situaciones, momentos, etc. están resaltando estas figuras retóricas?

## Otras Referencias

Puede darse el caso de que el tópico del texto poético sea cotidiano y haya sido tratado por otros autores o artistas. En este caso podemos consultar las interpretaciones que se han hecho del tópico con miras a recolectar todos los insumos posibles para comprender el significado de nuestro texto.

## Paráfrasis del texto

Luego de haber analizado el texto desde los puntos de vista sugeridos, es necesario realizar una paráfrasis del mismo donde narremos con nuestras propias palabras lo que acontece en el poema. Este paso nos permite verificar nuestro entendimiento del texto.

Este ejercicio debe contener los eventos y sucesos que influyeron de alguna manera a los personajes, los afectos y sus tránsitos, los propósitos e intenciones de las personas dramáticas,

---

<sup>404</sup>López-Cano define alegoría como: “modo de lectura-comprensión de un texto o fenómeno, según el cual después de entenderlo de un modo “habitual” o “literal” nos invita a producir otras significaciones menos evidentes en otro plano de significación [...] La diferencia de la alegoría con otros modos de significación simbólica es que en la primera los significados de nivel alegórico conviven con otros más estables, llanos, comunes y compartidos por todos.” López-Cano, “De la retórica a la ciencia cognitiva.” Pág. 945

<sup>405</sup> López-Cano define ironía como: “La ironía se refiere a la evaluación de una expresión, en el sentido que se decide entenderla justamente en la dirección contraria en la que se haría de modo habitual. La ironía presupone la activación de un tipo de modelo de interpretación que advierte: “debes entender exactamente lo contrario a lo que se dice.” López-Cano. Pág. 611

<sup>406</sup>Real Academia Española, “Diccionario de la lengua española,” 2017, <http://dle.rae.es/?id=P4sce2c>; López-Cano, “De la retórica a la ciencia cognitiva.” Pág.612

<sup>407</sup> Para referencia de las figuras retóricas en la literatura se recomienda: <http://rhetoric.byu.edu/>

sus pensamientos, etc., en sí, no dejar por fuera ningún evento significativo ya que más adelante retomaremos esta paráfrasis, para identificar qué momentos retóricos de la pieza vehiculan cada uno de estos aspectos.

Veamos un ejemplo de esta paráfrasis

El texto trata de la voz poética dirigiéndose al adormilado *Amor* para pedirle insistentemente que se levante, lance sus flechas y despierte el fuego. A pesar de su insistencia, *Amor* permanece dormido, razón que enfurece a la voz poética quien le llamará perezoso, lento y cobarde. Aún tras los improperios verbales no hay reacción de *Amor*, llevando a la voz poética a resignarse frente a la irónica situación: mientras ella arde de deseo, *Amor* duerme.

### **Análisis de la música**

En este punto analizaremos la música como entidad semiótica independiente del texto. Si al analista se le complica olvidarse del texto y piensa que su análisis no será objetivo, es perfectamente posible comenzar por el análisis musical.

El análisis musical que pretendemos en este momento trata de identificar las construcciones y manejos particulares de la línea vocal y del bajo continuo de manera independiente y sincrónica.

### **Tipo de obra y contextualización**

Ubicamos la obra dentro de las categorías tratadas al principio de este capítulo, identificándola como una *arietta*, *aria*, *cantata* o *lamento*, señalando la estructura general y sus secciones, frases, motivos y cómo se desarrollan, bien sea por medio de variación estrófica, secuencias, etc.

La ubicación estilística nos permitirá saber cuáles de sus secciones son *arias*, *recitativos* o *ariosos* y una vez estemos enmarcados en este estilo podremos reconocer algunos manejos particulares de sus elementos musicales como un amplio melisma de semicorcheas en un *aria* o un movimiento abundante del bajo en un *recitativo*, etc.

El recorrido afectivo nos permite identificar momentos de la música como arquetípicos de ciertos afectos, para esto es necesario identificar los momentos retóricos y trátalos como *tokens* por

medio de los cuales nos haremos una idea de la zona afectiva en que nos estamos moviendo. En este momento del análisis solo podemos marcar los lugares de la música que evidencian un manejo particular de sus elementos de acuerdo a las descripciones encontradas en las definiciones de figuras retórico-musicales.<sup>408</sup>

Recordemos que en el capítulo III estudiamos cómo la música comunicaba los afectos. Utilizando las teorías mencionadas podemos ubicar en una zona afectiva general, las secciones o frases de la pieza. Para esto hemos de tener en cuenta:

- 1) los movimientos del hexacordo hacia la zona *durum* o hacia la zona *molle* y tratar estas tendencias como un *marcador instruccional* ya que nos indica cómo “leer” la sección o la frase donde se presentó el cambio de hexacordio;
- 2) observar si la línea vocal y/o el bajo tienden a usar una zona específica del registro y discriminarlo como agudo, medio o bajo;
- 3) tomar nota del comportamiento rítmico sobre todo del bajo, ya que puede estar generando *atractores* hacia las zonas de la danza, el movimiento, o el *ostinato*, etc. Estos movimientos rítmicos también pueden ocurrir en la línea de la voz y más tarde entenderse como *enmarcadores*<sup>409</sup>

Luego de identificar la zona general afectiva de las secciones o frases de la pieza conviene reflexionar si estos cambios son ligeros, es decir, hay un tratamiento moderadamente diferente de los elementos musicales entre diferentes secciones, pero no hemos abandonado la zona afectiva general, o por el contrario, si el cambio es súbito y radical, estamos ante un fenómeno de *ruptura estilística*, la cual nos obliga a “entender” la nueva sección o frase de una manera totalmente nueva, teniendo en cuenta que puede cohabitar durante un breve lapso de tiempo con

---

<sup>408</sup>Para una descripción general de algunas figuras retórico-musicales ver: anexo 1. Para una descripción detallada de las figuras retórico-musicales, sus fuentes y asociaciones ver: Rubén López-Cano, *Música y retórica en el barroco* (México: Universidad Autónoma de México, 2000); Bartel, *Musica poetica. Musical-rethorical figures in german baroque music*.

<sup>409</sup>López-Cano define enmarcación como: “vínculos laxos y muy generales en las funciones intersemióticas de nivel II. No hay correspondencias directas entre letra y música. Pero no están disociadas del todo ni distribuidas en una simple aglomeración. Una se ofrece de “escenario” adecuado para la información que provee la otra. La enmarcación en nivel II da lugar a articulaciones intersemióticas más complejas en el nivel III.” López-Cano, “De la retórica a la ciencia cognitiva.” Pág. 951

la frase o sección anterior<sup>410</sup> y que frente a este fenómeno debemos realizar una lectura regresiva de los hechos.

A veces nos encontraremos con lugares de la pieza donde se acumulan figuras retórico-musicales. En estos casos preferimos agrupar el lugar completo y entenderlo como un momento retórico complejo, y no como una serie de figuras independientes; pues si están aglomeradas por el compositor no nos parece conveniente separarlas y analizar sus posibilidades vehiculizantes individualmente, sino como una sola unidad, sin duda importante.

### **Relaciones entre texto y música**

En este momento analítico trazaremos las relaciones entre los diferentes aspectos del texto y cómo estos se relacionan con momentos musicales y viceversa.

Estas relaciones pueden darse de manera directa por medio de figuras tipo *hipotiposis* o *word painting*. De la misma manera, podemos encontrar relaciones basadas en una frase del texto, una situación descrita o alegorizada, un estado afectivo, un evento ya narrado o uno que no se ha narrado todavía. La música o el texto pueden estar funcionando como *enmarcadores*, generando un “ambiente” propicio para la información del otro, o cumpliendo funciones fáticas para refrescar la atención del escucha o asegurar su concentración.

Las relaciones *vis a vis* y el uso del *word painting* han sido marcadas en la partitura ya que no consideramos necesaria una explicación detallada de cómo ocurren.

La música por su parte, nos “habla” desde sus diseños melódicos, sus saltos y cambios de dirección, contrastes rítmicos, etc. Cualquier cambio súbito de cualquiera de sus elementos de una misma sección debe ser analizado desde el significado general del texto, pues no es común —en el caso de esta investigación— que Strozzi rompa su discursividad a no ser que esté trabajando en relación con algo. Todos estos fenómenos deben ser explicados por el analista.

Por último, las relaciones pueden ser más complejas y ser entendidas como antítesis, metáforas, ironías y otras funciones audaces del lenguaje. Usualmente estas relaciones pueden ser más

---

<sup>410</sup> López-Cano. Pág. 610

complicadas de identificar, por eso compartimos que generalmente cobijan figuras de índole contradictoria como la *anthitesis*, *mutatio modi*, *mutatio toni*, *heterolepsis*, *incoatio imperfecta*, *longuinq̄ua distancia* e inclusive algunos tipos de disonancias como la *syncopatio catachrestica*, y la *ellipsis*. Todas las relacionadas a cambios súbitos, interrupción o negación del fenómeno esperado. Pero estas son sólo consideraciones generales, como hemos mencionado en varias ocasiones, la significación de la figura musical depende principalmente de su contexto.

### **Semiosis global**

La semiosis global es el momento en el que dejamos de entender la obra de manera general y somos capaces de articular sus momentos particulares al significado de esta. En nuestra experiencia la semiosis global es una sensación más que un paso analítico. Es un momento donde se puede hablar de la obra a otro nivel, o no. Si no se ha logrado este nivel de comprensión podemos regresar a los momentos anteriores del análisis y repensar los puntos conflictivos.

En este momento del análisis es donde toda la información que hemos recogido y —a veces la que hemos descartado—, confluye para integrarse en una sola unidad semiótica. En ese momento no podemos hablar de unidades separadas, sino que todo el contenido semiótico que hemos descubierto y de alguna manera asignado a momentos de la pieza comienza a encajarse permitiéndonos crear una narrativa global.

### **Narración semántica de la obra**

Proponemos para este paso, retomar la paráfrasis que realizamos del poema y realizar los ajustes necesarios. Luego extraer los sucesos más importantes sin los cuales falla algún aspecto de la narrativa.

O para explicar este punto analítico desde la retórica: Este es el esquema del discurso del orador, estos son los puntos que deben quedar claros para su audiencia

Veamos un ejemplo de esta narración extraído de la paráfrasis que presentamos anteriormente:

*Amor* dormido, voz poética insiste en levantar a *Amor*; voz poética insiste en las flechas y el fuego; enfurecimiento de la voz poética: perezoso, lento y cobarde; *Amor* no reacciona; resignación en la voz poética, situación irónica: arder-dormir

Esta escueta narración debe contener los momentos claves de la obra y sus particularidades. Los eventos que seleccionemos para formar esta narración deben ser suficientes para poder “contar la historia”, no debe faltar ni sobrar material esencial.

Esta narración de los eventos más representativos nos permite identificar los momentos retóricos en la partitura que se encargan de vehicular cada uno de los sucesos anteriores.

Así, identificamos los momentos de la obra que utilizan dispositivos retóricos específicamente diseñados para cada uno de los eventos y, al saber que comunica o vehicula el momento retórico, podemos diseñar una interpretación musical a partir de los dispositivos que lo conforman.

De esta manera las figuras retórico-musicales adquirirán sentido, pero no a manera de diccionario, sino a partir del contexto en que se ubica el momento retórico al que pertenecen. Permitiendo al analista-intérprete justificar la carga semiótica que le asigna a cada figura y admitiendo diferentes significaciones para la misma figura en otros momentos retóricos. La figura retórico-musical obtiene su sentido del contexto y no del texto.

### **Jerarquización de los momentos retóricos**

Habrán momentos retóricos más intensos o importantes que otros, o que vehiculan simultáneamente varios de los eventos que hemos considerado esenciales en el punto anterior. Al mismo tiempo, tendremos momentos retóricos que vehiculan uno de estos eventos, o que apoyan de otra manera una de las ideas principales, o que vehiculan ideas o sucesos secundarios. Si otorgamos la misma importancia a cada evento nuestro discurso será caótico.

Como el buen orador, debemos pensar a qué idea le damos mayor relevancia, así la jerarquización nos permite saber dónde ubicamos nuestras dinámicas más extremas, nuestro *ritardando* más pronunciado, donde está el acento más marcado y el cambio de color más contrastante, etc.

Lo que propone esta investigación es que se diseñe la performance, no exclusivamente desde la música, sino desde la jerarquización de los eventos del discurso o *momentos retóricos* según su importancia para la comunicación de la idea central o tesis del discurso. De esta manera nos acercamos a la retórica desde la elocuencia.

Así pues, sugerimos jerarquizar los momentos retóricos según el contenido que vehiculan. El momento más relevante estará vehiculando el contenido más importante para la historia, o la tesis principal del discurso.

Sin embargo, anotamos que en varios de nuestros trabajos analíticos hemos optado por jerarquizar los momentos retóricos de otras maneras. Especialmente en las obras dramáticas donde las figuras retórico-musicales no son tan frecuentes y el texto se vehicula de manera silábica, dando prioridad a la escritura musical de imitación afectiva. Nos referimos principalmente al registro y el ritmo con el que la línea de texto es musicalizada. Bajo estas características nos parece más razonable jerarquizar los momentos retóricos a partir de la zona afectiva, haciendo énfasis en las transiciones y los contrastes que debemos lograr como performers.

En el texto que hemos venido trabajando como ejemplo, lo más importante es la intención de despertar a *Amor*. Por tanto, identificamos que momentos retóricos de la partitura están transmitiendo esa idea. En caso de que sean varios tomaremos aquel que tenga más dispositivos retóricos en su configuración (o el que técnicamente podamos interpretar mejor). Siguiendo con el orden de importancia, el segundo contenido es el que vehicula el estado afectivo escondido de la voz poética, identificamos los momentos de la partitura que portan esta idea, y así sucesivamente.

También podemos jerarquizar los momentos retóricos a partir de la intensidad emocional que vehiculan y diseñar otras maneras de organizarlos. Esta jerarquización también depende de la tesis central del discurso.

Para nosotros, partiendo de las bases retóricas que han guiado esta investigación, la mejor manera de jerarquizar los momentos retóricos ha sido por el concepto, idea o momento del texto que vehiculan. No olvidemos que el objetivo de la retórica es ofrecer estrategias que faciliten el entendimiento del mensaje por parte del escucha, siendo así, jerarquizamos basándonos en la importancia de los momentos de la obra para el entendimiento de los lugares más importantes del mensaje.



## **Diagramación narrativa de la pieza**

Sugerimos realizar una gráfica de los momentos retóricos donde se pueda distinguir su jerarquización. Esta gráfica debe incluir para cada momento retórico:

- el afecto
- el contenido vehiculado
- y los dispositivos retóricos que lo conforman

## **Aplicaciones para la interpretación musical**

Una vez tengamos claro qué queremos decir, es hora de pensar cómo lo vamos a decir. Para ello ofrecemos unas breves anotaciones generales sobre la interpretación musical desde la perspectiva del orador.

El momento retórico debe comunicar claramente el mensaje que le hemos adjudicado, pero debe comunicarlo pasionalmente. En la música vocal italiana de mediados del siglo XVII es una constante que las personas dramáticas y voces poéticas estén en estados afectivos alterados. Recordemos que la retórica comunica con la buena dicción, pronunciación y acentuación, pero convence por que el orador está pronunciando su discurso de una manera pasional.

Estos son los dos elementos principales para diseñar la *pronuntiatio*.

Hemos incluido en este trabajo las teorías de cómo la música transmite las pasiones principalmente para ayudarnos a identificarles en la notación musical, pero también para que al momento de la interpretación el performer conozca estas teorías y las vincule activamente a su interpretación. Así, cuando vea notas rápidas repetidas en un registro agudo no tema “casi” salirse de control y lo más importante, sentir que se sale de control, al vivenciar la pasión que el compositor anotó de tal manera.

La retórica convence apelando a las emociones. Recordemos que Quintiliano decía que, para poder despertar una pasión en otros, primero debemos sentirla.<sup>411</sup> En aras de la justicia mencionamos que Quantz pensaba que, el solo hecho de parecer afectado por ella es suficiente.<sup>412</sup> Cada cual decide que es más conveniente y exitoso. Lo fundamental es que nuestra *pronuntiatio* evidencie una afectación emocional que se escuche y se vea. Vicentino se expresa de la siguiente manera al respecto de la interpretación elocuente:

Y a veces uno usa una cierta forma de proceder en la composición que no puede escribirse, como cantar *piano* y *forte*, y cantar *presto* y *tardo*, moviendo el compás de acuerdo a las palabras para demostrar los efectos de las pasiones de las palabras y de la armonía ... se encontrará que tal procedimiento agradará más a los oyentes que cuando el compás continúa invariable ...

La práctica del orador enseña esto, ya que uno ve cómo procede en una oración: ahora habla fuerte, ahora suavemente, y cada vez más despacio; y esta forma de cambiar el tempo tiene un efecto en la mente ...

Lo mismo debería ocurrir en la música; porque si el orador mueve a sus auditores con los modales mencionados, cuánto más la música, recitada de la misma manera, acompañada de armonía y bien unida, tendrá mayor efecto.<sup>413</sup>

La interpretación musical en vivo, tanto para el performer como para el escucha, se ha visto seriamente influenciada por las grabaciones, las cuales ofrecen una versión “limpia” y editada del producto performativo. Estas grabaciones y su alto nivel de perfección a su vez se convierten en el estándar de limpieza y calidad que el público espera escuchar, y que como performers sentimos que debemos proveer. Este fenómeno nos aleja de la performance retórica la cual se basa en la novedad, la sorpresa, y la interlocución con el escucha. Una interpretación retórica

---

<sup>411</sup> “*The prime essential for stirring the emotions of others is...first to feel those emotions oneself.*” Quintiliano, *institutio*, VI 26 Citado por: Tarling, *The weapons of rhetoric a guide for musicians and audiences*. Pág. 72

<sup>412</sup> “[...] *in performing a musical composition, he must apply himself well to the art of simulation [...] he will not find it difficult to counterfeit in himself the passion required in the piece to be performed [...]*” J.J. Quantz, *Versuch* (1752), XVII. 7. 17, tr. E. R. Reilly. Citado por Tarling. Pág. 73

<sup>413</sup> “*And sometimes one uses a certain way of proceeding in the composition that cannot be written down — such as to sing piano and forte, and to sing presto and tardo, moving the measure according to the words to demonstrate the effects of the passions of the words and of the harmony... it will be found that such procedure will please the hearers more than when the measure continues always unvaried...*

*The practice of the orator teaches this, for one sees how he proceeds in an oration — now he speaks loudly, now softly, and slower and faster; and this way of changing the tempo has an effect on the mind... The same should occur in music; for if the orator moves his auditors with the aforesaid manners, how much more would music, recited in the same manner, accompanied by harmony and well united, make greater effect.*” Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta* (1555), in MacClintock, p. 78. Citado por Tarling. Pág. 79

nunca es igual, pues en su diálogo con los escuchas va alterando levemente el diseño interpretativo que se tenía planeado dependiendo de la recepción que note en el público.

Debemos recordar que nosotros como analistas-performers podemos revisitar la obra para buscar alguna significación que nos haya quedado pendiente o que no hayamos podido articular satisfactoriamente. Por el contrario, el público sólo tiene una oportunidad durante el concierto para entender nuestro mensaje; y es nuestra responsabilidad diseñar una performance elocuente que sirva a este propósito. A veces, dependiendo del tipo de público, se hace necesario ofrecer alguna guía, bien sea en el programa de mano o verbalizada para ayudar al escucha a entender la obra.

El performer debe escoger un estilo apropiado para su *pronuntiatio*, teniendo en cuenta que las tesis deben ser presentadas de manera clara. En un discurso bien elaborado, el orador-compositor, distribuirá efectivamente sus ideas a lo largo de la pieza. Cada nueva idea debe ser presentada como tal. Cada unidad de significado debe ser autocontenida, es decir, en el momento en que se presenta una unidad de significado nueva, nuestra gestualidad y expresión deben ser diferentes para ayudar a resaltar que estamos ya en otro momento narrativo.

Esta identificación de unidades de significado nos ayuda a dar un ritmo general a la performance, saber cuándo es necesario detenernos un poco, cuando podemos incluir alguna herramienta interpretativa para dar sensación de conclusión o cuando alguna otra para ganar expresión o presentar aceleradamente una elisión de ideas, etc. Es nuestra responsabilidad como intérpretes llevar de la mano a nuestros escuchas a través de los diferentes momentos retóricos.

Estos momentos en la composición pueden ser movimientos armónicos, melódicos, frases, gestos, pausas, etc. los cuales, acompañados de una buena articulación y diferenciación, facilitarán al escucha una relación más clara con los elementos de la composición, permitiéndole saber, cuándo nos movemos de un lugar a otro, de un afecto a otro, sin perjudicar el ritmo narrativo que hemos diseñado para ellos.

El diseño retórico de la performance musical debe abarcar cuándo, cómo, dónde y hasta cuando se utilizan los mismos elementos, donde se comienzan a ejercer variaciones, donde se abandonan, donde se incorpora otro o se cambia por alguno; y sobre todo tratar de huir de la monotonía (a no ser que se busque conscientemente como un efecto retórico). A manera de ejemplo permítasenos citar *in extensio* a Michel Le Faucher, quien en su texto *The art of speaking in publick* (1657) hace algunos apuntes muy bienvenidos para ejemplificar las ideas que intentamos comunicar:

El arte de hablar bien y de variar la Voz

La Necesidad de uno y la Dificultad del otro ... La mayoría de los Hombres que hablan en público hoy en día ya sea en Iglesias o en Tribunales, son tan naturalmente adictos a un tipo de MONOTONÍA; una manera fulgurante de acentuar cada palabra, hablar con el mismo tono.

La manera de ser escuchado con deleite

Dispóngase a variar su Voz de acuerdo con la diversidad de los Temas que se exponen, de las Pasiones que expresaría o excitaría en los demás, y de las diversas partes de su Discurso, según la variedad de Palabras, Más Fuerte o Más Débil, Más alto o más bajo, como mejor sirva a su turno y responda su calidad. Porque como un violín raspante que pasa el arco siempre en una sola cuerda, sería ridículo; y su Música Intolerable: Así que no hay nada que pueda herir tanto al oído de sus Auditores, y darles un disgusto tan grande como una Voz en la misma tonalidad (*key*), con la tonada del Hum-Drum, sin División ni Variedad ... No hay nada que nos arrulle hacia el sueño de manera más pronta, nada tan aburrido y pesado como un largo Discurso sin variar el Tono o cambiar una Nota.

Reglas generales para la variación de la voz.

Porque forzar [la voz] a una altura tan extraordinaria, no sería predicar o pedir perdón, sino hacer un ruido ... También hundir la voz, por el contrario, en la base más baja, y mantenerla siempre en el mismo tono, sería murmurar en lugar de hablar ... No hay Consort o Música sin mantener [la voz entre] una media alta y baja, murmurando y haciendo ruido.

De la Pronunciación de Palabras y oraciones.

A veces es mejor comenzar [la siguiente oración] con un tono un poco más alto que la cadencia del último, de acuerdo con lo que el Orador juzgue mejor de la naturaleza y la necesidad del sujeto: lo cual también

servirá para variar incluso la variación de la voz misma; porque no debes hacerlo siempre de la misma manera o en la misma tonalidad (*key*).<sup>414</sup>

A parte de lo ya mencionado por Galilei en el capítulo III, sobre la observación y posterior imitación de cómo diferentes tipos de personas utilizan bajo diferentes pasiones su voz. Veamos una cita de Le Faucheur sobre el uso de la voz de acuerdo con la pasión.

Es lo mismo al hablar, como en la música; palabras para la eufonía de la primera y notas para la armonía de la otra, si tu discurso procede de una Pasión violenta, produce una Pronunciación violenta; si proviene de un Pensamiento pacífico y más suave, la pronunciación nuevamente es pacífica, suave y tranquila. De modo que el orador haría bien en ajustar cada tono y acento de su voz a cada pasión que lo aflige o lo desborda, lo que elevaría a otros en un grado de simpatía.

Mostrará su amor mejor con una voz suave, alegre y encantadora; y su odio, por el contrario, por uno agudo, huraño y severo. Descubrirá bien su Alegría con una voz llena y enérgica; y su dolor por otro lado; con un gemido sordo, languideciente y triste; no sin romper bruscamente a veces con un sollozo; y trayendo un suspiro o un gemido del corazón. Su miedo se demostrará mejor con una voz temblorosa y tartamuda, algo inclinada a la incertidumbre y la aprensión. Su confianza, por el contrario, será fácilmente descubierta por una voz [de volumen] alto y fuerte, siempre manteniendo una audacia decente y una audaz constancia, y no

---

<sup>414</sup> Se respeta el uso de mayúsculas del texto original ya que nos parece que demarca el resaltado que el autor ve necesario en ciertas palabras e ideas. “*The art of Speaking well and of varying the Voice. The Necessity of the one and the Difficulty of the other... Most Men that speak in public now-a-days, whether in Churches or in Courts, are so naturally addicted to a kind of MONOTONY; a fulsome way of accenting every Word the speak with the same Tone. The way to be Heard with Delight. Put yourself upon varying your Voice according to the diversity of the Subjects you are set forth, of the Passions you would either express yourself or excite in others, and of the several parts of your Speech, according to the variety of Words, Stronger or Weaker, Higher or Lower, as will best serve your Turn and answer their quality. For as a scraping Fiddler That should harp always upon one String, would be Ridiculous; and his Musick Intolerable: So there is nothing can grate the Ear Of your Auditors so much, and give them so great a disgust as a Voice still in the same Key, to the Tune of Hum-Drum, without either Division or Variety... There is nothing lulls us a Sleep sooner, nothing so dull and heavy as a long Discourse without ever turning the Tone or changing a Note for 't. General Rules for the Variation of the Voice. For to strain it up always to such an extraordinary height, would not be to Preach or to Plea, but to make a noise... To sink the Voice likewise, on the contrary, into the lowest base, and keep it always in the same tone, would be to mutter rather than to Speak... There's no Consort or Musick without keeping a mean betwixt high and low, muttering and making a noise. Of the Pronunciation of Words and sentences. Sometimes it is better to begin it [the following sentence] with a Tone a little higher than the Cadence of the last, according as the Orator shall best judge of the Nature and necessity of the Subject: which will serve also to vary even the variation of the voice itself; for you must not don't always on the same fashion or in the same key.*” Michel Le faucheur, *The art of speaking in publick* (1657), Preface iv: Chap. 5, pp- 71-72: Chap. V, p. 81-2; Chap. XI, p. 160. Citado por Tarling. Pág 107-108

puede dar a sus oyentes la oportunidad de comprender mejor su ira, que con una voz aguda, impetuosa y violenta.; tomando aliento a menudo, y hablando corto sobre la pasión.<sup>415</sup>

Generalmente, existen pasiones o momentos retóricos que son mejor expresados en dinámicas fuertes que débiles. Habrá pasiones más enérgicas como la venganza o la violencia, otras más tranquilas como la piedad, etc. Hacer un gráfico de los momentos retóricos, de los contenidos que vehicular y a través de qué dispositivos, permite distribuir consecuentemente la intensidad expresiva de la interpretación. Así podremos diseñar la interpretación de un momento retórico con referencia a otro, cuestión que nos ayuda a trazar una ruta interpretativa; pues si vemos un afecto vehemente y fuerte, pero luego nos encontramos con una intensificación del mismo, sabremos entonces no utilizar toda nuestra fuerza expresiva para el primer momento, sino que debemos reservarnos para vehicular la intensificación.

Al usar una disposición correcta de la voz, se produce en el escucha un efecto espejo, que reconoce el afecto a través de sus experiencias pasadas y se ve afectado por ellas.<sup>416</sup>

### **Crítica de grabaciones**

Por último, sugerimos al analista-interprete cotejar su diseño interpretativo con grabaciones de agrupaciones o solistas importantes.

Esta crítica debe tener objetivos claros, para ello sugerimos al analista echar mano de sus momentos retóricos y las gráficas que haya podido idearse de los mismos. Con estos recursos ir cotejando paso a paso como las versiones cambian las cualidades de la voz, a partir de qué punto las cambian y si son o no congruentes con lo que el analista ha planteado.

---

<sup>415</sup> “’Tis the same in speaking, as in music; words for the euphony of the one and notes for the harmony of the other, if your speech proceeds from a violent Passion, it produces a violent Pronunciation; if it comes from a Peaceable and Gentler Thought, the Pronunciation again is peaceable, gentle and calm. So that the orator would do well to adjust every tone and accent of his voice to each passion that afflicts or overjoys him, which he would raise in others to a degree of sympathy.

He will shew his love best by a soft, a gay, and a charming voice; and his hatred, on the contrary, by a sharp, sullen and severe one. He’ll discover his Joy well with a full flowing and brisk voice; and his grief on the other side; with a dull, languishing and sad moan; not without breaking off abruptly sometimes with a sob; and fetching up a sigh or a groan from the heart. His fear will be best demonstrated by a trembling and stammering voice, somewhat inclining to uncertainty and apprehension. His confidence, on the contrary, will be easily discovered by a loud and strong voice, always keeping up to a decent boldness and daring constancy, and he cannot give his hearers to understand his anger better, than by a sharp, impetuous and violent voice; by taking breath often, and speaking short upon the passion.” Michel Le faucheur, *The art of speaking in publick* (1657), chap. VIII How to vary the voice according to the passions, pp.99-100. Citado por Tarling. Pág. 109

<sup>416</sup>Quintiliano, *Institutio* XI, iii, p.62. Mencionado por Tarling. Pág. 110

Esperamos que este trabajo, y las aproximaciones analíticas que se han derivado de él, puedan ser útiles para aquellos interesados en hacer música antigua de manera responsable y convertirse poco a poco en mejores intérpretes.

Esta ha sido la única motivación que ha llevado a este músico práctico a escribir esta tesis, buscar cómo podemos ser mejores intérpretes y diseñar un modelo para enseñar a otros.

## Capítulo 5. Análisis de obras seleccionadas de Barbara Strozzi

Nuestra primera aproximación analítica resultó siendo un neto señalamiento de las figuras retórico-musicales encontradas en *L'eraclito amoroso*, el cual luego procedimos a discutir y ensayar con miras a interpretarlo. Los resultados fueron interesantes, pero no convincentes. Pues el sólo hecho de reconocer una figura en un sitio particular, y aplicar caprichosamente una de sus posibles definiciones no afectaba concluyentemente la performance de la obra.

Este valioso primer paso nos enseñó a reconocer algunas figuras retóricas y a involucrarlas a la performance, la cual resultó ser poco convincente, vaga y sin un real sustrato que fundamentara la interpretación musical de manera sustancial para nosotros. Es decir, no sentíamos propia, o verdadera la interpretación que realizamos, pues no logramos comunicar mayor cosa.

En un segundo momento, y tras conocer algunos escritos ya mencionados de López-Cano en capítulos anteriores, nos dimos cuenta de que estábamos realizando una mera taxonomía simple de lugares de convergencia semiótica entre texto y música. Por tanto, la enorme mayoría de la pieza se nos escapaba de las manos, de la mente y de la competencia musical consciente. Imposible interpretar una obra basándonos solo en ciertos lugares que denominamos “retóricos”.

Nos convencimos entonces de que nuestra aproximación debía comenzar por un entendimiento del texto y su recorrido afectivo. Inmediatamente nuestro discurso musical comenzó a tener algo más de sustancia y sentido, pues dábamos una interpretación relevante a las figuras retóricas de acuerdo con el afecto que apuntábamos del pasaje, es decir, la figura resaltaba el afecto. En este momento ya sentíamos algo de diferencia, pero todavía la pieza no convencía totalmente pues estaba sobre interpretada en lugares puntuales, mientras el resto de la obra solo conducía, o servía de conexión para los puntos “expresivos”. Estábamos produciendo una montaña rusa desagradable y desbalanceada.

Ya en un tercer momento, y luego de mucha más lectura entendimos el papel de la retórica en la música del barroco. El problema principal de nuestra aproximación era que tratábamos de adjudicar a la figura retórico-musical un significado afectivo, el cual no tiene per se. Entendimos entonces que la retórica es un conjunto de herramientas que van más allá de las figuras retórico-musicales. La retórica ayuda a transmitir o comunicar el texto y sus múltiples momentos. El significado del texto, o el entendimiento del texto y sus momentos es mejor transmitido por medio



de las herramientas retóricas, es parte de la comunicación afectiva de la obra, es una herramienta estratégica del compositor, pero no es un lugar puntual donde debemos buscar el significado.

Una vez comprendimos esta problemática, involucramos la teoría de los afectos y pasiones del alma para tratar, dentro de nuestras posibilidades, de entender a la luz del pensamiento del siglo XVII los sentimientos o pasiones humanas. Ya con la ayuda de diferentes filósofos, y sobre todo de Descartes, incorporamos a nuestro análisis del texto las situaciones descritas en *Las pasiones del alma*, para identificar estados afectivos que nos impulsaran a la comprensión del texto.

En un último momento, ya podíamos hacer una interpretación del texto a la luz de los afectos del siglo XVII, ver cómo la retórica ayuda a resaltar el mensaje del texto, a comunicar mejor, a llamar la atención sobre lo que se quiere comunicar. Nuestra interpretación ya tenía suficientes herramientas para entender la línea del canto a partir de la letra.

Sin embargo, como continuistas nos sentíamos cada vez más alejados de esta producción de sentido musical y de la efectiva comunicación a base de la retórica. Nos faltaba involucrar los “momentos retóricos” exclusivos del bajo continuo. Estos momentos no se identifican primeramente como figuras retórico-musicales (pero pueden ser identificados como tales), pero una vez nos detenemos en ellos y les otorgamos la misma importancia que a los lugares retóricos del canto, comprobamos que aportan significativamente a la comunicación de sentido. Fue de nuevo gracias a López-Cano, que entendimos como teorizar sobre estos momentos retóricos, o de carga semiótica a nuestro análisis para posteriormente involucrarlos a nuestra interpretación retórica.

El método de análisis que planteamos en el capítulo 4 funciona como una guía para lograr una interpretación retórica, o con herramientas para facilitar la comunicación de lo que cada músico entiende de la obra. En nuestro caso, hemos trabajado sobre la música vocal italiana de la segunda práctica y consideramos que los pasos analíticos que anotamos pueden ser valiosos para lograr esa comunicación con el público de la que tanto se ha hablado.

Por cuestiones de espacio —pues ya sobrepasamos por mucho las dimensiones propuestas para este trabajo—, presentaremos el análisis detallado de cinco obras contrastantes. En ellas variamos las maneras de jerarquizar los momentos retóricos y las gráficas que dan cuenta de ellos.

Nuestra intención desde el momento inicial de escritura de esta investigación ha sido poder ofrecer los resultados analíticos desde una aproximación pedagógica, de manera tal que si el lector desea compartir estos análisis con sus estudiantes o agrupaciones se encuentre con diferentes maneras de presentar los resultados, unas muy detalladas y otras que se dirigen más directamente a la interpretación.

Nuestro recorrido analítico trabajó 21 piezas de Barbara Strozzi, hemos seleccionado las siguientes cinco con el objetivo de presentar un análisis de las formas más comunes para la música vocal de cámara con continuo de mediados del siglo XVII en adelante. Así pues presentamos:

- *Amor dormiglione, aria*
- *L'eraclito amoroso, lamento*
- *Il lamento, cantata-lamento*, que además maneja cuestiones de género al tratar un lamento masculino
- *Erat Petrus, motete*
- *Sospira, respira, dueto de cámara*

De esta manera pretendemos enfrentar nuestra metodología a diferentes formas y estilos para observar las dificultades particulares que se generan en cada uno de ellos.

Las versiones sobre las que vamos a trabajar nuestra crítica se han escogido basándonos en el reconocimiento de la agrupación y de la cantante principalmente. En el caso de *Erat Petrus* y *Sospira, respira* estas han sido las únicas grabaciones profesionales de las que tenemos noticia.

## *Amor Dormiglione Op.2.22*

*Amor*, o en su versión latina Cupido, es la personificación del deseo amoroso y la fertilidad. En la Italia renacentista su representación se consolidó como un niño desnudo capaz de personificar todos los aspectos del deseo amoroso. En el caso que nos atañe, cuando cupido se encuentra dormido simboliza la ausencia del amor.<sup>417</sup>

El título de la obra, y la lectura de lo que representa el cupido dormido nos da indicaciones generales de lo que podemos esperar en la obra, trataremos con la ausencia del amor.

*Amor, non dormir più  
sù, svegliati homai  
che mentre dormi tù  
dormon le Gioie mie  
vegliano i guai.*

Amor, no duermas más  
arriba, despiértate ya  
que mientras tu duermes  
duerme mis Gozos y  
velan mis problemas

*Non esser Amor dappoco  
strali, strali, foco, foco  
strali, strali, sù, sù  
foco, foco, sù, sù  
non dormir più  
Svegliati sù*

No seas negligente Amor  
flechas, flechas, fuego, fuego  
flechas, flechas, arriba, arriba  
fuego, fuego, arriba, arriba  
no duermas más,  
despiértate, arriba

*Oh pigro oh tardo  
tù non hai senso  
Amor melenso,  
Amor codardo*

Oh perezoso, oh lento  
contigo no hay caso  
Amor tonto,  
Amor cobarde.

*Ahí quale io resto  
che nel mio ardore  
tù dorma Amore:  
mancava questo!*

Ay, mientras yo permanezco  
con mi ardor  
tu duermes Amor  
¡faltaba esto!

---

<sup>417</sup> Anthony Grafton, Glenn Most, and Salvatore Settis, eds., *The classical tradition* (London, England: Belknap Press of Harvard University Press, 2010). Pág. 244-246

## Análisis del texto

El texto trata de la voz poética dirigiéndose al adormilado *Amor* para pedirle insistentemente que se levante, lance sus flechas y despierte el fuego. A pesar de su insistencia, *Amor* permanece dormido, razón que enfurece a la voz poética quien le llamará perezoso, lento y cobarde. Aún tras los improperios verbales no hay reacción de *Amor*, llevando a la voz poética a resignarse frente a la irónica situación: mientras ella arde de deseo, *Amor* duerme.



Imagen 12. Cupido dormido, Ca.1640 Bartolomeo Coriolano. Xilografía. Museo RIDIS

### Estrofa I

La voz poética, de sexo indeterminado, se dirige a *Amor* para pedirle insistentemente que se levante, ya que, al estar dormido, los problemas permanecen en vela y el gozo se mantiene ausente.

Vemos varios manejos interesantes del lenguaje en esta primera estrofa. Estar dormido es una alegoría de no estar presente, significado que confirmamos al enterarnos de lo que representa el cupido dormido para la época. Por otra parte, vemos polos opuestos: *Amor* dormido y los problemas en vela. Si continuamos por la misma ruta de la alegoría, estar en vela debe alegorizar estar presente. Por otro lado, el texto menciona que mientras *Amor* duerme, también duerme el gozo de la voz poética. Entendemos entonces que el gozo está ausente y que hay una relación directa entre el gozo y *Amor*.

La voz poética quiere recuperar el gozo y alejar los problemas. Para Descartes este querer acercarse a un bien y alejarse de un mal se manifiesta como la pasión del deseo.

Nos parece encontrarnos con un texto animado, con verbos en imperativo que incentivan e intentan contagiar de energía al taciturno *Amor*. La no mención de dificultades u obstáculos nos permite pensar que, para la voz poética, es factible lograr despertar a *Amor*.

Podemos deducir a partir de la primera estrofa un afecto complejo. Como mencionamos, la voz poética no parece creer que tendrá problemas o dificultades para lograr despertar a *Amor* y los verbos en imperativo que utiliza no dejan pie al titubeo. Al parecer, nuestro protagonista cree que tiene amplias posibilidades de alcanzar su deseo. Para Descartes esto se traduce como esperanza. El filósofo anota, que si estamos muy seguros de poder realizar nuestro deseo, la esperanza puede convertirse en certeza. Por el contrario, si las posibilidades son dudosas, experimentamos temor, y si son muy pocas, desesperación.

Si tomamos en cuenta lo inferido del título y la zona afectiva en la que nos instaura la primera estrofa, podemos comenzar un proceso de *topicalización*, o en otras palabras, insertarnos en una historia ya conocida, prediciendo su desenlace: o bien *Amor* despierta y el tránsito afectivo lleva al retorno del gozo, o se mantiene dormido desembocando en la desesperación.

## **Estrofa II**

En esta estrofa vemos un círculo retórico de tipo *epanadiplosis*. Este se forma al repetir el texto de la primera estrofa “no duermas más”, al final de la segunda. El uso de esta figura nos indica que el deseo de la voz poética se mantiene vigente para la segunda estrofa. Vemos repeticiones inmediatas de las palabras flechas, fuego y arriba.<sup>418</sup>

Además, cada palabra aparece cuatro veces en la estrofa creando varios círculos retóricos más cerrados o *epanalepsis*.

No seas negligente Amor  
flechas, flechas, fuego, fuego  
flechas, flechas, arriba, arriba  
fuego, fuego, arriba, arriba  
no duermas más,  
despiértate, arriba

---

<sup>418</sup> No consideramos que la repetición de la palabra arriba sea un círculo retórico porque pensamos que es de por sí una manera diferente de verbalizar el deseo expresado en la expresión: no duermas más.

La voz poética se dirige a *Amor* llamándole negligente o inepto. Esta manera de dirigirse a *Amor*, denota un cambio en la dirección afectiva, apoyado por las repeticiones de palabras mencionadas. El final de la estrofa indica que *Amor* todavía no ha despertado, dejando el deseo de la voz poética sin resolverse. Parece que no va a ser tan fácil lograr que este caprichoso y a veces malévolo dios se levante.

Frente a las alegorías más comunes de las flechas y el fuego: flechas pueden ser alegóricas de miradas y el fuego, del deseo sexual; por otro lado, Cupido carga flechas de plomo para romper las relaciones entre los amantes, tornando uno de ellos indiferente y flechas de fuego que los hacen arder en pasión. En cualquiera de las dos rutas alegóricas, se descubre un *atractor*, que nos lleva hacia el erotismo.

Esta estrofa aporta nueva información a nuestra *topicalización*. Primero, nos lleva a favorecer la ruta mencionada en la que la voz poética no logra su deseo; y segundo, nos indica que la naturaleza de su deseo es erótica. Esta ruta en la cual la voz poética no logra satisfacer su deseo sexual detona a su vez un *guión* que nos predispone a encontrar reclamos y quejas hacia *Amor*, insistencias en recalcar la desdicha de la voz poética y de su desgracia.

Según Descartes, al ver pocas posibilidades de que nuestro deseo se realice experimentamos el afecto complejo del temor; “que no es otra cosa más que una mezcla de amor y deseo hacia adquirir algo y ver pocas posibilidades de conseguirlo.” Podríamos decir entonces que, en este caso, el temor es la intensificación por frustración del deseo.

### **Estrofa III**

Esta estrofa no evidencia un tratamiento especial del lenguaje. A nuestro parecer su texto puede ser entendido literalmente.

En esta estrofa la voz poética cambia marcadamente su trato hacia *Amor*, ahora le llama perezoso, lento, tonto, cobarde. Estos improprios nos indican que hemos llegado a un estado afectivo muy intenso. Al parecer la voz poética ha dejado de pedir a *Amor* que se levante, se ha dado cuenta que no va a lograrlo de la manera que ha venido intentándolo. Recurre entonces a insultarle, tal vez con una nueva estrategia logre llamar su atención.

Regresando a Descartes, la ira se experimenta cuando sufrimos un mal sin merecerlo. El texto no da fe de que la voz poética haya realizado algún mal, parece entonces probable que la situación que le acontece sea merecida y solo sea el caprichoso Cupido el que la ignore. Al mismo tiempo la voz poética experimenta desesperación ya que cada vez son más pocas las posibilidades de lograr su deseo.

#### **Estrofa IV**

Esta estrofa abre con la exclamación “Ay” y permite desahogarse un poco a la voz poética. Al mismo tiempo la entendemos como el punto donde culmina el afecto de la ira que vimos en la estrofa anterior.

Luego de expresar su ira, la estrofa nos dibuja la ironía que la voz poética ve en su situación, mientras ella se mantiene en un constante estado de ardor, *Amor* la ignora totalmente y se mantiene dormido o ausente. Por tal razón la voz poética no encuentra un amante con quien saciar su ardor y regresar al estado de gozo. Parece que estos problemas permanecerán en la vida de la voz poética, la cual, a partir de la expresión “faltaba esto” cierra el poema resignándose a no haber alcanzado su deseo.

Descartes no nos habla de una pasión específica que ocurriría cuando nuestro deseo, por más que intentemos, no se logra. Nos parece que un afecto apropiado para describir esta situación es la frustración y tal vez la resignación. Siguiendo con nuestra metodología, y la ruta como Descartes describe las pasiones complejas, podríamos decir que la resignación y la frustración son una clase de tristeza, en este caso mezclada con ira.

Como vemos el texto y los escritos de Descartes no nos permiten estar seguros de cuál es la pasión correcta para esta estrofa. Será cuando veamos la música de la sección e identifiquemos como está construido el momento retórico que tendremos claridad.

## Análisis de la música

Primera sección c. 1-16.

La primera sección, *aria*, consta de 16 compases divididos en 4 frases (c. 1-3, 4-6, 6-12, 12-16).

Strozzi no tarda mucho en recorrer toda la octava modal  $Mi_4-Mi_5$ . Este pronto recorrido es frecuente en sus obras, por ende, en este momento del análisis pensamos que puede ser un dispositivo gramatical propio de su estilo y no una indicación retórica de instaurarse inmediatamente en el registro agudo y todo lo que ello significa.<sup>419</sup>

Vemos que la música se mueve rápidamente hacia la zona *durum* del hexacordio,  $Re\#$  en el c. 2, indicándonos que nos encontramos en la zona de los afectos “duros”.

The image shows a musical score for the first three measures of Strozzi's 'Amor dormiglione'. It is written in 3/2 time and D major. The vocal line (treble clef) has the lyrics: "A - mor a - mor non dor - mir più su su su su". The piano accompaniment (bass clef) features long, slow-moving notes. Annotations include "epizeuxis" over the first two measures, "hex. durum" with an arrow pointing to the sharp F note in measure 2, and "hypotiposis" over the final two measures.

Ejemplo 23. Strozzi, Amor dormiglione c. 1-3

Al haber catalogado esta pieza como un *aria* nos ubicamos dentro de un contexto predeterminado donde esperamos que los distintos elementos musicales se comporten de acuerdo a la tradición. Partiendo de esta contextualización notamos un comportamiento inusual en el bajo. Recordemos que las arias tienen un movimiento rítmico-armónico constante y direccionado a partir de un bajo melódico.

En los primeros 3 compases el bajo parece estar acompañando un *recitativo*, está construido por notas largas y poquísimo movimiento. Esta disposición particular parece estar imitando un movimiento casi nulo de los espíritus animales, lo cual corresponde a una ausencia de afecto. Al mismo tiempo puede estar imitando un estado de quietud, de paz o cualquiera que queramos vincular a la falta de movimiento, pereza, sueño, lentitud, etc.

<sup>419</sup> Como en este momento no tenemos en cuenta el texto no podemos tomar una decisión sobre si lo tratamos como un dispositivo gramatical o retórico, posteriormente retomaremos este punto.



La segunda frase c. 4, presenta un cambio de ritmo en el bajo —que parece haber salido de su estado afectivo inicial— y presenta un motivo melódico en ritmo dáctilo de 3 notas que imita la soprano.

Ejemplo 24. Strozzi, Amor dormiglione c.4-6

El c.5 es uno de los pocos momentos de la pieza donde ambas voces comparten la escritura rítmica (también c. 26). Es de resaltar que las 4 veces que aparece este motivo nunca es repetido como una unidad literal, la primera vez en el bajo, la segunda imitado por la soprano y el bajo realizando un ritmo complementario, la tercera vez se presenta en ambas voces simultáneamente y la cuarta modifica el diseño melódico repitiendo la altura de la primera nota en la segunda. Estas repeticiones inmediatas en la soprano, a pesar de sus mínimas modificaciones, podríamos catalogarlas como *epizeuxis*.

Para la primera parte de la tercera frase c.6-9, Strozzi ofrece una melodía ascendente por grados conjuntos y de valores largos para la soprano o *anabasis*, contrastando rítmicamente con la frase anterior. Strozzi contrapone estos valores largos con un bajo melódico secuencial en valores cortos, cuyo motivo consta de una bordadura inferior. El carácter secuencial ascendente puede ser considerado como una *gradatio*, siempre a décimas con la soprano.

Ejemplo 25. Strozzi, Amor dormiglione c.6-9



Esta decisión de marcar la *hyperbole* se toma porque es muy rara la vez que la compositora a lo largo de su obra utiliza este registro. Pero para estar seguros necesitamos del texto.

Luego de que esta nota cae en una amplia línea descendente. Podríamos considerar que la línea del bajo de nuevo es una figura *anabasis-catabasis* y que no hemos salido de la zona *antítesis*.

Segunda sección c. 16-30

Consta de 4 frases (c. 16-18, 18-21, 20-24, 24-30) continuando en estilo *aria*.

La primera frase hace un uso continuo de la anacrusa otorgando movimiento e impulso, utiliza valores rítmicos constantes en la soprano (blancas), y un motivo recurrente con variación interválicas generando una frase ligera. El motivo melódico Do-Si-Si, al repetirse en un intervalo más amplio Mi-La-La genera un énfasis sobre su primera nota.

La segunda frase se construye a partir de un motivo descendente en valores de negras de cinco notas que se presenta en el bajo. Este motivo es imitado en la soprano. Podríamos pensar que esta imitación por la soprano es una *mimesis*, pero es tan recurrente en el estilo italiano y de la compositora que, a no ser que el texto revele un momento retórico, consideramos este dispositivo como gramatical. De igual manera las cinco notas descendentes que conforman el motivo pueden ser consideradas una *catabasis*, de nuevo esperaremos el texto para decidir. Recordemos que no todas las melodías que obedecen a este diseño son *catabasis*, la figura retórico-musical se identifica como tal, de acuerdo con el contexto donde se presenta.

Ejemplo 28. Strozzi, Amor dormiglione c.16-23

El bajo utiliza de nuevo el  $Mi_4$  en el c.18 que habíamos marcado como *hyperbole* en el c.14. Podríamos decir que en este momento es un dispositivo gramatical por la armonía sobre la cual parte, o tomar el fenómeno como una *hyperbole* que nos marca el comienzo de la imitación a partir de un afecto tenso y violento al estar diseñado sobre un registro agudo y notas rápidas, el cual a medida que dialoga con la soprano se va llevando hacia afectos menos tensos imitados musicalmente al comenzar el motivo siempre en un registro más grave. Esta parece una explicación posible, un afecto intenso es discutido con alguien y gracias a esta conversación los ánimos se van apaciguando cada vez más.

Mencionemos también la inserción de silencios en esta frase. Esta inserción parece tener como objetivo resaltar el motivo de las cinco notas y su tránsito repetido en ambas voces, ya que el silencio ocurre en el punto de imitación. El resultado sonoro es un diálogo sobre el mismo tema que expone diferentes puntos de vista al estar imitado en diferentes alturas, consideramos entonces la figura *polyptoton*. De nuevo repetimos que estos procedimientos imitativos son comunes en el estilo, nos llama la atención que se repita el motivo seis veces consecutivas

tendiendo al registro grave; dando razones para sospechar un uso sobre extendido de un dispositivo gramatical, tornándose en retórico. El texto nos aclara más adelante este punto.

La tercera frase c.20-24 es construida a partir del motivo de cinco notas descendentes de la frase anterior, solo que esta vez la soprano no va a esperar que el bajo le responda, su frase cambia recortando el valor de la última nota a la mitad y repitiendola. Además, en lugar de respetar la palabra del bajo, cambia los silencios de la frase anterior por dos blancas. Este motivo es inmediatamente transportado a la tercera y haciendo uso de esta *gradatio* nos lleva a un *climax* en el Fa# del c. 23. Este Fa# excede el ámbito del modo y lo marcamos como *hyperbole*. Al ser una altura sorpresiva podemos también considerar marcarla como *exclamatio*.

Si bien la frase anterior puede interpretarse como el camino hacia la tranquilidad a partir del diálogo entre dos partes del motivo descendente de las cinco notas, esta se puede interpretar como su contrario y absoluto apuesto. La soprano ya no da tiempo a que el bajo dialogue con ella, ya no lo escucha pues eliminó sus silencios, ahora está hablando ella sola e intensificando sus emociones al repetir la misma idea de una manera más aguda hasta que llega a la *exclamatio*. El bajo conduce fuertemente al utilizar el cromatismo Re-Re#-Mi c.21, para luego permitir a la soprano expresar sin problemas la intensificación del afecto, sumándose a esta con un fuerte movimiento melódico-armónico hacia el La3.

Ejemplo 29. Strozzi, Amor dormiglione c.20-25

La cuarta frase c.24 está construida por 2 semifrases utilizando el mismo material melódico. Notamos que se retoma el motivo dáctilo del c.4. Este motivo fue tan llamativo que su reaparición nos da razones suficientes para considerar que estamos frente a una *epanadiplosis* o círculo retórico.

Ejemplo 30. Strozzi, Amor dormiglione c.23-28

La primera semifrase c. 24-26, termina en armonía de V, mientras que la segunda semifrase c. 27-30 repite este motivo a la cuarta superior cerrando la sección en armonía de I. Podríamos considerar que estamos frente a un círculo retórico más cerrado o *epanalepsis*, pero al revisar la obra de la compositora es recurrente encontrar en las secciones finales de las *arie* y *ariosi* este procedimiento de presentar una frase y llevarla a la semicadencia en V, para luego transportarla y que su final sea al I.

En el c.25 el bajo sugiere un motivo basado en una figuración por bordadura inferior, que es imitado por la soprano y produciendo en el c.26 ritmos idénticos entre ambas voces, siendo la segunda y última vez que se presenta este paralelismo rítmico en la pieza. Tradicionalmente la equiparación rítmica en las voces, corresponde a intenciones de claridad textual. En esta obra, la sincronicidad rítmica entre las voces es tan escasa que podría tener un sentido retórico.

Justo al final de esta sección el bajo realiza una extensión de la cadencia c. 29-30, involucrando una hemiola y dándole un carácter fuertemente conclusivo a esta cadencia.

Tercera sección c. 31-33

Esta sección tiene una nueva indicación de compás, pasando del ternario al binario; la catalogamos como *arioso* por el movimiento y dirección que aporta el bajo. Como sabemos los

cambios de estilo son detonados por eventos en el texto, así que podemos esperar algún contraste afectivo interesante en esta sección.

Luego de un silencio que nos ayuda a separar las secciones y que puede ser considerado retórico o *pausa*, se presenta un motivo en la soprano que luego de un silencio corto, se transporta a la cuarta superior; pudiendo ser considerada esta repetición como *synonymia*. A diferencia del silencio anterior, este es considerado gramatical ya que el *arioso* contempla la separación de pequeñas frases utilizando silencios.

30

oh pi - gro oh tar - do tu non hai

synonymia hypotiposis apostopesis

Ejemplo 31. Strozzi, Amor dormiglione c.30-33

Notamos que, en la repetición del motivo, las dos últimas notas duplican su valor en un gesto sin duda retórico. Esta aumentación coincide con la cadencia de ambas voces, terminando ambas frases, sin embargo, gracias a la aumentación, la última nota de la soprano llega un pulso después que en el motivo original.

El diseño de la línea del bajo del c.32, descendente y por grados conjuntos puede ser catalogada como *catabasis*. De nuevo será el texto quien confirme esta posibilidad. Sin embargo, debemos mencionar que este manejo del bajo, dentro de un *arioso* es común en Cavalli, maestro de Strozzi y en la obra de la compositora ocurre en múltiples ocasiones, indicando la posibilidad de ser un dispositivo gramatical.

En medio del c.33 vemos un silencio para ambas partes. Este silencio apunta a ser retórico por estar escrito en ambas voces, en cuyo caso lo catalogamos como *apostopesis*. Al mismo tiempo puede estar cumpliendo la función de separar el *arioso* del *aria* siguiente, en cuyo caso debemos preguntarnos cómo interpretar las últimas tres notas del c.33, si bien con carácter binario, o como una de las unidades ternarias de la siguiente sección. Al revisar la obra de la compositora, encontramos que es común que en los pasos entre *arioso* y *aria* se escriban las primeras notas de un motivo en el *arioso*, y el resto de ellas en el *aria* a manera de anacrusa, diseñando una transición sin romper el discurso musical. Sin embargo, cuando este tipo de transiciones suceden,

no están anteceditas por un silencio. Musicalmente es lógico asumir que las últimas 3 corcheas del c.33 equivalen a un pulso de la nueva sección.

Los afectos de esta sección parecen ser más violentos que en las secciones anteriores o haberse incrementado. Vemos en la escritura el uso de semicorcheas y la dirección hacia el registro agudo en la soprano, indicando un afecto diferente e inclusive utilizando ornamentalmente un Fa#<sub>5</sub>, nota que excede el modo. Mientras la soprano incrementa su estado afectivo, el bajo parece no inmutarse y dirigirse tranquilamente y de manera natural al La, donde esperará la resolución de la soprano.

Cuarta sección c.34-44

Esta sección retorna al *aria* y se divide en tres partes c. 34-39, 39-43, 43-44.

La primera frase presenta un motivo tético en la soprano c.34-35, de 5 notas que es repetido a la segunda superior. Sin embargo, esta repetición modifica el valor de la cuarta nota c.36. En el c. 36 vemos otro motivo Do-La —esta vez anacrúsico—, derivado de la segunda y tercera notas del motivo anterior, La-Sol c.34 y luego transpuesto Si-La c.35. Esta transformación del motivo se somete al mismo tratamiento: es repetido a la segunda superior Re-Si y el valor rítmico de su segunda nota es recortada, dando pie a un desplazamiento rítmico que culmina en el Mi<sub>5</sub> del c.37.

Esta transformación del motivo, su dirección ascendente, su desplazamiento del acento y su final en una nota aguda, son suficientes razones para enmarcar todas estas particularidades como un momento retórico y catalogarlo como una *paronomasia*. Podríamos catalogar varios de estos fenómenos como figuras retórico-musicales individuales, *gradatio*, *syncopatio de Thutingus*, *exclamatio*, pero su entendimiento general es de momento retórico complejo al estar formado por una aglomeración de figuras.



Ejemplo 32. Strozzi, Amor dormiglione c.34-39

La línea melódica se ha intensificado tanto que parece haber perdido el control de sí y haber perdido la cabeza a través de las transformaciones rítmico-melódicas del motivo, y cuando no puede confundirse más, no le queda otra que lanzar una *exclamatio* para culminar la frase.

Mientras todo esto pasa en la soprano, el bajo otorga una fuerte direccionalidad armónica al realizar el cromatismo Re-Re# y dirigirse directamente al La del c.37 sobre el segundo pulso. Este final sobre un segundo pulso, en lugar del primero se suma a la idea de pérdida de control del canto. Tal vez la pérdida de control haya comenzado en el mencionado c.33, donde las tres últimas notas del *arioso* corresponden a un pulso ternario del *aria* y a partir de ese momento todo fue yéndose hacia el caos. El final de la frase c.38 reacomoda el desplazamiento rítmico guiándonos de nuevo a una cadencia en La, esta vez tética en el c.39.

La segunda frase c.39-43 presenta una *ruptura estilística* considerable. El uso del *passus duriusculus* en el bajo, la no resolución de la disonancia en la soprano en la segunda nota del c.40 o *catachresis*, junto con la estaticidad de la soprano en su registro grave c.39-40, la *mutatio modi* al utilizar el Do# en la voz del c.42, el *saltus duriusculus* La-Re#, la cadencia evitada al final del c. 42 y la *exclamatio* al final del mismo son razones suficientes para considerar esta frase una

*ruptura estilística* cuyas figuras podemos interpretar como *atractores* que apuntan a la zona afectiva *grave*.

The image displays a musical score for Strozzi's 'Amor dormiglione' (measures 39-45), featuring a piano accompaniment and a vocal line. The score is annotated with various rhetorical and musical figures:

- Measure 38:** Annotated with *hypotiposis*.
- Measure 40:** Annotated with *catachresis*, *hypotiposis*, and *passus duriusculus*. The piano part includes a *bajo de lamento*.
- Measure 42:** Annotated with *mutatio modi*, *salus duriusculus-epizeuxis*, *cadencia evitada*, *falsa relación*, and *Circulo Retórico epanalepsis* (with *exclamatio* below it).
- Measure 44:** Annotated with *hypotiposis* and *ut supra*. The piano part includes a *mutatio modi*.

Ejemplo 33. Strozzi, Amor dormiglione c.39-45

Parece que la pérdida de la razón que analizamos en la frase anterior colapsa totalmente y nos sumimos en un afecto *grave*. Al mismo tiempo la soprano, al estatizarse en el Mi<sub>4</sub>, se rehúsa a ser arrastrada por el bajo, a los abismos del *passus duriusculus*, construido por la elisión de dos tetracordios descendentes frigios típicos del lamento (La-Mi y Mi-Si), el primero con sus notas cromáticas de paso y el segundo sin ellas. Nuestra competencia auditiva no alcanza a identificar la presencia del *token* de lamento, pero es posible que la del lector si lo logre.

El c.44 repite la cadencia hacia I que vimos en el c.38, creando otra *epanalepsis* y regresándonos súbitamente a la zona afectiva original, utilizando una *mutatio modi* con el Do# en el continuo para el c.44. El siguiente y último compás tienen la inscripción *ut supra* y nos regresa al comienzo de la pieza para repetirla.



Imagen 13. *Cupido dormido*, Anónimo. Escultura romana de la segunda mitad del siglo XVII. Hermitage.

### **Relaciones entre música y texto**

Pasemos ahora a relacionar los momentos más importantes del texto y los momentos más importantes de la música para tomar la decisión de cuáles de ellos son momentos retóricos y cuáles dispositivos gramaticales.

Las relaciones directas *vis a vis* entre texto y música que cobijan las *hipotiposis* y el uso del *word painting* han sido marcadas en la partitura y no creemos que necesiten una explicación más allá de identificarlas.

Recordemos que, para adjudicar función retórica a un momento de la obra, este debe vehicular un contenido semiótico proveniente de nuestra interpretación del texto o de la música, y ocupar un espacio dentro de la narrativa de la obra. Es posible que sea necesario llegar a la semiosis unificada para discutir la pertinencia del momento retórico para la narración.

Retomemos nuestra paráfrasis del texto poético y realicemos las adecuaciones necesarias luego de llegar a la semiosis global:

El texto trata de la voz poética dirigiéndose al adormilado *Amor* para pedirle insistentemente que se levante, lance sus flechas y despierte el fuego. A pesar de su insistencia, *Amor* permanece dormido, razón que enfurece a la voz poética quien llamará

perezoso, lento y cobarde a *Amor*. Aún tras los improprios verbales no hay reacción de *Amor*. La voz poética no pierde la esperanza, pero nos confiesa estar cerca de la resignación y la tristeza frente a la irónica situación: mientras ella arde, *Amor* duerme. Sin embargo, no se deja dominar por estos afectos y se reafirma en la esperanza.

Estos ajustes son realizados luego de entender la importancia para la compositora de las líneas de texto: yo permanezco, y musicalizarlas ambas veces como un súbito retorno al modo y afecto general de la pieza. De la misma manera, el texto: mientras yo ardo, tu duermes *Amor*, ha sido tratado como una ruptura estilística hacia los afectos graves. Strozzi no hubiese hecho tales esfuerzos retóricos si no hubiese considerado ambos momentos del texto importantes para la obra.

Este es un momento significativo para nuestro análisis. Nosotros hemos entendido el texto de una manera, pero al analizar sus relaciones con la música hemos podido ver la exégesis de la compositora. Una vez esta exégesis primaria sea clara para nosotros, debemos proceder a realizar las modificaciones en nuestra interpretación semiótica para posteriormente incluirlas en la performance musical.

Ahora extractamos los sucesos más relevantes de la obra, o aquellos momentos que son necesarios queden claros al escucha para garantizar la comprensión integral de la pieza. Una vez los tengamos extractados debemos pasar a buscar 1) cómo se relacionan con la música, 2) qué contenido vehiculan, 3) cómo lo vehiculan y 4) aportar sugerencias interpretativas.

*Amor* dormido, voz poética insiste en levantar a *Amor*, voz poética insiste en las flechas y el fuego, enfurecimiento de la voz poética: perezoso, lento y cobarde; *Amor* no reacciona, resignación en la voz poética, situación irónica: arder-dormir

#### *Amor* dormido

Durante la pieza hemos encontrado diferentes lugares en los cuales las voces evidencian momentos de quietud que llamaron nuestra atención. Estos momentos estarían representando a *Amor* durmiendo: c. 1-3 del bajo y c. 6-14 de la soprano. Para la performance sugerimos que los primeros compases del bajo sean tocados sin ataque, la soprano en la *anabasis* c. 6-12 también sin ataque y sin utilizar *messa di voce* ni alteraciones dinámicas (*crescendo-decrescendo*). Para la frase del c. 12-16 en la soprano podemos continuar con las indicaciones anteriores, pero si el intérprete musical decide que la ornamentación del c.14 vehicula una burla de *Amor* hacia la voz

poética, debemos adaptar la frase para comunicar esa interpretación. En este caso sugerimos atacar el Mi utilizando la *esclamazione* descrita por Cacinni. Este ataque, tan diferente a los anteriores, seguido de su *crescendo*, indica a los escuchas que va a suceder algo diferente y que esta frase tiene poco que ver con las anteriores. La *esclamazione* comienza con un ataque, seguido por un *piano subito* y luego un *crescendo* que se mantiene hasta la ornamentación, lugar en el cual sugerimos se ataque suavemente cada nota para imitar la risa.

#### Insistencia en levantar a *Amor*

El uso del hexacordio *durum* en el c. 3 de la soprano lo interpretamos como una incomodidad con su situación actual, la cual describe el texto del fragmento: no duermas más. La incomodidad se transmite cuando la línea vocal quiere cambiar su hexacordio inicial y se instala rápidamente en otro sin que hayan transcurrido siquiera tres compases. La interpretación de este momento no requiere de nada específico ya que la sonoridad del Re# ya es suficientemente exótica como para resaltarla aún más

El incremento rítmico hacia el dáctilo para la palabra levántate c.4-5, 24-25 y 27-28 que a su vez crea círculos retóricos *epanalepsis* y *epanadiplosis* recalcando la importancia para la voz poética de levantar a *Amor*. El deseo de levanta a *Amor* se transmite al resaltar los momentos donde vemos figuraciones rítmicas adyacentes a líneas cuasi-estáticas. Sugerimos resaltar el ritmo dáctilo al apoyar un poco la blanca con puntillo, y prolongar muy sutilmente su duración, compensando al sustraer un poco de tiempo a la negra siguiente haciéndola más corta, casi como si estuviésemos doblepuntillando la blanca con puntillo, pero no hasta ese punto. Para la soprano en los c.4-5 sugerimos una dinámica más baja para la primera repetición del motivo “levántate” y una dinámica más fuerte para la segunda repetición, acentuando el Re con puntillo. En caso de que se desee involucrar el círculo retórico en la interpretación, sugerimos se altere la dicción, exagerando un poco cada que se repite el texto y utilizar una dinámica más fuerte para la repetición. De esta manera los escuchas interpretarán la repetición como una intensificación de su contenido.

La antítesis o ironía de manejo rítmico, en el cual una voz está casi estática vehiculando la idea de *Amor* dormido, mientras la otra presenta un movimiento rítmico considerable vehiculando la idea de despertarle. Esta contradicción, ironía o antítesis ocurre simultáneamente en los c. 6-9, 9-12, 12-15, 28-30. Por más que una voz intenta contagiar su figuración rítmica a la otra y

despertarle, la otra descansa placenteramente en sus valores largos moviéndose lo menos posible. La insistencia de levantar a *Amor* se vehicula al tener una voz que quiere contagiar su actividad rítmica a la otra que permanece casi quieta. Si se desea incluir esta idea a la interpretación musical, sugerimos que la disminución rítmica del bajo en el c.6 comience en una dinámica baja y se incremente haciendo uso de la *gradatio*, atacando cada grupo. Así se logra el contraste con las notas no atacadas y de dinámica estática de la soprano ya descritas anteriormente. Además, la diferencia dinámica ayuda a transmitir la idea de que estamos escuchando dos ideas diferentes simultáneamente. Nos parece que la misma indicación es válida para los c. 9-12, tal vez se pueda considerar un *acelerando* sutil en el bajo o un poco de *rubato* para vehicular la idea de que el bajo desea que la soprano le siga. Por supuesto la soprano la dejaremos en un tempo estricto. Para los c.28-30 el bajo realiza la acentuación tradicional de la hemiola.

Podríamos decir que la *hyperbole* del bajo Mi<sub>4</sub> vehicula esta idea ya que al no lograr despertarle con sus figuraciones rítmicas de los c.12-13 pretende despertarle por medios físicos. Para esto llega a su registro más agudo, el cual comparte con *Amor* para intentar tocarle. Lastimosamente *Amor* se encuentra por fuera de su alcance, placenteramente durmiendo sobre el Mi<sub>5</sub>, y luego de ver el fútil esfuerzo de la voz poética se burla de ella demostrándole brevemente que está consciente por medio de la burlona doble bordadura c.14. En caso de que deseemos integrar esta idea a la performance, el continuo dirigirá su frase hacia un fuerte Mi<sub>4</sub>. Para esto sugerimos de nuevo comenzar en una dinámica baja, utilizar un poco de agógica para el motivo que comienza en el c. 12 de las cuatro negras generando dirección e impulsando para lograr subir hasta el Mi<sub>4</sub>. Continuando con la idea de transmitir movimiento e impulso, sugerimos que la blanca a donde salta el continuo luego de las cuatro negras, sea corta, así imitamos el tomar impulso para un nuevo salto. Aprovechamos la línea de *gradatio* y presentamos cada motivo más fuerte que el anterior, llegando en última instancia al destino Mi<sub>4</sub>. Sugerimos añadir un poco de valor a esta figura para enfatizar y aplicar un acento. Una vez llegamos al registro de la soprano nos desplomamos desde lo alto con un poco de *acelerando* completando el *rubato* del compás. Una vez el continuo ha llegado a su relevante Mi, la soprano debería girarse y mirarle y ejecutar la bordadura burlándose directamente del continuista.

La *hyperbole* de la soprano en el c.23. Donde luego de perder la paciencia repitiendo insistentemente flechas y fuego, se desahoga en la *exclamatio* del Mi<sub>5</sub> c.22 y ya por fuera de sus

estribos rompe las ataduras del modo y sobre el Fa# y sin paciencia exclama: ¡No duermas más!. Este momento retórico vehicula la pérdida de paciencia a través de la variación del motivo, cambiando los silencios por las palabras arriba, arriba; al mismo tiempo que vehicula la insistencia sobre las flechas y el fuego. Ambos momentos son intensificados por medio de la *gradatio*, culminando en la *exclamatio* del c.22 para vehicular, aún con más intensidad a través de la *hyperbole* la idea de “no duermas más”. Como vemos, estamos frente a un momento retórico que aglomera y vehicula múltiples momentos semióticos importantes de la obra. Sugerimos se interprete esta idea a partir del el c.18, la frase “flechas, flechas” de cinco notas descendentes, que como mencionamos incluye silencios y cada vez se imita en un registro más grave apunta hacia zonas afectivas tranquilas, nos parece que comunica que la voz poética ha ganado un poco de paciencia. La frase que sigue c.20-24, sugerimos se comience en una dinámica baja que permita realizar un amplio *crescendo* hacia la *exclamatio* para explotar con un acento sobre la dinámica *forte* de la *hyperbole*. De esta manera se logra vehicular el tránsito afectivo desde una zona tranquila o paciencia, hacia la pérdida de los estribos en la *hyperbole*. También podemos incluir algo de *acelerando*. En caso de querer involucrar el *acelerando* sugerimos que la frase entre un poco tarde, al añadir un poco de tiempo al silencio de la soprano del c.20 y empezar la frase un poco más lento para dar espacio al *acelerando*. Si se opta por esta ruta, sugerimos retomar el tempo a partir de la *hyperbole* “no duermas más” e incluir un *diminuendo* hacia el final del c.23 que permite difuminar la tensión del momento y regresar a dinámicas medias para la frase del c.24.

Homogeneidad rítmica. Según la tradición, en los contextos polifónicos donde queremos que el texto se escuche claramente recurrimos a la homofonía. Como hemos mencionado, la pieza se caracteriza por la heterogeneidad rítmica. Sin embargo, en el c. 26 vemos un caso de homogeneidad que resalta el texto y que nos invita a interpretarlo musicalmente de manera diferente. Sugerimos una aproximación más lírica a la frase del c.24-30. Cuando hablamos de “más lírica” nos referimos a disfrutar de los diseños melódicos conectando las notas, sin incluir acentos o dinámicas súbitas. Así cuando repetamos el texto del círculo retórico “levántate, arriba, no duermas más, levántate, levántate, arriba, arriba”, les damos una intencionalidad diferente. Acabamos de salir de un *climax* bastante intenso y elaborado y la sección siguiente de nuevo verá esta intensificación. Nos parece que un poco de contraste ayudaría a dar relevancia a ambas secciones. Para la primera parte de la frase c.24 sugerimos una dinámica baja, y una

intensificación mínima de la dinámica y de la dicción para el c.25. El motivo del bajo del final del c.25 sugerimos tenga una dinámica media y las notas conectadas, pero articulando las imitaciones; la soprano imita esta dinámica y articulación y ambas voces realizan un *decrescendo* en el c.26, que permita llegar a una dinámica igual a la utilizada para el c. 24 en el c. 27, así ayudamos a transmitir el círculo retórico en el c. 27 y 28 repitiendo las indicaciones de los c. 24 y 25.

### Insistencia en flechas y fuego

La voz insiste pacientemente en los c.18-20 sobre el texto “flechas”, “fuego” con su motivo de cinco notas descendentes y el breve espacio entre repetición y repetición. Al dejar este espacio, la voz poética espera poder ver alguna reacción en *Amor*, al no lograr ninguna pierde la paciencia e insiste en las flechas y el fuego, pero esta vez, en el lugar del silencio pronuncia “arriba, arriba”, repitiendo de nuevo en un registro más agudo pierde totalmente el control y se desahoga en la *exclamatio*, la cual no es el final de la frase sino que, ya por fuera de control la soprano excede el límite del modo y clama: “!No duermas más!” haciendo uso de la *hyperbole*. Ver sugerencias interpretativas anteriores anotadas para la *hyperbole*.

### Enfurecimiento de la voz poética.

El cambio al *arioso* y la actitud burlona del bajo en el c. 32-33. Mientras que la soprano llama a *Amor* “oh perezoso, oh lento”, el bajo parece vehicular la burla hacia la voz poética al realizar una escala descendente hasta el La. Esta burla, similar a la discutida para la soprano en el c.14, enfurece a la voz poética tanto que solo se puede expresar con una *aposiopesis* o silencio general. En caso de que se desee interpretar el silencio del c. 33 como vehículo de este enfado, sugerimos se extienda considerablemente su duración y que este ocurra de manera súbita, es decir, cortar el sonido de las notas anteriores un poco antes y en seco, evitando la mayor resonancia posible. La *hipotiposis* de la palabra “lento” puede aportar al efecto de la *aposiopesis* que concentra el enfado al involucrar un poco de *ritardando*, así esta interpretación musical se suma a la *hipotiposis* y a la transmisión del enfado. Sugerimos que el motivo del c. 31 en la soprano incluya un cambio en el color y calidad de la voz y se modifique imitando la ira; la repetición de este motivo a la cuarta



superior, sugerimos se realice en una dinámica mucho más fuerte y la voz indique aun más la ira dirigida hacia la palabra “lento”.

La *paronomasia* de los c.34-37 vehiculan el enfado a través de una frase con gran dirección, cuyo motivo es robado de un tiempo de duración, incrementado por la *gradatio* y la repetición del texto “*Amor cobarde, Amor cobarde*” mientras la soprano se desubica rítmicamente generando un desplazamiento del acento que vehicula la pérdida de los estribos y se desfoga en la *exclamatio* del c. 37. Sugerimos se comience esta frase c.34 “*Amor tonto*” en una dinámica baja, pero en tempo e ir incrementando la dinámica y la velocidad hasta llegar a la *exclamatio*. Para resaltar el desplazamiento de acento sugerimos acentuar las notas agudas del c.36 y por supuesto la *exclamatio*. De esta manera ayudamos a transmitir la pérdida de los estribos, interpretando esta frase con la voz imitando la ira.

#### Resignación en la voz poética

Ruptura estilística hacia la zona de afectos *graves* del c.39-41. Las figuras de: *passus* y *saltus duriusculus*, *catachresis*, el breve bajo de lamento, cadencia evitada c.42. Estas figuras y el cambio radical del estilo vehiculan la resignación o frustración de la voz poética y nos dirigen hacia los afectos *graves*. Ambos posibles afectos tienen que ver con la pasión primaria de la tristeza. Sugerimos que la soprano imite la voz de la tristeza y utilice una dicción marcada articulando un poco “que en mi ardor”; mientras el bajo articula las redondas cromáticas direccionando la frase hacia la cuadrada Fa del c. 40 enfatizando con un acento y comenzando un leve *ritardando* que se extiende hasta el Si del c. 41. Continuar acentuando las cuadradas a excepción de la última Si<sub>2</sub>. De esta manera se vehicula la desaparición de la jerarquización rítmica que tanto intentó despertar a *Amor* y que fue la herramienta de la voz poética. Por ende, se difumina toda idea de esperanza con la desubicación tanto rítmica como tonal. Para ayudar a transmitir esta idea, la frase “tu duermes *Amor*” sugerimos pierda paulatinamente la articulación. Ya sumidos en los afectos *graves*, sugerimos representarlos utilizando un tempo estable pero lento para el c. 42-43 y una voz no muy llena o *messa voce* para la soprano e imitando con la voz el tono de la más profunda tristeza con un corto silencio la repetición de la palabra “faltaba”, manteniendo un nivel dinámico bajo, y una voz desprovista de brillo y de cualquier tipo de color

## Otros momentos retóricos importantes

“Mientras yo permanezco” c.38, 44.

En ambos casos este texto y su *hipotiposis* encajan en nuestra narración si existe algún tipo de alteración notoria que justifique un retorno estricto al tempo, al afecto, al color de la voz, etc. En la versión que sugerimos la primera vez que sucede c. 38 venimos de un *acelerando* y un nivel de dinámica bastante fuerte, y regresamos al tempo estricto y a un nivel dinámico medio gracias a que el texto nos dice “yo permanezco”. La segunda vez que sucede, venimos de una zona afectiva *grave*, y de una difuminación del tempo gracias a un *ritardando* c.39-40 y la instalación de un tempo lento c.42. Al utilizar la misma idea de retorno súbito al modo, tempo, y zona afectiva, resaltamos por medio de un círculo retórico la idea de no perder la esperanza y mantenerse en “momentos más agradables”. De esta manera vehiculamos la idea de que la voz poética no se va a dar por vencida y la esperanza permanece a pesar de tan terrible desenlace.

“Contigo no hay caso” o “tu no tienes sentido” (*tu non hai senso*) c. 33-34.

En este momento retórico el texto comienza en un compás binario y termina en un compás ternario vehicula la idea de que no hay manera lógica de convencer a *Amor* de que despierte. En caso de querer introducir esta idea a la performance sugerimos se enfatice el metro binario en las tres últimas notas del c. 33 y el carácter ternario del final del verso, transmitiendo la idea de confusión, en una dinámica fuerte.



Imagen 14. Caravaggio, 1608, óleo sobre lienzo. Palazzo Pitti Florencia.

### Jerarquización de los momentos retóricos

La jerarquización la hemos realizado a partir del contenido vehiculado y la importancia para la narrativa de la obra. De la misma manera como un orador selecciona los puntos más importantes del discurso y diseña los momentos de mayor énfasis que ayudan a comunicar su tesis.

- Dentro de la narrativa de la obra, la idea más relevante es el deseo de levantar a *Amor*. Alrededor de esta idea, sus connotaciones y los estados afectivos que se desprenden de ella se han articulado y confluyen las demás partes de la obra.
- El segundo momento en esta jerarquía lo ocupa la ruptura estilística, por medio de la cual la obra nos confiesa su estado afectivo oculto. La voz poética se ha sentido frustrada e impotente (ambas pasiones son una clase de tristeza) por no lograr su deseo, pero su obstinación le mantiene en pie insistiendo e insistiendo en levantar a *Amor*
- El tercer momento es la obstinación de la voz poética de conseguir su deseo. No pierde la esperanza, pese a su tristeza interior.
- El cuarto es la pérdida de los estribos de la voz poética
- El quinto es *Amor* dormido

Otras jerarquizaciones son posibles. Lo importante es saber que este procedimiento afectará la performance musical y, por ende, el mensaje que entenderá el escucha.

Presentamos una gráfica de las diferentes estrofas y su recorrido afectivo

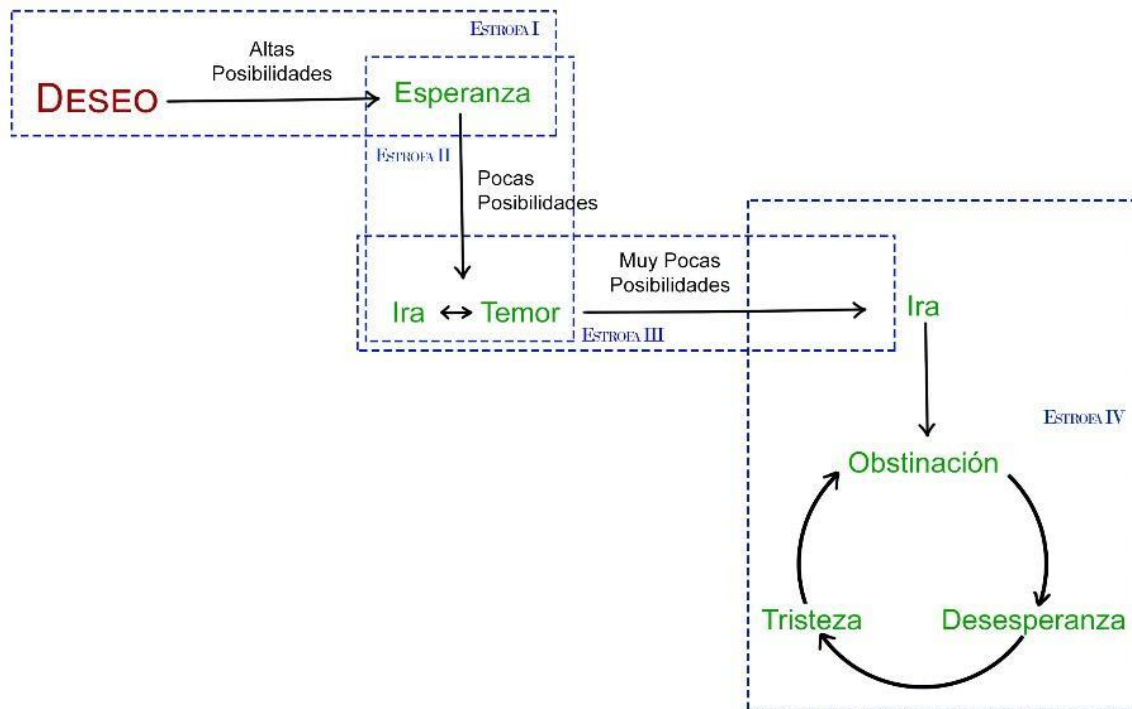


Figura 1. Strozzi, Amor dormiglione. Recorrido afectivo

El siguiente diagrama, gráfica los momentos retóricos de acuerdo con la jerarquización que presentamos.

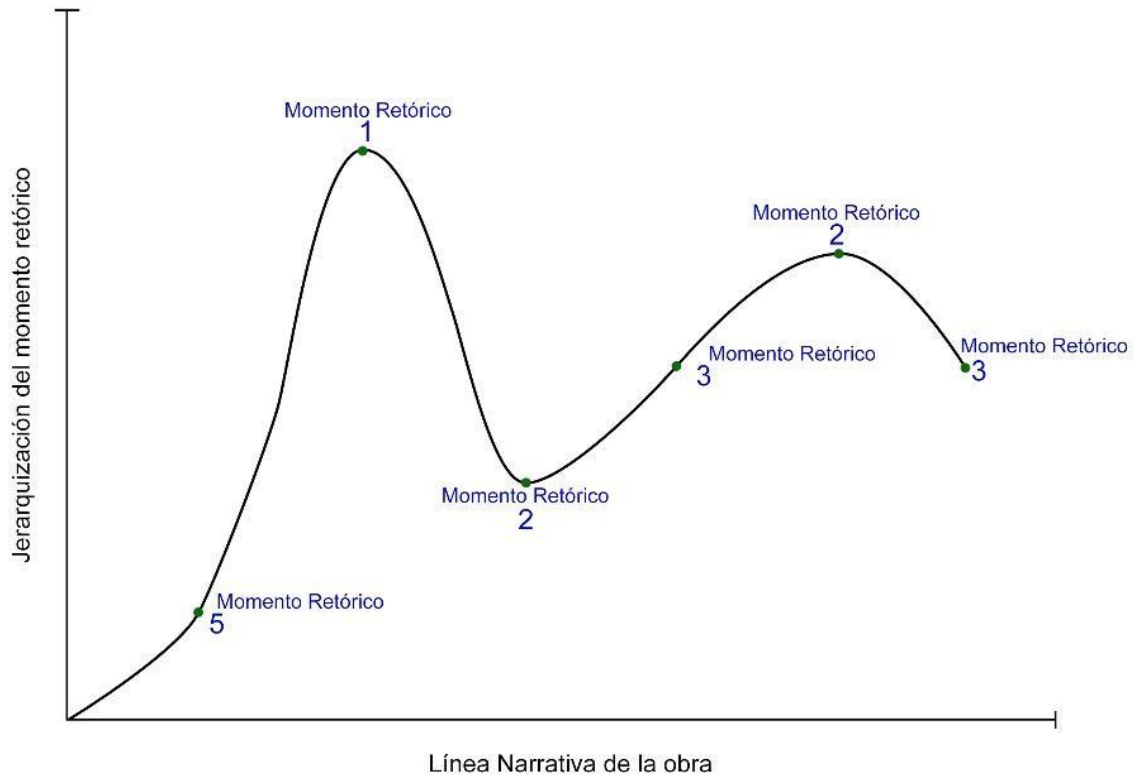


Figura 2. Strozzi, Amor dormiglione. Jerarquización de momentos retóricos

Consolidamos los momentos retóricos en los siguientes cuadros

| Momento retórico 1            |                                    |
|-------------------------------|------------------------------------|
| Compases                      | 20-24                              |
| Afecto                        | Ira → Temor                        |
| Que vehicula                  | A través de que                    |
| No duermas más                | <i>hyperbole-epanadiplosis</i>     |
| Insistencia de la voz poética | <i>polyptoton-epizeuxis</i>        |
| Pérdida de los estribos       | <i>synonimia-climax-exclamatio</i> |

| Momento retórico 2     |  |
|------------------------|--|
| Compases               | 40-42  |
| Afecto                 | Desesperanza, Frustración, Afectos graves  |
| Que vehicula           | A través de que  |
| Estado afectivo oculto | <i>Ruptura estilística: passus y saltus duriusculus, catachresis, bajo de lamento, mutatio modi, cadencia evitada, falsa</i> |

| Momento retórico 3    |  |
|-----------------------|--|
| Compases              | 37-38, 43-44                                   |
| Afecto                | Deseo → Esperanza                              |
| Que vehicula          | A través de que                                |
| Mantener la esperanza | <i>37-38 exclamatio-hypotiposis</i>            |
|                       | <i>43-44 exclamati-hypotiposis-epanalepsis</i> |

| Momento retórico 4      |   |
|-------------------------|---|
| Compases                | 34-37   |
| Afecto                  | Ira → Desesperanza                                      |
| Que vehicula            | A través de que   |
| Pérdida de los estribos | <i>gradatio-paronomasia-epizeuxis-climax-exclamatio</i> |

| Momento retórico 5            |                    |
|-------------------------------|--------------------|
| Compases                      | 1-3, 6-11, 12-15   |
| Afecto                        | Deseo → Esperanza  |
| Que vehicula                  | A través de que    |
| Imagen de <i>Amor</i> dormido | <i>hypotiposis</i> |

### Audiciones críticas

Por último, revisemos algunas grabaciones para comparar como otros intérpretes han hecho uso de los momentos retóricos.

Las grabaciones de la pieza *Amor dormiglione* a comparar son ejecutadas por las agrupaciones: *Musica Secreta*<sup>421</sup>, *Constantinople*<sup>422</sup>, *Tenet*<sup>423</sup>, *Ensemble 44*<sup>424</sup> y *La Villanella Basel*<sup>425</sup>

Nuestra primera sugerencia interpretativa general invitó a diferenciar las líneas con gran actividad rítmica (ejemplo soprano c.1-4, continuo c.6-14, etc.) de las líneas que denotan pasividad (ejemplo continuo c. 1-3, soprano c.6-14, etc.). Estas sugerencias se formulan con la intención de

<sup>421</sup> *Musica Secreta*, Barbara Strozzi, *La virtuosissima cantatrice. The Vocal Music of Barbara Strozzi*, C.D. (Amon Ra Records, 1994).

<sup>422</sup> Suzie LeBlanc, *Metamorfosi baroque impressions*, C.D. (Groupe Analekta, 2014).

<sup>423</sup> Jolle Greenleaf, Molly Quinn, and Kelsey Warnkex, *The secret lover*, C.D. (Tenet, 2016).

<sup>424</sup> Ensemble 44, *Music of ladies of the french and italian baroque*, C.D. (Ensemble 44, 2011).

<sup>425</sup> La villanella basel, *O dulcis amor*, C.D. (Ramée, 2012).

que dichas frases transmitan la invitación de movimiento a su contraparte; mientras que para las líneas parsimoniosas sugerimos el menor movimiento posible, en cuanto a realización del continuo utilizar pocas notas, arpegiaciones sencillas y no ofrecer contrapuntos elaborados para tratar de llenar el “vacío” aparente de la partitura. Este “vacío” es precisamente la ausencia de actividad por parte de *Amor*. Nuestra sugerencia va enfocada a evocar esta parsimonia. Teniendo en cuenta estas sugerencias generales podremos representar la invitación al movimiento y la parsimonia que entendemos en el texto.

En cuanto a las diferentes versiones, escuchamos que *Ensemble 44* utiliza bastante peso en la voz y en el continuo. Para nosotros la evocación al movimiento que vemos en la partitura queda anulada por este uso. Por el contrario, la versión de *Constantinople* aligera tanto el continuo, especialmente en la primera sección c.1-15 y su repetición que las contradicciones entre movimiento y parsimonia recaen exclusivamente en la cantante. *La villanela basel* utiliza algunas figuraciones en el continuo que nos alejan de la parsimonia que nos gustaría evocar con nuestras sugerencias; por otro lado, el tono de voz elegido por *Musica secreta*, muy cuidado, pero neutro y casi monótono lo encontramos inadecuado para comunicar efectivamente los afectos por los que transita la pieza. La versión presentada por *Tenet*, evidencia esta discriminación entre líneas activas y parsimoniosas, su enérgico comienzo parece evocar un berrinche o rabieta totalmente válido si se entiende la pieza como una gran queja hacia *Amor*.

Como sugerencia interpretativa habíamos planteado que para las palabras repetidas *anaphorae* y *epizeusis*, se hiciera una clara articulación y un incremento dinámico para ayudar a transmitir el efecto enfático de la repetición, ver c.1, 4-5, 16-17, 22, 24-25, 27-28, 41-42. En el caso de la repetición de la palabra *strali* (flechas) y *foco* (fuego) en los respectivos compases 20-21 y 21-22 sugerimos realizar un énfasis en la primera sílaba de la palabra repetida, para marcar el punto de llegada de las 4 negras y un énfasis a la acción que la voz poética desea sea realizada por *Amor*.

La versión de *Tenet* enfatiza claramente estas repeticiones aumentando la dicción en cada una de ellas, mientras que las demás versiones parecen no dar mayor importancia a estas repeticiones.

## **Estrofa I**

Vamos ahora a la *anabasis-catabasis* de los c.6-12. Al ser para la soprano una frase parsimoniosa, sugerimos interpretarla sin mayores articulaciones, salvo en el cambio de dirección. Esta

sugerencia busca que no se rompa la continuidad entre las alturas que conforman la figura, de lo contrario puede tornarse imperceptible. Las versiones de *Musica secreta*, *Constantinople*, *Tenet*, y *La villanella basel* logran la continuidad necesaria para que la figura sea perceptible, al tiempo que realizan la *anabasis* con algo de peso en la voz, mientras que la aligeran para la *catabasis* logrando contrastar las figuras con esta fórmula. La versión de *Ensemble 44* no realiza ninguna modificación en la voz al momento de interpretar la *catabasis*.

## **Estrofa II**

En esta estrofa nos interesa revisar el momento retórico más importante en nuestra interpretación.

Para esto queremos sugerir un *crescendo* a partir del último pulso del c.20, cuya dirección interpretativa conduzca al *climax* del c.22. Este Mi<sub>5</sub> sugerimos sea interpretado con un *crescendo* más amplio, que desemboque en la *hyperbole* del c. 23, para lograr el efecto sugerido es imperativo no respirar entre estas dos figuras. De esta manera sorprenderemos a los escuchas al conducir la frase del c.20 hacia un punto climático, que inesperadamente conduce a otro aún más fuerte. Esto lo concluimos gracias a la presencia del *climax*, cuando es seguido por una *hyperbole*.

La versión de *Tenet* presenta totalmente lo contrario a lo que sugerimos, una vez la soprano ha llegado al Mi<sub>5</sub> realiza un *decrescendo* pronunciado y la *hyperbole* es pasada por alto; la versión de *Constantinople* aprovecha para respirar entre ambas figuras generando una desconexión entre ellas y por tanto se desaprovecha la *hyperbole*; la versión de *Musica secreta* genera una pequeña articulación entre las dos figuras, pero interpreta la *hyperbole* con una dinámica mucho más piano, dando la impresión de ser una nueva frase, nosotros sugerimos una sola frase. La versión de *La villanella basel* parece estar más cerca a nuestra idea y se entienden ambas figuras en la misma frase, sin embargo, no nos termina de convencer la construcción y posterior llegada al *climax* al faltar direccionalidad, incremento dinámico y sobre todo la sensación de haber llegado a un lugar importante en la pieza. La versión de *Ensemble 44* por el contrario nos seduce con su construcción dinámica y bien direccionada del *climax* y más aún, ambas figuras son interpretadas como parte de la misma frase donde la *hyperbole* es resaltada por encima del *climax*.

## **Estrofa III y IV**

En esta estrofa nos interesa escuchar la duración del silencio de corchea, para ver si ha sido tomado sólo como un silencio general o se ha prolongado y concebido retóricamente. También



escucharemos cómo se logra el paso del *arioso* al *aria*; la construcción de la frase hacia el *climax*, la representación de la rabia, el paso a los afectos graves y por último si los intérpretes retoman súbitamente en el “mientras yo permanezco” el tempo, el carácter y las cualidades de los afectos anteriores.

*Constantinople* concibe el silencio de manera simple, el paso al *aria* lo ofrece incluyendo un *ritardando* que instaura un tempo lento a partir del cual llega al *climax-exclamatio* por medio de un *acelerando*. El gesto del *acelerando* es bienvenido ya que apoya la direccionalidad de la frase y el afecto de la ira, sin embargo, pensamos que la intensidad dinámica y el cambio en la cualidad de la voz se quedan cortos. La frase “mientras yo permanezco” no evidencia ningún tratamiento especial. La interpretación de la zona *grave* incluye un tempo más lento y la cualidad de la languidez se puede escuchar claramente en la voz y en el violoncello.

*Musica secreta* hace un silencio simple, el paso al *aria* lo realiza tomando las últimas 3 corcheas del c. 33 como una unidad de pulso del *aria* siguiente. Para la llegada al *climax* no hay mayor interpretación, no parece concebirlo como un punto o meta de llegada. El paso a la zona *grave* y la permanencia en ella no evidencia tampoco cambios en la interpretación ni en las cualidades del sonido.

*La villanella basel* extiende un poco la duración del silencio, a partir de la cual establece un tempo más lento. El paso al *aria* lo interpretan manteniendo el binario para la primera parte de la frase y cambiando al ternario para la segunda. No hay una construcción significativa hacia el *climax*. La zona *grave* es interpretada con un tempo aún más lento y un sutil *ritardando* antes de la frase “faltaba esto”. El cambio a la frase “ay, mientras yo permanezco” si es interpretado con un cambio en el tempo, y en el carácter del afecto.

*Ensemble 44* realiza un silencio simple, el paso al *aria* lo realiza tomando las últimas 3 corcheas del c.33 como una unidad de pulso del *aria* siguiente. La llegada al *climax* no evidencia una interpretación especial y la *exclamatio* es recortada resultando en una corchea. El paso al afecto *grave* lo realiza desde la frase “mientras yo permanezco” incluyendo un pronunciado *ritardando* que da la sensación de cadencia importante. Para esta sección se cambia un poco la cualidad de la voz.

*Tenet* interpreta un silencio simple el paso al *aria* lo realiza tomando las últimas 3 corcheas del c.33 como una unidad de pulso del *aria* siguiente, pero rompe la discursividad insertando una *abruptio* al final de la línea “contigo no hay caso”. La construcción hacia el *climax* cambia la cualidad de la voz para denotar la ira. La *exclamatio* es prolongada e interpretada con una cualidad diferente de la voz, así separan la ira anterior con un quejido. La sección de afectos *graves* cambia de nuevo la cualidad de la voz imitando la ironía.

### **Para terminar el análisis veamos una narrativa completa de la obra**

*Amor* duerme placenteramente sobre el registro medio-bajo del continuo, la soprano o la voz poética explora todo su registro (Mi<sub>4</sub> -Mi<sub>5</sub>) llamándole insistentemente (*epizeuxis* c.1-2). El paso al hexacordio *durum* parece decirnos que la voz poética no se siente cómoda donde está y decide muy prontamente, c.2, cambiar de hexacordio mientras pronuncia “no duermas más”. Luego a través del uso de una *epizeuxis-hipotiposis* le dice: arriba, arriba, arriba, arriba. Como vemos, mientras una línea duerme, la otra hace todo lo posible por levantarlo sin lograrlo. Sin embargo, el texto no da indicios de que la intención de despertar a *Amor* sea inalcanzable, los verbos en imperativo y las sonoridades tranquilas nos llevan a pensar que el afecto del deseo puede convertirse prontamente en esperanza.

La intención de levantar a *Amor* se nota de nuevo al musicalizar la siguiente línea de poesía “levántate” con mayor actividad rítmica c.4, pero *Amor* continúa aletargado representado en las notas largas y parsimoniosas de la soprano c.6 y que se extienden hasta el c.16 “que mientras tu duermes duermen mis gozos”. Durante este dormir, el bajo intentará con diferentes figuraciones rítmicas despertar a *Amor*, primero con un diseño de bordadura inferior c.6-8 para acompañarla en su *anabasis*, y luego ofreciendo tres notas en la misma dirección c.9-11 acompañándola en la *catabasis*, pero ninguno de estos diseños melódicos logra llamar su atención. La siguiente línea, *Amor* parece llamar a la voz poética desde el Mi<sub>5</sub> de la soprano, inmediatamente la voz poética comienza a trepar hacia sus notas más agudas por medio de la *gradatio* del c.12-13 y logrando adentrarse en el registro de la soprano con la nota Mi<sub>4</sub> (*hyperbole*) trata de tocarle, solo para ver a *Amor* por fuera de su alcance, descansando placenteramente en el Mi<sub>5</sub>. *Amor* al ser un dios caprichoso y a veces malévolo se burla del intento de la voz poética a través de la doble bordadura

del c.14, regresando inmediatamente a su quietud y cerrando la primera parte, de la primera sección, con una cadencia en La.

Estas líneas de la soprano están construidas utilizando un diseño de *anabasis-catabasis* que nos indica algún tipo de manejo figurativo de la situación. Esta figura nos dibuja el recorrido afectivo de la voz poética, que en las primeras estrofas veía factible la consecución del deseo de despertar a *Amor* para saciar su deseo sexual, solo para ver sus intenciones cada vez más lejanas, hasta que su ánimo decae hacia la tristeza marcada por el *passus duriusculus*. Este diseño de *anabasis-catabasis* es comprensible bajo la semiosis global, en la cual entendemos el rol de cada una de las particularidades de la obra.

En este caso es un dispositivo retórico asincrónico entre el texto y la música de tipo *prolepsis*, a través del cual la música anticipa los hechos del poema y nos refiere a la ironía que siente la voz poética al arder de deseo, mientras *Amor* duerme, ofreciéndonos una visión anticipada de la curva o recorrido afectivo en un primer momento hacia la esperanza y la posible certeza de lograr el deseo para encontrarnos con la ira, la frustración e irnos acercando cada vez más hacia la zona de la tristeza.

Regresando a nuestra narración, la voz poética le pide y le insiste por medio de una *epizeuxis* a *Amor* que no sea “negligente” y a través de un motivo de cinco notas descendentes pretende pacientemente, ya que la línea incluye silencios, pedirle flechas y fuego. La tendencia descendente de este pasaje c.18-20 nos apoya en la idea de la paciencia ya que transita hacia registros centrales.

El diálogo con el bajo lo entendemos como una mofa de *Amor*, quien imita las notas de la soprano sin tomar ninguna otra acción. Esta burla hace que la voz poética pierda la paciencia e insista de nuevo en las flechas y el fuego, pero esta vez no espera la respuesta burlona de *Amor*, sino que reemplaza los silencios con las palabras “arriba, arriba” hasta que se desfoga en una *exclamatio* (Mi<sub>5</sub> c.22) casi gritando “arriba” y luego nos sorprende rompiendo las ataduras del modo a través de una *hyperbole* con el texto “no duermas más”, llevándonos a este *climax* y generando una *epanadiplosis* al repetir el texto “no duermas más” del c.2.

La obra finaliza su primera gran sección A, repitiendo el texto “levántate” utilizando la misma disposición rítmica con que se musicalizó en el c.4 aportando al círculo retórico ya mencionado.

La frase del c. 24-25 termina en V y es transportada en el c. 27-28 para terminar en I, Esta repetición de texto y de música crea otro círculo retórico, esta vez más cercano o *epanalepsis*, generando un énfasis en el texto que lo conforma “levántate, arriba”. El bajo expande la cadencia e incluye una hemiola aportando a la sensación de conclusión.

En esta sección vimos cómo la voz poética perdía la paciencia gracias a que no ha podido realizar su deseo, la esperanza entonces ha realizado un tránsito inverso y a través de la ira se ha convertido en temor.

La siguiente sección *arioso* rompe con la continuidad del *aria* al cambiar la métrica y comenzar con un silencio c.31. La voz poética, ahora en un compás más riguroso llama a *Amor* perezoso y lento. Parece perder la paciencia, ya que el motivo con el que musicaliza la palabra “perezoso”, es transportado a la cuarta superior para la palabra lento. La reacción del bajo frente a estos improprios es hacer una frase descendente que la interpretamos como un gesto de burla por parte de *Amor*. La *hipotiposis* de la palabra “lento” c.33 es lograda al duplicar las dos últimas notas del motivo anterior. Luego vemos un silencio general o *aposiopesis*. Para nosotros este silencio es muy importante ya que simboliza la pérdida de la paciencia.

La línea siguiente comienza en el *arioso* pero continúa a través de la barra de compás y su nueva marca de 3 nos indica el retorno al *aria*. El texto que lleva esta extraña ocurrencia es “contigo no hay caso” o “tú no tienes arreglo” (*tu non hai senso*) y puede estar representada por una *hipotiposis* al musicalizar un verso comenzando en una métrica y terminando en otra.

La siguiente frase está construida por un motivo de cinco notas c.34, que verá el valor de la cuarta nota alterada, generando un desplazamiento rítmico donde Strozzi inserta una variación del motivo utilizando las notas dos y tres a partir del c.36. Esta notoria variación o *paronomasia*, ocurre en una dirección ascendente a manera de *gradatio*, donde la soprano pierde el control melódico y rítmico mientras llama a *Amor* “tonto” y luego repite “*Amor* cobarde, *Amor* cobarde” hasta que se sale de control y exclama en lo más agudo de su registro “!ay!”. Este desplazamiento rítmico y variación motívica va acompañada de un bajo que ofrece una fuerte direccionalidad al utilizar el cromatismo Re-Re#. El bajo se ve afectado por el desplazamiento de la soprano y termina haciendo su cadencia sobre el pulso débil del compás.

En la siguiente frase c. 38 parece que la soprano se ha calmado un poco pues se reorganiza con el pulso, pudiendo ser una *hipotiposis* pues el texto dice “mientras yo permanezco” o “mientras yo me mantengo”. La calma se transmite también por el regreso al registro medio y al punto cadencial al que nos conduce en el primer tiempo del c. 39.

La siguiente línea, “que mientras yo ardo, tu duermes *Amor*” es musicalizada de una manera tan radicalmente distinta, que la debemos considerar una ruptura estilística. Las figuras que Strozzi utiliza son *atractores* propios de los afectos *graves*: *passus* y *saltus duriusculus*, *catachresis* y una mención al bajo de lamento.

Esta contrastante sección se inicia con una síncopa rítmica en el bajo, al ser la primera nota del c. 39 una redonda y no una cuadrada, el acento se va a desplazar hacia la segunda. Este diseño permite a Strozzi, luego de la conclusiva cadencia de la frase anterior, quitar un poco de sentido conclusivo, gracias al acento desplazado. Luego la soprano va a permanecer estática sobre el Mi<sub>4</sub> durante 10 notas, mientras que el bajo ejecuta el *passus duriusculus*. Esperaríamos que la soprano se moviera al Re# en la segunda nota del c. 40, pero al no resolver la disonancia presenta una *catachresis*. La línea del bajo está formada por dos tetracordios frigios elididos en la nota Mi del c.40, el primero de ellos de La-Mi y el segundo de Mi-Si. El primer tetracordio incluye notas cromáticas en su descenso, mientras que el segundo abole la ornamentación. Este momento puede ser considerado un *token* del lamento que sin duda aporta como *atractor* dirigiéndonos hacia la región *grave*. Notamos también que la soprano rehúsa moverse del Mi y con este gesto parece resistirse a perder toda su esperanza. La frase siguiente, c.42 “faltaba esto” es musicalizada de tal manera que disipa nuestras dudas iniciales cuando analizamos sólo el texto y pensábamos que podría ser una burla de la voz poética a su situación, pero el afecto *grave* está sin duda tan marcado que no podemos considerar cualquier afecto por fuera de esta zona.

Por último, Strozzi rompe con el afecto *grave* al lanzar una *exclamatio* c. 43 y repetir la cadencia ya presentada en el c. 38-39. De esta manera súbita, regresamos a las sonoridades iniciales bajo el texto “mientras yo me mantengo”, pudiendo ser de nuevo una *hipotiposis* de mantenerse firme en la esperanza y en la zona afectiva inicial.

# Amor Dormiglione

Barbara Strozzi Op.2.22 (1651)  
Editado por Juan Camilo Toro

epizeuxis  
hex. durum  
hypotiposis

A - mor a - mor non dor - mir più su su su

The first system of the musical score is in 3/2 time with a key signature of one sharp (F#). It features a vocal line and a basso continuo line. The vocal line has three measures: the first measure contains the lyrics 'A - mor a - mor' with a bracket labeled 'epizeuxis' above it; the second measure contains 'non dor - mir' with a downward arrow labeled 'hex. durum' above it; the third measure contains 'più su su su' with a bracket labeled 'hypotiposis' above it. The basso continuo line consists of three measures of whole notes.

4  
epizeuxis epizeuxis  
hypotiposis-anabasis  
gradatio

su sve - glia-ti sve - glia-ti sve - glia - ti ho ma - i che

The second system starts at measure 4. The vocal line has three measures: the first measure contains 'su sve - glia-ti' with a bracket labeled 'epizeuxis' above it; the second measure contains 'sve - glia-ti sve - glia - ti' with a bracket labeled 'epizeuxis' above it; the third measure contains 'ho ma - i che' with a bracket labeled 'hypotiposis-anabasis' above it. The basso continuo line has three measures, with the third measure marked 'gradatio' and ending with a dashed line and a right-pointing arrow.

7  
hypotiposis-catabasis

men - tre dor - mi tù dor -

The third system starts at measure 7. The vocal line has three measures: the first measure contains 'men - tre' with a bracket labeled 'hypotiposis-catabasis' above it; the second measure contains 'dor - mi' with a bracket labeled 'hypotiposis-catabasis' above it; the third measure contains 'tù dor -' with a bracket labeled 'hypotiposis-catabasis' above it. The basso continuo line has three measures, with a dashed line and a right-pointing arrow at the end.

10  
gradatio

mon le gio - - - ie mie ve - -

The fourth system starts at measure 10. The vocal line has three measures: the first measure contains 'mon le' with a bracket labeled 'hypotiposis-catabasis' above it; the second measure contains 'gio - - - ie' with a bracket labeled 'hypotiposis-catabasis' above it; the third measure contains 'mie ve - -' with a bracket labeled 'hypotiposis-catabasis' above it. The basso continuo line has three measures, with the third measure marked 'gradatio' and ending with a dashed line and a right-pointing arrow.

13  
hypotiposis-burla  
hyperbole  
catabasis

- - - - -

The fifth system starts at measure 13. The vocal line has two measures: the first measure contains five dashes with a bracket labeled 'hypotiposis-burla' above it; the second measure contains five dashes with a bracket labeled 'hypotiposis-burla' above it. The basso continuo line has two measures: the first measure contains five eighth notes with a dashed line and a right-pointing arrow at the end; the second measure contains five eighth notes with a downward arrow labeled 'hyperbole' above it and a bracket labeled 'catabasis' below it.

15 *epizeuxis*

- glia - no\_i gua - i non es - ser non es - ser a - mor\_\_ d'ap

18 *polyptoton*

po - co stra - li\_\_ stra - li fo - co\_\_

20 *synonymia*

fo - co *polyptoton* stra - li\_\_ *epizeuxis* stra - li su su *epizeuxis* fo - co\_\_ *epizeuxis* fo - co su su su\_\_ *climax-exclamatio*

Circulo retórico  
*epanadiplosis*

23 *hyperbole*

non dor - mir *epizeuxis* più sve - glia - ti sve - glia - ti su

Circulo retórico  
*epanalepsis*

26 *epizeuxis*

non dor - mir - più A - mor sve - glia - ti sve - glia - ti su su

29 *synonymia* *hypotiposis*

oh\_pi - gro oh\_tar -

*hemiola*

33 *aposiopesis*

Motivo *gradatio*

- do tu non hai sen - so a - mor me - len - so a - mor co -

*paronomasia*

*epizeuxis* *gradatio* *climax-exclamatio*

36 dar - do a - mor co - dar - do ahi

*hypotiposis*

38 qua - le io res - to che nel mio ar -

*cataphresis* *hypotiposis* *bajo de lamento* *pasus duriusculus*

40 do - re tu dor - ma a - mo re man -

*mutatio modi* *saltus duriusculus-epizeuxis* *cadencia evitada* *falsa relación* *Círculo Retórico epanalepsis* *exclamatio*

42 ca - va man - ca - va ques - to ahi

*hypotiposis* *mutatio modi* *ut supra*

44 qua - le io res - to a - mor a -



Amor dormiglione

63

Mor a mor non dormir più sù sù sù sù fuegliati

ij fuegliati ho mai che mentre dormi tù dor-

mon le Gioie mie ve

gliano i gua i non esser non esser Amor dap poco strali

strali fo co foco strali strali sù sù fo co foco sù sù sù

non dormir più fuegliati fuegliati sù non dormir più Amor fuegliati

Imagen 15. Strozzi, Amor dormiglione edición facsimilar

*L'Eraclito Amoruso Op.2.14*

*Udite amanti la cagione, oh Dio!  
ch'a lagrimar mi porta:  
nell'adorato e bello idolo mio,  
che si fido credei, la fede è morta.*

Escuchad amantes la razón, ¡oh Dios!  
que me lleva a llorar:  
está en mi adorado y bello ídolo,  
pues si fiel lo creí, la fe está muerta.

*Vaghezza ho sol di piangere,  
mi pasco sol di lagrime,  
il duolo è mia delizia  
e son miei gioie i gemiti.*

Vaguedad sólo tengo deseos de llorar,  
me alimento sólo de lágrimas,  
el dolor es mi delicia  
y son mis alegrías los gemidos.

*Ogni martire aggradami,  
ogni dolor diletta mi,  
i singulti mi sanano,  
i sospir mi consolano.*

Me agrada cada martirio,  
me deleita cada dolor,  
los sollozos me curan,  
los suspiros me consuelan.

*Ma se la fede negami  
quell' incostante e perfido,  
almen fede serbatemi  
sino alla morte, O lagrime!*

Pero si me niega la fidelidad  
ese inconstante y pérfido,  
al menos manteneos fieles  
hasta la muerte, ¡oh lágrimas!

*Ogni tristezza assalgami,  
ogni cordoglio eternisi,  
tanto ogni male affligami  
che m'uccida e sotterrimi.*

Toda tristeza envísteme,  
toda congoja eternícese,  
aflíjame tanto cada mal  
que me mate y me sepulte.

Una primera revisión del texto nos revela una profunda tristeza causada por la infidelidad del amante a su compañera. Esta profunda tristeza la lleva llorar, indicándonos, según lo estudiado en Descartes, que nos encontramos frente a una mezcla de amor y tristeza.

La infidelidad anotada por las palabras, “pues si fiel lo creí, la fe está muerta” nos indica la presencia del amor en el pasado y la pérdida total de ese sentimiento. Descartes nos indica varios tipos de amor benevolente, los cuales clasifica dependiendo del grado de estimación que sintamos por el objeto amado. En este caso el amor que la amante sentía por su amado lo clasificamos

como devoción, el cual es el más profundo de todos, llegando a poner por encima del bien propio, el del objeto amado.

La tristeza se experimenta cuando recibimos un mal, y si ese mal no es merecido sentimos ira. Este es en resumen el tránsito afectivo de la gran mayoría de lamentos italianos del siglo XVII.

Otro afecto que está presente intrínsecamente es el de la piedad. La voz poética en ningún momento pide piedad, o nos habla de ella; sin embargo, la narrativa del texto lleva a los escuchas a sentir piedad ya que como explica Descartes, la piedad es una mezcla de tristeza y amor (buena voluntad) hacia el otro, esta pasión puede hacernos llorar fácilmente y se genera cuando creemos que esa persona no es merecedora del mal que le aflige. Este punto nos parece importante ya que es el afecto que debemos lograr en los escuchas y que podría servir como directriz para jerarquizar los momentos retóricos y planear la performance.

Frente a las afectaciones fisiológicas de la tristeza descartes nos dice que cuando sentimos tristeza el pulso es lento y débil. Sentimos como si nuestro corazón tuviese ataduras apretadas a su alrededor y le helaran tímpanos que distribuyen el frío por todo el cuerpo, llevándonos inclusive a temblar; palidecemos, y nuestro rostro se ve menguado, especialmente cuando la tristeza es extrema o llega de repente, como se ve en el temor. Esta tristeza extrema puede ir acompañada de languidez. Cuando la tristeza no es extrema y se mezcla con otras pasiones como amor, deseo, y odio, puede hacernos sonrojar en lugar de palidecer.

Esta descripción es fundamental para la interpretación de una pieza que está sumida principalmente en este afecto y que poco a poco hará su transición afectiva hacia la dignificación por medio de la ira.

En este texto, típico del lamento italiano de mediados del siglo XVII, la voz poética femenina pide la atención de los amantes para contar la razón que la lleva a llorar, su amante le ha sido infiel.

Luego de expresar su deseo de llorar (estrofa I), a través de paradojas nos da a conocer que su mundo interno ha colapsado y no le queda más remedio que vivir del sufrimiento (estrofa II y III). En un momento de reacción, pide por lo menos que las lágrimas se mantengan fieles hasta la muerte (estrofa IV), y que la tristeza se torne tan fuerte que la mate y la sepulte (estrofa V).

La primera sección c. 1-17 *Recitativo*. Cumple la función de *captatio benevolente*, en el cual la voz poética se dirige hacia los amantes. Prontamente la voz explora la octava modal con el texto “escuchad”. Sugerimos una entrada con la voz pálida sumida en el sufrimiento y que casi sin ánimos pronuncia “escuchad”, el silencio prolongado y quieto atraerá inmediatamente la atención de los escuchas, para luego repetir en un intervalo más agudo “escuchad” (*synonimia*), sugerimos un cambio en la cualidad de la voz cercano al afecto de la súplica y un incremento dinámico.

Ejemplo 34. Strozzi, L’eraclito amoroso c.1-20

Una vez la voz poética logra captar la atención de los interlocutores, se mueve a la zona *molle* del hexacordio, para suavizar su discurso “escuchad amantes la razón oh dios”, la cualidad de la voz se debe suavizar de acuerdo con esta nueva zona del hexacordio, una dinámica más tranquila y un ritmo narrativo ágil apoyarán la comunicación de estar en una zona afectiva más suave.

Luego de esta aparente calma, la voz poética exclama “!oh dios!”, para la cual sugerimos articular la blanca y atacar con un poco de acento la palabra “dios” dándole su sentido de *exclamatio*. Strozzi entonces hace uso de la *ellipsis* reemplazando por un silencio la nota necesaria y comenzando en disonancia c.6, hace que la voz poética pronuncie “que a llorar me lleva, o dios”

utilizando un *saltus duriusculus* descendente en la soprano Re-Sol# y una *prolongatio* en el bajo para vehicular el dolor que producen las lágrimas, al mismo tiempo que nos transporta al hexacordio *durum*. Sugerimos una voz ligera para las tres corcheas y luego un cambio en la cualidad y con una voz más pesada y llena se pronuncie “llorar”. La siguiente *exclamatio* “!oh dios!” c.7-8 sugerimos se añada un corto silencio justo antes de pronunciarla y acortar la duración de las dos semicorcheas del c. 7, y de la misma manera que la *exclamatio* anterior c. 5-6, acortar la blanca Mi<sub>5</sub> y acentuar y exagerar la palabra “dio”.

A partir de este momento c.9, ya parece que Strozzi ha logrado captar la atención de los escuchas; saldrá entonces del *recitativo* y se moverá al *arioso* incrementando el movimiento del bajo y dando un carácter más melodioso a la voz.

La siguiente línea, “está en mi adorado y bello ídolo, pues si fiel lo creí” sugerimos tenga la libertad del *arioso* y gane *momentum* fluyendo sin restricciones, con una cualidad de voz tranquila de acuerdo al texto y al registro empleado. Los silencios que rompen este *momentum* c.13, 14 y 15, deben ganar importancia retórica y ser tratados como interrupciones. Sugerimos que el primero de ellos, c.14 sea extendido un poco, suficiente para que la soprano torne su mirada al suelo y la mantenga un breve instante, para luego retornar la mirada a la audiencia y con una cualidad de la voz temerosa y llena de dolor se enfrente a la causa de su sufrimiento pronunciando “la fe” con una voz vacía —ya que siente vergüenza al confesar que ha sido víctima de una infidelidad—; el siguiente silencio c.14 sugerimos sea aprovechado para generar una *antithesis* que anuncie el final reactivo del lamento, así durante este extendido silencio, la soprano reacciona y sus emociones se tornan hacia la ira, ya que, según Descartes, sucede cuando nos ha acaecido un mal que no merecemos sintiendo indignación y más que todo ira.

La soprano entonces cae en cuenta que ella no es la culpable de su desgracia y con ira repite, en un registro más agudo (*synonimia*) “la fe”, perdiendo los estribos y recurriendo a una nota por fuera de la octava modal Fa<sub>5</sub>. Consideramos esta transición de la tristeza a la ira, como un consolidado del tránsito afectivo del lamento, por tanto, lo marcamos como momento retórico.

El siguiente silencio c.15 sugerimos se acorte un poco para no dar la sensación de cambio de afecto nuevamente. Por el contrario, la soprano imbuida de ira, y con una voz más pesada, llena y solemne declara “ha muerto”.



Veamos como algunas versiones interpretan esta *captatio benevolente*.

*Constantinople*: Va de acuerdo a nuestro planteamiento general, diferimos en la idea de las *exclamatio*, ya que para ellos son dulces y para nosotros dolorosas. El manejo de la *hyperbole-climax* denota una intención dinámica y direccionalidad, sin embargo, a nuestro juicio no es lo suficientemente contrastante, ya que la frase anterior comenzó con una dinámica muy fuerte.

*Tenet*: A nuestro gusto, las armonizaciones que utiliza el continuo sobre el c.5 p sobran, ya que no permiten sentir la libertad declamatoria del *recitativo* al sugerir una enmarcación rítmica. Por otra parte, el movimiento al *arioso* es interpretado de manera contrastante con una voz más dulce y melosa al pronunciar “ídolo mío”. Este cambio de cualidad vehicula la idea de que en el pasado las relaciones entre los amantes eran placenteras, pues al ser recordados estos momentos, la voz se ve afectada por la ternura. El movimiento hacia la *hyperbole* no denota una preparación ni un énfasis notorio.

*The Toronto consort*: Interpreta los primeros 6 compases con una voz plana que no cambia de color y no se ve afectada por la pasión del sufrimiento. Su primera inflexión aparece en el c.7 “lagrimar” justo con las figuras retórico-musicales donde languidece en color y dinámica. La construcción del momento retórico hacia la *hyperbole* comienza con una dinámica tan alta que no hay mayor contraste; sin embargo, el uso de los silencios es bastante relevante para la cantante, no así para el continuista, que en nuestra opinión acosa la frase al entrar muy pronto y no permitir a la soprano el espacio que parece sugerir.

La siguiente sección c.18-38 *arioso*, musicaliza el mundo paradójico donde el sufrimiento ha llevado a la voz poética. Strozzi muy astutamente —y siguiendo lo analizado en el artículo de Freitas<sup>426</sup> (2001)— utiliza el bajo de lamento, pero en compás binario como base para esta sección. Estamos sin duda frente a *marcador instruccional*, un momento retórico que vehicula

---

<sup>426</sup> Roger Freitas, “Singing and playing: the italian cantata and the rage for wit,” *Music & Letters* 82, no. 4 (November 2001): 509–42.

lo paradójico por medio de la ruptura del *token* del bajo de lamento y que nos indica que debemos entender el momento a partir de lo paradójico.

Para garantizar que esta astuta ocurrencia sea comunicada efectivamente, el continuo no debe realizar ningún tipo de figuración. Bastará con tocar las notas solo del bajo, así la sorpresa de estar en un compás binario impactará a todos aquellos que se hayan instaurado en el *guión* del lamento ternario, creando miradas de desconcierto entre los oyentes. Este bajo binario, al estar vehiculando la paradoja que aún no ha sucedido se anticipa de manera exclusivamente musical a los hechos del texto (*prolepsis*). Estamos frente a una relación música-texto de naturaleza asincrónica.

Veamos cómo las grabaciones seleccionadas hacen uso de este momento retórico

*Constantinople*: destruye el momento retórico al figurar el continuo

*Tenet*: destruye el momento retórico cuando la gamba improvisa una melodía

*Toronto*: destruye el momento retórico al figurar el continuo

Comenzamos entonces con las paradojas c.22. “Vaguedad, solo tengo deseos de llorar”, ya inmiscuidos en el mundo paradójico del lamento binario, la voz se ubica en la tristeza y con esa cualidad interpreta esta sección. Nuestra única sugerencia interpretativa, aparte de imitar la tristeza —por medio de una voz lánguida, de poco ánimo y constantes miradas al suelo—, sería enfatizar por medio de una sutil acentuación las notas con puntillo de los c.25 y 29, además de articular los *accenti* del c.28-29 para la frase “me alimento solo de lágrimas”. La frase siguiente “el dolor es mi delicia”, hace uso de la *catachresis* al no resolver la disonancia del Si de la soprano contra el Do del bajo c.32. Vemos una *hipotiposis* al ornamentar “deliciosamente” la palabra “delicia” por medio de la doble bordadura, la cual sugerimos haga uso del Re♯ en el c.32. La siguiente frase “y son mis alegrías los gemidos” recurre de nuevo a la *hipotiposis* anterior para ornamentar el tetracordio descendente Do-Sol por medio de dobles bordaduras, esta vez para la palabra “alegrías”. Sugerimos para esta segunda *hipotiposis*, un *rubato* moderado y un énfasis en la primera nota del grupo de semicorcheas c.35-36, para dar forma al motivo. Por último, “los gemidos” c. 37, sugerimos se interprete libremente, sin seguir las indicaciones rítmicas de Strozzi, para poder pronunciar todas las sílabas inteligiblemente. No estamos indicando un *ritardando*, sino una suspensión del tiempo.

Ejemplo 35. Strozzi, L'eraclito amoroso c.21-40

La siguiente sección c.39-59 *aria*, cambia su métrica a ternario y ofrece el tetracordio del lamento puro y sin paradojas. Salimos entonces del mundo fantástico, delirante y paradójico de la sección anterior, para enfrentar la realidad del lamento. Como veíamos en la contextualización del estilo de Strozzi, una marca de su estilo son los melismas extensos en las *arie*.<sup>427</sup> Estamos frente a Strozzi, la cantante que disfruta con el sonido de su voz y que le encarga vehicular, por medio de melismas líricos, contenidos emocionales.

En el primero de estos prolongados melismas c. 42-43 podríamos verlo como una *hipotiposis* de la palabra a partir de la cual se genera “me agrada” y tomar ideas para el color y cualidad de la voz a partir de ellas. Sin embargo, sugerimos buscar el afecto directamente en la línea vocal, no en el texto. El melisma se construye a partir de un motivo ondulante c.43 que se repite dos veces a manera de *gradatio*, para culminar y extenderse a partir de una inesperada *ellipsis* (primera nota del c.44) que detona un cambio de dirección del motivo, para luego ornamentar su parte final. Sugerimos dividir este melisma articulando las diferentes apariciones del motivo e integrando el *rubato* al enfatizar la primera nota de cada grupo, extendiendo un poco su duración. Al mismo

<sup>427</sup> Para profundizar en el tema de la voz pura como vehículo de los afectos ver: Mauro Calcagno, “Signifying nothing: on the aesthetics of pure voice in early venetian opera,” *The journal of musicology* 20, no. 4 (n.d.): 461–97.



tiempo, realizar un *crescendo* a partir de la *gradatio*, que permita resaltar en una dinámica *forte*, el cambio de dirección gracias a la *ellipsis*.

2  
41  
o - gni mar - ti - re ag - gra  
hypotiposis

44  
ellipsis  
acenti  
superjectio  
acenti  
superjectio  
prolongatio  
mora  
prolongatio  
mora  
da mi o - gni do - lor

47  
prolongatio  
mora  
prolongatio  
saltus duriusculus  
mora  
consonantia impropria  
saltus duriusculus  
tertia deficiens  
di - le - ta - mi

Ejemplo 36. Strozzi, L'eraclito amoroso c.41-49

La siguiente frase “me deleita cada dolor” c.45, hará uso de continuas disonancias, algunas por ornamentación como los *accenti* y *superjectio* del c.45 y otras por manejos particulares de las mismas. Vemos el c.46-47 como ocurre siempre una *prolongatio* en la redonda con punto, la cual resuelve ascendentemente (*mora* ¿o tal vez *superjectio*?). No consideramos este uso de las disonancias como retórico ya que son comunes para los lamentos. Sin embargo, sugerimos resaltar el *accento* de la palabra “dolor” c. 45 ya que nos ayuda a sentir el afecto como intérpretes y sin duda disfrutaremos de ello. Para el melisma ornamentado que continúa c.45-47 sugerimos se realice un *crescendo* en la redonda con punto y se baje muy poco la dinámica a la blanca donde resuelve, de esta manera obtendremos una intensificación dinámica a partir de la disonancia y no de la repetición del motivo. Resaltamos el *saltus duriusculus* de la soprano entre el c.47 y 48 La-Re#, cuya segunda nota cae sobre el Do del bajo creando una *consonantia impropria* de *tertia deficiens*. La palabra final de esta línea (*diletami*) “me deleitan” nos sorprende por comenzar sobre la nota más aguda de la octava modal Mi<sub>5</sub> y realizar un *saltus duriusculus* de séptima Mi<sub>5</sub>-Fa#<sub>4</sub>.

La siguiente frase “los sollozos me curan” c.51, repite la palabra “sollozos” a una altura más aguda (*epizeuxis*). Sugerimos que se separe la repetición de la palabra, imitando una coma, y apoyados por el registro más agudo, utilizar una dinámica más fuerte. La frase “los suspiros me consuelan” utiliza la *suspiratio* para seccionar por medio de silencios la palabra “suspiros”. Sugerimos esta frase c.53-54 haga uso del *decrescendo* y un poco de *rubato* al acelerar sutilmente las tres blancas y permitir al silencio extenderse. Al mismo tiempo, el gesto de respirar sonoramente en el silencio, es cuestionable y no nos gustaría recomendarlo, ya que a nuestro concepto interrumpiría el movimiento del *aria*.

The image shows a musical score for two systems. The first system, starting at measure 50, features a vocal line with lyrics 'i sin - gul - ti sin - gul - ti mi sa - na - no'. It includes annotations for 'epizeuxis' and 'heterolepsis'. The second system, starting at measure 53, features the lyrics 'i sos - - pir, sos - - pir, sos - - pir,' and includes annotations for 'suspriatio' and 'epizeuxis'.

Ejemplo 37. Strozzi, L'eraclito amoroso c.50-54

Proponemos en lugar de cortar totalmente el sonido para el silencio, se prolongue un poco la duración de la S final de la primera sílaba de la palabra “sos-pir”. De esta manera no se interrumpe la línea por el silencio, pero se vehicula el suspiro suavemente. Una respiración fuerte está más ligada a un llanto copioso, o a la ira intensa, que a la profunda tristeza. Una respiración notable si transmite al oyente una interrupción.

El final de la frase “me consuelan” c.55-58 es musicalizada con otro de los extensos y líricos melismas de Strozzi la cantante. Sugerimos articular este melisma en los saltos que dividen sus motivos, también incluir un énfasis por medio de acento para la nota de la cual se desprende la bordadura y direccionar el motivo del melisma, con un *crescendo*, hacia esta nota. La realización de la bordadura sugerimos sea muy conectada y sin articulación, de manera que se entienda que la nota importante es la primera y las demás una ornamentación en dinámica más baja. Para el c.57, donde el motivo del melisma varía, sugerimos acentuar la primera y séptima nota de este

compás y utilizar *rubato* en las notas posteriores al acento, ralentizando la nota acentuada y acelerando hasta llegar al siguiente acento.

Ejemplo 38. Strozzi, L'eraclito amoroso c.55-58

Veamos cómo las grabaciones seleccionadas interpretan esta sección:

*Constantinople*: el continuo y su insistencia en trinar llama tanto la atención que el texto pasa a un segundo plano, el efecto general no transmite la fluidez que esperaríamos del *aria*. La *suspiratio* involucra el efecto que sugerimos para la S.

*Tenet*: logra un satisfactorio efecto de movimiento, direccionalidad y continuidad, gracias al trabajo del continuo y la fluidez de los melismas de la soprano, utilizando *rubato* en los puntos que hemos sugerido. Sin embargo, en la *suspiratio* la soprano corta totalmente el sonido, generando una interrupción de la línea.

*Toronto*: el efecto de movimiento se logra más por la direccionalidad con que la soprano interpreta los melismas, que por la participación austera del continuo. La *suspiratio* incorpora el efecto de sugerimos para la S y un ritardando

La siguiente sección c.59-69 recitativo, es una repetición exacta de los c.8-17 o *palilogia* creando un círculo retórico. Esta sección cumple la función de refrescar la concentración del oyente que ha estado escuchando el bajo del lamento por un largo período de tiempo. Podríamos hablar de una función fática para este momento retórico y con gusto la interpretaremos como tal. La función fática se encarga de refrescar la atención del escucha, papel que cumple esta sección al contrastar con el ostinato del lamento, regresar al compás binario del inicio y ofrecer la repetición del *arioso*

que escuchamos en el comienzo. Strozzi no repite la unidad desde el principio, ya que, en este punto del lamento, la voz poética, llena de nostalgia recuerda la razón del abandono.

*palilogia*

---

*circulo retorico*      *epanalepsis*

*Ejemplo 39. Strozzi, L'eraclito amoroso c.59-73*

Para nosotros esta sección marca el comienzo del tránsito hacia la reivindicación. La voz poética al recordar cual fue el motivo que le llevó a su abandono comienza a enfurecerse y a reivindicarse ya que su amante falló y le fue infiel, mientras que ella no ha cometido mal alguno, por tanto, esta vez proponemos un uso más intenso de los afectos que rememoran estas líneas. Para la primera frase “en el adorado y bello ídolo mío” sugerimos matizar la voz decaída y lánguida de la tristeza con afectos del alegre pasado y melosamente darle pronunciación a las palabras, yendo más hacia lo lírico que hacia lo dramático. La línea “que si fiel lo creí, la fe está muerta” sugerimos utilice de nuevo los silencios como factor determinante del afecto, solo que esta vez, proponemos acortarlos un poco, no dando pie a la vergüenza con que al inicio se confesó la infidelidad del amante, sino dando lugar a entender que ha sido él quien fue injusto, por tanto es merecedor de nuestro odio y de nuestra ira, direccionando la frase hacia la *hyperbole* y de manera enfática dar muerte, no solo a la fe, sino de manera metafórica, al infiel amante.

Interesante escuchar cómo las diferentes versiones interpretan esta *palilogia*. Revisaremos si ofrecen alguna variación referente a la versión que presentaron al comienzo de la pieza.

*Constantinople*: repite casi de manera literal. Varía al tomar un tempo más ligero a partir del c. 64, pero no hay un cambio de dirección afectiva y ciertamente no están pensando en matar al amante infiel en este momento.

*Tenet*: modifica directamente la *hyperbole* logrando vehicular la ira, pero regresa a la calma para la frase “ha muerto”

*Toronto*: repite de manera literal

La siguiente sección no es tan clara como las anteriores, ya que el bajo de lamento se instaure de nuevo en el c.70 y termina en el c.100, mientras que la estrofa V comienza en el c.88 y abandona el lamento para regresar al *arioso* y ofrecer sus dos últimas líneas de texto. Por tanto dos divisiones son posibles, agrupar por el bajo de lamento c.70-100, 101-113 o agrupar por estrofas c.70-85, 86 113. Hemos optado por la segunda c.70-85, 86 113, ya que Strozzi ha incluido un ciclo del ostinato para separar las estrofas anteriores, condición que se cumple entre los c.86-87, separando las estrofas IV y V. Por tanto. nos parece prudente seguir utilizando el mismo criterio para definir las estructuras.

La siguiente sección c.70-85 *aria*, retorna al lamento, ofreciendo los tradicionales compases de introducción. Sin embargo, esta introducción es un poco más extensa que la usual al ingresar el canto en la cuarta nota de la segunda repetición del tetracordio c.73. Este inusual manejo lo calificamos como gramatical y no retórico, ya que para el diseño anacrúsico de la frase melódica es necesario que se comience sobre la armonización de nota Si. Para esto hay dos opciones, o comenzar antes de exponer totalmente el tetracordio, o empezar tras su exposición. A nuestro parecer, Strozzi optó por la segunda.

La siguiente frase repite el texto “aquel, aquel inconstante y pérfido”, la repetición la calificamos como *epizeuxis*. La palabra “pérfido” utiliza una fuerte disonancia o *consonantia impropia* de cuarta aumentada. Este fenómeno lo podríamos justificar como un *accentus* cuya duración se extiende más de lo habitual o *prolongatio*. Además de utilizar esta disonancia, el Fa# es una *hyperbole* y marca el momento en que la voz poética llega por primera vez a la ira. Para lograr vehicular la ira en este momento retórico, sugerimos comenzar el tránsito a este afecto a partir de la *epizeuxis* que mencionamos en el c. 76. La repetición del texto “aquel, aquel” indica que la voz poética culpa al infiel amante de su desdicha. Estas palabras deben ser pronunciadas con la voz imitando la ira, articulando las notas y la dicción.

Sugerimos también que la palabra “inconstante” incluya un *crescendo* y un acento sobre la cuadrada c.76, luego para la *hyperbole* “pérfido” sugerimos un fuerte acento por fuera del

contexto del *crescendo* anterior, que sorprenda este momento por estar por fuera de la octava modal, y por fuera del contexto que se inició en la palabra anterior, pero que esta nota irrumpe. Para asegurarnos de vehicular la ira, sugerimos mantener la cualidad de la voz y la dinámica durante el resto del c.77 y diseñar la interpretación de este momento retórico a partir del c.73, el cual sugerimos comience en una dinámica media, y su línea sea interpretada líricamente, es decir, basándonos en la belleza de las notas y en el fluir natural del ternario, conduciendo la línea hacia el Re<sub>5</sub> c.74; de esta manera obtendremos un mayor contraste en la *epizeuxis* y aún más pronunciado para la *hyperbole*.

là fe - de [è] mor - ta ma

74 se là fe - de ne - ga - mi quell' in - co - stan - te quell' quell' in - cos - tan - tee

epizeuxis

77 per - fi - do al - men fe - de ser - ba - te - mi

acento  
hyperbole  
prolongatio  
antistaechon

catabasis

80 si - noal - la mor - - te sino al - la

epizeuxis

82 mor - - - - te ò la - gri -

saltus  
duriusculus

84 me

extensio

### Escuchemos como otros intérpretes diseñan ese momento

*Constantinople*: interpreta toda la frase de manera lírica, es decir, aprovecha la bella sonoridad y no la irrumpe con cambios en la voz ni momentos súbitos. El paso a la resignación “hasta la muerte, oh lágrimas” es sin duda importante para ellos, la voz afecta su cualidad y se impregna de ruego, enfatizando la palabra “muerte” y aprovechando la sonoridad de la R para enfriar la voz. En la segunda cadena de suspensiones, la voz se torna aún más lírica, casi arrastrando las sílabas como aquel que ruega, incorporando la disonancia y su resolución para vehicular el dolor, mientras que el *decrecendo* nos transmite resignación. Sin duda una emotiva interpretación de este momento retórico.

*Tenet*: comienza la frase de manera lírica y cambia el afecto de la voz en la *epizeuxis* hacia la ira, sin embargo, no sorprende la palabra “pérfido”. Para la frase siguiente “hasta la muerte, oh lágrimas” solo involucran el crescendo hacia la disonancia de la cadena de suspensiones y enfatizan la palabra lágrima acentuando su primera sílaba.

*Toronto*: comienza la interpretación de la frase de manera lírica, haciendo énfasis en la *epizeuxis* “aquel inconstante” al articularla. Como resultado, el énfasis también se produce al romper con el lirismo del comienzo de la frase. La llegada a “pérfido” denota un acento y la dinámica se mantiene a lo largo del compás vehiculando la ira. La frase siguiente “hasta la muerte oh lágrimas” enfatiza por medio de acento la palabra “muerte” y se dirige a la disonancia de una manera tan intempestiva que a nuestro parecer frena la fluidez de la frase.

La siguiente frase c.78-85 utiliza la cadena de suspensiones 7-6. Sugerimos para estas líneas “al menos manteneos fieles hasta la muerte, oh lágrimas” que nos muestran una voz poética de nuevo resignada al abandono, pide por lo menos a sus lágrimas que no la abandonen y se queden con ella hasta el momento de su muerte. Por tanto, sugerimos que la voz imite el afecto de la súplica y así despertar la piedad en los escuchas. La cadena de retardos nos enmarca en su interpretación tradicional de apoyar la disonancia y ofrecer la resolución con un *decrecendo*. Esta cadena genera una *catabasis* apropiada para dirigirnos a concebir, al final de esta frase el momento de la muerte, por tanto, podemos imitar esta sensación con un poco de agógica o inclusive de *ritardando* para las palabras “hasta la muerte” c. 80, vehiculando la carencia de movimiento y

quietud del sepulcro. La repetición de esta última línea “hasta la muerte” retoma la cadena de suspensiones 7-6 y su interpretación; sin embargo, sugerimos que esta vez se comience la cadena con una dinámica más fuerte que la utilizada para la cadena anterior c. 78. Este cambio lo proponemos ya que la voz poética contempla la muerte, ahora en toda su dimensión y como un destino probable. Sugerimos también que las negras del c.83 sean interpretadas como sollozos y no como notas melódicas. Esta intensa frase culmina al fin con la voz poética, especificando que aquello que implora le sea fiel hasta la muerte, son las lágrimas, palabra que se ornamenta con un *saltus duriusculus* y cuya última sílaba se extiende por medio de 3 pulsos.

Sección V, c. 86-113. Esta sección comienza con un ciclo del ostinato mientras la voz está en *pausa*. En este ciclo nos podemos permitir realizar figuraciones tranquilas que no sugieran un afecto diferente al que dejamos estipulado en la frase anterior, resignación ante la posibilidad de la muerte.

Ejemplo 41. Strozzi, L'eraclito amoroso c.88-98

La frase “toda tristeza embístame” c.88, utiliza una disonancia no resuelta o *ellipsis de Bernhard* para la palabra tristeza, luego vemos un melisma corto para la palabra “embístame”, cuyo motivo inicial es transpuesto a la quinta superior, dando indicios para considerar una *hipotiposis* de la



palabra que musicaliza, ya que el salto de quinta es bastante amplio para la meliosidad del melisma tradicional. Nosotros sugerimos enfatizar ambas redondas con punto y alargar un poco su duraci3n para acelerar sutilmente las tres blancas consecutivas. Para la segunda aparici3n del motivo a la quinta superior o *synonimia*, proponemos una dinámica más fuerte que acompañe el amplio salto. Por medio del pequeño *rubato* ganaremos direccionalidad melódica, el salto y la dinámica súbitamente más fuerte nos ayudan a imitar la idea de “embístame”. Para la ornamentaci3n del final de la frase sugerimos continuar con la idea de extender la duraci3n del puntillo y acelerar las notas que siguen, en este caso las 5 negras del c.91.

La frase que sigue tiene un inicio particular. Las frases de texto que se musicalizan sobre el *ostinato* del lamento generalmente comienzan sincronizadas con la primera nota del tetracordio descendente Mi. En este caso la frase “toda congoja eternícese” comienza sobre la segunda nota del tetracordio Re, siendo esto un efecto de la palabra anterior “embístame”, cuyo resultado, luego de embestir la música, la desplaza un pulso completo de su lugar original. Otro tratamiento astuto de la compositora.

Dada esta observaci3n, nos vemos obligados a reinterpretar la frase anterior como una *hipotiposis*, cuyos efectos no solo influyen en la construcci3n del melisma y su inusual salto, sino que persisten hasta la frase siguiente, embistiéndola con tal fuerza que la desplaza un pulso completo. Sugerimos entonces que se exageren los *crescendos* que naturalmente ocurren dentro del motivo del melisma y que no se utilice un *decrescendo* para las cuadradas con punto ligadas, de esta manera transmitimos la fuerza de la embestida y la mantenemos a través del pulso c.92, donde debería haber comenzado la siguiente frase, haciéndose evidente el desplazamiento.

La siguiente frase, “toda congoja eternícese” hace uso de la *hipotiposis* para la palabra “eternícese”, prolongándose durante nueve pulsos. Proponemos no realizar un *decrescendo* sobre esta palabra, así transmitiremos mejor la imagen de lo eterno. Si usamos un *decrescendo* estamos infiriendo dinámicamente un punto de finalizaci3n de la frase, idea contraria a la eternidad que dibuja esta *hipotiposis*.

Veamos cómo las grabaciones seleccionadas interpretan esta secci3n

*Constantinople*: Interpreta desde el comienzo del melisma “embístame” violentamente al acentuar su primera sílaba, utilizándolo como *hipotiposis* y mantiene la dinámica para la palabra “eternícese” vehiculando efectivamente la imagen de eternidad

*Tenet*: Interpreta el final del melisma “embístame” violentamente, utilizándolo como *hipotiposis* y mantiene la dinámica para la palabra “eternícese” vehiculando efectivamente la imagen de eternidad

*Toronto*: Interpreta el final del melisma “embístame” violentamente, utilizándolo como *hipotiposis* y mantiene la dinámica para la palabra “eternícese” vehiculando efectivamente la imagen de eternidad

Las líneas finales de la pieza “aflíjame tanto cada mal, que me mate y me sepulte” c.101, regresan al *arioso* y proponen un hexacordio *naturalle* al comenzar la subsección en Do. La palabra “mal” c.102, utiliza una prolongación de la disonancia o *prolongatio*, la cual resuelve de manera ascendente o *mora*, continuando con un *saltus duriusulus* descendente de quinta disminuida Do-Fa# que nos insta en la sección *durum* del hexacordio, continuando con un *passus duriusculus* ascendente para la palabra “aflíjame” Sol-Sol#. Sugerimos que la voz comience esta frase con un color diferente al que ha utilizado hasta ahora para imitar la tristeza.

El paso al Do y su sonoridad refrescante luego de haber estado durante 100 compases girando en torno a Mi, nos invita también a refrescar las cualidades de la voz. Sugerimos abandonar la sonoridad lánguida y ofrecer el compás 101 con la voz más llena y natural guiada por el paso momentáneo al hexacordio *naturalle*. El efecto del tránsito al hexacordio *durum*, lo sugerimos al utilizar un portamento, o *cuasi-glissando* sobre el *passus duriusculus* Sol-Sol# del c. 103, éste marcado retorno nos insta auditivamente en la zona de los afectos fuertes, para continuar hacia la ira, pasión vehiculada con la frase “que me mate y me sepulte”, en el cual la voz utilizando valores cortos de semicorcheas y llegando por saltos al registro agudo imita la afectación del discurso imbuido por la ira. Sugerimos que las dos negras del c.104 no se acorten, ya que su altura y duración es importante para evidenciar el momento afectivo.

Tanto el c. 104 como el 109 deben comunicar ira, por tanto, sugerimos que el *portamento* del c. 103 también esté acompañado de un cambio en la cualidad de la voz hacia la ira, cambiando el color e incluyendo un *crescendo*, para poder acelerar el c. 104 y pensarlo como un *recitativo*,

donde se sigue el ritmo de acuerdo al texto y el afecto más que los valores de las notas. Ciertamente la indicación rítmica de Strozzi es lógica, pero lo que queremos decir es que nos debemos dejar llevar por la ira, y declamar este compás de manera libre, prolongando la duración de las últimas sílabas, donde aprovechamos para utilizar sonidos largos y transmitir la ira por medio de una gestualidad afectada.

La siguiente línea “y me sepulte” utiliza un amplísimo salto descendente de onceava Fa<sub>5</sub>-Do<sub>4</sub> siendo una *hipotiposis* de sepultar bajo tierra el inerte cadáver de la voz poética. Strozzi no escatima recursos para este salto, rompiendo el ámbito del modo tanto en el registro agudo *hyperbole* Fa<sub>5</sub>, como en el registro grave *hypobole* Do<sub>4</sub>. A continuación vemos otra *hipotiposis* relacionada con la ausencia de movimiento de la tumba, el Do del c.7 permanece estático cuando esperábamos resolviera la disonancia de cuarta Sol-Do en el último pulso del c.107. Esta cuarta si debe ser resuelta en el continuo como vimos en el artículo de Gode<sup>428</sup> (2005).

Sugerimos que el silencio del c.105 sea utilizado retóricamente como una *pausa*, alargando su duración y entendido como el momento donde la voz poética se dignifica, arreglando las vestiduras que acaba de rasgar en el compás anterior y mutando su afecto. Ahora, llena de dignidad y con la voz aplomada y tranquila prefiere la dignidad de la tumba a la desdicha del abandono. Sugerimos entonces articular cada nota por medio de un leve acento y no utilizar *decrescendo* para el Do del c. 106-107. La voz poética está resuelta en su decisión y no se molesta en resolver la cuarta.

La frase “que me mate y me sepulte” es repetida en un registro más grave c.109-113 con algunas variaciones. Esta vez las notas agudas de la palabra “me mate” se acortan pasando de ser negras en la frase anterior a ser corcheas. Interesante la indicación original que Strozzi ubica en el continuo, sobre la nota Si<sub>2</sub> escribe un #, indicando al continuo utilizar un Re#, mientras la soprano canta un Re<sup>♮</sup>. Nosotros sugerimos interpretarlo de esta manera, ya que esta disonancia hace parte del momento retórico, junto con los valores cortos y el registro agudo alcanzado por saltos, para imitar la ira. Por último, para la palabra “y me entierre” Strozzi utiliza el mismo recurso de

---

<sup>428</sup> Thérèse de Goede, “From dissonance to note-cluster: the application of musical-rhetorical figures and dissonances to thoroughbass accompaniment of early 17th-century italian vocal solo music,” *Early music* 33, no. 2 (May 2005): 233–50.

*hipotiposis* y salto amplio descendente, esta vez de décima Re<sub>5</sub>-Si<sub>3</sub>, llegando a un registro tan grave (*hypobole*) para la soprano, que puede ser inclusive inaudible.

Ejemplo 42. Strozzi, L'eraclito amoroso c.99-113

Veamos cómo las grabaciones seleccionadas interpretan esta última sección

*Constantinople*: Al no cambiar la cualidad de la voz para estas líneas finales no vehicula efectivamente un afecto diferente al sufrimiento. Las palabras “que me mate” no son pronunciadas intempestivamente —de hecho, utilizan un tempo más lento para ellas— y no hay contraste que indique el momento reactivo del *lamento* ni la posterior dignificación de la voz poética

*Tenet*: cambia la cualidad de la voz e imita la ira desde el comienzo del verso “aflíjame tanto cada mal”, interpretación totalmente válida ya que vehicula la ira desde ese punto. Lastimosamente la voz en la frase “que me mate” no vehicula efectivamente la ira al cambiar la manera de atacar y enfatizar las notas que utilizó en la frase anterior; sin embargo, el continuo vehicula con su manera de atacar, acentuada y puntual este afecto.

Resaltamos el uso de los silencios de manera retórica, al extenderlos un poco más de lo escrito por Strozzi, vehiculando ansiedad.

*Toronto*: utiliza una cualidad de la voz diferente para la frase “que me mate”, indicando ira moderada ya que no se escucha la voz realmente alterada, se escucha un orador hablando, no desesperado por contemplar la muerte. Además, sobre el Fa<sub>5</sub> “y que me entierre” se realiza un acento que nos da a entender que este es el lugar donde se cambia el afecto hacia la ira. La repetición ofrece un “que me mate” totalmente apagado, vehiculando resignación y no dignidad; el final “que me sepulte” se realiza con una dinámica tan piano y bien logrado que nos transmite la oscuridad y quietud del sepulcro.

### **Momentos retóricos**

El tópico del lamento, una vez identificado —gracias generalmente al *token* de su bajo tradicional—, activa en el escucha su *guión* predeterminado. Éste espera por parte de los intérpretes musicales una transmisión efectiva de sus momentos estandarizados: *captatio benevolente*, reflexión sobre el estado de abandono, tránsito al momento reactivo que dignifica a la persona dramática.

Como intérpretes debemos reconocer estos lugares y planear la performance de manera que cada uno de estos momentos vehicule su función retórica.

En nuestro lamento discriminamos de la siguiente manera los momentos:

| ESTROFA                   | MOMENTO DEL GUIÓN              | AFECTO  |
|---------------------------|--------------------------------|---|
| I                         | Captatio<br>Benevolente        | <p>Tristeza</p> <p>↓</p> <p>Mal no merecido</p> <p>↙</p> <p>Ira</p> <p>↘</p> <p>Mundo paradójico</p> <p>↙</p> <p>Tristeza</p> <p>↘</p> <p>Ira</p> <p>↓</p> <p>Consideración de la muerte</p> <p>↙</p> <p>Tristeza profunda</p> <p>↘</p> <p>Ira intensa</p> <p>↓</p> <p>Dignificación en la muerte</p> |
| II<br>(lamento binario)   | Reflexión sobre<br>el abandono |   |
| III<br>(lamento ternario) |                                |   |
| *Palilogia                | Función Fática                 |   |
| IV                        | Tránsito y<br>momento reactivo |   |
| V                         |                                |   |

Figura 3. Strozzi, L'eraclito amoroso. Recorrido afectivo

En cuanto a la jerarquización de los momentos retóricos, nos parece que todos tienen la misma importancia, ya que si uno de estos momentos no es claro para el escucha no podrá transitar satisfactoriamente por el *guión* y sólo experimentará confusión.

Por tanto, hemos jerarquizado estos momentos de acuerdo con el nivel de intensidad afectiva con que Strozzi los vehicula, obteniendo el siguiente planteamiento:

| Momento retórico 1           |  |
|------------------------------|--|
| Compases                     | 101-108, 109-113   |
| Afecto                       | Ira → dignidad   |
| Que vehicula                 | A través de que  |
| Momento reactivo del lamento | <i>prolongatio, mora, hex. durum, passus duriusculus ascendente, epizeuxis, hyperbole, hypobole, hypotiposis, ellipsis</i> |

| Momento retórico 2         |   |
|----------------------------|---|
| Compases                   | 78-85   |
| Afecto                     | Tristeza profunda   |
| Que vehicula               | A través de que   |
| consideración de la muerte | <i>cadena de suspensiones, catabasis, epizeuxis, saltus duriusculus</i> |

| Momento retórico 3                            |                  |
|---|------------------|
| Compases                                      | 13-14, 65-69     |
| Afecto  | tristeza → ira   |
| Que vehicula                                  | A través de que  |
| premonición del tránsito afectivo del lamento | <i>hyperbole</i> |

| Momento retórico 4 |  |
|--------------------|--|
| Compases           | 74-77  |
| Afecto             | tristeza → ira   |
| Que vehicula       | A través de que  |
| Paso a la ira      | <i>epizeuxis, hyperbole, prolongatio, antistaechon</i> |

| Momento retórico 5 |   |
|--------------------|---|
| Compases           | 18-38   |
| Afecto             | Tristeza  |
| Que vehicula       | A través de que   |
| Paradoja           | <i>atentar contra el token del bajo de lamento al enmarcarlo en un binario, hypotiposis</i> |

| Momento retórico 6                        |  |
|---|--|
| Compases                                  | 1 al 17  |
| Afecto                                    | tristeza   |
| Que vehicula                              | A través de que  |
| Instauración en la zona de afectos graves | <i>captatio benevolente, hex. molle, exclamatio, prolongatio, saltus duriusculus, hex. durum, hyperbole-climax</i> |

Ubicamos la importancia de los momentos retóricos a lo largo de la pieza

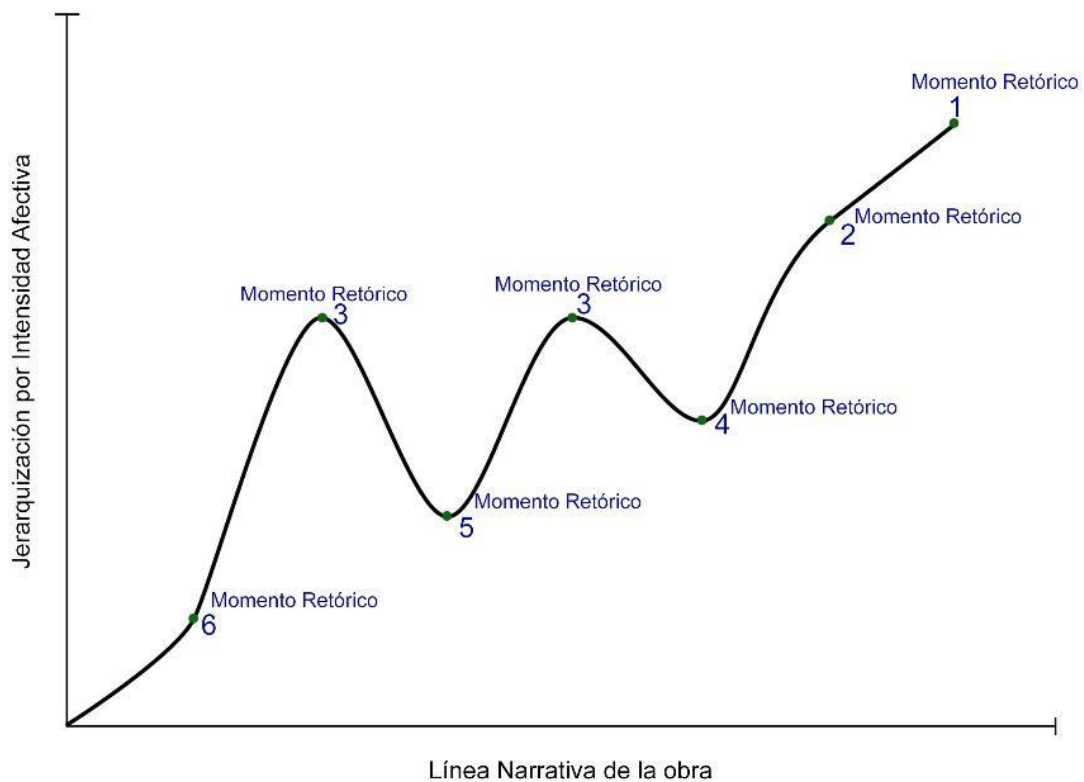


Figura 4. Strozzi, L'eraclito amoroso. Jerarquización de los momentos retóricos



L'eraclito Amorofo

26

V Di te vdi te v dite Amanti la ca gione oh

Dio ch'à lagri mar mi porta oh Dio nell'adorato e bello I dolo mio

che fi fido credei là fede là fede è mor ra.

vaghez za hò fol di piangere mi pas co fol di lagrime

il duo lo è mia de litia e fon mie gio-

ic i ge mi ti

Imagen 16. Strozzi, L'eraclito amoroso edición facsimilar

# L'eraclito Amoros. Op 2.14

Barbara Strozzi (1619-1677)  
Editado por Juan Camilo Toro

synonimia epizeuxis hexacordium molle exclamatio ellipsis

U - di - te u - di - te u - di - te A-man-ti la ca - gio-ne oh Di - o ch'a la-gri

saltus duriusculus hexacordium durum prolongatio exclamatio hexacordium naturale

mar mi por-ta oh - Dio nell'a-do-ra-to e bel-lo I - do-lo mi - o che si

hyperbole climax hexacordium durum hypotiposis

fi-do cre dei là fe-de là fe-de è mor - ta.

va ghez - za hò sol di pian - ge-re mi pas - co sol di

cataphresis hypotiposis

la - gri-me il duo - lo è mia de - li - ti - a, e son mie

hypotiposis saltus duriusculus

gio - - - ie i ge - mi - ti.

Debido a las constantes inconsistencias con las barras de compas en la edición facsimilar, se ha decidido trazar barra punteada cada 2 compases para esta sección.

41 hypotiposis →

o - gni mar - ti - re ag - gra

44

ellipsis ↓

acenti ↑      superjectio acenti ↑      superjectio ↑      prolongatio →      mora ↓      prolongatio →      mora ↓

da mi o - gni do - lor

47

prolongatio →      mora ↓      prolongatio →      saltus duriusculus ↑      mora ↓      consonantia impropria      saltus duriusculus ↑

tertia deficiens

di - le - ta - mi

50

epizeuxis ↑      heterolepsis ↓

i sin - gul - ti sin - gul - ti mi sa - na - no

53

suspiratio ↓      epizeuxis ↑      suspiratio ↓      epizeuxis ↑      suspiratio ↓

i sos - - pir, sos - - pir, sos - - pir,

55

mi - con - so

57

la -

*pathologia*

---

*circulo retorico*      *epanalepsis*

no. oh - Dio nell'a-do-ra-to e bel-lo I - do-lo mi-o che si fi-do cre dei là fe-de

là fe-de [è] mor - ta ma

74 *epizeuxis*

se là fe-de ne-ga-mi quell' in-co-stan-te quell' quell' in-cos-tan-tee

77 *catabasis*

*acento*  
*hypebole*  
*prolongatio*  
*antistaechon*

per-fi-do al-men fe-de ser-ba-te-mi

80 *epizeuxis*

si-noal-la mor-te sino al-la

82 *saltus duriusculus*

mor-te ò la-gri

84 *extensio*

me

88

ellipsis

gradatio

hypotiposis

o - gni tris - tez - za as - sal - - -

91

- - - ga - mi o - gni cor - do - - -

94

hypotiposis

glio e - - ter - - - ni - si - - -

99

prolongatio

mora

hexacordium durum

pasus duriusculus

epizeuxis

tan - to o - gni ma - - le af - flig - ga - mi che m'uc-ci - da, m'uc-ci - da

105

hypotiposis

hyperbole

hypobole

e sot - ter - - ri - mi - - -

109

epizeuxis

hypotiposis

che m'uc-ci - da m'uc-ci - da e sot ter - - ri - mi."



## Il Lamento Op.3.03

*Su'l Rodano severo giace tronco infelice  
di Francia il Gran Scudiero;  
e s'al corpo non lice tornar  
di ossequio pieno all'amato Parigi,  
con la fredd'ombra almeno  
il dolente Garzon segue Luigi.*

*Enrico il bel (quasi annebbiato Sole)  
delle guancie vezzose  
cangiò le rose in pallide viole  
e di funeste brine macchiò l'oro del crine;  
livide gl'occhi son, la bocca languie,  
e sul latte del sen deluvia il sangue.*

*“Oh Dio, per qual cagione”  
(par che l'ombra gli dica)  
“sei frettoloso andato  
à dichiarar un perfido un fellone  
quel servo à te si grato?  
Mentre Franzese Augusto  
di meritar procuri il titolo di Giusto.*

*Tu se'l mio fallo di gastigo è degno  
ohime, ch'insieme  
dell'invidia che freme  
vittima mi sacrifichi allo sdegno.*

*Non mi chiamo innocente;  
pur troppo errai,  
pur troppo hò me stesso tradito  
à creder all'invito  
di fortuna ridente.*

*Non mi chiamo innocente.  
Grand'aura di favori rea la memoria fece  
di così stolti errori.  
Un nembo dell'oblio  
fù la cagion del precipizio mio.*

*Mà, che dic'io? Tu Sire, ah, chi nol vede  
Tu sol, credendo troppo alla mia fede,  
m'hai fatto in Regia corte  
bersaglio dell'invidia  
e reo di morte.*

Sobre el severo Ródano yace el tronco infeliz  
del gran escudero de Francia;  
Y si al cuerpo no se le ha permitido regresar con  
honoros a su amado Paris  
con el fantasma sombrío al menos  
el sufriente joven sigue a Luis.

Henry el bello, casi como el sol nublado,  
el color de sus bellos pómulos  
cambió del rojo a pálido violeta  
y la funesta salmuera manchó su crin de oro;  
los ojos lívidos, la boca lánguida,  
y sobre su seno de leche diluvia la sangre.

“oh Dios, por qué razón”  
(parece decirle el fantasma)  
“fuiste apresuradamente  
a declarar como traidor, delincuente,  
a un siervo que te era grato?  
mientras tú, augusto francés  
dices merecer  
el título de justo.

Tú, inclusive si mi error es digno de castigo  
Ay, juntos, juntos  
Con temblorosa envidia  
Me sacrificaste como víctima de la cólera.

No me llamo inocente:  
Estaba muy equivocado  
me he traicionado  
al creer la invitación  
de la fortuna risueña.

No me llamo inocente:  
un gran halo de favores hace a la memoria presa de  
tontos errores.  
Una nube de negligencia fue la razón de  
mi caída.

¿Pero que estoy diciendo? Tú, señor, ¿ah que no  
ves? sólo tú, creyendo demasiado en mi lealtad me  
tornaste para tu corte real  
en objetivo de la envidia  
y preso de la muerte

*“Mentre al devoto collo  
tu me stendevi quel cortese braccio,  
allor mi davi il crollo,  
allor tu m'apprestavi il ferro e'l laccio.*

*Quando meco godevi  
di trastullarti in solazzevol gioco,  
allor l'esca accendevi  
di mine cortigiane al chiuso foco.*

*Quella palla volante  
che percoteva il tuo col braccio mio  
dovea pur dirmi, oh Dio,  
mia fortuna incostante.*

*Quando meco gioivi di seguir  
Cervo fuggitivo,  
allor l'animal innocente,  
dai cani lacerato,  
figurava il mio stato  
esposto ai morsi di accanita gente.  
Non condanno il mio Rè, nè nò,*

*d'altro errore, che di soverchio Amore.*

*Di cinque marche illustri notato  
era il mio nome  
ma degli emoli miei l'insidie industri  
hanno di traditrice alla mia testa  
data la marca sesta.*

*Hà l'invidia voluto che se colpevol sono,  
escluso dal perdono,  
estinto ancora immantinente io cada.  
Col mio sangue hà saputo de suoi trionfi  
imporpar la strada.*

*Nella grazia del mio Rè,  
mentr'in sù troppo men vò,  
divenir dietro al mio piè la fortuna si stancò.  
Onde ho provato, ah! lasso,  
come dal tutto al niente è un breve passo. “*

Mientras a mi devoto cuello  
extendías tu cortes brazo  
contribuiste a mi colapso  
me tendiste a cuchilla y la sogá.

Cuando me disfrutabas  
gozando con juegos divertidos  
Encendiste entonces la mecha  
de las minas cortesananas con fuego escondido.

Aquella bola voladora  
que golpeó tu brazo con el mío  
debieron haberme dicho, Oh Dios,  
cual inconstante era mi fortuna.

Cuando estaba contigo  
cazando el ciervo fugitivo, en ese momento  
la bestia inocente  
lacerada por los perros  
figuraba mi estado  
expuesto a las mordidas de los canes-gente.  
No condeno a mi rey de ningún otro error  
más que de soberbio amor.

Con cinco marcas ilustres  
era mi nombre distinguido  
pero a mis títulos, la confabulación de impostores  
impuso sobre mi cabeza otra marca,  
la del traidor.

La envidia ha querido que, si culpable fuese,  
excluido del perdón,  
callera muerto sin retraso.  
Y con mi sangre la envidia supo  
enrojecer las calles con sus triunfos.

Cuando estaba en la gracia de mi rey  
me aventuré demasiado alto,  
al venir tras de mis pies la fortuna se cansó  
así obtuve mi prueba, ay de mí,  
como del todo a la nada hay un breve paso

*Luigi, a queste note di voce  
che perdon supplice chiede,  
timoroso si scuote  
e del morto Garzon la faccia vede;*

Luis, ante estas palabras de una voz  
que ruega perdón,  
tiembla temeroso  
y avista la cara del joven muerto;

*mentre il Rè col suo pianto delle sue frette  
il pentimento accenna.  
Tremò Parigi e torbidossi Senna.*

mientras el rey con su llanto muestra arrepentimiento  
por su impacencia  
Paris tiembla y el Sena te enturbia.

Para la descripción de las sonoridades utilizaremos nuestra terminología armónica moderna de acordes mayores y menores, conscientes del posible anacronismo. El lector sabrá que no nos estamos refiriendo a funcionalidades, ni al sistema tonal, solo prestamos los nombres para facilitar la disposición de las notas y la calidad de la tercera utilizadas por la compositora.

Por la longitud del texto y en aras de facilitar la lectura presentaremos las líneas del texto que se van a analizar y luego procederemos a estudiarlas.

Este lamento político, probablemente escrito por Francesco Loredano, se refiere al personaje histórico Henri Coiffier de Ruzé, Marques *Cinq-Mars* (1620-1642), favorito del rey Luis XIII de Francia (1601-1642). Henri fue decapitado en 1642 tras haber sido hallado culpable de conspirar contra el Cardenal Richelieu (1585-1642).

Cabe anotar que esta obra es una de las pocas donde Strozzi utiliza un narrador, ubicándola más cerca del dramatismo que del lirismo tradicional de sus piezas

### **Sección I, c.1-39**

Estrofa I, *recitativo*. C.1-17. Voz poética narrador. *Captatio Benevolente*.

Sobre el severo Ródano  
yace el tronco infeliz  
del gran escudero de Francia  
Y a pesar de que al cuerpo no se le ha permitido  
regresar con honores  
a su amado París  
con el fantasma sombrío al menos  
el sufriente joven sigue a Luis



catachresis

Su'l Ro-da-no se ve - ro gia - ce tron-coin-fe li - ce di

5

hexacordium  
molle  
hypotiposis

Fran - cia il gran scu- die - ro e s'al cor-po non li - ce tor-

11

nar dios-se- quio pie-no all' a-ma - to Pa - ri - gi con la fredd' om-bra al-me-no il do

15

hexacordium  
durum

prolongatio

len-te gar-zon se - gue Lu-i - gi En - ri - co il

*Ejemplo 43. Strozzi, Il lamento c.1-18*

El texto es claro al expresar que el cuerpo de Henri debió haber regresado a París con honores, pero esto no le ha sido permitido. Según Descartes cuando somos testigos de un mal no merecido que acontece a otra persona sentimos piedad, que es una mezcla de amor por la persona y tristeza al ver que le acontece un mal.

Ubicados en el afecto de la piedad, y las cualidades vocales de imitación, comencemos con la observación de los momentos y afectos relevantes.

La obra comienza sobre la sonoridad de FaM. Para describir la severidad del Ródano, — entidad natural que no se inmuta al estar llevando el cuerpo inerte de Henri— Strozzi utiliza en el c.2 una disonancia de novena, la cual no resuelve (*catachresis*). Sugerimos mantener la

duración exacta de las notas en el c.2 para vehicular la severidad. La siguiente línea “yace el trono infeliz” es adornada ligando el Sol al Do del c.3, invitando a la voz a incluir un necesario portamento; “de Francia el gran escudero” utiliza para la palabra “gran” c.6 una blanca con punto (*hipotiposis*), cuya altura Db sobre bajo en Fa va a ser a lo largo de la obra una sonoridad recurrente para momentos expresivos y sombríos. Sugerimos utilizar una dinámica *forte* y sostenida hasta el final de la nota. Esta aparición del Db, donde esperaríamos un D $\sharp$  da un tinte sombrío al pasaje, convirtiéndose en un *atractor* hacia las zonas afectivas *graves*.

La siguiente frase c.9 cambia a la sonoridad de Cm, sonoridad que va a ser utilizada por Strozzi a lo largo de esta pieza para momentos sombríos intermedios.

La compositora utiliza el registro grave-medio para estas líneas, permitiéndose extenderlo sólo en los lugares expresivos “París” y “sigue a Luis”. Consideramos como marca expresiva también el hecho de que, al hablar de Luis, Strozzi, utilice el registro bajo c.16 vinculando su nombre a afectos *graves*.

Estrofa II, *aria*. C.18-28. Narrador. Continuación de la *Captatio Benevolente*

Henry el bello, casi como el sol nublado,  
el color de sus bellos pómulos  
cambió del rojo a pálido violeta

Strozzi continúa en la sonoridad de Cm y cambia al estilo de *aria* para describir el cuerpo sin vida de Henri. Vemos en la partitura que la frase “como el sol nublado” se encuentra entre paréntesis (en el op.2), sugiriendo un cambio en la voz pasando a un papel descriptivo, utiliza una analogía, comparando la imagen del cadáver de Henri con la del sol nublado, así nos da a entender que aún muerto, todavía conserva su belleza y calidez.



Imagen 17. Strozzi Op.3, Il lamento. Edición facsimilar

La compositora vehicula la imagen de “nublar” al utilizar un *saltus duriusculus* en la soprano Lab-Mi, y luego una cadencia rota para la palabra “sol”, haciendo uso de la sonoridad expresiva ya mencionada Db-Fa, para luego resolver de manera frigia en el c.21 con una sonoridad de CM que vehicula la luz del sol luego del paso de la nube de los c.19-20.

Para la palabra “bellos” o “encantadores” (*vezzose*), Strozzi utiliza una bordadura cromática en el bajo y un giro al hexacordio *durum* al anotar D $\natural$  en la soprano, luego realiza otra cadencia rota hacia el Lab del bajo c.23 para resolverla también de manera frigia G-B $\flat$  vinculando la sonoridad anterior, del cielo que se abre para ver el sol, con las bellas mejillas de Henri.

Ejemplo 44. Strozzi, Il lamento c.21-29

La siguiente frase c.24 comienza con la palabra “cambió”, la cual utiliza un Bb en la soprano transmitiendo la sensación de cambio, al tiempo que el bajo le acompaña con un E $\flat$  formando una *consonantia impropia*. Para la palabra “pálido” Strozzi retorna al Db que ha utilizado en sitios expresivos y nos ofrece un motivo descendente ornamentado que se repite formando una *catabasis* vinculada a la pérdida de color de las mejillas de Henri. De nuevo la compositora termina la frase con una cadencia rota Db-Fa, resolviendo de manera frigia para pasar a CM y cerrar en Fm c.28.

Las cadencias rotas que han sido característica de la frase hasta este momento ayudan a generar dirección armónica y la sensación de ansiedad ya que nunca llegan a un punto realmente conclusivo hasta el Fm que acabamos de mencionar.

*Arioso*. C.29-39. Narrador

y la funesta salmuera  
manchó su crin de oro  
los ojos lívidos, la boca lánguida,  
y sobre la leche de su seno diluvia la sangre

La siguiente frase c.29 enfatizará la palabra “manchó” c.30 al utilizar un motivo en la soprano de cuarta ascendente Sol-Do con connotaciones tonales de V-I, el cual es imitado por el bajo, luego la soprano, el bajo siempre con la connotación dominante → tónica. Este cambio en la escritura nos invita a buscar un cambio en el afecto. Hasta el momento hemos ubicado la piedad, la cual nos ha guiado en la interpretación de los tempos y el color e intención de la voz. Pero como anotamos, este motivo por saltos no parece obedecer a los espíritus animales de movimiento lento.

Según descartes podemos sentir enojo si somos testigos de una injusticia. Las afectaciones fisiológicas del enojo, así como la velocidad de la sangre al ser una pasión intensa pueden estar siendo imitadas por este motivo. Nuestra sugerencia es realizar un tránsito hacia el enojo utilizando este motivo, acortando la segunda nota y acelerando el compás 30.

Este juego nos deja en la sonoridad de EbM, la cual es utilizada por Strozzi a lo largo de la pieza para momentos, melodías y afectos relacionados con la añoranza y el recuerdo de

26 -----

*cadentia duriuscula*

- li - de vi - o - le e di fu-nes-te bri-ne mac

30 *epizeuxis* *cadentia duriuscula*

chiò mac-chiò l'o - - - ro del cri - ne li - vi-di

34 *epizeuxis* *hypotiposis* *hypotiposis --*

li - vi-di gl'oc-chi son\_ la boc-ca lan\_gue e sul lat - te del sen - di-lu -

38 ----- *exclamatio* -----

- vi - a il san gue oh Di - o per qual ca-gio - ne

Ejemplo 45. Strozzi, Il lamento c.26-41

bienes pasados que se han alejado. En esta ocasión c.31 vemos una amplia ornamentación para la palabra “oro” alegoría al color castaño claro del cabello de Henri. Esta ornamentación nos lleva a una disonancia de cuarta aumentada que por su ubicación la catalogamos como *cadentia duriuscula* cerrando el verso en sonoridad de EbM.

La siguiente transición afectiva se da al repetir la palabra “livosos” (*epizeuxis*), que por estar en un registro medio-agudo y anotado en notas cortas nos permite transmitir el enojo utilizando una dinámica más fuerte para su repetición y una mayor articulación, para inmediatamente transitar a la piedad en la primera cadena de suspensiones 7-6.

Sugerimos interpretar musicalmente esta cadena de manera tradicional, realizando un *crescendo* hacia la disonancia y apoyándola para luego resolverla en una dinámica más *piano*.

La cualidad de la voz debe apuntar a la tristeza, lánguida y sin color, ausente de fuerza y dejándose llevar por el continuo; es decir, sin proponer movimiento. La primera cadena de suspensiones 7-6 musicaliza el texto “los ojos lívidos”, la segunda “la boca lánguida” nos permite un portamento gracias a la ligadura anotada por Strozzi c.35, la tercera dice “y sobre la leche de su seno” alegorizan el color blanco de la piel de Henri.

En este punto c.37, Strozzi cambia súbita y radicalmente el afecto, utilizando el registro agudo y valores cortos para el texto “diluvia la sangre”, alegorizando el bullir de la sangre sobre el pecho blanco del joven. Strozzi utiliza una *hipotiposis* para el bullir de la sangre a partir de un diseño de notas con puntillo y de dirección descendente, que nos ubica en la región *durum* del hexacordio al utilizar B $\natural$  en la soprano. De nuevo vemos una cadencia rota al utilizar un Lab en el bajo, resuelta de manera frígida y finalizando esta primera sección en Cm.

Afectivamente vemos un incremento notorio al utilizar el registro agudo y usar dos veces el mismo diseño descendente desde una nota intensa c.37,38, siendo más veloz la segunda, direccionando aún más la intensificación afectiva. Nos movemos entonces de la piedad de las líneas anteriores a la ira como intensificación del enojo. Sugerimos utilizar una prolongación de las notas con puntillo del c. 37-38 y cambiar la cualidad de la voz de la piedad a la ira, utilizando este énfasis rítmico. Para la segunda parte de la línea sugerimos acelerar las semicorcheas y atacar con un acento el Do con punto del c. 38 y no utilizar ningún tipo de *ritardando* ni *decrescendo* para el c.39, el cual sugerimos acorte la última nota creando un silencio general, necesario para dispersar la tensión que generamos y continuar con la siguiente sección.

Escuchemos como otros intérpretes musicales realizan estos tránsitos afectivos

*Roberta Invernizzi*:<sup>429</sup> la velocidad del recitativo nos parece acertada ya que se entiende como una narración y no como declamación. El tránsito afectivo hacia el enojo lo realiza en el c. 29, interpretando el gran adorno del c. 31 bajo esta pasión, y retornando a la piedad en el c.34 para luego transitar súbitamente a la ira en el 37.

---

<sup>429</sup> Esta versión puede ser escuchada en youtube siguiendo el vínculo:  
<https://www.youtube.com/watch?v=tz3uSU5btUU>

*Ensemble poiésis*:<sup>430</sup> la velocidad del recitativo, más las notas sostenidas de las gambas acercan la interpretación hacia el *arioso*. En nuestra opinión el *recitativo* pierde mucho de su función narrativa cuando se agregan instrumentos que sostienen notas y no permiten escuchar los silencios naturales del discurso hablado. No vemos ningún manejo particular de las cadencias rotas ni frías. El tránsito hacia el afecto de la piedad no transita por la ira que describimos en el c.29-30 y 33-34

*Hesperion XXI*:<sup>431</sup> utiliza una velocidad lenta para el *recitativo* inicial dándole cierta cercanía al *arioso*. No hay una inflexión marcada hacia las cadencias rotas ni su resolución fría, especialmente hacia c.21 cuando hablábamos del sol y las nubes. El tránsito a la ira comienza a partir del c.28, regresando a la piedad en el c.34 y vehiculando la ira a partir del c.37



*Imagen 18. Ejecución de Cinq-Mars y de Thou en Paris (1642),*  
grabado de Johann Luyken, Paris, Bibliothèque nationale de France

---

<sup>430</sup> Ensemble Poiésis, *Barbara Strozzi: Cantate & Arie*, n.d.

<sup>431</sup> Montserrat Figueras, *Il lamento "Su'l Rodano severo"*, 1634 (Strozzi), C.D., Battaglie & lamenti 1600 - 1660 Monteverdi, Peri, Fontei, Strozzi. Montserrat Figueras. Hesperion XXI. Jordi Savall (AliaVox, 2000).

## Sección II, c. 40-99

Estrofa III, *recitativo*. C.40-62. Voz poética, fantasma de Henri, Marqués de *Cinq-Mars*.

Acusación de Henri a Luis XIII

“Oh Dios, por qué razón”

(parece decirle el fantasma)

“fuiste apresuradamente

a declarar como traidor, delincuente,

¿a un siervo que te era grato?

mientras tú, augusto francés

¿dices merecer

el título de justo?

Al cambiar de voz poética, debemos variar la voz lo suficiente para que el escucha diferencie entre la voz del narrador y la voz de Henri.

Este recitativo comienza en la sonoridad de Fm, y abre directamente con una *exclamatio* rota por silencios “*Oh Dio*” a partir del agudo Fa<sub>5</sub>. Strozzi hace uso del paréntesis para la línea “parece decirle el fantasma”, indicando que no es la voz de Henri; por tanto, es necesario que variemos de nuevo.

40 *exclamatio* *parenthesis* 3

oh Di-o per qual ca-gio-ne (par che l'om-bra gli di-ca) sei fret-to-lo-so an

44 *saltus duriusculus*

da-to a di-chia-rar un per-fi-do un fel lo - ne quel ser-voa te si gra - to?

Ejemplo 46. Strozzi, *Il lamento* c.40-47



Las siguientes líneas de la estrofa presentan un reclamo a Luis XIII por parte de Henri, quien, según el autor del texto, parece que hubiera sido declarado traidor apresuradamente por Luis XIII monarca que se hace llamar el justo.

Observamos que el estado afectivo de acuerdo a las alturas y velocidades escritas para la línea “a declarar como traidor” es bastante intenso. Según Descartes, cuando se nos hace un mal sentimos indignación e ira. Por tanto, sugerimos imitar las cualidades de la ira para la voz, al interpretar musicalmente esta línea de manera acelerada, intempestiva, apoyando con acentos y agógicas las notas con punto y acelerando las semicorcheas.

La línea “un delincuente ¿a un siervo que te era grato?” evidencia un paso al registro medio y valores más largos de las notas, sugiriendo un afecto más tranquilo. El texto apunta a la indignación ya que Henri explícitamente expresa que no merecía el mal causado. Sugerimos que la palabra “delincuente” sea enfatizada por medio de articular sus notas, y acentuar el Bb negra del c.46 vehiculando la indignación que siente Henri al haber sido catalogado como tal. Notemos la cadencia fría y el movimiento de segunda en la voz que apoya el signo de interrogación.

48 epizeuxis

men - tre men tre Fran-ze - se Au - gu - sto di me-ri-tar pro - cu - ri il ti-to-lo il

52 exclamatio

ti - to-lo di giu - sto? tu s'el mio fal - lo di ga-sti - go è de - gno ohi -

56 epizeuxis exclamatio

- me ch'in-sie me, in - sie - me dell' in - vi - dia che fre - me vit - ti - ma

59 anaphora pausa

dell' in - vi - dia che fre - me vit - ti - ma mi sa - cri - fi - chi al - lo sde - gno

Ejemplo 47. Strozzi, *Il lamento* c.48-62

La siguiente frase comienza en sonoridad de Cm, regresando a la indignación y de manera tranquila (registro medio, notas de valores largos). Henri señala la ironía de haber sido condenado apresuradamente por un monarca que dice merecer el título de justo. Más adelante en la pieza, veremos algunos dispositivos retóricos que vehiculan la ironía. Por el momento veamos cómo el afecto se torna intenso de nuevo, apuntando a la ira para el texto “de merecer el título, el título de justo”. Strozzi repite “el título” (*epizeuxis*) en un registro más agudo e incluyendo ahora un salto ascendente que nos indica un énfasis escrito.

Sugerimos solamente incrementar la dinámica y apoyar la nota con punto. Strozzi ya se ha encargado de resaltar por medio de su diseño musical esta palabra, enfatizar aún más podría correr el riesgo de sacarla de contexto. Notemos la cadencia frigia del c.52, vehiculando la irresolución.

Estrofa IV, dentro del mismo *recitativo*, c. 53-62. Henri continúa acusando a Luis XIII

Tú, inclusive si mi errar es digno de castigo  
ay, junto, junto  
a la envidia temblorosa  
me sacrificaste como víctima de la cólera

La siguiente frase comienza en sonoridad de EbM. La voz aprovecha la *pausa*, para tranquilizarse y señalar directamente a Luis XIII “tu”, luego otra *pausa* para garantizar la atención de su interlocutor. Sugerimos que estos silencios retóricos sean prolongados e involucren gestualidad, el mirar directamente a alguien del público, señalar y pronunciar “tu” siempre tiene un gran efecto dramático.

Henri, pronuncia indignado, “inclusive si mi errar es digno de castigo” seguido de una *exclamatio* en el registro agudo c.55, para acusar de nuevo Luis XIII con notas de corta duración —pero manteniéndose en el registro medio— “junto a la envidia temblorosa me sacrificaste como víctima de la cólera”.

Henri afirma que Luis XIII, al momento de condenarle sentía envidia y colorea. Según Descartes la envidia se siente hacia alguien que no consideramos digno de los bienes que la fortuna le han otorgado.<sup>432</sup> Así mismo temblamos cuando sentimos ira intensa.

Según el contexto histórico, Luis XIII recibe pruebas de que Henri estaba conspirando para deponer al cardenal Richelieu. Según el texto de la obra de Strozzi, podemos deducir que una vez el rey recibe las pruebas, se encoleriza e inmediatamente condena a Henri.<sup>433</sup>

Indignado y con ira, Henri regresa al registro agudo y a las notas de corta duración para pronunciar “víctima de la temblorosa envidia” y de nuevo repetir “víctima”. Ambas veces la palabra “víctima” se ubica sobre la nota Db5, Strozzi enfatiza la repetición al incluir un

---

<sup>432</sup> Recordemos que los bienes pueden ser otorgados por la suerte, o la fortuna, y por dios o la providencia. La envidia se refiere a los bienes otorgados por la fortuna.

<sup>433</sup> La prueba era una carta que debía permanecer secreta, pero que los espías de Richelieu interceptaron. Para ampliar la versión histórica de los hechos ver: <http://retratosdelahistoria.blogspot.com/2011/11/la-conspiracion-de-cinq-mars.html>

puntillo c.59. La línea “me sacrificaste” se ubica en el registro más agudo Fa<sub>5</sub>, resaltando como el punto más álgido de estas líneas, ya que es el momento en que Henri culpa de su muerte a Luis XIII.

Veamos cómo las grabaciones seleccionadas transitan por los afectos y puntos climáticos anotados.

*Roberta Invernizzi*: Realiza la *exclamatio* del c.40 en una dinámica *forte* y con la voz teñida de enojo; el paréntesis lo vehicula bajando la intensidad de la voz y haciéndola sonar como quien cuenta un secreto al oído. Inmediatamente regresa al enojo, intensificado hacia la ira en los c. 44-45 “a declarar un traidor”; c. 53 repetición de “título de justo”; ambas veces de la palabra “víctima”, c.58, 59; y c. 60 “me sacrificaste”. Los silencios fueron interpretados dentro del contexto, perdiendo su connotación retórica.

*Ensamble poiésis*: Realiza la *exclamatio* con cualidad de tristeza, voz lánguida y decaída. El paréntesis es vehiculado satisfactoriamente con un *parlato*, técnica no ajena a Strozzi.<sup>434</sup> El tránsito hacia el enojo comienza en el c- 45 sobre la palabra “pérfido”, sin embargo, la intensidad de la voz decae abandonando el enojo y regresando a la indignación. De nuevo escuchamos el tránsito de la indignación al enojo en el c.50, “de merecer”; para pasar a la ira, en la repetición de “el título de justo” c. 52. La voz retorna a un nivel afectivo más tranquilo en la frase del c.52. Los silencios del c.53 son de acuerdo al contexto y no retóricos. Para terminar, enfatizan “me sacrificaste” cambiando la voz de nuevo al enojo.

*Hisperion XXI*: realiza la *exclamatio* en una dinámica *forte* instaurándose en el enojo desde ese momento. Lastimosamente el paréntesis no observa ninguna alteración en la voz. El tempo del *recitativo* es tan lento que de nuevo la voz se asemeja más a una declamación que a una recitación. Por último, vemos que la voz no se esfuerza por moldearse a los diferentes afectos que hemos señalado, su cualidad no se inmuta alejándonos de los tránsitos afectivos planteados. Además, nos parece que hay una notas como el Fa<sub>5</sub> del c.61 cuyo énfasis es tanto, y contrasta tanto con las notas que

---

<sup>434</sup> Ver *L'Astratto* Op.8.04, c.54, 79.

le rodean que se escucha descontextualizada. No vemos alguna razón que justifique tan marcada enfatización.

Estrofa V, *arioso*, c.63-89. Momento de Reflexión de Henri

No me llamo inocente:  
estaba muy equivocado  
me he traicionado  
al creer la invitación  
de la fortuna risueña

En esta estrofa —y la siguiente— Henri reflexiona sobre lo sucedido y confiesa haberse dejado llevar por la fortuna engañosa, asumiendo que no es totalmente inocente.

Según Descartes, cuando hay mal en nosotros sentimos vergüenza, siendo esta pasión una clase de tristeza. Strozzi imita la vergüenza al utilizar para toda esta sección motivos descendentes (o a manera de *catabasis*), siguiendo el recorrido de la mirada de aquel que experimenta este afecto.

Strozzi utiliza el registro medio para este *arioso* cuyos diseños melódicos y movimiento del bajo lo acercan bastante a la melodiosidad y fluidez del *aria*. La compositora resalta la palabra “inocente” al musicalizar su comienzo desde una *superjectio* y utilizar para la sílaba

63  
non mi chia-moin-no cen - te\_ pur-trop-poer-rai pur - trop-po ho - me

67  
stes-so tra-di-to a cre-der all' in\_ vi - to. di for - tu na\_ ri - den -

72  
-te non mi chia - moin-no cen - te\_

Annotations: *hypotiposis*, *hexacordium molle*, *anaphora*

Ejemplo 48. Strozzi, *Il lamento* c.63-76

acentuada una negra con punto, mientras que el bajo, discretamente para esta declaración de culpabilidad, nos presenta un tetracordio menor descendente, un discreto *atractor* hacia los afectos *graves*, que de ser resaltado vehicularía la aflicción interna de Henri.

Es nuestra sugerencia dar relevancia a la línea del bajo direccionando la frase hacia el Lab c.63, y enfatizar esta nota con un leve acento, seguido de un *decrescendo* para así dar sensación de finalización al sol siguiente, resaltando la línea frigia, y la insinuación del *lamento*.

El silencio de corchea siguiente, sugerimos se extienda un poco para permitir un leve *rubato* en las tres corcheas sucesivas, dándole espacio a la voz de declamar esta frase, basada también en dicho tetracordio. Strozzi, a través del bajo nos lleva del Cm inicial al EbM. Esta línea enfatiza por medio de la *epizeuxis* los muchos “errores” de Henri. La siguiente línea utiliza el paso al hexacordio *molle* en el Db del bajo c.68, para cambiar a una sonoridad que ha estado más relacionada a lo largo de la obra con afectos *graves* del texto. Sobre esta sonoridad, Henri admite haberse dejado tentar por la fortuna risueña, la cual se alegoriza por medio de una *hipotiposis*.

Estrofa VI, c.72-89. Dentro del mismo *arioso*. Momento de reflexión de Henri

No me llamo inocente:  
un gran halo de favores  
hace a la memoria presa  
de tontos errores  
una nube de olvido  
fue la razón de mi precipicio

Henri continúa avergonzado pronunciando sus palabras en motivos descendentes dejando claro que no pretende ser inocente, pero que, al estar colmado de favores, se le ha nublado la cabeza, olvidando aquello que era importante y ha precipitado su perdición

Strozzi varía el contenido musical de la estrofa anterior, ampliando la musicalización de la *anaphora* “no me llamo inocente” de dos compases a seis, resaltando la importancia de esta declaración para la obra.

El paso al *hexacordium molle* lo realiza la palabra “memoria”, señalando la vergüenza para Henri de haberse olvidado de sus prioridades. Strozzi se aleja de las notas de mediano valor, para realizar una *hipotiposis* del “nublar de la memoria” c.84, utilizando ornamentos de semicorcheas que vehiculan la distracción al romper temporalmente con el tipo de diseños que ha utilizado para este *arioso*. Sugerimos apoyar esta idea de ruptura momentánea aligerando la voz.

Continuando con la siguiente frase, la compositora utiliza una marcada *hipotiposis* para la palabra “precipicio”, partiendo desde una altura por fuera del modo, Sol<sub>5</sub> *hyperbole* hasta el Do<sub>4</sub>. El intervalo abarcado por esta *hipotiposis* vehicula la gran dimensión de la caída de Henri, y da fe de la velocidad a la que se produjo. Esta frase es repetida, incluyendo ahora para la *hipotiposis* un *saltus duriusculus* descendente c.89 Eb-B<sub>4</sub> rompiendo el ámbito grave del modo con el B<sub>4</sub> *hypobole*.

La sección finaliza con una *aposiopesis* que sugiere un final corto para las últimas notas del compás 89, resaltando así la idea de final intempestivo.

72 *anaphora*  
-te non mi chia - moin-no- cen - te.

77  
grand' au-ra di fa - vo-ri rea la me - mo - ri - a fe - ce di co - si stol -

82 *hypotiposis*  
- ti er - ro - ri un nem - bo dell' ob - bli - o fu la ca

86 *hyperbole* *hypotiposis* *epizeuxis* *hypobole* *hypotiposis* *saltos duriusculus* *aposiopesis*  
gion del pre - ci - pi - zio mi - o fu la ca - gion del pre - ci - pi - zio mi - o

Ejemplo 49. Strozzi, Il lamento c.72-89

Revisemos las grabaciones seleccionadas escuchando específicamente cómo interpretan musicalmente el afecto de la vergüenza.

*Roberta Invernizzi*: Contrasta su voz hacia la vergüenza, sin embargo, expresa enojo para las líneas “me he traicionado” y “hace la memoria presa”. Se aligera la voz para la *hipotiposis* “nublar”

*Ensamble poiésis*: el contraste de la voz con la sección anterior, indica un real cambio afectivo, manteniendo la cualidad de la voz durante toda esta sección sin romperla, a pesar del registro agudo y grave en las *hipotiposis* de la caída



*Hisperion XXI*: contrasta la cualidad de la voz haciéndola más tranquila que en la sección anterior, sin embargo la dinámica utilizada es *forte* alejándonos un poco de la vergüenza, ya que aquel avergonzado no daría la cara, la ocultaría. Realiza un cambio acertado en la cualidad de la voz cuando pronuncia “fortuna”, resaltando esta palabra de manera irónica.

Estrofa VII, c.90-99 *recitativo*. Rompimiento del momento reflexivo de Henri

¿Pero qué estoy diciendo? Tú, señor, ¿ah qué no ves?

sólo tú, creyendo demasiado en mi lealtad

me tornaste para tu corte real

en objetivo de la envidia y preso de la muerte

En este breve *recitativo* Henri rompe la reflexión que hacía sobre su culpabilidad. Al reaccionar acusa al rey de no darse cuenta, que al haberlo vuelto uno de sus favoritos, despertó la envidia de los miembros de la corte, destinándolo a la muerte.

90 *pausa*  
ma che dic' io? tu si - re ah chi nol ve - de tu sol cre-den-do

94 *hexacordium durum* *hexacordium molle* *prolongatio*  
trop-po al-la mia fe-de m'hai fat-to in re-gia cor-te ber sa-glio dell' in - vi - di-a e

97 *epizeuxis*  
reo e reo di mor te

Ejemplo 50. Strozzi, Il lamento c.90-99

Por tanto, sugerimos romper con el afecto tranquilo e introspectivo de la vergüenza y el ambiente reflexivo de las dos estrofas anteriores. Este rompimiento ya está escrito por Strozzi al cambiar radicalmente la sonoridad, y abrir el recitativo con un FM, incluyendo un silencio largo para la voz. Proponemos que durante el silencio se incluya gestualidad que indique que hemos reaccionado y que nuestros pensamientos ya no divagarán más. La velocidad del recitativo debe también acompañar esta idea de reacción y posterior acusación al rey. La cualidad de la voz debe reflejar una acusación enojada, aprovechando los silencios para respirar notoriamente, como si nos hubiésemos dado cuenta en ese instante que el rey también es culpable.

Como ya se ha mencionado anteriormente, el *guión del lamento* italiano incluye un momento donde el afectado se dignifica a través de un momento de reacción transitando de la tristeza (en este caso vergüenza) hacia la ira causada por el injusto mal que le ha recaído.

El *recitativo* abre con la sonoridad de FM para el momento en que Henri se pregunta “¿Pero qué estoy diciendo? tú, señor, ¿ah que no ves?”. Súbitamente cambia de sonoridad a Cm y comienza a señalar la falta de visión o perspicacia de Luis XIII.

Sobre él un inmutable Eb<sub>4</sub>, —al que parece no interesarle lo que pasa en el bajo— pronuncia “solo tú, creyendo mucho”, para sorprendernos ahora moviéndose al E<sub>4</sub> y pronunciar “en mi lealtad”. Consideramos que este uso cromático está vehiculando ironía, al ser utilizado para el texto “en mi lealtad”, ya que este cromatismo conecta con el Fa siguiente, resaltando su inestabilidad. Ciertamente la palabra “lealtad” evoca firmeza e inmutabilidad. Totalmente lo opuesto que está transmitiendo el cromatismo.

Sugerimos se interprete este momento retórico cambiando la cualidad de la voz y gestualidad; en caso contrario el público no tendrá información suficiente para entender que se trata de una ironía y no procederá a interpretar el significado de la palabra de manera opuesta.

Strozzi expande el rango que había utilizado para este recitativo para enfatizar la palabra “envidia” c. 96, la cual además, marca el regreso al hexacordio *molle* y haciendo uso de la *prolongatio*, permanece disonando más de lo debido. Para la frase final “y preso de la muerte”, Strozzi expande de nuevo el rango de la voz y enfatiza el verso al repetirlo, dando más tiempo a la voz para la palabra “preso”.

Revisemos las versiones que hemos estado escuchando para ver si utilizan este momento retórico de ironía, y los énfasis que realiza la voz para las palabras “envidia” y “preso”.

*Roberta Invernizzi*: Su tránsito afectivo es hacia el enojo. Enfatiza la palabra “envidia”

*Ensamble poïésis*: No realiza tránsito afectivo notorio. No realiza ningún tipo de énfasis

*Hisperion XXI*: No realiza transito afectivo. Solo enfatiza la palabra “envidia”



*Imagen 19. “Richelieu, Cinq-Mars et de Thou” (1829), Óleo sobre lienzo. Paul Delaroche, Louvre, París*

### **Sección III, c.100-151. Lamento en voz de Henri.**

Strozzi vincula 3 partes instrumentales para la realización del los *ritornelli* del lamento. Estas partes no especifican un instrumento particular, se escriben dos en clave de Do en primera y una en clave de Fa.



Imagen 20. Strozzi, Op.3, Il lamento. Edición facsimilar

El tetracordio descendente, *token* por excelencia del *type* del *lamento* está presente pese a las fuertes variaciones que involucra la compositora. Estas fuertes variaciones que esconden dentro de sí el *token* de lamento, creemos, están relacionadas con el tipo de obra que estamos analizando. Nos encontramos frente a un *lamento* masculino, que es dirigido a su amante, otro hombre, nadie menos que el rey Luis XIII.

Durante el siglo XVII el *lamento* masculino se trataba de manera diferente al *lamento femenino* ya que no se experimentaba por parte de su protagonista un sinnúmero de momentos de gran intensidad afectiva, reacciones que el siglo XVII esperaba de una mujer, sino que el tránsito y los procesos de sufrimiento son más recatados. Esta podría ser la razón por la cual el *token* del bajo lamento presenta fuertes variaciones. Podemos interpretarlas como la intención de ocultar la condición de género, o de mantener los sentimientos masculinos a raya de acuerdo con la convención.

Como veremos en el análisis de las siguientes tres estrofas, no vemos una intensidad emocional extravagante o explosiva, ya que esta sería entendida como una reacción femenina, y el escucha de la época no debe ser confundido por el compositor ni por el intérprete.

En nuestro caso tratamos musicalmente con la expresión de un hombre sufriendo por otro hombre, dentro de los límites emocionales masculinos, en otras palabras, Strozzi permite a Henri, expresar sus sentimientos por otro hombre, dentro de los límites de la masculinidad.

Esta construcción musical del género es necesaria para nuestra interpretación musical. Sin restarle expresividad a la música, debemos mantenernos en nuestros cabales o en control de

nuestras emociones. En los análisis anteriores nos hemos referido a la pérdida de control con la expresión coloquial “perder el control”. En el caso específico de este *lamento*, no debemos permitir que el público se lleve la idea de que nuestras emociones se apoderaron de nosotros, ya que estaríamos vehiculando el género femenino.

Durante esta investigación no nos hemos inclinado por ofrecer lineamientos de acuerdo a la línea de la performance históricamente documentada o informada. Sin embargo, para este *lamento*, y entendiendo la construcción compositiva de género de voces masculinas y femeninas del siglo XVII, nos parece necesario enmarcarnos en las directrices que hemos mencionado.<sup>435</sup> Este es un aspecto importante que debemos considerar retórico.

Vemos que en las estrofas 8, 9 y 10 que son puestas en el *lamento*, las dos primeras líneas hacen referencia a la relación entre Henri y Luis disfrutando de su compañía, su intimidad y sus juegos; mientras que los versos 3 y 4 hablan de cómo estos momentos inocentes contribuyen cada vez más a las desgracias de Henri por parte de los malos ojos de los demás cortesanos. Por tanto, sugerimos diseñar la performance con estas curvas en mente, versos 1 y 2 expresando la añoranza —según Descartes, mezcla de amor y tristeza por el bien que hemos perdido— y enojo para los versos 3 y 4 ya que gracias a estos hechos se nos ha causado un mal.

### Estrofa VIII

Mientras a mi devoto cuello  
extendías tu cortés brazo  
contribuiste a mi colapso  
me tendiste a cuchilla y la soga

Henri, dirigiéndose a Luis XVII, le señala como con sus gestos de cariño, despertaba la envidia de algunos cortesanos. Luis, sin darse cuenta, estaba colaborando con la muerte de su amante.

---

<sup>435</sup> Para consultar sobre la construcción de género ver: Ruffier Scarinci, “Safo Novella: uma poetica do abandono nos lamentos de Barbara Strozzi (Veneza, 1619-1677)”; Susan McClary, *Feminine endings. Music, gender, and sexuality* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002).

Los momentos expresivos de estas líneas, las encontramos en la cadena de suspensiones del c.110-112, donde Henri se refiere al brazo de su amante, repitiendo 3 veces “cortés brazo”. Strozzi hace énfasis musicalizando estas líneas con una cadena de suspensiones 7-6.

106  
men - - tre al de -

108  
vo - to al de - vo - - - to  
*epizeuxis*

109  
col - lo tu mi sten - de - vi quel cor -

110  
te - se quel cor - te se cor - te se cor -  
*epizeuxis* *epizeuxis*

112  
te - - - - se brac - cio al - lor mi  
*epizeuxis*

Ejemplo 51. Strozzi, *Il lamento* c.106-113

Vemos un cambio de escritura para la frase siguiente “contribuiste a mi colapso”. La compositora contrasta con los expresivos melismas anteriores al entrecortar con silencios esta nueva frase. La palabra “caída” se realiza a través de un intervalo de quinta descendente, marcando una *hipotiposis*. Vemos un *saltus duriusculus* de quinta disminuida para

musicalizar las palabras “la cuchilla” vehiculando así la aversión hacia el objeto que causó su muerte.

Según Descartes, al entrar en contacto con un objeto dañino o que nos genera repudio, el alma permite al cuerpo experimentar súbitamente, por un corto espacio de tiempo, la muerte. De esta manera el cuerpo aprende a alejarse de ese objeto, por el cual siente aversión, en este caso el cuchillo de hierro.

Sugerimos entonces sustraer la mitad del valor de la nota al Db<sub>5</sub> para generar un silencio antes de cantarla, de esa manera acortamos el valor de la nota y salimos de ella lo más pronto posible, vehiculando la aversión, ya que según descartes el cuerpo reacciona alejándose del objeto lo más rápido posible.

The image shows three staves of musical notation with Latin lyrics and rhetorical annotations. Staff 114: *epizeuxis* above the notes. Lyrics: da - - vi al - - lor. Staff 115: *hypotiposis* above the first part, *epizeuxis anaphora* above the last part. Lyrics: mi da - viil crol - lo al - lor al. Staff 116: *saltus duriusculus* above the first part, *ellipsis* with a downward arrow above the second part, *epizeuxis saltus duriusculus* above the third part. Lyrics: lor tu m'ap-pres - ta - vi il fer - ro il fer - roe'l lac - cio.

Ejemplo 52. Strozzi, Il lamento c.114-117

## Estofa IX

Cuando me gozabas  
disfrutando de juegos divertidos  
encendiste entonces la mecha

de las minas cortesanas con fuego escondido

Strozzi involucra silencios para el primer verso “cuando me gozabas”, estos silencios rompen la frase; más adelante analizaremos este fenómeno.

The image shows two staves of musical notation. The first staff, labeled '120', shows a vocal line with a whole rest followed by a half note 'quan' and a half note 'do'. The piano accompaniment consists of a bass line with a whole note 'G' and a half note 'Bb'. The second staff, labeled '122', shows a vocal line with the lyrics 'me - co go - de - vi go - de - vi di tras - tul -'. The piano accompaniment consists of a bass line with a whole note 'G' and a half note 'Bb'.

Ejemplo 53. Strozzi, *Il lamento* c.120-122

La siguiente frase enfatiza repitiendo la palabra “disfrutando” y musicalizandola recurriendo a la cadena de suspensiones 7-6. Parece que Strozzi estuviese realizando un procedimiento de variación estrófica, pues el diseño de la línea del canto es en cierta manera similar.

El punto más evidente de esta posible variación estrófica se da en el c. 132, donde vemos el mismo *saltus duriusculus* utilizado anteriormente para la palabra “hierro”, en esta ocasión portará la palabra “escondido”, que podríamos analizar bajo la idea de aversión, pero nos parece más lógico simplemente pensar que sea un tipo de variación estrófica, en cuyo caso la *hipotiposis* que diseñamos al vehicular gestualmente la respuesta corporal de la aversión solo sería válida para la primera letra.



125

lar - - - - ti in so - laz - ze - - vol

127

*epizeuxis*

in sol - laz - ze - - - - vol

128

*superjectio*

*epizeuxis*

gio - - - - co al - lor al -

129

*epizeuxis*

*epizeuxis*

lor l'es - ca l'es - caac cen de - vi di mi - ne di

131

*saltus duriusculus*

*ellipsis*

*saltus duriusculus epizeuxis*

mi - ne cor - ti - gia - ne al chiu - so al chiu - so fo - co

*Ejemplo 54. Strozzi, Il lamento c.125-133*

Estrofa X

Aquella bola voladora  
 que golpeó tu brazo con el mío  
 debieron haberme dicho, Oh Dios,  
 cual inconstante era mi fortuna

Para esta estrofa, Strozzi utiliza una *hypotiposis* para la palabra “voladora” incluyendo notas de corta duración y una línea ascendente c.137 y para “que percutía” utiliza desplazamiento del acento por medio de *syncopatio*. El registro afectivo que hemos visto, ocurre a partir del Db<sub>5</sub> es utilizado para la *exclamatio* “oh dios” c.144. Por último, vemos una *licentia* o *parrhesia* en el c. 147, cuando la línea melódica de la voz desciende a partir del Db<sub>5</sub> hasta el Fa<sub>4</sub>, pero cuando canta la nota Bb<sub>4</sub> el *ostinato* del bajo suena el B $\natural$  sobre la palabra “inconstante”. Esta falsa relación funciona entonces como una *hypotiposis*.

136

138

141

144

147

quel - la pal - la vo - lan - te che per - co - te - va che per - co - te - vail tuo col brac - cio mi - o do - vea do - vea pur dir - mi oh Di - o oh Di - o mia for - tu - na in - co - stan - te

*hypotiposis*

*hypotiposis*

*epizeuxis*

*superjectio*

*exclamatio*

*superjectio*

*exclamatio* *epizeuxis*

Ejemplo 55. Strozzi, Il lamento c.136-147

Las frases interrumpidas han sido una característica de esta sección, no solo han sido interrumpidas por silencios, sino que parece que los sitios expresivos, que en la obra de Strozzi son adornados con melismas líricos, son totalmente abolidos. Así vemos que la compositora comienza una frase con intención lírica, y en el momento que daría rienda suelta al melisma y a la expresión a través de la belleza de la voz desnuda, encontramos un salto descendente que nos descontextualiza. Nos referimos a los c. 108, 114-115, 126-128, 129, 131, 144-146. Esta continua frustración de la expresividad puede ser utilizada como dispositivo retórico que vehicule el sesgo italiano del siglo XVII a la expresividad afectiva del hombre, y quizás más radicalmente a la del hombre homosexual.<sup>436</sup>

Escuchemos en las grabaciones el nivel de afectación emocional de las cantantes y como transmiten la intención de querer, pero no poder expresar, que encontramos en esta sección.

*Roberta Invernizzi:* evidencia afectación emocional hacia la ira en los versos 3 y 4 de cada estrofa, en los momentos en que el texto se refiere a la caída de Henri, a la cuchilla y el lazo. Consecuente con su postura, enfatiza luego el momento de encender las mechas de las minas cortesanas y la desdicha de la fortuna

*Ensamble poiésis:* evidencia afectación emocional hacia las frases 1 y 2 de las estrofas. No parece ofrecer una reacción muy contrastante hacia el enojo para las líneas 3 y 4

*Hisperion XXI:* Interpreta con voz trágica todo el lamento sin ofrecer un momento de afectación emocional diferente a la profunda tristeza

---

<sup>436</sup>Hacemos esta diferenciación de género ya que en otro de los lamentos masculinos de Strozzi, *Lagime mie* Op.7.04 si bien la compositora no utiliza los recursos expresivos que vemos en los lamentos femeninos, se permite más expresividad a través del tratamiento no silábico del texto. Tratamiento que vemos predominante en *Il lamento*.

Estrofa XI, *recitativo*. C152-172.

Cuando conmigo disfrutabas  
siguiendo el ciervo fugitivo, en ese momento  
la bestia inocente  
lacerada por los perros  
figuraba mi estado  
expuesto a las mordidas de los canes-gente.  
no condeno a mi rey de ningún otro error  
más que de soberbio amor.

En esta estrofa, Henri alegoriza las conspiraciones de los demás cortesanos con una escena de caza donde él toma el papel del ciervo, siendo lacerado y mordido por los perros/cortesanos. Pese a esta cruda imagen, Henri afirma vigorosamente que no culpa al rey más que de orgullo.

El recitativo abre con sonoridad de Cm. Strozzi realiza una *hipotiposis* para “disfrutabas” a partir de semicorcheas ornamentales. La frase “siguiendo el ciervo fugitivo” comienza en sonoridad de CM e incluye una amplia ornamentación a partir de semicorcheas (a manera de *tirata*) para realizar la *hipotiposis* de la palabra “fugitivo”. Strozzi se mueve ahora a Fm utilizando el registro agudo para la frase “la bestia inocente”, cambiando súbitamente el afecto. La bestia es alegoría de Henri y de su inocencia. Por tanto, retornamos al afecto de la piedad, al ver un mal contra otro no merecido, pero pronto esta piedad se torna en ira al ver los perros lacerando el ciervo. Strozzi musicaliza este cambio de afecto al utilizar saltos enérgicos que nos indican emociones fuertes. Por tanto, sugerimos realizar el contraste entre la voz vehiculando la piedad, a dinámica media, para pasar a la ira, y velozmente con dinámica *forte* pronunciar “lacerada por los perros”.

De nuevo regresamos a la piedad para referirnos al estado de Henri “figuraba mi estado expuesto a las mordidas” y ahora contrastamos con la ira intensa hacia los cortesanos en una frase llena de saltos “de los canes-gente” (*accanita gente*). Sugerimos también una velocidad rápida y una dinámica *frote* para esta frase. Para musicalizar la frase “expuesto a las mordidas”, utiliza una *ellipsis* al reemplazar por un silencio la consonancia necesaria,

dejándonos con una sonoridad de cuarta sobre el bajo c.158, al igual que el ciervo expuesto a la disonancia.

Strozzi abre esta nueva frase en sonoridad de Bbm, y en registro agudo pronuncia “no condeno a mi rey” y cambiando el afecto de la piedad a la certeza pronuncia “no” e incluye un silencio retórico que sugerimos se extienda un poco para generar un momento reflexivo,

Ejemplo 56. Strozzi, *Il lamento* c.152-161

como si Henri no estuviese seguro de lo que dice... Pero luego del silencio, viene otro “no”, esta vez en una nota más aguda, asegurando a los escuchas de estar convencido totalmente de su opinión. Regresando a la piedad pronuncia sobre Db<sub>5</sub> c. 163 “de ningún otro error” y cambiando el hexacordio al *durum* “que de soberbio amor” u orgullo.

Este paso cromático vehicula el orgullo sobre D $\sharp$  como afecto contrario a la piedad del Db. La palabra “amor” es ornamentada y escrita en valores rítmicos más largos que los anteriores, sugiriendo una pronunciación más lenta. Proponemos se aproveche esta palabra para vehicular la *antithesis* que se conforma al contraponer la soberbia y el amor, así la soberbia c.164 se presenta con una voz en dinámica *forte*, muy llena, bien pronunciada y en velocidad

lenta (pues le encanta escucharse) para luego pasar al amor, y su tono dulce y paciente, con una voz en dinámica media-baja que disfruta de cada nota de la ornamentación c.165. La línea de texto se repite y Strozzi enfatiza las palabras “que de soberbio” al repetirlo usando un registro más agudo.

*Ejemplo 57. Strozzi, Il lamento c.162-172*

Escuchemos las versiones seleccionadas para ver el tránsito de afectos hacia la piedad, la ira de los canes, la soberbia y el amor.

*Roberta Invernizzi*: transita maravillosamente hacia la piedad desde el c.155, luego a la ira en el c.157 para retornar a la piedad c.161 y enfatizar la soberbia con una voz potente y llena desde el c. 162 hasta la repetición la palabra amor del c.170

*Ensamble poiésis*: pronuncia sin ira “lacerado por los canes” y parece sostener la cualidad de la piedad hasta “de soberbio”, donde enfatiza gracias al registro agudo más que a la voluntad de la cantante. No evidencia un tránsito afectivo claro.

*Hisperion XXI*: Parece basar el recorrido afectivo, no en los aspectos del texto, sino en el registro donde se ubican las notas, así a partir del Mi<sub>5</sub> en adelante, todo es intenso y *forte*. Gracias a este fenómeno, no discernimos claramente los afectos.

Con cinco marcas ilustres  
era mi nombre distinguido  
pero a mis títulos, la confabulación de impostores  
impuso sobre mi cabeza otra marca,  
la del traidor

En esta estrofa, Henri recuerda los bienes pasados, mencionando que su nombre gozaba de cinco marcas de honor, pero los traidores le impusieron a su cabeza, una sexta marca, la del traidor.

11

173  
di cin-que mar che il lu - stri no - ta - to e - ra il mio no - me ma de - glie - mo - li

177  
miei l'in-si-die in - du - stri han - no di tra - di tri - ce al - la mia tes - ta da - ta la mar - ca ses -

182  
ta ha lín - vi - dia vo - lu - to che se col - pe - vol so - no es - clu - so dal per

↑  
prolongatio

Ejemplo 58. Strozzi, *Il lamento* c.173-186

El *recitativo* abre en sonoridad de EbM, espacio sonoro donde Strozzi ha ubicado momentos expresivos relacionados al amor. Strozzi utiliza un corto rango interválico, cuarta, para las líneas “con cinco marcas ilustres era mi nombre distinguido”, la añoranza regresa a recordar los bienes de Henri acompañada de la certeza de que no volverán, sumido en este afecto de tristeza y amor, pronunciamos entonces a una velocidad moderada, disfrutando de la sonoridad de las terceras mayores, ausentes ya durante mucho tiempo de la obra. La

compositora realiza un breve paso a la sonoridad de Fm para la línea “la confabulación de impostores” y utiliza las únicas notas veloces de este *recitativo* para la palabra “traidor” c. 178. Por tanto, sugerimos una mutación en la cualidad de la voz hacia la ira, ya que brevemente nuestros bellos recuerdos son interrumpidos por la mención de los culpables.

Sin embargo, este paso a las sonoridades de Fm es tan corto que parece que no importara ya a Henri regresar a los afectos tristes o *graves*, ya que las siguientes líneas “impuso sobre mi cabeza otra marca, la del traidor” no estarán por fuera de las sonoridades de EbM ni evidencian un cambio en el registro ni en la velocidad de las notas.

Escuchemos como las versiones seleccionadas vehiculan las sonoridades de EbM y la breve mención de los traidores.

*Roberta Invernizzi*: contrasta su voz de acuerdo con las sonoridades, yendo hacia el enojo con la mención de los traidores y prontamente regresando a la añoranza.

*Ensamble poïésis*: realiza un énfasis en la palabra “traidores” pero no realiza tránsitos afectivos

*Hisperion XXI*: utiliza una resolución con tercera menor para el c. 176, adelantando el cambio de afecto a la palabra donde Strozzi indicó el cambio. Figueras resalta la palabra “traidor” con un énfasis, apoyando la primera sílaba. No notamos tránsito afectivo, solo resaltamos este énfasis.





*Imagen 21. Louis XIII, Philippe de Champaigne (1655). Oleo sobre lienzo. Museo del Prado*

Estrofa XIII, *arioso*. C.183-196

La envidia ha querido que,  
si fuese hallado culpable,  
excluido del perdón  
cayera muerto sin retraso  
y con mi sangre la envidia supo  
enrojecer las calles con sus triunfos

Recordemos que la envidia se siente hacia una persona a la que la fortuna le ha otorgado bienes que creemos no los merece. Esta ha sido la razón que Henri ha señalado desde los comienzos del texto, y que ahora le lleva a la muerte. La envidia se refiere a los cortesanos,

quienes se encargaron de ejecutar a Henri lo más pronto posible tras la condena de su rey en estado de cólera.

182  
ta ha lín-vi-dia vo lu - to che se col-pe-vol so - no es-clu-so dal per

187  
do - no es-tin toan co-raim-man-ti-nente im-man-ti - nen-te io ca-da

190  
col mio san-gue ha sa pu-to de suoi tri-on-fi im-por-po-rar la

194  
stra da nel-la gra-zia del mio Re men-tr'in su trop-po men vo

Ejemplo 59. Strozzi, *Il lamento* c.182-199

Henri ha expresado que esta presteza fue la real culpable de su muerte, pues si el rey no hubiese estado afectado emocionalmente hubiesen podido, tal vez, llegar a algún acuerdo.

Pero los cortesanos expiden la orden de ejecución y ahora ven su triunfo reflejado en la sangre de Henri tiñendo de rojo las calles de la ciudad.

Strozzi utiliza una *prolongatio* sobre el bajo para crear una disonancia y musicalizar la palabra “envidia” c.183. La siguiente frase, escrita en corcheas descendentes por grado conjunto (exceptuando el primer intervalo) “excluido del perdón” utiliza esta particular escritura para vehicular la sensación de impulso que se le dio a la orden de ejecución. La

siguiente frase “muerto sin retraso, sin retraso, yo caiga”<sup>437</sup> también escrita ahora en corcheas por grados conjuntos de manera ascendente, vehicula la presteza de la orden de ejecución, creando tan velocidad para el acto, que la *hipotiposis* “yo caiga” sucede un tiempo antes, c.189. Sugerimos apoyar la escritura de Strozzi incluyendo un acelerando notorio a partir de las corcheas ascendentes c.187 acompañadas de un *crescendo*. Proponemos que el continuo realice su cadencia estrictamente *in tempo* para que el desplazamiento sea evidente.

La siguiente frase “y con mi sangre la envidia supo enrojecer las calles con sus triunfos” comienza en la sonoridad de Fm, y por la quietud del bajo pareciera que hubiésemos regresado al *recitativo*. Strozzi utiliza un *saltus duriusculus* para la palabra “enrojecer” c.192-193. Más adelante vemos una *cadentia duriuscula* al usar una séptima para la penúltima nota de la fórmula cadencial, la cual se torna más disonante al moverse el bajo cromáticamente de Bb a B<sup>4</sup> en el c. 194. Sugerimos que para el c. 194 se sostenga la nota de la soprano sin incluir ningún tipo de *decrescendo* para garantizar los continuos choques disonantes de este compás. Escuchemos cómo las diferentes versiones vehiculan el concepto de expeditar la orden de ejecución

*Roberta Invernizzi*: Realiza al pie de la letra las indicaciones interpretativas que formulamos

*Ensamble poiésis*: Se mantiene *in tempo*, y la cantante involucra un *ritardando* antes de su cadencia desplazada. A nuestro concepto no sólo esta interpretación es errada, sino contraria al sentido del pasaje

*Hisperion XXI*: Se mantiene *in tempo* y para la cadencia el continuo realiza un *ritardando*. A nuestro concepto, al contrario de la intención de la obra.

---

<sup>437</sup> Utilizamos la traducción literal ya que no tendría sentido nuestro análisis si utilizamos traducción poética.

Estrofa XIV, arioso. C.196-208

Cuando estaba en la gracia de mi rey  
me aventure demasiado alto,  
al venir tras de mis pies  
la fortuna se cansó

Regresando al tema de la fortuna, en esta estrofa Henri identifica su error. Reflexiona sobre el hecho de que cuando gozaba del favor del rey, de ser literalmente su favorito, sobrepasó el límite de su influencia y en este punto la fortuna no lo acompañó.

12  
196  
nel-la gra-zia del mio Re men-tr'in su trop-po men vo di ve nir die-  
201  
tro al mio piè la for-tu-na - si stan co la for -  
205  
tu - na si stan - cò on - de ho pro

mutatio toni  
hypotiposis  
hypotiposis  
hypotiposis - epizeuxis

Ejemplo 60. Strozzi, Il lamento c.196-209

Strozzi utilizara ingeniosas *hipotiposis* para esta estrofa. La primera de ellas, nos ofrece un diseño motivico para la frase “en la gracia de mi rey” en el cual las voces están pareadas por terceras y su ritmo es idéntico, transmitiendo la idea de estar sobre el rey. Por tanto, sugerimos que el volumen de ambas voces sea el mismo y así facilitar la imagen de estar apoyado sobre.

La siguiente línea “me aventure demasiado alto” es musicalizada sobre repeticiones de la nota Fa<sub>5</sub>. La referencia a “al venir tras de mis pies” es traducida a música al usar una imitación

del motivo de la voz y luego imitarla en el continuo c.201-202, por último, la fortuna se cansa de seguir el camino ascendente de Henri, quedándose estática sobre el Fa<sub>4</sub> durante diez pulsos, mientras el continuo se torna melódico en ritmo de corcheas, para tratar de incentivar su movimiento en una divertida *hipotiposis*. (Un esfuerzo tan vivo por parte del continuo, que nuestra soprano del *Amor Dormiglione* estaría feliz de conocerle.)

Sugerimos para la *hipotiposis* de “la fortuna se cansó” usar una voz estática, sin *crescendos*, ni *diminuendos*, solo puesta en un sitio. En una dinámica media para que el continuo pueda ser relevante.

Luego de este paréntesis humorístico por parte de la compositora (¿función fática?) vemos una *aposiopesis* en la que Strozzi anota un calderón, sugiriendo tomarnos el tiempo necesario para volver al estado afectivo *grave*. Este silencio nos impulsa a creer que la musicalización anterior, si cumple una función fática, pues de no haber sido así, creemos, simplemente se hubiera abolido el calderón.

#### *Recitativo, c. 209-215*

así obtuve mi prueba, ay de mí,  
como del todo a la nada hay un breve paso

Este corto *recitativo* comienza en la sonoridad de Cm y se centra la ornamentación escrita de la *exclamatio* c.202 “ay de mí”. Encontramos otra *hipotiposis* al utilizar un silencio justo luego de la línea “a la nada”, por último, Strozzi reutiliza la cadencia asincrónica, haciendo que la soprano termine su frase dos tiempos antes que el bajo para la línea “un breve paso”. Esta breve nota sobre la desdicha frente a la pérdida de la fortuna nos indica un paso a la piedad.

209

on - de ho pro - va - to ahi\_ las - - -

212

so co - me dal tut - to al nien - te è un bre - ve pas - so\_

Annotations: *saltus duriusculus*, *exclamatio*, *hypotiposis*

Ejemplo 61. Strozzi, *Il lamento* c.209-215

### Estrofa XVI, Narrador

Luis, ante estas palabras  
 de una voz que ruega perdón  
 tiembla temeroso  
 y avista la cara del joven muerto

En la voz poética del narrador nos describe la reacción del rey, quien luego de escuchar el ruego de perdón de Henri, tiembla de temor al ver su cara, y mientras llora revela su arrepentimiento. Mientras el rey tiembla, París se suma a su temblor y el Sena se enfurece.

Al haber un cambio de voz poética es necesario retornar a la voz que se utilizó al comienzo de la pieza para el narrador. Esta permutación es necesaria ya que de lo contrario los escuchas no sabrán identificar el cambio del personaje y la historia podría tornarse confusa.

216

Lu - i - gi à ques - te no - te di vo - ce che per - don sup - pli - ce chie de

Annotations: *saltus duriusculus*, *hypotiposis*

Ejemplo 62. Strozzi, *Il lamento* c.216-219

Esta última sección comienza en sonoridad de ReM, probablemente por que trataremos con la reacción del rey (*il Re* en italiano). La voz poética enfatiza el ruego del perdón con un *saltus duriusculus* c.218 y anticipándose un pulso completo a la armonía siguiente, nos permite sentir la súplica. Sugerimos que, aparte del cambio de cualidad en la voz, se incluya un brevísimo *crescendo* seguido de un más amplio *decrescendo* en el Do# del tercer pulso, que permita llegar a una dinámica muy piano en el Re del c. 218, para luego, dentro de esa dinámica, acentuar el Mi del c. 219.

Para la frase siguiente, Strozzi imita el temor por medio de movimientos por grados conjuntos. Sugerimos se articule cada pulso, incluyendo un brevísimo corte al final de cada grupo de corcheas ligadas, para vehicular esta pasión. La palabra “tiembla” se expresa por un adorno tipo *hypotiposis* c.221-222.

Ejemplo 63. Strozzi, *Il lamento* c.220-226

La música cambia radicalmente su sonoridad con la línea “del joven muerto”, la palabra “muerto” comienza con una *consonantie impropie* de quinta disminuida, que se mueve a una cuarta disminuida conformando una *syncopatio catachrestica*, seguida dos pulsos después por una *cadenia duriuscula* c. 224.

Sugerimos se haga énfasis en estas disonancias involucrando leves acentos sobre ellas. El cambio de afecto debe ser acompañado de un cambio en el gesto ya que venimos de una sonoridad de ReM y a través de estas fuertes disonancias llegamos a la sonoridad de Gm. Estas líneas, en las que el rey tiembla de temor, y ve la cara de su amante muerto son

suficientes para considerar una zona de *pathopoeia*. Por tanto, la gestualidad debe ser involucrada en esta intensa frase afectiva.

## Estrofa XVI

Mientras el rey con su llanto  
muestra arrepentimiento por su impaciencia  
París tiembla y el Sena te enturbia

Según descartes, el arrepentimiento es la más amarga de todas las pasiones y lo experimentamos al saber que hemos causado un mal a otra persona. Por tanto, nos enfrentamos a una de las más fuertes pasiones.

El rey luego de su transfiguración, temblando de temor y enfrentando la tez de su favorito muerto, comienza a llorar, se arrepiente avergonzado.

Strozzi vehicula el llanto del rey por medio de un cromatismo en el c.28. y marcando una ligadura entre el Eb y el E $\flat$  es cual nos indica un portamento que sugerimos atender, y tomarnos el tiempo necesario para arrastrar este Eb al E $\flat$ . Proponemos hacer un crescendo junto con el portamento *quasi-glissando* y una vez en el E $\flat$  involucrar un *decrescendo* para enmarcar la ornamentación.

227 *mutatio toni*  
*hypotiposis*  
men-tre il Re col suo pian - to del-le sue fret-te il pen-ti-men-to ac-cen-na

Ejemplo 64. Strozzi, Il lamento c.227-230

Para las semicorcheas del continuo hacia el final de la obra, c.231, estas se producen por la ira que siente París al ser testigo de estos hechos. Al temblar París, se enturbia el Sena.

En caso de que el lector esté de acuerdo con nosotros, proponemos entonces que el continuo “tiemble” en dinámica *forte* hasta el final y por supuesto el corte debe ser seco. El silencio



final es para que los performers se queden inmóviles durante varios segundos, imitando la afectación que analizamos en el capítulo II. El orador a veces se encuentra en un estado de alteración emocional tal, que su discurso termina súbitamente sin ninguna razón aparente.

231

tre - mò Pa-ri - gi tre-mò Pa-

hypotiposis

233

ri - gi e tor-bi - dos-si tor-bi-dos-si Sen - na

epizeuxis

Ejemplo 65. Strozzi, *Il lamento* c.231-235

Revisemos como las grabaciones seleccionadas interpretan el final del *lamento* y sus profundos cambios afectivos.

*Roberta Invernizzi*: Aligera la voz para el comienzo de esta sección y para la súplica del c.219 abole el vibrato, permitiendo que el choque armónico sea claro. Para el temor del c.220 comienza con un tempo más lento que el anterior. Nos parece que este tempo tiene más relación con la súplica anterior que con el temor en el que estamos. El continuo hace una acertada imitación del motivo del temor en la segunda mitad del compás. Sin embargo, no estamos del todo de acuerdo con esto ya que nos parece fuera de contexto, porque es la única vez que ha hecho tales imitaciones, por tanto, tendemos a entenderlas como algo excepcional o con fines retóricos, los cuales no comprendemos. El paso a la zona de *pathopoeia*, c. 23-26 marca el cambio de afecto desde el comienzo del c.223. Por último, las semicorcheas las interpretan muy fuertemente, mientras la soprano expresa ira con su voz aprovechando la interválica y el movimiento.

*Ensamble poiésis*: El cambio de cualidad en la voz para el narrador no es notorio para el afecto del ruego, utilizan un portamento entre el Sol y el Do# pero la voz pierde demasiado color en el Do# alejándonos del ruego. El paso a la zona de *pathopoeia* es

ignorado, continuando con la misma dinámica y cualidad de la voz. Más adelante en la ligadura del “llanto”, no se realiza el portamento. Para las semicorcheas finales comienzan en una dinámica piano, van al *forte* y regresan al piano, para luego, en el último compás tornarse inaudibles. Interpretación con la que no estamos de acuerdo porque nos parece que el temblar de una ciudad entera se vehicula mejor si se mantiene en *forte* el *concitato*.

*Hesperion XXI*: No hay un cambio en la voz para diferenciar el papel del narrador. Desafortunadamente tenemos la misma sensación de la crítica a la sección anterior. Parece que el diseño expresivo saliera de las notas y no del texto. En la *hipotiposis* de “a la nada” vemos una dinámica fuerte, y un acento enfático sobre la primera sílaba de “nada”, el continuista interrumpe su cadencia en el c.215, rompiendo la intención de vehicular “un breve paso” al dejar un gran silencio entre sus dos notas. Para el afecto del ruego sobre el c.228, el color de la voz cambia a una zona que a nosotros nos parece estar vehiculando ironía en lugar de ruego. Para la zona de *pathopoeia*, el continuista utiliza Fa $\sharp$  sobre el Re del comienzo del c.223, anticipando el cambio y privándonos del cambio de sonoridad planeado por Strozzi. El portamento del “llanto” es bien logrado y la ornamentación de Figueras (*trillo*) bienvenida. Las semicorcheas del final son interpretadas en *forte*, y la soprano enfatiza el Fa $\flat$  del c.233 por ser una nota aguda.

### Momentos Retóricos

Como hemos mencionado, en esta pieza de carácter dramático, los afectos son vehiculados gracias a la imitación del discurso hablado por parte de la compositora y por el uso constante de figuras retórico-musicales que hemos encontrado en las piezas líricas.

Estos afectos se transmiten al escucha a través del entendimiento general del lenguaje musical de la época y sus técnicas de transmisión afectiva tratadas en el capítulo III, es decir, principalmente por la imitación del discurso de una persona afectada por la pasión.

Para esta pieza nos ha interesado graficar el recorrido afectivo de acuerdo a las zonas donde los podemos enmarcar.

Las zonas de afectos violentos ocuparan lugares más altos en la gráfica, mientras las zonas de afectos graves ocuparan la zona más baja. La gráfica nos permite ver el tránsito afectivo que planeamos para el escucha de acuerdo con nuestras indicaciones interpretativas. Es responsabilidad del performer vehicular efectivamente estos tránsitos para lograr un recorrido afectivo bastante intenso.

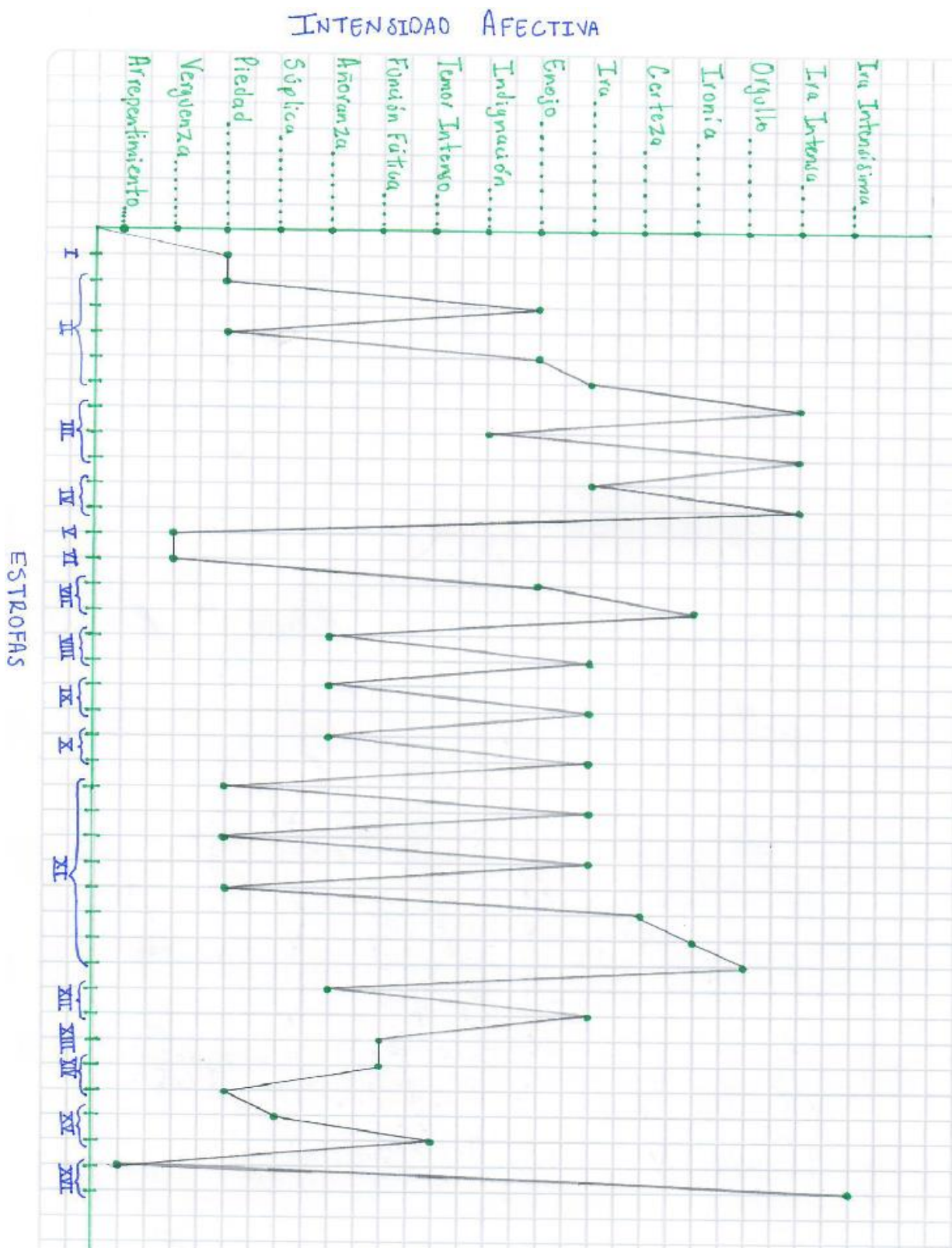


Figura 5. Strozzi, Il lamento. Recorrido e intensidad afectiva



IL LAMENTO.

15

V'Rodano fe uero gia ce tronco infelice di Francia il Grá Scudiero e s'al corpo non lice tor nar di oftequio pieno all'amato Parigi con la fredd'ombra almeno il dolente Garzon fe gue Luigi. Enrico il bel (quasi aneb biato) So le delle guancie vizzo se scangiò le rose in pal- lide vi o le e di funeste brine mac-

Imagen 22. Strozzi, Il lamento. Edición facsimilar

# Il Lamento. Op 3.03

Barbara Strozzi (1619-1677)  
Editado por Juan Camilo Toro

*catachresis*

Su'l Ro-da-no se ve - ro gia - ce tron-coin-fe li - ce di

5

*hexacordium molle hypotiposis*

Fran - cia il gran scu- die - ro e s'al cor-po non li - ce tor-

11

nar dios-se- quio pie-no all' a-ma- to Pa ri - gi con la fredd' om-bra al-me-no il do

*prolongatio*

15

*hexacordium durum*

len-te gar-zon se - gue Lu-i - gi En - ri - co il

*hexacordium durum*

19

*parenthesis*

*saltus duriusculus*

bel (qua - sian - neb - bia - to so - - - le)

*parenthesis*

*saltus duriusculus*

21

del - le *hexacordium durum* guan cie vez - zo - - - se

24

*consonantie impropria* can - gio le ro - se in *hexacordium molle* pal - - - - - *catabasis* tr tr

26

- li - de *cadentia duriuscula* vi - o - le e di fu-nes-te bri-ne mac

30

*epizeuxis* chiò mac-chiò l'o - - - - *cadentia duriuscula* ro del cri - ne li - vi - di

34

*epizeuxis* li - vi - di gl'oc-chi son\_ *hypotiposis* la boc-ca lan\_gue e sul lat - te del *hypotiposis* sen - di-lu -

38

- vi - a il san gue *exclamatio* oh Di - o per qual ca-gio - ne

42 *parenthesis*



(par che l'om-bra gli di-ca) sei fret-to-lo-so an-da-to a di-chia-rar un per-fi-do un fel

46 *saltus duriusculus*




lo - ne quel ser-voa te si gra - to? men - tre men-tre Fran-ze - se Au-

50 *epizeuxis*



gu-sto di me-ri-tar pro-cu-ri il ti-to-lo il ti-to-lo di giu sto? tu s'el mio

54 *exclamatio* *epizeuxis*



fal-lo di ga-sti-go è de-gno ohi - me ch'in-sie me, in-sie-me dell'in-vi-dia che

58 *exclamatio* *anaphora*



fre-me vit-ti-ma dell'in-vi-dia che fre-me vit-ti-ma mi sa-cri fi-chi al-lo sde-gno

62 *pausa*



non mi chia-moin-no cen - te... pur-trop poer-rai pur-trop-po ho-me



67 ┌--- hypotiposis ---┐

stes-so tra-di-to a cre-der all' in vi-to di for-tu na ri-den-

72 ┌--- anaphora ---┐

-te non mi chia - moin-no- cen - te

77

grand' au-ra di fa - vo-ri rea la me- mo-ri-a fe - ce di co-si stol -

82 ┌--- hypotiposis ---┐

- ti er - ro - ri un nem - bo dell' ob- bli - o fu la ca

86

gion del pre-ci-pi - zio mi - o fu la ca-gion del pre-ci-pi - zi - o mi - o


90

ma che dic' io? tu si - re ah chi nol ve - de tu sol cre-den-do

94

*hexacordium durum*


*hexacordium molle prolongatio*



trop-po al-la mia fe-de m'hai fat-to in re-gia cor-te ber-sa-glio dell'in-vi-di-a e

97

*epizeuxis*



reo e reo di mor-te

Ritornello adagio

100

*aposiopexis*

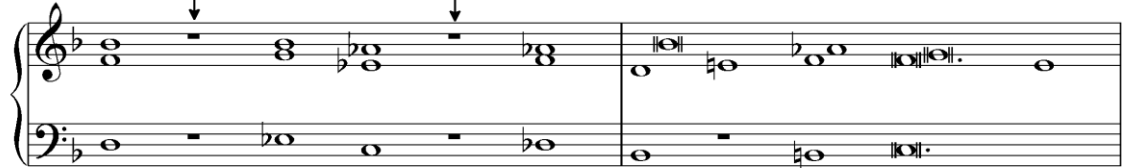
*suspiratio*



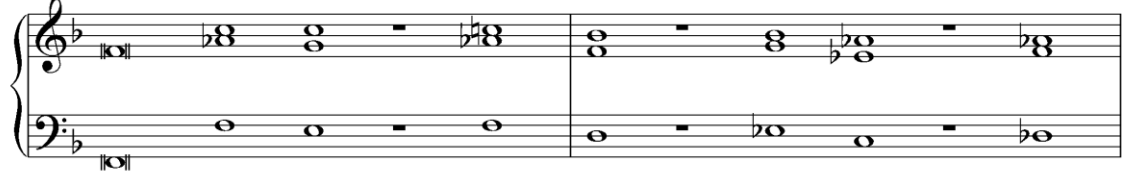
101

*suspiratio*

*suspiratio*



103



105

men - tre al de -



108 *epizeuxis*

vo - to al de - vo - - - to

109

col - lo tu mi sten - de - vi quel cor -

110 *epizeuxis* *epizeuxis*

te - se quel cor - te se cor - te se cor -

112 *epizeuxis*

te - - - - se brac - cio al - lor mi

114 *epizeuxis*

da - - vi al - - lor

115 *hypotiposis* *epizeuxis anaphora*

mi da - viil crol - lo al - lor al

116

*saltus duriusculus*      *ellipsis*      *epizeuxis saltus duriusculus*

lor tu m'ap-pres - ta - vi il fer - ro      il fer - roe'l lac - cio

118

*pausa*

120

quan - do

122

me - co go - de - vi go - de - vi di tras - tul -

125

lar - - - ti in so - laz - ze - - vol

127

*epizeuxis*

in sol - laz - ze - - - vol

128

*superjectio*

*epizeuxis*

gio - - - co al - lor al -

129

*epizeuxis*

*epizeuxis*

lor l'es - ca l'es - caac cen de - vi di mi - ne di

131

*saltus duriusculus*

*ellipsis*

*saltus duriusculus*

*epizeuxis*

mi - ne cor - ti - gia - ne al chiu - so al chiu - so fo - co.

134

136

*hypotiposis*

quel - la pal - la vo - lan -

138

*hypotiposis*

*hypotiposis*

- te che per - co - te - va che per - co - te.

141

vail tuo col brac - cio mi - o do - vea do - vea pur

*epizeuxis*

144

dir - mi oh Di - o oh Di - o mia for -

*superjectio*  
*exclamatio* *superjectio*  
*exclamatio epizeuxis*

147

tu - na in - - co - stan - te

148

*pausa*

150

quan-do me-co gio - i - - vi

*hypotiposis*

154

di se-guir cer-vo fug-gi ti - - vo al-lo-ra l'a-ni-mal in-no-cen-te dai

*hypotiposis* *mutatio modi*

157

*ellipsis*

ca-ni la-ce-ra-to fi-gu-ra-va il mio sta-to es-po-stoai morsi diac-ca-ni-ta gen-te

161

*hexacordium durum* *antithesis*

non con-dan-noil mio Re no no d'al-tro er-ro-re che di so-ver-chio

165

*epizeuxis*

a - mo - re no no d'al-tro er-ro-re che di so-ver-chio di so

170

ver chio a - mo - re di cin-que mar-che il lu-stri no-ta - to

175

e - ra il mio no-me ma de-glie-mo-li miei l'in-si - die in-du-stri han-no di tra-di

179

tri-ce al-la mia tes-ta da-ta la mar-ca ses - ta ha lín - vi - dia vo

*prolongatio*

184

lu - to che se col-pe-vol so - no es-clu-so dal per-do - no es-tin toan

188

*epizeuxis* *hypotiposis*

co-raim-man-ti-nente im-man-ti - nen-te io ca-da col mio san-gue ha sa -

191

*saltus duriusculus* *candentia duriuscula*

pu - to de suoi tri - on - fi im-por-po rar la - stra - da

196

*mutatio toni* *hypotiposis*

nel-la gra-zia del mio Re men-tr'in su trop - po men vo di ve nir - die -

201

*hypotiposis*

tro al mio piè la for - tu - na - si - stan co la for -

205

*hypotiposis - epizeuxis*

tu - na si stan - cò on - de ho pro



210

*saltus duriusculus* *exclamatio* *hypotiposis*

va - to ahi las - so co - me dal tut - to al nien - te

214

*hypotiposis*

è un bre - ve pas - so Lu - i - gi à ques - te no - te di vo - ce che per

218

*saltus duriusculus* *hypotiposis* *epizeuxis - hypotiposis* *hypotiposis*

don sup - pli - ce chie de ti - mo - ro - so ti - mo - ro - so si

222

*mutatio modi* *syncopatio catachrestica* *cadentia duriuscula*

scuo - - te E del mor - to gar - zon la fac - cia ve - de

227

*mutatio toni* *hypotiposis*

men - tre il Re col suo pian - to del - le sue fret - te il pen - ti - men - to ac - cen - na

231

tre - mò Pa-ri - gi tre-mò Pa-

*epizeuxis*

*hypotiposis*

233

ri - gi e tor-bi - dos-si tor-bi-dos-si Sen - na

*epizeuxis*

## Erat Petrus Op.5.09

*Erat Petrus dormiens inter milites cintus  
catenis et ante ostium custodes.  
Ecce lumen refulsit in habitaculum astitit*

*Angelus percussit Petrus et eccitavit.  
Surge velociter, solve catenas, precinge te,  
calcea te, circunda tibi vestimentum,  
sequere me.*

*Pulsante eo ostium Joannis venit puella et  
pregaudio intro currens non peruit  
Pulsabat Petrus, perseverabat pulsans,  
respondebant puellae insanis in carcere est  
Petrus.*

*Narrabat puella stare Petrum ante januam.  
Dicebant illi Angelus eius est  
Aperverunt, viderunt, obstupuerunt,  
Annuens autem Petrus manu ut tacerent.  
Nunciavit quod Dominus abduxit eum.*

*O Petre, protector in te sperantium Petre.*

*Te Petre poscimus ut culpas abluas noxia  
diluas. Ecce miserum peccatis de victam de tua  
liberatione confisam. Te Petre poscimus ut culpas  
abluas, da pacem famulis, da nobis  
gloriam per cuncta saecula.*

*Alleluia.*

Dormía Pedro encadenado entre los soldados  
que estaban ante la puerta  
Mirad, una luz brillo en la habitación

Un ángel a su lado lo sacudía y le llamaba:  
“levántate, levántate pronto desata  
las cadenas, cálzate, ponte tus ropas  
y sígueme

Cuando tocó a la puerta de Juan una niña atendió  
y llena de felicidad corrió hacia adentro sin abrir la puerta.  
Tocaba Pedro, perseveraba tocando

Dijeron a la niña “estas loca, Pedro está preso”

Pero la niña decía que Pedro estaba ante la puerta  
Dijeron “es un ángel”  
Abrieron la puerta, vieron, y se asombraron.  
Pedro gesticuló con su mano para pedir silencio  
Y anunció que el señor le había entregado a ellos

Oh Pedro, protector de aquellos que confían en ti, Pedro.  
Imploramos a ti, Pedro, a que laves nuestras faltas, y limpies  
nuestras culpas  
Mirad un mezquino lleno de pecado  
confiando en tu liberación Imploramos a ti, Pedro, para  
que laves nuestras faltas, y otorgues la paz a tus siervos,  
Dadnos la gloria eterna

Aleluya

## Breve contextualización

Nos encontramos frente a una obra bastante particular dentro de la producción de Strozzi. Su *opus 5* de 1655 es una colección de 14 motetes sacros a voz sola. Este volumen es significativo ya que Strozzi es una compositora asociada con obras cuyos principales temas son las pasiones mundanas y de gozar de fama de libertina. En nuestros días todavía no es claro si Strozzi fue o no una cortesana.

Según Pecknold,<sup>438</sup> esta colección pudo haber tenido la intención de limpiar su nombre como cortesana y libertina, no sólo por la naturaleza de los textos seleccionados, —los cuales apuntan a la piedad y la redención a través de la compasión de la iglesia— sino por haber sido dedicada a la archiduquesa de Innsbruck, aristócrata reconocida por su piedad y fervor religioso.

Cabe anotar también que este *opus* es publicado un año antes de que dos de hijas entraran al convento del *Santo Sepolcro*<sup>439</sup> y tal vez su entrada pudo haber sido vetada por la fama de su madre. Sin duda este gesto de redención y fervor religioso por parte de Strozzi pudo haber contribuido a remediar tal situación.

Sin embargo, los siguientes *opus* de la compositora regresan a los textos sensuales e inclusive eróticos,<sup>440</sup> alejando la posibilidad de una total conversión por parte de Strozzi.

Además de estos notables detalles, *Erat Petrus* es de las pocas obras de Strozzi donde existe un narrador, acercando esta pieza más al género dramático que lírico. Por otra parte, tenemos una obra de carácter religioso donde podremos observar el lenguaje que Strozzi utiliza y hasta que punto el *stile theatralis* y *luxurians* permean la escritura sacra de la compositora, o si por el contrario la pieza hace un uso exclusivo del *stile communis*.

---

<sup>438</sup> Sara Michael Pecknold, “‘On Lightest Leaves Do I Fly’: Redemption and the Renewal of Identity in Barbara Strozzi’s *Sacri Musicali Affetti* (1655)” (Tesis doctoral, The Catholic University of America, 2015).

<sup>439</sup> Beth Glixon, “More on the Life and Death of Barbara Strozzi”, *The Musical Quarterly* 83, núm. 1 (spring de 1999): 134–44.

<sup>440</sup> Richard Kolb, ed., *Sacri Musicali Affetti Opus 5*, Barbara Strozzi. The Complete Works. (Cor Donato Editions, 2016).

Por otro lado, nos interesa aplicar nuestra metodología analítica, diseñada para música profana, a una obra sacra con miras a verificar hasta qué punto es posible utilizarla para diseñar una performance sacra.

Recordemos que, en primera instancia, la metodología que esta investigación propone busca los momentos retóricos asociados no exclusivamente a los afectos, sino a las circunstancias y eventos que son necesarios transmitir efectivamente para que el escucha comprenda la narrativa global de la obra. En nuestros análisis previos, estos eventos eran diseñados en la performance de acuerdo con el afecto que les estuviese afectando, identificando las herramientas retóricas que la compositora ha puesto en partitura, y sugiriendo involucrarlas a la performance con fines comunicativos.

Ahora nos enfrentamos nuestra ruta analítica a una pieza donde los afectos no son el foco principal de la compositora, sino la musicalización de las escrituras bíblicas. Veamos que resultados obtenemos al estudiar esta pieza.

#### Apuntes analíticos

El texto de Hechos 12:6-23 ha sido parafraseado por el autor anónimo. Según Pecknold,<sup>441</sup> el elemento crucial de esta historia no son los esfuerzos de Pedro, sino la necesidad de intervención divina.

En el análisis que Pecknold realiza del texto encuentra que, en el original, el ángel habla 3 veces, mientras que en la paráfrasis trabajada por Strozzi habla solo una vez. Para la estudiosa este hecho es suficiente evidencia para concluir que el motete debió haber sido acompañado de la lectura previa del texto bíblico o que su diseño fue pensado para una congregación, lo suficientemente familiar con la historia, y que no necesitara algunas de las demás líneas originales del texto, por ejemplo, el fragmento donde Pedro se da cuenta de que en realidad ha sido liberado por un ángel y que no está siguiendo simplemente una visión.

---

<sup>441</sup> Pecknold, ““On Lightest Leaves Do I Fly”. Pág. 77

Veamos el texto bíblico:

<sup>6</sup> Y cuando Herodes le iba a sacar, aquella misma noche estaba Pedro durmiendo entre dos soldados, sujeto con dos cadenas, y los guardas delante de la puerta custodiaban la cárcel.

<sup>7</sup> Y he aquí que se presentó un ángel del Señor, y una luz resplandeció en la cárcel; y tocando a Pedro en el costado, le despertó, diciendo: Levántate pronto. Y las cadenas se le cayeron de las manos.

<sup>8</sup> Le dijo el ángel: Cíñete, y átate las sandalias. Y lo hizo así. Y le dijo: Envuélvete en tu manto, y sígueme.

<sup>9</sup> Y saliendo, le seguía; pero no sabía que era verdad lo que hacía el ángel, sino que pensaba que veía una visión.

<sup>10</sup> Habiendo pasado la primera y la segunda guardia, llegaron a la puerta de hierro que daba a la ciudad, la cual se les abrió por sí misma; y salidos, pasaron una calle, y luego el ángel se apartó de él.

<sup>11</sup> Entonces Pedro, volviendo en sí, dijo: Ahora entiendo verdaderamente que el Señor ha enviado su ángel, y me ha librado de la mano de Herodes, y de todo lo que el pueblo de los judíos esperaba.

<sup>12</sup> Y habiendo considerado esto, llegó a casa de María la madre de Juan, el que tenía por sobrenombre Marcos, donde muchos estaban reunidos orando.

<sup>13</sup> Cuando llamó Pedro a la puerta del patio, salió a escuchar una muchacha llamada Rode,

<sup>14</sup> la cual, cuando reconoció la voz de Pedro, de gozo no abrió la puerta, sino que corriendo adentro, dio la nueva de que Pedro estaba a la puerta.

<sup>15</sup> Y ellos le dijeron: Estás loca. Pero ella aseguraba que así era. Entonces ellos decían: !!Es su ángel!

<sup>16</sup> Mas Pedro persistía en llamar; y cuando abrieron y le vieron, se quedaron atónitos.

<sup>17</sup> Pero él, haciéndoles con la mano señal de que callasen, les contó cómo el Señor le había sacado de la cárcel. Y dijo: Haced saber esto a Jacobo y a los hermanos. Y salió, y se fue a otro lugar.

<sup>18</sup> Luego que fue de día, hubo no poco alboroto entre los soldados sobre qué había sido de Pedro.

<sup>19</sup> Mas Herodes, habiéndole buscado sin hallarle, después de interrogar a los guardas, ordenó llevarlos a la muerte. Después descendió de Judea a Cesarea y se quedó allí.<sup>442</sup>

Esta información es relevante para nuestro análisis ya que nuestra metodología aboga por identificar los momentos esenciales a ser comunicados de la obra. Si la hipótesis de Pecknold es cierta, la cual creemos que es, la intención comunicante de la obra necesitaría que, en la competencia de los escuchas, estuviese instaurado el *guión* específico de esta historia. Por tanto, podríamos remontarnos de nuevo al artículo de Freitas y buscar manejos

---

<sup>442</sup> "Bible Gateway", consultado el 22 de noviembre de 2018, <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Hechos+12&version=RVR1960>.

extraordinarios de la conocida narrativa para así identificar las intenciones de Strozzi de sorprender a su audiencia, más que de contarles una historia que bien se saben.

Visitemos el texto del poeta trabajado por Strozzi e identifiquemos los afectos principales.

Según Hechos 12, Herodes encarcela a Pedro con miras a acusarle públicamente para ganar el favor de los judíos. Podríamos decir que Pedro, como humano, al recibir un injusto mal siente ira y deseos de venganza. Pero Pedro, el santo, podría pasar por alto estos sentimientos y dominarlos de acuerdo con la doctrina estoica de compostura religiosa. Quedamos entonces a merced de la música para inferir la presencia o no del afecto de la ira, la venganza del protagonista, o de la piedad por parte de los escuchas al solidarizarse con la desgracia de Pedro.

Por otro lado, al tratarse de una obra religiosa, es necesario observar si la musicalización de Strozzi apunta a conmover al escucha y llevarlo de un afecto al otro, o por el contrario, la transmisión de afectos pasa a un segundo plano y Strozzi busca solo la efectiva comunicación de los principales hechos de la historia y resaltar la moraleja o su exegesis del pasaje bíblico. También es relevante considerar la hipótesis de Pecknold, la cual defiende que Strozzi buscaba limpiar su nombre del asocio con el libertinaje, y por medio de esta colección de motetes pretende resaltar la importancia de una conversión, el perdón y la intervención divina en la vida de los pecadores para limpiarlos de sus malos obrares, como mensaje a enviar a la comunidad religiosa y aristocrática veneciana.

Podríamos entonces pensar, que de acuerdo con Pecknold, Strozzi debe de haber utilizado herramientas retóricas para la última estrofa del texto con la intención de resaltar la liberación de los pecados a través de la súplica a Pedro como benefactor de los pecadores dador de paz. Este mensaje es el que Strozzi desea comunicar a su audiencia religiosa y aristocrática, con miras a resarcir su nombre. De ser esto cierto, las herramientas retóricas deben estar aplicada con mayor intensidad en estas líneas y en menor medida en los hechos bíblicos que dan pie a esta reflexión.

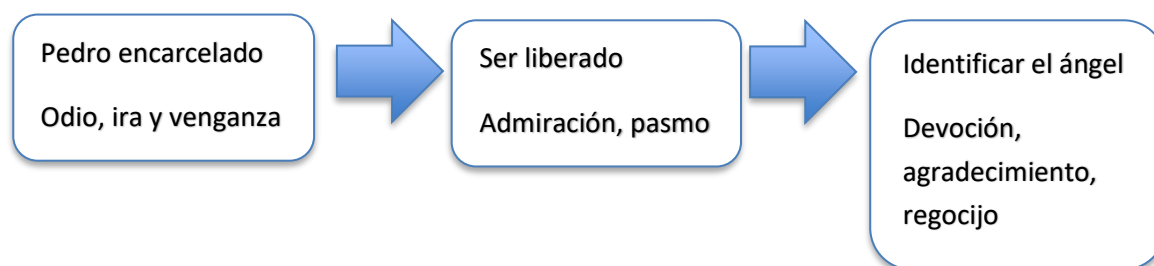
Regresando a los afectos del texto, según el original bíblico Pedro no estuvo seguro de que su liberador fuese un ángel, y solo ya fuera de la prisión estuvo convencido de ello. Podríamos deducir que Pedro sintió admiración por su liberador a un grado tal que llego a

sentir pasmo y no logró identificarlo inmediatamente. Sin embargo, la versión de Strozzi, omite estas líneas quedando eliminada la posibilidad de plasmarlo en partitura.

Más adelante en el texto, se habla de la felicidad de la pequeña niña al ver a Pedro, esta felicidad es tal que la niña corre a avisar a los demás cristianos que se encuentran orando y no abre la puerta inmediatamente. Interesante el hecho de que tanto la biblia como el poeta de Strozzi incluyen el hecho de que la niña no abrió la puerta. Podríamos decir que la niña no actuó de manera natural al estar afectada por un afecto en particular. El asombro viene a la mente, no solo para la niña, sino para los demás cristianos quienes no creyeron a la infanta, pero que una vez visto a Pedro quedaron tan asombrados que transitaron afectivamente hacia el pasmo.

Importante también es resaltar que ambas versiones recalcan el hecho de que Pedro afirma que fue solo gracias a la intervención divina que fue liberado y guiado hasta casa de Juan.

Podríamos entonces ver un tránsito afectivo en Pedro:



*Figura 6. Strozzi, Erat Petrus. tránsito afectivo en Pedro*

Anotamos que el texto nos ha privado de este recorrido al eliminar las líneas bíblicas que lo narran.

Podemos concluir entonces que los afectos de Pedro no tienen un lugar predominante en el texto. Su intención y construcción no ronda en torno a las sensaciones de Pedro, ni de la infanta, ni de los demás cristianos. El texto ronda frente al mensaje, moraleja o enseñanza del pasaje y la posterior interpretación de interceder y liberar a aquellos que oran. La historia meramente es el recuento de una intervención divina de esta índole.



Vamos entonces al mensaje del final del motete. Vemos un ruego de alguien necesitado de perdón, un pecador que clama por la limpieza de sus culpas y que se entrega a Pedro para alcanzar la liberación del pecado y la gloria eterna.

El texto incluye la admisión de culpa de la voz poética. Descartes nos indica sentimientos como la vergüenza, el remordimiento y el arrepentimiento, los cuales tienen que ver con haber hecho o causado el mal a un tercero que no lo merecía. En el caso religioso, ofender a Dios por medio de nuestras acciones. En la hipótesis de Pecknold, la voz poética sería la de la compositora haciendo público su acto de contrición con miras a limpiar su nombre.

Pasemos ahora al análisis musical.

Según Kolb<sup>443</sup> la obra tiene tres partes y una coda destinada al aleluya, cada sección comienza con un *recitativo / arioso* y termina con una indicación de 6/2 o un ternario.

Las secciones son las siguientes:

- A. Compases 1 al 26
- B. Compases 27 al 73
- C. Compases 74 al 109
- Coda. Compases 110 al 128

La obra comienza, como muchas de las demás piezas de Strozzi, recorriendo la octava modal C<sub>4</sub> – C<sub>5</sub>. Nos llama la atención que el *recitativo* (c.1-10) no tenga la riqueza armónica típica de su pluma, en total vemos solo tres armonías (C, D, G). A parte de esto, vemos que la línea del canto es de naturaleza heráldica, es decir, predomina ampliamente el diseño melódico a partir de saltos triádicos haciendo uso de una sola bordadura (Si c.3) y tres notas de paso (LA c.4, LA, c.9 y FA, c.10). Pareciera que la música hablase de un tema triunfal y esto justificara el diseño interválico, o la compositora diseña una interválica básica para que la música llame lo menos posible la atención.

---

<sup>443</sup> Kolb, *Sacri Musicali Affetti Opus 5*.

parenthesis

E - rat PE - TRUS dor - mi - ens in - ter mi - li - tes cin - tus ca - te - nis et an - te

5

epizeuxis

os - ti - um cu - sto - des Ec - ce ec - ce lu - men re - ful - sit in ha - bi - ta - cu - lum

9

a - sti - tit an - ge - lus per - cus - sit Pe - trus et ec - ci - ta - - - - -

13

epizeuxis hipotiposis

- vit "Sur - ge sur - ge ve - lo - - - - -

polvsyndeton

Ejemplo 66. Strozzi, Erat Petrus c.1-13

Los c. 11-13 da paso al *arioso* y su característico incremento en la direccionalidad tanto melódica como armónica. Esta direccionalidad melódica se logra al utilizar un diseño para la línea de la soprano el cual es transpuesto y repetido. Cada una de estas repeticiones es apoyada por el bajo en un fuerte papel armónico al utilizar siempre la raíz del acorde. Resaltamos que el primer cifrado en inversión se encuentra en el c.31.

Los c. 14-26 dan paso a la indicación de compás 3. Al estar en un *aria* esperaríamos encontrar cierto número de melismas y ornamentaciones melódicas, así como una participación constante del bajo realizando y proponiendo pequeños motivos a imitar. Sin embargo, vemos que la línea de la soprano solo hace uso de dos melismas (c.15 y 17) y una ornamentación melódica por doble bordadura en el c. 21. Por lo demás conserva su diseño de saltos triádicos.

14

*epizeuxis* *hipotiposis*

"Sur - ge sur - ge ve - lo - -

16

*polysyndeton* *epizeuxis* *hipotiposis*

- ci - ter sur - ge sur - ge ve - lo - -

18

- ci - ter sol - ve ca - te - nas pre - cin - ge

20

te cal - ce - a te cir - cun - da ti - bi ve - sti - men - tum se - que - re

23

*epanalepsis* *epizeuxis* *epizeuxis* *epizeuxis*

se - que - re me sur - ge sur - ge sur - ge sur - ge

26

*epizeuxis*

sur - ge" pul - san - te e - o os - ti - um Io - an - nis ve - nit pu -

Ejemplo 67. Strozzi, Erat Petrus c.14-28

El bajo de estos compases es único en la obra de la compositora al repetir durante 9 compases solo la nota C, sin duda un dispositivo retórico. Al final de esta primera sección c.24-26 vemos una homogenización del ritmo troqueo (largo-corto) para ambas voces. El bajo se mantendrá en C, mientras que la soprano asciende repitiendo cada una de las notas de la triada. Resaltamos que en el c. 26, el ritmo troqueo se disuelve al disminuir el valor de la primera nota a la mitad, creando un final de frase totalmente sorprendente, en el cual el impulso que teníamos se ve truncado en seco. Strozzi ubica en el silencio del siguiente pulso un calderón. Sin duda un gesto retórico.

La segunda sección c. 27-73 comienza de haciendo uso del *recitativo* c. 27-32. Al igual que el *recitativo* inicial, este hace uso de muy pocos cambios armónicos, tres en total (Am, E, B<sub>6</sub>). El contraste radica no solo en utilizar la sonoridad menor, sino en la línea de la soprano, la cual esta vez se encuentra ornamentada por notas de paso, bordaduras y breves melismas. Anotamos la ornamentación por *hipotiposis* del c. 29

27 *hipotiposis*  
 pul-san-te e - o os - ti - um Io - an - nis ve - nit pu - el - la et pre- gau -  
 30  
 - - - di-o in - tro cur - rens non pe - ru - it

Ejemplo 68. Strozzi, Erat Petrus c.27-32

La siguiente frase retorna al *arioso* c. 33-38, haciendo de nuevo uso repetitivo de una nota en el bajo, esta vez LA. Hacia el final de la frase vemos un desplazamiento del acento por medio de ligaduras en el bajo. Este desplazamiento logra crear el efecto de final intempestivo al desencadenar súbitamente la cadencia luego de haber desdibujado efectivamente la acentuación marcada por la repetición de la mencionada nota LA; un efecto contrastante muy bien logrado por la compositora que parece estar indicando algún tipo de *antítesis* por medio de diferentes elementos rítmicos y de acentuación en esta sección. También resaltamos la

extrañísima línea vocal del c. 34 y más adelante del c. 50. Esta línea comienza con un silencio de semicorchea, y la primera nota ocupa el valor también de semicorchea. Luego lo que podría ser una ornamentación similar a la *cascata* descrita por Caccini. Este diseño melódico es bastante inusual en la obra de la compositora.

Ejemplo 69. Strozzi, *Erat Petrus* c.33-39

La siguiente frase, c. 39-61 es sumamente interesante ya que Strozzi utiliza indicaciones de *presto* y *adagio*. La escritura correspondiente a los compases con indicación de *presto* c. 41-43, 46-47 y [50-54] hacen uso del elemento de nota repetida insistentemente en el bajo; mientras que los compases marcados *adagio* [39-41], 43-45, 48-49 y 55-61 utilizan un bajo estático o con muy poco movimiento. Strozzi esta musicalizando dos ideas opuestas. Estos compases ratifican nuestra idea inicial de *antithesis*, esta vez musicalizada por medio de estos contrastes, los cuales al repetir varias veces sus motivos dan pie también para considerarlos breves círculos retóricos por medio de múltiples repeticiones de la figura *complexio*. La cadencia hacia el c. 54 es bastante marcada, lo cual nos da pie a pensar que las divisiones internas de esta sección obedecen a las siguientes partes: 1) c. 27-38, 2) c. 39-54, 3) c. 55-61 y 4) c. 62-73.

39 presto

re-spon-de-bant pu - el lae "in-sa-nin in-sa-nis in car-ce re est Pe- trus" pul-

42 *epizeuxis* adagio

sa - bat pul-sa-bat Pe - trus nar - ra-bat pu-el - la sta-re Pe-trum an-te ia-nu-am

*polysyndeton*

46 presto *epizeuxis* adagio

pul-sa - bat pul-sa-bat Pe - trus di-ce-bant il - li "an-ge-lus ei-us est"

*polysyndeton*

50 [presto] *paronomasia*

Pul-sa - bat Pe-trus per-se - ve - ra - bat pul - sans

*polysyndeton*

55 adagio *sectio*

a-per-u-e-runt vi-de-runt ob-stu-pu - e - - - runt

60

an - nu-ens au - tem Pe - trus ma - nu ut ta - ce - - rent

Ejemplo 70. Strozzi, Erat Petrus c.39-61

La siguiente frase c. 62-73 regresa a la marca 3. Esta *aria* hace uso de la *prolongatio* extendiendo la disonancia de cuarta (c.62, 63) un poco más de lo que se considera tradicional

para la *prima prattica*. Esto lo mencionamos ya que nos interesa apuntar y concluir, que elementos del *estilo teathralis* y *luxurians* permean la escritura sacra de Strozzi.

Esta *prolongatio* se repite creando una secuencia de 2 eslabones descendente cuyo bajo también es secuencial y hace uso del ritmo yámbico. El *aria* comienza en C, pero prontamente se mueve a G a partir del c. 63. El cambio de centro es pareado con la finalización de la secuencia mencionada. Para la nueva frase, el bajo contrasta utilizando ahora el ritmo troqueo para luego, en el c. 65 realizar una hemiola y llegar a la cadencia a V en el c. 66. Esta cadencia no es conclusiva ya que el bajo continúa en movimiento.

Ejemplo 71. Strozzi, *Erat Petrus* c.62-67

La siguiente frase c.67-73 comparten el mismo material compositivo, siendo esta una confirmación de la primera. Resaltamos el uso de la *prolongatio* que marcamos en la blanca con punto de los c. 62 y 63, esta vez en los c. 67 y 69. Esta figura pertenece al diseño melódico y no es tratada como disonancia cuando aparece en el c. 68. El movimiento del bajo es bastante similar al de la frase anterior pero su cadencia es mucho mas clara hacia el c. 71, la cual se expande utilizando el mismo motivo descendente de 3 notas del c. 66, esta vez culminando en I, haciendo uso de una de las herramientas más comunes en las obras de Strozzi: el diseñar una frase que realice cadencia en V, para luego transportarla o modificarla

para que realice cadencia en I. Este reiterativo uso de esta herramienta a través de su obra nos da razones para considerar que este es un dispositivo gramatical típico de la compositora y no una repetición retórica o círculo retórico intencional, más bien el círculo retórico es una resultante de la técnica compositiva.

La siguiente sección c. 75-109 comienza su *recitativo* en EM como V de Am. Las primeras notas de la soprano parecen ser una *exclamatio* por su diseño melódico y por la altura (E<sub>5</sub>) y la posición métrica en que súbitamente se presentan. Resaltamos el c. 77 por incluir una *hyperbole* en la nota F<sub>5</sub> y las fuertes disonancias tipo *consonantia impropria*: sobre el tercer pulso encontramos una 8va disminuida y sobre el 4to pulso una 5ta disminuida ornamentada por *superjectio*.

75 *exclamatio* *synonymia*

O Pe - tre Pe - tre pro - tec - tor in te in te spe

*passus duriusculus*

79

ran - - - - - ti - um Pe - tre

Ejemplo 72. Strozzi, *Erat Petrus* c.75-82

De seguro herramientas retóricas incluidas por Strozzi para enfatizar el texto. La tensión lograda por estas disonancias se prolonga por el amplio melisma de los c. 78-y 79 y se dispersa satisfactoriamente con la conclusiva cadencia del c.81 y su duración de redonda.

Contrastando con la intensidad y registro agudo de la frase anterior, comienza la siguiente c. 83-88 con indicación métrica de 3. Anotamos que esta frase parece ser la primer real *aria* de la pieza. Su bajo melódico, así como la línea por grados conjuntos de la soprano logran direccionalidad y calma, afecto o sensación que es apoyada por el registro medio en que la soprano yace. En esta *aria* encontramos dos *passus duriusculus* en el bajo, cuya función no es reiterativa, ni parece estar enmarcando el tetracordio frigio —que si bien se encuentra



difuminado en los c. 82-83— puede tener función retórica o de *atractor* hacia los afectos graves.

83

85

88

*Ejemplo 73. Strozzi, Erat Petrus c.83-89*

En caso de que esta sea su función es bastante breve ya que no reposa de manera definitiva sobre el B del c. 83, sino que inmediatamente procede a realizar una cadencia a GM en el c. 85. El texto nos dará luces sobre el posible contenido semiótico de este pasaje. La segunda parte de esta frase c. 85-88 comparte elementos de la primera, pero esta vez su cadencia será hacia E, tono del bajo con que comenzó el *aria* en el c. 82, indicando la ya mencionada herramienta de Strozzi para prolongar o realizar cadencias en las *arie*.

La siguiente frase c.90-96 es más interesante aún ya que contiene un expresivo paso al *hexacordium molle* con el uso del Bb en el c. 91. En el comienzo de esta frase, el bajo está totalmente inmóvil y la soprano utiliza un registro bajo por un prolongado espacio de tiempo dando cabida a ser un dispositivo retórico. Hasta el momento en que el Bb<sub>4</sub> hace su resolución al LA<sub>4</sub>, c.92, no hay notas ornamentales, ni cambios armónicos en el bajo, ni ningún otro elemento; es más, es el único momento de la pieza donde hay un cambio hacia este *hexacordium*. Sin duda estamos frente a un momento retórico que será de gran importancia para el diseño de nuestra performance.

90

hexacordium molle

ec-ce mi - se - rum pec-ca - tis de vic - tam de tu - a li-be-ra-ti -

93

o - ne - con - - - - - fi - sam

Ejemplo 74. Strozzi, Erat Petrus c.90-96

Luego de este expresivo momento, la soprano adorna a través de un melisma que recorre la 8va baja C<sub>4</sub> – C<sub>5</sub> sugiriendo un tránsito afectivo hacia zonas alegres o felices; sin embargo, esta ornamentación se contiene y no utiliza el registro agudo, no se desborda en expresividad como casi siempre sucede en sus obras profanas, por el contrario, Strozzi la cantante se controla y regresa a la zona grave de su registro donde los sentimientos cercanos a la humildad suelen encontrarse.

La frase que continua retoma la construcción melódica del c. 97, esta vez transpuesta a la 4ta superior. Las notas de los dos primeros compases guardan la correcta proporción de la transposición cumpliendo el papel de *circulo retórico*, el cual nos indica la intención de Strozzi de recalcar el texto que le acompaña y de enfatizarlo aún más al ser transportado a una altura mas aguda.

97

epanadiplosis

te Pe - tre po - sci - mus

99

ut cul - pas - ab - lu - as da

Ejemplo 75. Strozzi, Erat Petrus c.97-100

La segunda parte de esta frase c. 100 introduce un nuevo motivo melódico de dirección descendente ornamentado por disonancias sincopadas en la primera parte del c. 100. Este motivo, de fuerte dirección armónica se ve frustrado por tres cadencias rotas c.101 sobre el segundo pulso, c.102 con el *mutatio modi* al utilizar un G $\flat$  en lugar de G $\sharp$ , y de nuevo cadencia rota en el c. 103, prolongando y evitando al máximo posible llegar a la cadencia, intención que continúa a través del c. 103 y 104, los cuales también funcionan como expansión cadencial llegando a cadencia sobre E en el c.105.

Ya familiares con la técnica de Strozzi, vemos la repetición del material melódico del c. 100 en el c. 106 y vemos que la frase esta vez hace cadencia a Am, tono con el que comenzó la frase del c. 96. Sin embargo, Strozzi ofrece unas variaciones dentro de esta repetición gramatical, ofreciendo una sola cadencia rota antes de realizar la expansión cadencial correspondiente a los c.104 a 105 en los c. 107 a 109. La línea vocal parece haber olvidado momentáneamente su rol religioso y ornamenta alcanzando el registro agudo al hacer uso de dos *hyperboles*, la primera parece evaluar la sensibilidad y tolerancia del contexto religioso al utilizar una duración de negra, mientras la segunda extiende su duración a una blanca con punto para desencadenar un melisma descendente en corcheas ofreciendo un final casi banal sobre Am.

101

pa - - - - - cem fa - mu -

103

lis da no - - - - - bis

105

glo - ri - a, per cun - cta sae - cu - la da

107

no - - - - - bis

109

glo - ri - am per cun - cta sae - cu - la

Ejemplo 76. Strozzi, Erat Petrus c.101-110

Sorprende que de inmediato el bajo nos dirija a C para comenzar con la sección final de la obra c. 110 a 128. Esta última sección jugará con un motivo de tres notas ascendentes el cual será imitado entre las voces. Continuando con los diseños exóticos que vimos al final de la sección anterior, Strozzi inmediatamente se mueve del *hexacordium naturale* donde nos ubicó el bajo en el c. 110 hacia el *hexacordium durum* tras involucrar un F# como nota de paso. Este F# es utilizado en la imitación de bajo reafirmando el tránsito hacia la zona *durum*. El final de esta primera frase nos instaura en D, habiendo transitado un paso más dentro de la sonoridad *durum*.

Para la segunda frase, ahora comenzando a la cuarta superior (c.114), de nuevo es imitado el motivo, esta vez comenzando, con el bajo quien introduce el G#, moviéndose un paso más allá dentro de esta zona, sin embargo, la soprano utiliza un C<sup>4</sup> (c.115) y posteriormente el bajo, a manera de bordadura superior, hace uso de un F<sup>4</sup> (c.116) regresándonos a nuestro *hexacordium naturale*. En la siguiente frase Strozzi sorprende al utilizar súbitamente un F# seguido de un G# para realizar la cadencia a A, la cual de nuevo es difuminada por el bajo para presentarnos, por tercera vez —sin duda diseño que hace referencia a la trinidad— el mismo diseño melódico acompañado por sus imitaciones, pero esta vez comenzando una tercer más aguda que el LA inicial de la segunda frase. El tránsito esperado a la zona *durum* no ocurre donde le anticipamos. Podríamos decir que la sonoridad entre los c. 121 y 122, parece sugerir el uso de un Bb (dependiendo de nuestra competencia modal) en la última nota de la soprano de c. 121. El no uso de este Bb, y la armonía de la cadencia al C del c. 123 parece compartir la sonoridad *durum* a la que estábamos acostumbrados al utilizar dos terceras mayores paralelas.

The image displays three systems of musical notation, each consisting of a vocal line (soprano) and a bass line. The first system, labeled '111', shows the vocal line starting with a whole note 'Al' followed by a melodic phrase. The bass line provides a harmonic accompaniment. The second system, labeled '113', continues the vocal line with 'le' and the bass line. The third system, labeled '115', shows the vocal line with '- lu - - - ia Al - - - - -' and the bass line. The notation includes various note values, rests, and accidentals (sharps and naturals).

Ejemplo 77. Strozzi, *Erat Petrus* c.111-116

Este grupo de frases y su exótico tratamiento sin duda obedecen al texto del Aleluya, lugar donde los compositores hacen gala de su habilidad y donde se les es tolerado un alto número

de transgresiones estilísticas, o manejos idiomáticos ajenos al eclesiástico. Strozzi no es la excepción y se enmarca en la tradición al componer de esta manera.

116

118

120

122

Ejemplo 78. Strozzi, *Erat Petrus* c.116-122

La frase final retorna la marca métrica C. y a la sonoridad de C. Esta última frase goza de una exuberante ornamentación por parte de Strozzi al utilizar *trillos* y *trinos* al igual que el efecto de eco al marcar la dinámica del último compás, que es idéntico al antepenúltimo con una *p*. Las ornamentaciones apuntan a que el rimbombante final es diseñado para hacer gala de las capacidades del cantante y terminar la obra con la intención de sorprender a los escuchas y dejarles fascinados por la calidad del intérprete. Contrastantemente Strozzi nos da una última sorpresa al terminar la obra con la dinámica *piano*, un total efecto teatral incluido en un contexto eclesiástico.

*Ejemplo 79. Strozzi, Erat Petrus c.123-127*

Como vemos tras este breve análisis, la música de este motete es bastante reservada en comparación con las demás piezas de Strozzi. Tiene claros momentos retórico-expresivos que de seguro tienen que ver con el texto, no abundan las disonancias ni las figuras retórico-musicales, lo cual convierte este motete en una pieza ideal para probar la hipótesis de que no es necesario que abunden las figuras retórico-musicales para poder aplicar nuestra metodología analítica. Solo basta con un profundo entendimiento del texto y de sus momentos más significativos para poder diseñar una performance retórica.

Pasemos ahora a analizar texto y música de manera simultánea.

Los primeros compases abren con las palabras del narrador: “estaba PEDRO durmiendo”. Al utilizar un narrador para esta pieza, Strozzi se ve en la obligación de despojar de afectos los eventos narrados por esta voz. Por el contrario, cuando la obra tiene claro un personaje, como los cristianos, Pedro o la niña, es posible que veamos una intención retórico-afectiva en la música. Recordemos que es común que, en las obras dramáticas, el papel del narrador sea el de describir los hechos, no el de humanizarlos.

La utilización de las mayúsculas para el nombre de PEDRO es original de Strozzi. Sin duda su intención es la de resaltar su nombre, efecto que apoya al asignarle el punto mas agudo de la frase y las notas blancas. Este es un factor retorico de importancia, no es cualquier hombre el que estaba durmiendo, se trata de Pedro el padre de la iglesia. Como efecto retórico vemos el salto de octava para la palabra “durmiendo”, a manera de paréntesis. Mattheson explica

que para lograr que el efecto de paréntesis sea adecuado y reconocible musicalmente, el rango del canto debe descender por lo menos una cuarta, de esta manera se llega a crear el efecto de que es otra voz la que pronuncia las palabras.<sup>444</sup>

Una vez aclarado las múltiples aplicaciones de la retórica a esta línea, quisiéramos sugerir una interpretación donde la voz imite la cualidad de lo sublime al pronunciar el nombre de PEDRO, consciente de que hablamos del padre de la iglesia católica, un santo para los creyentes. Por tanto, la voz debe ser plena y estar orgullosa de hablar de tan importante personaje, luego de este efecto dramático, pasamos a contrastarlo con la obligación mortal de dormir y el efecto de paréntesis. Por tanto, sugerimos un color diferente en la voz, abandonando su sonido pleno y sublime, para regresar a la tranquilidad del sueño. Un color diferente, acompañado de una dinámica más suave nos permiten vivenciar el efecto requerido. Al mismo tiempo este salto de 8va puede ser un gesto humorístico al anunciar triunfalmente el nombre de Pedro, cuya acción heroica es dormir.

Parece que la línea vocal esta despojada de todos los adornos banales, los cuales no serían dignos de describir una situación protagonizada por el padre de la iglesia. El texto es lo más importante, la música solo cumple un papel de vehículo y esta escrita para no llamar la atención en esta primera sección c.1-31.

Strozzi pudo haber utilizado algún recurso retórico para alegorizar la luz descrita en el texto; herramientas como un cambio de modo, de registro, de hexacordio, etc. hubieran sido de esperarse en un momento tan descriptivo. Sin embargo, la compositora no abandona la sobriedad con que ha trabajado hasta este momento, y parece aceptar que lo importante es la transmisión clara del texto y no la dramatización o alegorización de la situación del personaje. El hecho de que Pedro vea una luz celestial no debe ser motivo de sorpresa para los escuchas, por tanto, no es necesario una estrategia retórica más allá que la de continuar con una musicalización totalmente respetuosa de las palabras que acompaña.

El melisma que acompaña las palabras “le llamaba” sin duda da el efecto de contagiar movimiento al utilizar tres corcheas como anacrusa del motivo y transportarlo primero a la segunda superior y luego a la cuarta superior haciendo uso del G<sub>5</sub> en su punto más agudo. La

---

<sup>444</sup> Johann Mattheson y Hans Lenneberg, “Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music (I)”, *Journal of Music Theory* 2, núm. 1 (1958): 47–84.



sensación de invitación es enfatizada en el final de la frase ya que terminamos en armonía de V. El movimiento es acompañado por la fuerte dirección armónica del bajo. Sugerimos interpretar esta breve frase c.11-13 como si fuese un *arioso*, es decir, darle importancia al movimiento tanto melódico como armónico utilizando un sutil *rubato* que acelere hacia el G<sub>5</sub> y que luego desacelere hacia la cadencia. De esta manera pretendemos transmitir al escucha la idea de movimiento que intrínsecamente se deduce del texto. Al mismo tiempo debemos mantener en mente que estamos tratando con música religiosa, la cual seguramente fue interpretada en conventos, capillas y demás lugares sagrados donde las actitudes humildes y respetuosas eran requeridas por el código de conducta. Por tanto, invitamos a no exagerar estas sugerencias interpretativas a no ser que la línea de la conducta correcta sea traspasada por la compositora. En ese caso es nuestro deber como intérpretes retóricos es transmitir esa idea a los escuchas.

La frase siguiente c. 14 y su insistente bajo sobre la nota C<sub>3</sub> lo interpretamos bien sea como una *hipotiposis* anticipada descrita por López-Cano que obedece al efecto de Pedro golpeando la la puerta de la casa de Juan, o como la manera en que Strozzi retóricamente transmite la sensación de apuro que se deduce del texto “levántate pronto”. En este último caso la música sirve como un *enmarcador* donde es más fácil entender lo apresurado de la situación.

Para nosotros es más verosímil la segunda opción, la música alegorizando la intención de apuro del ángel. Sugerimos que el continuo utilice una articulación corta y marcada, el tempo que se escoja debe permitir comunicar la sensación de apuro. Nos interesa aclarar que no estamos frente a un *aria* tradicional en la cual escogeríamos el tempo de acuerdo con la expresividad de los melismas y la clara articulación de los diversos ornamentos.

Anotamos también las tradicionales *hipotiposis* de los c. 15 y 17 para la palabra “rápido”, los cuales sugerimos sean interpretados con una notoria articulación que apoye la idea de movimiento continuo de las blancas del bajo, pero ahora en un valor más corto, precisamente para comunicar la intención de apuro.

No podemos decir entonces que estamos frente a una *hipotiposis* del apuro, pues este no es descrito objetivamente por una serie de notas repetidas. Pero podemos hablar de un tipo diferente de *hipotiposis*, ya que la insistencia en este C imita el efecto fisiológico del apuro.

Esta interpretación va de acuerdo con las teorías de imitación afectiva descritas en el capítulo III.

Sugerimos que esta frase continúe enmarcándose en la sobriedad que describimos al comienzo de nuestras sugerencias interpretativas. Las dinámicas internas que naturalmente presenta el cantante deben ser apropiadas por el ensamble, sin embargo, en aras de la sobriedad no recomendamos utilizar cambios dinámicos bruscos más allá de los necesarios, como la intensificación del volumen para la frase del c. 16 a 19. De esta manera garantizamos la atención en el texto ya el continuo, con su repetición insistente y corta de la nota C<sub>3</sub>, otorga ornamentación suficiente para este pasaje.

Strozzi parece estar utilizando recursos teatrales para este motete lo cual es inusual en su obra salvo en las piezas dramáticas. Como vemos, los recursos de Strozzi, la compositora lírica han pasado a un segundo plano, los sentimientos y afectos pastoriles, amorosos y eróticos han dado pie a la representación teatral de eventos a través de la música.

Los últimos tres compases de esta primera sección c. 24-26 rompen con el *ostinato* rítmico, mas continúan repitiendo la nota C. Esta vez el ritmo será prosódico y estará homologado con el de la soprano. Como ya se ha mencionado, la homogeneidad rítmica tiene como intención resaltar el texto, en este caso se repite 5 veces la palabra “levántate” en una gran *hipotiposis* al estar cada repetición musicalizada mas aguda que la anterior.

Resaltamos de nuevo la disminución de la duración de la quinta repetición; esta vez no tenemos una redonda seguida de una blanca, sino un par de blancas. Esta irrupción del motivo rítmico, ya para este momento repetido 4 veces, de seguro sorprenderá al escucha. Para resaltar dicha intención retórica sugerimos comenzar esta última frase en una dinámica *piano* y realizar un pronunciado *crescendo* hacia las dos blancas, las cuales interpretamos de manera corta haciendo una reminiscencia de la articulación anterior del continuo que nos acompañaron a partir del c. 14. De esta manera transmitimos la idea de que apurarse siempre estuvo presente. Este diseño retórico por parte de Strozzi también cumple una función fática, ya que al romper con el *ostinato* rítmico de manera sorpresiva, garantiza la atención del escucha. Este efecto es apoyado por el calderón sobre el silencio del pulso siguiente. Sugerimos un corte seco y un silencio pronunciado para lograr el efecto teatral que propone la compositora.

La siguiente frase c. 27 utiliza saltos para describir el tocar de la puerta de Pedro en la casa de Juan. Sugerimos estas tres primeras notas sean cortas y un poco acentuadas para lograr la *hipotiposis*. Strozzi parece regresar a la solemnidad al pronunciar el nombre “Juan”, ubicado en el registro medio y al tomarse el tiempo par pronunciarlo en dos negras comunicando que la situación de apuro ha sido superada. Por tanto, sugerimos tomarse un poco más de tiempo para estas dos negras y pronunciar el nombre cálida y cómodamente. De nuevo el motete parece tomar impulso tras la *hipotiposis* del andar apresurado de la niña en el c. 29, sugerimos utilizar notas cortas y un poco de *rubato* para conducir esta *hipotiposis*.

Strozzi parece estar tratando de manera irónica la cadencia de al LA del c. 32. Nos referimos a la ironía ya que el valor de las notas anteriores del continuo, y por ende el movimiento armónico inmediatamente anterior, ha sido bastante letárgico, sin embargo, el paso al E# como V de A del c. 32 es ubicado en una fracción débil del compás dando lugar a una efecto de cadencia súbita, pero no débil. La ironía que parece estar vehiculando este momento retórico es el cuadro de la pequeña niña corriendo hacia adentro de la casa a contar que Pedro se encuentra tocando la puerta en lugar de haberla abierto inmediatamente y dejado pasar a este santo personaje.

Tal vez Strozzi está tratando de comunicar la inocencia de la joven criatura, pero para nosotros los escuchas se interpretaría más fácil este momento de la obra como una ironía que como un hecho inocente de una niña. Por tanto, sugerimos interpretar la cadencia de manera súbita. Para ello acortamos las notas del continuo al no sostenerlas tras la ligadura y acentuamos el E# cadencial dando una sensación de final intempestivo, el cual va de acuerdo a la sensación de apuro que venimos construyendo desde la sección anterior.

La siguiente frase c. 33 utiliza una *hipotiposis* anticipada la cual describe musicalmente el tocar de la puerta de Pedro en casa de Juan. Regresamos pues a la articulación corta y enérgica que utilizaría un reo recién escapado de prisión y que espera prontamente ser buscado por sus captores. La frase parece ganar un poco de calma al pronunciar el nombre de Pedro de nuevo en negras. Por tanto, sugerimos no utilizar un tempo demasiado lento que permita flexibilidad al momento de comunicar apuro y calma entre los compases 34 y 35.

De nuevo con la frase “perseveraba tocando” regresamos al apuro, solo que esta vez Strozzi contrasta al encargar a la soprano el uso de semicorcheas, mientras el continuo utiliza notas

largas. Observemos el desplazamiento del acento para el continuo a partir del c. 37, este efecto nos lleva a una cadencia súbita en el c. 38 muy similar a la ya mencionada en el c. 32. El efecto de apuro es enfatizado por la repetición del texto “perseveraba tocando” dos veces más y su posterior ubicación en un registro cada vez más agudo.

Dada las indicaciones de Strozzi de *presto* y *adagio* nos atreveríamos a asignar la indicación de *adagio* para los compases 39, 40. Así mismo la indicación de *presto* para los c. 50-54 ya que comparten una escritura similar y se refieren a las dos situaciones que el texto narra. La primera de estas situaciones nos muestra a Pedro tocando insistentemente la puerta utilizando los recursos retóricos ya mencionados para el c. 33 y 34. De otro lado se nos presentan los hechos acontecidos dentro de la vivienda. Teatralmente estos hechos ocurren de manera simultánea, para comunicar efectivamente esa situación, Strozzi nos ofrece primero a Pedro tocando la puerta, luego a los cristianos diciéndole a la infanta que está loca ya que Pedro se encuentra Preso, de nuevo vemos a Pedro tocando insistentemente la puerta, ahora los cristianos diciéndole a la niña que no es Pedro, que es un ángel, de nuevo Pedro en la puerta esta vez cansado de tocar aminora su velocidad. En la siguiente frase la puerta se abre y regresamos a una sola escena, ya no dos cuadros en sincronía.

Revisemos con un poco más de detalle esta bien lograda escena. Notemos que la tercera vez que se nos presenta a Pedro tocando la puerta vemos elementos retóricos que nos comunican su pérdida de paciencia. Notemos el registro agudo donde se ubica la línea de la soprano en el c. 50; luego Strozzi aumenta el valor de las notas del bajo de corcheas a negras acompañando este gesto con un ir y venir armónico dentro de dos sonoridades E6 y F5. Al mismo tiempo, en el c. 51, la línea de la soprano se torna estática en el C5 y hace uso de la síncopa entre los c. 52 y 53, dándonos a entender que Pedro se ha cansado de tocar. Si el lector esta de acuerdo con esta idea verá viable la inclusión de un pequeño *rubato* hacia el pulso 3 del c. 52 a ser ejecutado por el continuo. El instrumentista puede transmitir esta sensación de cansancio al ir tocando cada vez más pesadas y juntas las negras de los c. 51 a 53. De esta manera, al utilizar una articulación contraria a la usada para vehicular el apuro, transmitimos languidez, agotamiento o cansancio.

Los pasajes al otro lado de la puerta marcados con la indicación *adagio* pueden ser interpretados guiados por diferentes afectos. El pasaje del c. 40, sobre el momento en que

llaman a la niña “loca”, esta marcado por la incredulidad frente a una afirmación inverosímil verbalizada por una infante que de seguro tiene una imaginación voraz. Según lo estudiado en el capítulo III, nuestra voz, dicción y gestualidad corporal debe dar a entender esta incredulidad, sobre todo hay que aplicarla en el momento en que el texto utiliza las comillas, pues antes de ellas es el narrador el que habla y luego los cristianos hablan bajo la pasión de la incredulidad, por eso se repite las expresión “estas loca” musicalizándola con notas rápidas, ya que no tiene sentido discutir con una cría que viene a traernos noticias inverosímiles.

La segunda vez que los cristianos hablan le dicen a la niña que no se trata de Pedro, que se trata de un ángel. Podríamos interpretar esta línea de varias maneras. Una de ellas podría indicar la continuación de la incredulidad y los cristianos estaría diciendo a la niña que es un ángel solo para que deje de molestarles pues ellos se encuentran ocupados orando. Otra posible interpretación sostendría que los cristianos confunden a Pedro con un ángel bien sea por que le escucharon (pues la biblia dice que la niña reconoció la voz de Pedro, no que le vio), o por que sintieron una presencia divina y la asociaron a la visita de un ángel. El afecto que sienten los cristianos es diferente dependiendo de cómo entendamos esta línea.

El registro que utiliza la voz para la línea “es un ángel” es medio y la duración rítmica de las notas no es rápida en extremos, ni lenta, es mixta. Por tanto, parece que la intención de Strozzi no es la de comunicar activamente una pasión, sino por el contrario la tranquilidad que experimentaría un devoto al entrar en contacto con una entidad divina. No hay una excitación de los espíritus animales ya que el valor rítmico de las notas es estable, ni tampoco una excitación de los afectos al estar ubicada la línea en registro medio. Pareciera más bien una línea destinada al narrador que a los cristianos por su falta de elementos afectivos.

La última línea con la indicación de *adagio* comienza en el c. 55, el texto en voz del narrador dice “abrieron la puerta, vieron y se asombraron”. En este momento podemos recurrir a Descartes ya que hablamos claramente de un afecto: el pasmo. Esta pasión se origina cuando el objeto con el que entramos en contacto nos asombra tanto que nos quedamos estáticos y no podemos obtener más información sobre él. El pasmo es vehiculado por Strozzi al utilizar los silencios entre las palabras “abrieron”, “vieron” y “se asombraron”, enfatizando esta última palabra con una pequeña ornamentación en el registro grave y sobre todo al utilizar la

única cadencia frigia de la obra y ornamentarla en la soprano con una *mora*. Así como los cristianos no esperaban ver a Pedro, los escuchas no esperan esta cadencia. Es discutible si entonces para lograr este efecto de sorpresa omitimos en la resolución del continuo la resolución típica de esta cadencia  $iv_6 \rightarrow V\#$  ayudando a vehicular el pasmo con una fórmula como:  $VI_5 - iv_6 \rightarrow V$ . Tengamos en cuenta que la resolución ascendente de la 7ma en la soprano o *mora* puede ser un suficiente gesto retórico. La decisión de involucrar el continuo o no en este punto podría depender del público para el cual interpretemos esta obra. Un público letrado tendría suficiente con la figura retórico-musical de la soprano, un público lego podría necesitar una mano para entender este afecto, en ese caso sugerimos involucrar el continuo.

Luego de esta elaborada frase, vemos a Pedro solicitando silencio a través de un gesto en el c. 60-61. Una vez tiene la atención de todos les comparte que ha sido gracias a la intervención divina que ha logrado salir de la cárcel y regresar a la congregación. Esta frase es musicalizada en la primera *aria* de la obra. Aparte de la construcción ya descrita anteriormente, Strozzi deja que la línea del canto exprese libremente una actitud devota no fundamentada en las palabras, sino en el mensaje que encierra el haber sido liberado por los designios divinos. La línea vocal hace uso de dos pronunciados melismas donde la música tiene la responsabilidad de conmover y el texto pasa a un segundo plano. Estos momentos son ideales para la implementación de ornamentaciones de carácter improvisado como la *ribattuta* en las blancas con punto, el *cercar della nota* o la leve alteración rítmica. Esta frase es de un carácter sublime totalmente ajeno al que ha llevado la pieza hasta ahora, por tanto estamos frente a una *ruptura estilística* que nos obliga a entender la pieza como un antes y un después de esta frase.

Para terminar con la sección de paráfrasis bíblica Strozzi utiliza una extensión de la cadencia a cargo del continuo a solo en los c. 71-73 por medio de un motivo melódico de tres notas. Sugerimos al continuo no exagerar en su resolución recordando que estamos en una pieza religiosa.

La tercera y última sección hará uso de texto no bíblico en el cual la voz poética, —o Strozzi según Pecknold—, implora a Pedro, humillándose y tildándose de mezquina pecadora, para que lave sus pecados y le conceda la gloria eterna. Por tanto, las siguientes líneas serán el acto de contrición de la voz poética. Ya alejada del dramatismo obligado del narrador, Strozzi

puede hacer uso de recursos mas cercanos a la lírica al tener un personaje de carne y hueso que suplica la intervención de Pedro para lograr su redención.

La voz poética comienza su súplica utilizando una *exclamatio* dirigida a Pedro, se encomienda a sus manos al pronunciar “oh Pedro, Pedro, protector de aquellos que tienen esperanza en ti, en ti”. Strozzi vehicula la súplica al utilizar las ya mencionadas disonancias y notas por fuera del ámbito para las palabras “en ti, en ti” enfatizando que es solo a través del padre de la iglesia que logrará su redención. Sugerimos entonces una interpretación donde la voz suplicante se exprese de manera mas pasional y lírica para estas líneas finales, pues de no lograr convencer a Pedro, a quien se dirige —y por extensión a los religiosos presentes en la performance— no logrará que se intervenga a favor del suplicante. Una voz que suplica no puede estar llena de orgullo ni soberbia, por el contrario tiende a ser apagada y tímida, a querer generar empatía y a convencer por lo sincero de su contrición. Esta primera parte de la oración funciona como *captatio benevolente* y trata de captar la atención de Pedro para luego exponer sus argumentos.

Tomemos nota de la repetición de las palabras “en ti” del c. 77 y los recursos retóricos ya mencionados para enfatizar este momento. Resaltamos el amplio salto de 6ta para la repetición de estas palabras y el movimiento cromático del bajo que direcciona fuertemente hacia el siguiente compás. Por tanto, sugerimos que los primeros tres compases de esta sección c. 74 - hasta el primer pulso del 77, se interpreten con la cualidad que mencionábamos para vehicular la suplica humilde. Al encontrar estos marcados recursos retóricos, Strozzi nos da a entender la importancia de enfatizar estas palabras, sugerimos entonces utilizar un tempo un poco más lento para la repetición a la 6ta superior, una conducción de notas muy ligadas y sostenidas en el continuo que revelen momentáneamente el afecto interior de la voz poética, no estamos tratando con una simple súplica, estamos tratando con una súplica desesperada o un ruego, que se deja entrever brevemente en este punto de la pieza.

A partir del c. 78 se musicaliza por medio de la frase ornamentada la palabra “confían”. Notemos que esta palabra está conectada musicalmente con las palabras anteriores. La gran tensión que Strozzi logra para las palabras “en ti” es conectada con la ornamentación de “confían”, por tanto sugerimos se mantenga la tensión del *sostenuto* en el continuo hasta la cadencia del c. 81, mientras que la voz mantiene su dinámica y cualidad descrita para la

repetición de las palabras “en ti” hasta que comience la ornamentación, la cual sugerimos sea realizada de manera libre, no en tempo estricto, pero si con voz plena e insertando la jerarquización rítmica para los grupos de semicorcheas (otorgando más peso a la primera del grupo de 4 u 8 según el caso). Sugerimos un decrescendo hacia el final de la frase para pronunciar el nombre de Pedro, ya que a lo largo de la obra este nombre ha sido vehiculado con dispositivos retóricos marcados de solemnidad, y sobre todo por como se ha llegado a él, y la utilización de notas de amplia duración. Nos gustaría continuar por ese camino de solemnidad.

Una vez terminada la *captatio benevolente*, Strozzi pasa a partir del c. 82 a pedir a Pedro que limpie sus culpas utilizando un *aria*. Notemos el acento desplazado para la palabra “ofensas” al final del c.85. Sugerimos para la interpretación de esta frase una dinámica media y regresar a la cualidad vocal de la humildad, utilizar también un tempo moderado para dejar de lado la sensación de apuro de la primera parte del motete. Para la palabra “ofensas” sugerimos un acento significativo para vehicular el sentimiento de culpa y el peso de saber haber ofendido.

Como mencionábamos en el capítulo III, Descartes describe el arrepentimiento, que no es más que el estar consciente de haber causado un mal a otro, como una de las pasiones mas intensas. En este punto de la obra intentamos transmitir, por medio de nuestro acento y el desplazamiento de la acentuación por parte de Strozzi este afecto.

La siguiente frase, c. 89 utiliza el texto “mirad un mezquino lleno de pecado confiando en tu liberación”. En este punto la voz poética se humilla y podríamos hasta pensar que se postra frente al santo para solicitar su intervención. El afecto de la humildad es logrado satisfactoriamente por Strozzi al utilizar el registro bajo y notas de valor intermedio. Nuestra tarea para apoyar estos recursos retóricos será utilizar una dinámica *piano*. Corporalmente aquel que siente vergüenza por sus acciones dirige su mirada al suelo, gesto que sugerimos utilizar. Para el continuo sugerimos no rearticular la armonización y dejar la voz sola haciendo su acto de contrición. Es un momento muy personal y la presencia activa del continuo puede llegar a atentar contra este gesto retórico.

La siguiente parte de la frase, a partir del c.91, donde Strozzi utiliza el *hexacordium molle*, enfatiza por medio del mencionado cambio del hexacordio, de registro, de duración y ornamentación la palabra “liberación”, creando, en nuestra opinión, el momento afectivo mas



expresivo de la pieza. Este es el momento hacia donde todo se ha dirigido y resume en totalidad la intención de la voz poética suplicante y la historia referenciada de Pedro. Sugerimos un *crescendo* a partir de la palabra “tu”, y una dicción muy clara para la palabra “liberación” tomando un poco más de tiempo. Además, sugerimos continuar dentro de la humildad de la voz, pues todavía no ha logrado liberarse de la carga del pecado. La ornamentación de la frase debe ser clara y no tomarse a la ligera. Debemos entender que esta diseñada para esta palabra y el sentimiento de piedad que evoca en los escuchas, por ende, la ornamentación vehicula esa pasión a través de las disonancias de 7ma y luego 4sus. Es el momento de generar piedad y ganar el perdón, o perder la ventana retórica y nuestra oportunidad de redención.

Como estamos vehiculando la liberación, sugerimos utilizar una voz ligera, contrastante con la voz pesada de la primera parte de la frase que vehicula el ser culpable de pecado y sentir arrepentimiento. En este punto y a través de la liberación por medio de Pedro, podemos expresar la ligereza brevemente. La voz pasa a tener color y deja de palidecer por un instante. Para la parte final de la frase “confiando”, Strozzi ornamenta pero se mantiene bajo control sin abandonar el registro grave-medio de la soprano. Esta confianza en Pedro es la que nos otorga la esperanza de la liberación del pecado, por tanto, sugerimos utilizar la misma ligereza de la ornamentación precedente, pero opacar un poco la voz de manera tal que no comunique la idea de júbilo o la liberación del pecado pues no se ha alcanzado todavía. Recordemos la cualidad general de la humildad y la súplica para esta sección.

Luego del momento de profunda expresividad introspectiva, Strozzi retoma el *aria* del c. 82 para continuar con su oración “Imploramos a ti, Pedro, a que laves nuestras faltas, y otorgues la paz a tus siervos, dadnos la gloria eterna”. Al retomar texto y música ya presentada en el c. 82, se generan dos situaciones: a) se establece un círculo retórico y b) la reflexión introspectiva de los c.89-95 puede funcionar como un paréntesis. Nosotros decidimos interpretar esta sección como círculo retórico ya que nos parece que el momento reflexivo c.82-89, es una resultante de la oración y no un comentario a la misma, es el momento más importante de la obra y no merece ser tratado como un paréntesis. En la semiosis global de esta pieza, este momento resalta siempre como el más importante y relevante, de ser tratado

como un paréntesis podría ser excluido de la narrativa general de la obra, pero al tratar de excluirlo, la narrativa colapsa.

Por tanto, el círculo retórico gana claridad si se interpreta de la manera más similar posible a cuando fue presentado anteriormente, así garantizamos que el estucha atento reconozca la repetición de este material.

La nueva frase comienza a partir del c. 100 “otorgues la paz a tus siervos, dadnos la gloria eterna”. Sugerimos continúe con la fluidez que mencionábamos para la primera parte del círculo retórico. Strozzi atenta contra dicha fluidez al utilizar las cadencias rotas que apuntamos anteriormente. La utilización del *rubato* se sugiere para los grupos de negras y para las corcheas generando movimiento por medio de una aceleración sutil la cual se compensa al alargar levemente el valor de la blanca con punto. La frase parece sugerir un marcado énfasis para la palabra “*cuncta*” c. 104 y 108. Este énfasis es anotado por Strozzi al utilizar la nota más aguda de la frase para esta palabra, así como una duración prolongada. Además, al salir de esta palabra, ambas veces tenemos ornamentación de las tres negras por medio de corcheas. Sugerimos entonces utilizar la negra que le precede a dicha palabra a manera de anacrusa y separar esta negra de la frase anterior. De la misma manera sugerimos extender un poco la duración de la blanca con punto para acumular energía y luego desencadenar las corcheas descendentes de manera impulsada.

El aleluya final debe ser interpretado con decisión, no sólo por que celebra los regalos divinos, sino por que antecede el júbilo que sentirá la voz poética al ser liberada de sus culpas. Esta interpretación decisiva la vemos apoyada en los sucesivos cambios hacia la región *durum* del hexacordio, reafirmando la intención de seguir en el camino de la fe sin importar que pase alrededor. Para nosotros es claro este mensaje gracias a las alteraciones mencionadas. Por tanto, sugerimos una voz plena y sin vibrato, que logre vehicular decisión al no dudar de la altura en la que está. Cada vez que la frase se repite ganamos en dinámica y en cantidad de voz de manera tal que los escuchas se pregunten: ¿hasta dónde piensa llegar Strozzi?. El fragmento final c. 124-128 son los fuegos artificiales donde la compositora termina de resumir sus habilidades, no sólo demostró respeto por la palabra al comienzo de la pieza, habilidad dramática y teatral al utilizar varias escenas superpuestas con un toque de humor, sino que luego contrastó con una sección introspectiva de profunda y sincera

contrición, para ahora demostrar sus habilidades como cantante al escribir un último fragmento sin duda virtuoso y rimbombante.

Comprendemos entonces que, en esta obra sacra, la intención de la compositora no es en primera medida conmover al escucha sino comunicar la palabra. Una vez el pasaje bíblico es representado en música con toques teatrales, novedosos y humorísticos llega la hora de la reflexión. En este momento Strozzi echa mano de una *ruptura estilística* y logra conmover al escucha llevándole a la piedad, al dibujar una voz poética profundamente arrepentida. Por último, nos ofrece un final lleno de fuegos artificiales.

Por tanto, nuestro recorrido de la obra podría graficarse de la siguiente manera:

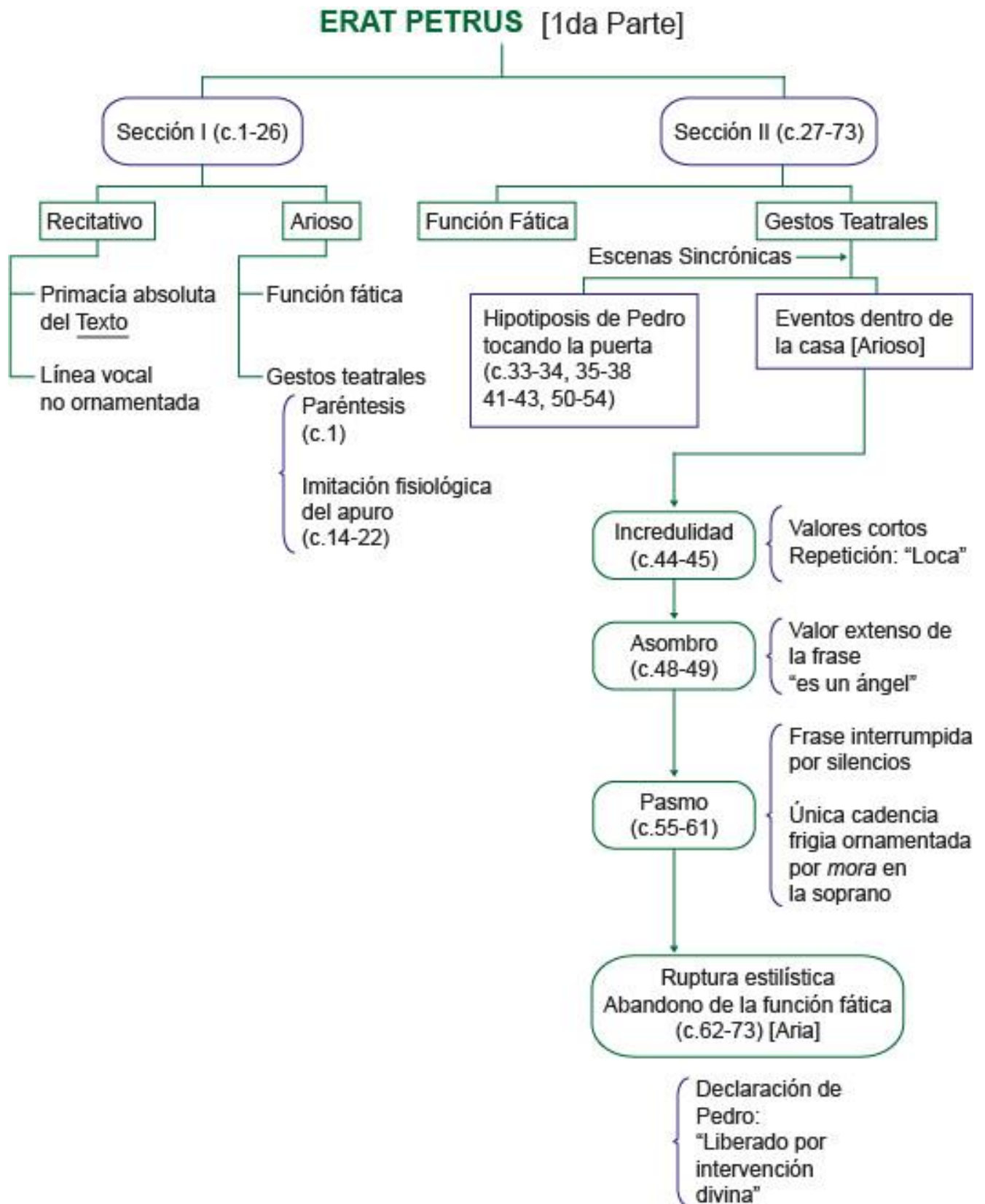


Figura 7. Strozzi, Erat Petrus. Recorrido de la obra, primera parte

## ERAT PETRUS [2da Parte]

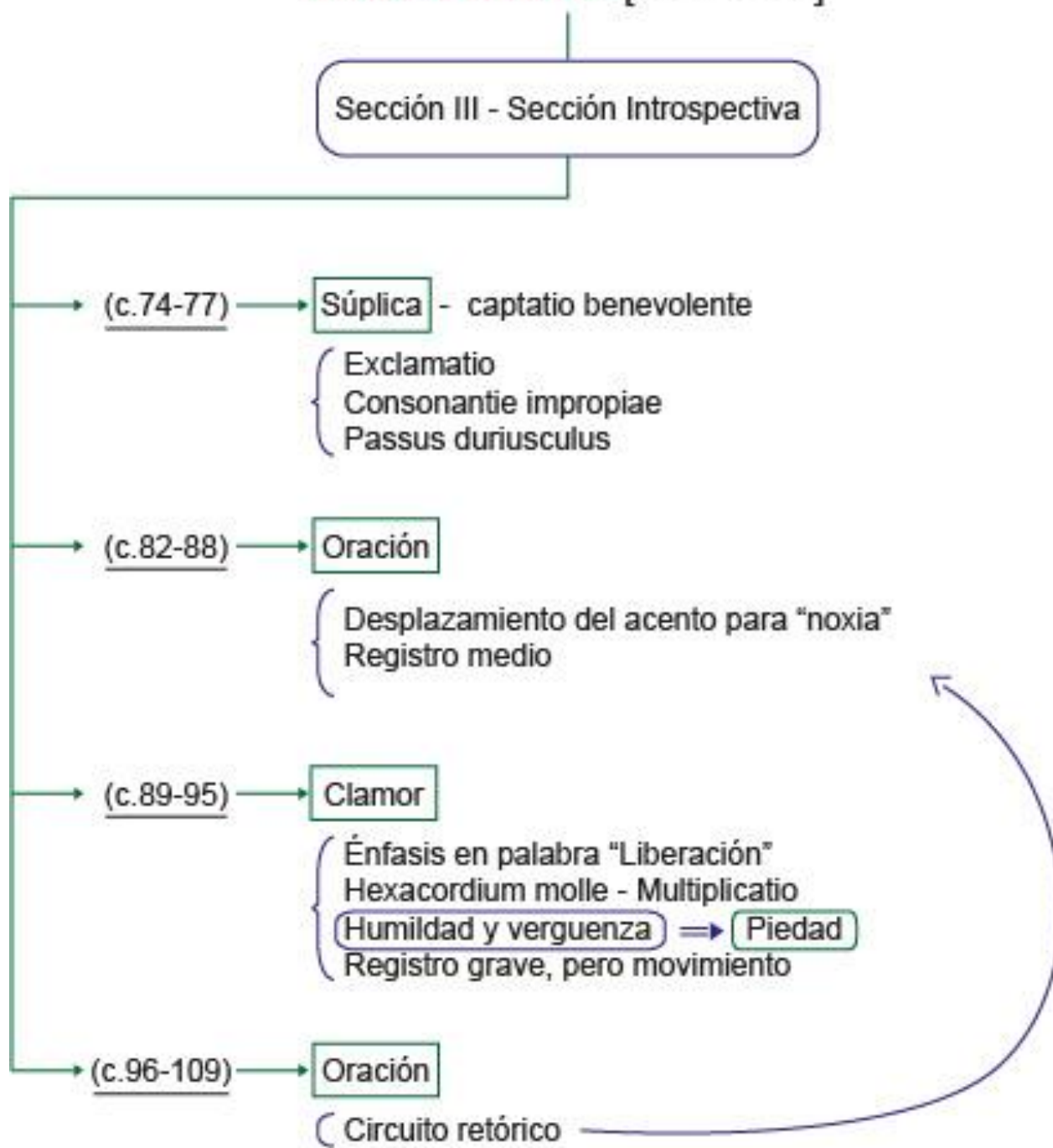


Figura 8. Strozzi, Erat Petrus. Recorrido de la obra, segunda parte

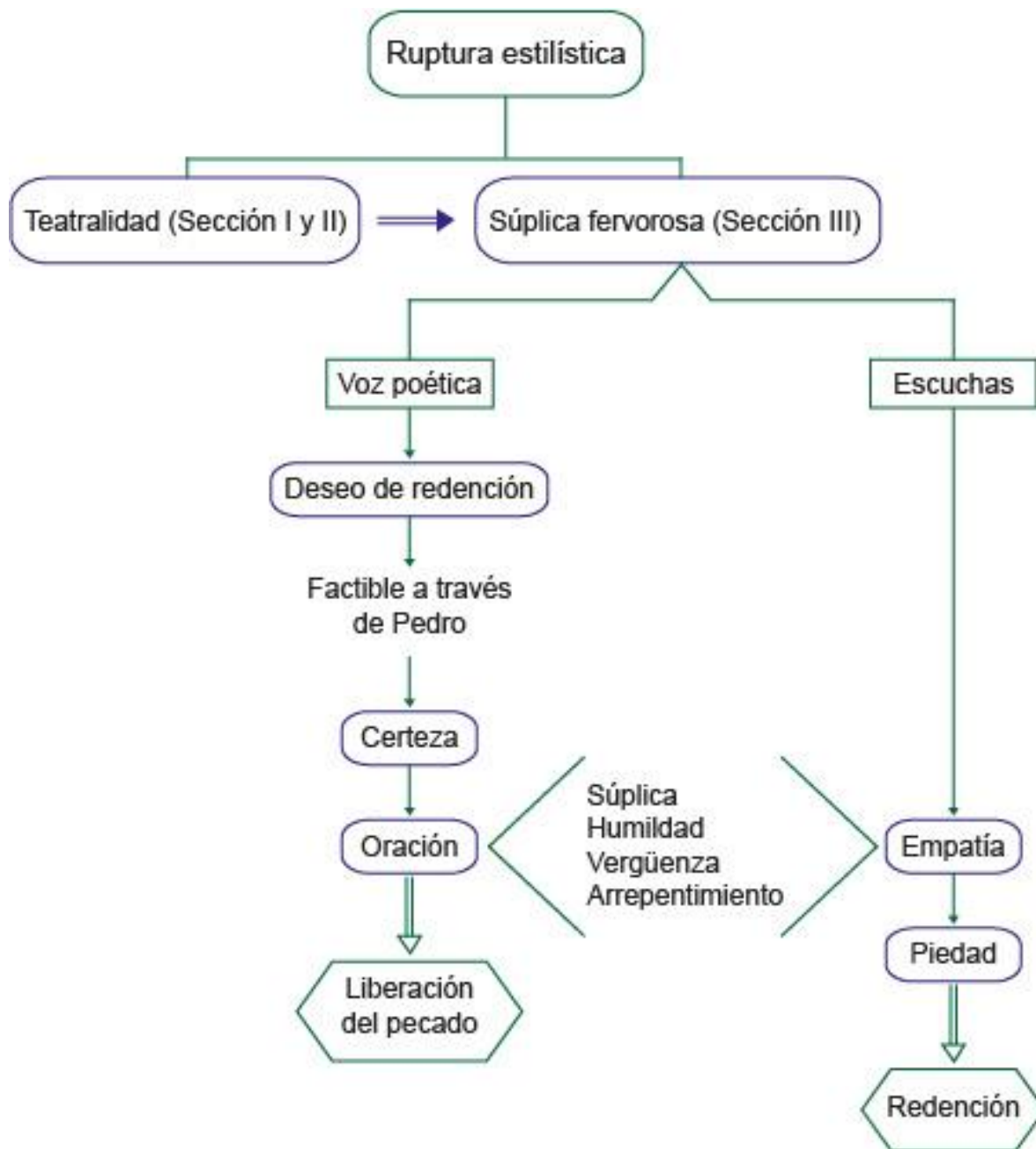


Figura 9. Strozzi, Erat Petrus. Recorrido afectivo

Es nuestro parecer que esta pieza presenta una dificultad interpretativa importante. Al estar constantemente utilizando gestos teatrales, el intérprete puede emplearlos de manera exagerada y distanciar a sus escuchas del texto bíblico. Por el contrario, Strozzi al saber que esta musicalizando un texto conocido para los creyentes, utiliza gestos teatrales como funciones fáticas para no perder la atención de sus escuchas y mantenerlos interesados en la

novedosa manera como escribe la obra. Encontrar un balance entre estas dos intenciones es fundamental para la correcta interpretación de la pieza.

Luego de clarificar diferentes puntos en la gráfica anterior, vemos una primera parte donde las funciones fáticas parecen prevalecer al ofrecer una música extrovertida, que mas que contar una historia pretende dramatizar los hechos, para luego pasar a una segunda parte introvertida, donde el texto se experimenta a través de la empatía que logra despertar la voz poética en sus escuchas.

Anotamos también que es con la voz de Pedro en el c.62 —quien luego de pedir silencio, no solo a los cristianos sino a las funciones fáticas utilizadas por Strozzi—, que se presenta la *ruptura estilística*. Pasamos en este punto de la teatralidad a la empatía por la voz poética.

Veamos entonces los momentos retóricos más relevantes en orden cronológico.

1. Momento en el que Pedro pide silencio con un gesto c.60 y genera una ruptura estilística c.62
2. Momento introspectivo enfatizando la palabra “liberación” y todo lo que ella significa para la obra y su contexto

Los demás momentos de la obra estarán relacionados en un primer momento con las funciones fáticas, y en un segundo momento con la oración introspectiva.

Para nosotros lo más importante en la interpretación de la obra tras este análisis es generar un contraste entre la primera y la segunda parte. Este contraste debe tener conciencia de no repetir las cualidades de la voz, pues hablamos y nos expresamos muy extrovertidamente al momento de contar una historia, pero no al momento de realizar una fervorosa oración.

Cuando Pedro pide silencio rompe totalmente con la teatralidad mundana, y al momento de hablar destruye la cuasi puesta en escena que Strozzi ha creado transitando hacia el fervor religioso y la reivindicación de la autora a través de la figura de Pedro.

Vemos que la utilización del estilo *aria* obedece a estos momentos, y sugerimos sea utilizada una cualidad vocal bastante cercana para vehicular los momentos de fervor religioso.

Para esta obra realizaremos la crítica a la grabación de *Concerto soave* soprano Maria Cristina Kiehr.<sup>445</sup>

En nuestra audición nos interesa escuchar como los diferentes momentos retóricos son interpretados por la agrupación.

### 1. Solemnidad al momento de pronunciar los nombres bíblicos

Los intérpretes se toman el tiempo necesario para que el nombre sea pronunciado solemnemente comunicando respeto

### 2. Imitación fisiológica del apuro en el continuo

El continuista apoya algunas veces la primera de cada grupo de cuatro blancas, dando impulsos musicales bien logrados. Sin embargo, en nuestra opinión, preferimos un continuo que no realice tales apoyos, es decir, que todas las blancas sean tocadas de igual manera para comunicar la sensación fisiológica del apuro. Al tener algunos apoyos del continuo por medio de resoluciones arpegiadas nos parece que el efecto del apuro se ve disminuido.

### 3. Interrupción de frases

#### a. C. 26 y la duración del calderón

Esta frase se interrumpe satisfactoriamente al realizar las blancas del c.26 de manera acelerada. El calderón da suficiente espacio para disfrutar de esta interrupción sorpresiva al no atacar inmediatamente la frase siguiente.

---

<sup>445</sup> Maria Cristina Kiehr, *Concerto Soave*, Barbara Strozzi, *Sacri musicali affetti*, C.D. (Harmonia Mundi Iberica, S.A., 2010). Esta es la única grabación de esta obra que pudimos encontrar a la fecha de realización de esta investigación. Por tanto, no es posible compararlas con otras grabaciones.



b. Cadencias súbitas de los c.32 y 38

En nuestra opinión las blancas de los mencionados compases deben interpretarse de maera corta para lograr que la cadencia se escuche de manera intempestiva, interpretación que sugerimos al ver el movimiento del bajo y el desplazamiento del acento. La versión ofrece la duración correcta de la blanca

4. Ilación de los dos momentos sincrónicos: Pedro tocando la puerta y eventos dentro de la casa

a. Ironía c.40

No diferenciamos cambio alguno en la cualidad de la voz

b. Admiración c.49

Es vehiculada al cambiar el tempo exactamente en el c.49, realzando de esta manera lo solemne de la presencia sagrada, no transmite específicamente admiración, pero si transmite solemnidad. Afecto que consideramos correcto y bienvenido

c. Pasma c.56-59

No es transmitido por la voz sino por el cambio del clavecín al arpa, marcando un momento significativo para la obra. Sin duda la sonoridad del arpa está más asociada a lo celestial que el clavecín, pudiendo haber sido utilizada para dicho efecto.

5. Ruptura estilística

Al utilizar el arpa para el pasaje anterior la ruptura estilística queda notada y lograda. Nosotros preferimos ubicarla en el pasaje directamente donde Pedro habla y la grabación la ubica en el momento en que se vislumbra a Pedro

## 6. Momento de oración

### a. *Captatio benevolente*

Es clara la nueva sección y la intención, por lo menos en los c.74-75 de súplica. Sin embargo, la siguiente parte de la frase se desliga de este afecto. El continuo no realiza una conexión entre las notas del *passus duriusculus*, y la soprano no conecta la repetición de las palabras “en ti”.

### b. Palabra “liberación”

Esta nueva sección utiliza de nuevo el cambio de continuo. La voz no realiza un cambio significativo de cualidades, pero si deleita y resalta la palabra “liberación” en la ornamentación.

## 7. Aleluya

Podemos percibir una interpretación decidida para este final. La no utilización de vibrato y la justa medida de la duración de las notas nos transmiten la sensación que esperábamos escuchar.

Teatralmente hubiéramos preferido que el compás final fuera más *piano*, sin embargo el efecto es bien logrado.

Como conclusión observamos que nuestra aproximación analítica nos permitió formular una interpretación retórica de esta pieza e identificar los momentos más relevantes a partir de los cuales diseñamos la interpretación. La ausencia de figuras retóricas no es un impedimento para el análisis de momentos retóricos, propuesta que esta tesis ha expuesto, defendido y ahora aplicado con resultados notorios.



# Erat Petrus. Op 5.09

Barbara Strozzi (1619-1677)  
Editado por Juan Camilo Toro

5

*parenthesis*

E - rat PE - TRUS dor - mi - ens in - ter mi - li - tes cin - tus ca - te - nis et an - te

5

*epizeuxis*

os - ti - um cu - sto - des Ec - ce ec - ce lu - men re - ful - sit in ha - bi - ta - cu - lum

9

a - sti - tit an - ge - lus per - cus - sit Pe - trus et ec - ci - ta

13

*epizeuxis* *hipotiposis*

- vit "Sur - ge sur - ge ve - lo

16

*polysyndeton* *epizeuxis* *hipotiposis*

- ci - ter sur - ge sur - ge ve - lo

18

- ci - ter sol - ve ca - te - nas pre - cin - ge

20

te cal - ce - a te cir - cun - da ti - bi ve - sti - men - tum se - que - re

*epanalepsis*

23

se - que - re me sur - ge sur - ge sur - ge sur - ge

26

sur - ge" pul - san - te e - o os - ti - um Io - an - nis ve - nit pu -

29

el - la et pre - gau - - - di - o in - tro cur - rens non -

32

pe - ru - it pul - sa - bat Pe - trus per - se - ve - ra - bat

*paronomasia*

36

pul sans per - se - ve - ra - bat pul - sans per - se - ve - ra - bat pul sans re - spon - de - bant pu -

40 *presto* *epizeuxis*  
 el lae "in-sa-nin in-sa-nis in car-ce-re est Pe-trus" pul - sa - bat pul-sa-bat  
*polysyndeton*

43 *adagio* *presto*  
 Pe - trus nar - ra-bat pu-el - la sta-re Pe-trum an-te ia-nu-am pul-sa - bat  
*polysyndeton*

47 *epizeuxis* *adagio* [*presto*]  
 pul-sa-bat Pe - trus di-ce-bant il - li "an-ge-lus ei-us est" Pul-sa - bat  
*polysyndeton*

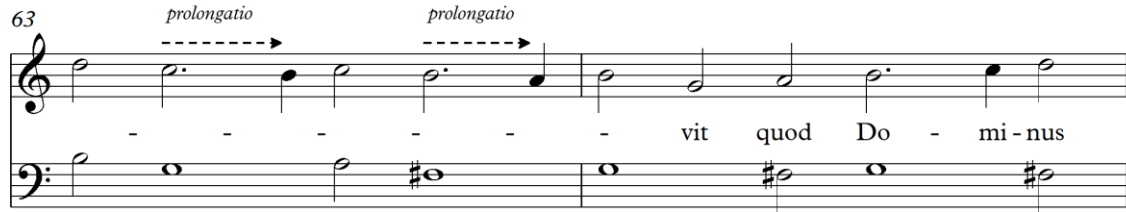
51 *paronomasia* *adagio* *sectio*  
 Pe-trus per - se - ve - ra - bat pul - sans a-per-u - e - runt

56  
 vi - de - runt ob-stu - pu - e - - - - runt

60 *prolongatio*  
 an-nu-ens au-tem Pe-trus ma-nu ut ta - ce - rent nun - ci - a -  
 3

4

63 *prolongatio* *prolongatio*




- - - - - vit quod Do - mi - nus

65



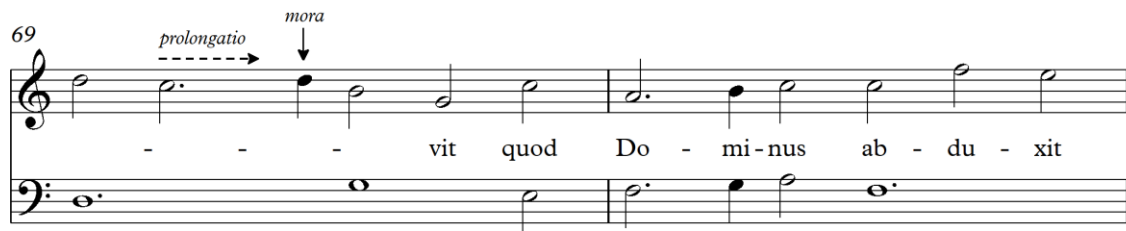
ab - du - xit e - - - um

67 *prolongatio* *mora* *superjectio*



nun - ci - a - - - - -

69 *prolongatio* *mora*



- - - - - vit quod Do - mi - nus ab - du - xit

71 *prolongatio*



e - - - um

74 *exclamatio* *synonymia* *passus duriusculus*



O Pe - tre Pe - tre pro - tec - tor in te - in te - spe

79

ran - - - - - ti - um Pe - tre

83

te pe - tre po - sci - mus

85

ut cul - pas a - blu-as no - xia no -

88

- - - xi - a di - lu - as ec-ce mi - se-

91

*hexacordium molle*

rum pec-ca - tis de vic - tam de tu - a li-be-ra-ti - o ne con -

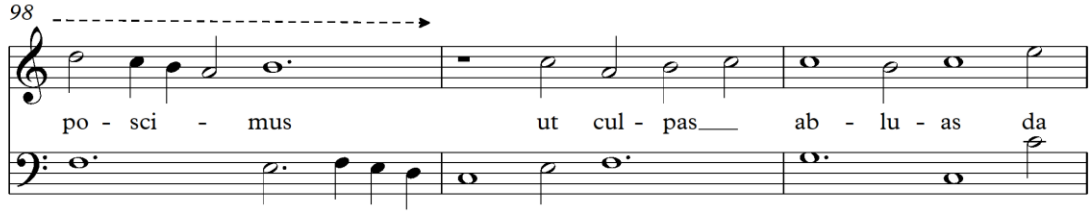
94

*epanadiplosis* -----

- - - fi - sam te Pe - tre



98



po - sci - mus ut cul - pas ab - lu - as da

101



pa - - - - - cem fa - mu -

103



lis da no - - - - - bis

105



glo - ri - a, per cun - cta sae - cu - la da

107



no - - - - - bis

109



glo - ri - am per cun - cta sae - cu - la

111

Al - - - - -

Musical notation for measures 111-112. The system consists of a treble and bass staff. The treble staff begins with a whole rest, followed by a quarter note G4 with a sharp sign, a half note A4, and a half note B4. A slur covers the last two notes. The bass staff begins with a whole note G2, followed by a half note A2, a half note B2, and a half note C3. A slur covers the last two notes.

113

- - - - - le -

Musical notation for measures 113-114. The treble staff has a whole rest in measure 113, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. A slur covers the last two notes. The bass staff has a whole note G2, followed by a half note A2, a half note B2, and a half note C3. A slur covers the last two notes.

115

- lu - - ia Al - - - - -

Musical notation for measures 115-116. The treble staff has a whole rest in measure 115, followed by quarter notes G4, A4, and B4. A slur covers the last two notes. The bass staff has a whole note G2, followed by a half note A2, a half note B2, and a half note C3. A slur covers the last two notes.

117

- - - - - le - lu - ia

Musical notation for measures 117-118. The treble staff has a whole rest in measure 117, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. A slur covers the last two notes. The bass staff has a whole note G2, followed by a half note A2, a half note B2, and a half note C3. A slur covers the last two notes.

119

Al - - - - -

Musical notation for measures 119-120. The treble staff has a whole rest in measure 119, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. A slur covers the last two notes. The bass staff has a whole note G2, followed by a half note A2, a half note B2, and a half note C3. A slur covers the last two notes.

121

- - - - - le - lu - - ia

Musical notation for measures 121-122. The treble staff has a whole rest in measure 121, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. A slur covers the last two notes. The bass staff has a whole note G2, followed by a half note A2, a half note B2, and a half note C3. A slur covers the last two notes. The system ends with a double bar line and a common time signature.

123

t. t.

Al - - - - -

125

p[iano]

- - - - - le- lu - ia Al - le- lu - ia

## Sospira, respira Op.6.17

*Duetto soprano e mezzo soprano*

*Sospira, respira, amato, sprezzato,  
mio core, traditore,  
¿chi t'ingannó?  
¿chi ti fidò?*

*No, no pene non più  
è sprezzata d'amor la servitù*

*¿Chi mi tiene?  
catene, desiri  
sospiri, contenti  
tormenti  
¿chi m'inganna?  
una tiranna*

*Suspira, respira, amado, despreciado  
mi corazón, traidor  
¿quién te engaño?  
¿quien confió en ti?*

*No, no más penas  
el amor desprecia la servidumbre*

*¿Quién me detiene?  
cadenas, deseos  
suspiros, satisfacciones  
tormentos  
¿quién me engaña?  
una tirana*

Pasamos ahora a analizar con nuestra metodología un breve dueto del Op.6.

### Contextualización

Según Kolb<sup>446</sup>, algunos de los textos del Op.6 pueden atribuirse a Francesco Maria Carafa, (Tercer Príncipe de Belvedere y Quinto Marques de Anzi) a quien Strozzi dedica esta colección. Kolb apunta que diez de los textos del Op.6 carecen de imaginación y son escritos con tal torpeza que ningún compositor los hubiese utilizado salvo por el requisito de cumplir con una comisión. Mas allá, el editor plantea una posible relación entre los textos que atribuye a Carafa y una conexión con eventos reales que describen una relación entre dos amantes que termina al momento en que la mujer abandona al hombre, sugiriendo que estos textos estarían relacionados con un amorío entre Strozzi y Carafa.

Es interesante también anotar que este dueto parece haber sido pensado originalmente como pieza final de la colección, ya que, en la edición facsimilar, luego del dueto se encuentra la tabla del índice. Sin embargo, luego del índice encontramos la pieza “*Se volete così*” la cual no aparece referenciada en el índice. Por tanto, Kolb sugiere que fue entregada para impresión a último momento. Nos llama la atención también que la pieza “*Sospira, respira*” es el único dueto de la colección, la cual lleva por título “*Ariette a voce sola*”

### Análisis del texto

Ciertamente el texto parece ser un pequeño fragmento de una historia más extensa y puede que una revisión completa del Op.6 nos de luces para obtener el *guión* completo de la situación. Sin embargo, podemos inferir que tratamos con la traición de la amante a su contraparte masculino gracias al último verso del texto. Según Glixon, Strozzi tenía una relación continua con Vidman<sup>447</sup> en la época cercana al Op.6 razón por la cual Carafa podría estar hablando de una traición femenina.

El texto no nos ofrece la riqueza poética que circundan la mayoría de los textos utilizados por la compositora, por tanto, uno de los puntos más interesante del análisis es ver cómo Strozzi toma

---

<sup>446</sup> Richard Kolb, ed., *Ariette a Voce Sola Opus 6*, Barbara Strozzi. The Complete Works. (Cor Donato Editions, 2015).

<sup>447</sup> Beth Glixon, “New Light on the Life and Career of Barbara Strozzi”, *The Musical Quarterly* 81, núm. 2 (el 1 de julio de 1997): 311–35.

un texto mediocre y por medio de que dispositivos retóricos, o compositivos logra crear una pieza lo suficientemente interesante como para publicarla en su Op.6.

En la primera parte el texto habla de respirar y suspirar para lograr calmarse. Su estado afectivo se encuentra intranquilo entre las palabras “amado” y “despreciado”. Más adelante nos enteramos de que nuestra voz poética se encuentra en tal estado por una desilusión amorosa causada por la infidelidad, y le pregunta a su corazón ¿quién te engañó?, ¿quién confió en ti? Al estar aclarada la razón de la intranquilidad de la voz poética a causa de la infidelidad, podemos ubicarnos en el tradicional *guion* del amor desventurado de la poesía del siglo XVII. En esta primera parte del texto, tratamos con el sufrimiento, afecto que no vemos transitar o mutar a otro en las líneas del poeta.

En la segunda parte del texto, la voz poética expresa su deseo de alejarse de las penas y que el amor no tolera la servidumbre. Entendemos que el amante desea que su dolor cese y no queriendo ofender a su amante no va a entrar en súplicas para recuperarle. Esta dignificación podría ser el momento reactivo que esperaríamos encontrar en un texto de esta índole; pero de nuevo, el texto es tan escueto que solo podemos realizar especulaciones hasta cierto punto antes de estar complementándolo con nuestra imaginación las regiones faltantes. Tampoco nos corresponde forzar nuestro método analítico para descubrir momentos retóricos donde no los hay.

En la tercera parte del texto, el amante se pregunta qué le tiene atado, su respuesta son los sentimientos y recuerdos: de los suspiros, de deseo, de satisfacciones pasadas y de tormentos, los cuales alegoriza como cadenas que le atan el corazón y no le permiten continuar con su vida. Por último, la voz poética aclara que aquel que la engañó es una tirana.

Nuestra primera lectura del texto nos deja entonces con una situación donde la voz poética es masculina. Recordemos las menciones a las diferencias de expresión afectiva entre hombres y mujeres mencionadas en el análisis de *Il lamento*. Strozzi esta obligada por su contexto cultural a no ofrecer grandes despliegues afectivos y a mantener las pasiones a raya para nunca permitirse perder el control.

Como vemos el texto es tan incompleto que podemos analizarlo de múltiples maneras: a) puede ser fragmentos de un diálogo entre los dos amantes, b) la voz poética se esta dirigiendo directamente a su corazón, c) el amante puede estar divagando sin sentido y perdido en el

soliloquio de sus pensamientos, o d) es un texto dirigido directamente a Strozzi y para ella, y su remitente, las palabras que contiene son suficientes para entender su sentido.

Más que ofrecer una descripción de la música —tarea que hemos realizado con los análisis anteriores—, nos interesa mencionar los eventos significativos y su relación con el texto.

La pieza está claramente dividida en tres secciones: A. c.1-13, B. c. 14-29 y C. c.30-45. La indicación métrica no va a variar a lo largo de la pieza manteniéndose en el ternario. La música está compuesta en estructura de pregunta respuesta utilizando todas las veces, salvo dos ocasiones la herramienta de la elisión, es decir, en el momento en que una voz llega a la última nota del motivo, la otra voz comienza en ese punto logrando un efecto de continuidad de principio a fin. Las dos excepciones las encontramos en los c.12, donde la soprano canta dos motivos de manera consecutiva, y en el c.38 donde la soprano permanece estática sobre la nota E<sub>5</sub>.

Queremos compartir nuestro siguiente análisis de una manera diferente. Esta presentación pretende enfocar al lector en el ritmo fluido y constante que experimentamos en esta pieza, por tanto, y siendo este nuestro último análisis, no consideramos necesario ahondar en minúsculos detalles, sino el efecto que ha quedado de nuestra metodología analítica al implantarla en nuestra mente. Por tanto, a continuación del texto presentaremos entre paréntesis la manera como Strozzi ha utilizado recursos retóricos para vehicularlo.

Nuestra sensación al realizar las primeras lecturas de la pieza fue de desconcierto, pues el trabajo con el texto no nos ofrecía mayores puntos retóricos sobre los cuales comenzar a trabajar, sobre todo porque no podíamos lograr contextualizar las palabras sueltas del texto, entendiendo que para que nuestra metodología funcione, es vital aplicarla a obras cuyo contenido global permita la extracción de momentos retóricos claros. Esta pieza parece ser un ejemplo excepcional para defender aquellos que basan la interpretación retórica en lugares pequeños, aislados y desconectados donde encuentras las figuras retórico-musicales o herramientas exóticas utilizadas por el compositor.

Este dueto está compuesto de acuerdo a la usanza de la época, una voz le responde a la otra y se imitan constantemente a partir de breves motivos melódicos para luego llegar a puntos de convergencia donde la imitación se hace a un lado y las voces se instauran en intervalos de tercera para sincronizar brevemente su texto. Estos duetos de cámara generan sus contrastes a partir de la textura, la imitación y la homofonía. Una vez encasillados en este modelo, ¿en qué basamos la

interpretación retórica de la pieza? Ciertamente esta pieza y su particular texto no nos ofrecen muchas pistas para seguir. Recordemos que nuestro modelo analítico tiene la capacidad de acercarnos a entender la exégesis que el compositor realiza del texto poético al revelar la manera como musicaliza las palabras, frases, ideas, conceptos, sensaciones, afectos, etc. y de esta manera nos permite encontrar anomalías que revelen los lugares que el compositor considera relevantes del texto ya que les da un tratamiento diferente y usualmente no repite ese tratamiento a no ser de que se trate de otra idea de igual o mayor relevancia. Al comienzo de este análisis veíamos que las voces casi siempre estaban imitándose entre ellas y que este es un elemento gramatical propio del estilo y de los duetos de cámara. Las anomalías ocurren entonces cuando nos alejamos de lo gramatical, primera condición para sospechar de un manejo retórico. Precisamente los dos únicos lugares de la partitura donde no existe tal imitación, y donde el escucha de la época se hubiera sorprendido de no escucharla obedecer al texto “¿quién confió en ti?” c.12 y posteriormente “una tirana” c. 38.

Podríamos entonces deducir que para Strozzi estas dos líneas de texto son importantes ya que el manejo que les da difiere del que utiliza para el resto del dueto. De nuevo mencionamos que, para el escucha de la época, o para nuestro escucha atento, el hecho de que estas dos líneas no tengan el tratamiento convencional ya resalta su contenido.

La sensación que nos quedó fue que el continuo cumple, de principio a fin, un rol de *enmarcación* en el cual el amante puede divagar libremente pronunciando algunas palabras relacionadas con su estado afectivo, similar a la *enmarcación* que provee el continuo al estar realizando el bajo de lamento.

Una vez aclarado el rol del continuo, y el estado de divagación de las voces, pudimos comenzar a imaginar a nuestro protagonista, ahora convertido en una persona dramática, caminando sin rumbo, diciéndose a sí mismo “suspira... respira”, mientras el continuo se encarga de mantener el ritmo del caminar, tropezándose aquí y allá en algunos momentos relevantes. Unos cuantos pasos más y nuestra persona dramática, en su estado obnubilado dice para sí “amado (disonancia preparada de 7ma) ... despreciado... mi corazón... traidor (*hyperbole* F<sub>5</sub>)”. Este vaivén de las voces y sus constantes elisiones parecen el fruto de la psiquis rota de nuestra persona dramática, ya que no escucha solo su voz, sino la voz de alguien más al momento de divagar. “¿Quién te engaña? (desplazamiento del acento en el bajo) ... ¿quién confió en ti? (*prolongatio*)... mi



corazón (cadencia rota) ... traidor (*hyperbole* F<sub>5</sub>) ¿quién te engaña? (*consonantia impropia*) ... ¿quién confió en ti? (*prolongatio*-cadencia rota)". Ciertamente cada palabra del texto tiene algún tipo de manejo disonante. Esta observación apunta a un momento retórico complejo y amplio en el que toda esta primera sección conforma un momento retórico que vehicula múltiples sentimientos dolorosos encontrados. Estaríamos entonces frente a una sección completa dedicada al dolor o *pathopoeia*.

La interpretación de la *pathopoeia* o momento (en este caso sección) de múltiples momentos dolorosos requiere que en cada una de las figuras retóricas se resalte el momento de disonancia utilizando un *crescendo* y luego un *decrescendo* al momento de resolverla. Los puntos donde marcamos las *hyperbole* sugerimos un acento, y por el contrario, en los puntos donde se indica la cadencia rota sugerimos llegar a ella en una dinámica más *piano*. De esta manera ofrecemos un tratamiento diferente y vehiculamos el dolor intenso en las *hyperboles*, y el dolor constante, inacabado y eterno con las cadencias rotas. Según lo mencionado en el capítulo III, la cualidad de la voz doliente es apagada, fría, y la velocidad es lenta. Por tal motivo sugerimos un tempo lento, pero donde la sensación de fluidez del ternario no pase a un segundo plano.

La idea general es vehicular los pensamientos recurrentes del amante desdichado, que por más que los intenta alejar retornan de manera constante causando dolor a cada paso, de ahí la importancia de la fluidez del ternario bien llevado por el continuo, de esta manera podemos *enmarcar* los pensamientos fugaces que parecen no estar ilados o conectados en el texto, pero que Strozzi logra articular musicalmente a través del ternario. Al construir la interpretación sobre esta idea vemos que no es necesaria una conexión dinámica entre las voces, nos referimos a que si la primera voz termina su motivo en una dinámica media, generalmente en el punto de elisión la voz que imita comienza su motivo en la misma dinámica. Esta interpretación atentaría contra la idea de pensamientos fugaces y desconectados que leemos en el texto. Por tanto, sugerimos una jerarquización de intensidad dinámica y de cualidad de la voz de acuerdo con la cantidad de dolor que la palabra nos comunique y al tipo de disonancia que Strozzi le haya otorgado.

Sin duda la palabra mas dolorosa es "traidor", a la cual Strozzi vincula ambas veces la *hyperbole*, siendo la segunda más pronunciada que la primera.

Una vez el análisis ha concluido los resultados anteriores, podemos pasar a plantear nuestras sugerencias interpretativas puntuales a partir de estos criterios.

Sugerimos iniciar la pieza en una dinámica *piano*, la mezzo puede utilizar su primer silencio para tomar una respiración sonora para cantar “suspira”, a la cual la soprano responde con una dinámica mas fuerte que vehicule la idea de intromisión. La palabra “amado” en la mezzo y su disonancia de 7ma debe utilizar el arco dinámico característico para las disonancias, nos gustaría sugerir que esta palabra utilice una voz llena para vehicular así la intensidad del dolor que recuerda esta palabra.

re - spi - ra

so - spi - ra

3

ra sprez - za - to tra - di -

A - ma - to mio co - re

5

to - re chi - ti fi -

chi - t'in - gan - nò

7

do tra - di - to - re

mio co - re chi - t'in - gan - nò

consonantie improprie

Ejemplo 80. Strozzi, Sospira, respira c.1-9

Continuando con nuestra idea de pensamientos discontinuos, sugerimos a la soprano utilizar una dinámica más suave que la usada por la mezzo anteriormente, para la palabra “despreciado”, de nuevo la mezzo con la misma dinámica media de la palabra “amado” pronuncia “mi corazón” pero variando la voz al no utilizar tanta cantidad (voz no plena). Llegamos entonces a la primera *hyperbole* para la palabra “traidor”, sugerimos acentuar la primera sílaba de esta palabra y utilizar una dinámica *forte* y así lograr resaltarla entre las demás ya que ésta es la razón del dolor. Sugerimos para la siguiente frase de la mezzo “¿quién te engaño?” mantener la dinámica media en la que viene, la soprano imita este motivo a la tercera superior invitándonos a utilizar un poco más de dinámica. Este encadenamiento dinámico de las dos frases anteriores y su *crescendo* se ve entonces truncado por la mezzo, a quien sugerimos interprete en dinámica *piano* las palabras “mi corazón” involucrando y resaltando la cadencia rota. Regresa entonces la *hyperbole* y la palabra “traidor”, esta vez el F<sub>5</sub> se encuentra en el acento de la palabra permitiéndonos utilizar un marcado acento en dicho punto. Sugerimos luego a la mezzo utilizar una dinámica cercana a la utilizada por la soprano para construir un *decrescendo* hasta el final de la sección.

The image displays two systems of musical notation for a vocal piece. The first system, starting at measure 10, features a soprano line with a long note on 'chi' followed by a melodic line for 'ti fi - dò'. A 'prolongatio' annotation with a dashed arrow points to the 'ti' note. The mezzo-soprano line has a whole note on 'chi' and a whole rest for 'ti fi - dò'. The bass line provides harmonic support with a whole note on 'chi' and a whole note on 'ti' for the first system. The second system, starting at measure 12, shows the soprano line with a melodic line for 'chi ti fi - - - dò'. The mezzo-soprano line has a whole rest for 'chi' and a whole note on 'ti fi - - - dò'. The bass line has a whole note on 'chi' and a whole note on 'ti' for the second system.

Ejemplo 81. Strozzi, Sospira, respira c.10-13

Escuchemos ahora la versión de Favella Lyrica<sup>448</sup> para comparar su interpretación con la nuestra.

- Para nuestro gusto el tempo es un poco rápido y contraviene la imitación fisiológica y psicológica de los afectos tristes
- La interpretación resalta la palabra “despreciado” por medio de acento. Esta dinámica es mas pronunciada inclusive que para la palabra “traidor”, la cual es más aguda.
- La ilación dinámica entre las voces es elidida, es decir, en la dinámica en la que termina una voz, comienza la otra

La siguiente sección contrasta con la anterior al comenzar sobre la sonoridad de CM. El manejo compositivo apunta a una voz poética que se regocija al pronunciar “no, no, no más penas” y en lugar de quedarse en un estado eternamente doloroso, cambia al otro espectro del circulo afectivo y disfruta, casi danzando, de este texto.

14

no no pe - ne non più è sprez -  
no no pe - ne non più è sprez - za - ta d'a -

16

za - ta d'a - mor è sprez - za - ta d'a - mor la  
mor è prez - za - ta d'a - mor d'a - mor la

*Ejemplo 82. Strozzi, Sospira, respira c.14-17*

Las figuras disonantes han desaparecido en su totalidad y la formula armónica I-IV-V es repetida no menos de cinco veces. Parece que estamos vehiculando afectos despreocupados y nos

<sup>448</sup> Favella Lyrica, *A new Sappho* (Koch Int'L Classics, 2000).  
<https://www.youtube.com/watch?v=Ajd2qLT8wRY>

regocijamos de haber superado los afectos anteriores, abandonado el dolor y la desilusión del amor perdido.

18

ser - vi - tu è sprezz - za - ta d'a - mor è sprezz -  
 ser - vi - tu è sprezz - za - ta d'a -

20

za - ta d'a - mor la ser - vi - tu no no  
 mor d'a - mor no no pe - ne non più è sprezz -

*Ejemplo 83. Strozzi, Sospira, respira c.18-21*

Sugerimos entonces para esta sección un carácter un poco más ligero acorde al afecto del gozo, con una voz llena y brillante que marque las notas rápidas y el constante fluir de la sección. Esta sección parece basarse en disfrutar de las líneas musicales sin detenerse en los poquísimos recursos que ofrece el texto. Pareciera que Strozzi, la compositora de líneas líricas entrara a encargarse de proveer un entretenimiento casi instrumental y dejar a un lado el texto. La escritura de la línea vocal en esta sección parece más una línea para dos instrumentos que para dos cantantes, notemos que a partir del c.24 se ornamente la palabra “la” durante 5 compases.

Sin embargo, cuando todo parece ir de maravilla, la psiquis de nuestra persona dramática se rompe de nuevo al difuminarse el impulso armónico del continuo a partir del c. 24.

22

pe - ne non più è sprezz - za - ta d'a - mor

za - ta d'a - mor è sprezz - za - ta d'a - mor

24

la

la

*Ejemplo 84. Strozzi, Sospira, respira c.22-25*

Este difuminar, expresado como expansión cadencial c.24-28, destruye la sincronía que habían logrado las voces en el compas anterior y ahora comienzan de nuevo a imitarse entre silencios sobre un bajo estático que eterniza la cadencia rota del c. 25, momento en que la soprano realiza una *ellipsis* y se queda colgando de una disonancia de 7ma, la cual retoma luego de dos pulsos de silencio. En el c.26, ambas voces realizan un amplio melisma de tres compases utilizando siempre el intervalo de 3ra. Sugerimos que la frase del c.24-29 sea un poco más libre en cuanto a la métrica, de manera tal que las cantantes puedan disfrutar de sus imitaciones y retomar poco a poco la rigurosidad del tempo a partir del c.26, logrando así expresividad y contraste dentro de la sección para luego encasillarnos de nuevo en el ternario para la sección siguiente y la repetición.

26

28

ser - vi - tù

ser - vi - tù

Ejemplo 85. Strozzi, *Sospira, respira* c.26-29

No vemos sentido en forzar la pieza a responder a nuestro modelo analítico en este punto. Podemos señalar los tradicionales sitios donde ambas voces cantan el mismo texto c.17 para la frase “por el amor la servidumbre”, c. 23 “es despreciada por el amor” y c.29 “la servidumbre”, pero esto no es más que un dispositivo gramatical del estilo. Nuestro único aporte desde la retórica musical sería la escogencia de las cualidades vocales, de tempo y de articulación para vehicular, durante casi toda esta sección el afecto de la felicidad. Tempo moderado tendiendo a tempo veloz, ligereza en la articulación separando los momentos donde el texto es homologado para garantizar su buena dicción y sincronidad, y una voz llena, ligera y despreocupada.

La interpretación de Favella Lyrica va de acuerdo con lo que la tradición interpretativa nos enseña y que hemos referenciado anteriormente. La única diferencia que podemos señalar ocurre en el c.24-29 donde sugerimos una licencia en la *batuta* para poder desdibujar el afecto de la felicidad. Favella Lyrica realiza esta sección con tempo estricto.

La tercera sección regresa a la sonoridad de Am y mientras la mezzo realiza una *hipotiposis* para la “detiene” por medio de valores largos, el bajo introduce un motivo ornamentado cuyo diseño va a ser imitado por las voces. Este motivo y sus posteriores imitaciones terminan en el c.34,

momento en el que Strozzi introduce de nuevo material musical de la primera sección, retomando el divagar de la persona dramática y sus esporádicas palabras distribuidas en dos voces que pronuncia su psiquis rota: “deseos (disonancia preparada de 7ma) ... suspiros... satisfacción... tormentos (*hyperbole*)... ¿quién me engaña? (hemiola)... una tirana (*climax*) ... satisfacción (cadencia rota) ... tormentos (*hyperbole*) ... ¿quién me engaña? (*consonantia impropria*) ... una tirana (*prolongatio*).” Al parecer nuestra persona dramática se encuentra reflexionando sobre su situación e identificando la razón del por qué no puede seguir adelante. Se encuentra atado y atormentado por los recuerdos de la amada a quien tilda de tirana.

Ejemplo 86. Strozzi, Sospira, respira c.30-33

El texto de esta sección parece gravitar frente al hecho de que la amante de la persona dramática es una tirana e inclusive luego de traicionarlo, sus recuerdos le aprisionan el corazón y le causan tormento. Nuestra persona dramática siente entonces que le han hecho un mal no merecido y desfoga su ira al pronunciar la palabra “tirana” en el c. 38, lugar hacia donde dirigiremos nuestra interpretación con miras a enfatizar la intención comunicativa que encontramos en esta sección.

Esta ruta analítica nos permite trazar un recorrido afectivo. Nuestra persona dramática retorna a la tristeza en esta sección y no esperamos que realice tránsito alguno ya que las dos secciones



anteriores no lo han realizado. Sin embargo, cuando la mezzo pregunta en el c. 37 “¿quién te engaña?” detona una reacción en la persona dramática quien transita súbitamente a la ira, la cual es anotada por Strozzi al utilizar una línea casi estática de seis notas, cinco de las cuales son E<sub>5</sub> en duración de redonda con punto.

Sugerimos entonces para esta sección una cualidad vocal que mezcle la tristeza de la primera sección, y que luego del momento detonante del c.37 transite a la ira momentáneamente, pare regresar a la tristeza.

34

ne so -  
de - si - ri

36

spi - ri tor - men - ti  
con - ten - ti chi m'in-gan - na

*hyperbole*

*Ejemplo 87. Strozzi, Sospira, respira c.34-37*

Sugerimos sin embargo que para la frase “una tirana” se utilice una voz pesada, —con las cualidades de la ira y la venganza— y un poco de acento para marcar cada nota, de manera que se enfatice aún más la intención de dejar claro que su amante es una tirana y de dejar ver que interiormente, nuestra persona dramática guarda rencor.

38

u - na - ti - ran - na \_\_\_\_\_ tor -

con - ten - ti

41 *hyperbole*

men - ti u - na ti - ran

chi chi m'in- gan - - - na

44

na

Ejemplo 88. Strozzi, Sospira, respira c.38-45

Escuchemos la versión de Favella Lyrica para identificar como interpretan el cambio de afecto. En esta versión el tránsito a la ira ocurre en el sitio que lo marcamos, pero no desde el comienzo del c. 38, es decir, no se utiliza una cualidad de la voz, articulación y dinámica diferente, sino se utiliza un *crescendo* hacia la segunda mitad del c. 38, momento en el cual cambia la articulación y la cualidad de la voz. Para nosotros el cambio debe ocurrir de manera súbita pues es una respuesta puntual a una pregunta y no una frase completa donde el tránsito afectivo se va dando poco a poco dentro de una narrativa más extensa.

A continuación presentamos un posible recorrido afectivo luego de lograr la semiosis global de la pieza:

Los momentos retóricos encontrados son los siguientes

| Momento retórico 1 |                               |
|--------------------|-------------------------------|
| Compas             | 4                             |
| Afecto             | ira                           |
| Que vehicula       | A través de que               |
| traición amorosa   | <i>hyperbole</i> no acentuada |

| Momento retórico 2 |   |
|--------------------|---|
| Compas             | 7                                       |
| Afecto             | ira intensa                             |
| Que vehicula       | A través de que                         |
| traición amorosa   | <i>hyperbole</i> acentuada y prolongada |

| Momento retórico 3 |                            |
|--------------------|----------------------------|
| Compases           | 38-40                      |
| Afecto             | ira intensa                |
| Que vehicula       | A través de que            |
| momento reactivo   | <i>climax, prolongatio</i> |

El análisis de esta pieza fue de gran importancia para nuestra investigación ya que nos permite ver un texto pobre, que no da muchas luces al compositor. Sin embargo y como se ha dicho innumerables veces en la historia de la retórica, una obra mediocre se logra salvar por medio de una excelente *pronuntiatio*. Este es el caso de esta pieza, en la cual Strozzi hace gala de su habilidad como compositora y crea un dueto interesantísimo por sus contrastes y manejo de las múltiples herramientas disonantes. Además, es claro el manejo retórico de ciertos elementos que nos permitieron plantear un recorrido afectivo y sugerir nuestra interpretación.



# Sospira, respira Op.6.17

Barbara Strozzi (1619-1677)  
Editado por Juan Camilo Toro

Duetto soprano e mezzo soprano

re - spi - -  
so - spi - - - - - ra

3  
- ra sprez - za - to tra - di -  
A - ma - to mio co - re

*hyperbole*

5  
to - re chi \_\_\_\_\_ ti fi -  
chi \_\_\_\_\_ t'in - gan - nò

*prolongatio*

7  
dò tra - di - to - re  
mio co - re chi \_\_\_\_\_ t'in - gan - nò

*hyperbole*

*consonantie improprie*

10

*prolongatio* →

chi ti fi - dò

12

chi ti fi - - - - - dò

14

no no pe - ne non più è sprez -  
no no pe - ne non più è sprez - za - ta d'a -

16

za - ta d'a - mor è sprez - za - ta d'a - mor la  
mor è prez - za - ta d'a - mor d'a - mor la

18

ser - vi tu è sprezzata d'amor è sprezzata  
ser - vi - tù è sprezzata d'a -

Musical notation for measures 18 and 19, including vocal lines and bass accompaniment.

20

za - ta d'amor la ser - vi - tu no no  
mor d'amor no no pe - ne non più è sprezzata

Musical notation for measures 20 and 21, including vocal lines and bass accompaniment.

22

pe - ne non più è sprezzata d'amor  
za - ta d'amor è sprezzata d'amor

Musical notation for measures 22 and 23, including vocal lines and bass accompaniment.

24

la  
la

Musical notation for measures 24 and 25, including vocal lines and bass accompaniment.

26

28

ser - vi - tù

ser - vi - tù

30

*hipotiposis*

chi mi tie - - - - -

32

ca - te - - - - -

- - - - - ne



34

ne so -  
de - si - ri

36

*hyperbole*

spi - ri tor - men - ti  
con - ten - ti chi m'in-gan - na

38

u - na - ti - ran - na tor -  
con - ten - ti

41

*hyperbole*

men - ti u - na ti - ran  
chi chi m'in-gan - na

44

na

## Anotaciones finales y conclusiones

La retórica musical entendida como: un conjunto de técnicas que auxilia al compositor a vehicular el contenido más relevante de la obra a través de dispositivos retóricos —los cuales no se restringen al uso de figuras retórico-musicales— tiene un gran potencial como herramienta analítica. En nuestra propuesta la vinculamos a sustentar la performance musical, pero vemos un potencial uso en el estudio del lenguaje particular de cada compositor, escuelas de composición, estilos nacionales, épocas musicales, etc. En nuestra investigación nos centramos en la obra de Strozzi, pudiendo ofrecer algunas observaciones parciales al uso particular que la compositora dio a estas herramientas.

Dentro de las obras analizadas, presentamos como conclusión parcial las siguientes similitudes frente al manejo de dichas herramientas retóricas. Para una conclusión completa es necesario analizar las 129 obras de Strozzi, proyecto que este autor pretende llevar a cabo en el futuro cercano. Por ahora compartimos los siguientes hallazgos:

- Uso de la *hyperbole*: enfatiza la palabra, frase o idea más relevante para la sección y en algunos casos para la obra
- Uso de la *ellipsis*: enfatiza la palabra, frase o idea de mayor intensidad afectiva para la sección y en algunos casos para la obra
- Cuando la compositora utiliza una herramienta retórica para un solo pasaje, este debe ser analizado con extrema suspicacia, ya que generalmente encierra un alto contenido semiótico y suele ser la piedra angular de la semiosis global
- El silencio retórico se utiliza como dispositivo dramático (casi teatral) luego de un momento afectivo intenso
- Uso del *climax*: no es exclusivo de pasajes agudos. Strozzi utiliza *climax* en los momentos en los que el afecto de sus personas dramáticas o voces poéticas se presenta de manera sincera. En la mayoría de sus obras, y en especial aquellas donde se trabajan las emociones masculinas, las pasiones de sus protagonistas yacen escondidas.

Por lo demás, Strozzi utiliza los dispositivos retóricos de manera tradicional: utiliza la *catabasis* para referenciar sentimientos *graves* o el tránsito a ellos, la *anabasis* para sentimientos relacionados con el optimismo o el tránsito hacia estas regiones afectivas; las *hipotiposis*

describen las palabras tradicionales como correr, volar, huír, gozo, quietud, eterno, etc. La *epizeuxis* y demás figuras de repetición, son utilizadas para enfatizar una intención de la voz poética o de la persona dramática, etc.

Concluimos que, para que el análisis retórico-musical sea viable, es necesario que se tengan en cuenta los siguientes enunciados:

- La figura retórico-musical no tiene un significado unívoco. Su significado depende del contexto y de la semiosis global
- No todas las figuras retórico-musicales vehiculan contenido semiótico, algunas de ellas pueden estar cumpliendo una función gramatical
- La figura retórico-musical, a diferencia del dispositivo gramatical siempre auxilia a la comunicación de un aspecto semiótico del texto y es parte importante de la narrativa global de la obra
- El contenido semiótico de la obra no se vehicula exclusivamente por medio de figuras retórico-musicales. Existen una diversidad de herramientas con las cuales los compositores establecen una comunicación con los escuchas, a estos lugares de la obra les hemos llamado *momentos retóricos*.

El momento retórico puede ser definido como:

lugar delimitado de la obra en la cual el compositor utiliza diferentes herramientas retóricas para vehicular efectivamente una idea, afecto, sensación, etc. Estas herramientas no se limitan a las figuras-retórico musicales e incluyen las diferentes maneras de transmisión de afectos en música, como el uso de las alturas, la interválica, el ritmo, la duración, el tempo, el estilo (*recitativo, arioso, aria*) y otras particularidades.

El momento retórico es una herramienta efectiva para la interpretación de la música del siglo XVII (y posiblemente de otros) si el intérprete lo vincula a la *pronuntiatio* utilizando la correspondiente cualidad de la voz al afecto encontrado.

Al utilizar el concepto de *momento retórico* y vincularlo a la *pronuntiatio* resolvemos otro de los problemas planteado por López-Cano, quien señala que una de las dificultades más grandes del análisis retórico-musical es que deja amplias porciones de la obra sin analizar, ya que no encuentra figuras retórico-musicales en todas las porciones de la pieza. El *momento retórico*, al

basarse en la identificación estados afectivos concluídos en la semiosis global, permite al intérprete-analista mantener su ruta analítica ya que el *momento retórico*, amplía las variables analíticas para identificar el afecto, idea, sensación, etc. que está comunicando el compositor. De nuevo estas variables incluyen, pero no se limitan a: la altura, el ritmo, la interválica y las demás técnicas anotadas en esta investigación, en especial en el capítulo 3.

La vinculación del *momento retórico* a la performance exige una jerarquización de los mismos. Esta jerarquización se logra a través de la semiosis global, ya que esta nos da luces sobre cuales son las ideas, sensaciones o afectos mas relevantes para la comprensión de la pieza particular. Así pues, no siempre el *momento retórico* más importante es el que mayor contenido afectivo comunica. Los criterios de jerarquización dependen de la importancia del contenido que vehiculan en relación con la narrativa global de la pieza.

La identificación e interpretación del *momento retórico* depende directamente de la competencia del analista-interprete. Los análisis presentados dan fe de la competencia de este autor al momento de realizarlos, y puede que el lector llegue a diferentes análisis y conclusiones sobre las piezas. Lo importante de este trabajo no son en sí los resultados analíticos, sino la formulación de la ruta o protocolo analítico que permitió obtenerlos.

Logramos entonces consolidar un recorrido analítico que permite:

1. Verificar la semiosis global al poder formular una narrativa de los momentos semióticos esenciales de la obra
2. Identificar los momentos retóricos en la partitura que se encargan de comunicar o vehicular cada uno de los momentos semióticos esenciales
3. Identificar los dispositivos retóricos que construyen el momento retórico
4. Tener claridad interpretativa frente al momento retórico musical, ya que
  - a. Sabemos su grado de pertinencia para la comprensión de la obra
  - b. Sabemos dónde está ubicado
  - c. Sabemos específicamente qué contenido está vehiculando
  - d. Sabemos que dispositivos retóricos forman el momento retórico
  - e. Planeamos cómo interpretar musicalmente el momento retórico a partir de sus dispositivos
5. Comparar como otros performers hacen uso de los momentos retóricos

La retórica musical tiene un gran potencial como herramienta analítica para la performance. Nuestra investigación ha sugerido una ruta con resultados concretos y satisfactorios para identificar los momentos retóricos; y estamos seguros de que este es solo un primer paso que abre la puerta para que demás investigaciones critiquen, corrijan o utilicen nuestro planteamiento. Sin embargo, sin el elemento semiótico, las herramientas del análisis retórico-musical que hemos planteado arrojarán resultados caóticos. Este es el punto de finalización de este estudio, en el cuál nos hemos aventurado a sugerir interpretaciones musicales, de acuerdo con la información que ha entregado el análisis de dichos momentos, pero solo hemos abierto la puerta. Queda pendiente un trabajo que investigue sobre como los escuchas de nuestros días captan las emociones. Con esta información se podrían diseñar performance para el público de hoy.

Nuestro interés fue develar como el compositor del S. XVII y sus escuchas se comunicaban a través del lenguaje musical de las emociones. Desentrañamos un complejo engranaje de múltiples dispositivos retóricos, los cuales, al ser polisémicos por naturaleza, nos presentan un reto constante como músicos teóricos y nos brindan una sólida teoría sobre la cual formular interpretaciones musicales de acuerdo con los criterios y teorías de la época. De esta manera logramos proponer una ruta analítica que permita fundamentar la interpretación musical a partir de estrategias persuasivas de la retórica.

Por último, toda esta investigación es estéril sin un intérprete que transforme esta innumerable cantidad de páginas en música viva.

## Bibliografía

### Fuentes primarias

Bernhard, Christoph. *The Treatises of Christoph Bernhard*. Translated by Walter Hulse. Columbia University Press, 1973.

———. “Von Der Singe-Kunst Oder Manier.” Translated by Sion Honea, c 1650.

Burmeister, Joachim. *Musical Poetics*. Edited by Claude V. Palisca. Translated by Benito V. Rivera. New Haven and London: Yale University Press, 1993.

Caccini, Giulio. *Le Nuove Musiche*. Edited by H. Wiley Hitchcock. 2nd ed. Recent Research in the Music of the Baroque Era 9. Middleton, Wisconsin: A-R Editions, Inc., 2009.

Strozzi, Barbara. *Il primo de madrigali*. Venetia, *Stampa del Vincenti* 1644

———. *Cantate, ariette, e duetti*. Venetia, *Stampa del Gardano* 1651

———. *Cantate, ariette a Una, Due e Tre Voci. Opera Terza*. Venetia: *Stampa del Gardano*, 1654.

———. *Sacri musicali affetti*. Venetia, *Stampa del Gardano*, 1655

———. *Ariette a voce sola*. Venetia, *Stampa del Gardano*, 1657

———. *Diporti di Euterpe overo cantate & ariette a voce sola*. Venetia, *Stampa del Gardano*, 1659

———. *Arie*. Venetia, *Stampa del Gardano*, 1664

### Discografía

Ensemble 44. *Music of Ladies of the French and Italian Baroque*. C.D. Ensemble 44, 2011.

Ensemble Poiésis. *Barbara Strozzi: Cantate & Arie*, n.d.

Favella Lyrica, *A new Sappho* (Koch Int’L Classics, 2000).

<https://www.youtube.com/watch?v=Ajd2qLT8wRY>

Figueras, Montserrat. *Il Lamento “Su’l Rodano Severo”, 1634 (Strozzi)*. C.D. Battaglie & Lamenti 1600 - 1660 Monteverdi, Peri, Fontei, Strozzi. Montserrat Figueras. Hesperion XXI. Jordi Savall. AliaVox, 2000.

Greenleaf, Jolle, Molly Quinn, and Kelsey Warnkex. *The Secret Lover*. C.D. Tenet, 2016.

La Villanella Basel. *O Dulcis Amor*. C.D. Ramée, 2012.

LeBlanc, Suzie. *Metamorfosi Baroque Impressions*. C.D. Groupe Analekta, 2014.

Maria Cristina Kiehr, Concerto Soave, Barbara Strozzi, Sacri musicali affeti, C.D. (Harmonia Mundi Iberica, S.A., 2010).

Roberta Invernizzi. Barbara Strozzi: Cantate, ariette, duetti op.2. 2010  
<https://www.youtube.com/watch?v=tz3uSU5btUU>

Secreta, Musica. *Barbara Strozzi, La Virtuosissima Cantatrice The Vocal Music of Barbara Strozzi*. C.D. Amon Ra Records, 1994.

## Fuentes secundarias

Almeida Soares. “O Emprego Da Retórica Na Música Colonial Brasileira.” Universidad de Sao Paulo, 2017.

Almeida Soares, Eliel. “Retórica um novo objeto de estudo na Música Colonial Brasileira.” *Anais do simpom 2014 - Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música*. University of São Paulo, November 2014.

Almeida Soares, Eliel, and Diósnio Machado. “O Uso de Elementos Retóricos No Gloria Da Missa Abreviada Em Ré de Manoel Dias de Oliveira.” Belo Horizonte, Brazil, 2016.

Anderson, Ron James. “The Arts of Persuasion: Musical Rhetoric in the Keyboard Genres of Dieterich Buxtehude.” Doctoral Dissertation, University of Arizona, 2012.

Bartel, Dietrich. *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Nebraska, USA: University of Nebraska Press, 1997.

Blake, Wilson. “Rhetoric and Music.” Oxford Music Online, 2001.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43166>.

Braunschweig, Karl. “Genealogy and Musica Poetica. In Seventeenth- and Eighteenth-Century Theory.” *Acta Musicologica* 73, no. 1 (2001): 45–75.

Buelow, George J. “Affects, Theory of The.” Grove music online. Accessed November 14, 2016. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00253>.

———. “Rhetoric and Music (2) Baroque.” *Oxford Music Online* (blog). Accessed March 30, 2017. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043166?rsk=uiajrZ&result=1>.

Buelow, George J., and Hans Joachim Marx, eds. *New Mattheson Studies*. New York, United State of America: Cambridge University Press, 1983.

Calcagno, Mauro. “‘Imitar Col Canto Chi Parla’: Monteverdi and the Creation of a Language for Musical Theater.” *Journal of the American Musicological Society* 55, no. 3 (2002): 383–431.

———. “Signifying Nothing: On the Aesthetics of Pure Voice in Early Venetian Opera.” *The Journal of Musicology* 20, no. 4 (n.d.): 461–97.

Carter, Tim, and Geoffrey Chew. “Monteverdi, Claudio.” Grove Music Online. Accessed April 12, 2017. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44352>.

Christensen, Thomas. *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press., 2002.

Cole, Harrison. “The Use of Musico-Rhetorical Figures in Monteverdi’s Ninth Book of Madrigals.” Tesis de maestría, The University of Arizona, 2012.

Donington, Robert. *The Interpretation of Early Music. New Revised Edition*. New York and London: W.W. Norton & Company, 1992.

Fabbri, Paolo. *Monteverdi*. Translated by Carlos Alonso. Génova, Madrid: Ediciones Turner, S.A., 1985.

Fortune, N. “Strophic Variations.” *Grove Music Online*, 2001.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026983>.

Freitas, Roger. “Singing and Playing: The Italian Cantata and the Rage for Wit.” *Music & Letters* 82, no. 4 (November 2001): 509–42.

Glixon, Beth. “More on the Life and Death of Barbara Strozzi.” *The Musical Quarterly* 83, no. 1 (spring 1999): 134–44.

———. “New Light on the Life and Career of Barbara Strozzi.” *The Musical Quarterly* 81, no. 2 (January 7, 1997): 311–35.

Goede, Thérèse de. “From Dissonance to Note-Cluster: The Application of Musical-Rhetorical Figures and Dissonances to Thoroughbass Accompaniment of Early 17th-Century Italian Vocal Solo Music.” *Early Music* 33, no. 2 (May 2005): 233–50.

Golden, James, Berquist Goodwin, William Coleman, Ruth Golden, and Michael Sproule, eds. *The Rhetoric of Western Thought: From the Mediterranean World to the Global Setting*. 9th edition. Dubuque, IA (USA): Kendall Hunt Publishing, 2010.

González Aktories, Susana, and Rubén López-Cano. “Estrategias Intersemióticas En La Canción Hispana Del Siglo XVII.” *Pauta* 92 (2004): 54–71.

Grafton, Anthony, Glenn Most, and Salvatore Settis, eds. *The Classical Tradition*. London, England: Belknap Press of Harvard University Press, 2010.



- Gideon, Burton. "Silva Rhetoricae." *Silva Rhetoricae*, October 25, 2017.  
<http://rhetoric.byu.edu/>.
- Haar, James. "Pietro Bembo." *Grove Music Online* (blog), 2001.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000002625>.
- Harnoncourt, Nikolaus. *The Musical Dialogue. Thoughts on Monteverdi, Bach and Mozart*. Edited by Reinhard G. Pauly. Translated by Mary O'Neill. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1989.
- Harran, Don. "Toward a Rhetorical Code of Early Music Performance." *The Journal of Musicology* 15, no. 1 (1997): 19–42.
- Haynes, Bruce, and Geoffrey Burgess. *The Pathetick Musician. Moving an Audience in the Age of Eloquence*. New York, United State of America: Oxford University Press, 2016.
- Heinichen, Johann. *Gründliche Anweisung (1711) Comprehensive Instruction on Basso Continuo, with Historical Biographies*. Translated by Benedikt Brilmayer and Casey Mongoven. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2012.
- Heller, Wendy. *Music in the Baroque. Western Music in Context*. New York and London: W.W. Norton & Company, 2014.
- . "Usurping the Place of the Muses: Barbara Strozzi and the Female Composer in Seventeenth-Century Italy." In *The World of Baroque Music*, edited by George B. Stauffer, 145–68. Bloomington, Indiana, USA: Indiana University Press, 2006.
- Herrick, James A. *History and Theory of Rhetoric: An Introduction*. 5th edition. New York, United State of America: Routledge, 2016.
- Jackson, Roland. *Performance Practice: A Dictionary-Guide for Musicians*. New York and London: Routledge, 2005.
- Jochymczyk, Maciej, and Leszek Wroński. "Musical Rhetoric in the Oeuvre of Father Amando Ivanschiz on the Example of Selected Works." *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 40 (June 2009): 3–29.
- Joseph, Sister Miriam. *The Trivium: The Liberal Arts of Logic, Grammar, and Rhetoric*. Edited by Marguerite McGlinn. Philadelphia: Paul Dry Books, 2002.
- Kendrick, Robert L. "Intent and Intertextuality in Barbara Strozzi's Sacred Music." *Recercare, Rivista per Lo Studio e La Pratica Della Musica Antica*. XIV (2002): 65–98.
- Kennedy, George. *A New History of Classical Rhetoric*. New Jersey, USA: Princeton University Press, 1994.
- Kloppers, Jacobus. "Musical Rhetoric and Other Symbols of Communication in Bach's Organ Music." *Man and Nature* 3 (1984): 131–62.

- Kolb, Richard, ed. *Arie. Opus 8*. Barbara Strozzi. The Complete Works. Cor Donato Editions, 2016.
- , ed. *Ariette a Voce Sola Opus 6*. Barbara Strozzi. The Complete Works. Cor Donato Editions, 2015.
- , ed. *Cantate, Ariette, e Duetti. Opus 2*. Barbara Strozzi. The Complete Works. Cor Donato Editions, n.d.
- , ed. *Sacri Musicali Affetti Opus 5*. Barbara Strozzi. The Complete Works. Cor Donato Editions, 2016.
- . “Style in Mid-Seventeenth Century Roman Vocal Chamber Music: The Works of Antonio Francesco Tenaglia (c. 1616-1672/3).” Doctoral Dissertation, Case Western Reserve University, 2010.
- Kraut, Richard, and Edward Zalta. “Aristotle’s Ethics.” *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Summer 2018)*, 2018. <https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/aristotle-ethics/>.
- Lawson, Colin, and Robin Stowell, eds. *The Historical Performance of Music An Introduction*. 1st ed. New York, United State of America: Cambridge University Press, 1999.
- LeCoat, Gerard. “Comparative Aspects of the Theory of Expression in the Baroque Age.” *Eighteenth-Century Studies* 5, no. 2 (Winter -1972 1971): 207–23.
- Lejman, Agnieszka Elina. “The Music of Barbara Strozzi: A Female Composer of the Seventeenth Century.” Tesis de maestría, University of Southern California, 1992.
- Lennis, Laura. “Primer Movimiento de La Sonata En La Menor KV 310 de W.A. Mozart, Una Aproximación Comprensiva Desde Las Figuras Retóricas.” Eafit, 2012.
- Lewis, Mary. “Zarlino’s Theories of Text Underlay as Illustrated in His Motet Book of 1549.” *Notes* 42, no. 2 (December 1985): 239–67.
- López-Cano, Rubén. “Ars Musicandi: La Posibilidad de Una Retórica Musical Desde Una Perspectiva Intersemiótica.” In *El Cuerpo, El Sonido y La Imagen*, edited by Helena Beristáin and Gerardo Ramirez, 69–89. Mexico: Unam, 2008. [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net).
- . “Bases Semióticas Para Una Neoretórica Musical,” 2000. [https://www.dropbox.com/s/45fza1f19419che/2000.Bases\\_semioticas\\_neoretorica.pdf](https://www.dropbox.com/s/45fza1f19419che/2000.Bases_semioticas_neoretorica.pdf).
- López-Cano, Rubén. “De la Retórica a la Ciencia Cognitiva. Un estudio intersemiótico de los Tonos Humanos de José Marín (ca. 1618-1699).” Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2004.
- . “La Ineludible Preeminencia Del Gozo: El Tratado de Las Pasiones Del Alma (1649) de Renè Descartes En La Música de Los Siglos XVII y XVIII.” *Armonía* 10–11 (1996): 5–17.

López-Cano, Rubén. “Los Tonos Humanos Como Semióticas Sincréticas.” In *Campos Interdisciplinarios de La Musicología*, edited by Lolo Begoña, Vol. II. Madrid: SedEM, 2001. [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net).

———. “Musica Poetica.” presented at the 6 International Conference on Musical Signification, Université de Provence, 1998. [https://www.dropbox.com/s/mxohl8mxzslgvo/1998.Musica\\_poetica.pdf](https://www.dropbox.com/s/mxohl8mxzslgvo/1998.Musica_poetica.pdf).

———. “Musica Poetica-Aesthetica Musica: The Baroque Musical Rhetoric Theory as Aesthetic Trace; Actas Del Sixth International Congress on Musical Signification; Aix-En-Provence (Aix-En Provence, 1-5 December 1998): University of Provence and University of Helsinki (Forthcoming).,” 1998. [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net).

López-Cano, Rubén. *Música y Retórica En El Barroco*. México: Universidad Autónoma de México, 2000.

———. *Música y Retórica En El Barroco*. México: Universidad Autónoma de México, 2000.

López-Cano, Rubén. “Música y Retórica. Encuentros y desencuentros de la música y el lenguaje.” *Eufonía Didáctica de la música* 43 (2008): 87–99.

López Muñoz, F. “La Glándula Pineal Como Instrumento Físico de Las Facultades Del Alma: Una Conexión Histórica Persistente.” *Neurología* 27, no. 3 (abril 2012): 161–68.

Mack, Peter. *A History of Renaissance Rhetoric 1380-1620*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

Maniates, Maria Rika. *Mannerism in Italian Music and Culture, 1530 - 1630*. 1st ed. North Carolina, United State of America: The University of North Carolina Press, 1979.

Mardinly, Susan J. “A ‘View’ of Barbara Strozzi.” *IAWM Journal* 15, no. 2 (2009): 4–11.

———. “Barbara Strozzi: From Madrigal to Cantata.” *Journal of Singing* 58, no. 5 (June 2002): 375–91.

Mattheson, Johann, and Hans Lenneberg. “Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music (I).” *Journal of Music Theory* 2, no. 1 (1958): 47–84.

Matthews, Lora. “Johann Kuhnau’s Hermeneutics: Rhetorical Theory and Musical Exegesis In His Works.” Doctoral Dissertation, University of Western Ontario, 1989.

McClary, Susan. *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

———, ed. *Structures of Feeling in Seventeenth-Century Cultural Expression*. Ontario, Canada: University of Toronto Press, 2013.

McKeon, Richard. “Rhetoric in the Middle Ages.” *Speculum, The University of Chicago Press on Behalf of the Medieval Academy of America* 17, no. 1 (January 1942): 1–32.

McKinney, Timothy R. *Adrian Willaert and the Theory of Interval Affect. The Musica Nova Madrigals and the Novel Theories of Zarlino and Vicentino*. Union Road, England. Burlington, USA.: Ashgate Publishing Company, 2010.

Monson, D, J Westrup, and J Budden. "Recitative." *Grove Music Online*, 2002.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000002994>.

"Motto." *Grove Music Online*, 2001.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019233>.

Murphy, James Jerome. *Rhetoric in the Middle Ages: A History of the Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance (Selected Writings of Ludwig Von Mises)*. Arizona, USA: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2001.

Palacios, Rafael. "La Pronuntiatio Musicale: Une Interprétation Rhétorique Au Service de Händel, Montéclair, C. P. E. Bach et Telemann." Doctoral Dissertation, Université Paris-Sorbonne, 2012.

Palisca, Claude V. *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Edited by Thomas J. Mathiesen. Urbana and Chicago, USA: University of Illinois Press, 2006.

Paradiso Laurin, Anna. "Classical Rhetoric in Baroque Music." Tesis de maestria, Royal College of Music Stockholm, 2012.

Pecknold, Sara Michael. "'On Lightest Leaves Do I Fly': Redemption and the Renewal of Identity in Barbara Strozzi's Sacri Musicali Affetti (1655)." Tesis doctoral, The Catholic University of America, 2015.

"Perseus Digital Library. Tufts University." Accessed June 12, 2017.  
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0060%3Abekker%20page%3D1356a>.

Pérsico, Gabriel. "Retórica y música barroca: una posible hermenéutica." *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* 25, no. 25 (2011): 545–68.

Real Academia Española. "Diccionario de La Lengua Española," 2017.  
<http://dle.rae.es/?id=P4sce2c>.

"Real Academia Española. Diccionario de La Lengua Española." Accessed February 27, 2017.  
<http://dle.rae.es/?w=diccionario>.

Rosand, Ellen. "Barbara Strozzi, 'Virtuosissima Cantatrice': The Composer's Voice." *Journal of the American Musicological Society* 31, no. 2 (1978): 241–81.

———. "Lamento." *Grove Music Online*, 2001.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015904>.

———. *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*. Berkeley: University of California Press, 1991.

Ruffier Scarinci, Silvana. “SAFO NOVELLA: a voz da poeta grega reapropriada por Barbara Strozzi (Veneza, 1619 – 1677).” *Revista eletrônica de musicologia* XI (Setembro de 2007).

———. “Safó Novella: uma poética do abandono nos lamentos de Barbara Strozzi (Veneza, 1619-1677).” Tesis doctoral, Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes, 2006.

Rutherford, Donald. “Descartes’ Ethics.” Edited by Edward Zalta. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2017)*. Accessed March 2, 2018.

<https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/descartes-ethics/>.

Schimetter, Amy. “17th and 18th Century Theories of Emotions.” Edited by Edward Zalta. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2016 Edition)*, 2016.

<https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/emotions-17th18th/>.

Sloane, Thomas O. “Rhetoric.” Enciclopedia Británica, October 25, 2017.

<https://www.britannica.com/topic/rhetoric>.

Tarling, Judy. *The Weapons of Rhetoric a Guide for Musicians and Audiences*. Hertfordshire, UK: Corda Music Publications, 2005.

The editors of Encyclopaedia Britannica. “Marsilio Ficino.” *Encyclopaedia Britannica*.

Encyclopaedia Britannica, inc., July 16, 2017. <https://www.britannica.com/biography/Marsilio-Ficino>.

Timms, C, N Fortune, M Boyd, F Krummacher, D Tunley, J Goodall, and J Carreras.

“Cantata.” *Grove Music Online*, 2001.

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004748>.

Toft, Robert. “Musicke a Sister to Poetrie: Rhetorical Artifice in the Passionate Airs of John Dowland.” *Early Music* 12, no. 2 (1984): 190-197+199.

Toro, Juan Camilo. “Contrapunto Sacro-Vocal Del Siglo XVI, El Estilo de Palestrina.”

Universidad Eafit, 2012. <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/515>.

Toumpoulidis, Themistoklis. “Aspects of Musical Rhetoric in Baroque Organ Music.” Doctoral Dissertation, University of Sheffield, 2005.

Varwig, Bettina. “‘Mutato Semper Habitu’: Heinrich Schütz and the Culture of Rhetoric.”

*Music & Letters* 90, no. 2 (May 2009): 215–39.

Vicentino, Nicola. *Ancient Music Adapted to Modern Practice*. Edited by Palisca. Translated by Maria Rika Maniates. New Haven and London: Yale University Press, 1996.

Vickers, Brian. “Figures of Rhetoric/Figures of Music?” *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric* 2, no. 1 (1984): 1–44.

Westrup, J, M McClymonds, J Budden, A Clements, T Carter, T Walker, D Hertz, and D Libby. "Aria." *Grove Music Online*, 2001.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043315>.

Wenham, John. "Strozzi, Giulio." *Grove Music Online*, 2001.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26988>.

Youngmi, Kim. "A Singer's Guide to Performing Two Baroque Cantatas: Barbara Strozzi's L'Astratto, Op. 8, No. 4, and Elisabeth-Claude Jacquet de La Guerre's Le Sommeil d'Ulisse." Tesis doctoral, University of Cincinnati, 2012.

## Anexo 1. Definiciones generales de algunas figuras retórico-musicales

La siguiente tabla consolida las definiciones de las figuras retóricas encontradas en el texto de *Musica poetica* de Bartel y *Música y retórica en el barroco* de López-Cano. El objetivo de este consolidado es de servir como referencia rápida al lector y estudioso frente a las definiciones de las figuras retórico-musicales.

La abreviatura **B.** corresponde a la definición ofrecida por Bartel, y la abreviatura **LC.** corresponde a la ofrecida por López-Cano.

Los colores se utilizan para respetar la agrupación que López-Cano propone para las figuras de la siguiente manera:

- Figuras que afectan la melodía: figuras de repetición y figuras de descripción
- Figuras que afectan la armonía: figuras de disonancia y figuras de acordes
- Figuras que afectan varios elementos musicales: figuras por adición de elementos, figuras por sustracción de elementos y figuras por permutación y/o sustitución

Cabe anotar que esta tabla es una guía rápida de definiciones y no puede en ningún momento suplir el estudio e información que ambos libros ofrecen. Para una completa información y contextualización es imperativo su consulta.

| Figura                        | Definición   | Fuente   |
|-------------------------------|--|--|
| <i>abruptio, pausa</i>        | <b>B.</b> Un silencio abrupto; una figura musical de silencio<br><b>LC. (<i>abruptio</i>)</b> interrupción o final súbito, imprevisto o <i>ex abruptio</i>   | Bernhard, Janovka, Kircher, Spiess, Vogt, J.G. Walther |
| <i>accentus, superjectio</i>  | <b>B.</b> Una nota adyacente, superior o inferior que se añade a la nota escrita, usualmente improvisada por el intérprete<br><b>LC. (<i>superjectio</i>)</b> adición de una nota superior de escape, puede ser consonante o disonante                   | Bernhard, Mattheson Printz, Spiess, J.G. Walther       |
| <i>acciaccatura</i>           | Una nota disonante que se añade a un acorde, la cual se abandona inmediatamente luego de ser ejecutada   | Mattheson, Spiess, J.G. Walther                        |
| <i>anabasis, ascensus</i>     | <b>B.</b> Pasaje musical ascendente que expresa imágenes o afectos ascendentes<br><b>LC. (<i>anabasis</i>)</b> Línea melódica ascendente   | Janovka, Kircher, Spiess, Vogt, J.G. Walther           |
| <i>anadiplosis, analepsis</i> | <b>B.</b> La repetición de un <i>nonema</i> o una <i>mimesis</i> en la misma altura. La repetición del pasaje final de una frase al comienzo de la siguiente.<br><b>LC. (<i>anadiplosis</i>)</b> Es la repetición del mismo fragmento musical que cierra | Ahle, Vogt, Burmeister, J.G. Walther                   |

|  |  |   |
|--|--|---|
|  | una unidad, al principio de la siguiente (...x/x...)   |   |
|  | <p><b>LC. (<i>analepsis</i>)</b> Repetición inmediata e inalterada de un <i>nonema</i></p> <p><b>LC. (<i>anadiplosis nonema</i>)</b> repetición inmediata de una <i>mimesis nonema</i></p>   |   |
| <i>anaphora, repetitio</i>                 | <p><b>B.</b> (1) Línea de bajo repetitiva, <i>ground bass</i>. (2) la repetición de la frase inicial o motivo inicial en pasajes sucesivos. (3) repetición</p> <p><b>LC. (<i>anaphora</i>)</b> Repetición del mismo fragmento al inicio de diversas unidades: (x.../x...)</p>  | Ahle, Burmeister, Forkel, Janovka, Kircher, Mattheson, Nucius, Scheibe, Spiess, Thuringus, Vogt, J.G. Walther |
| <i>anaploce</i>                            | <p><b>B.</b> La repetición de un <i>nonema</i>, particularmente entre coros dentro de una pieza policoral</p> <p><b>LC.</b> Cuando en una composición a doble coro el segundo repite un <i>nonema</i> inmediatamente después de haber sido cantado por el primero, mientras que este último permanece en silencio</p>  | Susenbrotus, Quintilian, Gottsched, Burmeister  |
| <i>anastrophe, hypallage</i>               | <p><b>B.</b> Inversión del tema de la fuga</p> <p><b>LC. (<i>hypallage</i>)</b> Imitación de un tema o sujeto por inversión o movimiento contrario. Una contrafuga</p>   |   |
| <i>anticipatio, praesumptio, prolepsis</i> | <p><b>B.</b> La adición de la nota adyacente superior o inferior luego de la nota principal, introduciendo de manera prematura, una nota que pertenece a la armonía o acorde subsecuente</p> <p><b>LC. (<i>anticipatio notae</i>)</b> disonancia fuerte ocasionada por una o varias notas que pertenecen a la estructura armónica siguiente</p>                | Quintilian, Susenbrotus, Bernhard, Scheibe, Spiess, J.G. Walther  |
| <i>antimetabole</i>                        | <p><b>B.</b> Inversión del tema de la fuga</p> <p><b>LC.</b> Retrogradación</p>  | Burmeister  |
| <i>antistaechon</i>                        | <p><b>B.</b> la substitución de una disonancia por la consonancia esperada, usualmente resulta de la melodía manteniéndose en la misma altura mientras que el bajo sugiere un cambio armónico</p> <p><b>LC.</b> Cadencia donde el penúltimo intervalo, generalmente una tercera o una quinta son cambiados por otros de naturaleza extraña como una cuarta</p> | Spiess, Vogt  |
| <i>antithesis</i>                          | <p><b>B.</b> la expresión musical de afectos, armonías o materiales temáticos opuestos</p>   | Forkel, Janovka, Kircher, Mattheson, Scheibe, Spiess, Vogt, J.G. Walther                                      |



|   |   |   |
|---|---|---|
|   | <b>LC. (<i>antitheton</i>)</b> expresión de ideas contrarias u opuestas por medio de elementos musicales contrastantes que ocurren simultánea o sucesivamente.  |   |
| <i>apocope</i>                                      | <b>B.</b> La omisión o acortamiento de la nota final de una composición<br><b>LC.</b> Repetición incompleta de un tema o sujeto   | Burmeister, Thuringus, J.G. Walther                                     |
| <i>aposiopesis, reticentia</i>                      | Un silencio en una o en todas las voces de una composición; una pausa general   | Burmeister, Spiess, Thuringus, Vogt, J.G. Walther                       |
| <i>apostrophe</i>                                   | <b>LC.</b> Cuando el discurso musical se dirige sorpresivamente hacia otros oyentes   | Mattheson   |
| <i>apotomia</i>                                     | <b>B.</b> La escritura enarmónica de un semitono<br><b>LC.</b> Utilización de un semitono mayor   | Vogt, J.G. Walther  |
| <i>assimilatio, homoiosis, hipotyposis</i>          | <b>B.</b> la representación musical de la imagen de un texto<br><b>LC. (<i>assimilatio</i>)</b> <i>simil</i> , comparación<br><b>LC. (<i>hipotyposis</i>)</b> descripción musical de conceptos extramusicales, personas o cosas.                    | Janovka, Kircher  |
| <i>asyndeton</i>                                    | <b>B.</b> La omisión de las conjunciones apropiadas en un texto<br><b>LC.</b> Omisión de la conjugación “y”   | Ahle  |
| <i>auxesis, incrementum</i>                         | <b>B.</b> Repeticiones sucesivas de un pasaje musical que ascienden por grado conjunto<br><b>LC. (<i>auxesis</i>)</b> Aumento progresivo en la complejidad armónica de un mismo fragmento melódico que se repite una o más veces de forma idéntica. | Burmeister, J.G. Walther  |
| <i>bombi, bombus, bombilans</i>                     | cuatro notas idénticas de rápida sucesión   | Printz, J.G. Walther  |
| <i>cadentia duriuscula</i>                          | <b>B.</b> la disonancia en la antepenúltima armonía de la cadencia<br><b>LC.</b> Disonancias fuertes e inusuales que ocurren inmediatamente antes de los acordes que forman una cadencia final  | Bernhard  |
| <i>catabasis, descensus</i>                         | <b>B.</b> Pasaje musical descendente que expresa humildad, descenso imágenes o afectos negativos<br><b>LC. (<i>catabasis</i>)</b> línea melódica descendente  | Kircher, Janovka, Vogt, Walther, Spiess                                 |
| <i>catachresis, faux bourdon, simul procedentia</i> | <b>B.</b> Pasaje musical caracterizado por la sucesión de progresiones de acordes de sexta<br><b>LC. (<i>catachresis</i>)</b> la no resolución o la resolución inhabitual de una disonancia   | Burmeister, Praetorius, Thuringus, Janovka, Werckmeister, Vogt, Walther |

|  |  |  |
|--|--|--|
|  | <b>LC. (<i>faux bourdon</i>)</b> repetición de un mismo nonema en alturas distintas que genera un movimiento de terceras y sextas paralelas  |  |
| <i>celeritas, transitus</i>                          | <b>B.</b> una nota de paso o nota de paso disonante entre dos consonancias, bien sea en el tiempo fuerte o débil<br><b>LC. (<i>transitus inversus</i>)</b> Disonancia producida por una nota de paso en el tiempo fuerte de un compás<br><b>LC. (<i>celeritas</i>)</b> Apoyatura   | Bernhard, Burmeister, Kircher, Mattheson, Nucius, Scheibe, Thuringus, Walther            |
| <i>cercar della nota, subsumptio, quaestio notae</i> | <b>B.</b> varias adiciones de bordaduras inferiores<br><b>LC. (<i>subsumptio</i>)</b> Cuando una nota consonante o disonante se acentúa por medio de la adición de la nota inferior<br><b>LC. (<i>questio notae</i>)</b> buscar una nota a la cual se llega desde una disonancia inferior  | Bernhard, J.G. Walther   |
| <i>circulatio, circulo, kyklosis</i>                 | <b>B.</b> La serie de varias notas, usualmente 8, que denotan un movimiento circular o sinusoidal<br><b>LC. (<i>circulatio</i>)</b> línea melódica que oscila alrededor de una nota  | Janovka, Kircher, Mattheson, Printz, Spiess, Vogt, J.G. Walther                          |
| <i>climax, gradatio</i>                              | <b>B.</b> (1) una secuencia de notas que se repiten más altas o bajas en una voz. (2) dos voces que se mueven pareadas de manera ascendente o descendente. (3) un incremento gradual del sonido y de altura, creando un incremento en la intensidad<br><b>LC.</b> Repetición que asciende o desciende por grado conjunto en forma de secuencia de un mismo fragmento musical | Ahle, Burmeister, Forkel, Janovka, Kircher, Nucius, Scheibe, Thuringus, Vogt, E. Walther |
| <i>coloratura, variatio, diminuto, passagio</i>      | <b>B.</b> La ornamentación de un pasaje melódico con una variedad de adornos<br><b>LC.</b> Enfatización de un texto por medio de ornamentos vocales  | Bernhard, Janovka, Mattheson, Praetorius, Printz, Scheibe, Spiess, Vogt, J.G. Walther    |
| <i>complexus, complexio, symploke</i>                | <b>B.</b> pasaje musical que repite su frase inicial en su conclusión<br><b>LC. (<i>complexio</i>)</b> Repetición del fragmento inicial y del fragmento final de una unidad en otras unidades (x...y/x...y/x...y)  | Janovka, Kircher, Nucius, Thuringus, Walther   |
|  | <b>LC. (<i>symploke</i>)</b> cuando en música polifónica las voces se juntan “a manera de conspiración. Se usa para [expresar] afectos que impliquen intriga”  |  |

|   |  |   |
|---|--|---|
| <i>congeries, synathroismus</i>               | <b>B.</b> la acumulación alternada de consonancias perfectas e imperfectas, como triadas en posición fundamental y en primera inversión<br><b>LC. (<i>congeries</i>)</b> acumulación de acordes 5/3 y 6/3 que se suceden alternativamente por movimiento paralelo                        | Burmeister                                    |
| <i>consonantiae impropriae</i>                | <b>B.</b> Falsas consonancias como cuartas, quintas disminuidas, segundas aumentadas y séptimas disminuidas<br><b>LC.</b> Cuando un intervalo ambiguo es utilizado como una consonancia  | Bernhard                                      |
| <i>corta</i>                                  | Una figura de tres notas, en la cual la duración de una nota es igual a la sumatoria de las otras dos  | Printz, Walther, Spiess                       |
| <i>diminutio, meiosis</i>                     | <b>B.</b> (1) notas largas que son divididas en valores más pequeños. (2) la enfatización del material temático en notas proporcionalmente más cortas<br><b>LC. (<i>diminutio</i>)</b> disminución de los valores rítmicos de un fragmento   | Praetorius, Walther, Spiess                   |
| <i>Distributio-Distributio Recapitulativa</i> | <b>B.</b> Un proceso retórico-musical en el cual los motivos o frases de un tema o sección son desarrollados antes de proceder con el siguiente material<br><b>LC.</b> Repetición breve de fragmentos musicales expuestos con anterioridad   | Scheibe, Forkel                               |
| <i>Dubitatio</i>                              | <b>B.</b> Un ritmo, o progresión armónica intencionalmente ambigua<br><b>LC.</b> Figura de duda. Es la incertidumbre que el curso que tomará el discurso musical por modulación dudosa; o por frenar inesperadamente en una parte de la frase  | Scheibe, Forkel                               |
| <i>ecphonesis, exclamatio</i>                 | <b>B.</b> una exclamación musical, frecuentemente asociada a una exclamación del texto<br><b>LC. (<i>exclamatio</i>)</b> exclamación   | Praetorius, Vogt, Walther, Mattheson, Scheibe |
| <i>ellipsis, synecdoche</i>                   | <b>B.</b> La omisión de una consonancia esperada, una interrupción abrupta en la música<br><b>LC. (<i>synechdoche-metonymie</i>)</b> comparación general entre el fragmento presentado en la <i>propositio</i> (I, 3.2.3.) y su derivado presentado en la <i>confirmatio</i> (I, 3.2.5.) | Bernhard, Walther, Scheibe, Forkel            |
|   | <b>LC. (<i>Ellipsis de Bernhard</i>)</b> omisión de una consonancia fundamental, se da al reemplazar por un silencio la nota de preparación de la disonancia, por tanto, la disonancia es súbita<br><b>B. (<i>Ellipsis de Bernhard</i>)</b> Una cuarta que no resuelve en una cadencia   |   |

|                                     |   |   |
|-------------------------------------|---|---|
|                                     | <b>LC. (<i>Ellipsis</i>)</b> Interrupción y nueva dirección que toma un fragmento originadas gracias a la omisión de un elemento esperado: se da por la ruptura de una <i>gradatio</i> , una cadencia evitada, o cualquier clase de final engañoso    |   |
| <i>emphasis</i>                     | <b>B.</b> Un pasaje musical que resalta o enfatiza el significado del texto a través de varios medios<br><b>LC.</b> Signos especiales añadidos por el compositor o por el intérprete; categoría de figuras que intensifican las intenciones del texto | Vogt, Mattheson, Spiess   |
| <i>epanadiplosis, reduplicatio</i>  | <b>B.</b> La reaparición del comienzo de un pasaje en su final<br><b>LC. (<i>epanalepsis</i>)</b> Es una <i>epanalepsis</i> pero comprende unidades más largas (x.....x)  | Vogt, Walther   |
| <i>epanalepsis</i>                  | <b>B.</b> La repetición frecuente de una expresión. La reaparición del comienzo de un pasaje en su final<br><b>LC.</b> Repetición del mismo fragmento al principio y al final de la misma unidad. Esto era conocido como círculo retórico (X...X)     | Vogt, Walther, Mattheson  |
|                                     | <b>LC. (<i>epanalepsis de Vogt</i>)</b> repetición de un <i>emphasis</i>  |   |
| <i>epanodos, regressio, reditus</i> | La repetición retrógrada de una frase   | Walther   |
| <i>epiphora, epistrophe</i>         | la repetición del final de un pasaje, en pasajes subsecuentes   | Walther, Mattheson, Scheibe, Forkel                               |
| <i>epistrophe</i>                   | <b>B.</b> la terminación de una serie de líneas, frases, cláusulas con la misma palabra<br><b>LC.</b> Repetición de un mismo fragmento al final de diversas unidades (...x/...x)  |   |
| <i>epizeuxis</i>                    | <b>B.</b> La repetición inmediata y enfática de una palabra, motivo, nota o frase<br><b>LC.</b> Repetición inmediata de un fragmento musical dentro de la misma unidad (xx...), (...xx...), (...xx)   | Walther, Mattheson  |
| <i>ethoponia, mimesis, imitatio</i> | <b>B.</b> La repetición de un <i>nonema</i> en una altura diferente. La repetición aproximada, pero no exacta de un sujeto en altura diferente.<br><b>LC. (<i>mimesis</i>)</b> Repetición de un fragmento musical en una voz superior                 | Stomius, Burmeister, Thuringus, Vogt, Walther, Mattheson, Spiess, |

|                                       |   |   |
|---------------------------------------|---|---|
|                                       |   |   |
|                                       | <b>LC. (<i>mimesis nonema</i>)</b> repetición inmediata y alterada de un nonema   |   |
| <i>exclamatio, ecphonesis</i>         | <b>B.</b> una exclamación musical, frecuentemente asociada a una exclamación del texto<br><b>LC. (<i>ecphonesis</i>)</b> exclamación  | Praetorius, Vogt, Walther, Mattheson, Scheibe   |
| <i>extensio</i>                       | La prolongación de una disonancia   | Bernhard  |
| <i>fuga</i>                           | Una herramienta de composición en la cual la voz principal es imitada por las voces subsecuentes. Un pasaje musical que emplea fuga para vívidamente expresar persecución o huida   | Nucius, Stomius, Burmeister, Thuringus, Vogt, Walther, Mattheson, Kircher, Janovka, Anonymous of Besancon |
| <i>fuga in alio sensu</i>             | Un pasaje musical que emplea fuga para vívidamente expresar persecución o huida   |   |
| <i>gropo</i>                          | un motivo de cuatro notas, en el cual las notas 1 y 3 son las mismas  | Printz, Walther, Mattheson, Spiess  |
| <i>heterolepsis</i>                   | <b>B.</b> la intrusión de una voz en el rango de otra<br><b>LC.</b> Cuando la línea melódica realiza un salto hacia una nota disonante en relación al bajo. Esta nota disonante pudo haber provenido por grado conjunto, o nota de paso desde una voz no escrita pero que forma parte de la realización del continuo                | Bernhard, Walther   |
| <i>homioptoton, homiooteleuton</i>    | <b>B.</b> (1) una pausa general de todas las voces ( <i>aposiopesis</i> ), que interrumpen la composición ( <i>homioptoton</i> ) o que va luego de la cadencia ( <i>homiooteleuton</i> ). (2) finales similares en un número de pasajes subsecuentes<br><b>LC. (<i>aposiopesis</i>)</b> pausa general, silencio de todas las voces. | Nucius, Thuringus, Kircher, Janovka, Walther,   |
| <i>hyperbaton</i>                     | <b>B.</b> la transferencia de cuatro notas o frases de su ubicación normal a una ubicación diferente<br><b>LC.</b> Cuando dentro de una misma unidad una nota o motivo aparece en un lugar distinto al esperado   | Janovka, Scheibe, Forkel  |
| <i>hyperbole, hypobole, licenetia</i> | <b>B.</b> La transgresión del rango o ámbito del modo   | Burmeister  |

|                               |  |   |
|-------------------------------|--|---|
|                               | <p><b>LC. (<i>hyperbole</i>)</b> Fragmento que rebasa el límite superior del modo</p> <p><b>LC. (<i>hypobole</i>)</b> Fragmento que rebasa el límite inferior del modo</p>   |   |
| <i>inchoatio imperfecta</i>   | <p><b>B.</b> la omisión de una consonancia en la melodía, la cual es suplida por el continuo</p> <p><b>LC.</b> Cuando se inicia un fragmento con un intervalo armónico diferente a la consonancia perfecta</p>   | Bernhard  |
| <i>interjectio, parembole</i> | <p><b>B.</b> Una voz suplementaria dentro de una fuga, la cual llena la armonía al proceder por movimiento paralelo a una de las voces regulares de la fuga</p> <p><b>LC. (<i>parembole</i>)</b> Es una voz innecesaria que podría ser omitida sin afectar al sentido musical. Se añade para llenar el vacío que deja en la textura la voz que ejecuta la imitación del sujeto</p> | Burmeister  |
| <i>interrogatio</i>           | <p><b>B.</b> un interrogante musical, el cual se logra a través de diferentes pausas, una elevación al final de la frase o melodía, o a través de cadencias imperfectas o frigias</p> <p><b>LC.</b> Interrogación</p>  | Bernhard, Mattheson, Scheibe  |
| <i>licentia, parrhesia</i>    | <p><b>B.</b> La inserción de una disonancia, como por ejemplo un tritono o una relación cruzada en una parte débil.</p> <p><b>LC.</b> Es cuando entre dos voces aparecen fuertes e inusuales disonancias como consecuencia del movimiento natural de la línea melódica de cada una de ellas</p>  | Burmeister, Thuringus, Herbst, Bernhard, Walther                            |
| <i>ligatura, syncopatio</i>   | <p><b>B.</b> una suspensión, que puede o no resultar en disonancia</p> <p><b>LC. (<i>ligatura</i>)</b> retardo</p> <p><b>LC. (<i>syncopatio catachresica</i>)</b> resolución inusual de un retardo: cuando resuelve a otra disonancia; cuando se prepara en una disonancia; y demás movimientos melódicos ajenos al habitual</p>   | Bernhard, Burmeister, Nucius, Thuringus, Kircher, Janovka, Walther, Scheibe |
|                               | <p><b>LC. (<i>syncopatio de Thuringus</i>)</b> Contrapunto de notas en valores pequeños que se oponen en contratiempo a otras de mayor valor; o en términos más generales, una síncopa</p>   |   |
| <i>longinqua distantia</i>    | <p><b>B.</b> distancia entre dos voces adyacentes de una composición, la cual excede la doceava</p> <p><b>LC.</b> Distancia excesivamente grande entre dos voces</p>   | Bernhard  |

|  |   |   |
|--|---|---|
| <i>manubrium, paragoge, supplementum</i> | <b>B.</b> Una cadencia o coda añadida sobre un punto de pedal al final de una composición<br><b>LC. (paragoge de Kircher)</b><br>Descripción musical de acciones  | Burmeister, Nucius, Thuringus, Walther, (Kircher) |
|  | <b>LC. (Paragoge)</b> es una coda, un adorno o desvío que ocurre al final de un fragmento musical   |   |
| <i>messanza, misticanza</i>              | una serie de cuatro notas de duración corta que se mueven por salto o grado conjunto  | Printz, Walther, Spiess                           |
| <i>metabasis, transgressio, diabasis</i> | <b>B.</b> el cruzamiento de una voz por otra<br><b>LC. (metabasis)</b> cruzamiento de voces   | Vogt, Spiess                                      |
| <i>metalepsis, transumptio</i>           | <b>B.</b> una fuga donde el sujeto contiene dos partes, las cuales se alternan en la composición<br><b>LC. (metalepsis)</b> Es cuando un consecuente se entiende por medio de su antecedente                            | Burmeister, Unger                                 |
| <i>mora</i>                              | <b>B.</b> la resolución ascendente de una disonancia cuando se espera una resolución descendente<br><b>LC.</b> retardo que resuelve ascendentemente   | Bernhard  |
| <i>multiplicatio</i>                     | La subdivisión de una nota larga disonante en dos o más notas   | Bernhard, Walther                                 |
| <i>mutatio toni</i>                      | <b>B.</b> la alteración irregular del modo<br><b>LC.</b> cambio súbito de modo  | Bernhard, Walther                                 |
| <i>nonema</i>                            | <b>B.</b> un pasaje homofónico dentro de una textura contrapuntística. Un discurso oscuro y sutil<br><b>LC.</b> acorde consonante y suave que se introduce en un contexto polifónico con el cual contrasta notablemente | Burmeister, Thuringus, J.G. Walther               |
| <i>palilogia</i>                         | <b>B.</b> la repetición de un tema, bien sea en diferentes alturas, en varias voces o en la misma altura en la misma voz<br><b>LC.</b> repetición literal de un fragmento   | Burmeister, Walther                               |
| <i>parenthesis</i>                       | <b>B.</b> la representación musical de un paréntesis en música<br><b>LC.</b> interrupción momentánea del flujo normal de la música, provocada por la inserción abrupta de una unidad breve y contrastante               | Mattheson   |
| <i>paronomasia</i>                       | <b>B.</b> la repetición de un pasaje, con ciertas adiciones o alteraciones para buscar un mayor énfasis<br><b>LC.</b> repetición de un fragmento musical con una fuerte adición o                                       | Mattheson, Scheibe, Forkel                        |

|                              |   |  |
|------------------------------|---|--|
|                              | variación. En ocasiones consiste en el desarrollo de alguno de sus elementos.   |  |
| <i>passus duriusculus</i>    | <b>B.</b> la alteración cromática de una línea melódica ascendente o descendente<br><b>LC.</b> disonancia creada por el movimiento de una voz por grado conjunto que forma un intervalo melódico de segunda demasiado largo o demasiado corto para la escala              | Bernhard                                     |
| <i>pathopoeia</i>            | <b>B.</b> un pasaje musical que busca despertar un afecto o pasión a través de cromatismo o de otros medios<br><b>LC.</b> Nombre genérico de figuras de disonancia aplicadas a pasajes del texto donde se notan afectos intensos  | Burmeister, Thuringus                        |
| <i>pausa</i>                 | <b>B.</b> la pausa o silencio dentro de una composición musical<br><b>LC.</b> silencio en algunas de las voces de un fragmento  | Thuringus, Kircher, Printz, Janovka, Walther |
| <i>percusio</i>              | <b>LC.</b> breve sumario condensado de fragmentos musicales que se desarrollarán más adelante   | Scheibe, Forkel                              |
| <i>pleonasmus</i>            | <b>B.</b> (1) la prolongación de disonancias de paso a través de suspensiones; (2) la armonización en 4 partes de un canto: bordón falso<br><b>LC.</b> acumulación de acordes que afectados por figuras como la <i>syncope</i> y la <i>symblema</i> preparan una cadencia | Burmeister, Janovka, Vogt                    |
| <i>poliptoton-polyptoton</i> | <b>B.</b> la repetición de un pasaje melódico en diferentes alturas<br><b>LC.</b> repetición de un mismo fragmento musical en otra voz  | Mattheson                                    |
| <i>polysyndeton</i>          | <b>B.</b> la repetición inmediata de un énfasis en la misma voz<br><b>LC.</b> es un <i>emphasis</i> que se prolonga en las partes similares de una unidad; cuando un motivo enfático se repite sucesivamente de manera similar  | Ahle, Vogt                                   |
| <i>prolongatio</i>           | <b>B.</b> una disonancia de paso o suspensión cuya duración es más larga que la consonancia precedente<br><b>LC.</b> prolongación considerable del valor normal de una disonancia   | Bernhard                                     |
| <i>quasi transitus</i>       | <b>B.</b> una nota disonante acentuada que proviene, y resuelve por grado conjunto<br><b>LC.</b> nota de paso que por su duración, acento y/u ornamentación destaca más que las notas reales  | Bernhard                                     |



|                              |   |   |
|------------------------------|---|---|
| <i>repercussio</i>           | (1) un intervalo modificado dentro de la respuesta tonal de la fuga (2) la respuesta tonal, invertida o modificada  | Walther, Mattheson                      |
| <i>retardatio</i>            | (1) una suspensión que es prolongada o que resuelve de manera ascendente.<br>(2) una suspensión, que en lugar de ser anticipatoria es retrasada   | Bernhard, Walther, Scheibe, Spiess      |
| <i>ribattuta</i>             | un trillo que acelera sobre un ritmo con puntillo se usa para adornar una textura o una nota de duración extendida  | Mattheson, Spiess                       |
| <i>salti composti</i>        | una figuración de cuatro notas que consiste en tres saltos consonantes  | Printz, Walther                         |
| <i>salto semplice</i>        | un salto consonante   | Printz, Walther                         |
| <i>saltus duriusculus</i>    | <b>B.</b> un salto disonante<br><b>LC.</b> salto melódico mayor o igual a una sexta; salto que forma un intervalo melódico disonante  | Bernhard                                |
| <i>schematoides</i>          | <b>B.</b> Una figura que reestructura un pasaje previo, o configuración previa, a través del cambio subyacente del texto o a través de la duración, por aumentación o disminución<br><b>LC.</b> Repetición de un fragmento musical en otra voz y con notas más cortas | Printz, Vogt                            |
| <i>sectio, tmesis</i>        | la interrupción o fragmentación de una melodía a través de silencios  | Vogt, Spiess                            |
| <i>stenasmus, suspiratio</i> | <b>B.</b> la expresión musical de un suspiro a través de un silencio<br><b>LC.</b> ( <i>suspiratio</i> ) interrupción por medio de silencios breves de un fragmento melódico a manera de suspiros   | Kircher, Printz, Janovka, Vogt, Walther |
| <i>suspensio</i>             | <b>B.</b> cuando la introducción del material temático principal es demorada<br><b>LC.</b> es la interrupción, retardación o detención del discurso musical   | Scheibe, Forkel                         |
| <i>synhaeresis</i>           | (1) la suspensión o asincopamiento;<br>(2) la ubicación de dos sílabas por nota o dos notas por sílaba  | Burmeister, Vogt                        |
| <i>synonymia</i>             | <b>B.</b> la repetición de una idea musical alterada o modificada<br><b>LC.</b> repetición transportada de un fragmento   | Ahle, Walther, Mattheson, Forkel        |

|                        |   |  |
|------------------------|---|--|
| <i>tirata</i>          | un pasaje escalar veloz, que se enmarca entre una cuarta y una octava   | Printz, Walther, Mattheson, Spiess           |
| <i>traductio</i>       | <b>LC.</b> cuando en una repetición el fragmento repetido aparece con algunas modificaciones  |  |
| <i>tremolo, trillo</i> | (1) una alteración de la afinación de la nota, bien sea instrumental o vocal que resulta en un ordenamiento de la misma o un vibrato. (2) a reiteración rápida de una nota. (3) la rápida alternancia de dos notas adyacentes, un trino (trill) | Praetorius, Printz, Vogt, Walther, Mattheson |

## Anexo 2. Línea biográfica Barbara Strozzi

La siguiente línea temporal da fe de los sucesos ocurridos alrededor de la vida de Barbara Strozzi. Se ofrece la fecha, la edad de la compositora, el evento y la fuente de donde provino la información.

| Fecha | Edad | Evento  | Fuente  |
|-------|------|---|---|
| 1583  | 0    | Nace Giulio Strozzi en Venecia. Descendiente de familia Florentina  | Rosand, <i>Virtuosissima cantatrice</i> .   |
| 1608  | 0    | Participa de la fundación de la <i>Accademia degli Ordinati</i> en Roma. Circulo literario  | Rosand, <i>Virtuosissima cantatrice</i> .   |
| 1619  | 0    | Nace Barbara Valle.. Registro de Bautizo en la parroquia de Santa Sofia data del 6 de agosto, madre: Isabella Griega " <i>la Gragetta</i> ", padre Incerto  | Rosand, <i>Virtuosissima cantatrice</i> .   |
| 1620  | 0    | Giulio Strozzi abandona Génova y regresa a Venecia  | Rosand, <i>Virtuosissima cantatrice</i> .   |
| 1620  | 1    | Giulio Strozzi es reconocido como una de las figuras intelectuales más importantes de Venecia   | Rosand, <i>Virtuosissima cantatrice</i> .   |
| 1620  | 1    | Origen del término Cantata en los compositores Barti y Grandi   | Rosand, <i>Virtuosissima cantatrice</i> .   |
| 1621  | 2    | Gracias a sus conexiones Florentinas, Giulio es encargado de organizar y redactar la crónica del servicio fúnebre de Cosimo II, gran duque de la Toscana. 25 de Mayo Venecia  | Glixon Beth L, <i>New light</i>   |
| 1627  | 8    | Giulio Strozzi colabora con Monteverdi en " <i>La Finta Pazza</i> ". El libreto es dedicado a Giovanni Paolo Vidman. Ópera en 5 actos, de los cuales se cree que no más que el primero fue puesto en música antes de que el proyecto fuera descartado. Monteverdi se muestra muy entusiasmado por el proyecto, pero preocupado por no saber a ciencia cierta cómo representar musicalmente la locura. | John Whenham. "Strozzi, Giulio." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed March 15, 2016, <a href="http://www.oxfordmusiconline.com/subscribe/article/grove/music/26988">http://www.oxfordmusiconline.com/subscribe/article/grove/music/26988</a> . |
| 1628  | 9    | Primera mención de Barbara: Se encuentra en el primero, de tres, testamentos de Giulio Strozzi . Se menciona como Barbara Valle, hija de Isabella Garzoni, sierva de Giulio y heredera.   | Rosand, <i>Virtuosissima cantatrice</i> .   |
| 1628  | 9    | Sonetos de Giulio Strozzi son musicalizados por Monteverdi y son interpretados en Venecia en honor de Fernando II y Carlo de Medici   | Glixon Beth L, <i>New light</i>   |

|      |    |   |   |
|------|----|---|---|
| 1630 | 11 | Francesco Loredano funda la <i>Accademia degli Incogniti</i> , de la cual hace parte Giulio. "A major political and cultural force in mid-Seicento Venice" p. 170. La academia favorece la filosofía libertina enseñada por Cesare Cremonini en la universidad de Padua. Genera polémica al publicar a favor y en contra del feminismo. El moto y sello de esta academia el el <i>Ignoto Deo</i> , un dios desconocido ilustrado con forma femenina tras un velo. La enorme mayoría de los libretos de ópera veneciana que se utilizaron durante la década de los 40 fueron escritos por sus miembros. Barbara no fue miembro reconocido de los <i>Incogniti</i> , pero su relación con ellos está documentada. | Rosand, <i>Virtuosissima cantatrice</i> . |
| 1634 | 15 | Primera aparición pública de Barbara (15 años)  | Rosand, <i>Virtuosissima cantatrice</i> . |
| 1634 | 15 | Nicolò Fontei alaba su manera de cantar " <i>bold and graceful manner</i> "   | Rosand, <i>Virtuosissima cantatrice</i> . |
| 1635 | 16 | Giulio invita a músicos y <i>letterati</i> a participar de un concierto de Barbara (16 años)  | Rosand, <i>Virtuosissima cantatrice</i> . |
| 1635 | 16 | El cuadro " <i>Suonatore di Gamba</i> " es comisionado por Giovanni Battista Franceschi   | Glixon Beth L, <i>New light</i>           |
| 1635 | 16 | El compositor Nicolò Fontei dedica el primero de dos volúmenes de canciones a Barbara Strozzi " <i>Bizzarrie poetiche poste in musica Barbara Strozzi</i> ". En este primer volumen, todos los textos son de Giulio Strozzi.  | Rosand, <i>Virtuosissima cantatrice</i> . |
| 1635 | 16 | Gian Vincenzo Imperiale describe el canto de Barbara como "una de las musas del Parnaso"  | Glixon Beth L, <i>New light</i>           |
| 1635 | 16 | Bernardo Strozzi (sin parentesco) Pinta a Giulio Strozzi  | Rosand, <i>Virtuosissima cantatrice</i> . |
| 1636 | 17 | Segundo tomo de Fontei dedicado a Barbara   | Rosand, <i>Virtuosissima cantatrice</i> . |
| 1636 | 17 | Es llamada " <i>la Virtuosissima cantatrice</i> " de Giulio Strozzi   | Rosand, <i>Virtuosissima cantatrice</i> . |
| 1637 | 18 | Giulio institucionaliza sus conciertos (performances) creando la <i>Accademia degli Unisoni</i> . Parece ser que Barbara era la moderadora de los debates dentro de la academia y otorgaba premios a los ganadores de las contiendas discursivas. Realizaba intervenciones musicales.   | Rosand, <i>Virtuosissima cantatrice</i> . |
| 1637 | 18 | Tenemos evidencia de otro testamento de Giulio en esta fecha. En los registros figura como: <i>Testamenti chiusi</i> . Perdido  | Rosand, <i>Virtuosissima cantatrice</i> . |

|             |    |   |   |
|-------------|----|---|---|
| ca.<br>1637 | 18 | Pintura de Bernardo Strozzi " <i>Suonatore di Gamba</i> "   | Rosand, <i>Virtuosissima cantatrice</i> .                     |
| 1637        | 18 | Finales del año o principios del 38. Sátira anónima que ataca las reuniones de los <i>Unisoni</i> , la presencia de Monteverdi en una de ellas y la castidad y rol de Barbara   | Rosand, <i>Virtuosissima cantatrice</i> .                     |
| 1638        | 19 | Publicación de " <i>Le Veglie de 'Signori unisoni</i> " la cual es dedicada a Barbara. Esta publicación contiene los nombres de los miembros de la academia y describe 3 de sus sesiones. La fecha de la dedicatoria es del 20 de diciembre de 1637 | Rosand, <i>Virtuosissima cantatrice</i> .                     |
| 1638        | 19 | Primera vez que su nombre aparece como Barbara Strozzi y no Barbara Valle   | Rosand, <i>Virtuosissima cantatrice</i> .                     |
| 1640        | 21 | Documento notarial donde Barbara autoriza a su padre para reclamar intereses sobre sus inversiones gubernamentales  | Glixon Beth L, <i>New light</i>                               |
| 1641        | 22 | Nace Giulio Pietro Strozzi. Fecha según carta de "X" 1678. No hay registro de bautizo   | Glixon Beth L, More on the life and death of Barbara Strozzi. |
| 1642        | 23 | Henri de Cinq-Mars es ejecutado por Luis XIII por conspirar en contra de Richelieu  | Rosand, <i>Virtuosissima cantatrice</i> .                     |
| 1642        | 23 | Nace Isabella Strozzi. Fecha según registro fúnebre, no hay registro de bautizo   | Glixon Beth L, More on the life and death                     |
| 1642        | 23 | Documento notarial en el cual Barbara autoriza a su padre para manejar sus inversiones en la <i>Zecca</i> del gobierno  | Glixon Beth L, <i>New light</i>                               |
| 1642        | 23 | Barbara presta 2,000 ducados a Giovanni Paolo Vidman en noviembre.  | Glixon Beth L, <i>New light</i>                               |
| 1644        | 25 | Op. 1. <i>Il Primo de Madrigali. a due. tre, quattro e cinque voci.</i>   | Rosand, <i>Virtuosissima cantatrice</i> .                     |
| 1644        | 25 | De autoria De Giulio Strozzi: " <i>La glorie della Signora Anna Rienzi Romana</i> "   | Glixon Beth L, <i>New light</i>                               |
| 1644        | 25 | Nace su hija Laura Strozzi. Este dato se obtiene según su registro de muerte. No hay registro de bautizo. Su padre es Giovanni Paolo Vidman.  | Glixon Beth L, <i>New light</i>                               |
| 1646        | 27 | Los Vidman compran su estatus de nobles por valor de 100,000 ducados  | Glixon Beth L, <i>New light</i>                               |
| 1647        | 28 | Se publica obra de Giulio Strozzi: " <i>Elogi delle Donne virtuose del nostro secolo</i> ". Solo se conserva uno de estos libros  | Rosand, <i>Virtuosissima cantatrice</i> .                     |
| 1648        | 29 | Barbara alquila una casa a Ludovico Vidman, hermano de Giovanni Paolo, en la Corte del Remer  | Glixon Beth L, <i>New light</i>                               |

|      |    |  |  |
|------|----|--|--|
| 1648 | 29 | Pietro Michiele, miembro de los <i>Incogniti</i> en su texto " <i>La benda di Cupido... terza parte</i> " escribe dos poemas con referencia a Barbara: 1. <i>Barbara Cantatrice</i> y 2. <i>Chi Barbara ti Chiama</i>  | Rosand, <i>Virtuosissima cantatrice</i> .        |
| 1648 | 29 | Giovanni Paolo Vidman escribe su testamento, no hay mención alguna a los Strozzi; sin embargo, hay registro que dentro del testamento se encontraba una carta cerrada dirigida a su hermano, con la instrucción de ser ejecutadas en secreto sus indicaciones. Esta carta puede tener la orden del pago de los 2,000 ducados a Barbara, así como indicaciones para la herencia de sus hijos: Giulio Pietro, Isabella y Laura.  | Glixon Beth L, <i>More on the life and death</i> |
| 1648 | 29 | Muere Giovanni Paolo Vidman. Barbara cobra el préstamo realizado en 1642 por valor de 2,000 ducados. El valor de los intereses asciende a 1,145 llegando a una tasa de 9.5 de interés compuesto anual. Este interés es altísimo para su época y puede reflejar la intención de G.P.V de proveer para Barbara y sus hijos.  | Glixon Beth L, <i>New light</i>                  |
| 1649 | 30 | Documento notarial en el cual Barbara autoriza su padre para manejar sus inversiones gubernamentales   | Glixon Beth L, <i>New light</i>                  |
| 1650 | 31 | Textos políticos se utilizan para escribir lamentos. Ej. 1632 Rossi: <i>Lamento della Regina Svetia</i> , " <i>Un ferito cavallier di polve, di sudor</i> ." 1635, Loredano: sobre el mismo tema termina con dos lamentos. 1649, Loreto Vittori: <i>Lamento</i> del rey de Tunisia al convertirse su hijo al catolicismo, editado en Venecia por Vicenti. 1647, Marineta: <i>Lamento</i> de la muerte de su esposo Masaniello, líder de la revolución Napolitana contra España. Ca. 1675-79, Cossoni: op.13 <i>Lamento</i> sobre la muerte de Carlos I (1649). ?, Carissimi: <i>Lamento "A morire"</i> sobre la muerte de Maria, reina de Escocia (1587), evento de relevancia para la Venecia de la época por ser mártir del catolicismo. | Rosand, <i>Virtuosissima cantatrice</i> .        |
| 1650 | 31 | Nuevo testamento de Giulio Strozzi donde nombra a Barbara su heredera principal y la llama "Barbara di Santa Sofia" y la reconoce como su "Figliola Elettiva"  | Rosand, <i>Virtuosissima cantatrice</i> .        |
| 1650 | 31 | Barbara vive con Giulio. El contrato de la propiedad aparece a nombre de Barbara y no de Giulio, sugiriendo que ella se encargaba de sus gastos. Corte del Remer.  | Glixon Beth L, <i>New light</i>                  |
| 1651 | 32 | Matrimonio de Fernando III de Austria y Eleonora II de Mantua. El op. 2 fue dedicado a ellos y su primera pieza celebra este evento.   | Rosand, <i>Virtuosissima cantatrice</i> .        |
| 1651 | 32 | Escribe carta al Dogo de Venecia 11 de diciembre solicitando exención del impuesto para la guerra con los turcos. Declara tener bajo su cuidado 4 hijos y su anciana madre, además dice haber estado por fuera de la ciudad cuando se le asignó el pago del impuesto. 300 ducados  | Glixon Beth L, <i>New light</i>                  |
| 1651 | 32 | Op. 2. <i>Cantate ariette a una, due, e tre voci</i>   | Rosand, <i>Virtuosissima cantatrice</i> .        |

|      |    |  |  |
|------|----|--|--|
| 1652 | 33 | Muere a los 69 años Giulio "all'improvviso" el 31 de marzo   | Rosand, <i>Virtuosissima cantatrice.</i>         |
| 1652 | 33 | Barbara continua en contacto con el círculo de su padre y utiliza a Antonio Preruzzi, comerciante Florentino, para reclamar intereses  | Glixon Beth L, <i>New light</i>                  |
| 1653 | 34 | Barbara presta a Sforza Bisari, un noble 200 ducados en febrero  | Glixon Beth L, <i>New light</i>                  |
| 1653 | 34 | El 31 de julio se ingresa en registro fúnebre la muerte de "Madonna Isabella Strozzi". Se cree que es la madre de Barbara  | Glixon Beth L, <i>New light</i>                  |
| 1654 |    | Op. 3 posee sólo 55 páginas, dentro de ellas aparece una obra del Op. 2 "Il lamento" (Su'l Rodano severo)  | Rosand, <i>Virtuosissima cantatrice.</i>         |
| 1655 | 36 | Op. 5. <i>Sacri Musicali Affetti</i>   | Rosand, <i>Virtuosissima cantatrice.</i>         |
| 1655 | 36 | Barbara recibe por parte de Anna de Medici, como agradecimiento a la dedicatoria de su Op.5, una cajita de oro adornada con rubíes, el retrato de Anna y Un collar de oro adornado con rubíes  | Glixon Beth L, <i>New light</i>                  |
| 1655 | 36 | Carta de Strozzi (noviembre) al duque de Mantua donde dice haber enviado a Francia un libro de obras "adornado en la cubierta con un sol". Parece que este libro regresa a Mantua ya que al arribar a Francia el duque había salido de regreso. En los archivos de los Gonzaga aparece un libro de Strozzi dedicado a Carlos II, quien sabemos por sus cartas, solicitaba obras para Baritono, "fáciles y afectivas" | Glixon Beth L, <i>New light</i>                  |
| 1656 | 37 | Comparte publicación con otros compositores: Cavalli, Rovetta, Zani, Tarditi, Cazzati  | Rosand, <i>Virtuosissima cantatrice.</i>         |
| 1656 | 37 | Barbara presta a Ostilio Bisari, noble, 150 ducados el 4 de mayo   | Glixon Beth L, <i>New light</i>                  |
| 1656 | 37 | Laura Strozzi e Isabella Strozzi ingresan al convento. La dote de ingreso, 2,000 ducados fue pagada por Camilla Grotta, viuda de Giovanni Paolo Vidman padre de ambas. El registro dice que la dote fue costeadada "por caridad". Es de notar que la abadesa es familiar de Camila Grotta, continuando con la tradición de ingresar a conventos donde existen familiares dentro.                                     | Glixon Beth L, <i>More on the life and death</i> |
| 1656 | 37 | Giovanni Legrenzi incluye en su Op.4 una sonata llamada "La Strozzi"   | Glixon Beth L, <i>New light</i>                  |
| 1656 | 37 | Su motete "Quis dabit mihi" aparece en una publicación compartida y editada por Bartolomeo Marceso (Venecia) llamada "Sacra corona motetti a due, e tre voci di diversi eccellentissimo autori moderni"  | Rosand, <i>Virtuosissima cantatrice.</i>         |

|      |    |   |  |
|------|----|---|--|
| 1657 | 38 | Op. 6. <i>Ariette a voce sola</i>   | Rosand, <i>Virtuosissima cantatrice.</i>         |
| 1657 | 38 | Utiliza de nuevo el comerciante Florentino Antonio Peruzzi para hacer negocios en su nombre   | Glixon Beth L, <i>New cight</i>                  |
| 1657 | 38 | Muere en el convento, antes de tomar votos Isabella Strozzi (15 años)   | Glixon Beth L, <i>More on the life and death</i> |
| 1659 | 40 | Barbara presta a Chiara Piroli, madre de Pietro Dolfin autor de algunos textos del Op.7, 250 ducados. Noviembre   | Glixon Beth L, <i>New light</i>                  |
| 1659 | 40 | Reedición de " <i>Sacra corona motetti a due, e tre voci di diversi eccellentissimo autori moderni</i> "  | Rosand, <i>Virtuosissima cantatrice.</i>         |
| 1659 | 40 | Op. 7 <i>Diporti di Euterpe overo Cantate ariette a voce sola</i>   | Rosand, <i>Virtuosissima cantatrice.</i>         |
| 1659 | 40 | Dos de sus arias aparecen en " <i>Arie a voce sola di diversi Autori</i> " Francesco Tonalli ed.  | Rosand, <i>Virtuosissima cantatrice.</i>         |
| 1661 | 42 | Por tercera vez Antonio Peruzzi es comisionado para realizar negocios a su nombre   | Glixon Beth L, <i>New light</i>                  |
| 1661 | 42 | Toma votos Laura Strozzi y cambiando su nombre a Ludovica   | Glixon Beth L, <i>New light</i>                  |
| 1661 | 42 | Barbara renta de nuevo la casa de la Corte del Remer, Cannaregio 4765A  | Glixon Beth L, <i>New light</i>                  |
| 1662 | 43 | Toma votos Massimo (Strozzi), otro de sus hijos, cambiando su nombre a Giovanni Paulo, en la orden <i>Servite</i> del monasterio de Santo Stefano de Belluno. No hay mención del testamento | Glixon Beth L, <i>New light</i>                  |
| 1663 | 44 | Emilio Piatti realiza negocios a su nombre. También perteneciente al círculo de comerciantes Florentinos de su padre  | Glixon Beth L, <i>New light</i>                  |
| 1664 | 45 | Op. 8. <i>Arie</i>  | Rosand, <i>Virtuosissima cantatrice.</i>         |
| 1665 | 46 | Carta de Strozzi al duque de Mantua donde expresa estar en proceso de composición y pronto envío a él de las piezas terminadas  | Glixon Beth L, <i>New light</i>                  |
| 1670 | 51 | Primer pago realizado por Sforza Bisari sobre el préstamo de 1653   | Glixon Beth L, <i>New light</i>                  |



|      |    |  |   |
|------|----|--|---|
| 1672 | 53 | Martino Vidman, en su testamento del 18 de julio deja herencia a La hermana Ludovica Strozzi, monja del convento del Santo Sepolcro y a Giulio Pietro Strozzi, ambos hijos de Barbara Strozzi. A Giulio Pietro una renta de 30 ducados mensuales, o mil ducados para la compra de oficina, en caso de realizar la compra, termina la renta. No hay actas de Bautizo con estos nombres. | Glixon Beth L, <i>New light</i>           |
| 1672 | 53 | Lodovica Strozzi aparece en registros como Lodovica Vidman   | Glixon Beth L, <i>New light</i>           |
| 1674 | 55 | Segundo pago realizado por Sforza Bisari sobre el préstamo de 1653   | Glixon Beth L, <i>New light</i>           |
| 1677 | 58 | Último pago realizado por Sforza Bisari sobre el préstamo de 1653  | Glixon Beth L, <i>New light</i>           |
| 1677 | 58 | Luego del 8 de mayo parte a padua  | Glixon Beth L, <i>New light</i>           |
| 1677 | 58 | Muere en Padua Barbara Strozzi el 11 de noviembre en registro " <i>Signora Barbara</i> " de 70 años, enferma durante un mes (durante 3 meses en otro registro). Cementerio Eremitani, Capilla Scrovegni Padua  | Glixon Beth L, <i>New light</i>           |
| 1678 | -  | Giulio Pietro se declara hijo de Barbara Strozzi y Giovanni Paolo Vidman ante notario para efectos de reclamar las posesiones de su madre  | Glixon Beth L, More on the life and death |
| 1678 | -  | Giulio Pietro tiene posesión del retrato de Giulio Strozzi, así como sus manuscritos. Este retrato fué dejado a Barbara en el testamento de 1638, sugiriendo que para esta fecha la compositora había fallecido.   | Glixon Beth L, <i>New light</i>           |
| 1686 | -  | Muere Lodovica en enero (42 años)  | Glixon Beth L, <i>New light</i>           |