

**La música poética en la ejecución historicista contemporánea**  
*Una propuesta de análisis retórico-musical con énfasis en el repertorio flautístico*

Resolución N° 618

Doctorando: Lic. Gabriel Pérsico

Director: Dra. Mónica Isabel Lucas

Co-director: Dr. Leonardo Waisman

Doctorado en Artes

Facultad de Artes

Universidad de Córdoba



## Resumen:

El proyecto de investigación propuso como hipótesis responder a las siguientes preguntas:

- ¿Es posible configurar un análisis retórico-musical suficientemente sistemático para abordar el repertorio anterior al clasicismo?
- Este análisis basado en las premisas de la *Musica Poetica*, además de posibilitar una mejor comprensión de dicho repertorio ¿admite una hermenéutica no normativa en función de una praxis interpretativa?
- ¿Puede el análisis retórico-musical ser útil para la interpretación actual del repertorio histórico, inserto en la complejidad de la praxis musical actual?

La hipótesis presupuso además que un análisis retórico-musical basado en la disciplina de la *Musica Poetica* se muestra lo suficientemente sistemático si al aplicarlo a un corpus considerable de repertorio presenta resultados significativos.

Este análisis se realizó no sólo como una descripción válida de una construcción cerrada sino como una aplicación de herramientas que permiten flexibilizar las normas y requerimientos que la interpretación de un determinado género o estilo prescribe. Su objetivo final es el proceso de ejecución en tiempo real y la comunicación con el oyente.

Consideramos que este enfoque analítico aporta al intérprete de repertorios históricos recursos para operar en el complejo marco de la praxis musical actual. Lo aleja así de la función meramente reproductiva y mediadora entre compositor y oyente que conlleva la concepción idealista decimonónica de la música y lo acerca a otros géneros como los de las diversas manifestaciones de la música popular.

Luego de plantear un marco socio-histórico para definir el perfil del instrumento y el repertorio paradigmático elegido, la investigación recorrió las secciones en la que se divide la disciplina retórica (*inventio, dispositio, elocutio, memoria y pronuntiatio/actio*) elaborando herramientas analíticas para estudiar la música propuesta. El estudio se realizó basado en premisas extraídas de fuentes primarias y secundarias. Los resultados de la investigación se aplicaron entonces a un estudio de caso en el último capítulo.

## CONVENCIONES Y SÍMBOLOS:

### Para expresar las alturas en el texto:

Doble octava grave del do central = *DO*

Octava grave del do central = *do*

Octava del do central = *do*'

Octava aguda del do central = *do*''

Doble octava aguda del do central = *do*'''

### Para la ubicación de las notas en el compás:


Nº de compás. Nº de tiempo. Nº de corchea. Nº de semicorchea.

Ejemplo: la cuarta semicorchea del primer tiempo del compás 1 será (1.1.2.2)


### Términos y grafismos:


Para el análisis sintáctico se adoptó la terminología desarrollada por el compositor Francisco Kröpfl (Kröpfl & Aguilar, 1986) y los criterios de graficación de la sintaxis ideados por la Prof. María del Carmen Aguilar (Aguilar, 2015).


Oración: enunciado musical con sentido completo<sup>1</sup> 


Frase: unidades sintácticas mínima completa, sin final cerrado 

Miembro de frase: Unidades menores que la frase.

A veces coincidente con los motivos; otras veces varios motivos pueden configurar un miembro de frase 

Estructura de oración periódica: integrada en general por dos partes complementarias, presenta una distribución simétrica en el tiempo 

Estructura de oración evolutiva: presenta un desarrollo a partir de un motivo o miembro de frase que suele repetirse y luego elaborarse. Posee una naturaleza asimétrica que no permite prever su finalización 

Estructura de oración reiterativa o secuencial: presenta un motivo o miembro de frase que se reitera sin elaboración, o con traslados a diferentes alturas (como figura retórica musical se la denomina *gradatio*) 

Digressio: digresión, extensión o ampliación 

Tonalidad mayor: **SOL**

<sup>1</sup> No confundir con la traducción del término latino “*oratio*” que significa discurso.

Tonalidad menor: sol

Compás: |—|

Confirmatio / probatio: si bien ambos términos son sinónimos, elegimos reservar el término “*confirmatio*” para cuando aparece una recapitulación motivica que alude a segmentos anteriores y produce el reposo formal esperado luego de la refutación.

Hemos colocado en un marco los textos correspondientes a los análisis para diferenciarlos de las citas bibliográficas.

El hecho de utilizar conceptos y terminología variada que abarca aproximadamente un lapso entre 1550 y 1800 no presupone sostener que haya existido un discurso musical teórico y práctico unificado en ese momento en toda Europa. El objetivo es flexibilizar un método propedéutico para la elaboración de un análisis retórico que resulte útil a la ejecución. Por lo tanto, hemos confeccionado un glosario sucinto de figuras retóricas musicales y términos específicos, para referencia rápida, que puede consultarse en el apéndice, simultáneamente a la lectura del texto. No pretende el mismo ser exhaustivo ni agotar el significado de cada término, sino sólo aclarar el sentido operativo utilizado en el análisis.

## ÍNDICE:

<b>Introducción</b> .....	1
1. Problemáticas estéticas de la práctica de la “música antigua” en el presente.....	2
2. Receptor y comunicación.....	6
3. La Retórica y la <i>Musica poetica</i> .....	6
4. Estado de la cuestión.....	7
CAPITULO I	
<b>Flauta y flautistas: construcción del intérprete especializado</b>	
1. Marco histórico.....	9
2 La flauta travesera "barroca".....	11
3 Etapas para el análisis del rol del flautista.....	13
4 Primera etapa (1660/70 - 1682).....	14
4.1 Las instituciones musicales bajo Luis XIV.....	14
4.2 Los primeros flautistas.....	18
4.3 Repertorio y estética.....	19
4.4 Constructores.....	22
5 Segunda etapa (1682 - 1725).....	22
5.1 Rivalidad entre la "Cour" y la "Ville": nuevo escenario histórico.....	23
5.2 Estética y política.....	26
5.3 Los flautistas (I).....	30
6 Tercera etapa (1725-ca.1760).....	36
6.1 "Cour" y "Ville": nuevo estadio de la polémica.....	36
6.2 La iniciativa privada: El "Concert Spirituel". Academias y “Concerts”.....	37
6.3 Flautistas y "vedettariat". Estética y cambio.....	39
6.4 El cambio del paradigma sonoro.....	41
6.5 Los flautistas (II).....	43
7. Flauta y flautistas en Alemania.....	45
7.1 El repertorio.....	45
7.2 La institución de los <i>Stadtpeifer</i> en Alemania.....	47
7.3 Los flautistas en Alemania. Johann Joaquim Quantz.....	49
8. Conclusiones.....	52

## CAPITULO II

### El repertorio

1. Preludios. El <i>Art de Préluder</i> ... de Hotteterre.....	54
2. Sonatas y suites.....	59
2.1 Sonatas y naturalezas muertas.....	62
3. El Op. 2 y el Op. 3 de Michel Blavet.....	64
4. Las sonatas Op. II de Locatelli.....	67
5. Las sonatas metódicas de Telemann.....	71
6. Las Fantasías de Telemann.....	76
6.1 Fuentes y asignación instrumental.....	76
6.2 El género “Fantasía”.....	79
6.3 Fantasía como mezcla de estilos y géneros.....	81
6.4 Los géneros y tonalidades en las Fantasías de Telemann para flauta.....	82
7. Las Sonatas para flauta de Johann Sebastian Bach.....	90
7.1 Fuentes para las sonatas de autenticidad demostrada.....	91
7.2 Fuentes para las sonatas de autenticidad cuestionada.....	92
7.3 Fuentes para las sonatas en trío.....	93
8. Johann Mattheson y “El Maestro de capilla completo”.....	93

## CAPITULO III

### Retórica y Música poética

#### Las partes de la retórica y su aplicación analítica I

##### *INVENTIO*

Introducción.....	97
1. La <i>inventio</i> en Mattheson.....	98
2. La música como mimesis de los afectos. La <i>Affektenlehre</i> .....	115
3. El modelo cartesiano de los afectos.....	117
4. El afecto melancólico.....	127
5. El afecto melancólico en la música.....	129
6. Afectos e <i>inventio</i> : un ejemplo paradigmático.....	133
7. Conclusiones.....	143

## CAPITULO IV

### Retórica y Música poética

#### Las partes de la retórica y su aplicación analítica II

##### DISPOSITIO

Introducción.....	144
1. La <i>dispositio</i> en los autores clásicos.....	146
2. La <i>dispositio</i> en la música, diferentes enfoques.....	147
3. La <i>dispositio</i> tri-partita: <i>principium-medium-finis</i> . El esquema lógico.....	149
3.1 la <i>chria</i> .....	153
4. La <i>dispositio</i> en Mottesohn.....	155
4.1 <i>Exordio</i> .....	157
4.2 <i>Narratio</i> .....	160
4.3 <i>Digressio</i> .....	162
4.4 <i>Argumentatio: Propositio-Confutatio-Confirmatio-Divisio</i> .....	165
4.5 <i>Peroratio</i> .....	177
5. <i>Dispositio</i> musical a partir de un texto.....	179
5.1 Francia: la <i>dispositio</i> tripartita en el <i>Petit Mottet "O sapientia"</i> de J. B. Lully.....	180
5.2 Italia: la <i>dispositio</i> en el Madrigal " <i>Sfogaba con le stelle</i> " de C. Monteverdi.....	195
5.3 Alemania: la <i>dispositio</i> en la cantata <i>Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit</i> , BWV 106 de J. S. Bach.....	202
6. <i>Dispositio</i> en música instrumental.....	208
7. Método y modelo.....	221
8. ANALISIS de DISPOSITIO.....	232
8.1 J. H. HOTTETERRE: <i>Préludes</i> extraídos del <i>Art de Préluder</i> .....	233
8.2 M. BLAVET: <i>Sonates Melées de pièces</i> ... Op. 2.....	238
8.3 M. BLAVET: <i>Troisième Livre de Sonates</i> ... Op. 3.....	256
8.4 P. LOCATELLI: <i>XII Sonate</i> ... <i>Opera seconda</i> .....	276
8.5 G. Ph. TELEMANN: <i>Sonate Methodiche</i> ... <i>Opera XIII</i> .....	325
8.6 G. Ph. TELEMANN: <i>Continuation des Sonates Méthodiques</i> .....	344
8.7 G. Ph. TELEMANN: <i>Fantasie</i> ... para flauta sin acompañamiento.....	362
9. Conclusiones.....	416



## CAPITULO V

### Retórica y Música poética

#### Las partes de la retórica y su aplicación analítica III

##### ELOCUTIO

Introducción.....	417
1. Comparación de exordios Melancólicos en la tonalidad de mi menor.....	422
1.1. Jacques Martin Hotteterre: <i>Tres Préludes</i> en mi menor para la flauta travesera.....	424
1.1.1. Primer prelude.....	425
1.1.2. Segundo prelude.....	427
1.1.3. Tercer prelude.....	432
1.2. Michel Blavet. Primer movimiento Adagio de la Sonata III “ <i>La Dhérouville</i> ”, extraído de “ <i>Sonates Melées de pieces, pour la Flûte Traversiere, avec la base [...], Oeuvre II</i> ”, París 1732.....	435
1.3. Georg Philipp Telemann. Largo de la Fantasía octava para flauta travesera, de “ <i>Fantasie per il violino [...]</i> ” (1727-28?).....	441
1.4. Georg Philipp Telemann. Grave de la Sonata metódica III para flauta travesera y bajo continuo, extraído del primer volumen de las “ <i>SONATE METODICHE / á / Violino Solo / ò / Flauto traverso.... Opera XIII</i> ” (1728).....	444
1.5. Johann Sebastian Bach. <i>Adagio ma non troppo</i> de la Sonata BWV 1034 para flauta y bajo continuo.....	452
1.5.1 Análisis del bajo.....	461
1.5.2. Primera frase de la flauta.....	464
1.5.3. Segunda frase de la flauta.....	468
1.5.4. Tercera frase de la flauta.....	470
1.5.5. Estructura y afecto melancólico en el <i>exordio</i> .....	472
1.5.6. Análisis del exordio del. Aria para contralto <i>Betörte Welt, betörte Welt!</i> , BWV 94.....	476
7. Conclusiones.....	485

## CAPITULO VI

### Retórica y Música poética

#### Las partes de la retórica y su aplicación analítica IV

##### MEMORIA y ACTIO

1. Introducción.....	487
2. Memoria.....	488
3. <i>Elocutio versus pronuntiatio</i> .....	494
4. El paradigma clásico: M. T. Quintiliano y Johann Joaquim Quantz.....	497
5. <i>Pronuntiatio</i> en Quantz: un sonido oculto.....	504
6. Gestualidad y <i>pronuntiatio</i> musical.....	506
8. Conclusiones.....	514

## CAPITULO VII

### ESTUDIO DE CASO

#### Sonata BWV 1034 en mi menor, para flauta y bajo continuo de J. S. Bach..... 516

1. Primer movimiento: <i>Adagio ma non troppo</i> .....	516
1.1 <i>Narratio</i> .....	518
1.2 <i>Argumentatio</i> .....	521
1.3 <i>Peroratio</i> .....	525
2. Segundo movimiento: <i>Allegro</i> .....	528
2.1 <i>Exordio</i> .....	530
2.2 <i>Narratio</i> .....	534
2.3 <i>Propositio</i> .....	537
2.4 <i>Confutatio</i> .....	538
2.5 <i>Confirmatio</i> .....	539
2.6 <i>Peroratio</i> .....	540
3. Tercer movimiento: <i>Andante</i> .....	541
3.1 <i>Exordio</i> .....	546
3.2 <i>Narratio</i> .....	547
3.3 <i>Propositio</i> .....	551
3.4 <i>Confutatio</i> .....	553
3.5 <i>Confirmatio</i> .....	557
3.6 <i>Peroratio</i> .....	559
4. Cuarto movimiento: <i>Allegro</i> .....	560

4.1 Análisis del <i>exordio</i> del aria de tenor	
“ <i>Erschüttere dich nur nicht</i> “ BWV 99.....	562
4.2 <i>Exordio</i> .....	565
4.3 <i>Narratio</i> .....	567
4.4 <i>Propositio</i> .....	570
4.5 <i>Confutatio</i> .....	570
4.6 <i>Confirmatio</i> .....	572
4.7 <i>Peroratio</i> .....	573
5. Conclusiones.....	574
<b>Consideraciones finales</b> .....	<b>577</b>

## ÍNDICE DE TABLAS:

<u>Tabla I:</u> Comparación entre música francesa e italiana.....	27
<u>Tabla II:</u> Primeras obras alemanas para flauta.....	46
<u>Tabla III:</u> Hotteterre: <i>l'Art de Préluder - CHAPITRE TROISIÈME /Préludes sur tous les Tones dans differens mouvements, et differens caracteres</i> .....	57
<u>Tabla IV:</u> Michel Blavet Op. II.....	65
<u>Tabla V:</u> Michel Blavet Op. III.....	66
<u>Tabla VI:</u> Comparación de tonalidades entre los Op. II y III de Michel Blavet.....	67
<u>Tabla VII:</u> Pietro Locatelli Op II.....	68
<u>Tabla VIII:</u> Comparación de tonalidades entre ambas colecciones de Sonatas Metódicas de G. Ph. Telemann.....	72
<u>Tabla IX:</u> Primer volumen de Sonatas Metódicas de G. Ph. Telemann.....	73
<u>Tabla X:</u> Segundo volumen de Sonatas Metódicas de G. Ph. Telemann.....	74
<u>Tabla XI:</u> Tonalidades, géneros y movimientos en las Fantasías para flauta de G. Ph. Telemann... 83	
<u>Tabla XII:</u> Danzas y afectos en las Fantasías para flauta de G. Ph. Telemann.....	84
<u>Tabla XIII:</u> Tonalidades en las Sonatas metódicas y las Fantasías para flauta de G. Ph. Telemann.....	87
<u>Tabla XIV:</u> Tonalidades y afectos en las Fantasías para flauta de G. Ph. Telemann.....	88
<u>Tabla XV:</u> Sonatas para flauta de autenticidad demostrada de J. S. Bach.....	91
<u>Tabla XVI:</u> Sonatas para flauta de autenticidad cuestionada de J. S. Bach.....	92
<u>Tabla XVII:</u> Sonatas en trío para flauta de J. S. Bach.....	93
<u>Tabla XVIII:</u> Pasiones en Mattheson.....	121
<u>Tabla XIX:</u> Características de las danzas barrocas.....	123
<u>Tabla XX:</u> Correspondencias en la teoría de los cuatro elementos.....	128
<u>Tabla XXI:</u> Comparación entre <i>Chria</i> y <i>dispositio</i> .....	153
<u>Tabla XXII:</u> Comparación entre dos versiones de <i>Chria</i> y <i>dispositio</i> tripartita.....	154
<u>Tabla XXIII:</u> Disposición del texto del <i>Petit Motet “O Sapientia”</i> de J. B. Lulli.....	181
<u>Tabla XXIV:</u> Estructura del texto del <i>Petit Motet “O Sapientia”</i> de J. B. Lulli.....	182

<u>Tabla XXV</u> : Repeticiones del texto del <i>Petit Motet “O Sapientia”</i> de J. B. Lulli.....	183
<u>Tabla XXVI</u> : Texto y rasgos musicales representativos.....	193
<u>Tabla XXVII</u> : <i>Dispositio</i> del <i>Petit Motet “O Sapientia”</i> de J. B. Lulli.....	195
<u>Tabla XXVIII</u> : Estructura tri-partita. BWV 106. J. S. Bach.....	202
<u>Tabla XXIX</u> : <i>Dispositio</i> del texto. BWV 106. J. S. Bach.....	203
<u>Tabla XXX</u> : Movimientos, estilo y <i>dispositio</i> . Fantasías 7 a 10. G. Ph. Telemann.....	389
<u>Tabla XXXI</u> : rasgos característicos de mi menor (Francia).....	424
<u>Tabla XXXII</u> : movimientos y rasgos principales, sonata Op. 2 N° 3, M. Blavet.....	435
<u>Tabla XXXIII</u> : movimientos y rasgos principales, sonata metódica Libro I N° 3, G. Ph. Telemann.....	444
<u>Tabla XXXIV</u> : movimientos y rasgos principales, BWV 1034, J. S. Bach.....	454
<u>Tabla XXXV</u> : cantidad de variaciones por figura.....	492

## ÍNDICE DE FIGURAS:

<u>Figura 1:</u> <i>Dispositio</i> del 1er. Preludio de “ <i>L’Art de Préluder ...</i> ”, J. M. Hotteterre.....	233
<u>Figura 2:</u> <i>Dispositio</i> del 2 <sup>do</sup> Preludio de “ <i>L’Art de Préluder ...</i> ”, J. M. Hotteterre.....	234
<u>Figura 3:</u> <i>Dispositio</i> del 3 <sup>er</sup> Preludio de “ <i>L’Art de Préluder ...</i> ”, J. M. Hotteterre.....	236
<u>Figura 4:</u> <i>Dispositio</i> del 1 <sup>er</sup> mov. <i>Adagio</i> , sonata Op. 2 N° 1, M. Blavet.....	241
<u>Figura 5:</u> <i>Dispositio</i> del 1 <sup>er</sup> mov. <i>Andante</i> “ <i>La Vibray</i> ”, sonata Op. 2 N° 2, M. Blavet.....	244
<u>Figura 6:</u> <i>Dispositio</i> del 1 <sup>er</sup> mov. <i>Adagio</i> , sonata Op. 2 N° 3, M. Blavet.....	246
<u>Figura 7:</u> <i>Dispositio</i> del 1 <sup>er</sup> mov. <i>Adagio</i> , sonata Op. 2 N° 4, M. Blavet.....	248
<u>Figura 8:</u> <i>Dispositio</i> del 1 <sup>er</sup> mov. “ <i>La Chauvet</i> ”, <i>Largo</i> , sonata Op. 2 N° 5, M. Blavet.....	252
<u>Figura 9:</u> <i>Dispositio</i> del 1 <sup>er</sup> mov. “ <i>La Bouçot</i> ”, <i>Adagio</i> , sonata Op. 2 N° 6, M. Blavet.....	255
<u>Figura 10:</u> <i>Dispositio</i> del 1 <sup>er</sup> mov. <i>Andante</i> , sonata Op. 3 N° 1, M. Blavet.....	257
<u>Figura 11:</u> <i>Dispositio</i> del 1 <sup>er</sup> mov. <i>Andante e spicato</i> , sonata Op. 3 N° 2, M. Blavet.....	260
<u>Figura 12:</u> <i>Dispositio</i> del 1 <sup>er</sup> mov. <i>Vivace</i> , sonata Op. 3 N° 3, M. Blavet.....	264
<u>Figura 13:</u> <i>Dispositio</i> del 1 <sup>er</sup> mov. <i>Adagio</i> , sonata Op. 3 N° 4, M. Blavet.....	267
<u>Figura 14:</u> <i>Dispositio</i> del 1 <sup>er</sup> mov. <i>Adagio</i> , sonata Op. 3 N° 5, M. Blavet.....	271
<u>Figura 15:</u> <i>Dispositio</i> del 1 <sup>er</sup> mov. <i>Largo</i> , sonata Op. 3 N° 6, M. Blavet.....	275
<u>Figura 16:</u> <i>Dispositio</i> del 1 <sup>er</sup> mov. <i>Andante</i> , sonata Op. 2 N° 1, P. Locatelli.....	280
<u>Figura 17:</u> <i>Dispositio</i> del 1 <sup>er</sup> mov. <i>Largo</i> , sonata Op. 2 N° 2, P. Locatelli.....	284
<u>Figura 18:</u> <i>Dispositio</i> del 1 <sup>er</sup> mov. <i>Andante</i> , sonata Op. 2 N° 3, P. Locatelli.....	289
<u>Figura 19:</u> <i>Dispositio</i> del 1 <sup>er</sup> mov. <i>Adagio</i> , sonata Op. 2 N° 4, P. Locatelli.....	293
<u>Figura 20:</u> <i>Dispositio</i> del 1 <sup>er</sup> mov. <i>Vivace</i> , sonata Op. 2 N° 5, P. Locatelli.....	297
<u>Figura 21:</u> <i>Dispositio</i> del 1 <sup>er</sup> mov. <i>Largo</i> , sonata Op. 2 N° 6, P. Locatelli.....	302
<u>Figura 22:</u> <i>Dispositio</i> del 1 <sup>er</sup> mov. <i>Largo</i> , sonata Op. 2 N° 7, P. Locatelli.....	305
<u>Figura 23:</u> <i>Dispositio</i> del 1 <sup>er</sup> mov. <i>Largo</i> , sonata Op. 2 N° 8, P. Locatelli.....	309
<u>Figura 24:</u> <i>Dispositio</i> del 1 <sup>er</sup> mov. <i>Andante</i> , sonata Op. 2 N° 9, P. Locatelli.....	314
<u>Figura 25:</u> <i>Dispositio</i> del 1 <sup>er</sup> mov. <i>Largo</i> , sonata Op. 2 N° 10, P. Locatelli.....	318
<u>Figura 26:</u> <i>Dispositio</i> del 1 <sup>er</sup> mov. <i>Largo</i> , sonata Op. 2 N° 11, P. Locatelli.....	320
<u>Figura 27:</u> <i>Dispositio</i> del 1 <sup>er</sup> mov. <i>Largo</i> , sonata Op. 2 N° 12, P. Locatelli.....	324

<u>Figura 27:</u> <i>Dispositio</i> , 1 <sup>er</sup> mov. <i>Adagio</i> , “ <i>Sonate metodiche...</i> ”, Libro I, N° 1, G. Ph. Telemann..	325
<u>Figura 28:</u> <i>Dispositio</i> , 1 <sup>er</sup> mov. <i>Adagio</i> , “ <i>Sonate metodiche...</i> ”, Libro I, N° 2, G. Ph. Telemann...	328
<u>Figura 29:</u> <i>Dispositio</i> , 1 <sup>er</sup> mov. <i>Grave</i> , “ <i>Sonate metodiche...</i> ”, Libro I, N° 3, G. Ph. Telemann.....	332
<u>Figura 30:</u> <i>Dispositio</i> , 1 <sup>er</sup> mov. <i>Andante</i> , “ <i>Sonate metodiche...</i> ”, Libro I, N° 4, G. Ph. Telemann..	336
<u>Figura 31:</u> <i>Dispositio</i> , 1 <sup>er</sup> mov. <i>Largo</i> , “ <i>Sonate metodiche...</i> ”, Libro I, N° 5, G. Ph. Telemann.....	340
<u>Figura 32:</u> <i>Dispositio</i> , 1 <sup>er</sup> mov. <i>Cantabile</i> , “ <i>Sonate metodiche...</i> ”, Libro I, N° 6, G. Ph. Telemann.....	343
<u>Figura 33:</u> <i>Dispositio</i> , 1 <sup>er</sup> mov. <i>Siciliana</i> , “ <i>Sonate metodiche...</i> ”, Libro II, N° 1, G. Ph. Telemann.....	346
<u>Figura 34:</u> <i>Dispositio</i> , 1 <sup>er</sup> mov. <i>Adagio</i> , “ <i>Sonate metodiche...</i> ”, Libro II, N° 2, G. Ph. Telemann..	349
<u>Figura 35:</u> <i>Dispositio</i> , 1 <sup>er</sup> mov. <i>Andante</i> , “ <i>Sonate metodiche...</i> ”, Libro II, N° 3, G. Ph. Telemann.....	352
<u>Figura 36:</u> <i>Dispositio</i> , 1 <sup>er</sup> mov. <i>Largo</i> , “ <i>Sonate metodiche...</i> ”, Libro II, N° 4, G. Ph. Telemann....	355
<u>Figura 37:</u> <i>Dispositio</i> , 1 <sup>er</sup> mov. <i>Andante</i> , “ <i>Sonate metodiche...</i> ”, Libro II, N° 5, G. Ph. Telemann.....	358
<u>Figura 38:</u> <i>Dispositio</i> , 1 <sup>er</sup> mov. <i>Andante</i> , “ <i>Sonate metodiche...</i> ”, Libro II, N° 6, G. Ph. Telemann.....	361
<u>Figura 40:</u> <i>Dispositio</i> . Fantasía N° 1, G. Ph. Telemann.....	366
<u>Figura 41:</u> <i>Dispositio</i> . Fantasía N° 2, G. Ph. Telemann.....	370
<u>Figura 42:</u> <i>Dispositio</i> . Fantasía N° 3, G. Ph. Telemann.....	374
<u>Figura 43:</u> <i>Dispositio</i> . Fantasía N° 4, G. Ph. Telemann.....	378
<u>Figura 44:</u> <i>Dispositio</i> . Fantasía N° 5, G. Ph. Telemann.....	384
<u>Figura 45:</u> <i>Dispositio</i> . Fantasía N° 6, G. Ph. Telemann.....	388
<u>Figura 45:</u> <i>Dispositio</i> . Fantasía N° 7, G. Ph. Telemann.....	392
<u>Figura 46:</u> <i>Dispositio</i> . Fantasía N° 8, G. Ph. Telemann.....	397
<u>Figura 47:</u> <i>Dispositio</i> . Fantasía N° 9, G. Ph. Telemann.....	402
<u>Figura 48:</u> <i>Dispositio</i> . Fantasía N° 10, G. Ph. Telemann.....	405
<u>Figura 50:</u> <i>Dispositio</i> . Fantasía N° 11, G. Ph. Telemann.....	410

<u>Figura 51</u> : <i>Dido</i> , último movimiento de <i>Introduzione a 3</i> TWV 42: C1, de <i>Der getreue Musikmeiste</i> .....	412
<u>Figura 52</u> : <i>Dispositio</i> . Fantasía N° 12, G. Ph. Telemann.....	415
<u>Figura 53</u> : Comienzo de la Sonata en mi menor BWV 1034 en la copia de J. P. Kellner.....	453
<u>Figura 54</u> : Análisis del bajo del <i>exordio</i> (c. 1 / c. 9.1), <i>Adagio ma non tanto</i> , BWV 1034, J. S. Bach.....	463
<u>Figura 55</u> : Análisis de la melodía (c. 1 / c. 3.1), <i>Adagio ma non tanto</i> , BWV 1034, J. S. Bach....	468
<u>Figura 56</u> : Análisis de la melodía (c. 3 / c. 5.1), <i>Adagio ma non tanto</i> , BWV 1034, J. S. Bach....	470
<u>Figura 57</u> : Análisis de la melodía (c. 5 / c. 9.1), <i>Adagio ma non tanto</i> , BWV 1034, J. S. Bach....	472
<u>Figura 58</u> : Estructura chiasmática del bajo (c. 1 / c. 9.1), <i>Adagio ma non tanto</i> , BWV 1034, J. S. Bach.....	473
<u>Figura 59</u> : <i>Hypotiposis</i> de la cruz en el primer número de la Pasión según San Mateo, BWV 244, J. S. Bach.....	474
<u>Figura 60</u> : Facsímil autógrafo del exordio y el inicio del canto del Aria N° 4 para contralto, flauta travesera y bajo continuo: <i>Betörte Welt, betörte Welt!</i> , BWV 94. J. S. Bach.....	476
<u>Figura 61</u> : Análisis de la melodía (c. 1-2), Aria N° 4, BWV 94. J. S. Bach.....	481
<u>Figura 62</u> : Análisis de la melodía (c. 3-5), Aria N° 4, BWV 94. J. S. Bach.....	483
<u>Figura 63</u> : Análisis de la melodía (c. 5-6), Aria N° 4, BWV 94. J. S. Bach.....	484
<u>Figura 64</u> : facsímil de la Tabla VIII, <i>Versuch...</i> , J. J. Quantz.....	492
<u>Figura 65</u> : Facsímil de la Tabla XI. Fig. 6 y 7, <i>Versuch...</i> , J. J. Quantz.....	493
<u>Figura 66</u> : J. J. Quantz, fragmento del <i>Adagio</i> ornamentado “ <i>Versuch...</i> ”, 1752, Capítulo XIV §41 y tablas xvii, xviii y xix. Transcripción de matices de Bruce Haynes.....	505
<u>Figura 67</u> : Listado de gestos extraídos de “ <i>Chirologia</i> ”, J. Buwler 1644.....	509
<u>Figura 68</u> : Expresión de pena, fig. 222.....	511
<u>Figura 69</u> : Gestualidad y pasiones en el <i>Adagio ma non tanto</i> , BWV 1034. J. S. Bach.....	512
<u>Figura 70</u> : <i>Dispositio</i> del 1 <sup>er</sup> mov., <i>Adagio ma non tanto</i> , BWV 1034, J. S. Bach.....	517
<u>Figura 71</u> : Análisis de la <i>narratio</i> (cc. 9-13), 1 <sup>er</sup> mov., <i>Adagio ma non tanto</i> , BWV 1034, J. S. Bach.....	519
<u>Figura 72</u> : Análisis de la <i>narratio</i> (cc. 13-17), 1 <sup>er</sup> mov., <i>Adagio ma non tanto</i> , BWV 1034, J. S. Bach.....	520



<u>Figura 73</u> : Análisis de la <i>propositio</i> (cc. 17-19), 1 <sup>er</sup> mov., <i>Adagio ma non tanto</i> , BWV 1034, J. S. Bach.....	522
<u>Figura 74</u> : Análisis de la <i>confutatio</i> (cc. 19-21), 1 <sup>er</sup> mov., <i>Adagio ma non tanto</i> , BWV 1034, J. S. Bach.....	524
<u>Figura 75</u> : Disposición retrógrada de la <i>confirmatio</i> , 1 <sup>er</sup> mov., <i>Adagio ma non tanto</i> , BWV 1034, J. S. Bach.....	525
<u>Figura 76</u> : Comparación <i>exordio-peroratio</i> , 1 <sup>er</sup> mov., <i>Adagio ma non tanto</i> , BWV 1034, J. S. Bach.....	527
<u>Figura 77</u> : <i>Dispositio</i> , 2 <sup>do</sup> mov., <i>Allegro</i> , BWV 1034, J. S. Bach.....	529
<u>Figura 78</u> : Análisis del <i>exordio</i> (cc. 1-5), 2 <sup>do</sup> mov., <i>Allegro</i> , BWV 1034, J. S. Bach.....	531
<u>Figura 79</u> : Análisis del <i>exordio</i> (cc. 5.4-9), 2 <sup>do</sup> mov., <i>Allegro</i> , BWV 1034, J. S. Bach.....	532
<u>Figura 80</u> : Análisis del <i>exordio</i> (cc. 9.4-15), 2 <sup>do</sup> mov., <i>Allegro</i> , BWV 1034, J. S. Bach.....	534
<u>Figura 81</u> : Facsímil del método de M. Corrette.....	535
<u>Figura 82</u> : Análisis de la <i>narratio</i> (cc. 15-19), 2 <sup>do</sup> mov., <i>Allegro</i> , BWV 1034, J. S. Bach.....	536
<u>Figura 83</u> : Análisis de la <i>narratio</i> (cc. 19-24), 2 <sup>do</sup> mov., <i>Allegro</i> , BWV 1034, J. S. Bach.....	536
<u>Figura 84</u> : Análisis de la <i>narratio</i> (cc. 24-28), 2 <sup>do</sup> mov., <i>Allegro</i> , BWV 1034, J. S. Bach.....	537
<u>Figura 85</u> : Análisis de la <i>propositio</i> (cc. 28-32), 2 <sup>do</sup> mov., <i>Allegro</i> , BWV 1034, J. S. Bach.....	537
<u>Figura 86</u> : Análisis de la <i>propositio</i> (cc. 32-39), 2 <sup>do</sup> mov., <i>Allegro</i> , BWV 1034, J. S. Bach.....	538
<u>Figura 87</u> : Análisis de la <i>confutatio</i> (cc. 39-55), 2 <sup>do</sup> mov., <i>Allegro</i> , BWV 1034, J. S. Bach.....	539
<u>Figura 88</u> : Análisis de la <i>confirmatio</i> (cc. 55-64), 2 <sup>do</sup> mov., <i>Allegro</i> , BWV 1034, J. S. Bach.....	540
<u>Figura 89</u> : Análisis de la <i>peroratio</i> (cc. 64-69), 2 <sup>do</sup> mov., <i>Allegro</i> , BWV 1034, J. S. Bach.....	541
<u>Figura 90</u> : <i>Dispositio</i> , 3 <sup>er</sup> mov., <i>Andante</i> , BWV 1034, J. S. Bach.....	545
<u>Figura 91</u> : Análisis del bajo, 3 <sup>er</sup> mov., <i>Andante</i> , BWV 1034, J. S. Bach.....	547
<u>Figura 92</u> : Análisis de la <i>narratio</i> (c. 7 / c. 13.1.1), 3 <sup>er</sup> mov., <i>Andante</i> , BWV 1034, J. S. Bach....	550
<u>Figura 93</u> : Análisis de la <i>narratio</i> (c. 13.1.2 / c. 19.1), 3 <sup>er</sup> mov., <i>Andante</i> , BWV 1034, J. S. Bach.....	552
<u>Figura 94</u> : Análisis de la <i>propositio</i> (c. 20 / c. 27), 3 <sup>er</sup> mov., <i>Andante</i> , BWV 1034, J. S. Bach.....	554
<u>Figura 95</u> : Análisis de la <i>confutatio</i> (c. 27 / c. 31.1.1), 3 <sup>er</sup> mov., <i>Andante</i> , BWV 1034, J. S. Bach.....	555

<u>Figura 96</u> : Análisis de la <i>confutatio</i> (c. 32.1.2 / c. 42), 3 <sup>er</sup> mov., <i>Andante</i> , BWV 1034, J. S. Bach.....	558
<u>Figura 97</u> : Análisis de la <i>confirmatio</i> (c. 43 / c. 49.1), 3 <sup>er</sup> mov., <i>Andante</i> , BWV 1034, J. S. Bach.....	559
<u>Figura 98</u> : Análisis de la <i>peroratio</i> (c. 49.1 / c. 55), 3 <sup>er</sup> mov., <i>Andante</i> , BWV 1034, J. S. Bach.....	561
<u>Figura 99</u> : <i>Dispositio</i> , 4 <sup>to</sup> mov., <i>Allegro</i> , BWV 1034, J. S. Bach.....	561
<u>Figura 100</u> : Análisis del <i>exordio</i> , Aria <i>Erschüttre dich nur nicht, verzagte Seele</i> , BWV 99, J. S. Bach.....	565
<u>Figura 101</u> : Análisis del <i>exordio</i> (c. 1 / c. 5), 4 <sup>to</sup> mov., <i>Allegro</i> , BWV 1034, J. S. Bach.....	567
<u>Figura 102</u> : Análisis del <i>exordio</i> (c. 5 / c. 13), 4 <sup>to</sup> mov., <i>Allegro</i> , BWV 1034, J. S. Bach.....	568
<u>Figura 103</u> : Análisis de la <i>narratio</i> (c. 13 / c. 42), 4 <sup>to</sup> mov., <i>Allegro</i> , BWV 1034, J. S. Bach.....	569
<u>Figura 104</u> : Análisis de la <i>narratio</i> (c. 27 / c. 36), 4 <sup>to</sup> mov., <i>Allegro</i> , BWV 1034, J. S. Bach.....	570
<u>Figura 105</u> : Análisis de la <i>propositio</i> (c. 43 / c. 49), 4 <sup>to</sup> mov., <i>Allegro</i> , BWV 1034, J. S. Bach....	571
<u>Figura 106</u> : Análisis de la <i>confutatio</i> (c. 49 / c. 57), 4 <sup>to</sup> mov., <i>Allegro</i> , BWV 1034, J. S. Bach....	572
<u>Figura 107</u> : Análisis de la <i>confutatio</i> (c. 57 / c. 69), 4 <sup>to</sup> mov., <i>Allegro</i> , BWV 1034, J. S. Bach....	573
<u>Figura 108</u> : Análisis de la <i>confirmatio</i> (c. 69 / c. 82), 4 <sup>to</sup> mov., <i>Allegro</i> , BWV 1034, J. S. Bach..	574
<u>Figura 109</u> : Análisis de la <i>peroratio</i> (c. 82 / c. 88), 4 <sup>to</sup> mov., <i>Allegro</i> , BWV 1034, J. S. Bach.....	575

## Introducción:

"No se valora en su justa medida al marco, que contiene la magia patética del sentido sin permitir que se derrame por los bordes hacia el mar de aceite de lo indeterminado [...] Honremos al marco, porque saca de lo uniforme la variedad de la pasión."

Juan José Saer.

Argumentos (1969-1975)

Cuentos completos 1957-2000, Seix Barral

La cita de Juan José Saer pareciera aludir al uso de la retórica en la construcción de los discursos artísticos, olvidada y desprestigiada a partir de la concepción idealista del Arte inaugurada por el movimiento romántico. También hace referencia al problema de la representación de las pasiones, núcleo central del arte barroco. El presente proyecto de investigación pretende ahondar en la utilización de la retórica musical para el análisis y la interpretación del repertorio flautístico de principios del s. XVIII, cuando la disciplina se hallaba en plena vigencia, aún en medio de cambios en la concepción estética de la música.

Nos proponemos responder las siguientes preguntas:

- ¿Es posible configurar un análisis retórico-musical suficientemente sistemático para abordar el repertorio anterior al clasicismo?
- Este análisis basado en las premisas de la *Musica Poetica*<sup>2</sup>, además de posibilitar una mejor comprensión de dicho repertorio ¿admite una hermenéutica no normativa en función de una praxis interpretativa?
- ¿Puede el análisis retórico-musical ser útil para la interpretación actual del repertorio histórico, inserto en la complejidad de la praxis musical actual?

El proyecto plantea la hipótesis de que un análisis retórico-musical basado en la disciplina de la *Musica Poetica* se torna lo suficientemente sistemático al aplicarlo a un corpus considerable de repertorio y presentar resultados significativos.

Este análisis se plantea no sólo como una descripción válida de una construcción cerrada sino como una aplicación de herramientas que permitan flexibilizar las normas y requerimientos que la interpretación de un determinado género o estilo prescribe. Su objetivo final es el proceso de ejecución en tiempo real y la comunicación con el oyente.

---

<sup>2</sup> El término se refiere genéricamente a la disciplina que aplica las herramientas de la retórica a la música. Si bien hay empleos anteriores del concepto, se toma como punto de partida de la disciplina el tratado del mismo nombre de Joachim Burmeister de 1606

Este último objetivo otorgará armas al intérprete de repertorios históricos también para operar en el complejo marco de la praxis musical actual, alejándolo así de la función meramente reproductiva y mediadora entre compositor y oyente que conlleva la concepción idealista decimonónica de la música y lo acerca a otros géneros como los de las diversas manifestaciones de la música popular.

Para el análisis y las conclusiones performáticas, se toma como marco el repertorio flautístico de principios del s. XVIII en Francia, Italia y Alemania, momento que coincide con la construcción progresiva del perfil del flautista como músico profesional.

### **1. Problemáticas estéticas de la práctica de la “música antigua” en el presente**

Existe un problema terminológico -que oculta a su vez un problema epistemológico- relacionado con las diferentes maneras de nombrar al movimiento de reconstrucción de repertorios históricos, sus rasgos interpretativos y también sus modos de recepción. Aunque la reconstrucción de música del pasado ahonda sus raíces en los postulados de la Ilustración, se lo suele relacionar más específicamente con los movimientos de interpretación que levantaron las banderas de la “autenticidad” en la segunda mitad del siglo XX. Adoptaremos el término “música antigua”, entre comillas, por ser el más difundido en castellano -aunque evidentemente inexacto e insuficiente- cuando nos refiramos al repertorio, al género y al movimiento socio-cultural en sentido amplio. En otros idiomas la misma problemática se encuentra con los términos “*Early Music*” en inglés, “*Musique ancienne*” en francés o “*Alte Musik*” en alemán.

En inglés se han acuñado un par de denominaciones que hacen especial referencia a las características particulares de la praxis interpretativa. Nos referimos a “*Historically Informed performance*” (ejecución históricamente informada), con su sigla HIP; “*Period Performer*” (difícil de traducir al castellano, quizás “ejecutante especializado en períodos históricos” o “ejecutante historicista”) al igual que “*Period Instrument*”<sup>3</sup>.

Este movimiento, ha problematizado entonces los hábitos y tradiciones interpretativas, dialogando con la investigación musicológica, las fuentes y los repertorios históricos, transitados u olvidados, como fuente de inspiración para diversificar tanto la ejecución como la recepción y difusión de esta música.

---

3 Una traducción aproximada, de uso habitual, podría ser “instrumento histórico”, aunque el término “*period*” hace referencia a un instrumento relacionado con un período histórico particular (barroco, renacentista, etc.)

El intérprete históricamente informado se ve enfrentado cotidianamente a una serie de dudas y preguntas sobre la validez, legitimidad y corrección de su accionar artístico: ¿es la ‘música antigua’ sólo un epígono evanescente de la modernidad destinado a no aportar valores artísticos novedosos?; ¿el músico que se especializa en este repertorio es sólo un ‘técnico’, a la manera de un restaurador, destinado a ‘enmarcar’ las obras en un ‘museo imaginario’ musical como el concebido por Malraux, sin peso creativo propio? o por el contrario, la música de épocas pretéritas, con su específica entidad, ¿aporta algo diferente a la realidad musical presente?; ¿qué rol juega el intérprete en este caso?; ¿cómo opera la recepción de estos repertorios?

Habiendo sido enfrentada, o al menos problematizada, la cuestión de la “autenticidad” en las interpretaciones históricamente informadas<sup>4</sup>, se conviene en aceptar que ninguna versión ‘históricamente informada’ está respaldada por un criterio de verdad; más bien es el resultado de una compleja alquimia que conjuga el estado presente de los conocimientos históricos y musicológicos, las posibilidades de reconstrucción de documentos<sup>5</sup> y la compleja red de relaciones que implica el quehacer artístico contemporáneo. En este sentido, el historiador Jacques Le Goff señala que “[...] la historia es la ciencia del pasado, con la condición de saber que éste se convierte en objeto de la historia a través de una reconstrucción que se pone en cuestión continuamente” (Le Goff, 1991: 29)

El intérprete de “música antigua” presenta entonces un doble rostro: por un lado debe ser fiel a los hechos históricos -no unívocos, sino pasibles de márgenes de exégesis- y por otra parte debe crear un producto artístico, el cual tampoco resulta completamente arbitrario sino que reposa en las posibilidades combinatorias de los hechos históricos y las características de la comunicación con los actuales oyentes, en el efímero aquí y ahora de una interpretación. Un intérprete históricamente informado se ubica irrevocablemente en el presente, aunque opere con el pasado.

Esta actualidad de la praxis debe considerar los peligros de una exégesis errónea y los anacronismos relacionados con una actividad de un pasado desvanecido. La actividad del intérprete históricamente informado hoy día pareciera reflejar el concepto de la historia de Walter Benjamin, en especial su noción de “apropiación del pasado”. Leemos en Forster (2009):

---

4 Para un panorama de dicha problemática ver Kenion, N. (1988); Neumann, F. (1989); Taruskin, R. (1995) y Waisman, L. (1995). Para la reflexión filosófica originada por la misma ver Kivi, P. 1995.

5 Entendiéndose aquí no sólo las fuentes de la música misma, sino también las técnicas de ejecución, la luthería, etc.

El concepto de apropiación del pasado en Benjamin supone también respetar la materialidad que guarda esa época a la que se cita, lo que podría denominarse ‘la verdad de lo acontecido’; pero sabiendo que no hay relación con el pasado que no implique un gesto constructivo que el propio presente realiza en su viaje hacia los tiempos pretéritos. (p. 29)

Quizás sea interesante aquí acudir al siguiente pasaje de Benjamin, considerando su metáfora como una posible descripción de lo peculiar del arte del intérprete históricamente informado:

La lengua determinó en forma inequívoca que la memoria no es un instrumento para la exploración del pasado, sino solamente el medio. Así como la tierra es el medio en el que yacen enterradas las viejas ciudades, la memoria es el medio de lo vivido. Quien intenta acercarse a su propio pasado sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava. [...] Quien sólo haga el inventario de sus hallazgos sin poder señalar en qué lugar del suelo actual conserva sus recuerdos, se perderá lo mejor. Por eso los auténticos recuerdos no deberán exponerse en forma de relato sino señalando con exactitud el lugar en el que el investigador se apoderó de ellos. Épico y rapsódico en sentido estricto, el recuerdo verdadero deberá, por lo tanto, proporcionar simultáneamente una imagen de quien recuerda, así como un buen informe arqueológico debe indicar ante todo qué capas hubo que atravesar para llegar a aquella de la que provienen los hallazgos.<sup>6</sup> (Forster, 2009,36)

Una de las dificultades principales que enfrenta el intérprete históricamente informado radica en la vigencia de la noción de obra de arte -inaugurada por la modernidad- como construcción autónoma y cerrada, y por lo tanto con un matiz de atemporalidad. Por otra parte, y en relación con lo anterior, se plantea la dificultad de reproducir un arte pretérito dirigiéndolo a un público actual, cuyas competencias particulares, diferentes a las “antiguas”, hay que considerar. Al respecto, leemos en Copley (2008):

Estas cuestiones están relacionadas con las respuestas a los artefactos por las audiencias contemporáneas, tanto como con el modo en que sería posible reconstruir aquellas respuestas hoy día cuando dichas audiencias han desaparecido, especialmente identificando en la construcción de los artefactos en sí mismos una conciencia de la(s) audiencia(s) a las cuales estaban dirigidos. De esta manera, estas cuestiones desafían el imperativo canónico por el cual el “sentido” de los artefactos -música, novelas, obras de teatro, etc.- está determinado

---

<sup>6</sup> El subrayado es nuestro.

por discursos retrospectivos que dictaminan para el período contemporáneo qué es “bueno” y digno de valoración o preservación y qué no lo es.<sup>7</sup> (p. 14)

Ciertas ideas heredadas sobre el pasado, el arte y las prácticas interpretativas representan un obstáculo para la comprensión de los repertorios históricos. La sacralización del pasado está en el núcleo de la concepción romántica de la historia. Resulta así una visión de la misma "de la cual depende evidentemente la validez de la pretensión de la filosofía de obtener la esencia del arte a partir de las obras del pasado y de predecir su porvenir a la luz de ese pasado mismo." (Schaeffer & Ibarlucía, 2007, p. 25) Esta visión determinista de la historia, originará el fenómeno del “canon”:

Un canon es un cuerpo de grandes obras que se escucha regularmente, una lista acreditada. [...obras] elegidas por reconocidas autoridades como aptas para la contemplación y admiración, y respetadas como ejemplos supremos y puntos de referencia para la valoración.<sup>8</sup> (Haynes, 2007, p. 69)

Lo canónico jerarquizará ciertas obras del repertorio y dejará de lado otras consideradas menores. Lidia Goehr (1994) aborda esta problemática cuando afirma que la expresión “obra musical” se usa con un sentido no solo clasificatorio, sino también evaluativo, en el sentido de que aquella música que no pertenece a esa categoría ocupa un rango menor que el de la música “seria”. Esta noción, por lo tanto, influye en la recepción de la música y en las actitudes con que tanto intérpretes como oyentes enfrentan el hecho musical.

Por el contrario, teóricos y fuentes de los siglos XVII y XVIII conciben a las obras musicales desde la perspectiva del oyente. Esta inclinación hacia la audiencia, el vocabulario empleado en los textos teóricos y sus categorías de pensamiento son fundamentalmente retóricas: están construidas a partir de la premisa de que la música debe convencer, deleitar e informar a un determinado receptor. Recién en los comienzos del Romanticismo las obras aparecen “alejadas” del público, que debe “acercarse” a ellas para su comprensión. En este sentido recordemos la célebre reseña crítica de E. T. A. Hoffmann a la Quinta Sinfonía de Beethoven, en la que sostiene que “[...] es ahora obligación de la

---

<sup>7</sup> *These questions are concerned with the responses to artefacts by contemporary audiences, as well as the ways in which it might be possible to reconstruct those responses now that the audiences have gone and, especially, identifying in the construction of artefacts themselves a sense of the audience(s) at which they were aimed. As such, these questions challenge the canonical imperative in which the ‘meaning’ of artefacts -music, novels, plays, and so forth- is fixed by retrospective discourses which pronounce for the contemporary period on what is ‘good’ and worthy of value or preservation and what is not.*

<sup>8</sup> *A Canon is a corpus of works that is regularly heard, an authoritative list [...works] chosen by recognized authorities as suitable for contemplation and admiration, and respected as superior examples and benchmarks of value.*

audiencia educarse a sí misma, para ampliar sus sensibilidades estéticas, y adecuarse al compositor y su obra.” En (Bond, 1991, p. 58).

Nuestro complejo presente ya no se rige solamente por los conceptos del Canon, la institución del Museo y la eminencia del Arte autónomo decimonónicos. Por lo tanto es legítimo intentar comprender el repertorio musical de los períodos anteriores a la concepción idealista del arte a partir de las herramientas teóricas que los explicaron en su origen, en su ejecución, su contexto y su recepción. La disciplina de la retórica musical, a partir de cómo fue desarrollada por los teóricos contemporáneos y la comprensión del pensamiento retórico, estético y filosófico presente en las competencias del receptor de aquellas épocas pueden aportarnos valiosas herramientas hermenéuticas que aporten a una más rica inserción artística de estas músicas en el presente.

## **2. Receptor y comunicación**

Es así que el intérprete históricamente informado deberá intentar profundizar en los fundamentos históricos de los procesos de comunicación artísticos y musicales propios de la época que dio origen a los repertorios que pretende abordar con su praxis. Las herramientas que brinda la *Musica Poetica*, es decir la disciplina de la Retórica orientada a la música, pueden ser útiles a la consecución de estos fines.

El fenómeno del Canon, la sacralización del pasado y la estética centrada en la obra (que acentúa la individualidad del compositor, la idea de *Werktreu*, el concepto de *Urtext*, etc.), son contrarios a la matriz comunicativa que subyace en el enfoque retórico. La retórica como poética no comparte estas nociones, ya que modela la producción de discursos artísticos privilegiando el efecto sobre el receptor. Por lo tanto, el conocimiento de los mecanismos retóricos puestos en juego debería auxiliar al intérprete de repertorios históricos en su formación y en su praxis interpretativa, en pro de una relación vital y dinámica con su audiencia.

## **3. La Retórica y la *Musica poetica***

La retórica concibe al discurso musical como una totalidad dinámica y abierta que se modifica y se verifica en tiempo real en el momento de la actualización del discurso frente a un determinado receptor con un perfil particular. Al respecto dice el semiólogo Eero Tarasti:



[...] la retórica constituye un verdadero desafío para las prácticas actuales del análisis y de la teoría musical. Está muy cerca de otras nociones que determinan la esencia social de la música como el género, los tópicos, los afectos, los tipos musicales, las formas, etc.<sup>9</sup> En (López Cano, 2012, p. 13)

Es así que el análisis retórico puede ayudar al intérprete de “música antigua” a ser consciente de su rol activo en el proceso de comunicación, garantizándole una presencia creativa que lo aleje de ser un mero realizador de instrucciones y reglas. El conocimiento de la dimensión retórica de este repertorio puede favorecer su relación con otras manifestaciones de la realidad musical actual. Intentaremos entonces elaborar un análisis que se oriente a enfatizar un planteo no normativo de la ejecución, a diferencia de la mayor parte de la literatura existente que trata sobre la *actio* musical.

El proyecto de investigación aplicará herramientas proporcionadas por los teóricos de la *Musica Poetica* y por los tratados de interpretación históricos al análisis de repertorio de la flauta travesera. Dicho análisis apuntará a ampliar las prácticas actuales de interpretación del citado repertorio, intentando aportar elementos novedosos para una hermenéutica que dé lugar a la actividad creativa del ejecutante.

#### **4. Estado de la cuestión**

Tanto la reflexión sobre el fenómeno de la ejecución de repertorios históricos y el rescate de la Retórica como disciplina de análisis textual y de la retórica musical en especial poseen ya amplios antecedentes en la investigación académica, como también en la literatura de divulgación o didáctica. En especial, la búsqueda de criterios de interpretación bajo la premisa de la “autenticidad”, en los años de la década del 80 del siglo pasado, permitió intentar relacionar los estudios musicológicos específicos con las necesidades prácticas que una explosión en el consumo de estos “nuevos” repertorios demandaba. En la literatura en español, es destacable la obra de Rubén López Cano: su libro “Música y retórica en el barroco” (2011) originado en una tesis doctoral y sus trabajos que relacionan la retórica musical con la semiología y los enfoques cognitivos.

Se sigue investigando y reflexionando sobre el tema. Aparecen trabajos y tesis de posgrado y doctorado relacionados con la retórica musical. Más cerca de nuestro medio, en Brasil se organiza periódicamente un Congreso sobre retórica musical en la Universidad de San Pablo. En la Argentina, en 2016 se cumplieron los diez años de la existencia de la

---

<sup>9</sup> El subrayado es nuestro.

Tecnicatura Superior en Música Antigua del Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla” de la Ciudad de Buenos Aires, ámbito en el cual y como parte del *curriculum* de formación de los jóvenes intérpretes se imparte un Seminario de Introducción a la Retórica Musical.

Sin embargo, podríamos decir que el interés en relacionar la teoría retórica con la praxis interpretativa no ha sido exhaustivamente explorado<sup>10</sup> y cuando se ha reflexionado sobre este tópico, se lo ha hecho fundamentalmente desde una perspectiva normativa. Si bien es cierto que los tratadistas de la *Musica Poetica* hicieron siempre poca referencia a la *Actio*, no es menos significativo que la musicología aportó al movimiento de la música antigua un amplio abanico de estudios sobre tratados y manuales de ejecución históricos que suplían con creces esta carencia. Ya autores como Johann Joachim Quantz reflexionaron sobre la problemática de la normatividad:

Hay que tener en cuenta que, en muchas ocasiones, resultaría demasiado tedioso o, incluso, imposible, argumentar y aportar prueba sobre asuntos que, casi siempre, dependen más de cuestiones de gusto. Si alguien prefiere no atender a unos preceptos como los míos, que proceden de mi propio buen gusto y están filtrados por una larga experiencia y una cuidadosa reflexión, siempre será libre de confutarlos, y de decidir lo que estime mejor. (Quantz, 2016, pp. 687-688 )

El concepto de “gusto” en el siglo XVIII es complejo. A veces representa aspectos estilísticos y/o nacionales (“el gusto francés”, “*les goûts réunis*”, etc.), otras veces hace referencia a aspectos casi técnicos de la ejecución: una ejecución con “buen gusto” es una versión con ornamentación adecuada. David Hume (Hume & Marey, 2003) realiza una acabada crítica sobre el concepto, relacionándolo con facultades innatas pero que pueden adquirirse y refinarse a partir del contacto con obras de “genio”. Al referirse a “pruebas que [...] tienen que ver únicamente con el gusto”, Quantz alude al incipiente desarrollo de la individualidad artística, surgida a partir de la experiencia como intérprete, la reflexión sobre la misma y no sobre la autoridad que otorga un sistema aplicado mecánicamente.

En este sentido, un análisis retórico que contemple la totalidad del proceso descrito en la disciplina como *inventio*, *elocutio*, *dispositio*, *memoria* y *actio* posibilitaría la utilización de las normas, prescripciones y rasgos de estilo de una manera fluida, concibiendo a la obra más como un marco eventual de fenómenos comunicativos que como una construcción ideal cerrada y absoluta.

---

<sup>10</sup> Como excepción podemos citar el vasto trabajo de Judy Tarling (1994).

## **CAPÍTULO I**

### **Flauta y flautistas: construcción del intérprete especializado**

Las nociones estéticas, estilísticas e históricas reseñadas en la sección anterior están presentes en la práctica interpretativa en “tiempo real”. Consideramos que el análisis retórico propuesto asiste al intérprete actual con una mejor comprensión del repertorio y de sus atributos comunicativos. Pero para dimensionar el papel que pudo haber cabido a la retórica en la praxis musical deberemos estudiar al intérprete del período histórico coincidente tanto con el repertorio como con el instrumento elegido. Intentaremos entonces describir el proceso de configuración y consolidación del rol del flautista como intérprete-artista especializado, en Francia, a fines del siglo XVII y durante gran parte del siglo XVIII, en relación con los profundos cambios sociales que enmarcaron dicho desenvolvimiento. Haremos luego referencia a lo sucedido en Alemania, ya que, en el caso de la flauta, el desarrollo del instrumento y de sus intérpretes presenta ligazones profundas.

La evolución de la estructura política autocrática, que llega a su apogeo con Luis XIV y el progresivo protagonismo de la burguesía a partir de fines de su reinado, la subsiguiente regencia y el reinado de Luis XV se ven reflejados en el cambio de las instituciones musicales, en los desarrollos de géneros y prácticas y en la diversificación de las modalidades de consumo de la música. Sobre dicho fondo, la flauta y el flautista se van definiendo como protagonistas peculiares. El propio perfil organológico del instrumento cristaliza en una tipología que estará vigente, con leves cambios, hasta el período clásico. La construcción del rol del flautista como intérprete especializado y la consolidación del campo específico en el que éste actúa podrían entenderse como una de las manifestaciones del proceso de autonomía del arte y del artista inaugurado por la primera modernidad.

#### **1 Marco histórico**

Sin entrar en la polémica sobre lo adecuado o errado de la periodización histórica, adoptaremos el concepto de tiempo histórico planteado por R. Koselleck (1993). Dicho autor opone la noción de tiempo cronológico, que implica una datación objetiva y científica, a la de "tiempo histórico", concebido como experiencia y vinculado a unidades políticas y sociales de acción, a hombres concretos que actúan y a instituciones y su organización. La modernidad inaugura la disciplina de la filosofía de la historia, que concibe el futuro como un tiempo siempre novedoso, proclive de ser pronosticado racionalmente, opuesto a las nociones anteriores escatológicas y proféticas. En especial, el

siglo XVIII realizará una mixtura particular de estas visiones, adicionando al pronóstico racional del futuro una esperanza cierta de salvación, lo cual da origen a la filosofía del "progreso". Desde alrededor del 1700 hasta Kant inclusive y la filosofía de la historia idealista, la historia comienza a concebirse como una "novela" en el sentido literario del término, lo cual implica la búsqueda de un hilo conductor que integre el agregado de acontecimientos en un sistema racional. Es así como se supera la concepción de la historia clásica como "*magistræ vitæ*", la cual supone "*exempla*" aleccionadores extraídos de un espacio temporal continuo. Para la modernidad el pasado ya no instruye, sólo instruye el futuro, por lo cual la Enciclopedia intenta abolir ciertas enseñanzas del pasado para liberar un nuevo futuro. Aparecen los conceptos de "progreso" y "revolución" ligados a los procesos históricos. Estas ideas se configuran gradualmente en un corpus ideológico fuerte, en el sentido de la definición de ideología de Martin Selinger:

Conjunto de ideas por las que los hombres proponen, explican y justifican fines y significados de una acción social organizada y específicamente de una acción política, al margen de si tal acción se propone preservar, enmendar, desplazar o construir un orden social dado. (en Eagleton, 2005, p. 26)

Esta noción es útil en el momento de comprender la conformación de un campo específico: desde las primeras identificaciones del flautista como intérprete especializado, ligado a las instituciones monárquicas, hasta la aparición del flautista como intérprete-artista independiente, inmerso en el tejido de relaciones que la ascendente burguesía va instaurando.

Dichas ideas se ven reflejadas en uno de los tratados sobre la flauta travesera más importantes de la época y que se publica a fines del lapso que nos proponemos describir, cuando podemos considerar ya claramente configurado el rol específico del flautista como intérprete especializado objeto de nuestro estudio. Nos referimos al "Ensayo de un método para ejecutar la flauta travesera" de Johann Joaquim Quantz (1752)<sup>11</sup>. El tratado denota un preciso conocimiento del estilo francés y del proceso de constitución del campo flautístico desde sus orígenes en Francia. No abundaremos en su análisis por exceder el marco del presente trabajo, pero sólo señalaremos algunos aspectos significativos que pueden orientarnos en la descripción del proceso que nos atañe. En primer lugar, se vislumbra la concepción de la historia más arriba señalada: en el capítulo I ("Breve historia y

---

<sup>11</sup> La edición original del método apareció en 1752 simultáneamente en alemán y en francés. Tomamos como referencia la edición crítica de Edward Reilly y el facsímil de la edición original francesa, los textos en castellano se citan de las traducciones de Rodolfo Murillo y Agostino Cirillo (ver referencias).

descripción de la flauta travesera"), Quantz reniega de las introducciones que aluden a los orígenes míticos del instrumento y adopta una visión más "científica":

No perderé el tiempo aquí con los relatos fabulosos e inciertos acerca del origen de las flautas que se sostienen de través delante de la boca. Como no poseemos información certera sobre el tema, resulta indiferente si se supone que el rey frigio Midas o algún otro las inventaron. Del mismo modo, no puedo determinar si la invención fue originalmente sugerida por una corriente de aire golpeando una rama hueca de un viejo arbusto, roto en el extremo, en la cual la putrefacción hizo un pequeño orificio en el costado, o si se debió a alguna otra circunstancia. (Cirillo, 2016, p. 25)

Por lo tanto, comienza reseñando el origen del instrumento desde un punto de vista organológico y con una posición claramente evolucionista, en donde abundan términos como "más perfecto que...", "mejoras", "modelo mejorado", "invención", etc.: "Los franceses fueron los primeros en perfeccionar este instrumento...." (ibidem, p. 26), "en su forma mejorada..." (ibidem, p. 27), "se le dio [a la flauta] una mejor apariencia exterior..." (ibidem, p. 27), "...una invención que dividía el pie de la flauta en dos partes..." (ibidem, p. 30), etc. Quantz nombra también otras "*inventions*" y "*améliorations*" que no considera provechosas como el pie extensible o el pie del do'. Los fragmentos citados denotan la ideología del progreso a la cual nos referíamos previamente.

Imitando a Quantz, realizaremos una breve reseña y descripción del instrumento, pues la misma nos permite situar en el tiempo el origen y constitución del campo que pretendemos estudiar, que a su vez representará el marco en el cual se desarrolla el repertorio a analizar.

## **2. La flauta travesera "barroca"**

Podemos decir que la tipología del instrumento que hoy día designamos genéricamente como "flauta travesera barroca" surge alrededor de 1670 y que mantiene sus rasgos definatorios hasta alrededor de un siglo después. Actualmente, este instrumento suele denominarse "flauta travesera barroca", (o sencillamente con el término italiano "*traverso*" para diferenciarlo del instrumento de sistema Boehm) en las lenguas romances en general y en alemán; en inglés, también suele designarse como "*one keyed flute*", es decir "flauta con una sola llave", siendo este último apelativo poco preciso desde el punto de vista estilístico y cronológico. En el período barroco, se solía referir a ella como "*Flûte allemande*" o "*Flûte traversière*" en francés; "*German flute*" en inglés, "*Flauto traverso*" o

“*traversiero*” en italiano, “*Flöte traversiere*” (J. J. Quantz) en alemán y “Flauta alemana o travesera” en castellano.

Es más difícil trazar su evolución dentro de este lapso ya que los originales existentes no están datados y al ser un producto de luthería de alto artesanado, no existen patentes ni información técnica sobre su construcción, que los gremios guardaban celosamente. Para su estudio hay que recurrir a los ejemplares y fragmentos de los mismos existentes, a los datos sobre los constructores, a los tratados de ejecución, a la iconografía, etc. Además, hoy día, son también relevantes los estudios realizados a partir de reconstrucciones y desarrollos de técnicas de ejecución.

Las primeras flautas que podemos considerar “barrocas”, constaban de tres partes: cabeza con interior cilíndrico, en donde se encuentran la embocadura y el tapón; cuerpo, con seis orificios y pie con un orificio tapado por una llave que se acciona por medio del dedo meñique. El interior del cuerpo central y el pie presentan una conicidad cuyo diámetro mayor se encuentra en la zona de la junta con la cabeza y el menor en el pie. En el Cap. I (Breve historia y descripción de la flauta travesera) §13, Quantz (Cirillo, 2016, p. 714) hace referencia a la conicidad inversa del tubo al referirse al extremo superior ancho y al extremo inferior angosto del centro intercambiable. Nunca antes se había referido a este cambio con respecto a las flautas anteriores de una sola pieza que afirma conocer ¿quizás porque éstas (las flautas más “antiguas” que Quantz conoció) ya poseían esta conicidad?<sup>12</sup> Algunas flautas presentan un pequeño acampanamiento en el pie luego de alcanzado el diámetro más pequeño. El hecho de estar divididas en tres partes, la conicidad y la incorporación de la llave, son cambios constructivos importantes que la diferencian del instrumento renacentista y del de principios del siglo XVII, básicamente cilíndricos.

El ámbito que cubre la flauta va desde el re' hasta el la'", alcanzando algunos modelos y ejemplares el do'" (según figura en algunas tablas de digitaciones de la época). De cualquier manera el ámbito más usado por el repertorio específico va desde re' hasta mi'" . Los ejemplares que han sobrevivido están afinados en un rango que varía entre un la = 390 Hz. y un la = 415 Hz. aproximadamente.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Confrontar con la argumentación sobre instrumentos transicionales del constructor Haka, o el ejemplar de Lissieu, en (Solum, 1995) y (Powell, 2002).

<sup>13</sup> El problema de la definición de la altura de una flauta se complejiza con el problema de la definición del tipo de instrumento. La “*flûte d’amour*” suele considerarse una tercera menor más grave que el instrumento estándar, pero una flauta en afinación grave podría tomarse como una “*flûte d’amour*” en una afinación más alta. De la misma manera, ejemplares en afinaciones altas podrían considerarse instrumentos transpositores. Para abundar en el tema ver Addington, C. (1984)

Una de las características distintivas de la flauta travesera barroca es adaptarse con fluidez a la afinación pura de las terceras, resultado que se logra, entre otros recursos, con digitaciones diferentes para los sostenidos y los bemoles (los primeros más bajos que los segundos). La llave produce un re#, por lo cual una de las primeras innovaciones constructivas que sufre el instrumento es el agregado de otra llave para producir el mib<sup>14</sup>. Quantz se atribuye la autoría de esta "invención" y la fecha específicamente en 1726 (Quantz 1752/1997, pp. 27-28).

También según Quantz, las flautas comienzan a dividirse en cuatro partes alrededor de 1720. Se fracciona entonces el cuerpo central en dos secciones de tres orificios cada una. Esta innovación, además de permitir un tallado más preciso de la cavidad interior, ofrece la posibilidad de cambiar uno de los centros (el cercano a la cabeza) por otros de tamaños ligeramente distintos, con el fin de adaptarse a afinaciones diferentes. Quantz describe también la adopción de un tapón graduado, un pie telescópico y una partición elongable en la cabeza.

El repertorio de la flauta travesera barroca puede datarse desde alrededor de 20 años antes de su primera aparición indicada en partitura del ballet de Lully *Le Triomphe de l'Amour* (1681) aproximadamente, hasta obras de Haydn y Mozart en donde coexiste con modelos modificados, abarcando prácticamente todos los estilos y géneros instrumentales del período barroco. Actualmente existen obras escritas por compositores contemporáneos específicamente para este instrumento.

### **3 Etapas para el análisis del rol del flautista**

Podemos tratar de definir etapas sucesivas en las que el flautista adquiere progresivamente rasgos de profesional especializado, partiendo del multi-ejecutante de instrumentos de viento. Estudiaremos en primer lugar el proceso en Francia, ya que allí podemos rastrear el perfil original del instrumento. Dichas etapas podrían distribuirse aproximadamente de la siguiente manera:

- Primera etapa: 1660/70 - 1682 (muerte de Lully)
- Segunda etapa: 1682 - 1725 (creación del "*Concert Spirituel*")
- Tercera etapa: 1725 - ca.1760 (aparición de flautas traveseras con 4 a 6 llaves)

---

<sup>14</sup> Para mayor información sobre los sistemas y peculiaridades de afinación de la flauta travesera barroca ver Tromlitz (1791)

#### **4. Primera etapa (1660/70 - 1682)**

La configuración de un rol social, como puede ser el de un intérprete especializado, implica la actuación en un determinado medio social y la adquisición y dominio de un capital cultural peculiar que reúne condiciones y conductas de distintos orígenes. En el caso del flautista del período estudiado, este capital estaba configurado por el conocimiento de las técnicas de construcción del instrumento y de las técnicas de ejecución; la definición del repertorio propio y las características estéticas del mismo; el desempeño "profesional" (los ámbitos específicos y las modalidades de trabajo) y las relaciones económicas implicadas, la composición y la publicación de música; la escritura de tratados técnico-teóricos, etc. Este capital exclusivo puede analizarse bajo la óptica del capital económico, cultural o social, generando lo que Bourdieu (2003) define como "capital simbólico".

Considerando el momento en que la flauta travesera comienza a adquirir rasgos propios que van generando un capital simbólico privativo, podemos iniciar nuestro estudio a partir de las referencias a la *flûte traversière* como objeto particularizado entre 1660/70 y 1770 aproximadamente. Quantz deja claro que el proceso de configuración del perfil distintivo del instrumento, como así los primeros flautistas reconocidos como tales, son franceses. En el capítulo citado nombra primero a *Philbert* (Philibert Rebeille, ca.1639-ca. 1717), luego a *La Barre* (Michel de la Barre, ca.1680-1743) y *Hotteterre* (Jacques-Martin Hotteterre, "*dit le Romain*", ca.1645-1722) como representantes de una primera "escuela" y luego a *Buffardin* (Pierre-Gabriel Buffardin, 1690-1768) y *Blavet* (Michel Blavet, 1700-1768), "... que en la ejecución eran muy superiores a sus predecesores".(Quantz 1752/1997: 26)

Será esclarecedor para nuestro análisis saber cómo y dónde se desempeñaban, quiénes eran y cómo se los consideraba a estos "primeros" flautistas.

##### **4.1 Las instituciones musicales bajo Luis XIV**

En los tiempos del esplendor de Luis XIV, todas las miradas se dirigían a Versailles, sede del poder, la potencia y la gloria. Nada se decidía que no fuera inspirado por la corte, por el Príncipe y por sus servidores. Lully, todopoderoso Superintendente de la Música del Rey desde 1661, director de la Academia real de música desde 1672, heraldo y cantor de la Gesta



real había impreso en la vida musical una marca profunda y durable que sobrepasó - por mucho - su sola existencia.<sup>15</sup> (Duhamel 1994, p. 22)

Duhamel describe así una situación política en la cual las artes, y la música en especial, jugaban un papel preponderante. La estrategia política de Luis XIV, desde su verdadera asunción del poder a la muerte de Mazzarino ("*l'État c'est moi!*") se basó en el accionar de ministros surgidos de la alta burguesía como Colbert y entrañó una continua lucha por la "domesticación" de la nobleza, dentro de la edificación del estado absolutista. En ese marco se puede analizar la remodelación y construcción de Versailles, que se transformará en base de la vida política y administrativa, así como de la vida intelectual y cultural del reino, teniendo como centro y eje a la figura del rey. La corte, integrada por el rey y su entorno - nobles, príncipes de sangre, cortesanos, miembros del gobierno y sus familiares, sirvientes, etc.- se instala definitivamente en Versailles en 1682, formando una verdadera "población". Según Norbert Elias: "...en el año 1744 se alojaban en el palacio alrededor de 10.000 personas, incluida la servidumbre..." (Elias 2012, p. 111). En ese ámbito, la lucha por poder y el favor real estaba vehiculizada por las funciones suntuarias y "barrocas" de la etiqueta. La instalación de la corte en Versailles originó un "drenaje" de las élites dominantes, vaciando o debilitando a la ciudad de París, tradicional sede del poder. La corte constituyó "una élite convencida de moverse en el corazón de un sistema hecho por ella y para ella, coherente pero encerrado en sí mismo." (Duhamel 1994, pp. 119-120). Esta situación duró aproximadamente 20 años y coincide aproximadamente con los primeros rasgos definitorios del campo flautístico como espacio social.

La política real y aristocrática de protección de las artes y de mecenazgo, siguiendo los caminos trazados por Richelieu y los teóricos del absolutismo, fue concebida como una técnica de gobierno. El arte del cortesano, o mejor dicho, la relación del cortesano con el arte, fuente de prestigio, presenta la voluntad de ser ejemplar. Así Versailles dictó los usos y costumbres durante aproximadamente la segunda mitad del s. XVII. Dentro de lo que los estudiosos han descripto como accionar político basado en una "lógica del prestigio" (Cf. Elias, Duhamel op. cit.), Luis XIV, somete a las artes y a la música, al único objetivo de su gloria personal, entendida como la gloria de Francia. Es con este objetivo que remozó y amplía las instituciones musicales ya existentes y crea otras nuevas. A los organismos ya

---

<sup>15</sup> *Au temps de la splendeur louis-quatorzième, tous les regards étaient tournés du côté de Versailles, siège du pouvoir, de la puissance et de la gloire. Rien ne se décidait qui ne fût inspiré de la Cour, du Prince et de ses serviteurs. Lully, tout-puissant surintendant de la Musique du roi depuis 1672, héraut et chantre de la Geste royale avait imprimé sur la vie musicale une marque profonde et durable dépassant -de loin- sa seule existence.*

célebres y fuertemente reglamentados como *la Chapelle* (música religiosa), *la Chambre* (música privada) y *l'Écurie* (música para ceremonias al aire libre), se agrega en 1669, *l'Académie Royal de Musique*, es decir, el ámbito en donde se desarrollará la ópera nacional francesa, la *Tragédie lyrique*. Estas instituciones involucraban alrededor de 250 a 300 músicos, entre *officiers ordinaires* y *extraordinaires*, y constituían la principal fuente de ingresos y meca de todo músico "profesional". Aclaremos que el término "profesional" lo usamos aquí en el sentido particular de una actividad que define un rol dentro de un campo, ya que justamente, éste se encuentra en un proceso metamórfico entre los roles propios del oficio de un *ménéstrier* integrante de un gremio medieval, el rol de servidor del proyecto absolutista y el naciente rol definido por las condiciones planteadas por las estructuras burguesas de relación entre capital, trabajo y las reglas del mercado.

Estos músicos estaban fuertemente activos en todos los eventos que incluían música en la corte, los cuales, hasta fines del s. XVII, involucraban "conciertos" regulares cinco veces por semana, que incluían "*grande musique*" (actos de *tragédies lyriques*, *grands motets*, etc.) y "*petite musique*" (*airs de cour*, *suites* instrumentales, etc.), además de las representaciones en la ópera, *soupers*, ceremonias religiosas, recepciones con música y audiciones íntimas.

El campo peculiar en donde se desarrollaba la actividad de estos músicos fue producto del cruce de las líneas de fuerza en relación con el cambio de principio de autoridad que implicaba otros mecanismos de legitimación. Recordemos que desde el s. XIV los músicos, en Francia, estaban agrupados en la "*Corporation de ménestriers*". El proyecto absolutista de Luis XIV, reordena las reglas y normativas de la "*confrérie*", subsumiéndolas en el orden que emana de la importancia de Versailles. En 1658, el jefe de la "*confrérie*" pasa a denominarse "*roi des violons*" en vez de "*roi des ménestriers*" y se suprime el cargo en 1697, en un proceso de progresiva pérdida de poder de la corporación. Posteriormente los compositores, organistas y clavecinistas (denominaciones que en la época, podríamos decir que eran casi sinónimos) fueron liberados de la obligación de aportar dinero a la "*confrérie*".

Los cargos de *Musicien du Roi* u *Officier de la Maison du Roi*, además de validar un determinado tipo de conocimiento o aptitud, se compraban, por lo cual había que poseer un determinado nivel económico para acceder a ellos.

La sucesión por retiro o muerte se efectuaba a través de una *survivance* por medio de la cual el *officier* otorgaba el derecho de heredar su puesto a un familiar, o el derecho de adquirirlo a un amigo o probablemente un alumno. En Versailles, ésta fue una de las razones para la

aparición de dinastías de músicos como las familias de los Hotteterre, Philidor, Rebel o Boesset.<sup>16</sup> (Anthony 1997, p. 19)

Estas familias, sobre todo las de los Hotteterre y Philidor, van a ser definatorias en la constitución del campo flautístico, no sólo por aportar instrumentistas reconocidos, sino por estar comprometidas en la modificación y desarrollo de los instrumentos de viento en general (y de la *flûte traversière* en particular), la composición y edición de repertorio propio del instrumento y la elaboración de un corpus de conocimientos (tratados, técnicas de ejecución, etc.) que se van configurando como el capital identificador del campo. De este modo, el cúmulo de conocimiento objetivado, común a un cierto tipo de actores, hace surgir un rol, un tipo de actor en el contexto descripto, que empieza a identificarse como flautista. (Berger y Luckmann, 1968)

Los autores arriba citados afirman además que los roles implican el cumplimiento de una serie de normas y que, además, representan el orden institucional. En este sentido, resulta indispensable referirnos a la figura de Lully. Jean Baptiste Lully (1632-1687) - "*l'Orphée de notre siècle*", "*le nouvel Amphion*", "*le héros et Ciceron de la musique française*" o, al decir de Voltaire: "...el verdadero padre de la música en Francia" (Voltaire 1751/1996, p. 566) - asumió, como es sabido, el control de toda actividad musical en la Francia de Luis XIV. Sólo nos referiremos a un aspecto de su amplia actividad en relación directa con el desarrollo del campo a estudiar. La creación de la *Tragédie Lyrique*, como género representativo de la élite cortesana, permitió la formación de una institución relativamente novedosa en cuanto a su funcionamiento: la orquesta de la *Académie Royal de Musique*. Éste organismo permitió, con el tiempo, la creación de roles específicos de flautista, que se independizaron del cargo de *officier du Roi* y que, a partir de su actividad dentro del nuevo género, que tendría ligazones económicas con el "mercado" (las entradas eran pagas, el cargo tenía una remuneración asumida por la institución y sus administradores y no directamente dependiente de la corona), ampliaron su ámbito de acción. Las *Académies*, los teatros y las sociedades de concierto, como veremos, se multiplicaron por toda Francia y la orquesta fue "copiada" en las distintas cortes francófilas del exterior. Lully fue identificado fuertemente con el poder absoluto cristalizado en la figura de Luis XIV, y además fue considerado por sus contemporáneos como la quintaesencia de la música francesa. La supremacía que detentó no era solamente

---

<sup>16</sup> *Succession upon retirement or death was usually accomplished by a survivance in which the officier gave the right to inherit his post to a designated relative, or the right to purchase his post to a friend or, possibly, a student. At Versailles, this was one of the ways to build dynasties of musicians such as the Hotteterre, Philidor, Rebel, or Boesset families.*

"estética", sino que tenía un fuerte sustrato económico. Las academias de música, en París y en provincias, estaban ligadas por contrato con el Superintendente<sup>17</sup> y sus herederos; tenían la obligación de representar un número mínimo de obras de Lully (integrales o en fragmentos) y pagar por lo tanto un derecho. La enorme "empresa" musical así constituida, perduró por mucho tiempo después de su desaparición física, siendo administrada por sus tres hijos y su yerno en los primeros 30 años después de su muerte.

La música de Lully, no sólo constituyó el espejo de una élite, sino que también, como dijéramos, se la identificó en su época con la música francesa por excelencia. En este sentido, trascendía las fronteras de clase: según leemos en Saint-Evremond, "Os diría que las mujeres y los jóvenes saben las óperas de memoria, y casi no hay casa en donde no se canten escenas enteras. No se habla de otra cosa que de '*Cadmus*', '*Alceste*', '*Thésé*', '*Atys*'." (en Duhamel 1994, p. 29)

En síntesis, los ámbitos de la corte y la ópera, generaron un espacio en donde el rol del flautista comenzó a perfilarse como actor específico. Por otra parte, la conciencia estilística, que coincidió también con una política específica, constituyó un capital simbólico que identificó al flautismo de esta primera etapa como netamente francés, propio de la delicada tradición del *Air de cour* y de los sutiles matices de las danzas.

#### **4.2 Los primeros flautistas**

El referirnos a individuos en particular y a su producción no implica adscribir a una teoría de la biografía, tradicionalmente relacionada con el tópico del genio creador de la ideología romántica. Justamente la progresiva construcción del campo profesional al que nos referimos coadyuvará, en una etapa posterior, a concebir al intérprete especializado como un artista "autónomo", respondiendo a una noción del arte como actividad privilegiada, aparentemente irreductible a categorías sociales, políticas y económicas.

Junto con *Philbert*, nombrado en primer lugar por Quantz, las crónicas de la época señalan también a *Descoteaux*<sup>18</sup>, considerándolos los primeros que se destacan en la ejecución de la *Flûte Allemande*, casi con exclusividad. Michel de La Barre, otro destacado "*flûtiste du Roy*", en sus memorias escritas alrededor de 1730, ratifica esta aseveración y documenta la importancia que comienza a adquirir la flauta travesera en la música de la corte.

---

<sup>17</sup> Lully fue nombrado *Surintendant de la musique de la chambre du roi* en 1661.

<sup>18</sup> René Pignon-Descoteaux. Los autores consultados no coinciden en las fechas de nacimiento y muerte: 1645-post 1732 (Powell 2002); ca. 1646-1728 (Anthony 1997)

Fue Philbert el primero que ejecutó [la flauta travesera] en Francia, y casi al mismo tiempo, Descoteaux. El Rey [Luis XIV] a quien este instrumento gustaba en gran medida, al igual que a toda la corte, agregó dos puestos a las cuatro *Musettes de Poitou* y se los dió a Philbert y Descoteaux y ellos me manifestaron muchas veces que el Rey hubiera querido de corazón, cuando se los dio, que las seis *musettes* se hubieran metamorfoseado en flautas traveseras, de manera que al menos hubieran sido útiles, ya que en vez de esto, las *musettes* sólo eran aptas para danzas de campesinos [...] En (Powell 2002, p. 61)

Philbert y Descoteaux eran famosos también como cantantes, lo cual se encuentra en relación directa con el primer corpus de repertorio asignado al instrumento, conformado casi exclusivamente por *Airs de cour* (aunque probablemente también por danzas, en menor medida). Un poema escrito por Alexandre Lainez (ca. 1650-1710) atestigua la fama de Philbert y su repertorio al citar al compositor de *Airs de cour* Michel Lambert:

Si buskais placers, ved a Philbert;

Su voz, de los dulces cantos de Lambert,

pasa al ruido estrepitoso de un trueno que retumba:

Su flauta sola es un Concierto... (Powell 2002: 61)

La flauta queda asociada a este tipo de música, generando una fuerte identificación del instrumento con la connotación de un carácter triste, tierno y lánguido. Dicha codificación válida para las últimas décadas del siglo XVII mantendrá su vigencia icónica durante todo el período analizado. Más tarde se le sumarán nuevas connotaciones.

Ambos flautistas, como señalamos, eran músicos de la corte y estuvieron relacionados con instituciones musicales cortesanas como la "*Chambre*" y la "*Chapelle*", pero su celebridad ayudó a configurar también un ámbito laboral que se va haciendo cada vez más específico. En este sentido, leemos en Powell: "Su fama personal, evidentemente, contribuyó en gran medida a promover la reputación de la flauta en una época en que otros instrumentos, como los de las familias del oboe, violín, laúd y teclado, proveían músicos con las únicas perspectivas realistas de empleo." (Ibidem)

### **4.3 Repertorio y estética**

Si observamos la cada vez mayor presencia de la *flûte allemande* en las obras publicadas en las últimas décadas del s. XVII en Francia, comprobaremos como se va

configurando una especificidad del campo, observable también en el progresivo paso del multi-instrumentista al ejecutante especializado. Reseñemos algunas de esas obras<sup>19</sup>:

- 1681: *Le Triomphe de l'Amour, ballet de cour* de Jean-Baptiste Lully, como ya señalamos, es la primera indicación de la utilización de la flauta travesera en partitura editada.

- fines de la década de 1680: *Magnificat* en Sol, de Marc-Antoine Charpentier H 78 (no publicado en la época), contiene partes para dos flautas.

-1686: *Sonate pour deux flûtes allemandes, 2 dessus de violon, une basse de viole, un basse de violon à 5 cordes, un clavecin et un téorbe*, atribuida a Marc-Antoine Charpentier

-1692: *Pièces en trio pour les flûtes, violons & dessus de viole*, de Marin Marais. Si bien, en la asignación instrumental de estas piezas no está claramente determinado si se trata de flautas traveseras o flautas dulces, en el grabado del frontispicio de la edición aparece lo que aparentemente podría ser la primera representación de un instrumento con la tipología de la división en tres partes, conicidad y la llave, aunque aún no presenta los peculiares tallados ornamentales en las juntas, propios de las célebres flautas con la marca de constructor de la familia de los Hotteterre.

-1694: *Medea*, ópera de Marc-Antoine Charpentier. En esta última obra y en el *Magnificat* anterior, comprobamos la utilización de la flauta travesera en la música religiosa y en la *Tragédie lyrique*.

-1694: *Pièces en trio pour les violons, flûtes et hautbois...*, de Michel de La Barre. Aquí tampoco la asignación instrumental está absolutamente clara, pero si consideramos el rol de La Barre y su presentación en las ediciones como "*Flûte de la chambre du Roy*" y otras características estilísticas, podemos considerarlas escritas fundamentalmente para la *flûte allemande*.

-1702: *Pièces pour la flûte traversière avec la basse continue, œuvre quatrième*, también de La Barre, inaugura las composiciones específicamente dedicadas al instrumento.

Formando parte de esta pequeña reseña de obras editadas, podemos nombrar también las *Pièces de violes, composées par M. Marais, ordinaire de la musique de la chambre du Roy* [2<sup>ème</sup>. livre] de 1701. En el *Advertissement*, Marais dice lo siguiente:

Las piezas están trabajadas de una manera diferente de las de mi primer libro. Tuve el cuidado de componerlas para adecuarlas a la ejecución en todo tipo de instrumentos como el órgano, clave, tiorba, laúd, violín, flauta travesera, y me atrevo a vanagloriarme de haber

---

<sup>19</sup> Consignamos sólo obras publicadas. En obras conservadas en manuscritos y con datación cierta, encontramos fechas anteriores, por ejemplo: *Menuet pour les flûtes allemandes. Autre menuet pour les memes flûtes*. 1679 (H 541) de Marc-Antoine Charpentier. (Vester,1985)

tenido éxito, al haber hecho la prueba con éstos dos últimos [instrumentos]. En (Vester 1985, p. 305)

Ésta afirmación, referida al violín y la flauta, podría indicar una mayor difusión de estos instrumentos entre los *amateurs*.

La concepción estética que entraña este corpus de obras, y la identificación con el carácter "triste, tierno y lánguido" de la flauta que señaláramos más arriba en relación con el repertorio de *Airs de cour*, es necesario interpretarla integrándola en la idea rectora del arte como mimesis. Leemos en Anthony: "...el concepto de música instrumental independiente [de cualquier relación con la acción dramática o coreográfica] era un anatema para la mayoría de los estetas y críticos franceses hasta avanzado el s. XVIII" (1997, p. 121). La *symphonie*, término para designar toda pieza instrumental<sup>20</sup>, acompaña la acción o ayuda a establecer el carácter, basado en la estética de la imitación. Si bien la cita siguiente corresponde a un período ligeramente posterior al que describimos (como el término "sonata" lo sugiere), resulta pertinente:

Las mismas piezas que nos conmueven tan perceptiblemente cuando se encuentran aliadas a la acción dramática, quizás nos gustarían moderadamente al ser oídas cuando son ejecutadas como Sonatas, ... y consecuentemente podríamos juzgarlas sin conocimiento de sus grandes méritos; o sea, su relación con la acción, donde, por así decirlo, interpretan un papel. Jean-Baptiste Dubos, *Refléxions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1719, En (Anthony 1997, p. 121)

Como señalamos, la *flûte traversière* hace su aparición en la orquesta de Lully en 1681, en el ballet *Le Triomphe de l'Amour*. Allí las flautas traveseras (no se especifica cuántas) ejecutan la voz superior acompañadas por flautas dulces (tenor, bajo y gran bajo, para la denominación actual) en las tres voces inferiores de un *Prélude pour l'Amour*. Sabemos quiénes ejecutaron las flautas gracias al registro del "*vin et pain pour les acteurs*" de La Grange: "... Michel de la Barre à la tête des flûtes avec toute la famille Hotteterre et les hautbois." (Beaussant, 1992, p. 243).

Este tipo de sonoridad, relacionada con las flautas, continúa en las instrumentaciones operísticas (en el *petit chœur* de la orquesta de la ópera: dos flautas traveseras acompañadas por un violín o viola), constituye lo que Anthony (1997: 15) denomina "sonoridad de la '*douceur*' francesa", como por ejemplo en "*Cessez mes yeux*" del acto III de *Tancredi* de Campra. Como dijéramos, un capital simbólico se va

---

<sup>20</sup> "*SYMPHONIE, se prend quelquefois pour la seule Musique des instruments...*", entrada "Symphonie" en el *Dictionnaire de Musique* de Furetière (Furetière 1690: s/n).

configurando, identificando una prosodia específica para la *flûte traversière* y que, como veremos más adelante, se asimilará al *bon goût* francés y a su tradición nacional.

#### **4.4 Constructores**

Como ya fue señalado anteriormente, es difícil determinar el origen del instrumento al que nos referimos. Los estudiosos no concuerdan en la descripción de los pasos sucesivos que fueron definiendo el perfil de la *flûte traversière* a partir de modelos renacentistas. Coinciden, sin embargo, en fecharlos aproximadamente a fines de la primera mitad del s. XVII y relacionarlos con las dinastías de *ménétriers* servidores de las instituciones reales.

Se conservan registros de la ciudad de París, de 1692 en donde se listan algunos nombres de maestros en ejecutar y construir instrumentos de viento, *flûtes*, *flageolets*, *hautbois*, *bassons*, *musettes*, etc.: Colin Hotteterre, Jean Hotteterre, Fillebert, Descosteaux, Filidor, Du Mont, Rousselet, Dupuis, le Breton et Froment, Héron, Du Buc y Roset (Powell 2002: 67). Vemos aquí nombres relacionados con las familias actuantes en la *Chambre*, *Chapelle* y *Écurie*. Por otra parte, el listado revela la casi imposibilidad de discernir entre constructores e intérpretes, lo cual lleva a pensar que ambas actividades estaban íntimamente relacionadas.

La acumulación de conocimientos realizada por estas dinastías en relación con un tipo de actividad específico tiende a establecer la división del trabajo y al surgimiento de especialistas. Éstos cumplirán roles cada vez más definidos y serán los administradores de dichos conocimientos acumulados e institucionalmente objetivados (Berger y Luckmann: 1968). Éste fenómeno podremos verlo explicitado en la siguiente etapa de constitución del campo específico, con la publicación no sólo de repertorio dedicado al instrumento, sino también de métodos y tratados para la enseñanza y además con la aparición de talleres de constructores identificados.

### **5 Segunda etapa (1682 - 1725)**

Abordaremos ahora la que consideramos una segunda etapa en la definición del rol del flautista y de los rasgos específicos del instrumento, situándola aproximadamente entre la muerte de Lully en 1682 y la creación del *Concert Spirituel* en 1725.

Es entonces cuando aparecen cantidad de ediciones dedicadas al instrumento y los flautistas de la corte comienzan a ser requeridos, además, como maestros. El incremento de poder de la burguesía, sobretudo financiera, bajo el reinado de Luis XIV, genera un nuevo



público consumidor de arte en general y de música en particular. La flauta se puso de moda no sólo entre la aristocracia noble sino también entre los burgueses de alto poder económico quienes aprendían a ejecutar el instrumento, al igual que lo hacían ya con la largamente utilizada viola da gamba y el clavecín. Anteriormente, el laúd era el instrumento de tradición noble por excelencia, hasta aproximadamente la revuelta de *La Fronde*. De difícilísima ejecución, cae en desuso entre los amateurs que seguían las costumbres del Rey Luis XIV, fundamentalmente guitarrista. En el prefacio del primer método conocido y reconocido para la flauta travesera (1707), Hotteterre escribe: "Como la flauta travesera es un instrumento de entre los más agradables, y más a la moda, he creído deber emprender esta pequeña obra, para secundar la inclinación de aquellos que aspiran a ejecutarla." (Hotteterre 1707, p. 3) Al final de la etapa que pretendemos describir (1727), un cronista extranjero afirmaba: "Los instrumentos más populares actualmente en París son el clave y la flauta travesera o flauta alemana. Hoy, los franceses ejecutan estos instrumentos con una *delicatesse* sin par" Joachim-Christoph Nemeitz, 1727, *Le Séjour de Paris*, (en Anthony 1997, p. 395)

### **5.1 Rivalidad entre la "Cour" y la "Ville": nuevo escenario histórico**

En los primeros años del s. XVIII, Luis XIV envejece y está cada vez más inclinado hacia la religión, a instancias de Mme. de Maintenon. Lully ha muerto unos veinte años atrás y el esplendor de los días de gloria del reinado ha quedado en el pasado. La Corte pierde peso y París comienza a cobrar relevancia.

En 1715 muere Luis XIV y asume Felipe de Orléans como Regente, quien abandona Versailles para gobernar y habitar en el *Palais Royal*. En 1722, Luis XV se instala nuevamente en Versailles y con la muerte del Regente, al año siguiente, se inicia una etapa de alrededor de 40 años, de rivalidad sin tregua entre la Corte y la Ciudad. Esta rivalidad se ve reflejada directamente en la competencia por la dirección del gusto y de las modas, lo que incluye la iniciativa por el fomento del saber y el mecenazgo. El antagonismo representó indirectamente una pugna sin concesiones por el poder político. Ilustrativamente, en 1718, el periódico *L'Europe Savante* afirma: "[La Corte y la Ciudad] son dos especies de repúblicas compuestas por hombres diferentes; que se burlan los unos de los otros." (Duhamel 1994, p. 119)

Esta rivalidad también comenzó entonces a percibirse en el mundo de las artes, las letras y la música. En los últimos veinte años del s. XVII se implantó la moda de conciertos regulares brindados por músicos profesionales en sus domicilios, como los

organizados por el violista Antoine Forqueray, el laudista Dessanssonières y el guitarrista Médard. Si bien, aún no representaban una fuente directa de ingresos, dieron cuenta de un cambio en los procesos de legitimación del prestigio y un ámbito más íntimo y a la vez más "especializado" para la circulación de la cultura.

Otro escenario importante fueron los conciertos organizados periódicamente por el Abate Nicolas Mathieu en la parroquia de *Saint-André des Arts*, también en París, entre 1681 y 1706. El Abate Mathieu fue un partidario entusiasta de la música italiana: François Couperin hace referencia a estas veladas como el lugar en París en donde se escucharon por primera vez las Sonatas de Corelli. La música italiana, como veremos más adelante, comenzó a cargarse de una significación cultural y política diferente de las connotaciones que el siglo anterior le concedía.

Durante la Regencia, el mundo de la alta burguesía comenzó a asumir funciones de mecenazgo y promoción de las artes, rol antes sustentado casi exclusivamente por la nobleza y la corona. En el tema que nos ocupa, fueron célebres los conciertos organizados por Mme. de Prie, junto con Antoine Crozat *Fermier général* y representante de las altas finanzas, ambos partidarios de la música italiana. Más adelante (a partir de 1724), el *Concert Italien* de Mme. de Prie, adoptó un "*nouveau style*", es decir los conciertos comenzaron a ser pagos. El *Concert* contratava regularmente a músicos bien remunerados y presentaba además maestros italianos visitantes. El público estaba formado por sesenta oyentes que aportaban 400 libras al año, a cambio de las cuales podían acceder dos veces por semana a las sesiones musicales. Sólo ingresaban los "abonados", una élite de personas que comenzaban a ser calificados como *amateurs*: "Sólo los que pagan entran y ni siquiera pueden llevar a sus esposas. Se los denomina 'amateurs', pero sus mujeres tendrán los amantes" (Mathieu Marais, *Journal*, en Duhamel 1994, p. 56). Como vemos, el debilitamiento de la supremacía poder real en el mecenazgo de las artes permitió otras prácticas socio-culturales en las que la burguesía fue encontrando formas de legitimación y la música comenzó a adquirir, en ellas, una nueva significación, en ámbitos no directamente ligados al marco autocrático. El concepto de "profesional", de a poco fue adquiriendo un sentido "moderno". Los músicos pudieron también comenzar a independizarse de las instituciones reales y actuar en el incipiente mercado: percibían ingresos por la venta de sus ediciones, se les pagaba por ejecutar en otros ámbitos, instruían a un creciente número de *amateurs*, etc. En este proceso la música instrumental y la música italiana comenzaron a adquirir un valor simbólico considerable, con una alta

connotación de innovación. El naciente repertorio para flauta encontró su lugar en este escenario.

Pero no se debe pensar, de manera simplificadora, que el *amateur* era sinónimo de burgués. La nobleza aristocrática también participaba en la definición del nuevo personaje. Por un lado, los nobles nostálgicos del viejo esplendor de la corte de Luis XIV, intentaron recrearlo durante la Regencia en sus propios salones. Es el caso, por ejemplo, de las fiestas que se hicieron célebres bajo el nombre de las Noches de *Sceaux*, en el castillo homónimo, en los primeros años del s. XVIII. Organizadas por Anne-Luise Bénédicte de Bourbon, duquesa de Maine, representaron la práctica social del salón, en el que se hallaban presentes la política, las letras, la ópera, la música y las diversiones: "Hubo diez y seis en total... entre abril y octubre de 1714... Confiadas cada vez a dos personajes que serían el 'rey y la reina', estas fiestas fueron una sucesión de cantatas declamadas o cantadas y de intermedios instrumentales" (Duhamel 1994, p. 40). Saint-Simon relata que la duquesa "representó ella misma '*Athalie*' junto con actores y actrices..." (Ibidem) y nos informa también que "... rápidamente se agregaron [a las veladas] una pléyade de músicos de la Corte, demasiado felices de romper, para aquellos acantonados en Versailles, la monotonía que genera a veces el servicio real..." (Duhamel 1994, p. 40-41). Felicidad que, además, seguramente incrementaba sus ingresos.

Por otra parte, la música era parte integrante de la formación de los nobles, pero el perfil del *amateur* modificó en cierto modo esta tradición. El *amateur*, se distinguía del profesional en que no hacía depender su sustento de la práctica de la música. Ejecutaba un instrumento (o más), muchas veces con un alto nivel equiparable al profesional. Era obligada su presencia asidua en la Ópera y en conciertos y a veces, inclusive, incursionaba en la composición. Alguno de ellos asumieron funciones de mecenazgo: recordemos por ejemplo la figura de Jean-Joseph le Riche de la Poplinière, mentor de Rameau.

El otro ámbito en el cual, como señaláramos en la sección anterior, el flautista comenzó a ejercer una "profesionalidad" diferente fue la Ópera. Institución mixta, real y privada, su reglamento prescribía la alternancia entre una "*nouvelle tragédie*" y "*un ancien opéra du Sieur Lully*". Para 1714/1715 esta situación entró en crisis, dentro de la citada rivalidad entre París y Versailles. Pero la ópera francesa -más allá de su nacimiento como espectáculo espejo de la política absolutista, a fin de exaltar a la élite aristocrática y la figura del rey- había dado origen a una nueva categoría social: el público. El concepto de público fue novedoso y conllevó ciertas convenciones. Es así como en las representaciones, según las diferentes categorías sociales, los distintos estamentos del

público ocuparon determinados espacios en el teatro y generaron conductas específicas (por ejemplo, la audición en silencio, a diferencia de lo que sucedía en los teatros de ópera en Italia). El público fue entonces el que, en un futuro no tan lejano, al decir de Bourdieu (2003), representará al mercado y dará sanción económica a la independencia intelectual del artista.

La ópera, en estas primeras décadas del s. XVIII, ofrecía funciones tres veces por semana, salvo en días de festividades religiosas. Esta interdicción dio pie a la creación del "*Concert Spirituel*" en 1725, al cual nos referiremos en el estudio de la siguiente etapa de construcción del campo específico.

## 5.2 Estética y política

La época que estamos analizando se hallaba cruzada por numerosos debates estéticos sobre las bondades respectivas de la música francesa y la música italiana y la supremacía de una sobre la otra. Dichos debates adquirieron un cariz de pugna y polémica al estar sustentados en posturas políticas e ideológicas más amplias, expresadas en la ya nombrada oposición entre "*Cour*" y "*Ville*".

En Francia, la relación conflictiva entre la música italiana y la francesa se registra desde mucho tiempo antes. Pero es desde mediados del s. XVII cuando la música italiana produjo aceptaciones y rechazos vinculados intensamente con la vida política. La ópera italiana -el nuevo género que intentó imponer Mazzarino, junto con todos los "italianismos" a ella asociados- se identificaba directamente con su política. La música italiana por consiguiente tuvo una fuerte oposición del partido noble y piadoso. En la revuelta denominada la "*Fronde*", esta condena llegó a su punto máximo: recordemos por ejemplo que los músicos italianos debieron huir de París y que incluso, una "estrella" de la ópera italiana "*à machines*" como el escenógrafo Torelli, fue encarcelado.

Las polémicas se calmaron con el orden emanado posteriormente desde Versailles, pero a fines del s. XVII y principios del s. XVIII se reavivaron notablemente. En 1702, el *Abbe François Ragueneau* publicó un escrito titulado *Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opéras*, fuertemente italianizante, sosteniendo la superioridad de la música italiana por sobre la francesa. En contrapartida, en 1705, Jean Lécercq de la Vieville, publicó una *Comparation de la musique italienne et de la musique française*, sosteniendo la tesis contraria y atacando específicamente al *Parallèle*. Rápidamente, el mismo año, apareció una *Défense du Parallèle* de Ragueneau que a su vez Lécercq contestó en 1706 con una *Réponse à une défense du parallèle*. Como podemos

apreciar por las fechas en que esta polémica se desarrolló, la *Tragédie lyrique*, como ópera nacional francesa, ya estaba fuertemente establecida y los elementos de la declamación musical francesa altamente codificados, como observamos en los tratados franceses sobre canto como "*L'Art de bien chanter*" de Bénigne de Bacilly (1679) y también en el posterior "*L'Art du chant*" de Jean-Baptiste Antoine Bérard (1755). Estas controversias, como se sabe, desembocarán más tarde en la *Querelle des Bouffons*.

La progresiva introducción de la música italiana, entonces, fue aplaudida por algunos como signo de una renovación y por otros como una decadencia del buen gusto, identificado con la tradición gloriosa del reinado de Luis XIV. La lectura es inevitablemente política: "...el sistema absolutista francés había suscitado formas de resistencia cultural... la perennidad de las querellas sobre el estilo y el gusto en música son una ilustración de esto." (Duhamel 1994, p. 146)

James Anthony (1997, p. 145) recopiló a partir de escritos franceses sobre música que abarcan aproximadamente 100 años (coincidiendo más o menos con nuestro lapso de estudio) una lista de palabras que expresan esta oposición. Los calificativos que el punto de vista francés elige para describir su música definen el *bon goût*; sus antónimos, usados para calificar a la música italiana, representan la *corruption du goût*. Nos parece pertinente reproducirla aquí (ver Tabla I):

Tabla I  
Comparación entre música francesa e italiana

Música Francesa	Música italiana	
<i>beauté</i>	<i>baroque</i>	<i>peu naturel</i>
<i>calme</i>	<i>bizarre</i>	<i>rage</i>
<i>charme</i>	<i>brillant</i>	<i>recherché</i>
<i>délicate</i>	<i>bruit</i>	<i>savant</i>
<i>douceur</i>	<i>chargé</i>	<i>singulier</i>
<i>élégant</i>	<i>colère</i>	<i>variété</i>
<i>grâce</i>	<i>défiguré</i>	<i>vif</i>
<i>intelligent</i>	<i>dépit</i>	<i>violence</i>
<i>naturel</i>	<i>détourné</i>	<i>vivacité</i>
<i>netteté</i>	<i>diversité</i>	
<i>noble</i>	<i>excés</i>	
<i>régularité</i>	<i>extravagance</i>	
<i>(la belle) simplicité</i>	<i>fureur</i>	
<i>tendresse</i>	<i>gaité</i>	
<i>touchant</i>	<i>licence</i>	

Este tipo de construcción ideológica, como vimos, superaba el ámbito estético, por lo que se manifestó de diferentes maneras. Por ejemplo, los instrumentos también poseían connotaciones icónicas similares a las descritas en relación con los estilos nacionales. El violín, desde hacía más de un siglo asociado a la danza, era en principio considerado un instrumento "plebeyo" por su relación con la música "profesional", en contraste con la "noble" familia de las violas da gamba. La oposición "noble-plebeyo" era también homologable a "francés-italiano", "tradicción-novedad", "buen gusto-mal gusto", etc. (considerando a los segundos términos de la comparación con una carga negativa). Los años de gloria cortesana y eficiencia artística en la *Académie Royal* no borraron del todo dicha carga semántica, a la cual se sumaba la cada vez más acentuada invasión de música y músicos italianos que hacían participar también al violín en la controversia más arriba descrita. Un poco tardíamente, Hubert Le Blanc publicó en 1740 una "*Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle*" ("Defensa del bajo de viola contra las tentativas del violín y las pretensiones del violoncello"); título que nos libera de ulteriores explicaciones. El creciente repertorio italiano de música para violín llevó al desarrollo de un nuevo instrumento (su mención más temprana es de 1699), el *pardessus de viole y/o quinton* (diferían ligeramente en forma; además el *quinton* poseía cinco cuerdas) que permitían ejecutar la música de violín sin abandonar la nobleza de las violas:

El recién llegado tenía asegurado un público de ejecutantes de viola interesados en el violín y la música italiana, pero también, significativamente, un público de mujeres: era considerado mucho más 'decente' para una dama tener un *pardessus* entre las piernas que un violín en sus brazos [...] El violín, [...] junto con el cello estaba identificado con la masculinidad. La viola, un símbolo de la identidad francesa, estaba asociada con la feminidad, e incluso los hombres, cuando la ejecutaban, mostraban gran 'delicadeza'.<sup>21</sup> (Herzog 2000, pp. 9-31)

Como ya vimos, *delicatessse*, era también un adjetivo elegido para describir la manera francesa de ejecutar la *flûte traversière*. La asociación de su sonido con "lo masculino" surge más adelante -cuando se produce un cambio del paradigma sonoro-. Lo encontramos en Quantz, autor más relacionado con el flautismo y los flautistas posteriores:

---

<sup>21</sup> *The newcomer was assured of a public of viol players fond on the violin and the Italian music, but also, importantly, of a public of women: it was considered far more 'decent' for a lady to have a pardessus between the legs than a violin on the arm [...] The violin [...] together with the cello, was identified with masculinity. The viol, a symbol of French identity, was associated with femininity, and even men, when playing it, showed great 'delicacy'*

Hay que hacer todo lo posible por imitar el sonido de los flautistas que saben producir con su instrumento un sonido claro, penetrante, sonoro, redondo, masculino y sin embargo agradable. (Quantz 1752/1997, p. 53). El subrayado es nuestro

El instrumento sumaba una suerte de identificación con lo francés a las connotaciones nombradas en la sección anterior, por lo que podemos encontrar adjetivos como los listados en la primera columna para definir su música y su sonido. Este perfil estético de la flauta es el que se "exportó" al resto de Europa. Es decir, fuera de Francia, la flauta trajo consigo una alta connotación de galicismo, ya sea porque muchos instrumentistas franceses trabajaron en el exterior (sobre todo en las cortes francófilas y francófonas alemanas y en Inglaterra) o por asociación con su primer corpus de repertorio, el cual, como veremos, fue escrito fundamentalmente en estilo francés. Tal es así que algunos estudiosos sostienen que ciertas técnicas de ejecución también se "exportaron" junto con la flauta, como por ejemplo la prosodia *inégal* del estilo francés (Hefling, 1993). Es significativo, en este sentido que Johann Sebastian Bach haya titulado en francés "*Solo pour la flûte traversière*", su obra para flauta sin acompañamiento BWV 1031, pues esto sucede raramente entre las composiciones de Bach (Kuijken, 1990/97).<sup>22</sup>

Alrededor de 1720 surgió una tendencia que intentaba integrar ambos estilos musicales. François Couperin, denominó "*Les Goûts réunis*" a su segunda colección de *Concerts*, y en el prefacio de la misma abogó por combinar lo mejor de ambos estilos:

El gusto Italiano y el gusto Francés, han dividido desde hace mucho (en Francia) a la República de la Música; en lo que a mí respecta, siempre he estimado las cosas que lo merecen, sin consideración de autor, ni de Nación; y las primeras Sonatas italianas que aparecieron en París hace ya más de treinta años, y que me alentaron a componer otras en seguida, no hicieron ningún daño a mi espíritu, ni a las obras de Monsieur Lully, ni a las de mis ancestros; que serán siempre más admirables, que imitables.<sup>23</sup> (Couperin, 1724, prefacio)

Se puede vislumbrar en estas palabras una "ambición de autonomía" artística novedosa -como la define Bourdieu (1999)- y que nos hace pensar que ya Couperin comenzaba a concebir la música como un arte lo suficientemente autónomo como para adoptar una especificidad irreductible a imposiciones externas. Veremos que los flautistas-

---

<sup>22</sup> Al respecto ver también Marshall (1979) y Castellani (1987)

<sup>23</sup> *Le goût italien et le goût françois, ont partagé depuis longtems (en France) la République de la musique; à mon égard, J'ay toujours estimé les choses qui le meritoient; sans acception d'auteurs, ny de nation; et les premieres Sonades italiénes qui parurent à Paris il y a plus de trente années, et qui m'encouragerent à en composer ensuite, ne firent aucun tort dans mon esprit, ny aux ouvrages de Monsieur Lulli, ni à ceux des mes ancêtres, qui seront toujours plus admirables, qu'imitables.* (ortografía original)

compositores correspondientes a esta etapa estuvieron fuertemente identificados con el *Goût* francés e incorporaron muy de a poco los elementos italianos.

### 5.3 Los flautistas (I)

En el lapso que estamos analizando se destacaron como principales actores las figuras de Michel de La Barre y Jacques-Martin Hotteterre "*le Romain*"<sup>24</sup>. Veremos que lo más interesante para consignar es que sus propios contemporáneos coincidieron en que ambos fueron "los primeros que..." ejecutaron la flauta con un determinado nivel de maestría, abordaron un género particular, publicaron música específica, escribieron métodos, etc.

Sabemos que Michel de La Barre se desempeñó como flautista fundamentalmente en la *Chambre* y en *L'Académie Royal de Musique*. En 1702 publicó las ya nombradas *Pièces pour la flûte traversière avec la basse continue, œuvre quatrième* que son las primeras obras impresas para flauta travesera barroca en toda Europa. Por otra parte es también el primero en establecer el género de dúo para flautas solas, sin bajo, que desarrollará durante toda su carrera. Su última publicación es su *Livre 12ème...* -conteniendo dos suites para esta combinación- en 1725, el año en que se retiró de la orquesta de *l'Académie*. Otra de sus primicias fue su *Troisième livre des trio* (1707) que puede considerarse el primer libro de sonatas en trío dedicado exclusivamente a la flauta travesera publicado en Francia.

Evidentemente La Barre fue uno de los primeros que pudo desarrollar toda su vida "profesional" tanto como ejecutante como también compositor a partir de la flauta y exclusivamente con la flauta. El prefacio a su *oeuvre quatrième* es muy ilustrativo acerca del nuevo status que la flauta había adquirido. Analicemos algunos fragmentos:

Estas piezas son en gran medida de un carácter tan singular y tan diferentes de la idea que se ha tenido hasta ahora de aquellas que son convenientes para la Flauta travesera, que había resuelto no darlas a la luz salvo ejecutándolas yo mismo; pero las solicitudes de aquellos que me las han escuchado tocar, y los errores que se han deslizado en las copias que se obtuvieron con engaños [es decir, las copias manuscritas no autorizadas], me han decidido, finalmente, a hacerlas imprimir; y como estas piezas son las primeras que han aparecido para este tipo de flauta, me siento obligado para su comprensión, de decir a quienes las quieran

---

<sup>24</sup> Los autores consultados no coinciden en las fechas de nacimiento y muerte. Adopto las que provee Jean M. Bowers (2000): La Barre: ca. 1675-1743/44; Hotteterre 1674-1763.



ejecutar: [siguen indicaciones técnicas que omitimos, el subrayado es nuestro]"<sup>25</sup> (La Barre, 1703)

En primer lugar, La Barre deja bien claro que el contenido de su música es diferente a los *Airs tendres* que Philbert o Descoteaux podían haber ejecutado hasta el momento. Analizando las piezas vemos en ellas una precisa definición instrumental: la flauta es capaz de sostener un discurso, abordar diferentes afectos, tonalidades, danzas, *préludes* y "fugas"; en síntesis, es capaz de alejarse de la dependencia de la estética vocal. También señala un aspecto peculiar: hasta momento los "profesionales" ejecutaban su música en copias manuscritas, y copiaban a mano la música que admiraban. Las ediciones impresas permitieron al creciente número de *amateurs* ejecutar música, sin haber escuchado previamente al compositor-ejecutante. En un principio, las impresiones eran solventadas por los autores y vendidas en un circuito comercial, pero paulatinamente el "mercado" fue creciendo y aparecieron casas editoriales. Las indicaciones que La Barre sugiere en el resto del prefacio, tienen que ver con aspectos técnicos como ligaduras, articulaciones, digitaciones de algunos sonidos hasta el momento poco comunes, ornamentación y criterios de instrumentación del continuo, indicaciones hasta entonces nunca consignadas, ya que no se suponía que un profesional las necesitara. Es evidente que el mercado editorial estaba también relacionado con la nueva posibilidad "profesional" que se les presentaba ahora a los flautistas: la alternativa de ganar dinero dando lecciones a los *amateurs*.

Otro aspecto a destacar de la lectura del prefacio y que representó una novedad está vinculado con el surgimiento de una música instrumental independiente de anclajes dramáticos o representativos en general, que como vimos, son características distintivas del *goût français*. Dice La Barre:

Creo aún estar obligado de decir que no les he puesto nombres a esta piezas más que porque hay muchas de la misma especie, y que estos nombres se deben a las personas a quienes ellas

---

<sup>25</sup> *Ces Pièces sont pour la plus grande partie d'un Caractere si singulier & si differentes de l'idée qu'on a eue jusque'icy, de celles qui conviennet à la Flute Traversière, que j'avois resolu de ne leur faire voir le jour qu'en les executant moy-même; Mais les sollicitations de ceux qui me les ont entendue jouier, & les fautes qui se sont glissees dans les Copies de celles qu'on m'a surprises, m'on enfin déterminé à les faire Imprimer; Et comme ces Pièces sont les premieres qui ayent paru pour cette sorte de Flute, je croy être obligé pour en donner l'intelligence, de dire à ceux qui les voudront jouier: [...].* El subrayado es mío.

[las piezas] han tenido la felicidad de gustar, a de los lugares en que las hice, sin pretender con estos nombres indicar su Carácter de ninguna manera.<sup>26</sup> (Ibidem)

En síntesis: sólo música, la cual si bien está construida a partir de códigos muy precisos, tiende a la autonomía y a partir de esa voluntad, construye un lenguaje propio del instrumento. Se desarrolla así un estilo el cual también distingue y representa al autor, como podemos deducir del párrafo final en el que La Barre expresa su intención de emular con la flauta al gran Marin Marais:

Finalmente, me he preocupado por incluir en esta piezas una parte de las bellezas y de las dificultades de las que este instrumento es capaz, para incitar a aquellos que quisieran ejecutarla a estudiar bastante como para poder alcanzarlas. Y para acercar, tanto como sea posible, este instrumento a su perfección, he creído necesario, para la gloria de mi Flauta y para la mía propia, seguir en esto a Monsieur Marais, que se ha tomado tantos trabajos y cuidados para la perfección de la Viola, y que en esto ha tenido felizmente tanto éxito.<sup>27</sup> (Ibidem)

En esta búsqueda de la gloria para su flauta y para sí mismo, podemos leer también un intento de legitimación, al intentar homologar las capacidades y posibilidades de un cuerpo de conocimiento específico (el de la *flûte traversière*) a otro universo de significados relativamente autónomos ya legitimado (el de la *viole da gambe*).

Sebastian de Brossard nos informa que La Barre era "el mejor ejecutante de flauta travesera de París y uno de los responsable por haber creado la moda de este instrumento" Sébastien de Brossard (1724) (en Anthony 1997, pp. 365-466). Es evidente que su actividad como flautista, compositor y (suponemos) maestro, afirmó la especificidad de relaciones dentro del campo flautístico, consolidando un universo específico de contenidos simbólicos del área de competencia.

El compositor que publicó la mayor cantidad de música para flauta en las primeras décadas del s. XVIII, además de La Barre, fue Jacques-Martin Hotteterre, *dit le romain*.

Podemos describir los principales roles constitutivos del campo flautístico enumerando todas las actividades de Jaques-Martin Hotteterre: compositor, instrumentista, constructor y maestro. Perteneciente a una destacada dinastía relacionada con los

---

<sup>26</sup> *Je crois encore être obligé de dire, que je n'ay donné des noms à ces Pièces, que parce qu'il y en a plusieurs de la même espèce, & que j'ay tiré ces noms ou des Personnes à qui elles ont eû le bonheur de plaire, ou des endroits où je les ay faites, sans pretendre par ces noms marquer leur Caractere en aucune maniere.*

<sup>27</sup> *Enfin, j'ay affecté de faire entrer dans ces Pièces une partie des beautez & des difficultez, dont cet Instrument est susceptible, pour engager ceux qui les voudront executer à étudier assez pour y parvenir. Et pour approcher autant qu'il est possible, cet Instrument de sa perfection, j'ay crû pour la gloire de ma Flute & et pour la mienne prope, devoir suivre en cela Monsieur Marais, qui s'est donné tant de peines & de soins pour la perfection de la Viole, & qui y a si heureusement réusssi.*

instrumentos de vientos y con el servicio real, Jacques-Martin fue fagotista de los *Douze Grands Hautbois et violons de la Grande Écurie* y, como él mismo nos informa en el frontispicio de sus *Principes de la Flûte Traversière...*, fue *Flûte de la Chambre du Roy*, habiendo sido nombrado previamente (1707) como *Ordinaire de la musique du Roy* (Marshall Douglas 1968, pp. VII-XIII).

Hotteterre fue muy solicitado y famoso como maestro -entre sus alumnos ilustres se contaba el *Duc d'Orléans*- Aparentemente, sus remuneraciones en este campo eran muy elevadas, superando a las de los puestos de organista, según sostienen algunos autores (Michel Brenet, en Marshall Douglas 1968, p. XI). Su principal aporte a la constitución del campo fueron dos de sus tres tratados.<sup>28</sup>

El primero, los *Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne; de la flûte a bec, ou flûte douce; et du haut-bois, diviséz par traitez*, fue publicado en París en 1707. Fue el primer tratado dedicado específicamente a la flauta travesera (los capítulos sobre la flauta dulce y el oboe son de menor cuantía). Representó un gran éxito en Francia y se constituyó en modelo durante mucho tiempo, aun cuando el paradigma estilístico y el propio instrumento cambiaran de tal modo como para tornarlo prácticamente inútil. Sólo en Francia aparecieron re-ediciones en 1713, 1720, 1721, 1722, ca. 1728, 1741, y ca. 1765. Fuera de Francia también fue editado o glosado (Inglaterra, Italia, Holanda). Si bien está dirigido a principiantes, aporta un cúmulo de información que tiene más que ver con las prácticas musicales profesionales en ámbitos como la *Chambre*: digitación, articulación, ornamentación (descripción de modos de ejecución de los principales *agréments* franceses: *cadences, ports-de-voix, accents, flattements* y *battements*) y el modo de diferenciar los sostenidos de los bemoles con la finalidad de lograr la afinación pura de las terceras (Cf. sección 1.1).

Para comprender la significación del otro tratado, también publicado en París, en 1719, reproduciremos su título completo:

El Arte de Preludiar / en la Flauta Travesera / en la Flauta dulce, en el Oboe / y otros instrumentos de Dessus. / Con Preludios construidos sobre todos los Tonos en diferentes movimientos, y diferentes caracteres, acompañados por sus ornamentaciones y por algunas dificultades aptas para ejercitar[se] y fortificar[se]. Junto con Principios de modulación y de

---

<sup>28</sup> No nos referiremos al tercer tratado, dedicado a la *mussette*.

transposición; Por otra parte una Disertación instructiva sobre todas las diferentes especies de compases, etc.<sup>29</sup> (Hotteterre 1719)

Se trata de una obra única en su tipo en donde el autor se propuso enseñar y transmitir el sutil arte de la improvisación; evidentemente, un arte refinado de *chambre*, que recogió la antigua tradición del laúd y de los *préludes non mesurés* clavecinísticos.<sup>30</sup> En sus indicaciones para la transposición, a muy diversas y arduas tonalidades, se puede observar el alto nivel técnico alcanzado por los flautistas, que no se refleja en su totalidad en la música impresa. Esto hace suponer que el "*habitus*" del flautista profesional estaba mucho más desarrollado que lo que los *Principes*... sugieren. Además, el tipo de estética sonora y estilística expresa los refinamientos y sensibilidades que los cronistas adjudicaban a la interpretación de La Barre. Es un arte profundamente francés, aunque también se pueden detectar influencias implícitas y explícitas de la música italiana. En su extensa y precisa discusión sobre los compases, sus firmas y el sistema de la *inégalité*, Hotteterre brinda pequeños ejemplos extraídos de música conocida. En ellos, Anthony (op. cit.) contabiliza 32 citas de obras de Lully, pero también 10 citas de Corelli.

Entre su música impresa, también encontramos "primicias". En 1708 publicó su *Premier livre de pièces*... para flauta travesera y bajo continuo, el segundo publicado en Francia luego del de La Barre. El mismo contiene además una pieza para flauta sola, sin bajo, "*Echos*", la primera de su tipo en toda Europa y una suite para dos flautas solas (en ediciones posteriores aparece con un bajo continuo agregado), en forma casi simultánea con las primeras publicaciones de La Barre en este último género. Su *Deuxième Livre de pièces*... contiene las primeras obras francesas para flauta travesera y bajo continuo en varios movimientos descriptas como *Sonatas* (literalmente "*Suite Sonatas*"). En cuanto estilo, son similares a las anteriores, salvo por la inclusión de algunos movimientos lentos italianizantes en 3/2. Son igualmente importantes las indicaciones para la interpretación de ornamentos y sus signos que aparecen en los Prefacios de algunas de sus ediciones.

También fue célebre la actividad de Hotteterre como constructor, si bien hoy día se pone en duda si fabricaba los instrumentos personalmente. Algunas de las flautas que han sobrevivido con su marca son finos ejemplares: en tres partes y con elaborados tallados ornamentales de marfil en las juntas. Se ha demostrado recientemente que otras que se le

---

<sup>29</sup> *L'Art de Preluder/sur la Flûte Traversiere/Sur la Flûte-a-bec, Sur le Haubois,/et autres Instrumens de Deßus./Avec des Preludes tous faits sur tous les Tons dans differ<sup>s</sup>. mouvem<sup>s</sup>., et differens cara/cteres, accompagnés de leurs agrém<sup>s</sup>. et de plus<sup>s</sup>. difficultées propes a exercer et a fortifier./Ensemble des Principes de modulation et de transposition; En outre une Disserta/-tion instructive sur toutes les differentes especes de Mesures, etc.* Mayúsculas y abreviaturas originales.

<sup>30</sup> Analizaremos más adelante tres de los *préludes*.

atribuían, en realidad son copias realizadas en el s. XIX. Powell cita la crónica de un *amateur* alemán -Johann Friedrich A. von Uffenbach- quien visitó a Hotteterre en 1715. Uffenbach relata que, en su encuentro, Hotteterre le presentó:

[...] varias “*flutes traverses*” [sic] que construye él mismo y que sostiene que ofrecen ventajas particulares. Luego, trajo sus obras musicales, de las cuales publicó cinco con mucho éxito, una de las cuales, el método para *flute traverse*, vende a dos libras...” (En Powell 2002, pp. 73-74)

Podríamos aventurar que la producción toda de Hotteterre, ya sea su música, tratados o luthería, está orientada al "mercado" naciente y creciente de *amateurs*, ya sean nobles o burgueses. También colegimos que dicha situación comenzó a modelar la formación de "profesiones intelectuales" (Bourdieu 2003, pp. 13 y ss), en este caso como modificación de las anteriores (*officier* al servicio real), las que, a través de la sanción económica que provee el mercado, permitirían iniciar un proceso de independencia intelectual del artista.

Las características estéticas de la producción de Hotteterre y La Barre estaban íntimamente vinculadas con la música de la corte pero sus principales "consumidores" conformaban ya un "público" más o menos anónimo. Al igual que con la *Tragédie lyrique* y con todos los espectáculos cortesanos que el Rey permitía presentar al resto de la sociedad en París a través de *privilèges*, éstos se transforman en una "mercancía" particular que genera la categoría de "público". Siguiendo a Bourdieu (2003), los productos artísticos -en este caso, todos los relacionados con la *flûte traversière*- presentaban una doble faz, ya como mercancía, ya como objetos con un valor estético irreductible a lo económico. Es así que comenzaron a definirse las especificidades de las relaciones dentro del campo flautístico. La competencia en determinado campo, el capital simbólico acumulado, proporciona legitimidad cultural, aunque no siempre ésta se identifique totalmente con el éxito en el mercado. En los casos que analizamos, la legitimidad aún estaba basada en el ejercicio de un rol en las instituciones cortesanas: tanto La Barre como Hotteterre se presentaban en sus ediciones como *Flûte de la chambre du Roy*, y su estética, como vimos, seguía íntimamente ligada a la música de la corte. Pero también era legitimador detentar un alto prestigio como "flautista", es decir, un rol que suponía un *habitus* con un capital simbólico particular.

El crecimiento progresivo del mercado específico ofrecerá a los compositores-flautistas un nuevo ámbito de acción. Podemos deducir este hecho, entre otras cosas, a través de la cantidad de música para flauta publicada y de los constructores en actividad en

este período. Powell cita varios *ateliers*, de algunos de los cuales han sobrevivido instrumentos. En París: Jean-Jacques Rippert, Charles Bizey, Chevalier, Louis Corte, Antoine Delerablé, Dumont, Jean-Nicolas Leclerc y Pierre Naust; Fortier en Rouen y Panon en Toulouse (Powell 2002: 74). Solum (1995, p. 113) realiza una enumeración de publicaciones francesas específicas de música para flauta travesera: la lista incluye 51 ediciones entre 1692 y 1725. Considerando que cada edición constaba de numerosas obras y presuponiendo el material que circulaba a través de copias manuscritas, podemos darnos una idea de la magnitud no sólo del mercado, sino también de todo el campo en esta etapa. Recordemos también, la multiplicación de los ámbitos (*concerts*, salones, etc.) en los que la ejecución de la flauta tenía lugar, y las posibilidades nuevas de ganar dinero con ella.

## **6 Tercera etapa (1725-ca.1760)**

### **6.1 "Cour" y "Ville": nuevo estadio de la polémica**

Durante el reinado de Luis XV, la rivalidad descrita en la sección anterior entre la Corte y París se hizo cada vez más pronunciada. Si bien en esta época aún había gran cantidad de nobles que proseguían con la costumbre de estudiar instrumentos y ejecutarlos públicamente -continuando la tradición del perfecto cortesano (*l'homme honnête*)- y también manteniendo grupos de profesionales en sus "cortes" privadas, se trata de "los últimos combates, las últimas defensas... de una cierta forma de gobierno" (Duhamel 1994, p. 124) que ya no tiene en sus manos todos los hilos del poder.

A medida que avanza el siglo, Versailles ya no pudo sostener la dinámica cultural y se "contenta a menudo con recuperar las modas parisinas" (Ibidem). Es así como se debilitó poco a poco la influencia real en materia de cultura y la iniciativa pasó al sector privado. Ahora bien, las Óperas y Academias (en plural, pues nos referimos también a las instituciones de este tipo que se abrieron también en provincias) no se podían permitir los gastos suntuarios: la lógica del prestigio de la bolsa real no se fijaba en gastos, pero las instituciones privadas tenían la obligación de administrar.

Es así como el incremento de las actividades en conciertos privados (nos referiremos al *Concert Spirituel* en la siguiente sección), salones, palacios, teatros y cafés parisinos<sup>31</sup> convirtieron a la ciudad en un centro cultural dinámico: "capital cultural y musical de Europa" como la definían muchas crónicas contemporáneas. A mediados de siglo, la

---

<sup>31</sup> No nos referimos en este trabajo a la peculiar actividad musical en los servicios religiosos, ni a los espectáculos populares y de ferias, pero que aportaban su color a París como metrópoli internacional.

ciudad contaba entre 600.000 y 800.000 habitantes, siendo sus élites dominantes conformadas por un par de miles.

La ciudad se oponía a la corte, como ámbito en que las novedades se producían. El fenómeno burgués de la moda se intensificó, generando una mayor rapidez en los cambios:

Es más difícil en París fijar la admiración que hacerla nacer; se silba impiadosamente al ídolo que se inciensaba la víspera; y cuando se percibe que un hombre o un partido quiere dogmatizar, se lo ridiculiza; y he aquí que de repente el hombre resulta tumbado y el partido disuelto. Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, (en Duhamel 1994, pp. 127-128)

Dice Duhamel (Ibidem) "La fuerza de la ciudad radica, por una parte en el vigor del sentimiento de protesta que se desarrolla a partir de los años 1750. Alcanza que la corte aplauda para que la ciudad abuchee." Esto se puede apreciar en la gran cantidad de querellas y disputas estéticas que ocultaban una realidad político-social latente. La más notoria entre ellas fue la *Querelle des Bouffons*, con la formación de los *coins*, la participación de los Enciclopedistas, etc. Pero, como vimos anteriormente, esta situación cobró diversas formas a lo largo de los años; las disputas entre buen y mal gusto, entre antiguos y modernos, entre Lullystas y Ramistas, luego entre Ramistas y Piccinistas, etc. que dieron lugar a innumerables panfletos, artículos y libelos.

Pero de la misma manera que la Ópera y los conciertos habían conformado al público como una nueva categoría social, las innumerables querellas construyeron de a poco lo que se puede definir como la "opinión pública".

Los debates y querellas tomaron inmediatamente un cariz político manifiesto. Dice Duhamel: "...los *amateurs* reclaman violentamente por el derecho a la novedad, al descubrimiento, en nombre del gusto y de la calidad, ciertamente, pero también y sobre todo en nombre de una cierta idea de libertad." (Duhamel 1994, p. 327 y ss)

## **6.2 La iniciativa privada: El "Concert Spirituel". Academias y "Concerts"**

El privilegio otorgado a Lully y renovado a sus sucesores impedía a los particulares realizar actividades musicales de cualquier tipo sin el permiso por escrito del concesionario de *l'Académie royal de musique*. Pese a ello, Anne-Danican Philidor, miembro de otra de las dinastías asociadas al servicio musical del rey, consiguió el privilegio real en 1725. Aunque Philidor debía abonar 6000 libras por año a *l'Académie*, en marzo de 1726 abrió sus puertas el *Concert Spirituel* presentando a los mejores músicos de *l'Académie Royal*, de la *Chapelle* y de diversas parroquias de París. La prohibición de representar óperas durante la cuaresma dio lugar a esta empresa que tuvo 65 años de existencia hasta 1790.

Desde su aparición se constituyó en un centro musical de importancia, no sólo para Francia, sino para toda Europa, según comentaristas de la época. En el estreno, en una sala del Palacio de las Tullerías, se ejecutaron obras vocales e instrumentales, conciertos y motetes à *grand chœur*, de Corelli y Delalande. El público tenía entonces un lugar para escuchar música fuera de la Ópera, de las iglesias y de los salones. El *Concert Spirituel*, fue además una suerte de laboratorio para la experimentación musical de todo orden. Allí, la música italiana sentó sus reales, sobre todo el novedoso género del concierto: las famosas "Estaciones" de Vivaldi se escucharon en su sala por primera vez en 1728.

El *Concert Spirituel* fue el reino de los violinistas virtuosos; no sólo los italianos itinerantes sino los propios franceses o naturalizados, como Jean-Baptiste Anet, Jean-Pierre Guignon o Jean-Marie Leclair. A mediados de siglo, su orquesta estaba constituida por un organista, quince violines, ocho bajos (violoncellos), dos contrabajos, cuatro fagotes, dos violas alto, cinco flautistas u oboístas, un timbal, una trompeta y dos cornos.

Estas iniciativas fueron imitadas también en otras ciudades principales del reino, las cuales fundaron varias *Academies* y *Concerts*. Duhamel publica, por ejemplo, el reglamento del *Concert de Lille*, del año 1733, que nos aporta datos interesantes acerca del cambio social que la música generó y acerca de cómo funcionaban estas empresas:

Los asociados debían abonar una cuota cada seis meses por adelantado. A cambio tenían derecho a dos entradas intransferibles (sólo a las damas, extranjeros o familiares cercanos). El *Concert* estaba dirigido por un director y dos subdirectores que tenían como funciones: elegir la música a ejecutar; reclutar el número de músicos necesarios; ordenar los gastos y presentar cuentas cada tres meses al tesorero. Los conciertos tenían lugar dos veces por semana, con música en parte francesa y en parte italiana, finalizando, si era posible, con un *Motet*. No había ninguna distinción de rango en la sala de concierto; todas las localidades eran iguales y estaba expresamente prohibido que fueran reservadas previamente por sirvientes. Por otra parte, también había una estricta reglamentación del trabajo de los músicos, con multas por incumplimientos, llegadas tarde, etc. El *Concert* también organizaba una escuela de música para los hijos de las familias asociadas, quienes tenían clases gratuitas tres veces por semana, de 8 a 12 hs., dictadas por un maestro de música pagado por la asociación. (En Duhamel 1994, p. 327 y ss)

Como vemos, esta institución estaba muy alejada de las monárquicas y tenía una estructura netamente burguesa. Existía un público, la asistencia era relativamente "democrática", el músico integraba una "fuerza" laboral en vez de ser un sirviente



privilegiado. Se creó así un ámbito apto para la presentación de "artistas estrellas": cantantes e instrumentistas que ofrecían su arte en un mercado especializado.

### 6.3 Flautistas y "*vedettariat*". Estética y cambio

Leemos en Powell:

Estos conciertos fueron la vidriera de una nueva generación de instrumentistas-compositores, que en la mayoría de los casos, se ganaban la vida sin puestos en la corte, dando clases a estudiantes ricos y proveyendo música a protectores burgueses y aristocráticos. Las nuevas estrellas favorecieron la sonata por sobre la suite como principal forma de composición, y presentaron al público francés un nuevo estilo de música solística para flauta con influencias italianas y alemanas.<sup>32</sup> (Powell 2003, p. 82).

Se evidencia aquí un notorio cambio de rol del músico. Duhamel denomina a la nueva posición con un neologismo (que decido conservar en el idioma original): el "*vedettariat*". Se trata de un fenómeno prefigurado por los músicos italianos itinerantes, sobretudo en relación con la ópera, ya desde mediados del s. XVII. En Francia, cobró importancia a partir de la Regencia, en donde el "público" -es decir, el recientemente creado consumidor más o menos anónimo de productos artísticos ofrecidos por el también incipiente "mercado"- asumía una actitud de adulación (o rechazo) a compositores, instrumentistas y cantantes:

[Los músicos...] no son más sólo oscuros intérpretes al servicio exclusivo de su arte, del rey o de su protector: se convierten en grandes hombres, 'artistas', héroes -heraldos- de una época que los reconoce, los recompensa, y los elige, verdaderos vectores de transmisión de los valores culturales.<sup>33</sup> (Duhamel 1994, p. 178)

Como antes dijéramos, el público y el mercado otorgaban una sanción económica a los productos artísticos que le permitían al músico "crear" un producto que a la vez comienza de a poco a parecer irreductible a los valores económicos. Esta posibilidad se pudo vehicular a través del valor que fue adquiriendo la música italiana, inclusive (o especialmente) la instrumental.

---

<sup>32</sup> *These concerts showcased a new generation of instrumentalists-composers, who made their living in most cases without court appointments, by giving lessons to wealthy students and providing music for aristocratic and bourgeois patrons. The new stars favoured the sonata over the suite as the principal form of composition, and introduced to French audiences a new -Italian and German- influenced style of solo music for the flute.*

<sup>33</sup> *[Les musiciens...] ne sont plus seulement d'obscures interprètes au service exclusif de leur art, du roi ou de leur protecteur: ils deviennent de grands hommes, des "artistes", héros -hérauts- d'une époque qui les reconnaît, les récompense et les choisit, véritables vecteurs de transmission des valeurs culturelles.*

A partir de la década de 1720, se produjo una rápida absorción de los géneros de la sonata y el concierto italianos; en coexistencia con los géneros tradicionales franceses como la *suite* y la *overture*. La ya mencionada oposición fuerte a la música "pura" (vinculada a la música instrumental italiana) seguía existiendo. Rousseau, a pesar de haber sido un paladín de la música italiana, despreciaba a "la *symphonie* pura, en la que sólo se intenta hacer lucir los instrumentos". Es célebre también la expresión de Fontenelle<sup>34</sup>: "*Sonate, que me veux-tu?*"

Esta tensión entre ambos estilos provocó por un lado una terminología confusa de géneros y, por otra parte, derivó en un período de gran experimentación en la música orquestal e instrumental. En el caso de la música para flauta, vemos que el afán de independizar a la música instrumental se logró mixturando aspectos de ambos estilos, aunque en la superficie y en las denominaciones de las piezas pareciera prevalecer la música italiana. Finalmente, el programa fundacional de *les goûts réunis* aparentó haberse hecho realidad en el rococó. En el repertorio de flauta se observa esta mixtura: conciertos italianos *alla Vivaldi* ejecutados por cinco *flûtes traversières* (Boismortier), sonatas italianas con movimientos en el estilo *tendre* (Naudot), movimientos italianizantes con nombres significativos a la francesa (Blavet), conciertos italianos sobre melodías populares francesas (Corrette), etc.

Ahora bien, el *vedettariat* permitió que las líneas de fuerza dentro del campo cambiaran, provocando reacomodación en la posición de los roles. Ciertos músicos encontraron la manera de adaptarse y a la vez producir las oportunidades de exposición adecuadas. Es el caso de los flautistas célebres como Blavet y Naudot. Sin embargo, el *simphoniste* que hacía su trabajo en la fila de la orquesta, probablemente sufriera condiciones más duras que siendo *officier du roy*. Los administradores de las sociedades de conciertos realizaban contratos muy estrictos con los músicos y existían reglamentos con normas muy precisas y multas para el caso de que no se cumplieran, ya que no podían permitirse perder dinero.

El alto nivel alcanzado por la técnica flautista convirtió a la flauta en el instrumento ideal para los "virtuosos". Es así como a partir de 1740 aproximadamente, muchos flautistas, conscientes del rol que les otorgaba el auge del *vedettariat*, comenzaron a dedicar más tiempo a viajar por toda Europa (sabemos que Buffardin llegó a tocar hasta en

---

<sup>34</sup> Bernard le bovier de Fontenelle (1657-1752), escritor y filósofo francés. de cuño cartesiano, integró la Academia francesa desde 1691. Tomó partido por los modernos en la disputa entre antiguos y modernos. Se relacionó con el pensamiento de los ilustrados.

Constantinopla) en busca de nuevos mercados, lo cual permitió un intercambio y conocimiento de diferentes estilos y técnicas de ejecución. Éste fenómeno se prolongó durante el período clásico.

#### **6.4 El cambio del paradigma sonoro**

El *Concert Spiritual*, y los diferentes *Concerts* y *Academias* independientes de París y provincias enfrentaron una nueva realidad: para que la empresa fuera rentable, el público tenía que ser numeroso. Los salones en que se realizaban estos eventos tendieron entonces a ser más grandes. Es así como este hecho tuvo efectos en la construcción de los instrumentos, las técnicas instrumentales y el ideal sonoro al que el flautista aspiraba.

Esta situación acústica ya fue señalada por Le Blanc en el marco de la controversia entre el violín y la viola da gamba. En un párrafo de su ya citado "*Defense de la basse de viole...*", la Música desciende del Olimpo para advertir a la viola:

[...] guardaos, le dice, de comprometer vuestra antigua gloria ejerciendo vuestro talentos en un lugar grande tan favorable al violín como lo es poco para vos [...] como resolverse a hacer conocer el mérito de la Viola y hacerla escuchar, cuando se le destina como Campo de batalla la vasta concavidad de una Sala enorme en tamaño, donde es imposible que ella tenga la fuerza de pulmón necesaria [...] El Sonido de la Viola escuchado de lejos, o en un gran espacio lleno de personas con sus trajes, se parece al vapor del espíritu del Vino cuando se lo echa al aire, del cual nada vuelve a caer. Hubert Le Blanc, *Défense de la base de viole...*, (en Herzog 2000, p. 10)

La metáfora del sonido de la viola comparado con el espíritu del vino nos induce a pensar en las sutilezas de sonoridad que los cronistas adjudicaban al sonido de Michel de La Barre: "El famoso Labarre [sic] tenía, se dice, el maravilloso talento de conmover [a sus oyentes], lo cual es un don de la naturaleza que ninguna clase de arte puede jamás alcanzar." (Pierre-Louis D'Aquin (1752), *Lettres sur le hommes célèbres...*, en Powell 2002: 72). Pero, si su flauta dialogaba tan bien con la *viole* ¿tendría la "fuerza de pulmón necesaria" para hacerse oír en la sala del *Concert Spiritual*? Evidentemente el problema tiene varias facetas: la que involucra el tipo de instrumento utilizado, la que implica una determinada técnica interpretativa y la que conlleva una determinada estética musical.

En situaciones orquestales como las que se podían plantear en *l'Académie*, el volumen no planteaba problemas, pues cuando se necesitaba más sonoridad, se reforzaba sumando la cantidad de flautas (duplicando, triplicando, etc.). Pero la estética del *Concerto* oponía un solista "virtuoso" al grupo de cuerdas, por lo cual la flauta debía dialogar con los

violines y no con una viola da gamba. El tipo de escritura flautística cambió, se hizo más ágil, incorporando rápidos pasajes escalares y acordes quebrados, no sólo por imitación del lenguaje violinístico en boga, sino también porque esto permitía una claridad de emisión que facilitaba la audición. Por otra parte, la música escrita para flauta tiende a explorar las regiones más agudas del instrumento y podría decirse que el "centro de gravedad del instrumento", adoptando un concepto de Bartold Kuijken (1990/97), propende a elevarse una tercera o una cuarta.

El tipo de articulación también sufrió modificaciones. Si bien el método de Hotteterre seguía imprimiéndose y otros manuales lo copiaban casi literalmente en algunos aspectos, encontramos en el *Nouvelle Méthode* de Antoine Mahaut algunas diferencias significativas. En lo referido a las sílabas articulatorias, abandona el principal recurso barroco de la combinatoria "tu-ru", que requiere un grado de sutileza en la emisión apto para microdinámicas, matices sutiles y que además favorecía la prosodia *inégal*. Mahaut es elocuente:

Antiguamente se expresaban los golpes de lengua por las dos sílabas Tu y Ru, lo cual alcanzaba para la Música de ese tiempo, en la cual las notas se ligaban casi siempre de dos en dos: no es lo mismo en la música moderna que para la expresión de las ligaduras y de las notas separadas [détachées] exige golpes de lengua de diferentes especies; cada uno según su disposición natural -sin estorbarse con ninguna sílaba- debe buscar formar un golpe de lengua lo más neto que le sea posible [...] <sup>35</sup> (Mahaut 1759, p. 23, el subrayado es nuestro).

Si comparamos con los calificativos que los cronistas utilizaron para describir las ejecuciones de Blavet en el *Concert Spirituel*, encontraremos connotaciones parecidas a esta "nitidez": "exitante", "exacto", "brillante"; muy alejadas de la "delicadeza" con la que se adjetivaba el toque de La Barre.

Estas habilidades técnicas son herramientas para el ejercicio de un *habitus* que ahondó aún más la brecha entre el flautista profesional y el *amateur*. Quantz, como vimos, privilegiaba un sonido "grande" (sus flautas eran muy sonoras); la necesidad de audibilidad en lugares amplios parece ser, también, uno de los motivos de esta predilección. En una crítica al amateur danés Moldenit, Quantz expresa: "De esta suavidad surge la gran delicadeza de su ejecución. No obstante ¿cómo sonaría en una habitación espaciosa? Por

---

<sup>35</sup> *Anciennement on exprimoit les coups de langue par les deux sillabes Tu et Ru cela suffisoit pour la musique de ce tems la, ou on lioit presque toujours les notes deux à deux: il n'en est pas de même dans la musique moderne qui pour l'expression des liaisons et des notes détachées demande des coups de langue de différentes especes; chaqu'un selon sa disposition naturelle -sans s'embarasser d'aucune sillabe- doit chercher 'a former un coup de langue le plus net qu'il luy est possible [...]* Ortografía original.

supuesto, los *amateurs* no tocan en público." (J. J. Quantz, *Mr. Johann Joaquim Quantz's Reply to Mr v Moldenit's so-called Published Missive*, (1758) Berlín, en Reilly, *Quantz's Versuch*, II, Apendix IV, y en Powell 2002, p. 98).

Por otro lado, el ámbito de la flauta se amplió notablemente hacia el agudo. La tabla de digitación del tratado de Mahaut alcanza el si<sup>3</sup> (aunque no haya música de la época que solicite estos agudos), lo cual evidencia cambios en la construcción del instrumento.

Sabemos por Quantz que la flauta comenzó a dividirse en cuatro partes desde la década de 1720, aproximadamente. La primera mención escrita de esta innovación y de los *corps de rechange* apareció en 1721 en un documento relacionado con el taller de Naust de París. Se mencionaban en la época también *flûtes bass*, *flûtes d'amour* (una tercera más grave) y sobretodo, la *petite flûte*, ya empleada por Destouches y Lalande: ballet *Les Elements*, ca. 1721 y Rameau: *Les Indes galantes*, 1735; *Pigmalion*, 1748 y *Acanthe et Céphise*, 1751 (Ibidem). Michel Corrette en su método hace referencia a la *petite flûte*: "Se construyen actualmente en París flautines a la octava que producen un efecto encantador en los *Tambourins* y en los Conciertos hechos expresamente para la flauta" (Corrette 1773: 11). Otras "innovaciones" de la época, no demasiado difundidas pero que reafirmaban las búsquedas experimentales y el cariz de escuela de los flautistas franceses (Cf. Corrette, Delusse, Braun, Bordet), se relacionaron con aspectos de la técnica instrumental como el vibrato diafragmático-glótico o articulario, los sonidos armónicos y polifonías "oblícuas" a través de trinos y saltos (Castellani 1993).

## 6.5 Los flautistas (II)

Numerosos son los registros de aparición de flautistas solistas en el *Concert Spirituel*. Powell cita -además de Michel Blavet- a Jean-Christophe Naudot, Jean-Daniel Braun y su hermano (?) Braun *le cadet*, (?) Lucas, los hermanos Pierre-Erard Taillart *l'aîné* y *le cadet*, una mujer nombrada como "*la demoiselle Taillart*" (¿quizás hermana de los anteriores?), Benoît Guillemant, y virtuosos extranjeros o residentes fuera de Francia como Pierre-Gabriel Buffardin y (?) Greff. Nos referimos ya aquí a profesionales, algunos de ellos flautistas de la orquesta de *l'Academie*, como los hermanos Braun, y otros, como Naudot, que desarrollaron su carrera fundamentalmente como maestros de flauta.

La figura de más renombre, en Francia y en el exterior, fue innegablemente Michel Blavet. Las crónicas de su primera presentación en el *Concert Spirituel* el 1 de octubre de 1726 (junto con el flautista Lucas, ejecutaron un concierto cada uno), fueron unánimemente elogiosas y legitimaron a la flauta como instrumento solista virtuoso, capaz

de rivalizar en este ámbito con el violín. Las descripciones de su estilo de ejecución adjetivan su sonido como "cantante", "nítido", de afinación pura, con una técnica "brillante", lo convierten en un paradigma flautístico para toda Europa. Fue alabado por Telemann, Marpurg, Quantz, Le Blanc, La Borde, Voltaire y Jean-Marie Leclair, con quien solía tocar y quien le dedicara su concierto para flauta.

Sus empleos en casas de la aristocracia, en la *Chambre du Roy* (1738), en *l'Academie Royal de Musique* (1740), sus presentaciones para el *Concert Spirituel*, privadas y para la nobleza, su licencia para publicar, su actividad como representante para la venta de obras de Telemann, o revendedor de flautas del *atelier* de Naus, su actividad como maestro reconocido (enseñó flauta al virtuoso Pierre-Erard Taillart) le aportaron una considerable y documentada fortuna. Blavet fue el ejemplo flautístico del *vedettariat* caracterizado por Duhamel.

De sus numerosos conciertos, sólo ha sobrevivido uno, ampliamente conocido. Del resto de su obra publicada, es interesante señalar el cambio que se registra entre sus sonatas Op. 2 y sus sonatas Op. 3. En la primera colección, y a pesar de la denominación "sonatas", encontramos elementos de la suite francesa, - piezas relacionadas con danzas y nombres característicos- y en la segunda colección, la influencia italiana y violinística se hace más patente en los patrones de arpegios y en la preponderancia de la articulación ligada.<sup>36</sup> También su interés por la enseñanza -fuente no despreciable de ingresos, como vimos- está presente en la publicación de tres *Recueil de pièces*, con adaptaciones de música célebre (fragmentos de Hændel, por ejemplo) y piezas propias para dos flautas, con una evidente jerarquización maestro-alumno de las partes. Hay crónicas que registran la ejecución de Blavet con justa afinación en tonalidades complicadas. Sin embargo éstas no se reflejan en su obra impresa. Esto nos habla también del *habitus* que define el rol de un flautista profesional y que lo aleja cada vez más de los "legos", aunque éstos sean *amateurs* de nivel. Para Bourdieu, existe una diferencia entre el acercamiento *naïf* al capital simbólico de determinado campo, y el del profesional:

Un campo...se define, entre otras formas, definiendo aquello que está en juego y los intereses específicos, que son irreductibles a lo que se encuentra en juego en otros campos o a sus intereses propios... y que no percibirá alguien que no haya sido construido para entrar en ese campo [...] (Bourdieu 2003, p. 120, el subrayado es nuestro).

---

<sup>36</sup> Estudiaremos con más detenimiento ambos opus en la sección de análisis más adelante.

Otro fenómeno da cuenta de la presencia de un mercado específico para la flauta. Músicos independientes del patronato cortesano y que, por otra parte, no fueron flautistas editan numerosas obras para la flauta travesera. Nos referimos, por ejemplo, a Joseph-Bodin de Boismortier (1689-1755) y Michel Corrette (1709-1795). Ambos publicaron métodos y música para flauta (abundantísima en el caso de Boismortier) que evidentemente estaban orientadas al mercado de *amateurs*. Jean Bowers sugiere que "podrían esperarse ganancias financieras fáciles de cualquier publicación relacionada con la flauta." (en Powell 2002, p. 84)

Como ya señalamos, Boismortier publicó los primeros *Concerti* italianos a la manera de Vivaldi, pero, significativamente, para cinco flautas traveseras, en 1727. Al año siguiente aparecieron los *VI Concerts op. 3* de Corrette, los primeros escritos por un francés con las características típicas del género italiano, alternando la flauta solista con las cuerdas. Alrededor de 1735 se publicaron los *Six concerts en 7 parties pour la flûte traversière* de Christophe Naudot. Las ediciones se multiplicaban. Muchos compositores franceses, no todos flautistas, compusieron música para flauta en un estilo preponderantemente italiano (aunque el viejo estilo francés seguía teniendo aceptación). Además de los ya citados, podemos nombrar a Rippert, Braun, Chéron, Handonville, Leclair, Loeillet, Naudot, Quentin *le jeune*, Rebour, Guillemain, etc.

## **7 Flauta y flautistas en Alemania**

### **7.1 El repertorio**

Haremos ahora una muy breve referencia a la situación de la flauta y su surgimiento en Alemania. Las características socio-culturales imperantes en ese momento en las regiones de habla germana, sobre todo en las reformadas, eran diferentes a las ya estudiadas para Francia. Por esta causa, la música impresa para flauta tardará más en aparecer en Alemania que en París, Amsterdam o Londres. Telemann nos aporta una de las primeras menciones del instrumento en música impresa. En 1716, cuando era director de música en Frankfurt, publica *Die kleine Cammer-Music*, un serie de suites que si bien estaban dedicadas especialmente al oboe, entre los instrumentos capaces de ser utilizados para su ejecución figura la *Flûte traverse* [sic]. Poco después, en 1718, Telemann publicó los *Six trio*, instrumentados para violín, oboe, flauta dulce, flauta travesera, viola da gamba, fagot y bajo. En el número tres de la colección está especialmente indicada la

participación de la flauta: “à Violon, Flûte traverse et Basse chiffré” en lo que es quizás la primera pieza impresa en Alemania especialmente dedicada al instrumento. (Powell, 2002)

Esto no quiere decir que el instrumento no haya tenido su desarrollo distintivo previo, ya que la mayoría de la música relacionada con los profesionales se difundía a través de manuscritos. Cirillo (2016) enumera en una tabla las primeras obras publicadas y en manuscrito en donde aparece la flauta travesera entre 1715 y 1725 y que además fueron significativas para el desarrollo de la estética del instrumento. Nos permitimos reproducirla aquí (ver Tabla II):

Tabla II  
Primeras obras alemanas para flauta

Fecha	Autor	Obra	Instrumentos
1716	Telemann	<i>Die kleine Cammer-Music</i>	Oboe/flauta/violín y bajo
1718	Telemann	<i>Six trio</i>	Violín, oboe, flauta dulce, flauta travesera, viola da gamba, fagot y bajo
1718 ca.	Telemann	Conciertos <i>alla francese</i>	Una o dos flautas y orquesta
<1720	Telemann	Tríos <i>alla francese</i>	Dos flautas y bajo
1720	Mattheson	12 <i>Kammer-Sonaten</i> “ <i>Der brauchbare Virtuoso</i> ”	Flauta travesera, violín y bajo
1720-1725	Blochwitz	<i>Sechzig Arien</i>	Flauta y bajo
hacia 1720	Varios <sup>37</sup>	Manuscrito de Bruselas	Violín/oboe/flauta y bajo

La primera conclusión que surge de la lista es la importancia de la influencia italiana, no sólo en los géneros abordados (concerto, sonatas, tríos, arias) sino también, al analizar la música propiamente dicha encontramos rasgos del virtuosismo italiano de proveniencia violinística, como arpeggios, segmentos rápidos en semicorcheas, saltos pronunciados, etc. Es significativa la total ausencia de dúos sin continuo, característicos del primer repertorio francés. Si bien hay cortes alemanas absolutamente inclinadas hacia la música francesa (como la de Celle, por ejemplo) que incluso “importaban” instrumentistas e instrumentos de París, pareciera ser que los rasgos estilísticos buscados por las primeras generaciones de flautistas y compositores se inclinaban más por el estilo italiano que por el francés. Por la combinación de la tradición del estilo severo alemán con los nuevos géneros del concerto

<sup>37</sup> Johann Heinrich Freytag (uno de los dos flautistas de Bach en Cöthen), Johann Martin Blochwitz, August Reinhard Stricker (predecesor de Bach en Cöthen), Christoph Forster, Johann Sigmund Weiss, Johann Joaquim Quantz, Georg Philipp Telemann y Georg Frideric Handel. Powell (2002) incluye también a Schikhardt y Loeillet (sin especificar cuál de los Loeillet).



(especialmente veneciano), el estilo galante y la adaptación de las danzas francesas y folklóricas alemanas e inglesas se originó lo que se denominó el *Versmichen stil* (estilo mezclado o mixto). De todas maneras, la identificación del instrumento con su origen francés nunca se perdió de vista, como lo atestiguan los títulos de las primeras obras dedicadas a la flauta por Telemann (gran conocedor del estilo francés) o el mismo Bach (*Solo pour la Flute traversiere*, BWV 1013). Nos dice Powell (2002):

La flauta surgió entonces en Alemania con un repertorio propio que combinó ideas de un amplio rango de influencias en un “estilo mixto” de composición. Para los compositores alemanes para flauta al igual que para los ingleses, la inspiración provino del virtuosismo e improvisación de la música de violín y vocal italiana más que del estilo preciosista francés para flauta. El estilo de ejecución de los intérpretes alemanes representaba probablemente una mezcla similar.<sup>38</sup> (p. 78)

Más adelante, en el capítulo II dedicado al repertorio, profundizaremos estas ideas. Solo es importante señalar aquí que el desarrollo del repertorio propio del instrumento junto con sus prácticas de ejecución estuvo signado por la búsqueda de la novedad y de la experimentación. Este hecho pareciera reforzar la idea de que la flauta logró un lugar relevante en una estética que privilegiaba junto con la cantabilidad y la prosodia, un virtuosismo propio de un perfil profesional.

Esto nos conduce a mencionar una institución peculiar de las regiones germanas que será de especial importancia en la constitución del campo flautístico y del desarrollo del perfil del instrumentista especializado. Nos referimos a los *Stadtpeifer*.

## 7.2 La institución de los *Stadtpeifer* en Alemania

La institución de los *Stadtpeifer*<sup>39</sup>, de muy antigua data, representaba un organismo integrado por músicos profesionales al servicio de una autoridad municipal. Podemos considerarlos análogos a los *Waits* de Inglaterra, los *Piffari* de Italia e incluso los *Ministriles* de España y América. Sin embargo, dado la especial situación de las ciudades alemanas, especialmente las reformadas, en la interrelación de la organización de la vida cívica y religiosa, los *Stadtpeifer* representaban un caso importante de ejercicio y formación profesional. Diferían de los músicos militares o de los asalariados por la iglesia

---

<sup>38</sup> Thus the flute emerged with its own repertoire in Germany that combines ideas from a wide range of influences into a ‘mixed style’ of composition. For German as well as English composers for the flute, the principal inspiration came from the virtuosity and improvisation of Italian vocal and violin music rather than the precious French flute stile. The performance manner of German players was probably a similar mixture.

<sup>39</sup> O sus sinónimos *Ratsmusicus*, *Ratsmusicant*, *Stadtmusikant*, *Instrumentist*, o el término que usa Quantz, *Kunstpeifer*, que es más raro encontrar en otras fuentes" (Cirillo, 2016, p. 66)

o las cortes (aunque fueran contratados muchas veces, sobre todo por las iglesias, para funciones especiales). Se trataba de profesionales libres (muchas veces itinerantes) al servicio de las autoridades municipales para las celebraciones oficiales, fiestas, visitas de personalidades, bodas, bautismos, entierros, etc. Estaban afiliados a cofradías u organizaciones de tipo gremial. En el s. XVIII se organizaban en agrupaciones denominadas *Stadtfeiferei*, cada una dirigida por un *Prinzipal* o *Stadtmusikdirektor*. En las ciudades grandes a veces existía más de una de estas organizaciones (Cirillo, 2016). Para ingresar a la institución los postulantes debían enfrentarse a exámenes y concursos de selección, en la tradición de los gremios medievales. Previamente, los aspirantes tenían que entrar al servicio de un director como aprendiz durante cinco o seis años, luego rendir un examen para convertirse en oficial. Los exámenes, tanto para oficial como los que pretendían el cargo de *Prinzipal*, implicaban competencias en la ejecución de varios instrumentos. En un documento que registra uno de estos exámenes en los que participó Johann Sebastian Bach, se hace referencia a las habilidades instrumentales exigidas a estos músicos:

Por orden del Muy Noble y Muy Digno Consejo, Carl Friedrich Pfaffe, hasta ahora aprendiz de los *Stadtpeifer* de Vuestro Honor, ha tenido su examen en presencia de los otros *Stadtpeifer*; acto seguido se comprobó que tocaba bastante bien consiguiendo el aplauso de todos los presentes con todos los instrumentos normalmente utilizados por los *Stadtpeifer*, es decir: violín, oboe, flauta travesera, trompeta, trompa y los demás instrumentos graves, y fue encontrado idóneo para el puesto de asistente que había solicitado. En Leipzig, a 24 de julio de 1745. Johann Sebastian Bach. Arnold Shering, “*Die Leipziger Ratsmusik von 1650 bis 1775*”, *Archiv für Musikwissenschaft*, III, 1921, ( en Cirillo, 2016, p. 68).

Como vemos, las competencias instrumentales de los *Stadtpeifer* no estaban limitadas a un solo instrumento, especializándose sobre todo en los de viento. Su repertorio era variado aunque seguramente rutinario: danzas, música instrumental, litúrgica y de banquete (*Tafelmusik*). Muchos músicos relevantes fueron *Stadtpeifer* o tuvieron relación con ellos. El padre de Joahnn Sebastian Bach fue miembro de la institución. Cirillo (2016) cita también a Susato, Hassler, Brade y al mismo Telemann como integrantes del cuerpo de *Stadtpeifer* en algún momento de sus carreras o por haber tenido algún nivel de relación con su actividad específica. La institución de los *Stadtpeifer* representó un importante basamento para la adquisición un nivel profesional considerable, la constitución de un *habitus* que fue construyendo progresivamente el campo flautístico y además un terreno en el cual se desarrollará la importancia de la música instrumental y en especial de los

instrumentos de viento con características propias en Alemania. La flauta travesera cobrará un lugar destacado en este desarrollo.

### 7.3 Los flautistas en Alemania. Johann Joaquim Quantz

No nos referiremos aquí con detalle a los flautistas alemanes contemporáneos al período estudiado<sup>40</sup>, sólo citaremos algunos rasgos de la carrera de Johann Joaquim Quantz, el más destacado, relevante e influyente. Sabemos que Quantz fue *Stadtpeifer* en Merseburg. En su autobiografía nos informa que sus instrumentos principales eran el violín, el oboe y la trompeta, aunque su inclinación personal favorecía al violín. También tuvo que ejecutar y aprender cornetto, trombón, trompa, flauta dulce, fagot, contrabajo, violoncello y viola da gamba. Esta larga lista (sobre todo para una mentalidad actual) permitió a Quantz una experiencia importante en las características de cada uno de los instrumentos y en aspectos técnicos de la ejecución que contribuyeron a la conformación posterior de su particular estética y técnica instrumental, propia de la flauta travesera. Por ejemplo, en el exhaustivo capítulo sobre articulación del *Versuch*, hace referencia que la dificultosa técnica de doble toque que nombra con el fonema “*did’l’*”, le fue enseñada por los fagotistas<sup>41</sup>, seguramente antes de su contacto con su maestro francés Buffardin.

Por lo tanto, ya en la época de las primeras fuentes alemanas dedicadas a la flauta travesera, es probable que los flautistas contaran con un acervo técnico/estético considerable previo o contemporáneo a la introducción de las novedades francesas. Quantz nos informa en el *Versuch* que en la época en que comienza a estudiar con Buffardin (1718) no existía un amplio repertorio específico para el instrumento, por lo que se tocaban obras de violín y oboe. Cirillo (2016) sostiene que lo que Quantz quiere decir con esta afirmación, es que no existía repertorio “italiano” para el instrumento. Sabemos que el interés de los instrumentistas y los compositores se inclinaba por las “innovaciones” provenientes de Italia. Esto es consistente con la existencia de una flauta muy peculiar, obra del renombrado constructor Jacob Denner (1681-1735). Se trata de un valioso instrumento que se encuentra en el *Germanisches Nationalmuseum* de Nuremberg, de marfil en tres partes, con un pie sustituto alternativo que llega hasta el do’. En el

---

<sup>40</sup> Para mayor abundancia, en especial sobre los flautistas relacionados con Joahnn Sebastian Bach ver (Castellani, 1985), (Powell, 1995) y (Powell, 2002).

<sup>41</sup> Los fagotistas siempre estuvieron relacionados también con la flauta dulce. Es probable que la técnica haya sido heredada de las articulaciones de *gorgie* venecianas tipo *ler-ler*, tal como aparecen en el tratado llamado *La Fontegara* (Venecia, 1535) de Silvestro Ganassi.

instrumento figura la fecha de 1710<sup>42</sup>, es decir, contemporánea a la época que describimos. El agregado del do' (la flauta carece de llave para do#''') podría justificarse en facilitar la ejecución de repertorio del oboe (y de violín), en el cual era habitual la aparición de esta nota. Sabemos que el experimento no prosperó, como el mismo Quantz nos informa en el *Versuch*<sup>43</sup>. Recién encontraremos flautas con do' a partir de las últimas décadas del s. XVIII. De todas maneras, el instrumento revela la voluntad de los músicos de experimentar repertorio innovador. El hecho que esté construido en marfil, un material caro pero muy sonoro, podría indicar una necesidad profesional de poseer un instrumento con versatilidad y potencia sonora, aspecto no tan necesariamente buscado por un *amateur*.

Quantz cita como escuelas francesas generacionales primero a Philibert Rebillé, luego a Michel de la Barre y Jacques Hotteterre le Romain y finalmente a Pierre Gabriel Buffardin (su maestro y colega en la orquesta de Dresde) y a Michel Blavet (ver ut supra) a quienes considera muy superiores a sus predecesores.

Quantz se manifiesta acerca de la profesión de músico con una visión muy jerarquizada y estratificada. Si bien su experiencia como *Stadtppfeifer* fue fundamental, la consideraba como un paso para ascender a puestos más legitimados como músico de las capillas cortesanas, ya sea como *ripienista* o virtuoso, cosa que logra más adelante en su ingreso a la Capilla Polaca, la orquesta de Dresde y finalmente su puesto con Federico II. Lo interesante para nuestro estudio es que haya logrado este ascenso social y profesional a través de la flauta travesera, instrumento novedoso en su juventud, para el cual tuvo que consolidarse un *habitus* y un campo, desde el punto de vista sociológico. Es decir, fue necesario que se configurase un capital simbólico específico. Alrededor de 1718 Quantz ingresa en la *Polnische Kapelle*<sup>44</sup>:

Para Quantz, que era entonces un modesto *Stadtppfeifer* de 21 años, el ingreso en la *Polnische Kapelle* constituyó sin dudas uno de los grandes acontecimientos de su vida profesional. Se trataba de un ascenso en su carrera, que conllevaba mejorías en lo económico y en lo artístico, así como beneficios evidentes para su reputación profesional. (Cirillo, 2016, p.161-162)

---

<sup>42</sup> Aunque, según Solum, esta fecha, como las que figuran en muchos violines, debe ser considerada con cautela (Solum, 1995, p. 39).

<sup>43</sup> "Hace aproximadamente unos treinta años, a alguien se le ocurrió la idea de dotar la flauta de la posibilidad de descender un tono más hacia el grave, mediante la prolongación del pie hasta la nota do y la añadidura de una llave para el do sostenido. Lo que pretendía ser una mejoría, pareció perjudicar tanto el sonido y la afinación que nunca llegó a prosperar" Quantz, *Versuch...*, §16 (Cirillo, 2016, p. 715).

<sup>44</sup> Recordemos que el rey sajón era también rey de Polonia, lo cual implicaba traslados en masa de la corte a Varsovia en determinadas épocas del año y la creación de un grupo itinerante específico, la *Polnische Kapelle*.

Pero Quantz tuvo que realizar algunos cambios para mejorar su vida profesional. Abandona el violín y se centra en el oboe, uno de sus requerimientos laborales en la *Kapelle*. Pero además y por cuestiones de ascenso profesional, decide comenzar a perfeccionarse específicamente en la flauta travesera, instrumento que según sus palabras, hasta el momento solo había ejecutado por “placer personal”. En la *Kapelle* el flautista pareciera no haber sido muy bueno: un segundo oboe que reemplazaba a veces al primero. (Cirillo, 2016) La flauta entonces le permitía a Quantz una mejora en su situación laboral. Comienza entonces a estudiar con Pierre Gabriel Buffardin, primer flautista de la *Hofkapelle* de Dresde.

Hay que recalcar el hecho de que Quantz, por su propia admisión, ya sabía tocar el instrumento, no fuera por otra cosa que por su propia condición de *Stadtppfeifer* [...] En este sentido, lo que el flautista virtuoso Buffardin enseñó al voluntarioso violinista/oboísta/aspirante flautista Quantz no fue tanto cómo tocar la flauta, cuanto, y, principalmente, cómo aprovechar sus “características correctas”, es decir, las peculiaridades propias de ese instrumento que le diferenciaban de los demás: además de los procedimientos técnicos relativos a su correcto manejo, estas incluían también sus posibilidades expresivas, y, en particular, sus rasgos idiomáticos. (Cirillo, 2016, p. 165)

La búsqueda o valorización de características distintivas del instrumento van de la mano con la constitución del *habitus*; se comienzan a definir fuertemente entonces las características de un perfil profesional específico. La orquesta de Dresde fue de vital importancia en este desarrollo. Unos años más tarde encontramos una referencia a este proceso en el memorándum que Johann Sebastian Bach eleva al Concejo de la ciudad de Leipzig para sugerir cambios y reclamar por las condiciones de la música de iglesia a su cargo. Leemos en el famoso documento “Breve pero muy necesario esbozo de una música sacra bien regulada, junto con algunas ideas sobre la decadencia de la misma” del 23 de agosto de 1730:

Para ilustrar esta afirmación con un ejemplo, sólo es necesario ir a Dresde y notar como los músicos allí son pagados por su Majestad Real. No hay posibilidad de fracaso, ya que allí los músicos son librados de cualquier preocupación para ganarse la vida, libres de *chagrin* [sic] y cada uno de ellos obligados a dominar sólo un único instrumento; debe ser algo de calidad y excelente para escuchar.<sup>45</sup> (Wolff, 2000, p. 344)

---

<sup>45</sup> El original alemán de este texto se puede consultar en <http://www.bach.de/leben/kichenmusik.html>. Agradecemos al Dr. Leonardo Waisman por esta indicación.

No solamente el hecho de ser liberados de preocupaciones para ganarse la vida (objetivo loable, incluso hoy día) sino la posibilidad de concentrarse en el perfeccionamiento de un instrumento en particular, denotan la definición de características exclusivas y excluyentes en la práctica profesional que delimitarán cada vez más el *campo* flautístico.

No tenemos que esperar al “ascenso” de Quantz a flautista principal de Federico II, para entender que incluso en la década de 1720, el flautista como profesional especializado ya estaba bien definido. Sabemos de la visita de Johann Sebastian Bach a Dresde en 1717. Se supone que allí pudo haber conocido a los principales flautistas de la corte, además de Quantz, también a Blochwitz, Friese y por supuesto, a Pierre Gabriel Buffardin. Según Marshall (1979), el acercamiento de Bach a estos intérpretes, en especial a Buffardin pudo dar origen a sus dos obras más tempranas dedicadas al instrumento: el *Solo pour la flute traversiere* BWV 1013 (1717/1724<sup>46</sup>) y una versión del Concierto Brandenbúrgués V BWV 1050. Por otra parte, Marshall nos habla de la colaboración de un flautista virtuoso (probablemente el mismo Buffardin) en un grupo de cantatas con solos de flauta extremadamente difíciles que Bach compusiera para el ciclo de 1724 (ver análisis infra en capítulos V y VII).

En síntesis, para la época en que Quantz señala que la flauta comienza a ser dividida en cuatro partes (ver ut supra), adoptando cuerpos de recambio y mejorando su versatilidad para adaptarse a las diferentes afinaciones existentes, el perfil del flautista como instrumentista especializado ya estaba bien delineado. Esto no quiere decir que no siguieran existiendo multi-instrumentistas, seguramente los había y la continuidad de la institución de los *Stadtpeifer* lo refrenda. Se trata en realidad de la existencia de un campo específico, delimitado por un *habitus* y un capital simbólico propio. Como veremos más adelante en algunos análisis, la flauta travesera en Alemania, adopta rasgos peculiares que responden también al desarrollo y valoración de la música instrumental. Una estética específica que alcanzará su punto culminante como instrumento icónico en el *Empfindsamer stil*.

## 8. Conclusiones

Pese a que la división en etapas puede llevar a los errores típicos de la periodización, como por ejemplo, el no reconocer tendencias pre-anunciadoras de un determinado proceso

---

<sup>46</sup> Marshall se inclina por la fecha más temprana. Castellani (1985) propone 1724.

o fenómeno, la perduración de estructuras anteriores coexistentes con las nuevas tendencias, o también la observación de fenómenos de "histéresis"; he considerado adecuado la descripción de hechos que permitieran identificar el proceso histórico de construcción de un intérprete especializado.

Por otra parte, procuré también enumerar la progresiva acumulación de "capital simbólico" específico. Considerando que "[...] el capital simbólico como capital de reconocimiento o de consagración, institucionalizado o no, que los diferentes agentes o instituciones pudieron acumular en el curso de luchas anteriores, al precio de un trabajo y de estrategias específicas" (Bourdieu 1999: 144), intenté identificarlo no sólo en el corpus de repertorio del instrumento, sino también en los paradigmas estéticos de la música y del sonido de la flauta, las destrezas técnicas, los cambios en los detalles constructivos, etc. En síntesis, todos los aspectos que definen progresivamente a un profesional idóneo.

También procuré destacar las diversas maneras de legitimación que el flautista va pugnando por obtener, desde el desempeño como *officier du roy* en la estructura del estado absolutista, hasta la relativa autonomía lograda como artista "virtuoso".

En el comienzo destacué que la posición ideológica de la modernidad referida al progreso se reflejaba en el método de Quantz, quien afirmaba que Buffardin y Blavet habían sobrepasado a sus predecesores (La Barre, Hotteterre). Duhamel cita en Bachaumont un obituario a la muerte de Blavet:

[...] fue una flauta excelente, hay hoy en día tanta gente superior en este género que no deja ningún vacío; pero ha tenido el raro mérito de haber llevado primero este instrumento a un grado de perfección sorprendente y de ser el padre de todas las flautas que admiramos. Louis Petit de Bachaumont, *Mémoires secrets*, 1762-87 (en Duhamel 1994, p. 279, el subrayado es nuestro).

El subrayado intenta señalar aquí también el concepto moderno del progreso. Sin embargo, el hecho de abordar sucesivamente las figuras de los diferentes flautistas no implica adscribir de manera mecánica a la teoría del progreso en el arte.

El mismo concepto de arte bello recién se está forjando. Es significativo que tratados como el *Versuch* de Quantz (1752) o el de Carl Philipp Emanuel Bach (1753) sean prácticamente contemporáneos de la *Aesthetica* (1750 - 1758) de Alexander Gottlieb Baumgarten, fundador de la disciplina filosófica de abre el camino a la concepción del arte autónomo. La flauta travesera define su perfil atravesada por estas nociones.

## CAPITULO II

### El repertorio

#### 1. El *L'Art de Préluder sur la flûte traversière, sur la flûte à bec, sur le hautbois et autres instrumens de dessus*", París 1719.

Sin intentar agotar el interesante y original tratado de Hotteterre, señalaremos algunos aspectos relacionados con el trasfondo retórico del mismo.

El género del preludio tiene varias acepciones en la época. En principio se trata de un fragmento musical que se improvisa libremente antes de la verdadera ejecución a fin de comprobar la afinación y preparar no sólo al intérprete sino también al público. La identificación con la función del exordio es evidente. Laudistas, clavecinistas y organistas fueron maestros en este tipo de preludio. En Francia, surge el género de "*prélude non mesuré*" anotado con figuras iguales sin barras de compás, como un intento de conservar en la escritura la espontaneidad de la ejecución improvisada. Este tipo de preludio improvisado suele explorar las características principales de la tonalidad, como nos aclara Rousseau en el *Dictionnaire de musique* (1768), ya que el mismo "es también un fragmento de melodía [*trait de Chant*] que pasa por las principales notas de la tonalidad, para anunciarla, para verificar si el instrumento está afinado, etc." (p. 389).

Por otra parte, existen otros tipos de preludio que son movimientos elaborados, compuestos y escritos para preparar y servir de introducción a piezas de música de mayor envergadura (suites, sonatas, etc.). De una manera más estilizada, este tipo de preludio conserva un poco de su genealogía improvisatorio. De todos modos, se solía considerar al género improvisado como el preludio propiamente dicho, ya que la espontaneidad y la invención en una improvisación demostraban la valía del músico, generando asombro en los oyentes. Esta habilidad era considerada un arte admirable que no todos poseían:

[...] Los grandes maestros a menudo componen improvisando preludios que valen más que las piezas estudiadas de otros.<sup>1</sup> (Furetière, 1690, entrada *Prélude*)

El arte de preludiar [...] es componer y ejecutar improvisando piezas cargadas de todo lo que la Composición tiene de más sabio en diseño, en fuga, en imitación, en modulación y en armonía. Es sobretodo preludiando que los grandes músicos, eximidos de esa servidumbre

---

<sup>1</sup> *Les grands maistres composent souvent sur le champ des preludes qui valent mieux que les pieces étudiées des autres.* Ortografía original



extrema a las reglas que el ojo de los críticos les impone en el papel, hacen brillar sus sabias transiciones que maravillan a los oyentes [...]”<sup>2</sup> (Rousseau, 1768, p. 389)

Hotteterre comparte la definición de estos dos tipos de preludio. a saber: 1) los compuestos que se hallan al inicio de géneros instrumentales como Suites y Sonatas, o de música con texto como Óperas y Cantatas, en donde “preceden y anuncian a veces lo que debe ser cantado”<sup>3</sup>; y 2) los improvisados “*prélude de caprice*”, que son considerados por el autor los “verdaderos” preludios.

Hotteterre tratará sobre estos últimos, señalando que si bien son improvisados (“El preludio debe ejecutarse en el acto, sin ninguna preparación”<sup>4</sup>). Aunque este tipo de preludio comprenda una “variedad infinita”, no son producto del azar sino que pueden fundarse en reglas y método. Para Hotteterre, estas reglas son las de la armonía (“[los preludios] deben en efecto fundarse en una Modulación muy regular”<sup>5</sup>). Veremos además que algunas de sus indicaciones y la disposición de los preludios mismos tienen un sustento retórico.

La función del preludio en piezas escritas es identificable con el exordio de la obra a la que precede, entendiendo la totalidad de la misma como una *dispositio*. Debe preparar al oyente a lo que se va a escuchar posteriormente, llamar la atención y atrapar afectivamente; es decir, cumplir con todas las virtudes del exordio (*attentum, docile et benevolum parare*). Lo mismo sucede con los preludios improvisados. Esta función del preludio como exordio es reconocida por Castellani en la introducción crítica a su edición del tratado de Hotteterre:

“Si estructuralmente *prélude de caprice* y *prélude composé* son absolutamente diferentes, su función introductoria a una pieza singular, a una *suite de pièces* completa o a una sonata, es sin embargo muy similar.” (Castellani, 1999: s/n)<sup>6</sup>

Otra de los aspectos que relacionan el método de Hotteterre con los postulados retóricos es el concepto de “*canevas*”. El diccionario da dos significados usuales al término: el primero relacionado con la tapicería y el bordado, se refiere al cañamazo o la trama de una labor de tejido y el segundo, por extensión, se refiere a un esbozo, bosquejo,

---

<sup>2</sup> *L'Art de Préluder [...] C'est composer & jouer impromptu des pièces chargées de tout ce que la composition a de plus savant en dessein, en fugue, en imitation, en modulation & en harmonie. C'est sur-tout en préluant que les grands musiciens, exempts de cet extrême asservissement aux règles que l'œil des critiques leur impose sur le papier, font briller ces transitions savantes qui ravissent les auditeurs [...]*

<sup>3</sup> “[...] lesquels precedent et annoncent quelquefois ce qui doit estre chanté.” (Hotteterre, 1719: 1)

<sup>4</sup> “Le *prélude* doit estre produit sur le champ sans aucune preparation [...]”. Ibidem

<sup>5</sup> “[...] et qu'ils doivent estre même fondés sur une Modulation tres reguliere”. Ibidem

<sup>6</sup> “Se strutturalmente *prélude de caprice* e *prélude composé* sono del tutto differenti, la loro funzione introduttiva a una singola pièce, a una intera suite de pièces o a una sonata, è invece molto simile [...]”

boceto, esquema o marco. Recordemos que el término también se usa para designar la tela en blanco de un cuadro sobre la cual se pintará. Castellani llama la atención sobre la similitud del término con la palabra italiana *Cannovaccio* que era empleada para designar a los argumentos esquemáticos que utilizaban los actores de la *Commedia dell'arte* para improvisar. Recordemos que cada actor se especializaba en un personaje y poseía un repertorio de recursos que le permitían improvisar los diálogos y situaciones sobre el esquema general del *cannovaccio*.

Hotteterre plantea entonces que cada *prélude* posee un *canevas* que simplemente resume las notas principales del acorde o escala de la tonalidad, o un esquema sencillo basado en ella. Luego el intérprete encontrará maneras de relacionar melódicamente este esquema esencial: “En efecto, será suficiente saber colocar entre estas notas fragmentos melodiosos y variados y se formarán así muchos preludios.” (Hotteterre, 1719, p. 3)<sup>7</sup>. El sistema nos remite a la oposición retórica de texto llano y texto con ornato. Recordemos que el significado original latino del verbo *ornare* hacía referencia a la provisión de todos los pertrechos que el legionario necesitaba para hacer la guerra. El orador entonces, estaba “armado” por los recursos y técnicas de la *elocutio* para hacer el discurso más efectivo. Del mismo modo, el intérprete/compositor está pertrechado por su experiencia en el lenguaje musical para elevar el *canevas* a la categoría de *prélude*.<sup>8</sup>

Otro de los rasgos retóricos que están presentes en el tratado es la idea de que los preludios hacen referencia a caracteres y movimientos (*tempi*) diferentes. Hotteterre presenta entre dos y cuatro preludios para cada una de las tonalidades representadas en el tratado<sup>9</sup>. Si bien no lo aclara en el texto, podemos encontrar una relación entre los caracteres representados por cada uno de los preludios y los que tradicionalmente se asignaban a cada tonalidad.

Otro de los objetivos del tratado es enseñar a transportar en la flauta. Hotteterre lo hace utilizando fundamentalmente la alternancia de claves entre la tradicional para los instrumentos de *dessus*, la *clef du violon* (clave de sol en primera línea) y la clave de sol en segunda línea. Lo cual presupone una transposición de una tercera menor ascendente o

---

<sup>7</sup> “En effet, il suffit de sçavoir placer entre ces notes des traits chantans et variés et l'on en formera plusieurs *Préludes*”.

<sup>8</sup> Cf. con el método que utiliza Quantz para enseñar a improvisar ornamentaciones italianas en el *Versuch*, en donde plantea un *canevas* congruente con un bajo continuo y además indica al intérprete la necesidad de conocer las notas del acorde por debajo y por arriba de la nota a ornamentar en el registro de la flauta a fin de sustentar su improvisación (Quantz, 1752)

<sup>9</sup> En el capítulo 3º, presenta 18 *préludes* en las siguientes tonalidades y orden: SOL mayor, sol menor, la menor, LA mayor, SI b mayor, si menor, SI mayor, sib menor, DO mayor, do menor, re menor, RE mayor, mi menor, MI mayor, MI b mayor, FA mayor, fa# menor, fa menor. Nos referimos siempre a los preludios dedicados con exclusividad a la *flûte traversière*.

descendente.<sup>10</sup> También a veces la transposición es de semitono, por ejemplo: Mi mayor/Mi bemol mayor. La transposición, si bien puede resultar natural para un instrumento, atentaría contra la doctrina de la significación de las tonalidades. Esta polémica ya tiene su historia. Recordemos por ejemplo las diatribas de Vincenzo Galilei contra los organistas que transportan los modos para comodidad de los cantantes.<sup>11</sup> Sin embargo, podríamos decir que el afecto propio de cada una de las tonalidades es respetado por Hotteterre en los preludios originales sin transportar.

Veamos entonces (Tabla III) el plan de tonalidades, movimientos y transposiciones de los preludios del capítulo tercero del libro.

Tabla III

Hotteterre: l'Art de Préluder - CHAPITRE TROISIÈME

<i>Préludes sur tous les Tones dans differens mouvements, et differens caracteres</i>					
	Tonalidad (Clef sur la premiere ligne)	Prélude			Transposiciones (Clef sur la seconde ligne)
		Nº	Carácter Movimiento	Compás <sup>12</sup>	
1	<i>G. re, sol, 3<sup>ce</sup> Majeure.</i> <b>Sol mayor</b>	1	<i>Moderé.</i>	2 T	MI mayor MI b mayor
		2	<i>Gravement.</i>	2 T	
		3	<i>Moderé.</i>	3 T	
		4	<i>Animé.</i>	2 B	
2	<i>G. re, sol, 3<sup>ce</sup> Mineure.</i> <b>Sol menor</b>	1	<i>Tendrement.</i>	2 T	m menor
		2	<i>Gay.</i>	2 B	
		3	<i>Affectuesement.</i>	2 T	
		4	<i>Gay.</i>	2 B	

<sup>10</sup> Este tipo de transposición resulta bastante común entre los instrumentistas de viento, por ejemplo para adaptar repertorio del traveso a la flauta dulce, o del oboe al Traveso. También la encontramos en las transposiciones que Bach realiza cuando por ejemplo adapta un aria originalmente para bajo a una soprano: es el caso de la Cantata BWV 82, *Ich habe genug*, en la versión de 1731, de do menor a mi menor, entre otras. Telemann la utiliza también en varias de las ediciones de su música.

<sup>11</sup> "Dentro de las impertinencias y novedades de éstos [los músicos] se incluyó a veces la de transportar, hacia el grave o hacia el agudo, a la manera en que suelen hacerlo los Organistas expertos, para comodidad del coro, por un Tono o por una Tercera, o por otro intervalo por medio de signos accidentales, los cantos antes compuestos por movimientos naturales, cantables y comunes, a cuerdas [tonalidades, modos] extranjeras [extrañas], incantables, fuera de cualquier sentido y llenas de artificio, no por otra razón que la de tener mayor posibilidad de vanagloriarse a sí mismos y a sus cosas (al menos como ellos lo entienden) como milagrosos." [...] *tra l'impertinenze & noovità de quali, si anno vera ancora quella del trasportare alcuna colta verso il grave o verso l'acuto che sogliono i periti Organisti, per comodità del coro per vn Tuono, ò per vna Terza, ò per altro interuallo col mezzo de segni accidentali, i canti prima composti per mouimenti naturali cantabili & comuni, in corde forestiere, incantabili fuore d'ogn'ordinario, & piene d'artifitio. non per altro, che per auer campo piu largo di predicare le stessi & le cose loro (à meno di essi intendenti) per miracoli [...]* Dialogo della Musica Antica, & Moderna, versión facsimilar en (Galileo, 1581, p. 87). Ver también (Chasin, 2004).

<sup>12</sup> Indicamos con B los preludios que tienen la barra separadora de compás y con T los que poseen un trazo fuera del pentagrama sugiriendo la barra

3	<i>A. Mi, La, 3<sup>ce</sup> Naturelle.</i> <b>La menor</b>	1	--	3 T	fa menor fa # menor
		2	<i>Tendrement sans lenteur.</i>	2 T	
		3	<i>Gay.</i>	2 B	
		4	<i>Modérement.</i>	2 T	
4	<i>A. Mi, La, 3<sup>ce</sup> Majeure.</i> <b>La mayor</b>	1	<i>Moderé.</i>	2 T	FA mayor
		2	<i>Moderé.</i>	3 y 2 T	
		3	<i>Moderé.</i>	2 T	
		4	<i>Gay, et crochés égales.</i>	2 T 4	
5	<i>B. Fa, Si b. mol, 3<sup>ce</sup> Naturelle.</i> <b>Si b mayor</b>	1	<i>Moderement.</i>	2 T	SOL mayor
		2	<i>Gay.</i>	2 B	
		3	<i>Moderement.</i>	2 T	
6	<i>B. Fa, Si Naturel, 3<sup>ce</sup> Naturelle.</i> <b>Si menor</b>	1	<i>Tendrement.</i>	2 T	sol menor
		2	<i>Animé, et detaché.</i>	♩ T	
		3	<i>Gay.</i>	2 B	
		4	<i>Gay.</i>	6 T 4	
7	<i>B. Fa, Si Naturel, 3<sup>ce</sup> Majeure.</i> <b>Si mayor</b>	1	<i>Tendrement.</i>	2 T	SOL mayor
		2	<i>Gay.</i>	2 B	
8	<i>B. Fa, Si b. mol, 3<sup>ce</sup> Mineure.</i> <b>Sib menor</b>	1	<i>Tendrement.</i>	2 T	sol menor
		2	<i>Gay.</i>	3 T 2	
9	<i>C. Sol, ut, Tierce Naturelle.</i> <b>Do mayor</b>	1	<i>Unpeu animé, et crochés égales</i>	♩ T	LA mayor
		2	<i>Tendrement.</i>	2 T	
		3	<i>Gay, et crochés égales.</i>	C B	
10	<i>C. Sol, ut, 3<sup>ce</sup> Mineure.</i> <b>Do menor</b>	1	<i>Lentement.</i>	2 T	la menor
		2	<i>Un peu gay, et crochés égales.</i>	3 T	
		3	<i>Moderé.</i>	2 T	
11	<i>D. La, Re, Tierce Naturelle.</i> <b>Re menor</b>	1	<i>Tendrement.</i>	2 T	si menor si b menor
		2	<i>Animé/croches égales/Moderé</i>	2, 3 y 2 T	
		3	<i>Majestuesement.</i>	♩ T	
12	<i>D. La, Re, Tierce Majeure.</i> <b>Re mayor</b>	1	<i>Gravement, sans lenteur</i>	2 T	SI mayor SI b mayor
		2	<i>Gay.</i>	2 B	
		3	<i>Fierement.</i>	♩ T	
		4	<i>Gravement.</i>	2 T	

13	E. Si, Mi, 3 <sup>ce</sup> Naturelle. <b>Mi menor</b>	1	<i>Moderé.</i>	3 T	do menor
		2	<i>Gay.</i>	C B	
		3	<i>Gravement.</i>	2 T	
14	E. Si, Mi, 3 <sup>ce</sup> Majeure. <b>Mi mayor</b>	1	<i>Tendrement, sans lenteur</i>	3 T	<i>(Clef sur la premiere ligne)</i> MI b mayor <i>(Clef sur la seconde ligne)</i> DO mayor
		2	<i>Gay, et crochés égales.</i>	C B	
		3	<i>Tendrement.</i>	2 T	
15	E. Si, Mi b. mol, 3 <sup>ce</sup> Naturelle. <b>Mi b mayor</b>	1	<i>Gravement.</i>	3 T	<i>(Clef sur la premiere ligne)</i> MI mayor
		2	<i>Gay.</i>	2 B	
		3	<i>Gay.</i>	3 B	
16	F. Ut, Fa, 3 <sup>ce</sup> Naturelle. <b>Fa mayor</b>	1	<i>Rondement.</i>	2 T	<i>(Clef sur la seconde ligne)</i> RE mayor
		2	<i>Un peu animé.</i>	3 T	
		3	<i>Moderé.</i>	3 y 2 T	
17	F. Ut, Fa dieze, 3 <sup>ce</sup> Naturelle. <b>Fa# menor</b>	1	<i>Moderement.</i>	3 T	m menor
		2	<i>Gay.</i>	3 T 8	
18	F. Ut, Fa naturel, 3 <sup>ce</sup> mineure. <b>Fa menor</b>	1	<i>Tendrement.</i>	3 T	re menor
		2	<i>Gay.</i>	2 B	

## 2. Sonatas y suites

Con respecto al repertorio camarístico para flauta, las obras impresas inaugurales aparecen en Francia en la primera década del siglo XVIII. Michel de La Barre es el primero en dedicar una publicación específicamente al instrumento, seguido por Jacques-Martin Hotteterre y luego Pierre Danican Philidor<sup>13</sup>. Como ya señalamos, en Alemania habrá que esperar hasta la segunda mitad de la segunda década del siglo XVIII para la aparición de obras dedicadas exclusivamente a la flauta travesera. La influencia del Opus V de Corelli ya se hace presente en esas décadas no sólo en el modelo de “sonata” con los paradigmas corellianos sino también en la suite de danzas de cuño francés. Por lo tanto, estamos frente a piezas (o mejor dicho, colecciones de piezas) de duración relativamente breve integradas cada una por varios movimientos de distinta índole, pensadas para ser ejecutadas en la intimidad de los salones. No estamos hablando sólo de los grandes salones aristocráticos, que incluso podían regentar una pequeña orquesta propia o de la misma corte, aunque no puede excluirse la posibilidad de que el repertorio haya sido ejecutado en estos ámbitos. De hecho, sabemos que este tipo de música íntima también se escuchaba en

<sup>13</sup> Aunque en rigor, las publicaciones de Philidor indican *flûte traversière, Hautbois et violon*.

la corte, como lo confirma por ejemplo François Couperin, quien escribe en el prefacio a su edición de les *Concerts Royaux*: “Las piezas que siguen [...] las hice para los pequeños conciertos de cámara a donde Luis XIV me hacía venir casi todos los domingos del año”<sup>14</sup>. De todas maneras, no se trata de las grandes instituciones de la Corte, como la *Chapelle*, la *Chambre* o *l'Écurie*, (tampoco la ópera o la iglesia) sino una utilización privada de la música por el Rey (o la reina o los grandes príncipes) que suponía otro tipo de escucha.<sup>15</sup>

La influencia italiana en París en las primeras décadas del s. XVIII se ve reflejada en el género. Los salones burgueses son su ámbito especial de escucha y el material impreso comienza a convertirse en un negocio lucrativo.

Ya señalamos que la flauta, en un principio, era considerada un instrumento más apto para lo que Mattheson y Quantz podían considerar una “cantabilidad natural”. En el §27 del capítulo XII de su tratado *Der vollkommene Capellmeister* (Mattheson, 1739) Mattheson hace referencia a que ciertas características melódicas no vocales son propias o más afines a determinados instrumentos; por ejemplo las partitas para el teclado o las *courantes*<sup>16</sup> y *gigas* para el violín. Cuando se refiere a la flauta, el género que considera más adecuado para el instrumento son los “Solos”, es decir la sonata con bajo continuo de cuño ítalo-germano, pos-corelliano. Más adelante, en el capítulo XIII, Mattheson comenta los distintos géneros instrumentales y al describir las cualidades de la Sonata, vuelve a nombrar específicamente a la flauta travesera:

§137 Un lugar mucho más importante entre las categorías de las melodías instrumentales está ocupada por la *Sonata*, con varios violines o dedicada a un instrumento en particular, por ejemplo, a la flauta travesera, cuyo propósito se orienta principalmente hacia una complacencia o gentileza, pues en las sonatas debe dominar una cierta *Complaisance*<sup>17</sup> [sic] que se acomoda a todos y que satisface a todo oyente. Para un (oyente) apesadumbrado habrá algo quejoso y compasivo; para uno voluptuoso habrá algo lindo, para uno enojado

---

<sup>14</sup> *Les pieces qui suivent [...] Je les avois faites pour les petits concerts de chambre, ou Loüis quatorze me faisoit venir presque tous les dimanches de l'année*. Traducción mía. La edición es de 1722 pero las piezas, según Couperin indica, son de 1714/1715

<sup>15</sup> “Luis XIV dispone además de la *Musique du Cabinet*, aparentemente destinada a los momentos más íntimos del soberano: conciertos privados, en los cuales el rey puede tocar y también invitar a alguna cantante de moda como Anne de la Barre. Sin embargo este *Cabinet* está poco codificado y no muy bien conocido.” *Louis XIV dispose en outre de la Musique du Cabinet, apparemment destinée aux moments plus intimes du souverain : concerts privés, où le roi peut jouer ainsi qu'inviter telle chanteuse à la mode, comme Anne de La Barre. Mais ce Cabinet est peu codifié et mal connu*. Traducción nuestra. (Caussin, 2016), para mayor abundancia ver (Benoît, 1971) y (Massip, 1976)

<sup>16</sup> Creemos que aquí Mattheson se refiere a la “*Corrente*”, es decir la versión italiana de la danza, constituida por frases con continuidad de corcheas por grado conjunto, veloz y fogosa, por lo tanto, apta para el violín. La “*Courante*” francesa, como lo señala en otra sección del libro, es más solemne, elegante y no tan veloz.

<sup>17</sup> “*Complaisance*” puede traducirse del francés como “gentileza” o “cortesía”, pero también como “sumisión”, lo cual hecha un poco de luz al resto de la frase.

habrá algo fogoso, etc. El compositor también deberá tener esta finalidad en mente al escribir su *adagio*, *andante*, *presto*, etc.: así, su trabajo rendirá sus frutos.”<sup>18</sup> (Mattheson & Harris, 1739, p. 137) (Mattheson, 1739)

Este párrafo resulta interesante para la correcta apreciación del género de Sonata y su relación con la flauta travesera. Recordemos que una de las primeras colecciones que incluyen al instrumento en Alemania es *Der Brauchbare Virtuoso* del propio Mattheson (ver *supra*), en donde pareciera reforzarse la idea de que la flauta logró un lugar relevante en una estética que privilegiaba la cantabilidad y la prosodia. Por otra parte es interesante la noción de que la sonata “sirve” a todo tipo de oyentes. Para designar esta virtud del *traverso*, Mattheson utiliza el término francés *complaisance*. Ya desde el siglo XVII este término se relaciona con las cualidades para agradar en la conversación definitorias del *homme honnête*, el perfecto cortesano como está descrito por ejemplo en las obras de Mlle. de Scudéry (Craveri, 2004).

Encontramos en Quantz una referencia similar con respecto a la sonata y la posibilidad de desplegar en las piezas de música medios para incitar las diferentes pasiones:

Una mezcla de ideas diferentes es necesaria tanto en la sonata como en cualquiera de los géneros musicales. Si un compositor consigue todo esto, y es capaz de excitar las diversas pasiones, con razón se podrá afirmar que ha llegado al grado sumo del buen gusto: habría encontrado, por así decir, la piedra filosofal de la música. (Quantz, 1752: Xviii, §49) (en Cirillo, 2016).

La sonata entonces, cómo género, se torna un medio privilegiado para articular los afectos y comunicar las pasiones. Un poco más adelante, en la enciclopedia de Johann Georg Sulzer (*Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Leipzig: Weidmann, 1774), leemos en la entrada “sonata”:

En ningún otro género como en la sonata, la música instrumental tiene la posibilidad más cómoda de mostrar su capacidad para describir sentimientos [*Empfindungen*] [...] El compositor puede, en una sonata, tener como propósito expresar un monólogo con sonidos de tristeza, de lamento, de dolor o de ternura, de placer y de alegría; o mantener una conversación sentimental [*empfindsam*] sólo con sonidos apasionados, con caracteres iguales o contrastantes entre sí; o meramente describir movimientos de ánimo [*Gemütsbewegungen*]

---

<sup>18</sup> Agradecemos a la Prof. Sandra Giron por su traducción y comparación con la versión original alemana de la cita.

impetuosos, tempestuosos o contrastantes, o leves y suaves, fluidos [y] deliciosos. (Videira, s. f.)

El autor tiene como modelo a Carl Philipp Emanuel Bach y también, al igual que Mattheson y Quantz, reniega de las sonatas italianas que plantean un uso instrumental banal, con pasajes brillantes, solamente virtuosos u onomatopéyicos.<sup>19</sup>

Es así que paulatinamente los criterios de escucha van cambiando y la sonata, como música instrumental por excelencia, hace su aporte a la progresiva construcción de la noción de la música considerada como un arte autónomo.

## 2.1 Sonatas y naturalezas muertas

Si bien los paralelismos o comparaciones entre artes diversas, aún las anteriores al concepto de “Arte” que inaugura la *Aesthetica* de Baumgarten, pueden resultar forzados algunas veces, encontramos esclarecedor para el análisis del repertorio de sonatas para flauta post-corellianas, las reflexiones de Giulio Carlo Argan (2004) acerca del género de las naturalezas muertas en pintura.

Los teóricos de los siglos XVII y principios del XVIII, previos al triunfo del concepto de autonomía del arte, se inclinan más bien por establecer jerarquías y no paridades entre las diferentes artes. Sin embargo, este mismo afán jerárquico nos permite aventurar una primera analogía entre ambos géneros. Las naturalezas muertas constituían un género “menor” si se lo comparaba con el del retrato, o el de la pintura histórica, más elevado. De la misma manera, la música instrumental era considerada inferior a la música con texto<sup>20</sup>, a causa de la inherente vaguedad conceptual de la misma. La música propiamente dicha era la vocal-instrumental, ya que la palabra, portadora de la razón, proveía el concepto y enmarcaba los afectos que el arte de los sonidos podía generar.

Para Argan, las naturalezas muertas posteriores a Caravaggio, comienzan a señalar una nueva relación entre los hombres y las cosas. Su razón o causa deja de ser puramente intelectual sino más bien de utilidad o uso. Aunque el género mantenga el contenido alegórico -relacionado con el concepto de *vanitas* o la futilidad y transitoriedad de la vida terrena- comienza a tener más peso su contenido “pictórico” y la representación artística de los objetos, lo cual presupone otra visión:

En una figuración alegórica en la que la mujer alada que toca la trompeta es la Fama, solo una fantasía enfermiza podría prescindir de ese significado conceptual y considerar a la figura como un retrato de mujer; en una naturaleza muerta, el espejo o los recipientes de

<sup>19</sup> Ver más adelante las críticas de Mattheson y Quantz al estilo de Tartini.

<sup>20</sup> Recordar la célebre *boutade* del filósofo francés Fontenelle: *Sonate, que me veux-tu?*(ver nota 34, cap. I)



cristal pueden representar la Vanidad, las flores, la Fugacidad, los instrumentos musicales, la Audición, pero enseguida ese significado incidental se evapora y el espejo vuelve a ser un espejo, el vaso, un vaso, la mandolina, una mandolina [...] En las alegorías auténticas, la imagen es ilusoria, el concepto es concreto; en las naturalezas muertas, es válido lo contrario. (Argan 2004, p. 176)

Para Argan, esta visión remite a la relación burguesa del hombre con los objetos. La naturaleza muerta es pensada como el género preferido de la cultura burguesa en el cual la cosa se configura como la ocasión de un pensamiento, siempre diverso. Es decir, el significado, al debilitarse el mecanismo de la alegoría, se convierte en un campo abierto a nuevas reflexiones. Comienza a aparecer entonces ese tipo especial de reflexión constituido por la fruición estética del arte autónomo. Los objetos no son más símbolos que configuran un relato alegórico, sino que al tender a la auto-referencia permiten disparar asociaciones mentales y pensamientos diversos. No olvidemos que el objeto mimético, por su mismo proceso de representación, no tiene la misma esencia del objeto aludido. Argan lo puntualiza más adelante:

[...] una mesa servida puede remitir a la consumación de los bienes de la vida o a la abundancia de una vida exitosa o a la confortable intimidad de la casa. La misma persona, según la disposición de espíritu del momento, puede atribuir a las mismas cosas significaciones diferentes [...] Las cosas continúan allí, sin nosotros, como si las hubiésemos dejado solas, disponibles para otro pensamiento, para otro arco de asociaciones mentales, prontas para ofrecer otra ocasión al proceso de aquello que Locke denominará ‘mente activa’. (Argan 2004, pp. 176-177)

Para Locke la mente no necesita buscar ni descubrir los datos sensoriales; éstos, así como los mecanismos necesarios para su interiorización mental, le son dados gratuitamente. Sólo necesita ser activa cuando, de toda la riqueza del campo sensorial que constantemente se le ofrece a través de los sentidos, pretende seleccionar algún dato concreto que le interese para algún fin determinado. (Locke y Lorenzo Rodríguez 1992). Este mecanismo constituirá la base de la contemplación artística distintiva del arte autónomo, opuesta a la pasividad aparente del arte retórico en la cual el receptor “padece” los afectos que el artefacto significativo (pintura, música, poesía, etc.) opera en él.

Las sonatas pos-corellianas representan entonces, al igual que las naturalezas muertas, un género de transición entre el ideal retórico y comunicativo y la concepción autónoma del arte. Al igual que en las naturalezas muertas, todo el aparato retórico comunicativo comienza paulatinamente a ser leído como una experiencia estética. La

“alegoría” se aparta lentamente para dar lugar a la “belleza”. La flauta travesera, por su parte, se va afirmando progresivamente como un instrumento reflejo de la nueva individualidad y sentimentalidad burguesa, desde los inicios con la estética *du tendre* hasta la exaltada sensibilidad del *Empfindsamer stil* de un Carl Philipp Emanuel Bach o un Kleinknecht.

### 3. El Op. II y el Op. III de Michel Blavet

Michel Blavet publica su Op. II en 1732, el mismo año en que Pietro Locatelli en Amsterdam publica su colección de sonatas para el Traverso (ver infra) y luego que aparecieran impresas las sonatas de Naudot, Braun y sus propios dúos Op. I. Más adelante en 1740, publica una segunda colección de seis sonatas, el Op. III. Los títulos completos de las colecciones son los siguientes:

SONATES/MELÉES DE PIÈCES,/Pour la Flûte Traversiere,/Avec la Basse./... /Oeuvre II, / A PARIS, / ... / Avec Privilège du Roy. 1732.

TROISIEME LIVRE/DE SONATES/Pour la Flûte Traversiere,/Avec la Basse./... / A PARIS, / ... / Avec Privilège du Roy. 1740

Veamos en el siguiente cuadro (Tabla IV y V) la distribución de las tonalidades de las sonatas, sus movimientos y sus rasgos más característicos<sup>21</sup>.

Las tonalidades que integran estas colecciones se relacionan además con el propósito, común a la mayoría de las publicaciones instrumentales barrocas, de mostrar las habilidades del compositor, o las posibilidades del instrumento, para elaborar cada "afecto" o "afectos" asociados a cada tonalidad. Blavet no se aleja demasiado de las tonalidades más cómodas para la flauta, sin embargo parece haber adoptado un plan similar al planear ambos opus.

Al comparar las dos colecciones, vemos que las mismas tonalidades se repiten prácticamente con algunos pocos cambios: si menor por re menor; LA mayor por la menor (ver Tabla VI).

Ambas colecciones representan un claro exponente de la introducción del estilo italiano en el ámbito musical francés, con movimientos provenientes de la tradición Corelliana y otros, sobre todo en el Op. II, respondiendo al *Goût* francés (*pièces*). Las dos colecciones, sin embargo difieren en su estética y muestran una inclinación cada vez mayor por el estilo italiano.

















---

<sup>21</sup> Señalamos en negrita los movimientos que serán luego analizados.

Tabla IV

Michel Blavet - Op. II			
SONATA I. SOL mayor	1	<b>Adagio.</b>	C <i>Basso passeggiato</i> en
	2	<i>Allegro.</i>	$\frac{2}{4}$ :l: Anacrusa de  ¿air de bourrée?
	3	<i>Aria I<sup>a</sup>. l'Henriette. Rondeau.</i> <i>Aria II<sup>a</sup>. (menor)</i>	6 :l: D.C. (rondó) 8 :l: D.C. (rondó)
	4	<i>Presto. (¿Giga?)</i>	3 :l: escritura con  y  ¿Giga?
SONATA II. re menor	1	<b>La Vibray. Andante.</b>	3 Bajo con imitaciones
	2	<i>Allemanda. Allegro.</i>	C :l:
	3	<i>Gavotta. Les Caquets. Moderato.</i>	2 :l:
	4	<i>Sarabanda. Largo.</i>	3 :l: <i>Basso passeggiato</i> en
	5	<i>Allegro</i>	3 :l:
SONATA III. La Dhérouville mi menor.	1	<b>Adagio.</b>	C <i>Basso passeggiato</i> en
	2	<i>Allemanda. Andante.</i>	C :l:
	3	<i>Rondeau. L'Insiniante. Gratoso.</i>	$\frac{2}{4}$ :l: D.C. (rondó)
	4	<i>Presto. Le Mondorge.</i> <i>1<sup>r</sup>. Tambourin</i> <i>2<sup>e</sup>. Tambourin (mayor)</i>	$\frac{4}{8}$ :l: :l: D.C. <i>1<sup>r</sup>. Tambourin.</i>
	5	<i>Giga. Allegro.</i>	$\frac{6}{8}$ :l:
SONATA IV. La Lumague. sol menor	1	<b>Adagio.</b>	C <i>Basso passeggiato</i> en Imitaciones. Ornamentos escritos
	2	<i>Allegro. Allemanda.</i>	C :l:
	3	<i>Ciciliana. (sic)</i>	$\frac{6}{8}$ :l:
	4	<i>Presto</i>	$\frac{3}{8}$ :l: ¿air de passepied?
	6	<i>Le Lutin. Allegro</i>	$\frac{2}{4}$ :l: ¿air de gavotte?
SONATA V. RE mayor	1	<b>La Chauvet. Largo.</b>	C <i>Basso passeggiato</i> en  Imitaciones.
	2	<i>Allegro.</i>	$\frac{2}{4}$ :l: Anacrusa de  ¿air de bourrée?
	3	<i>Rondo (sic). Le Marc Antoine. Aria.</i>	$\frac{6}{8}$ :l: D. C. (rondó)
	4	<i>Tendrem (tendrement) Les Regréts. Minore.</i>	2 :l: D. C. (rondó)
	5	<i>Allegro. Fuga.</i>	$\frac{6}{8}$
	6	<i>La Dedale. Gavotta.</i>	$\frac{2}{4}$ :l:
SONATA VI. la menor	1	<b>La Bouçot. Adagio.</b>	C :l: <i>Basso passeggiato</i> en  Imitaciones. Coda: V con cadencia frigia.
	2	<i>Allemanda. Allegro.</i>	C :l:
	3	<i>Allegretto. Les tendres Badinages.</i>	$\frac{3}{8}$ :l: D. C. (rondó)
	4	<i>L'invincible. Majore.</i>	$\frac{3}{8}$ :l: D. C. (rondó)
	5	<i>Presto.</i>	$\frac{2}{4}$ :l: Anacrusa de  ¿air de bourrée?

Tabla V

Michel Blavet - Op. III				
SONATA I <sup>a</sup> . SOL mayor	1	<i>Andante.</i>	3	: : <i>Basso passeggiato</i> en  <i>¿courantelcorrente?</i>
	2	<i>Allegro.</i>	2 4	: : <i>¿air de gavotta?</i>
	3	Aria I <sup>a</sup> (do mayor) Aria II <sup>a</sup> (do menor)	3	: : D.C. (rondó) : : D.C. (rondó)
	4	Giga. <i>Allegro assai.</i>	6 8	: :
SONATA seconda. si menor	1	<i>Andante e spicato.</i>	C	Bajo con imitaciones
	2	<i>Allegro.</i>	2 4	Anacrusa de  <i>¿air de bourrée?</i>
	3	Minoetto. Variatione I <sup>a</sup> . Variatione II <sup>a</sup>	3	: : con  y  respectivamente
SONATA terza. mi menor	1	<i>Vivace.</i>	2 4	: : Bajo imitativo y <i>passegiato</i> en 
	2	<i>Largo poco andante.</i>	3 4	Estilo italiano. Profusamente ornamentado. <i>Trommelbass.</i> <sup>22</sup>
	3	<i>Allegro.</i>	3 8	: :
SONATA quarta. LA mayor	1	<i>Adagio.</i>	C	<i>Basso passeggiato</i> en  Ornamentos en repetición escrita (: :)
	2	<i>Allegro ma non presto.</i>	3 4	: :
	3	<i>Allegro.</i>	2 4	: :
SONATA V <sup>a</sup> . sol menor	1	<i>Adagio.</i>	C	<i>Basso passeggiato</i> en  Imitaciones. Coda a la dominante con cadencia frigia.
	2	<i>Allegro ma non presto.</i>		Anacrusa de  : : <i>¿bourrée?</i>
	3	Gavotta I <sup>a</sup> . Gavotta II <sup>a</sup> . (mayor)	2	: :
	4	<i>Allegro.</i>	3	: : con  y 
	5	Giga. <i>Allegro.</i>	6 8	: :
SONATA VI <sup>a</sup> . RE mayor	1	<i>Largo.</i>	3	Combinaciones de ritmos     etc.
	2	<i>Allegro.</i>	3	: :
	3	<i>Andante affetuoso.</i> (menor)	3	Rondó con <i>doubles</i> en <i>refrains</i>  y 
	4	<i>Allegro.</i>	6 8	: : ( <i>¿giga?</i> )

<sup>22</sup> Bajo “tambor” formado por una serie de notas repercutidas de la misma altura

Tabla VI

Comparación de tonalidades entre los Op. II y III de Michel Blavet

Sonatas	I	II	III	IV	V	VI
<b>Op. II</b> 1732	SOL mayor	<i>La Vibray</i> re menor	<i>La Dhérouville</i> mi menor	<i>La Lumague</i> sol menor	<i>La Chauvet</i> RE mayor	<i>La Bouçot</i> la menor
<b>Op. II</b> 1740	SOL mayor	si menor	mi menor	LA mayor	sol menor	RE mayor

En el Op. II encontramos una clara diferenciación entre el gusto italiano (movimientos de “*sonate*”) y del gusto francés (*pièces de caractère*). Esta diferenciación no es tan clara en el Op. III aunque también está presente. El Op. II utiliza el signo “h” (*haleine*) para indicar respiraciones, mencionando el recurso expresamente en el prefacio<sup>23</sup>, lo que hace suponer a algunos autores (Blavet & Castellani, 1981) que está destinado a alumnos o amateurs. También es autorizado pensar que la indicación surge de su interés por clarificar la escritura de la sintaxis del instrumento, el cual abordaba nuevos caminos estéticos. El Op. III presenta mayor profusión en la escritura de “ligados”, lo que podría relacionarse con un cambio en la estética interpretativa.

#### 4. Las sonatas Op. II de Pietro Locatelli

La figura de Pietro Locatelli, importante para la escuela violinística italiana, presenta dos facetas. La primera de ellas coincide con la del violinista italiano itinerante, extremadamente virtuoso. La otra cara lo presenta como un burgués ilustrado que se inclina por la música de los *dilettanti* y que se transformó en un comerciante próspero.

Nacido en Bérgamo, lo encontramos en Roma en el ámbito violinístico de la escuela de Corelli, en el círculo del Cardenal Pietro Ottoboni o formando parte de la *Congregazione dei Musici di S Cecilia*. Su vida itinerante lo lleva aparentemente a Mantua, Venecia, Munich, Berlín, Fráncfort y Cassel. Se establece en Amsterdam desde 1729, en donde se relaciona con el conocido editor Michel-Charles Le Cène. Obtiene de las autoridades de los Países Bajos el privilegio para imprimir sus propias obras por quince años que renueva en 1746. Se dedica entonces al comercio y a la enseñanza a *dilettanti*. (Dunning, 2001) Su actitud de alguna manera anuncia la del artista autónomo posterior.

<sup>23</sup> El recurso ya había sido empleado por Blavet en sus “*Recueil de pièces*”. Ver capítulo III, sección 6

La música de Locatelli y su peculiar estilo de ejecución fueron alabados y a la vez criticados en su época. Su técnica violinística fue extremadamente virtuosa como sus preludios y sonatas demuestran. Quantz, por ejemplo, comparaba su ejecución con la de Piantanida y Tartini. Sus maneras de tocar parecen haber sido muy fogosas: existen crónicas que aseguran que lo hacía con tanta furia que gastaba docenas de violines por año. Por otra parte, su estilo articulatorio debe haber sido muy preciso y variado, como lo atestigua también la precisión en la escritura:



[Locatelli] toca con un arco corto porque considera que no hay violinista que pueda tocar cualquier cosa con un arco largo que no pueda hacerlo con uno corto. Dampier en (Koole & Talbot, 1980)

Las sonatas para flauta Op. II publicadas en Amsterdam en 1732, dedicadas al Sr. Nicola Romswinkel, probablemente un alumno *dilettante*, fueron muy conocidas en su época:















XII/SONATE/à Flauto Traversiere solo/è Basso/... / DI PIETRO LOCATELLI/da Bergamo/OPERA SECONDA/IN AMSTERDAM/Apresò l'Autore... (1732)

Como comprobaremos en el análisis, la preferencia por una estructuración bipartita de sus movimientos y la recurrencia de los motivos principales expresan una tendencia que contribuirá a la configuración del género “allegro de sonata” clásico. Su estilo muy ornamentado se inclina por la estética galante, con ritmos lombardos, tresillos, silencios, appoggiaturas, síncopas y una enorme variedad rítmica sobre un bajo cuya función principal es solamente sostener la armonía. (Dunning, 2001). Es interesante señalar para su comparación que el Op. II de Pietro Locatelli fue publicado el mismo año que el Op. II de Michel Blavet. Veamos entonces (Tabla VII) la distribución de movimientos, sus rasgos peculiares y las tonalidades de toda la colección<sup>24</sup>.

Tabla VII

Pietro Locatelli - Op. II				
SONATA I DO mayor	1	<b><i>Andante</i></b>	C	Melodía muy ornamentada. Segmentos con <i>Trommelbass</i> en 
	2	<i>Adagio</i> ( <i>la menor</i> )	C	Segmentos con <i>Trommelbass</i> en  , <i>basso</i> <i>passeggiato</i> y cromatismos. Nexo: “Ada(gio)” con cadencia a la dominante.
	3	<b><i>Presto</i></b>	3 8	Forma Da Capo

<sup>24</sup> Señalamos en negrita los movimientos que serán analizados.

SONATA II RE mayor	1	<b>Largo</b>	C	<i>Basso passeggiato</i> en  y  Nexo: con cadencia a la dominante, sin indicación.
	2	<i>Allegro</i>	C	: : <i>Basso passeggiato</i> en 
	3	<i>Andante</i>	3 8	Forma Da Capo
	4	<i>Presto</i>	3 8	A : : B : : C Da Capo
SONATA III SIb mayor	1	<b>Andante</b> ( <i>Allemanda</i> )	C	: : con anacrusa. <i>Basso passeggiato</i> en  y <i>Trommelbass</i>
	2	<i>Largo</i> ( <i>Sarabanda, sol menor</i> )	3 4	: : <i>Basso passeggiato</i> en  Nexo: con cadencia a la dominante.
	3	<i>Presto</i> ( <i>Minuetto</i> )	3 4	: :
SONATA IV SOL mayor	1	<b>Adagio</b>	C	Sugerencia de motivos cíclicos en los tres primeros movimientos (salto de cuarta asc. Etc). <i>Basso passeggiato</i> en  Nexo: “ <i>Pia.[no]</i> ” con cadencia a la dominante.
	2	<i>Allegro</i>	C	: : <i>Basso passeggiato</i> en 
	3	<i>Largo</i> ( <i>Sarabanda, do mayor</i> )	3 4	<i>Basso passeggiato</i> en 
	4	<i>Allegro</i>	2 4	: : <i>Basso passeggiato</i> en  y 
SONATA V RE mayor	1	<b>Vivace</b>	C	: : Uso de tresillos y seisillo de semicorcheas.
	2	<i>Largo</i> ( <i>si menor</i> )	3 4	Melodía despojada, para ornamentar. Con retardos. Corelliano. Gran patetismo. Final evitado y luego cadencia frigia a si mayor.
	3	<i>Allegro</i>	2 4	: : , con anacrusa de  ¿ <i>Bourré?</i>
SONATA VI sol menor	1	<b>Largo</b>	C	: : , Melodía con rasgos patéticos/nobles. Cromatismo también en bajo.
	2	<i>Allegro</i> (¿ <i>Allemanda?</i> )	C	: : , con anacrusa de 
	3	<i>Largo</i> (do menor)	3 4	Melodía en estilo recitativo ornamentado. Comienzo <i>in media res</i> . Final con cadencia frigia a la dominante de do menor.
	4	<i>Allegro</i> ( <i>Giga</i> )	12 y C 8	Flauta en 12/8 con  Bajo en C con 

SONATA VII LA mayor	1	<b>Largo</b>	C	: : <i>Basso passeggiato</i> y poco <i>Trommelbass</i> en su mayoría en
	2	<i>Allegro</i>	C	: : , con anacrusa de  ¿ <i>Allemanda</i> ?
	3	<i>Largo</i> ( <i>Siciliana, Fa mayor</i> )	12 y C 8	: : Flauta en 12/8 con Bajo en C con Nexo con cadencia a la dominante de Fa mayor.
	4	<i>Allegro</i>	3 8	: : Segmentos de melodía “libres” sobre pedal en <i>Tasto solo</i>
SONATA VIII FA mayor	1	<b>Largo</b>	C	Melodía ornamentada <i>Basso passeggiato</i> y <i>Trommelbass</i> Indicación “ <i>Ada.[gio]</i> ” en final de peroratio, sugiriendo cadenza.
	2	<i>Vivace</i>	C	: : , con anacrusa de  ¿danza?
	3	<i>Cantabile</i>	3 4	A-B-Da Capo Melodía muy instrumental con complejidad rítmica. Acordes arpegiados al estilo violinístico
	4	<i>Allegro</i>	C	: :
SONATA IX MI mayor (armadura de clave sin re#)	1	<b>Andante</b>	C	: : Secciones con <i>Trommelbass</i>
	2	<i>Largo</i>	3 4	: : Contrapunto en espejo y trocado entre sección A y B Dos compases finales codales
	3	<i>Allegro</i>	3 8	: : Virtuoso. Acordes arpegiados al estilo violinístico
SONATA X SOL mayor	1	<b>Largo</b>	C	Secciones con <i>Trommelbass</i> y <i>Basso passeggiato</i>
	2	<i>Allegro</i>	C	: : Virtuoso. Con  y <i>Trommelbass</i> y <i>Basso passeggiato</i>
	3	<i>Minuetto</i>	3 4	Tema y 7 variaciones. Virtuoso.
SONATA XI RE mayor	1	<b>Largo</b>	3 4	Sólo 9 compases. Puede considerarse como exordio del Andante en estilo cuasi recitativo. Gran pedal de dominante
	2	<i>Andante</i>	C	Forma da capo (ABA). Bajo sencillo con secciones de <i>Trommelbass</i>
	3	<i>Adagio</i> ( <i>re menor</i> )	C	<i>Basso passeggiato</i> y poco <i>Trommelbass</i> . Nexo con final en <i>questio</i>
		<i>Vivace</i>	3 8	Forma da capo (ABA). Bajo sencillo con secciones de “ <i>Trommelbass</i> ”



SONATA XII SOL mayor (armadura de clave sin fa#)	Tanto la melodía como el bajo son cánones, a la ♩ en los dos primeros movimientos y a la ♩ en el último. Sugiere instrumentar con dos flautas, clave en el primer bajo y cello en el segundo, por lo que da por resultado un cuarteto. <sup>25</sup>			
	1	<i>Largo</i>	C	Nexo con final en <i>questio</i>
	2	<i>Vivace</i>	C	: : Estilo <i>Concerto</i> con notas polares en
	3	<i>Allegro</i>	3 8	: : Aire de danza ¿ <i>Passepied</i> ?
	4	<i>Presto</i>	♩	: : Aire de danza ¿ <i>Gavotte</i> ?

## 5. Las sonatas metódicas de Telemann

Las publicaciones de su música que Telemann realiza en Hamburgo desde 1725 en adelante presentan una elaborada mezcla de géneros y estilos nacionales. El estilo empleado revela a un compositor que mantiene un fructífero diálogo entre elementos del pasado y las últimas novedades.

Además, por causa de sus perfiles de vanguardia, estas obras también funcionan como mediadores estilísticos entre lo viejo y lo nuevo: el estilo galante se combina con cánones estrictos, fugas complejas, *stile antico* y alusiones a la sonata Corelliana.<sup>26</sup> (Zohn, 2008, p. 391)

Entre estas obras se encuentran tres colecciones en las que Telemann provee versiones llanas y ornamentadas de movimientos lentos “muy útiles para quienes desean cultivar los ornamentos cantábiles” (en Zohn, 2008, p. 416). Por esta razón, el autor las denomina “metódicas”. Nos referimos a las dos colecciones de Sonatas metódicas y la colección que incluye dos *trietti* y tres *scherzi*.

El primer volumen de Sonatas metódicas fue publicado por George Philipp Telemann en 1728, con el siguiente título:

SONATE METODICHE / à / Violino Solo / ò / Flauto traverso, / da / Giorgio Filippo  
Telemann / Direttore della Musica in / Hamburgo / Opera XIII [1728]

<sup>25</sup> “Questo solo e basso, si potrà sonarsi a due flauti, e due bassi, avvertendo che il primo basso è il fondamento, che sarà per il cembalo, il secondo basso che non sempre è il fondamento, si suppone un violoncello, ò bassetto, stante che, se la compositione fosse per due cembali, sarebbero troppo forti per l’accompagnamento di due flauti.” Este solo con bajo podrá ejecutarse con dos flautas y dos bajos, teniendo en cuenta que el primer bajo es el fundamental que será para el clave, el segundo bajo, que no siempre es el fundamental, se supone un violoncello o bassetto, considerando que si la composición fuera para dos claves sería demasiado fuerte para acompañar a dos flautas. (mi traducción)

<sup>26</sup> Yet for all their forward-looking aspects, these works also function as stylistic mediators between old and new: the galant style inflects strict canons, fully worked out fugues, the *stile antico*, and invocations of the Corellian sonata.

En 1732 publica un segundo volumen de Sonatas Metódicas. Esta vez, aparece la flauta travesera en primer lugar en el título y luego el violín:

Continuation / des / SONATES METHODIQUES, / à / Flûte traverse / ou à / Violon, / avec / la Basse chifrée, / compose / par / George Philippe Telemann, / [página con dedicatoria] / A Hambourg, / ce 12.<sup>me</sup> de Nov. /1732.

Es de destacar además que la autografía es del propio Telemann. El segundo volumen de sonatas consta de una dedicatoria en francés a los señores:

*À Mr Roudolphe Bourmester, / Capitaine de la Ville d'Hambourg / et á /*

*Mr. Hieronime Bourmester, / Marchand tres renommé*

Los hermanos Bourmester eran notorios *connaisseurs* (*Kenner*) o *amateurs* (*Liebhaber*) en el violín y la flauta travesera, aparentemente expertos en el “estilo mixto”. El compositor completa así un total de doce sonatas, con la siguiente distribución de tonalidades:

Tabla VIII

Comparación de tonalidades entre ambas colecciones de Sonatas Metódicas de G. Ph. Telemann

Sonatas	I	II	III	IV	V	VI
<b>Volumen I</b> 1728	sol menor	LA mayor	mi menor	RE mayor	la menor	SOL mayor
<b>Volumen II</b> 1732	si menor	do menor	MI mayor	SIb mayor	re menor	DO mayor




La unidad de concepción de ambas publicaciones se puede colegir de la no repetición de tonalidades y, desde el punto de vista de la flauta travesera barroca, de la exploración de las posibilidades instrumentales que presentan las mismas. Como señalamos previamente, esta exploración se relaciona con el propósito de mostrar las habilidades del compositor para componer en cada tonalidad, y también con las posibilidades del instrumento para exteriorizar cada "afecto" o "afectos" asociados a cada tonalidad. En este sentido, el “flautismo” de las sonatas metódicas es más arriesgado que en las colecciones de Blavet ya que incursiona en tonalidades no tan confortables para el *traverso*. La flauta comienza a adquirir un perfil de autonomía que le autoriza a ser elocuente en cualquier tonalidad, afecto o género, a imitación del violín, alejándose de su adscripción sólo a connotaciones pastoriles o amorosas.<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Recordemos que más o menos en la misma época Quantz decide dedicarse sólo a la flauta para perfeccionar sus posibilidades, abandonando el perfil de “multi-instrumentista” propio de la tradición de los *Stadffiffer*, ejecutantes de varios instrumentos de viento. Ver (Cirillo, 2016)

Las sonatas responden todas al género de *sonata da chiesa*, con cuatro movimientos en su mayoría y la sucesión lento, rápido, lento, rápido. Por otra parte, como ya señalamos, la denominación "sonatas metódicas" se debe fundamentalmente a que todos los movimientos iniciales presentan además de la melodía "llana" original, una segunda versión ornamentada por Telemann, con el objetivo de ilustrar la manera en que los adornos libres del estilo alemán<sup>28</sup>, habitualmente improvisados, pueden aplicarse. Esta peculiaridad, además de su evidente función "didáctica", responde a un abordaje retórico, no sólo de la composición, sino también de la ejecución. Como antecedentes directos de este tipo de publicación podemos citar al ciclo de sonatas para violín denominado *Hortulus Chelicus* (1668) de Joahnn Jakob Walther y, desde ya, las sonatas Op. V de Arcangelo Corelli, publicadas en Roma en 1700 y ampliamente difundidas por toda Europa. Veamos a continuación (Tablas IX y X) la distribución de las tonalidades de las sonatas, sus movimientos y sus rasgos más característicos<sup>29</sup>.

Tabla IX

Primer volumen de Sonatas Metódicas de G. Ph. Telemann

SONATA 1 <sup>ma</sup> sol menor	1	<b>Adagio.</b>	C	<i>Basso passeggiato</i> en 
	2	<i>Vivace.</i>	$\frac{6}{8}$	ABA forma Da capo.
	3	Grave. (Sib mayor)	$\frac{3}{2}$	Bajo con imitaciones. Tresillos de 
	4	Allegro.	$\frac{2}{4}$	Aire de danza/concerto
SONATA 2 <sup>da</sup> LA mayor	1	<b>Adagio.</b>	C	<i>Basso passeggiato</i> en 
	2	<i>Vivace.</i>	$\frac{12}{8}$	: : Aire de danza. ¿Giga?
	3	<i>Cortesemente.</i>	$\frac{2}{4}$	: : con anacrusa. Marcación en 4
	4	<i>Vivace.</i>	$\frac{3}{4}$	Forma D. C. Estilo severo (¿hossana?)
SONATA 3. <sup>za</sup> m menor	1	<b>Grave.</b>	$\frac{3}{4}$	Bajo imitativo y <i>passeggiato</i>
	2	<i>Vivace.</i>	C	Estilo concerto
	3	<i>Cunando.</i>	$\frac{6}{8}$	: : Escritura ornamental
	4	<i>Vivace.</i>	$\frac{3}{8}$	Forma D. C. Estilo concerto, aire de <i>Menuet/Passepied</i>

<sup>28</sup> Algunos autores sostienen que los adornos son predominantemente italianos, con algunos *agréments* franceses como *battements* y diversos tipos de *coulés* y sugerencias de *inégalité*, sin embargo la sistemática claridad rítmica remite ya a la síntesis alemana del *Vermischenstil*.

<sup>29</sup> Señalamos en negrita los movimientos que serán luego analizados.















SONATA 4. <sup>ta</sup> RE mayor	1	<b>Andante.</b>	C	<i>Basso passeggiato</i> en  con silencios. Anacrusa
	2	<i>Presto.</i>	C	: : Marcación en 2 Estilo concerto
	3	<i>Con tenerezza.</i>	C	: : con anacrusa de 
	4	<i>Allegro.</i>	$\frac{12}{8}$	Anacrusa de  Aire de <i>Giga</i>
SONATA 5. <sup>ta</sup> la menor	1	<b>Largo.</b>	$\frac{6}{8}$	Anacrusa de  Aire de <i>Siciliana</i>
	2	<i>Allegro.</i>	C	Forma D. C. <i>Motto</i>
	3	<i>Ondeggiando.</i>	$\frac{3}{4}$	Teatral
	4	<i>Allegro</i>	$\frac{2}{4}$	Anacrusa de  Bajo con imitaciones. Estilo concerto
SONATA 6. <sup>ta</sup> SOL mayor	1	<b>Cantabile.</b>	C	<i>Basso passeggiato</i> en 
	2	<i>Vivace.</i>	$\frac{6}{8}$	Forma D. C. <i>Motto</i>
	3	<i>Mesto.</i>	C	: : con anacrusa de  Estilo <i>lied</i>
	4	<i>Sipirituoso.</i>	$\frac{3}{4}$	: :

Tabla X

Segundo volumen de Sonatas Metódicas de G. Ph. Telemann

Sonata prima. si menor	1	<b>Siciliana.</b>	$\frac{6}{8}$	Movimiento muy afectivo
	2	<i>Allegro.</i>	$\frac{2}{4}$	Aire de danza ¿ <i>Tambourin</i> ? ¿ <i>Rigaudon</i> ?
	3	<i>Dolce, ma non adagio.</i>	C	: : con anacrusa de  Estilo <i>cantabile</i>
	4	<i>Grave.</i>	$\frac{3}{2}$	Sólo seis compases Esquema para ornamentar
	5	<i>Vivace.</i>	$\frac{6}{8}$	: : ¿ <i>Menuet</i> ? ¿ <i>Passepied</i> ?
	6	<i>Presto.</i>	C	: : marcación en 2 ¿ <i>Gavotte</i> ?

Sonata seconda. do menor	1	<i>Allegro.</i>	$\frac{3}{4}$	Aire de <i>Polonaise</i>
	2	<b>Adagio.</b>	C	Estilo cantabile. Nexo a la dominante
	3	<i>Allegro assai.</i>	C	<i>Basso passeggiato</i> e imitativo Estilo concerto
	4	<i>Ondeggiando, mà non adagio.</i>	$\frac{3}{2}$	: : Teatral Bajo con vibrato de arco
	5	<i>Allegro.</i>	$\frac{6}{8}$	: : Giga
Sonata terza. MI mayor	1	<b>Andante.</b>	C	<i>Basso passeggiato</i> en 
	2	<i>Allegro.</i>	$\frac{3}{4}$	Estilo concerto
	3	<i>Adagio</i>	C	Sólo seis compases. Pasible de ornamentar
	4	<i>Gratioso e semplicemente.</i>	C	: : con anacrusa de  Estilo <i>cantabile</i> <i>Basso passeggiato</i> y <i>trommelbass</i>
	5	<i>Presto.</i>	C	: : marcación en 2 Aire de <i>Gavotte</i>
Sonata cuarta. SIb mayor	1	<b>Largo. (adagio)</b>	$\frac{3}{2}$	Aire de <i>Sarabanda</i> Nexo a la dominante
	2	<i>Allegro.</i>	$\frac{2}{4}$	: : con anacrusa de  Aire de <i>Bourré</i>
	3	<i>Dolce.</i>	$\frac{3}{8}$	: : con anacrusa de  Aire de <i>Menuet</i>
	4	<i>Vivace.</i>	$\frac{6}{8}$	Estilo concerto Aire de <i>Passepied</i>
	5	<i>Allegro.</i>	$\frac{12}{8}$	: : con anacrusa de  Aire de <i>Giga</i>
Sonata quinta. re menor	1	<i>Andante.</i>	C	Basso ostinato
	2	<i>Allegro.</i>	C	Estilo concerto
	3	<i>Tempo giusto.</i>	$\frac{3}{4}$	: : Aire de <i>Polonaise</i>
	4	<i>Vivace.</i>	$\frac{3}{8}$	Rondó
	5	<i>Allegro</i>	$\frac{2}{4}$	: : con anacrusa de  Aire de <i>Tambourin</i> o <i>Rigodon</i>
Sonata sexta. DO mayor	1	<b>Andante.</b>	C	Estilo severo contrapuntístico Bajo motívico repetitivo
	2	<i>Allegro.</i>	$\frac{3}{4}$	: : Aire de <i>Polonaise</i>
	3	<i>Presto</i>	C	Forma D. C. <i>Motto</i> , marcación en 2
	4	<i>Dolce</i>	$\frac{6}{4}$	A (ab) B (aba) A (ab) Alternancia menor/mayor
	5	<i>Vivace.</i>	$\frac{6}{8}$	: :

## 6. Las Fantasías para flauta sin acompañamiento de Telemann

### 6. 1 Fuentes y asignación instrumental

Telemann escribió cuatro series de Fantasías para instrumento sin acompañamiento:

- 1) 12 Fantasías para flauta travesera (indicadas para violín en la carátula). Hamburgo, 1732/3. TWV 40:2–13.
- 2) [36] Fantasías “*pour le clavessin*”. Hamburgo, 1732/3. TWV 33:1–36
- 3) [12] Fantasías para violín. Hamburgo, 1735. TWV 40:14–25
- 4) 12 Fantasías para viola da gamba (recientemente recuperadas). Hamburgo, 1735. TWV 40:26–37

La fuente original de las Fantasías para flauta se conserva en la Biblioteca del Conservatorio de Bruselas. Se trata de una impresión, probablemente realizada por Telemann en 1732. El texto musical está completo, sin nombre del compositor ni instrumentación. En una hoja agregada posteriormente está indicado “*per il violino*” y aparece Telemann como autor. (Eppinger, 1984) Aparentemente, esta hoja de título agregada correspondería a la primera edición de las 12 Fantasías para violín TWV 40: 14-25 (hoy perdida), encuadrada por error con la copia del Conservatorio de Bruselas. Trabajos de restauración realizados en los meses de abril y mayo de 2000 revelaron que la encuadración probablemente fue hecha en el s. XIX, lo cual hace imposible reconstruir el estado original de la fuente. (Beyer & Brown, s. f.)

Existirían indicios para suponer que la impresión se realizó en fechas más tempranas, basados en la técnica de grabado de las planchas originales. Sabemos que Telemann realizaba él mismo el grabado de sus obras para la impresión. Otras obras que imprimió, por ejemplo las Sonatas Metódicas de 1728, las Fantasías para clave de 1732/3 o las Fantasías para violín de 1735 claramente revelan una mayor maestría en la técnica de grabado comparadas con las Fantasías para flauta. De acuerdo a la apariencia de los surcos de grabado podría suponerse entonces una fecha de la impresión en la segunda mitad de la década de 1720. Por lo tanto, podrían considerarse a las Fantasías para flauta como uno de los primeros intentos de Telemann en la técnica de grabado de música. (Beyer & Brown, s. f.)

Existen, por otra parte, razones estilísticas e históricas para sostener que las Fantasías estuvieron concebidas especialmente para la flauta travesera y no para el violín, como figura en la carátula, a saber:

- Ámbito propio de la flauta travesera: d' - e''' (no usa la última cuerda del violín)
- No encontramos dobles cuerdas ni pedales (a diferencia de las Fantasías para violín de 1735)
- Frecuente uso de intervalos amplios para sugerir polifonía, rasgo típico de la escritura para flauta contemporánea.
- Telemann no indica posibilidades de transcripción por medio de claves para posibilitar la ejecución en flauta dulce. En cambio sí lo hace en obras cercanas en el tiempo como en *Der Getreue Music-Meister*.
- Necesidad de bajos “sonoros” (preconizados por Quantz), en cambio las flautas dulces utilizadas en el entorno de Telemann (como las del constructor Jacob Denner) poseían agudos ágiles y potentes y graves más débiles. Consecuentemente, cuando Telemann escribe para flauta dulce, explota estos registros.
- Elección de tonalidades y escritura adaptada a las características de la flauta travesera en cada tonalidad.

Además, por otra parte, poseemos evidencia histórica certera sobre la existencia de un ciclo de Fantasías para la flauta de Telemann, por las siguientes razones:

- 1) Aparecen citadas en el catálogo publicado de sus obras (*Catalogue des Oeuvres en Musique de Mr. Telemann*, Amsterdam, 1733)
- 2) Telemann las nombra en el anexo a su autobiografía escrita para la publicación de Johann Mattheson *Grundlage einer Ehrenpforte* (Cimientos para un Arco de Triunfo) de 1739.
- 3) Aparecen citadas en la disputa entre Johann Joachim Quantz y Joachim von Moldenit que figura en la *Historisch-Kritische Beyträge*, editada en Berlín por Friedrich Wilhelm Marpurg en 1754.<sup>30</sup>

Para determinar si las Fantasías a las que se refieren estas fuentes son las mismas que las del Conservatorio de Bruselas es necesario investigar estilo y comparar con las peculiaridades del repertorio de flauta contemporáneo.

---

<sup>30</sup> La disputa se basaba en concepciones divergentes respecto a la articulación en la flauta y además estaba teñida por la rivalidad entre un profesional como Quantz, defendiendo su “capital simbólico” y un *dilettante* como Moldenit. En un documento del 30 de noviembre de 1753 publicado por Marpurg, Quantz desafiaba a Moldenit a un duelo: “Herr von Moldenit puede tener el placer de escuchar las XII Fantasías de Telemann ejecutadas con la articulación *ti o di o tiri o did'll* tan a menudo como quiera. Yo, en cambio, desearía mucho escuchar a Herr Moldenit usar su *pipi* de labio inferior para entonar estas sonatas. Desafío así a Herr Moldenit, es el más justo de todos los desafíos”. (Marpurg, *Beyträge*, vol. III, Berlin, 1757/58, p.546). en (Beyer & Brown, s. f.)

Es probable que Telemann conociera obras para violín sin bajo que puedan considerarse antecedentes para sus colecciones de fantasías para instrumento solo. Entre ella podemos citar:

- La Passacaglia para violín de Heinrich Ignaz Franz von Biber (ca. 1676)
- La suite para violín y las seis partitas de Johann Paul von Westhoff (publicadas respectivamente en 1683 y 1696)
- La sonata para violín de Johann Georg Pisendel (ca. 1716)
- Las sonatas y partitas para violín, BWV 1001-6 de Johann Sebastian Bach (completadas en 1720) y las suites para cello, BWV 1007-12 (1727-31)

El repertorio de flauta *senza basso* es muy escaso en la época. Podemos considerar como antecedentes las siguientes obras:

- Piezas italianas para violín sin acompañamiento.
- *Echos* de Jacques-Martin Hotteterre (*Premier livre de Pièces...* op. 2, 1708).
- Los preludios del *Art de préluder*, op. 2, de Jacques-Martin Hotteterre (1719)
- *Solo pour la flûte traversière* BWV 1013 de Johann Sebastian Bach (1722/23).
- *Caprices et autres pièces pour l'exercices de la flûte*, de J. J. Quantz / J. M. Blockwitz (Dresde, c. 1725).
- *Six Suites de pièces*, Op. 35 (1731) de Joseph Bodin de Boismortier. (*Ces Pièces sont ornées de tous les agréments. On pourra les jouer sans Basse et les apprendre par cœur si l'on veut.*)

De todas maneras, las Fantasías para flauta se destacan por su originalidad y afán innovador.

Estas Fantasías para flauta, en virtud de su peculiaridad innovadora [la originalidad de la combinación de géneros], se distinguen en gran medida de otras Fantasías para instrumento solista del mismo compositor: las 12 Fantasías para violín de alrededor de la misma época y las 36 Fantasías para teclado de 1739; se muestran además como un todo, una obra bien planeada.<sup>31</sup> (Eppinger, 1984, p. 88)

---

<sup>31</sup> *Durch diese zukunftsweisende Individualität unterscheiden sich die Flötenfantasien sehr von Telemanns anderen Fantasien für Violine allein und den vor 1739 erschienenen 36 Klavierfantasien, Un erweisen sich darüber hinaus als ein als Ganzes, ein durchdachtes Werk.* Traducción S. Giron.



## 6.2 El género “Fantasía”

El término “Fantasía” fue utilizado ya desde el Renacimiento para designar dos tipos de géneros de música, fundamentalmente instrumental: 1) una composición a varias voces de contrapunto imitativo, relacionada con géneros como el *Ricercar* y la *Canzona*; y 2) una composición rapsódica que intenta fijar en escritura las características de las prácticas improvisatorias, relacionada con géneros como la *Toccata*, *Capricce*, etc.

Los teóricos de la música poética recogen esta tradición, adaptándola a las diferentes situaciones, propósitos musicales, géneros y prácticas. Por ejemplo, Athanasius Kircher en su *Musurgia universalis* de 1650 ofrece una clasificación de estilos que adquirió gran difusión y vigencia. (Pascall, 2001) Entre los varios tipos que presenta su taxonomía está el *stylus phantasticus*:

El estilo fantástico es adecuado para los instrumentos. Es el método de composición más libre y sin trabas; nada lo rige, ni las palabras ni un sujeto melódico; se instituyó para hacer ostentación de genio y para instruir sobre los designios ocultos de la armonía y sobre la composición ingeniosa de frases armónicas y fugas.<sup>32</sup> En (Snyder, 2001)

Muy cercano a Telemann, Mattheson (1739) aborda el problema de las Fantasías en varios pasajes del *Vollkommene Capellmeister*. En primer lugar, este autor considera que el término “fantasía” define más una práctica relacionada con la *actio* que un tipo determinado o reglado de composición. En la primera parte del tratado (cap. X) dice:

§88. El nombre de fantasía es generalmente odiado; sin embargo tenemos un estilo de escritura con este nombre que resulta favorito y que mantiene su lugar especialmente en la orquesta y en la escena, no solo para los instrumentos sino también para los cantantes. En realidad consiste no tanto en la escritura o composición con la pluma, sino en el canto y la ejecución que sucede espontáneamente, o como se suele decir, de manera improvisada. Los Italianos llaman a este estilo *a mente* o *non a penna*. Aunque las llamadas *Fantasie*, *Capriccie*, *Toccate*, *Ricercare*, etc., estén escritas o impresas, en realidad corresponden a esta clasificación, también las boutades y preludes. (Mattheson & Harris, 1739, p. 216)

Más adelante, sostiene que el estilo fantástico es competencia particular de los instrumentistas, que despliegan un virtuosismo similar al de las cantantes de la ópera italiana. Se lamenta además de que no existan reglas para este estilo:

---

<sup>32</sup> *The fantastic style is suitable for instruments. It is the most free and unrestrained method of composing; it is bound to nothing, neither to words nor to a melodic subject; it was instituted to display genius and to teach the hidden design of harmony and the ingenious composition of harmonic phrases and fugues.* La traducción del inglés es nuestra.

§92. ¿Cuán a menudo un hábil violinista (para no mencionar otros instrumentistas) se divierte a sí mismo y a su auditorio de la manera más agradable al meramente improvisar totalmente solo? Esto sucede todos los días en el teclado, por ser el instrumento más apropiado para ello, es habitual [también] en el laúd, la viola da gamba, la flauta y otros, [...] y se hace como lo hacen las hábiles gargantas de las *prima donnas*, especialmente las italianas. [...] ¡Solo es una pena que no haya reglas disponibles para semejante arte de la improvisación! (Ibidem, p. 217)

En el párrafo siguiente, Mattheson admite que las Fantasías, aún con estas características rapsódicas pueden ser compuestas. Su misma carencia de normas puede ser su regla básica. Enumera entonces una serie de rasgos que son esenciales al estilo fantástico:

§93. Porque éste es el estilo más libre y con menos restricciones que se puede concebir para componer, cantar y ejecutar, dado que se usa a veces una idea y a veces otra, porque no estamos restringidos ni por las palabras ni por la melodía, sino sólo por la armonía, de manera tal que puedan demostrarse las habilidades de los cantantes o ejecutantes; ya que se muestran (exponen) todo tipo de pasajes que serían inusuales de otra manera, ornamentos oscuros, giros y adornos ingeniosos, sin ceñirse demasiado al compás y a la altura [a las notas], aunque esto suceda en el papel; sin un motivo y melodía principal, sin tema y sujeto que deba ser ejecutado; a veces rápido a veces lento; a veces a una voz, otras veces a varias voces; también a veces un poco atrasado en el tiempo; sin metro; pero no sin intención de agradar, de deslumbrar y de asombrar. Estas son las características esenciales del estilo de la fantasía. (Ibidem, p. 217)

En el capítulo dedicado a la música instrumental de la segunda parte del tratado, Mattheson vuelve a mencionar a las Fantasías como uno de los géneros propios de los instrumentos. Nuevamente hace mención a su carácter rapsódico, pero señalando que habitualmente se trata de piezas escritas “prolijamente”. Hay entonces una intención compositiva en fijar rasgos que pertenecen habitualmente a la actio:

§132. En la música instrumental encontramos aún una categoría más, aunque no sé si debiera llamarla melodías o caprichos musicales, la cual es muy diferente de las otras, la denominada:

*Fantasie, o Fantasies*

Cuyos tipos son: las *Boutades, Capricci, Toccate, Preludes, Ritornelli, etc.*

Ahora bien, a pesar de que todos ellos intentan aparecer como si fueran ejecutados improvisadamente, sin embargo habitualmente se escriben de manera prolija; pero tienen tan

pocas restricciones y normas que apenas se les puede asignar el nombre aproximado de buenas ideas. Por consiguiente su característica también es lo imaginativo. (Ibidem, p. 465)

### 6.3 Fantasía como mezcla de estilos y géneros

Aparentemente la denominación de Fantasía para una pieza contrapuntística imitativa del tipo de la *Canzona* o *Ricercar* se ha olvidado para la época en que Telemann escribe sus Fantasías para flauta<sup>33</sup>. Por lo tanto, pareciera que el término se reserva a piezas de carácter improvisatorio, escritas o no, además de representar un género privativo o apropiado para los instrumentos (entre los cuales, Mattheson cita a la flauta). Sin embargo, las características de las Fantasías de Telemann no coinciden con los rasgos rapsódicos de piezas escritas intentando fijar una práctica improvisatoria del tipo del Preludio. Son piezas con una cuidada composición, muchas veces contrapuntística. Parecen adecuarse más a la definición de Kircher en el sentido de que son piezas “para instruir sobre los designios ocultos de la armonía y sobre la composición ingeniosa de frases armónicas y fugas” (ver *supra*). El rasgo fantástico radica entonces en que están conformadas por, o hacen alusión a géneros muy diversos, muchos de los cuales no son los tradicionalmente relacionados con la flauta (como la Obertura francesa, por ejemplo, que es un género específicamente orquestal). Por otra parte, la elaboración contrapuntística de muchas de ellas, con fugas más o menos estrictas y fugatos, en un instrumento melódico también representa un “rasgo de ingenio” retórico (Eppinger, 1984). La postura estética demuestra la conciencia barroca de lenguajes y géneros y el posible intercambio de los mismos (*metáfora y prosopopoeia*).

Por otra parte, el problema del *stylus* y los géneros se remonta a la tradición retórica. Cicerón, entre otros, distingue tres tipos: estilo tenue, estilo medio y estilo sublime. (Cicero & Iso, 2002, § 74 y ss.). Mattheson en el capítulo X de la primera parte del *Vollkommene Capellmeister*, al igual que otros tratadistas barrocos, reformulan la división clásica tripartita de Cicerón describiendo tres estilos de escritura musical y sus características naturales:

§20. Por lo tanto si un estilo **elevado** [de escritura: *Schreibart*] de música debe ser natural entonces debe sonar magnífico. Un estilo **medio** no puede ser natural si no fluye. Y uno **bajo** lleno de elaboraciones artísticas sería **antinatural**. Lo alto, medio y bajo por ende están todos contenidos en lo **natural** [el modo de ser natural: *Wesen*] y en los tipos mismos; no son por lo tanto simples. [...] <sup>34</sup> (Mattheson & Harris, 1739, p. 193)

---

<sup>33</sup> En este sentido, los *Ricercare* de la Ofrenda Musical BWV 1079 de Johann Sebastian Bach parecerían una suerte de arcaísmo erudito. Cf. (Kirkendale, 1980)

<sup>34</sup> Tomamos la explicación de los términos en alemán de (Lucas, 2009)

Por lo tanto cada género poseerá posibilidades de sonar natural o no. El estilo fantástico entonces permite la conjugación de elementos provenientes de distintos géneros, los cuales deben ser citados en su “naturalidad” pero integrando nuevos discursos. Sería entonces natural para el género fantástico la mixtura de los estilos elevado, medio y bajo.

#### **6.4 Los géneros y tonalidades en las Fantasías de Telemann para flauta**

Es así que encontramos en las Fantasías de Telemann diferentes géneros provenientes de estilos elevados (como la Obertura francesa) o bajos (como las danzas más campesinas).

A continuación (ver Tabla XI) transcribimos el cuadro de géneros y movimientos que proporciona Eppinger (1984), con agregados señalados en negrita.

Hemos elaborado además un cuadro con las principales danzas que figuran en las Fantasías, sus rasgos principales y la connotación afectiva que le asigna Mattheson a cada una de ellas (ver Tabla XII).

Telemann era muy consciente de las características peculiares de cada instrumento, sus limitaciones y ventajas. En ese sentido, la utilización que hace de las tonalidades en las Fantasías, no sólo representa el contenido afectivo codificado sino también se adapta a la perfección a los rasgos acústicos y técnicos de la flauta travesera. Telemann en una carta a Mattheson de 1718 dice, citando las características diferentes del violín, la flauta, el oboe y la trompeta:

[...] No basta con solo tocar las notas, cada instrumento tiene su peculiaridad, dale a cada instrumento lo que este puede tolerar, así el instrumentista tendrá placer y tú, satisfacción.<sup>35</sup>  
En (Eppinger, 1984, p. 88)

---

<sup>35</sup> *Es ist auch die Bekanntschaft mit denen Instrumenten unentbehrlich denn sonst muß man den Ausspruch fallen.* Traducción S. Giron.

Tabla XI

Tonalidades, géneros y movimientos en las Fantasías para flauta de G. Ph. Telemann

FANTASÍA	GÉNERO	MOVIMIENTOS							
1° LA mayor	"Fantasía" con danza	Vivace			adagio-allegro		Allegro: <i>Menuett / Passpied</i>		
		improvisación (Toccata/ <b>Preludio</b> )	Fugato / <b>fuga</b>		improvisación (Cadencia)				
2° la menor	"Sonata da chiesa"	Grave (patético, libre)	Vivace (fugato)		Adagio (cantabile, libre)		Allegro: <i>Bourrée</i>		
3° si menor	"Fantasía" con danza	Largo - A	Vivace - B	Largo - A'	Vivace - B'	Allegro: <i>Giga</i>			
4° SI b mayor	"Stretta" - sonata "moderna"	Andante			Allegro: <i>Polonaise</i>		Presto: <i>Gavotte (?) / Contredanse</i>		
5° DO mayor	"Suite"	Presto-Largo-Presto-Largo ( <i>Toccata-Sarabanda/Siciliana</i> )			Allegro <i>Aire de Giga, Chacona/Passacaglia</i>		Allegro: <i>Canarie</i> <i>¿Forlana? ¿Giga?</i>		
6° re menor	"Stretta" - sonata "moderna"	Dolce <i>Sarabande</i>			Allegro <i>Fuga</i>		Spirituoso: <i>Rondeau / Hornpipe</i>		
7° RE mayor	Overtura- suite francesa	Alla francese							
		Largo	Allegro (fugato)		Largo			Presto: <i>Rondeau</i> <i>¿Bourrée? ¿alla polaca?</i>	
8° mi menor	"Suite" - "Stretta"	Largo: <i>Allemanda</i>			Spirituoso: <i>Gigue</i> (fugato)		Allegro: <i>Polonaise</i>		
9° MI mayor	"Suite/Sonata da camera"	Affettuoso: <i>¿Sarabanda?</i>	Allegro: <i>¿Aire de Menuett/Passepied?</i> (fugato)		Grave: <i>¿Sarabanda?</i> <i>¿Loure?</i>		Vivace: <i>Bourrée</i>		
10° fa # menor	Forma de sonata "solo" ("Suite")	A Tempo giusto: <i>Corrente</i>			Presto: <i>Gavotte</i> (con <i>ritornelli</i> )		Moderato: <i>Menuett</i>		
11° SOL mayor	"Fantasía" con elementos del Concerto italiano y danza	Allegro		Adagio (cadencia)		Vivace (fugato)		Allegro: <i>Weller / Ländler</i>	
12° sol menor	"Fantasía" con danza	Grave	Allegro	Grave	Allegro	Dolce	Allegro	Presto: <i>Bourrée</i> menor/mayor/menor	

Tabla XII

Danzas y afectos en las Fantasías para flauta de G. Ph. Telemann

danza	orígenes	carácter	metro	tiempo	otras características	afecto (Mattheson)
<b>Allemande</b>	Alemania (Talbot, Mattesohn, etc)	-Movimiento similar a la Pavana (Talbot) -Grave. Movimiento serio y digno (Brossard) -Aire alegre (Rousseau)	<b>C</b>  <b>2</b>	♩ = 120  La especie rápida: ♩ = 184 (Dom Bedos)	♩ ♩ ♩ ♩  1 2 3 4 anacrusa de 1 o 1/2 tiempo (♩, ♩, ♩♩, ♩♩♩)	<i>representa un espíritu satisfecho o feliz que se deleita en la calma y el orden.</i>
<b>Courante</b> <b>Corrente</b>	Francia (Richelet)	-grave, noble (Rousseau, Masson) -majestuoso (Quantz) -tierna, amorosa (Mattheson) -la italiana es rápida	<b>3/2</b>  <b>3</b>  italiana <b>3/4</b>	♩ = 80 - 90	alternancia del 3/4 con 3/2, hemiólica (courante) fluir de corcheas (corrente) muchas veces anacrúsica	<i>dulce esperanza, afecto formado por la suma de otros tres: valentía + anhelo + felicidad.</i>
<b>Sarabande</b>	España (Richelet)	-danza grave (Richelet, Masson) -movimiento alegre y amoroso (Furetières) -movimiento dulce y apasionado (Talbot) -movimiento grave, lento, serio (Brossard) -ampulosa, seria, "grandezza" (Mattheson)	<b>3</b>  <b>3/2</b>  <b>6/4</b>	♩ = 67 - 94  ♩ = 133 (en 6/4 L'Affillard)	pié U -   - U  generalmente: ♩ ♩ ♩   ♩ ♩	<i>ambición</i>
<b>Gigue</b>	Inglaterra (Brossard, Walther, Richelet)	-rápida (Quantz, Walther) -hay que ejecutarla muy veloz (Muffat) -movimiento muy alegre (Rousseau)	<b>6/8</b> <b>12/8</b>  <b>6/4</b> <b>9/8</b>  <b>3/4</b>  <b>3</b>	♩ = 100 - 116 (L'Affillard)  ♩ = 160 (Quantz)	♩ ♩ ♩ o  ♩ ♩ ♩  etc.	<i>de la inglesa: vehemencia ardiente y apresurada, ira que se evapora rápidamente</i>  <i>de la italiana: ...no es una danza sino que está escrita para el violín... Generalmente se la fuerza hasta extremos de velocidad y capricho, pero es fluida y no abrupta, algo así como el suave y blando manar de un arroyo.</i>

<b>Bourrée</b>	Auvergne (P. Rameau y otros) País basco (Furetières)	-alegre (Richelet) -muy alegre -movimiento muy rápido (Talbot)	<b>2</b>  ♩  ♩	♩ = 112 - 120  ♩ = 160  (Quantz)	generalmente anacrusa de  ♩ o ♪♪	<i>(sus melodías) parecen satisfechas, serviciales, despreocupadas, relajadas, descuidadas, cómodas e incluso placenteras.</i>
<b>Gavotte</b>	Lyon, le Dauphiné (P. Rameau)	-alegre (Furetière, Richelet) -movimiento gracioso, a menudo alegre, a veces tierno y lento (Rousseau) -a veces alegre, a veces grave (Brossard) -movimiento a veces lento y a veces alegre, pero nunca excesivamente vivo ni excesivamente lento. (Rameau-D'Alembert)	<b>2</b>  ♩  ♩	♩ = 97 - 130	generalmente anacrusa de  ♩♪ o ♩	<i>alegría jubilosa</i>
<b>Menuet</b>	Poitou (Brossard, Walther, P. Rameau)  Anjou (P. Rameau)	-muy alegre, movimiento muy rápido (Brossard) -movimiento muy veloz, muy rápido (Talbot) -carácter ligero (L'Affilard)	<b>3</b>  <b>6/4</b>  ♩  ♩	♩ = 60 - 80  ♩ = 126 (La Chapelle)  ♩ = 160  (Quantz)	se suele marcar en 1, en dos tiempos desiguales o en dos tiempos iguales (dos compases) Los pasos básicos ocupan dos compases. Los pasos son moderados, la música es rápida.	<i>alegría moderada</i>
<b>Passepiéd</b>	Bretagne (P. Rameau)	-muy rápido (Talbot, Masson) -más rápido que el Menuet (Quantz)	<b>3/8</b>  <b>3</b>	♩ = 76 - 100	generalmente con anacrusa y hemiolas.	<i>cercano a la frivolidad" ...en la inquietud e inconstancia del passepiéd no encontramos la vehemencia, ira o ardor expresados por la giga. Por el contrario, es un tipo de frivolidad que no es ni odiosa ni desagradable sino más bien placentera. Como tantas mujeres, (el passpiéd) mantiene su encanto pese a un carácter algo veleidoso.</i>

<b>Canarie</b>	Canarias. España.	-Movimiento extremadamente veloz (Muffat) -movimiento muy rápido (Masson) -igual movimiento que la Giga (Quantz)	<b>6/8</b>	♩ = 106 - 126  ♩ = 160 (Quantz)	"La simplicidad de la canarie está enfatizada por el hecho de que sus cuatro frases y sus repeticiones deben terminar todas en la tónica..." (Mattheson)	<i>qualidad anhelante y un poco ingenua</i>
<b>Polonaise</b>	Cracovia (de moda en Alemania en el s. XVIII)		<b>3</b>  <b>(2)</b>		"generalmente con pie espondáico: (— —) ♩♩ en metro binario o yámbico: (— ♩) ♩♩ cuando el metro es ternario" (Mattheson)	<i>sinceridad, franqueza</i>
<b>Rondeau</b>	Forma musical de moda en los siglos XVII y XVIII. Se aplica a cualquier tipo de movimiento de danza.	- "Un Rondeau se ejecuta con una cierta tranquilidad" (Quantz) - "No es menos ridículo cambiar los movimientos de dos <i>Rondeaux</i> hechos el uno para el otro, y ejecutar más rápido el mayor que el menor: es bienvenido alegrar el mayor al ejecutarlo, pero esto se puede hacer sin acelerar el tiempo." (Leclair)	<b>2</b>  ♩  <b>(3)</b>	♩ = casi 160  (en ♩ o 3/4 Quantz)	"Se comienza por tocar dos veces la primera parte, el <i>Rondeau</i> propiamente dicho, antes de ir a la primera copla [couplet]. Luego de que la primera copla fue tocada una vez, se repite también una vez la primera parte, luego se ejecuta la segunda copla, para concluir finalmente con el <i>Rondeau</i> ." (Marpurg)	<i>En mi opinión, una cierta firmeza, o mejor aún, una sólida confianza prevalecen en el Rondeau: al menos puede expresar muy bien este afecto.</i>
<b>Ländler, Weller</b>	Danza folklórica (Austria, Suiza, Transilvania y Cárpatos) Aparece citada desde el s. XVII	- Danza campesina de ronda, para parejas individuales, para bailar al aire libre con saltos, patadas y figuras... El hombre tradicionalmente usa pesados zapatos claveteados o botas lo que explica en parte el carácter robusto y lento de la danza rústica. (Grove) Comparar con Country-dance/ Contredanse.	<b>3/2</b>  <b>6/4</b>  <b>3/4</b>	lento		



<b>Angloise, Contredanse, Cotillon, Hornpipe</b>	Inglaterra (country dances, ballades)	-deben ser bien acentuados, brillantes y alegres y tener sin embargo mucho simplicidad; como se repiten mucho, resultarían insoportables si estuvieran muy cargados (Rousseau)	<b>2</b>	$\text{♩} = 112-132$		<i>obstinación</i>
--	--	---	----------	----------------------	--	--------------------

Telemann dispone las tonalidades de las Fantasías en un orden creciente. Es interesante comparar este orden con el de las Sonatas metódicas. Encontraremos prácticamente las mismas tonalidades con un par de discrepancias que señalamos en negrita en el siguiente cuadro (ver Tabla XIII):

Tabla XIII

Tonalidades en las Sonatas metódicas y las Fantasías para flauta de G. Ph. Telemann

	<b>Fantasias</b>	<b>Sonatas metódicas</b>
<b>1</b>	LA mayor	sol menor
<b>2</b>	la menor	LA mayor
<b>3</b>	si menor	mi menor
<b>4</b>	SIb mayor	RE mayor
<b>5</b>	DO mayor	la menor
<b>6</b>	re menor	SOL mayor
<b>7</b>	RE mayor	si menor
<b>8</b>	mi menor	<b>do menor</b>
<b>9</b>	MI mayor	MI mayor
<b>10</b>	<b>fa# menor</b>	SIb mayor
<b>11</b>	SOL mayor	re menor
<b>12</b>	sol menor	DO mayor

Algunos autores especulan sobre las diversas agrupaciones entre Fantasías que la colección puede adoptar:

Wolfgang Hirschmann notó que las doce fantasías pueden además ser divididas en cuatro grupos de tres que contrastan en modo: mayor-menor-menor; mayor-mayor-menor; mayor-menor-mayor; menor-mayor-menor. La ubicación de la Obertura francesa (“*Alla Francese*”), con su asociación de introducción, puede sugerir que se podría también dividir a las fantasías en dos grupos de seis, al comienzo de la séptima obra. Nueve años más tarde, J. S. Bach

empleó una estrategia formal similar cuando comenzó la segunda mitad de sus Variaciones Goldberg con una Obertura francesa (variación 16).<sup>36</sup> (Zohn, 2008, p. 428)

Volveremos sobre estas posibilidades en el análisis (ver infra)

Para finalizar, consignamos también en otro cuadro (ver Tabla XIV) algunas de las connotaciones afectivas codificadas de cada una de las tonalidades empleadas en las Fantasías<sup>37</sup>. (Steblin, 1981) y (Clerc, 2001)

Tabla XIV

Tonalidades y afectos en las Fantasías para flauta de G. Ph. Telemann

	M. A. Charpentier (1630-1704) <i>Règles de composition</i> París, 1690	Johann Mattheson (1681-1734) <i>Das Neu-eröffnete Orchestre</i> Hamburgo, 1713	J. Ph. Rameau (1683-1764) <sup>38</sup> <i>Traité de l'Harmonie</i> París, 1722	Chr. Fr. D. Schubart (1739-1791) <i>Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst</i> Viena, 1806
LA mayor	Alegre y campesino.	Este tono debe sobrecoger. Brilla inmediatamente, más en las pasiones plañideras y tristes que para la diversión.	Apto para los cantos de alegría y reconocimiento. Incluso también para lo grande y lo magnífico.	Este tono contiene declaraciones de amor inocente, satisfacción, esperanza de volver a ver al ser amado, alegría juvenil, confianza en Dios.
la menor	Tierno y plañidero	Con paso fastuoso y grave. Pero también dirigido hacia la lisonja. Por naturaleza, bien moderado, un poco plañidero, respetable, tranquilo, incluso invitando al sueño. Puede ser empleado para todos los movimientos del alma. Es moderado y dulce para el público		Naturaleza de mujer devota y dulzura de carácter.
si menor	Solitario y melancólico.	Extraño, hosco y melancólico: ésto explica por qué aparece tan raramente.	Apto para la dulzura y la ternura.	Paciencia, espera tranquila de su suerte y de la resignación a la voluntad de Dios. Su lamento es tan dulce que no estalla jamás en murmullos o en chillidos ultrajantes.

<sup>36</sup> Wolfgang Hirschmann has noted how the twelve fantasias may further be divided into four modally contrasting groups of three: major–minor–minor; major–major–minor; major–minor–major; minor–major–minor. That one might also divide the fantasias into two groups of six is suggested by the placement of a French overture (“Alla Francese”), with its introductory associations, at the beginning of the seventh work. Nine years later, J. S. Bach employed a similar formal strategy when he commenced the second half of his Goldberg Variations with a French overture (Variation 16).

<sup>37</sup> En el análisis de cada Fantasía se profundizará este aspecto.

<sup>38</sup> La poco detallada caracterización de las tonalidades de Rameau puede estar relacionada con su postura militante a favor del temperamento igual, además del naciente concepto del estilo rococó y pre-clásico de concebir a cada tonalidad capaz de expresar todas las pasiones. Rameau negará estas diferencias sosteniendo que no existen más que dos modos: el mayor y el menor.

SI b mayor	Magnífico y alegre.	Divertido y fastuoso. Sin embargo, también modesto. Puede pasar a la vez por <i>magnífico</i> y <i>bonito</i> .	Apto para las tempestades, las furias y otros sujetos de esta especie.	Amor regocijado, buena conciencia, esperanza, atisbo de un mundo mejor.
DO mayor	Alegre y guerrero.	Carácter insolente. Divertimientos. Se da libre curso a su alegría.	Apto para los cantos de alegría y reconocimiento	Perfectamente puro. Inocencia, ingenuidad. Libre, encantador o tierno lenguaje de niños.
re menor	Grave y devoto.	Devoto, calmo, grande, agradable, satisfecho. Aireado, divertido, no saltarán sino fluido. Tonalidad de las cosas de la iglesia y en la vida común, de la tranquilidad del alma.	Apto para la dulzura y la ternura.	Carácter de mujer sombría anidando tedio e ideas negras.
RE mayor	Alegre y muy guerrero.	Picante, brillante, vivo, terco, obstinado, ruidoso, gracioso, guerrero, estimulante. Aireado, delicado. Trompetas y timbales.	Apto para los cantos de alegría y reconocimiento. Incluso también para lo grande y lo magnífico.	Tonalidad de los Triunfos, de las <i>Alleluyas</i> , de los gritos de guerra y de la alegría de la victoria.
mi menor	Afeminado, amoroso y plañidero.	Pensamiento profundo. Turbación y tristeza, pero de tal manera que se espera consuelo: un poco vivaz pero no alegre.	Apto para la dulzura y la ternura.	Declaración de amor de una mujer ingenua, inocente. Lamento sin murmullos acompañado de algunas lágrimas
MI mayor	Camorrero y vocinglero.	Tristeza desesperada y mortal, amor desesperado. Separación fatal del cuerpo y del alma. Tajante, apremiante.	Apto igualmente para los cantos tiernos y alegres. Incluso también para lo grande y lo magnífico.	Alegría ruidosa. Alegría sonriente pero sin completo regocijo.
fa # menor		Gran turbación, sobretodo lánguida y amorosa. Algo de abandono, de solitario, de misántropo.		Tonalidad oscura. Tironea a la pasión como el perro arisco los cortinados.
SOL mayor	Dulcemente jubiloso.	Mucha insinuación, brillo. Apto tanto para las cosas serias como para las alegres.		Campestre, idílico. Reconocimiento afectuoso de la amistad sincera y el amor fiel.
sol menor	Serio y magnífico.	Es casi la más bella de todas las tonalidades: mezcla a lo serio de la precedente una ternura alerta, pero procura también gracia y encanto. Cosas tiernas y vigorizantes; lamentos moderados o alegría temperada. Sol menor es extremadamente flexible.		Descontento, malestar. irritarse por un proyecto abortado, apretar los dientes de pésimo humor.

## 7 Las Sonatas para flauta de Johann Sebastian Bach.

Es muy difícil datar con precisión el corpus de las obras para flauta de Johann Sebastian Bach, exceptuando las cantatas eclesiásticas que la incluyen en su instrumentación. En efecto, tampoco es fácil ubicar sus circunstancias de composición o destino. Nunca fueron publicados en vida de Bach, salvo la sonata en trío que integra la Ofrenda Musical BWV 1079. Además, tampoco forman parte de un ciclo o colección como las obras que estuvimos analizando hasta ahora. Por lo tanto presentan una gran variedad de géneros y estilos.<sup>39</sup> Sólo nos limitaremos más adelante a analizar la Sonata en mi menor BWV 1030.

Hemos reunido información en cuadros sinópticos para aclarar las fuentes de las sonatas consideradas auténticas y las dudosas, así como su posible cronología y géneros (ver Tablas XV. XVI y XVII).

---

<sup>39</sup> Para mayor abundancia ver MARSHALL, R. L. (1979). *J. S. Bach's Compositions for Solo Flute: A Reconsideration of Their Authenticity and Chronology*. Journal of the American Musicological Society, 32(3), 463-498. MARSHALL, R. L. (1985). *Bach's Orchestre*. Early Music, 13(2), 176-179. CASTELLANI, M. (1985). *Il Solo pour la flûte traversière di J.S. Bach: Cöthen o Lipsia?* Il Flauto dolce, (No 13), 15-21. POWELL, A. (1995). *Bach and the flute: the players, the instruments, the music*. Early Music, 23(1), 9-29. KUIJKEN, B. (1997). *Estudio crítico a la edición de las Sonatas para flauta de J. S. Bach* (No 8550, 8). Weisbaden: Breitkopf & Härtel.

## 7.1 Fuentes para las sonatas de autenticidad demostrada.

Tabla XV

Sonatas para flauta de autenticidad demostrada de J. S. Bach

	<b>Orgánico y género</b>	<b>Copista</b>	<b>Fecha del ms.</b>	<b>Título</b>
Suite en la menor BWV 1013	flauta sola. Suite	a) "Anónimo 5" b) Anónimo	c. 1722-3	Solo pour la Flute traversiere par J. S. Bach
Sonata en mi menor BWV 1034	flauta y bajo continuo. Sonata "concerto"	J. P. Kellner	c. 1725-6-(7)	Sonate pour la Flaute / Traversiere e Basso di/ J. S. Bach. / J. P. Kellner
Sonata en MI mayor BWV 1035	flauta y bajo continuo. Estilo galante	Desconocido	Principios del s. XIX	SONATA / per / Traverso Solo e basso [Nota por la mano del Conde Voss-Buch: Sobre el ejemplar del cual se ha extraído esta partitura, se encuentra la siguiente observación: "según el autógrafo del compositor en 17 (sic) fue compuesto por él para el estimado Ayuda de Cámara Fredersdorf cuando se encontraba en Potsdam" <sup>40</sup> ]
Sonata en si menor BWV 1030	flauta y clave obligato. Sonata trío. "Concerto"	J. S. Bach	c. 1736	Sonata a Cembalo obligato e Travers. Solo di J. S. Bach
Versión en sol menor de BWV 1030	(incompleta)	"Anónimo 300" (copista de C.P.E . Bach)	segunda mitad del s. XVIII	G. moll / Sonata / al / Cembalo obligato / e / Flauto Traverso / composta da / Giov. Seb. Bach
Sonata en LA mayor BWV 1032	flauta y clave obligato. Sonata trío. "concerto" (incompleta)	J. S. Bach	c. 1736	Sonata a 1 Traversa è Cembalo obligato di J. S. Bach

<sup>40</sup> *Auf dem Exemplare, von welchem diese Abschrift genommen worden ist, steht die Bemerkung: "nach dem Autographo des Verfassers welches o. 17 da er in Potsdam war, für den Geh. Kämmerir Fredersdorf von ihm angefertigt worden*

## 7.2 Fuentes para las sonatas de autenticidad cuestionada.

Tabla XVI

Sonatas para flauta de autenticidad cuestionada de J. S. Bach

	<b>Orgánico y género</b>	<b>Copista</b>	<b>Fecha del ms.</b>	<b>Título</b>
Sonata en DO mayor BWV 1033	flauta y bajo continuo. Diversos orígenes	C.P.E. Bach	c. 1731	SONATA / a / Traversa e Continuo / di / Joh. Seb. Bach
Sonata en MIb mayor BWV 1031	flauta y clave obligato. Sonata en trío. “Concerto”	a) “Anónimo 4” Título: C.P.E. Bach b) C. F. Penzel	Mediados del s. XVIII c. 1755	Es d[ur] / Trio / Fürs oblige Clavier u. die Flöte / Von / J. S. Bach Sonata / a / Flauto Travers. Ed / Cembalo obligato / di / J. S. Bach. / Poss. Penzel.
Sonata en sol menor BWV 1020	Flauta (violín) y clave obligato. Sonata en trío.	a) Desconocido  b) Michel  c) A. Werner  d) Catálogo Breitkopf de música en manuscrito	2º mitad del s. XVIII  2º mitad del s. XVIII  c. 1840  1763	SONATA / del Signore Bach. [abajo derecha] Schicht  G. moll / SONATA. / Cembalo obligto. / con / Violino Del Signore / C. P. E. Bach Sonata in Gmol / per il / Clavicembalo e Violino obligato comp. D / G. seb. Bach. Sonata del Signr. C. P. E. Bach. a Cl. ob. C. V.

## 7.2 Fuentes para las sonatas en trío.<sup>41</sup>

Tabla XVII

Sonatas en trío para flauta de J. S. Bach

	Orgánico	Compositor
Sonata en SOL mayor BWV 1038	Flauta, violín y bajo continuo	¿C. P. E. Bach? ¿alumnos?  El bajo preexiste a las sonatas y es de un compositor italiano, probablemente provenga de una Sonata da Chiesa de Marcello o Albinoni.
Sonata en SOL mayor (la más antigua) BWV 1021	Violín y bajo continuo	
Sonata en FA mayor (arreglo de la BWV 1038) BWV 1022	Violín y clave obligato	
Sonata en SOL mayor BWV 1039	Dos flautas y Bajo continuo	J. S. Bach  La misma sonata con variantes idiomáticas. La de flautas es más temprana, pero probablemente ambas surjan de una obra anterior perdida.
Sonata en SOL mayor BWV 1027	Viola da gamba y clave obligato	

## 8. Johann Mattheson y “El Maestro de capilla completo”

Nos referiremos ahora a Johann Mattheson y sus las ideas, relevantes para nuestro estudio, que desarrolla respecto a la retórica musical, especialmente en su libro “*Der vollkommene Capellmeister*” [El Maestro de capilla completo<sup>42</sup>], publicado en Hamburgo en 1739. Mattheson fue un teórico y músico de vastos conocimientos, un hombre con una extensa formación e información sobre la realidad musical no solo de Alemania sino de toda Europa. Recibió en su infancia una formación más extensa y completa que la mayoría de sus colegas músicos alemanes.<sup>43</sup> (Buelow, 2001) Desde su temprana actividad como

<sup>41</sup> Omitimos la Sonata trío de la Ofrenda Musical BWV 1079, por formar parte de una estructura más amplia y compleja.

<sup>42</sup> Es difícil la traducción del término *Capellmeister*. No es sólo “director de orquesta” ya que la función, según el cargo a desempeñar, implicaba además la composición para la provisión de música religiosa o profana y la ejecución de instrumentos. Optamos por la traducción literal que, por otra parte, tenía el mismo significado en castellano hasta el s. XIX al menos (agradecemos al Dr. Waisman por esta información).

<sup>43</sup> “En el *Johanneum* recibió una importante base en las artes liberales, incluyendo instrucción musical a cargo del *Kantor* Joachim Gerstenbüttel. Tomó también lecciones privadas de danza, dibujo, aritmética,

niño prodigio y a lo largo de toda su vida desarrolló una vasta experiencia tanto en la práctica profesional de la música como en la teoría. Sus ideas lo definen como un hombre racional de la Ilustración “un músico que creía en el progreso de su arte y no dudaba en codificar y racionalizar todos los aspectos de la música”.<sup>44</sup> (Buelow, 2001) En sus obras teóricas, no sólo se refiere a la música alemana de su tiempo sino que también está profundamente informado sobre la música italiana y francesa, incluyendo el pensamiento crítico sobre las mismas. Por ejemplo, Stebling señala la respuesta que Mattheson diera en 1720 a un artículo anónimo publicado en el *Journal de Trévoux*<sup>45</sup> en 1718 sobre la relación entre afectos y tonalidades. Tradujo al alemán y publicó, con extensos comentarios, la obra del Abate Ragenet: “*Parallèle des italiens et des françois, en ce qui regarde la musique et les opéras*” (Paris, 1702), y la réplica al mismo por Le Cerf de la Viéville, “*Comparaison de la musique italienne et de la musique Française*” (Paris, 1704–6), por lo que estaba al tanto sobre las discrepancias estéticas y los debates generados por los estilos nacionales dominantes. También sabemos que conocía el pensamiento de Descartes, especialmente su tratado sobre “*Les passions de l’âme*” (Amsterdam, 1649), cuyas ideas elabora y relaciona con la tradición teórica en “el único intento que encontramos en la literatura barroca para definir una verdadera ‘doctrina’ de los Afectos”.<sup>46</sup> (Buelow, 2001) En este sentido, “*Der vollkommene Capellmeister*” presenta además, no sólo las reflexiones sobre la doctrina de los afectos, sino también “[...] una sistematización de las doctrinas sobre la retórica concebida como la base de la composición.”<sup>47</sup> (Buelow, 2001)

Sus ideas son especialmente pertinentes para el análisis del repertorio flautístico al cual nos abocaremos, no sólo por haber sido difundidas en la época en que este corpus de

---

equitación, esgrima, inglés, francés e italiano. A los seis años comenzó a tomar clases privadas de música, estudiando teclado y composición por cuatro años con J.N. Hanff (luego organista de la Catedral de Schleswig), tomado lecciones de canto con un músico local llamado Woldag e instrucción en viola da gamba, violín, flauta, oboe y laúd. A los nueve años Mattheson fue un niño prodigio, ejecutando el órgano y cantando en la iglesias de Hamburgo". *At the Johanneum he received a substantial background in the liberal arts, including musical instruction from Kantor Joachim Gerstenbüttel. He also had private instruction in dancing, drawing, arithmetic, riding, fencing, and English, French and Italian. At six he began private music lessons, studying the keyboard and composition for four years with J.N. Hanff (later organist at Schleswig Cathedral), taking singing lessons from a local musician named Woldag and instruction on the gamba, violin, flute, oboe and lute. At nine Mattheson was a child prodigy, performing on the organ and singing in Hamburg churches.* (Buelow, 2001)

<sup>44</sup> [...] a musician who believed in the progress of his art and did not hesitate to codify and rationalize all aspects of music.

<sup>45</sup> “*Eclaircissement d’un probleme de musique pratique, pourquoi l’in employe quelquefois dans la composition, les tons ou les modes transposez préféablement aux tons ou modes naturels?*” *Journal de Trévoux ou Mémoires pour servir à l’histoire des sciences et des arts* 18 de agosto de 1718, 310-19. Citado en (Steblin, 1981, pp. 52/202)

<sup>46</sup> [...] the only attempt found in Baroque literature to arrive at a true ‘doctrine’ of the Affections.

<sup>47</sup> [...] systematizing of the doctrines of rhetoric as they become the basis of composition.



música fue compuesto, o por haber sido un autor versado en las teorías alemanas, francesas e italianas y de la tradición clásica, sino también por haber sido uno de los primeros compositores germanos en dedicar una colección de “sonatas” al instrumento (ver cap. I). Nos referimos a “*Der Brauchbare Virtuoso*”<sup>48</sup> [El virtuoso útil] que Mattheson publica en Hamburgo en 1720. Si bien no se trata de las primeras sonatas dedicadas al *traverso* publicadas en Alemania, configuran la primera colección completa donde la destinación a la flauta travesera es explícita, aunque compartida, en segundo lugar por el violín. La colección está precedida por una larga introducción, en donde intenta explicar el sentido de la palabra *virtuoso*, dividida retóricamente en un prólogo, tres actos y un epílogo, en la cual se ha querido ver una especie de antecedente de su tratado “*Der vollkommene Capellmeister*”. Por otra parte, Mattheson (1720) dice en el epílogo de la introducción a esta colección que, como el editor tardó tres años en publicar las sonatas, si tuviera que componerlas nuevamente, las haría más “galantes”.<sup>49</sup> Esta afirmación, según Cirillo (2016) demuestra la relación de la flauta travesera con los nuevos lenguajes “modernos” en Alemania y la adscripción de Mattheson a estas nuevas estéticas. Por otra parte, ratifica el nuevo perfil distintivo del instrumento además de su identificación como uno de los adecuados a un “virtuoso”.<sup>50</sup>

Mattheson refleja entonces un pensamiento ilustrado, abierto a las nuevas corrientes filosóficas, estéticas y musicales que circulaban por toda Europa en la primera mitad del siglo XVIII, pero que en el ámbito del pensamiento retórico-musical tenía antecedentes también en el siglo anterior:

[...] nuevas corrientes en el pensamiento musical relacionado con la ópera y la música instrumental estaban emanando vigorosamente de las ciudades italianas, y las teorías fisiológicas sobre el afecto originadas en Francia capturaban la atención de los músicos

<sup>48</sup> “*Der Brauchbare Virtuoso, welcher sich. mit zwölf neuen. Kammer-Sonaten, auf der Flute Traversiere, der Violine und dem Claviere bey Gelegenheit hören lassen mag, [...]*”, Ed. Johann Christoph Kibner Hamburgo, 1720.

<sup>49</sup> “Pese a que estas obras estaban terminadas y puestas a disposición del editor hace tres años, él no consideró oportuno publicarlas hasta ahora. Ahora, aún aceptando cualquier opinión contraria, con que sea sensata [...], siento que tres años cuentan mucho en la música práctica y cambian muchas cosas, y que, si yo ahora fuera a componer, por ejemplo, doce sonatas como estas, las haría más galantes.” *Das Werck ist schon drey Jahren fertig und in des Herrn Verlegers Disposition gestanden; der es aber nicht eher als itz und zu publiciren vor rathsam erachtet. Ob ich mich nun zwar gerne allen vernünfftigen Meinungen unterwerffe [...] so befinde ich doch daß in Musica practica drey Jahr ein grosses machen und viel ändern und daß wenn ich Z. E. Zwölff dergleichen Sonaten anitzo setzen solte dieselbe meinen Gedancken nach schon etwas galanter herauskommen müsten.* Traducción castellana en (Cirillo, 2016, p. 187) .

<sup>50</sup> No olvidemos que, según Quantz, aproximadamente en la década de la publicación de esta música, la flauta comenzaba a construirse en cuatro secciones, lo cual implicaba una mejora en la lutheria y por ende en el resultado sonoro. Además, la posibilidad de ser ejecutada en diversos ámbitos con diversas afinaciones ya que la división en cuatro partes permitió la construcción de los diversos cuerpos de recambio para la mano izquierda. Todo esto aporta al grado creciente de profesionalización del músico.

como de los filósofos por igual. Cada vez más, los temas de estética y los referidos a los nuevos estilos formaban parte de un discurso internacional, y los autores de los discursos provincianos anteriores no podían ignorar por más tiempo los importantes desarrollos internacionales en música. Las teorías francesas sobre los afectos aparecieron en Kircher, Bernhard y Mattheson y configuraron las primeras bases para las figuras [retóricas] y el afecto; estos mismos autores demostraron conocimiento (incluso atención exclusiva) de los estilos italianos de la ópera (y luego, del concierto). Ellos demostraron una conciencia internacional, en contraste con Burmeister, Nucius, y Thuringus, que parecieron permanecer meramente germanos y con un alcance provinciano, como parte de la tradición del *Kantor* protestante.<sup>51</sup> (Brauschweig, 2001: 52)

Debemos aclarar aquí que para la traducción de los textos de Mattheson empleados en el presente estudio, nos basamos tanto en la versión inglesa completa de Harrys (Mattheson & Harris, 1739) como en los artículos parciales de Lenneberg (1958). Ambas presentan algunas diferencias que tratamos de superar en la versión castellana. En algunos casos consultamos la versión original alemana.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> [...], *new currents in musical thought concerning opera and instrumental music were emanating strongly from Italian cities, and physiological theories of affect originating in France were capturing the attention of musicians and philosophers alike. Increasingly, issues of aesthetics and new styles were part of an international discourse, and writers of the formerly provincial discourse could no longer ignore important international developments in music. French theories of affect appear in Kircher, Bernhard, and Mattheson, and form the primary basis for figures and affect; the same writers demonstrate an awareness (even focus) on the Italian styles of opera (and later, concerto). They demonstrate an international awareness, in contrast to Burmeister, Nucius, and Thuringus, who seemed to remain largely German and provincial in scope- part of the Protestant Kantor tradition.*

<sup>52</sup> Agradecemos a la Prof. Sandra Giron por la traducción de los textos en alemán.

### CAPITULO III

#### Retórica y Música poética

#### Las partes de la retórica y su aplicación analítica I

#### INVENTIO

#### Introducción

En la recuperación del *Ars rhetorica*, cada período histórico pondrá énfasis en algún aspecto en particular:

En términos generales, la retórica medieval tiende a favorecer la elocuencia, por lo que enfatiza los aspectos técnicos y estructurales de la forma (*dispositio*) y estilo (*elocutio*), mientras que la retórica renacentista favorecerá la persuasión, lo cual enfatizará las estrategias del orador de invención y elocución en un discurso afectivo que impulse a los otros a la acción. (Wilson et al., 2000, 793 - 803)<sup>1</sup>

Esto es reflejo de los textos clásicos que se conocían y estudiaban en cada época y el uso que se hacía del *Ars*. En la Edad media se divulgaron especialmente manuales helenísticos como la "*Rhetorica ad Herenium*", falsamente atribuida a Cicerón<sup>2</sup> y "*De Inventione*" de Cicerón, estudiados en el marco del *Trivium*, junto con la gramática y la dialéctica. La "*Institutio Oratoria*" de Quintiliano fue "redescubierta" en 1416 y "*De oratore*" de Cicerón en 1422, que junto con la "Retórica" de Aristóteles "[...] potenciaron a la retórica como un discurso oral dentro de un sistema social integrado, basado en el respeto por la vida cívica". (Ibidem)<sup>3</sup>

El verbo *invenire* en latín significa encontrar y es con este sentido que funciona toda la *techné* retórica de esta primera operación. Dice Roland Barthes (1974): "La *inventio* remite menos a una invención (de argumentos) que a un descubrimiento: todo existe ya, sólo hace falta encontrarlo: es una noción más 'extractiva' que 'creativa'." (p. 44)

Para encontrar el argumento adecuado hay que buscarlo en el lugar adecuado. Para ello existe la *Tópica*, o, dicho con otra término de la disciplina, los *loci topici*. Esta última expresión (un pleonasma o redundancia, ya que *locus* en latín significa lo mismo que *topos* en griego: lugar) hace referencia a los contenidos culturales lexicalizados y estereotipados

---

<sup>1</sup> Broadly speaking, medieval rhetoric tended to favour eloquence, which emphasized the technical and structural aspects of form (*dispositio*) and style (*elocutio*), whereas Renaissance rhetoric favoured persuasion, which emphasized the orator's strategies of *inventio* and delivery in affective speech that moved others to action.

<sup>2</sup> En 1491 el humanista Rafael Regio demostró la falsedad de la atribución de la obra a Cicerón, lo cual hizo que la fama de la obra declinara con respecto a su anterior notoriedad. (Núñez et al., 1997, p. 10)

<sup>3</sup> [...] which advance rhetoric as an oral discourse within an integrated social system based on respect for civic life.

y a las clasificaciones que la retórica hacía de los asuntos. También designa una operatoria para la obtención de los mismos. La retórica clásica aplica al tema sobre el cual queremos discurrir la pregunta específica que el *locus* plantea, a saber:

*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?)

La operatoria es compleja. La *tópica* es transferida a la *Musica Poetica*, realizándose una adaptación de los mecanismos propios de la búsqueda de un argumento textual a un "asunto" musical. El único tratadista musical de mi conocimiento que haya traducido específicamente la teoría de los *loci topici* a la música es Johann Mattheson en *Der vollkommene Capellmeister*

### **1. La *inventio* en Mattheson:**

Johann Mattheson, siguiendo los preceptos de la retórica clásica, distingue en *Der vollkommene Capellmeister* (1739), distingue 15 *loci topici* como integrantes de la *tópica* musical. Para comprender el funcionamiento de su teoría retórica trataremos de reconocer en la cantata fúnebre BWV 106, *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit, (Actus tragicus)*<sup>4</sup>, los diferentes *loci* descritos por Mattheson en el *Capellmeister*.<sup>5</sup> Bach escribió dicha cantata supuestamente en 1707. No existen fuentes originales o documentos relativos a su primera ejecución, por lo que los estudiosos elaboraron distintas hipótesis en relación con la posible ocasión para la que fue compuesta. El asunto opone la diferente concepción de la muerte entre el Antiguo y Nuevo Testamento. Para el luteranismo ortodoxo, a partir de la redención, la muerte deja de tener el carácter terrible y sombrío que posee en el Antiguo Testamento. El texto de la presente cantata utiliza la metáfora de la muerte como un "sueño". Bach procuró demostrar este concepto doctrinal con las herramientas que ofrece la *Musica Poetica*. Los textos proceden de:

Nº 2a: Los Hechos de los Apóstoles XVII, 28; Nº 2b: Salmo XC, 12 un poco desarrollado;

Nº 2c: Isaías XXXVIII, 1; Nº 2d: Eclesiástico XIV, 17 y Apocalipsis de San Juan XXII, 20;

---

<sup>4</sup> La pieza será utilizada para ejemplificar aspectos de la *dispositio* en el capítulo siguiente.

<sup>5</sup> Los términos retóricos presentes en el análisis, sobre todo a las figuras, serán estudiados más profundamente en los siguientes capítulos. Remitimos al lector al glosario que figura en el apéndice.

Nº 3a: Salmo XXXI, 6; Nº 3b: Evangelio de San Lucas XXIII, 43, coral de Martin Lutero, 1524; Nº 4: Coral de Adam Reusner, 1533.<sup>6</sup>

No está claro quién organizó los diferentes textos en un todo coherente; puede haber sido el pastor de la iglesia en donde se ejecutó por primera vez o el mismo Bach. Si la fecha de composición es acertada, Bach contaba con 22 años. El estilo de la música debe aún mucho a Buxtehude y aún no presenta influencias italianas relacionadas con la ópera (no hay recitativos ni *arie da capo*)<sup>7</sup>. Estudiemos entonces los *loci topici*:

1 - *Locus notationis* (lugar de la notación): Mattheson considera a las notas musicales similares a las letras; así, haciendo un paralelo con la retórica clásica, trata de encontrar fuentes de invención en la disposición “gráfica” de las mismas. En síntesis, todos los recursos de construcción musical, desde el ritmo hasta el contrapunto pueden ser considerados en este *locus*. Es difícil desentrañar cuándo los procedimientos descritos por Mattheson<sup>8</sup> se separan de otros aspectos constructivos o estudiados por alguna otra de las divisiones de la disciplina retórica, como por ejemplo, el concepto de figura. De todos modos, podemos identificar en el *Actus tragicus* un recurso descrito desde la notación que aparece con modificaciones a través de toda la cantata:

La estructura que involucra una disonancia y una anticipación de la consonancia ligada que encontramos en las violas da gamba en el c. 1, habitualmente suele representar lamentos, o sollozos [Ejemplo 1]. Transformada en el c. 4 en una *hipérbole* que genera una *chûte* en la flauta<sup>9</sup> [Ejemplo 2]. Transformada en grados conjuntos y *accent* en 2<sup>a</sup>, c. 6 en la flauta [Ejemplo 3]. Transformada en bordadura en el soprano en 2<sup>a</sup>, c. 8 y en *accent* repetido (*ribattuta*) en la flauta en el mismo compás y subsiguientes [Ejemplo 4]. Transformada en el c. 41 en soprano y primera flauta sobre un pasaje disonante (*phatopoeia*) con la palabra *sterben* (morir) [Ejemplo 5]. Ídem en c. 45 [Ejemplo 6]. Ídem en el motivo del ostinato de 2<sup>b</sup>, c. 48 [Ejemplo 7]. Ídem en las palabras *sterben* y *müssen* (morir debemos) del tenor en 2<sup>b</sup>, c. 58 [Ejemplo 8]. Ídem en la palabra *sterben* del contrasujeto de la fuga en 2<sup>d</sup>, c. 133 y ss. [Ejemplo 9]. Ídem en el soprano en 2<sup>d</sup>, c. 152 y ss. [Ejemplo 10]. Ídem en la palabra *erlöset* (redimido) del solo de contralto en 3<sup>a</sup>, c.11 y ss. [Ejemplo 11] Ídem en las flautas en 4, c. 1 y ss. [Ejemplo 12].

<sup>6</sup> Las indicaciones de movimiento y los números de compases están basados en la edición Bärenreiter (Higuchi, 1986).

<sup>7</sup> Estudiaremos la *dispositio* de la cantata en el capítulo IV.

<sup>8</sup> “Deben considerarse los siguientes cuatro medios: 1) la duración de las notas, 2) la inversión o permutación [de las notas], 3) la repetición o reiteración [repetición y respuesta, en (Lenneberg, 1958)] 4) los pasajes canónicos [imitación canónica, en (Lenneberg, 1958)].” (Mattheson & Harris, 1739, p. 286)

<sup>9</sup> Omite, por razones de espacio, la definición de cada ornamento y/o figura. Ver glosario en apéndice.

Ejemplo 1: BWV 106, 1, cc. 1-3

1. Sonatina  
Molto adagio

Flauto dolce I  
Flauto dolce II  
Viola da gamba I  
Viola da gamba II  
Continuo

"lamento, sollozo"  
disonancias

Ejemplo 2: BWV 106, 1, c. 4

Ejemplo 3: BWV 106, 2ª, c. 6

allegro  
Zeit.  
Zeit.  
Zeit.  
Zeit.

Ejemplo 4: BWV 106, 2ª, c. 8-10

*f*  
*f* accent  
ribattuta  
bordadura  
In ihm le-ben, we-  
In ihm le-ben, we-

Ejemplo 5: BWV 106, 2ª, c. 41-42

41 adagio assai chute

ster - ben wir zur rech - ten Zeit.

ster - ben wir zur rech - ten Zeit.

ster - ben wir zur rech - ten Zeit.

ster - ben wir zur rech - ten Zeit.

pasaje cromático disonante  
(pathopoeia)

Ejemplo 6: BWV 106, 2ª, c. 45

ster - ben wir zur rech - ten Zeit

wir, ster-ben wir zur rech - ten Zeit

wir, ster-ben wir zur rech - ten Zeit

wir, ster-ben wir zur rech - ten Zeit

Ejemplo 7: BWV 106, 2ª, c. 45-46

2<sup>b</sup> 48 Lento

daß wir ster - ben müs-sen, daß wir ster - ben müs - sen.

bordadura

Ejemplo 8: BWV 106, 2ª, c. 58-59

daß wir ster - ben müs-sen, daß wir ster - ben müs - sen.

bordadura

Ejemplo 9: BWV 106, 2ª, c. 133

Es ist der al - te Bund:

Mensch, du mußt ster - ben, Tuff!

Es

Ejemplo 10: BWV 106, 2<sup>d</sup>, c. 152



Ejemplo 11: BWV 106, 3<sup>a</sup>, c. 11



Ejemplo 12: BWV 106, 4, c. 1-2

Es notorio que este motivo desaparece con las palabras de Cristo en la confirmación de la tesis (en 3b) y sólo hay una reminiscencia en las flautas en la peroración (4) [ejemplo 12].

2 - Locus descriptionis (lugar de la descripción): Mattheson lo define de la siguiente manera:

El segundo lugar de la invención, a saber, el *locus descriptionis*, es, después del primero, la más rica fuente. En mi humilde opinión, de hecho, es el más seguro y la guía más esencial para la invención, ya que contiene el mar sin fondo de los sentimientos humanos, los cuales, por medio de este locus se representan y describen en la música. A causa de la naturaleza múltiple y desigual de las pasiones, sin embargo, no se pueden enumerar reglas tan claras y especiales para el *locus descriptionis* como para el precedente. (Mattheson & Harris, 1739, p. 290)

En el caso del *Actus tragicus*, la representación y descripción de distintos afectos en relación con el tópico de la muerte son muy claros: el carácter patético de la muerte desesperanzada, sin redención, como se plantea en el Antiguo Testamento; los lamentos y



sollozos asociados a este afecto; la melancolía, especialmente describiendo a Cristo y su pureza; la frivolidad de la vida mundana opuesta a la severidad de la palabra de Isaías; la muerte como un sueño, por lo tanto la descripción de la calma y el reposo; la alegría afirmativa al enunciar que “el tiempo de Dios es el mejor”, etc. Recordemos que la teorización de Mattheson, al igual que la de otros teóricos, surge del concepto cartesiano y mecanicista que supone un cierto número de pasiones básicas que generan otras más complejas por combinación. Un *Ars combinatoria*, que también tiene su antecedente retórico. Pero estos afectos no sólo son descriptos, sino que, a través del uso de figuras y artefactos retóricos, se espera que provoquen las mismas pasiones en el oyente con el fin de persuadirlo de la verdad del dogma: en este caso, la muerte a partir de la redención no es ya más una amenaza desesperanzada sino que se la puede comparar a un sueño al que seguirá la resurrección.

3 - *Locus generis et speciei*: el uso de los géneros con un afán comunicativo, por ejemplo, la Sonatina como preludeo o *exordio*; la danza como género: el *Passepied* en 2<sup>o</sup> para oponer la frivolidad de la vida mundana a la admonición de Isaías [Ejemplo 13]. Así define Mattheson al *passepied*:

Cercano a la frivolidad [...] en la inquietud e inconstancia del *passepied* no encontramos la vehemencia, ira o ardor expresados por la *giga*. Por el contrario, es un tipo de frivolidad que no es ni odiosa ni desagradable sino más bien placentera. Como tantas mujeres, mantiene su encanto pese a un carácter algo veleidoso. (Mattheson & Harris, 1739, p. 460)

Ejemplo 13: BWV 106, 2c, c. 73-75



4 – *Locus Totius et Partium*: el discurso musical concebido como un todo, producto de la suma de partes, cada una con su característica propia. Mattheson se refiere aquí a disposiciones texturales (*solí, tutti*) y también a cada una de las voces de la escritura de partes (S, C, T, B), subrayando lo que los requerimientos de cada una de ellas o de los instrumentos pueden aportar a la imaginación. En este sentido podemos enumerar:

La elección de la voz de bajo para el texto admonitorio de Isaías, o de la voz de contralto para la plegaria en 3a; también el coro grave (C, T y B) en la fuga de 2d y el solo del soprano que responden a textos contrastantes (las tesis opuestas).

5 – *Locus Causæ Efficientis*: Mattheson explica este locus con las siguientes palabras:

La causa eficiente (*causa efficiens*) en un discurso, si se trata allí de una historia o argumento, brinda una cuádruple [cuadripartito] herramienta para la invención: porque puede ser una causa original principal [*principalis*], o una herramienta [*instrumentalis*], o una fuerza propulsora [*impulsiva*], o una casualidad [*accidentalis*]; su naturaleza se puede presentar [describir] mejor en un texto desarrollado, con acompañamiento de piezas musicales, que aquí, donde sólo utilizamos palabras de doctrina [*Lehrworte*] y descripciones breves. Eso nos llevaría demasiado lejos [...] (Mattheson, 1739, IV, 53, p. 127-128) <sup>10</sup>

El esclarecimiento de este complejo pasaje del texto no resulta fácil. De acuerdo con la Dra. Lucas, el requerimiento en el *locus* de una "historia o acción [argumento]" debería ser entendido en combinación con la lectura de Heinichen (1728) que se restringe a la música de estilo teatral, por lo tanto, aquí “la acción ofrecida por el texto es la causa principal, instrumento, impulso o casualidad”. (Dra. Mónica Lucas, comunicación personal, 17 de diciembre de 2018). El Dr. Cassiano Barros sugiere relacionar el concepto de Mattheson con la idea aristotélica de causa eficiente. Al consultar la *Metafísica* de Aristóteles (Aristoteles, 1994, Libro 1, cap. 3) podemos comprender la causa eficiente como la causa “de donde se da el comienzo del movimiento”. Todo efecto tiene su causa, todo movimiento tiene su causa.

En ese sentido, la causa eficiente podría ser una causa principal (¿podríamos entenderla como agente principal/personaje principal?), un instrumento/herramienta (¿la lira de Orfeo que hace mover las piedras, por ejemplo?) un impulso (¿el ímpetu de una pasión, entendida como el origen de las acciones emprendidas por los personajes, tales como la ira, la venganza, el amor, etc.?), o la casualidad (algo que escapa al contexto delimitado por la historia o acción). En todos los casos, la causa eficiente podría ser comprendida como aquello o quien da inicio al movimiento, a la acción descripta.<sup>11</sup> (Dr. Cassiano Barros, comunicación personal, 20 de diciembre de 2018)

<sup>10</sup> Agradecemos al Dr. Waisman la traducción del original alemán.

<sup>11</sup> *Nesse sentido, a causa eficiente poderia ser uma causa principal (poderíamos entender como agente principal/personagem principal?), um instrumento/ferramenta (a lira de Orfeu, que faz mover as pedras, por exemplo?), um impulso (o ímpeto de uma paixão, entendida como origem das ações empreendidas pelos personagens, tal como a ira, a vingança, o amor, etc?), ou o acaso (algo que escapa ao contexto delimitado*

Teniendo en cuenta estas interpretaciones podríamos intentar ejemplificar algunos de los recursos que emplea Bach en el *Actus tragicus* como surgidos del presente *locus*.

La causa principal, considerada como una acción, podría dar lugar al madrigalismo que describe los verbos del primer texto del coro inicial 2ª (“vivimos, nos movemos y estamos”) destinados a ilustrar la actividad humana en el “tiempo de Dios”. El movimiento perpetuo de pares de corcheas en grados conjuntos durante toda la fuga (cc. 7 a 39) ilustraría musicalmente las acciones del texto. [Ejemplo 14]

Ejemplo 14: BWV 106, 2ª, cc. 7-10.

The image shows a musical score for Example 14, BWV 106, 2nd part, measures 7-10. The score is written for a fugue with a perpetual motion of eighth notes in pairs. The vocal line includes the text: "In ihu le - ben, we -" and "In ihu le - ben, we -".

Cuando Bach musicaliza el texto referido al destino mortal del hombre *Es ist der alte Bund / Mensch, du mußt sterben!* (Es la antigua alianza / ¡Hombre, debes morir!) lo hace con múltiples recursos. Uno de ellos es basarse en algunas de las connotaciones de la palabra *Bund* (alianza) que hace referencia a un objeto circular que aprisiona o sostiene (collar, pretina, haz). Así, el sujeto de la fuga con que se musicaliza el texto (2<sup>d</sup>, cc. 131 y ss.) realiza un tortuoso movimiento circular alrededor de la quinta básica de sol menor, comenzando con un movimiento ascendente *re-mib* descendiendo a través de un *saltus duriusculus* compuesto de tercera menor (*do*) y quinta disminuida (intervalo compuesto de séptima disminuida) hasta el *fa#* que resuelve en *sol*. Podríamos entonces considerar a la palabra *Bund*, en su connotación material, como la causa instrumental que sugiere el *locus*. El destino ineludible de la alianza, que determina que todo hombre debe morir, estaría subrayado por Bach con la escritura de la fuga estricta a cuatro voces. [Ver ejemplo 15]

pela história ou ação). Em todos os casos, a causa eficiente poderia ser compreendida como aquilo ou o alguém que dá início ao movimento, à ação descrita. Agradecemos al Dr. Barros por la sugerencia.



Ejemplo 16: BWV 106, 2<sup>c</sup>, cc. 78-84.

La segunda aparición del texto (2<sup>c</sup>, cc. 89-98) está caracterizado por dos repeticiones: 1) *denn du wirst sterben/ denn du wirst sterben* en *gradatio* en *catabasis*<sup>12</sup> (cc. 89-92) y 2) *und nicht lebendig/ und nicht lebendig bleiben!* también en *gradatio* pero en *anabasis* y con el bajo con cuartas ascendentes, enfatizando la negación (cc. 93-98); también concluye con una hemiola cadencial relacionada con el *Passepied* de las flautas [ver ejemplo 17].

Ejemplo 17: BWV 106, 2<sup>c</sup>, cc. 89-98.

La tercera aparición del texto (2<sup>c</sup>, cc. 99-111) presenta dos melismas notorios sobre la palabra *lebendig*. El primero de ellos (cc. 101-107), contagiado por los motivos en semicorcheas del *Passepied* de las flautas (recordemos que representan la frivolidad de la vida mundana, ver *supra*), en su comienzo deja oír el semitono *re'-mib'* que caracterizó a la primera aparición del texto. Cada motivo comienza con dos semicorcheas yámbicas (U -) que anuncian rítmicamente la síntesis con semitonos de la siguiente frase. El segundo melisma (cc. 109-111) es una enfática

<sup>12</sup> "Catabasis sive descensus periodus harmonia est, qua oppositos priori affectus pronunciamus servitutis, humilitatis, depressionis affectibus, atque infimis rebus exprimendes, ut illud Massaini: Ego autem humiliatus sum nimis, & illud Massentii: descenderunt in infernum viventes." La *catabasis* o *descensus* es un pasaje musical a través del cual expresamos afectos opuestos a aquellos de la *anabasis*, como servidumbre y humildad, también afectos bajos o ruines, como en Massainus: "estoy sin embargo muy humillado" o en Massentius "Los vivos descendieron a los infiernos". Kircher, Atanasius, *Musurgia Universalis...* (Roma, 1650), citado en (Bartel, 1997, p. 215).

síntesis en donde se escuchan los semitonos *re'-mib'*, *si-do'*, *fa#-sol* y *re-mib* en rápida sucesión descendente, coincidiendo con la hemiola cadencial. Por lo tanto, la musicalización de las tres repeticiones sucesivas del texto adquiere progresivamente una vehemencia mayor como si el hablante fuera enardeciéndose más en cada una de ellas, concluyendo con un raptó afectivo en el último melisma, sintetizando el contenido interválico de la primera frase [ver ejemplo 18]. Luego reaparece el afecto admonitorio sereno con el motivo de inicio (cc. 111-113)

Ejemplo 18: BWV 106, 2<sup>c</sup>, cc. 99-111.

The image shows a musical score for BWV 106, 2c, measures 99-111. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the following lyrics: "denn du wirst ster-ben und nicht le-ben - dig, und nicht le-ben dig blei-bent Be-stel-le dein Haus!". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The score is annotated with "1º melisma" (measures 100-104), "2º melisma" (measures 105-109), and "recapitulación" (measures 110-111). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

La causa eficiente concebida como casualidad [*accidentalis*] puede verse reflejada en la manera en que Bach musicaliza el texto *In ihm sterben wir zur rechten Zeit / wenn er will*. (En él moriremos en el tiempo fijado / cuando Él quiera.) al final del primer coro (2<sup>a</sup>, cc. 40-47). La segunda musicalización del texto *zur rechten Zeit* (en el tiempo fijado/correcto) se realiza con una cadencia perfecta a re menor. Luego de un silencio del coro, el texto *wenn er will* (cuando Él quiera), que representa la incerteza de no conocer el momento de la propia muerte, está musicalizado con una cadencia frigia (*interrogatio*) que concluye la sección dejándola abierta. [ver ejemplo 19]

Ejemplo 19: BWV 106, 2ª, cc. 44-47.

ster - ben wir, in ihm ster - ben wir zur rech - ten Zeit, wenn er will.  
 wir, in ihm ster - ben wir, ster - ben wir zur rech - ten Zeit, wenn er will.  
 wir, in ihm ster - ben wir, ster - ben wir zur rech - ten Zeit, wenn er will.  
 wir, in ihm ster - ben wir, ster - ben wir zur rech - ten Zeit, wenn er will.

interrogatio

cadencia re menor      cadencia frigia

6 – Locus Causae Materialis: las originadas en la materia básica de la música: el sonido (sus relaciones de consonancia y disonancia). Mattheson subdivide el *locus* en tres:

6.1 – *materia ex qua* (causas materiales provenientes de):

También es posible representar cosas horribles y truculentas con el uso de disonancias y así extraer nuestra invención *ex loco materiae*. Para pintar versos sobre furias infernales, plagas, etc. se puede utilizar una *synphonie terrible*. En estos casos nada es tan horrible que no resulte conveniente y apto para nuestra invención. (ibidem, p. 293)

En la cantata, el verbo “*sterben*” (morir) aparece siempre en relación con disonancias, por ejemplo:

Final del coro 2ª (*adagio assai*), c. 41: disonancia de séptima disminuida [Ejemplo 20]; en 2ª, c. 133: el contrasujeto de la fuga plantea un retardo 2-3, superponiendo dos segundas (*la, sib, do#'*) [Ejemplo 21]

Ejemplo 20: BWV 106, 2ª, c. 41

41  
adagio assai

ster - ben wir  
ster - ben wir  
ster - ben wir  
ster - ben wir

Ejemplo 21: BWV 106, 2ª, c. 133

Tutti

Es ist der al - te Bund:  
Mensch, du mußt ster - ben,  
Es

6.2 – *materia in qua* (causas materiales en): según Lennenberg (1958), esta definición es una transposición un poco forzada del concepto retórico. Mattheson hace alusión al marco referencial en que trabaja el compositor (sujeto, texto, pasión específica), por lo tanto, en la cantata, el tópico de las diferentes concepciones de la muerte puede generar ideas de representaciones afectivas diversas en función de la demostración.

6.3 – *materia circa qua* (causas materiales alrededor de): son las condiciones en las que el compositor piensa, una de los *loci* más importantes según Mattheson, quién con él hace referencia a las voces, los instrumentos, los cantantes en particular y significativamente, también a los oyentes. Bach tuvo en cuenta las características propias de las flautas dulces y las violas de gamba cuando compuso el *Actus tragicus*. Además, el perfil del oyente también estuvo considerado en la *inventio*, por ejemplo en su competencia intertextual para reconocer las melodías de corales y asociarlas con textos y afectos específicos que construyen la significación.

7 – *Locus causae formalis*: las que surgen de la adopción de la configuración de un género o procedimiento específico. Son ejemplos en la cantata, el uso de la fuga en 2ª (allegro) o en 2ª, o las diversas posibilidades formales de utilización de los corales (fantasía coral, fuga coral, etc.).



8 – *Locus causae finales*: provienen de la finalidad de la obra. Mattheson hace aquí referencia a los distintos auditorios posibles (la corte de un príncipe, la iglesia de una ciudad, el teatro, etc.) que condicionan fuertemente la invención. Este locus ejemplifica la orientación comunicativa y retórica de la praxis compositiva barroca<sup>13</sup>. En el *Actus tragicus*, no sólo el hecho de ser una cantata fúnebre para una ocasión especial condicionó la invención de Bach, sino también la postura militante referida a la tesis a demostrar<sup>14</sup>, que respalda el uso del *Ars rethorica*.

9 – *Locus causae effectorum*: aquí se hace referencia al desigual efecto que la música puede causar en diferentes ámbitos acústicos (salones, cámaras, iglesias).

Quizás Bach consideró el efecto producido por la reverberación de una iglesia cuando desarticuló progresivamente la textura en el final de 2<sup>d</sup>, dejando sólo al soprano solista e indicando silencios y calderón sobre el compás vacío [Ejemplo 22]. Mattheson nombra a la experiencia como “maestra incomparable” en este *locus*; podemos afirmar que la experiencia de audición del citado pasaje en condiciones como las descritas es de gran efecto teatral y notablemente conmovedor.

Ejemplo 22: BWV 106, 2<sup>d</sup>. cc. 182-185

The image shows a musical score for Example 22, BWV 106, 2<sup>d</sup>. cc. 182-185. The score is written for soprano and piano. The soprano part has the lyrics: "Ja, komm, Herr Je - su, Herr - Je - su! ben! ben! ben!". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianissimissimo). The score ends with a fermata over the final measure.

10 – *Locus causae adjunctorum*: corresponde a los atributos propios de los personajes en óperas, oratorios, cantatas, etc.

<sup>13</sup> “La meta de nuestro trabajo musical, además de honrar a Dios, es agradar y conmover a los oyentes.” (Íbidem, p. 295).

<sup>14</sup> Es decir, la diferente concepción de la muerte entre el Antiguo y el Nuevo Testamento.

En la cantata, el motivo introductorio y el desarrollo melódico en 2<sup>c</sup> (c. 71 y ss.) hacen referencia al carácter admonitorio del profeta Isaías [Ejemplo 23]. Por otra parte, el Jesús que responde a la plegaria en 3<sup>b</sup> está caracterizado, no sólo por la voz del barítono con una gran extensión vocal (*LA-sol'*), sino también como personaje típicamente melancólico a través de las *catabasis* y las cadencias frías [Ejemplo 24].

Ejemplo 23: BWV 106, 2c, cc. 71-74

2<sup>c</sup>  
71  
vivace

Solo  
Be - stel - le dein Haus,

Ejemplo 24: BWV 106, 3b, cc. 25-34

3<sup>b</sup>  
25

Solo

Heu - te, heu - te wirst du mit mir, heu - te, heu - te wirst du mit mir, mit mir, mit mir im Pa - ra - dies, im Pa - ra - dies, im Pa - ra - dies sein, im Pa - ra - dies, im Pa - ra - dies, im Pa - ra - dies sein, im Pa - ra - dies sein, im Pa - ra - dies sein.

catabasis

catabasis

catabasis

cadencia frigia

11 – *Locus causae circumnstantiarum*: se refiere a las circunstancias de tiempo, lugar, pasado, presente, futuro, etc. En la cantata, el tópicos de la muerte desesperanzada del antiguo testamento hace siempre referencia al presente y al pasado, mientras que el de la muerte con la redención y resurrección hace referencia al futuro en el Paraíso. Podemos relacionar con esto el hecho de que los *tempi* elegidos por Bach a partir del solo de bajo en 3b con las palabras de Jesús, son siempre de moderados a rápidos, sin tiempos lentos más apropiados para el lamento, promoviendo la concepción de un futuro esperanzador.

12 – *Locus comparationis* y 13 – *Locus oppositorum*: el uso de comparaciones u oposiciones es fuente de invención.

Bach ejemplifica magistralmente la oposición entre la palabra admonitoria de Isaías sobre lo ineluctable de la muerte por una parte (“Ten preparada tu casa, porque vas morir ¡y no vivirás más!”) a través de una figuración más lenta y del contenido interválico de la melodía del canto y por otra parte la obstinación en la actividad mundana ciega a esta realidad con el *motto perpetuo* de semicorcheas y las frases interminables del *passepied* en 2<sup>o</sup>. [Ejemplo 23]

También: la oposición entre la muerte para el antiguo testamento (*Es ist der alte Bund...*) indicado en 2<sup>d</sup> por el sujeto de la fuga coral sinuoso y con *salti duriusculi* más el contrasujeto con retardos y disonancias fuertes [Ejemplo 18], resultan antitéticos al solo de soprano -el llamado esperanzado a de Jesús (*Ja, ja komm Herr Jesu*)- con una estructura motívica más calma (tercera descendente, grados conjuntos descendentes, etc.). [Ejemplo 24]

Ejemplo 25: BWV 106, 3b, cc. 25-34

The image shows a musical score for Example 25, BWV 106, 3b, measures 25-34. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line (Soprano) and a basso continuo line. The lyrics are: "du mußt ster-ben, du mußt ster-ben! - ben, Mensch, du mußt ster-ben! du mußt ster-ben, du mußt ster-ben! Solo Ja, ja, ja, komm, Herr Je-su, komm, ja, komm, Herr Je-su, komm, ja, komm, Herr Je-su, ja, ja, ja, komm, Herr Je-su." The vocal line is marked "Solo" and the basso continuo line has some figured bass notation.

14 – *Locus exemplorum*: se refiere a la imitación de otros compositores. Dice Mattheson:

[...] Se deben elegir buenos ejemplos y cambiarlos de manera de que no resulten copiados o robados. Una vez dicho esto, hay que admitir que éste recurso se usa muy frecuentemente. Mientras se haga modestamente no debe ser condenado. El préstamo está permitido, pero se debe restituir lo prestado con intereses, o sea, se deben construir y desarrollar las imitaciones para que resulten más bellas y mejores que en las piezas de las que provienen. Aquellos que son tan ricos que no necesitan pedir prestado deben ser generosos. Creo, sin embargo, que hay muy pocos de este tipo. Incluso los más grandes capitalistas pedirán dinero prestado cuando es conveniente o ventajoso. (Ibidem, p. 298)

Excede a este trabajo rastrear concordancias o imitaciones, sólo podemos recordar que el estilo de esta cantata, aún sin recitativos o aria da capo, recuerda el modelo de Buxtehude. Es necesario señalar la diferente posición del compositor barroco frente a la búsqueda de originalidad y expresión individual atribuida al compositor por la teoría estética romántica.

15 – *Locus testimoniorum*: se refiere a las citas de melodías conocidas por todos, en especial con referencia a la melodía de corales. Este es el recurso intertextual más utilizado por Bach y los compositores germanos. Los corales funcionarían, para la semiótica, como un sistema connotado<sup>15</sup> que le permite a Bach ampliar los horizontes de significación en su música. Al respecto dice Barthes (1974):

[...] Estos significados [de connotación] están íntimamente relacionados con la cultura, el saber, la historia y podríamos decir que es a través de ellos que el mundo penetra en el sistema. (p. 93)

Así, el uso de los corales posibilitaría al oyente una identificación con un sistema ideológico, un marco cultural amplio, por lo que el acto de audición de la cantata excedería el escenario ritual del servicio fúnebre, confirmándole y ratificándole su posición y visión del mundo. La praxis de la retórica musical permitiría dar forma a este proceso de comunicación. Bach utiliza con este fin tres corales, de diferente manera:

*Ich hab mein Sach Gott heimgestellt* (Confíé todas mis preocupaciones a Dios): texto de Johann Leon (1530-1597) y melodía popular (circa 1500). Aparece en los instrumentos (2d, c. 150) en un juego intertextual con la fuga (refiriéndose a la muerte según el antiguo testamento) y el solo del soprano (invocación a Jesús), seguramente rememorando en el oyente el texto en el que se

15 “[...] un sistema connotado es aquel cuyo plano de expresión está, él también, constituido por un sistema de significación” (Barthes, 1974, p. 91).

alude a lo fugaz de la existencia, la necesidad de plegarse a la voluntad de Dios que envió a su hijo para la redención y el consuelo de la promesa de resurrección. El uso musical del coral a la manera de una fantasía coral, configura un plano identificable en oposición tripartita con la fuga y el solo del soprano.

*Mit Fried und Freud ich fahr dahin* (Con paz y alegría debo partir): melodía y textos de Martín Lutero (en *Geystliche Gesangk Buchleyen* de Johann Walter, Wittenberg 1524). Aparece cantado por los contraltos del coro (3b, c. 39) también a la manera de una fantasía coral, con valores largos y en oposición al barítono que canta las palabras de Jesús y a las violas da gamba que emulan una música celestial. Sólo aparece la primera estrofa del texto, que refuerza la metáfora de la muerte como un sueño<sup>16</sup>. Comparado con las connotaciones del coral anterior, la significación de *Mit Fried un Freud* en el contexto que Bach lo coloca (Cristo prometiendo el Paraíso en medio de los ángeles), representa una confirmación positiva de la tesis de la resurrección.

*In dich hab' ich gehoffet, Herr* (A ti elevé mi esperanza, Señor): texto de Adam Reusner, 1533 y melodía de S. Calvisius, 1581. Aparece en el último número (4) a la manera de un prelude coral, con la melodía en el soprano. Bach utiliza sólo el texto de la última estrofa<sup>17</sup>, como epílogo de la cantata antes del Amén final fugado, cuyo sujeto está extraído de la última frase de la melodía del coral.

Sintetizando, podemos decir que el músico poético, el músico orador, encuentra sus ideas en el “tesoro de la lengua” -utilizando una metáfora saussureana-, no los crea *ex nihilo*. Por lo tanto, su accionar, más que estar centrado en la creación de una obra (de arte), está orientado preferentemente al receptor. Bach debía probar su tesis filosófico-doctrinal, con todos los recursos que el *Ars rethorica* le procuraba, a fin de persuadir a su auditorio y ratificar la pertenencia del mismo y de sí mismo a un idéntico sustrato cultural. Es decir, es un acto de comunicación y a la vez un rito. Nada más alejado de la concepción de creación individual que la modernidad instala y que modela la visión que tenemos de Bach, herencia del romanticismo.

## **2. La música como mimesis de los afectos. La *Affektenlehre***

Además de su matriz matemática/pitagórica, desde la antigüedad se reconoce el valor afectivo de la música y su capacidad de “movilizar las pasiones”. Cuando se debilita su pertenencia al *quadrivium* y de ser un *ars numeris* tiende a pensarse como una disciplina de la comunicación, un *ars dicendi*, el problema de qué es lo que la música imita de la

<sup>16</sup> “Con paz y alegría debo partir /según la voluntad de Dios /Siento mi corazón y mi alma consolados, / serenos y tranquilos como Dios me ha prometido: / la muerte ha devenido en mi sueño.” Traduc. Iragui-Yoldi, J., 2003

<sup>17</sup> “¡Gloria, alabanza, honor y majestad! / Sean para Ti, Dios, que eres Padre e Hijo, / en unión del Espíritu Santo! / El poder divino / nos hace victoriosos.” Ibidem.

naturaleza se torna más conflictivo. El giro barroco con la *seconda prattica* de Monteverdi supone a la música dependiente del discurso (“*L’orazione sia padrona dell’armonia e non serva*”<sup>18</sup>), según su propio lema, asignando la razón a la palabra y limitando el papel de la música a un refuerzo, si bien poderoso, de las pasiones delineadas por el texto. La música ha dejado de ser un espejo matemático del cosmos; de hecho el propio cosmos se ha disgregado con la nueva visión heliocéntrica. Comienza entonces a ser pensada con las herramientas categoriales de la retórica, por lo tanto se enfatizan sus comportamientos comunicativos, sus similitudes con la lengua. La música ya no refleja el universo pre-copernicano, sino algo mucho más humano y cercano: las pasiones del alma. La mimesis musical considerará a los afectos como su fuente natural. La *inventio* musical entonces tendrá que abordar este complejo campo psicológico, a través de recursos que fueron desarrollándose con el correr del tiempo.

De los *loci topici* que Johann Mattheson describe en *Der vollkommene Capellmeister* (1739), uno de los que más se adecua a la concepción barroca de la música como *mimesis* de los afectos del alma es el segundo *locus descriptionis* (lugar de la descripción, ver *supra*). Mattheson mismo considera que es uno de los más importantes, justamente por orientarse a la descripción e incitación de las pasiones.

Las pasiones del alma son las que, bajo un sistema codificado servirán de objeto para la mimesis musical. Pero no sólo la música que sirve a un texto preexistente puede movilizar los afectos, amoldándose y reforzando el sentido de las palabras. La música instrumental es lo suficientemente poderosa como para lograrlo:

45 – Pero quienquiera que piense que el *locus* bajo discusión [*locus descriptionis*] depende principalmente de la naturaleza de algunas determinadas palabras puestas en música no estará equivocado, ya que el denominado texto de la música vocal sirve principalmente para la descripción de los afectos. Sin embargo, se debe saber que incluso donde no hay palabras, en la música instrumental pura, de hecho en cualquier melodía, el propósito debe ser el de presentar el afecto dominante de tal manera que los instrumentos, por medio del sonido, hacen un discurso por así decirlo que habla y es comprensible.<sup>19</sup> (íbidem: 291.)

El poder de la música sobre las pasiones es un divulgado lugar común en el barroco. Mattheson cita al teórico Neidhardt<sup>20</sup> para reafirmar la pertinencia de la retórica en relación con la función de la música de excitar las pasiones:

---

<sup>18</sup> Monteverdi, *Scherzi musicale*, 1604.

<sup>19</sup> Agradecemos al Dr. Waisman la corrección de la traducción.

<sup>20</sup> Neidhardt, J. G. (c.1685-1739), *Beste und leichteste Temperatur des Monochordi* (1706). En (Buelow, 1973) y (Bukofser, 1939)

[...] “el propósito de la música es el de desatar los afectos nada más que con sonidos y su ritmo y así superar al mejor orador”. Esto corresponde al *locus descriptionis* de la invención. (Mattheson, J. 1739:291.)

Si bien hoy día se duda de la existencia de una doctrina de los afectos sistemática y orgánica que se haya aplicado a la música en su totalidad, es evidente que el corpus de nociones que manejaban los teóricos (sobre todo los tratadistas alemanes) tuvo importante influencia en la estética musical barroca. Mattheson, contemporáneo y cercano a Telemann y a Bach, fundamentó sus ideas a partir del esquema racionalista que Descartes desarrolla en su tratado "*Les passions de l'âme*" (Amsterdam, 1649)

### **3. El modelo cartesiano de los afectos**

En Descartes, las pasiones se generan por medio de procesos que responden a un tipo de pensamiento mecanicista. Éstos pertenecen a los ámbitos fisiológico y psicológico. Ambos tipos de operaciones se articulan en una relación de interdependencia mutua. Es decir que mientras estados psicológicos específicos son causados por procesos fisiológicos determinados, las modificaciones experimentadas en el plano de lo psicológico, generarán, invariablemente, efectos en el terreno de lo fisiológico.

Toda pasión produce una sintomatología corporal específica que se rige por el principio aristotélico de causa-efecto. 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. De aquí la importancia en el barroco de la gestualidad, no sólo en el ámbito de lo teatral, sino en las posturas, la declamación y la construcción de las alegorías visuales. La música no escapará a estas manifestaciones de lo gestual. (López Cano, 2011)

Pero el pensamiento analógico y especulativo no se ha perdido; el cosmos sigue influyendo en el microcosmos corporal. La música, al representar una de las innumerables influencias en la psiquis humana, era considerada uno de los estímulos de excitación de los afectos. Las proporciones numéricas de la creación se hallan reflejadas en las proporciones de los intervalos musicales: “De esta manera, la música, la forma audible de las proporciones numéricas, facilita una percepción auditiva de las realidades que yacen en los fundamentos de todos los fenómenos naturales.”<sup>21</sup> (Bartel, 1997, p. 38)

Al respecto, dice Descartes (1649):

---

<sup>21</sup> Thus music, the audible form of the numerical proportions, facilitates an aural perception of the realities which lie at the root of all natural phenomena.

[...] parece, sin embargo, por lo que se ha dicho, que todas las mismas [las pasiones] pueden también ser motivadas por los objetos que mueven los sentidos, y que estos objetos son sus causas más generales y principales; de donde se sigue, para encontrarlas todas, basta considerar todos los efectos de estos objetos. (p. 39)

Veamos cómo estos conceptos se reflejan en el pensamiento de un músico "práctico", compositor e intérprete. Francesco Geminiani publica en Londres en 1749 un pequeño tratado denominado *The Good Taste in the Art of Musick* (El buen gusto en el arte de la música), en dónde describe algunos "ornamentos de la expresión" que ejemplifica ornamentando melodías tomadas de la tradición galesa y escocesa (es decir, aplica la *elocutio* y *decoratio* a una *res invenita*).

Hombres de entendimiento pobre y de cortas ideas pueden quizás preguntar cómo es posible dar sentido y expresión a la madera y las cuerdas; o concederles el poder de desatar y calmar las pasiones de los seres racionales. Pero cada vez que escucho esa pregunta, ya sea hecha por curiosidad o para causar irrisión, no hallo dificultad en contestar afirmativamente, y sin profundizar demasiado en la causa, alcanza suficientemente con apelar al efecto. De la misma manera en el habla común una diferencia de tono otorga a la misma palabra un sentido diferente... Y con respecto a las ejecuciones musicales, la experiencia ha demostrado que la imaginación del oyente está en general tan a la disposición del maestro que, con la ayuda de variaciones, movimientos, intervalos y modulación, él [maestro] puede imprimir en la mente la impresión que desee.<sup>22</sup> (Geminiani, 1749, pp. 3-4)

Para Descartes la conexión entre el mundo exterior y los procesos fisiológicos posee un carácter mecanicista. Así, la música transmite sus proporciones numéricas al aire, el aire entonces participa analógicamente de las propiedades musicales; estas proporciones ingresan al organismo por vía del oído, allí entran en contacto con los "espíritus animales"<sup>23</sup> que a su vez excitan el humor correspondiente. El movimiento de los espíritus animales provoca las reacciones corporales características que siempre acompañan a una

---

<sup>22</sup> *Men of poor blind Understandings, and half Ideas may perhaps ask, is it possible to give Meaning and Expression to Wood and Wire; or to bestow upon them the Power of raising and soothing the Passions of rational Beings? But whenever I hear such a Question put, whether for the Sake of Information, or to convey Ridicule, I shall make no Difficulty to answer in the affirmative, and without searching over-deeply into the Cause, shall think it sufficient to appeal to the Effect. Even in common Speech a Difference of Tone gives the same Word a different Meaning. And with regard to musical Performances, Experience has shewn that the Imagination of the Hearer is in general so much at the Disposal of the Master that by the Help of variations, Movements, Intervals and Modulation he may almost stamp what Impression on the Mind he pleases.* El subrayado es nuestro, las mayúsculas y la puntuación son originales.

<sup>23</sup> *Esprits animaux* en alemán *Lebensgeister*. Para la teoría cartesiana, los "espíritus animales" son las partes más ligeras de la sangre. Se trata de una especie de aire o viento muy sutil que se desplaza por todo el cuerpo vía el torrente sanguíneo. Cuando estos espíritus reciben el estímulo apropiado, se mueven rápidamente por el cuerpo en dirección al cerebro en el cual se internan hasta sus partes más profundas



pasión. Cada pasión o afecto es originado por un movimiento peculiar y específico de los "espíritus animales". A cada tipo de movimiento le corresponde una pasión.

Johann Mattheson, en su *Der vollkommene Capellmeister* (1739), sostiene que los intervalos empleados para la representación de los diferentes afectos deberán ostentar similares características. Por medio de complejas redes de asociación analógica, algún elemento musical imita los efectos corporales de un afecto del alma, es decir, la música representa las acciones de las pasiones y no las pasiones en sí mismas. Según los principios derivados de la teoría cartesiana, una pasión se encuentra representada en una obra musical de manera indirecta, a través de la imitación de los síntomas y gestos corporales que ésta produce.

Este mecanismo da lugar a un sistema generativo combinatorio de las pasiones. Descartes enumera seis pasiones básicas: **admiración, deseo, amor, odio, alegría y tristeza**; de las cuales derivan todas las demás por combinatoria. Mattheson adopta este sistema. Veamos un ejemplo comparando ambos autores:

Descartes	Mattheson
De la pasión básica <i>admiración</i> se derivan, según la "grandeza" o "pequeñez" del objeto admirado, la <i>estimación</i> o el <i>desprecio</i> ; según la comparación que hagamos de nosotros mismos con el objeto que admiramos, el <i>orgullo</i> y la <i>humildad</i> ; y según la capacidad de los objetos estimados o despreciados para hacer el bien o el mal, la <i>veneración</i> y el <i>desdén</i> . (Descartes, 1649, p. 48)	Los <i>celos</i> son la combinación de siete afectos distintos: <i>sospecha, deseo, venganza, tristeza, miedo</i> y <i>vergüenza</i> , aunadas a la pasión principal: <i>amor apasionado</i> y que los <i>celos</i> , a su vez, generan afectos como el <i>desasosiego, vejación, ira</i> y <i>aflicción</i> . (Mattheson & Harris, 1739, p. 108)

Esto da por resultado una taxonomía compleja, por la dificultad en clarificar los principios de combinatoria pasional y la consiguiente dificultad de elección de combinatorias musicales que las expresen: sería muy fácil confundir la representación musical de algunas pasiones que son distintas y hasta contradictorias en su esencia, pero similares en sus efectos. Se trata de una situación de semiosis compleja que actúa simultáneamente desde varios planos. Para su aplicación a la música, los tratadistas se apoyaron en los postulados de la retórica textual. Dice López Cano (1996):

“La discusión sobre la representación de pasiones y afectos en la música se dio en el marco de una teorización musical que adoptó la terminología, modelos taxonómicos y aparatos categoriales de la retórica clásica. (p. 12)

Mattheson, al igual que otros teóricos contemporáneos<sup>24</sup>, analiza diversas pasiones y aporta listas de las mismas. En el capítulo III, § 60-83 del *Capellmeister* (1739) estudia las que considera más adecuadas a la representación musical. Como ya señalamos, es muy complicado definir y describir pasiones, sobre todo teniendo en cuenta la opacidad que producen en la significación los años transcurridos, las distintas convenciones sociales y, más inmediatamente, los desvíos semánticos de las traducciones a idiomas diferentes del original. Hemos elaborado un cuadro (ver Tabla XVIII) con las pasiones que Mattheson aborda en los párrafos más arriba citados<sup>25</sup>, comparando las diferentes posibles traducciones. Señalamos en el cuadro en negrita las seis pasiones básicas de Descartes.

Como podemos comprobar, los tópicos afectivos son extremadamente variados y complejos. Mattheson pone al amor como una pasión fundamental y la coloca en primer lugar. Por otra parte, Haynes (2016) señala que Mattheson lista más pasiones negativas que positivas, en una proporción de tres a uno (p. 197). Lo observa como dato real y lo justifica de la siguiente manera:

La tristeza desempeña un rol relevante en los afectos. En las obras sacras en donde esta emoción es más conmovedora y benéfica, prevalece sobre las demás [...] En estas condiciones la pena es mejor que la risa.[...] (Mattheson & Harris, 1739, p. 106)

Cada tonalidad será asociada a una pasión o a constelaciones de afectos afines. Sabemos que este tipo de relación proviene de una antigua tradición que se remonta a las características éticas propias de los modos griegos. Platón, como es sabido, censura alguno de ellos en la construcción de su República ideal, justamente por considerar que despiertan pasiones extremas, por lo cual alejan a los hombres del imperio de la razón. Cuando esta tradición llega al período del repertorio estudiado, está muy codificada y a la vez también cuestionada. Se esbozan razones científicas tanto para defender como para denostar su validez. Algunos autores basan su argumentación favorable a esta teoría en el ámbito que puede cubrir cada tonalidad (herencia del *ambitus* de los modos antiguos); otros sostienen que la posibilidad de reconocer cada tonalidad y por ende sus características pasionales inherentes se funda en el temperamento desigual.

---

<sup>24</sup> Por ejemplo el influyente *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* (1698) del pintor Charles le Brun, de cuño cartesiano, o el muy leído *Caractères* de Jean de La Bruyère cuya primera edición es de 1688 (La Bruyère, 2013) basado en la tradición clásica.

<sup>25</sup> Agradecemos la colaboración de la Prof. Sandra Girón para la traducción del alemán y para la comparación con la traducción del inglés.

Tabla XVIII

Pasiones en Mattheson

Sustantivos				
Mattheson (sustantivos)	Traducción al inglés	Traducción probable alemán-castellano (casos no obvios)	Traducción probable inglés-castellano (casos no obvios)	Traducción al castellano (propuesta genérica)
Liebe	Love			<b>amor</b> (Descartes)
Begierde	Lust	deseo-ansia (leidenschaftliches Verlangen)	lujuria-codicia-lascivia	deseo ardiente
Traurigkeit	Sadness			<b>tristeza</b> (Descartes)
Freude	Joy			<b>alegría</b> (Descartes)
Stolz	Pride	orgullo	Orgullo, (peyorativo: soberbia)	<b>orgullo</b> (Descartes: arrogancia)
Hochmuth	Haughtiness	altanería	altivez -arrogancia- altanería	altivez
Hoffart	Arrogance	orgullo excesivo, hiriente	arrogancia-prepotencia	altanería
Demuth	Humility			humildad
Geduld	Patience			paciencia
Hartnäckigkeit	Stubbornness			terquedad
Zorn	Anger	ira	indignación-enfado	<b>ira</b> (Descartes), cólera
Eifer	Ardor	celo, entusiasmo	pasión	afán, fervor
Rache	Vengeance	venganza	venganza	venganza
Wut	Rage	rabia - furia	rabia	rabia
Grimm	Fury	heftiger Zorn (ira intensa)	furia	furia
Der lieben Eifersucht	Jealousy	Los celos del amor	celotipia	los celos del amor
brennende Liebe	ardent love			amor apasionado
Misstrauen	mistrust			desconfianza
Furcht	fear			temor
Schaam	shame			vergüenza
Hoffnung	Hope			esperanza
freudiges Verlangen	joyful longing	deseo jubiloso	anhelo jubiloso	anhelo jubiloso
Anmut	charm	dulzura, gracia, elegancia	encanto, atractivo	encanto
Furcht	Fright	miedo	miedo	miedo
Kleinmütigkeit	Horror	arcaico: ¿pusilanimidad?		<b>terror</b> (Descartes: horror)
Verzweiflung	Despair			desesperación
grausame Furcht	cruel fear	miedo cruel, atroz		miedo atroz/ pánico(?)
Mitleid	Pity	compasión, piedad		piedad
Gelassenheit	Composure	calma, serenidad	compostura, autocontrol	Serenidad (?)

Adjetivos				
Mattheson (adjetivos)	Traducción al inglés	Traducción probable alemán-castellano (casos no obvios)	Traducción probable inglés-castellano (casos no obvios)	Traducción al castellano (propuesta genérica)
unruhig	restless			inquieto
verdrisslich	vexatious	malhumorado	irritante, fastidioso	
grimmiges	angry	furioso, rabioso	enojado	furioso
kläglich	distressing	lastimoso	angustiante	lastimoso, quejoso
wiedriges	unpleasant	adverso, inadecuado		
unangenehmes	disagreeable			desagradable
fürchterliches	frightening	tremendo, abominable	aterrador, espantoso	
entsetzliches	horrible	horrible, horroroso		horrible, horroroso

La polémica entre los partidarios del temperamento igual y los diferentes temperamentos desiguales en uso reflejará también esta problemática representacional. En Francia, la encontramos entre las posiciones divergentes de Jean-Philippe Rameau y Jean-Jacques Rousseau. Rameau en su *Traité de l'harmonie* (1722) atribuye las características afectivas de cada tonalidad a las diferencias entre los intervalos debidas al temperamento desigual. Más adelante, en otros escritos, Rameau se retracta de esta postura: en *Génération harmonique* (1737) aboga por el temperamento igual, por lo cual sostiene que la diferencia principal estriba en los modos mayor y menor. Rousseau por otra parte, basándose en los escritos tempranos de Rameau, considera al temperamento desigual como el origen de las características de las diferentes tonalidades. Esta polémica también se presentará de manera similar en el ámbito alemán, entre dos destacados teóricos: Friedrich Wilhelm Marpurg, como seguidor de Rameau, promovía el temperamento igual y ridiculizaba la idea de las características propias de cada tonalidad; Johann Philipp Kirnberger, discípulo de Johann Sebastian Bach, defendía el temperamento desigual y su potencial expresivo. (Steblyn, 1981)

Desde el punto de vista de la retórica musical, podemos considerar a las características afectivas de las tonalidades como un contenido cultural compartido por la mayoría de los compositores y teóricos, una suerte de metáfora lexicalizada que funcionaba prácticamente, como lo demuestran las obras que analizaremos. Es decir, con todas las variables e inexactitudes implicadas, las diferentes tonalidades con sus respectivas características afectivas, constituían un *locus topicus* para el compositor y seguramente eran tenidas en cuenta también por el intérprete en el momento de la *actio*. De hecho, Quantz (1752) se hace eco de la polémica en el marco de las indicaciones para la expresión de los distintos afectos y si bien reconoce a los partidarios de la igualdad entre

las tonalidades, se inclina por aceptar las características afectivas distintivas de cada una de ellas. (Cirillo, 2016). No discutiremos aquí in extenso la problemática<sup>26</sup>, pero nos referiremos específicamente a la teoría en el análisis de las piezas elegidas (ver infra).

Otros aspectos de la paleta de posibilidades con las que operaba el compositor podían entenderse como parte de la *inventio*. Es así como Mattheson puede realizar una clasificación de las danzas barrocas, según la pasión, o combinatoria de pasiones que las caracteriza (ver Tabla XIX). En efecto, las danzas barrocas pueden conformar un *locus* dentro de la tónica musical. Las características propias de cada danza son asociadas entonces con determinado afecto, o combinación de pasiones, lo cual aporta herramientas para la representación de las mismas<sup>27</sup>. Para comprender mejor este mecanismo, hemos elaborado un cuadro de las principales danzas barrocas<sup>28</sup>, con sus características principales y la definición afectiva que aporta Mattheson en el *Capellmeister*. (Veilhan, 1977), (Houle, 1987), (Yepes, 1999), (Mattheson & Harris, 1739).

Tabla XIX

Características de las danzas barrocas

<b>danza</b>	<b>orígenes</b>	<b>carácter</b>	<b>metro</b>	<b>tiempo y otras características</b>	<b>Mattheson</b>
<b>Allemande</b>	Alemania (Talbot, Mattheson)	-Movimiento similar a la Pavana (Talbot) -Grave. Movimiento serio y digno (Brossard)	<b>C</b>  <b>2</b>	$\text{♩} = 120$ La especie rápida: $\text{♩} = 184$ (Dom Bedos) $\text{♩} \text{ ♩} \text{ ♩} \text{ ♩}$  1 2 3 4 Anacrusa de 1 o 1/2 tiempo ( $\text{♩}$ , $\text{♩}$ , $\text{♩}$ , $\text{♩}$ )	<i>representa un espíritu satisfecho o feliz que se deleita en la calma y el orden.</i>
<b>Courante</b> <b>Corrente</b>	Francia (Richelet)	-grave, noble (Rousseau, Masson) -majestuoso (Quantz) -tierna, amorosa (Mattheson) -la italiana es rápida	<b>3/2</b>  <b>3</b>  italiana: <b>3/4</b>	$\text{♩} = 80 - 90$ Alternancia del 3/4 con 3/2, hemiólica (courante) Fluir de corcheas (corrente)  Muchas veces anacrúsica	<i>dulce esperanza, afecto formado por la suma de otros tres: valentía + anhelo + felicidad.</i>

<sup>26</sup> Para mayor abundancia, ver (Steblin, 1981) y (Clerc, 2001)

<sup>27</sup> Ver ut supra la utilización que Bach hace del *Passepied* en el *Actus Tragicus* BWV 106.

<sup>28</sup> Algunas de las danzas fueron incluidas en la descripción de la Fantasías para flauta de G. Ph. Telemann en el capítulo II (*supra*)

<b>Sarabande</b>	España (Richelet)	-danza grave (Richelet, Masson) -movimiento alegre y amoroso (Furetières) -movimiento dulce y apasionado (Talbot) -movimiento grave, lento, serio (Brossard)	<b>3</b> <b>3/2</b> <b>6/4</b>	$\text{♩} = 67 - 94$ $\text{♩} = 133$ (en 6/4 L'Affillard) Pié U –   – U  generalmente: $\text{♩} \text{ ♩ } \text{♩} \text{ ♩ } \text{♩} \text{ ♩}$	<i>ambición, ampulosa, seria, "grandeza"</i>
<b>Gigue</b>	Inglaterra (Brossard, Walther, Richelet)	-rápida (Quantz, Walther) -hay que ejecutarla muy veloz (Muffat) -movimiento muy alegre (Rousseau)	<b>6/8</b> <b>9/8</b> <b>12/8</b> <b>6/4</b> <b>3/4</b> <b>3</b>	$\text{♩} = 100 - 116$ (L'Affillard)  $\text{♩} = 160$ (Quantz) $\text{♩} \text{ ♩ } \text{♩} \text{ ♩} \text{ ♩}$ $\text{♩} \text{ ♩} \text{ ♩} \text{ ♩}$ etc.	<i>de la inglesa: vehemencia ardiente y apresurada, ira que se evapora rápidamente</i>  <i>de la italiana: ...no es una danza sino que está escrita para el violín... Generalmente se la fuerza hasta extremos de velocidad y capricho, pero es fluída y no abrupta, algo así como el suave y blando manar de un arroyo.</i>
<b>Bourrée</b>	Auvergne (P. Rameau y otros) País basco (Furetières)	-alegre (Richelet) -muy alegre -movimiento muy rápido (Talbot)	<b>2</b>  $\text{♩}$	$\text{♩} = 112 - 120$  $\text{♩} = 160$ (Quantz)  en general anacrusa de $\text{♩} \text{ ♩} \text{ ♩}$	<i>(sus melodías) parecen satisfechas, serviciales, despreocupadas, relajadas, descuidadas, cómodas e incluso placenteras.</i>
<b>Gavotte</b>	Lyon, le Dauphiné (Rameau)	-alegre (Furetière, Richelet) -movimiento gracioso, a menudo alegre, a veces tierno y lento (Rousseau) -a veces alegre, a veces grave (Brossard) -movimiento a veces lento y a veces alegre, pero nunca excesivamente vivo ni excesivamente lento. (Rameau-D'Alembert)	<b>2</b>  $\text{♩}$	$\text{♩} = 97 - 130$  generalmente anacrusa de $\text{♩} \text{ ♩} \text{ ♩} \text{ ♩}$	<i>alegría jubilosa</i>

<b>Menuet</b>	Poitou (Brossard, Walther, P. Rameau)  Anjou (P. Rameau)	-muy alegre, movimiento muy rápido (Brossard) -movimiento muy veloz, muy rápido (Talbot) -carácter ligero (L'Affilard)	<b>3</b>  <b>6/4</b>	$\downarrow = 60 - 80$  $\downarrow = 126$ (La Chapelle)  $\downarrow = 160$ (Quantz)  se suele marcar en 1, en dos tiempos desiguales o en dos tiempos iguales (dos compases) Los pasos básicos ocupan dos compases. Los pasos son moderados, la música es rápida.	<i>alegría moderada</i>
<b>Passepied</b>	Bretagne (P. Rameau)	-muy rápido (Talbot, Masson) -más rápido que el Menuet (Quantz)	<b>3/8</b>  <b>3</b>	$\downarrow = 76 - 100$  generalmente con anacrusa y hemiolas.	<i>cercano a la frivolidad ...en la inquietud e inconstancia del passpied no encontramos la vehemencia, ira o ardor expresados por la giga. Por el contrario, es un tipo de frivolidad que no es ni odiosa ni desagradable sino más bien placentera. Como tantas mujeres, (el passpied) mantiene su encanto pese a un caracter algo veleidoso.</i>
<b>Rigaudon</b>	Provence (Rameau)	-movimiento vivo (d'Alembert) -danza alegre (Quantz)	<b>2</b>	$\downarrow = 119 - 160$  "...se divide generalmente en dos reprises fraseadas de a cuatro en cuatro compases" (Rousseau) Muchas veces anacrúsico.	<i>agudeza (en el sentido de chanza, NT) seductora" "el rigaudon... es un verdadero hermafrodita, mitad gavotte, mitad bourrée</i>
<b>Tambourin</b>		-un poco más rápido que la bourrée y que el rigodon.	<b>2</b>	$\downarrow = 160 - 176$  "...muy de moda hoy día en los teatros franceses... debe ser saltarín y bien acentuado, imitando al 'flûtet' de los provenzales; y el bajo debe repetir siempre la misma nota a imitación del 'tambourin'... con el que suele acompañarse el que ejecuta el 'flûtet'" (Rousseau)	<i>No la cita Mattheson</i>

<b>Chaconne</b>	Mora (Furetière) Italia y España (Rousseau)	-majestuosa (Quantz) -más rápida que la Passacaille (L'Affilard)	<b>3</b>	♩ = 155 - 160  Pié similar a sarabande.pero más rápido. Bajo característico (descenso por grado de cuarta). Genera multiples "cuplés". Cambios de mayor a menor y viceversa. Cambios en el afecto básico. En su origen español era considerada una danza sumamente lasciva.	<i>saciedad</i>  <i>probablemente la más larga entre las melodías de danza</i>
<b>Passacaille</b>		-más lenta que la chaconne (Talbot, Walther) -más rápida que la chaconne (Quantz)	<b>3</b>	♩ = 94 - 106  ♩ = 63 (La Chapelle)  "la mayoría de los autores de la época concuerdan en que la Passacaille tiene un tiempo más lento que el de la Chaconne (en la suite instrumental). La opinión contraria de Quantz pareciera referirse a la Passacaille bailada" (J-C Veilhan)	<i>igual afecto que la chaconne (hermana o hermano de la chaconne)</i>
<b>Loure</b>	del instrumento del mismo nombre (Rousseau)	-movimiento lento y grave (Brossard) -movimiento lento y digno (Walther) -gigas lentas y puntilladas (Mattheson)	<b>6/4</b>  <b>3</b>	♩. = 112  ♩ = 80 en general: ♪♪   ♩. ♩♪   ♩♪	<i>caracter orgulloso y pomposo, lo que los hace muy populares en España</i>
<b>Canarie</b>		-Movimiento extremadamente veloz (Muffat) -movimiento muy rápido (Masson) -igual movimiento que la Giga (Quantz)	<b>6/8</b>	♩. = 106 - 126  ♩. = 160 (Quantz)  "la simplicidad de la canarie está enfatizada por el hecho de que sus cuatro frases y sus repeticiones deben terminar todas en la tónica..." (Mattheson)	<i>cualidad anhelante y un poco ingenua:</i>
<b>Polonaise</b>	Cracovia (de moda en Alemania en el s. XVIII)		<b>3</b>  <b>(2)</b>	"generalmente con pié espondeico (- -) ♩♪ en metro binario o yámbico (- U) ♩♪ cuando el metro es ternario" (Mattheson)	<i>sinceridad, franqueza</i>



<b>Marche</b>		-debe ser ejecutada seriamente (Quantz) -deben tener diferentes caracteres según la ocasión en que se las emplea (Rousseau) -dos tipos: serio o jocoso	♩  <b>6/4</b>  <b>3</b>	♩ = 120 (en ♩ L'Affilard) ♩ = 150 (en 6/4 L'Affilard) ♩ = 80 (en ♩ Quantz)	<i>carácter heroico y valeroso</i>
<b>Entrée</b>		-son generalmente preludios o sinfonías que sirven como introducción o preparación (Brossard) -(al igual que el Loure y la Courante) se ejecutan majestuosamente, levantando el arco en cada negra (Quantz)	<b>2</b>	"en dos tiempos graves" (Montclair)  ♩ = 80 (Quantz)	<i>severidad, carácter elevado y majestuoso, su propósito es excitar la atención de la audiencia, a la expectativa de algo nuevo y extraño</i>
<b>Angloise, contre-danse, cotillon, hornpipe</b>	Inglaterra (country dances, ballades)	-deben ser bien acentuados, brillantes y alegres y tener sin embargo mucha simplicidad; como se repiten mucho, resultarían insoportables si estuvieran muy cargados (Rousseau)	<b>2</b>	♩ = 112-132	<i>obstinación</i>

#### 4. El afecto melancólico

Intentaremos realizar ahora una somera descripción de una pasión en especial, a fin de reducir el universo de estudio y con intención analizar más adelante obras que intenten tematizarlo. Se trata del afecto melancólico y sus correlaciones musicales, tal como han llegado hasta los compositores de las piezas a analizar (repertorio para flauta en la tonalidad de mi menor).

La doctrina de los cuatro temperamentos y humores tiene su origen en el pensamiento médico griego (Empédocles, Hipócrates y Galeno fundamentalmente). Cuatro son los elementos básicos de la creación: tierra, aire, fuego y agua que se relacionan con los cuatro temperamentos básicos del ser humano: sanguíneo, melancólico, colérico y flemático. A partir de este esquema cuatripartito y de una epistemología basada en la analogía, surgen diversas taxonomías que relacionan aspectos de distintos órdenes. En el siguiente cuadro (ver Tabla XX) hemos consignado las equivalencias entre los distintos órdenes y hemos destacado las correspondientes al humor melancólico (Klibansky, Panofsky, & Saxl, 1991), (Boccardo, 1999), (Burton, 2008):

Tabla XX

Correspondencias en la teoría de los cuatro elementos

elemento	aire	fuego	tierra	agua
<b>temperamento</b>	sanguíneo	colérico	<b>melancólico</b>	flemático
<b>humor</b>	sangre	bilis amarilla	bilis negra	flema
<b>atributos</b>	caliente + húmedo	caliente + seco	frío + seco	frío + húmedo
<b>planeta</b>	Mercurio	Marte	Saturno	Neptuno
<b>estación</b>	primavera	verano	otoño	invierno
<b>momento del día</b>	mañana	mediodía	tarde	noche
<b>edad</b>	juventud	adulto joven	adulto viejo	anciano
<b>cuerpo</b>	bien proporcionado	gallardo	flaco	obeso
<b>complexión</b>	rubicunda ( <i>rubeique coloris</i> )	amarilla ( <i>citrinitas coloris</i> )	oscura ( <i>facies nigra</i> )	pálida ( <i>pinguis facies</i> )
<b>afecto</b>	amor, alegría	rabia, furia	tristeza, dolor	paz, alegría moderada

Los griegos sostenían que los humores debían mantenerse en equilibrio y que la salud radicaba en poseer los fluidos corporales distribuidos en igual medida. Mas como el ser humano es imperfecto, podían reconocerse las cuatro tipologías psico-fisiológicas, de acuerdo al fluido predominante en cada individuo. Excesiva acumulación de un determinado humor producía la enfermedad. La melancolía se caracterizaba en especial por síntomas mentales, desde el miedo y la depresión hasta la locura.

Platón (en el Fedro) y Aristóteles (o el pseudo Aristóteles del problema XXX, que el s XVII y XVIII tenían por auténtico) sentaron las bases para la relación del humor melancólico con la creatividad y el genio. El primero sostenía que el exceso de bilis negra llevaba al ánimo a un estado cercano al delirio que permitía alcanzar la inspiración divina que denomina furor (entusiasmo, posesión del dios) en música y poesía. El autor del problema XXX razonaba que, ya que las personas destacadas en filosofía, arte o política eran en su mayoría melancólicos, esto se debía a que la bilis negra era en su constitución variable, a veces muy caliente y a veces muy fría, por lo tanto los melancólicos eran personas fuera de lo común, no debido a un estado morboso sino a su propia constitución. (Klibansky, Panofsky, & Saxl, 1991)

Vemos que la caracterización inestable del afecto melancólico se remonta a la antigüedad. Ya sea por "entusiasmo" o por constitución, el melancólico será ciclotímico, alternando estados de depresión con estados de delirio. Éstos se relacionan con la creación

y con el pensamiento, incluso en su aspecto matemático. La doble influencia de la Tierra y Saturno lo condicionan.

Saturno es el planeta más alejado de la tierra, el más lento, más pesado y más oscuro del concierto celeste. Desde la antigüedad, Saturno/Cronos, que reinaba entre los aborígenes italianos, antes de la llegada de los teucros, enseñó a los hombres la agricultura y los trabajos de la tierra. Divinidad tutelar de la melancolía, del genio y de la desdicha, es hostil a la existencia normal (equilibrada). Saturno rompe con el equilibrio armonioso de los humores, numen de la *extremitas*. La melancolía hace alternar, inclusive coexistir, estados de angustia y de ardor entusiasta; depresión y delirio maníaco.

El humanismo, con el neo-platonismo y el hermetismo, refuerza esta relación entre melancolía y creación y describe el mecanismo ciclotímico del afecto. Leemos en Marsilio Ficino (1433-1499):

El humor [la bilis negra], encendiéndose y ardiendo, en efecto suele volver a los hombres agitados y furiosos, en un estado que los Griegos llaman "manía" y nosotros verdadero furor [*follia*, locura]; luego, cuando se extingue, disueltas las partes más claras y sutiles y sólo restando un hollín gris, deja a los hombres atontados y aturcidos, en un estado que llaman melancolía en sentido estricto, o demencia o vergüenza.<sup>29</sup> *De Melancholia* (1489) (en Boccadoro, 1999, p. 6)

## 5. El afecto melancólico en la música

En música, la definición clásica de la disonancia es justamente la oposición de contrarios irreconciliables (*concordia discordans*), como parece encarnarse en la personalidad del melancólico.

El pensamiento analógico propende desde muy temprano, como viéramos, a encontrar relaciones especulares entre aspectos de la teoría de los temperamentos y elementos musicales específicos como los intervalos o los modos y tonalidades. Sin profundizar demasiado en este complejo tema, listaremos algunas citas que relacionan los modos o las tonalidades con el afecto melancólico<sup>30</sup>.

**Gioseffo Zarlino** - *Institutione Harmoniche* - Venecia, 1558 (IV, 21, pág. 324)

[...] El cuarto modo [mi plagal] se ajusta maravillosamente a palabras o materias plañideras que contengan tristeza, o lamentaciones suplicables, como son las materias amorosas o

---

<sup>29</sup> *Nempe dum humor ille accenditur arque ardet, concitatus furentesque facere solet. Quam græci maniam nuncupant, nos vero furorem. At quando iam extinguitur, subtilioribus claribusque partibus resolutis, solaque restante fulgine tetra stolidos reddit et stupidos, quem habitum malancholiam proprie et amentiam verecordiam appellant.*

<sup>30</sup> Cuando hablamos del modo de mi debemos distinguir entre el auténtico (3º modo eclesiástico) y el plagal (4º modo), ambos tienen la nota mi como *finalis* y el semitono cadencial, pero su ámbito varía.

aquellas que significan ocio, quietud, tranquilidad, adulación, engaño y difamación. Por este efecto algunos lo llaman modo adulatorio. Éste es un poco más triste que su principal [mi auténtico], especialmente cuando procede por movimientos contrarios, es decir del agudo al grave con movimientos lentos. (En Boccadoro, 1999, p. 8 y ss.)

**Hermann Fink** - *Pratica Musica* -Wittenberg 1556

Modo III - Frigio: Atribuido a Marte, entraña cólera y bilis (irritabilidad). Le convienen las palabras sonoras, los combates horribles, las hazañas difíciles.

Modo IV - Hypofrigio: Representa el parásito que adula las maneras de su dueño, se pliega a su voluntad, canta su elogio. Similar a Mercurio, se entrega a quienes se asocia, adopta los mismos gustos. Puede adaptarse a un texto ya grave, ya vivo, incluso lloroso. (Ibidem)

**Marc-Antoine Charpentier** - *Régles de composition* - París 1690

mi menor: camorrista y vocinglero

si menor: solitario y melancólico (Clerc, 2000, p. 21) (Steblin, 1981)

**Fr. Pablo Nassarre** (c.1654-1730) *Escuela Música, según la práctica moderna*, 1723/24

El Planeta Marte domina y rige al tercer tono: es este un Planeta que influye malas condiciones, enciende el corazón de ira, es terrible y espantoso, son fuertes de condición sobre quienes domina, provoca a soberbia, y a ser mentirosos y engañosos los hombres, es contra la pureza, tiene dominio sobre toda gente de guerra, fomenta los rencores, malas voluntades, excita a impiedad y toda crueldad. El tono tercero, llamado Frigio de los Griegos, tiene las mismas influencias, excita la ira y rencor [...] Mueve los afectos de soberbia, de impureza, de terribilidad, de impiedad y crueldad... Todas aquellas personas que tuvieren las inclinaciones, según las influencias de Marte, gustarán más del tercer tono que de cualquier otro; si fueren Compositores, serán más inclinados a componer por él que por otro; pero deben tener gran cuidado en poner todas aquellas letras por este tono, que traten de derramamiento de sangre, crueldad, impiedad, arrogancia, y otras cosas semejantes. (Nassarre, 1724, Vol. I, Libro I, Cap. XVIII, p. 77)

[...] El modo Mixolidio, que es el séptimo tono [la menor], que llamamos vulgarmente... Sobre este tono séptimo tiene su dominio el Planeta Saturno, el cual es terreo, y melancólico: sus influencias son causar trabajos, hambre, aflicciones, llantos, suspiros y toda tristeza y melancolía. Sobre los que domina son melancólicos, amigos de la soledad, mentirosos, aptos para qualquiera maldad, pensativos e inconstantes, pues con la facilidad que se entristecen, con la misma se alegran. Los mismos efectos haze la música por séptimo tono en los oyentes; pues con ella puede entristecer, alegrar, engañar dando a entender al oído otro, de lo que es: puede mover a llanto y a algunos desasosiegos interiores; verdad es, que los malos

efectos que se pueden causar con semejante música, están en mano del músico, pues puede disponerla de modo, que no solo no cause malos efectos, sino que corrija los malos que causa la influencia del Planeta [...] (Nassarre, 1724, Vol. I, Libro I, Cap. XVIII, p. 79-80)

**Johann Mattheson**, *Das Neu-eröffnete Orchestre*, Hamburgo 1713

mi menor: Pensamiento profundo. Turbación y tristeza, pero de tal manera que se espera el consuelo: algo vivo pero no alegre.

si menor: extraño, hosco y melancólico [...] (Clerc, 2000, p. 21) (Steblin, 1981)

**Johann J. Quantz** *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin: 1752<sup>31</sup>

§ 6 Hay varios tipos de piezas lentas. Algunas son muy lentas y melancólicas, y otras son más vivaces, y, por consiguiente, más agradables y placenteras. En ambos casos el estilo de la ejecución depende mucho de su tonalidad. La menor, Do menor, Re sostenido mayor y Fa menor expresan, más que otras tonalidades menores, un sentimiento melancólico, que es el fin para el suelen emplearlas los compositores. Por el contrario, las otras tonalidades mayores y menores, se usan para piezas agradables, cantábiles o ariosas.<sup>32</sup> (Cirillo, 2016, p. 901)

§ 8. Si el carácter de un adagio es muy triste, como suelen indicar las expresiones Adagio di molto o Lento assai, los ornamentos deberán contener más notas ligadas y no muchos trinos o grandes saltos, ya que estos últimos suscitan más alegría que tristeza. Sin embargo, a fin de evitar que el oyente se adormezca, tampoco habrá que eliminar por completo los trinos. Hay que intentar variar continuamente la melodía, y unas veces suscitar tristeza, y otras, mitigarla. (Ibidem, p. 902)

**Ch. Fr. D. Schubart** (1739-1791) *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Viena 1806

mi menor: declaración de amor de una mujer ingenua e inocente. Lamento sin murmullos acompañado de pocas lágrimas

si menor: paciencia, espera tranquila de su suerte y de la resignación a la voluntad de Dios. Su plañir es tan suave que no estalla jamás en chillidos ultrajantes. (En Clerc, 2000, p. 21)

Es difícil establecer comparaciones entre teóricos que tienen en mente estilos musicales tan diversos, incluso dentro de una homogeneidad mayor, como podía darse en el Renacimiento. Sin embargo, es útil comprobar que los presupuestos de los teóricos, pese a la revolución copernicana que significó la *seconda prattica* y el barroco en general, se

---

<sup>31</sup> QUANTZ, J. 1752: 98 y ss.

<sup>32</sup> Quantz se hace eco de las críticas que comenzaban a aparecer sobre esta teoría. Específicamente, en una nota a pie de página le contesta a Heinichen quien sostenía que cualquier tonalidad era adecuada para expresar todas las pasiones, si el compositor era competente. Quantz propone experimentar transponiendo piezas a distintas tonalidades y comprobar los resultados; de todos modos el adhiere a la teoría antigua.

adaptaron a las nuevas realidades y comenzaron a palidecer recién en la segunda mitad del siglo XVIII.

Cuando nos referimos a modos, es necesario hacer notar que a menudo el carácter de un modo auténtico es opuesto al del modo plagal, ya que la estructura cambia radicalmente. Esta dualidad se encuentra duplicada en una pieza a cuatro voces ya que el cantus y el tenor cantan en un modo auténtico y las otras dos voces en el plagal o viceversa. Cuando el sistema comienza a adaptarse a los mecanismos de la tonalidad, las identificaciones afectivas de los modos no siempre se rigen por la equiparación de la nota final del modo a la tónica respectiva. Es interesante señalar que la tonalidad de mi menor recibe a veces los atributos antiguamente atribuidos al modo de mi auténtico y otras veces al plagal. Otras veces, las características del modo plagal de mi parecen "migrar" a las tonalidades de la menor o si menor (en cuyo caso se otorgó más importancia al *ambitus* que a la *finalis*)

Mattheson y Quantz se hallan más influidos por la teoría cartesiana de las pasiones, esto se traduce en que estarán más propensos a utilizar diversos recursos para excitarlas, siendo la tonalidad uno de los más elementales.

Rescatamos para el análisis la básica oposición melancólica entre furor y depresión. Es notorio cómo se la puede advertir entre el tono de mi auténtico y el plagal (Marte y Mercurio, en Fink) o en tonalidades que explotan distintos ámbitos en Nasarre (mi menor: Marte; la menor: Saturno) y en Charpentier (oposición entre mi menor y si menor) y en Mattheson, en donde los caracteres afectivos parecen invertidos, aunque se conserva la oposición. Es destacable la conveniencia de *catabasis* ("del agudo al grave con movimientos lentos") para los asuntos plañideros (Zarlino). La indicación de Quantz acerca de no evitar completamente los saltos y trinos en una pieza melancólica, nos recuerda los motivos empleados para expresar el aspecto exaltado de la melancolía. Las definiciones de Schubart adjetivan de manera tal que sugiere un cambio de paradigma; ya no nos referimos por completo a un afecto, es decir a una pasión "codificada", sino que se alude seguramente al sentimiento, recogiendo la experiencia del *Empfischer Stil*. Más tarde, el sentimiento, para los románticos, significará la más pura expresión de la individualidad. Pero los recursos de la *Musica Poetica* ya no serán válidos.

La melancolía, por consiguiente, fue un asunto claramente sistematizado aún vigente en el lapso correspondiente al repertorio estudiado. Abordable por la retórica musical, mantuvo una pervivencia como rasgo estético identificable.

## 6. Afectos e *inventio*: un ejemplo paradigmático.

En la frontera estilística en donde la retórica de los afectos comienza a convertirse en la expresión de sentimientos a través del nuevo concepto de “idea” musical, encontramos una de Carl Philipp Emanuel Bach que se propone casi como una tesis sobre la posibilidad de conceptualizar que posee la música instrumental<sup>33</sup>. Se trata de la Sonata en Trío en do menor, H.579, Wq.161/1 “*Sanguineus et Melancholicus*”, compuesta en 1749. En ella, el compositor intenta reproducir una determinada relación o diálogo entre un personaje de disposición sanguínea y otro melancólico.

Lo interesante de la propuesta es que no se trata necesariamente de una representación “teatral” sin palabras, a la manera que fue habitual en el género operístico; o tampoco representa ciertas posturas “programáticas” (permítaseme el anacronismo) como el ciclo de conciertos “Las Estaciones” de Antonio Vivaldi, o el ballet “*Les Éléments*” de Jean-Féry Rebel. Por el contrario, lo que se pone en juego son actitudes psicológicas y conductas por ellas causadas, a través de una *inventio* que conjuga la tradición de la *Affektenlehre* (la elección de la tonalidad de do menor como representativa del melancólico, por ejemplo) junto con una compleja elaboración motívica, producto de la herencia de la representación textual, en la cual Johann Sebastian había sido un maestro inimitable.

Para la época en que Carl Philipp Emanuel escribió esta pieza, la teoría médica, filosófica y cosmológica de la melancolía estaba obsoleta, sobre todo a partir de los embates de la Ilustración. Sin embargo, mantenía una pervivencia en el ámbito artístico. Justamente, esta carencia de cimientos filosóficos convirtió al intento de Carl Philipp en un postulado estético: una música que ya no necesariamente debía producir un efecto ineludible en el oyente, casi como un fármaco (en la manera en que estaba concebida, por ejemplo, el *Actus Tragicus* BWV 106 de su padre), sino que expresaba una razón psicológica, para la cual la teoría de los afectos era ya sólo un pretexto. Quizás por ello, Carl Philipp se sintió en la necesidad de explicar su plan “para evitar que alguien se burle (aun cuando pueda estar justificado)” y de aclarar su prosodia, netamente musical, para beneficio de aquellos “que no tienen suficiente comprensión de las expresiones musicales”.

Con este fin escribe un detallado prólogo, al final del cual indica con letras que remiten a pasajes específicos de la música la disputa entre dos caracteres de personalidad

---

<sup>33</sup> Carl Philipp Emanuel Bach posee una variada e interesantísima producción para flauta, que no abordamos en este trabajo, en la cual el instrumento llega a un punto climático en sus maneras de representar la psicología de una individualidad afectiva.

antitéticos, como pueden ser un sanguíneo y un melancólico. Pero su explicación no es un “programa” en el sentido en que lo eran los sonetos que dan origen a Las Estaciones de Vivaldi, o a una trama operística (no se trata de un “*orage*” o un “*sommeil*”). Lo que se oponen son actitudes, dudas, voluntad de dominio, etc. Es decir, no se trata de un guión de sucesos, no se trata de un texto, sino la pura expresión de las pasiones en acción.

Carl Philipp solicita que se lea cuidadosamente el prólogo antes de interpretar la sonata. Es evidente que considera el conocimiento de la *inventio* como condición necesaria para una correcta *actio*.

Entre las indicaciones generales que el compositor indica para la *actio* está una proporción específica de *tempi* entre el *Allegretto* y el *Presto* del primer movimiento. Pide además al ejecutante que no realice adornos improvisados y que se ajuste a lo escrito. Considerando la práctica habitual de ejecutar las sonatas trío como dúo entre un instrumento solista y teclado *obligato*, Carl Philipp sugiere que el teclado ejecute la voz del sanguíneo (primera voz) junto con el bajo, mientras que el violín se encargue de la voz del melancólico (segunda voz). De esta manera, la voz que requiere más inflexiones micro-dinámicas (el melancólico), además de la sonoridad producida por la sordina en los lugares elegidos, se conserva sin modificar. Es interesante entonces reconocer que para afectos enérgicos como los expresados por el sanguíneo sean menester los tiempos vivos y la articulación precisa, que se conservan en la versión para teclado; mientras que la expresión de los afectos plañideros requiera de una cuidada prosodia dinámica y micro-dinámica. Esto es coincidente con el tipo de indicaciones que Quantz enseña en el *Versuch* (Quantz, 1752), en especial en los capítulos sobre cómo ejecutar el *Adagio* y el *Allegro*.

En estas sugerencias de Carl Philipp observamos no sólo la necesidad de no “oscurecer” las figuras retóricas, la prosodia y los rasgos motivicos escritos en función del plan representativo, sino también un comienzo de separación mayor entre la función del intérprete y la del compositor. El perfil del compositor se define de a poco como el de un creador autónomo, que deberá defender su individualidad como productor de un objeto “artístico”. El intérprete pasa a convertirse paulatinamente en un servidor de este nuevo concepto de obra.

El intérprete, por el contrario, siguiendo aún la tradición retórica, es un actor que representa un texto. Debe conocer los vericuetos del ornato, de allí entonces surge la necesidad de explicar minuciosamente el “pre-texto”, la *inventio* que da lugar a la configuración motivica y en última instancia, deberá modelar la *actio*.



No nos abocaremos a un análisis completo de los recursos retóricos en función del afecto melancólico, los cuales serán estudiados más profundamente en el capítulo V (*infra*). Sólo nos referiremos a algunos rasgos de las exposiciones del melancólico y del sanguíneo:

Carl Philipp sólo resalta la *interrogatio* (la semicadencia al quinto grado) al final del primer párrafo del melancólico (c. 12), pero toda la prosodia anterior está signada por la *insinuatio* y la *dubitatio*.

Comienza con un trino en *anabasis* que concluye en *abruptio* con un silencio, es decir, aborta la direccionalidad tanto del trino como de la *anabasis*: primera expresión de la *dubitatio*. La frase concluye en tiempo débil descendiendo, reforzando la expresión dubitativa [ejemplo 26]. Inmediatamente, aparece el motivo de los “sollozos” (ver análisis del *Actus Tragicus* BWV 106 *supra*), intercalado con silencios (*suspiratio*) [ejemplo 27].

Ejemplo 26:

C. P. E. Bach, Sonata Wq.161/1, c. 1



Ejemplo 27:

C. P. E. Bach, Sonata Wq.161/1, c. 3-4



La frase siguiente está caracterizada por una energía propia de la exaltación melancólica saturnina, expresada primero a través de un salto de cuarta ascendente y luego con dos saltos amplios ascendentes, el primero de octava (c. 5) y el segundo de séptima (c. 6.4) y también con la *appoggiatura* 4-3 con anticipación repercutida del segundo miembro de frase. Todos los finales son débiles y en *interrogatio* [ejemplo 28]. A continuación, se indica el matiz *piano*, que alude a un monologo interior del personaje, como un “aparte” en el teatro (*parenthesis*). Este rasgo, más el hecho de que la frase comience con un salto de sexta menor ascendente (*exclamatio, ecphonesis*), “dolorosa, suplicante” para Kirnberger (1774), indica que se ha vuelto a la melancolía depresiva. Lo mismo indica la siguiente *syncopatio* (retardo 4-3 en c. 8-9). Todos los finales son en *interrogatio*, hasta el señalado por el compositor con (a), el cual es seguido por silencios que interrumpen el discurso, sosteniendo la tensión de la pregunta (*aposiopesis, reticentia*) [ejemplo 29].

Ejemplo 28:

C. P. E. Bach, Sonata Wq.161/1, c. 5-7



Ejemplo 29:

C. P. E. Bach, Sonata Wq.161/1, c. 9-13



La respuesta antitética del sanguíneo se produce ahora en otra tonalidad (sol menor), con otro metro ( $\frac{3}{8}$ ) y con otro tempo (*Presto*). Los tres comienzos de frase son enérgicos, con una nota que enfatiza el comienzo tético. También aportan a la agitación las dos *syncopationes* del violín y las dos del bajo. La *anabasis* cromática en (c), es una manera de plantear un afecto de languidez (“el sanguíneo pierde con esfuerzo algo de su alegría”) como para “atraer” al melancólico, según afirma Carl Philipp. El final es enérgico, seguido de una *abruptio* para esperar la respuesta acorde del melancólico [ejemplo 30].

Ejemplo 30:

C. P. E. Bach, Sonata Wq.161/1, c. 25-36



Es interesante entonces notar cómo el abordaje retórico de la composición da lugar a objetos “estéticos” nuevos. Si obviamos todas las explicaciones, la música habla por sí misma, ya tiende a ser “autónoma”.

Para finalizar, reproducimos aquí el prólogo con cada una de las indicaciones del compositor<sup>34</sup> y la partitura del primer movimiento.

**Prólogo:**

En el primer trío se ha intentado expresar con instrumentos lo mejor posible algo para lo cual se utilizan con mayor comodidad voces y palabras. En cierto modo, se supone que representa una conversación entre un sanguíneo y un melancólico, que se pelean durante todo el primer

<sup>34</sup> Para el texto original en alemán ver apéndice. Traducción de la Prof. Sandra Giron.

movimiento y casi hasta el final del segundo (movimiento), esforzándose por poner al otro de su lado, hasta que, al final del segundo movimiento, ambos llegan a un acuerdo, cediendo finalmente el melancólico en favor del otro, que asume el motivo principal.

En el último movimiento ambos se encuentran perfectamente unidos, y siguen así, aunque se puede observar que el melancólico comienza con un motivo principal bastante animado y hasta cierto punto seductor, aunque también mezclado con algo lánguido y, en general, patético. Hacia el final de este motivo principal se muestra un leve arrebatado de tristeza, el cual, luego de un breve silencio esforzado, se retoma con un par de vivaces tresillos. El sanguíneo, que desprecia la claudicación del otro, toca este último motivo -incluso sus pasajes más apagados- por cortesía, y ambos sellan su amistad imitándose mutuamente, y llegando incluso a confundirse uno con otro.

Para encontrar el tempo adecuado del primer movimiento de este trío, obsérvese que en el Presto debe tocarse un compás tal como en el Allegretto se tocaría un tresillo de corcheas, y que, por lo tanto, un compás entero en el Presto no toma más tiempo que una negra en el Allegretto.

Se recomienda tocar este primer Trío sin ningún adorno arbitrario, sino tal como está escrito. Y, si se quieren practicar dos voces con el teclado, se recomienda tocar la primera voz junto con el bajo, a fin de lograr un buen efecto, en parte para conservar las diferentes expresiones del melancólico, sea con sordina o no, y en parte debido a los diferentes matices que no pueden oírse tal como se debería en el piano [*Flûgel*] o clavicordio. Esta pequeña incomodidad desaparece en el segundo trío, ya que allí se pueden utilizar las dos líneas inferiores para el teclado.

Para evitar que alguien se burle (aun cuando pueda estar justificado) de aquellos que no tienen suficiente comprensión de las expresiones musicales, se han incorporado algunas observaciones sobre todos los pasajes principales de los dos primeros movimientos de este trío. Ya que simbolizar términos técnicos con letras podría causar involuntariamente algunas ambigüedades en algunos sitios, pido a aquellos que quieran tocar este trío que lo hagan después de leer este informe preliminar y las letras que en él se encuentran

(a) significa una pregunta, debido a la semicadencia en el quinto grado, a saber, si el sanguíneo está de acuerdo aquí con el melancólico. Pero aquél

(b) responde, tanto con la variación del tempo como con todo el contenido de su respuesta y, más aún, con un comienzo en una tonalidad completamente distinto, para mostrar con suficiente claridad que su intención es totalmente diferente.

(c) aquí el sanguíneo pierde con esfuerzo algo de su alegría, con el fin de atraer aún más al melancólico; por lo cual, sin embargo, en el medio de esta aparente recuperación, éste encuentra la ocasión de recaer en su vieja melancolía.

(d) otra vez, aquí hay una pregunta planteada con la quinta; con lo cual debía alentar al otro en cierto modo a que responda a este contenido, que le resulta desagradable.

(e) Impaciente, el Sanguíneo interrumpe al otro, quien insiste en su opinión, y repite su frase.

(f) El Sanguíneo se interrumpe preguntando si el otro no quiere continuar con lo que todavía falta.

(g) Sin embargo, el otro, el lugar de ello, desliza una parte de su tema principal.

(h) El Sanguíneo no sabe si el Melancólico ha hecho esto por maldad, ignorancia u olvido. Entonces le muestra otra vez, aunque con amargura (dado que nuevamente no se deja convencer), cómo debería haber respondido.

(i) El Melancólico comienza aquí a ceder un poco, y a responder obedientemente, tal como ya debería haber hecho antes.

(k) Este paso amargo, aunque muy pequeño, le cuesta al Melancólico un compás de silencio, para descansar y

(l) poder volver a ser él mismo.

(m) El Sanguíneo interrumpe nuevamente y se burla del otro, imitando ridículamente sus pensamientos.

(n) Aquí el Melancólico saca la sordina y sigue al otro.

(o) En este compás de silencio, el Sanguíneo espera a que el otro exponga de una vez su motivo [del Sanguíneo], el otro, sin embargo,

(p) aprovecha para volver a caer en su tristeza.

(q) El Sanguíneo nuevamente muestra una respuesta muy contraria a la pregunta planteada.

(r) El Melancólico suple lo que falta, de un modo muy apasionado, otra vez con una parte de su frase. Por ello,

(s) el Sanguíneo repite con enojo y de un modo irónico la respuesta del Melancólico con una octava completa. Sin embargo, luego de un breve compás de silencio,

(t) expone nuevamente su motivo, ante lo cual el Melancólico

(u) responde correctamente, pero justamente por ello recae muy cómodamente en su melancolía.

(w) dado que anteriormente le había dado resultados, el Sanguíneo intenta aquí ambiciosamente otra vez poner al Melancólico de su lado, burlándose de sus pensamientos.

(x) Lo vuelve a invitar, y el Melancólico

(y) lo sigue, sin hacer uso de la sordina, hasta que

(z) el mismo pensamiento que antes lo había distraído lo vuelve a hacer caer en su melancolía; de la cual, sin embargo, el Sanguíneo enseguida

(aa) felizmente lo puede sacar exponiendo su motivo.

(bb) Aquí su conversación se vuelve algo opaca, dado que el Sanguíneo, por cortesía, pierde algo de su fuego; pero justamente esta adulación da lugar

(cc) a una nueva melancolía, la cual se manifiesta

(dd) aquí completamente; ante lo cual el Sanguíneo

(ee) se ríe y burla. Ambos permanecen en esta situación, hasta que

(ff) el Melancólico se duerme muy ensimismado y sombrío: ante lo cual

(gg) el Sanguíneo continúa burlándose; pero dos veces se detiene y presta atención para ver si el Melancólico vuelve a participar; y, como no percibe nada,

(hh) sigue divirtiéndose hasta el final.

(ii) aquí comienza prontamente el Melancólico a rezongar y se deja oír solamente con motivos en registro grave. Ante lo cual

(kk) el Sanguíneo toca y seduce. Esto continúa así, en parte alternadamente y en parte conjuntamente, hasta que el Sanguíneo se da cuenta de que así no va a lograr nada

(ll) y comienza a rogar para poner al otro de su lado y otra vez

(mm) se dirige a él con dureza; pero luego de un silencio marcado

(nn) vuelve a pedirselo, ya que

(oo) el Melancólico se deja conmover y, como empieza por sí solo el siguiente motivo, demuestra que a partir de ahora ha cambiado de opinión. Esto lo utiliza el Sanguíneo en su provecho y prosigue

(pp) con estas ideas iniciales, las cuales

(qq) el Melancólico, para mostrar su constancia, vuelve a repetir otra vez; hasta que ambos

(rr) expresan enseguida esta misma idea, y cierran el Adagio en perfecta concordia.

Sonata I. a 2 Violini e Basfo. 1.

Violino I *Allegretto.*  
Violino II *con sordina.*  
Basfo. *p.*

*f* *p.* *f* *pp.*

*Presto*  
*a*

*Allegretto.* *Presto.*  
*p.* *f.*

*f* *Allegretto.* *Presto.*  
*f.* *x.*

*Allegretto.* 3  
*con sord.* *p.* *f.*

*Presto* *Allegretto.* *Presto.* *pp.*

*Allegretto.*

*Presto* *Allegretto.*  
*x* *y*

*qui si leva il sordino.*

2. *Allegretto.* *Presto.*  
*qui s'leva il sordino.*

*f* *p.*

*f* *p.*

*f* *p.*

*f* *f.*

4. *Allegretto.* *Presto.*

*f* *p.*

*f* *p.*

*f* *p.*

*f* *p.*

5.

*Allegretto*

*c c* *f* *ad.* *p* *piano* *ff*

*qui si torna a mettere il forame*

*ff* *forte.* *Adagio.* *ii*

6.

*Allegretto*

*p* *f* *pp*

*qui si torna a mettere il forame*

7.

*Allegretto*

*p* *f*

*qui si torna a mettere il forame*

8.

*Allegro*

*pp* *p* *f* *pp*

*qui si levati fondino.*

## 7. Conclusiones

Si bien la *inventio* como la parte del *Ars* que involucra la obtención de los argumentos útiles para la causa parecería corresponder a la competencia del compositor, el conocimiento de sus mecanismos y funcionamiento en la música es de vital importancia para el intérprete. Las categorías que Mattheson desarrolla, trasladando a la música los mecanismos de búsqueda de la retórica clásica, no están sistematizadas ni aceptadas por todos los compositores, como él mismo admite. Sin embargo, la metáfora de la música como lenguaje de las pasiones del alma era universalmente dada por cierta hasta finales del siglo XVIII. La música como mimesis de los afectos, si bien no necesariamente da origen a una doctrina normativa como se supuso en un momento (*Affektenlehre*), está suficientemente aceptada en la época como para generar códigos y rasgos compositivos e interpretativos.

La tradición humoral más las modernas y ampliamente difundidas ideas de Descartes sobre clasificación y funcionamiento de las pasiones orientarán la búsqueda de elementos musicales que las representen. La cualificación afectiva de las tonalidades, si bien no unívoca, es uno de los más importantes. Cada uno de los diferentes géneros musicales reconocidos también constituye otro *locus topicus*. Entre ellos, las danzas constituyen modelos aceptados para la significación musical. En la presente investigación, nos centramos en el afecto melancólico, tal como se plasma en diferentes piezas del repertorio estudiado. Las figuras retóricas musicales estudiadas en la *elocutio* estarán al servicio de estos aspectos de la *inventio*.

Como veremos más adelante, el reconocimiento de los diferentes afectos que atraviesan una pieza musical es fundamental para elaborar una interpretación adecuada del mismo.





## CAPITULO IV

### Retórica y Música poética

### Las partes de la retórica y su aplicación analítica II

#### *DISPOSITIO*

#### Introducción

La *dispositio* es la sección del *Ars Rhetorica* en la cual las ideas, argumentos, tesis, hechos, etc. encontrados en la *inventio* a partir del sistema de *loci topici* son ordenados de la manera más adecuada y eficiente para configurar el discurso. Si bien esta estrategia constructiva es estudiada en la *dispositio*, como lo plantea Aristóteles, resulta también fuertemente ligada a la *inventio*, ya que:

[...] la materia jurídica que el orador debe conocer para poder hallar argumentos en apoyo de su propia causa fue siempre descrita por los rétores romanos siguiendo el conformarse de la materia misma en cada una de las secciones del discurso. *Inventio* y *dispositio* son entonces procesos inseparables. (Rodríguez, 1996, pp. 15-16)

Veremos más adelante que esta ligazón entre *inventio* y *dispositio* será fundamental para la retórica musical, ya que el material elegido (*res*), que debe adecuarse a las palabras (*verba*) y también al género (*genus*), tendrá un rol preponderante en la concreción de la forma y en el modo que los afectos son distribuidos en el mapa sonoro del discurso musical. De acuerdo al tipo de material que corresponda a los distintos géneros existirá una adecuación (*decorum*) al mismo y a las partes integrantes de cada discurso en particular. El *decorum* será crucial también en el momento de la pronunciación y recepción del discurso.

La *dispositio* es la parte de la disciplina que quizás haya generado más simplificaciones y abusos en su aplicación analítica en la música hoy día. Sobre todo en la controversia sobre la definición de ‘forma’ en música: ya como agregado de rasgos que muchas obras tienen en común estadísticamente, ya como el rasgo por el cual una obra es única.<sup>1</sup> Es importante considerar que las distintas secciones de la *dispositio* retórica no deben ser concebidas como casilleros vacíos para ser llenados con contenido, o estructuras a las cuales adaptar, a veces forzadamente, el fluir temporal de la música. Es útil, por el contrario, tratar de pensar a cada una de ellas como una función formal que opera en relación con un todo comunicativo. Al respecto, leemos en López Cano:

La *dispositio* son los distintos momentos, caracterizables por la función que desempeñan en el discurso musical, que son recorridos por el músico-orador en el momento mismo de la

---

1 Para mayor abundancia ver el capítulo “The Paradox of Musical Form” en Bonds, E 1991: 13-52.

ejecución: el discurso en acción. Entonces, la *dispositio* musical no debe considerarse como el molde formal preconcebido donde temas, motivos o sujetos se distribuyen, repiten o desarrollan disciplinadamente en un orden previsible y aprehensible desde la partitura. (López Cano, 2011, p. 80)

Es por eso que la *dispositio* no presupone la oposición clásico-romántica entre forma y contenido en música. La forma no se concibe como una adición de temas que serán pasibles de desarrollo, propio del concepto de “idea” musical elaborado a partir de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX, sino como una concreción orgánica en que las palabras y ornato del texto se adecuan al todo discursivo como un evento comunicativo. En el caso de la música barroca, coincidimos con López Cano (2011) quien afirma que “la *dispositio* [musical] puede considerarse como el mapa de los afectos.” (p. 81). Por otra parte la ligazón entre *inventio*, *dispositio* y también *elocutio* (las palabras elegidas para el discurso con las correspondientes figuras retóricas, el ornato) hace indispensable que el intérprete, músico-orador, o músico-patético según la definición de Haynes<sup>2</sup>, se ubique, “recorra”<sup>3</sup> y re-crea cada sección a medida que elabora su *actio*, en tiempo real. Esta dimensión del ejecutante es cualitativamente diferente a la función del intérprete como mediador o traductor (en lo posible “transparente”, que no deja huellas en las “intenciones” del compositor) que se va gestando a partir del siglo XIX, con la preeminencia del compositor como el único actor que detenta el poder del genio creador.

Las distintas secciones de la *dispositio*, si nos atenemos a Mattheson (1739), pueden emplearse también para analizar el funcionamiento de fragmentos de discurso, imaginados a su vez como un todo. Primará la percepción de lo orgánico del fragmento y su adecuación al discurso. Utilizaremos esta noción más adelante al analizar en distintos niveles formales las Fantasías para flauta sin bajo de Georg Philipp Telemann

Recordemos que Mattheson compara la estructura de una composición con el plano de un edificio<sup>4</sup> que muestra las habitaciones.

---

<sup>2</sup> Para mayor abundancia en el rol del intérprete, ver HAYNES, B., & BURGUESS, G. (Oboist). (2016). *The pathetic musician : moving an audience in the Age of Eloquence*. Nueva York: Oxford University Press.

<sup>3</sup> Ver cita de López Cano, *supra*.

<sup>4</sup> Ya Cicerón en su *De oratore* esboza la metáfora del edificio cuando se refiere a la disposición, suponemos que de aquí lo hereda Mattheson: “Y una vez hallado lo que va a decir, ¿cómo lo colocará? [...] Espléndido vestíbulo y entrada para la causa es el apoderarse de los ánimos en la primera agresión, debilitando y destruyendo las pruebas contrarias, y colocando algunos de los argumentos más firmes al principio, otros al fin, e interpolados con ellos los más leves.” *Iam vero ea quae invenerit qua diligentia conlocabit? [...] Vestibula nimirum honesta aditusque ad causam faciet inlustris; cumque animos prima adgressione occupaverit, infirmabit excludetque contraria; de firmissimis alia prima ponet alia postrema inculcabitque levior.*

[La disposición] es similar de algún modo a la manera en que se elabora y diseña un edificio y se realiza el plano o dibujo para demostrar dónde se ubicarán una sala, una recepción, una habitación, etc. (Mattheson & Harris, 1739, pp. 469-470)

La aptitud del intérprete para reconocer este “plano” de las variadas características distintivas de un discurso, es esencial para la elección de los medios que arbitrará para su interpretación.<sup>5</sup>

### 1. La *dispositio* en los autores clásicos

El número de las partes en que se divide el discurso varió a lo largo de la historia de la retórica. Nos referiremos a las distintas versiones de *dispositio* de los tratados nombrados cuya transmisión a partir de la Edad Media influyeron en la elaboración de una retórica musical.

La “*Rhetorica ad Herenium*” y “*De Inventione*” (ver Cap. III), enumeran seis partes para la conformación del discurso. En el “Fedro”, Platón distinguió de acuerdo con la enseñanza sofística, cinco partes. A su vez, Aristóteles consideró sólo dos partes fundamentales, la exposición (*próthesis*) y la demostración (*pistis*), sistema que en su Retórica coexiste con otro que divide el discurso en cuatro partes: exordio (*prooímion*), exposición (*diégesis*), persuasión (*apódeixis*) y conclusión (*epílogos*). (Aristoteles, 2010) Cicerón, si bien presenta en el “*De Inventione*” el mismo número de partes que en la “*Rhetorica ad Herenium*”, en sus obras retóricas posteriores las reduce a cuatro. (Núñez, Cicero, & Cornificius, 1997):

*Rhetorica ad Herenium*, Libro I:

La disposición ordena y distribuye los argumentos y muestra el lugar en que debe ser situado cada uno de ellos [...] La invención se emplea en las seis partes del discurso: *exordio*, *narración*, *división*, *demostración*, *refutación* y *conclusión*. (Núñez et al., 1997, pp. 71-72)

Cicerón, *De Inventione*, Libro I:

Por ello, una vez que mediante los preceptos de la retórica hayamos descubierto adecuadamente el punto a juzgar y los argumentos que hay que buscar para defenderlo y los hayamos tratado con cuidado y diligencia, sólo entonces deberemos ordenar las partes del discurso. Estas partes son, en mi opinión, seis: *exordio*, *narración*, *división*, *demostración*, *refutación* y *conclusión*. (Cicerón & Núñez, 1997, p. 111)

---

<sup>5</sup> Por ejemplo, en el Grave de la Sonata Metódica N° 3 mi menor de George Philipp Telemann, el reconocimiento de los rasgos utilizados para la representación musical de la oposición ‘maníaco-depresiva’ característica del afecto melancólico en la sección de la argumentación y la presencia de la misma oposición bajo un aspecto diferente en la sección de la narración. Ver Pérsico, G. 2009b, pp. 275-314.

Quintiliano. *De Oratoria*. Capítulo IX. Del género judicial:

Vamos a tratar del género judicial que aunque es de mucha extensión y variedad, consta siempre de acusación y defensa. Sus partes admitidas por todos los autores se reducen a cinco: *exordio*, *narración*, *confirmación*, *refutación* y *peroración*. Algunos añadieron la *división*, *proposición* y *digresión*: de las cuales las dos primeras se comprenden en la *confirmación*. La digresión, o está fuera de la causa y entonces no debe pertenecer a ella, o está dentro de ella, y en este caso es una como ayuda y adorno de la parte a que toca. Porque si todo lo que hay en la causa se llama parte de ella, ¿por qué no llamaremos partes a las argumentaciones, comparaciones, a los lugares oratorios, a los afectos y ejemplos? Ni convengo con los que quitan la refutación, reduciéndola a la confirmación, como lo hace Aristóteles. Porque la una edifica, la otra destruye. También admite la novedad de poner la proposición después del exordio, y no la narración. (Quintiliano, 2004)

## 2. La *dispositio* en la música, diferentes enfoques

Las fuentes secundarias<sup>6</sup> aluden a diversas organizaciones para la disposición, lo que refleja sobretudo la flexibilidad del sistema retórico más que su posible inconsistencia. Consideremos que además de su aplicación a los problemas lógicos dentro de las *Ars dicendi* medievales, la retórica se constituye en una herramienta para la configuración de una poética.

La división más general distingue inicialmente cuatro partes funcionales en el discurso: 1) *exordium* (*principium*, *præambulum*, “exordio”) 2) *narratio* (“narración o exposición”) 3) *argumentatio* (“argumentación o prueba”) 4) *peroratio* (*conclusio*, “epílogo”). Se suele asignar una función específica a cada sección: al *exordium* preparar al público (juez) de manera afectiva, a la *narratio* informar (*docere*), a la *argumentatio* probar, a la *peroratio* conmover. La *argumentatio* suele dividirse en *probatio* o *confirmatio*, que expone los argumentos positivos para la causa y *confutatio* o *refutatio*, que se opone a las pruebas contrarias a la causa.

Bartel (1997), por ejemplo, describe seis secciones básicas que organizan el discurso en la *dispositio*, no coincidiendo exactamente con las fuentes clásicas:

- 1) *exordio*
- 2) *narratio*
- 3) *propositio* (*divisio*)
- 4) *confirmatio*

---

<sup>6</sup> Entre las fuentes consultadas sobre el tópico podemos citar a (Barthes, 1974), (Butler, 1977), (Kirkendale, 1980), (Street, 1987), (Civra, 1991), (Bonds, 1991), (Tarling, 1994), (Beristáin, 1995), (Rodríguez, 1996), (Bartel, 1997), (Wilson, Buelow, & Hoyt, 2000), (Clerc, 2000), (López Cano, 2011), (Vega, 2011).

5) *confutatio (refutatio)*

6) *peroratio (conclusio)* (Bartel, 1997, p. 68)<sup>7</sup>

Butler (1977), por otra parte, distingue siete partes constituyentes de la *dispositio*:

En la disposición clásica estándar, el discurso se divide hasta en siete secciones –*exordium (proemium)*, [*narratio*], *propositio*, [*divisio*], *confirmatio*, *confutatio (refutatio)*, *peroratio (conclusio)*. El *exordium* es el comienzo del discurso, que debe preparar a la audiencia para escuchar con interés. La *narratio* consiste en la exposición de los tópicos, hechos y eventos pertinentes. Aparece aquí entre corchetes porque muchas veces es considerada opcional. Su función es asumida hasta cierto punto por la *propositio*, la cual implica una declaración o enunciación del argumento o argumentos principales en cuestión. En la *divisio*, la *propositio* es desglosada en los detalles relevantes para un aspecto específico del argumento de manera de explicar mejor la naturaleza del asunto. También aparece más arriba entre corchetes porque a menudo se considera más apropiado que configure un elemento introductorio esencial dentro de la *confirmatio*, en donde se citan los argumentos para sostener y reforzar el caso. En la *confutatio*, se refutan y desestiman los argumentos planteados contra el caso por la parte contraria. Finalmente, la *peroratio*, configura un cierre convincente y artístico al discurso, habitualmente incluyendo una enérgica frase concluyente de la discusión. (Butler, 1977, pp. 65-66)<sup>8</sup>

En el Renacimiento aparecerán los primeros tratados que relacionan de manera explícita la música (originalmente integrante del *Quadrivium*) con la retórica<sup>9</sup> y el Barroco incrementará el uso afectivo de la disciplina, lo cual propenderá a un mayor énfasis en aspectos de la *elocutio* y la *actio*. Sin embargo, tanto Burmeister (1599, 1601), como Lippius (1612), Kaldenbach (1664) y Mattheson (1739) “pusieron en evidencia la presencia de la *dispositio* retórica en la organización de diversas clases de discurso musical como lo son las fugas, arias, etc.” (López Cano, 2011: 80) El siglo XVIII desarrollará un

---

<sup>7</sup> Como veremos, el orden y la denominación de las secciones no será tan importante en el momento del análisis. Sí, por otra parte, la función formal que asumen en relación al todo al configurar el discurso.

<sup>8</sup> *In the standard classical disposition, the oration is divided into into as many as seven distinct sections- exordium (proemium), [narratio], propositio, [divisio], confirmatio, confutatio (refutatio), peroratio (conclusio). The exordium is the beginning of the oration, which should prepare the audience to listen with interest. The narratio consists of the exposition of pertinent topics, deeds, and events. It appears in square brackets here because it is often considered optional. Its function is taken over to some extent by the propositio, which involves a formal statement or enunciation of the principal argument(s) at issue. In the divisio, the propositio is broken down into the particulars relevant to a specific aspect of the argument in order better to explain the exact nature of the matter. It too appears in square brackets above because it is often considered more properly to form an integral introductory element within the confirmatio, where arguments are cited to support and strengthen the case. In the confutatio, arguments brought against the case by the opposing party are refuted and dismissed. Finally, the peroratio should form a convincing, artistic close to the oration, usually involving a forceful conclusive statement of the argument.*

<sup>9</sup> Para mayor abundancia en las fuentes primarias de la retórica musical ver: (Buelow, 1973), (Bartel, 1997), (Buelow, 2000), (Vega, 2011).

interés cada vez mayor en la *dispositio* como tópico relevante en la relación de la retórica con la música de compositores y teóricos. (Butler, 1977), (Bonds, 1991)

Como veremos más adelante, Mattheson (1739), basándose fundamentalmente en Quintiliano, proporcionará una detallada y operativa descripción de la *dispositio* musical. Nos detendremos luego especialmente en esta última descripción por ser contemporánea al repertorio a analizar.

### **3. La *dispositio* tri-partita: *principium-medium-finis*. El esquema lógico**

En la sección anterior vimos cómo las diferentes secciones en que se divide el discurso pueden dar origen a distintos esquemas de disposición según la postura analítica o constructiva de la fuente. Las distintas funciones formales implícitas estarán presentes distribuidas de maneras diversas de acuerdo al tipo o género de oración que se aborde. En el caso de la música, una organización aparentemente más simple del discurso en tres secciones principales la encontramos ya en las fuentes más antiguas que relacionaron música y retórica. (Wilson, Buelow, & Hoyt, 2000) Sin embargo, esa aparente simplicidad no es tal, ya que esta división es complementaria de otras maneras de encarar la disposición del discurso. La división tri-partita resultará de especial utilidad en el estudio de las funciones formales musicales, en especial para comprender los vínculos entre el análisis macro y micro formal.

Ya desde la Edad Media se reconoció que la música, pese a ser una *Ars numeris* e integrar el *Quadrivium*, presentaba también aspectos discursivos asimilables a las *Ars dicendi* del *Trivium*. Entre otras características se solía afirmar que una pieza musical podía dividirse y organizarse en tres partes: principio, medio y fin (*principium, medium, finis*). En esta división, se reconocían las funciones del exordio para el *principium*. Se subsumían las distintas secciones narrativas y argumentativas en el *medium*: “*ipse corpus carminis*” – el cuerpo de la melodía propiamente dicho, el meollo de la pieza- según Burmeister (1606). La sección de *finis* asumía entonces el rol de la confirmación, *peroratio* o epílogo.

La prevalencia de la textura polifónica imitativa hizo que los teóricos de la *Musica Poetica* se inclinaron, en un principio, por definir figuras retóricas que describían las distintas y variadas posibilidades del contrapunto. Por esta razón, la *dispositio* adoptó aparentemente un papel secundario frente a la *elocutio*. Por ejemplo, la “Fuga” fue descrita como una figura retórico-musical de imitación, pero también comenzó paulatinamente a ser considerada como un género distintivo, bajo diferentes denominaciones. Aparece entonces el género propiamente dicho (entendido como

colección de piezas, a menudo tituladas "fuga") pues antes era sólo un procedimiento o técnica compositiva. Este género se calificará como “elevado” ya que presume un alto contenido de “ars” para su realización. Las primeras referencias a la organización de la fuga como especie discursiva aplican la *dispositio* tripartita. Dice Butler:

A pesar de que pareciera haber representado para estos teóricos<sup>10</sup> un estudio retórico subalterno, la disposición sin embargo surge como un elemento importante en los estudios estructurales, y en los tratamientos tempranos de la estructura, la fuga aparece como un elemento importante [...] Esta disposición básica retórico-musical tri-partita es evidente en las primeras referencias explícitas a la fuga como una estructura retórica extensa en el Barroco medio. (Butler, 1977, p. 67)<sup>11</sup>

Butler proporciona también una referencia a una primera identificación de la fuga con una conversación. El ya citado tratadista Mignot La Voye (fl.1650) describe a la fuga

[...] que se relaciona de alguna forma con una reunión de una cierta cantidad de personas, que habiendo debatido unos con otros sobre algún sujeto propuesto, llegan todos a una misma conclusión.<sup>12</sup> Mignot La Voye, *Traité de musique* [Paris, 1656], citado en (Butler, 1977, pp. 66-104)

Esta metáfora que compara al género con un debate o conversación antecede a las concepciones de Simpson (1669), Mattheson (1739) y Forkel (1777) que identifican a la fuga como un proceso de razonamiento por argumentos lógicos. El tópico se seguirá utilizando refiriéndose a los géneros instrumentales y será relevante más adelante en la segunda mitad del s. XVIII en las descripciones de la música instrumental de cámara en general y del cuarteto de cuerdas en particular, que representará el género “elevado” por excelencia. (Weber, 2011).

La conversación será una herramienta fundamental como modeladora de poéticas textuales, sobretudo en Francia, donde cumplirá un papel significativo en la consolidación de la lengua francesa a lo largo del s. XVII (Craveri, 2004). La corte y la aristocracia francesa elevarán la *politesse* en la conversación como un elemento distintivo, identificador y crítico de las artes. El complejo sistema de reglas de comportamiento, de

---

<sup>10</sup> Butler cita entre los primeros teóricos que hacen referencia a la fuga como discurso a Mignot La Voye (fl. 1650) y Angelo Berardi (c.1635-p.1693)

<sup>11</sup> *Although it seems to have been a subordinate rhetorical consideration for these theorists, disposition nevertheless emerged as an important element in structural considerations, and in the early treatment of structure, the fuga appeared as an important element [...] This basic tri-partite musical-rhetorical disposition is evident in the first explicit references to fuga as an extended rhetorical structure in the middle Baroque.*

<sup>12</sup> [...] *ce qui se rapporte en quelque façon à une assemblée de quantité de gens, qui ayant raisonné les uns apres les autres sur quelque sujet proposé, viennent tous a une mesme conclusion.*



expresión verbal y de gestualidad representa un código socio- político propio de la corte francesa que tenderá a imitarse en las cortes de toda Europa. La música, como parte del sistema de las Bellas Artes, también se verá influida por el debate crítico, en especial en su comparación con la música italiana, como lo atestiguan, entre otros, los escritos del abate Raguene<sup>13</sup> y su polémica Lecerf de la Vieville<sup>14</sup> (Fader, 2003). Para estos críticos, el decoro, es decir la adecuación al género y al discurso en sí, es uno de los rasgos distintivos de la música francesa en contraposición a los “excesos” de la música italiana<sup>15</sup>. El decoro en la crítica francesa se relacionará con la adecuación de la ornamentación, pero también con la disposición retórica, lo cual, como veremos, será importante en la música instrumental (Fader, 2003).

Volviendo a la fuga, la comparación con la conversación pondrá énfasis en calificar la elaboración contrapuntística como disputa, o combate. Butler cita no solo a Mattheson, sino también a Wilhelm Marpurg (1718-95), Francesco Antonio Vallotti (1697-1780) y Luigi Antonio Sabbatini (1739-1809) que se refieren a la fuga como un combate real y verdadero entre tres, cuatro o más partes (voces). (Butler, 1977, p. 65 y ss.). De hecho, Mattheson explica la estructura de sujeto y contra-sujeto al referirse a la fuga como un combate, citando la usual denominación “militar/feudal” de *Dux* y *Comes*:

Cada fuga tiene, podríamos decir, dos combatientes principales que deben actuar juntos. Uno es denominado *Dux*, y el otro *Comes*. No se trata, sin embargo de Duques y Condes [...]<sup>16</sup> (Mattheson & Harris 1739, p. 694)

Este aspecto de la relación contrapuntística entre voces estará relacionado en la dispositio tri-partita con la sección de *medium*, y en disposiciones más elaboradas con las secciones que se engloban bajo la denominación de argumentación (*argumentatio*), en donde, siguiendo la metáfora del discurso del género forense, se demuestra la validez de las pruebas propias y se refutan las pruebas y argumentos contrarios a la causa. La noción de combate o discusión será de gran utilidad en el momento de la ejecución musical, ya que ayudará a escoger las herramientas interpretativas que conferirán variedad al discurso. En música, veremos que también según el género al que hagamos referencia, la oposición

---

<sup>13</sup> François Raguene<sup>t</sup>, *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras*, Paris, 1702.

<sup>14</sup> Jean-Laurent Lecerf de la Vieville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française...*, Bruselas 1704 y 1705 y también la *Réfutation du Parallèle des Italiens et des Français*, publié en 1702 par l'abbé Raguene<sup>t</sup>, publicado como segunda parte de la *Comparaison*.

<sup>15</sup> Para una mayor abundancia en la definición de los rasgos estilísticos de la música francesa en oposición a la música italiana ver (Anthony, 1981)

<sup>16</sup> *Every fugue has so to speak two principal combatants which must perform together. One is called Dux, the other Comes. They are however neither dukes nor counts [...]*. El subrayado es mío.

se produce no sólo contrapuntísticamente entre sujeto y contra-sujeto, sino también con otros medios, por ejemplo con la utilización de afectos contrarios al principal de la pieza a partir de cambios armónicos, rítmicos, texturales, etc.

En este sentido, refiriéndose a la necesidad imperiosa de variar el discurso para evitar el tedio en el oyente, Mattheson continua utilizando la metáfora de la conversación y la disputa. En el capítulo sobre la imitación (Cap. XV, § 3) dice:

Como, al igual que un discurso induce a la somnolencia e incita el mal humor cuando todas las proposiciones son respondidas con un mero sí o no, y no se emprende ningún análisis, no se entabla ninguna disputa, no se percibe ninguna réplica, no se estimula ninguna pequeña lucha amistosa, de hecho, no se realiza ningún esfuerzo para competir e menos para ganar: así cada armonía, aunque fuera de sólo dos voces, también requiere realmente este debate, objeciones, respuestas y amistosa controversia sonora [...] <sup>17</sup> (Mattheson & Harris, 1739, p. 637)

Los tratadistas han resaltado las similitudes de esta controversia en la disposición de la fuga con un desarrollo de la estructura desde el punto de vista de la lógica. El discurso musical puede compararse entonces con un discurso retórico en diversos grados de razonamiento lógico, siendo aparentemente el de la fuga uno de los más estrictos. La división tripartita en *principium, medium, finis* claramente delinea la proposición del sujeto, la discusión del mismo y la conclusión, respectivamente. Esta división del material, en un género que puede ser también meramente instrumental, es significativa ya que proviene de la utilización de la retórica en los razonamientos lógicos, más que de su desarrollo como discurso literario. Butler cita en este sentido al teórico italiano Angelo Berardi (c. 1635 - c. 1693) que compara la estructura de la fuga con un silogismo:

[...] Otros la han denominado consecuencia, tomando la denominación del silogismo, que usan los Lógicos, de la misma manera en que aquel plantea la [premisa] mayor y la menor, de las que se deduce la consecuencia, así del orden, o modulación puesta por el Compositor en una parte, se deduce que, en consecuencia, se pueda en otra parte cantar el mismo orden, o modulación. <sup>18</sup> (Butler, 1977, p. 68)

---

<sup>17</sup> *For, just as a discourse very soon induces sleepiness and arouses ill humor where all propositions are merely responded to with yea or nay, and no examination is undertaken, no contention is made, no rejoinder perceived, no small friendly fight stimulated, indeed, no effort at all is made to compete nor even to surpass: thus every harmony, be it even only of two voices, also requires just such debate, objections, responses and friendly controversy in sounds [...]*

<sup>18</sup> *[...] Altri l'hanno chiamata conseguenza, pigliando la denominatione dal silogisimo, che usano i Logici, si come in quello posta la maggiore, e minore, se ne deduce la conseguenza, cosi dall'ordine, ò modulatione posta dal Compositore in una parte, ne segue, che in conseguenza si possa da un'altra parte cantare l'istesso ordine, ò modulatione.*

Butler (op. cit.) nos informa que en Italia la división tripartita para la fuga se cristaliza a fines del siglo XVII y continúa en uso durante el XVIII.

### 3.1 La *Chria*

La tradicional división en *principium, medium, finis* se vuelve más compleja al aplicarse a la fuga poniéndola en relación con el esquema de la *chria* lógica. El esquema estructural de la *chria* es una variante pedagógica del esquema de disposición clásica de la retórica. Butler (op. cit.) cita la comparación de ambos esquemas de Christoph Weissenborn<sup>19</sup>, uno de los más importantes retóricos alemanes del período (ver Tabla XXI):

Tabla XXI  
Comparación entre *Chria* y *dispositio*

CHRIA		DISPOSITIO
.....		<i>exordium</i>
.....		<i>narratio</i>
<i>prótasis</i>		<i>propositio</i>
<i>aetiologia (probatio)</i>		.....
.....		<i>divisio</i>
<i>amplificatio</i>	<i>-a contrario (per confutationem)</i>	<i>confutatio</i> (secciones agrupadas bajo el término <i>contentio</i> <sup>20</sup> , lo que señala su reversibilidad; pruebas y argumentos para reforzar o refutar el tópico principal)
	<i>-a comparato</i>	
	<i>-ab exemplo</i>	
	<i>-a testimonio</i>	
.....		<i>confirmatio</i>
<i>conclusio</i> (o repetición de <i>prótasis</i> , o consecuencia lógica en forma de axioma o deseo, comúnmente en forma de un verso corto)		<i>conclusio</i>

La *chria* carece de las dos secciones iniciales de la *dispositio* clásica, comienza “*in media res*” con la *prótasis* o tesis principal, sinónimo de *propositio*. En el plano musical, quizás podamos relacionar esta omisión con el hecho de que en Alemania uno de los géneros más utilizados por los organistas, en especial los del norte, es el Preludio y Fuga. En ese caso el preludio cumpliría las funciones de *exordium* y *narratio*.

Esta división presenta una nueva sección la *aetiologia*, entendida como el proceso de asignar causas a efectos dados, por lo tanto su función es clarificar y elaborar más a fondo a la *prótasis*. Si bien el autor no lo señala, la función de la *aetiologia* puede asimilarse a la

<sup>19</sup> *Gründliche Einleitung zur Teutschen und Lateinischen Oratorie und Poesie* (Dresden y Leipzig, 1731), pp. 93-94. Citado en (Butler, 1977, p. 70)

<sup>20</sup> El diccionario latino VOX, define la entrada *contentio* con los siguientes significados: esfuerzo, elevación (de la voz, del tono), pasión, ardor, celo; lucha; debate, discurso vehemente, apasionado; comparación; antítesis. Queda claro entonces el carácter inestable y confrontativo de la sección en donde se enfrentan las pruebas contrarias en el discurso forense y donde se desarrollan los motivos y/o se oponen los afectos en el discurso musical.

*divisio*, una manera de exponer los hechos o pruebas para que resulten claros. Por el contrario, para este autor la *probatio* es un término sinónimo de *aetiologia*. Dicha sección a menudo es indicado por los retóricos como la tercera división del discurso: *proemium*, [*narratio*], *propositio*, *probatio*, etc.

Butler cita también una carta de 1718 de Johann Christoph Schmidt (1664-1728)<sup>21</sup>, *Capellmeister* en Dresde, dirigida a Johann Mattheson, en donde hace explícita la relación retórico-estructural de la fuga con la tradición terminológica de la polifonía:

Porque cuando debo abordar una fuga, debo servirme de artificios tanto de la retórica como del estilo moderno, a pesar de que la música domina más en ella que la retórica. Porque el *dux* es la *propositio*; el *comes*, la *aetiologia*. *Oppositum* es la inversión variada de la fuga. *Similia* indica las notas alteradas de la *propositio* de acuerdo al valor. *Exempla* puede referirse a las *propositiones* de la fuga en otras tonalidades con aumentación y disminución del sujeto. *Confirmatio* sería cuando trato el sujeto en forma de canon, y *conclusio*, cuando hago escuchar al sujeto en imitación sobre una nota larga sostenida hacia las cadencias, sin mencionar otros artificios que pueden introducirse y observarse en la entrada del sujeto. Citado en (Butler, 1977, p. 69)

Comparemos ahora las dos disposiciones citadas: la *chria* de Weissenborn con la adaptación a la disposición de la fuga de Schmidt (Butler, 1977, p. 71) y el esquema tripartito (ver Tabla XXII):

Tabla XXII  
Comparación entre dos versiones de *Chria* y *dispositio* tripartita

<b>CHRIA</b>		<b>Dispositio tripartita</b>	
Weissenborn	Schmidt		
<i>prótasis</i>		<i>principium</i>	
<i>aetiologia</i>			
<i>amplificatio</i>	<i>a contrario</i>	<i>oppositum</i> (inversión)	<i>medium</i>
	<i>a comparato</i>	<i>similia</i> (alteración de la duración de las notas del sujeto)	
	<i>ab exemplo</i>	<i>exempla</i> (transposición, aumentación, disminución)	
	<i>a testimonio</i>	.....	
.....		<i>confirmatio</i> ( <i>stretto</i> )	<i>finis</i>
<i>conclusio</i>		<i>conclusio</i> ( <i>stretto</i> más cercano sobre pedal)	

Como ya mencionamos, es interesante observar la vigencia de un enfoque retórico aplicado a un género instrumental basado, no en los aspectos discursivos que pueden haber

<sup>21</sup> Schmidt precedió a Johann David Heinichen como Capellmeister de Dresde. Mattheson fue crítico con su postura conservadora en ciertos tópicos musicales, sin embargo, ambos poseen una visión similar con respecto a la disposición retórico-musical. Ver (Butler, 1977, nota 85, p. 105)

sido incorporados a partir de la sumisión de la música al texto que el barroco procura desde de la *seconda prattica*, sino, por el contrario, surgido a partir de un esquema proveniente del razonamiento lógico.

La división tripartita, no es necesariamente más “simple”, como podemos observar. Es necesario percibir las funciones de cada una de estas secciones: la introducción (*principium*) del asunto que intenta deleitar (*delectare*) al oyente y de informarlo (*docere*) a fin de captar su atención; el *medium*, que supone el desarrollo de los materiales y las oposiciones de afectos y el *finis* que recapitula y concluye.

Como veremos más adelante en los análisis, el esquema tripartito no sólo es útil para estudiar el género de la fuga, sino que también será una herramienta valiosa en la percepción de la estructuración de discursos integrados por segmentos diversos (lo utilizaremos en el análisis de las Fantasías para flauta sin bajo de Telemann, o en formas recursivas como variaciones, *passacaglias*, *chaconas*, etc.). El esquema tripartito puede también configurar una síntesis, a una escala mayor, de un análisis más detallado de la *dispositio*. La división tripartita resulta también de gran utilidad para el intérprete que debe modelar su versión en tiempo real, ya sea a partir de la lectura de una partitura que funcionará sólo como un mapa sintético o de la ejecución memorizada.

#### 4. La *dispositio* en Mattheson

Analicemos entonces los conceptos que Johann Mattheson desarrolla en su capítulo sobre la *dispositio* en “*Der vollkommene Capellmeister*”.

El autor sostiene que la disposición es tan importante para la composición como la invención y el ornato<sup>22</sup>. En el párrafo cuarto del capítulo catorce: “Sobre la disposición elaboración y ornato de la melodía”, Mattheson (Mattheson & Harris, 1739) se refiere a las seis secciones que integran un discurso musical. Sostiene que la disposición musical solo difiere del discurso hablado por su medio (tema, sujeto u objeto). Adopta entonces la disposición propia del género forense en la retórica clásica. Es interesante entonces comparar su definición de *dispositio* con la de Quintiliano:

Quintiliano	Mattheson
Vamos a tratar del género judicial que aunque es de mucha extensión y variedad,	En primer lugar, consideremos a la disposición que consiste en el orden preciso

<sup>22</sup> Preferimos utilizar la palabra ornato para designar al conocimiento y uso de las figuras retóricas en un discurso musical, ya que la traducción más habitual como “ornamentación” suele referirse al sistema de adornos más superficiales, habitualmente competencia del intérprete y no del compositor.

<p>consta siempre de <i>acusación y defensa</i>. Sus partes admitidas por todos los autores se reducen a cinco: <u>exordio</u>, <u>narración</u>, <u>confirmación</u>, <u>refutación</u> y <u>peroración</u>. Algunos añadieron la <u>división</u>, <u>proposición</u> y <u>digresión</u>: de las cuales las dos primeras se comprenden en la confirmación. (Quintiliano, 2004)</p>	<p>de <u>todas las partes y detalles</u> de una melodía o de una <u>obra entera</u> [...] Nuestra disposición musical difiere de la retórica [es decir de la textual] sólo en su medio; por lo tanto debe observar las seis partes que se prescriben a un orador, es decir introducción, narración, proposición, corroboración, confutación y conclusión. <i>Exordium, Narratio, Propositio, Confirmatio, Confutatio</i> y <i>Peroratio</i>. (Mattheson &amp; Harris, 1739) (Lenneberg, 1958) <sup>23</sup></p>
---	---

La similitud es evidente, si bien las secciones no coinciden exactamente. Es importante constatar para el análisis musical que la elección de la estructuración del género forense pone énfasis en lo que Quintiliano denomina “acusación y defensa”, es decir en la oposición entre la exposición positiva de las pruebas que favorecen a la causa y la denostación de las pruebas contrarias. Esta antítesis se expresará en las secciones de confutación y confirmación, las cuales en nuestro análisis (junto con la proposición) estarán englobadas bajo el término latino de *argumentatio*. En música veremos que esta oposición se realiza por diferentes medios (melódico-motívicos, rítmicos, armónicos) pero que fundamentalmente (aunque no siempre) tienden a presentar una confrontación entre el afecto principal de la pieza, asociado a una tonalidad y afectos contrarios representados por otras tonalidades contrastantes.

En los párrafos siguientes (§ 5 y § 6), Mattheson afirma que sería demasiado pedante para un compositor seguir estrictamente el orden académico de las secciones, sin embargo sostiene que los compositores antiguos las utilizaban aún sin saberlo. Para Mattheson, en una buena “melodía” (en el sentido de pieza o composición) siempre es posible distinguir estas secciones:

[...] Sin embargo, no se puede negar que si se examina cuidadosamente tanto buenos discursos como buenas melodías pueden encontrarse estas partes -o, al menos, la mayoría de ellas- una atrás de la otra en una buena secuencia [...] (Lenneberg, 1958: p. 194) (Mattheson & Harris, 1739, p. 470)

<sup>23</sup> En la transcripción del párrafo cuarto, omitimos el párrafo con la comparación ya citada entre la *dispositio* y un edificio (ver *supra*). El subrayado es nuestro.

Esta afirmación, que pareciera orientada a legitimar el análisis, surge también de la idea imperante en la estética musical, sobretodo francesa, a partir de mediados del s. XVII, acerca de la “naturalidad” de algunos discursos, que la retórica vendría a validar con el método. Dice Mattheson:

Incluso en una conversación común la naturaleza nos enseña a usar ciertos tropos, ciertos sentidos sugeridos de las palabras, ciertos argumentos o razones, y a colocarlos en cierto orden aunque el hablante nunca haya oído mencionar las reglas de la retórica y las figuras. Este instinto mental muy natural, que nos obliga a presentar todo en buena forma y orden, ha proporcionado a algunas mentes ingeniosas las bases para sus reglas. Hasta ahora el panorama al respecto ha sido oscuro en el campo de la música. Esperamos que de a poco se ilumine y trataremos de hacer una contribución con esta finalidad. (*Ibidem*, el subrayado es nuestro)

El concepto de imitación de la naturaleza ha sido una idea rectora en el pensamiento estético anterior a Baumgarten y la concepción subjetiva de la belleza. Su relación con lo textual y por ende, su posible regulación por las reglas retóricas lo conecta con lo “natural”.

Este concepto es el que Braunschweig denomina “genealogía”. Genealogía en el sentido de referencia a un origen natural situado en el pasado es lo que pareciera conectar todas las líneas de pensamiento estético de los s. XVII y XVIII que relacionan las artes con el texto. La retórica puede estar situada cerca de este origen natural y sus mecanismos comunicativos lo denotan. Discurso llano en el origen, discurso con ornato en el presente, como artificio comunicativo. En la música, Braunschweig identifica el concepto al estudiar las explicaciones sobre el origen de las disonancias, el *canevas*, la ornamentación, etc. Por otra parte, la estética francesa enfatiza el gesto como una expresión somática del grito natural. La música, siguiendo este camino, se emancipa también de su “madre” textual, lo que posibilita la gradual legitimación de la música instrumental. El progreso es concebido por la genealogía Iluminista dentro de esta línea de sucesiva adición. (Brauschweig, 2001)

En los párrafos siguientes, Mattheson caracteriza cada una de las secciones explicando su función en relación al todo y a lo que se espera de la recepción en el oyente. Veremos cada una de ellas con el fondo de la retórica textual y la tradición clásica.

#### **4.1 Exordio**

Para la retórica clásica, el exordio es una introducción destinada a llamar la atención del público (juez, asamblea, etc.). Leemos en Quintiliano:

Los griegos con más fundamento lo llaman proemio. Pónese para conciliarse la benevolencia, atención, y docilidad [del receptor] [...]

Porque no hay otro motivo para este principio, sino el preparar los ánimos de los oyentes para lo restante de la oración. Esto se logra haciéndolos atentos, dóciles y benévolos, como dicen la mayor parte de los autores. No porque no se haya de cuidar de esto en lo demás del discurso, sino porque al principio se necesita más, para insinuarnos en el ánimo del juez y seguir adelante.” (Quintiliano, 2004, cap. I). El subrayado es nuestro.

Está claro que el *exordio* es una sección afectiva en la cual lo más importante no es informar (*docere*) sino cautivar al oyente. Vemos que ya la definición que brinda Burmeister en su *Musica Poetica*, refiriéndose al exordio musical es similar:

El exordio es el primer periodo o afecto de la composición, en general adornado con una fuga, por medio de la cual los oídos y la mente del oyente se vuelven atentos a la música, y se capta su simpatía.<sup>24</sup> (Burmeister, 1606, p. 72)

Es interesante notar que Burmeister habla indistintamente de un aspecto sintáctico y del contenido afectivo como sinónimos para la construcción de la forma. También destaca el tropo o figura que se utiliza para interesar al oyente: la fuga (imitación).

En este punto, debe quedar claro que el concepto de *exordio* difiere fundamentalmente del de exposición en música. La función expositiva en un discurso musical se reconoce como tal cuando sus elementos son luego desarrollados. La conjunción exposición-desarrollo es una estructura musical que coagula cuando el sistema tonal se proyecta cabalmente en la forma, como se aprecia en el género de "*allegro de sonata*" clásico y está íntimamente ligada a los procesos elaborativos y modulatorios.

Los motivos, que pueden o no aparecer en los exordios en la música barroca, no configuran un "tema" en el sentido clásico-romántico, sino que en general corresponden a un *locus topicus* codificado. Existen distintos tipos de *exordio* en la música barroca. Se diferencian según varios factores, entre otros: el tipo de música de los que forma parte, el *genus*<sup>25</sup>; la perspectiva, o punto de vista del analista<sup>26</sup>; etc. Es posible también que el

---

<sup>24</sup> *Exordium, est prima carminis periodus, sive affectio, Fuga ut plurimum exornata, qua auditoris aures & animus ad cantum attenta redduntur, illiusque benevolentia captatur.*

<sup>25</sup> Por ejemplo, la primera fantasía coral de la Pasión según San Mateo de Johann Sebastian Bach, considerada como exordio, está íntimamente ligada a la totalidad de la obra y es notoriamente diferente de la fanfarria que inaugura el Orfeo de Claudio Monteverdi, mera marca heráldica del Duque de Mantua y llamado de atención, desvinculada musicalmente de la pastoral que prologa.

<sup>26</sup> La Sinfonía de la cantata *Gottes Zeit*, conocida como *Actus tragicus* de Johann Sebastian Bach puede considerarse un exordio del resto de la pieza, a la vez, la primera sección de su *Sinfonia* introductoria puede analizarse como un exordio de la misma.



discurso no presente *exordio* de ningún tipo, si el asunto lo permite<sup>27</sup>. Estos rasgos proteicos refuerzan la idea de que las secciones que integran la *dispositio* no describen estructuras pre-figuradas o ideales que deben ser llenadas de contenido, sino más bien constituyen "funciones formales" destinadas a configurar un todo maleable en un proceso comunicativo, lo que Barthes (1974) denomina carácter operatorio de estas divisiones. Lejos estamos aún de las formas cerradas de la estética musical clásico-romántica.

El *exordio*, como constatamos en las fuentes, propone tres efectos comunicativos primordiales que deben producirse en el receptor del discurso, lo que en latín se denomina *attentum parare, docilem parare y benevolum parare*<sup>28</sup>. (ver cita de Quintiliano *supra*)

Promover una escucha atenta es una condición *sine qua non* de todo discurso. Un exposición con rodeos y circunloquios aseguran la atención, recurso que se denomina *insinuatio*, mientras que la docilidad en la escucha está relacionada con lo grato de prestarse a un discurso realizado "con arte". La benevolencia o simpatía se vincula con la identificación afectiva del oyente con el asunto a tratar. Quintiliano nos informa que el tipo de exordio y la estrategia constructiva del mismo dependerán del género o cualidad del discurso:

De aquí es que muchos dividen el exordio en dos partes: principio e insinuación. De forma que en el principio captemos la benevolencia y atención. Y como esto no puede hacerse a cara descubierta en los asuntos indecorosos, es menester que por insinuación nos ganemos los ánimos, principalmente cuando la causa no presenta buen aspecto, o porque de suyo es mala, o porque no es de la aprobación del auditorio y cuando alguna circunstancia daña para su defensa; como si tenemos presente al contrario o defensor suyo, o cuando vamos contra nuestro mismo padre, contra un anciano, un ciego, un niño. (Quintiliano, 2004, cap. I, VI)

Entonces, para discursos con un asunto difícil el *exordio* recurrirá en mayor medida al recurso de la insinuación. Veremos que en tópicos musicales serios y complicados, como los hacen referencia al afecto melancólico, la insinuación será indispensable.

Estos rasgos comunicativos están orientados, como todo el discurso, a "convencer" o "persuadir", es decir, involucran una situación de poder, ya que la estructura del discurso que estamos describiendo corresponde al género judicial o forense<sup>29</sup>. Los tratadistas de la *Musica Poetica*, suelen adoptar este género para analizar los discursos musicales como vimos que lo hacía Mattheson. Lutero sostenía que la música era un sermón sin palabras

---

<sup>27</sup> Lo que en la retórica clásica se describe como abordar el discurso *in media res*.

<sup>28</sup> Escuchar atenta, dócil y benévola (con simpatía).

<sup>29</sup> Los otros géneros que describe la retórica clásica son el deliberativo (discursos políticos, frente a asambleas) y el epidíctico (discursos de alabanza).

(Bartel, 1997), lo que implica reconocer no sólo su dimensión semántica, sino su capacidad para el *docere* y la persuasión. Existen diferentes estrategias musicales para lograr estos propósitos, que señalaremos en los análisis pertinentes.

Mattheson dice del *exordio*:

§7. El exordio es la introducción y el comienzo de una pieza en el cual se muestra el propósito y la intención de preparar al oyente y despertar su atención. En una pieza sin instrumentos, para voz y bajo solamente, la introducción a menudo está contenida en el preludio del bajo continuo. Cuando hay más que este acompañamiento, [la introducción] se encuentra en el ritornello. Llamamos ritornello a la parte ejecutada al principio por los instrumentos, porque después se repite y una pieza puede fácilmente tanto concluir como comenzar con él. (Lenneberg, 1958, p. 194) (Mattheson & Harris, 1739: pp. 470-471)

La alusión al *ritornello*, además de indicar un término de cuño italiano que alude a géneros como el *concerto* o el *aria da capo*, denota la importancia que comienza a tener en la época el retorno motivico para la definición de la forma. En particular, hace referencia a la relación del *exordio* con otras secciones que recapitulan como la *confirmatio* o que cierran la estructura como la *peroratio*. Dado que el ejemplo que Mattheson proporciona en el capítulo que analizamos es un *aria da capo* de Marcello<sup>30</sup>, las funciones de recapitulación y cierre están sustentadas en su mayor parte en el retorno de motivos y frases del inicio. Sin embargo, no toda la música que analizamos se comporta de la misma manera. Veremos que las secciones de confirmación y peroración pueden cumplirse sin acudir a la repetición de motivos que hayan aparecido en el *exordio* o *narratio*. Debido a ello, decidimos, como presupuesto metodológico no necesariamente basado en las fuentes, denominar *confirmatio* a la sección en donde se observa un retorno motivico explícito o literal y *probatio* (que en las fuentes retóricas aparece como sinónimo de *confirmatio*) a la sección que cumple con la misma función de oposición a la confutación y confirmación del afecto o tópico principal de la pieza sin hacer uso de la repetición de motivos del *exordio* o la *narratio*.

#### 4.2 *Narratio*

La *narratio* es considerada una sección del discurso por medio de la cual se relatan los hechos intervinientes en la causa, pero desde el punto de vista de las pruebas. En los discursos forenses, habitualmente sigue naturalmente al exordio. Leemos en Quintiliano:

---

<sup>30</sup> Aún no ha sido identificada el *aria* en cuestión, por lo tanto no se conoce el texto de la misma ni si la autoría es de Alessandro o Benedetto Marcello. Ver (Bonds, 1991) nota 114, pág. 89.

Pide la razón natural (y se practica muy frecuentemente) que estando preparado el juez en el exordio, se declare la cosa sobre que va a sentenciar. Esto es narración.

[...] Hay otra cuestión sobre si la narración debe seguir inmediatamente al exordio. Los que dicen que sí, parece no les falta razón para ello [sic]. Porque como el exordio hace al juez atento, dócil y benévolo, y no se puede probar una cosa de que aún no tiene noticia, pide el orden natural que se le dé un previo conocimiento de ella. (Quintiliano, 2004, cap. II)

Como relato no es necesariamente objetivo sino parcial, es una exposición persuasiva de los hechos. "La narración no es, pues un relato (en el sentido novelesco y como desinteresado del término), sino una *prótasis*<sup>31</sup> argumentativa." (Barthes, 1974, p. 69) Es por ello que Aristóteles la relaciona con la *argumentatio* (*apódosis*) como partes centrales del discurso ya que ambas secciones configuran un bloque demostrativo, por oposición a los segmentos "pasionales" de comienzo y fin del discurso (*exordio* y *peroratio*). (*ibidem*)

Por lo dicho anteriormente se deduce que una de las principales funciones de la narración es el *docere*, es decir el informar. Quintiliano sostiene que sus virtudes son ser clara, breve y verosímil. La complejidad del relato puede originar una partición (*partitio*, *divisio*), en especial cuando es necesario enumerar hechos o pruebas.

La mayor parte de los retóricos, en particular los secuaces de Isócrates, quieren que sea clara, breve y verosímil, cuya división me agrada [...]

Para disminuir el fastidio contribuye la división, como: *Diré lo que precedió al contrato, lo que sucedió en él y lo que pasó después*. De este modo estas tres narraciones pequeñas serán más tolerables que una larga [...] (Quintiliano, 2004, p. cap. II)

Veamos cómo Mattheson define la narración musical:

La *Narratio* es como si fuera un informe, una narración, a través de la cual el sentido y carácter del discurso mismo es puntualizado. Se encuentra en la entrada o comienzo de la parte vocal o de la parte concertada más significativa, y se relaciona con el *Exordium*, que la precedió, por medio de conexiones ingeniosas. (Mattheson & Harris, 1739, p. 471) (Lenneberg, 1958, p. 194)

Mattheson da por sentado que la narración sigue al *exordio*. Por otra parte, la considera relacionada con el *exordio* por medio de "conexiones ingeniosas"; veremos luego en su análisis del aria de Marcello que se refiere a relaciones e identidades motívic.

---

<sup>31</sup> Como término retórico, "prótasis" alude a la primera parte del período en que queda pendiente el sentido, que se completa o cierra en la apódosis.

En música, según la dimensión de la pieza analizada, vemos que las narraciones son a veces elaboraciones de lo que se ha planteado en el exordio o en otras ocasiones, segmentos translativos que nos conducen a otras tonalidades. Por estas razones, la *divisio* o *partitio* suele ser importante, identificándose en general más de una oración en la sección narrativa. A menudo, por la misma cualidad narrativa de la sección, que transcurre y no se cierra en sí misma, las oraciones son de tipo secuencial; así identificaremos por ejemplo figuras del tipo *gradatio*.

### 4.3 *Digressio*

Según la retórica clásica, eventualmente puede intercalarse una digresión (*digressio*<sup>32</sup>) breve al final de la narración para renovar el interés y la atención, si bien para Quintiliano tiene que estar justificada en una causa afectiva:

Por lo que hace a la digresión, ninguna cosa puede tener menos entrada que ella: y si hiciéremos alguna, sea muy breve, y tal que manifestemos que nos ha obligado a ello un afecto poderoso. (Quintiliano, 2004, cap. III)

Con respecto a la digresión, Quintiliano la define como un paréntesis<sup>33</sup> que trata sobre otro asunto pero que se conecta de alguna manera con el tópico principal:

Digresión es también (a lo que yo entiendo) el tratar extraordinariamente de cosa distinta del asunto, pero que tiene con él alguna relación. (*Ibidem*)

El uso que propone el maestro de retórica para la *digressio* está relacionado con aliviar a la audiencia de un tema demasiado serio, seco, complicado o grave. Por eso, luego de una narración especialmente enojosa es habitual colocar una digresión. Ahora bien, por su carácter de segmento ajeno al tema principal, aunque con alguna ligazón, Quintiliano afirma que puede aparecer en cualquier parte del discurso:

La digresión no es siempre necesaria después de la narración [...] Por lo común es útil antes de la confirmación [...] Tiene lugar en cualquier parte de la oración. [...]

Mi opinión es que no solamente en la narración, en cualquier otra parte debe explayarse de este modo el orador si lo pide la necesidad y lo permite el asunto. En todo el discurso puede usar de esta digresión, pero de modo que pegue con todo lo demás y no deje como desunida la oración si la unión es violenta. (*ibidem*)

En música, la digresión es toda oración o segmento que forma parte de una unidad sintáctica estructural mayor y que puede aislarse de la misma sin pérdida considerable del

---

<sup>32</sup> El significado de la palabra latina es “separación, desviación”.

<sup>33</sup> De hecho está relacionada con las figuras de *parenthesis*, *apostrophe* y *prosopopeia*.

sentido de esta última. Es lo que habitualmente se considera en sintaxis de la lengua una oración subordinada y en la sintaxis musical se la suele denominar “ampliación”. En nuestros análisis vamos a distinguir tres tipos de *digressio*, sólo uno de ellos descrito por Mattheson:

- 1) Las que conforman un segmento dentro de otro de configuración fuerte (como un período, por ejemplo) y que pueden ser extraídas del mismo sin que éste pierda sentido completo (ampliación interna).
- 2) Las que se alejan del discurso principal temáticamente o a través de una modulación, puedan integrar o no un segmento mayor. Es aparentemente el tipo de *digressio* que Mattheson describe, al analizar el aria de Mattheson (Lenneberg, 1958, p. 198) (Mattheson & Harris, 1739, pp. 474/494), como *apostrophe* (o *aversio* en la tradición retórica<sup>34</sup>), figura que implica un cambio de interlocutor, relacionado con la modulación a partir de notas sensibles propios de la teoría de la época<sup>35</sup>. Generalmente las identificamos después de una cadencia deceptiva o atenuada.
- 3) Las que configuran una oración por sí mismas, con principio y fin pero claramente poseen un asunto diferente o contrastante. Generalmente pueden retirarse del discurso sin que éste pierda el sentido completo (ampliación externa).

En todos los casos, la *digressio* implica un relato, un afecto diferente y un transcurrir del discurso por otros caminos. En el ámbito de la representación dramática, la *digressio* es considerada un *apostrophe* o *parenthesis*, utilizado muy a menudo por los actores para exponer su pensamiento al público sin que el resto de los protagonistas lo adviertan; recurso que se suele denominar “aparte”. Lo inverosímil del artificio está legitimado en las convenciones teatrales y requiere de ciertos cambios en la manera de emitir la voz y en la gestualidad. Al respecto citaremos un fragmento del tratado sobre arte dramática de Andrea Perrucci (Palermo 1615, Nápoles 1704) escrito luego de treinta años de experiencia como director, dramaturgo y actor:

---

<sup>34</sup> “Figura de pensamiento de las denominadas [...] ‘patéticas’ o ‘formas propias para expresar las pasiones’. Consiste en interrumpir el discurso para incrementar el énfasis con que se enuncia, desviándolo de su dirección normal, al mismo tiempo se explicita y cambia el receptor [...] Tradicionalmente el apóstrofe ha sido considerado una de las variedades de la *aversio* latina o de la *metábasis* griega que consisten en modificar la dirección del discurso [...] Observando un criterio estructural, el apóstrofe es una *metábola* [...], pues afecta a la lógica del discurso. Se produce en general por supresión/adición, es decir, por sustitución de unos semas por otros que producen mayor énfasis semántico [...]” (Beristáin, 1995, pp. 71-72)

<sup>35</sup> Por ejemplo, dentro del repertorio del *traverso* podemos citar el tratado “*L’Arte de Préluder*” de Jacques-Martin Hotteterre, en el cual se dan indicaciones precisas para modular a tónicas cercanas a través de las alteraciones de las notas principales de la escala.

Cuando se está dialogando con un personaje y sucede que se deba hablar sólo (por más que esto no sea verosímil), es necesario hacerlo; porque no hay otro modo de hacer comprender los afectos internos y los pensamientos más que revelándolos al público; es costumbre que en escena se haga de esta manera, sirviéndose de la figura del apóstrofe. Eso, sin embargo, debe ser hecho con elegancia y sin afectación, como si sucediese por casualidad y no artificialmente, con la voz ni tan alta (que parezca que el interlocutor escucha) ni tan baja (que los espectadores no escuchen), debiendo el compañero de escena demostrar estar entretenido, y no escuchar lo que dice el primero, como si aquello de hecho no formase parte del discurso.<sup>36</sup> Perrucci, Andrea, *Dell'Arte Rappresentativa Premeditata ed all'Improviso*, Nápoles, 1699, en (Costa, 2017, p. 77). El subrayado es nuestro.

La cita resulta interesante por reconocer lo inverosímil del recurso pero a la vez por destacar la importancia que el mismo representa para exponer afectos y pensamientos ajenos al relato principal (“como si aquello no formase parte del discurso”). Por otra parte, destaca la necesidad de una *actio* adecuada que aclare al receptor la utilización del tropo. La correcta identificación de la *digressio* será relevante asimismo para la ejecución del discurso musical y requerirá procurar recursos interpretativos especiales para distinguirla o contrastarla del resto del fluir musical.

Podemos ejemplificar cada uno de los tres casos de *digressio* en nuestro análisis del primer movimiento “Largo”, de la Sonata II Op. 2 de Pietro Locatelli (ver *infra*, 8.4):

- 1) *Digressio* entre compás 6:4 y 7:1. Si retiramos el fragmento, la frase cadencia normalmente a la menor.
- 2) *Digressio* entre compás 11:1 y 11:3:1. La cadencia interrumpida nos lleva a resolver en fa# menor en lugar de hacerlo en si menor. Es un claro caso de *apostrophe*.
- 3) *Digressio* entre compás 14:4 y 15:3:1. Los motivos diferentes y el afecto contrastante por aparecer inesperadamente la tonalidad de re menor en un contexto de re mayor configuran un gesto afectivo especialmente patético. Si retiramos la oración se pierde el contraste pero la continuidad del afecto principal y la sintaxis se conservan. (ver nota 48).

Quintiliano nos dice que es posible insertar un nuevo exordio entre *narratio* y *argumentatio* cuando los temas son lo suficientemente complejos, de manera de refrescar la memoria y atraer nuevamente la atención. (Quintiliano, 2004, Cap. 1, § IX-X)

---

<sup>36</sup>Texto original en italiano en <http://vecchiosito.bnonline.it/biblvir/perrucci/indice.htm>.

#### 4.4 *Argumentatio (Contentio): Propositio-Confirmatio-Confutatio-Divisio*

Como ya señalamos, Quintiliano sostiene que lo que define al género forense es la oposición entre la acusación y la defensa. Dice además que resulta más fácil acusar que defender. Como el defensor deberá negar y refutar las pruebas que se le presentan, deberá poseer mayor elocuencia. Por esa razón, las secciones que configuran estas funciones no están dogmáticamente definidas y variarán según el tipo de discurso que se precise elaborar.

Los autores clásicos denominan argumentación, también llamada *contentio*<sup>37</sup>, a la parte del discurso que agrupa las secciones de *confutatio* y *refutatio*. Entendida como el meollo del discurso, es la sección que sirve para establecer la credibilidad del punto de vista que defendemos. Es el momento en que se produce el agonismo dialéctico entre el argumento sostenido y su contrario. Estas dos secciones principales presentan entonces una función específica:

- 1) la *Confutatio* o *Refutatio* que consiste en una argumentación negativa que intenta demostrar lo insostenible de la posición contraria y sus pruebas.
- 2) la *Confirmatio* o *Probatio* que consiste en una argumentación positiva que demuestra la credibilidad de nuestra causa y la validez de sus pruebas

La proposición (*propositio*) previa tiene la función de presentar el verdadero contenido y propósito del discurso. Vimos que en la *chria* la narración no aparecía, ya que podía estar subsumida en la sección de proposición. Para Quintiliano, la narración contaba los hechos y la proposición se focalizaba en las pruebas que debían ser defendidas. Por eso es necesario que la proposición siga a la narración: una vez que los hechos fueron expuestos se procede a presentar las pruebas. Por ello también, la proposición está antes de la confirmación que constituye una de las secciones de la *contentio* o *argumentatio*:

La narración, según el orden natural, precede a la confirmación, pues debemos probar lo que primero hemos contado para este fin [...]

Dicen algunos que la proposición, como parte de la causa judicial, debe seguir a la narración. A cuya opinión respondo diciendo que por proposición entiendo el principio de toda confirmación. Ésta no solamente se pone antes de las pruebas, sino algunas veces al principio de cada una de ellas [...] (Quintiliano, 2004, cap. IV)

Mattheson define la *propositio* de la siguiente manera:

---

<sup>37</sup> Cf. nota 20.

La *Propositio*, o el discurso propiamente dicho<sup>38</sup>, contiene brevemente el contenido [sentido] o finalidad [propósito] del discurso musical, y es de dos tipos: simple o compuesto, a la cual también pertenece la *Propositio* variada u ornamentada en música, que no es mencionada en la retórica [textual]. [...] (Mattheson & Harris, 1739, p. 471) (Lenneberg, 1958, pp. 194-195)

A continuación en el mismo párrafo, Mattheson anticipa brevemente su análisis posterior de las proposiciones (simple, variada y compuesta) en el aria de Marcello. Recordemos que el autor ejemplifica su análisis de la *dispositio* en un *aria da capo*, sorprendentemente, sin proporcionar el texto. Por lo que se deduce en su análisis, las diferentes proposiciones se identifican con la aparición en diversas formas del tema o motivos principales del aria en la sección A de la misma. Este funcionamiento se relaciona de alguna manera con el recurso del *motto* en las arias italianas de los siglos XVII y XVIII.

En los párrafos siguientes (§10 y §11), Mattheson define la *Confirmatio* y la *Confutatio*. Es notorio que el orden de los párrafos esté invertido con respecto a la lista de secciones de la *dispositio* que figura en el §4. Ahora aparece en primer lugar la confutación y luego la confirmación<sup>39</sup>. En este orden aparecerán luego en el análisis del aria, ya que las confutaciones forman parte de la sección B de la misma y se considerará confirmación la vuelta a la sección A. Para Bartel, ambas secciones son habitualmente agrupadas bajo el término de *contentio* (ver *supra*) y su ubicación en la *dispositio* pareciera ser reversible, lo cual justificaría su diferente ordenamiento en el capítulo de Mattheson que estamos estudiando. (Bartel, 1997, p. 81). Butler sostiene lo mismo<sup>40</sup>, aclarando que Weissenborg (ver *supra*) en su esquema de la *chria*, parece dejar claro que los diferentes métodos de *amplificatio* son equivalentes a la *confutatio*:

[...] Esto se confirma por la aparición de la *confirmatio* siguiendo a los diferentes métodos de amplificación y justo antes de la *conclusio* en la adaptación de la *chria* a la fuga de Schmidt.<sup>41</sup> (Butler, 1977, nota 91, p. 105)

---

<sup>38</sup> Lenneberg (1958) traduce aquí “la proposición misma”: *the proposition itself*. (p. 194)

<sup>39</sup> Harrys en su traducción de del *Capellmeister*, invierte el orden de los párrafos 10 y 11, probablemente para que coincidan con la lista del párrafo 4.

<sup>40</sup> “Las siguientes dos secciones en el esquema clásico de disposición, *confirmatio* y *confutatio*, envuelven ambas la declaración de argumentos, la primera para reforzar el caso, la última para refutar los argumentos presentados contra él por la parte contraria. No sorprende entonces que estas dos secciones aparezcan a menudo unificadas bajo el término común de *contentio*, y su secuencia particular en el esquema de la *dispositio* parezca reversible.” *The next two sections in the classical disposition scheme, confirmatio and confutatio, both involve the statement of arguments, the former to strengthen the case, the latter to refute arguments brought against it by an opposing party. Thus it is not surprising that these two sections were often linked together under the single term contentio, and their particular sequence in the dispositio scheme seems to be reversible.* (Butler, 1977, p. 70)

<sup>41</sup> *This is confirmed by the appearance of the confirmatio following the various methods of amplification and just prior to the conclusio in Schmidt's adaptation of the chria to fugue.*



Como decíamos previamente, esta reversibilidad representa una posible aplicación flexible del esquema retórico de la *dispositio* a la música. Además, podemos constatar en los análisis que la sección de *contentio* o *argumentatio* muchas veces incluye más de un segmento con funciones de *confutatio* o *confirmatio*.<sup>42</sup>

Veamos entonces cómo Mattheson define estas secciones:

§10 La *Confutatio* es la resolución de las objeciones. En música esto puede ser expresado por medio de retardos<sup>43</sup> o por citar y refutar pasajes aparentemente extraños. Estos contrastes, cuidadosamente empleados, son una especial fuente de placer auditivo. Todo lo que vaya en contra de la proposición se resuelve y acomoda. Esta parte de la disposición, a pesar de ser una de las más bellas, no se encuentra a menudo en la música. (Lenneberg, 1958, p. 195)

§11 La *Confirmatio* es el ingenioso refuerzo de la proposición y aparece en melodías por medio de repeticiones sorprendentes (que no hay que confundir con las “reprises” comunes<sup>44</sup>). Lo que tenemos en mente son pasajes placenteros repetidos varias veces con todo tipo de variaciones agradables [...] (*Ibidem*)

Es claro en sus definiciones el carácter positivo de la *confirmatio*, en el sentido de corresponder motivicamente a lo planteado en la proposición y probablemente en el exordio también. La repetición de pasajes que refuerzan la proposición, variándolos, parecen suponer que se produjo previamente una oposición a los mismos. Mattheson pone el énfasis en la variación motivica, al igual que los tratadistas que abordan retóricamente a la fuga lo hacen con respecto a las variaciones que el sujeto de la misma puede sufrir. No hay aquí demasiado acento en las variaciones tonales, que para el pensamiento del autor, están íntimamente ligadas a la expresión de los afectos. Sin embargo, más adelante en el mismo capítulo al analizar la parte B del aria da capo hay referencia la diferencia semántica que produce en el mismo motivo el cambio de centro tonal.

La confutación entonces pareciera que produce la oposición al asunto principal de la música no sólo por cambios motivicos sino también por la aparición de disonancias y modulaciones. En el análisis del inicio de la parte B del aria, el cual ya citamos relacionado

---

<sup>42</sup> Ver propuesta metodológica sobre la denominación de *confirmatio* o *probatio* al final de la sección que trata del exordio, *supra*.

<sup>43</sup> Encontramos aquí una discrepancia en las traducciones inglesas. Lenneberg traduce por “*ties*” y evidentemente duda ya que coloca entre corchetes el término alemán [*Bindung*]. Harrys traduce “*combining*”, utilizando otra estructura de oración. Lenneberg pareciera referirse entonces a “retardos”, una de las posibles traducciones técnicas de *ties*, mientras que Harrys haría referencia a elaboraciones motivicas. Ambas traducciones tienen sentido. Me inclino por la primera ya que hace alusión a la aparición de disonancias, mientras que la elaboración motivica está implícita en el final de la oración de Mattheson.

<sup>44</sup> Lenneberg aclara que Mattheson con “reprises” se refiere a las repeticiones de secciones enteras, indicadas con un signo.

con el apóstrofe (§20, ver *supra*), Mattheson indica una serie de cambios de centro tonal y luego de un pasaje con retardos, la llegada a la tónica de re menor (cuarto grado) a través de una cadencia con la siguiente sentencia “*confutatio, rhetoribus dissolutio, nobis resolutio*”. O sea: “Confutación, para los rétores disolución, para nosotros [los músicos] resolución”. No queda claro por qué el autor sostiene que pese a ser una de las más bellas partes del discurso, raramente se encuentra en la música. Posiblemente, podemos aventurar, por provenir la tradición alemana de análisis retórico musical del repertorio imitativo y de la fuga, en donde la *confutatio* se realiza a partir de elaboraciones del sujeto y contrasujeto y de recursos contrapuntísticos. Sin embargo, en el repertorio que Mattheson denomina “moderno”, el más relacionado con la ópera italiana, los recursos de oposición son más amplios.

Al tratar la sección de *confutatio* en su análisis retórico de la fuga, Butler señala que la fragmentación temática es un recurso muy utilizado y teorizado por los alemanes. Ya Mattheson en su capítulo sobre la invención melódica (Cf. capítulo IV, §15 y ss.) del *Capellmeister* partía de la fragmentación para la creación de un nuevo sujeto.

Butler también cita al teórico italiano Giovanni Bontempi (c. 1624-1705) que ejemplifica la elaboración motivica que puede ocurrir en la confutación de una fuga a partir de unidades menores del sujeto que denomina “*particelle*”.

En las otras partes, no pudiendo tampoco tener los Sujetos completos, se adaptarán sus miembros, que son las “*particelle*” [partecitas] de los mismos Sujetos [...] <sup>45</sup> En (Butler, 1977, p. 80)

El proceso de la fragmentación de los motivos es habitualmente designado en la teoría retórico-musical como *distributio*, la cual en realidad es una figura o tropo que a veces también es designada con el término de *divisio*. Ya mencionamos que *divisio* puede considerarse también como una sección de la disposición del discurso y algunos autores así la tratan. Su importancia radica en la elaboración temática de raíz lógica, ya que construye a partir de unidades menores. Butler también cita al teórico Johann Adolph Scheibe (1708-1706) que comenta la figura retórica de *distributio* de la siguiente manera:

[...] disección (*distributio*). Aparece cuando se trabaja el principal sujeto de una pieza de tal manera que se observa especialmente cada una de sus partes, una después de la otra. Si se quiere quizás diseccionar el tema de una fuga que era un poco largo, entonces se debe primero tratar una frase o compás y luego también el fragmento que queda de manera similar, y

---

<sup>45</sup> *Nelle altre Parti, non potendo nemeno havere i Soggetti interi, si addatteranno i membri loro, che sono particelle degli stessi Soggetti [...]*

consecuentemente se podrían considerar todas las partes del sujeto principal como frases especiales y aislar las unas de otras por tratamientos diferentes. Esta figura contribuye de gran manera a la completa e ingeniosa elaboración de una fuga [...] *Der kritische Musikus* (Hamburgo, 1745), pp. 692-93, en (Butler, 1977, p. 83)

Este proceso de elaboración por división es una de las características más importantes de la sección de la confutación, además de la aparición de disonancias o “melodías extrañas” como afirma Mattesohn.

Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) es uno de los teóricos que consideran la división como una sección de la *dispositio*. Afirma que en la fuga se encuentra luego de la primera exposición temática. (Butler, 1977, p. 84) Lo interesante de su planteo es que caracteriza el procedimiento en relación a la precisa expresión de los afectos, de la misma manera en que lo hace el lenguaje, utilizando sinónimos, paráfrasis, etc:

La subdivisión de un tema principal sirve para examinar el material musical desde varios puntos de vista [...] La intención de una composición es expresar tanto un sentimiento individual como uno general. En ambos casos las relaciones y circunstancias son tan diversas que los sentimientos no pueden ser aclarados suficientemente sin disolverlos en partes separadas. Esta disolución emplea recursos similares a los lingüísticos: por ejemplo, en música tenemos también expresiones sinónimas, diversas formas de paráfrasis, reemplazos [*hyperbaton*], etc. Incluso una individualización de sentimientos generales puede ser expresada musicalmente [...] *Allgemeine Geschichte der Musik* (Leipzig, 1788-1801), en (Bartel, 1997, pp. 241-242).

Sinteticemos algunos de los procedimientos citados que podemos encontrar en la sección de *confutatio* con el fin de producir la refutación del asunto propuesto:

- disonancias
- retardos
- modulaciones
- segmentos sintácticos contrastantes (“pasajes extraños” para Mattheson, también *apostrophes*)
- fragmentación (*divisio*) y elaboración motívica
- afectos que divergen o contrastan con el afecto principal. Individualización de sentimientos generales (Forkel)

Veamos ahora cómo funcionan estos conceptos con un ejemplo.

Analizaremos brevemente el Aria *Seele, deine Specereien sollen nicht mehr Myrrhen sein*, para soprano con *flauto traverso* obligato del Oratorio de Pascua (*Kommt, eilet und*

*laufet, ihr flüchtigen Füße*), versión de 1748/9, BWV 249 de Johann Sebastian Bach. El objetivo es observar cómo la *divisio* o fragmentación y alguno de los otros elementos enumerados más arriba son utilizados a fin de oponerse al asunto principal del Aria en la sección de la *confutatio*. El análisis podría enfocarse sólo en el aspecto motivico sin considerar al texto, de la misma manera en que lo hace Mattheson con el aria de Marcello, pero igualmente haremos alusión a algunos aspectos del texto y el contenido general de la pieza.

Se trata de un *aria da capo*, con una larga sección A y una sección B más breve. El *da capo* está indicado completo, por lo que el peso formal de la sección A es considerable. Siguiendo a Mattheson, distinguimos una *dispositio* completa en la sección A. La sección B (*medium*, para la *dispositio* tripartita) cumple el rol de *confutatio* en el esquema ABA, con una modificación en el afecto principal y una pequeña novedad temática, aunque los motivos siguen siendo fundamentalmente los mismos. En el análisis, nos referiremos al *exordio* a cargo de la flauta y a la *confutatio* de la sección A. Haremos una breve alusión a los cambios motivicos que se producen en la sección B relacionados con la confutación.

El contenido afectivo del aria y también algunos detalles de los motivos presentan vínculos con el *Adagio* que configura la sección B (*medium*) de la Sinfonía inicial de la cantata. Las secciones A y A' (*principium, finis*) de la Sinfonía se hallan en RE mayor y están instrumentadas con un gran despliegue de trompetas y timbales, como corresponde al afecto dominante de una cantata cuyo asunto es la Resurrección<sup>46</sup>. Sorprendentemente, tanto el *Adagio* como el *Aria*, ambos en si menor, son de una tristeza profunda y una gran melancolía que no pareciera adecuada al tópico de exultación. Por otra parte, la duración del *Aria*, con su extensa sección A, es considerablemente mayor con respecto a las otras piezas que conforman la cantata.

Desde el punto de vista del contenido semántico y sintáctico el *Aria* es de una gran complejidad que por supuesto, no agotaremos aquí. El texto, que pertenece a Christian Friedrich Henrici (Picander), es el siguiente:

Sección A *Seele, deine Spezereien*  
Alma, tus aromas  
*Sollen nicht mehr Myrrhen sein.*  
ya no serán de mirra.

---

<sup>46</sup> La versión original de esta cantata era la “*Schäferkantate*”, ‘Cantata Pastoral’ (*Dramma per Musica*) destinada al cumpleaños del Duque Christian of Sachsen-Weißenfels, en 1725. Bach adapta la pieza para su uso litúrgico a principios de 1730 y la titula Oratorio. Las partes originales de la versión “Pastoral” se han perdido.

Sección B *Denn allein*

Porque sólo

*Mit dem Lorbeerkränze prangen,*

con el adorno de la corona de laurel

*Stillt dein ängstliches Verlangen.*

se aliviará tu angustioso anhelo.<sup>47</sup>

El poema hace referencia al relato de los evangelios en el cual las mujeres van a unguir con mirra el cadáver de Jesús para los rituales funerarios. La mirra es una resina que se disolvía en aceite y que tenía, además de perfume, efectos embalsamadores. Cuando las mujeres arriban a la tumba, ésta está abierta y el cadáver ha desaparecido. Alguien les dice (después se sabe que es un ángel) que Jesús resucitó. Las mujeres quedan aterrorizadas frente a lo sobrenatural, por lo que podríamos aventurar que los afectos principales son de angustia, desasosiego o estupor. Aquí termina el Evangelio según San Marcos en su versión original.

El alma sube al cielo al igual que los aromas y vapores de la mirra, lo cual parece que no será posible porque el cuerpo no está en la tumba y el rito fúnebre no se pudo consumir.

Es interesante el rol de la flauta, ya que prácticamente no comparte sus motivos con la parte de soprano. Pareciera que el instrumento asume la función de exponer los afectos principales de las mujeres o del alma misma, convirtiéndose en una especie de personaje trágico que mima sus pasiones sin palabras<sup>48</sup>. La soprano, por otra parte, asume su rol de narrador/observador como parece sugerirlo el apóstrofe del poema: ella (¿cada uno de nosotros?) le habla al alma. Por eso, es importante entender el rol retórico que asumen los motivos de la flauta en el extenso *exordio*.

La metáfora del ascenso de los aromas y del alma está descrita por Bach con la figura de la *hypotiposis* en la primera sección (ver sección 1 en el ejemplo 31): ascenso (motivo  $a_1$ ) con intervalos cada vez más amplios en *gradatio* en los compases 1 y 2. Ya en el *exordio* observamos el desarrollo motivico, a través de la figura de *paronomasia* y el *ars combinatoria*: el motivo  $b_2$  se relaciona con la bordadura en  $a_1$  y el motivo  $b_3$  modificará su último intervalo para configurar al motivo  $c_1$ . La sección 2 pareciera relatar el dolor del alma o de las mujeres al introducir el tópico

<sup>47</sup> Agradecemos a la Prof. Sandra Girón por las sugerencias en la traducción y a la Lic. Clara Cortazar por las implicancias hermenéuticas y litúrgicas del texto.

<sup>48</sup> Este procedimiento dramático de “personificar” un instrumento lo usa Bach por ejemplo en el Aria para contralto “*Ebarme dich*” de la Pasión según San Mateo, en donde la “perfección” de la línea del ritornello del violín nunca es alcanzada por la voz que jamás canta una versión completa del mismo. Sumado al hecho de que el acompañamiento está armado con el “halo” de cuerdas que enmarca a Jesús, podríamos suponer que la línea del violín representa la perfección del alma divina que los humanos pretenden alcanzar pero nunca lo logran. Para abundar más en el tema ver (Butt, 2010, p. 79 y ss.)

(ampliamente generalizado en la música barroca) de los sollozos o lamentos (motivo  $c_2$ ). El último de los motivos de “sollozo” (c. 6:1) enlaza con una nueva aparición del motivo  $a_1$ , generando otra variante que denominamos  $a'$ . En la sección 3 del *exordio* aparece un nuevo motivo (d) que es la suma y combinación de otros ya escuchados:  $b_2+a_2+a_1+b_1$ . También podemos considerar que el motivo que se extiende del c. 9:2 al 9:3:1:1 es una variación (*paronomasia*) de  $a_1$ . Luego de dos compases de *catabasis* melancólica (c. 9 y c. 10), comienza una *gradatio* en *anabasis*, con el mismo motivo d (c. 11 a c. 13) que culmina en el *re'''* (c. 14:1) de la sección 4, también la nota más aguda de la anterior sección<sup>1</sup>, para seguir con una rápida *catabasis* en tresillos (motivo e) que recuerda por una lado al motivo descendente  $b_1$  y por otro lado, considerando las dos primeras notas de cada tresillo y luego la bordadura que produce la tercera nota, resulta una variación del motivo de los “sollozos” ( $c_2$ ).

Inmediatamente antes del comienzo del aria, en el final del recitativo, los solistas dicen:

Bajo [relator]: “con saladas lágrimas  
y melancólica añoranza,  
le habían destinado una unción,

Soprano y alto [mujeres en 1ª persona]: que en vano hemos preparado.”<sup>49</sup>

El oyente entonces es inducido a pensar que el *exordio* de la flauta ilustra el estado de ánimo de las mujeres que encuentran la tumba vacía. Recién en la *narratio*, la soprano introduce el apóstrofe del texto al alma, lo cual complejiza la situación psicológica: ¿cada una de las mujeres le habla al alma de Jesús?, ¿la soprano es un narrador objetivo apostrofando al alma?, ¿somos cada uno de nosotros dirigiéndonos a nuestra alma o a Jesús? De cualquier manera, queda claro que los diseños motívicos de la flauta y los de la soprano no son los mismos.

Hay otros elementos en el bajo continuo (que no incluimos en el ejemplo) que refuerzan el carácter melancólico del aria como ser la cadencia frígida al final de la primera frase (c. 3:3 a c. 4:1) y el despojado bajo en pizzicato apoyando a la melodía al principio sólo por compás, luego por tiempos (cortos, indicados con corchea y silencio de corchea) en el momento de señalar el tetracordio melancólico<sup>50</sup> que desemboca en la cadencia frígida (c. 3 y c. 4), o avanzando por solemnes yambos.

---

<sup>49</sup> *Hat mit gesalznen Tränen/Und wehmutsvollem Sehnen/Ihm eine Salbung zugedacht,/Die ihr, wie wir, umsonst gemacht.*

<sup>50</sup> Denominamos así al tetracordio que finaliza con una cadencia frígida, como por ejemplo LA-SOL-FA-MI y sus trasposiciones. Resulta casi un lugar común en el género del lamento.

### Ejemplo 31:

*Exordio del Aria Seele...*, Oratorio de Pascua, BWV 249 de J. S. Bach, cc. 1-17

Están claros los procesos de elaboración de motivos que utiliza Bach en el *exordio*. Coinciden con los que describen Mattheson, Scheibe y Forkel citados más arriba, en especial los relacionados con la fragmentación que da lugar a nuevas configuraciones (figuras de *divisio*, *distributio*, *paronomasia*, etc.)<sup>51</sup>. Es interesante hacer notar el contenido afectivo que identifica a los distintos motivos o conjunto de motivos, ya que veremos, de acuerdo con Forkel, el rol que asumirán en la confutación.

Analicemos ahora cómo se produce la confutación de la sección A del Aria (ver ejemplo 32) y luego nos referiremos brevemente a la sección B de la misma. El texto es el mismo que aparece en toda la sección A (ver *supra*), por lo que los recursos refutatorios no están relacionados con el sentido de las palabras.

La sección comienza con el motivo principal de la soprano en fa# menor. Recordemos que Mattheson afirma que si bien los motivos pueden ser idénticos, su significación y función formal pueden cambiar si están transportados a otra tonalidad. De todas maneras, la frase de la soprano no es idéntica ya que presenta un cambio de dirección abrupto con un salto de sexta ascendente al mismo tiempo que comienza la flauta. Si bien no nos vamos a detener en el análisis de los motivos de la voz de soprano, constatamos hasta ahora algunos aspectos propios de la refutación: la tonalidad y la *exclamatio* o *ecphonesis* representada por el salto de sexta y el final agudo de la frase

<sup>51</sup> Figuras que estudiaremos más adelante cuando abordemos los análisis dedicados a la *elaboratio* u *ornato*.

(“pasajes extraños” según Mattheson). Constatamos que los motivos de la soprano son diferentes a los de la flauta (salvo quizás por los melismas de tresillos de los cc. 51 y 52, pero aquí en la voz son ascendentes, lo cual refuerza el carácter enfático y no depresivo del motivo similar en la flauta): no se percibe entonces un diálogo, sino que cada uno de los interlocutores pareciera estar encerrado en sus propias ideas. La flauta entonces tiene intervenciones fragmentadas (*divisio, distributio*) a lo largo de toda la sección. Su primera aparición combina los motivos *a*<sub>1</sub> y *b*, en la zona alta del registro, coincidiendo con el gesto enfático de la soprano aunque con sus propias “palabras”. Recordemos que el *re*''' fue la nota más alta que se alcanzó en el *exordio* con el motivo *a*, luego de una *gradatio*, que hacía referencia a la elevación de los aromas de la mirra como metáfora de la elevación del alma; en este caso, estamos por así decir “elevados en los cielos”. La frase nos lleva a LA mayor, tonalidad lejana afectivamente de si menor<sup>52</sup>, ya no patética, sino exaltada. La flauta interviene nuevamente luego de un compás de silencio con el motivo *a'*, que como recordamos aparecía en el *exordio* en la sección 2 caracterizada por los “sollozos”. Pero aquí no encontramos el motivo plañidero y lo que sobresale es la idea de ascenso de *a'*, sobretodo porque es repetido en *gradatio* ascendente luego de un compás de silencio. Luego de un nuevo compás de silencio la flauta retorna con tres intervenciones aisladas del motivo *d'*, también en *gradatio* ascendente (cc. 54, 55 y 56). Constatamos que hasta ahora, los comentarios de la flauta tienden a ser enfáticos, con una exaltación cada vez mayor, lo que contrasta con la melancolía del *exordio*.

La armonía pasa por RE mayor y llega a mi menor. Luego de otro compás de silencio interviene la flauta con su frase más larga conformada por el motivo *e'* (tresillos) y una *gradatio* en *catabasis* que desemboca en la dominante de si menor (podemos decir que la flauta termina con la figura de *interrogatio*), un compás antes de que la soprano cierre la sección con su frase cadenciando a si menor. El contenido descendente de la frase, la alusión al tópico de los “sollozos” en los tresillos, la figura de *dubitatio* que caracteriza al motivo *d'* (al igual que al motivo *d*) y el final de frase en *interrogatio*, nos acercan progresivamente al afecto y tonalidad principal de la pieza. Luego de la cadencia, el *exordio* se repite en su totalidad con función de *confirmatio* y *peroratio* a la vez, antes de abordar la parte B del aria.

Por lo tanto, podemos constatar que la refutación se realizó a través de los aspectos que enumeramos más arriba deducidos de las fuentes: disonancias (no especialmente en

<sup>52</sup> Si menor para Mattheson es “extraño, hosco y melancólico; es por lo que aparece tan raramente. Quizás es también la razón de que los Antiguos lo hubieran desterrado de sus conventos.”; para Rameau es “dulce, tierno” y para Schubart expresa “paciencia, en espera tranquila de su suerte y de la resignación a la voluntad de Dios. Su lamento es tan dulce que nunca se desata en murmullos o chillidos injuriosos.” Por el contrario, los mismos autores opinan sobre LA mayor: “Esta tonalidad debe sobrecoger. Brilla inmediatamente, y más para las pasiones plañideras y tristes que para la diversión.”; “alegría, júbilo”; “Este tono contiene declaraciones de amor inocente, satisfecho de su condición, [...] conviene particularmente al violín. Ver de nuevo al ser amado. alegría juvenil. Confianza, Dios.” Johann Mattheson, *Das Neu-eröffnete Orchestre*, Hamburgo, 1713; Jean-Philippe Rameau, *Tratado de armonía*, París, 1722; Christian Friedrich Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Viena, 1806. (Steblin, 1981)



forma de retardos, aunque los hay, sino fundamentalmente a través de *salti duriusculi* en la interválica de los motivos); modulaciones; “pasajes extraños” o contrastantes; fragmentación (*divisio*) y elaboración motívica, junto con afectos que divergen o contrastan con el afecto principal.

En relación con este último punto, recordemos que Forkel asigna a la *divisio* la función de individualizar sentimientos generales. La fragmentación de la participación de la flauta en esta sección pareciera apuntar más claramente a la personalización del instrumento como un personaje del tejido dramático, ya que sus comentarios no hacen coincidir sus “palabras” con el texto musical de la soprano. Su “exaltación” se hace desde la indignación o la angustia, como afectos más individualizados y episódicos, que la depresión o el estupor predominante en el exordio, producto en las mujeres del hecho de encontrar la tumba vacía.

La parte B presenta aspectos refutatorios más complejos de los cuales sólo señalaremos la construcción de un nuevo motivo a partir de la *hypotiposis* de la corona de laurel. La corona de laurel hace referencia a la que se sostenía por sobre la cabeza de los generales romanos victoriosos en la ceremonia del triunfo; un esclavo se encargaba de hacerlo y cada tanto tenía la obligación de decirle al victorioso “recuerda que morirás” (*memento mori*) para que la gloria no lo ensoberbeciera. El texto poético del aria dice que “sólo la corona de laurel”, como metonimia del triunfo, “aliviará la angustia del alma”: se refiere al triunfo sobre la muerte de la resurrección de Jesús y a la promesa de redención y vida eterna que esto implica.

Este texto aparece señalado con el único motivo del aria en que la flauta y la voz proceden paralelamente en *noema*, con intervalos de sexta. Esto nunca había sucedido, salvo de forma fragmentaria en otros segmentos pero correspondiendo con motivos diferentes en cada una de las voces. Reproducimos *infra* los cc. 81-82 (ver ejemplo 33). El motivo se repite de la misma manera en los cc. 85-86, 96-97 y 105-106.

Quizás la referencia a aspectos que la crítica tradicional suele denominar de “extramusicales”, como podrían ser la asociación de los motivos con determinados afectos o contenidos narrativos, puedan ser criticados. Es evidente que no abogamos por un tipo de escritura crítica similar a la puesta en boga por el Romanticismo que metafóricamente el discurso sobre la música, la cual, por definición estética, era inefable. Es indudable también que el asignar contenidos conceptuales o metafóricos (el ascenso del alma o de los vapores de la mirra) a estructuras sonoras es arbitrario.

Ejemplo 32:

Sección de *confutatio* del Aria *Seele...*, Oratorio de Pascua, BWV 249 de J. S. Bach, cc. 46-63

**CONFUTATIO**

paronomasia de  $a_1$       paronomasia de  $b$

46 Flauta

Soprano

Bajo

See - le, dei - ne - Spe - ce - rei - en sol - len nicht mehr  
Alma, tus aromas

fa # menor

49

Myrr - hen - sein, See - le, dei - ne - Spe - ce - rei - en See -  
ya no serán de mirra

La mayor

52

le, See - le, dei - ne - Spe - ce - rei - en sol - len nicht mehr Myrr - hen

Re mayor      mi menor

56

sein, sol - len nicht mehr Myrr - hen sein, See - le, dei - ne

**CONFIRMATIO**

60

Spe - ce - rei - en sol - len nicht mehr Myrr - hen sein, sol - len nicht mehr Myrr - hen sein,

si menor

### Ejemplo 33:

Extracto de la parte B del Aria *Seele...*, Oratorio de Pascua, BWV 249 de J. S. Bach, cc. 81-82

Flauta

Soprano

Bajo

Mit dem Lorbeerkranze prägen denn allein  
Con el adorno de la corona de laurel

También es dificultoso, hoy día, casi trescientos años después, establecer los nexos entre significado discursivo y significante sonoro que el código establecido en la época podía aclarar a un potencial receptor. Hay algunas estructuras más comentadas (como los descensos por grados y a veces cromáticos para los “sollozos”) y otras menos documentadas, por lo cual hay que ser cauteloso en las asociaciones.

Sin embargo, el abordaje retórico de la música desde la metáfora del lenguaje en el período estudiado, daba por sentado que la ciencia musical “avanzaba” a favor de una inteligibilidad articulada. Volveremos sobre el problema más adelante. Aquí sólo resta señalar que el discurso entendido de esta manera es una herramienta fundamental para establecer criterios de interpretación. Saber que el instrumento puede representar un determinado “personaje” de un tejido dramático, o entender cómo funciona cada motivo en la confutación: tendiendo a la exaltación para luego volver al afecto plañidero en los tresillos (que por el cierto no están allí para mostrar solo un alarde de virtuosismo), llevará a adoptar estrategias prosódicas adecuadas en el momento de la ejecución. En esta sección en especial, nos interesan los recursos que le puede brindar al intérprete el especial conocimiento de la forma que supone la *dispositio* retórica.

#### 4.5 Peroratio

La sección final del discurso se denomina *peroratio* o *epilogus*. Los maestros de retórica distinguen entre *peroratio in rebus*, recapitulación destinada a refrescar la memoria y *peroratio in affectibus*, última oportunidad para realizar la moción de los afectos en sentido favorable a nuestros propósitos. Es así como la define Quintiliano:

A todo lo dicho se sigue la peroración, que unos llaman complemento de la oración y otros conclusión. Sus partes son recapitulación y movimiento de afectos. (Quintiliano, 2004, cap. I)

Mattheson al referirse a esta sección de la disposición también recalca las funciones de recapitulación y de moción de los afectos:

La *Peroratio*, en último lugar, es el final o conclusión de nuestro discurso musical y, más que cualquier otra sección, debe ser especialmente conmovedora. La conclusión se encuentra no sólo en la melodía misma, sino más a menudo en el posludio [*Nachspiel*], ya sea para el bajo continuo o para varias voces, y ya sea que este ritornello haya sido oído antes o no. Es costumbre que cerremos las Arias casi con las mismas [melodías] cantadas y tocadas con que las hemos empezado. Éste, consecuentemente, sirve tanto como peroratio o como exordio. (Lenneberg, 1958, p. 195), (Mattheson & Harris, 1739, p. 472)

Recordemos que Mattheson está ejemplificando la disposición con un *aria da capo*, por lo que el final de la parte A será la *peroratio* de toda la forma. En el Aria de Bach que analizamos, el *exordio* se repite enteramente en el *obligato* de la flauta al final de la sección A. No siempre sucede lo mismo en otros géneros, pero el hecho de que una de las funciones del epílogo sea “refrescar la memoria”, recapitulando elementos que anteriormente aparecieron hace que muchas veces cumpla también la función de *confirmatio*. Por otra parte, las funciones de *peroratio in affectibus* o *in rebus*, no implican necesariamente dos segmentos sintácticos discretos; muchas veces ambas funciones están incluidas juntas en la misma frase, con igual o distinto peso; otras veces forman unidades sintácticas separadas. Veremos en el análisis que las posibilidades son varias.

La función recapitulativa tiende siempre, desde el punto de vista sintáctico y perceptivo, a cerrar la forma. De todos modos, no hay que confundir dicha función con la recapitulación/reexposición de la forma *allegro* de sonata clásica, ya que en ella se produce un retorno de material temático y armónico que sufrió una elaboración específica previa en la sección del desarrollo. Esto no sucede con los géneros barrocos más cercanos a la retórica textual. Los elementos que se retoman para “refrescar la memoria” y cumplir la función conclusiva, no obligatoriamente son temáticos, pueden haber aparecido en el exordio o en la *narratio*; asimismo, ni siquiera es necesario que sean motivicos y sólo necesitan asumir el mismo afecto que constituye el asunto principal de la pieza. Ya vimos cómo se puede producir una refutación musical, proceso que no es del todo homologable a la elaboración de una sección de desarrollo en la forma sonata clásica.

Los teóricos suelen destacar la necesidad de una particular expresión de los afectos en esta sección. Forkel por ejemplo señala que este recurso se utiliza “[...] con el propósito de que los oyentes tomen conciencia por completo una última vez de la emoción que la pieza tenía como objetivo.” (En Butler, 1977, p. 98)

El recurso de la *peroratio in affectibus* es destacado también por Mattheson. En el párrafo 13 del capítulo catorce, dice:

Aquí también, un compositor ingenioso puede a menudo sorprender agradablemente a sus oyentes realizando cambios inesperados en los finales de las melodías al igual que en los posludios, dando una impresión muy placentera y pudiendo despertar así las emociones especiales que les corresponden. Este es el propósito real de la peroración. El tipo de final que irrumpe ex abrupto, también sirve como un medio útil de desatar emociones. (*ibidem*)

Recordemos que en los finales suelen aparecer detenciones (generalmente indicadas con un calderón) sobre acordes en  $\frac{6}{4}$  con función dominante (*interrogatio*) que sugieren improvisaciones cadenciales, en los géneros instrumentales. También, de acuerdo al tipo de discurso, pueden aparecer segmentos con *pathopoeia*, es decir fragmentos cromáticos o con intervalos tensos. En el género de sonata italiana pos-corelliana es común en movimientos lentos un nexo (*transitus*) con una cadencia a la dominante (frigia o no) que concluye en *interrogatio*: implica ornamentación por parte del intérprete (aunque algunas veces el compositor mismo la escribe) y conecta con el movimiento siguiente. En obras más extensas o complicadas, la función de peroración puede ser asumida por todo un número o movimiento: en la Pasión según San Mateo, BWV 244 el último número es una suerte de Sarabanda grave y calma en la cual se apostrofa a Jesús rogándole que descanse en paz. En las fugas es común cumplir la función de *peroratio in rebus* con un *stretto* final en el cual el sujeto es imitado a una distancia temporal menor y también es usual encontrar la función de *peroratio in affectibus* asumida por una sección final sobre un pedal de dominante. Butler cita al respecto a Carl Philipp Emanuel Bach:

Esta última [la nota pedal] aparece comúnmente en piezas estrictamente elaboradas, especialmente en las fugas al final [...] En este caso, los compositores acostumbran aglutinar todos los artificios de contrapunto posibles, en general, apretadamente. [en poco espacio] *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Berlín, 1753), en (Butler, 1977, p. 98)

## **5. *Dispositio* musical a partir de un texto**

Veamos ahora de qué manera la música sostiene o refuerza el significado del texto construyendo en el proceso una determinada *dispositio*. Elegimos tres ejemplos correspondientes a estilos nacionales diferentes, anteriores a la aparición del repertorio

específico de la flauta travesera barroca<sup>53</sup>. El objetivo es observar cómo los recursos de la *Musica Poetica* se afirman progresivamente en las estrategias compositivas y además constituyen un procedimiento transversal a los diferentes estilos. El orden de las piezas a analizar no es cronológico, sino que está basado en las diferencias de la puesta en música del texto. El primer ejemplo analiza una *dispositio* tripartita; el segundo desarrolla una *dispositio* más elaborada en una pieza indivisa y el tercero despliega la disposición del texto a través de varios movimientos discretos en una obra de mayor longitud. Es necesario recordar que para el análisis de la *dispositio* no podemos evitar hacer referencia a la *inventio*, a la *elocutio* e inclusive a la *actio*, sugerida a veces por los compositores en la construcción misma del discurso.

1 Jean-Baptiste Lully: *Petit Motet “O sapientia”*, s. d. (Lully, 1703)

2 Claudio Monteverdi: Madrigal “*Sfogava con le stelle*”, Libro IV. (Monteverdi, 1603)

3 Johann Sebastian Bach: cantata *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* BWV 106. (Bach, 1707)<sup>54</sup>

### **5.1 Francia: la *dispositio* tripartita en el *Petit Motet “O sapientia”* de Jean-Baptiste Lully”**

Los *Petit Motets* son composiciones breves, entre dos y nueve minutos aproximadamente, utilizadas en la liturgia de la iglesia galicana. Conservados en copias manuscritas tardías, la más antigua data de 1688, un año después de la muerte del Lully. La mayoría están escritos a tres voces más bajo continuo, con un estilo italianizante. Varios de ellos (como *O sapientia*) poseen textos que exaltan el Santísimo Sacramento y algunos los introducen con un *ritournelle* o *synphonia* introductoria.

Los versos del *Petit motet* que nos ocupa, están compilados a partir de dos textos de diferentes orígenes: “*Gustate et videte*” corresponde al Salmo XXXIV, un antiguo texto de comunión; desconocemos el origen del resto del texto<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> La pieza de J. S. Bach es anterior a las primeras obras publicadas para el Traverso en Alemania y también anterior al uso del instrumento por el mismo Bach. (Cf. *supra*)

<sup>54</sup> No reproducimos las partituras completas por razones de espacio. La referencia bibliográfica reenvía a enlaces en donde consultarlas.

<sup>55</sup> Antoninus Saur (S.J.) publicó en 1650 el libro *Sapientia Dei: in mysterio abscondita, novissimis temporibus revelata*. Agradecemos la información al Dr. Leonardo Waisman.

<i>O sapientia in misterio abscondita</i>	Oh sabiduría escondida en el misterio
<i>O veritas in nube latens</i>	Oh verdad oculta en la nube
<i>O Christi charitas</i>	Oh Caridad de Cristo
<i>Accedite christiani ad sacram mensam</i>	Acudid cristianos a la mesa sagrada
<i>Gustate et videte</i>	Gustad y ved
<i>quoniam suavis est Dominus</i>	cuan dulce es el Señor

En primer texto presenta una estructura que recuerda (si bien no lo es) una especie de silogismo, con dos premisas y una conclusión. A cada una de las dos primeras entidades invocadas por los vocativos “O” se les adjudica un lugar simbólico:

La sabiduría → escondida en el misterio

La verdad → oculta en la nube

La última entidad (*Christi caritas*) no se le asigna ningún lugar ni característica, pareciendo entonces que *sapientia* y *veritas* son predicados de *Christi caritas*, que describen o conforman de alguna manera su esencia. Independientemente de los contenidos dogmáticos que otorgan sentido a las oraciones o de las competencias del receptor para decodificarlo, este efecto se produce por medio de la peculiar estructura sin verbos<sup>56</sup> del texto:

Oh sabiduría [que está] escondida en el misterio

Oh verdad [que está] oculta en la nube

Oh [es la] Caridad de Cristo

Algo similar sucede con el segundo texto, en donde los verbos en imperativo “acudid, gustad, ved” (sobre todo los dos últimos) apuntan hacia “cuan dulce es el Señor”. Por lo tanto, ambos textos coinciden en la *dispositio* tripartita con secciones denominadas: *principium, medium, finis*. (Ver tabla XXIII)

Tabla XXIII:

Disposición del texto del *Petit Motet “O Sapientia”* de J. B. Lulli

<i>O sapientia in misterio abscondita</i>	<b><i>principium</i></b>
<i>O veritas in nube latens</i>	<b><i>medium</i></b>
<i>O Christi charitas</i>	<b><i>finis</i></b>

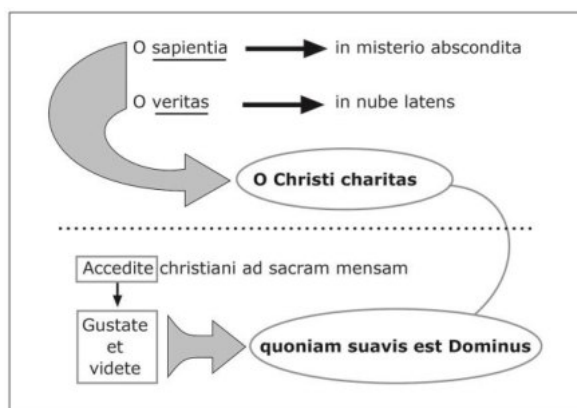
<sup>56</sup> Es muy habitual en las sentencias latinas omitir el verbo *esse* (ser o estar), como por ejemplo *Homo homini lupus* (El hombre es el lobo del hombre).

<i>Accedite christiani ad sacram mensam</i>	<i>principium</i>
<i>Gustate et videte</i>	<i>medium</i>
<i>quoniam suavis est Dominus</i>	<i>finis</i>

Consideremos que esta estructura tripartita implica una funcionalidad específica de cada sección. El *principium* plantea una manera de abordar el texto, el *medium* lo continúa o problematiza y el *finis* representa la conclusión o el cierre. Lo cual implica una versión abreviada de *dispositio*, subsumiendo el *principium* las funciones del *exordio* y *narratio*; el *medium* las funciones de *narratio* y *argumentatio* y el *finis* las de confirmación y peroración. Ambos *finis* (*Christi charitas* y *suavitas Domini*), entonces, aparecen emparentados o relacionados por la estructura y no sólo por el sentido (ver tabla XXIV).

Tabla XXIV:

Estructura del texto del *Petit Motet "O Sapientia"* de J. B. Lully



La manera en que Lully despliega el texto en el transcurso de la pieza, con sus repeticiones y reiteraciones, implica una suerte de *Actio* o declamación, al igual que la textura polifónica elegida, la cual sugiere además una variación de la disposición original tripartita. Veamos en el siguiente cuadro (ver tabla XXV) la nueva distribución del texto y una esquematización de la textura.

Ahora bien, si bien esta nueva *dispositio* parece corresponder con la textura elegida para las repeticiones del texto, responde también a causas exclusivamente musicales que analizaremos a continuación.



Tabla XXV:

Repeticiones del texto del *Petit Motet "O Sapientia"* de J. B. Lulli

O sapientia in misterio abscondita ----- O veritas, O veritas, in nube, in nube latens -----	<b>principium</b>
O sapientia ----- O sapientia in misterio abscondita ----- O veritas in nube latens -----	<b>medium</b>
O Christi charitas. O Christi charitas -----	<b>finis</b>
Accedite christiani ad sacram mensam, ad sacram mensam -----	<b>principium</b>
Gustate et videte quoniam suavis (suavis) est Dominus ----- Gustate et videte quoniam suavis est Dominus ----- Gustate ----- et videte ----- quoniam suavis est Dominus -----	<b>medium</b>
quoniam suavis est Dominus -----	<b>finis</b>

REFERENCIAS

Premiere dessus -----  
Second dessus -----  
Basse -----

Comenzaremos estudiando la musicalización del texto y luego nos abocaremos a la *symphonie* inicial.

PRIMER TEXTO:

**principium:**

Texto: *O sapientia in misterio abscondita* (ver ejemplo 34)

La puesta en música de la exclamación “O” comienza con una nota larga en el *1er. dessus*: *son filé, enflé et diminué* (Montclair, 1756, p. 98) [a] acompañada por un ascenso por grado del bajo (*anabasis*) [b]. Esto provoca un aumento progresivo de la tensión con un climax en el comienzo del c. 26, con la disonancia de séptima mayor *mib'-re''* que resuelve en el *do''* subsiguiente del canto [c]. Esta estructura de retardo (*syncopatio*) desemboca en una cadencia frigia al quinto grado [d]. Tanto la manera pausada de plantear la exclamación como la cadencia frigia, que siempre se considera un significativo de contenidos melancólicos o calma, tienden a

envolvemos en una atmósfera de paz o serenidad. Por otra parte, la cadencia frigia está habitualmente vinculada con estructuras abiertas, inconclusas que requieren completarse, conformando la figura denominada *interrogatio*. Esto coincide o expresa la estructura sintáctica del texto, puntuada por el silencio en el Bajo y el puntillo<sup>57</sup> en el Canto, que queda abierta al predicado musicalizado en la siguiente frase.

También, desde el punto de vista melódico, ambas líneas presentan características que nos ayudarán a identificar y reconocer el sentido del texto a lo largo del *Motet*. El Bajo termina su ascenso con un giro (*cercar della nota*) [e] para abordar el sexto grado bemolizado del modo para luego reposar en el quinto grado. Sabemos que esta nota puede ser natural o bemol, de acuerdo al comportamiento melódico (de hecho en el compás anterior, el *mi*' es natural), o, en términos más cercanos a la teoría de la época, según qué hexacordio se emplee para solmizar. En este caso, estamos cantando por bemol ya que Lully lo indica al comienzo de la pieza (en un modo dórico transpuesto<sup>58</sup>), empleando el hexacordio *mollis* que comienza en fa. Por lo tanto el sexto grado bemolizado (mi bemol en este caso) configura lo que en la teoría se denomina *fa super la*: cuando la melodía presenta sólo una nota por encima del hexacordio ésta siempre se canta como semitono ("fa"). Este rasgo que en la teoría melódica de los hexacordios implica un semitono descendente, considerando su uso melódico podría indicar calma, una cierta blandura, carácter afectuoso (lo contrario del semitono expresado con "mi", que sugiere ascenso, *emphasis*, etc.).

La palabra *sapientia*, a su vez está musicalizada con un descenso por grado (*catabasis*) [f] cuyas notas extremas (*do''-fa#'*) configuran un intervalo de quinta disminuida (*saltus duriusculus*) [g] y que finaliza también con un semitono descendente sobre la tercera del acorde<sup>59</sup>. Este *saltus duriusculus* nos induce a concentrar la atención en la palabra *sapientia*, pero este interés estuvo largamente preparado por la nota larga del canto, la *anabasis* del bajo y el *climax* de la disonancia. La tensión se resuelve en la pintura de la palabra por medio de los semitonos descendentes *mib-re* (*fa super la*) y *sol'-fa#'*, la cadencia frigia, la *interrogatio* y el movimiento general descendente, todos indicadores de afectos suaves, blandos, melancólicos o al menos reflexivos<sup>60</sup>. La música entonces funciona como un gesto de indicación orientador, como un dedo índice apuntando a la palabra *sapientia* y a sus "contenidos" musicales.

<sup>57</sup> Recordemos que los puntillos para la prosodia barroca implicaban un silencio denominado "silencio de articulación" (ver también Monteclair y otros)

<sup>58</sup> Segundo tono eclesiástico (*ton de l'Eglise*) para la teoría francesa contemporánea. Agradezco la indicación al Dr. Waisman.

<sup>59</sup> En la praxis performativa de los finales de frase en la tercera del acorde, habitualmente se incorporan dos "agrémentos": un *coulement* y un *tremblement*, es decir una apoyatura superior y un trino, que se interpretan en *diminuendo*, según los textos de la época, ablandando todo posible énfasis. Así toda la frase termina de manera evanescente.

<sup>60</sup> Cuando hacemos afirmaciones de contenido como la presente, no suponemos una esencia específica significativa para la música, sino que lo hacemos desde el pensamiento teórico de la época y desde el empleo de estos conceptos por los compositores contemporáneos.

El predicado de *sapientia* (*in misterio abscondita*), en la siguiente frase musical, se centra en la musicalización de las palabras *misterio* y *abscondita*. La primera está cantada con un intervalo de tercera menor ascendente (*sol'-la'-sib'*) [**h**] y que conforma también una tercera menor armónica en relación con el sol del bajo. *Abscondita* aparece nuevamente con un descenso *fa'-mib'-re'* (*catabasis*) [**i**] con el semitono *mib'-re'* [**j**], que nos recuerda el movimiento similar del *fa super la* del bajo con el que concluye la frase anterior. La *catabasis* de *abscondita* también refuerza el significado de la palabra (madrigalismo, *hypotiposis*). El bajo por su parte, vuelve a cantar un *fa super la*, esta vez el correspondiente al hexacordio natural (*la-sib-la*) [**k**].

Notemos entonces la recurrencia del uso de semitonos descendentes, con su correspondiente “significado”<sup>61</sup>, que como veremos funcionarán como un identificador de la palabra *sapientia* y sus contenidos a lo largo del *Mottet*.

Ejemplo 34: *Petit Motet “O Sapientia”* de J. B. Lulli, cc. 24-30

Texto: *O veritas, O veritas, in nube, in nube latens* (ver ejemplo 35)

El *2nd Dessus* entona ahora el segundo texto con un novedad: el cromatismo ascendente [**a**] para introducir la palabra *veritas*. Si bien el enlace entre la frase anterior y la presente está marcado por el *fa super la* del bajo, como indicamos más arriba, y por su movimiento descendente hacia la nota *do* (*catabasis*) [**b**], que nos recuerdan el “color” de la palabra *sapientia*, el ascenso de la melodía (*anabasis*) [**c**] a partir de un cromatismo cambia la percepción de la misma. Mattesohn (1739) nos informa que la figura retórica denominada “apóstrofe” (cambio de interlocutor en el discurso verbal) se emplea en música con la introducción de motivos en otro “ámbito” tonal a través de una alteración. Esta alteración en este caso está representada por la nota *si'* natural (se canta “mi” en la solmización) que altera el *sib* propio del modo principal del *Motet*. También el bajo canta “mi” (*SI* natural del c. 33) [**d**]. La palabra *veritas* alcanza un *climax* en la nota *do''* (que se repetirá luego con la palabra *nube*), *finalis* superior del nuevo modo [**e**]. Si bien la siguiente repetición del texto está musicalizada con un descenso que incluye un semitono “fa-mi” (se canta

<sup>61</sup> Ver nota 60.

“mi” en la solmización) [f], la palabra *veritas* concluye en la tercera del acorde, el cual esta vez es un claro DO mayor [g]. Podríamos aventurar que *veritas* entonces se diferencia claramente de *sapientia* a través del conjunto de los recursos retóricos puestos en juego.

El predicado de *veritas* (*in nube latens*), en la siguiente frase musical, está encabezado por un madrigalismo (*hypotiposis, mimesis*) que pinta a la palabra *nube*: un salto de cuarta ascendente hasta la *finalis* superior del nuevo modo (modo de do) [h] y un cambio de color sorpresivo por alterar la nota *la'* descendiénola a *la'b* [i]. Inmediatamente volvemos a escuchar esta nota alterada integrando una estructura de “fa super la” [j] y un descenso (*catábasis*) para concluir la frase [k]. El modo de do ahora presenta la tercera menor<sup>62</sup>. Todo lo expuesto nos hace relacionar la musicalización de las palabras *nube* y *latens* con lo que escuchamos con las palabras *misterio* y *abscondita*.

Ejemplo 35: Petit Motet “O Sapientia” de J. B. Lulli, cc. 30-38

Texto: O sapientia (cc. 38 a 40, ejemplo 36)

El *Basse* ahora entona solo el comienzo del texto, cerrando el conjunto de *Récits*<sup>63</sup> con que comienza la parte vocal del *Motet*. Se destaca el semitono *sol-lab* [a] que funciona como *fa super la*, rasgo que ya señalamos en relación con la palabra *sapientia-* y el ascenso cromático (*anabasis*) del bajo continuo [b], que relacionamos a su vez con la palabra *veritas*.

<sup>62</sup> El “mi b” aparece en la melodía, si bien no está indicado en el cifrado para el acorde final. Probablemente el continuista armonice este acorde con la tercera mayor, no sólo porque es lo lógico según lo indicado en la armadura de clave sino porque se trata de un final de frase, práctica habitual en el siglo XVII.

<sup>63</sup> *Récit* es un término genérico usado en Francia durante los siglos XVII y XVIII que se refiere a fragmentos o a piezas enteras para voz sola y por extensión, para instrumentos solos. Proviene de la tragedia hablada, significando aquí un monólogo apasionado, generalmente al final de la misma. No es un sinónimo de “recitativo” y es una de las características distintivas del estilo francés.

Ejemplo 36: Petit Motet “O Sapiaientia” de J. B. Lulli, cc. 38-40

38

Bass

O sa - pi - en - ti - a

B. C.

b

**medium**

Texto: *O sapientia in misterio abscondita* (cc. 41 a 45, ejemplo 37)

Lo primero que sorprende en esta nueva puesta del texto es la textura. Ahora las voces proceden de manera homófona. Desde el punto de vista retórico, este comportamiento puede ser descrito como la figura denominada *noema*, utilizada habitualmente por contraste con un contexto de polifonía imitativa como manera de resaltar un determinado texto. Inmediatamente escuchamos dos disonancias sucesivas en los compases 42 y 43 [a, b], configurando sendos retardos (*syncopatio*) [c, d] en las palabras *sapiaientia* y *misterio*. La palabra *abscondita* es cantada en el *Premier Dessus* con la figura del *fa super la* (*la'-si'b-la'*) [e] mientras que simultáneamente, el *Second Dessus* canta un semitono descendente a la tercera mayor del acorde [f] con una nota previa de escapatoria que podría describirse como una figura ornamental denominada *accént* o *accentus*<sup>64</sup> [g]. Después de los *récits*, esta nueva aparición del texto se escucha como elaboración de lo dicho previamente. Reconocemos los retardos y el tratamiento melódico, si bien no se trata de motivos con un sentido temático.

Ejemplo 37: Petit Motet “O Sapiaientia” de J. B. Lulli, cc. 41-45

41

1er. Dessus

O sa - pi - en - ti - a in mis - te - ri - o abs - con - di - ta

2nd. Dessus

O sa - pi - en - ti - a in mis - te - ri - o abs - con - di - ta

Bass

O sa - pi - en - ti - a in mis - te - ri - o abs - con - di - ta

B. C.

a b c d e f g

<sup>64</sup> Ver por ejemplo, entre otros, Bacilly (1679), Hotteterre (1715/1720), Monteclair (1756) y Rousseau (1768). La exigencia de que el *accént* concluya en la misma nota en la que se originó, se cumple aquí pues a la tercera (mayor) del acorde de dominante se le suele adosar un *coulement*. El silencio en el puntillo responde a la práctica habitual de no escribir un doble puntillo ni escribir silencios con puntillo. Ver (Rousseau, 1768, p. 441).

Texto: *O veritas in nube latens* (ver ejemplo 38)

El texto del segundo término del supuesto silogismo aparece también en todas las voces como *noema* casi estricto. Nuevamente *veritas* está precedido por la exclamación “O” en cromatismo ascendente (*anabasis*) [a]. La palabra *nube* cantada una quinta arriba (*hipotiposis*) [b] utilizando el semitono *do’#-re’* (mi-fa para la solmización) [c] que adelanta la resolución del retardo 4-3 cadencial [d] al quinto grado, produciendo así una suerte de “ondulación” melódica (también *hypotiposis*) [f]. Esta “ondulación” la podemos también percibir en el *2nd. Dessus* en los semitonos *fa’-mi’* de los cc 48-49 [g], con un par de figuras ornamentales (*accént* [h] y *anticipatio* [i]) que refuerzan esta idea peculiar de movimiento. Todas las voces se detienen en el V grado realizando el bajo continuo un giro descendente para volver a la tónica inicial (*transitus*<sup>65</sup>) [j]. Este comportamiento enfatiza la separación sintáctica entre las frases y la sensación de que accederemos a una nueva sección importante, en nuestro caso a la frase que “resuelve” el supuesto silogismo.

Ejemplo 38: *Petit Motet “O Sapientia”* de J. B. Lulli, cc. 46-50

**finis**

Texto: *O Christi charitas. O Christi charitas* (ver ejemplo 39)

En esta nueva sección observaremos la culminación y la expansión de los rasgos musicales identificados con *sapientia* y *veritas*, enfatizando así por un lado la resolución del “conflicto” del pseudo-silogismo y por el otro el cierre de una sección significativa del *Motet*. Todas las voces cantan el texto en una polifonía no imitativa pero con entradas sucesivas [a]. El *1er. Dessus* inicia con un retardo (*syncopatio*) [b] y finaliza su primera frase descendente (*catabasis*) [c] en la tercera (menor) del modo [d], a la cual accede con un giro (*quæsitio notæ/cercar della nota*) [e]. Comienza su segunda frase con un *mi’b* que se escucha en relación con el *re’* del *2nd. Dessus*

<sup>65</sup> “Fragmento de transición. Sirve para unir dos secciones retóricas con contenidos distintos (por ejemplo exordio-narratio) [...]” (López Cano, p. 177)

inmediatamente anterior en cruzamiento de voces como un *fa super la* [f]. Inmediatamente produce un salto descendente con un intervalo disonante de séptima disminuida (*saltus duriusculus*) [g]. Todos los rasgos descritos nos remiten a *sapientia*. Luego del *saltus duriusculus*, el *1er Dessus* concluye el texto *Christi charitas* con una “ondulación” como la utilizada para *nube latens* en la sección anterior [h] y que relacionamos con la palabra *veritas* por el uso de los semitonos ascendentes y el retardo cadencial 4-3. El *2nd Dessus* por su parte luego de iniciar su primera frase con una tercera menor descendente [i], inicia la segunda frase por arriba del *1er Dessus* [j] con un encadenamiento sucesivo (*gradatio*) de retardos (*syncopationes*) [k], el primero sin disonancia el segundo con una disonancia de séptima menor, en un descenso (*catabasis*) [l] hacia la *finalis* del modo. El giro ornamental [m] es similar al utilizado en la sección anterior para *nube latens* y en el primer *récit* del *1er Dessus* para *abscondita*. El bajo inicia su texto con la nota *mib*, produciendo una disonancia fuerte con el *1er. Dessus*, procediendo en un ascenso (*anabasis*) cromático (*passus duriusculus*) hasta la *finalis* superior del modo [n]. Este ascenso cromático remite al semitono ascendente (mi para la solmización) relacionado con la palabra *veritas* en el primer *récit*. Es así que los rasgos y figuras retóricas musicales que escuchamos relacionados con las palabras *sapientia*, *veritas* y sus predicados, ahora se funden y potencian para musicalizar/describir a *Christi charitas*. Por otra parte, toda la sección concluye categóricamente con una cadencia a la *finalis* del modo principal con todos sus rasgos característicos (retardo 4-3 y cadencia de soprano en el *1er dessus*, cadencia de tenor en el *2nd. dessus* y salto de cuarta ascendente en el bajo) [o], enfatizando así un cierre de sección importante con el cual finaliza el primer texto.

Ejemplo 39: Petit Motet “O Sapientia” de J. B. Lulli, cc. 51-57

SEGUNDO TEXTO:

**principium**

Texto: *Accedite christiani ad sacram mensam, ad sacram mensam* (ver ejemplo 40)

El bajo continuo enlaza la nueva sección (*transitus*)<sup>66</sup> con un descenso (*catabasis*) desde la finalis superior hasta la inferior del modo, pasando por la sexta bemolizada [a], con un comportamiento similar al acompañamiento del texto *O veritas* de los compases 30 a 32. Lo novedoso ahora es la textura polifónica imitativa, no utilizada anteriormente en el *Motet*, con entradas sucesivas encabezadas por un salto de cuarta ascendente al unísono y a la octava [b]. Esta musicalización es congruente con el sentido del imperativo *accedite* (acudid) y el cambio de interlocutor (*apóstrofe*). El relator se dirige ahora a todos los cristianos, es decir a un interlocutor colectivo y numeroso por lo que tanto el gesto musical enfático del intervalo de cuarta ascendente como las entradas sucesivas remiten a la imagen de alguien llamando insistentemente. Además la palabra *christiani* está enmarcada en un intervalo de tercera menor [c], al igual que lo estuvo *in misterio* (cc. 27-28). La siguiente frase es casi totalmente homofónica (*noema*) como manera de aclarar a dónde se espera que acudan los cristianos (*ad sacram mensam*). Por otra parte, finaliza en una cadencia frigia con todos sus atributos (semitono descendente en el bajo, retardo 7-6 en el *2nd. dessus*) [d] la cual, como ya señalamos, indica una interrogación, en este caso la necesidad de continuar con el discurso. Es interesante notar como algunos de los elementos usados para musicalizar el texto *O sapientia* (la cadencia frigia con el mib, la tercera menor) se hallan presentes también aquí, lo cual no solo aporta unidad al *Motet*, sino que remite a una estructura formal en la cual ambas frases exigen o dan lugar a la siguiente.

Ejemplo 40: Petit Motet “O Sapientia” de J. B. Lulli, cc. 57-64

Texto: *Gustate et videte quoniam suavis est dominus* (ver ejemplo 41)

La frase consecuente está musicalizada como un *bicinium* (dúo) entre el *1er* y el *2nd Dessus*, con una entrada imitativa (*mimesis*) a distancia de quinta [a]. Los verbos en imperativo dominan en este texto. Los de la presente oración, *gustate et videte*, están musicalizados en un ascenso cromático (*passus duriusculus*), pero lo que importa es la nota alterada en el coordinante copulativo

<sup>66</sup> También podemos considerar *transitus* a las corcheas del compás 45 y a las del compás 50.



“*et*” [b]. Recordemos la figura de *apostrophe* que citamos más arriba descrita por Mattesohn en relación con la musicalización de *O veritas*. El apóstrofe cambia el interlocutor, por lo que gestualmente puede cambiar la mirada del hablante, es decir, sugiere un cambio de dirección. Podríamos aventurar, conociendo la gestualidad convencional barroca que ambos imperativos están señalados primero con un gesto de una mano y luego con un gesto de la otra. La alteración en el coordinador “*et*” (si becuadro en el *1er dessus*, mi becuadro en el *2nd dessus*) marca este cambio de dirección.

El resto del texto (*quoniam suavis*) está musicalizado primero de manera descendente (recordemos *O sapientia*) señalando la palabra *suavis* con una tercera menor entre la voz y el bajo [c], pero inmediatamente aparece nuevamente el ascenso cromático (recordemos *O Veritas*) [d] y la tercera menor con el bajo. El *2nd dessus* entona un giro de *fa super la* [e] (también nos recuerda a *O sapientia*) para introducir el texto *est Dominus* con el cual cadencia a *Sib* mayor, cerrando la sección de *principium*.

Ejemplo 41: Petit Motet “O Sapientia” de J. B. Lulli, cc. 63-69

**medium**

Texto: *Accedite christiani ad sacram mensam, ad sacram mensam* (ver ejemplo 42)

La entrada del bajo, enlazada con la cadencia, inicia la nueva sección, caracterizada esta vez por *récits* de cada una de las voces. La imitación ya no es por semitono sino mutada a un salto de cuarta ascendente con el fin de evitar las octavas paralelas, ya que el semitono lo canta el *1er dessus* al realizar la cadencia de soprano. El motivo es el mismo de las frases anteriores, con la alteración en el coordinador “*et*” (*si* natural) que alude a *O veritas* [a] y la tercera menor *do-mib* en la palabra *suavis* que relacionamos con *O sapientia* [b]. La fragmentación de la frase entre *1er* y *2nd dessus* refuerza la idea gestual señalada más arriba en relación con los dos imperativos *gustate* y *videte*, si bien ahora son descendentes, terminan ambos en tercera mayor con respecto al bajo [c]. La conclusión de la frase en el *récit* del bajo mantiene también los rasgos descriptivos de la palabra *suavis*, el descenso con un *passus duriusculus* con *mib* (quinta disminuida) [d] e incorpora un uso

melódico del *mib* como *accént* [c] en el siguiente compás antes de cadenciar en *SIb* mayor concluyendo la sección.

Ejemplo 42: *Petit Motet “O Sapientia”* de J. B. Lulli, cc. 68-79

**finis**

Texto: *Quoniam suavis est dominus* (ver ejemplo 43)

Esta última repetición de la frase que concluye el segundo texto funciona como final no sólo de esta sección sino también de todo el *Motet*. La cesura sintáctica está destacada por no existir *transitus* que enlace con la sección anterior. Es decir, se escucha una detención en el discurso. Las tres voces son presentadas en una homofonía casi completa (*noema*) lo cual refuerza el carácter conclusivo del texto en contraste con el carácter explicativo o narrativo de los *récits* anteriores. Encontramos en el 1er dessus el *fa super la* con *mi''b* nuevamente en la palabra *suavis* (remite a *sapientia*) [a], simultáneamente con un ascenso cromático del bajo entre el *SIb* de la cadencia y el *SI* natural (remite a *veritas*) [b] y un descenso por grado (*catabasis*) enmarcando un intervalo de quinta disminuida (*saltus duriusculus*) que remiten a *sapientia* [c]. El 2nd dessus realiza un retardo (*syncopatio*) que resuelva en una tercera menor con la palabra *suavis* remitiéndonos también a *sapientia* [d]. Las tres voces concluyen con una cadencia de sexta y cuarta con el texto *est Dominus*.

Ejemplo 43: *Petit Motet “O Sapientia”* de J. B. Lulli, cc. 80-84

Como síntesis, podríamos enumerar los rasgos musicales analizados en relación con las diferentes palabras y secciones (ver tabla XXVI):

Tabla XXVI:

Texto y rasgos musicales representativos. *Petit Motet "O Sapientia"* de J. B. Lulli

<b><i>sapientia</i></b>	-semitono descendente ( <i>fa super la</i> ) - <i>saltus duriusculus</i> -retardo ( <i>syncopatio</i> ) con disonancias de 7ma. -cadencia frigia -tercera menor ( <i>misterio</i> )
<b><i>veritas</i></b>	-semitono ascendente ( <i>fa super la</i> ) - <i>anabasis</i>
<b><i>Christi charitas</i></b>	Conjugación de los elementos anteriores de <i>sapientia</i> : - <i>fa super la</i> - <i>saltus duriusculus</i> de <i>veritas</i> : - <i>cromatismo ascendente</i> - <i>anábasis</i>
<b><i>quoniam suavis est dominus</i></b>	Racopilación de los elementos anteriores de <i>sapientia</i> : - <i>fa super la</i> -retardo ( <i>syncopatio</i> ) - <i>saltus duriusculus</i> -3º menor ( <i>misterio/suavis</i> ) de <i>veritas</i> : - <i>cromatismo ascendente</i> - <i>anabasis</i>

Cada una de las oraciones del texto presenta por lo tanto un aparato retórico que no sólo la hace reconocible, en el transcurrir del *Motet*, sino que va incorporando contenidos cognitivos y afectivos que apoyan y potencian los que el texto trae consigo. Contribuyen entonces a la definición de la forma de la pieza.

### ***Symphonie***

Dejamos para el final el análisis de la *Symphonie* inicial (ver ejemplo 44).

La misma está dividida también en tres secciones (*principium, medium, finis*) concluida cada una de ella con una cadencia, la primera con una cadencia frigia a la dominante de sol menor, la segunda al relativo mayor (SIb mayor) y la última al tono principal de sol menor. Cada una de dichas secciones está construida con elementos que corresponden a las musicalizaciones de los textos que acabamos de analizar. La primera sección está en relación con *O sapientia*, la segunda

con *O veritas* y la tercera conjuga elementos de ambas al igual que en el *Motet*, casi como si expresáramos una ecuación:

$$\textit{sapientia} + \textit{veritas} = \textit{Christi charitas/quoniam suavis est dominus}$$

Esta comprobación coincide con el análisis previo de los textos. Los elementos musicales descritos y que aparecen en la *Symphonie* no se comportan como motivos expuestos que luego serán desarrollados sino más bien, cumplen las funciones del *exordio* retórico para introducirnos en el clima del discurso que se inicia (*attentum, docilem et benevolum parare*) promoviendo una audición atenta y comprometida afectivamente.

**Ejemplo 44:** *Petit Motet “O Sapientia”* de J. B. Lulli, cc. 1-23

The image displays a musical score analysis for the *Petit Motet “O Sapientia”* by Jean-Baptiste Lully, measures 1-23. It is divided into three sections:

- A Principium: O sapientia** (measures 1-8): This section features a treble and bass staff. Annotations include "semitonos derivados del fa super la" pointing to specific intervals in the treble staff, "saltus duriusculus" for a large interval in the treble, "cadencia frigida" and "tetracordio melancólico" in the bass staff, and another "fa super la" interval in the bass staff.
- B Medium: O veritas** (measures 9-14): This section continues with treble and bass staves. Annotations include "saltus duriusculus" in the treble staff and "semitonos 'enfáticos'" in the bass staff. "accents" are marked over notes in the treble staff.
- C Finis: sapientia + veritas = charitas / suavis** (measures 15-23): This section concludes the piece. Annotations include "secuencia (gustate et videte)" spanning across measures, "saltus duriusculus" in the bass staff, "accents + cercare la note" in the bass staff, and "fa super la" in the treble staff.

Por lo tanto, a nivel de disposición formal más amplia del *Motet*, podríamos considerar la siguiente estructura (ver Tabla XXVII):

Los recursos retóricos analizados no se comportan como lo haría un motivo identificable a la manera de un *leit motiv*, como el sujeto de una fuga o como un tema de sonata clásica que implica un desarrollo posterior. Por el contrario, dichos recursos operan por “detrás” del texto, podríamos decir, de manera de potenciar la comprensión del mismo y adjudicarle contenidos afectivos. Este comportamiento responde además a la premisa de

que los procedimientos retóricos no deben ser (demasiado) evidentes, como se expresa en la locución latina: *ars est celare artem* (el arte de ocultar el artificio).

**Tabla XXVII:**

*Dispositio* del *Petit Motet “O Sapientia”* de J. B. Lulli

PRINCIPIUM PROEMIUM EXORDIO	MEDIUM	FINIS PERORATIO EPILOGO
<i>Symphonie</i>	<i>O <u>sapientia</u> in misterio abscondita</i> <i>O <u>veritas</u> in nube latens</i> <i>O Christi charitas</i>	<i><u>Accedite</u> christiani ad sacram mensam</i> <i><u>Gustate et videte</u></i> <i><u>Quoniam</u> suavis est Dominus</i>

## 5.2 Italia: la *dispositio* en el Madrigal “*Sfogava con le stelle*” de Claudio Monteverdi.

Analizaremos a continuación el madrigal de Claudio Monteverdi “*Sfogava con le stelle*”, perteneciente al *Libro Quarto de Madrigali* (Primera edición, Venecia: Ricciardo Amadino, 1603). El texto es atribuido sin certeza a Ottavio Rinuccini. Proponemos la siguiente *dispositio*:

<i>Exordio</i>		
<i>Sfogava con le stelle</i> <i>Un inferno<sup>67</sup> d'Amore</i> <i>Sotto notturno cel il suo dolore,</i>	Desahogaba con las estrellas, Un enfermo de Amor, Bajo el cielo nocturno su dolor,	
<i>Narratio (partitio)</i>		
<i>E dicea fisso in loro:</i> <i>O imagine belle</i> <i>De l'idol mio ch'adoro,</i>	Y decía, mirándolas fijamente: Oh imágenes bellas Del ídolo mío que adoro.	
<i>Argumentatio</i>		
<i>Si com'a me mostrate,</i> <i>Mentre così splendete,</i> <i>La sua rara beltate</i>	Así como me mostráis, Mientras así resplandecéis, Su rara belleza,	<b><i>Propositio</i></b>
<i>Così mostrate a lei</i> <i>I vivi ardori miei</i>	Así mostradle a ella Las vivas llamas mías.	<b><i>Confutatio</i></b>

<sup>67</sup> Optamos por traducir la palabra “*inferno*” de la manera más simple como “enfermo”, sabiendo que en italiano el término tiene las connotaciones de “enfermo crónico o incurable”, “débil” o “discapacitado”, es decir, alguien al que el dios Amor domina. En las ediciones posteriores del Libro Quarto (Venecia: Ricciardo Amadino, 1615; Amberes: Phalèse, 1615) aparece impresa como “*inferno*”, lo cual varía la traducción, debiendo considerarse entonces “un infierno de amor” como una aposición del objeto directo “su dolor”. De todos modos, la estructura de la *dispositio* retórica no varía.

<i>Peroratio (Confirmatio)</i>	
<i>La fareste col vostr'aureo semblante Pietosa sí come me fate amante.</i>	La haréis, con vuestro áureo semblante, compasiva, sí, como me hacéis amante

El *exordio* nos atrapa (*attentum parare*) pues presenta una pequeña escena, como si se hubiera levantado un telón: un personaje doliente le cuenta sus cuitas de amor a las estrellas. Como la idea del apóstrofe es que el “enfermo” se dirige a las estrellas, lo imaginamos mirando hacia arriba. Ya estamos entonces informados del carácter general del texto y su afecto básico. Sabemos que se trata de la historia de un enamorado apasionado y doliente, pero aún no tenemos datos sobre las razones de su dolor o de por qué le habla a las estrellas.

La narración aclara algunas cosas (*docere*). En principio pasamos del narrador impersonal al personaje principal del relato: ahora habla el amante. Sabemos ahora que éste considera a las estrellas como una imagen reflejada de su amada y su belleza. Lo cual nos encuadra en un juego especulativo de reflejos entre lo alto y lo bajo. La metáfora entonces comienza a sugerir analogías implícitas: lo inalcanzable de las estrellas y de su amada, la belleza que ambas comparten, o, mejor aún, haciendo la comparación hiperbólica, la belleza que es posesión de la amada y que las estrellas reflejan. Entendemos ahora el origen de su dolor de amante, su amor por algo inalcanzable.

La argumentación nos ofrece una oposición introducida por una comparación, con los términos encabezados por los coordinadores “*Si come... così*” en el texto italiano. La *propositio* expone el hecho de que el resplandor de las estrellas (inmutable, inalcanzable, sereno) le muestra al amante la exquisita belleza de su amada, quizás de una manera pasiva e indiferente por parte de las estrellas. Pero como este hecho produce dolor, en la *confutatio*, el amante le propone a las estrellas (ahora activas) que dicho resplandor le sea mostrado a la amada como ejemplo de sus “*vivi ardori miei*”, es decir la metáfora del amor como llama, calor, dolor y movimiento fogoso. Esta oposición en la que el resplandor adquiere características opuestas -belleza inmutable e inalcanzable y serena en contra del dolor amoroso ligado al calor, al fuego y al movimiento de las llamas- es la que debe producir un cambio o generar una conclusión.

Esta consecuencia está expresada en los versos finales (*confirmatio*, pues representan la solución del conflicto y *peroratio*, porque cierran el discurso). Las estrellas como agente (con su “áureo semblante”, otra metáfora del resplandor estelar) transformarán a la amada en compasiva (*pietosa*) frente al dolor del amante (las “vivas llamas” que ahora están

reflejadas por el resplandor), quien ve en el “áureo semblante” de las estrellas, el reflejo inalcanzable de la belleza de la amada.

Estas breves observaciones sobre el sentido del poema no pretenden por supuesto agotar la fuente de significados del mismo, ni tampoco reseñar sus recursos literarios. Sólo nos es útil para comprender sucintamente cómo funciona el discurso retórico a través del ordenamiento de sus elementos y también de qué manera Monteverdi tuvo quizás en cuenta esta estructura al momento de musicalizar el texto. Las secciones descritas en el poema se aprecian claramente en el Madrigal en sus divisiones sintácticas y en sus funciones formales. Veamos, a continuación algunos de los recursos retóricos que Monteverdi emplea en la puesta en música del texto (ver partitura moderna en apéndice):

El **exordio** se extiende hasta la primera cadencia a re. Es interesante el planteo melódico del *Canto* que despliega el modo desde su nota más aguda hasta la *finalis* por grado conjunto descendente, casi sin alteración. Se trata de una gran descripción de la escena (*hypotiposis*): parece que viéramos al protagonista mirar hacia las estrellas a lo alto en la *finalis* superior del modo e ir bajando progresivamente hasta alcanzar melancólicamente la tierra en la *finalis* inferior. La uniformidad melódica de este descenso por grado (*gradatio, catabasis*) es alterada sólo en dos lugares que corresponden a palabras clave del texto. En primer lugar la palabra "stelle" da origen a un rápido ascenso por grado desde re'' hasta fa'', configurando un adorno muy empleado por los cantantes denominado "exclamatio" o "exclamazione", también descrita como figura retórica, la cual en este caso se relaciona con lo alto e inalcanzable de las estrellas, quizás también con su titilar. Se trata, en esta utilización, de un ornamento enérgico y vigoroso. En la concepción médica de los afectos, el enamorado, como enfermo, es melancólico por naturaleza y por definición oscila entre el entusiasmo (locura y muerte en casos extremos) -regido por Saturno, el planeta de órbita más alejada y elevada (para la astronomía de la época)- y la depresión -regida por la Tierra, el punto más bajo posible en la concepción geocéntrica-. La *exclamatio*, adorno activo por naturaleza, expresa el entusiasmo del enamorado, ya que luego nos enteraremos de que cree ver reflejada en las estrellas la belleza de su amada. En realidad el texto aún no nos informó que el protagonista es un enamorado, lo hace en el verso siguiente. Tampoco sabemos el motivo específico de su dolor, pero la función del *exordio* es interesarnos (*attentum parare*) y además prepararnos afectivamente para el asunto del discurso (*docilem parare, benevolum parare*).

La otra palabra que origina una anomalía en el descenso uniforme del modo es "amore". Aquí Monteverdi realiza un giro alrededor del sexto grado del modo (*cercare della nota*) para luego reposar en el quinto grado, originando una suerte de estructura quiasmática que coincide con la estructura de la versificación. Esta nota *si'* puede ser natural o bemol, de manera similar a lo analizado en el *Petit Motet* de Lully (ver *supra*). En este caso, estamos cantando por bemol ya que

Monteverdi lo indica al comienzo del madrigal, por lo que el movimiento sobre la quinta del modo es un semitono (*la'-sib'-la'* que se solmizaría *mi'-fa'-mi'*). Vimos que este giro podría denotar calma, blandura, etc. por lo cual es ideal para "pintar" con languidez la palabra "amore" en oposición a la otra palabra clave del *exordio*: "dolore". Esta última aparece señalada con la única disonancia de la sección, introducida por el retardo (*syncopatio*) cadencial a *re'* en el *Quinto*, escuchándose en la sílaba acentuada de la palabra. Blandura, por un lado, oponiéndose a "durezza" (como se solía denominar a la disonancia); "amore" y "dolore" como polos antitéticos que describen al enamorado melancólico.

El tratamiento del ritmo también refuerza el contenido afectivo del *exordio*. Del mismo modo que la *catabasis* de la melodía describe el paso de la exaltación a la depresión del protagonista, la pulsación de la pronunciación del texto se va ralentizando. Comienza con un recurso novedoso en la escritura madrigalística: todas las voces declaman simultáneamente (*noema*), con ritmo hablado no escrito sobre un acorde anotado como una longa. Lo novedoso aquí no es la figura denominada *noema* (segmento homofónico en un contexto polifónico con el objetivo de resaltar un texto) sino la voluntad de evitar la escritura de la prosodia con un ritmo, a fin de permitir la declamación libre del texto. Sabemos que la velocidad de pronunciación de la lengua hablada era considerada más rápida que la del texto cantado, lo cual coincide con el sentido de "sfogare": desahogar precipitadamente algo contenido. A continuación el texto pasa a ser musicalizado con ritmo notado, cuyo valor regular es la mínima (con anacrusas de semiminima en las sílabas previas a las acentuadas), lo cual implica un descenso en la velocidad de pronunciación. Todas las voces proceden simultáneamente (*noema*), salvo el *Tenore* que adelanta la pronunciación de "un enfermo", uniéndose a todas las voces en la palabra "amore" para reposar juntas al fin del primer verso, reforzando la estructura quiasmática ya mencionada. El segundo verso vuelve a comenzar con un *noema* declamado por todas las voces, aunque el *Tenore* vuelve a separarse en la última sílaba de la palabra "notturmo". El caminar básico ahora está escrito en semibreves, como lo indican las sílabas acentuadas de "ciel", "suo" y "dolore", lo cual indica una ralentización aún mayor de la declamación en consonancia con el descenso melódico. Afectivamente, pasamos de una exaltación (elevada, con movimiento más rápido o precipitado) a la depresión (baja, con movimiento más lento). El *exordio* no nos explica por qué experimentamos esas sensaciones o afectos, sólo nos prepara y nos introduce en el tema. La explicación correrá por cuenta de la *narratio*.

La **narración** comienza nuevamente en *noema*, con el relator declamando sin ritmo e inmediatamente con el ritmo anotado. Si consideramos que la declamación libre es más rápida que la regulada por el ritmo escrito, escucharemos una suerte de detención (*hypotiposis*) en el primer troqueo (- U) escrito en la palabra "fisso" (mirar fijamente, con la mirada fija). A continuación el cambio de interlocutor al comenzar a hablar el amante (apóstrofe) es musicalizado por Monteverdi con un cambio radical en la textura y el modo. La textura se vuelve polifónica e imitativa de una



manera especial: cantando la exclamación "oh" las tres voces superiores (el Alto comienza con un descenso pero continúa inmediatamente con motivos ascendentes) ascienden por grado (*anabasis*) con el motivo puntillado de la *exclamatio* escuchado en el *exordio* con la palabra "stelle", mientras que *Tenore* y *Basso*, por el contrario, descienden por grado conjunto (*catabasis*) con motivos escalares de semimínima. Por lo tanto se produce un movimiento contrario entre las voces superiores y las inferiores, centrado en la voz central, el *Alto*, aproximadamente en la nota *do*'. Una suerte de espejo, como si las estrellas se reflejaran en la superficie de un lago (*hipotiposis*). Monteverdi nos informa con este recurso uno de los tópicos del poema: la imagen especular de la belleza de la amada en las estrellas. Por otra parte, el contraste entre las voces superiores que ascienden y las inferiores que descienden es también una reflexión platónica sobre la belleza ideal que se encuentra en los cielos y del conflicto del enamorado, mortal y terrestre y por lo tanto, melancólico. El modo es el de *do*, apto para motivos jubilosos. A continuación se nos informa que las imágenes bellas son las de su amada (*imagini belle del'idol mio ch'adoro*). Con nuevo cambio de textura, Monteverdi musicaliza nuevamente "o *imagini*" con declamación y "belle" con ritmo anotado. Si "o *imagine*" es declamado será más rápido que "belle", una manera de elegir una prosodia para destacar el adjetivo. Por otra parte, recién ahora Monteverdi musicaliza las palabras finales del verso que aclaran la situación. Las palabras "de *l'idol mio*", que hacen referencia a la amada y que su belleza está reflejada en las estrellas, aparece con motivos siempre ascendentes (*anabasis*) en todas las voces por imitación (*mimesis*) tres veces y en corcheas, es decir más veloces que la palabra anterior "belle": se pinta la exaltación del amante, la mirada hacia lo alto en contraste con la inmutabilidad de la belleza estelar. También la metáfora de la belleza de la amada ubicada en los cielos está expresada no solo por los movimientos ascendentes de todas las voces, sino también por el empleo de la *finalis superior* del modo de *re* en el *Canto (climax)*, donde finalmente cadencia luego del consabido retardo cadencial. Al hablar ahora de la amada, desaparecieron los motivos descendentes (*catabasis*), relacionados con la calidad terrenal del enamorado y sus sufrimientos.

La narración abunda entonces en recursos musicales que nos informan sobre el planteamiento central del poema. Monteverdi apela a varios cambios de textura que seccionan el fragmento en cuatro partes (*partitio, enumeratio*), partiendo del modo de *re*, pasando por el modo de *do* y retornando al modo de *re* al final de la sección. Prima aquí el carácter informativo (*docere*) más que el afectivo, expresado musicalmente en el contraste entre *anabasis* y *catabasis*, centro retórico del poema.

La sección concluye categóricamente con un silencio en todas las voces y comienza la **argumentación**. Recordemos que la función de dicho segmento es demostrar la preeminencia de los argumentos propios o positivos por sobre los argumentos contrarios. Esto genera un agonismo entre las secciones de *propositio* y *confutatio*. Recordemos que en el poema la oposición está introducida por los coordinantes copulativos "Si... Così..." que enfrenta las ideas positivas de la

belleza en el resplandor de las estrellas con las negativas del dolor provocado por el amor con la metáfora de “*I vivi ardori miei*”. Monteverdi aborda la propositio con un cambio de textura y ritmo: los dos primeros versos están musicalizados en noema con un patrón rítmico que alude a una danza (¿*Passamezzo, balletto?*), en cinco secciones cortas de dos tactus cada y con las voces agrupándose primero en un cuarteto y luego en tríos (CQAB - CQT - ATB - CQT - ATB). Esta partición le permite a Monteverdi expresar un sentido de una manera en que la lengua hablada no puede hacerlo. La palabra “*mentre*” (mientras) implica una simultaneidad de dos acciones: el resplandecer y la exhibición de la rara belleza de la amada. Dos acciones que se ejercen al mismo tiempo y que el poema trata de igualar y aunar. En el texto esto sólo puede expresarse sucesivamente, mientras que con la música, Monteverdi superpone las dos frases haciendo oír simultáneamente “*splendete*” con “*mostrate*”. El último verso de la propositio, “*La sua rara beltate*” aparece recién en la cuarta sección en el *Canto* y es introducido con el mismo motivo de notas ascendentes que en el *exordio* se utilizó para cantar “*stelle*” (*re*’-*mi*’-*fa*’) en el registro agudo; una evidente identificación entre la “*rara bellezza*” y las estrellas. La propositio concluye con un acorde en el quinto grado del modo, recurso retórico musical para expresar una interrogación (*interrogatio*), algo no concluido y que exige compleción, reforzado con un silencio en todas las voces. Este silencio es el centro nodal del madrigal al igual que el centro del sentido del poema y la estructura retórica: hay 35 tactus antes y 35 tactus después del mismo<sup>68</sup>.

Comienza ahora la *confutatio*. Nuevamente Monteverdi utiliza grupos de voces pero ahora en tres frases (CQAB - CQT - ATB) para cantar dos versos. Otra vez se recurre a la simultaneidad para expresar conceptos que en el texto son necesariamente sucesivos: “*cosí motrast’a lei*” coincide en la segunda frase de la sección con “*i vivi ardori mie*”. La palabra “*lei*” (ella) está cantada en el registro más alto por el *Canto* mientras que “*i vivi ardori mie*” primero cantado por *Canto* y *Alto* son luego “reflejados” en el registro bajo (¿terrenal?) por el trío de *Alto*, *Tenore* y *Basso*. Tanto la palabra “*mostrate*” como “*i vivi ardori*” están musicalizadas con figuras retóricas denominadas “*circolo*” o “*mezzocircolo*”, o sea una melodía que gira alrededor de un centro en valores breves. Se busca representar la movilidad del fuego y los afectos agitados por el amor. Toda la sección gira sobre el modo de fa auténtico (V tono, lidio). Para Zarlino (1558), este modo alivia las preocupaciones y trae “la alegría a los entristecidos y la recreación de los desesperados” (en Clerc, 2001, p. 4). Aparentemente es como si Monteverdi se concentrara, no en lo negativo del dolor amoroso, sino en el efecto que la argumentación y todo el discurso puede producir, lo que se quiere demostrar: que la amada sea compasiva con el enamorado. Quizás el modo elegido sea la *confirmatio* musical que en el poema se amalgama con la peroración.

La *peroratio* o epílogo, es nuevamente una sección que recurre a los afectos y que refresca la memoria del receptor del discurso. Monteverdi la inicia con una vuelta al modo de re, a la

---

<sup>68</sup> Si bien hay fragmentos con ritmo libre declamatorio, Monteverdi los escribe bajo una longa. De todos modos, proporcional y aproximadamente se trata de la mitad de la pieza.

declamación libre en *noema* y al empleo del movimiento semitonal *la'-si'b-la'* antes utilizado para pintar la palabra “*amore*” y ahora para “*pietosa*” (*peroratio in rebus*). Repite el *noema* trasponiéndolo una cuarta arriba (*anaploke*). La identificación de “*amore*” con “*pietosa*” a través del recurso descripto resuelve el conflicto entre *propositio* y *confutatio*. La palabra “*pietosa*” se repite trece veces en la *peroratio*. Luego de las dos primeras apariciones así musicalizada, la palabra aparece en el *Tenore* con un salto de quinta descendente. Muchos años después, este intervalo de quinta justa descendente es descripto por Kirberger<sup>69</sup> como promoviendo un afecto satisfecho, tranquilizante, lo cual refuerza la idea conclusiva de la *peroratio* y la resolución del conflicto entre “amor” y “dolor” planteado por el poema. Monteverdi continúa intensificando los significados de “*pietosa*”; en la siguiente aparición de la palabra el resto de las voces contesta al *Tenore*. En el *Canto* el intervalo de quinta descendente está en la desinencia de la palabra y no al principio como en el *Tenore*, lo cual origina que la sílaba acentuada ahora haga escuchar una disonancia de novena con el *Basso*, resuelta por salto, a la manera de una *chûte*. La escasa aparición de disonancias en el madrigal nos remite entonces a la primera de ellas, utilizada para pintar la palabra “*dolore*”. Es una especie de recordatorio de Monteverdi; como si dijera “no hay amor sin dolor”. Por otra parte la idea del intervalo descendente relaciona “*pietosa*” con las estrellas en el sentido que la amada desde lo alto del ideal puede tener piedada “descendiendo” hacia el enamorado. El esquema se repite una vez más: esta vez la quinta descendente está en el *Alto* y luego, la quinta en “*chûte*” en el *Canto*. Inmediatamente otra vuelta a la declamación, esta vez sobre el acorde de fa, aunque “*pietosa*” en este caso esté señalada con la disonancia de novena entre *Canto* y *Basso*. Las dos apariciones siguientes de la palabra utilizan el esquema de quinta descendente (en el *Alto*) y quinta en “*chûte*”, esta vez en el *Quinto*, ya que el *Canto* introduce la parte final del texto “*come me fatt'amante*” en una *anabasis* en semimínimas que recuerda todos los motivos previos que se refieren a ascenso o idealización: la exclamación en “*stelle*”, la exclamación “*O*”, la referencia a la amada en “*de l'idol mio*” y la referencia a la belleza de la amada en “*la sua rara beltate*”. Es como afirmar la noción de que el enamorado se hizo amante elevándose hacia la belleza ideal, similar a las estrellas. Nuevamente entonces Monteverdi despliega la oposición entre ascenso y descenso que se sugirió en el *exordio* y se explicitó en la *narratio*. Pero en la *narratio* el movimiento especular era divergente, ahora en la *peroratio* la “piedad” descendente sale al encuentro del “amor” ascendente. También aquí Monteverdi superpone las frases, haciendo escuchar simultáneamente el texto y los motivos característicos de “*Pietosa, si*” y “*come me fatt'amante*”. En su última aparición en el *Quinto*, “*pietosa*” ya no es una quinta descendente ni provoca una disonancia, es ahora una tercera mayor descendente (melancólica para Kirnberger), mientras el resto de las voces dicen cuatro veces más el texto “*come me fatt'amante*” hasta la cadencia final.

<sup>69</sup> Johann Philipp Kirnberger (1721-1783). *Die Kuntz des reinen Satzes*, II parte, Berlín 1776-9

Está claro que Monteverdi privilegió y reforzó en su puesta musical del texto el “*conchetto*” principal del poema: se ama la belleza ideal pero se aspira a una belleza más humana, compasiva, no como las estrellas, si bien bellas pero distantes e inalcanzables.

### 5.3 Alemania: la *dispositio* en la cantata *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*, BWV 106 de Johann Sebastian Bach.

Analizaremos la cantata fúnebre *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*, BWV 106, conocida como *Actus tragicus* de Joahnn Sebastian Bach<sup>70</sup>.

El análisis de la disposición del material en la cantata tiene en cuenta el texto, en primer lugar. El arreglo del mismo, en un discurso unitario con el objetivo de la demostración, ya de por sí implica un ejercicio retórico. Sabemos que la estructura de la cantata responde también al hecho de que en algún momento debe dividirse para dar lugar a la oración fúnebre, el sermón propiamente dicho. De todos modos, es interesante comprobar que la forma musical por sí misma mantiene un alto nivel de coherencia discursiva. Bach llega a esta interrupción en la sección argumentativa cuando el contraste de los opuestos alcanza un punto culminante. El tejido musical se va disgregando y queda sólo la voz del soprano solista (un niño) entonando una frase que comienza con una sexta menor (“dolorosa, suplicante”<sup>71</sup>) que alcanza el mib agudo (*fa super la*, tensión emotiva, descendente) y luego desciende ornamentalmente haciendo escuchar la palabra *Jesu*, sin ningún acompañamiento. A esto le siguen tres tiempos de silencio y un compás completo con un calderón. Es el momento de la oración fúnebre, pero también es el momento de la confirmación de la tesis. Por lo tanto, si bien es posible discernir una estructura tripartita del tipo *principium, medium, finis* (ver Tabla XXVIII), el planteo retórico del discurso de género forense propone un incremento de la tensión dramática hacia un punto nodal que no condice con el equilibrio propuesto por este tipo de análisis.

Tabla XXVIII:

Estructura tri-partita. BWV 106. J. S. Bach

1	2a	2b	2c	2d	☺	3a	3b	4
Sonatine	Coro	Solo	Solo	Coro, coral (instr.) y solo		Solo	Solo Coral	Coral
	<i>La muerte sin redención</i>					<i>La muerte con redención</i>		
	(Antiguo testamento)			<i>Pugna entre ambas tesis</i>		(Nuevo testamento)		

<sup>70</sup> Ver estudio de sus correspondientes *loci topici* en el capítulo III.

<sup>71</sup> Para la calificación de los intervalos seguimos a Kirnberger, Johann Philipp, *Die Kuntz des reinen Satzes*, II parte, Berlín (1776-9), en (Clerc, 2001).

Las distintas secciones de la *dispositio*, siguiendo a Mattheson, pueden emplearse para analizar también el funcionamiento de fragmentos del discurso, imaginados a su vez como un todo. Veamos entonces una propuesta de ordenamiento de los textos de la cantata según una disposición como la postulada por Mattheson (ver Tabla XXIX):

Tabla XXIX:

*Dispositio* del texto. BWV 106. J. S. Bach

1. Sonatina			EXORDIO	
2a. Coro	Gottes Zeit ist die <u>allerbeste</u> Zeit. ..... In ihm <u>leben</u> , <u>weben</u> und <u>sind</u> wir, <u>so lange</u> er will. In ihm <u>sterben</u> wir zur rechten Zeit, wenn er will.	El tiempo de Dios es el mejor de todos. ..... En él <u>vivimos</u> , <u>nos movemos</u> y <u>estamos</u> , <u>tanto</u> como Él quiera. En él <u>moriremos</u> en el tiempo fijado, cuando Él quiera.	(EXORDIO) ..... NARRATIO	
2b. Arioso (Tenor)	Ach, Herr, lehre uns bedenken daß wir <u>sterben müssen</u> , auf daß wir <u>klug</u> werden.	Ah, Señor, enséñanos a recordar que <u>debemos morir</u> , a fin de adquirir <u>sabiduría</u> .	Propositio	ARGUMENTATIO
2c. Arioso (Bajo)	Bestelle dein Haus, denn du wirst sterben und <u>nicht lebendig bleiben!</u>	Ten preparada tu casa, porque vas morir ¡y <u>no vivirás más!</u>	Confutatio	
2d. Coro y Arioso (Soprano)	Es ist der <u>alte Bund</u> : Mensch, du mußt <u>sterben!</u> <i>Ja, komm, Herr Jesu, komm!</i>	Es la <u>antigua alianza</u> (collar, haz): Hombre, ¡tú debes <u>morir!</u> <i>¡Sí, ven, Señor Jesús, ven!</i>		
Coral Instr.	<i>Ich hab mein Sach</i>	<i>Me encomiendo a las manos de Dios</i>		
3a. Aria (Contralto)	<u>In deine Hände</u> befehl ich meinen Geist; du hast mich <u>erlöset</u> , Herr, du getreuer Gott.	<u>En tus manos</u> encomiendo mi espíritu. Tú me has <u>redimido</u> , Señor, Tú, leal Dios.	Confirmatio	
3b. Arioso (Bajo) y Coral (Coro)	Heute wirst du <u>mit mir</u> im <u>Paradies</u> sein. <i>Mit Fried und Freud ich fahr dahin in Gottes Willen, getrost ist mir mein Herz und Sinn, <u>sanft und stille</u>; Wie Gott mir verheißten hat: der Tod ist mein <u>Schlaf</u> worden.</i>	Hoy estarás <u>conmigo</u> en el <u>Paraíso</u> . <i>Con paz y alegría debo partir según la voluntad de Dios. Consolados siento mi corazón y mi alma, <u>serenos y tranquilos</u>. como Dios me ha prometido: la muerte ha devenido en mi <u>sueño</u>.</i>		
4. Coro	Glorie, Lob, Ehr und Herrlichkeit! Sei dir Gott, Vater und Sohn, bereit, Dem heiligen Geist mit Namen; Die göttlich Kraft Macht uns sieghaft ..... Durch Jesum Christum, Amen.	¡Gloria, alabanza, honor y majestad! Sean para Ti, Dios, que eres Padre e Hijo, en unión del Espíritu Santo. El poder divino nos hace victoriosos. ..... por Jesucristo. Amén.	In rebus ..... In affectibus	PERORATIO

Enumeraremos a continuación sucintamente algunos de los rasgos musicales que justifican este análisis de la disposición:

EXORDIO: 1. Sonatina

Tonalidad<sup>72</sup>: fa mayor<sup>73</sup>.

<sup>72</sup> No se conserva una fuente original de la cantata, pero se supone que las varias partes que han sobrevivido fueron probablemente copiadas de ella. En estas copias, las flautas dulces fueron anotadas con la afinación de concierto (FA mayor) y las otras partes en la afinación del órgano (Mib mayor). [In these copies, the recorders are notated in concert pitch (F major), and the other parts in organ pitch (E flat major)(Higuchi, 1986)]. Este hecho podría deberse a la supuesta práctica, en Mulhausen o Weimar, de emplear vientos en

Instrumentación: viola da gamba, flauta dulce (alusión a la muerte) y bajo continuo.

Figura de resolución de disonancia con anticipación (lamento, sollozo).

Bordón: quietud, inmovilidad

*Chûtes*: intervalos de 5° disminuida descendente (suplicante), 6° mayor descendente (un poco aterradorante), etc.

Pseudo polifonía compás 7: *durezza* sin explicación contrapuntística<sup>74</sup>, materia, afecto.

Figuras: *Quaestiones* o *Interrogationes*.

#### EXORDIO: 2a. Coro

exordio: *Gottes Zeit* motivo de acorde desplegado, trompetas

narratio: contesta todo el coro en *noema*. Único melisma en la palabra “mejor de todos” (*allerbeste*), con retardo que desemboca en 2-4. La palabra está pintada con los motivos de anticipación ligada (sollozos).

argumentatio: entrada imitativa (soprano-tenor/alto-bajo) con 4° y 5° ascendentes (trompetas) con retardo 6-4/5-3, pequeños melismas, motivo de anticipación en voces e instrumentos, cadencia a do mayor.

peroratio: instrumentos solos, continuando el *ductus* de a dos semicorcheas ligadas.

#### NARRATIO: 2a. Coro

exordio: fuga, motivo de entrada, 4° y 5° ascendentes más bordadura, *leben* (vivimos) y luego bordadura superior continua *werden* (nos movemos). Idem en instrumentos

narración-argumentación: luego de la exposición de las cuatro voces, hay imitaciones con *leben* (S y fls.), luego flautas con *werden*, S y C.

confirmación: c. 25, entrada del bajo con el tema completo de la fuga y con todo el texto completo, junto con *noema* de las voces superiores con los verbos: *sind*, *leben*, *werden*.

peroratio in affectibus: nota larga para *lange* (“cuan largo”); *hipotiposis*. mientras los instrumentos recuerdan motivos de *leben* y *werden*; *noema* final del coro (“tan largo como Él quiera”)

---

Kammerton y cuerdas en Chorton [aproximadamente un tono más agudo que el Kammerton]. Es muy engorroso y a veces imposible tocar la pieza en la tonalidad de mi mayor con las flautas dulces. Por el contrario, la tonalidad de fa mayor se adecua perfectamente a las características del instrumento. Para mayor abundancia sobre el tema ver (Haynes, 2002)

<sup>73</sup> “Magnanimidad, firmeza, perseverancia, amor, virtud, complacencia. No se puede describir mejor la cordura, la gentileza de esta tonalidad que comparándola a un hombre bello [distinguido] que logra todo lo que se propone tan rápido como quiere y que es agraciado” Mattheson, J. 1713, *Das Neu-eröffnete Orchestre*, Hamburgo, en (Clerc, 2001) y (Steblin, 1981).

<sup>74</sup> Las disonancias no parecieran tener explicación contrapuntística. Hasta el momento, las dos flautas dulces procedieron al unísono (salvo en c. 6.4.2.1-2 en donde la segunda flauta toca una tercera más grave que la primera, lo cual podría considerarse un error de copia y en 9.4.1 en donde completa la cadencia), sugiriendo la práctica habitual de duplicación para producir un mayor volumen. El “desplazamiento” de la segunda flauta en cc. 7-8 y ss. produce disonancias que se explican más por una búsqueda de sonoridad tímbrica que por las reglas del contrapunto. El procedimiento es sumamente original.

peroratio in rebus: idem en instrumentos, nota larga con trino y movimiento de corcheas

C - *adagio*, cambio de afecto

*sterben* (moriremos): coro en *noema*; *catabasis* cromática en B y C, acorde disminuido, motivo de lamento en soprano y tenor; *zur rechten Zeit: quaestio*, cadencia frigia; retardo 7° en contralto, *chûte* en fls. *cercare la nota* proveniente de *chûte* en entradas imitativas de S y B, *anabasis* cromática en *sterbe*; ornamentos en tenor (por ascenso) y bajo (*chûte*); motivo de lamento: disonancia de 7° y anticipación: *zu rechte Zeit*: cadencia auténtica; *wenn er will*: cadencia frigia, *quaestio*.

#### ARGUMENTATIO - Propositio: 2b. Arioso (Tenor)

Apostrophe: el individuo eleva una plegaria colectiva a Dios.

exordio-narratio: re menor (grave y devoto, tonalidad de las cosas de iglesia). ostinato del bajo e instrumentos (4 veces) con cadencia frigia en el medio, *tiércoles coulées* (anunciado antes por c. 46 y anunciando *ach, Herr*), *hipérbole*, *accent*, *saltii duriusculii*, *commisura*, *tiratta*, *saltus duriusculus* (la ley, la muerte). Tenor: tercera descendente: *chûtes*, *cercare la nota*, *tiércoles coulées*, siempre finales de 3° menor descendentes (calma).

argumentatio: modulación a la menor sobre el mismo ostinato, en función de las palabras *sterben müssen* (debemos morir). El ostinato se alarga y el solo canta melodía sobre *fa super-la*, insiste en mi-fa; luego el tenor dice el texto completo con todas las figuras retóricas descriptas, cadencia frigia.

confirmatio: elisión, el tenor comienza su nueva frase sobre la cadencia a la menor, modulación a fa mayor (tonalidad de sonatina y comienzo de coro). coincidiendo con tesis: “a fin de adquirir sabiduría”, frase más aguda del tenor concluyendo en la tónica superior (fa agudo), *climax*.

peroratio instrumental: *gradatio* ascendente hasta re menor y ostinato idéntico al del inicio.

#### ARGUMENTATIO – Confutatio I: 2c. Arioso (Bajo)

Apostrophe: admonición del profeta Isaías.

exordio: 3/8, *Passpied* anacrúsico en flautas, *motto perpetuo* en semicorcheas (actividad, movimiento, frivolidad mundana). Contrastando con solo (admonición): movimiento en corcheas, re menor (grave y devoto, tonalidad de las cosas de iglesia), *mezzo circolo*, 5° ascendente (valiente).

narratio: motivo idéntico y luego *gradatio* descendente con semitonos anacrúsicos (continuo) en relación con melisma de *sterben*. Bordadura en las flautas. *Tiratta* melismática en “(no) vivirás más”.

propositio: dos frases del bajo *denn du wir sterben*, *gradatio* descendente, imitación del continuo con anacrusa. confutatio: *gradatio* ascendente, continuo con 4° ascendente o semitono; melisma similar, cadencia a fa. Luego hay un cambio de roles: el barítono toma el motivo de

semicorcheas con bordadura asociado antes a *sterben* para cantar “(no)vivirás más”, mientras que las flautas en corcheas hacen retardos de 7° encadenados sobre *catábasis* cromática del continuo.

confirmatio: sobre “no vivirás más”, gran melisma en semicorcheas del bajo, alcanza la nota más aguda mib (*fa super la*), *anáfora* en *catábasis* con anacrusas cromáticas (*fa super la*). Detención de las flautas y luego bordadura y hemiola cadencial a sol menor.

peroratio in rebus: frase idéntica al inicio del barítono peroratio in affectibus: (larga) *gradatio* por 4° de flautas con motivo de actividad mundana (re-sol/sol-do/do-fa/fa-sib); *gradatio* ascendente, bajo: sol-do/la-re/sib-mib, nota más aguda de la pieza) coincidiendo con cambio de metro de flautas (c. 124), desembocando en acorde disminuido sobre fa#. En el mib del bajo comienza *gradatio* descendente hasta cadencia a sol menor.

ARGUMENTATIO – Confutatio II: 2d. Coro y Arioso (Soprano). Coral en instrumentos

Cambio de tempo: *andante*. *Apostrophe*: relator (coro: alto, tenor, bajo y continuo).

Fuga: sujeto enredado, sinuoso, metáfora de *Bund*. Nuevamente *fa super la* (mib: “*es ist...*”), *saltus duriusculus* do-fa# (dolorosa, angustiada) resuelve en sol. Continuo como *basso passeggiato* con *mezzi circoli* que ascienden hasta bordadura con *fa super la*. Contrasujeto con 3° menor, 2 retardos sobre *sterben* con disonancias duras. Entradas sucesivas T, C, B y continuo (oculto por corcheas), etc.

c. 145 centro de la obra (Nuevo Testamento). Se calla el coro y el soprano solo, en primera persona apostrofa a Jesús, con imperativo “Sí, sí, ven Sr. Jesús, ven”: 3° mayor descendente (patética, melancólica), 4° ascendente y descenso por pasos, frases en secuencia descendente, *fa super la* invirtiendo el del sujeto (ahora mib-re, resolutivo) y cadencia a sol con *saltus duriusculus* implícito similar al sujeto. La siguiente frase de soprano, más ornamentada (motivos de semicorcheas que recuerdan los sollozos de la Sonatina) se le superpone el coral *Ich hab mein Sach* en los instrumentos (politextualidad). De ahora en adelante se superponen todos los “textos”, motivos y significados.

Vuelve el coro con la fuga, sujeto y contra sujeto, a lo que se superpone la soprano sola con *ja, komm* ornado con *chûte* (similar al motivo de las flautas en la Sonatina) los dos textos superpuestos llegan a una cadencia a sol mayor. Luego queda la soprano con su tema superpuesta a fragmentos del coral por los instrumentos que imitan las *chûtes*.

Coro con contrasujetos imitados, soprano con *fa super la*, *chûte* y motivo de sollozos más coral en instrumentos.

Coro con sujeto y contrasujetos. Luego superposición de tres elementos: 1) instrumentos: flautas con coral que derivan en actividad de semicorcheas sobre *fa super la*, que deriva en trino, violas da gamba, *ripieno* de corcheas repetidas (cf. pedal de sinfonía). 2) coro con contrasujeto (“el hombre debe morir”). 3) soprano con su nota más aguda (sol) octava descendente y sexta menor



ascendente (dolorosa, suplicante) al mib, *fa super la* y un final suspensivo muy ornamentado en donde queda solo (*Jesu*) 3), el continuo desaparece y queda pedal en *tasto solo* que termina justo antes que el soprano. Gran pausa.

#### ARGUMENTATIO – Confirmatio I: 3a. Arioso (Contralto)

Plegaria, cambia el interlocutor, ahora es el individuo en primera persona que se dirige a Jesus / Dios.

do menor (ternura, quejas, lamentos, duelo)

exordio: hasta cadencia a do menor, *motto* de continuo, gran *anabasis* de dos octavas y media (*hipotiposis* por elevar la plegaria) hasta *fa super la* (lab), recordando motivo de *Jesu, komm*. Solo: dos frases en *quaestio*, dos maneras de llegar al mib: 3° desc. (patética, melancólica) y 6° menor asc.(dolorosa, suplicante). Respuesta que comienza con *fa super la, accentus*. cadencia a do menor.

narratio: *Partitio*, repite dos veces la misma estructura 1) dos *quaestiones* y respuesta: ascenso por grados de a dos hasta 7° menor, 6° menor asc, respuesta que comienza con *fa super la*. Cadencia a sol. 2) ascenso con desvío a mib, descenso y salto de octava con *accentus*, cadencia a do con motivo de *fa super la* y *accentus*.

argumentatio:

*confutatio 1*: secuencia descendente con segunda parte del texto (tu me redimiste) con retardo a disonancia 4-3 resuelta con motivo de sollozos (sonatina). *confirmatio1*: Exclamación *Herr* por hipérbole (mib), cadencia a mib.

*propositio* o *exordio 2*: tres *quaestiones* y respuesta, cadencia a do menor. *Confutatio2* y *confirmatio2*: idem, cadencia a fa menor. *Confutatio3* y *Confirmatio3*: idem, cadencia a do menor

peroratio: *in affectibus*: con motivos de *confirmatio* y de *sonatina*, repetición afirmativa de la cadencia en la tónica superior sin el bajo. *In rebus*: bajo solo, motivo del principio, luego de tónica enlaza con el siguiente número.

#### ARGUMENTATIO – Confirmatio II: 3b. Arioso (Bajo) y Coral (contraltos tutti)

Nuevo cambio de interlocutor (*apostrophe*), el barítono es Cristo (que responde a la plegaria, últimas palabras de Cristo en la cruz) Registro vocal inusualmente amplio.

La melodía del bajo y de la voz se invierten y ahora es descendente (hablando desde las alturas). Se imitan trocando los motivos. En la voz hay un descenso de octava por paso y un salto de cuarta ascendente (afirmativo), las dos primeras frases del texto son en secuencia descendente, luego hay dos (*quasi*) *quaestio* diciendo *mit mir* (conmigo) *saltus duriusculus* 5° disminuida descendente (blanda) y 3° mayor descendente (melancólica)

*Im Paradis*, la respuesta comienza con una 6° menor ascendente (al mib, suplicante, lisonjera) y una serie de retardos encadenados en *gradatio* descendente hasta la cadencia a sib. Luego otra cadena de retardos que desembocan en una cadencia frigia a re (melancolía, pintando a

Cristo). Nuevamente el mismo motivo del principio, imitado luego por el continuo, *heute*, que desemboca en otra cadencia frigia a la (*im Paradies sein*). Sección final del solo con dos frases de *Paradies* que terminan con intervalos ascendente (5° y 4°) y una larga *tiratta* ornamentada hasta cadencia a re menor

Entrada de instrumentos (violas da gamba: nobles, paradisíacas; *tacet* flautas: representación de la muerte). Entrada de coro (*Tutti* contraltos). Superposición de:

1-la voz de Cristo (barítono): continúa con los mismos motivos de *heute* y *Paradies*, con cadencias en relación a las frases del coral. *Tacet* en c. 54

2-la voz del devoto con la reflexión del coral en primera persona (coral) en notas largas

3-la melodía de las gambas, (celestial, querubines, guirnaldas, alternándose motivos cortos, circulares)

El barítono *tacet* cuando el coral canta *sanft* (plácido, suave, sereno) *und stille* (calma, descanso, paz, serenidad, silencio, sosiego). Los instrumentos y el bajo se callan en *abruptio*, cuando se escucha la palabra *stille* y reinician en piano. Lo mismo sucede después con la palabra *Schlaf* (sueño). La tesis es que la muerte se ha convertido en un sueño, no amenazador por causa de la redención de Cristo. Cuando termina el coral las gambas continúan y finaliza toda la sección con una cadencia plagal, manteniendo la atmósfera del sueño.

#### PERORATIO – *In rebus*: 4. Coro (Coral)

Introducción instrumental con motivo similar al de la *Sonatina* elaborado a partir de la melodía de la primera frase del coral, con ecos. Cuatro versos del coral (el último dividido en dos) *Glorie, Lob, Ehr und Herrlichkeit*, terminados con *ritornello* cadencial de instrumentos muy ornamentado.

#### PERORATIO – *In affectibus*: 4. Coro (Fantasía Coral)

Gran fuga sobre última frase de coral. Final con eco de instrumentos

## 6. *Dispositio* en música instrumental

El *dictum* monteverdiano “*L'orazione sia padrona dell'armonia e non serva*”<sup>75</sup>, como ya señalamos, sintetiza la postura estética predominante en el siglo XVII respecto de la subordinación de la música a la palabra. Aún en el s. XVIII, las principales posturas estéticas, si bien otorgan a la música una importante jerarquía dentro del plan de las Bellas Artes (Batteux, 1746), siempre lo hacen considerando que la música estaba subordinada o por debajo de la poesía que encarnaba a la razón. Ya Zarlino, citando a Platón, sostenía que la melodía está integrada por Oración, Armonía y Número (poesía, sonidos organizados y métrica), señalando que Oración figuraba en primer lugar. (Zarlino, 1558, cap. 32). Por lo

<sup>75</sup> “Que el discurso sea el amo de la armonía y no su siervo”. *Scherzi musicale*, 1604.

cual la música meramente instrumental resultaba, al menos desde el punto de vista teórico, de menor valía.

La música instrumental se vuelve cada vez más preponderante a lo largo del siglo XVIII hasta configurar un género elevado y extendido en la segunda mitad del mismo. (Bonds, 1991), (Bonds, 2014) Desde el punto de vista estético, este proceso va de la mano de la formulación de la Estética<sup>76</sup> como disciplina filosófica ligada a una concepción del Arte autónomo y el progresivo abandono de la noción de imitación de la naturaleza junto con el enfoque retórico en las diferentes artes.

El repertorio que analizamos, relacionado con el surgimiento de la flauta con un perfil instrumental y estético distintivo, además del rol del flautista como “profesional” relativamente “autónomo” está a mitad de camino de este proceso. El enfoque retórico de la teoría de las artes es aún fuerte, simultáneamente con una creciente valorización de la música instrumental, en la que, podríamos aventurar, la flauta tuvo un papel destacado.

Alemania fue importante en la emancipación de la música instrumental y la progresiva penetración de las ideas de la Ilustración en los círculos intelectuales también tuvo su ascendente en este proceso. Por ejemplo, las ideas “proto-estéticas” de Christoph Wolff (1679-1754), junto con las de Leibnitz fueron muy influyentes no sólo en el pensamiento filosófico y sino también en el pensamiento de los teóricos musicales:

Sin embargo, más allá de sus ideas filosóficas, es la actitud intelectual de Wolff la que tiene mayor influencia en los escritores alemanes sobre música. En autores como Mattheson, Baron, Heinichen, Scheibe, Mizler, y también Quantz, es fácil reconocer la típica manera axiomática de expresarse de Wolff, como si de fórmulas matemáticas se tratara. (Cirillo, 2016, p. 589)

Estos planteos se observan por ejemplo en la posición de Mattheson con respecto a la música instrumental, que analizaremos y también en el *Versuch* de Quantz. Ambos abogan por una música instrumental que no pierda su “cantabilidad”, es decir su nexo con su origen vocal (fundamentalmente italiano) si bien también reconocen la maestría francesa en este género. Mattheson, en el capítulo XII del *Capellmeister*, al analizar las diferencias entre las melodías vocales y las instrumentales, señala ciertas características que son exclusivas de la música instrumental, que denomina “artificios propios de los

---

<sup>76</sup> Alexander Gottlieb Baumgarten publica en 1750 (con una segunda edición en 1758) su *Aesthetica*, introduciendo el término que desde entonces se empleó legítimamente para una especial esfera del saber. Notemos la cercanía temporal con los principales tratados sobre música de Carl Philipp Emanuel Bach, Leopold Mozart y Johann Joachim Quantz, los cuales tendrán algunos puntos de contacto, en diferente grado, con las nuevas ideas.

instrumentos”, a saber: notas muy rápidas, arpeggios, saltos pronunciados, etc. Pone como ejemplo de melodía instrumental pura a los conciertos del *Estro Armónico* de Vivaldi y de melodía vocal a las cantatas de Bononcini. Sin embargo señala que estos mismos compositores saben atenerse a las diferencias: Vivaldi escribe buenas arias sin “saltos violinísticos” y Bononcini acompañamientos instrumentales “vivaces y burbujeantes”.

Sin embargo, en este aspecto, tanto Mattheson como Quantz rechazan la estética de Tartini y sus seguidores, por estar indisolublemente ligada al violín, alejándose de un *melos* vocal. Para estos autores, esta “cantabilidad” es garante de la correcta expresión de los afectos y, por lo tanto, de su funcionalidad retórica. Esta noción era compartida por la teoría no sólo en Alemania. En Londres, simultáneamente a la publicación del tratado de Quantz, Charles Avison publica *An Essay on Musical Expression* (1752)<sup>77</sup>, elogiando las ideas de Geminiani y coincidiendo con el ideal vocal de la cada vez más autónoma música instrumental:

Y, como la música instrumental de mayor calidad puede ser considerada como una imitación de la vocal; de la misma manera estos instrumentos, con su sonido expresivo y los más ínfimos cambios de que son capaces en la progresión de la melodía, muestran su mayor acercamiento a la perfección de la voz humana.<sup>78</sup> (Avison, 1752, p. 101)

La capacidad de la música instrumental de transmitir un sentido, a pesar de carecer de texto, es destacada especialmente por Mattheson. Ya nos referimos (ver *supra*) a la comparación de determinados géneros fuertemente instrumentales como la fuga, con una conversación. La transmisión del contenido afectivo en música está fuertemente ligada en este autor a la inteligibilidad del contenido de un discurso. Al respecto, es ilustrativo el hecho de que en la ejemplificación del análisis de la *dispositio* en el capítulo XIV del *Capellmeister*, lo realice sin proveer el texto del Aria de Marcello sobre la cual se basa:

La referencia superficial de Mattheson al texto [del aria] es sorprendente, porque en ningún lugar provee las palabras del aria de Marcello. Ni siquiera proporciona un incipit del texto. Claramente, es la música -y específicamente la elaboración del tema básico- que Mattheson considera central para la *dispositio*.<sup>79</sup> (Bonds, 1991, p. 89)

---

<sup>77</sup> Existe una edición alemana posterior del tratado: *Karl Avison's Versuch über den musikalischen Ausdruck*. Leipzig: Schwickert, 1775.

<sup>78</sup> *And, as the finest instrumental Music may be considered as an Imitation of the vocal; so do these Instruments, with their expressive Tone and the minutest Changes they are capable of in the Progression Of Melody, Shew their nearest Approaches to the Perfection of the human Voice.*

<sup>79</sup> *Mattheson's passing reference to the text is striking, for at no point does he provide the words to Marcello's aria. He does not even give a text incipit. Clearly, it is the music –and specifically, the elaboration of the basic theme- that Matheson considers central to the dispositio.*

En el capítulo XII del *Capellmeister*<sup>80</sup> titulado “Acerca de las diferencias entre las melodías vocales y las instrumentales”, Mattheson parte del supuesto de que la voz representa lo “natural” mientras que los instrumentos fueron contruidos, por lo que son artificiales. Legítima así una superioridad genética de las melodías vocales. Lo hace a través de la metáfora de que la melodía (la música) vocal es la madre (más antigua) y la instrumental es la hija (necesariamente posterior y proveniente de aquella). A partir de aquí, deduce diez y siete diferencias entre ambos tipos de melodías. Consideremos que estas diferencias no le restan importancia a la música instrumental, sino que están postuladas para demostrar que la escritura instrumental es en realidad más difícil y que el compositor debería primero imbuirse de las características de las melodías vocales antes de encarar la invención de las instrumentales.

§8 [...] resulta mucho más difícil componer algo para instrumentos que esté en el estilo adecuado y que encuentre aprobación, o sea, que movilice los sentimientos de los oyentes hacia ésta o aquella pasión; porque no hay palabras presentes sino mero discurso musical [*Tonsprache*]. Ya que sería inútil escuchar un ruido o incluso una armonía de los cuales no se pueda deducir si es perro o gato.<sup>81</sup> (Mattheson & Harris, 1739, p. 420) El subrayado es nuestro.

En este párrafo Mattheson manifiesta abiertamente que lo que asegura la comprensibilidad de un determinado fragmento musical, cuando no hay palabras que lo expliquen, es la clara expresión de los afectos. Ya que da por sentado que siempre hay “discurso”, aunque haya sólo sonidos (ruidos o sonidos organizados: “armonías”). Por lo tanto, la dificultad del compositor novel será la de despertar adecuadamente las pasiones en el oyente. La buena disposición del discurso es una de las herramientas que la retórica brinda para lograr este fin.

La expresión de los afectos ha llegado a ser un lugar común en toda la literatura sobre música de la época. Veamos por ejemplo la siguiente cita de Quantz:

En definitiva, siempre habrá que tener presente que el fin principal de la música no es otro que el de excitar y aplacar los afectos. Quantz (1752: Xvii, Vi, §11). En (Cirillo, 2016)

La estética de la mimesis ha resuelto el dilema planteado por la dificultad de definir el objeto de imitación “natural” de la música afirmando que ésta “imita” las pasiones

---

<sup>80</sup> Algunas de estas ideas, al igual que el análisis del Aria de Marcello figuraban en obras anteriores de Mattheson, por ejemplo en el *Kern melodischer Wissenschaft* (1737)

<sup>81</sup> El Dr. Waisman (comunicación personal, 28 de noviembre de 2018) apunta que el final de Mattheson es poco claro: "*das macht die Sache nicht aus*". Según el diccionario de Ebers (1796): aclarar o terminar algo, probar algo. Agradecemos la aclaración.

humanas. En el siglo XVIII, por influencia de Descartes, se llega a pensar que en realidad la música imita los resultados somáticos de las pasiones, la gestualidad. Los autores franceses tienden a condenar a la música instrumental por considerar que en ella, la imitación, si bien existe, es demasiado difusa comparada con la mimesis en la poesía, ya que la lengua era portadora de la razón. Por lo tanto, la música solo puede ser un arte de importancia si es acompañada por un texto. La ya citada frase de Fontenelle<sup>82</sup>: “*Sonate, que me veux tu?*”, que expresa la perplejidad que provoca el enfrentarse a la música instrumental pura, ilustra esta corriente de pensamiento. Los alemanes temperaron esta influencia: si la música instrumental es capaz de desatar las pasiones, entonces es inteligible y no solo un arabesco que apoya o potencia un texto. El propio Mattheson constantemente lo aclara. Más adelante, afirma:

§31 [...] Pero si [el compositor] está conmovido de la más noble manera y pretende conmover a los demás por medio de la armonía debe saber cómo expresar sinceramente todas las emociones del corazón sin palabras a través de sonidos escogidos y de su habilidosa combinación, de tal manera que el oyente entonces pueda captarlas y comprenderlas claramente, como si fuera un discurso verdadero [habla], el ímpetu, el sentido, el significado, y la expresión, tanto como todas las articulaciones y párrafos correspondiente. ¡Entonces es un placer! Se requiere mucho más arte y una mejor imaginación si se quiere lograr ésto sin palabras, más que con ellas. (Mattheson & Harris, 1739, p. 425). El subrayado es nuestro.

Los medios de que dispone entonces la música instrumental para producir un efecto en el oyente similar al de la música vocal son “los sonidos escogidos y su habilidosa combinación”. En el pensamiento de Mattheson esto es sinónimo de *inventio* y *dispositio*. Por lo cual, una pieza instrumental no sólo puede utilizar el *ars rethorica* sino que es indispensable que lo haga, no meramente utilizando figuras de la *decoratio*. La música instrumental entonces puede transmitir no sólo afectos relativamente difusos, sino aspectos más complejos de la semiosis de un texto (“ímpetu, sentido, significado, expresión”). También la sintaxis estará necesariamente presente en la música instrumental (“todas las secciones y cesuras pertinentes”). El compositor que logre éxito en esta empresa tendrá una imaginación más fértil y será más habilidoso por haber hecho buen uso del arte. Es interesante que en este párrafo Mattheson cite a pié de página a un autor francés, por lo que se observa que el pensamiento galo tampoco era monolítico al respecto y que las influencias italianas y alemanas encontraban su eco en París. Se trata de Jean-Baptiste-

---

<sup>82</sup> Ver nota 34, cap. I.

Louis Gresset quien escribiera un poético “*Discours sur l’harmonie*” (París, J. N. Le Clerc, 1737). La nota de Mattheson dice:

La armonía puede expresar, personificar y articular cualquier cosa, incluso sin la ayuda de palabras.<sup>83</sup> *Discours sur l’Harmonie*, p. 76. París 1737. De lo cual se deduce que el inteligente francés tiene mi misma opinión: como si hubiéramos acordado en ello. Nota 108, p. 492. (Mattheson & Harris, 1739)

De todos modos, la tendencia crítica predominante en Francia, que se refleja también en la teoría de la mimesis de la Enciclopedia, será predominante: la música instrumental sólo es capaz de despertar afectos confusos si no acude a la claridad que el texto, expresión de la razón, le puede proveer. La polisemia propia de la música instrumental la ubicaba en una jerarquía inferior a la música con texto y desde ya a la poesía y el drama. Aún en la segunda mitad del siglo podemos rastrear esta concepción mimética respecto a la música instrumental. Por ejemplo, en “*La poétique de la musique*”, del Comte de Lacépède<sup>84</sup>, editado en París en 1785, leemos lo siguiente:

"Por más vivas que sean las pinturas que una sinfonía ofrece, se verá fácilmente que no se trata más que de imágenes vagas. Se podrá ser conmovido por el panorama de todas las pasiones, padecer todos los sentimientos, ser testigo por así decir de todos los afectos; pero será muy difícil, y casi siempre imposible reconocer los fundamentos de los eventos por los cuales estamos conmovidos [...]"<sup>85</sup> (Lacépède, 1785: Livre III, p. 330) El subrayado es nuestro.

No es lugar aquí para detallar las numerosas querellas francesas entre música italiana y música francesa; antiguos y modernos; Lullystas y Ramistas; Rameau y Rousseau; melodías y armonía. Sólo queremos señalar que en ese marco, la música instrumental se va abriendo camino y ganando un lugar propio progresivamente. El desarrollo de la flauta como instrumento solista y del flautista como nuevo actor con un incipiente rol profesional (ver Cap. I, *supra*) será también de fundamental importancia en la comprensión del repertorio que analizamos.

---

<sup>83</sup> “*C’est encore dans ce temple que cette Déesse puissante [l’Harmonie], rivale de la Nature, sçait exprimer, personnifier, articuler tout, & même sans le secours des paroles [...]*” (Gresset, 1737)

<sup>84</sup> Bernard Germain Etienne Médard de la Ville-sur-Ilлон, Comte de Lacépède, (1756-1825): Naturalista, teórico y músico. Tomó clases con Gossec y fue corresponsal de Diderot. (Rushton, 2001)

<sup>85</sup> *Quelque vives que foient les peintures offertes par une symphonie, il sera aisé de voir qu’elles ne seront que des images vagues. L’on pourra être ému par le tableau de toutes les passions, éprouver tout les sentimens, être témoin poru ansi dire de toutes les affections; mais il sera bien difficile, & presque toujours impossible de reconoître le fonds des événemens par lesquels on sera ému [...]*

Coexistiendo con estos cambios en la práctica y también en la teoría de la música, la retórica seguía siendo considerada como una guía para la comprensión del fenómeno musical. El aporte de Mattheson en relación al uso de la disciplina retórica como un *ars poetica* y como una herramienta de análisis y comprensión, surge en un momento en que la música instrumental, sobretodo en Alemania, comenzaba a plantear problemáticas nuevas.

Mattheson de todos modos, sigue fiel a la estética de los afectos y la mimesis. La inteligibilidad de una pieza instrumental está absolutamente ligada, para este autor, al poder de la música para desatar las pasiones. La *Affektenlehre*, haya o no existido como doctrina, es parte del bagaje teórico de Mattheson. Este le permite afirmar que los contenidos de una melodía sin palabras siguen siendo los afectos: “[...] Los instrumentistas no tienen palabras con las que lidiar como los cantantes [...] la melodía instrumental puede prescindir de las palabras pero no de los afectos.” (Mattheson & Harris, 1739, p. 424)

Una mera danza puede para Mattheson presentar y provocar un determinado afecto y matices del mismo. Más adelante en el mismo capítulo nombra una serie de danzas con sus características afectivas. Estos rasgos afectivos los describe también en relación con los nombres italianos para los movimientos de piezas instrumentales (Allegro, adagio, etc.). Para el pensamiento retórico, estas “melodías”, identificables según sus cualidades pasionales, forman parte de la *inventio* musical, y como tal las tratamos en el capítulo a ella dedicado.

La legitimación de la música instrumental a partir de los afectos que transmite o desata tiene un fuerte sustrato retórico. La composición estará orientada fuertemente hacia el efecto que produce en el receptor. El mayor o menor grado de efectividad en este proceso dependerá de la habilidad con que el compositor combine los elementos de la música para desatar las pasiones. No importa entonces si la música tiene o no palabras. El proceso de recepción puede compararse con la ingestión de un fármaco que produzca un determinado efecto (deseado por el que elabora el fármaco) en el usuario<sup>86</sup>. Nótese en el mecanicismo de la metáfora que el rol del oyente resulta fundamentalmente pasivo. Esta “pasividad” retórica estará temperada en Mattheson, Quantz y otros contemporáneos, por el concepto de “gusto” proveniente principalmente del desarrollo que de él hicieron las escuelas filosóficas empiristas inglesas<sup>87</sup>, cuyos principales textos fueron traducidos y

---

<sup>86</sup> Varias metáforas se utilizaron en la época para describir este proceso. Una muy común es la comparación del compositor con un cocinero que junta ingredientes diversos para la confección de un plato, al cual le agregará también condimentos (ornamentación) para lograr el sabor que produzca el efecto placentero deseado en el comensal.

<sup>87</sup> Ver por ejemplo a David Hume “De la tragedia y otros ensayos sobre el gusto” (Hume & Marey, 2003)



conocidos en Alemania. El gusto combinará el talento innato para el juicio artístico con la experiencia y frecuentación de las “obras de arte”, por lo cual implicará una actitud crítica activa. Aparece la figura del *connaisseur*.

Pero el mecanismo retórico de “padecimiento” de los afectos es aún fuerte en Mattheson. Leamos dos párrafos ampliamente citados del capítulo XII. Aquí, lo que en especial nos interesa es que el efecto “artístico” se produce sin necesidad de la inteligibilidad de las palabras:

§35 Si escucho la primera parte de una buena obertura, entonces siento una especial elevación del alma; la segunda [parte] expande el espíritu con regocijo; y si sigue a continuación un final serio, entonces todo confluye en una normal conclusión calma. Me parece que se trata de un movimiento amablemente alternado que un orador podría apenas superar. Cualquiera que preste atención puede ver en los rasgos de un oyente atento lo que éste percibe en su corazón.

§36 Si escucho una sinfonía solemne en la iglesia, entonces me invade un estremecimiento lleno de devoción; si también se introduce un poderoso coro instrumental, entonces por su causa se despierta en mí una gran admiración: si el órgano comienza a bramar y tronar, entonces me embarga un temor de Dios; si todo concluye entonces con un regocijante aleluya, mi corazón salta en mi cuerpo; incluso aunque no conozca ni el significado de esta palabra ni haya podido entender aparte de eso ninguna otra cosa, por causa de la distancia o por otras razones; en efecto, incluso si no se hubieran usado palabras sino simplemente el esfuerzo de los instrumentos y los sonidos expresivos.” (Mattheson & Harris, 1739, p. 426)  
El subrayado es nuestro.

Es evidente en estos párrafos la intención de Mattheson de elevar la condición comunicativa de la música independientemente del texto asociado o no a ella, a través de su especial capacidad de despertar los afectos. Notemos además la filiación cartesiana del autor cuando afirma que se puede observar “en los rasgos de un oyente atento lo que éste percibe en su corazón”. De hecho, para Descartes toda acción produce una reacción y las consecuencias somáticas son el producto de la acción de los “*esprits animaux*” en la mente. También es destacable la afirmación de que un orador (con texto) apenas podría producir un efecto similar al de la obertura<sup>88</sup>. En las referencias a la música en la iglesia, vemos que toma especial cuidado en hablar de la música sin texto -“sinfonía”, “coro instrumental”, “órgano”- mientras que la mención de la palabra “aleluya” se relaciona con el final regocijante de una pieza más que con el sentido específico de la palabra. En las líneas

---

<sup>88</sup> Mattheson se refiere aquí al género de obertura francesa tripartito: lento-rápido-lento.

finales afirma que los efectos descritos suceden sin la intelección del texto e inclusive sin que haya ningún tipo de texto involucrado. Los afectos se “padecen” y la música instrumental está particularmente capacitada para que esto suceda.

Si bien, como señalamos previamente, los afectos y los géneros instrumentales están mejor estudiados en la *inventio*, los recursos para organizar y reconocer una *dispositio* que Mattheson ejemplifica por medio del aria de Marcello en el capítulo XIV del *Capellmeister*, son fundamentalmente de dos tipos: por un lado, la elaboración motívica y por el otro, la distribución de los afectos en la forma a través del proceso dialéctico de confirmación-refutación, logrado a partir de distintos recursos exclusivamente musicales (disonancias, pasajes “extraños”, saltos, tonalidades, etc.).

En efecto, *Inventio* y *dispositio* van de la mano para hacer inteligible la música instrumental, es decir, para que despierte adecuadamente los afectos. Quantz parece opinar de la misma manera:

Una mezcla de ideas diferentes es necesaria tanto en la sonata como en cualquiera de los géneros musicales. Si un compositor consigue todo esto, y es capaz de excitar las diversas pasiones, con razón se podrá afirmar que ha llegado al grado sumo del buen gusto: habría encontrado, por así decir, la piedra filosofal de la música. Quantz (1752: XVIII, §49). En (Cirillo, 2016). El subrayado es nuestro.

Quantz habla aquí de “ideas” [*Gedanke*], un concepto nuevo que se está configurando. La ejemplificación de la *dispositio* que Mattheson presenta en el capítulo XIV sobre el aria de Marcello se basa en gran medida en la elaboración de un motivo básico. Como señalamos cuando nos referimos a la estructura de la *chria*, sabemos que la elaboración motívica está ligada, sobretodo en Alemania, a la tradición de elaboración cotrapuntística en géneros como la fuga. Estos recursos están fuertemente relacionados con el creciente desarrollo de la música instrumental y prefiguran un cambio de paradigma que más adelante, con el predominio de la concepción idealista del Arte, concebirá a la música como pensamiento más que como imitación de la naturaleza. (Bonds, 2014) Sin embargo, tanto Quantz como Mattheson se hallan aún fuertemente comprometidos con la estética de la mimesis y en el caso especial de la composición, favorecen la “cantabilidad” aún en la música instrumental. Es importante destacar este concepto especialmente en Quantz pues se trata de un compositor que, al igual que Corelli, prácticamente no tiene producción de música vocal. Paradójicamente, este “nuevo” perfil de compositor comprometido fundamentalmente con la música instrumental, que no escribe óperas ni música de iglesia,

va maridado con una actitud estética que mira hacia el pasado. Al respecto, dice Cirillo (2016):

Por otro lado, en el *Versuch* es posible detectar también las señales del desgaste de los conceptos tradicionales de la imitación de la naturaleza y de la representación retórica de los afectos. Este se percibe en el afianzamiento progresivo del concepto de la invención y, en particular, en la utilización de la noción de *Gedanke* (idea musical) en la composición. Por su propia naturaleza, el concepto de invención es menos codificado y más abierto y subjetivo que el de la representación de los afectos, y, por lo tanto, más abstracto y más adecuado a la realidad de una música sin palabras como es la música instrumental. Quantz parece incluso avisar de los peligros inherentes a este proceso, que, en lo instrumental, podría desembocar en un abandono del modelo tradicional de imitación de la voz. Sus críticas a la degeneración de la música instrumental, que personifica en Tartini y sus alumnos, deben ser vistas como una advertencia en contra de un excesivo alejamiento del modelo vocal y del concepto de ‘cantabile’, que, para Quantz, siempre debería presidir la expresión instrumental.” (p. 1193)

Otro de los aspectos que Mattheson apunta como necesario en la música instrumental y que presupone el *Klangrede*, el “hablar con las notas”, es la colocación de cesuras. Al no haber palabras, la definición de la sintaxis correcta se dificulta pero no por ello la música instrumental debería ser menos clara. Varias fuentes de música instrumental nos aportan intentos de los compositores/instrumentistas en determinar el correcto fraseo. Entre los flautistas es notorio el caso del francés Michel Blavet. En sus primeras colecciones (Los tres “*Recueil de pièces*” y las seis sonatas del Op. 2) Blavet indica con una “h” surgida de la palabra francesa “*haleine*” (aliento, respiración) para indicar los lugares adecuados para que el flautista respire (ver ejemplo 45). La intención es evidentemente pedagógica, como lo anuncia en el prefacio del Opus 2:

Siempre he señalado a los estudiantes, por cierto, la dificultad de retomar la respiración; ya que confunden muy a menudo una frase con otra, o interrumpen un canto, que debe ejecutarse en una sola respiración. Para evitar esta confusión, se me ocurrió colocar la letra h. en los lugares en donde se debe respirar, sobre todo en los fragmentos melódicos como los *Rondeaux*, u otras piécitas de carácter, en las cuales toda la gracia depende de la disposición de las frases, de la nitidez y de la precisión, lo que no se puede hallar sin respirar con soltura y en los verdaderos descansos [de las frases].<sup>89</sup> (Blavet, 1732) El subrayado es nuestro.

---

<sup>89</sup> *J'ai toujours remarqué, dans les Ecoliers, de la difficulté à reprendre la respiration à propos; en sorte qu'ils confondent, le plus souvent, une phrase avec l'autre, ou ils interrompent un chant, qui doit être passé tout d'une haleine. Pour éviter cette confusion, j'ay imagine de metre la letter h. dans les endroits, où l'on doit respire, sur tout dans les morceaux de chant, comme les Rondeaux, ou autres petites pieces de caractere,*

Ejemplo 45: Michel Blavet. Andante (1º mov.) de la Sonata II “La Vibray” Op. 2, Boivin/Leclair, París, 1732, cc. 1-34.

8

*La Vibray*

**SONATA II.** *Andante.* \* \* 6 6 6 \* - s \*

Su examen nos proporciona interesantes pistas sobre cómo concebía la sintaxis un instrumentista renombrado. Un estudio hecho sobre estas marcaciones concluye que Blavet las utiliza en situaciones específicas cuantificables:

En conclusión, hay 15 contextos musicales que determinan el fraseo en la música de Blavet: saltos melódicos, patrones de danzas, valores de tiempo, barras de compás, cambios en patrones rítmicos, anacrusas, silencios, hemiolas, cadencias, alturas repetidas, paralelismos, contrapunto imitativo, independencia polifónica, ornamentación y cambios en la dinámica.<sup>90</sup> (Peterman, 1991, p. 195)

De la enumeración de estas situaciones podemos colegir que el instrumentista novel debe aprender a conocer aspectos de la sintaxis musical que se relacionan con lo textual, pero que no son siempre evidentes. La correcta pronunciación instrumental de esa sintaxis es de vital importancia para la percepción e inteligibilidad de la pieza instrumental. La “disposición de las frases, la nitidez y la precisión”, al decir de Blavet, son aspectos que

---

*don't toute la grâce depend de l'arengement des frases, de la netteté, et de la precision, que l'on ne peut trouver sans respire à son aise, et dans les vrais repos.*

<sup>90</sup> In conclusion, there are 15 musical contexts that determine phrasing in Blavet's music: melodic leaps, dance patterns, temporal values, bar lines, changing rhythmic patterns, anacruses, rests, hemiolas, cadences, repeated pitches, parallelism, imitative counterpoint, polyphonic independence, ornamentation, and changing dynamics.

hacen no sólo a la conciencia de la sintaxis sino también a la claridad con la que esta debe ser percibida. Para expresarlo en términos retóricos: *dispositio* y *actio*.

Otros manuales franceses para flauta indican también las cesuras en la música sin aclarar si se trata de “respiraciones”. Por ejemplo, en el “*Methode raisonnée [...] suivie d’un recueil d’airs en duo [...]*” del flautista, compositor y editor parisino Toussaint Bordet (c. 1755), aparecen indicadas cesuras con uno o dos trazos verticales: ['] ["], de acuerdo a la jerarquía de la cesura, ya sea se trate de un miembro de frase, una frase o una oración completa (ver ejemplo 46).

Ejemplo 46 : Toussaint Bordet, *Gavotte*, “*Methode raisonnée [...] suivie d’un recueil d’airs en duo [...]*”, Bordet, París, c. 1755

46

1<sup>re</sup> Gavotte de Bordet.

Tendrement.

Petite reprise, doux.

Fin.

The image shows a page of a musical manuscript. At the top left, the number '46' is written. Below it, the title '1<sup>re</sup> Gavotte de Bordet.' is written. The music is arranged in two systems. The first system consists of two staves: the upper staff is for the flute and the lower for the piano accompaniment. The flute part begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo/mood is indicated as 'Tendrement.' The piano part is in the same key and time. The second system also consists of two staves. The flute part has a 'Petite reprise, doux.' marking and ends with a 'Fin.' marking. The piano part continues the accompaniment. Various musical notations such as notes, rests, and bar lines are present throughout the score.

Pierre Danican Philidor (1681-1731), oboísta, violista da gamba y flautista que actuó en *l'Ecurie*, la *Chambre* y la Ópera bajo Luis XIV publicó pocas obras, algunas dedicadas especialmente a la flauta. Compositor de gran calidad y meticulosidad en la escritura, indica con precisión no sólo cesuras con el signo [ ) ], sino también diferencias sutiles en ligaduras e *inégalité*. No coloca sus cesuras sólo para aclarar la sintaxis evidente o para indicar la respiración al principiante, sino que lo hace en lugares que requieren un especial énfasis afectivo. Es decir, la cesura aquí es un “ornato” explicitado por un compositor consciente y cuidadoso de su prosodia (ver cc. 12, 13, 14 y 15 del ejemplo 47).

Quantz será también muy explícito a través de todo el *Versuch* acerca de la importancia de una buena colocación de las respiraciones y cesuras para la claridad de la prosodia y de su percepción. Si comparamos con las críticas que Mattheson y el mismo Quantz hacen sobre la pérdida de una buena melodía “cantable” en estilos instrumentales, especialmente violinísticos como el de Tartini, podemos aventurar que la flauta estaba considerada como un instrumento que permitía una vocalidad “natural”.

Ejemplo 47: Pierre Danican Philidor *Sicilienne* (5º mov.) de la *Quatrième Suite* en la menor, para flauta travesera y bajo continuo, Op. 1, París, 1717

Antes comparamos la sonata poscorelliana y el consumo burgués de la misma con el género de las naturalezas muertas (ver *supra*). Sólo queremos señalar aquí que la *dispositio* de las sonatas con sus diversos movimientos, ya sean los cuatro básicos o más de las sonatas *da chiesa*, *da camera* o los tres más habituales de la sonata “moderna”, permite al compositor desplegar variaciones sobre el afecto básico planteado por la tonalidad: su tópic principal. Se podría comparar esta disposición con el perfil psicológico-dramático de un personaje de ópera seria: el mismo tendrá una definición afectiva principal o predominante, pero sus arias a lo largo de toda la representación ofrecerán inflexiones de este afecto principal, de acuerdo con la situación dramática involucrada: por ejemplo en Handel, Julio César siempre será el general victorioso, pero su magnificencia a veces pasará por el filtro de la cólera o del amor.<sup>91</sup> Es así que los compositores/instrumentistas solían publicar colecciones de 6 o 12 sonatas habitualmente, a fin de demostrar su

<sup>91</sup> Mattheson señala además que “hoy día el estilo de composición para las voces coincide prácticamente siempre con el de los instrumentos” (*Capellmeister*, cap. XII, §28)

habilidad para lidiar con los afectos diferentes de las distintas tonalidades<sup>92</sup>. Esta disposición privilegia entonces la definición más genuina del afecto principal en el primer movimiento (que funcionará entonces como un *exordio* de toda la pieza).

## 7. Método y modelo

Luego de comprender la concepción peculiar de la forma que implica la *dispositio* retórica y de haber estudiado algunas de las posibles adaptaciones de la misma a la música en la teoría de la época, podemos tratar de aplicar estas herramientas al análisis del repertorio propuesto. La música para flauta de las primeras décadas del siglo XVIII estará signada por una cierta “cantabilidad” que legitima su prosodia peculiar, pero además, con el violín como modelo, intentará conquistar territorios nuevos puramente instrumentales. En ese contexto, el análisis retórico se hace aún posible.

Tendremos en cuenta entonces aspectos de la *inventio* y de la *elocutio* para entender el desplegarse de la forma en la *dispositio*. En primer lugar, debemos considerar cómo se presenta el afecto principal planteado por la tonalidad y la estructuración motívica principal (si se la puede identificar como tal). El plan tonal de la pieza, con sus respectivas cadencias funcionará como marco. La sintaxis también deberá ser explicitada. Un paso importante en el método de análisis propuesto será la identificación de todos los recursos de refutación de la *confutatio*. Recordemos que Mattheson enumera algunos (ver *supra: confutatio*).

A modo de ejemplo y modelo para el resto de los análisis, identificaremos la *dispositio* en el primer movimiento *Lentement* de la *Troisième Suite* en re (menor/mayor), para flauta travesera y bajo continuo, Op. 1, París, 1717 de Pierre Danican Philidor (ver ejemplo 48)<sup>93</sup>: La pieza es de un gran patetismo y debido a rasgos que enumeraremos a continuación, pertenece al género francés del *plainte* (Lamento).

---

<sup>92</sup> Mattheson señala que, a diferencia de la voz, no todas las tonalidades son iguales para los diferentes instrumentos, en el sentido de su facilidad y comodidad de ejecución (*Capellmeister*, cap. XII, §24). La flauta tiene algunas tonalidades más habituales (en general con sostenidos), pero muchos compositores saben explotar las características peculiares de las tonalidades “difíciles”. Por otra parte, en las prácticas de los flautistas de la orquesta de Dresde, de la que Quantz fue integrante por muchos años, se promovía la destreza de tocar en todas las tonalidades. Ya mencionamos previamente las crónicas que indicaban la habilidad de Michel Blavet para tocar en tonalidades arduas.

<sup>93</sup> Reproducimos a continuación el facsímil. La pieza está escrita en clave de sol en primera línea, la *clef du violon*, habitual para todos los instrumentos de *Dessus*.

Ejemplo 48: *Dispositio* del *Lentement* (1º mov.) de la *Troisième Suite* en re, para flauta travesera y bajo continuo, Op. 1, Pierre Danican Philidor, París, 1717

The musical score is divided into several sections with specific labels and measures:

- 14** *exordio*: *Lentement.* (Fa mayor?) Re menor
- 6** *narratio*: Re menor, Sol menor
- 13** *exordio II*: Fa mayor
- 20** *argumentatio*: Re menor, *propositio*: Do menor
- 26** *(argumentatio)*: Sib mayor, *confutatio*: Sib mayor, *confirmatio/probatio*
- 31**: V de Sol menor, V de Re menor
- 36** *transitus*: V de Re menor, *peroratio*: Re menor
- 42**

En un primer acercamiento, la forma pareciera constituir un *rondeau* ya que la sección inicial, que identificamos como *exordio*, aparece recurrentemente: 1) en el inicio; 2) en el c.14 con las voces trocadas (el *fa*'' de la primera voz funciona como una elisión y



además se puede escuchar como primera nota del motivo de la segunda voz) y 3) en el c. 38, cerrando la pieza, en una repetición casi textual del inicio (la frase de la segunda flauta en cc. 39-40 no estaba en el comienzo). Mattheson cuando analiza el aria de Marcello identifica el *exordio* con una suerte de *ritornello* que a la vez cumple la función conclusiva. Enseguida percibimos que la forma no puede ser un *rondeau* ya que si bien podríamos tender a escuchar la primera sección como el *refrain* del mismo, el resto de las secciones no cumplen con los requisitos sintácticos para constituir *couplés*.

Identificamos a continuación las distintas secciones a través de las cadencias que las enmarcan y sus correspondientes centros tonales<sup>94</sup>.

Veremos en el análisis del *exordio* que el primer compás es ambiguo tonalmente, ya que pareciera comenzar en FA mayor. La duda se aclara de manera brusca en el segundo compás con la aparición del *do#''* funcionando como sensible de *re''*. El final de la primera sección cadencia a re menor en el c. 7. Luego de un pasaje transitorio por sol menor, la segunda cadencia perfecta es en c. 15 a FA mayor. Vuelve la sección inicial por lo que la siguiente cadencia es nuevamente a re menor en c. 22. A continuación luego de un pasaje transitorio por do menor, arribamos a sib mayor en el c. 26, pero la cadencia perfecta aparece recién en el c. 29. En el compás 31 observamos una cadencia frigia a re (c. 31), por lo que la frase concluye en V de sol. La figura retórica correspondiente es la *interrogatio*, es decir, evitar el final conclusivo y dejar “abierto” el discurso. La resolución esperada a sol, que suponemos menor, no resulta clara ya que en c. 31.2.2. el *fa#''* se transforma en *fa''* natural (*passus duriusculus*) y luego en un retardo (*syncopatio*), el que configura un intervalo de séptima con el bajo sol, es decir se escucha como dominante secundaria que lleva a DO mayor. Esta frase también concluye en *interrogatio*, ahora como V de re menor (c. 34). La sección finaliza, también en *interrogatio*, como V de re menor en c. 37. Un pequeño puente (*transitus, nexus*) nos conduce nuevamente a re menor con la repetición de la sección del inicio, esta vez sin ninguna ambigüedad tonal (se escucha la sensible *do#''* en el compás anterior y el *re''* en el inicio de la frase).

Luego del plan tonal, pasemos a identificar todos los elementos motívicos, texturales, etc. que definen el afecto y el contenido discursivo de la pieza. Estos elementos nos servirán para entender la función formal de cada frase o sección. En términos retóricos, buscaremos elementos de la *inventio* y la *elocutio* que se conjuguen para desplegar la *dispositio*.

**Exordio:** se encuentra entre el c. 1 y el c. 7.1 (este primer tiempo es elisión, es decir también comienzo de la siguiente sección). Ya mencionamos la ambigüedad tonal del primer compás. Si

<sup>94</sup> Anotamos en el ejemplo con bastardilla las tonalidades de pasaje.

buscamos un *canevas*, siguiendo la sugestión metodológica de Hotteterre<sup>95</sup>, es decir un texto llano, una *urmelodie*, encontraremos los siguientes intervalos (ver ejemplo 49):

Ejemplo 49: *Canevas. Lentement* (1º mov.) de la *Troisième Suite* en re, para flauta travesera y bajo continuo, Op. 1, Pierre Danican Philidor, París, 1717, cc. 1-3



Las dos primeras notas nos hacen escuchar FA mayor. Para Kirnberger (1774), la tercera mayor ascendente suena “alegre”; sólo con el salto de sexta menor descendente a *do#*” en el c. 2 se aclara la tonalidad. El brusco cambio de dirección y tonalidad a través de un intervalo grande (*saltus duriusculus*) nos sumerge en el patetismo buscado por el género. Para Kirnberger (en Clerc, 2001, p. 51), el salto de sexta menor descendente connota “abatimiento”, por lo tanto nos hace sentir que enfrentamos un asunto de gran patetismo. El comienzo ambiguo se relaciona con lo que Quintiliano denomina *insinuatio*. Este recurso, muy empleado en los exordios, evita abordar un tema complicado directamente; por el contrario, lo hace a través de circunloquios que van preparando la atención del receptor. Un nuevo ascenso de quinta disminuida, quinta “falsa” para Kirnberger (*ibidem*): “lisonjera, suplicante”, desemboca luego en otro brusco salto descendente (*saltus duriusculus*) de séptima menor (provoca “un cierto espanto”, Kirnberger, *ibidem*) concluyendo la primera frase de la flauta sola en la quinta de la tonalidad (ver ejemplo 50).

Ejemplo 50: Intervalos. *Lentement* (1º mov.) de la *Troisième Suite* en re, para flauta travesera y bajo continuo, Op. 1, Pierre Danican Philidor, París, 1717, cc. 1-3



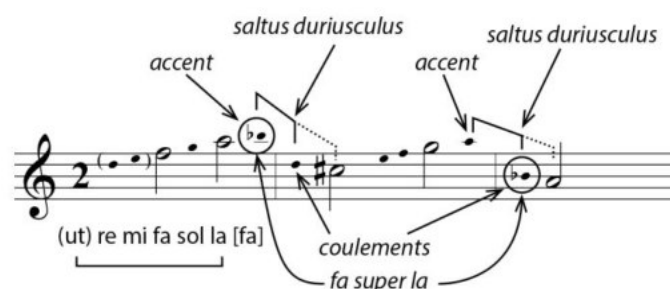
Dos *agréments*<sup>96</sup> del mismo compás ayudan a definir el carácter plañidero de la melodía: 1) el *double port de voix* entre primero y segundo tiempo y 2) la corchea *sib*” que se identifica con el funcionamiento melódico y expresivo de un *accent*. Ambos adornos tienen una connotación

<sup>95</sup> Ver su tratado “*L’Art dePréluder [...]*” (Hotteterre, 1719, p. 3 y ss.)

<sup>96</sup> Para una visión panorámica de la ornamentación francesa ver (Mather, 1989), (Neumann, 1978) y (Veilhan, 1977). Entre las fuentes primarias, una buena síntesis se encuentra en los “*Principes de Musique*” de Michel Pignolet de Monteclair (Monteclair, 1756)

relacionada con los lamentos en el canto francés<sup>97</sup>. Hay que reconocer que el *accent*<sup>98</sup> no está escrito como ornamento sino como nota real, aunque escape a la armonía del lugar, pero el hecho de que esté unido por una ligadura, que implica un *diminuendo* lo emparenta con la prosodia propia del ornamento. Por otra parte, el *sib''* va a adquirir un significado especial de punto culminante que debe ser resuelto de manera descendente en la escala, una suerte de punto con la mayor energía potencial para luego descender (si se me permite la metáfora: como el punto culminante del ascenso en la oscilación de un péndulo en que se detiene para volver a caer). Ahora bien, en este caso el descenso es abrupto, no por semitono, como suele ser habitual sino por un salto amplio. Si bien está dulcificado por el *coulement* (la nota *re''* escrita como ornamento en c. 2.1) el intervalo que resuena en el oído, como un extremo *saltus duriusculus*, es la séptima disminuida, para Kirnberger: “gimiente” (en Clerc, 2001, p. 51). En el c. 3 el *sib'* está escrito como nota real sin embargo es otro *coulement* que resuelve en *la'*, subrayado además por un *trémblement* (trino). Mencionamos más arriba la gran carga afectiva que generaba el *saltus durisculus* entre las notas principales *sol''-la'*, pero además quedará resonando en el oído la séptima menor descendente entre las notas ornamentales *la''-sib'* (ver ejemplo 51).

Ejemplo 51: Figuras. *Lentement* (1º mov.) de la *Troisième Suite* en re, para flauta travesera y bajo continuo, Op. 1, Pierre Danican Philidor, París, 1717, cc. 1-3



La primera nota de la segunda frase del *exordio* es el *mi''* en c. 3.2. Configura un retardo (*syncopatio*) que resuelve en *re''* del c. 4.2.1. En el c. 4 entra la segunda flauta imitando estrictamente la frase de la primera flauta que acabamos de describir. Esto produce una muy fuerte e inesperada disonancia en el preciso momento de la entrada de la voz. Inesperada porque, si bien el retardo es correcto desde el punto de vista contrapuntístico, de hecho no se prepara la disonancia desde una consonancia anterior, la segunda voz no había entrado aún. Además, perceptivamente, la entrada de una voz es un punto muy destacado y el hecho de que en ese punto se escuche una segunda menor, quizás la disonancia más fuerte, es un claro indicio del contenido patético de la pieza. La segunda flauta completa la frase imitando textualmente lo que ya se escuchó en la

<sup>97</sup> En la entrada *Accent*, refiriéndose al ornamento francés, deñ Diccionario de música, Rousseau (1768) dice "Muchos dieron el nombre de *Plainte* [llanto] al *Accent*". *Plusieurs donnoient le nom de Plainte à l'Accent*. (p. 5)

<sup>98</sup> De hecho en la mayoría de las fuentes el *accent* retorna a la nota de partida.

primera flauta. Ésta, luego del retardo se comporta como un segundo *dessus*<sup>99</sup>. El *coulement re* de la melodía principal en la segunda flauta (c. 5.1), también produce una disonancia fuerte, esta vez una segunda mayor, con la primera voz en el siguiente acento métrico. Luego aparece una corta frase conclusiva y cadencial en donde la textura cambia: la primera flauta ejecuta el primer *dessus*, mientras que la segunda flauta se comporta como un bajo continuo. El recurso de *insinuatío* que indicamos en la ambigüedad tonal del inicio, también se puede identificar en algunos rasgos rítmicos. La escritura de Philidor es sorprendentemente precisa. Al nivel de las corcheas los valores están puntillados, lo cual para la práctica de la *inégalité* francesa implica una subdivisión marcada denominada *piqué* (o a veces *surpointé*). Aparecen también corcheas débiles aisladas que presentarían una desigualdad no tan marcada (ver corcheas de *accent*). Se podría aducir que no se estilaba escribir doble puntillo por lo que estas notas podrían igualmente concebirse como semicorcheas, sin embargo la ligadura al funcionar como un agrupamiento prosódico, ablanda esta posibilidad. Esto es especialmente interesante cuando comparamos los *double port de voix* escritos como ornamento y los que están escritos como notas “reales” (ver por ejemplo c. 5.2.2 en ejemplo 48). Los primeros suelen iniciarse sobre el tiempo mientras que los escritos como notas reales (aunque resulten levemente más rápidos pues corresponden a las corcheas débiles) se ejecutan antes del tiempo.

En síntesis, el *exordio* nos introduce en un discurso musical melancólico, con rasgos de extremo patetismo y fragmentos angustiosos. Para un oyente de la época se trataba de significados válidos para los significantes enumerados. Notemos las definiciones de Kirnberger en las calificaciones afectivas de intervalos utilizados: “abatimiento”, “lisonja”, “súplica”, “un cierto espanto”, “gemido”<sup>100</sup> (en Clerc, 2001, p. 51). Aunque admitamos un evidente corrimiento semántico de los términos debido a la lejanía en el tiempo con nuestra época, al hecho de que la música sea francesa y el teórico alemán y a las inexactitudes de las traducciones, de todos modos la descripción afectiva es suficientemente contundente.

Podemos comprobar que las funciones más arriba descritas como virtudes retóricas del *exordio -attentum, docilem et benevolum parare-* se cumplen. El receptor se ve compelido a prestar atención, pues los recursos de la *insinuatío* y los rasgos inesperadamente patéticos lo sorprenden. La escucha dócil se revela en la identificación, a

---

<sup>99</sup> Parte superior de la textura a varias voces. La entrada *Dessus* del “*Dictionnaire de la musique*” de Rousseau dice: “La más aguda de las partes de la música; la que reina por encima de todas las demás. En este sentido se dice en la música instrumental, *dessus* de violín, *dessus* de flauta o de oboe y en general *dessus* de sinfonía [...]” *La plus aigüe des Parties de la Musique; celle qui règne au-dessus de toutes les autres. C’est dans ce sens qu’on dit dans la Musique instrumentale, dessus de Violon, dessus de Flûte ou de Hautbois, & en général dessus de Symphonie.* (Rousseau, 1768)

<sup>100</sup> No incluimos aquí el de la 3<sup>ra</sup> mayor (“alegre”) por corresponder a la supuesta tonalidad de FA mayor de la *insinuatío* inmediatamente contradicha.

partir de los elementos que se le proporcionan del género *Plainte* y del discurso doloroso que se desarrolla. Finalmente la simpatía (*benevolentiam*) se logra con la identificación afectiva del oyente, aspecto más difícil de cuantificar salvo que, como Mattheson, veamos reflejados “en los rasgos de un oyente atento lo que éste percibe en su corazón”. (Mattheson & Harris, 1739)<sup>101</sup>

**Narratio:** se extiende entre c. 8.2 y c. 15.1. La primera percepción de la función narrativa se relaciona con la traslación armónica: comenzamos en re menor y concluimos en FA mayor, pasando por sol menor y DO mayor. Se trata de una oración evolutiva, configurada con dos secuencias y un remate cadencial. Cada una de las secuencias está integrada por dos frases. Esta fragmentación se relaciona también con la función narrativa. Recordemos que una de las características de la *narratio* era la partición (*partitio*) en segmentos para permitir una clara enumeración de los hechos. Los motivos son similares o están derivados de los del *exordio*. La primera flauta comienza en el segundo tiempo del compás, convirtiendo el motivo en anacrúsico. Será imitada por la segunda flauta a distancia de blanca. Esta proximidad en la imitación, más el fraseo anacrúsico que continuará hasta el final de la sección, refuerzan los rasgos narrativos de la sección. Las dos primeras frases secuenciales (*gradatio*) son descendentes (*catabasis*). La segunda secuencia es ascendente (*anabasis*), llegando a un punto culminante en el *sib*'' del c. 13.2. Nuevamente el *sib*'', pero ahora esta nota se escucha como la tercera de sol menor. En el mismo tiempo, en la negra posterior la segunda flauta toca *si*' natural, dirigiendo el discurso hacia la dominante de FA mayor para luego cadenciar en esta tonalidad. Este hecho junto con el tipo de fraseo descripto y la tonalidad a la que se arriba, hacen que el discurso, sin dejar de referirse a un tópico patético, pierda algo del dramatismo del *exordio* en función de un relato y enumeración que debieran ser aparentemente “objetivos”. Es interesante señalar la ambivalencia en la escritura del *double port de voix*: en la primera flauta está escrito como ornamento (c. 8.2 y c. 10.2), mientras que en la respuesta de la segunda flauta aparece con notas reales (c. 8.2.2.2 y c. 10.2.2.2). Esto obligará, como ya señalamos en el *exordio*, a una ejecución diferente: el primero sobre el tiempo y el segundo antes del tiempo. Cumple entonces esta sección con las características narrativas el *docere*, la *divisio* y *enumeratio*, la relación con el *exordio* (las “conexiones ingeniosas” de Mattheson, ver *supra*) y su parcialidad en la exposición. No encontramos *digressio* en esta sección.

En el c. 15 comienza el *exordio* nuevamente con una elisión, pudiendo escucharse el *fa*'' final de la primera flauta de c. 15.1 como primera nota del motivo de la segunda flauta. La diferencia radica en que ambas voces están trocadas y que aparece una suerte de segundo *dessus* en

<sup>101</sup> Cualquier ejecutante más o menos sensible puede percibir esta “*benevolentiam*” en la calidad de respuesta del público a su ejecución en tiempo real. Silencios significativos, atención completa o dispersa, etc. son factores que retroalimentan su interpretación.

la primera flauta (cc. 16 y 17). Por lo tanto el *exordio* sólo refresca la memoria sobre el tópico arduo y de alguna manera anuncia también la sección argumentativa que se inicia a continuación.

**Propositio:** se encuentra entre c. 22.2 y c. 26.1. El final está imbricado: la segunda flauta comienza la *confutatio* en c. 26.1.2. Se trata también de una oración secuencial (*gradatio*) descendente (*catabasis*), pero la respuesta imitativa de la segunda voz se da más tarde coincidiendo con el segundo miembro de frase de la primera flauta en c. 23.2. Aparecen aquí los mismos motivos modificados de la *narratio* con sus correspondientes *salti duriusculi*. Señalamos dos elementos en los miembros de frase consecuentes (c. 23.2 y c. 25.2) que la tornan mucho más enfática: 1) la nota aislada a la octava del final anterior (*sol*” en c. 23.2 y *fa*” en c. 25.2), “*exclamatio*” y 2) la escala ascendente rápida (*tirata* para los italianos, *trait* o *coulade* en Francia) posterior a la *exclamatio*.

La descripción del contenido afectivo de la *exclamatio* que Mattheson proporciona parece escrita especialmente para la sección que estamos comentando:

El segundo tipo de estallido o *exclamatio* expresa todo tipo de deseo y ferviente ansiedad, toda súplica, ruego, lamento, tanto como terror, miedo, pavor, etc. Estos últimos requieren una vehemencia melódica expresada a través de notas rápidas o al menos ligeras. Sin embargo, la pena y el dolor son el origen del anhelo y los otros sentimientos [...] Por eso el compositor usará intervalos poco comunes, a veces grandes, a veces pequeños, de acuerdo a las circunstancias. [...].(En Bartel, 1997, p. 268)

Pasamos por do menor, tonalidad especialmente patética, para llegar a SIb mayor. Se percibe entonces la necesidad de énfasis en los afectos patéticos pues se trata de defender nuestros argumentos en contra de los del adversario, reforzamos entonces el afecto principal de la pieza para destacar el contraste con la *confutatio*, la sección posterior argumentativa.

**Confutatio:** Se extiende entre c. 26.2.1 hasta c. 29.2.1. Debemos ahora refutar los argumentos de la proposición: tanto los afectos como los motivos deben ser distintos y contrastantes, pero no deben prevalecer, pues a continuación confirmaremos los nuestros. La tonalidad de esta corta sección es SIb mayor. Mattheson la describe así:

Entretenida y fastuosa. Y también modesta. Puede pasar a la vez por magnífica y bonita [delicada]. *Ad ardua animam elevat*. [Eleva el alma hacia lo alto]. *Das Neueröffnete Orchestre*, Hamburgo, 1713. En (Clerc, 2001, p. 50)

Todos los atributos de esta tonalidad son fuertemente contrastantes con el afecto principal de la pieza. La sintaxis y los motivos también resultan opuestos a los que habíamos escuchado hasta ahora. La frase es una suerte de canon introducida por la segunda flauta en un tiempo débil. Hasta

ahora los motivos que comenzaban de esa manera configuraban un retardo, por lo que involucraban disonancias. No es el caso aquí ya que los motivos son grupos de cuatro notas en grado conjunto descendente que están siempre en relación de tercera con la otra voz, a la manera de unas guirnaldas (este tipo de motivo muchas veces se lo utiliza como *hypotiposis* de los lazos o cadenas del amor). La antítesis salta a la vista.

**Confirmatio/probatio:** Se extiende desde c. 29.1.2 hasta c. 37.1. Por contraste es una larga sección translativa con tres frases de diferente textura, todas finalizando en *interrogatio*. La primera (c. 29.1.2 a c. 31.2.1) presenta una textura imitativa, canon a la cuarta inferior, con las entradas a diferencia de blanca. Los motivos comienzan al igual que en la *confutatio* en la negra débil del tiempo, pero en este caso sí configuran un retardo (*syncopatio*); por lo tanto escucharemos disonancias de cuarta en c. 30.2 y c. 31.2. El motivo con semicorcheas (*figura corta*) engloba una referencia al *accent* (anteúltima semicorchea) y la frase concluye en una cadencia frigia a RE mayor (como dominante de sol), es decir en *interrogatio*. La segunda frase abandona el canon a favor de una textura de *dessus* (primera flauta) y bajo (segunda flauta). Con un diseño del bajo muy claro (saltos de cuartas y quintas en cadena de dominantes), las disonancias, ahora de séptimas, se ubican al inicio de los cc. 32 y 33. Se transita por sol menor y también se finaliza en *interrogatio* (dominante de re). La tercera y última frase vuelve a cambiar la textura: las dos flautas asumen el rol de *dessus* (primer *dessus*: segunda flauta y segundo *dessus*: primera flauta). También concluye en *interrogatio* (la mayor dominante de re) sin embargo, sorprende el final en mayor<sup>102</sup>. Las voces en terceras parecieran recordar a la *confutatio*, pero sin embargo se puede conjeturar un bajo virtual que siga el diseño de la frase anterior (*fa-si becuadro-mi-la*), señalando las séptimas en c. 34.2 y c. 35.2 por lo cual la frase difiere en afecto de la *confutatio*. Por otra parte la separación entre las distintas frases (claramente notada con un signo de cesura) está caracterizado por un cromatismo descendente (*passus duriusculus, pathopoeia*) que agrega a la connotación afectiva del cromatismo el hecho de que presenta un cambio mayor-menor.

Si enumeramos los rasgos significativos descritos hasta ahora -*syncopatio*, disonancias de menos intensas a más intensas: cuartas (entre voces) a séptimas (entre la voz y el bajo), *accent*, cadencia frigia, *interrogatio*, *passus duriusculus/pathopoeia*, cambios mayor-menor- se percibe cómo el discurso transita hacia los afectos principales planteados en el *exordio*. Se confirman los mismos.

**Peroratio:** Luego de un corto puente de la segunda voz (*transitus*) c. 37.2, que refuerza la *interrogatio* llegamos al epílogo. Se repite textualmente el *exordio*, con el agregado de la segunda voz en c. 39 y 40, que no figuraba en el inicio pero sí en el segundo *exordio*. Ahora la *insinuatío* ya no funciona, no sólo porque hemos escuchado la tonalidad principal abundantemente sino también, porque el *transitus* finaliza en la tónica re en el comienzo de la *peroratio*. Se trata ineludiblemente

---

<sup>102</sup> Los finales con tercera de picardía eran habituales en el siglo XVII para indicar un final de sección. En este caso finaliza la *argumentatio*, que ha sido la sección más elaborada y activa, el meollo del discurso.

de una *peroratio in rebus*, sin embargo, por ser el asunto extremadamente patético, también cumple la función de *peroratio in affectibus*.

El análisis de la *dispositio*, entonces es indispensable no sólo para comprender los aspectos constructivos de la composición sino también para la elaboración de un plan eficiente de ejecución y la elección de las diferentes estrategias interpretativas. Mattheson y Quantz parecen coincidir en que composición y ejecución requieren entonces de habilidades y cualidades similares:

§37 La invención requiere fuego y espíritu; la disposición, orden y medida; la elaboración, sangre fría y circunspección [...] (Mattheson & Harris, 1739, p. 480)

§4 Para convertirse en un buen músico hay que tener un gran talento, o, en otras palabras, haber recibido de la naturaleza unos dones particulares. Quien aspira a ser compositor tiene que tener un espíritu vivo y lleno de fuego, un alma capaz de tiernos sentimientos, una feliz mezcla de los denominados temperamentos, con poca melancolía, mucha imaginación, invención, juicio y discernimiento, una buena memoria, un oído delicado y fino, una vista buena y penetrante, y mucha docilidad. Los que quieren dedicarse a un instrumento deben estar provistos, además de las facultades de espíritu que acabo de mencionar, también de una constitución física acorde a la naturaleza de cada instrumento. [...] (Cirillo, 2016) El subrayado es nuestro.

El requerimiento de cualidades de personalidad similares tanto para la composición como para la interpretación es entonces otro indicio de que ambos roles están interconectados. Podríamos decir que la ejecución implica criterios similares a la composición, pero en tiempo real. La conciencia de la disposición en el intérprete de estos repertorios aportará orden y claridad a la ejecución.

Mattheson afirma al final de su análisis del aria de Marcello, que no todos los compositores siguen necesariamente el plan por él descrito, pero que en toda “melodía” se puede discernir las secciones estudiadas, aunque no se haya tenido la voluntad de planearlas previamente:

§23 [...] Quien esté suficientemente interesado podrá proseguir este estudio [de la disposición] más profundamente, y se sorprenderá de cómo estas cosas se encuentran con tanta claridad en casi todas las buenas melodías, como si se las señalara intencionalmente. (Mattheson & Harris, 1739, p. 476)

Si bien Mattheson propone la realización de esquemas previos a la composición, en especial en géneros extensos como el oratorio, admite que no todos los compositores lo



hacen. Pero es consciente de que el análisis retórico que promueve está relacionado con aspectos más profundos de la mente: el hecho de no planearlo voluntariamente no indica que los discursos musicales adopten determinadas funciones constructivas que representan en última instancia, categorías de la percepción.

Todo el bagaje de normas, preceptos, ornamentos y demás elementos interpretativos que encontramos en manuales y tratados de la época conforman una explicitación de reflexiones internalizadas que se convierten en parte del “habla” de un músico, en un sentido pragmático y semiótico. La disposición del discurso no escapa a esta regla. Es entonces labor del intérprete contemporáneo intentar internalizar estos aspectos para configurar su modo de ejecución idiosincrático dentro del estilo histórico del repertorio abordado.



## 8. ANALISIS de DISPOSITIO

Como señalamos más arriba, en el género de sonata (o suite) del corpus de repertorio a analizar, el afecto principal de la pieza suele desplegarse por entero y con mayor claridad en el primer movimiento. Analizaremos entonces a continuación<sup>1</sup> la *dispositio* de estos primeros movimientos. Del “Arte de preludiar...” de Hotteterre, elegimos los tres preludios en mi menor que además serán analizados en el capítulo dedicado a la *elocutio*. En el análisis de las Fantasías para flauta sola de Georg Philipp Telemann, dada la característica peculiar del criterio paródico del género, estudiaremos la *dispositio* completa de cada una de las piezas. Las colecciones abordadas son las siguientes<sup>2</sup>:

1. Jacques Martin Hotteterre: Tres *Préludes* en mi menor para la flauta travesera, extraídos de “*L’Art de Préluder sur la flûte traversière, sur la flûte à bec, sur le hautbois et autres instrumens de dessus*”, París 1719. (Hotteterre, 1719, pp. 14-15)
2. Michel Blavet: “*Sonates Melées de pieces, pour la Flûte Traversiere, avec la base [...], Oeuvre IP*”. (Blavet, 1732)
3. Michel Blavet: “*Troisieme Livre/de Sonates/Pour la Flûte Traversiere,/Avec la Basse./... / A Paris, / ... / Avec Privilège du Roy*”. (Blavet, 1740)
4. Pietro Locatelli: “*XII/Sonate/à Flauto Traversiere solo/è Basso/.../Di Pietro Locatelli/da Bergamo/Opera Seconda/In Amsterdam/Apreso l’Autore...*” (Locatelli, 1732)
5. Georg Philipp Telemann: “*Sonate Methodiche / á / Violino Solo / ò / Flauto traverso.... Opera XIII*”. (Telemann, 1728)
6. Georg Philipp Telemann: “*Continuation/des/Sonates Methodiques,/à/Flûte traverse/ou à/Violon,/avec/la Basse chifrée,/composes/par/George Philippe Telemann, [...] á Hambourg,/ce 12.me de Nov./1732*”. (Telemann, 1732)
7. Georg Philipp Telemann: “*Fantasia per il violino [sic]*”<sup>3</sup> (Telemann, 1727-28?)

---

<sup>1</sup> Para las convenciones gráficas ver pp. I-II.

<sup>2</sup> Para las partituras completas, ver apéndice. Los facsímiles de las mismas se encuentran en IMSLP (<http://http://imslp.org>)

<sup>3</sup> Ver CAP. II, p. 74 y ss.

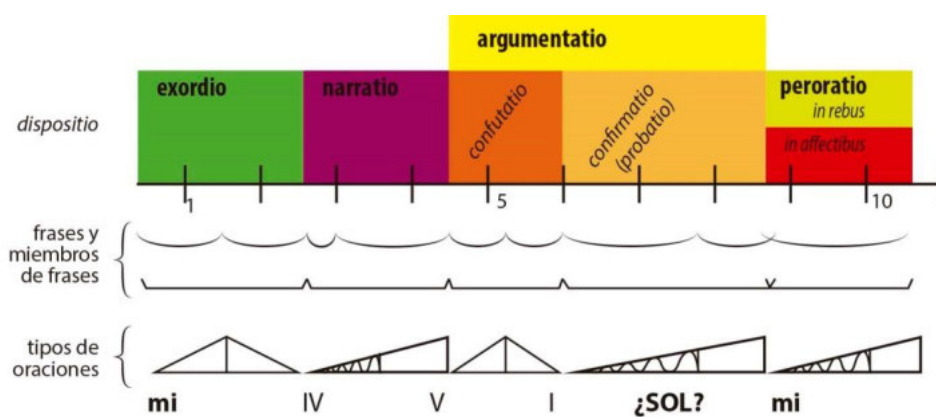
8.1. J. M. HOTTETERRE: *Préludes en mi menor extraídos del Art de Préluder, París 1719, (pp. 14-15)*

Ejemplo 52: 1<sup>er</sup> Preludio de “*L’Art de Préluder ...*”, J. M. Hotteterre.



Figura 1:

Dispositio del 1<sup>er</sup> Preludio de “*L’Art de Préluder ...*”, J. M. Hotteterre.



Los preludios funcionan como una micro-forma en donde cada oración se identifica con una sección de la *dispositio*. Es necesario relacionar la *inventio* con la disposición para comprender el funcionamiento de esta última. Analizaremos más detenidamente la *elocutio* de estos preludios en el capítulo siguiente, observando la relación entre la *decoratio* y el *canevas*<sup>4</sup>. Es interesante señalar en la *dispositio* de este primer preludio que la *confutatio* presenta una estructura similar a la del *exordio*, pero sus funciones son absolutamente opuestas; mientras que el *exordio* exterioriza el aspecto depresivo del afecto melancólico a través de las disonancias introducidas por los *port de voix* y saltos fundamentalmente descendentes, la *confutatio* por el contrario, despliega el perfil enérgico y maníaco del mismo afecto a través de saltos ascendentes cada vez mayores de quinta y sexta (*exclamatio*) en sus dos miembros de frase. La confirmación se produce a través de un fluctuar alrededor de la tercera de la tonalidad hasta llegar a la tónica que remite al recurso de *insinuatio* utilizado en el *exordio*. La propia peroración recuerda también esta

<sup>4</sup> Ver Capítulo VI.

vacilación (*peroratio in affectibus*) y asegura la tónica (*peroratio in rebus*) simultáneamente.

Ejemplo 53: 2<sup>do</sup> Preludio de “*L’Art de Préluder ...*”, J. M. Hotteterre.

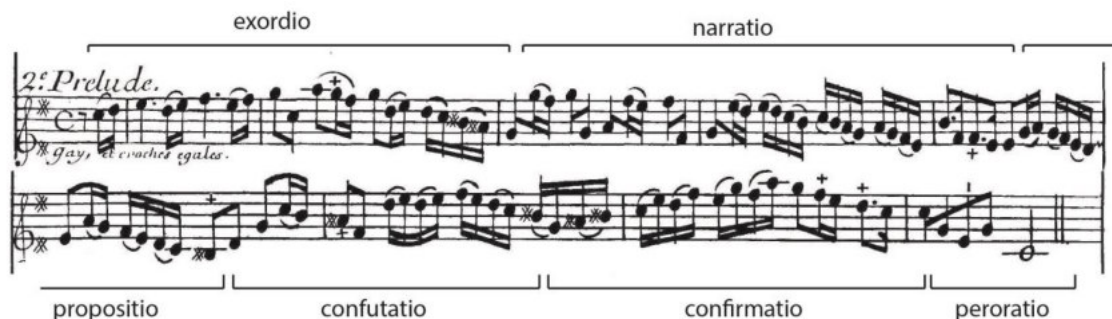
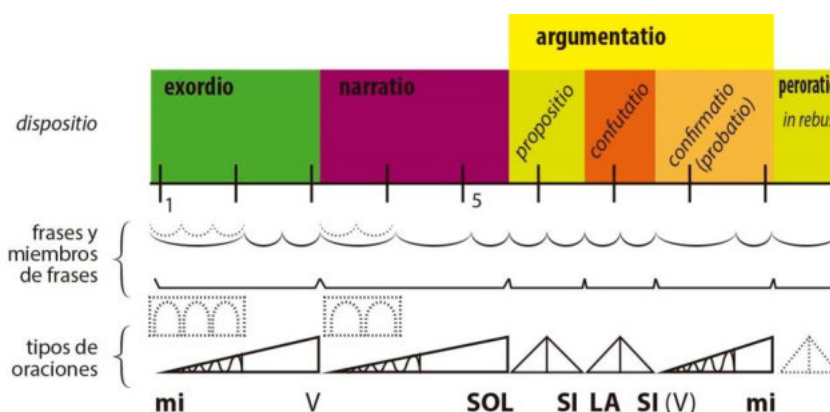


Figura 2:

Dispositio del 2<sup>do</sup> Preludio de “*L’Art de Préluder ...*”, J. M. Hotteterre.



De la misma manera que el preludio anterior tematizaba el aspecto depresivo y terreno del afecto melancólico, el presente preludio por el contrario exterioriza la faz saturnina y maníaca de dicha pasión. Para ello alude a una de las diferentes especies de la danza *Allemande*<sup>5</sup>. Los miembros de frase secuenciales del *exordio* ascienden enérgicamente hasta un punto climático representado por la nota *si''* (*anabasis en gradatio*). Esta nota es bordada por el *do'''* (semitono que representa el rasgo melódico de *fa super la*), para luego descender rápidamente (*catabasis*), lo cual se relaciona con el aspecto terreno del afecto. Esta presentación de los dos polos de la melancolía, con predominancia del aspecto saturnino, está desarrollada (*paronomasia*) con otra estructura

<sup>5</sup> Ver capítulo VI.

secuencial al comienzo de la *narratio* (c. 3). Además, estos dos miembros de frase aluden a una estructura polifónica de dos voces (ver ejemplo 53).

Ejemplo 54: *canevas* cc. 3-4, 2<sup>do</sup> Preludio de “*L’Art de Préluder ...*”, J. M. Hotteterre.



Pareciera que estas dos voces virtuales tematizaran simultáneamente la antítesis entre los dos rasgos contrastantes del afecto, que fuera planteada de manera sucesiva en el *exordio*. El bajo asciende pero luego desciende, la voz superior en contraposición desciende aludiendo a una cadencia frigia (en el *canevas* ya que en la versión completa encontramos una figura de *cercare della nota, la'* en c. 3.4.2). Finalmente y desarrollando las frases del final del *exordio*, las dos frases conclusivas de la *narratio* retoman el descenso hasta llegar a una cadencia a SOL mayor (c. 5). Las estructuras similares de las oraciones del *exordio* y la *narratio* ayudan a percibir el contenido melódico que describe la pasión. Por el contrario, en las secciones de la *propositio* y la *confutatio* la misma estructura (las dos son periódicas) permite resaltar aspectos contrastantes. Las frases de la *propositio* son ambas descendentes, la primera llegando a la tónica de SOL mayor (c. 6.1) y la segunda a SI mayor como dominante de mi menor (*re#'* en c. 6.3). Por lo tanto la oración finaliza abierta (en *interrogatio*) y exige una continuación. La *confutatio* entonces responde con un giro a RE mayor (LA mayor como dominante de re en c. 7.1), enfático y con una segunda frase, más aguda, que nos conduce nuevamente a la dominante de mi menor. El regreso a la tonalidad principal en la *confirmatio* se realiza a través de una estructura muy similar a la del *exordio*: la primera frase es una *gradatio* en *anabasis* que alcanza el *si''* y la segunda frase desciende hasta la tónica *mi'*. Tanto el *exordio* como la *confirmatio* son oraciones evolutivas, lo cual ayuda a percibir la función formal dentro de la *dispositio*. La *peroratio* es simplemente un acorde quebrado descendente que alcanza el *mi'* grave. Un gesto bastante común en los finales de las *allemandes*.

Este preludio resulta un poco más complejo que el anterior, pero la disposición retórica es evidente. Para la memorización de esta música la conciencia de la *dispositio* es esencial, ya que la ejecución debe sonar como si el intérprete estuviese improvisando.

Ejemplo 55: 3<sup>er</sup> Preludio de “L’Art de Préluder ...”, J. M. Hotteterre.

Figura 3:

Dispositio del 3<sup>er</sup> Preludio de “L’Art de Préluder ...”, J. M. Hotteterre.

En el primer preludio predominaba el aspecto depresivo del afecto melancólico mientras que en el segundo lo hacía su opuesto exaltado. Pareciera entonces que el tercer preludio ofreciera una antítesis de ambas cualidades de la pasión. La estructura sintáctica ayuda a percibir esta alternancia de caracteres. El *exordio* conforma una gran oración evolutiva que presenta dos partes, En la primera, las los dos miembros de frase se complementan como antecedente y consecuente, comenzado en el *si''* agudo y llegando hasta el *si'* grave de la flauta en *interrogatio*. Si bien el movimiento general es descendente, podemos considerar a los saltos destacados como *salti duriusculi* (*si''-fa#''* y *sol''-re#''*), aportando a la representación de un afecto tenso. La segunda parte elaborativa de la oración es más lineal; desciende por grado conjunto hasta la nota *si'*. Lo interesante de esta melodía es que corresponde a un bajo implícito con las notas en movimiento descendente “*mi-re-do becuadro-SP*”.

Ejemplo 56: Bajo implícito (cc. 2.2 / 4.1) 3<sup>er</sup> Preludio de “L’Art de Préluder ...”, J. M. Hotteterre.



Se trata del bajo de *Chaconne*, asociado fuertemente a los lamentos y a la melancolía<sup>6</sup>. Por lo tanto, observamos que a partir de la estructuración de la frase se plantea una fuerte antítesis. La *narratio* vuelve a abrir el juego con un enérgico ascenso escalar (*tirata*) en el primer miembro de la oración, claramente tematizando el aspecto exaltado de la melancolía. Inmediatamente es contrastado por la respuesta del segundo miembro de frase con un súbito descenso que desemboca en un *do#*'' (LA mayor como dominante de re). Ambos miembros de frase son simétricos. Pero una de las cualidades de la sección es, no sólo la evidente partición, sino fundamentalmente el aspecto narrativo: la continuidad del discurso. Los dos miembros de frase de la segunda parte de la oración se comportan de manera similar a los primeros, sin embargo, ya no son simétricos, la estructura se hizo más larga, inclusive agregando un elemento en el final, ampliándolo: la frase pareciera concluir en un *re*'' (c. 7.1) pero inmediatamente la misma se prolonga desembocando en un *re#*'' (*interrogatio*). Es decir la estructura evolutiva elaboró la antítesis. Esperamos ahora el comienzo de la argumentación. Aparece entonces una oración evolutiva también en dos partes contrastadas no simétricas. Recordemos que en los preludios anteriores la confutación fue realizada destacando el aspecto del afecto melancólico que no predominaba. Es decir, en el preludio donde prevalecía lo depresivo y terreno, la confutación se realizó a través de exponer los rasgos saturninos y exaltados, y viceversa. Sin embargo ahora el preludio está tematizando la antítesis propiamente dicha por lo cual este procedimiento ya no tiene validez. El compositor logra sorprender con un contraste de otro cariz: introduce ahora un afecto ligero y despreocupado y ordena al intérprete “*Badinez*”, es decir que bromea o juegue<sup>7</sup>. A través de tresillos ascendentes que descienden por grado, se trata claramente de una digresión (*digressio*), pues el segmento está muy alejado de los tópicos que se venían tratando hasta el momento, pero que es empleada hábilmente para confutar el afecto predominante y los principales motivos. El final de la frase retoma la exaltación con una enérgica *tirata* que culmina en el *si*'' . La

---

<sup>6</sup> Ver capítulo VI.

<sup>7</sup> Según el diccionario, el verbo significa “bromear, jugar”. El sustantivo “*badinerie*”, notorio para los flautistas, significa “broma, chanza, niñería”, nada más alejado de la seriedad y patetismo de la melancolía.



confirmación se inicia con un ornamento relacionado con el aspecto depresivo: el *double port de voix*<sup>8</sup>. Nuevamente la antítesis; la frase termina melancólica, como corresponde, en una cadencia a *mi*’’. La *peroratio* recuerda la antítesis a partir de un descenso muy ornamental hacia el *mi*’ grave (*peroratio in affectibus*) y luego un ascenso sencillo hasta el *mi*’ (*peroratio in rebus*).

## 8.2. M. BLAVET: “Sonates Melées de pieces, pour la Flûte Traversiere, avec la base [...], Oeuvre II”, París 1732.

### SONATA I en sol mayor: 1<sup>er</sup> movimiento, Adagio

El *exordio* del presente movimiento consta de dos oraciones evolutivas, ya con ornamentaciones de estilo italiano escritas por el compositor. Observando el *canevas* de la primera oración (c. 1 / c. 3.1; ver ejemplo 57) podemos identificar un perfil melódico caracterizado por intervalos ascendentes y una melodía descendente:

Ejemplo 57: *Canevas* de la 1ra oración (cc. 1 / 3) 1<sup>er</sup> mov. *Adagio*, sonata Op. 2 N° 1, M. Blavet.



Es interesante notar que -a diferencia de Locatelli y Telemann- Blavet no propone un motivo a ser modificado con recursos de *paronomasia* como los descritos por Mattheson. Por el contrario, los rasgos melódicos principales se percibirán nuevamente cuando el afecto y tonalidad principal retornen en la *probatio*. La segunda oración del *exordio* podría quizás haber sido considerada comienzo de la *narratio*, pero nos inclinamos por incluirla en esta sección por la identidad en el contorno melódico y en los motivos ornamentales. Además concluye en RE mayor como dominante de SOL mayor, la tonalidad principal. Consideramos que esta estructura del *exordio* corresponde a la utilización del recurso de la *insinuatio*: en este caso para dar mayor interés a un planteo claro y abierto, se adiciona un segmento que pareciera comenzar a narrar.

La *narratio* (c. 4.4.2 / c. 7.3.1) está entonces constituida por una oración secuencial que desde el punto de vista retórico representa una *gradatio* o *climax*, cuyas frases

<sup>8</sup> Ver análisis del *Lentement* de Pierre Danican Philidor (*supra*).

cumplen con la función de *partitio* explicativa. Concluye la oración cadenciando a RE mayor. A continuación la *propositio* (c. 7.3.2 / c. 8.1), otra oración evolutiva, nos sumerge en un afecto contrastante, pasando por la menor y rematando en la dominante de mi menor. El material melódico cambia de los saltos propuestos por el *canevas* del *exordio* a una línea sinuosa alrededor del semitono *la''-sol''#*. Destaca también la aparición del *fa* natural en el bajo (c. 7.1.1). La primera oración de la *confutatio* (c. 9.2.1 / c. 11.1) es de tipo periódico, abandonando la sintaxis hasta ahora adoptada. Esta oración cambia bruscamente el afecto a un planteo enérgico caracterizado por los semitonos anacrúsicos *fa#''-sol''* y *re#''-mi''* en el *canevas* de la primera frase y el *saltus duriusculus re#''-la''* (o *si'-la''*, en el ornamento). La ornamentación escrita refuerza este contraste afectivo. La siguiente oración de la *confutatio* (c. 11.1 / c. 14) es nuevamente una secuencia (*gradatio* en *catabasis*) translativa que nos lleva a RE mayor como dominante de SOL mayor, la tonalidad principal. El afecto también contrasta con el principal de la pieza a través de varios recursos. En primer lugar, cambia la textura, adquiriendo protagonismo el bajo con motivos descendentes enfáticos que representa la versión ornamentada de los motivos de cc. 5-6, pero aquí como *gradatio* en *catabasis*. Mientras tanto la flauta despliega el tópico de los sollozos con los motivos anacrúsicos/suspensivos descendentes.

La *probatio* está constituida por dos oraciones. La primera (c. 15 / c. 16.1) es secuencial retornando a SOL mayor y si bien retoma la textura de la oración anterior de la *confutatio*, ahora la troca, otorgándole a la flauta la actividad en tresillos. La voz de la flauta sugiere el movimiento ascendente propio del planteo del *exordio* y si bien el bajo continúa con el motivo de los sollozos, en el resultado afectivo priman la tonalidad principal y contorno melódico ascendente de los motivos de la flauta. En la segunda oración retorna el *basso passeggiato*, concluyendo en la dominante (*interrogatio*)<sup>9</sup>.

Este final en *interrogatio* permite que la primera frase de la oración periódica de la *peroratio* comience *in affectibus* con un planteo similar al de la *confutatio* pero reforzado al estar en sol menor. Por lo tanto, la segunda frase puede considerarse *peroratio in rebus* al retornar claramente a SOL mayor. El efecto de claroscuro producido por este contraste en la peroración es notable. Toda la *peroratio* se repite idéntica una octava más abajo a la manera de una *petite reprise*.

La calma, placidez y confianza del afecto principal de la pieza coincide con lo que los tratadistas indican para la tonalidad de SOL mayor. Desde el punto de vista de la

---

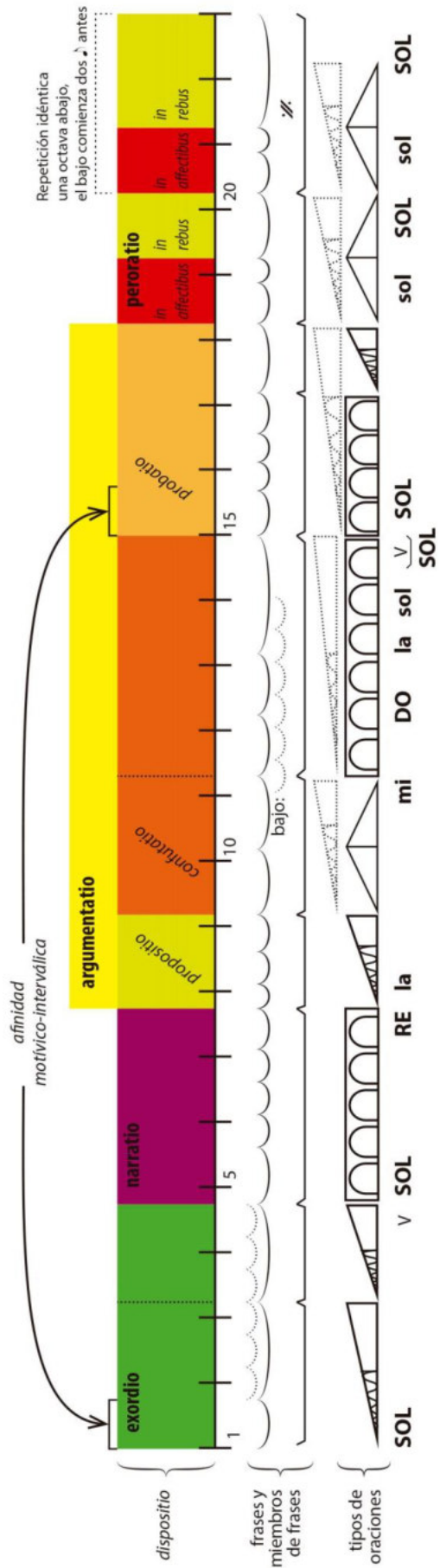
<sup>9</sup> Ambas oraciones podrían integrar una estructura mayor como oración evolutiva, pero consideramos más clara la opción indicada.

*dispositio* es necesario señalar nuevamente que las funciones formales se configuran no necesariamente por un cambio o elaboración de los motivos, más propios de la estética alemana como veremos, sino por un conjunto de factores que incluye desde ya los cambios tonales y variaciones en los contornos melódicos, ornamentales y en las estructuras sintácticas.

Figura 4:

*Dispositio* del 1<sup>er</sup> mov. *Adagio*, sonata Op. 2 N° 1, M. Blavet.

(página siguiente)



SONATA II en re menor: 1<sup>er</sup> movimiento, “La Vibray”, Andante.

La dispositio del *Andante* a analizar resulta clara, si bien las oraciones son más largas y complejas. La tonalidad de re menor se adecua según las fuentes a los tópicos serios - apta para las “cosas de iglesia” según Mattheson (1713)- pero también conviene a asuntos patéticos: “Carácter de mujer sombría, alimenta el *spleen* [apatía, hastío] y las ideas negras” (Ch. Fr. D. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Viena, 1806, citado en Steblin, 1981). Si bien esta última fuente es bastante posterior a la estética de la pieza, su metáfora se adapta perfectamente al afecto predominante. Constantemente debemos referirnos a la *inventio* y a la *elocutio* para el análisis de la *dispositio*, aunque aquí el énfasis radique en esta última.

El *exordio* (c. 1 / c. 15.1) está conformado por dos largas oraciones evolutivas que pueden a su vez configurar una estructura mayor periódica que las engloba. El bajo en *mimesis*, imita repitiendo la sintaxis pero desplazado en el tiempo, lo cual sirve para unificar las frases de ambas oraciones. La primera frase de la primera oración, claramente delimitada por Blavet con su signo de respiración (**h**: *haleine*) realiza una gradual *anabasis* hasta alcanzar el *la*'' y luego una rápida *catabasis* hasta el *do*#'' en dominante; la segunda frase de esta oración remata nuevamente en dominante (*interrogatio*). La segunda oración repite textualmente este esquema pero su segunda frase supera la nota *la*'' con un *sib*'', melódicamente *fa super la*, el cual constituye un especial rasgo patético.

La *narratio* (c. 15.2 / c. 26.1) está también conformada por dos oraciones evolutivas. La primera presenta un motivo que es imitado por el bajo, el cual aparece entonces cuatro veces cumpliendo la función de *partitio* explicativa. Los sucesivos retardos (*syncopationes*) en c. 18 y c. 19 subrayan el contenido patético del afecto. La oración concluye en mi menor como dominante (*interrogatio*). La segunda oración (c. 22.2 / c. 26.1) comienza con la superposición del motivo citado con la *syncopatio*. La resolución de la misma vuelve a introducir el mismo motivo y el segmento concluye con una cadencia perfecta a la menor.

La argumentación (c. 27.2 / c. 43.1) comienza con dos oraciones periódicas que también podrían constituir una unidad mayor, pero en secuencia, ya que ambos segmentos sintácticos poseen los mismos motivos y estructuración sintáctica, el primero en sol menor y el segundo en FA mayor (*gradatio* en *catabasis*). La primera de dichas oraciones representa la *propositio*, ya que mantiene el afecto predominante y la alusión al *fa super la* en el *sib*'' del c. 29. La segunda oración la consideramos *confutatio I*, ya que el afecto se

modifica al modular a FA mayor (Cf. análisis del Aria de Marcello de Mattheson, 1739). La *confutatio II* (c. 35.1.2 / c. 43.1) es una oración evolutiva cuyas dos primeras frases están constituidas por una *anabasis* cromática en el bajo (*pathopoeia*) y con un motivo en la flauta que despliega el topos de los sollozos (c. 35 a c. 39). La tercera y última frase de la *confutatio II*, se inicia con el mismo motivo y luego circula alrededor de la tercera y la quinta del acorde de re menor, incluyendo el *sib''* que alude al *fa super la*, punto climácico del *exordio*. Esta oración produce una transición no sólo armónica, que concluye en la dominante de la tonalidad principal (*interrogatio*), sino afectiva: desde la placidez de la frase anterior en FA mayor se produce un incremento extremadamente patético de la tensión que posibilitará la recapitulación de la *confirmatio*. Ésta última (c. 43.2 / c. 50.1.1) reproduce textualmente la segunda oración del *exordio* a partir de la *interrogatio* con la que concluye la *confutatio II*.

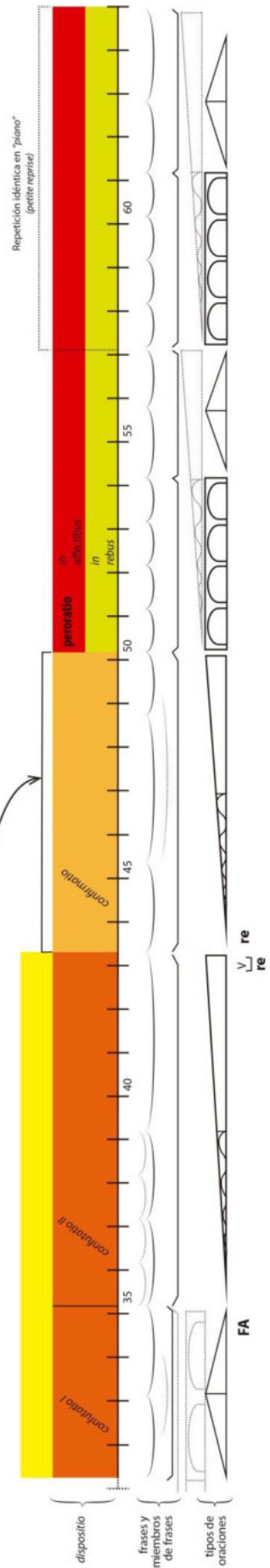
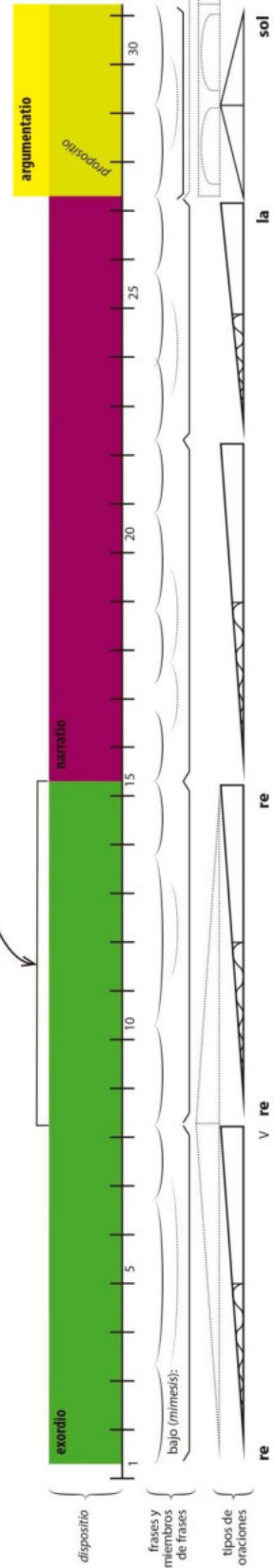
La *peroratio* está configurada por dos segmentos idénticos (c. 50.1.2 / c. 57.1.1 y c. 57.1.2 / c. 64), cuya única diferencia radica en que el bajo del segundo segmento está escrito una octava abajo. Este segmento final está indicado “p” (piano) a la manera de una *petite reprise*. Consideramos que ambos segmentos combinan las funciones de *peroratio in rebus* y *peroratio in affectibus*. Cumplen su función conclusiva refrescando la memoria al retomar el motivo del sollozo de la *confutatio II* y haciendo hincapié en el *fa super la* (*sib''* del c. 50). La función afectiva está asegurada por la elección de este motivo especialmente emocional, pero esta vez incorporado en una larga *catabasis* (recordemos la rápida *catabasis* entre la quinta de la tonalidad y la sensible en el *exordio*, cc. 5-6 y 12-13) que además incluye la transposición del *fa super la* (*mib''* del c. 55), lo cual otorga un aire frigio (es decir melancólico) a la melodía. El *Andante* termina serenamente sus tribulaciones patéticas con una hemiola cadencial a la tonalidad principal.

Figura 5:

*Dispositio* del 1<sup>er</sup> mov. *Andante* “*La Vibray*”, sonata Op. 2 N° 2, M. Blavet.

(página siguiente)

Idéntico material  
motívico y sintáctico

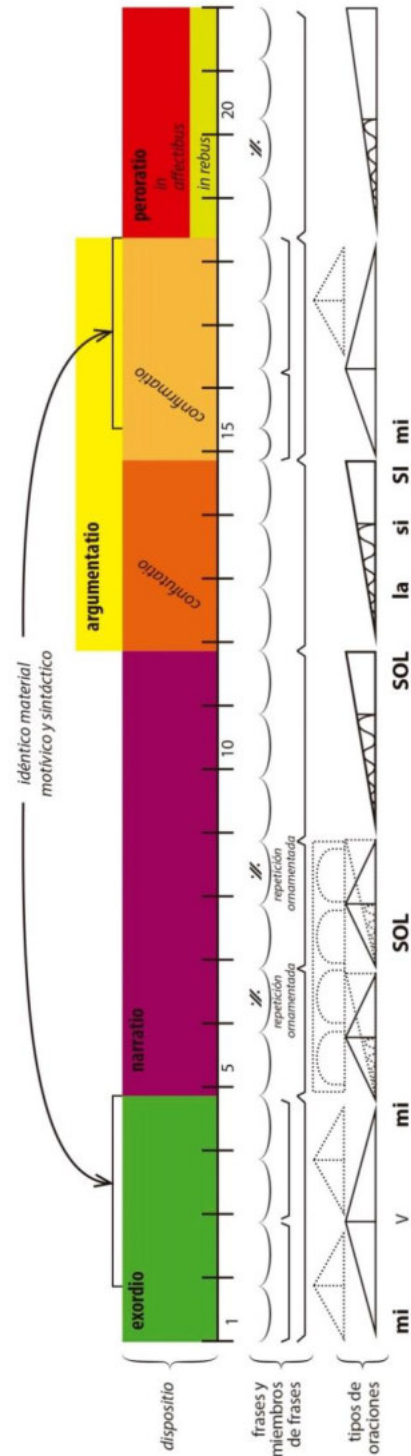


SONATA III en mi menor: 1<sup>er</sup> movimiento, Adagio

El presente movimiento será analizado en el capítulo V dedicado a la *elocutio*. Exponemos aquí solamente el gráfico de la *dispositio*.

Figura 6:

*Dispositio* del 1<sup>er</sup> mov. Adagio, sonata Op. 2 N<sup>o</sup> 3, M. Blavet.





#### SONATA IV en sol menor: 1<sup>er</sup> movimiento, Adagio

La dispositio del presente movimiento, tanto como su afecto principal recuerdan al *Andante* de la Sonata II *La Vibray* ya analizado. A diferencia del mismo, este *Adagio* despliega un mayor patetismo en toda su extensión.

El *exordio* (dos primeros compases) está constituido por una inequívoca oración periódica cuya configuración quiasmática está señalada por un silencio que separa las frases simétricas que la conforman. El motivo anacrúsico está caracterizado por la figura de *cercar della nota* que junto con el *accent* de la primera frase, aportan a la función del exordio de crear interés (*insinuatio*). Ambas frases concluyen con un final suspensivo de tercera descendente que agrega languidez al discurso. La segunda frase además presenta una textura oblicua, cuya voz inferior borda el *re*'' con un *fa super la* (*mib*'' c. 2.1.1.1). Esta voz además presenta *salti duriusculi* con respecto a la voz superior: *mib*''-*fa*#'' (c. 2.1.1.1 - c. 2.1.1.2) y *do*'' - *fa*#'' (c. 2.2.1.1 – c. 2.2.1.2).

La *narratio* cumple su rol explicativo a través de dos oraciones evolutivas con sus frases claramente particionadas. La primera oración elabora el material motívico que señala el patetismo (*cercar della nota, fa super la, salti duriusculi*), con tres frases en *anabasis* y las dos últimas en *gradatio*, de manera de narrar así un discurso dramático que acumula tensión. La segunda oración de la *narratio* comienza con una *anabasis* en *gradatio* o *climax* profusamente ornamentada, y además cromática (*pathopoeia*). Esta estructura sintáctica indica la intención de narrar un discurso doloroso. Concluye la sección con una cadencia perfecta a *re* menor.

La argumentación comienza con una oración evolutiva que cumple la función de *propositio* y concluye cadenciando a *do* menor. También aquí encontramos las figuras que denotan patetismo: el *cercar della nota*, apoyaturas, *fa super la* (la nota culminante *lab*'' en la línea superior de la melodía, c. 9.1.2.1) y la *anabasis* (especialmente en el bajo con su ascenso cromático: *pathopoeia*). A continuación, la *confutatio* está representada por una breve oración periódica que retoma la frase cadencial de la oración anterior pero que en este caso realiza una cadencia a *SIb* mayor. Es notorio como cambia el afecto en esta oración y cómo la oposición al afecto predominante es breve y débil; inmediatamente aparecen nuevamente elementos en la siguiente oración que retornan al discurso triste y atormentado. La sección de confirmación que sigue a continuación está constituida por dos oraciones que denominamos *probatio I* y *probatio II*. Son casi idénticas, radicando la diferencia en que la melodía de la flauta de la segunda oración se encuentra una octava más

grave, presentando además algunas diferencias en la ornamentación y el diseño del bajo. Los rasgos patéticos se multiplican con el tópico del sollozo, la *catabasis*, el *fa super la*, los *salti duriusculi*, etc. Ambas oraciones concluyen en la dominante (*interrogatio*) a través de una cadencia frigida, que constituye, según diferentes fuentes, en una marca de la melancolía.

La *peroratio* está conformada por una oración evolutiva cuyas primeras frases son secuenciales constituyendo una *gradatio* en *anabasis* cromática (*pathopoeia*) que alcanza un punto climácico en la nota *mib*'' (*fa super la*), multiplicando y ampliando el motivo inicial (*paronomasia*). Esta oración se repite, al igual que en el *Andante* de la Sonata II en re menor, con una elaboración ornamental profusa y leves cambios en el bajo. El contenido afectivo de estas oraciones se incrementa notablemente, como es de esperar en los epílogos, sólo que toda la pieza está cargada de afecto. Decidimos denominar, un poco arbitrariamente, *peroratio in rebus* a la primera oración, ya que no sólo se afirma el afecto predominante sino también por la recuperación y elaboración del motivo de la anacrusa inicial. La segunda oración, dado su variación ornamental, se adecua a la definición de *peroratio in affectibus*. De todos modos, también podemos afirmar que ambas oraciones cumplen simultáneamente ambas funciones.

Un discurso tan cargado de patetismo noble recuerda caracteres por ejemplo, como el de Lucrecia<sup>10</sup>, cuya historia y perfil constituyeron un modelo retórico paradigmático profusamente utilizado. Basta recordar los retratos de Rembrandt o las piezas de Telemann y Handel.

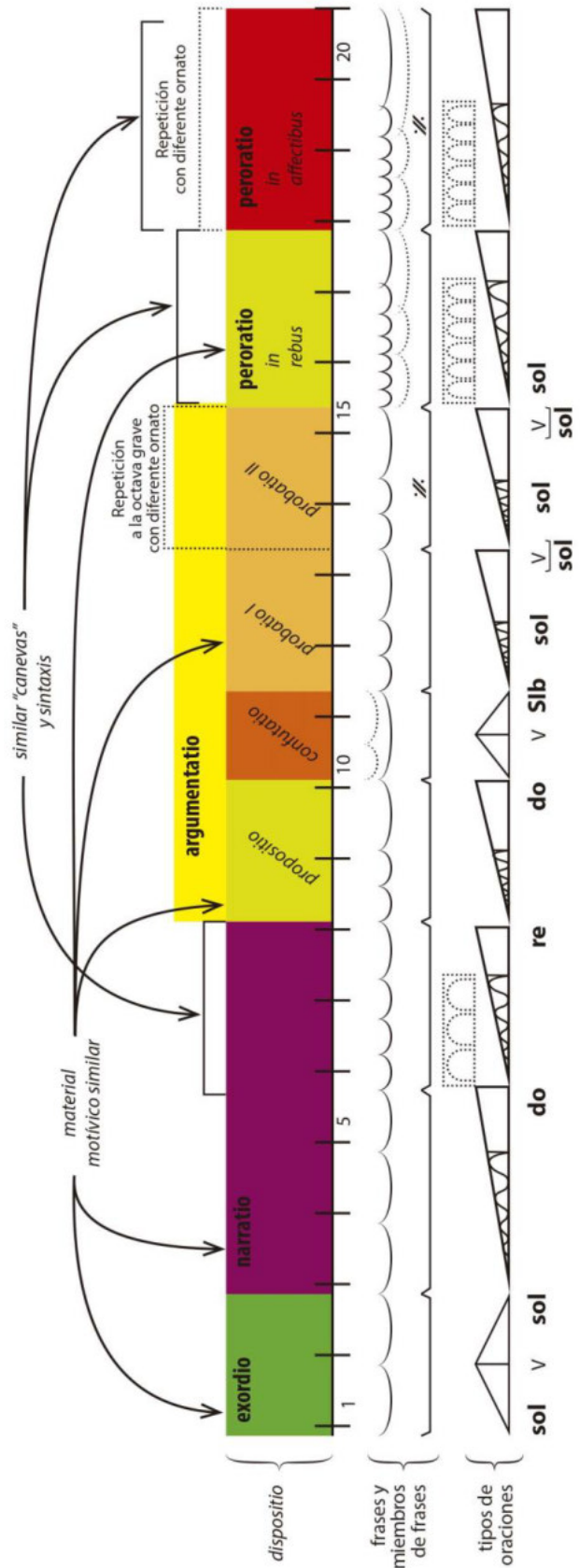
Figura 7:

*Dispositio* del 1<sup>er</sup> mov. *Adagio*, sonata Op. 2 N<sup>o</sup> 4, M. Blavet.

(página siguiente)

---

<sup>10</sup> Personaje entre histórico y mítico. Según la narración de Tito Livio, se sabe que su belleza y honestidad impresionaron vivamente a Sexto Tarquinio, hijo del Rey Lucio Tarquinio el Soberbio. Éste, para satisfacer los frenéticos deseos que sentía por ella, pidió hospitalidad a Lucrecia cuando su esposo se hallaba ausente. Aprovechando la oscuridad de la noche, se introdujo en la habitación de Lucrecia y la violó, sin que ella se resistiese ni gritara, creyéndole su marido. Al día siguiente Lucrecia llamó a su padre y a su esposo, y les refirió el ultraje recibido. Les pidió venganza contra Sexto Tarquino y se hundió un puñal en el pecho después de pronunciar la frase: “¡Ninguna mujer quedará autorizada con el ejemplo de Lucrecia para sobrevivir a su deshonor!” (Livy. & Villar Vidal, 1990)



## SONATA V en RE mayor: 1<sup>er</sup> movimiento, “La Chauvet”, Largo.

El *Largo* de la sonata V, muy diferente de la sonata anterior desde el punto de vista de los afectos, ofrece una *dispositio* lógica pero con algunas peculiaridades en la sintaxis. El *exordio* (c. 1 / c. 2. 1) está configurado por una oración periódica, cuya primera frase concluye en la tónica mientras que la frase final realiza un giro a la dominante. Esta particularidad tiende a abrir la forma simétrica cerrada de la oración periódica: al concluir en *interrogatio* se espera una continuidad. Podría pensarse entonces que la primera oración forma parte de una unidad sintáctica mayor, pero un análisis más detenido contradice esta hipótesis. La oración siguiente presenta todos los rasgos propios de la *narratio* (*partitio*, *gradatio*, traslación a LA mayor), además de un cambio significativo en la relación de la melodía de la flauta con el bajo. En el *exordio* la flauta desplegaba su melodía por sobre un *basso passeggiato*, mientras que ahora hay una imitación casi canónica entre el bajo y la voz principal. Entendemos entonces que la *narratio* está configurada por dos oraciones: la primera (c. 3.1.2 / c. 7.1.1) de tipo evolutivo la inicia el bajo imitado por la flauta con una *gradatio* en *catabasis* cuyos miembros son motivos anacrúsicos breves que desembocan en un intervalo descendente más grande (recordando el *canevas* del *exordio*, c. 1.1-2): en la voz cuarta, quinta, quinta disminuida y quinta, mientras que en el bajo se trata de una octava que se convierte a su vez en corchea anacrúsica. Esta prolija y exhaustiva división motívica corresponde a una enumeración detallada de los hechos en los discursos forenses (*ennumeratio*). Además la *gradatio* procede con retardos encadenados (*syncopationes*: 7-6), los cuales con su necesidad constante de resolución hacen avanzar el discurso con las características de un relato. La oración concluye con una frase integrada por dos miembros con un motivo de ascenso enfático, por sobre un bajo nuevamente *passeggiato*, que nos conduce a MI mayor, con función de dominante de LA mayor. La segunda oración de la *narratio* (c. 7.1.2 / c. 9.1.1) es de tipo periódico e incorpora un nuevo motivo caracterizado por una anacrusa y una bordadura que recuerda lejanamente un segmento del *exordio* (c. 1.2.2.2 - c. 1.2). Por otra parte, también de manera novedosa ambas voces proceden en *noema*. Este nuevo motivo estará presente, de distintas maneras (*paronomasia*), hasta el final de la pieza.

Comienza a continuación la sección argumentativa integrada por cinco oraciones con funciones diversas. La primera de ellas (c. 9.1.2 / c. 11.1.1) es una oración evolutiva con el mismo motivo de la oración anterior, ahora introducido por el bajo e imitado por la flauta. Esta sección podría considerarse *propositio*, siguiendo a Mattheson. Además de que la

continuidad del discurso está asegurada por utilizarse el mismo motivo, se anuncia que el afecto cambiará, ya que dicho motivo está introducido en imitación (*mimesis*) y aparecen nuevamente retardos, pero esta vez con disonancias más fuertes constituidas por intervalos de segunda. A la *propositio* le sigue otra oración (c. 11.1.2 / c. 13.1), nuevamente periódica y en *noema*, en todo idéntica a la última oración de la *narratio*, salvo por estar en mi menor. Consideramos que se trata de una primera refutación del afecto predominante (*confutatio I*). La tonalidad hace que el segmento esté teñido de un afecto muy lejano al habitual de RE mayor o incluso de LA mayor. El mismo motivo puede aparecer con funciones formales diversas, según expone Mattheson (1735) cuando analiza el aria de Marcello. Lo encontramos nuevamente en la siguiente oración (la tercera de la argumentación: c. 13.1.2 / c. 15.1.1) pero esta vez en fragmentos imitados aisladamente, con una estructura de antecedente/consecuente. El bajo introduce el motivo con una modificación al final: su último intervalo es de cuarta ascendente (*paronomasia*). Es respondido por la flauta con el motivo que cambia la bordadura por grupos de dos semicorcheas (*paronomasia*) que concluyen en la tercera del acorde (RE mayor en la primera frase y LA mayor en la frase final). Esta “apertura” del discurso autoriza a pensar que se trata de una nueva proposición (*propositio II*), la cual es refutada por la siguiente oración secuencial (*confutatio II*: c. 15.1.2 / c. 17.1). En ella, el motivo recurrente es imitado en una *gradatio* en *catabasis* similar a la de la *narratio*, pero en este caso comienza en la menor y las disonancias de los retardos 7-6 se escuchan con mayor énfasis, ya que están subrayadas por la bordadura, concluyendo en *interrogatio* (LA mayor como dominante de re). La breve oración evolutiva que sigue (c. 17.2 / c. 18.3.1) podemos considerarla *probatio*, ya que los dos motivos anacrúsicos, casi exclamativos, nos conducen nuevamente a la tonalidad principal y al afecto predominante, concluyendo el segmento en *interrogatio*, al igual que en el *exordio*. Estas dos últimas oraciones podrían ser pensadas como una sola unidad sintáctica por su similitud a la primera oración de la *narratio*, pero, sin ignorar esta estructuración evidente, preferimos suponerlas segmentos separados por poseer funciones formales opuestas.

La oración periódica que sigue (c. 18.3.2 / 20.4.1) es idéntica en sintaxis, motivos y textura (*noema*) a la última oración de la *narratio* y a la *confutatio I*, difiriendo sólo en tonalidad. Podemos pensarla como una primera aparición de la *peroratio in rebus*, pero es innegable que también comparte funciones con una posible *confirmatio*. Le sigue una frase muy breve (c. 20.4.2 / c. 21.3.1), en todo igual a la segunda frase de la *probatio*, es decir, se trata de un *apócope* de dicha oración. La misma nos conduce nuevamente a la

dominante, como un último gesto enfático, por lo cual la creemos *peroratio in affectibus*. La pieza se cierra con una repetición idéntica de la *peroratio in rebus* (salvo un pequeño desvío del bajo en la cadencia).

Es interesante reflexionar sobre la peculiar *dispositio* de este *Largo* y para ello debemos señalar que el uso motívico está muy alejado del concepto de desarrollo. El motivo principal no está expuesto principalmente para ser luego elaborado (como podría pasar más a menudo en el estilo alemán o en el italiano contemporáneo<sup>11</sup>), o por lo menos, sus diferentes avatares responden más bien a su relación con las transformaciones del afecto predominante o de los afectos con función de refutación o contraste. En este sentido, podemos establecer una diferencia cualitativa entre el procedimiento que es descrito por la figura retórica de *paronomasia* y el concepto de desarrollo que primará en la segunda mitad del s. XVIII.

Podríamos definir al afecto principal de la pieza como aseverativo, optimista y nada lánguido. En este sentido, se relaciona más con el *docere* (la información) que con el *movere* (la moción de las pasiones). Es quizás por esta razón que el discurso adopta recurrencias que jalonan la *dispositio* otorgando unidad al discurso: ya nombramos las oraciones periódicas en *noema* con el motivo reiterado; resulta igualmente significativo que el *exordio* sea también una estructura periódica. Quizás por ello la argumentación presenta alternancias de afirmaciones y refutaciones. Estas últimas, sin embargo, no son ni muy largas ni muy contrastantes, ya que están basadas en el mismo motivo. Pareciera que el personaje imaginario que pronuncia el discurso está muy seguro de sus argumentos y no da lugar a oposiciones, las cuales serán sólo estorbos pasajeros.

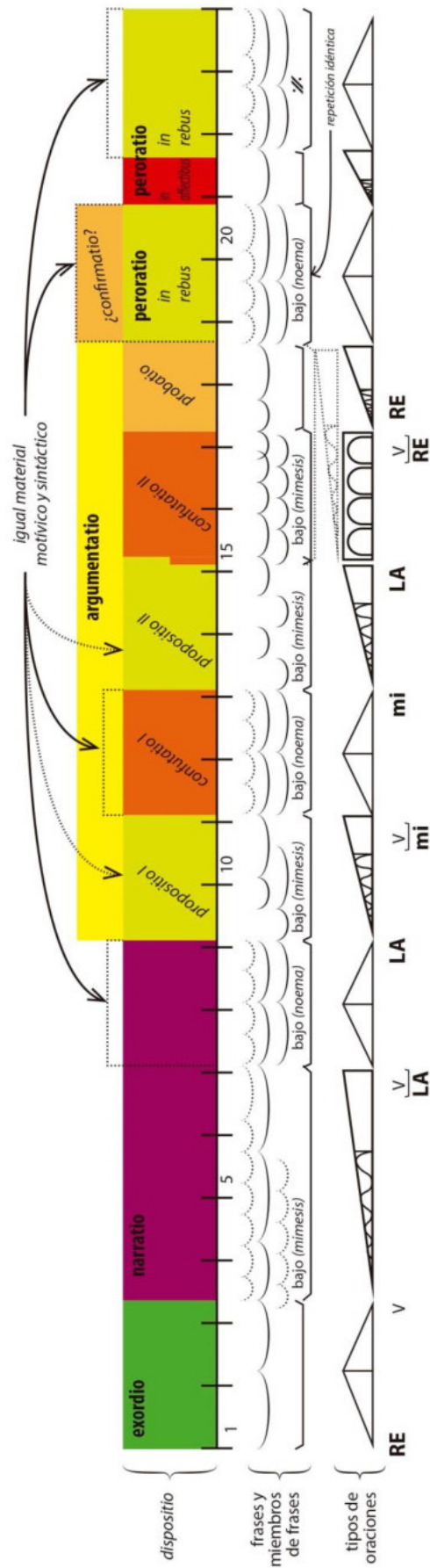
Figura 8:

*Dispositio* del 1<sup>er</sup> mov. “*La Chauvet*”, *Largo*, sonata Op. 2 N° 5, M. Blavet.

(página siguiente)

---

<sup>11</sup> Estudiaremos este fenómeno en las Sonatas de Locatelli.



SONATA VI en la menor: 1<sup>er</sup> movimiento, “La Bouçot”, Adagio.

Nos encontramos aquí con la única pieza de la colección que presenta una disposición bi-partita A:B. Como veremos al analizar las sonatas Op. II de Pietro Locatelli -publicadas en Amsterdam el mismo año (1732) que el presente Op. II de Michel Blavet- esta forma es más común en la música italiana cuyos movimientos no provienen de los géneros de danza. En el Op. III de Blavet (1740) encontraremos más piezas con esta disposición, lo cual confirma la aseveración de los estudiosos respecto de la cada vez mayor influencia de la música italiana en esta última colección.

Consideramos al *exordio* como una oración evolutiva conformada por tres frases (inicio hasta c. 2.3). El bajo entra en imitación a la octava inferior en la segunda frase, pero sólo imita el intervalo inicial (quinta descendente), luego procede en *noema* con la voz de la flauta. En la tercera frase, la flauta continúa con el mismo motivo de la segunda frase (*gradatio*) acompañada por un *basso passeggiato*. Luego del intervalo inicial descendente la melodía de la flauta asciende en cada frase por sobre el *canevas* de las notas principales del acorde de la menor, concluyendo con un final suspensivo en la dominante (*interrogatio, insinuatio*).

Sin embargo, la nota climática más aguda de esta *anabasis* se encuentra al inicio de la *narratio* (c. 2.4.2 / c. 4.3), en la nota *do*'' (c. 3.1.1), inmediatamente resaltada por un intervalo ascendente de sexta menor (*exclamatio, ecphonesis*). Este rasgo patético inaugura una *catabasis* hasta el final suspensivo de la primera frase de la *narratio* (c. 4.3) en donde se escucha mi menor. El *canevas* de la melodía de la flauta de esta primera frase sugiere dos voces. La segunda frase de la *narratio* (c. 4.4.1.2 / c. 6.3), con la que concluye la primera parte A del *Adagio*, también sugiere esta polifonía oblicua, en una nueva *catabasis* en *gradatio* muy ornamental con movimientos cromáticos (*pathopoeia*) en ambas voces sugeridas. El bajo ahora procede con retardos encadenados (*syncopationes, ligaturae*), concluyendo en una cadencia perfecta a MI mayor al final de la parte A (el trino aún es menor pero el continuo indica la tercera mayor en el último acorde). Como ya señalamos varias veces, no podemos eludir relacionar *dispositio* con *inventio* y *elocutio*. Mattheson (1713, p. 238) se refiere a la tonalidad de la menor como “Por naturaleza, bien moderada, un poco plañidera, decente (respetable), tranquila [...] Puede ser empleada para todos los movimientos del alma.” Schubart (1806) nos brinda también una pista significativa: la menor posee la “naturaleza de mujer devota y de carácter dulce.” Ambas referencias se adecuan al afecto prevaleciente en el *Adagio*. Podríamos afirmar, además, que la *anabasis*



del *exordio* nos sugiere la idea de un ruego que se eleva hacia los cielos. Confrontemos, por ejemplo, esta melodía con el *exordio* (*ritornello* del bajo continuo) de la tercer aria (contralto) “*In deine Hände befehl ich meinen Geist*” (En tus manos encomiendo mi espíritu) de la Cantata BWV 106 de Johann Sebastian Bach, la cual pinta claramente la situación de un devoto elevando sus preces. El afecto se adecua entonces a una actitud religiosa de súplica en el *exordio*, con los aspectos plañideros de la misma como parecen sugerirlo los rasgos más apasionados de la *narratio*. La figura de la *interrogatio* se podría relacionar con dicha súplica ya que el hablante no tiene certeza de que su pedido será concedido. Esta carga afectiva de la *narratio* pareciera no corresponderse con el *docere* que es una de sus principales virtudes, sin embargo debemos considerar que *exordio* y *narratio*, en esta disposición, integran una misma sección inicial A, por lo cual se explica un poco que compartan la carga afectiva y la función informativa.

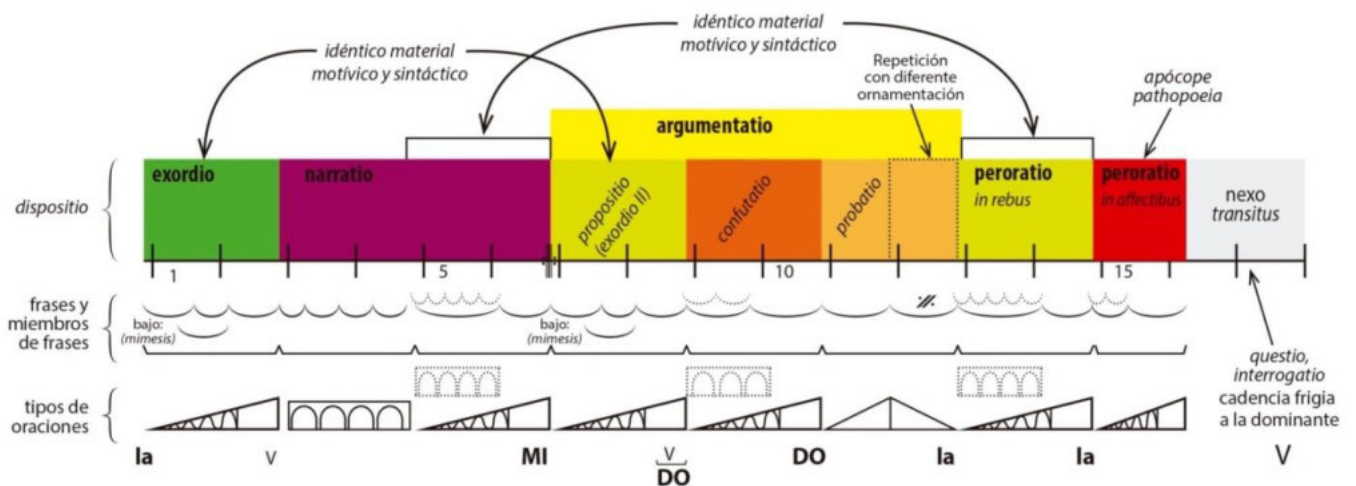
La argumentación comienza en la parte B con una oración evolutiva que posee idéntico material motivico y sintáctico al del *exordio* (c. 6.4.2 / c. 8.3), con la diferencia que ahora estamos en DO mayor. Esta divergencia es significativa porque quita al segmento el carácter doloroso o plañidero de la menor. Por lo tanto podemos considerar a la oración como *propositio*, aunque también cumple las funciones de un segundo *exordio*, ya que encabeza la nueva sección B de la disposición bi-partita. La oración evolutiva que sigue (c. 8.4.1.2 / c. 10.3) tiene un fuerte componente secuencial en su primera parte (*gradatio* en *catabasis*) pero sin las disonancias plañideras planteadas por los retardos de la *narratio*. Por el contrario, ahora la melodía está acompañada por una sucesión de amables acordes de séptima que circulan hasta cadenciar en DO mayor. Asignamos entonces al segmento la función de *confutatio*. La oración siguiente (c. 10.4.1.2 / c. 11.3) constituye la confirmación positiva del afecto: la denominamos entonces *probatio*. Su estructura sintáctica es única en todo el movimiento: se trata de una oración periódica con dos frases idénticas, aunque la segunda ornamentada. Estas dos características, además de reponer la tonalidad principal de la menor, le otorgan un perfil de seguridad aseverativa, como si el devoto imaginario se hubiera reafirmado en su fe.

A continuación encontramos una oración evolutiva (c. 12.4.1.2 / c. 14.3) en todo similar a la segunda oración de la *narratio*, pero en la tonalidad principal de la menor. Por “refrescar la memoria” recapitulando material motivico y sintáctico cumple con la función de *peroratio in rebus*. La siguiente oración (c. 14.4.1.2 / c. 16.1) constituye la *peroratio in affectibus*. Apela a la moción de los afectos con dos recursos: en primer lugar la voz de la flauta constituye un *apócope* de la oración anterior, mientras que al mismo tiempo el bajo

realiza una *catabasis* cromática (*pathopoeia*) que rememora los acentos plañideros de la primera oración de la *narratio*. El movimiento concluye con una cadencia perfecta a la menor (c. 16.1), pero que es enseguida reconducida por medio de una cadencia fría (el bajo expone todo el pentacordio “melancólico” frigio) a la dominante (*interrogatio*). Podemos considerarlo como un *transitus* o nexo al siguiente movimiento con una carga afectiva considerable.

Figura 9:

*Dispositio* del 1<sup>er</sup> mov. “*La Bouçot*”, *Adagio*, sonata Op. 2 N° 6, M. Blavet.



### 8.3. M. BLAVET: “Troisieme Livre/de Sonates/Pour la Flûte Traversiere,/Avec la Basse./... / A Paris, / ... / Avec Privilège du Roy. 1740.

#### SONATA I<sup>ma</sup> en SOL mayor: Andante

Como ya señalamos, los estudiosos coinciden en reconocer una mayor influencia italiana en el Op. III de Blavet. En efecto, a causa del compás ternario, la disposición bipartita y el *moto perpetuo* de corcheas, el presente *Andante* podría aludir a una *Corrente* italiana.

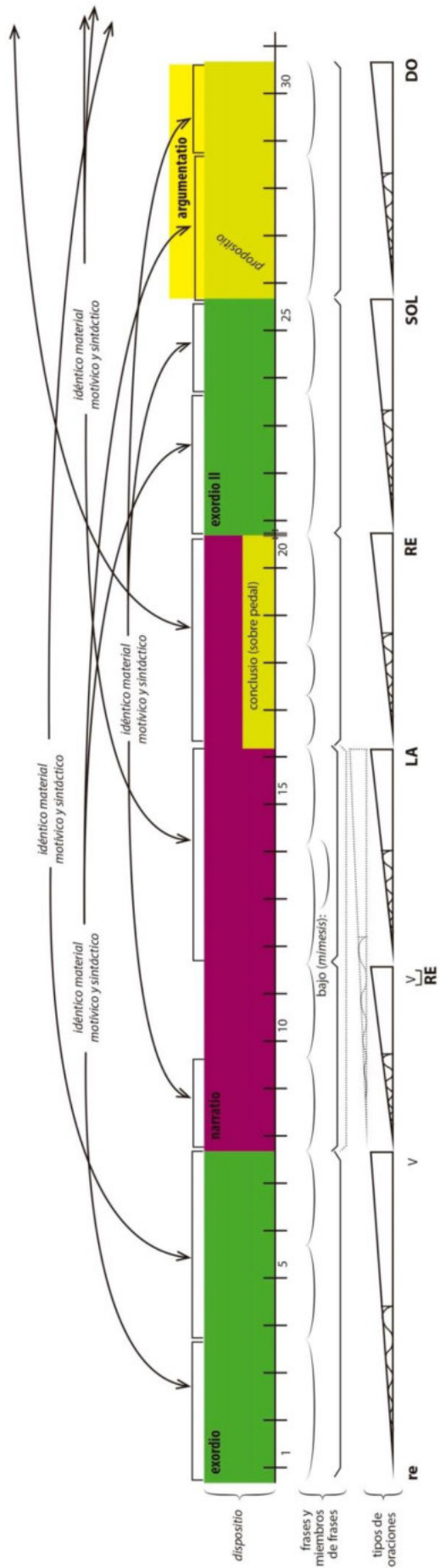
Desde el punto de vista de la *dispositio*, lo más interesante para señalar aquí es la reutilización y permutación constante del material motivico y sintáctico más que su elaboración (ver figura 10 *infra*). Se trata de una verdadera *Ars combinatoria*, en la cual motivos idénticos o similares integran diferentes estructuras sintácticas o se combinan de maneras novedosas para conformar otras oraciones. Por ejemplo, la primera frase de la primera oración de la *narratio* (c. 7.3 / c. 9.2) es idéntica a la última frase del *exordio II*, con una pequeña mutación tonal en la última nota y cambios en el bajo, (c. 23.3 / c. 25.2) y también, transportada, configura la última frase de la *propositio* (c. 28.3 / c. 29.2).

El gráfico es suficientemente explícito con respecto a la *dispositio* y a las correspondencias motivicas. Encontramos en el final de la sección A una oración con función de *conclusio* sobre pedal (c. 16.2 / c 18) cuyos motivos son retomados en la *peroratio* final. En esta última sección identificamos también una interpolación como *digressio* (c. 48.2 / c. 49) que puede cumplir la función de *peroratio in affectibus*.

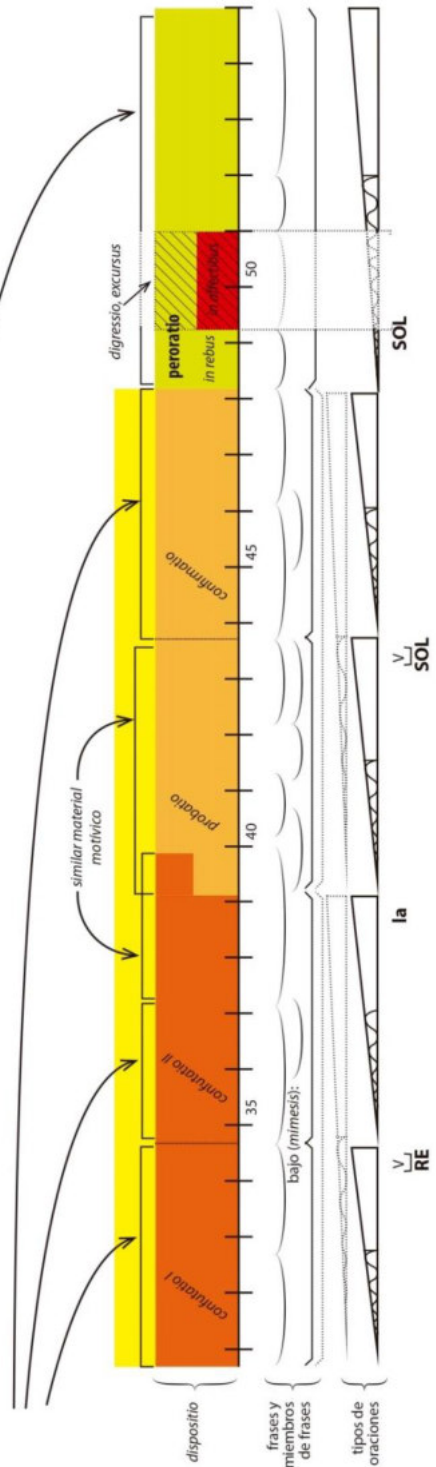
#### Figura 10:

*Dispositio* del 1<sup>er</sup> mov. *Andante*, sonata Op. 3 N° 1, M. Blavet.

(página siguiente)



similar material motivico y sintáctico



## SONATA seconda en si menor: *Andante e spicato*.

No podemos aquí eludir referirnos a la *inventio* y a la *elocutio* para analizar la *dispositio*. La sonata en si menor y la siguiente sonata en mi menor representan dos maneras diversas de abordar el afecto melancólico (ver capítulo V). El breve *Andante e spicato* explora el contraste entre el perfil exaltado de la melancolía y su contracara depresiva. Podríamos insinuar que el argumento predominante es justamente la antítesis entre estas dos manifestaciones del afecto, considerando la tensión generada entre ambos como una lucha interior que el decoro mantiene bajo control.

El *exordio* (c. 1 / c. 2.1) es una breve oración periódica que está estructurada como sujeto y contrasujeto. Mientras la melodía de la flauta despliega un motivo puntillado que encuentra el centro de gravedad en el tercer tiempo, el bajo plantea un retardo (*syncopatio*, *ligatura*) que introduce la disonancia en ese mismo tiempo. El ritmo puntillado y el tipo de metro aluden una clase de *Allemande* de afecto noble que refleja también inteligencia e ingenio (de ahí lo estricto del tratamiento contrapuntístico entre melodía y bajo), tal cual le cuadra al *honnête homme*<sup>12</sup>. Éste podrá exponer su ingenio y su melancolía, pero el decoro le impedirá desbordarse en efusiones sentimentales o patéticas. Es por ello que todo el movimiento revela una constante tensión entre continencia y pasión.

La *narratio* (c. 2.2 / c. 5.3.1), una oración secuencial, comienza con las voces trocadas, asumiendo el bajo el motivo que expuso la flauta en el *exordio* (*mimesis*, *repetito*, *poliptoton*). La flauta, a su vez, presenta una *ligatura* modificada con notas puntilladas repetidas (*epizeuxis*) que transforman el semitono cadencial en una *gradatio* en *catabasis* cromática (*pathopoeia*). El motivo puntillado y anacrúsico del bajo que inicia cada término de la secuencia (c. 3.1) es una modificación del motivo principal (*sinonimia*, *paronomasia*, *apocope*). La flauta invierte el mismo motivo al responder (c. 3.4). La oración incluye una *digressio* intercalada (puede extraerse sin perder sentido la totalidad de la estructura) a partir de evitar el proceder esperado a la dominante introduciendo un segundo grado napolitano (*ellipsis*). La *ellipsis*, expresada melódicamente en la nota *do*'' natural (c. 4.3.2) es un énfasis afectivo, inmediatamente compensado con los motivos puntillados de la flauta. El bajo procede en *catabasis* cromática, apoyando el rasgo depresivo del afecto melancólico. Sin embargo, en la totalidad de la *narratio*, el motivo plañidero del descenso cromático está contrastado (*antítesis*) con el motivo puntillado enfático, el cual finalmente

---

<sup>12</sup> Nos referimos al ideal de hombre de mundo o cortesano tal como lo describe Baldassare Castiglione en su *Il Cortigiano* (Castiglione, Boscán, & Reyes Cano, 1967), ampliamente difundido en Europa en el s. XVII. Ver (Craveri, 2004), (Elias, 2017) y (Costa, 2017)

se impone. Como señalamos antes, el *honnête homme* puede mostrar su melancolía pero nunca abandonarse a la desesperación o a excesos sentimentales.

El segmento argumentativo comienza con una breve oración periódica que entendemos como *propositio* (c. 5. 3.2 / c. 6.3.1). La misma retoma sólo la cabeza del motivo principal expuesto en el *exordio* (*synonymia, paronomasia, apocope*), el cual es inmediatamente imitado por el bajo (*mimesis*). La oración cadencia en la tonalidad oscura de fa# menor. No se encuentra en la *propositio* ni retardos, ni cromatismos, sólo el motivo enfático puntillado.

A continuación sigue otra oración con la misma estructura periódica pero que cadencia a RE mayor (c. 6.3.2 / c. 7.3.1). El contraste de afecto no podía ser más notable. Para la teoría y práctica contemporánea fa# menor y RE mayor son tonalidades afectivamente muy alejadas. Es por ello que consideramos a esta última oración como *confutatio*. La sintaxis similar destaca con mayor nitidez el contraste entre los afectos.

Luego comienza una oración secuencial similar a la oración de la *narratio* que denominamos *probatio* (c. 7.3.2 / c. 9.3). El bajo recupera textualmente (dos octavas más abajo) el motivo que la flauta expuso en la *narratio*, mientras que aquí la flauta despliega un motivo puntillado similar al del bajo en la *narratio*. A causa de la recapitulación motívica podríamos haber denominado a esta oración como *confirmatio*, pero decidimos que la oración que le sigue cumple con mayor precisión esta función (c. 9.4 / c. 11.3[?]), ya que, luego de un nuevo trocado de voces, el bajo recupera el mismo motivo que la flauta exponía en el *exordio*, mientras que ésta continúa con el motivo en *catabasis* del bajo de la oración anterior que también era el de la flauta en la *narratio*. De todos modos, ambas oraciones cumplen la función de confirmar el argumento principal, tanto en el afecto como en el aspecto motívico.

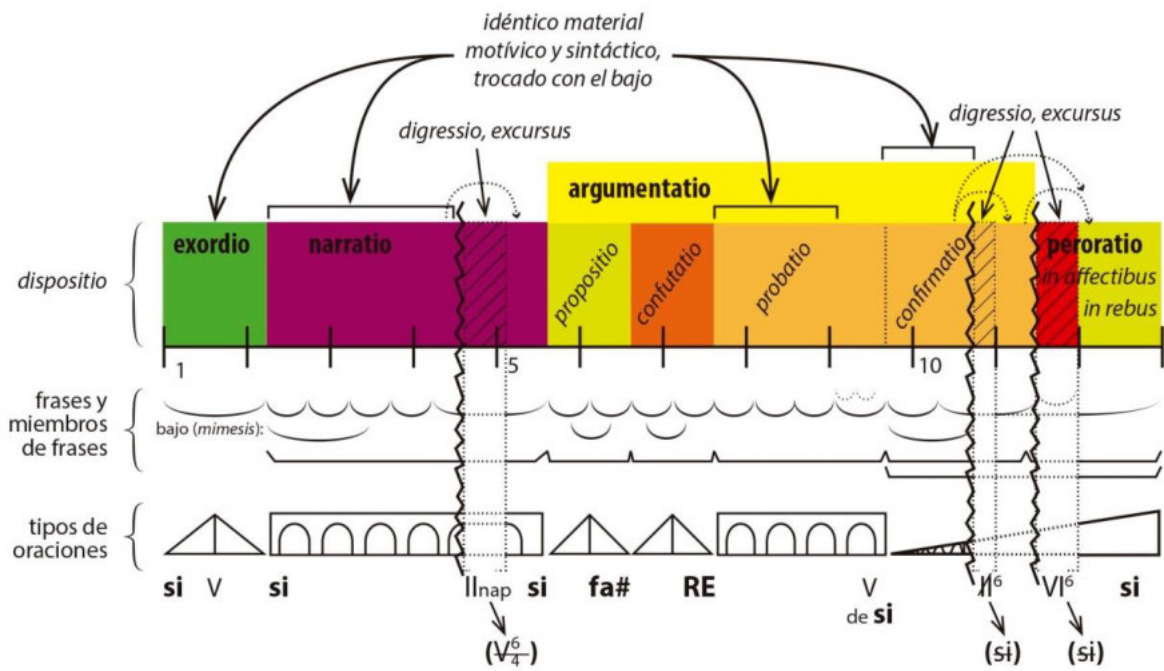
Es interesante que la oración de *confirmatio* es interrumpida por dos *ellipsis*: una interna, al desviar la resolución tonal esperada a si menor con un acorde disminuido sobre el mi# del bajo (segundo grado, c. 10.4) y otra que elude la resolución cadencial también a si menor con un sexto grado (mi mayor con séptima en primera inversión en c. 11.3), lo cual da lugar a sendas digresiones. La segunda de ellas puede considerarse peroratio *in affectibus*, ya que luego de la duda generada por la suspensión de la resolución, da origen a un motivo enfático que retoma el afecto predominante, antes de la correcta resolución tonal (*peroratio in rebus*).

Podríamos decir que el personaje virtual “hablante” concluye haciendo uso del recurso de la *indignatio* en vez de la *petitio commiseratio* como manera de movilizar los

afectos en el epílogo. El *homme honnête* puede indignarse pero nunca rebajarse a pedir clemencia.

Figura 11:

*Dispositio* del 1<sup>er</sup> mov. *Andante e spicato*, sonata Op. 3 N° 2, M. Blavet.



## SONATA terza en mi menor: *Vivace*.

Como señalamos anteriormente en el análisis de la *sonata seconda*, la presente sonata en mi menor también representa una pequeña tesis sobre el afecto melancólico. En el *Vivace*, se explora particularmente el aspecto maníaco, casi enfermizo y cercano a la locura (*follia*) de la exaltación melancólica. Nos enfrentamos a una compleja *dispositio* bipartita (A:‖B) con múltiples correspondencias entre distintas secciones que incluyen materiales motivicos idénticos, materiales motivicos y sintácticos similares y materiales motivicos y sintácticos idénticos (ver figura 12). Por otra parte, aparecen digresiones, algunas de ellas con función de ampliar caprichosamente la estructura de la oración y otras para plantear afectos contrastantes.

El extenso *exordio* exhibe primeramente un motivo enérgico conformado con intervalos de terceras descendentes y plagado de *appoggiature*<sup>13</sup>. El mismo es imitado por el bajo antes de iniciar un *basso passeggiato* con claros apoyos rítmicos. La oración del *exordio* (c. 1 / c. 9.2.1) es de tipo evolutivo y luego de la repetición inicial comienza una *gradatio* en *anabasis* que acumula tensión y alcanza el *do'''* natural. Este punto climácico representa melódicamente *un fa super la* (ver capítulo V) como punto máximo de la exaltación melancólica que inmediatamente cae abruptamente a través de un *saltus duriusculus* al *re#''* de la dominante, concluyendo en *interrogatio*<sup>14</sup>.

Comienza luego la *narratio* conformada por tres oraciones más una cuarta que funciona como *conclusio* sobre pedal de la sección A. La primera oración (c. 9.2.2 / c. 16.1) es de tipo secuencial, constituyendo una *gradatio* en *catabasis*. Los motivos son extremadamente enérgicos, iniciándose con un salto de cuarta ascendente anacrúsico, un adorno que enfatiza el tiempo fuerte (*port de voix double, slide, Schleifer*), una obsesiva repetición de la misma nota (*epizeuxis, anaphora*) y una insistente melodía repetida en intervalos de segunda bajo una nota pedal en polifonía oblicua. La segunda oración también secuencial se inicia en elisión con el final de la oración anterior (c.16.1 / c. 20.2.1). También nos encontramos frente a una *gradatio* pero esta vez en *anabasis* (*auxesis, incrementum*) con un gran acrecentamiento de la tensión. Los tres términos de la progresión se inician con un acorde disminuido desplegado (salvo el último que se escucha como dominante) y la misma repetición martillada de una nota de la oración anterior.

---

<sup>13</sup> Si bien estamos refiriéndonos a un compositor francés el estilo que Blavet emplea es netamente italiano, por lo tanto, los adornos no son *coulements* sino *appoggiature*, aspecto que deberá ser tenido en cuenta en la interpretación.

<sup>14</sup> El bajo también asciende hasta la nota si. Confrontar con análisis del exordio de la Sonata BWV 1034 en capítulo V.



Debemos hacer notar que el modelo instrumental que Blavet tiene aquí en mente no es la tradición francesa de la flauta, sino el virtuosismo del violín italiano. No resulta fácil en la flauta la ejecución enérgica de la nota repetida, indicada además con un punto de *staccato*, representa un desafío y una novedad estética, al igual que la polifonía oblicua de las notas con pedal<sup>15</sup>. La tercera oración de la *narratio* (c. 20.2.2 / c. 24.1.1.1) es periódica. Esta configuración permite que la frase que funciona como antecedente se escuche como una *digressio* en el afecto (quizás también como *parenthesis*), ya que con su *catabasis* cromática (*pathopoeia*), su agrupación en pares (tópico de los sollozos) y sus progresiones de acordes en primera inversión (*faux bourdon, catachresis*) hace alusión al aspecto depresivo de la melancolía. Pero la breve referencia al lamento es rápidamente contrastada por la segunda frase consecuente, la cual retoma enérgicamente el motivo principal del *exordio*. La *narratio* y la sección A concluyen con una oración sobre un pedal (*conclusio*) con un insistente pie anapéstico (c. 24.1.1.2 / c. 32.2.1). Incluye una *digressio* intercalada con la notación abreviada de la melodía con pedal<sup>16</sup>, la cual aumenta la tensión con la insistencia de su *circulatio*. La última frase de la oración conclusiva retoma el motivo del *exordio* con las apoyaturas; cadencia a si menor, incluyendo una fuerte disonancia originada en la apoyatura sobre la tónica.

La sección B inicia la argumentación. Las dos primeras oraciones evolutivas (c. 32.2.2 / c. 36.2.1 y c. 36.2.2 / c. 40.2.1) configuran la *propositio*, ya que mantienen el motivo principal del *exordio* y modifican los motivos de nota repetida y de *port de voix double* (*paronomasia, sinonimia*). Pero a la vez, abren el discurso a un nuevo afecto pues la tonalidad es ahora SOL mayor. La extensa oración evolutiva que le sigue cumple la función de *confutatio*: la tonalidad sigue siendo SOL mayor, los motivos son amables en lugar de enfáticos, aparecen ascensos con tresillos y también una pequeña *digressio* intercalada que surge con un salto de sexta ascendente (*exclamatio*). A continuación volvemos al afecto melancólico con una oración evolutiva que consideramos *probatio* (c. 50.2.2 / c. 58.1). El afecto representado es el aspecto depresivo de la melancolía con los siguientes recursos, a saber: tópico de los lamentos (cc. 51 y 53), retardos encadenados (*syncopationes, pleonasmus*, cc. 54 a 56) sobre un bajo en *catabasis* cromática (*pathopoeia*), salto ascendente de sexta menor (*exclamatio*) y final en dominante

---

<sup>15</sup> El método de Michel Corrette (1773, p. 50) indica una manera alternativa para tocar los acordes que aparecen en las piezas para violín, a su vez el *Méthode Raisonnée* de Toussaint Bordet (1755, p. 42 y ss.) lista entre las novedades que la flauta puede abordar (armónicos, imitación de “*tremblant douce de l’orgue*”) están la apariencia de polifonía lograda a partir de pedales trinados que se intercalan a la melodía principal.

<sup>16</sup> Ver Bordet (1755)

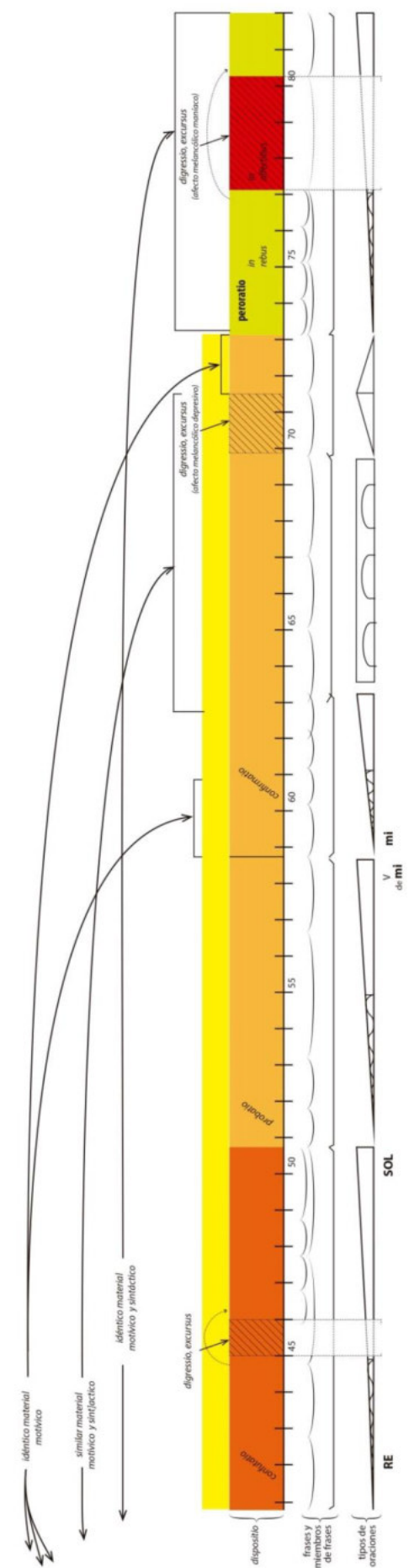
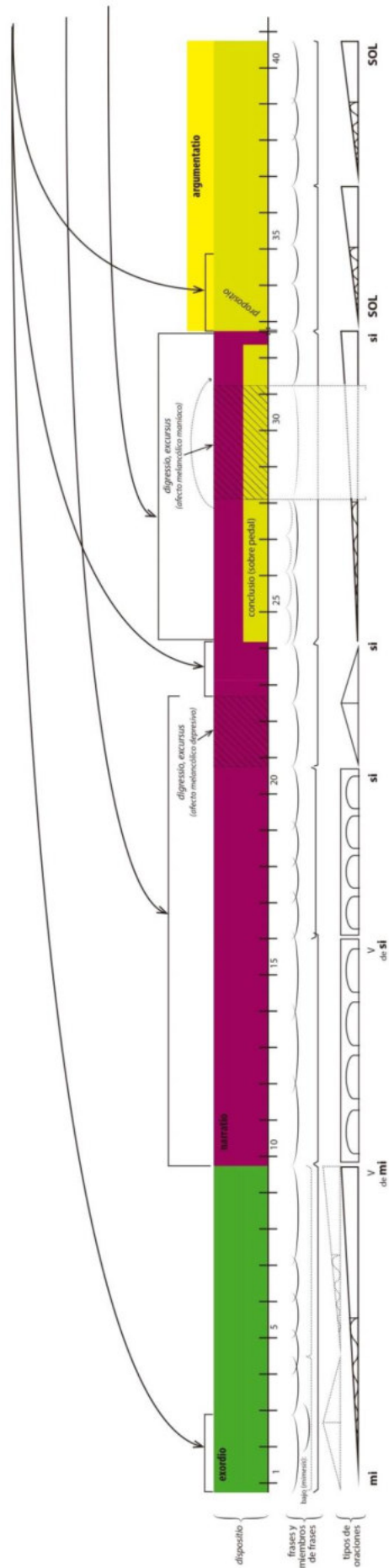
(*interrogatio*). Sin embargo, la traslación armónica de esta oración le otorga un grado de transitoriedad al planteo plañidero que refuerza la afirmación de la siguiente sección. A continuación entonces sigue la *confirmatio* integrada por tres oraciones. La primera de ellas evolutiva (c. 58.2.2 / c. 63.1.1) retoma la cabeza del motivo del *exordio* y luego motivos aparecidos en la *narratio*, algunos textualmente y otros elaborados (*paronomasia*, *synonimia*). La segunda oración de la *confirmatio* es secuencial (c. 62.1.2 / c. 69.2.1) recuperando los motivos de nota repetida y de melodía con pedal. La última oración es periódica (c. 69.2.2 / c. 73.1.1.1) cuya primera frase remite al afecto plañidero y la frase consecuente retoma el énfasis con el motivo del *exordio*. Como vemos, la estructura sintáctica de la *confutatio* es similar a la de la *narratio*.

Lo mismo sucederá con la oración final que representa la *peroratio*, es prácticamente idéntica a la *conclusio* de la sección A. Será una conclusión no sólo de la sección B sino de toda la pieza. Incluye también una *digressio* que podemos considerar *peroratio in affectibus* por su grado de insistencia maníaca. Veremos que este tipo de movimiento de sonata se relaciona más con modelos italianos (ver análisis de las sonatas de Locatelli *infra*) que con la tradición flautística francesa.

Figura 12:

*Dispositio* del 1<sup>er</sup> mov. *Vivace*, sonata Op. 3 N° 3, M. Blavet.

(página siguiente)



## SONATA cuarta en LA mayor: Adagio.

La *sonata quarta*, a diferencia de la sonata anterior, presenta un afecto amable y calmo, no sólo porque el movimiento es *Adagio*, sino porque la tonalidad así lo prescribe (Cf. por ejemplo la Sonata metódica en LA mayor de G. Ph. Telemann, *infra*).

El movimiento presenta una disposición bi-partita (A:‖:B) con la particularidad de que no encontramos barras de repetición pues las secciones repetidas están escritas con una profusa ornamentación. La pieza representa un ejemplo, al igual que las Sonatas metódicas de Telemann, de cómo un compositor no sólo es responsable de la *elocutio* sino que también provee la *decoratio* de superficie, recurso que corresponde al ámbito de la *actio*. Nos referiremos aquí sólo a los rasgos de la *dispositio*.

El *exordio* está conformado por una oración evolutiva con tres frases (c. 1 / c. 4.1). Cada una de ellas comienza con anacrusa y concluye con un final suspensivo. La oración pareciera cerrarse al final de la segunda frase, cadenciando a LA mayor y constituyendo entonces una oración periódica, sin embargo esta frase se repite con un final ampliado concluyendo en dominante (*interrogatio*). La sensación que causa este recurso es de refuerzo de una sentencia afirmativa, seguida de una apertura del discurso, casi como si pidiéramos opinión al oyente como cuando preguntamos “¿no es cierto?” al final de una aseveración.

La *narratio* está conformada por dos oraciones evolutivas. La primera de ellas (c. 4.2 / c. 7.3.1), repite su primera frase (*partitio*) antes de elaborarla, concluyendo en MI mayor. La segunda oración incluye una *digressio* intercalada que podría retirarse sin desmedro del sentido general del discurso y de la estructura de la oración. La *digressio*, en lugar de alejarnos del asunto principal cumple aquí un papel re-afirmativo del mismo. La única novedad que incorpora es una *anabasis* con ritmos lombardos que no se habían escuchado hasta el momento. La última frase de la oración, al repetir el final de la *digressio*, cobra además una función conclusiva, ya que aquí termina la sección A. En lugar de la barra de repetición, como ya señalamos, Blavet escribe la misma sección con ornamentos más elaborados.

En la sección B comienza entonces la argumentación con el *exordio II* que cumple además el rol de *propositio* (c. 20.4.2 / 24.1). La oración es idéntica al *exordio* pero estamos ahora en la tonalidad de MI mayor. A continuación, encontramos una oración evolutiva cumpliendo el rol de *confutatio* (c. 24.2.2 / c. 28.4.1). Comienza con una disonancia 4-3 y su resolución, que se repetirá al final de las siguientes frases (*epanalepsis*,

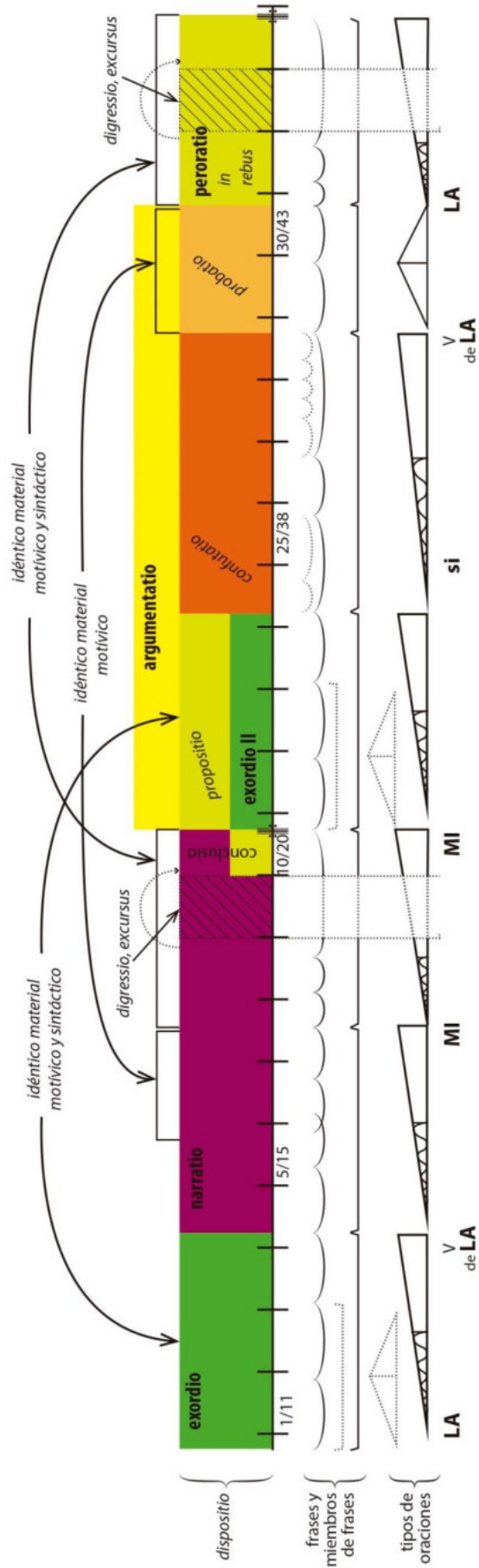
*resumptio*). El ritmo lombardo de la anterior *digressio* aparece ya no ascendente sino con intervalos amplios descendentes (a la manera de *chûtes*). La última frase de la oración de la *confutatio* acumula estas *chûtes* con las disonancias y su resolución en tiempo débil. Estos rasgos acentúan el contraste con el afecto principal predominante, siendo ahora plañidero y angustiado. La siguiente oración cumple la función de *probatio* (c. 28.4.2 / 30.3.1). De estructura periódica, su primera frase (antecedente) insiste en una repetición (*epizeuxis*, *epanalepsis*) que nos lleva a la dominante (*interrogatio*) para ser respondida con la frase consecuente que recupera el afecto principal y cadencia a LA mayor. La sintaxis de la *probatio* recuerda también a la insinuada estructura periódica de las dos primeras frases del *exordio*.

La oración final (c. 30.3.2 / c. 33.4.1, aquí debería ubicarse la barra de repetición) repite textualmente, ahora en la tonalidad principal, la segunda oración de la *narratio*, incluyendo la *digressio*, por lo cual consideramos que se trata de una *peroratio in rebus*. La ausencia del recurso de *peroratio in affectibus* podría relacionarse con el afecto afirmativo predominante en el *adagio*. Por otra parte, el énfasis de la pieza está centrado en las ornamentaciones de las repeticiones más que en la *elocutio* compuesta. Se trata más que nada de una pieza de conversación galante, apta para un salón, sin temas escabrosos o patéticos. El objetivo es agradar.

Figura 13:

*Dispositio* del 1<sup>er</sup> mov. *Adagio*, sonata Op. 3 N° 4, M. Blavet.

(página siguiente)



## SONATA V<sup>a</sup> en sol menor: Adagio.

Nos enfrentamos ahora a un movimiento sumamente patético, de una profunda tristeza. Desde el comienzo se plantea un discurso plañidero cuyo germen motivico estará presente durante toda la pieza. Con esto no queremos decir que se trate de una exposición que luego es desarrollada, a la manera de lo que la segunda mitad del s. XVIII denomina una “idea”. Por el contrario, lo que se plantea al principio es un “gesto” musical, es decir un ingenio motivico complejo, el cual, a través de varios tropos retórico-musicales prevalecerá a lo largo de todo el *adagio*, tiñendo al mismo de una coloración afectiva similar.

Este germen está planteado en las tres primeras notas: *re''-mib''-re''*. Se trata del movimiento alrededor de la tensión melódica que produce el *fa super la*, aquí en la tonalidad de sol menor<sup>17</sup>. Si bien todo el material motivico del movimiento deriva de esta célula, no se encuentra repeticiones de estructuras motivico-sintácticas a lo largo de todo el discurso. Sólo podemos hablar de elaboración (en el sentido retórico de *paronomasia*) en la oración correspondiente a la *probatio*.

El *exordio* (c.1 / c. 4.3.1) comienza entonces alrededor de este gesto, que inicia el discurso con la exclamación de un lamento dolido. La flauta sola, sin bajo, nos sumerge de cabeza en este afecto, sin preparación. Sin embargo, el primer miembro de frase supone además el recurso de *insinuatio*, pues hasta la aparición de las notas *fa#'* y *sol'* en el segundo miembro junto con la entrada del bajo, no podemos afirmar si nos encontramos en MIb mayor o sol menor (incluso podríamos aventurar SIb mayor). Esta *insinuatio*, común a los planteos melancólicos<sup>18</sup>, cobra aquí un significado patético más denso. El bajo, imita el primer diseño de la flauta en el registro agudo, lo cual refuerza el carácter de sollozo implorante del motivo.

En la segunda frase del *exordio*, tanto la flauta como el bajo proceden por semitonos (*passus duriusculus*). El agrupamiento de a dos de las semicorcheas del motivo principal alude al tópico de los sollozos que ya ejemplificamos en varias ocasiones<sup>19</sup>. Aparece también (en c. 2.2.2) la figura de *hyperbole*, nuevamente un *mib''*, que es alcanzado por un intervalo especialmente patético de sexta menor ascendente (*exclamatio, ecphonesis*). Es

---

<sup>17</sup> Cf. el mismo fenómeno en las sonatas melancólicas en mi menor (cap. V). También el uso que hace del mismo Monteverdi para musicalizar la palabra “*amore*” en el madrigal “*Sfogava con le stelle un infermo d'amore*”, SV 78, analizado *supra*, si bien, en ese caso, no se trata estrictamente de un *fa super la*.

<sup>18</sup> Ver por ejemplo más adelante el análisis de la Sonata metódica en mi menor de G. Ph. Telemann.

<sup>19</sup> Cf. por ejemplo su utilización en la Sonatina inicial de la Cantata BWV 106 “*Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*” de J. S. Bach, ver *supra*.

interesante señalar además, que las dos primeras frases de la flauta podrían conformar una oración periódica, sin embargo, sin descartar totalmente esta percepción, consideramos que, tanto por la imitación del bajo en el primer compás que une las frases como por la continuidad que solicita el final en *interrogatio* de la segunda frase, es adecuado optar por pensar una estructura mayor que unifique la sintaxis en una sola oración, también periódica, para todo el *exordio*. De todos modos, la tensión entre estas dos posibilidades sintácticas está presente y aporta a la *insinuatio*.

La tercera frase del *exordio* se inicia nuevamente con el motivo del *fa super la* pero procede inmediatamente con una *gradatio* en *anabasis* cromática (*pathopoeia*) que incrementa la tensión del discurso (*auxesis*) hasta alcanzar la nota *sol''*, mientras el bajo imita a la cuarta inferior. La última frase constituye una rápida *catabasis* para cadenciar a la tonalidad principal de sol menor.

Se inicia recién ahora la *narratio* (c. 4.4 / c. 9.1.1), con una primera oración periódica cuyas frases repetidas (*epanalepsis*) exponen dos veces (la segunda indicada *piano*) el *fa super la* con otra configuración: en tresillos y superponiendo el *mib''* con el *fa#* del bajo en una séptima disminuida especialmente tensa. La segunda oración (c. 5.4 / c. 9.1.1), esta vez evolutiva, se inicia con el *mib''* conformando intervalos disonantes con el bajo (quinta disminuida y séptima menor) que se reinterpretan como *syncopatio* o *ligatura* (4-3) en el compás siguiente sobre un *SIb* del bajo. Éste imita a la flauta, produciendo una serie de retardos encadenados en *anabasis* cromática (*pleonasmus*) que incrementan la tensión (*auxesis*) hasta llegar a la nota *sol''*, para cadenciar luego en re menor.

Es interesante notar que la estructura sintáctica de la *narratio* reproduce la configuración interna de la oración periódica del *exordio*: sobretodo la tercera y cuarta frase del mismo son similares a la segunda oración de la *narratio*. Junto con el uso de un material motivico unificado, la similitud sintáctica brinda unidad y continuidad al discurso.

Comienza luego la sección argumentativa directamente con la oración secuencial de la *confutatio* (c. 9.1.2 / c. 12.2.1). No encontramos *propositio*, lo cual es coherente con la manera en que el *exordio* nos sumerge inmediatamente en el afecto principal. El afecto de esta oración alivia el patetismo hasta ahora imperante, si bien comienza también con un retardo y presenta un mismo proceder por semitonos. Esto lo logra al plantear una *gradatio* en *catabasis* que nos conduce de do menor a *SIb* mayor. Por otra parte, además de la dirección descendente de las dos frases, los segundos miembros de frase centrados en ambas dominantes, se inician con una sexta ascendente la cual es ahora mayor. Además, la bordadura que alude al gesto del *fa super la* está centrada en la fundamental del acorde.



Todos estos rasgos aligeran la densidad del afecto, sin abandonar las “palabras” básicas que lo conforman.

En el c. 11.1.2 se inicia la sección de *probatio* que está configurada por una larga oración evolutiva que finaliza en c. 14.3.1. También podríamos considerar una partición interior de esta estructura en una primera oración secuencial y una segunda oración evolutiva (ver figura 14), sin embargo consideramos que la unidad mayor prevalece.

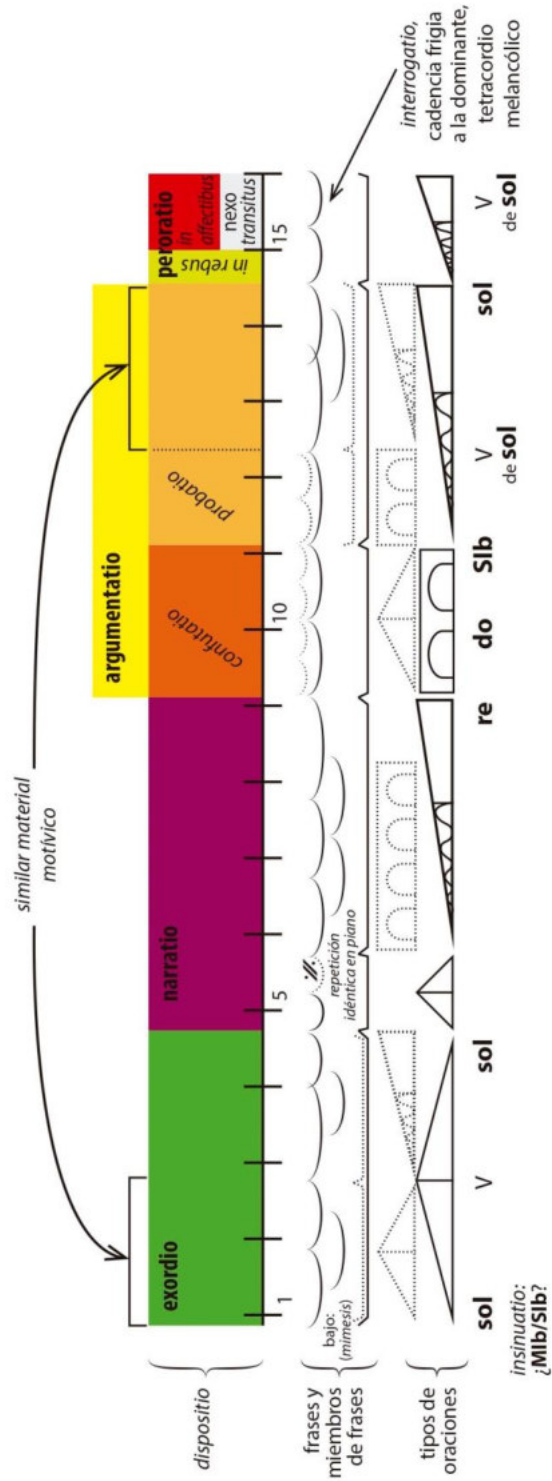
La primera frase de la *probatio* está integrada por dos miembros de frase que configuran una *gradatio* en *anabasis* (c. 11.1.2 / c. 12.2.1). Esto produce un aumento de la tensión (*auxesis*) que es apoyado por el ascenso cromático del bajo, el cual concluye con una bordadura *re'-mib'-re'* la cual alude directamente al *fa super la* y su expresión plañidera. La siguiente frase está integrada por una gran *catabasis* en la flauta y luego continuada por el bajo, la cual está configurada a partir de la necesidad de descenso que implica la alusión a la configuración de *fa super la: sib''-la'', lab''-sol'' y mib''-re''*. Todo este contenido cromático procede a partir de la agrupación de las semicorcheas de a dos, aludiendo al motivo de los sollozos. La intensa *probatio* se resuelve en una oración cadencial a sol menor.

Inmediatamente y casi en elisión con este final (la flauta comienza su nueva frase en la segunda semicorchea de un tresillo), la *peroratio* plantea en el bajo el tetracordio melancólico frigio (*sol-fa-mib-re*), concluyendo el movimiento con una cadencia frigia en *interrogatio*, lo cual agrega a la *peroratio* la función de *transitus* o nexo con el siguiente movimiento. Los motivos de la flauta, habitualmente improvisados en pasajes similares pero aquí cuidadosamente escritos, aluden a los tresillos imperantes desde la *narratio* y también a la *hyperbole* del exordio. Es por esto que la *peroratio* es fundamentalmente in *affectibus*, cumpliendo en menor medida su función de refrescar la memoria con la reinterpretación de la tonalidad principal en el tetracordio frigio y los motivos reiterados. La función de *peroratio in rebus* es de menor importancia en un discurso cuya continuidad y densidad nos mantienen conectados a un intenso afecto patético durante todo su transcurso. La intensidad del relato hace que el discurso sea relativamente breve: sólo 15 compases. Quizás mayor extensión hubiera sido demasiado para soportar el rigor del afecto.

Figura 14:

*Dispositio* del 1<sup>er</sup> mov. *Adagio*, sonata Op. 3 N° 5, M. Blavet.

(página siguiente)



## SONATA VI<sup>a</sup> en RE mayor: *Largo*.

El afecto jovial del presente *Largo*, propio de la tonalidad de RE mayor, está además reforzado por resultar escrito en compás ternario, raro en los primeros movimientos de las Sonatas de Blavet. En el Op. II sólo lo encontramos representado una vez y en el Op. III en dos oportunidades, incluyendo la actual. También construyen este afecto los saltos ascendentes en ritmo lombardo, las rápidas escalas en tresillos, las *ligature* sin disonancias, los trinos en los finales femeninos y los que preceden a saltos ascendentes.

El *exordio* (c.1 / c. 4.2) está conformado por una oración periódica. La primera frase de la misma concluye en un final suspensivo con una cadencia atenuada al sexto grado, lo cual deja el discurso en suspenso. Por otra parte desemboca en un silencio de todas las voces (*aposiopesis*). La segunda frase, a su vez, también concluye en un final suspensivo pero a la dominante (*interrogatio*). Estos rasgos, más los enumerados más arriba, hacen que el afecto prevaleciente sea jovial y juguetón<sup>20</sup>, como si el relator fuese un personaje gracioso que cuenta una historia divertida y se deleita en crear interés en sus interlocutores con pequeños engaños y astutas salidas ingeniosas (*¿Arlecchino quizás?*).

La *narratio* (c. 4.3 / c. 12.1) está conformada con una larga oración evolutiva con una *digressio* intercalada que es originada por una *ellipsis*. Las primeras frases de esta oración configuran una *gradatio* en *catabasis*, construida con *syncopationes* o *ligature* en el bajo con una fuerte disonancia con la flauta cada primer tiempo de los cc. 4, 5 y 6. La flauta realiza en los segundos y terceros tiempos de dichos compases una suerte de *ligature* sin disonancias (en la flauta) ascendentes y rápidos tresillos descendentes, lo cual refuerza la agilidad y gracia del relato. La frase cadencial es interrumpida por una *ellipsis* (la resolución natural a LA mayor es substituida por fa# menor) la cual da origen a una *digressio* caracterizada por un cambio súbito de registro, como rasgo de ingenio, y dos rápidos grupos de semicorcheas con ritmo lombardo (*mezzi circoli*). Finalmente volvemos a un proceso cadencial con hemiola a LA mayor, dominante de la tonalidad principal.

El bajo realiza dos compases con escalas descendentes que funcionan como nexo a la nueva sección argumentativa.

La siguiente oración evolutiva (c. 16 / c. 19.2) tiene función de *propositio*. Las dos primeras frases de esta *propositio* presentan material motivico y sintáctico idéntico a las frases del *exordio*. Son dos “preguntas” que esta vez se amplían en una tercera frase

---

<sup>20</sup> Aunque la designación de *Largo* pareciera contradecir este afecto. Considero que en este caso, la palabra italiana hace referencia más al *tempo* que al afecto.

construida con ascensos y descensos de figuras en tresillos. Todas las frases concluyen con final suspensivo.

La siguiente oración secuencial cumple constituye la *confutatio*. Cumple con la función refutatoria al pasar por tonalidades menores y concluir en si menor. Además, cada uno de los términos de la secuencia (*gradatio* en *catabasis*) presenta un salto ascendente de sexta menor (*exclamatio*, *ecphonesis*) que otorgan una dosis de aflicción al discurso (¿*Arlecchino* se lamenta de la indiferencia de *Colombina*, o sólo tiene hambre?).

Luego de la cadencia a si menor, tomada desde una nota *si*'' aguda precedido de un salto de octava (*exclamatio*), encontramos la sección de la *confirmatio*. La misma está formada por dos oraciones periódicas (c.28.1 / c. 31.2 y c. 32.1 / c.35.2, respectivamente), con dos frases cada una de tipo antecedente/consecuente, al igual que en el *exordio*. La novedad es que las respuestas de las segundas frases, luego de ambas *aposiopesis*, están indicadas siempre con *piano*, como si luego de la primera afirmación extrovertida, el personaje hablante hiciera una "aparte" (*parenthesis*). La *confirmatio* concluye también en la dominante de la tonalidad principal (*interrogatio*) al igual que en el *exordio*. Esto da lugar a la respuesta final a cargo de una oración secuencial (c. 34.3 / c. 40.1.1), con trinos, saltos y rápidas escalas en tresillos, que cumple la función de *peroratio in rebus*.

La oración de la *peroratio in rebus* es similar a la sección secuencial de la oración evolutiva de la *narratio*, con la diferencia que ahora la *gradatio* es en *anabasis*. La flauta queda prácticamente sola, realizando figuraciones virtuosísticas (uno de los atributos de *Arlecchino* era ser un fabuloso acróbata saltarín), acompañada por un discreto bajo que apoya sólo con yambos.

Pese a la cadencia perfecta a la tonalidad principal en c. 40.1.1, el final es ampliado con una *digressio* en todo similar a la que aparece en la *narratio*, pero con la frase final cadencial sumamente ornamentada, finalizando luego de una rápida escala descendente, en el *re*', la nota más grave de la flauta. Consideramos a esta *digressio* como *peroratio in affectibus*.

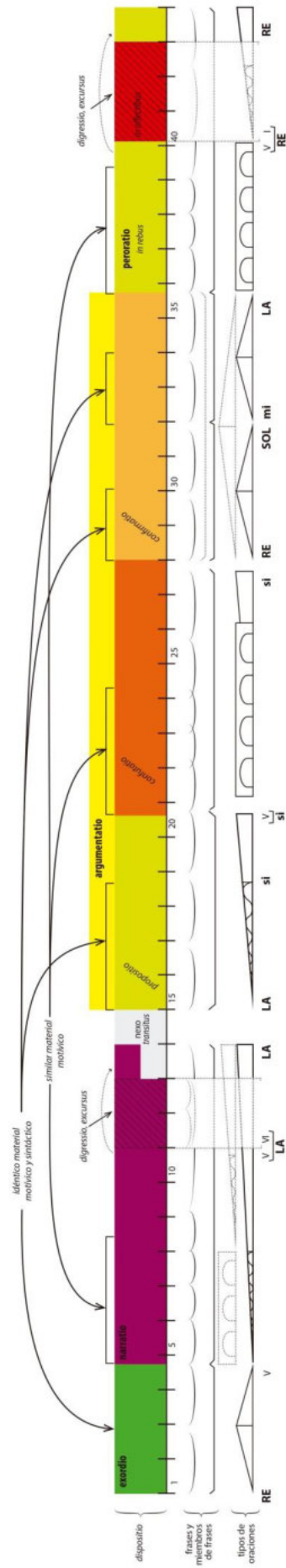
Por supuesto, la comparación con *Arlecchino* es sólo una metáfora que pretende aclarar las características del afecto dominante de la pieza. Pero ciertos personajes teatrales, como también los personajes mitológicos (que también son representados en el teatro, la ópera y la danza) constituyen caracteres paradigmáticos que retóricamente pueden ser imitados y descriptos. Intentamos acercarnos al mecanismo imaginario de un posible oyente histórico con la competencia adecuada para decodificar ciertos códigos y

guiños de los compositores. La música instrumental puede partir de estas codificaciones retóricas para más adelante ir decantando sus propios códigos semánticos.

Figura 15:

*Dispositio* del 1<sup>er</sup> mov. *Largo*, sonata Op. 3 N<sup>o</sup> 6, M. Blavet.

(página siguiente)



#### 8.4. P. LOCATELLI: “XII/Sonate/à Flauto Traversiere solo/è Basso/.../Di Pietro Locatelli/da Bergamo/Opera Seconda/In Amsterdam/Apreso l'Autore...”. (1732)

SONATA I en DO mayor: 1<sup>er</sup> movimiento, Andante.

Si bien la fecha de publicación de las *XII Sonate à Flauto Traversiere solo* es coincidente con la publicación del Op. II de Michel Blavet, observamos que los rasgos principales de las mismas son muy diferentes, pese a la influencia italiana que se detecta en la producción de Blavet. Las funciones formales y retóricas que implica la *dispositio* se concretan a través de otros recursos, o de los mismos, pero utilizados en distinto grado. Los movimientos son más largos y muchos de ellos bipartitos. Los *exordios* comienzan a replicarse en las secciones de confirmación de manera textual. La representación de los afectos está fuertemente anclada a las armonías y quizás menos ligadas a la *paronomasia* de los motivos, la cual puede a veces considerarse una verdadera elaboración motívica de “ideas”, en el sentido de la segunda mitad del siglo XVIII.

Algunos de estos rasgos podemos percibir en el presente *Andante*.

El *exordio* (c. -1.4.2 / c. 4.3) está conformado por una larga oración evolutiva que concluye en dominante (*interrogatio*). El afecto de DO mayor, luminoso, afirmativo, seguro y alegre está claramente representado.

Su primera frase (c. -1.4.2 / c. 1.4.1) se inicia con una anacrusa de quinta ascendente y un ascenso alcanzando la octava y luego un fin de frase con un intervalo de octava descendente. Estos intervalos, sumados a la síncopa puramente rítmica del primer compás dejan claro el tipo de discurso ligado al afecto propio de la tonalidad predominante. A continuación, la segunda frase (c. 1.4.2 / c. 3.1.1) se divide en tres miembros de frase, el primero idéntico al último, lo cual nos hace esperar un cuarto miembro de frase que sólo esboza el comienzo para dar lugar a la tercera frase. Los motivos aquí se dividen a partir de una polifonía oblicua, en dos líneas: la melodía superior, en *yambos*, plantea una *gradatio* en *catabasis* por grado, mientras que la otra línea enfatiza un pedal de tónica con ornamentos ágiles -apoyatura corta sobre un mordente, adorno típicamente italiano- (Neumann, 1978, pp. 166-167, 455)<sup>1</sup>. La tercera frase (c. 3.1.2.2 / c. 4.3) comienza por una *anabasis* que alcanza el sexto grado de la escala para luego descender concluyendo en un

---

<sup>1</sup> la insistencia de las repeticiones y reapariciones de esa figura le dan carácter a la frase y al movimiento en su totalidad.

final suspensivo de tercera descendente, con el habitual trino y apoyatura escrita<sup>2</sup>. La *decoratio* en el estilo italiano de esta época (un contemporáneo diría “galante”) se vuelve más importante incluso que la *elocutio*. Los compositores comienzan a escribirla con más precisión diferenciándose de la generación anterior que emplean modelos más “corellianos”. Es necesario tener presentes los rasgos motívicos de las frases del *exordio* pues se verán reflejados en las distintas secciones a través de toda la pieza.

La *narratio* (c. 4.4.2 / c. 12.3) plantea una *partitio* en tres oraciones, la primera periódica y las restantes evolutivas. La primera oración (c. 4.4.2 / c. 6.3) se inicia una anacrusa de quinta ascendente introduciendo el motivo con mordente del *exordio* y luego ascendiendo desplegando el acorde hasta una nueva quinta. El segundo miembro de frase se origina en los de la segunda frase del *exordio*. La segunda oración (c. 6.4 / c. 10.4.1) presenta un motivo escalar descendente similar al del final del *exordio* y un nuevo motivo sobre un acorde ascendente con ritmo sincopado (similar al c. 1.1) el cual termina prevaleciendo en el final de la oración, todo sobre un *Trommelbass* en corcheas. La tercera oración de la *narratio* (c. 10.4.2 / c. 12.3) presenta motivos derivados de la tercera oración del *exordio*, con *appoggiaturas* inferiores al mordente. En el comienzo de la *narratio* el bajo ya indica, a través de la sensible, que nos dirigimos a SOL. Este hecho ratifica la calidad explicativa (el *docere*) de la sección de narración por dirigir la atención hacia otro asunto o aspecto diferente del mismo asunto: recordemos que Mattheson describía la figura de *apostrophe* (cambio de interlocutor) con la exposición de motivos en otras tónicas a partir de la sensibilización de las notas adecuadas.

Comienza ahora la sección de la argumentación con una larga *propositio* (c. 12.4.2 / c. 21.1), integrada por dos oraciones, la primera secuencial y la segunda evolutiva. Quizás podríamos también pensar en una gran oración evolutiva que englobe a ambas. Lo significativo es que la sección está nuevamente en DO mayor, luego de que la *narratio* desde el comienzo insistió en cadenciar a SOL mayor. La primera oración secuencial (c. 12.4.2 / c. 16.3) consta de dos frases. La primera de ellas comienza con una anacrusa de corchea con intervalo de cuarta ascendente a un motivo de trino con terminación derivado del motivo del mordente y luego se escucha una quinta ascendente al igual que en el *exordio*. La frase cierra con una escala descendente similar también a la última frase del *exordio*. La segunda frase aparece como *gradatio* en *anabasis* (*auxesis*), en re menor. La

---

<sup>2</sup> Este tipo de adornos de final de tercera descendente es muy similar al francés con *tremblement* y *tierce coulée*, sólo que la *appoggiatura* italiana escrita suele (aunque no siempre) ligarse a la primera nota y no a la última.



segunda oración evolutiva (c. 16.4 / c. 21.1) presenta una elaboración disminuida del motivo del trino como anacrusa de cuarta ascendente. Cada nueva frase amplía el intervalo anacrúsico ascendente (quinta y sexta) y en la última el *canevas* asciende por grado hasta la nota *do*''' con una textura de polifonía oblicua en *noema* con el bajo, similar a la de los cc. 2 y 3. La oración cierra con escalas descendentes como la del final del *exordio*, ahora elaborada en seisillos.

Comienza ahora una compleja *confutatio* (c. 21.3 / c. 35.1) integrada por cuatro oraciones y dos digresiones, una dentro de la otra, sobre un bajo del tipo *Trommelbass*. Además del cambio de afecto producto de la tonalidad, los motivos son diferentes y contrastantes con los prevalecientes hasta el momento. La primera oración evolutiva (c. 21.3 / c. 23.1) presenta rasgos antitéticos en la definición del afecto: tonalidad de la menor; motivo tético, acórdico y descendente; ascenso de sexta menor (*exclamatio*) a una nota con función de *fa super la* anacrúsico y una destacada importancia de la apoyatura descendente. La segunda oración secuencial (c. 23.2 / c. 26.1), comienza con anacrusa de tercera descendente y luego escala ascendente en tresillos, rasgos opuestos a los prevalecientes desde el *exordio*. Es importante para la definición del afecto la preponderancia de las largas apoyaturas escritas (negra). La tercera oración evolutiva (c. 26.2 / c. 29.1.1) consta de tres frases en *anabasis* sobre un pedal con el motivo modificado del trino similar a la segunda oración de la *propositio*, pero con algunas diferencias substanciales: la *gradatio* en *auxesis* alcanza la nota con función de *fa super la*; los motivos téticos presentan un *slide* que refuerza cada uno de los tiempos del compás y el bajo adquiere preponderancia motívica produciendo retardos (*syncopatio*, *ligatura*). La oración desemboca en una cadencia perfecta a la menor. La última oración evolutiva de la *confutatio* (c. 29.1.2 / c. 34.1), puede considerarse una *digressio* o *excursus*, ya que modula a la dominante de mi menor, para finalmente cadenciar en mi menor. Este procedimiento significa retóricamente un cambio de interlocutor (*apostrophe*): si bien los motivos son similares a los prevalecientes, el afecto muda claramente a partir del cambio de centro tonal. Desde el último tiempo del c. 32, encontramos otra *digressio* intercalada (podría extraerse sin pérdida de la unidad sintáctica y semántica reemplazando el c. 32.3 por c. 34.3). La misma está construida como una *cadenza* improvisada sobre un pedal de la nota si en el bajo (dominante de mi menor). Los motivos de semicorcheas agrupados de a dos por una ligadura yámbica poco usual, destacan semitonos ascendentes y notas “*affetuose*” (*sol*'' natural y *fa*'' natural en c. 34: intervalos de sexta menor y quinta disminuida con el bajo), todos rasgo de una improvisación rapsódica y sensible. Refuerza esta interpretación

la indicación de *Tasto solo* en el bajo. Finaliza el segmento con una cadencia perfecta a mi menor.

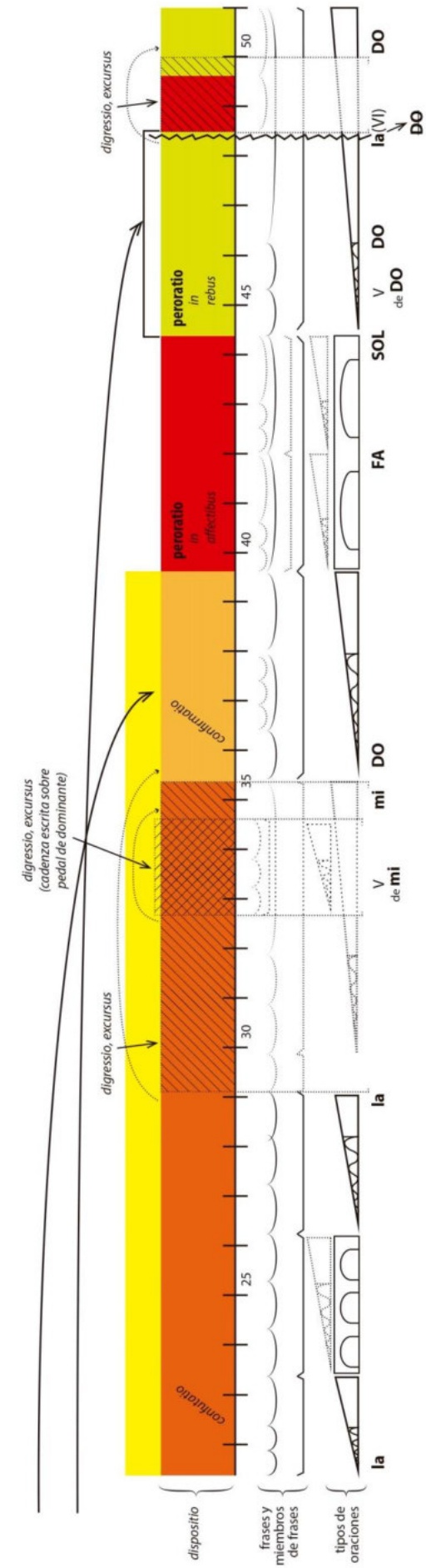
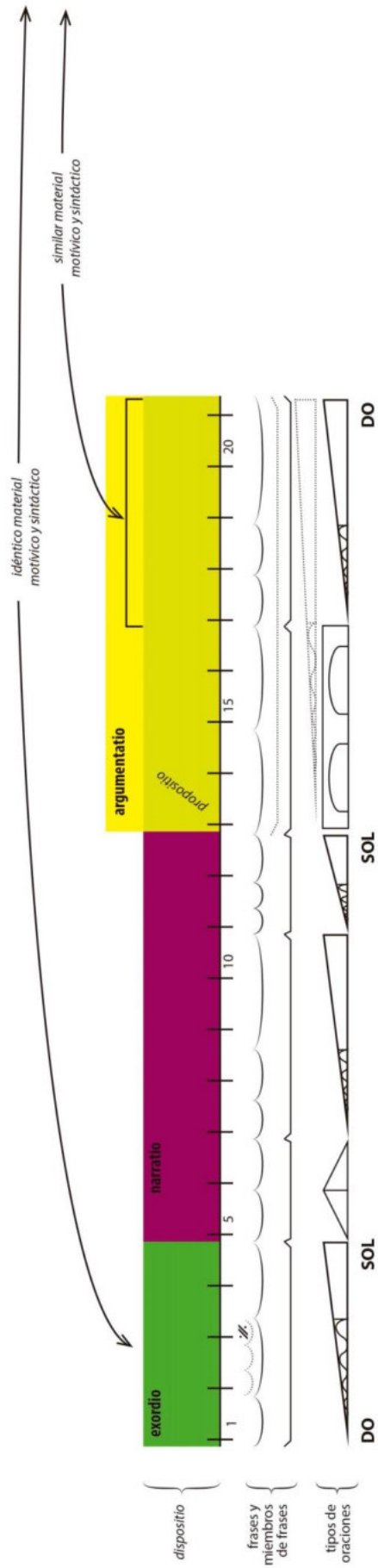
A continuación, y con un breve *transitus* del bajo, encontramos la oración de *confirmatio* (c. 35.2.2 / c. 39.1), con material motivico y estructura sintáctica absolutamente idénticos al *exordio*. Como ya señalamos, la *confirmatio* presenta ahora funciones de recapitulación motivica además del retorno al afecto predominante.

La siguiente oración de tipo secuencial (c. 39.3.2 / c. 44.2.1) presenta dos frases que rescatan rasgos de la *confutatio*, como el motivo acórdico descendente y la apoyatura, sobre una bajo de tipo *Trommelbass*. Es por ello que la consideramos *peroratio in affectibus*. Esta *peroratio* implica realmente una nueva elaboración ya que pareciera referirse nuevamente a los rasgos contrastantes de la *confutatio*. Le sigue una oración evolutiva (c. 44.2.2 / c. 48.3), también larga, que cumple la función de *peroratio in rebus* ya que retoma los motivos de la segunda oración de la *propositio* (ver figura 16). Podemos aventurar que estas dos largas oraciones de la peroración, sin resignar su función de epílogo y cierre del discurso, presentan también algo de la oposición argumentativa *confutatio/confirmatio*. Esto quizás explique su extensión y además la necesidad de que, a partir de una *ellipsis* que elude la cadencia perfecta a DO mayor, se adicione otra *digressio* codal que crea nuevo interés al referirse a otro asunto (abandono de los puntillos, cambio de textura: polifonía oblicua, *noema* con el bajo y nota pedal) para finalmente retomar el afecto principal con los puntillos y cadenciar a la tonalidad principal de DO mayor.

Figura 16:

*Dispositio* del 1<sup>er</sup> mov. *Andante*, sonata Op. 2 N° 1, P. Locatelli.

(página siguiente)



## SONATA II en RE mayor: 1<sup>er</sup> movimiento, Largo.

La tonalidad de RE mayor representa generalmente un afecto guerrero y brillante. Es una de las tonalidades en las que se emplean trompetas (la otra habitual es DO mayor). Por lo tanto, como dice Schubart (1806): “[es la tonalidad] de los triunfos, de los aleluyas de los gritos de guerra y de la alegría de la victoria.” Pero, sin embargo es Mattheson (1731) quien describe características que corresponden más cercanamente al afecto del presente *Largo*. RE mayor sería:

Algo estridente [gritón] y terco [obstinado, tenaz]; conviene mejor a las asuntos ruidosos, alegres, guerreros y estimulantes [impactantes]. Pero, al mismo tiempo, nadie negará que cuando se emplea una flauta en lugar de una trompeta, y un violín en lugar de timbales, incluso esta dura [fuerte] tonalidad puede brindar una inclinación especial para asuntos delicados.<sup>3</sup> En (Steblin, 1981, p. 237).

La descripción de Mattheson parece hecha a medida para la presente pieza, ya que los motivos son alegres pero delicados y también encontramos rasgos afectuosos a lo largo de la misma.

El *exordio* (c. 1 / c. 2.3) abre con un salto ascendente con intervalo de sexta mayor. En realidad el *canevas* destaca un salto de quinta, pero ambas opciones coinciden con el carácter optimista, ágil y alegre del motivo puntillado. Se trata además de una clara oración secuencial.

La *Narratio* (c. 2.4 / c. 7.3) está conformada por dos oraciones evolutivas, la segunda con una digresión intercalada originada en una *ellipsis*: donde se espera V de LA mayor, se escucha II<sup>o</sup>. La primera oración de la *narratio* (c. 2.4 / c. 4.1) posee una primera frase que muestra un carácter narrativo logrado a partir de una sensibilización a LA mayor (*sol#*'' en la melodía) (*apostrophe*) y *syncopatio* del bajo. Termina la primera frase en el primer grado de LA mayor. La segunda frase presenta un planteo diferente con escalas descendentes enmarcadas en *salti duriusculi* entre los tiempos principales, mientras el bajo acompaña con disonancia y resolución en cada tiempo y *anabasis* cromática: *auxesis* que lleva a la dominante de LA mayor. La segunda oración (c. 4.2 / c. 7.3), cuya primera parte es prácticamente secuencial con *gradatio* en *anabasis* y motivos ágiles de *circulatio* que incluyen un trino, alcanza el sexto grado antes de descender rápidamente con una escala hasta un final suspensivo de tercera descendente en dominante (*interrogatio*) sobre un acorde disonante (2/4# sobre *re*). Encontramos una *ellipsis* que origina una *digressio* (se

---

<sup>3</sup> Aporto otras opciones para los adjetivos, ya que parto de una traducción inglesa del original alemán.

puede retirar sin perjuicio de la comprensión sintáctica y semántica). El bajo aquí procede por *anabasis* cromática, lo que le otorga dramatismo a la dilatación de la *digressio*. La *partitio* narrativa se basa en cambiar de a poco el afecto despreocupado a través de *auxesis* hacia un afecto más nervioso.

La *propositio* (c. 7.3.2 / c. 8.3) es una breve oración evolutiva con dos frases elisionadas. La primera utiliza los mismos motivos de *circulatio* con trino de la *gradatio* en *anabasis* que describimos en la segunda oración de la *narratio*. La segunda frase es idéntica al final de la primera oración del *exordio*, pero esta vez volviendo a RE mayor.

La *confutatio* (c. 8.4 / c. 11.3) es una oración evolutiva que comienza inesperadamente en mi menor. La primera frase tiene en la flauta dos niveles de polifonía oblicua, uno de ellos coincidente con los tiempos principales del compás procede en *noema* con el bajo en *catabasis* por grado, pero muy ornamentado con el motivo de *appoggiatura* superior y mordente; el otro nivel es un pedal agudo sobre la nota *si''*, bordado con una apoyatura escrita de *la#''*. El resultado es un afecto nervioso y activo que tiene más que ver con el aspecto maníaco del afecto melancólico (nuevamente en mi menor) que con el aire despreocupado y confiado del *exordio*. La frase final de la *confutatio* se dirige claramente a una cadencia perfecta a si menor, pero es desviada abruptamente por una *ellipsis* que introduce una *digressio*, cadenciando finalmente a fa# menor.

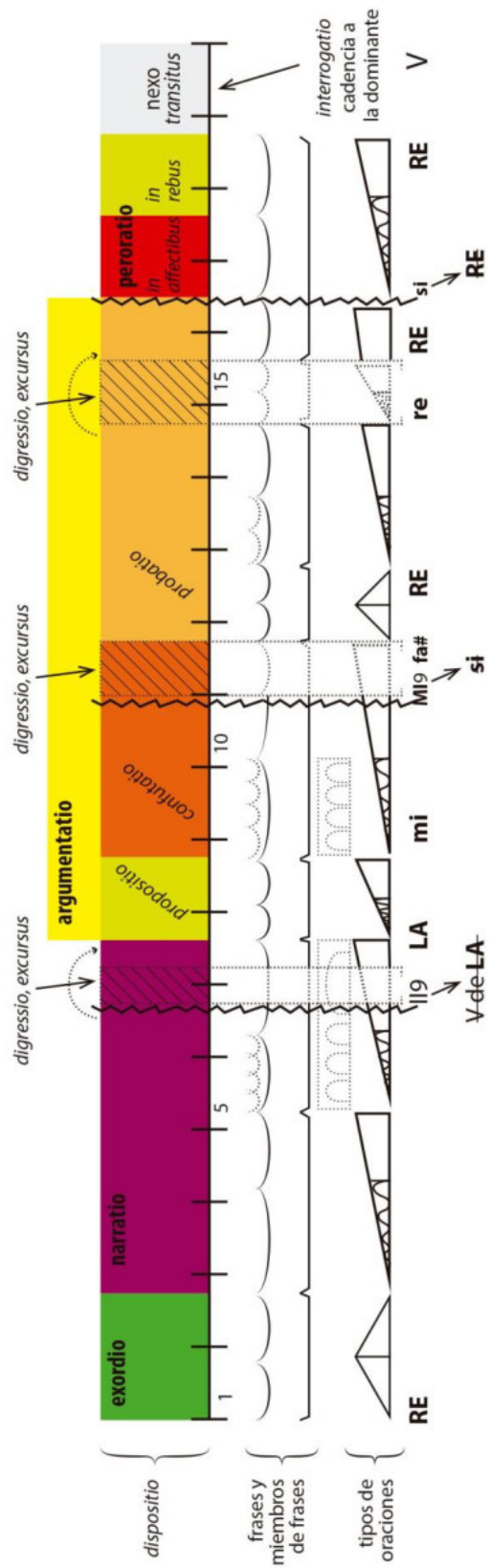
La siguiente oración (c. 11.4 / c. 16.3) constituye la *probatio* (no hay repetición textual de motivos ni de sintaxis). Comienza con una breve oración periódica (c. 11.4 / c. 12.3) que nos reconduce rápidamente a RE mayor. Sus motivos están relacionados con la primera oración del *exordio*. Luego aparece una segunda oración secuencial (c. 12.4 / c. 16.3) que comienza con dos miembros de frases interrogativos idénticos (uno indicado *piano*), melódicamente la utilización de *do'''* natural que se dirige a *si''* hacen que el acorde de RE mayor tienda a escucharse como dominante de SOL. La frase que sigue, a través de una *catabasis* con ritmos lombardos se dirige a LA mayor, ahora como dominante de RE, la tonalidad principal, pero cuando esperamos la cadencia perfecta a RE, se introduce una *digressio* en re menor, con el motivo de *appoggiatura* y mordente y una *hyperbole* a *si''*, mientras que el bajo procede en *catabasis* cromática (*pathopoeia*). Esta segunda oración de la *probatio*, tanto por el carácter interrogativo de las primeras frases como por la *digressio* en re menor, parecerían dilatar la aparición de la tonalidad principal como un recurso de *insinuatio* que crea interés. De hecho, la frase final de la oración se plantea como una cadencia perfecta a RE mayor, pero nos conduce a una nueva desilusión: por medio de una *ellipsis* el RE mayor esperado es reemplazado por si menor, el sexto

grado, que da origen a la oración de la *peroratio* (c. 16.4 /c. 18.3). Podemos considerar que la primera frase de la misma tiene el carácter de *in affectibus* a causa de la *gradatio* en *catabasis* de intervalos de sexta ascendente y la segunda frase resulta *in rebus* cuando categóricamente cadencia a RE mayor, donde finaliza el discurso. Se adiciona una breve cadencia a la dominante que funciona como nexo (*transitus*) al siguiente movimiento. Habitualmente este recurso da lugar a una breve *cadenza* improvisada, pero en este caso, la posible improvisación ya se encuentra escrita.

Figura 17:

*Dispositio* del 1<sup>er</sup> mov. *Largo*, sonata Op. 2 N° 2, P. Locatelli.

(página siguiente)



### SONATA III en SIb mayor: 1<sup>er</sup> movimiento, Andante.

El andante presenta un afecto enérgico y marcial. La *dispositio* se despliega de modo bipartito A:||||:B. El *exordio compositum* (c. -1.4.2 / c. 4.3) está configurado por dos oraciones periódicas idénticas, la segunda indicada *piano*, es repetición exacta de la primera. La simetría, cuadratura y repetición (*anaphora, palilogia, synonymia*) aportan al carácter "militar" de la pieza. El motivo de la primera frase del *exordio* tiene como notas ejes la quinta superior (*fa''*), la tónica (*sib'*), bordada por el segundo grado (*do''*) y la cuarta inferior (*fa'*). Estos saltos entre las notas principales de la tonalidad indican un afecto afirmativo, claro y sin hesitaciones, reforzado por la rítmica puntillada. Sin embargo, el *exordio* termina en dominante (*interrogatio*) con un final suspensivo con el movimiento  $\frac{65}{43}$ , el cual es mucho más afirmativo que un final suspensivo de tercera descendente. La tónica, por otra parte, se escucha justo en la mitad del período.

La *narratio* (c. 4.4.2 / c. 15.3), también *composita*, consta de dos grandes secciones (*partitio*). La primera (c. 4.4.2 / c. 9.3) está conformada por dos oraciones. La primera oración de esta sección (c. 4.4.2 / c. 6.3) es secuencial (*gradatio* en *catabasis*), aunque por su cuadratura recuerda la estructuración periódica. Comienza con SOL mayor<sup>7</sup> como dominante de do menor, el cual aparece en primera inversión al final de la primera frase; la segunda frase cadencia a la tónica principal, SIb mayor, pero también en primera inversión. El primer miembro de frase está conformado por un motivo puntillado descendente que desemboca en un final interrogativo con movimiento 4-3. El segundo miembro de frase, también con ritmo puntillado, responde a la duda con un ascenso enérgico y aseverativo. El hecho de que la primera frase termine en un acorde de do (dominante principal, aunque menor) y que la segunda finalice en la tónica principal, nos remiten a la estructuración periódica y simétrica del *exordio*. Pero por otra parte, el carácter narrativo está clarificado por la *gradatio*, los comienzos en dominante y los finales en primera inversión, no tan categóricos. La segunda oración de esta sección (c. 6.4.2 / c. 9.3) es secuencial, como *gradatio* en *anabasis*, lo que aumenta la tensión (*auxesis*). Cuatro miembros de frase van ascendiendo hasta que un quinto miembro cierra la oración cadenciando a SIb mayor, la tonalidad principal. Cada miembro de frase está integrado con dos motivos: un ascenso por grado en seisillos y un descenso con el motivo de *appoggiatura* y mordente, ambos rasgos muy difundidos en el estilo italiano "galante". El bajo, en general del tipo *Trommelbass*, comienza con *anabasis* cromática, lo cual refuerza la *auxesis*.



La segunda sección de la *narratio* (c. 10.1 / c. 15.1-15.3) está conformada por una oración secuencial, interrumpida por una *digressio*. Comienza con la dominante de FA (dominante de la dominante principal) y los términos transitan por FA mayor, SIb mayor y DO mayor. Otra vez encontramos los seisillos por grado, ascendentes y descendentes que desembocan en un movimiento 4-3 y finales de frase interrogativos configurados por intervalos ascendentes amplios (séptima menor, quinta y nuevamente séptima menor). El último miembro de frase enuncia una cadencia perfecta a FA mayor, la cual es evitada a través de una *ellypsis*, resolviendo en el VI grado (donde se esperaba escuchar FA mayor, se escucha re menor), dando origen a una *digressio*. Este *excursus* presenta una polifonía oblicua, con una de las voces en *noema* con el bajo, mientras la otra configura un pedal de tónica. El *excursus* funciona también como una *conclusio* sobre pedal anunciando el final de la sección A. Por otra parte, ya analizamos una *digressio* prácticamente idéntica en la sonata anterior: podríamos aventurar que se trata de un estilema idiosincrático, es decir, propio de la escritura de Locatelli. Este fenómeno, aunque referido a un pasaje menor, aporta al tránsito del concepto de tropo o figura retórica musical al de "idea" musical, teorizado en la segunda mitad del siglo. La segunda sección de la *narratio* (y la *narratio* toda) concluye con un final doble que cadencia a FA mayor, la primera vez a un acorde en primera inversión, menos categórico y la segunda vez, una octava abajo, con una cadencia perfecta.

Es interesante señalar cómo en esta primera parte de la *dispositio*, todos los segmentos principales están duplicados: el *exordio* y la *narratio composita*, las dos frases de la primera oración de la *narratio*, los dos finales. El carácter aseverativo del afecto pareciera obligar a una repetición que refuerce la afirmación.

Se inicia ahora la sección B con una nueva oración periódica en todo similar al *exordio* pero en FA mayor. Su función introductoria autoriza a denominarla *exordio II*. Le sigue otra oración periódica idéntica pero en sol menor. No podemos hablar entonces de *exordium compositum* como al principio, ya que el hecho de estar en sol menor y en el registro grave, produce un rotundo cambio de afecto, por lo tanto la consideramos *propositio*: los motivos y la sintaxis nos remiten al tópico principal, pero la tonalidad y el afecto nos hablan ya de la argumentación. A continuación identificamos la *confutatio* (c. 19.4.2 / c. 30.1) también *composita*. Su primera sección está integrada por dos oraciones. La primera de ellas (c. 19.4.2 / c. 23.1) secuencial (*polyptoton*), nos lleva a sol menor a través de una cadena de dominantes (do-FA-SIb-MIb-la-RE-sol). Los motivos también se diferencian de la afirmación enérgica del *exordio*: los seisillos ascendentes y descendentes

por grado otorgan un carácter *cantabile* al afecto, al igual que el movimiento 4-3 de cada inicio (ya aparecido en la segunda sección de la *narratio*) tomado a partir de la figura de *cercare la nota*. La siguiente oración evolutiva (c. 23.2 / c. 25.3) reafirma sol menor a partir de la *catabasis* construida por un tetracordio *mib''/sib'* en *noema* con el bajo. El motivo ornamental de cada tiempo en ritmo lombardo (*slide*, *Doppelschlag*) está tomado del último tiempo de la oración anterior, por lo que se asegura la continuidad del discurso; el afecto pasa del *cantabile* a un carácter más grave y serio. A continuación comienza la segunda sección de la *confutatio* (o *confutatio II*, c. 25.4 / c. 30.1). Se inicia con una *digressio* introducida a través de una sensibilización con la nota *sol#''* (*apostrophe*): sobre un pedal de la en el *Trommelbass*. La insistencia sobre esta nota termina convirtiéndola en dominante. La última oración de la *confutatio II* es de tipo evolutiva, claramente en re menor en donde finalmente cadencia. Se insiste aquí sobre la nota *re''* (*epizeuxis*) mientras que el bajo plantea un tetracordio *falsib* en *anabasis*. La nota *re''*, luego del final se transforma en la primera nota de la *confirmatio*, reinterpretándose como tercera de *SIb* mayor. Estas repercusiones sobre notas nos acercan al afecto enérgico y militar predominante, aunque aún el afecto de la tonalidad es grave y serio.

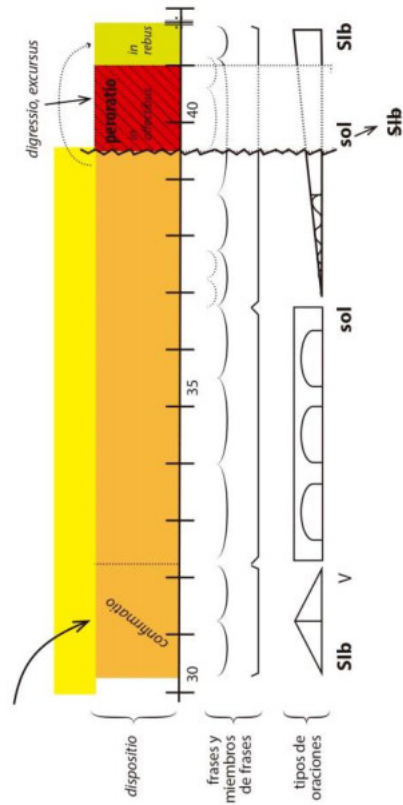
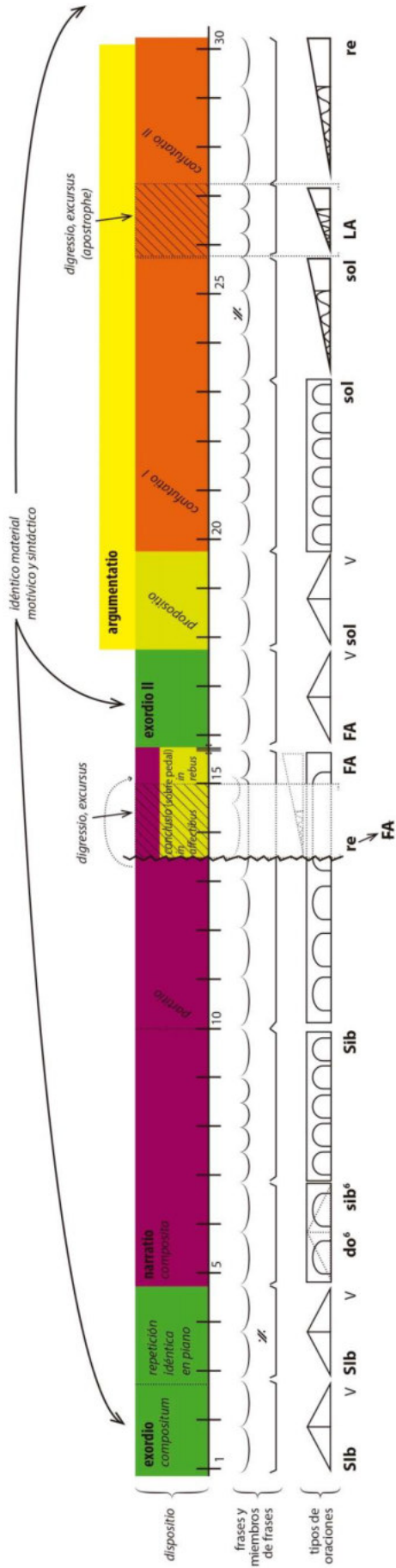
La *confirmatio* (c. 30.2 / c. 39.3) está integrada por tres oraciones. La primera es periódica (c. 30.2 / c. 32.1) en todo igual al *exordio* (aunque no es *compositum*, no se repite). Se cumple así claramente la función recapitulativa. La segunda es secuencial (c. 32.2 / c. 36.3), con tres frases (*gradatio* en *anabasis*) que despliegan un ascenso y descenso por grado con ritmos lombardos que recuerdan la cantabilidad de los seisillos de la primera oración de la *confutatio*, aunque aquí parte de *SIb* mayor y concluye en sol menor. La última oración es evolutiva y se inicia con dos frases conformadas por un seisillo ascendente/descendente (*circulatio*) y el movimiento 4-3 que remiten a la segunda sección de la *narratio*; su última frase retoma los puntillos y saltos del afecto enérgico y guerrero. La oración concluye con una cadencia a *SIb* mayor que es evitada a través de una *ellipsis* (se escucha el VI grado en lugar de la tónica). Esto da origen a una nueva *digressio*, similar a la *conclusio* sobre pedal de la sección A. Este *excursus* cumple la función de *peroratio in affectibus*. La pieza finaliza con una reiteración de la cadencia perfecta a *SIb* mayor con los saltos y ritmos puntillados que remiten al afecto principal: *peroratio in rebus*. Como señalamos previamente en la Sonata I, las oraciones que siguen a la recapitulación literal de la *confirmatio* parecieran retomar el protagonismo refutativo/confirmativo de la sección de la argumentación, o la simetría sintáctica de *exordio/narratio*. Sin embargo, luego de la

*confirmatio* recapitulativa ya se percibe que el discurso concluye y estos últimos intentos de oposición no hacen sino reforzar el tópico principal.

Figura 18:

*Dispositio* del 1<sup>er</sup> mov. *Andante*, sonata Op. 2 N° 3, P. Locatelli.

(página siguiente)



SONATA IV en SOL mayor: 1<sup>er</sup> movimiento, Adagio.

Uno de los movimientos más "corellianos" de la colección. Con respecto a la tonalidad de SOL mayor, dice Mattheson (1713): "Posee mucha insinuación y persuasión; además es muy brillante y conviene tanto a las cosas serias como a las alegres." (En Steblin, 1981, p. 274) Podemos coincidir en el rasgo "persuasivo", si entendemos que para persuadir hay que afirmar con claridad y probablemente también tranquilidad. También el brillo se haya presente, sobretodo en el tipo de ornamentación escrita. Schubart (c. 1784) es más explícito: "Toda pasión campestre, idílica y lírica; toda pasión calma y satisfecha, toda tierna gratitud por una amistad sincera y un amor fiel. En síntesis toda emoción del corazón amable y tranquila se expresa correctamente con esta tonalidad."(*ibidem*) La amabilidad y la calma se hayan presentes claramente.

El *exordio* es una oración periódica (c. 1 / c. 2.3) con un sencillo *canevas* (ver ejemplo 57) en el que se destaca el salto de cuarta ascendente y un descenso por grado de la quinta a la tercera sobre un *basso passeggiato*.

Ejemplo 57: *Canevas* del *exordio* (cc. 1 / 2), 1<sup>er</sup> mov. *Adagio*, Op. 2 N° 4, P. Locatelli.



La *narratio* (c. 2.4 / c. 7.3) está conformada por tres oraciones (*partitio*). La primera de ellas evolutiva (c. 2.4 / c. 4.1) con tres frases pero que además sugiere una polifonía oblicua a dos voces: la inferior descendente (*canevas: la'-sol'-fa#'*) y la superior ascendente (*canevas: re''-mi''*). Con motivos puntillados, esta oración concluye en la dominante (*interrogatio*). La segunda oración, breve, es secuencial (c.4.2 / c. 5.1): dos frases configurando una *gradatio* en *anabasis*. Sus motivos son brillantes contrastando con la oración anterior: trino con *apoggiatura* y terminación que se dirige a una *hyperbole* y concluye con un final suspensivo por grado, también con trino enfatizando el tiempo fuerte. La polifonía oblicua de la oración anterior se convierte en la *hyperbole* y toda la oración funciona como una enfática respuesta a la *interrogatio*. La última oración evolutiva (c. 5.2 / c. 7.3), con una primera parte fuertemente secuencial, comienza con una *gradatio* o *climax* en *anabasis* muy enfática, tanto por el motivo (*dactilo* anacrúsico), como por la acumulación (*auxesis, incrementum*) y la extensión (desde el *la'* alcanza el

*re''*). Justo en el momento de alcanzar el punto culminante (c. 6.4) se produce una *ellipsis* con un intervalo de quinta disminuida (se escucha la dominante de LA mayor en lugar del esperado RE mayor). La *ellipsis* introduce un *digressio* que agrega interés y elegancia al demorar un poco la cadencia esperada a RE mayor, la cual se produce inmediatamente después. Toda la *narratio* elabora el afecto propio de SOL mayor: afirmativo, entusiasta. Luego de plantear una pregunta se responde cada vez más enfáticamente, pero sin perder las buenas maneras: la *digressio* nos protege de una exclamación demasiado patética en el punto culminante.

Comienza la sección argumentativa con una oración (c. 7.4 / c. 9.3) que consideramos periódica a causa de su simetría, pero que conlleva fuertes rasgos secuenciales por ser su segunda frase *mimesis* de la primera a una distancia de quinta ascendente. La consideramos ya *confutatio* por introducirnos súbitamente en un afecto contrario. Comienza con una *syncopatio* con la nota *re''*: la misma nota del final anterior (también la misma nota con la que se inicia la pieza) pero que ahora se reinterpreta con intervalos disonantes como dominante de la menor. La *syncopatio* del *re''* debe resolver a *do''*, pero previamente pasa por un *mi''* que funciona como *accentus*, con trino que permite introducir el *fa''* natural, novena del acorde de dominante y *fa super la* de la tonalidad. Todo ligado por un gran ornamento corelliano en fusas y grados conjuntos. Como resultado percibimos un afecto fuertemente patético, absolutamente opuesto al planteo inicial. La segunda frase repite los mismos motivos a la quinta superior (*mimesis*) pero que se escucha como octava ascendente desde la última nota de la frase anterior. Es por lo tanto fuertemente exclamativa y nos conduce a *mi* menor. El carácter traslativo de la oración que pasa por la menor y luego por *mi* menor, junto con los finales femeninos de tercera descendente de ambas frases le otorga un matiz interrogativo. La respuesta estará a cargo de la segunda oración de la *confutatio* (c. 9.4 / c. 12.1). Evolutiva, también con un principio fuertemente secuencial, la misma retoma el motivo de los trinos de la segunda oración de la *narratio* pero en forma acumulativa como *gradatio* en *catabasis*. Las frases conclusivas de la oración, también como *gradatio* en *catabasis* esbozan un final suspensivo que inmediatamente se transforma en *syncopatio* y enuncia una supuesta cadencia a la menor. Una *syncopatio* del bajo nos aleja de la resolución esperada (*ellipsis*) y nos desvía (*digressio*) a cadenciar en *si* menor. Notemos las configuraciones similares entre los segmentos interrogativos, los conclusivos y las digresiones en *narratio* y *argumentatio*; pero con signos diametralmente opuestos (tonalidades menores, direcciones descendentes, etc.)

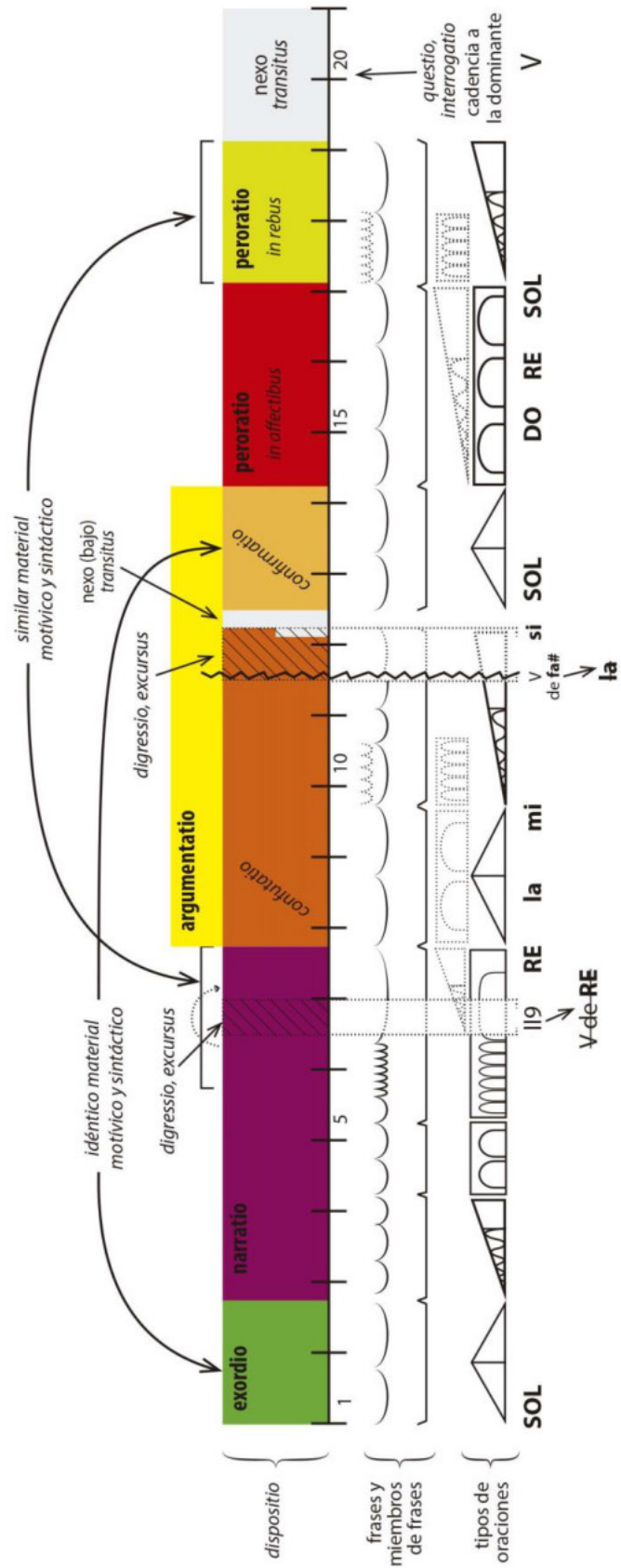
Luego de un corto *transitus* del bajo, encontramos la *confirmatio* (c. 12.3 / c. 14.1), que repite textualmente la oración del *exordio*. Las dos oraciones que siguen son *peroratio in affectibus* (c. 14.2 / c. 16.1.1.1) y *peroratio in rebus* (c. 16.1.1.2 / c. 19.1), por retomar materiales motívicos y sintácticos de la *argumentatio* y de la *narratio* respectivamente. En los análisis anteriores habíamos considerado estas dos últimas oraciones como secciones elaborativas y antitéticas de la confirmación. Creemos que aquí, sin perder ese rasgo, funcionan más como peroración, sobre todo por ser menos extensas.

La pieza termina con un breve nexos (*transitus*) sobre una cadencia a la dominante con una pequeña *cadenza* escrita, la cual, además, retoma los intervalos principales del *canevas* del *exordio*.

Figura 19:

*Dispositio* del 1<sup>er</sup> mov. *Adagio*, sonata Op. 2 N° 4, P. Locatelli.

(página siguiente)





## SONATA V en RE mayor: 1<sup>er</sup> movimiento, *Vivace*.

Nuevamente un movimiento en RE mayor (ver descripción del afecto de la tonalidad en el análisis de la Sonata II *supra*), con *dispositio* bipartita A:|||:B. En esta ocasión los rasgos “ruidosos, alegres, guerreros y estimulantes” (Mattheson, 1731) (En Steblin, 1981, p. 237) están enfatizados con la indicación *Vivace*.

El *exordio* (c. -1.4.2 / c. 3.1) es una oración periódica cuyas dos frases plantean diseños diferentes. La primera frase se inicia con una anacrusa que despliega el acorde de RE mayor de manera descendente, luego imitado por el bajo con modificaciones (*paronomasia*). El aspecto motivico más significativo en esta frase es el seisillo inicial. Seisillos y tresillos son rasgos del estilo "galante" que generalmente denotan agilidad, brillo, vivacidad. En este caso, el seisillo conforma una *circulatio* ascendiendo y descendiendo un intervalo de tercera y reviste carácter anacrúsico con un enfático salto de octava ascendente. La frase finaliza luego en dominante con un final suspensivo preparado por anacrusa y con un movimiento  $\frac{65}{43}$ . Toda la frase está construida con saltos sobre el acorde de RE mayor, lo cual implica vivacidad y brillo. La segunda frase del *exordio* adopta una textura que ya encontramos en otras piezas analizadas de Locatelli: polifonía oblicua con una de las voces en *catabasis* y *noema* con el bajo y la voz superior en un pedal, en este caso conformado por ágiles trinos anacrúsicos con anticipación. También concluye en dominante (*interrogatio*) con un motivo de *cercare la nota* y una *appoggiatura*.

La apertura del discurso que provoca la *interrogatio* da lugar a la *narratio* (c. 3.2.2 / c. 11.3) conformada por tres oraciones evolutivas (*partitio*). La primera de ellas (c. 3.2.2 / c. 6.1) retoma el motivo de *circulatio* sobre seisillo anacrúsico e introduce un nuevo gesto brillante: el ritmo lombardo. La repetición (*epizeuxis*) de este ritmo sobre el acorde de dominante conforma una *digressio* que puede ser retirada, saltando de c. 4.2.2 directamente a c. 5. 3, sin desmedro de la comprensibilidad del discurso. La repetición de este acorde lo afirma como centro tonal de manera que la frase concluye cadenciando a LA mayor. Sin embargo, la siguiente oración (c. 6.2.2 / c. 8.1) vuelve a hacernos escuchar el acorde de LA mayor como dominante, sobre un bajo que repite tres veces las funciones I-IV-I, un motivo en la flauta con trino, repercusiones sobre la nota *re''* (*anaphora*, *repetitio*, *bombus*) y dos *hyperboles*. La tercera y última frase de la *narratio* cierra también la sección A. Presenta elaboraciones de motivos ya escuchados (*paronomasia*). El grupo del seisillo ya no es una *circulatio* sino una repetición de un movimiento con intervalo de segunda -suerte de trino

escrito- (*epizeuxis*), configurando anacrusas por saltos ascendentes (en la segunda frase del *exordio* eran descendentes), concluyendo las dos primeras frases con una modificación del motivo de *cercare la nota* y *appoggiatura*. El motivo del seisillo cambia a tresillos como un ornamento común a los descensos por grado: *accentus* más nota de paso, luego transformado en *turn*, *tour de gozier*, *-mordente* para Tartini (Neumann, 1978, p. 466)- antes de volver a seisillo en la cadencia final a RE mayor.

La sección B se inicia con una oración evolutiva con función de *propositio* (c. 12.1 / c. 13.4.1) en si menor. La oración anterior finalizó en RE mayor, por lo que el cambio de afecto es notable; sabemos que comenzamos la sección de argumentación aunque el diseño de los motivos remita al tópico principal. El motivo inicial de seisillos es partido en tresillos con una nota repetida y el diseño ascendente/descendente es ampliado a todo el compás cubriendo ahora un intervalo de quinta (*paronomasia*). El motivo se repite tres veces: en la tónica, en la dominante y nuevamente en la tónica (*polyptoton*) antes del cierre de la oración en dominante (*interrogatio*). La apertura de la *interrogatio* da lugar a la *confutatio* que resulta *composita*: dos secciones relacionadas (c. 13.4.2 / c. 21.1). La primera de ellas (c. 14.4.2 / c. 17.3) está conformada por dos oraciones evolutivas que pueden también pensarse como una estructura mayor periódica. Las oraciones son idénticas: la primera en mi menor y la segunda en la menor (*anaploce*<sup>4</sup>). Se retoma el motivo anacrúsico del seisillo del *exordio*, pero esta vez dirigiéndose a una nota destacada, *do''* natural: sexta menor con el bajo, presentada como *appoggiatura* escrita que resuelve por semitono, con función melódica similar al *fa super la*. En el tiempo anterior escuchamos *do#''*, por lo tanto se destaca como *emphasis* afectivo la inmediata aparición del *do''* natural. Este rasgo, junto con las tonalidades menores, coopera para definir un afecto absolutamente antitético al predominante. Luego encontramos la oración evolutiva que denominamos *confutatio II* (c. 17.4.2 / c. 21.1). Aquí, la primera parte de la oración es una *gradatio* en *catabasis* que retoma el motivo de la *propositio* pero invertido: la quinta es ahora descendente (las correspondientes a las dominantes son disminuidas). El nerviosismo del motivo repetido y la *gradatio* se dirigen a un punto enfático representado por el tiempo disonante de una *syncopatio* del bajo (c. 20.1.1) que es resuelto en *abruptio*. La sección termina cadenciando en mi menor.

---

<sup>4</sup> La figura de *anaploce* se refiere a la repetición de un *noema* en otra altura, en especial en texturas policorales. La sugerimos aquí por el efecto enfático similar producido al transportar toda una oración con sentido completo a otra altura.

Un silencio general en c. 21.2.1 (*aposiopesis*) separa el final de la *confutatio* de la *confirmatio*. Esta figura es significativa y probablemente deba ser destacada en la *actio*, ya que no hay continuidad del discurso tonal sino yuxtaposición: terminamos en mi menor y retomamos en RE mayor, tonalidad principal, sin ningún enlace o transición. La *confirmatio* (c. 21.2.2 / c. 23.4.1) retoma ahora literalmente los motivos y sintaxis del *exordio*, con una pequeña variación en la segunda frase: seisillos repercutidos en lugar de trinos. Volvimos, bruscamente, al afecto principal.

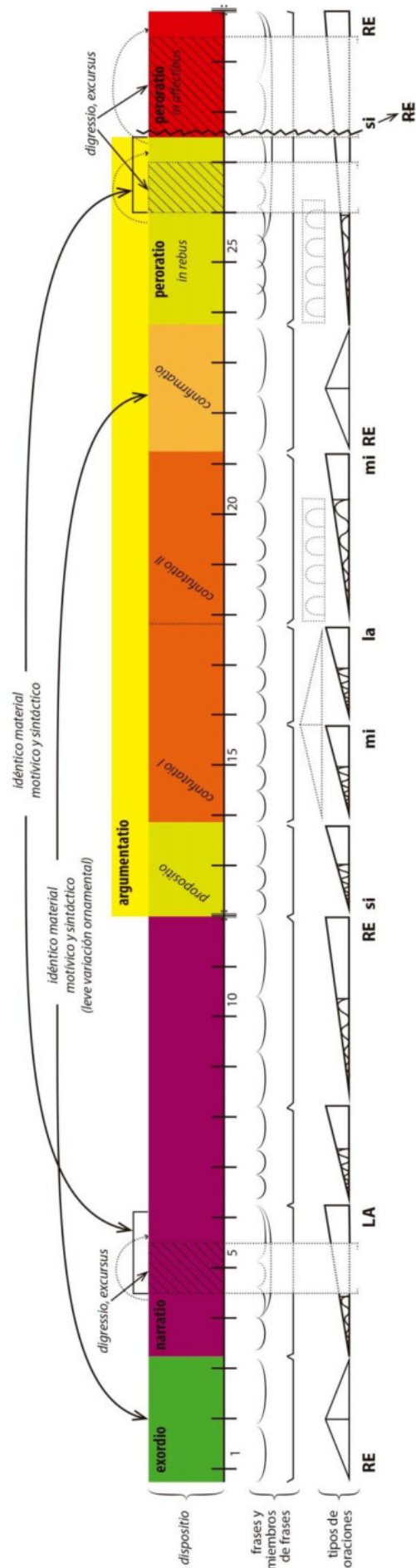
A continuación se ratifica el tópic dominante con la oración de la *peroratio in rebus* (c. 23.4.2 / c. 27.3), similar en estructura (incluyendo la *digressio*) a la primera oración de la *narratio*, aunque con un motivo modificado de tresillos comparable al de la *propositio* pero configurando ahora una *gradatio* en *anabasis*. En el final de la oración, la cadencia perfecta a RE mayor es evitada con una *elipsis* (se escucha si menor, el VI grado) que da origen a una *digressio* conformada con afectuosos intervalos de sextas hiperbólicas en *catabasis* por grado (*peroratio in affectibus*). La frase final de la oración retoma el brío del afecto de RE mayor a través de los saltos, los ritmos lombardos y un final categórico, especialmente indicado con negra y silencio de negra.

La refutación del afecto principal, brillante y abierto, se produce bruscamente a través de las yuxtaposiciones tonales, los motivos nerviosos y las inversiones en las direcciones melódicas. Pareciera la contracara oscura de un carácter luminoso (¿inconsciente freudiano *avant la lettre*?)

Figura 20:

*Dispositio* del 1<sup>er</sup> mov. *Vivace*, sonata Op. 2 N° 5, P. Locatelli.

(página siguiente)



## SONATA VI en sol menor: 1<sup>er</sup> movimiento, Largo.

La presente sonata es una de las más logradas en la expresión de un afecto grave, serio y profundo. Los significados atribuidos a la tonalidad de sol menor fueron cambiando a lo largo del siglo XVIII, desde ser simplemente una expresión de tristeza y ternura, pasando por lo conmovedor, hasta la expresión de desesperación y agitación (Steblyn, 1981). Marc-Antoine Charpentier (*Régles de composition*, 1692) señala un aspecto que se relaciona con la presente pieza: sol menor sería “seria y magnífica”. Sin embargo, Johann Mattheson (1713) es quien aporta una definición más detallada y lograda para aplicar al análisis del presente movimiento:

[Sol menor] es casi la más bella tonalidad, pues no solo combina la cualidad adecuadamente seria de la tonalidad anterior [re menor]<sup>5</sup> con encanto vivaz sino que también proporciona una elegancia y amabilidad poco común. Por eso, conviene tanto a los tópicos tiernos [sensibles] como a los vigorizantes, a los nostálgicos como a los alegres. En síntesis, es totalmente flexible y adecuada tanto para un lamento moderado como para un temperado entusiasmo. En (Steblyn, 1981, p. 278). el subrayado es nuestro.

Los rasgos subrayados se ajustan convenientemente<sup>6</sup> a la definición del afecto de la pieza que analizamos. El movimiento podría entenderse como la descripción del perfil psicológico de un personaje patético, dolorido pero noble, al cual el decoro le impide caer en excesos de desesperación. Entre los personajes operísticos del repertorio Handeliiano, por poner un ejemplo, podría parangonarse a *Rodelinda*, personaje central de la ópera homónima, o inclusive al emperador *Claudio* en la ópera *Agrippina*.

La *dispositio* de la pieza es bipartita A:||:B (ver figura 21). El *exordio* (c. 1 / c. 2.3) es una oración periódica integrado por una frase antecedente que lleva a la dominante y una frase consecuente que cierra en la tónica. Cada frase consta de dos miembros de frase, cuya simetría ayuda a la expresión mesurada y contenida de un afecto de gran intensidad emotiva. El primer miembro de frase despliega de manera descendente (*catabasis*) el acorde de sol menor desde la quinta a la tónica, con un ritmo correspondiente al metro *anapesto* (*antidáctilo*). El siguiente miembro de frase es anacrúsico ascendente (*anabasis*), comenzando en el *re*“, subiendo un intervalo de cuarta hasta la tónica y alcanzando tercera.

---

<sup>5</sup> Muchas veces se relaciona re menor con sol menor. Consideremos que sol menor puede haber sido concebida como la transposición más habitual del modo de re.

<sup>6</sup> Señalemos nuevamente que la adjetivación de una pasión puede sufrir variaciones considerables a través de las diferentes traducciones y el tiempo transcurrido, lo cual puede suponer un cambio de códigos. No se trata de una ciencia exacta; afortunadamente, la música tampoco lo es.

La rítmica de la frase adopta el puntillo, continuando al bajo, habitual en la representación de la seriedad y la nobleza. La frase concluye en *interrogatio* con un final  $\frac{6}{4}$  con la figura de *cercar della nota*. La segunda frase continúa con el ritmo puntillado pero incorpora rasgos de representación del dolor: la disonancia de cuarta producida por la nota *sol*'' (c. 1.4.2) entendida como *commisura* o *appoggiatura* de la siguiente nota consonante *la*''; la disonancia de quinta disminuida con el bajo (c. 2.1); la nota *mib*'' con función de *fa super la*, la cual además implica una disonancia de séptima disminuida con el bajo (c. 2.2.1.2); el bajo que resuelve la sensible por un *saltus duriusculus* de séptima descendente (c. 2.2 / c. 2.3) y la conclusión con un final suspensivo en anapesto, similar al principio, alcanzando la tónica grave (*sol*') sobre una fuerte disonancia indicada en el cifrado con 9-8. Los anapestos del principio y del final enmarcan una amplia *catabasis* de miembros de frases cortos y concisos, "nostálgicos" en la primera frase y con un "lamento moderado" en la segunda, tal como se espera que se exprese un noble "serio y magnífico", cuyo decoro le impide abandonarse a la desesperación o a la furia.

A partir de ahora, la sintaxis de la *dispositio* presentará siempre expectativas que no se cumplen cabalmente: las oraciones que parecieran cerrar como periódicas presentan ampliaciones que las convierten en evolutivas o se estiran a través de digresiones, como si el asunto doloroso quisiera romper quizás el decoro propio de la expresión contenida del noble. En esta tensión radica la emotividad de la pieza. La *narratio* (c. 2.4.2 / c. 6) presenta una *partitio* conformada por dos oraciones evolutivas que unidas podrían considerarse también una amplia oración periódica. La primera de ellas (c. 2.4.2 / c. 4.3) posee una primera frase que, por medio del *ars combinatoria*, permuta algunos elementos motivicos ya empleados: la anacrusa con la que se inicia es idéntica a la anacrusa del segundo miembro de frase del *exordio*, el primer tiempo fuerte en el que reposa presenta un anapesto similar al inicio del *exordio*, aparece nuevamente la nota *mib*'' pero ahora iniciando un salto de sexta mayor ascendente (*hyperbole*, *ecphonesis*) adornado con trino y mordente, concluyendo en un final de tercera descendente sobre una disonancia de novena (indicada en el cifrado) similar al final de *exordio*, pero disminuido (*meiosis*). Toda esta frase abunda sobre los rasgos afectivos presentados en el *exordio*. La segunda frase pareciera desbordarlos: se trata de una enfática *gradatio* en *anabasis* sobre un bajo en *anabasis* cromática (*pathopoeia*) cuyo motivo está configurado por una nota anacrúscica repetida (*epizeuxis*) y puntillada que además representa una disonancia con el bajo (quinta disminuida) y que reposa en un final suspensivo con movimiento 4-3 más la figura de *cercar della nota* en disminución con respecto a la figura análoga del *exordio* (*meiosis*).

Este motivo se repite cuatro veces. Nuevamente aquí el bajo resuelve con un *saltus duriusculus* descendente. Llegamos entonces a la dominante de re y a un silencio sintáctico (*aposiopesis, reticencia*) que marca el final de la primera oración (o el punto central de la configuración periódica). La segunda oración de la *narratio* (c. 4.3.2.2 / c. 6) está conformada por dos frases y una breve *digressio* interna. La primera frase es también una *gradatio* en *anabasis* con cuatro miembros que comienza por un activo intervalo de cuarta justa ascendente. Cada uno de los miembros de la *gradatio* está constituido por una repetición de la nota (*epizeuxis*) no puntillada y un grupo dáctilo (*slide, Nachschlag*). La nota más aguda de la progresión, un *sib''*, se alcanza desde un salto de sexta menor ascendente (*exclamatio, ecphonesis*), marca expresiva de melancolía. Inmediatamente el bajo realiza una *syncopatio* (c. 5.2.2 / c. 5.3) cuya disonancia (*do#''*: cuarta aumentada) es tomada a través de un *saltus duriusculus* descendente. La resolución esperada de la *syncopatio* es evitada (*ellipsis*) a través de la sensibilización de la nota del retardo en el bajo (*sol#*: c. 5.3.2) que además destaca una disonancia fuerte con la melodía (séptima disminuida) y da origen a una breve *digressio*, la cual expande la estructura sintáctica. Luego se resuelve con una cadencia perfecta a re menor que cierra la sección A. Toda la *narratio* tiene la función de relatar los aspectos dolorosos del discurso, oscilando siempre entre un “temperado entusiasmo” y la contención afectiva.

La sección B inicia la argumentación y con una oración evolutiva (c. 7 / c. 9.1) cuya función es de *propositio*. En un principio las frases parecieran replicar la estructura periódica del *exordio*, aludiendo también a sus motivos más significativos (*paronomasia*). Es interesante la aparición en el bajo de un pasaje (c. 7.3.2 / c. 7.4.2) con sucesión de acordes en sextas (*faux bourdon, catachresis, simul procedentia*) lo cual también es marca de melancolía. En el momento de la resolución sintáctica de la estructura periódica (c. 8.3.1), el bajo realiza una *syncopatio* que introduce una disonancia de cuarta aumentada, evitando la cadencia (*ellipsis*) y originando una *digressio*. La *syncopatio* no resuelve normalmente sino que produce una sensibilización como la que ya observamos en el final de la *narratio*. La melodía entonces alcanza una fuerte disonancia de séptima disminuida (c. 8.3.2) tomada por *saltus duriusculus* (si consideramos el *canevas si' natural-mib''*) o por *exclamatio* (si consideramos el intervalo *sol'-mib''*). La *digressio* funciona entonces como una *apostrophe* pues nos lleva a cadenciar en fa menor (c. 9.1). El rol de *propositio* se funda en la alusión a los motivos principales del *exordio* y a los rasgos dolorosos mientras que la ampliación sintáctica nos ubica en el escenario argumentativo.

La función de refutación se cumple en la siguiente oración evolutiva (c. 9.2.2 / c. 11.3) que consideramos *confutatio*. La estructura es similar a la oración anterior, con un comienzo que pareciera apuntar a una configuración periódica pero que es también alargado por medio de una *digressio*. Los motivos son similares, incluyendo la *catachresis* del bajo. Pero el rol de refutación se basa en que todo el pasaje nos lleva a SIb mayor, cuyo afecto amable es absolutamente antitético con el patetismo serio predominante hasta el momento. La *ellipsis* (c. 10.3.2) da origen a la *digressio*, la cual está construida sobre un bajo en *anabasis* cromática (*pathopoeia*) que finalmente nos conduce a RE mayor como dominante de sol.

Arribamos a la *probatio*, estructurada alrededor del acorde de dominante de sol menor con la entrada del bajo en *mimesis*. Nuevamente esperamos una estructuración periódica, reforzada por el hecho de que las dos frases involucradas son una repetición idéntica (*anaphora*) separadas por un silencio (*aposiopesis*), pero en el final de la segunda frase el bajo cambia, ascendiendo al *mib'* que funciona como *fa super la* (c. 13.4.1). Esto da origen a una *gradatio* en *catabasis* en ambas voces que puede considerarse una *digressio*, con nerviosas imitaciones anacrúsicas y cuyo motivo es *paronomasia* de la figura de *cercar della nota* del *exordio*. Este segmento configura la *peroratio in affectibus*. El bajo abandona la *gradatio* en c. 14.3 realizando una *circulatio* que involucra el *mib* como *fa super la* y todo se resuelve rápidamente cadenciando a sol menor (*peroratio in rebus*).

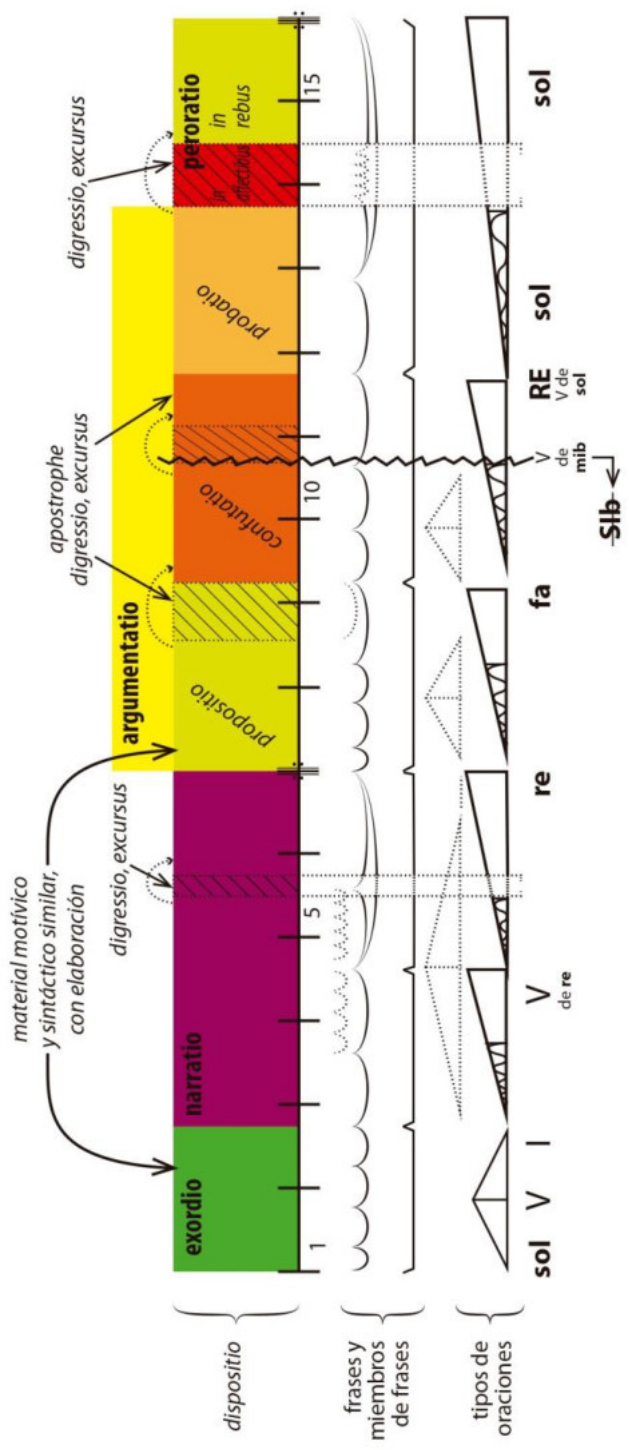
El hecho de evitar repetidamente la estructuración sólida de la oración periódica representa un recurso afectivo que podemos relacionar con la estrategia de la *insinuatio*. El decoro impide desbordes extremadamente patéticos al personaje noble (recordemos Rodelinda, Claudio o tantos otros), pero el contenido doloroso expande la forma. Como ya señalamos, el carácter fuertemente emotivo de la pieza radica en la tensión entre la expresión de la pasión y la contención decorosa. Observamos nuevamente que es imposible un análisis retórico de la *dispositio* que no incluya alusión a la *inventio*, la *elocutio* y también, inevitablemente en el caso de la música, a la *actio*.

Figura 21:

*Dispositio* del 1<sup>er</sup> mov. *Largo*, sonata Op. 2 N° 6, P. Locatelli.

(página siguiente)





## SONATA VII en LA mayor: 1<sup>er</sup> movimiento, Largo.

El *Largo* de la sonata en LA mayor presenta un afecto completamente diverso al de la sonata anterior. Se le atribuye habitualmente la propiedad de representar alegría y confianza. En el presente caso, ambos calificativos son pertinentes. No encontramos una antítesis muy marcada en la refutación del afecto principal, probablemente porque el mismo no representa una pasión extrema.

La *dispositio* es bipartita A:|||:B. El *exordio* (c. 1 / c. 2.3) presenta una oración periódica, tipo antecedente/consecuente. Las dos frases que la conforman terminan en tónica: la primera luego de pasar por la subdominante y la segunda luego de pasar por la dominante. Este planteo entonces es de una gran estabilidad. El discurso es prácticamente ininterrumpido. Posee una profusa ornamentación escrita: trinos, *apooggiaturas* y disminuciones “corellianas”, que aluden más a la *actio* que a la *elocutio*. El *exordio* ofrece entonces un afecto amable y elegante, propio del estilo de las sonatas “galantes”.

La *narratio* (c. 2.3.2.2 / c. 8) está conformada por una oración periódica y una larga oración evolutiva con una *digressio* intercalada. La primera oración periódica (c. 2.3.2.2 / c. 3.4) nos conduce a la dominante de MI mayor a través de una *syncopatio* del bajo. La segunda oración evolutiva (c. 3.4 / c. 8) garantiza la función narrativa a través de una primera parte conformada por una *gradatio* en *anabasis* (*auxesis*) que desemboca en una oración cadencial. Esta anunciada cadencia a MI mayor es evitada (*ellipsis*), generándose así una *digressio* que amplía la estructura de la oración, alude a motivos el *exordio* y finalmente arriba a la cadencia esperada en MI mayor con lo que finaliza la sección A.

A continuación comienza la sección B con el segmento argumentativo. La primera oración es periódica (c. 9 / c. 10.3). Puede considerarse *propositio*: comienza nuevamente en LA mayor con el primer motivo del *exordio* pero nos informa que nos encontramos en la argumentación al cambiar el bajo y concluir en si menor con un final suspensivo que presenta una *appoggiatura* escrita (el cifrado indica 9-8). La segunda oración (c. 11 / c. 15.1) es similar a la *propositio* (*palilogia*, *epanalepsis*, *resumptio*), sin embargo se encuentra en si menor y presenta una *digressio* final que la extiende convirtiéndola en evolutiva y conduciéndola a do# menor. Se trata del segmento con función de *confutatio*. La oposición argumentativa se basa fundamentalmente en los afectos disímiles de las tonalidades utilizadas aquí (si menor, do# menor), ya que el material motívico es similar al

expuesto desde el inicio. Como señalamos previamente, la antítesis de la refutación no es muy marcada.

Luego de un breve nexos (*transitus*) del bajo, construido a partir del motivo principal del *exordio*, volvemos a LA mayor. Encontramos entonces la oración de la *confirmatio* (c. 14.3 / c. 16.1). La misma recapitula textualmente la oración periódica del *exordio*.

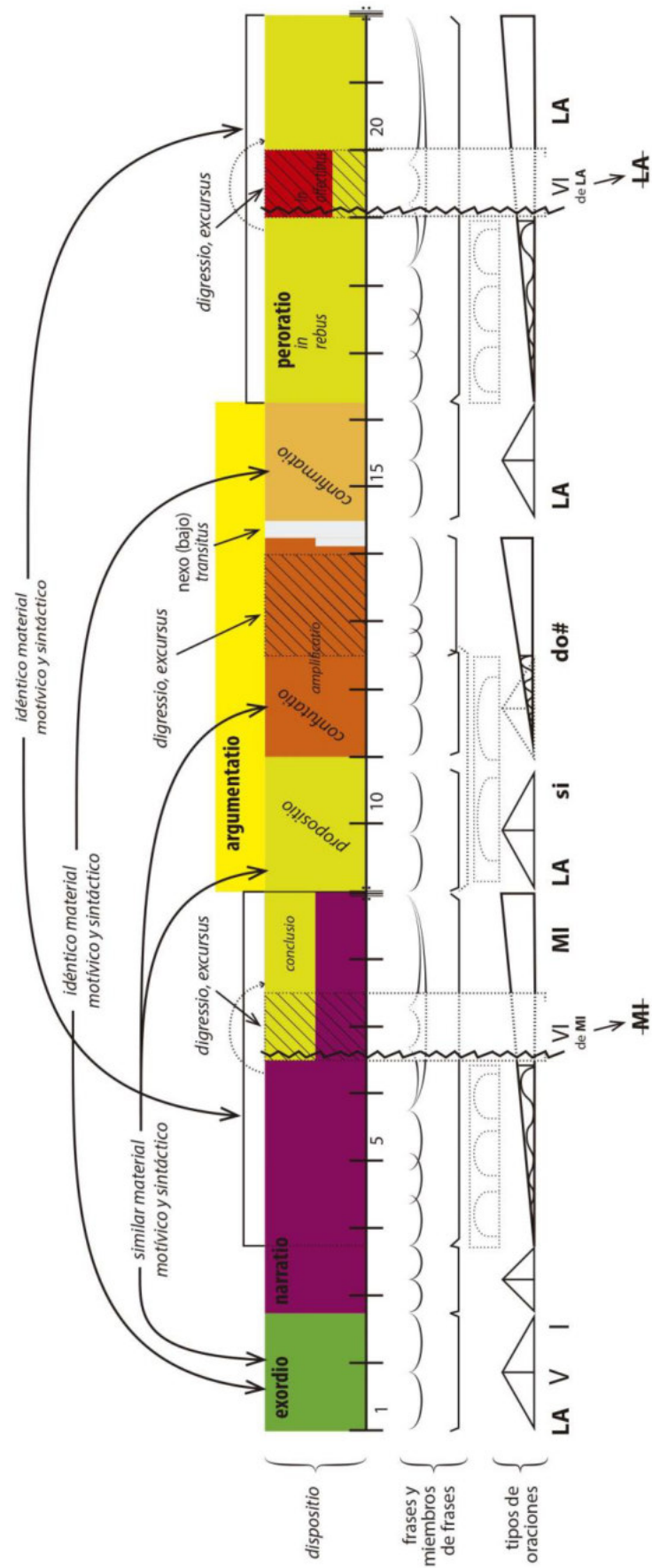
A continuación observamos una oración que recupera el mismo material motivico y sintáctico de la segunda oración de la *narratio*, incluyendo la *digressio*. Por lo tanto, consideramos que cumple la función de *peroratio in rebus*. La *ellipsis* que origina la *digressio* podría constituir un rasgo afectivo que autorice a considerar al *excursus* como *peroratio in affectibus*. Sin embargo su material motivico ya apareció también de manera similar en la *narratio* y proviene del *exordio*, por lo cual su desvío afectivo es leve.

Observamos que la recurrencia de los mismos motivos atraviesa todo el movimiento (ver figura 22) otorgando gran unidad al mismo. Esto podría deberse a los tópicos afectivos principales relacionados con la tonalidad: la alegría y sobretodo, la confianza que requiere previsibilidad en el discurso. Pero también podríamos aventurar que este tipo de construcción en la disposición tiende a asignar mayor importancia al aspecto motivico y su elaboración como rasgos constructivos; procedimientos que prevalecerán en la escritura de la segunda mitad del s. XVIII.

Figura 22:

*Dispositio* del 1<sup>er</sup> mov. *Largo*, sonata Op. 2 N° 7, P. Locatelli.

(página siguiente)



## SONATA VIII en FA mayor: 1<sup>er</sup> movimiento, Largo.

La tonalidad de FA mayor presenta diversas interpretaciones en las fuentes. Para Charpentier (1692) y Rameau (1722) se relaciona con afectos furiosos, aptos para representar tempestades, lo cual es coherente con su utilización en el teatro francés (en Steblin, 1981, p. 260). Otros hablan de la gravedad de la tonalidad, de su majestad (el mismo Rameau, 1743), o de su gentileza y su calma (*ibidem*). Otra definición la relaciona con tópicos bucólicos (cf. la Sonatina de la cantata BWV 106 de J. S. Bach) o de cacería. La descripción más detallada y que se adecúa perfectamente al afecto del presente *Largo* es, nuevamente, la de Mattheson (1713):

[Fa mayor] Tiene la capacidad de expresar los más bellos sentimientos del mundo, ya sea de generosidad, constancia [resolución], amor, o cualquier otro que se encuentre elevado en el inventario de virtudes; todo esto lo hace en un modo tan natural y con tan incomparable facilidad que nada debe ser forzado. En efecto, la cortesía [cordialidad, afabilidad] e inventiva [inteligencia, ingenio] de esta tonalidad puede describirse comparándola con una persona atractiva [bella, generosa] que se comporta perfectamente en cualquier cosa que haga, por más insignificante que sea y que tiene, como dicen los franceses, *bonne grace*. En (Steblyn, 1981, p. 260)

El *exordio* es una oración evolutiva (c. 1 / c. 2.3) que plantea claramente la tonalidad (I, VI, IV, V, I) sobre un *basso passeggiato*. Comienza con un nota larga (que presupone una *messa di voce*) mientras el bajo lo hace en *catabasis*. El *canevas* del *exordio* realiza una *anabasis* por grado (*fa''*, *sol''*, *la''*). Los motivos puntillados anacrúsicos, propios de un afecto majestuoso se suceden en *gradatio*, subrayando el ascenso. El final suspensivo, con el habitual trino y *commisura* (*tiérce coulé*) cierra elegantemente el planteo calmo.

La *narratio* (c. 2.4.2 / c. 8.3) presenta una *partitio* con dos oraciones. La primera de ellas (c. 2.4.2 / c. 4.1) es secuencial con dos frases en *catabasis* que nos conducen a DO mayor, aún como dominante de FA. Su *canevas* descendente (*sol''*, *fa''*, *mi''*) compensa el ascenso de la oración del *exordio*, sugiriendo dos oraciones complementarias y aportando un afecto equilibrado al discurso. Estaríamos tentados a incluir esta oración en el *exordio*, sin embargo hay elementos que enfatizan la función narrativa, a saber: la *syncopatio* que plantea el bajo en el inicio; la nota repetida (*epizeuxis*) que incrementa la tensión y hace avanzar al discurso; los trinos con *appoggiatura* y *mordente* que producen el mismo efecto; las sucesivas y cada vez más amplias *hipérboles* en *anabasis* (*la''*, *do'''*, *re'''*) y el hecho que la segunda frase de la progresión tenga elaboraciones (*paronomasia*). La

segunda oración de la *narratio* (c. 4.2 / c. 8.3) es de estructura evolutiva e incluye una *digressio* que funciona como ampliación interna. Claramente se observa la *partitio* en ella. Las dos primeras frases configuran una progresión ascendente (*auxesis*) integrada por elaboraciones de motivos ya expuestos (*paronomasia*). Cada una de ellas se inicia con una nota larga al igual que el *exordio*. Ambas presentan acordes descendentes como desinencias que podrían representar la inversión de las anacrusas del *exordio*, sin el ritmo puntillado; luego trinos con *appoggiatura* y *mordente*, concluyendo con un final suspensivo con movimiento 4-3. La segunda parte de la oración está conformada por una *gradatio* en *anabasis* por grado (*do''*, *re''*, *mi''*, *sol''*, *la''*) que retoma y modifica la nota repetida de la primera oración de la *narratio* (*epizeuxis*) y el trino con terminación. Al llegar a su punto climácico (c. 7.3) desciende rápidamente (*catabasis*, *coulade*) anunciando una cadencia que es demorada por una *digressio*, para finalmente desembocar en la cadencia a DO mayor. La función narrativa del segmento está asegurada por la partición en numerosas frases y miembros de frase conformados por motivos modificados que ya habían aparecido previamente.

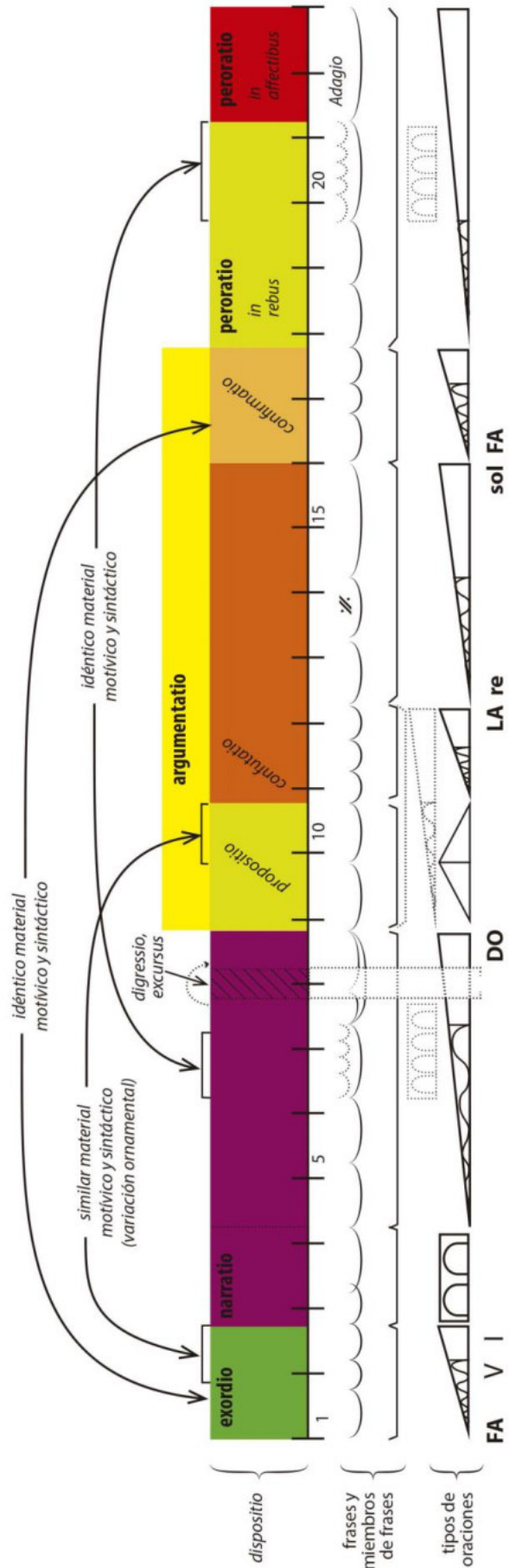
A continuación comienza la sección argumentativa con una oración con función de *propositio* (c. 8.4.2 / c. 10.3). Su primera frase está conformada por la *paronomasia* de motivos ya aparecidos (la *epizeuxis* de notas repetidas, el *mordente* en lugar del trino, la *hipérbole*). La segunda frase de la *propositio* es una variación ornamental de la primera frase pero, a su vez, es también una versión ornamentada de la segunda parte del *exordio*, con el *basso passeggiato* diferente. Esta afinidad motivica respalda la función de *propositio* y otorga unidad al movimiento. Notoriamente la oración finaliza en FA mayor. Sigue el segmento con función de refutación del tópico principal (c. 10.3 / c. 15.3). La *confutatio* está conformada por dos oraciones evolutivas. La primera de ellas (c. 10.4 / c. 12.1) introduce un afecto más atribulado a partir de disonancias (movimientos 4-3 en c. 11.1 y c. 11.3) que se prolongan en *syncopationes* produciendo disonancias más fuertes de quinta disminuida (c. 11.2) y séptima disminuida (c. 11.3). Toda la oración, además, es una *gradatio* en *catabasis* que concluye en *interrogatio* (LA mayor como dominante de re). La segunda oración insiste en oponerse al afecto principal a través del *emphasis* en la repetición del *mib''*, VI napolitano (*epizeuxis*), el cual funciona melódicamente como un *fa super la* en la tonalidad de sol menor, sobre un *Trommelbass*. Esta primera frase es repetida textualmente (*epanalepsis*, *resumptio*) para luego concluir la oración en una amplia cadencia a sol menor. Estos rasgos, además de la tonalidad de arriba, hacen alusión a un afecto opuesto al predominante.

Luego de un breve *transitus* del bajo, volvemos precipitadamente a FA mayor con la sección de *confirmatio* (c. 16 / c. 17.3), la cual es una transcripción textual del *exordio*. La oración evolutiva que sigue representa la *peroratio in rebus*, ya que retoma (con el necesario cambio de centro tonal) los motivos y sintaxis de la segunda oración de la *narratio*. El alargamiento final de la oración, que en la *narratio* habíamos señalado como *digressio*, aquí está indicado con la palabra *Adag: (adagio)*, lo cual es convención para introducir una cadencia improvisada. Entendemos entonces este segmento como *peroratio in affectibus*. Quizás ahora en este lugar el atractivo personaje que imagina Mattheson pueda decir su último *mot d'esprit*.

Figura 23:

*Dispositio* del 1<sup>er</sup> mov. *Largo*, sonata Op. 2 N° 8, P. Locatelli.

(página siguiente)





## SONATA IX en MI mayor: 1<sup>er</sup> movimiento, *Andante*.

El *Andante* de la sonata en MI mayor<sup>7</sup> presenta una dispositio bipartita compleja, probablemente debido al afecto representado. Para muchas de las fuentes, MI mayor representa un espíritu agudo, brillante y estimulante. Charpentier (*Régles de composition*, c. 1692), por ejemplo, lo califica de camorrista [beligerante, peleador] y vocinglero [ruidoso, clamoroso]. A estos rasgos podemos agregar que para Hawkins (*A General History*, 1776) induce hilaridad. C. F. D. Schubart (*Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, c. 1784) profundiza este rasgo, afirmando que la tonalidad es apta para: “Sonoros gritos de alegría. Gozo risueño, aunque sin completo y pleno disfrute.” (Esta y anteriores citas en Steblin, 1981, p. 252)

El *exordio* (c. -1.4.2 / c. 3.3) es una oración evolutiva conformada por tres frases. Comienza con una anacrusa de la melodía, antes que el bajo se inicie con un activo *Trommelbass*, que sugiere el marchar “beligerante”. En su primera frase, observamos una contradicción entre el descenso de anacrusa de cada motivo y el ascenso del *canevas* con el acorde de MI mayor. Los motivos que la integran (*slide* anapéstico, ritmo lombardo, *appoggiaturas* cortas) aluden a un afecto “vocinglero”, en el sentido de un personaje hablador, gárrulo. La frase comienza y concluye en la nota *si'*. La segunda frase presenta, luego de la anacrusa, un motivo con nota repetida (*epizeuxis*), la figura de *appoggiatura* mas *mordente*, una *appoggiatura* escrita en tiempo fuerte, una *chûte* y también comienza en *si'* y termina en *si'*. En la tercera frase, la anacrusa retoma el salto de la *chûte*, ahora de quinta descendente, la nota repetida tiene la figura de *appoggiatura* mas *mordente*, aparece una *hyperbole* de sexta ascendente. La frase (y el *exordio*) concluye con un final suspensivo  $\frac{6}{5} \frac{4}{3}$  con puntillo y *appoggiatura*, en dominante (*interrogatio*). La profusión y tipo de *figuræ superficiales* nos introducen en un carácter a través de cuya verbosidad podemos identificar otros rasgos como agilidad, vivacidad, ironía, picardía o sagacidad.

Sin embargo, la *narratio* (c. 3.4.2 / c. 11.3), integrada por dos oraciones evolutivas y una *digressio*, pareciera plantear un afecto diferente. Su primera oración (c. 3.4.2 / c. 7.3) es evolutiva pero conformada por dos frases, cada una de las cuales posee dos miembros de frase, por lo tanto alude también a una simetría propia de las oraciones periódicas. El contraste afectivo pareciera producirse en la primera frase a causa de los motivos de “lamento” (*syncopatio* 7-6 y 4-3 por semitono). Recordemos que Schubart nos habla de “gozo risueño” pero “sin completo y pleno disfrute”. Pareciera que la función del *docere*

---

<sup>7</sup> No figura el re# en la armadura de clave.

de la *narratio* nos presenta algún aspecto plañidero que mitiga el vigor y picardía del *exordio*. Sin embargo, los motivos de “lamento” están acompañados por un vigoroso bajo en *Trommelbass* y además la frase se repite textualmente, lo que remite al carácter beligerante; en la tercera frase encontramos nuevamente el motivo de lamento y dos *hipérboles*, mientras que la cuarta frase es *gradatio* en *anabasis* respecto de la anterior. Por su parte, la segunda oración de la *narratio* (c. 7.4 / c. 9.3.1.1) se inicia también con dos frases repetidas. Retoma el *slide* anapéstico y realiza una *syncopatio* en el segundo tiempo del compás con disonancia de séptima disminuida, especie de énfasis para llamar la atención en la detención sobre el cambio cromático *re#''-re'' natural*, conduciendo a la dominante de si. Estos dos elementos parecen aludir a la contradicción señalada por Schubart: “gozo risueño” (la anacrusa y el motivo anapéstico) y la falta de un “completo y pleno disfrute” (el énfasis en el cromatismo y la *syncopatio* con su disonancia). En el final de esta frase se intercala una *digressio*, conformada por dos grupos de semicorcheas, cada uno comenzando con una bordadura cromática y luego una *anabasis* cromática que cubre toda una octava (*fa#'-fa#''*). La *digressio* es extraíble, se podría retomar la oración con la misma nota y el mismo bajo en que se la dejó antes (de c. 9.3.1 a c. 10.3.2) sin desmedro de la estructura y el sentido. Podríamos aventurar que la *digressio*, en lugar de referirse a otro tópico, refuerza la noción de “alegría clamorosa” con su rápida e ininterrumpida *anabasis*. Luego del *excursus*, la oración finaliza como se inició (*epanalepsis*), se retoma la anacrusa y los motivos de *slide* anapésticos conducen a la cadencia a si menor, con *appoggiatura*. Finaliza aquí la *narratio* y la sección A de la pieza.

La sección B se inicia con el segmento argumentativo. No encontramos aquí *propositio*, sino que nos sumergimos directamente en los procedimientos de refutación. La *confutatio* es *composita*, integrada por dos grandes oraciones evolutivas, la segunda de las cuales es repetición de la primera, una quinta más aguda (*palilogia*). Se inicia la oración sin bajo con una insistencia enfática sobre la nota *si'* (la misma con la que finaliza la sección anterior) a través de una bordadura con *appoggiatura* corta que recuerda motivos del *exordio* (*paronomasia*). Al no poseer bajo, seguimos percibiendo al *si'* como la tónica del acorde de si menor anterior. Dos tiempos después de este inicio, sorprendentemente comienza el bajo con un pedal de *do#* (*antistæchon*) en *Trommelbass*, por lo que reinterpretamos la nota *si'* como séptima menor, lo cual convierte el acorde en dominante de *fa#*. Los motivos entonces ascienden por grado sobre el pedal del bajo, enfatizando la novena, la tercera y la quinta del acorde antes de descender y cadenciar a *fa#* menor. La segunda oración repite el mismo procedimiento una quinta más aguda por lo que cadencia

finalmente en do# menor. El todo es de una gran tensión, no sólo por lo inesperado de la figura de *antistachon* sino también por la insistencia en los pedales de dominantes del *Trommelbass* y los énfasis aportados por las diversas *appoggiature*. Esta tensión es absolutamente antitética con el afecto brillante y risueño del inicio.

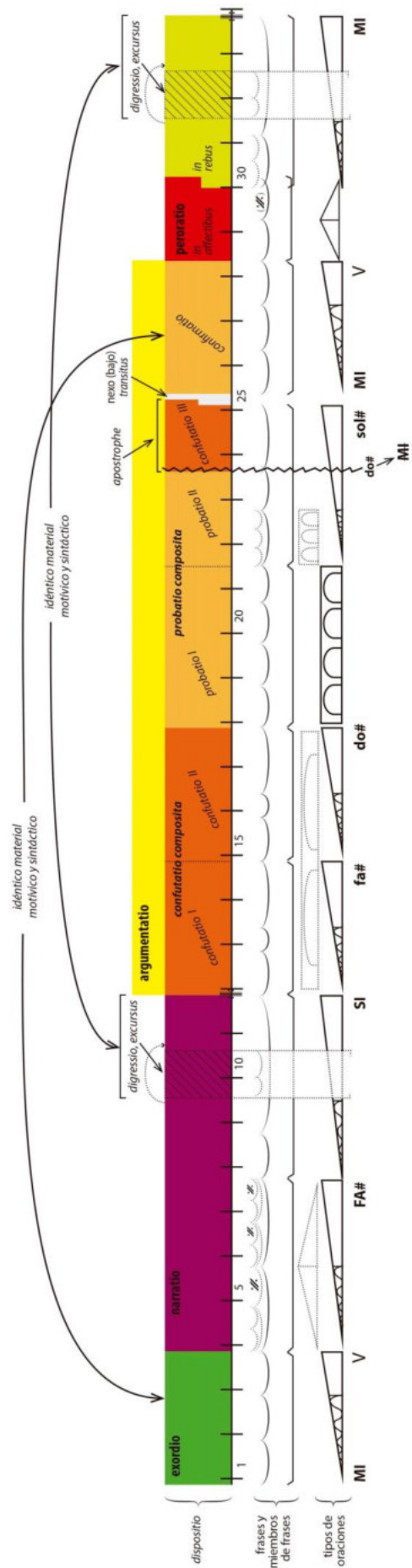
A continuación encontramos un retorno a los rasgos afectivos del inicio en lo que denominamos *probatio composita*. Al igual que la *confutatio*, está conformada por dos oraciones, la primera secuencial y la segunda evolutiva, con un cambio de función formal en la última frase (*confutatio III*). La *probatio I* (c. 17.4 / c. 21.1) se inicia con un trino anacrúsico con terminación señalando hacia un primer tiempo que resulta ser una larga apoyatura escrita. Luego de su resolución ascendente (*mora*) la melodía desciende hasta encontrar una breve *syncopatio* de rápida resolución; ésta enlaza con una *messanza* anacrúsica que reinicia el diseño. Toda la melodía secuencial procede por sobre un *Trommelbass* en cadena de acordes de séptima. El todo resulta sumamente “cantabile”, muy alejado de la tensión insistente de las oraciones de la *confutatio*. La oración siguiente (c. 21.2 / c. 25.1) es muy particular porque comienza como *probatio II* pero presenta una *ellipsis* y un consecuente desvío tonal (*apostrophe*) que cambia su función formal comportándose entonces como *confutatio III*. El segmento de *probatio* se inicia con una serie de retardos encadenados en el bajo (*syncopatio*, *pleonasmus*). La flauta realiza una *gradatio* en *catabasis* cuyos miembros de frase están conformados por un motivo anacrúsico que pareciera surgir por aumentación (*paronomasia*) de otro ya escuchado en la *narratio* (c. 8.2.2) y el motivo de trino más mordente similar al de la segunda frase del *exordio*. La *gradatio* anuncia una aparente cadencia a MI mayor, lo cual, junto con el aspecto motívico, tiende a retornar al tópic principal. La cadencia a MI mayor es evitada por medio de una *ellipsis* con la sensibilización de la nota del bajo (c. 24.2.2); cambia así el centro tonal y por lo tanto el afecto al cual nos referimos (*apostrophe*). Este nuevo segmento se inicia con una resolución ascendente inesperada del retardo (*mora*), antes de la resolución correcta descendente (c. 24.3.2) y luego, a través de una sucesión de acordes consonantes de sextas ascendentes, conduce a una cadencia a sol# menor.

Luego de un breve *transitus* del bajo, escuchamos la *confirmatio* (c. 25.2.2 / c. 28.1), en todo similar al *exordio*. A continuación la *peroratio* retoma la sintaxis de la *narratio*, los motivos de cambio cromático de notas enfatizadas, la *digressio* y el final enérgico. La oración se inicia *in affectibus* mientras que su estructura y conclusión constituyen la *peroratio in rebus*. Las secciones de *confirmatio* y *peroratio* aluden nuevamente a la metáfora de Schubart: "Gozo risueño, aunque sin completo y pleno disfrute".

Figura 24:

*Dispositio* del 1<sup>er</sup> mov. *Andante*, sonata Op. 2 N° 9, P. Locatelli.

(página siguiente)



SONATA X en SOL mayor: 1<sup>er</sup> movimiento, Largo.

Otra sonata en SOL mayor<sup>8</sup>. Previamente (ver Sonata IV, *supra*) nos habíamos referido a los rasgos afectivos que las fuentes le asignan. Desde este punto de vista, es interesante observar que el presente *Largo* es la antítesis del *Largo* de la Sonata VI en sol menor, como si fuera la otra cara de la moneda. Inclusive se inicia con el mismo motivo anapéstico descendente, de la quinta a la tónica. Esta comparación es útil para la correcta comprensión de los contrastes afectivos en función de una eficiente *actio*.

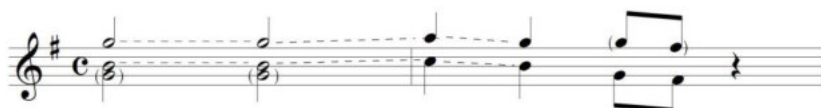
El *exordio* es una oración de tipo evolutivo (c. 1 / c. 2.3) con un *canevas* sencillo (ver ejemplo 58), en el cual se pueden observar las direcciones melódicas principales, y la aceleración del ritmo.

Ejemplo 58: *Canevas del exordio* (cc. 1 / 2), 1<sup>er</sup> mov. *Largo*, Op. 2 N° 10, P. Locatelli.



También se percibe una textura oblicua en la que se destacan fundamentalmente dos voces (ver ejemplo 59):

Ejemplo 59: *Textura del exordio* (cc. 1 / 2), 1<sup>er</sup> mov. *Largo*, Op. 2 N° 10, P. Locatelli.



El motivo descendente anapéstico funciona métricamente con el énfasis en la primera nota ( - u ), dirigiéndose luego al segundo tiempo, el cual se convierte a su vez en anacrúsico: el trino y el *slide* dáctilo incentivan la percepción de esta dirección. En el segundo compás, el trino con terminación en los tiempos fuertes invierte la estructura, enfatizando la dirección a la segunda y tercera corchea respectivamente. Esta actividad, junto con la aceleración rítmica, otorgan vivacidad y dinamismo al planteo calmo de los intervalos de sexta predominantes.

La *narratio* (c. 2.4 / c. 8.3) realiza su *partitio* en tres oraciones. La primera oración (c. 2.4 / c. 4.3) es de estructura periódica, cuya segunda frase es repetición textual de la primera. Comienza con una breve *syncopatio* 4-3 y un ascenso por grado (*accentus*,

<sup>8</sup> En la impresión no figura el fa# en clave, de todos modos no hay duda con respecto a la tonalidad.

*superjectio*) que desemboca en un rápido ornamento “corelliano” descendente hasta un final suspensivo de tercera descendente con *appoggiatura* dáctila. La segunda oración (c. 4.4 / c. 6.3) es secuencial, conformada por una *gradatio* en *anabasis*. Cada frase de la oración está caracterizada por una repetición de una nota (*epizeuxis, resumptio*) que acumula tensión (*auxesis*) hasta desembocar en el final suspensivo con movimiento 4-3. Igualmente, la frase puede dividirse en dos miembros debido a una bordadura con trino en c. 4. 1 (y el correspondiente en c. 5.1) que produce un reposo y una *messanza* anacrúsica que proyecta la dirección hacia el final suspensivo. Estos diseños melódicos, junto con el *Trommelbass* que enfatiza la quinta disminuida, otorgan vivacidad y energía al discurso. La tercera oración evolutiva (c. 6.4 / c. 8.3) insiste en sostener la melodía repitiendo el *re*'' (*epizeuxis, resumptio*) cuatro veces y enfatizándolo luego con una *circulatio* de ritmos puntillados. Simultáneamente el bajo asciende por grado (*anabasis*). Ambos recursos aumentan la tensión (*auxesis*) y la dirección al futuro del discurso. El remate de la oración está caracterizado por un descenso por grado y luego una *messanza* por saltos, pero con ritmos lombardos de gran vivacidad, desembocando finalmente en una cadencia perfecta a RE mayor. Las dos últimas oraciones de la *narratio* podrían configurar una estructura mayor evolutiva, pero decidimos enfatizar la separación jerarquizando la individualidad motívica de cada una de ellas.

Comienza ahora la sección de argumentación directamente con la *confutatio* (c. 8.4 / c. 15.3), integrada por tres oraciones, una de ellas trunca. La primera oración (c. 8.4 / c. 11.3) es secuencial, siendo su segunda frase igual a la primera pero una quinta arriba (*polyptoton*). El planteo es particularmente tenso: se inicia con un salto descendente de sexta mayor -“algo aterradorizante” para Kirnberger, 1776 (en Clerc, 2001, p. 53)- que desemboca en una disonancia fuerte de séptima disminuida como *appoggiatura* escrita de todo un tiempo tomada por salto. Luego, tres *messanze* despliegan el acorde de novena de dominante. Todo el diseño es fuertemente tenso y agitado, enfatizado por un *Trommelbass* sobre la sensible. La primera frase cadencia a la menor y la segunda a mi menor, a través de un final suspensivo de tercera descendente con *appoggiatura* escrita previa al tiempo. La segunda oración (c. 11.4.2 / c. 13.[3]) es periódica y trunca. La primera frase está conformada por trinos encadenados, incluyendo un intervalo de segunda aumentada, que se dirigen ascendiendo a la nota *la*'' (la menor); en la segunda frase encontramos un descenso que remata en un *slide* anapéstico, una *hyperbole* y una cadencia perfecta a la menor que es bruscamente interrumpida por una *ellipsis* (se escucha la dominante de si menor en lugar de la esperada tónica de la menor). La nueva oración evolutiva (c. 13.3.1.2 / c. 15.3) está

caracterizada por una profusión de trinos: anacrúsicos por salto con terminación, en *slides* dactílicos descendentes, etc. y *catabasis* con ritmos lombardos y *slides* anapésticos. Concluye, junto con la sección de *confutatio*, en una cadencia perfecta a si menor. Toda la sección, a causa de lo expuesto, es extremadamente movediza, agitada y tensa, lo cual contrasta fuertemente con el afecto calmo de los intervalos de sexta del *exordio* o de la vivacidad y brillo de la *narratio*.

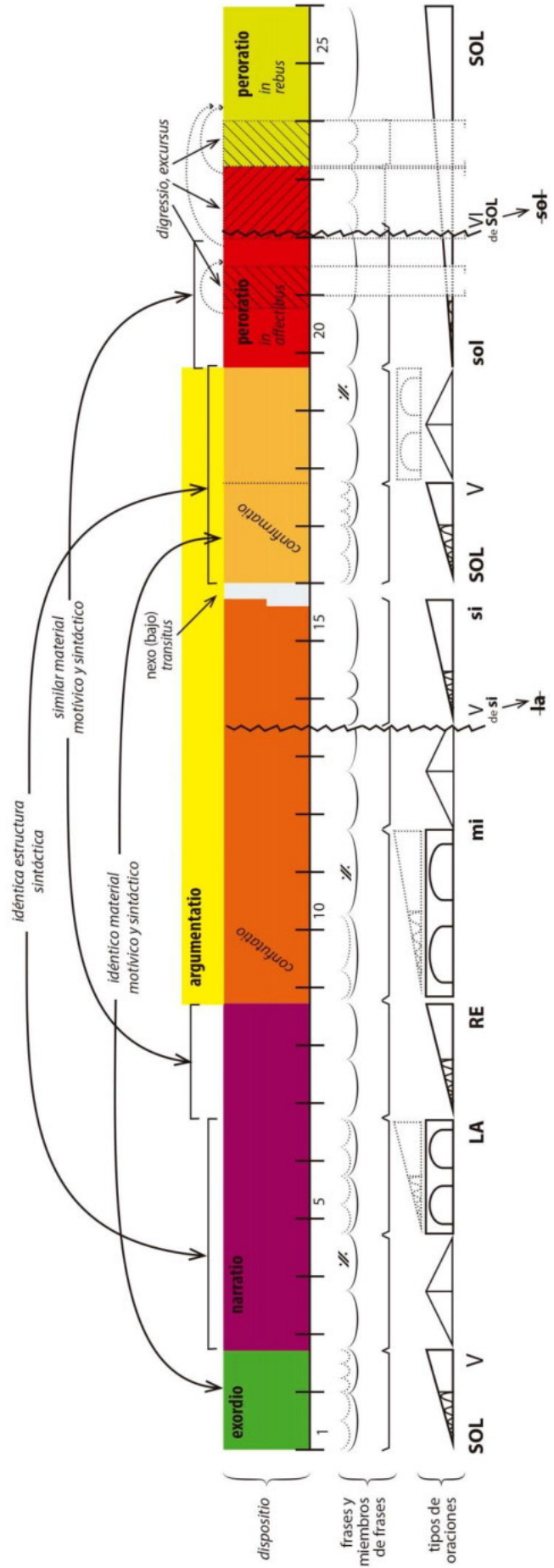
Luego de un breve *transitus* del bajo solo, encontramos la oración con función de *confirmatio* (c.16 / c. 17.3), en todo igual al *exordio*. A continuación encontramos dos oraciones que conforman la *peroratio*. La primera de ellas (c. 17.4 / c. 19.3) es secuencial; retoma la estructura sintáctica y los motivos de la primera oración de la *argumentatio*, pero con diversas modificaciones (*paronomasia*) que cambian su función formal: la anacrusa ya no se dirige a una *appoggiatura* disonante a través de un salto sino que sostiene una nota consonante y las *messanze* en dominante resuelven en acordes mayores (DO mayor y RE mayor). Por lo tanto, consideramos que posee la función de *peroratio in rebus*. La oración siguiente es secuencial (c. 19.4 / c. 25) interrumpida por dos digresiones. Retoma los motivos de la última oración de la *narratio*, pero esta vez lo hace en sol menor, lo cual es un gesto que nos aleja del afecto predominante, si bien no de la tónica, por lo que la consideramos *peroratio in affectibus*. La primera *digressio* aparece a partir de una *ellipsis* (c. 22.1) que evita la cadencia anunciada a sol (¿menor? ¿mayor?). La frase de la *digressio* desemboca en un *abruptio* con un calderón sobre la dominante que invita a una breve *cadenza* improvisada. Luego de la detención aparece otra *digressio* con la función de *parenthesis* que refuerza la dominante a través de *messanze* arpegiadas para finalmente cadenciar a SOL mayor, retomando la *peroratio in rebus*. Podemos considerar a estas dos oraciones de la *peroratio* como complementarias, ya que estarían retomando la estructura sintáctica de las dos últimas oraciones de la *narratio*, pero, *ars combinatoria* mediante, utilizando una oración de *confutatio* y otra de *narratio*. Este procedimiento, agrega a la amabilidad y la calma propia del afecto de la tonalidad, los rasgos que Mattheson (1713) precisa: “[...] mucha insinuación y persuasión; además es muy brillante y conviene tanto a las cosas serías como a las alegres.” (En Steblin, 1981, p. 274)

Figura 25:

*Dispositio* del 1<sup>er</sup> mov. *Largo*, sonata Op. 2 N° 10, P. Locatelli.

(página siguiente)





## SONATA XI en RE mayor: 1<sup>er</sup> movimiento, Largo.

El breve *Largo* de la presente Sonata es el único movimiento inicial en compás ternario de toda la colección. Su brevedad y disposición lo convierten prácticamente en un *exordio* del segundo movimiento *Andante*. Sus características melódicas lo acercan a un fragmento rapsódico improvisado, con profusión de ornamentos.

El *exordio* está configurado por la primera frase (c. 1 / c. 2) de una oración periódica mayor que incluye a la *narratio*. Su *canevas* es solo un intervalo de cuarta ascendente (*la'-re''*), cuyos ornamentos escritos son los típicos de una ornamentación improvisada (*trino*, *appoggiaturas* y *gruppetto*). El comienzo enérgico de la cuarta enfatizado con el trino es suavizado por el cambio del bajo al VI grado en el segundo compás. Sin embargo, la *appoggiatura* en tiempo fuerte destaca el énfasis del primer tiempo y el *gruppetto* anacrúsico que se dirige al segundo tiempo tiende a acentuar la detención sobre el mismo, a la manera del pie de *Sarabanda*. El todo representa decisión y energía, rasgos propios de la tonalidad. El silencio (*aposiopesis*) marca el eje de simetría de la oración.

La segunda frase de la oración periódica configura la *narratio* (c. 3 / c. 5). La función narrativa está basada en: la ampliación del intervalo, que ahora es de quinta ascendente; el adorno de *appoggiatura* más *mordente* que enfatiza el salto; el bajo que sugiere un *Trommelbass* y la ampliación de la estructura periódica con una nueva frase breve (*partitio*) que conduce a la dominante, finalizando la sección en *interrogatio*. Es interesante la aparición del *do''* natural (c. 4.1) como énfasis en un final suspensivo con movimiento  $\frac{98}{43}$ , en elisión con la frase de ampliación.

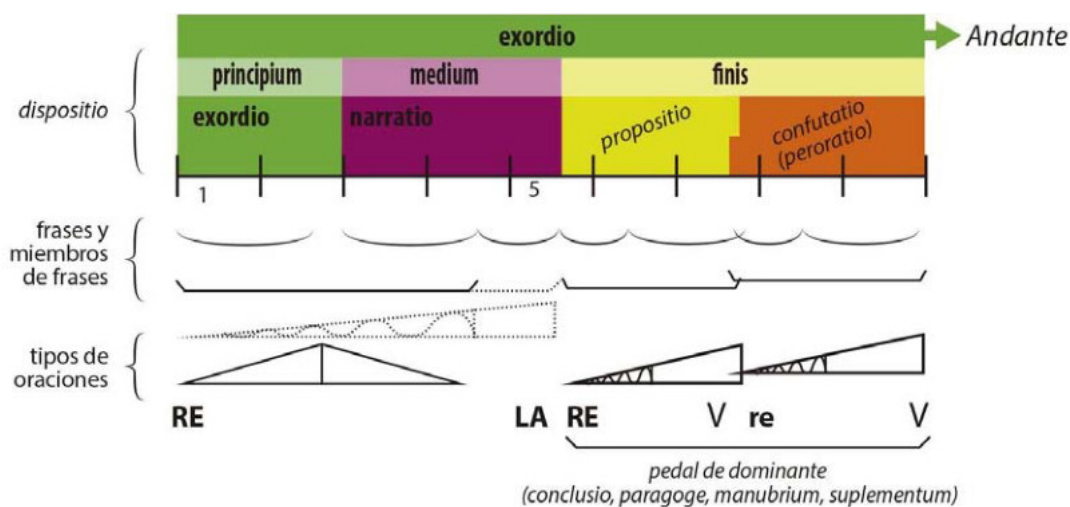
Si consideramos la *dispositio* tri-partita, el *exordio* representa el *principium*, la *narratio* el *medium* y el segmento restante constituye el *finis*. Esta última sección (c. 5.3 / c. 9) está conformada por dos oraciones evolutivas. Refuerza su función conclusiva por proceder por sobre un pedal de dominante (*conclusio*, *paragoge*, *manubrium*, *supplementum*). Sumada a esta función (recordemos que estamos analizando una micro-forma) la primera oración (c. 5.3 / c. 7.3.1) presenta además rasgos de *propositio*: el motivo de la anacrusa, con *cercare la nota* y *appoggiatura* es el mismo, una décima arriba, que la desinencia de la oración anterior, lo cual asegura la continuidad del discurso; las *appoggiature* además remiten al segundo compás de la *narratio*; el movimiento descendente en c. 6.3 y c. 7 rememora la *catabasis* ornamental del c. 3.2 al c. 4.2 mientras que el final con movimiento 4-3 en dominante resulta en *elisión* con la siguiente oración, configurando el mismo motivo del inicio de la oración (*epanadiplosis*, *resumptio*). Los

rasgos enumerados aluden entonces al tópico principal, pero el hecho de estar en la dominante nos previene de la proximidad de la refutación, por ello consideramos que la oración posee también función de *propositio*. El pedal de dominante, por otra parte, es significativo para adicionar la función conclusiva.

La oración evolutiva final (c. 7.3 / c. 9) entonces, además de la función conclusiva, comparte un importante rasgo de refutación: la aparición del *fa'* natural, en lugar del *fa#'* propio de la tonalidad, transforma en menor el IV grado de LA mayor. Por otra parte, esta nota recupera el gesto expresivo del *do''* natural (c. 4.1). Este componente afectuoso agrega entonces función de *confutatio* a la oración. Como toda la pieza es breve y de carácter improvisatorio, cobra importancia el pedal de dominante como *conclusio*, por lo que la resolución de la tensión formal que produce la *confutatio* se producirá recién en el *exordio* del siguiente movimiento *Andante*.

Figura 26:

*Dispositio* del 1<sup>er</sup> mov. *Largo*, sonata Op. 2 N° 11, P. Locatelli.



## SONATA XII en SOL mayor: 1<sup>er</sup> movimiento, Largo.

La Sonata XII tiene la peculiaridad de que ofrece dos posibilidades de ejecución: como solo con bajo continuo o como canon. Tanto la melodía como el bajo son cánones (*mimesis*), a distancia de negra en los dos primeros movimientos y de negra con puntillo en el último. Locatelli, en un breve epígrafe, sugiere instrumentar con dos flautas, clave para el primer bajo y cello sin fundamento para el segundo, lo que da por resultado un cuarteto.

Este solo con bajo podrá ejecutarse con dos flautas y dos bajos, teniendo en cuenta que el primer bajo es el fundamental que será para el clave, el segundo bajo, que no siempre es el fundamental, se supone un *violoncello* o *bassetto*<sup>9</sup>, considerando que si la composición fuera para dos claves sería demasiado fuerte para acompañar a dos flautas.<sup>10</sup> (Locatelli, 1732, p. 43) Traducción nuestra.

En ambas versiones, la *dispositio* se escucha de la misma manera. Por otra parte, el contenido motivico es muy similar en todo el movimiento (ver las correlaciones en la figura 27), con las modificaciones necesarias para que se reconozca la función formal del mismo a través del discurso. El recurso de la *paronomasia* está empleado de manera muy similar al ejemplo de *dispositio* del aria de Marcello que Mattheson (1739) provee en *Der vollkommene Capellmeister*.

El *exordio* está conformado por una oración evolutiva con tres frases (c. 1 / c. 3.1). Despliega una *gradatio* en *anabasis* hasta alcanzar un punto culminante en el *re*''' (c. 2.3). Los motivos de inicio son similares en las tres frases (si omitimos el primer tiempo introductorio), con una anacrusa de tres semicorcheas por grado conjunto que apunta hacia un final suspensivo anapéstico con *hypobole*. La frase final, luego del punto culminante, plantea una *catabasis* por grado conjunto hasta concluir en un final suspensivo de tercera descendente en la dominante. La melodía en realidad es muy sencilla, casi escalar, a causa de la construcción canónica. El bajo, también simple, se caracteriza por grupos aislados de dos corcheas fuerte-débil con salto de octava descendente.

---

<sup>9</sup> El término *bassetto* indica originariamente la parte más grave de una composición polifónica que no necesariamente es la voz del bajo, por ejemplo en las sucesivas entradas de una fuga; así como el instrumento más grave de la familia del violín, el cual comienza a ser denominado violoncello recién en 1667 (G.C. Arresti, en 1665, fue el primer compositor que se conoce en usar el término "*violoncello*"). El uso que le da aquí Locatelli pareciera una redundancia, salvo que quisiera enfatizar el hecho de que el *bassetto* sea ejecutado sin la realización del cifrado, sin *fondamento*. (Bonta, Wijsman, Campbell, Kernfeld, & Barnett, 2001) y (Webster, 2001).

<sup>10</sup> *Questo solo e basso, si potrà sonarsi a due flauti, e due bassi, avvertendo che il primo basso è il fondamento, che sarà per il cembalo, il secondo basso che non sempre è il fondamento, si supone un violoncello, o bassetto, stante che, se la compositione fosse per due cembali, sarebbero troppo forti per l'accompagnamento di due flauti.*

A continuación, la *narratio* está conformada por tres oraciones (c. 3.2 / c. 12.3). La primera de ellas es secuencial (c. 3.2 / c. 7.1). El motivo de cada frase de la oración configura una *gradatio* en *catabasis*. Combina dos motivos del *exordio*: la anacrusa inicial y el cierre del mismo (*paronomasia*). Por otra parte, la complejidad aumenta ya que el bajo ahora también procede en canon (*mimesis*) a distancia de blanca, por lo que la textura final será de una fuga a cuatro voces (dos *bicinia* en canon, *anadiplosis*). La segunda oración de la *narratio* es periódica (c. 8.2 / c. ). Presenta una modificación del diseño de la oración anterior (*paronomasia*) a través de varios recursos: el motivo puntillado aparece inmediatamente después de la anacrusa (*apocope*), se inserta un nuevo motivo repitiendo el grupo de dos semicorcheas descendentes (*anaphora*) antes del final suspensivo anapéstico que concluye en dominante. La segunda frase repite exactamente el diseño de la anterior pero a distancia de cuarta inferior (*polyptoton*), por lo que nos conduce a LA mayor como dominante de RE. El bajo ya no procede en canon con respecto a la voz principal. La tercera oración de la *narratio* es evolutiva (c. 9.2 / c. 12.3). Sus tres primeras frases conforman una *gradatio* en *anabasis* con los motivos del *exordio*. La frase de cierre es una rápida *catabasis* con tresillos en *gruppetto*, que se extiende en una ampliación, repitiéndose textualmente pero con la indicación *piano*. Ambas frases concluyen en RE mayor

Comienza ahora la sección de la argumentación con una *propositio composita* (c. 12.4 / c. 17.3) integrada por dos oraciones evolutivas, la primera cadenciando en la menor y la segunda en mi menor. Ambas oraciones comparten la misma sintaxis y el mismo material motívico (*polyptoton*) por lo que podrían considerarse complementarias conformando una unidad mayor periódica. Los motivos son muy similares a los del *exordio* con algunas modificaciones (*paronomasia*): la *hypobole* en el final anapéstico es reemplazada por una *bordadura*, la segunda anacrusa repite la *bordadura*, el movimiento melódico combina *anabasis* con *catabasis* y la frase final cambia de lugar el motivo del puntillo e incorpora una *messanza* por grado antes de concluir. La función de *propositio* se basa en la semejanza con los motivos del *exordio* que aluden al tópico predominante, mientras que las tonalidades y las modificaciones paronomásicas nos ubican en la sección argumentativa.

A continuación enfrentamos la sección de refutación. La *confutatio* (c. 17.4 / c. 24.1) está conformada por dos segmentos. El primero de ellos integrado por dos oraciones evolutivas complementarias (c. 17.4 / c. 20.1). Los diseños motívicos cambian: la anacrusa es ahora de dos semicorcheas ligadas en *chûte*; el final suspensivo proviene de la *bordadura* que aquí es con la nota superior, aludiendo al tópico del sollozo mientras que la

segunda frase comienza de la misma manera, pero desarrolla la bordadura en una textura de polifonía oblicua con un pedal agudo y una melodía descendente, siempre agrupando explícitamente las semicorcheas de a dos con ligados. La oración comienza en la menor y concluye en SI mayor como dominante. La segunda oración es idéntica en motivos y sintaxis, solo que comienza en mi menor y concluye en FA# mayor como dominante (*polyptoton*). Esto nos conecta con la tercera oración de la *confutatio* que es también evolutiva. Es idéntica a la última oración de la *narratio*, incluyendo la extensión, lo cual le adiciona una función de cierre de sección. Sin embargo, se ubica en la tonalidad de si menor, muy alejada en afecto de SOL mayor, lo que la incluye dentro de la *confutatio*.

Inmediatamente, sin transición ni nexo, aparece la sección de *confirmatio* (c. 24.2 / c. 31.1) conformada por dos oraciones. La primera oración evolutiva (c. 24.2 / c. 26.1) es en todo similar al *exordio*. La segunda es secuencial (c. 26.2 / c. 31.1), similar a la primera oración de la *narratio* con un miembro de frase más, conduciéndonos a la dominante de SOL mayor. A continuación encontramos una oración evolutiva (c. 31.2 / c. 34.3) con función de *peroratio in rebus*, similar a la oración final de la *narratio* y a la oración final de la *confutatio*, pero cadenciando a SOL mayor, la tonalidad principal.

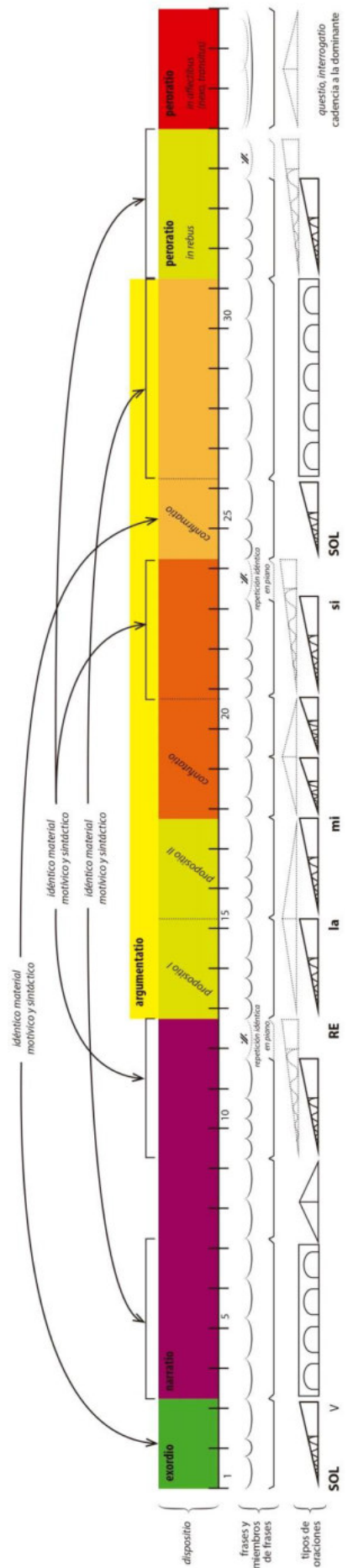
La conjunción de *confirmatio* y *peroratio* reproduce la sintaxis y motivos de la dupla *exordio/narratio* (primera oración/última oración). Por otra parte, esta última oración de la *narratio* se replica al final de la *confutatio* y como *peroratio in rebus*, lo cual refuerza su función conclusiva a través de todo el discurso. La pieza finaliza con una oración que cadencia a la dominante (*interrogatio*) en donde se abandona el caminar en corcheas del bajo, a la manera de los segmentos conclusivos que invitan a la ornamentación (aunque aquí acotada por la estructura canónica) constituyendo la *peroratio in affectibus*.

El afecto principal del *Largo* alude a la amabilidad y calma que se suele atribuir a la tonalidad de SOL mayor (ver Sonata IV *supra*). La “insinuación, persuasión y brillo” de los cuales habla Mattheson (1737) se reflejan aquí fundamentalmente en la presentación contrapuntística canónica. Existiría un intención de destacar las capacidades del autor para la composición ingeniosa al colocar este tipo de sonata como remate de la colección.

Figura 27:

*Dispositio* del 1<sup>er</sup> mov. *Largo*, sonata Op. 2 N° 12, P. Locatelli.

(página siguiente)



**8.5. G. PH. TELEMANN: “Sonate Metodiche / á / Violino Solo / ò / Flauto traverso... Opera XIII”. Libro I (1728)**

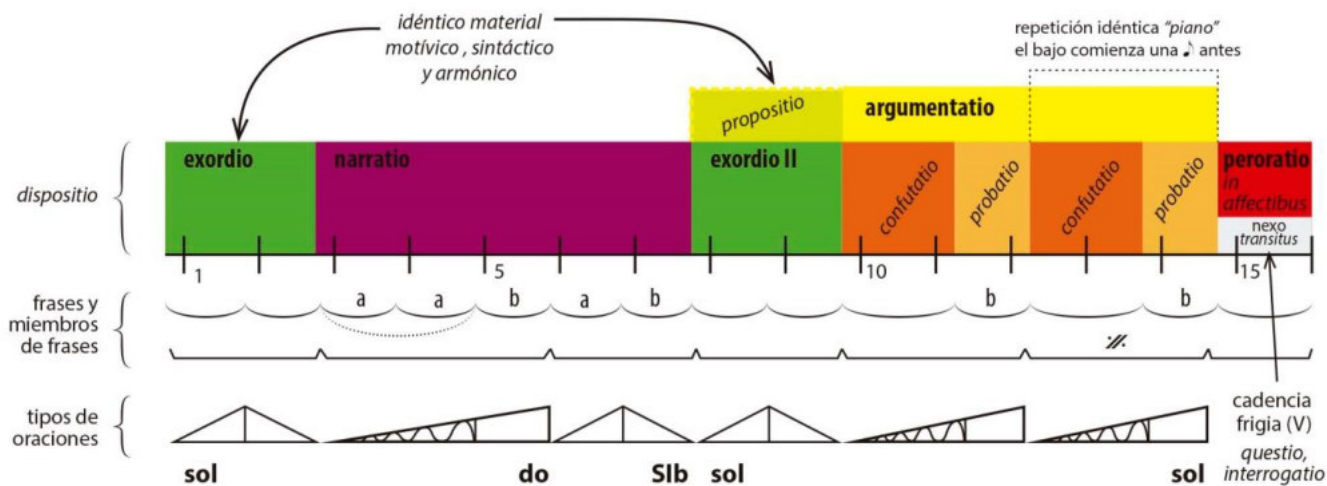
SONATA 1<sup>ma</sup> en sol menor: 1<sup>er</sup> movimiento, Adagio.

*Dispositio* clara y sencilla. El *exordio* se repite textualmente antes de la argumentación, pudiendo considerarse también como una *propositio*. Las secciones de *confutatio* y *confirmatio* también se repiten de manera idéntica, sólo que con el matiz “*p*” (piano) indicado, a la manera de las *petites reprises* de la prosodia musical del estilo francés. Este procedimiento introduce también un cierto carácter conclusivo en el segmento, lo cual podría considerarse como una *peroratio in rebus*. La *peroratio in affectibus*, reforzada por el matiz melancólico que le otorga la cadencia frigia, funciona como un nexo al siguiente movimiento.

Las repeticiones textuales citadas son aprovechadas para elaborar adornos diferentes en la versión ornamentada.

Figura 27:

*Dispositio* del 1<sup>er</sup> mov. Adagio, “Sonate metodiche...”, Libro I, N<sup>o</sup> 1, G. Ph. Telemann.





## SONATA 2<sup>da</sup> en LA mayor: 1º mov. Adagio.

La *dispositio* se presenta en esta pieza de manera un poco más compleja. Encontramos nuevamente la repetición del material motivico y sintáctico del *exordio* en un segundo *exordio* previo a la argumentación, pero en este caso en MI mayor, dominante de la tonalidad principal de LA mayor. Este cambio tonal agrega al carácter introductorio del *exordio* -o al menos, de refuerzo de la memoria sobre el asunto principal según Quintiliano (2004. libro IV, cap. I)- una función de *propositio*. Sin embargo, descubrimos inmediatamente después, otra oración que cumple específicamente el rol de *propositio*. La simetría de estas oraciones (ambas configuran un período) permite que se las pueda escuchar integradas en una estructura mayor, también periódica, como lo indicamos en el análisis gráfico. Esta semejanza en la estructura, más el hecho de que la segunda oración finaliza con una cadencia perfecta a MI mayor, refuerza la función proposicional del segmento completo.

El carácter afirmativo del afecto principal está atenuado en la segunda oración de la *narratio* con dos elementos que remiten a un afecto plañidero: el *shleiffer*<sup>1</sup> (*double port de voix, slide*, c. 5.1) y la *catabasis* en *fabordon* con semicorcheas en grupos de a dos ligados (lamentos) en c. 6.3 y 7.1, la cual además finaliza en tiempo débil sin resolver rítmicamente (*abruptio*). Esto es retomado en la corta *confutatio* que agrega al afecto plañidero el uso de intervalos inesperados: la séptima disminuida sol'' natural en c. 11.2.1.2; la sexta menor do'' natural en c. 12.3.1 y la quinta disminuida sol'' natural nuevamente en 13.3.2. Estas notas, que aluden a un cambio modal a la manera de las "blue notes" en el jazz, intensifican el afecto de lamento posibilitando que la *confutatio* resulte eficiente formalmente a pesar de su corta longitud.

El carácter positivo del afecto principal está retomado en la *probatio* con intervalos enfáticos: saltos de cuartas ascendentes y de octavas. La *confirmatio* retoma el material motivico de la *catabasis* pero esta vez con un carácter más afirmativo (cc. 19 y 20), concluyendo en MI mayor como dominante de LA mayor.

Sorprendentemente, luego de la clara confirmación del afecto predominante a través de la cadencia perfecta a LA mayor, la *peroratio* se inicia en la menor: *in affectibus* (nuevamente el do'' natural).

---

<sup>1</sup> Este ornamento suele tener un efecto enfático cuando se lo realiza sobre el tiempo y plañidero cuando antecede al tiempo fuerte (ver *supra* el análisis del *Lentement* de la *Troisième Suite* en re (menor/mayor), para flauta travesera y bajo continuo, Op. 1, París, 1717 de Pierre Danican Philidor. Para mayor abundancia ver el capítulo IV "Slide" en (Neumann, 1978)

La *peroratio in rebus* presenta dos digresiones; ambas pueden ser obviadas sin tornar ininteligible a las frases que las contienen. La primera de ellas con un carácter narrativo que apunta a MI mayor, coherente con la función de refrescar la memoria de la *peroratio in rebus* y la segunda introducida por una cadencia deceptiva al VI grado, que agrega una vacilación afectiva (*peroratio in affectibus*) a la claridad afirmativa de la cadencia a LA mayor, tonalidad principal de la pieza.

La ubicación de los afectos plañideros en todo el discurso parecieran atenuar el carácter optimista y afirmativo del afecto principal: casi como si se tratara de una *vanitas*<sup>2</sup> musical.

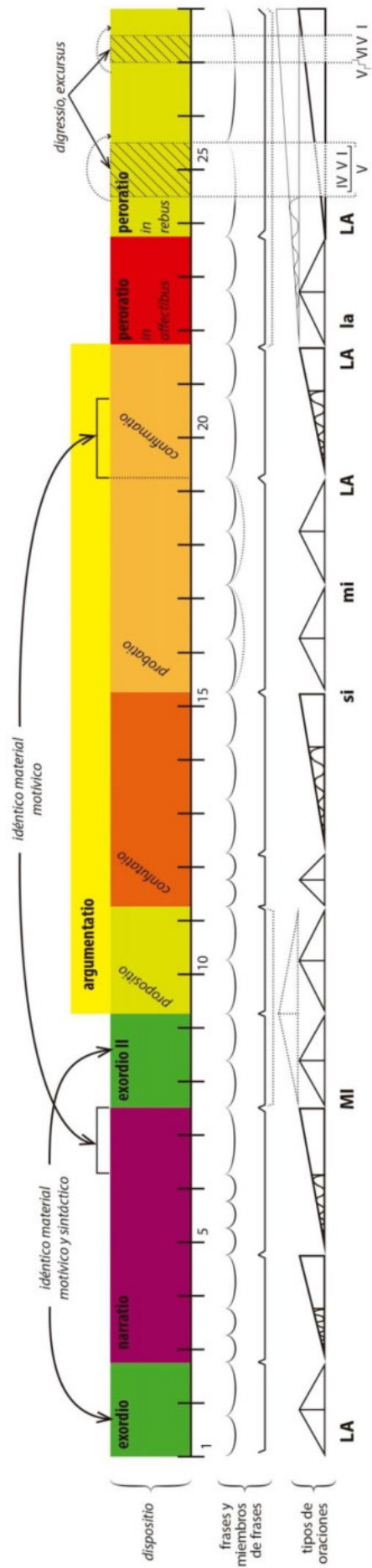
Figura 28:

*Dispositio* del 1<sup>er</sup> mov. *Adagio*, “*Sonate metodiche...*”, Libro I, N<sup>o</sup> 2, G. Ph. Telemann.

(página siguiente)

---

<sup>2</sup> El término designa un género pictórico relacionado a menudo con el de las naturalezas muertas. La denominación surge de un pasaje del Eclesiastés: “*Vanitas vanitatum omnia vanitas*” (“Vanidad de vanidades, todo es vanidad”), simbolizando la inutilidad de los placeres mundanos frente a la certeza de la muerte. Tópico barroco por excelencia.



### SONATA 3<sup>za</sup> en mi menor: 1er movimiento, Grave.

Aunque hacemos referencia aquí solo a aspectos de la *dispositio*, no es posible realizar este análisis, como ya señalamos, sin aludir también a las demás secciones de la *Ars rhetorica*. Debemos tener en cuenta principalmente el hecho de que la tonalidad de mi menor en este caso tematiza el afecto melancólico.

Reconocemos el *exordio* entre los compases 1 y 6.2, configurando una oración dividida en tres frases, con una entrada imitativa del bajo. Remitimos al Cap. V (*Elocutio*) en dónde realizamos un análisis más detallado de esta sección.

La *narratio* está constituida por dos oraciones. La primera de ellas es secuencial en *catabasis*, con dos términos cada uno de ellos con dos miembros de frase con estructura de antecedente/consecuente. Este tipo de planteo sintáctico refuerza la idea de *partitio* adecuada a la narración de los hechos. La segunda frase de tipo evolutivo, comienza con un segmento casi “estático” o circular en *noema*, donde la figura de *faux bourdon* planteada por los acordes en primera inversión ratifica el lamento. El desarrollo posterior de la oración es más complejo, con dos frases y una *digressio*. La primera de ellas presenta una nota repetida en la flauta mientras que acumula tensión sobre un bajo en movimiento hasta llegar a un punto culminante en c. 15.1. El *do#*'' (c. 15.3.2) origina la *digressio*. Recordemos que el recurso de *excursus* o *digressio*, según Quintiliano (2004, libro IV, cap. III), era apropiado para generar interés en una narración compleja o larga. Si omitimos la *digressio* el pasaje podría leerse de la siguiente manera (ve ejemplo 60):

Ejemplo 60: Pasaje sin *digressio* de la *narratio* (c. 14 y ss.), 1<sup>er</sup> mov. *Grave*, “*Sonate metodiche...*”, Libro I, N° 3, G. Ph. Telemann.



Observamos que de esta manera configura un segmento cadencial con la característica estructura de *hemiola*. Si consideramos la oposición melancólica citada más arriba, es interesante notar como esta *narratio* adquiere una estructura quiasmática con un segmento destinado a la moción de los afectos (los "lamentos" de cc. 11 a 13) enmarcado por dos segmentos "activos" con énfasis en las características "furiosas" del entusiasmo saturnino.

Este énfasis en la oposición podría hacer pensar que existe un proceso de enfrentamiento argumentativo. Sin embargo, la estructura inestable (secuencial, moduladora, asimétrica) de las frases analizadas señalan más bien una narración con exposición de pruebas relacionadas con la definición del afecto melancólico.

Encontramos a continuación una oración casi idéntica al *exordio* desde el punto de vista motivico, salvo por el hecho de que claramente se escucha en SOL mayor. Puede considerarse un segundo *exordio*<sup>3</sup> o, además compartir funciones de *propositio*, como ya vimos. Comienza entonces la sección de argumentación. Comprobaremos que la confrontación inherente a las secciones de *confutatio* y *confirmatio/probatio* se produce entre los dos aspectos contradictorios del afecto melancólico. La estructura sintáctica es compleja como lo amerita el tema a tratar. Podemos distinguir dos grandes oraciones evolutivas. La primera de ellas (c. 24.3 a c. 32.1), que podríamos denominar *confutatio I*, está conformada por dos frases con dos miembros respectivamente. Aquí el furor melancólico intenta imponerse a la depresión. En la primera frase de la oración (c. 24.3 a c. 28.2.1) los dos miembros configuran una progresión agitada en *anabasis* que tematizan el aspecto maníaco o exaltado del afecto, mientras que la segunda frase (c. 28.2.2 a 32.1) a pesar de comenzar con una *syncopatio*, se caracteriza por una *catabasis* de terceras cadenciando a sí menor, representando la calma luego del furor. Desde el punto de vista de la disposición sintáctica esta segunda frase posee una estructura simétrica de tipo antecedente/consecuente que refuerza el regreso a la depresión melancólica. La segunda oración (c. 32.2 a c. 44.2) también de estructura evolutiva, presenta un primer segmento secuencial entre c. 32.2 y c. 36.2 (quizás también podría considerarse como una oración *per se*) en *anabasis*. Ambas frases están construidas a partir de dos miembros de frase con la estructura antecedente/consecuente. El primero de ellos, retomando el material motivico exaltado del bajo en el *exordio*, es respondido por un consecuente depresivo. Hemos considerado a todo este segmento de oración con la función de *confutatio II*. A partir de allí comienza una extensa segunda parte de la oración evolutiva -la cual además incluye una *digressio*- que remite a la función de *probatio*. La oración concluye con una esperada cadencia a sí menor.

La sección final de *peroratio* es también una larga oración evolutiva. La primera frase de la misma, de estructura repetitiva, retoma textualmente el material motivico de los

---

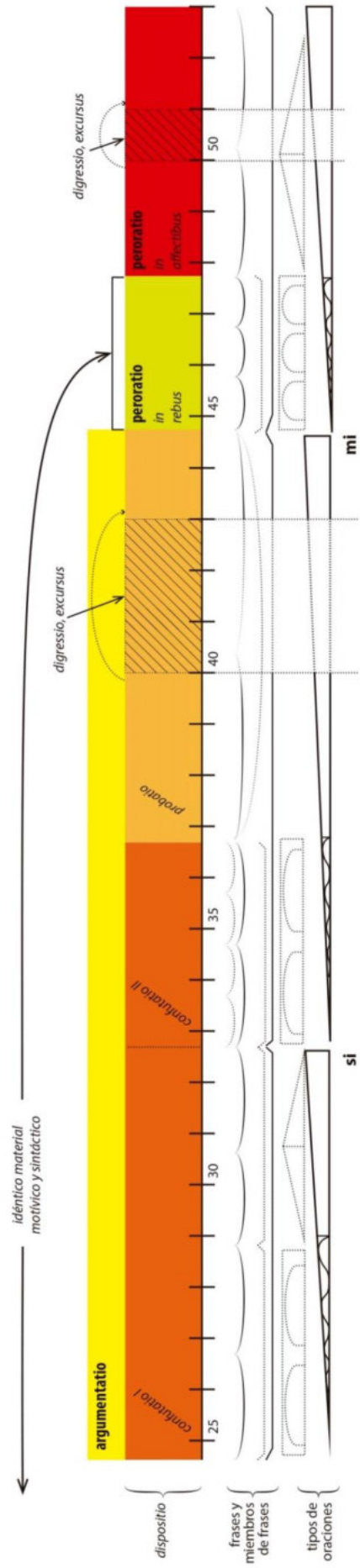
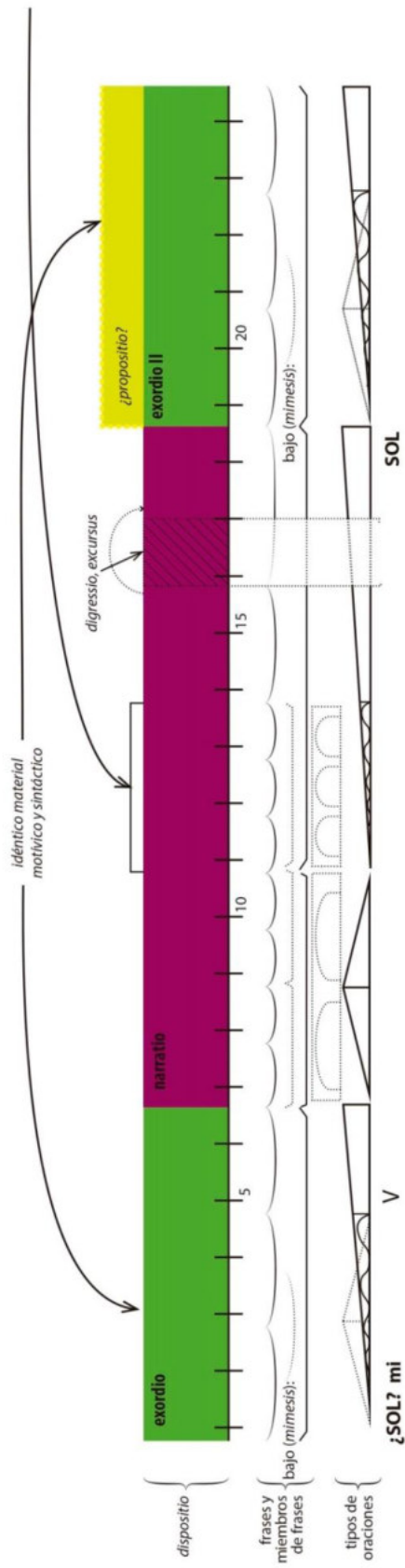
<sup>3</sup> Quintiliano (2004, libro IV, cap. I) nos dice que es posible insertar un nuevo exordio entre *narratio* y *argumentatio* cuando los temas son lo suficientemente complejos, de manera de refrescar la memoria y atraer nuevamente la atención.

lamentos en *fabordon* de la *narratio*, si bien ahora en la tonalidad principal por lo cual la identificamos con la función de *peroratio in rebus*. La segunda frase de la misma parece retomar el motivo de repetición que encontramos en cc. 14/15, pero esta vez desplegando un acorde tenso de novena de manera descendente que finalmente se calma alcanzando la tónica por descenso en grado conjunto. Podría considerarse un último estertor del furor saturnino, por ello la frase cumple la función de *peroratio in affectibus*.

Figura 29:

*Dispositio* del 1<sup>er</sup> mov. *Grave*, “*Sonate metodiche...*”, Libro I, N° 3, G. Ph. Telemann.

(página siguiente)



## SONATA 4<sup>ta</sup> en RE mayor: 1<sup>er</sup> movimiento, *Andante*.

La *dispositio* de esta sonata presenta con una complejidad mayor. El uso en la melodía de motivos recurrentes durante todo el movimiento (ver correlaciones en la figura 30) y un uso de éstos casi como si se tratara de un *ostinato* en el bajo, otorga a la pieza una cierta uniformidad temática que se relaciona con el afecto seguro y afirmativo de la tonalidad. Sin embargo, en la versión ornamentada, que no analizaremos aquí, esta recurrencia resulta atenuada por medio de adornos constantemente variados y elaborados. El movimiento andante está logrado a partir de una continuidad de corcheas en el bajo alternando con silencios. Las voces se complementan para lograr un continuo caminar de las corcheas y los motivos puntillados anacrúsicos.

El *exordio* consta de dos oraciones. La primera periódica, con una simetría destacada por una *abruptio* que desemboca en el único silencio que comparten ambas voces en toda la pieza (c. 1.4.1). La segunda oración comienza con un planteo secuencial pero desemboca en un miembro de frase cadencial, lo cual adiciona a la secuencia la estructura de las oraciones evolutivas. No obstante entendamos que el afecto principal de la pieza es afirmativo, aseverativo, casi como si se estuviera exponiendo un dogma, encontramos dos elementos en el *exordio* que contradicen en algo esta interpretación. En primer lugar, si bien la pieza comienza en RE mayor, lo hace sólo en la anacrusa, ya que en el primer tiempo fuerte se escucha si menor, el sexto grado de la tonalidad. Este rasgo de *insinuatio* ablanda un poco el carácter aseverativo o normativo del discurso. En segundo lugar, el mencionado silencio en todas las voces (*aposiopesis*, *reticencia*) luego de la *abruptio* señala un corte en la regularidad de corcheas del andante que puede implicar duda o espera, con la finalidad de que el receptor haya captado convenientemente lo que se pretende decir. Ese recurso está reforzado por la estructura sintáctica simétrica de la oración y no se repetirá más en el resto del movimiento: las veces en que el material motivico es similar, el bajo “rellena” el silencio con su participación (c 16.4.1, c. 22.2.1). Claramente aquí la estructura sintáctica refuerza el contenido. Es por esta suerte de aseveración dogmática del primer planteo (la segunda frase de la primera oración del *exordio* parece una enumeración, como cuando señalamos ítems tomándonos un dedo de la mano por vez). Sumado a esto, pareciera que la *narratio* ha comenzado antes de la primera cadencia explícita a la tonalidad principal (c. 5.1) a causa de la estructura secuencial de la segunda oración del *exordio*, con la correspondiente partición en términos. Sin embargo consideramos que esta elección de la estructura sintáctica del *exordio* se debe a que el



afecto principal del discurso está más relacionado con la función del *docere*, como si se tratara de un sermón admonitorio.

La *narratio* comienza entonces en c. 5.2.1, con el motivo anacrúsico introducido por el bajo. La estructura sintáctica de esta sección está caracterizada por secuencias (*gradatio*) que se completan como oración evolutiva. Esta estructura remite a la *partitio*: uno de los recursos que el *Ars* emplea en narraciones largas o complejas. El objetivo es informar, adoctrinar (*docere*). Este objetivo se cumple a través de la constante *mimesis* entre el bajo y la melodía principal y además por la recurrencia motívica. El último miembro de frase de la primera oración de la *narratio* (c. 7.3.2 a c. 8.1), presenta un cambio motívico contrastante: se abandona el puntillo y los grupos de dos semicorcheas ligadas (con *anticipatio*) remiten a un afecto plañidero<sup>4</sup>; el cual desemboca en un tiempo fuerte bordado (una suerte de *battément* más enfático). Esto da lugar a un *excursus* o *digressio* (c. 8.2<sup>5</sup> a c. 9.1) donde se insiste en repetir aún dos veces más este énfasis. Si obviamos este *excursus*, la estructura sintáctica se conserva. La oración final de la *narratio* es similar a la segunda oración del *exordio* pero transportada a LA mayor (ver figura 30).

Comienza ahora la sección de la argumentación. Consideramos *propositio* a la primera oración, ya que recuerda a la enumeración de la segunda frase de la primera oración del *exordio* (ver *supra*) y desemboca en la dominante de mi, tonalidad que, como veremos en la oración siguiente, es menor. Tanto la oración de la *propositio* como la siguiente *confutatio*, son secuenciales y podrían configurar una estructura mayor periódica (ver figura 30). Esta identificación sintáctica refuerza la oposición causada por los elementos que se refutan (insistencia en el *do*'' natural, tercera de la tonalidad de la menor y el *re*'' natural, tercera de la tonalidad de si menor). Es notorio que la oración principal de la refutación tenga una estructura sintáctica periódica idéntica a la del *exordio*, incluyendo el mismo material motívico de la primera frase, pero esta vez en mi menor: tonalidad que alude al afecto melancólico, absolutamente contrastante con el afecto principal de la pieza. En la siguiente oración (c. 19.4.2 a c. 21.1) de tipo evolutivo comienza la *probatio*, con un retorno a LA mayor que se transformará en dominante de RE mayor y a un afecto aseverativo. La siguiente oración, *confirmatio*, recupera la estructura sintáctica simétrica del *exordio* y su material motívico, cadenciando claramente a RE mayor. Encontramos ahora una nueva refutación (*confutatio II*) dividida en dos oraciones periódicas que juntas

---

<sup>4</sup> Cf. por ejemplo con los motivos de violas da gamba y flautas dulces en la Sonatina inicial de la cantata BWV 106, *Actus tragicus* de Johann Sebastian Bach.

<sup>5</sup> El bajo comienza antes en 8.1.2.

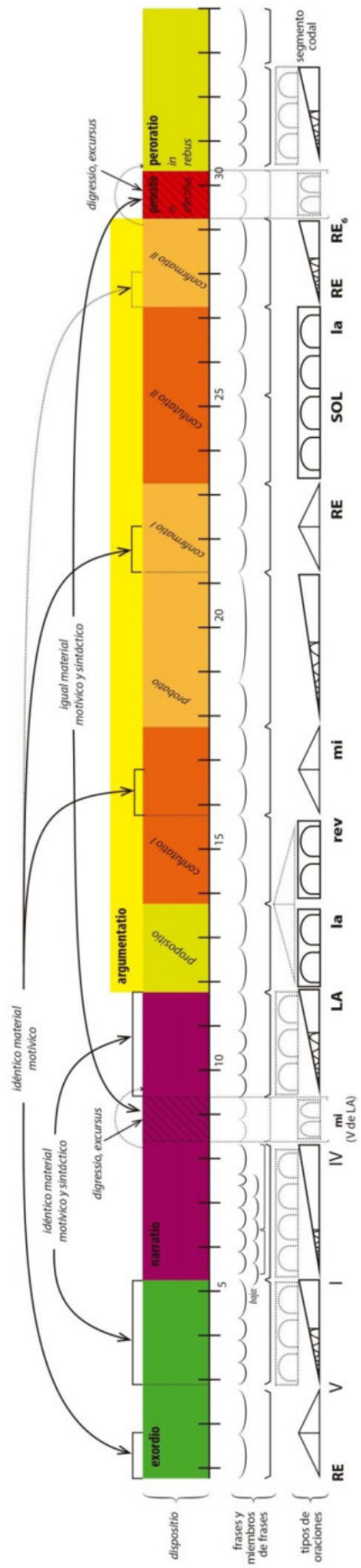
conforman una gran secuencia. Los elementos que aportan a la refutación son por un lado la tonalidad con sus referentes melódicos: nuevamente *do*'' natural (esta vez como séptima de re) y *re*'' natural (esta vez como séptima de mi). Por otra parte aparece de nuevo el motivo de semicorcheas ligadas de a pares, esta vez en grupos de terceras (*congerie*). A continuación, la *confirmatio II* retorna a RE mayor con motivos similares a los del *exordio* y a los de las frases enumerativas, en una oración que comienza haciéndonos suponer que será simétrica, sin embargo resulta una estructura evolutiva. Lo que modifica la sintaxis esperada es la aparición del motivo contrastante plañidero (semicorcheas descendente ligadas de a dos con anticipatio) de la *narratio*, que desemboca también en una nueva *digressio*, similar a la ya analizada. Por lo tanto, la función recapitulativa de la *confirmatio* se mezcla a su vez con su propia oposición y con una insistencia en el énfasis sobre el primer tiempo de la *digressio*, la cual, por su rol de acudir a los afectos podemos considerarla como una *peroratio in affectibus*. Nuevamente se produce una conjugación entre el final de una sección y el comienzo de otra, al igual que sucedía en la conclusión de la *narratio*.

La oración final evolutiva recapitula la segunda oración del *exordio* en un claro cierre a RE mayor, constituyendo entonces la *peroratio in rebus*. Existe, luego de la cadencia, un breve segmento codal.

Figura 30:

*Dispositio* del 1<sup>er</sup> mov. *Andante*, “*Sonate metodiche...*”, Libro I, N° 4, G. Ph. Telemann.

(página siguiente)



## SONATA 5<sup>ta</sup> en la menor: 1<sup>er</sup> movimiento, Largo.

La disposición del presente *Largo* también resulta de una gran complejidad. A diferencia del movimiento analizado anteriormente, esta dificultad surge de una relación especial entre sintaxis y afecto. Si bien la pieza responde al género de *Siciliana*, por lo que, según las diferentes autoridades, debería tratarse de una melodía sencilla por aludir a la música de los pastores sicilianos, es en cambio especialmente patética. Este patetismo está logrado a partir de cambios súbitos de afecto y sobretodo de resoluciones inesperadas (eludidas, abortadas o ampliadas) de estructuras sintácticas claras. No podemos evitar entonces relacionar la *dispositio* con la *elocutio*, describiendo algunos tropos esenciales para configurar formalmente el discurso. Describiremos entonces las figuras que generan una *dispositio* particular.

En primer lugar, nos referiremos especialmente a la figura de *ellipsis*<sup>6</sup>, tal como la describen Johann Adolf Scheibe (*Der critische Musicus*, Leipzig, 1745) y Johann Nikolaus Forkel (*Allgemeine Geschichte der Musik*, Göttingen, 1788). Al respecto dice Scheibe:

La siguiente figura es la ocultación o *ellipsis*, o interrupción de un pasaje que solamente se inicia pero que no se finaliza completamente. Sucede de dos maneras. En primer lugar, se puede salir repentinamente y permanecer en silencio en el medio de un pasaje con una emoción vehemente. O se puede alterar el final esperado de un pasaje y continuar con un acorde inesperado y completamente extraño. A este segundo método los compositores lo llaman evadir la cadencia. Cuanto más vehemente es el afecto, más extraño deberá ser el acorde que altera la cadencia esperada. La primera forma de esta figura es la más agradable y, a causa del silencio abrupto y de la interrupción del pasaje entero, requiere gran habilidad, imaginación y energía tanto en la melodía como en la armonía. Scheibe, *Der critischer Musicus*. En (Bartel, 1997, p. 250), el subrayado es nuestro.

Por su parte, Forkel argumenta:

Una forma notable de expresar un sentimiento sucede cuando su expresión se suspende e interrumpe súbitamente luego de un gradual y constantemente redoblado desarrollo. Esta figura se llama *ellipsis*. El artificio expresado por este recurso debe buscar iluminar el camino de los afectos, por así decir. Esto puede lograrse por medio de dos métodos: primero, cuando se interrumpe inesperadamente un pasaje gradualmente intensificado que ha crecido hasta alcanzar una gran vehemencia, sólo para reanudarlo de nuevo y continuar con una idea completamente alterada [...] Segundo, sucede cuando pasaje intensificado gradualmente de

---

<sup>6</sup> Ver más adelante otras implicancias de la figura de *ellipsis* en el análisis del exordio de la sonata en mi menor BWV 1034 de J. S. Bach en el Cap. V.

la misma manera avanza hasta una, así denominada, cadencia evitada, y de este modo rompe el hilo de las modulaciones [...]. Cuánto más intenso sea el sentimiento que se interrumpe abruptamente, también más extraña y remota debe ser la cadencia con la cual se reemplaza a la esperada. Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik, Göttingen*. En (Bartel, 1997, p. 250), el subrayado es nuestro.

Ambos autores coinciden en que la figura de *ellipsis* implica una interrupción inesperada de un segmento sintáctico desembocando en un silencio. También afirman que otra posibilidad de *ellipsis* implica una cadencia evitada o rota que provoca un “sobresalto” en el fluir normal del discurso. En ambos casos las expectativas del oyente se frustran y el objetivo de la figura es producir un cambio patético de afectos. Es evidente la implicancia sintáctica del procedimiento. En el movimiento analizado observamos claramente este último tipo de *ellipsis* en c. 11.2, donde debiera escucharse DO mayor, se escucha LA mayor con séptima; en c. 13.2, donde debiera escucharse re menor, se escucha SI mayor con séptima y en c. 34.2, donde debiera escucharse la menor se escucha re menor en primera inversión. El primer caso de *ellipsis* que da lugar a un silencio lo podemos observar en c. 36.2, en donde la flauta se interrumpe y solamente se escucha la resolución del bajo. Este rasgo afectivo refuerza el carácter de *peroratio in affectibus* del segmento (también aportan al mismo fin la extensa digressio y el VI grado bemolizado en c. 37.2), mientras que la recurrencia motívica define el carácter de *peroratio in rebus*. Intentamos reflejar esta doble función y su importancia relativa en el gráfico.

Por otra parte, estas interrupciones dan lugar a la figura que Mattheson (1739) denomina *apostrophe* (en Lenneberg, 1958, p. 198) relacionada también con las figuras de *parenthesis* y *prosopopeia*<sup>7</sup>. En la retórica textual, la figura refiere a un cambio de interlocutor en el discurso. Mattheson la relaciona con un segmento en otro centro tonal introducido por una alteración. En el *Largo*, las alteraciones debidas a las *ellipsis* dan origen a nuevos segmentos sintácticos que llevan el discurso a ampliarse en *apostrophes*: frases intensificadoras del afecto (ver compases indicados *supra*).

También las cuatro digresiones analizadas (ver figura 31) extienden el discurso por sobre lo esperado. Este recurso sintáctico también genera una consecuencia afectiva.

En síntesis, las modificaciones de la *dispositio* descriptas otorgan patetismo a un género melódico aparentemente simple por definición<sup>8</sup>. Para la iconología musical barroca,

---

<sup>7</sup> Cf. cap. V

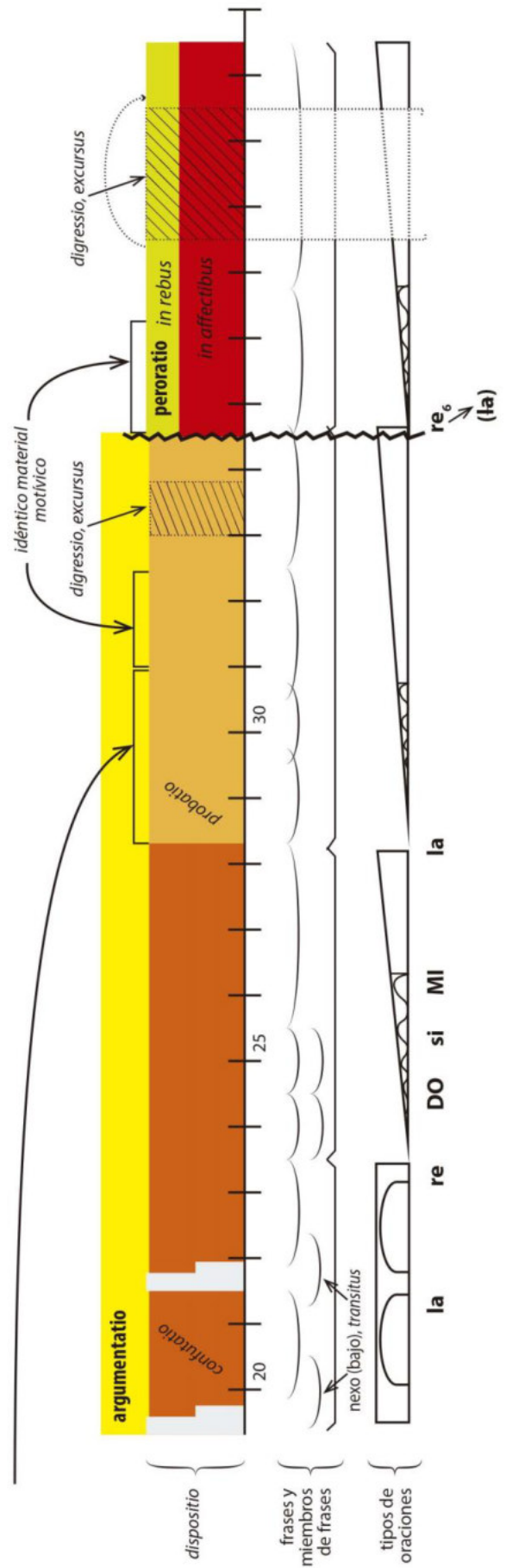
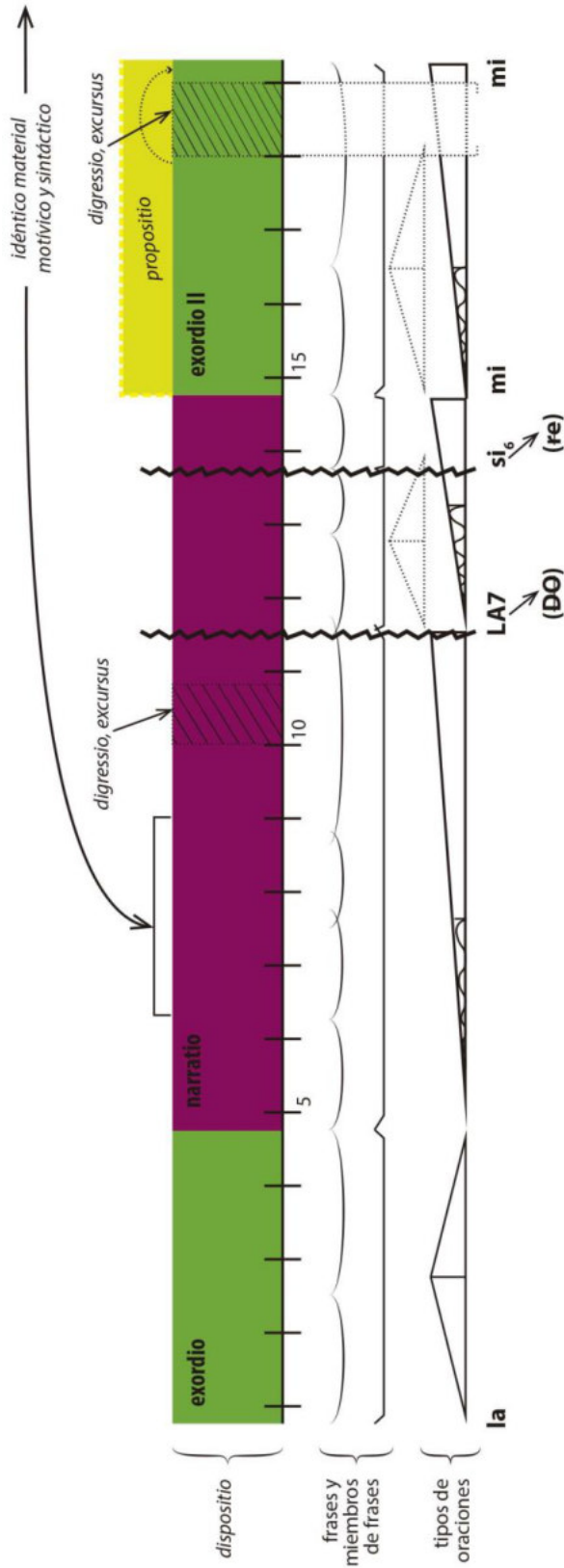
<sup>8</sup> De hecho, la ornamentación propuesta por Telemann, que no analizamos aquí, evita adornos elaborados o con excesiva disminución. Por el contrario utiliza fundamentalmente ornamentos esenciales, tal como lo indica Quantz para la ejecución de la *Siciliana* en el “*Versuch*” (Quantz, 1752).

como ya señalamos, la *Siciliana* alude a la pureza y simplicidad de la vida pastoril. Se trata del antiguo tópico del *Beatus ille*. En este caso, podríamos aventurar que el *Largo* hace referencia a un pastor que relata nostálgicamente sus penas de amor.

Figura 31:

*Dispositio* del 1<sup>er</sup> mov. *Largo*, “*Sonate metodiche...*”, Libro I, N° 5, G. Ph. Telemann.

(página siguiente)



## SONATA 6<sup>ta</sup> en SOL mayor: 1<sup>er</sup> movimiento, *Cantabile*.

Encontramos en este movimiento una *dispositio* clara, aunque con un cierto grado de complejidad por haber sido elaborada a partir de la combinación de diferentes motivos. El *Ars combinatoria* le permite a Telemann presentar motivos ya escuchados pero cumpliendo una diferente función formal, con modificaciones de acuerdo al afecto pertinente. El afecto predominante de la pieza se corresponde con lo que la mayoría de las fuentes afirman respecto a lo que la tonalidad de sol mayor representa: “ternura”, “alegría si bien dulce”, “idílica”. Schubart llega a decir que representa el “reconocimiento de una amistad sincera y un amor fiel” (Charles Friedrich Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Viena, 1806, en Steblin, 1981, p. 274). En este sentido, el primer motivo, señalado en el gráfico como motivo **a**, recuerda también otra famosa pieza del repertorio flautístico: la Sonata en trío para flauta, violín y bajo continuo BWV 1038 de Johann Sebastian Bach (atribuida), que expone un afecto similar.

El *exordio* está configurado por una oración periódica, con una simetría del tipo antecedente/consecuente en sus frases. La primera frase de la oración, aquí identificada como motivo **a**, está caracterizada por el ascenso escalar, la anticipación y el final suspensivo. La estructura sintáctica del *exordio* aparece también en la *propositio* (c. 7.2.2 a c. 9.1), con un motivo modificado que denominamos **a'** y en la *confirmatio* (c. 15.3 a c. 17.1), con el motivo **a** en su primera versión y cuya segunda frase concluye en una cadencia completa a la tonalidad principal de SOL mayor.

La *narratio* comienza con una oración evolutiva, cuya primera parte es claramente secuencial: c. 2.4.2 a c. 4.3 (*gradatio* en *anabasis*). Caracteriza a esta secuencia un acorde quebrado que denominamos motivo **b**. El mismo motivo, ligeramente modificado, aparece también de forma secuencial (*gradatio* en *anabasis*) en la primera oración de la *confutatio* (c. 9.2.2 a c. 11.3), en una relación con la *propositio* precedente similar a la planteada previamente entre *exordio* y *narratio*; aparece luego en la segunda oración de la *confutatio* combinándose con el final del motivo **a**, que indicamos como **a + b**, en una secuencia esta vez descendente (*gradatio* en *catabasis*) y finalmente, las dos versiones del motivo **b** aparecen también en la *peroratio in rebus* (c. 19.2.2 a 21.2), nuevamente como *gradatio* en *anabasis*. Entre la *confirmatio* (motivo **a**) y la *peroratio in rebus* (motivo **b**) aparece intercalada una oración periódica cuya frase repetida concluye con un final suspensivo, características ambas del *exordio*, pero ahora en sol menor, tonalidad afectivamente muy alejada de la principal. Esta oración constituye la *peroratio in affectibus*, la cual queda



resaltada además por interrumpir la sucesión esperada entre los motivos *a* y *b*, percibiéndose como una suerte de intercalación.

Como observamos, aquí el *Ars combinatoria* permite a Telemann organizar el discurso con elementos motivicos discretos, efectuando las modificaciones necesarias (*paronomasia*<sup>9</sup>) para que cumplan con la función formal adecuada. Este procedimiento recuerda el análisis que Mattheson realiza sobre el aria de Marcello para explicar los aspectos principales de la *dispositio*.

Es interesante observar también desde el punto de vista de la disposición, las digresiones intercaladas, en especial las que aparecen imbricándose en la *peroratio in rebus*, originadas en sendas *ellipsis*: en c. 21.3, en donde se escucha *mi menor* en lugar del *SOL mayor* esperado y en c. 23.3, en donde se escucha *DO mayor* en lugar de *SOL mayor*. Estas digresiones alargan considerablemente la *peroratio in rebus*, con una elaboración que refuerza los componentes narrativos del discurso justo en el momento de su conclusión.

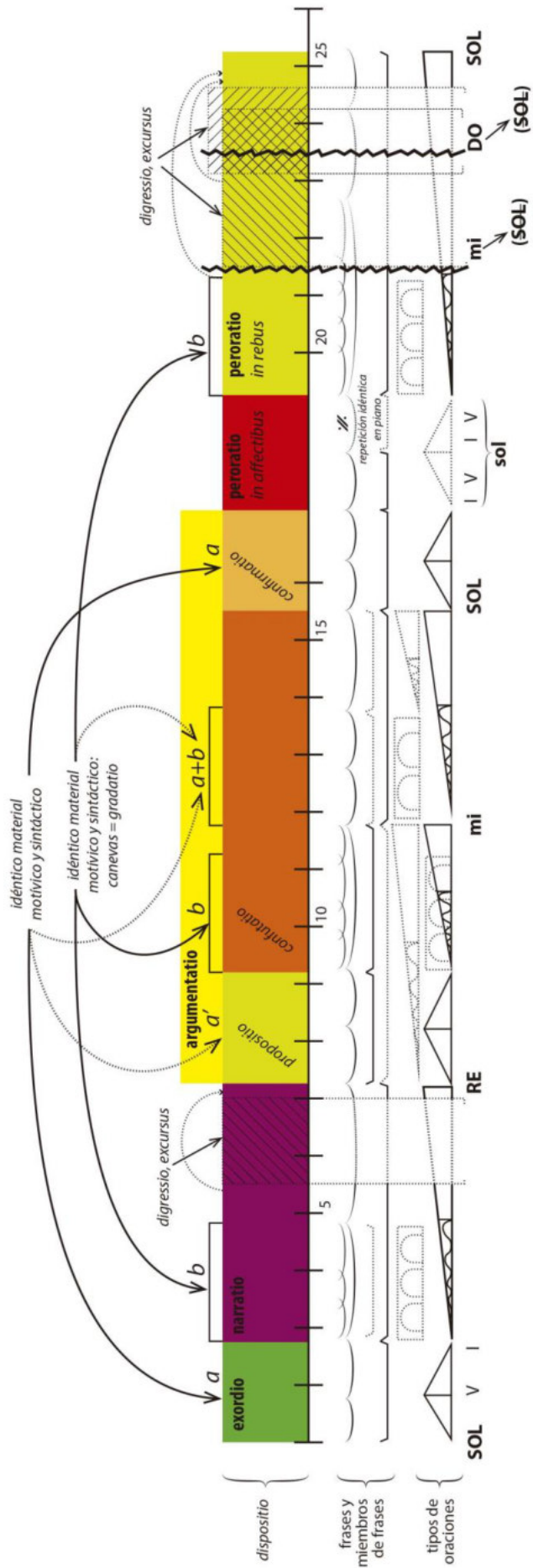
Figura 32:

*Dispositio* del 1<sup>er</sup> mov. *Cantabile*, “*Sonate metodiche...*”, Libro I, N° 6, G. Ph. Telemann.

(página siguiente)

---

<sup>9</sup> Ver *supra* el análisis de la *confutatio* del Aria *Seele, deine Specereien sollen nicht mehr Myrrhen sein*, para soprano con *flauto traverso* obligato del Oratorio de Pascua (*Kommt, eilet und lauffet, ihr flüchtigen Füße*), versión de 1748/9, BWV 249 de Johann Sebastian Bach



**8.6 G. PH. TELEMANN: “Continuation/des/Sonates Methodiques,/à/Flûte traverse/ou à/Violon,/avec/la Basse chifrée, [...] á Hambourg,/ce 12.me de Nov./1732”.**

SONATA prima en si menor: 1<sup>er</sup> movimiento, Siciliana.

La presente *Siciliana* recuerda los aspectos ya analizados en el *Largo* de la Sonata 5<sup>ta</sup> en la menor de la primera colección de Sonatas Metódicas. Si bien menos patética que el *Largo* de dicha sonata, esta *Siciliana* alude también a una canción de amor pastoril nostálgica, con algunos segmentos más apasionados. No obstante, predomina la calma y cierta sencillez propia del género, reflejada también en los adornos -fundamentalmente esenciales- suministrados por Telemann para la versión ornamentada.

El *exordio* se presenta simplemente con una oración periódica del tipo antecedente/consecuente. La misma estructura sintáctica aparece en la primera oración de la *narratio* (segunda oración de la pieza), lo cual crea expectativas para que la tercera oración de la *Siciliana* también posea la misma configuración. De hecho, la primera frase (antecedente) de esta oración posee un ritmo similar a su homóloga de la oración anterior y una melodía con un diseño complementario, sin embargo finaliza en *abruptio*<sup>10</sup> (c. 5.4) originando un silencio en todas las voces (*aposiopesis*). Esta combinación de *abruptio* mas *aposiopesis* aparecerá varias veces a lo largo de la *Siciliana* (c. 7.4, c. 13.2 y c. 15.4) constituyendo los raptos pasionales a los que nos referíamos previamente. La calma nostálgica general del discurso es interrumpida bruscamente por estas detenciones, o las mismas se encuentran como punto culminante de una *gradatio* que acumula tensión.

También encontramos dos *ellipsis*: c. 6.3 donde se escucha SOL mayor en primera inversión en lugar de RE mayor y c. 12.3 donde se escucha mi menor en primera inversión en lugar de si menor. Ambas *ellipsis* darán lugar a sendas digresiones que amplían la estructura sintáctica, configurando así una oración evolutiva que frustra la fuerte expectativa de una oración periódica.

Notoriamente la sección de la argumentación comienza directamente con la *confutatio*<sup>11</sup>, con una oración simétrica pero secuencial (*gradatio* en *catabasis*). La confutación se realiza a través de la tonalidad y también de la inversión (*hyperbole*) y tipo de intervalo (sexta menor: *exclamatio*) de arriba a los segundos tiempos de ambas frases.

---

<sup>10</sup> Telemann además sugiere una *actio* particular para esta figura colocando el trazo vertical “” que indica una nota corta o destacada, tanto en la versión llana como en la ornamentada.

<sup>11</sup> Aunque también podríamos decir que, desde el punto de vista motivico, esta oración podría funcionar simultáneamente como *propositio*

A continuación se desemboca inmediatamente en la *confirmatio*. La oración de la *confirmatio* es idéntica al *exordio* con un final modificado para cadenciar a la tónica, el cual es frustrado por la *ellipsis* y la *digressio*.

En la *peroratio in affectibus* (cc. 14 y 15) encontramos a la voz principal emitiendo un pedal de notas aisladas en cada uno de los tiempos del compás<sup>12</sup> (¿lamentos, ayes?) mientras el bajo cobra protagonismo con una melodía descendente (*gradatio* en *catabasis*) con el motivo de pie crético característico de la Siciliana, el cual por otra parte encabeza el *exordio*. La segunda frase de esta oración final (c. 15) es idéntica a la que conformaba la *digressio* anterior (*gradatio* en *anabasis*) que culminaba en la *abruptio*. La última frase concluye en la tan esperada cadencia a la tonalidad principal, constituyendo la *peroratio in rebus*.

Al observar las concordancias motivicas y sintácticas de toda la pieza (ver figura 33) confirmamos el carácter de sencillez nostálgica de esta especie de canción, que presenta raptos apasionados, nunca muy pronunciados, con desvíos y vacilaciones en el discurrir del discurso. Un arcádico pastor relatándonos sus penas de amor.

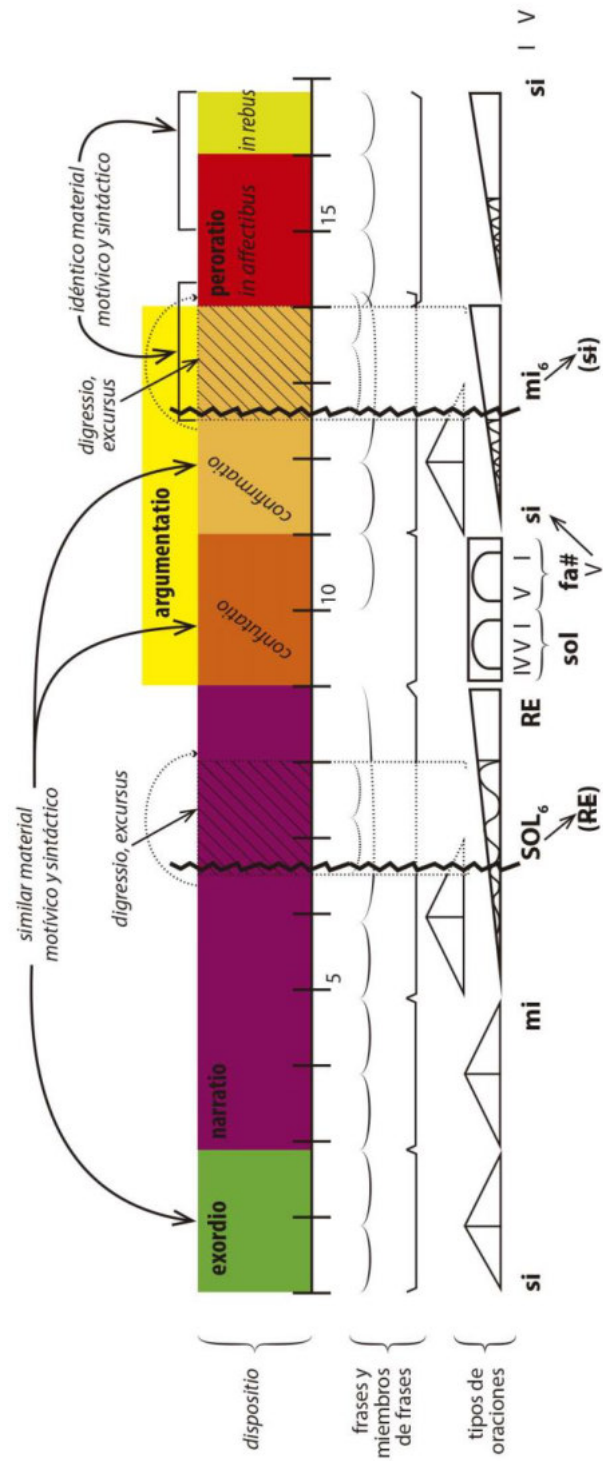
Figura 33:

*Dispositio* del 1<sup>er</sup> mov. *Siciliana*, “*Sonate metodiche...*”, Libro II, N° 1, G. Ph. Telemann.

(página siguiente)

---

<sup>12</sup> Nuevamente Telemann indica una *actio*, escribiendo estas notas como negra y silencio de corchea en lugar de negra con puntillo y proponiendo un eco con las dinámicas *forte* y *piano*.



SONATA seconda en do menor: 2<sup>do</sup> movimiento, Adagio.

La *Sonata seconda* presenta la particularidad de que el movimiento al que Telemann agrega la ornamentación no es el primero sino el segundo. Se trata entonces de un movimiento corto que no cumple la función de *exordio* dentro de la disposición general de la Sonata.

También aquí los motivos son elaborados (*paronomasia*) para cumplir las funciones de las distintas secciones del discurso. Las frases iniciales del *exordio*, la *propositio* y la *confirmatio* presentan idéntico material motivico (ver figura 34). Las segundas frases de dichas secciones son casi idénticas también. Las tres secciones están integradas por oraciones de tipo periódico, lo cual destaca el desvío que se produce por la *digressio* al final de la *propositio* (c. 6.4). Este *excursus* surge de una suerte de *ellipsis*: la oración periódica de la *propositio* se dirige a una cadencia a MIB mayor, pero en lugar de finalizar en la tónica lo hace en un acorde en primera inversión, lo cual le quita contundencia. El *mib*'' de la flauta es inmediatamente transformado en *mi*'' *natural*. Siguiendo a Mattheson podemos considerar que la *digressio* es además un *apostrophe*, es decir un cambio de interlocutor.

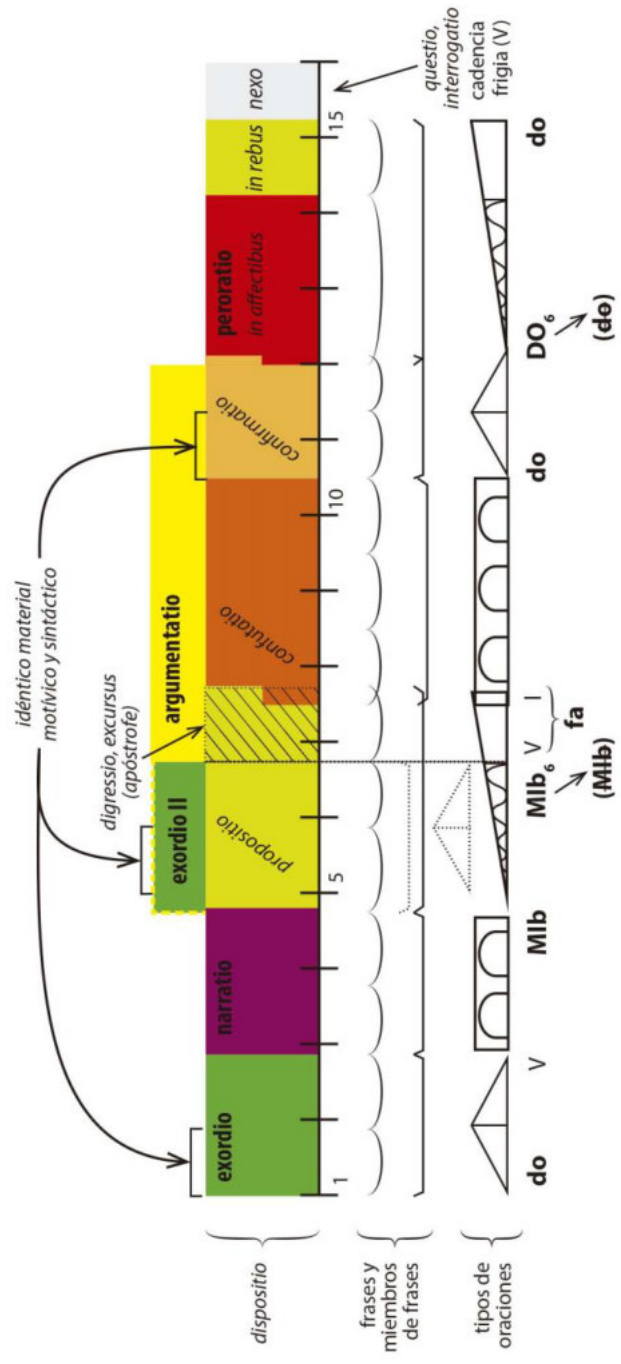
La *narratio* presenta una oración secuencial con dos términos descendentes (*gradatio* en *catabasis*), lo cual condice con la partición explicativa propia de la función de la sección. La *confutatio* también está integrada por una oración secuencial pero esta vez con tres frases descendentes, en una especie de diálogo imbricado con el bajo. Si bien el motivo de dichas frases es una derivación de la segunda frase de la *propositio* (que a su vez proviene por *paronomasia* de la segunda frase del *exordio*), la sintaxis en secuencia destaca por inestable (además de ser tonalmente traslativa) frente a la simetría fuerte presente en las oraciones del *exordio*, *propositio* y *confirmatio*. Este contraste entre la confutación y las secciones afirmativas del discurso, nos informa acerca del afecto principal del movimiento. La tonalidad de do menor para Mattheson (1713) nos habla de duelo y temas sombríos (en Steblin, 1981, p. 227). Es evidente el carácter serio y solemne de la pieza, con predominancia de un discurso grave y formal, casi como si el hablante fuera un personaje noble o aristocrático. Ya vimos cómo las oraciones secuenciales podrían estar contradiciendo este afecto. La *peroratio* se inicia también con una suerte de *ellipsis* en donde se escucha el acorde de DO mayor en primera inversión, aunque se esperaba una cadencia perfecta a do menor en posición fundamental. Este desvío convierte el epílogo en *peroratio in affectibus*. Ambas voces presentan un ascenso sostenido

(*anabasis*). La flauta procede, además, con *ligaturae* (*syncopationes*) encadenadas y cromáticas (*pathopoeia*). Este breve raptó de pasión también contrasta con el afecto predominante. Es inmediatamente equilibrado con la segunda frase de la *peroratio* que posee el mismo material motivico de la frase final de la *confirmatio*, pero esta vez completa la cadencia perfecta a do menor. Luego del final del discurso, se escucha aún un nexo sobre una cadencia frigia a la dominante que invita a la improvisación de una breve *cadenza* final. Terminamos entonces en una *interrogatio* melancólica, como si el personaje serio, luego de explayar sus temas con gravedad al público, hablara ahora para sí mismo.

Figura 34:

*Dispositio* del 2<sup>do</sup> mov. *Adagio*, “*Sonate metodiche...*”, Libro II, N° 2, G. Ph. Telemann.

(página siguiente)





### SONATA terza en MI mayor: 1<sup>er</sup> movimiento, *Andante*.

El afecto predominante del movimiento coincide con las principales características de la tonalidad de MI mayor que describen los teóricos contemporáneos. Algunos de sus adjetivos la presentan como “alegre, ruidosa, peleadora, vocinglera, grandiosa, magnificante” (Steblin, 1981, p. 252 y ss.). Podríamos imaginar el discurso de un general victorioso, pero a la vez algo ridículo, quizás retomando el antiguo tópico del *miles gloriosus* (el soldado fanfarrón) de la tradición de las comedias latinas. Este enfoque podría dar una explicación a las varias interrupciones del discurso a través de *ellipsis* y digresiones que parecerían atentar contra la coherencia y claridad del planteo enfático principal. También los segmentos dubitativos que encontramos en la *confutatio* y en la *peroratio in affectibus* aportan a la misma perspectiva. La *dispositio* entonces se complejiza a partir de los “escollos” sintácticos que se originan por las *ellipsis* y digresiones: Encontramos también digresiones dentro de otras digresiones (ver figura 35).

El *exordio* está construido con una oración evolutiva dividida en dos frases. El planteo sintáctico pareciera anunciar una oración periódica de tipo antecedente/consecuente, pero la segunda frase elude esta expectativa, alargando el segmento con miembros de frase repetidos. La primera frase presenta eficazmente el afecto principal a través de un motivo de nota repetida que acumula tensión (*epizeuxis* para Mattheson, o de manera más general: *anaphora* o *repetitio*) hasta concluir en un ascenso interrogativo. La segunda frase se dirige hacia el registro grave y pareciera dudar del énfasis afirmativo del inicio. El material sintáctico y motivico del *exordio* reaparece en la primera frase de la *narratio*, y textualmente como un segundo *exordio/propositio* (en la dominante) y como *confirmatio*. Esta disposición del material enmarca claramente la *dispositio*, evitando la posible confusión que podrían generar los recurrentes retrocesos y ampliaciones originados en las *ellipsis* y digresiones.

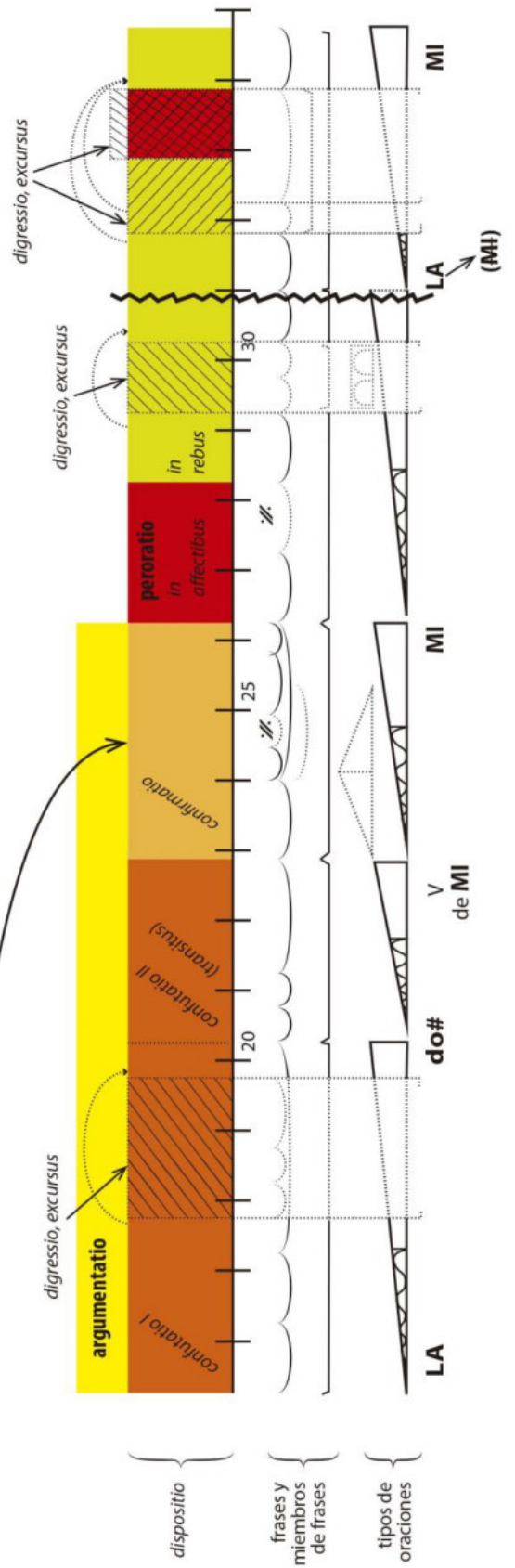
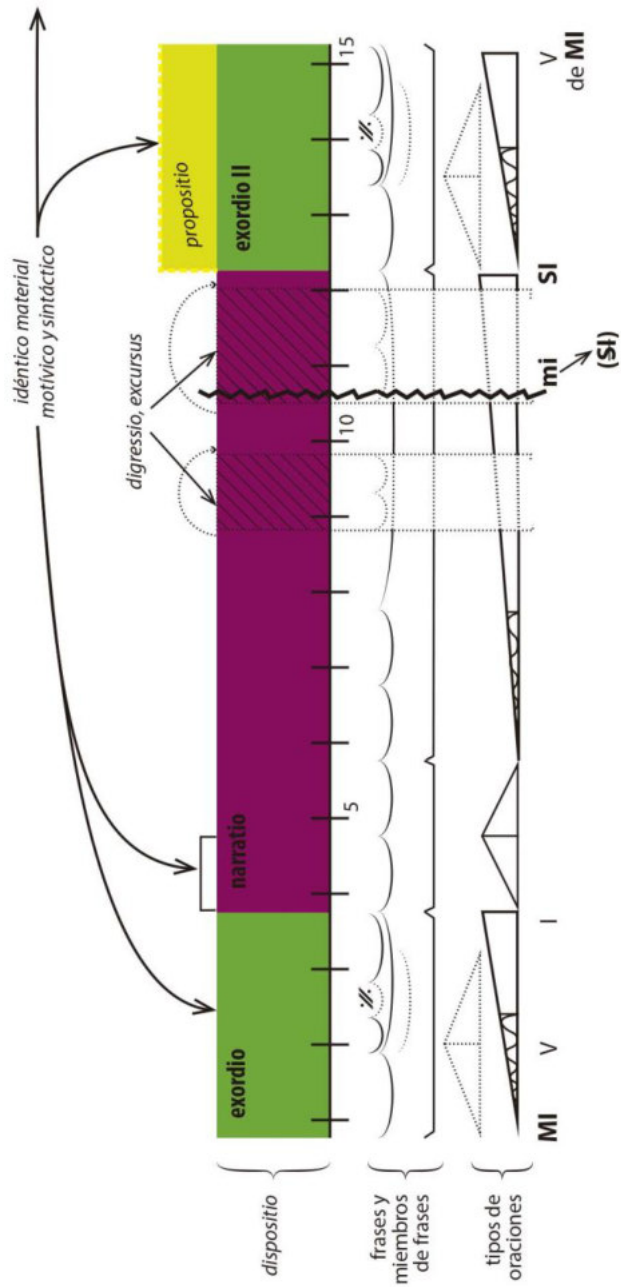
A fines del c. 8 aparece la primera *digressio*. Sin ella, la primera frase de la oración podría haber concluido en c. 8.4.1 y haber continuado con una segunda oración conclusiva desde c. 9.4.2 configurando así una oración periódica del tipo antecedente/consecuente. La *digressio* amplía la frase con repeticiones recurrentes que sugerirían un habla balbuceante. La oración concluye con una cadencia a SI mayor que es rota en su resolución por una *ellipsis* (c. 10.3): se escucha MI mayor donde se esperaba SI mayor. Los motivos coinciden con los de la primera frase del c. 8 pero con la dinámica indicada *piano*: se trata de una vuelta atrás en el discurso, una nueva *digressio*, otra vacilación, la cual finalmente es

conducida a la tan postergada cadencia a SI mayor en c. 12.1. El siguiente *excursus* se extiende entre c. 17.4 hasta c. 19.3. Nuevamente encontramos repeticiones vacilantes. En el caso de que se extrajera esta digresión, la oración evolutiva concluiría normalmente con la frase cadencial a do# menor. Luego de una confutación transitiva se escucha la *confirmatio* que, como ya señalamos, es similar al *exordio* con una pequeña ampliación de la segunda frase que lleva a un final masculino (c. 26.1) en lugar del final suspensivo original. La peroración comienza *in affectibus* retomando material de la *confutatio*, con una oración de tipo evolutivo que queda trunca debido a una *ellipsis* en c. 31.1: donde debiera haber finalizado en MI mayor se escucha en realidad LA mayor. Nuevamente se trata de una vuelta atrás en el discurso, retomando la frase del c. 28.2.2. Previamente ocurrió una intercalación de una *digressio* entre c. 29.2.2 y c. 30.2.1, con nuevas repeticiones vacilantes. A continuación aparecen dos nuevos *excursus*, uno dentro del otro (ver figura 35). El primer *excursus* posibilita extraer todo el segmento desde 31.4 y retomar el discurso en 33.4. También se podría extraer la *digressio* desde 32.4.2 y retomar el discurso en 33.4.2. La pieza concluye enfáticamente en MI mayor. Telemann anota especialmente la nota final como negra en lugar de la blanca que completaría el compás, sugiriendo así una *actio* adecuada al retomado afecto principal.

Figura 35:

*Dispositio* del 1<sup>er</sup> mov. *Andante*, “*Sonate metodiche...*”, Libro II, N° 3, G. Ph. Telemann.

(página siguiente)



SONATA cuarta en SIb mayor: 1<sup>er</sup> movimiento, Largo (adagio).

El presente *Largo* quizás sea el movimiento más “corelliano” de toda la colección. Si bien no presenta la estructura de una danza, alude a una *Sarabanda* italiana. Se puede observar la importancia del segundo tiempo del compás ternario y también los finales suspensivos en las dos frases de la oración del *exordio*, en el comienzo de la *narratio* y en todos los segmentos derivados.

El *exordio* conforma una oración periódica de tipo antecedente/consecuente que significativamente concluye en dominante. Este planteo le otorga una conexión fuerte con la primera oración evolutiva de la *narratio* y hace desear una resolución tonal sintácticamente clara. El final de esta primera oración de la *narratio* plantea una cadencia perfecta, precedida por la habitual hemiola de las cadencias en tiempo ternario (c. 8 y c. 9), la cual es inmediatamente frustrada por una *ellipsis* (c. 10.1): donde esperamos la tónica SIb mayor, escuchamos en realidad DO mayor con séptima como dominante secundaria. La oración queda trunca, dando lugar a la segunda oración de la *narratio* que nuevamente resulta trunca a partir de evitar la cadencia a FA mayor con otra *ellipsis* (c. 12.1): esperábamos FA mayor y escuchamos sol menor en primera inversión. Finalmente la esperada cadencia perfecta a FA mayor aparece dos compases después (c. 14.1), en elisión con el inicio de la oración evolutiva que conforma la *propositio*.

La primera frase de la primera oración de la *propositio* recupera el material motívico de la primera frase del *exordio*. La *propositio* concluye con una cadencia perfecta a do menor (c. 19.1), también precedida por una hemiola (c. 18 y c. 19). Ese mismo tiempo configura una elisión con la primera oración de la *confutatio*. La misma, luego de transitar por un material motívico que nos aleja del afecto plácido predominante (incluyendo *saltti duriusculii*) desemboca en una cadencia perfecta, también precedida por hemiola (c. 24 y c. 25) a sol menor (c. 26.1). Comienza aquí, también en elisión, la segunda oración de la confutación de tipo secuencial que funciona como una transición translativa a la tonalidad principal y a la *confirmatio*.

La *confirmatio* comienza, también en elisión, en c. 30.1, recapitulando la estructura sintáctica y motívica del *exordio*. La segunda oración de la *confirmatio*, posee material motívico y sintáctico similar a la *narratio* (ver figura 36) y desemboca en una hemiola cadencial (c. 38 y c. 37). Se trata de una oración de tipo evolutivo que queda trunca ya que se produce una nueva *ellipsis*: esperábamos cadenciar a SIb mayor (tonalidad principal) pero el bajo cambia (c. 38.3) dirigiendo la cadencia a do menor. Comienza entonces la

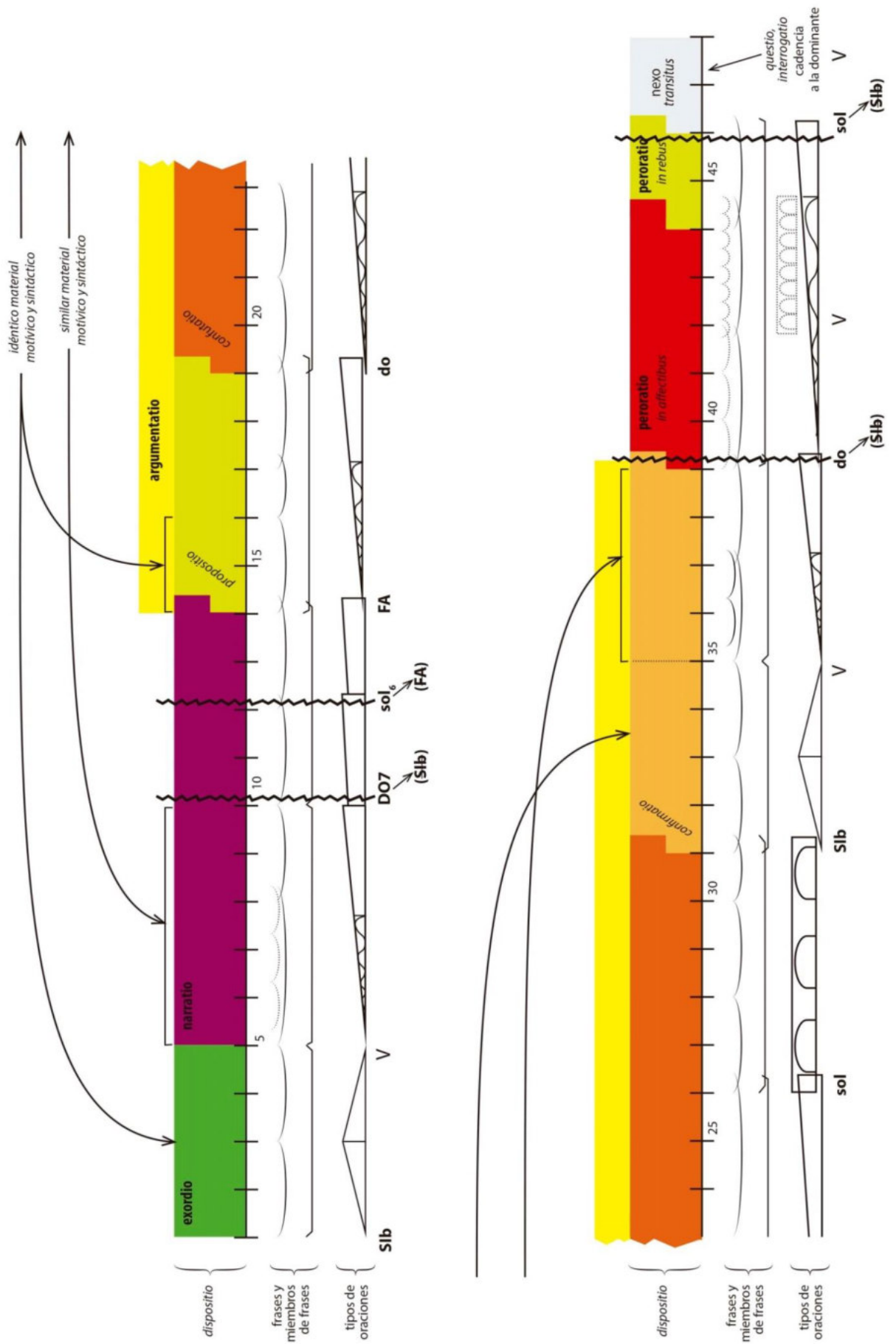
*peroratio* que entendemos *in affectibus*, por iniciarse con la *ellipsis* y porque la primera frase de su larga oración evolutiva está caracterizada por una *anabasis* de motivos conformados por sextas ascendentes (*exclamatio, ecphonesis*), que alternan el énfasis en el segundo tiempo propio de la *Sarabanda* con yambos en el bajo. La segunda frase de la oración es una reiteración en *catabasis* de un motivo dáctilo sobre un pedal en el bajo. Si bien la *catabasis* suele tender a la calma (el pedal de dominante también nos anuncia que estamos cercanos al final), la reiteración del motivo dáctilo más el final de frase en *abruptio* que desemboca en una *aposiopesis* (silencio en todas las voces) nos habla de una intensificación de los afectos. El final de la oración pareciera resumir en su planteo de cadencia perfecta a SIb mayor, la tonalidad principal de la pieza, las funciones de *peroratio in rebus*, trayendo finalmente el reposo esperado. Sin embargo, nos encontramos con una nueva *ellipsis* (se escucha el VI grado, sol menor, en lugar de la tónica SIb mayor), atenuando la resolución tonal y dando lugar a una cadencia a la dominante que funciona como un nexo al siguiente movimiento.

Es interesante destacar que en una pieza cuyo afecto principal está caracterizado por la calma y la nobleza (recordemos que la *Sarabanda* era una danza “noble” en el s. XVIII), el mecanismo principal de la refutación esté basado en la *dispositio*. La misma está organizada a partir de frustraciones de las expectativas de la continuidad del discurso, logradas a partir de *ellipsis* y oraciones truncas. Estos recursos traen a colación un patetismo sumamente original.

Figura 36:

*Dispositio* del 1<sup>er</sup> mov. *Largo*, “*Sonate metodiche...*”, Libro II, N° 4, G. Ph. Telemann.

(página siguiente)



SONATA quinta en re menor: 1<sup>er</sup> movimiento, Andante.

El Andante presenta una *dispositio* clara. No encontramos en la misma las frustraciones de las expectativas que analizamos en la pieza anterior. Por el contrario, la prosodia es afirmativa y pareciera relatar certezas. El ostinato del bajo que se extiende durante todo el movimiento, exceptuando algunos segmentos escogidos, refuerza la percepción de un discurso positivo, irrefutable y fehaciente. Sabemos que la tonalidad de re menor es “grave y devota” para Charpentier (c. 1692), “seria” para Jean Rousseau (1691) y Mattheson (1713) nos dice de ella que es “capaz de promover la devoción en los temas de la iglesia y paz de la mente en la vida común” (Steblin, 1981, p. 242). Puestos a imaginar, el intervalo de quinta descendente con el que inicia su discurso la flauta podría estar diciendo “*Credo*”, a lo cual el bajo respondería con “*in unum Deus*”.

El *exordio* está conformado por una oración periódica de tipo antecedente/consecuente. El material motivico y sintáctico de la misma reaparece en la *propositio* y en la *confirmatio*, aunque allí eligiéramos integrarlo como las primeras frases de una oración evolutiva mayor.

La *narratio* también se inicia con una clara oración periódica que se dirige con saltos grandes y afirmativos a FA mayor. La segunda oración pareciera también iniciarse de forma periódica pero evoluciona en tres frases, cadenciando a sol menor al final de la segunda frase y realizando un giro complicado (con *passi duriusculi*) para cadenciar a la menor, en la *propositio*. Esta se inicia con un salto de octava descendente, aún más enfática que la quinta descendente del supuesto “Credo” del *exordio*. El c. 10 presenta el primer segmento en donde el bajo deja de ser ostinato y procede en movimiento paralelo ascendente junto con la voz (*anabasis, noema*) hasta la cadencia perfecta a la menor. Es notorio que las figuras elegidas en el lugar en que el bajo deja de ser ostinato refuerzan la asertividad de la prosodia, como si el hablante estuviera enumerando argumentos uno por uno.

La *confutatio* presenta una nueva configuración de material motivico ya escuchado en la *narratio* (*paronomasia*), al servicio ahora de refutar el discurso afirmativo con un planteo más laxo: énfasis en las terceras menores (c. 11.2.2-11.3 y 12.1), *gradatio* con los intervalos de sexta desembocando en un *sib*’ en c. 14.3 para llevarnos a la dominante por medio de la cual se conecta a la *confirmatio*. Vemos que los elementos de confutación no son ni muy fuertes ni están muy extendidos en la disposición. Predomina entonces el carácter afirmativo del movimiento.

La *confirmatio* se inicia con una oración que pareciera configurarse como periódica pero que, a través de la repetición de la segunda frase (en c. 17), se prolonga en una oración de tipo evolutivo. La última frase de la misma abandona nuevamente el ostinato del bajo retomando el planteo motivico y sintáctico del final de la *propositio* (*anabasis*, *noema*) y cadenciando afirmativamente a re menor, la tonalidad principal.

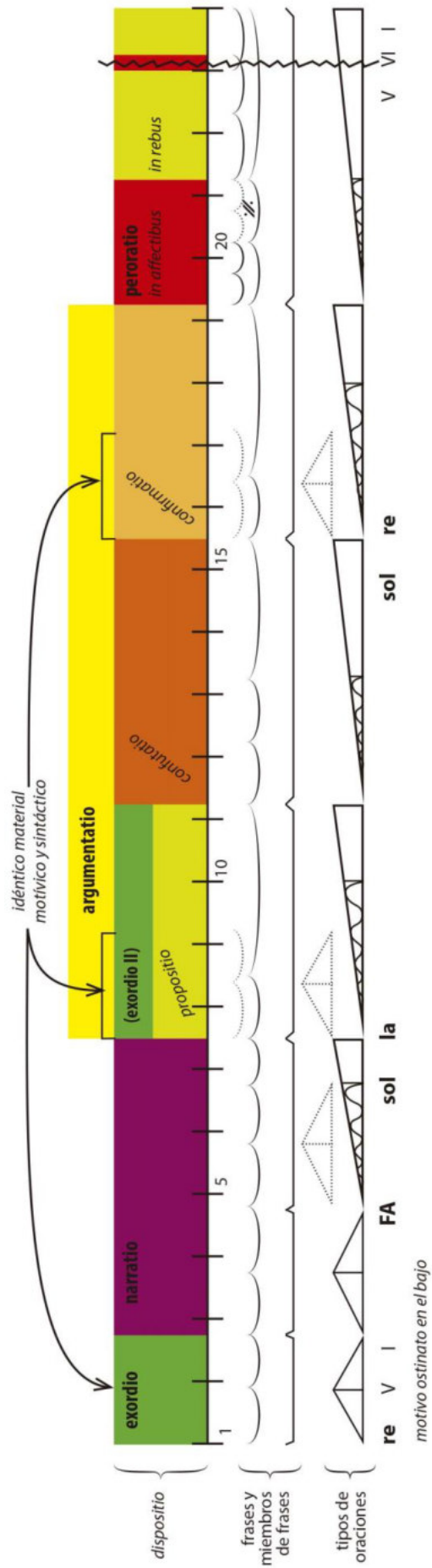
Se inicia la *peroratio in affectibus* retomando el ostinato del bajo y el motivo de las terceras, más una repetición textual en eco, que recuerda la confutación. A continuación prima la función de *peroratio in rebus* pues el bajo abandona el ostinato y retoma la frase de la *anabasis* para finalmente cadenciar a re menor. Una última duda, que confirma la certeza del afecto principal del discurso, se plantea cuando la frase finaliza en primera inversión (c. 23.1.1). Se reafirma así nuevamente la cadencia, esta vez en la incontestable tónica inferior.

Figura 37:

*Dispositio* del 1<sup>er</sup> mov. *Andante*, “*Sonate metodiche...*”, Libro II, N° 5, G. Ph. Telemann.

(página siguiente)





SONATA sexta en DO mayor: 1<sup>er</sup> movimiento, *Andante*.

El presente *Andante* es tal vez el movimiento más “quantziano” de los analizados hasta el momento. Quantz otorgaba mucha importancia al empleo correcto del contrapunto en el género de la sonata. La pieza está caracterizada por una estructura sujeto-contrasujeto (aunque no se plantea ninguna imitación) o también de *bicinium*, contrapunto a dúo entre la melodía de la flauta y el bajo. Éste último despliega una suerte de contrasujeto que funcionara como un ostinato de alturas cambiantes durante casi todo el movimiento, a la manera de una *Passacaglia*.

El *exordio* está constituido por una oración evolutiva con tres frases; cada una de ellas enmarca un contrasujeto completo del bajo que produce siempre una elisión con la frase siguiente. La melodía del bajo incluye un retardo (*syncopatio*) con la disonancia en el tercer tiempo de los tres primeros compases. El *exordio* finaliza en c. 4.3 con una cadencia perfecta a DO mayor, en elisión con una nueva frase inaugurada por el bajo. Si bien podemos reconocer la misma estructura sintáctica en la melodía de la flauta, la continuidad entre el primero y el segundo compás tiende a que los integremos en una sola frase, por lo cual, identificamos en esta voz dos frases, más o menos simétricas. El recurso es bastante común en la escritura de géneros con *bassi ostinati* como *Passacaglie* y *Chaconnes*. El resultado del mismo, junto con las elisiones entre oraciones y frases que se observan durante todo el movimiento, es lograr la continuidad y fluidez del discurso, el cual se presenta como llano, abierto y sin complicaciones (a pesar de la estructura contrapuntística). Este carácter se refleja también en la *dispositio*, que resulta transparente, sin *ellipsis* ni digresiones, aunque con elisiones. Es coherente además con los afectos atribuidos a la tonalidad de DO mayor por los teóricos contemporáneos. Para Rameau en su *Traité de l'harmonie* (1722), do mayor es “alegre y jubiloso”<sup>13</sup>. Mattheson en su *Das Neu-eröffnete Orchestre* (1713) coincide con los siguientes calificativos: “carácter insolente”, “júbilo”, “da rienda suelta a la alegría” (Clerc, 2001, p. 49). El mismo autor en *Exemplarische Organisten-Probe* (1719) matiza su afirmación: “[DO mayor es] la [tonalidad] más común de todas. Pero, incluso esta tonalidad trivial puede hacérsela sonar algo tierna y conmovedora cuando, por ejemplo, un solo es ejecutado en la *viola d'amore*.” (Steblin, 1981, p. 222). Quizás esta última definición es la que más se adecua a la descripción del afecto del *Andante*, debido entre otras cosas a las recurrentes disonancias

---

<sup>13</sup> Recordemos que do mayor y re mayor eran las dos tonalidades principales en las que se empleaban trompetas.

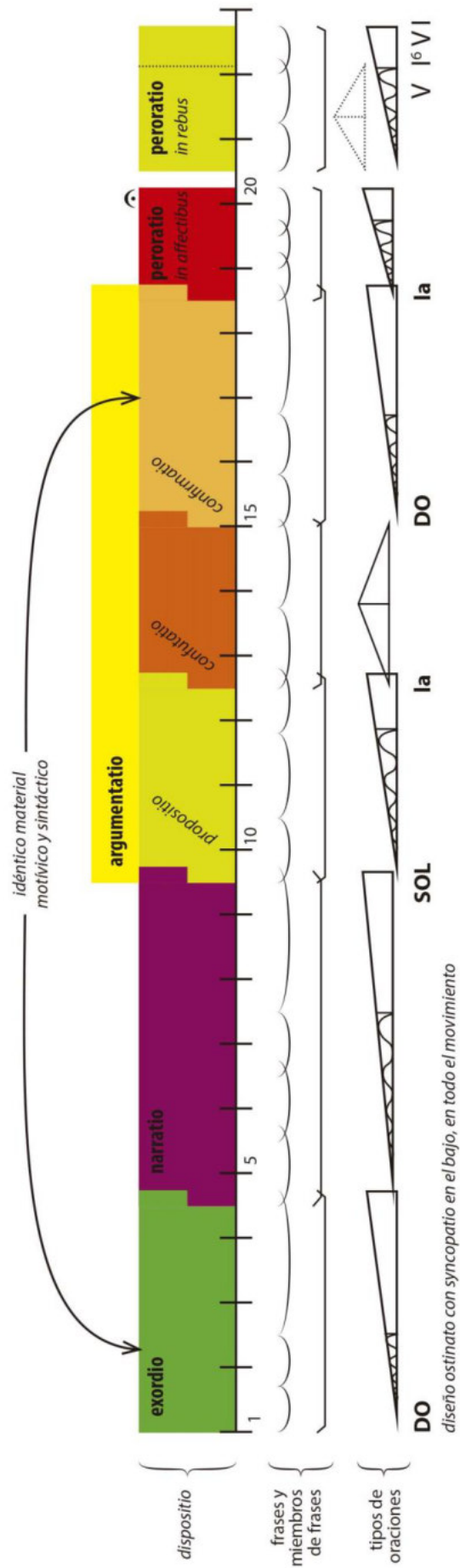
introducidas por los retardos de manera regular. La continuidad y fluidez del discurso que ya mencionamos también contribuye a construir este afecto. Observemos que la confutación es breve, centrada en la primera frase de una oración periódica caracterizada por la disonancia fuerte de segunda menor (*sib'*, en realidad novena menor con el bajo), la tonalidad de la menor y el movimiento melódico alrededor del semitono (c. 12.4.2 a c. 13.3). La segunda frase de la oración de la *confutatio* es más lineal y conduce a la *confirmatio*.

Notoriamente, en la *peroratio in affectibus* (c. 18.3 a c. 20.1) vuelve a aparecer el *sib'* con la figura de *passus duriusculus* como resolución cromática de la disonancia de la *syncopatio*. La última frase de esta oración concluye con una detención (con *fermata*) en una disonancia en *interrogatio*, produciendo un silencio de todas las voces (*aposiopesis*) el cual invita a un breve giro improvisado. La oración final, *peroratio in rebus*, presenta una pequeña decepción cadencial: la melodía de la flauta sugiere un final en *do''* pero esta nota es reemplazada por un *sol''*; el bajo cadencia a un acorde de DO mayor en primera inversión, menos resolutivo, que da origen entonces a la última frase de la oración con la cadencia perfecta a DO mayor. Esta pequeña *insinuatío* está relacionada con el carácter juguetón y tierno del afecto principal.

Figura 38:

*Dispositio* del 1<sup>er</sup> mov. *Andante*, “*Sonate metodiche...*”, Libro II, N° 6, G. Ph. Telemann.

(página siguiente)



## 8.7. G. PH. TELEMANN: 12 Fantasías para flauta travesera sin acompañamiento. “*Fantasia per il violino [sic]*”<sup>1</sup> (1727-28?)

Como expusimos en el capítulo II sobre el repertorio, el concepto de Fantasía en la presente colección se basa fundamentalmente en la inclusión en cada una de ellas de elementos dispares o que hacen alusión a distintos géneros. Por lo tanto, será interesante estudiar de qué manera se organiza la *dispositio* de cada una de ellas en su totalidad, más que en cada movimiento en especial. Los gráficos a continuación nos permiten observar entonces la disposición a nivel macroformal y eventualmente sus conexiones meso y microformales.

### FANTASÍA 1 en LA mayor: *Vivace, Allegro.*

La primera Fantasía comienza con lo que quizás sea el único Preludio de toda la colección escrito en el sentido rapsódico que describe Mattheson (1737) como propio del género fantástico (ver Cap. II). Eppinger (1984) lo denomina *Toccata*, lo cual podría considerarse un sinónimo de Preludio, o también quizás podríamos pensar que este autor quiso resaltar los aspectos virtuosísticos del fragmento para definirlo. El mismo configura el *exordio* (c. 1 / c. 10). Sus *messanze*, escalas, arpeggios y un breve diseño motivico (c. 5 y 6) responden plenamente a la tipología de Mattheson, que me permito volver a citar:

§93. Porque éste es el estilo más libre y con menos restricciones que se puede concebir para componer, cantar y ejecutar, dado que se usa a veces una idea y a veces otra, porque no estamos restringidos ni por las palabras ni por la melodía, sino sólo por la armonía, de manera tal que puedan demostrarse las habilidades de los cantantes o ejecutantes [...] (Mattheson & Harris, 1739, p. 217). El subrayado es nuestro.

No podemos distinguir (salvo en los cc. 6 y 7) alguna “idea” que sea objeto de desarrollo, *paronomasia*, o cualquier otro recurso retórico. “Se usa a veces una idea y a veces otra” (Mattheson, *ibidem*) a la manera de un ejecutante que está probando el instrumento y las características de la tonalidad, hasta encontrar el afecto y el discurso adecuado. Lo único que nos rige es la armonía que permitirá terminar la sección en *interrogatio* para dar paso a la siguiente sección.

La *narratio* (c. 11 / c. 26) está construida como una fuga estricta con estructura de *dux*, presentación del sujeto, y *comes*, sucesivas respuestas consecuentes (Walker, 2001).

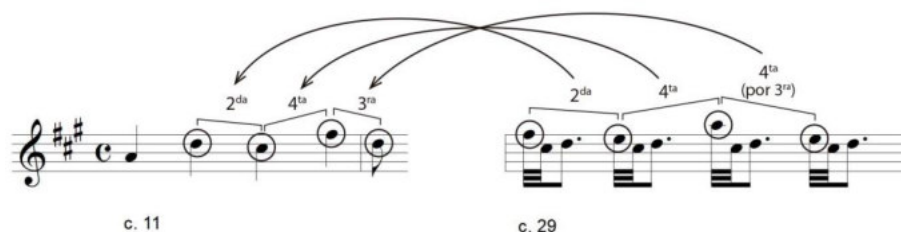
---

<sup>1</sup> Ver Cap. II.

Además vemos que Telemann se las ingenia a través de recursos de polifonía oblicua para presentar diferentes versiones del contrasujeto que acompañan al sujeto. Encontramos la exposición del sujeto (*dux*) en cc. 12-13 y su respuesta (*comes*) en cc. 13-14. A continuación dos compases de interludio que conectan con una nueva aparición del sujeto (cc. 16-17) con su contrasujeto (ahora en RE mayor). Otra sección episódica nos conduce a un nuevo *dux* (c. 21.3) y su correspondiente *comes* (c. 24). Lo interesante ahora es que el contrasujeto aparece en la voz aguda y con diferentes tipos de *diminutio*. La fuga finaliza en LA mayor en c. 25.3; con el agregado de una breve coda vuelve a cadenciar en la misma tonalidad en c. 26.3 concluyendo la sección. Es interesante comprobar que, si bien todo el movimiento está indicado *Vivace*, el *exordio* y la *narratio* configuran una fuerte unidad, haciendo alusión al género alemán por excelencia de preludio y fuga. También es notable que Telemann inicie la colección aludiendo a este género.

Comienza ahora la sección de la argumentación (c. 27 / c. 36) a la cual quizás le cuadra con más propiedad la denominación de *Toccata*, por su división en secciones contrastantes breves y fundamentalmente por su cambio de afecto<sup>2</sup>. Podemos considerar los compases 27 a 29 como la *propositio*: ya no más *Vivace*, Telemann indica *ad. (adagio)* y *all. (allegro)* en breve alternancia para intentar escribir un estilo improvisado y de agitados contrastes. Podríamos asumir que el material interválico del diseño del c. 29 tiene una cierta familiaridad con el sujeto de la fuga (ver ejemplo 61), lo cual avalaría el calificar a esta sección como *propositio*.

Ejemplo 61: familiaridad motívica (c. 11 y c. 29), 1<sup>er</sup> mov. *Vivace*, Fantasía N° 1, G. Ph. Telemann.



El resto de la sección cumple con la función de *confutatio*, no solo por los rasgos ya descriptos, sino por su traslación tonal, pasando por SI mayor, MI mayor y finalmente concluyendo ambiguamente en MI mayor, que puede reinterpretarse como dominante de LA mayor.

El *Allegro* final, es claramente una danza bipartita. Eppinger (1984) la considera un *Menuet*; sin embargo quizás sería más acertado pensar en un *Passepied*, por estar anotado

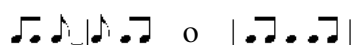
<sup>2</sup> Eppinger (1984) la denomina “improvisación” “cadencia”

en el compás veloz de  $\frac{3}{8}$  y resultar su afecto más adecuado para la conclusión. Dice Rousseau en la entrada “*Passe-pied*” de su *Dictionnaire de musique*:

Melodía de una danza del mismo nombre, muy común, cuyo compás es ternario, se indica  $\frac{3}{8}$  y se marca en un tiempo. El movimiento es más vivo que el del Menuet, el carácter de la melodía es aproximadamente parecido; con la excepción de que el *Passe-pied* admite la síncopa, y que el Menuet no. Los compases deben entrar en cada Reprise en un número de parejas pares. Pero la melodía del *Passe-pied* en lugar de comenzar sobre el tiempo fuerte del compás, debe en cada Reprise comenzar en la corchea que lo precede.<sup>3</sup> (Rousseau, 1768)

Cuando Rousseau habla aquí de síncopa se está refiriendo a una hemiola<sup>4</sup>, que muchas veces en los *Passepieds* se anota con una ligadura que atraviesa el compás o directamente con un compás de  $\frac{3}{4}$  (ver ejemplo 62):

Ejemplo 62: hemiolas en *Passepieds*.



Quantz en el *Versuch* también se refiere al *Passepied* con términos semejantes, aunque no hace referencia al comienzo anacrúsico. El énfasis está puesto en la hemiola, en el carácter y en cómo interpretarlo:

El *Passepied* necesita mayor ligereza y un poco más de rapidez que el anterior [*Menuet*]. A menudo, ocurre que dos compases estén escritos como uno solo, con pequeñas marcas colocados en la nota central del segundo compás (ver ejemplo 63) (En Quantz, Cirillo, 2016, p. 1071)

Ejemplo 63: J. J. Quantz, *Versuch...* (1752) Tabla XXIII, fig. 10



Otras veces se divide este compás en dos compases separados, y, en lugar de la negra con las dos marcas, se escriben dos corcheas ligadas. Estas notas se tocan de la misma manera, es

<sup>3</sup> *Air d'une Danse de même nom, fort commune, dont la mesure est triple, se marque 3/8, & se bat à un Tems. Le mouvement en est plus vif que celui du Menuet, le caractère de l'Air à-peu-près semblable; excepté que le Passe-pied admet la syncope, & que le Menuet ne l'admet pas. Les Mesures de chaque Reprise y doivent entrer de même en nombre parement pair. Mais l'Air du Passe-pied au lieu de commencer sur le Frappé de la Mesure, doit dans chaque Reprise commencer su la croche qui le précède.*

<sup>4</sup> “Es durante este compás (doble) que los maestros de danza hacen hacer el paso que denominan *contre-temps*.” Henry-Louis Choquel, “*La musique rendue sensible par la mécanique, ou nouveau système pour apprendre facilement la musique soi-même*” (1759). En (Veilhan, 1977. p. 86)

decir: las dos negras con un golpe de arco corto y staccato, y con el mismo tempo de un compás de 3/4. (Quantz, Cirillo, 2016, p. 1072)

El *Allegro* no posee anacrusa, pero vemos que Quantz no la nombra y además su ejemplo no la incluye. Más determinante puede ser la escritura en  $\frac{3}{8}$ , la velocidad resultante y las hemiolas. En el *Allegro* encontramos varias que darían razón, además del apareamiento desigual de algunos grupos de compases<sup>5</sup>:

Ejemplo 64: hemiolas (cc. 5-7 y 9-11), 2<sup>do</sup> mov. *Allegro*, Fantasía N° 1, G. Ph. Telemann.



Esta danza comparte fundamentalmente dos funciones principales de la *dispositio*. Por un lado opera como *confirmatio*<sup>6</sup> por retornar a la tonalidad principal luego de la refutación; por otra parte, también cumple la función de epílogo o *peroratio*, ya sea *in rebus* por la misma causa del retorno a la tonalidad y afecto predominantes; y también simultáneamente *in affectibus*, por tratarse de una danza ligera.

Aunque no lo consignamos en el gráfico, podríamos entender también una gran *dispositio* tripartita, con *exordio* y *narratio* configurando el *principium*, la *argumentatio* el *medium* y la *confirmatio/peroratio* el *finis*.

Figura 40:

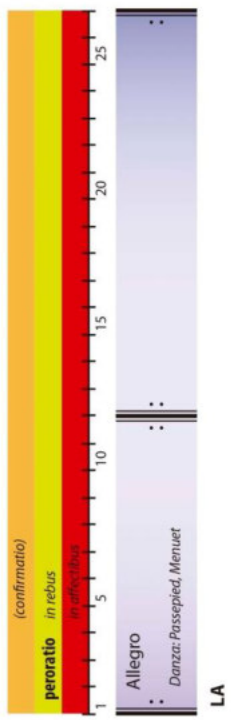
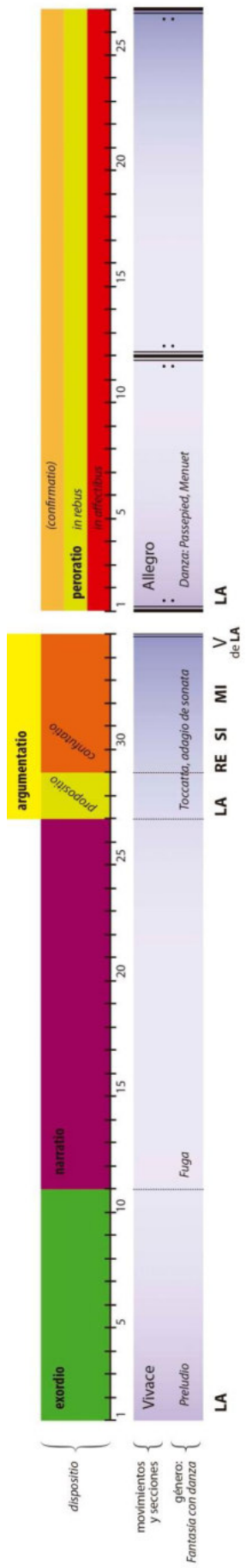
*Dispositio*. Fantasía N° 1, G. Ph. Telemann.

(página siguiente)

<sup>5</sup> Sólo mostramos los compases hemiólicos de la sección A. En la sección B las hemiolas se producen en cc. 18-19 y cc. 24-25

<sup>6</sup> Para ser coherentes con el criterio adoptado, deberíamos llamar *probatio* a la función recapitulativa de la danza, ya que reservamos el término *confirmatio* para cuando se recupera material motivico más o menos textualmente. De todos modos, resulta claro que aquí estamos hablando de la función formal de un modo más general.





FANTASÍA 2 en la menor: *Grave, Vivace, Adagio, Allegro*.

En la presente Fantasía, Telemann adopta una disposición más habitual. Se trata de una *Sonata da Chiesa* con cuatro movimientos. La *dispositio* retórica se reparte claramente entre los movimientos de la siguiente manera:

Exordio: *Grave* (c. 1 / c. 11)

Narratio: *Vivace* (c. 12 / c. 48)

Argumentatio:

Propositio: *Adagio* (c. 1 / c. 2.3)

Confutatio: *Adagio* (c. 2.4 / c. 9)

Confirmatio (probatio) y Peroratio in rebus / in affectibus: *Allegro*

Si bien nos referimos aquí a la *dispositio*, no podemos dejar de hacer mención a algunos aspectos relevantes de *inventio* y *elocutio*. El *Grave*, en su función de *exordio* expone claramente el afecto asignado a la tonalidad. Según Mattheson (1713), la menor presenta las siguientes características:

Movimiento fastuoso y grave. Pero también dirigido hacia la lisonja. Por naturaleza, muy moderada, un poco plañidera, decente (respetable), tranquila, incluso invitando al sueño. Puede utilizarse para todos los movimientos del alma. Es moderada y dulce para el público. En (Clerc, 2001, p. 50)

La tranquilidad y el paso grave se muestran a partir del lento despliegue ascendente en negras del acorde de la menor. Un recurso retórico que será retomado en la *narratio* (el *vivace*) es la sugerencia de una *syncopatio* a través de la polifonía oblicua (ver ejemplo 65).

Ejemplo 65: *syncopatio* sugerida (cc. 1 y 2), 1<sup>er</sup> mov. *Grave*, Fantasía N° 2, G. Ph. Telemann.



La *syncopatio*, con su disonancia de séptima, aporta el rasgo plañidero del afecto.

La *narratio* está representada por el *Vivace* que despliega un fugato con polifonía oblicua. Así, el sujeto está acompañado por un bajo que procede en *catabasis* cromática (*pathopoeia*). Junto con la *syncopatio*, la *pathopoeia* aporta al rasgo de lamento, pero sin

excesos, ya que el movimiento no es *allegro* sino *vivace* y el *yambo* del bajo le otorga gravedad y tranquilidad al discurso (ver ejemplo 66).

Ejemplo 66: polifonía oblicua (c. 1 / c. 5), 2<sup>do</sup> mov. *Vivace*, Fantasía N° 2, G. Ph. Telemann.



El sujeto aparece en diferentes tonalidades, con interludios y episodios intercalados: la menor (c. 1), mi menor (c. 7), re menor (c. 22) y nuevamente la menor (c. 38). Esta estructura representa la *partitio* de una narración exhaustiva, pero que mantiene su calma y afecto: las tonalidades en que aparece el sujeto son todas menores.

El *exordio* del siguiente *adagio* funciona como la *propositio* argumentativa (c. 1 / c. 2.3). Se inicia con una *insinuatio*, ya que la nota *do*'' puede interpretarse como tercera de la menor, pero inmediatamente escuchamos un *sol*'' que nos indica que estamos en DO mayor. El cambio de metro, de tonalidad y el diseño ornamental con la figura de *polyptoton*<sup>7</sup> nos indican que el afecto es más relajado y abierto. Estamos entonces en la sección argumentativa. La *confutatio* (c. 2.4 / c. 9) se inicia con un *polysindeton*<sup>8</sup> (c. 3.1/3.2/3.3 y c. 4.1/4.2/4.3) que se dirige a un final suspensivo con movimiento 4-3 (c. 3.3 y c. 4.3). Luego encontramos una *gradatio* en *catabasis* con amplios saltos que implican una polifonía oblicua en tranquilas sextas, con una *digressio* originada en una *ellipsis* con *abruptio* (c. 7.2), la cual despliega un par de *salti duriusculi* (*fa*#'-*do*'' natural y *la*'-*mib*'' en c. 7.4 y 8.1 y ss.), para cadenciar finalmente en DO mayor.

El *allegro* final es una danza bipartita, en este caso una *Bourrée*. Al igual que en la Fantasía I, la danza final comparte las funciones de *confirmatio*, *peroratio in rebus* y *peroratio in affectibus*. Mattheson (1739), en la segunda parte del *Volkommene Capellmeister* describe además las características afectivas de la *Bourrée* de una manera muy parecida a la definición de la tonalidad:

§90. La *Bourrée* es una melodía que más fluida, suave [tranquila], deslizante y continua que la *gavotte*: es principalmente para danzar; y para cantar, en el estilo melismático [...] su

<sup>7</sup> Repetición del motivo a diferentes alturas.

<sup>8</sup> Repetición enfática de una nota.

verdadero carácter es la alegría satisfecha y la amabilidad, como algo sin problemas, calma, un poco lenta, llevadera y sin embargo no desagradable. (Mattheson & Harris, 1739, p. 454)

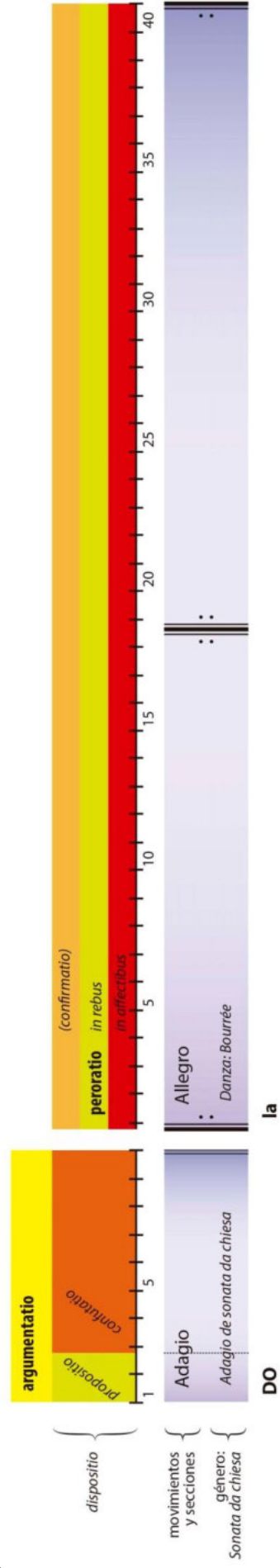
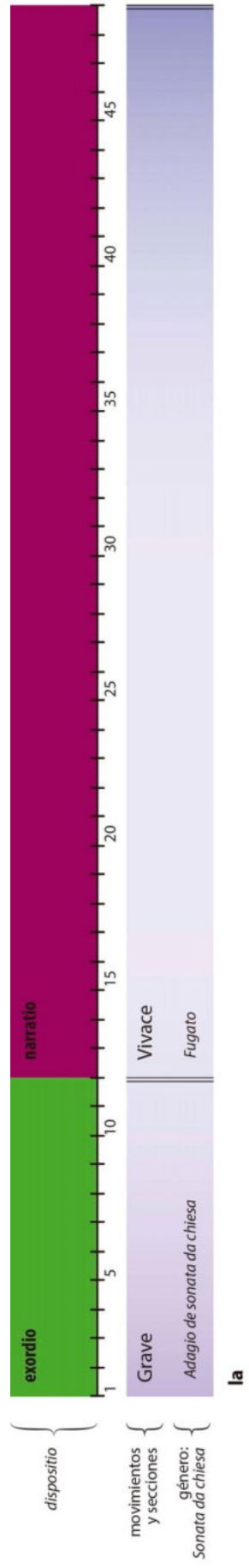
§91. La palabra *Bourrée* en sí misma significa realmente algo repleto, lleno, fuerte, pesado y sin embargo suave y delicado que es adecuado para empujar, resbalar (patinar), deslizar más que para alzar, saltar o brincar. Las mencionadas características de la melodía de la *Bourrée* se corresponden muy bien con esto, a saber: contento, amabilidad, placidez, calma, morosidad [languidez], complacencia y además simpatía. (*Ibidem*)

En la *Bourrée*, el afecto es retomado junto con la tonalidad. El uso de *mezzi circoli* (cc. 5 y 6) describen el carácter fluido y deslizante de la danza al que se refiere Mattheson. En este mismo sentido, también un rasgo de intensificación afectiva lo ofrece la *anabasis* cromática (c. 9) y la *catabasis*, también cromática (c.15), de la primera parte. La segunda parte presenta sólo la *anabasis* cromática (c. 33) y otra *anabasis* en *gradatio* (cc. 37 y 38), como manera de reafirmar el carácter predominante de la tonalidad al final de la pieza.

Figura 41:

*Dispositio*. Fantasía N° 2, G. Ph. Telemann.

(página siguiente)



FANTASÍA 3 en si menor: *Largo/Vivace/Largo/Vivace, Allegro.*

La Fantasía en si menor presenta una alternancia contrastada que proviene de una manera de representar el afecto melancólico en su dualidad depresiva y exaltada o maníaca<sup>9</sup>. Esta antítesis primará entonces en toda la pieza.

El *Largo* inicial configura el *exordio* (c. 1 / c. 2) y expone el afecto melancólico en su fase depresiva o terrena. Para lo cual despliega, a través del recurso de la polifonía oblicua, el tetracordio en *catabasis* frigio (ver ejemplo 67), una marca lexicalizada de la melancolía y del género del lamento<sup>10</sup>.

Ejemplo 67: tetracordio “melancólico” (cc. 1-2), 1<sup>er</sup> mov. *Largo*, Fantasía N° 3, G. Ph. Telemann.

original

tetracordio  
"melancólico"

cadencia  
frigia

Con el *Vivace* se inicia la *narratio* (c. 3 / c. 19). Se trata de un fugato que expone el aspecto exaltado y maníaco del afecto a través de un movimiento *concitato* de semicorcheas con saltos constantes que originan una polifonía oblicua (ver ejemplo 68).

Ejemplo 68: polifonía oblícua (c. 3 / c. 5.1.1), 1<sup>er</sup> mov. *Vivace*, Fantasía N° 3, G. Ph. Telemann.

original

El sujeto aparece en la tonalidad de si menor (c. 2 / c. 4.1.1) y luego de un breve episodio que finaliza en *abruptio*, se escucha la respuesta en la tonalidad de fa# menor (c. 6 / c. 8.1). Le siguen elaboraciones por *paronomasia* de los diseños motívicos, manteniendo

<sup>9</sup> Ver capítulo V “Elocutio” en donde se analizan y comparan exordios de sonatas que representan el afecto melancólico.

<sup>10</sup> Cf. Por ejemplo el madrigal “*Il lamento della ninfa*” del libro VIII de Claudio Monteverdi, o más adelante, en su variante cromática, el Lamento de Dido, de la ópera “*Dido y Eneas*” de Henry Purcell.

en general la polifonía oblicua. Encontramos *gradationes*, *mimesis* en eco, ampliación del intervalo que define la polifonía oblicua hasta una décima y otras figuras. La acumulación de tropos y elaboraciones, el movimiento constante en semicorcheas, las *abruptio* y *aposiopesis*, además de conformar desde el punto de vista sintáctico una adecuada *partitio*, son todos recursos para la representación del polo exaltado y maníaco del afecto melancólico. En el c. 17 se abandona la polifonía oblicua para dar lugar a arpeggios ascendentes el último de los cuales es anapéstico. Este final en *interrogatio*, luego de una pausa (silencio de negra c. 17.4), da lugar nuevamente al *Largo*, cuyo primer motivo también es un arpeggio ascendente anapéstico. Este procedimiento destaca la antítesis de los polos opuestos del afecto melancólico a través de asegurar la continuidad del discurso.

Comienza la sección argumentativa con la nueva aparición del *Largo*, esta vez en la tonalidad de RE mayor. Inmediatamente se vuelve a exponer la misma frase pero en la tonalidad de mi menor (*polyptoton*). A continuación retorna el sujeto del *Vivace* también en la tonalidad de mi menor. Consideramos entonces que todo el segmento (c. 18 / c. 24.1.1.1) constituye la *propositio* de la argumentación. La oración siguiente constituye la *confutatio* (c. 24.1.1.2 / c. 26). El discurso se torna más amable, transitando por LA mayor, RE mayor y SOL mayor; la frase final es fundamentalmente melódica, abandonando la polifonía oblicua y apoyándose en los comienzos de *mezzi circoli* que proceden en *catabasis*. Todo finaliza en *abruptio*, omitiéndose la anunciada tónica en la nota *si'* (*inchoatio imperfecta* c. 27.1.1). A continuación encontramos la sección de la *confirmatio* (c. 27 / c. 29.1.1.1) con una recapitulación textual del sujeto y una versión paronomásica del episodio consecuente. Podemos considerar al c. 30 como una *peroratio in affectibus* del *Vivace*, por su *gradatio* en *anabasis* y sus grados conjuntos "sollozantes" de la tercera y cuarta semicorchea de cada *messanza*. El c. 31 restablece el orden con el diseño cadencial del bajo (semicorcheas coincidentes con los tiempos del compás) hacia la tonalidad principal de si menor (*peroratio in rebus*).

Pero la *peroratio* de toda la Fantasía está conformada por el *Allegro* final: una *Giga* agitada. La indicación *allegro*, el compás de seis octavos más las características de este tipo de danza obligan a un tempo muy veloz. Los motivos se suceden en general en grupos de tres corcheas por grado o por saltos pronunciados, todo lo cual nos habla del afecto maníaco-exaltado, ahora cercano a la locura (*peroratio in rebus*). Pero el rasgo plañidero esta brevemente presente en las largas apoyaturas escritas ascendentes, que insinúan ocupar casi todo el compás, comenzando en la segunda corchea para dejar lugar al bajo y

resolviendo en una nota muy corta (cc. 14-15-16 y cc. 35-36-37) constituyendo la *peroratio in affectibus*.

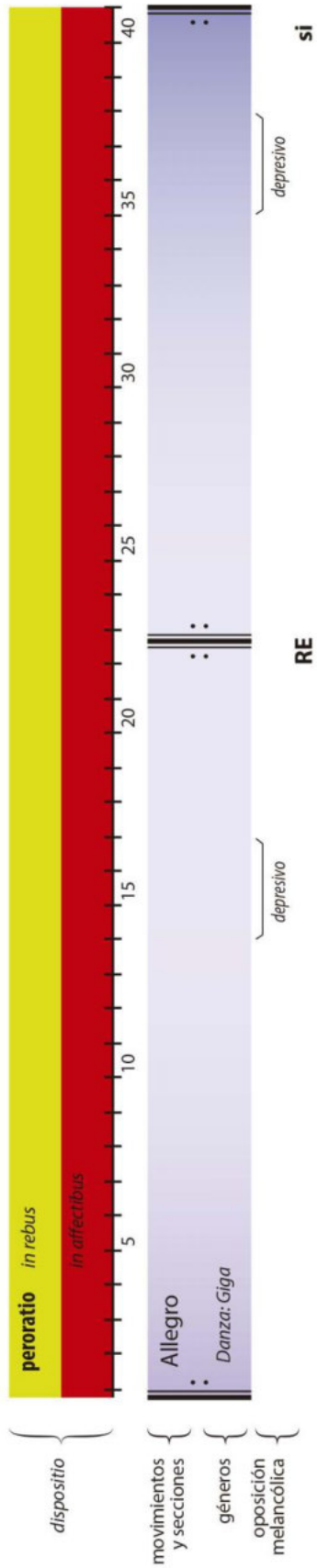
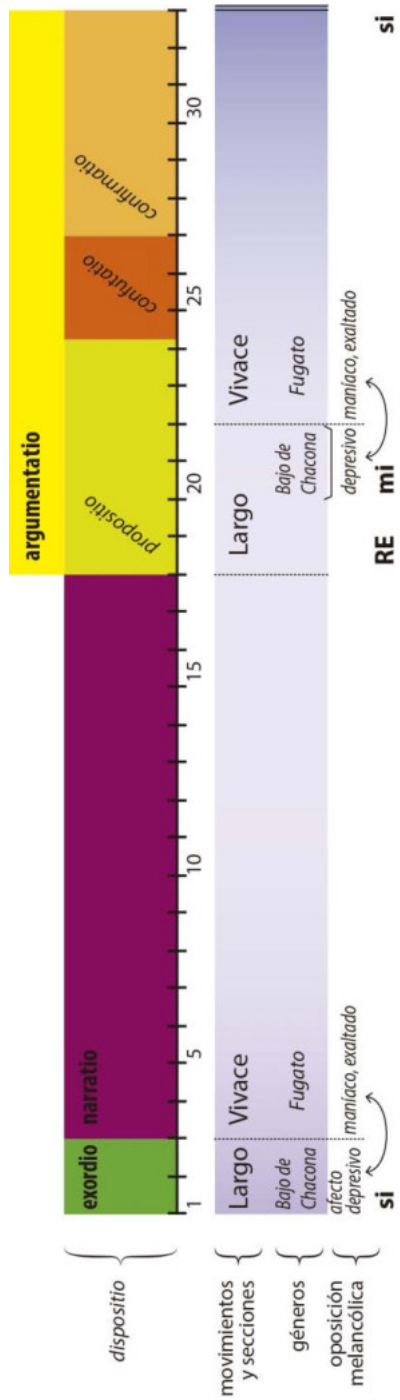
De todas maneras, el rasgo predominante en toda la Fantasía es el exaltado, constituyendo así su tópico principal. Es lícito aventurar que la pieza podría parangonarse a la descripción de un personaje melancólico como *Lucretia* en sus momentos de indignación exaltada.

Figura 42:

*Dispositio*. Fantasía N° 3, G. Ph. Telemann.

(página siguiente)





#### FANTASÍA 4 en Sib mayor: Andante, Allegro, Presto.

La Fantasía en Sib mayor presenta una distribución similar a lo que se denominó sonata "moderna" o "*stretta*", que adopta la secuencia de movimientos lento - rápido - rápido. No solo su estructura es muy diferente a la Fantasía anterior sino también su afecto resulta notoriamente distinto. La pieza tematiza un afecto amable, suave, muy poco patético, cuyos contrastes no son demasiado pronunciados.

Un análisis macroscópico de la *dispositio* da por resultado un ordenamiento tripartito coincidente con cada movimiento: 1) *principium* / *andante*, 2) *medium* / *allegro* y 3) *finis* / *presto* (danza en *rondeau*).

Cada movimiento también presenta una *dispositio* completa particular.

El *Andante* comienza con dos compases de *exordio* (c. -1.4.2 / c. 2.3) planteando un afecto amable a partir de un claro planteo sintáctico-tonal: primera frase I-IV-I, segunda frase I-IV-V-I. Sugiere una voz cantante y un bajo por medio de la polifonía oblicua. La voz superior presenta repetición de notas (*polysindeton*) que aumentan la tensión (*auxesis*) para resolver en sendos finales femeninos (con movimiento 6-5 y 4-3 respectivamente) con *cercare la nota*. Las anacrusas y los finales presentan un ritmo puntillado que junto con el diseño de *cercare la nota* agregan elegancia al discurso. El bajo plantea una disonancia de séptima de dominante en c. 2.2. La *narratio* (c. 2.4.2 / c. 5.3) presenta una *partitio* con tres frases de una oración evolutiva. La segunda frase es *polyptoton* de la primera, lo cual, junto con la ampliación de los intervalos que definen la polifonía oblicua, los grados conjuntos, las agrupaciones de semicorcheas a través de ligaduras y el abandono de los ritmos puntillados, refuerzan el carácter narrativo del segmento. La sección argumentativa se inicia con una frase con función de *propositio* (c. 5.4.2 / c. 6.3), en donde el nuevo proceder en semicorcheas alude a la segunda frase del *exordio* a través del intervalo de séptima (c. 6.2.1) y el final suspensivo en la tónica principal. La *confutatio* (c. 6.4.2 / c. 8.1) presenta una *catabasis* en la voz superior y una *anabasis* en la inferior que nos conducen a la dominante. Consideramos *confirmatio* al siguiente segmento (c. 8.2.2 / c. 10.3) pues, si bien no se trata de una repetición idéntica al *exordio* o *narratio*, ofrece, además del retorno a la tonalidad principal de Sib mayor, una recurrencia del *polysindeton* en la voz superior, el retomar de los ritmos puntillados y el ascenso de la melodía del bajo, aspectos todos delineados en el *exordio* y en el proceder en semicorcheas de la *narratio*. Esta oración se repite textualmente con el agregado de las indicaciones *p* (*piano*) y *f* (*forte*), por lo cual puede cumplir la función de *peroratio* del *andante*.

El segundo movimiento *allegro* también presenta una *dispositio* completa (ver gráfico). Rachel Brown (2008) sugiere que se trata de una *Polonaise*, basándose en el metro, los ritmos sincopados del primer compás, la sintaxis de compases ordenados 2 + 2 y 4 + 4 y la sugerida estructura bi-partita (la doble barra debería figurar entonces entre los compases 13 y 14, donde comienza la sección de la argumentación). Dice Brown:

La Polonesa es una danza impactante de ver; orgullosa, vigorosa y estimulante, marcada por movimientos de barrido con las piernas, pero con contrastantes secciones con gracia, más delicadas e íntimas. Típicamente, las frases son de 4 compases de duración, que no resuelven hasta el segundo o tercer pulso del cuarto compás. En este punto en la danza puede haber un pesado salto característico (segundo pulso) y un taconeo del talón (tercer pulso). (Brown y Rico, 2015, p. 22)

En el *allegro* la resolución de la primera oración se produce en el segundo pulso del cuarto compás seguido de un silencio que podría considerarse el impulso a la siguiente anacrusa, coincidiendo perfectamente con los rasgos que describe la autora citada. Por otra parte, el hecho de que la *Polonaise* sea una danza cortesana elegante preferida por la nobleza de la corte polaca (en la cual sabemos que Telemann estuvo) y coincidiendo además perfectamente con los rasgos afectivos de la tonalidad, justificaría su ubicación en el meollo del discurso, como *medium* de la disposición retórica. Si coincidimos en que se trata de una *Polonaise*, entonces deberemos adaptar consecuentemente la toma de decisiones de la *actio*: el tempo será más moderado que el de un *allegro* de *concerto* o *sonata* italianos. Además habrá que tener presente el pie yámbico de manera más predominante que en un *allegro* fluido y veloz.

El último movimiento es una danza *en rondeau*. Eppinger (1984a, 1984b) sugiere que se trata de una *Gavotta*, aunque lo hace dudando. El *presto* es fuertemente tético lo cual nos alejaría de la *Gavotta* por ser esta anacrúsica. Quizás se trate de una *Contredanse* o *Cotillon*. La definición de esta danza que aporta Rousseau en el *Dictionnaire de musique* coincide mejor con el afecto del *presto*:

Melodía de un tipo de danza del mismo nombre, que se ejecuta a cuatro, seis y a ocho personas, y que se danza generalmente en los Bailes luego de los *Menuets*, ya que son más alegres e involucran a más gente. Las melodías de *Contre-danses* son muy a menudo en dos tiempos; deben ser bien acompasadas, brillantes y alegres y sin embargo tener mucha simplicidad; pues como se las retoma muy a menudo, se tornarían insoportables si fueran

recargadas. En todos los géneros, las cosas más simples son aquellas que hartan menos.<sup>11</sup>  
(Rousseau, 1768, p. 121)

Este afecto más alegre y brillante, propio de la danza posterior a los elegantes *Menuets* (la *Polonaise* es una suerte de *Menuet*) coincide con la función formal retórica de *finis*, entendida como *peroratio* de toda la Fantasía. Por otra parte, la recurrencia formal del *refrain* a la que hace referencia Rousseau, justifica el análisis de la disposición interior del *Presto* como *principium / medium / finis*.

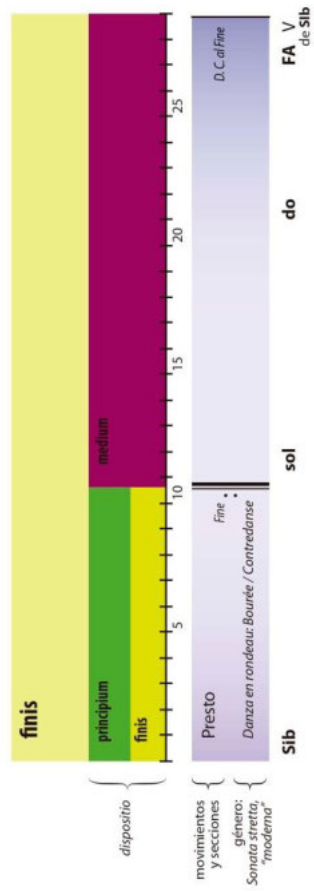
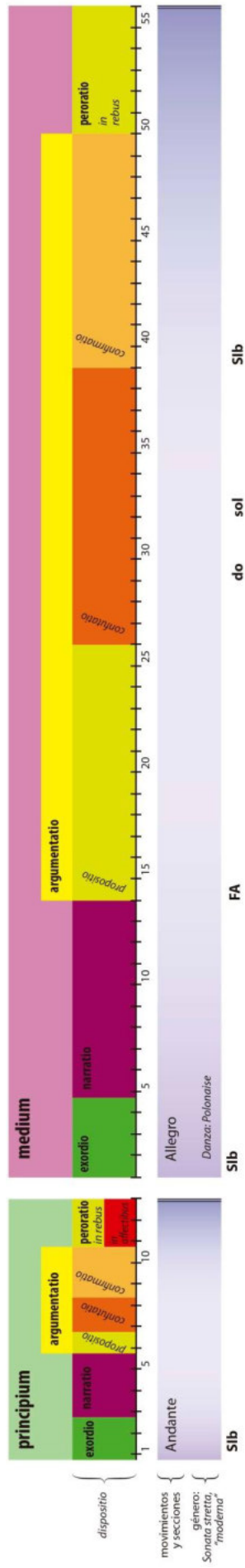
Figura 43:

*Dispositio*. Fantasía N° 4, G. Ph. Telemann.

(página siguiente)

---

<sup>11</sup> *Air d'une sorte de danse de même nom, qui s'exécute à quatre, à six & à huit personnes, & qu'on danse ordinairement dans les Bals après les Menuets, comme étant plus gaie & occupant plus de monde. Les Airs de Contre-danses sont les plus souvent à deux tems; ils doivent être bien cadencés, brillans & gais, & avoir cependant beaucoup de simplicité; car comme on les reprend très souvent, ils deviendroient insupportables, s'ils étoient chargés. En tout genre les choses les plus simples sont celles dont on se lasse le moins.*



FANTASÍA 5 en DO mayor: Presto/Largo/Presto/(Largo), Allegro, Allegro.

La Fantasía en DO mayor está configurada por tres movimientos relacionados con danzas. El primero, según Eppinger (1984a, 1984b), incluye una alternancia entre un segmento de *Toccata* y un aire de *Sarabanda*. Siguiendo al mismo autor, el segundo es un fugato que alude a una *Giga*, aunque también podría asociarse al género de *Chacona/Passacaglia* debido sus reiteraciones motívicas y el tercero es más apropiadamente una *Canarie*.

El afecto asociado a la tonalidad puede explicar la elección de la alternancia, de las danzas y también de aspectos de la textura. Leemos en Mattheson (1713):

Posee un carácter irrespetuoso [maleducado, grosero] e insolente, pero también es apropiada para el regocijo y otras ocasiones en las que la alegría está [involucrada, representada] en toda su dimensión. Sin embargo, un compositor inteligente, si escoge bien los instrumentos acompañantes, puede hacerla adecuada para algo encantador y, cuando resulte apropiado, también para algo tierno [delicado, sensible]. Sirve para estimular a un ejército (en especial con trompetas, tambores [timbales], oboes, etc.). En (Steblin, 1981, p. 222)

El contraste entre una alegría desatada, hasta irrespetuosa del *Presto* y la delicadeza del *Largo*, en el cual además está indicado *dolce*, configura el tópico principal de la Fantasía. Como veremos, en un plano intermedio de análisis de la *dispositio*, esta sección conforma el *exordio*. Por otra parte, la mención de los instrumentos adecuados por el "compositor inteligente" puede hacer pensar que afectos como el del *Largo* o incluso el de la *Canarie* podrían estar icónicamente asociados a la flauta travesera. Mattheson (1719) es más explícito en otro texto:

[...] Pero, incluso a esta tonalidad trivial, puede hacérsela sonar como algo tierno y conmovedor cuando, por ejemplo, una pieza solista es ejecutada por la viola d'amore. (Ibidem)

Al igual que la *viola d'amore*, la flauta con su tradición francesa de instrumento *tendre*, estaría "genéticamente" adecuada a la manifestación calma de la alegría de la tonalidad de DO mayor. Por otra parte, su nuevo virtuosismo asociado a las prácticas violinísticas italianas (y que Telemann explota en toda la colección) estarían dando cuenta de la alegría impetuosa y militar del *Presto/toccata* o del desenfreno del *Allegro/Giga*.

Como consecuencia, la adecuada identificación de la *inventio* en las características del afecto de la tonalidad, nos autoriza a encontrar aquí también una estructura macroformal de *principium*, *medium* y *finis* asignados a cada movimiento respectivamente, pero

con algunas diferencias con respecto al análisis de la Fantasía anterior. A un nivel mesoformal podemos observar que *principium* y *medium* están vinculados con una *dispositio* completa: estando el *principium* de este nivel conformado por el *exordio* y la *narratio* y el *medium* (*Allegro*) desarrollando las secciones de argumentación y epílogo (ver figura 44).

La alternancia entre las dos manifestaciones de la alegría, impetuosa y tierna, dan lugar al *exordio* (c. 1 / c. 16.2). En esta sección Telemann elige contrastar un compás binario veloz -el compás de C se marca en dos tiempos cuando es muy rápido y no tiene semicorcheas según Hotteterre (1719, p. 58)- con saltos y motivos acórdicos trompetísticos, con la delicadeza de una danza anotada en un metro lento ( $\frac{3}{2}$ ) con la indicación *dolce*. Como ya señalamos, Eppinger califica al *Largo* como *Sarabanda*. Sin embargo, el fragmento no presenta algunos de los rasgos propios de la danza, a saber: la oración de 4 compases con frases distribuidas en 2 + 2 el pie característico | - - (U) | - U | y el cierre de frase en el tercer tiempo. Si bien podría pensarse que se trata de una *Sarabanda* italiana, no tan estructurada como la francesa contemporánea, el hecho de tematizar el pie crético | - U - | aproximan el *Largo* a la prosodia de una *Siciliana*. Por otra parte, el pie crético se encontrará también en la *Canarie* final, lo cual otorga a ésta uno de los rasgos de *peroratio in rebus*. De todos modos, ya sea *Sarabanda* o *Siciliana*, si omitimos las intercalaciones del *Presto*, la forma binaria propia de la danza se estructuraría con la doble barra al inicio del c. 13. En esta segunda sección consideramos que comienza la *narratio* (c. 16.3) con una oración que se repite con la indicación *p* (*piano*). Volviendo a las alusiones violinísticas, el *Largo* presenta sugerencias armónicas en las apoyaturas dobles arpegiadas que recuerdan las dobles cuerdas<sup>12</sup> que Telemann emplea en las Fantasías escritas específicamente para el violín.

El *Allegro (medium)* es un aire de *Giga* en fugato. El sujeto en DO mayor se repite tres veces consecutivas (*epizeuxis*) con una textura cada vez más compleja (*synonymia* por *diminutio*). Consignamos en el ejemplo 69 todas las subsiguientes apariciones variadas del sujeto (*paronomasia*), omitiendo las literales:

Ejemplo 69: variaciones del sujeto (cc. 1 / 13 / 26 / 32 / 45), 2<sup>do</sup> mov. *Allegro*, Fantasía N° 5,

G. Ph. Telemann. (Página siguiente)

---

<sup>12</sup> Michel Corrette (Corrette, 1773) en su método ya había indicado maneras de imitar con la flauta la escritura del violín.

La *catabasis* implícita en el diseño del *Largo* (la cual, por otra parte es inversa a las *anabasis* del *Presto*), se replica aquí en las notas principales del sujeto (ver ejemplo 70):

Ejemplo 70: *catabasis* en *Largo* (cc. 5-7) y *Allegro* (cc. 1-3), Fantasía N° 5, G. Ph. Telemann.

A nivel meso-formal, se inicia en este punto la argumentación con la sección de *propositio*, integrada por las tres exposiciones del sujeto en DO mayor y tres compases de interludio (c. 1 / c. 12). A continuación encontramos la sección de *confutatio* (c. 13 / c. 41) conformada por las diferentes respuestas refutativas del sujeto en la menor, re menor, mi menor (*palilogia*) y sus respectivos interludios. La *confirmatio* (c. 42 / c. 51) se inicia con una exposición, nuevamente en DO mayor, del sujeto ya elaborado (*paronomasia*) en el registro agudo, una re-exposición del mismo aún más elaborada en el registro grave y un interludio. Una última exposición paronomásica del sujeto funciona como *peroratio* de este nivel (c. 51 / c. 54). Toda la sección de *medium* elabora entonces los dos aspectos principales que definen el afecto de DO mayor: la alegría impetuosa (saltos y arpeggios) y la alegría tierna (diseño melódico por grado en *catabasis*). Lo hace desplegando una *Giga* cuyo afecto principal es para Mattheson (1739), en su origen inglés, de una "vehemencia ardiente y apresurada [...]" y destaca que la versión italiana "[...] no es una danza sino que está escrita para el violín [...]" Generalmente se la fuerza hasta extremos de velocidad y capricho, pero es fluida y no abrupta." (Lenneberg, 1958).

El *finis* está integrado por el tercer movimiento *allegro*, el cual es claramente una danza bi-partita. Como señalamos más arriba, Eppinger (1984) sostiene que se trata de una



*Canarie*. Sin intentar contradecirlo, sugerimos que quizás también pueda tratarse de una *Forlana*, cuyo afecto, metro y velocidad resultan adecuados. Leemos en la entrada *Forlane* del *Dictionnaire...* de Rousseau:

Melodía de una danza del mismo nombre común en Venecia, sobre todo entre los gondoleros. Su compás es de  $\frac{6}{8}$ ; posee una marcación alegre. Se la llama Forlana porque ha nacido en el Friul, cuyos habitantes se llaman *Forlans*.<sup>13</sup> (Rousseau, 1768, p. 222)

Ya sea *Canarie* o *Forlana*, su función formal en la Fantasía es la de ser *peroratio* o epílogo. Cumple los requisitos de ser *peroratio in rebus* al insistir sobre la tonalidad de DO mayor, su pie crético característico recuerda al escandido del *Largo* y además desde el punto de vista motivico, las terceras descendentes están emparentadas con el inicio del *Presto*, los tiempos destacados del *Largo* y el intervalo predominante del sujeto del primer *Allegro* (ver ejemplo 71):

Ejemplo 71: terceras descendentes, Fantasía N° 5, G. Ph. Telemann.

The image displays four musical staves illustrating descending thirds. The first staff is labeled 'Presto' and shows a sequence of eighth notes with slurs, representing a descending third interval. The second staff is labeled 'Largo' and shows a sequence of notes with slurs and accents, representing a descending third interval. The third staff is labeled 'Allegro' and shows a sequence of notes with slurs and accents, representing a descending third interval. The fourth staff is labeled 'Allegro' and shows a sequence of notes with slurs and accents, representing a descending third interval.

El hecho de ser una danza vivaz le agrega además la función de *peroratio in affectibus*. Por otra parte, la danza presenta una *dispositio* completa en sí misma (ver figura 44). El afecto de la Fantasía, con su tonalidad tosca, brillante y vivaz, con unos toques de ternura, es congruente con el perfil característico de alguno de los *zanni* (sirvientes) de la *Commedia dell'Arte*:

Los sirvientes se encuentran en estado de urgencia permanente. Proviene de pueblos pequeños y llegan a la ciudad en busca de trabajo [...] Siempre tienen sueño y hambre [...]

<sup>13</sup> *Forlane: Air d'une Danse de même nom commune à Venise, surtout parmi les Gondoliers. Sa Mesure est à 6/8; elle se bat gaîment, & la Danse est aussi fort gaie. On appelle Forlane parce qu'elle a pris naissance dans le Firoul, dont les habitants s'appellent Forlans.*

Nunca están quietos, son miedosos y astutos, pero no inteligentes [...] Son tontos genios que si quieren ir de un sitio al otro nunca lo hacen en línea recta, y es probable que nunca lleguen a la meta por propia voluntad sino por causalidad. Sus nombres terminan en “ino” e “ina”. (Waisse, 2013, p. 25 y ss.)

Quizás se trate de un *Arlechino* que despliega una actividad febril en el primer *Allegro* [*Giga*], pero que no resulta demasiado “inteligente”, ya que el sujeto que aparenta ser un *dux* de fuga, nunca tiene su respuesta (*comes*) o contrasujeto; sus elaboraciones son sobre todo disminuciones ornamentales que agregan movimiento al sujeto, primero aludiendo a saltos y brincos (cc. 4 / 13 / 23 / 42 y ss.) y luego cada vez más enloquecido (*paronomasias* subsiguientes). En los interludios (c. 10 y ss. / c. 19 y ss.) de aspecto acórdico-militar, se intercalan silencios (*aposiopesis*) que producen detenciones inesperadas (*abruptio*, también en cc. 28-29 y c. 40), sugiriendo esto rasgos de humor propios de una máscara como el *Arlechino*. Esta interpretación reforzaría la idea de que el *Largo* es una *Siciliana* en lugar de una *Sarabanda* (danza noble en el siglo XVIII) y el *Allegro* final una *Forlana* en lugar de una *Contredanse*. Sin embargo, el contraste de afectos del primer movimiento no presenta la tosquedad de un *zanni* netamente bufonesco. La alternancia de un fragmento enérgico, casi militar con otro tierno y lánguido, pareciera ser más una combinación del personaje del sirviente con el perfil de un enamorado. En ese caso, estaría más cerca de un *Pedrolino* (el *Pierrot* francés):

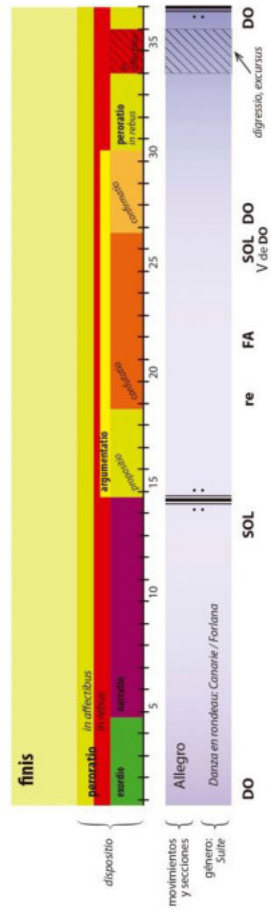
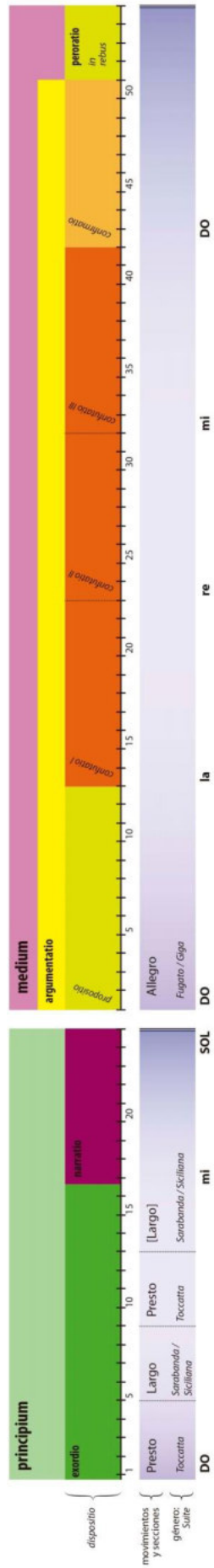
La máscara [...] difiere de los otros valets de la *Commedia dell'Arte*: es joven, con buenos modales y confiable. Tiene apariencia naïf [...] Cuando está enamorado, despliega una sensibilidad y una ternura más propias de los enamorados en las pastorales de la aristocracia del período que de un personaje grotesco de comedia [...] Lo encontramos en *Las Bodas de Fígaro* como *Cherubino* [...] (Ibidem, p. 63)

El perfil del *Pedrolino/Pierrot/Cherubino* quizás se adapte más, entonces a la antítesis militar/lánguida del *principium*, adquiere sus rasgos de humor gracioso en el *medium* y retoma su alegría tierna en el *finis*, como sucede con el final feliz del personaje de *Cherubino* en la ópera de Mozart. Consideramos que el imaginar un rol de personaje adecuado al afecto de la Fantasía puede resultar ser de considerable importancia en el momento de planear estrategias de interpretación.

Figura 44:

*Dispositio*. Fantasía N° 5, G. Ph. Telemann.

(página siguiente)



FANTASÍA 6 en re menor: *Dolce, Allegro, Spirituoso.*

La Fantasía en re menor responde al género de sonata “*Stretta*” o “moderna, en tres movimientos con la sucesión de *tempi*: lento-rápido-rápido. Podemos entonces distinguir claramente la disposición de *principium/Dolce*, *medium/Allegro* y *finis/Spirituoso*. Cada movimiento, además, presenta una *dispositio* completa, como se puede apreciar en el gráfico.

Las fuentes coinciden en general en asignar a la tonalidad de re menor un carácter serio, muchas veces piadoso o relacionado con tópicos religiosos. En este sentido, veamos algunas referencias: J. Rousseau (*Méthode claire...* 1691): “temas serios”; M. A. Charpentier (*Règles de composition*, c. 1692): “seria y piadosa”; C. Masson (*Nouveau traité*, 1697): “gravedad mezclada con alegría”. Más adelante, se la asimila preferentemente a la ternura o la melancolía (en el sentido moderno), por ejemplo: J. Ph. Rameau (*Traité de l’harmonie*, 1722): “dulce y tierna”; W. Jones (*On the Arts Called Imitative*, 1722): “tierna”; C. F. D. Schubart (*Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, c. 1784): “carácter de mujer sombría, alimenta el *spleen* [apatía, hastío] y las ideas negras”. En (Clerc, 2001, p. 49) Y (Steblin, 1981, p. 242-244). Como siempre, el que da una descripción más detallada del afecto es Mattheson (1713):

Algo devota, calma, también un poco grandiosa, agradable y expresión de satisfacción; además, es capaz de fomentar la devoción en los temas de la iglesia y paz mental [tranquilidad del alma] en la vida común. Sin embargo, esto no impide el uso exitoso de esta tonalidad para algo entretenido aunque no particularmente saltarín, sino de naturaleza fluida. En (Steblin, 1981, p. 242)

El primer movimiento *Dolce* podemos calificarlo de serio y tierno. Su disposición bipartita y las características de su métrica podrían aludir a una *Sarabanda* (ver ejemplo 72):

Ejemplo 72: métrica (cc. 1-4), 1<sup>er</sup> mov. *Dolce*, Fantasía Nº 6, G. Ph. Telemann.

The image displays a musical score for the first movement of Telemann's Fantasia No. 6 in D minor. It consists of two staves: the upper staff is labeled 'Dolce' and the lower staff is labeled 'Canevas'. Above the staves, a rhythmic diagram is provided: U | - - U | - - U | - U | - (U -). The notation shows a melody in the upper voice and a bass line in the lower voice, both in G minor.

Encontramos en el movimiento una *dispositio* completa (ver figura 45).

El segundo *Allegro* es quizás el más serio (¿devoto quizás?) ya que despliega un fuga estricta, la más elaborada de toda la colección, incluyendo sujetos con sus respectivos contrasujetos, desarrollo de los motivos en los episodios y respuestas, inversiones de los sujetos, y *stretti*, concluyendo con las notas del sujeto principal en forma retrograda.<sup>14</sup> En la fuga también es posible identificar una *dispositio* completa (ver gráfico), en donde se puede observar cómo las distintas exposiciones del sujeto presentan elaboraciones, tanto contrapuntísticas como paronomásticas, en relación con las funciones formales específicas que adoptan.

El *Spirituoso* final es un *Rondeau* con estructura ABACADA. Si nos atenemos a la preponderancia de grados conjuntos e intervalos pequeños, coincide con la caracterización de Mattheson: “entretenido aunque no particularmente saltarín, sino de naturaleza fluida”. Rachel Brown sugiere que los rasgos principales de la danza lo acercan a un *Hornpipe*. Esta danza de origen inglés, es asociada generalmente a la *Angloise*, *Countrydance* (*Contredanse*) o *Cotillón*. Ya citamos previamente a Rousseau cuando nos referimos a la *Contredanse* (ver Fantasía 4 en DO mayor *supra*). De la *Contredanse* se conserva aquí la marcación en 2, la estructura del *Rondeau* y el afecto brillante, pero en este caso tanto la subdivisión ternaria como las características melódicas que señalamos más arriba permiten una prosodia más continua y fluida.

Es interesante reconocer cómo las distintas secciones de la *dispositio* se distribuyen en las diferentes secciones del *Rondeau*:

Sección A - *Refrain*: adoptará sucesivamente las funciones de *exordio*, *propositio*, *confirmatio* y *peroratio*.

Sección B - *Premier couplé* → *narratio*.

Sección C - *Deuxième couplé* → *confutatio I*.

Sección D - *Troisième couplé* → *confutatio II*.

Por otra parte, el carácter serio y sanguíneo de la pieza se observa también en los motivos principales de los tres movimientos, los cuales están contruidos con notas e intervalos similares, en una suerte de composición “cíclica”. Veamos (ejemplo 73) algunas correspondencias:

---

<sup>14</sup> Nos limitamos aquí al análisis de la *dispositio* del *Allegro*. Para un análisis contrapuntístico más detallado de esta fuga, remitimos al lector al artículo de Rachel Brown (Brown, 2008; Brown & Rico, 2015)

Ejemplo 73: correspondencias, Fantasía N° 6, G. Ph. Telemann.

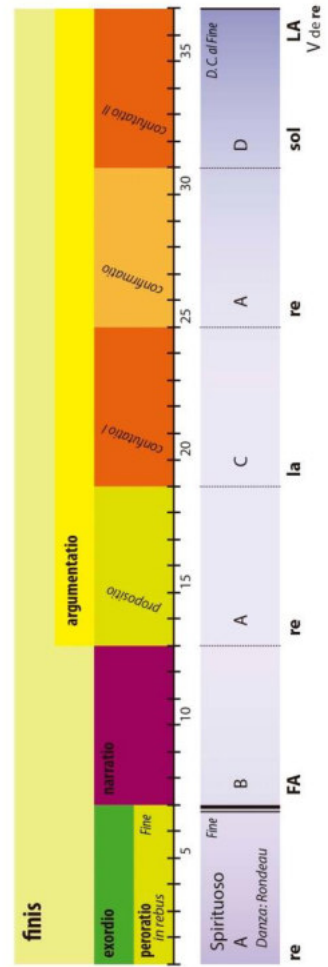
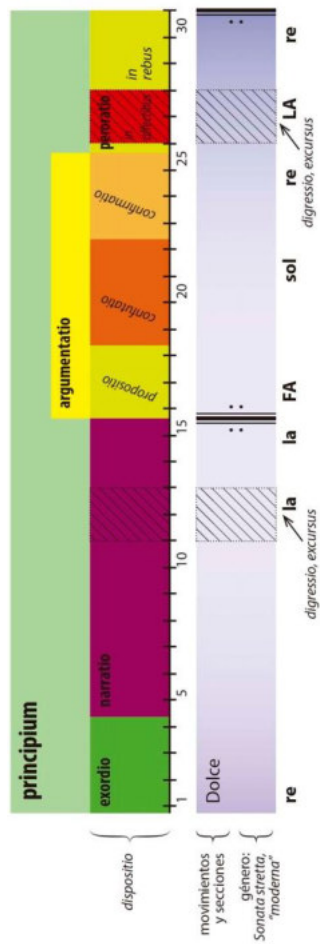
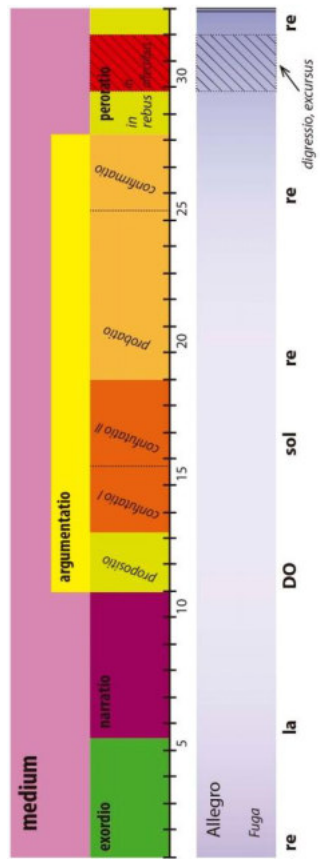
The image shows three staves of musical notation for Telemann's Fantasy No. 6. The top staff is labeled 'Dolce' and is in 3/4 time. The middle staff is labeled 'Allegro' and is in 2/4 time, with a tempo change marked 'c. 29 / 4'. The bottom staff is labeled 'Spiritoso' and is in 3/8 time. Arrows and ovals connect specific notes and phrases across the staves, illustrating correspondences between the different sections. For example, an oval in the 'Dolce' section is connected by an arrow to an oval in the 'Allegro' section, which is in turn connected to an oval in the 'Spiritoso' section. Another arrow points from a phrase in the 'Allegro' section back to the 'Dolce' section. A large oval in the 'Spiritoso' section is connected to a phrase in the 'Allegro' section.

La Fantasía en re menor se revela entonces como una de las más complejas de toda la colección.

Figura 45:

*Dispositio*. Fantasía N° 6, G. Ph. Telemann.

(página siguiente)



dispositio

movimientos y secciones

género: Sonata stretta, "moderna"

dispositio

movimientos y secciones

género: Sonata stretta, "moderna"

FANTASÍA 7 en RE mayor: *Alla Francese, Presto.*

Con la Fantasía N° 7 en RE mayor comienza la segunda mitad de la colección. El hecho de que se inicie con la indicación *Alla Francese* la remite al género de Obertura-suite, siendo su primer movimiento una obertura teatral en tres partes retomando la tradición del género establecida por Lully. Es significativo que las tres Fantasías que le siguen (mi menor, MI mayor y fa# menor) estén conformadas exclusivamente por danzas. Tendremos que aguardar hasta la Fantasía N° 11 en SOL mayor para la aparición de un movimiento inicial que no remita a danzas sino al género italiano de *allegro di concerto*. Quizás el plan de Telemann para estas cuatro Fantasías implicase algún tipo de unidad. (Zohn, 2008) También es necesario señalar que, si bien Telemann no indicó el nombre de las danzas, este resulta bastante evidente en la mayoría de los movimientos.<sup>15</sup> Por otra parte, podemos también reconocer el *Goût* o estilo nacional de cada Fantasía. En la Fantasía en mi menor, la alusión a la música polaca, frecuente en Telemann, relacionada con el gusto alemán tiene además una razón política, ya que el Rey de Sajonia también era rey de Polonia.<sup>16</sup> Aventuramos también una posible *dispositio* integrando las cuatro Fantasías. La sucesión total de movimientos sería la siguiente:

Tabla XXX: Movimientos, estilo y *dispositio*. Fantasías 7 a 10. G. Ph. Telemann

	Movimiento y género	Gusto / Estilo	Posible <i>dispositio</i> general	
Fantasía N° 7 Re mayor	<i>Obertura francesa</i>	Francés	<i>Exordio / Narratio</i>	<i>Principium</i>
	<i>Bourré en rondeau</i>			
Fantasía N° 8 Mi menor	<i>Allemande</i>	Alemán (y polaco) <i>Vermischen</i>	<i>Propositio</i>	<i>Medium</i>
	<i>Gigue</i>			
	<i>Polonaise</i>			
Fantasía N° 9 Mi mayor	<i>Sarabande</i>	Francés <i>¿Vermischen?</i>	<i>Confutatio</i>	<i>Medium</i>
	<i>Air de Menuet/Passepied</i>			
	<i>Sarabande</i>			
	<i>Bourré;/ Rigaudon?</i>			
Fantasía N° 10 Fa # menor	<i>Corrente</i>	Italiano	<i>Confirmatio/ Peroratio</i>	<i>Finis</i>
	<i>Gavotte (con ritornelli)</i>			
	<i>Menuet</i>			

<sup>15</sup> Quizás el más controvertido por cuestiones formales sea el segundo movimiento *Allegro* de la Fantasía en Mi mayor, por eso sugerimos nombrarlo como *Air de Menuet* o *de Passepied*.

<sup>16</sup> El rey Augusto II mantuvo una Capilla Polaca en la cual estuvo empleado Quantz. Sabemos por su autobiografía que Telemann estuvo en Varsovia y que se convirtió en un gran admirador de la música que se ejecutaba allí en las tabernas.



La Fantasía N° 7 en RE mayor, presenta una interesante e intrincada *dispositio* que interrelaciona los niveles micro, meso y macro-formal, como puede apreciarse en el gráfico.

En la sección lenta inicial, que suele denominarse *Gravement* o *Lentement* aunque Telemann no lo indica, distinguimos una *dispositio* completa (ver gráfico) a nivel micro-formal. El segmento también funciona como *exordio* de una disposición que se despliega por todo el movimiento de obertura a nivel meso-formal y a la vez consideramos que constituye, en el nivel macro-formal, el *principium* de una disposición tripartita que incluye toda la Fantasía.

En la sección rápida fugada de la obertura podemos identificar la estructura tripartita de la *Chria* (ver ejemplo 74), como ya fue descrita (ver cap. IV *supra*). Considerando la sección lenta como *exordio*, la fuga comienza con la *propositio* (*prótasis*) constituido por su tema (c. 14.3 / c. 18.2) y luego, entremezclado en una rápida textura de semicorcheas, encontramos la respuesta en la dominante y luego nuevamente en la tónica (*aetiología*):

Ejemplo 74: *Chria* (c. 15 y ss), Fantasía N° 7, G. Ph. Telemann.

Luego, en lo que identificamos como la sección *medium* de la *Chria* (c. 26.3.2 / c. 54.3), encontramos un segmento episódico el cual, luego de un breve *transitus* a si menor, cumple la función de refutación, con la correspondiente *amplificatio* de los motivos del sujeto por paronomasia (*similia, oppositum, exempla* que no analizaremos aquí con detalle). A continuación, encontramos la *confirmatio* con la recapitulación del tema en la dominante y con su respuesta en la tónica (c. 54.3 / c. 82.1.1, ver ejemplo 75):

Ejemplo 75: *confirmatio* (c. 54.3 / c. 82.1.1), Fantasía N° 7, G. Ph. Telemann.

Esta sección junto con un breve segmento (*conclusio*) sobre el acorde de RE mayor (c. 82.1 / c. 85.1) conforman el *finis* de la tripartición de la *Chria*.

El segmento final lento (*Gravement* o *Lentement*, c. 85 / c. 94) constituye la *peroratio* de la obertura. Podemos distinguir en él una estructura tripartita a nivel micro-formal, con sus funciones de *principium* (c. 85 / c. 89.2), recapitulando motivos del *exordio* y modulando a la dominante; *medium* (c. 89/3 / c. 92.2), partiendo del VI grado (si menor) con una *gradatio* en *catabasis* hasta la dominante y el *finis* (c. 92.3 / c. 94) con el retorno a la tónica.

El movimiento final de la Fantasía, *Presto* (*Bourrée en rondeau*), ofrece una danza con raíces campesinas. Eppinger (1984-2, p. 96) lo compara con un fragmento de la Cantata aldeana “*Mer hahn en neue Oberkeet*” (*Bauernkantate*) BWV 212 de Johann Sebastian Bach (ver ejemplo 75). En la introducción de la cantata Bach realiza una especie de muestrario de danzas aldeanas (*stylus fantasticus*) entre las cuales encontramos un *Allegro* en  $\frac{2}{4}$  muy similar a nuestra *Bourrée*:

Ejemplo 76: comparación, Fantasía N° 7, G. Ph. Telemann y BWV 212, J. S. Bach (c. 1 / c. 4)

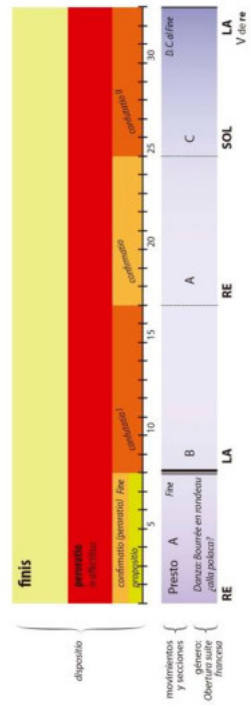
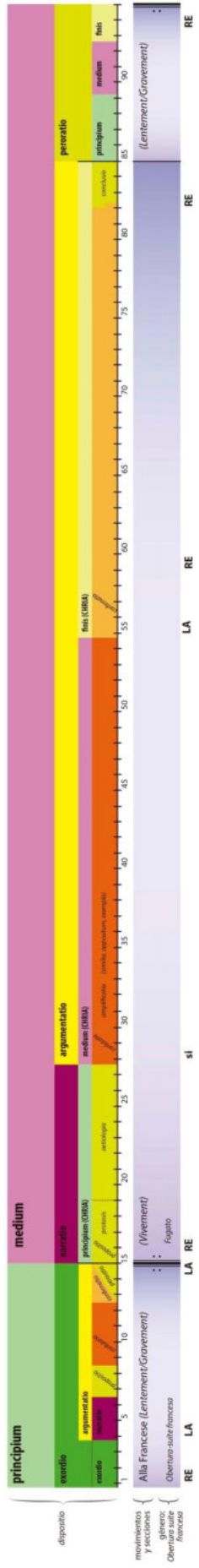


Bach indica *Allegro* con un compás de  $\frac{2}{4}$ , el cual se considera un metro veloz. A su vez Telemann elige un compás indicado con C que habitualmente se marca más lento que el  $\frac{2}{4}$ . Por lo tanto, Telemann debe indicar *Presto* para adecuarse al tempo y afecto de la danza. El compás C, habitualmente de cuatro tiempos, se marca en dos tiempos en este caso por tratarse de una *Bourrée*. Este número constituye la sección de *finis* de la estructura tripartita macro-formal y también representa la *peroratio in affectibus* de la *dispositio* a nivel meso-formal. Por otra parte, el *refrain* cumple la función de *propositio* en su primera aparición, *confirmatio I* en su segunda aparición y *confirmatio II* junto con *peroratio* en el *da capo*. Ambos *couplés* cumplen la función de *confutatio*.

Figura 45:

*Dispositio*. Fantasía N° 7, G. Ph. Telemann.

(página siguiente)



## FANTASÍA 8 en mi menor: Largo, Spirituoso, Allegro.

Como señalamos en el análisis anterior, podemos detectar una cierta continuidad de género con la Fantasía N° 7. Fundamentalmente se debe al hecho de que encontramos aquí piezas acuñadas a partir de las características formales, motivicas y de afecto correspondientes a danzas específicas. Si bien Telemann no lo indica, son fácilmente reconocibles, a saber: *Allemanda*, *Giga* y *Polonaise*. Luego de una obertura francesa se espera una suite de danzas, sin embargo en la Fantasía N° 7 hay sólo una. En contra de esta interpretación, sabemos que las *Allemandas* muchas veces encabezan una suite. Además los afectos de las tonalidades respectivas (RE mayor y mi menor) son fuertemente contrastantes. Sin embargo, este mismo contraste, y el estilo “*Vermischen*” podría concebirse como parte de una estructura más grande (ver *supra*).

Toda la pieza está basada en la exposición del afecto melancólico. El *Largo/Allemanda* tematiza el perfil depresivo de la melancolía, mientras que antitéticamente, el *Spirituoso/Giga* se refiere al aspecto exaltado o maníaco de la misma. El *Allegro/Polonaise* reúne y armoniza ambos rasgos en una danza noble, como una descripción del decoro del *homme hôte*. En el capítulo V abundaremos sobre este afecto y analizaremos el exordio del *Largo* desde el punto de vista de la *elocutio*, comparándolo con otros extraídos de piezas paradigmáticas. Nos limitaremos aquí, en lo posible, al análisis de la *dispositio*.

Podemos reconocer nuevamente, en un nivel macro-formal, una estructura tripartita de *principium*: *Largo*, *medium*: *Spirituoso* y *finis*: *Allegro*, similar a la de la Fantasía anterior. Además, en el nivel meso-formal, el *Largo* configura el exordio de una disposición que se despliega a través de toda la Fantasía.

El *Largo/Allemanda* por otra parte presenta una interesante *dispositio* que se estructura a partir de una compleja polifonía oblicua. El recurso recuerda las *Allemandes* de Blockwitz que figuran en el *Fantasier og Preludier* (Quantz, s. f.)<sup>17</sup> y también la *Allemande* del *Solo pour la Flûte Traversière* BWV 1013 de J. S. Bach. El ejemplo 77 muestra el texto llano sin ornato (el *canevas* de Hotteterre) del *Largo* y su *dispositio*. Son de destacar la *pathopoeia* de la *digressio* (c. 5.3 / c. 6.2), las *abruptio* de cc. 12 y 16 que remiten a la *aposiopesis* del *exordio*, la *anaphora* de la *confirmatio* que da origen a una

---

<sup>17</sup> Para una discusión sobre la atribución de la autoría de estas *Allemandes* ver Castellani, M. (1985). “Il Solo pour la flûte traversière di J.S. Bach: Cöthen o Lipsia?”, *Il Flauto dolce*, (No 13), 15-21 y también Bang Mather, B., & Sadilek, E. A. (2004). *Johann Sebastian Bach, Partita in A minor for solo flute BWV 1013, with emphasis on the allemande : historical clues and new discoveries for performance*. Nashua: Falls House Press.

*anabasis* que finalmente desemboca en la *abruptio* citada, etc. Todos rasgos del afecto melancólico depresivo.

Ejemplo 77: *canevas*, polifonía y *dispositio*, Fantasía N° 8, G. Ph. Telemann.

EXORDIO

NARRATIO

ARGUMENTATIO

propositio

confutatio

DISSGRESSIO

confirmatio

PERORATIO

DISSGRESSIO

\* cromatismo c. 5/6, posible análisis

El *Spiritoso/Giga*, a continuación despliega una estructura tripartita de *Chria*. Comienza con una *propositio* (*prótasis*) conformada por un tema con motivos insistentes y martillantes (recordemos que se alude al aspecto maníaco del afecto melancólico) el cual luego de un breve interludio (c. 3.1 / c. 4.2) sin solución de continuidad desemboca en su

respuesta en la dominante menor (*etiología*). Este segmento representa el *principium* de la estructura de *Chria* del movimiento. A continuación, la sección *medium* de la *Chria* comienza por un episodio con una insistencia en el sol agudo que desemboca en una *abruptio* (c. 10.2). Los distintos recursos de *amplificatio* (*similia, oppositum, exemplum*) se ven representados en distintas elaboraciones paronomásticas. Luego de la *abruptio* y el silencio tenso que origina, aparece nuevamente el tema del fugato, pero esta vez en SOL mayor (*similia, exemplum*). El episodio que le sigue (c. 13.2.3 / c. 15.3) se caracteriza por una amplia *catabasis* de octava (*re''-re'*) que puede entenderse como *amplificatio oppositum* del tema, principalmente en *anabasis*. El fragmento desemboca en otra *abruptio*. Luego de otro silencio tenso aparece nuevamente el tema en la menor (*similia, exemplum*). A continuación, sigue otro episodio similar al primero que termina en otra *abruptio* previa a la recapitulación del tema en la tonalidad original (*confirmatio*) aunque en la octava aguda. Esto enfatiza el retorno al afecto principal intensificando la tensión (se alcanza el *mi'''*, la nota más aguda del registro habitual del *traverso*). Una nueva *abruptio* (c. 26.4) desemboca en un silencio, lo cual origina una *digressio* que podría omitirse: el discurso podría recomenzar en el *mi'* del c. 30 sin pérdida de la continuidad. Sin embargo, la *digressio* plantea una referencia al aspecto depresivo del afecto, ya que su frase concluye en *interrogatio* y además se repite en eco (Telemann indica *piano*) enfatizando la duda.<sup>18</sup> Todo concluye con una cadencia enfática que conduce a una *conclusio* (cc. 30 y 31) fundamentalmente sobre el acorde de *mi* menor (podría considerarse *paragoge* o *manubrium*, ya que el pedal de tónica está siempre presupuesto).

El *Allegro/Polonaise* representa el *finis* de la gran estructura tripartita y la *peroratio in affectibus* de la *dispositio* desplegada a través de toda la Fantasía. Por otra parte, en un nivel micro-formal, podemos identificar otra estructura tripartita con el *principium* (*propositio*) en la sección A de la danza; el *medium* (*confutatio*) desde el comienzo de la sección B hasta el c. 16.2 y el *finis* (*confirmatio*) desde c. 16.3 hasta el final. Este análisis refuerza la idea de síntesis que la danza plantea a nivel afectivo: la macro-estructura se vería reflejada en la micro-estructura. El afecto y características de la Polonaise ya fueron tratados en el análisis de la Fantasía N° 4 en Sib mayor (ver *supra*). Su identificación con una danza característica de la nobleza polaca refuerza la idea de síntesis que resuelve la

---

<sup>18</sup> Recuerda un poco las vacilaciones del “personaje” melancólico en la Sonata en trío “*Sanguineous & Melancholicus*” de C. P. E. Bach (ver *supra*).

antítesis entre las dos versiones extremas de la melancolía. El decoro obligado del noble<sup>19</sup> se refleja así en una estructura formal que equilibra la inestabilidad.

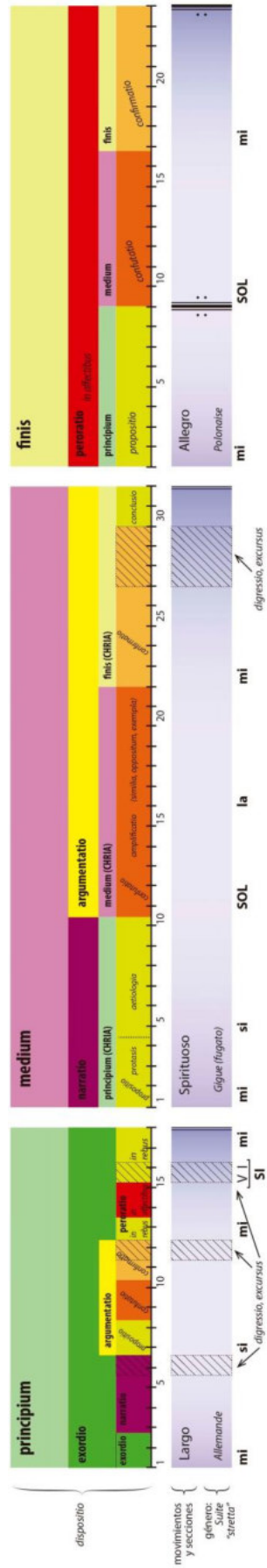
Figura 46:

*Dispositio*. Fantasía N° 8, G. Ph. Telemann.

(página siguiente)

---

<sup>19</sup> La nobleza polaca tenía fama de poseer un alto grado de refinamiento de sus modales y actitudes en las cortes alemanas (Rachel Brown, comunicación personal, julio 2016).





FANTASÍA 9 en MI mayor: *Affetuoso, Allegro, Grave, Allegro.*

En la Fantasía N° 9 en MI mayor, Telemann tampoco indicó el nombre de los géneros de danzas que la integran. A primera vista pareciera ser una Sonata *da camera* italiana debido a la estructura binaria que presentan el primer y el último movimiento. Sin embargo, está integrada por cuatro movimientos con la alternancia de *tempi* lento/rápido/lento/rápido, más habitual en las Sonatas *da chiesa*. Si consideramos, por otra parte, que la presente Fantasía podría ser parte de una estructura mayor de Obertura Suite como sugerimos en el análisis de la Fantasía N° 7 (ver *supra*), no habría inconveniente en aceptar una sucesión de cuatro danzas. El estilo de las danzas es francés (aunque hay rasgos del *Vermisohenstil*), en especial si aceptamos que el segundo movimiento es un *Air de Menuet* o *Passepied* y que el último es una *Bourrée* o *Rigaudon*.

La preferencia en considerar las danzas como *Passepied* y *Rigaudon*, en lugar de *Menuet* y *Bourrée* respectivamente, se sustenta en el afecto propio de la tonalidad y por otros motivos que más adelante aclararemos. Ya nos referimos a los rasgos afectivos que los tratadistas contemporáneos adjudican a la tonalidad de MI mayor cuando analizamos la *dispositio* de la Sonata metódica N° 2 de la segunda colección (ver *supra*). La presente Fantasía comparte muchos rasgos motívicos con dicha Sonata: notas repetidas, síncopas, saltos, etc. Algunas de estas definiciones se condicen especialmente con ambas *Sarabandas* (*Affetuoso* y *Grave*) y otras con el *Passepied* y el *Rigaudon* (*Allegro* y *Vivace*, respectivamente). El *Affetuoso* pareciera corresponderse con la caracterización de la tonalidad por Rameau (1722) como expresión de la grandeza y la magnificencia (recordemos que la *Sarabanda* es una danza noble) y apta para melodías tiernas y alegres. Mattheson (1713), por otra parte, aporta una definición sumamente dramática que pareciera corresponder mejor al afecto del brevísimo *Grave*:

Expresa incomparablemente bien una tristeza desesperada o completamente fatal; se adapta mejor a los extremos del amor indefenso y desesperado, y bajo ciertas circunstancias es tan mordaz, severa, triste y penetrante que solo puede ser comparada con la fatal separación de cuerpo y alma. En (Steblyn, 1981. p. 252)

Estas dos tipologías, que se expresan por la adopción de las palabras italianas *Affetuoso* y *Grave*, parecieran corresponderse con los dos tipos caracterológicos de las Sarabandas francesas: *Tendre* y *Grave* respectivamente. El *Allegro* y el *Vivace* se ajustan mejor a otros rasgos. Marc-Antoine Charpentier (*Règles de composition*, c. 1692, *ibidem*) califica la tonalidad como “peleadora” [beligerante, camorrista] y “vocinglera” [vociferante,

clamorosa, ruidosa] atributos que definen mejor al *Allegro* concebido como *Passepied* más que como *Menuet*. En fuentes posteriores, Sir John Hawkins (*A General History*, 1776, *ibidem*) califica a MI mayor como “hilarante” y Carl Ludwig Junker (*Tonkunst*, 1777, *ibidem*) como “estimulante”. Ambos calificativos le cuadran mejor al *Vivace* como *Rigaudon* (ver definición de Rousseau *infra*) que como *Bourrée*, la cual es más fluida y conectada (ver definición de Mattheson en el análisis de la Fantasía N° 2 en la menor, *supra*).

La *dispositio* a nivel macro-formal puede pensar al *Affetuoso* como *exordio*, el *Allegro* como *narratio*, una corta *confutatio* en el *Grave* y finalmente la *probatio* y a la vez *peroratio* en el último movimiento *Vivace*. Los aspectos más interesantes de la disposición suceden a nivel micro-formal en cada uno de los movimientos.

El *Affetuoso* es una clara Sarabanda bipartita, con el pie característico:

— — ∪ | — ∪

Repartido en su primera frase de la siguiente manera:

Ejemplo 79: metro de *Sarabanda*, (cc. 1-5), Fantasía N° 9, G. Ph. Telemann.

*Affetuoso*

1                      2                      3                      4 (3)                      5 (4)

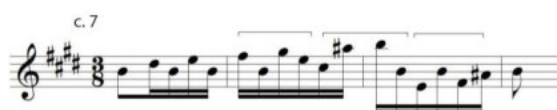
En los compases 1 y 2 la ligadura está indicando una suerte de *apoggiatura* escrita, por lo que implica un énfasis en el segundo tiempo y un *diminuendo* hacia la resolución débil en el tercero. El tercer compás puede considerarse una ampliación interna de la oración. Si lo quitamos, la oración no pierde coherencia y aparece la frase de cuatro compases (2+2) propia de la Sarabanda. En el resto del *Affetuoso* nunca vuelve a suceder esta interesante asimetría. Por otra parte, el movimiento despliega una *dispositio* completa, con la *narratio* integrada por dos frases de cuatro compases (la segunda similar a la *peroratio* final) conduciendo a SI mayor al final de la primera sección, la *confutatio* con una *gradatio* en *anabasis* centrada en do# menor y la *probatio* que retoma MI mayor, tonalidad principal ratificada por la *peroratio*. Cada una de estas últimas secciones integrada por frases de cuatro compases. Es interesante comparar también este movimiento

con la *Sarabanda* con variaciones de Blockwitz/Quantz que figura en el *Fantasier og Preludier* (Quantz, s. f.) (ver apéndice).

Eppinger (1984-3, p. 176) caracteriza al segundo movimiento *Allegro* como *Menuet* o *Giga* y define su textura como fugato. La relevancia de esta última calificación se debe a que aparece un material temático (casi) idéntico en MI mayor (c. 1 / c. 3.1), SI mayor (en aparente “respuesta” tonal del fugato, c. 7 / c. 10.1), do# menor (c. 19 / c. 21.1) y finalmente nuevamente MI mayor (c. 35 / c. 38.1). La danza hubiera resultado más evidente si Telemann hubiera escrito un compás de resolución al final de la *narratio* (entre c. 18 y c. 19) con su respectiva doble barra, como suele suceder en las danzas bipartitas. Sin embargo, eligió no hacerlo probablemente para enfatizar la continuidad de un discurso impetuoso. Pensamos que este último rasgo llevó a Eppinger a calificar al movimiento como *Giga*. No obstante, creemos arriesgado considerarlo *Giga* ya que no presenta los rasgos métricos más paradigmáticos de esta danza. La posibilidad del *Menuet* rápido es más plausible; aunque el afecto vigoroso y la velocidad nos inducen a pensar que se trata de un *Passepied*. Ya nos referimos a los rasgos principales del *Passepied* en la Fantasía N° 1 en LA mayor (ver *supra*). Al igual que en el último movimiento de dicha Fantasía (también indicado *Allegro* por Telemann), aquí no encontramos comienzo anacrúsico al inicio de las secciones, aunque gran parte del material motívico suene anacrúsico. Tampoco es fácil encontrar hemiolas para el paso de *contre-temps*. Una posibilidad sería la siguiente:

En las frases temáticas desde la respuesta en SI mayor (ver ejemplo 80):

Ejemplo 80: *contre-temps*, (cc. 7-10), *Allegro*, Fantasía N° 9, G. Ph. Telemann.



idem en cc. 20-21, cc. 36-37

En la *confutatio* (ver ejemplo 81):

Ejemplo 81: *contre-temps*, (cc. 31-34), *Allegro*, Fantasía N° 9, G. Ph. Telemann.



Si aceptamos este análisis, deberemos adecuar la *actio* (sobre todo la articulación) a la distribución métrica indicada. Otro rasgo interesante de la *dispositio* del *Allegro/Passepied* es la *digressio* (c. 42 / c. 45) la cual podría omitirse, cadenciando naturalmente al saltar del c. 41 a la *peroratio* (c. 46).

El breve *Grave* remite nuevamente a la *Sarabanda* inicial. Pareciera ser una apócope de la primera frase de la *Sarabanda*: son cuatro compases en lugar de cinco. Eppinger relaciona el primer compás del *Grave* con el compás 18 del *Affetuoso*. Podemos distinguir en él una micro disposición tripartita, considerando también que todo el segmento tiene una característica conclusiva, no solo por recapitular el motivo de la *Sarabanda*, sino también porque podría funcionar como una *conclusio* o *manubrium* sobre pedal de fa#, dominante de SI mayor (a su vez, dominante de MI mayor, la tonalidad principal). Esta interpretación enfatiza una disposición *sarabanda-passepied-sarabanda*; pero de esta manera el último movimiento quedaría aislado. Quizás sea más adecuado considerar al *Grave* como una breve *confutatio* para dar lugar a una *probatio/peroratio* en el *Vivace* con la tonalidad principal.

Eppinger designa al *Vivace* como *Bourrée* (ver las características de la *Bourrée* estudiadas en la Fantasía N° 2 en la menor *supra*). También, por su carácter más afín con la tonalidad principal, podría considerarse que se trata de un *Rigaudon*. Acerca de esta danza leemos en el Diccionario de Rousseau:

Tipo de danza cuya melodía se marca en dos tiempos, con un movimiento alegre, que se divide generalmente en dos Reprises fraseadas de a cuatro compases, y que comienza por la última nota del segundo tiempo<sup>20</sup> [la subdivisión débil] [...] (Rousseau, 1768, p. 426)

El *Vivace* presenta el fraseo siempre de a cuatro compases, comenzando invariablemente con la anacrusa en la última subdivisión débil del compás anterior; junto con su carácter más alegre y saltarín nos inducen a pensar que se trata de un *Rigaudon* más que una *Bourrée*, lo cual evidentemente tendrá consecuencias en la *actio*. Podemos distinguir en él también una *dispositio* completa.

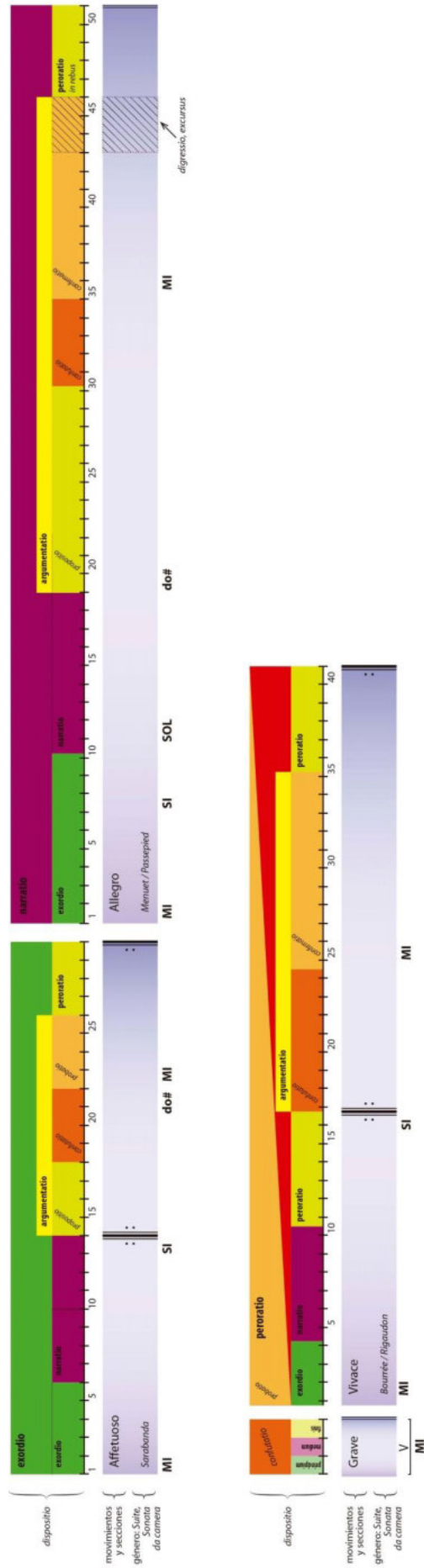
Figura 47:

*Dispositio*. Fantasía N° 9, G. Ph. Telemann.

(página siguiente)

---

<sup>20</sup> *Sorte de Danse don l'Air se bat à deux Tems, d'un Mouvement gai, & se divise ordinairement en deux Reprises phrasées de quatre en quatre Mesures, & commençant par la dernière Note du second Temps [...]*



## FANTASÍA 10 en fa# menor: A Tempo Giusto, Presto, Moderato.

La Fantasía en fa# menor concluiría el grupo de fantasías integrantes de una posible Suite “super-estructural”. Más arriba le asignamos la función de *finis* o de *confirmatio/peroratio* de esa posible configuración (ver Fantasía N° 7 en RE mayor *supra*). Nuevamente Telemann no indica los nombres de las danzas, pero cada movimiento se corresponde, como veremos, a una tipología de danza en estilo italiano.

La tonalidad de fa# menor es especialmente extraña y poco usada. De hecho no tenemos referencias a ella en las fuentes más tempranas que comentan los afectos de las mismas. Mattheson (1713) nos da una definición adecuada:

Fa# menor, a pesar de que conduce a una gran aflicción [angustia], es sin embargo más lánguida y enferma de amor que letal. Además hay algo de abandono, singularidad [soledad] y misantropía en ella. En (Steblyn, 1981, p. 272)

Además, se trata de una tonalidad sumamente difícil para la flauta, no solo por la gran profusión de digitaciones en horquilla, sino también por las dificultades de afinación de ciertas notas como por ejemplo el mi#<sup>21</sup>. Telemann entonces hace alarde de poder componer una pieza en una tonalidad extraña y difícil para el instrumento pero que a su vez resulte ejecutable.

A nivel macro-formal encontramos una disposición tripartita: *principium: A tempo giusto, medium: Presto y finis: Moderato*. Cada uno de los movimientos presenta a su vez una *dispositio* completa.

El primer movimiento *A tempo giusto* es una *Corrente* italiana bipartita, con su típico fluir de corcheas (ver su *dispositio* completa en el gráfico). Aquí el desafío de Telemann para la flauta se basa en una escritura violinística con continuidad y saltos que le permitan plantear una polifonía oblicua con el fin de que se perciba más de una voz: bajo y melodía o diálogos entre dos voces superiores. Es interesante comparar este tipo de escritura con los dos ejemplos de *Corrente*, probablemente de autoría de Johann Martin Blockwitz, flautista colega de Quantz en la orquesta de Dresde, que figuran en el manuscrito ya citado “*Fantasier og Preludier...*” (Quantz, s. f.). La primera de ellas (f. 44) en mi menor titulada *Courente* (sic) presenta una anacrusa de tres corcheas similar a la *Corrente* del *Solo pour la flute traversiere* BWV 1031 de Johann Sebastian Bach y luego una textura de polifonía oblicua resaltada por ligaduras. La segunda de ellas en si menor (f. 51) indicada *Allegro*,

---

<sup>21</sup> El mi # debería sonar más bajo que el fa natural. La digitación más usual para esta nota es la misma que para el fa natural, el cual en la mayoría de los travesos se la construye especialmente alta para que la digitación de fa# no sea extremadamente baja. Por lo tanto, los esfuerzos de corrección son mayúsculos.

comienza con una anacrusa de corchea y presenta algunas escasas ligaduras en saltos grandes (ver apéndice). En el caso del *A Tempo Giusto* de Telemann hay solo dos ligaduras indicadas señalando bordaduras a contratiempo, lo cual obviamente, no invalida el uso de las mismas en otros pasajes, además de la compleja prosodia articuladora como la propuesta por Quantz en el *Versuch*. La comparación evidencia una madurez ya adquirida en la técnica instrumental que permite abordar piezas “violínísticas” incluso en tonalidades complicadas.

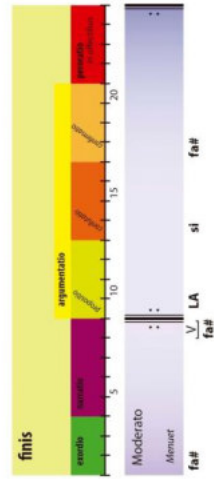
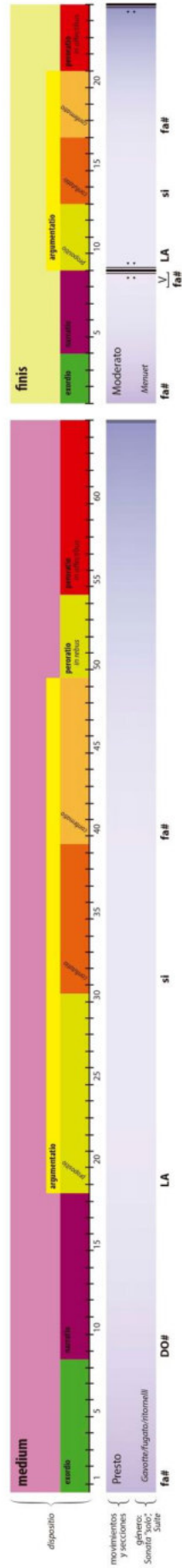
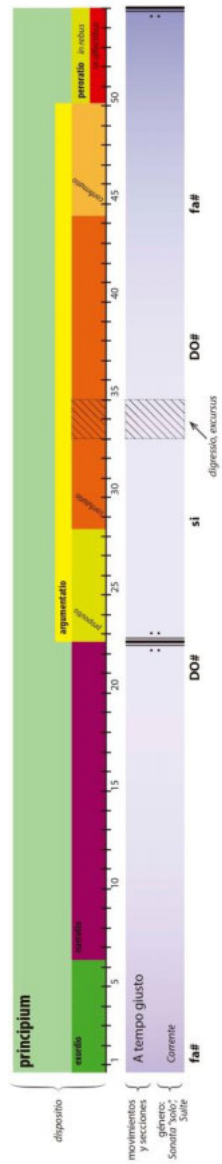
El *Presto* posee los rasgos de un *Aria di Gavotta*. Si bien la signatura de tiempo es C, el fraseo está claramente en 2. La *dispositio* (ver gráfico) revela la recurrencia de la frase principal en cada una de sus secciones con su propia función formal, no como un *Refrain* de *rondeau* sino con la estructura de un *ritornello* italiano (es decir con diferentes tonalidades en cada recurrencia). La primera aparición de esta frase en fa# menor encabeza el *exordio* (c. -1.3 / c. 8.1), la segunda en DO# mayor inicia la *narratio* (c. 8.3 / c. 18.1), la tercera en LA mayor cumple el rol de la *propositio* (c. 18.3 / c. 30.1.1.1), la cuarta en si menor representa la *confutatio* (c. 30.1.1.2 / c. 39.1), la quinta nuevamente en fa# menor se inicia con una recapitulación textual de la primera frase, por lo que constituye la *confirmatio* (c. 39.2 / c. 49.1): Finalmente, una última reaparición de la frase en la tonalidad principal pero a la octava aguda encabeza la *peroratio* (*in rebus* c. 49.3 / c. 54.1; *in affectibus* c. 54.3 / final).

El movimiento de cierre es claramente un *Menuetto*, con sus compases agrupados de a dos. La indicación *Moderato* se debe quizás a la necesidad de refrenar la velocidad rápida propia del compás de  $\frac{3}{8}$ , por lo que deberíamos ejecutar un *Menuetto* más rápido que si hubiera estado escrito en  $\frac{3}{4}$ , pero no tan veloz como la signatura escrita lo prescribe. La *dispositio* es la habitual en las danzas bipartitas (ver figura 48), con la particularidad de que la sección A concluye en dominante de fa# menor y la sección B se inicia en LA mayor. Como era de esperar, la *confutatio* está en si menor, y la *confirmatio* nuevamente en fa# menor.

Figura 48:

*Dispositio*. Fantasía N° 10, G. Ph. Telemann.

(página siguiente)





## FANTASÍA 11 en SOL mayor: *Allegro, Adagio, Vivace, Allegro.*

La Fantasía N° 11 en SOL mayor alude al género de *Concerto* italiano. Tomando como modelo a conciertos solísticos como los ampliamente difundidos de Antonio Vivaldi o Tomaso Albinoni, los cuatro tempi indicados pueden ofrecer un par de posibilidades de ordenamiento. Sabemos que el género, cuando se despliega en cuatro movimientos (Telemann tiene muchos ejemplos del mismo) presenta la alternancia lento/rápido/lento/rápido. En este caso esa regla no se cumple. Sin embargo, cuando los movimientos son tres, lo más habitual es alternar rápido/lento/rápido. Si consideramos los tres primeros “movimientos” de la Fantasía, vemos que cumplen esta condición y además son los que presentan los rasgos italianos más marcados. Por otra parte, el último movimiento alude a un *Weller* o *Länder*, una danza campesina alemana, según Eppinger (1984-2, p. 95). El colocar una danza plebeya al final de un *concerto* es un rasgo propio de Telemann, como él mismo admite en su biografía cuando habla con admiración de la música que escuchara en las tabernas polacas. Allí nos informa además que recogió mucho material temático y lo revistió de ropajes de *concerto* italiano para incluirlo en su obra.<sup>22</sup>

Ya analizamos previamente algunas de las características de la tonalidad de SOL mayor (ver Sonata metódica N° 6 *supra*). En esa oportunidad destacamos los aspectos relacionados con la “ternura” o la “alegría, si bien dulce”. Pero también, los autores destacan un perfil brillante y alegre tanto como una alusión a lo campestre e idílico. Estos últimos rasgos coinciden con el vigor y brillo del concierto italiano por un lado y con la alegría ingenua y campesina del *Länder*, por otro. (Steblin, 1981, p. 274-277)

Asimismo, desde el punto de vista de una perspectiva retórico-comunicativa, en el nivel macro-formal podemos distinguir una *dispositio* tripartita en *principium: Allegro I, medium: Adagio-Presto* y *finis: Allegro II*. Cada una de estas secciones presenta una disposición completa, como veremos.

El primer movimiento pareciera ser una suerte de *toccata* con rasgos de improvisación casi como un preludio, pero es claramente un *allegro di concerto* italiano, es decir una pieza en la que el violín (instrumento tomado como paradigma) debe demostrar virtuosismo a través de figuraciones en semicorcheas ininterrumpidas de acordes en *arpeggiato* que recorren todo el encordado. Estos patrones muchas veces fueron anotados con el acorde pertinente y una indicación de cómo arpeggiar, como una suerte de escritura

---

<sup>22</sup> Un caso paradigmático es el último movimiento del Doble Concerto en mi menor para flauta travesera y flauta dulce, un rústico *rondeau alla polaca*.

taquigráfica. Los flautistas también tomaron esta práctica de la escritura violinística italiana como lo demuestran las indicaciones de Michel Corrette<sup>23</sup> (1773) y Charles Delusse (s. f.) en sus respectivos métodos para ejecutar los arpegios. Telemann exige un gran virtuosismo en la técnica instrumental. El *exordio* se interrumpe en *abruptio* (c. 4.4) con un silencio, para inmediatamente comenzar la *narratio* (c. 5 / c. 8.3) con el mismo motivo en la dominante. Prácticamente no encontramos más silencios de estas características; los que aparecen más adelante son pequeñas comas sintácticas apenas aptas para tomar aliento. Esto indica, como dijimos, un alto grado de virtuosismo ya que además supone un tempo muy veloz para poder respirar en los lugares adecuados. La *propositio* (c. 8.4 / c. 12.3) incorpora algunos pasajes escalares, nuevamente en SOL mayor. La sección nos conduce a mi menor. A continuación, la *confutatio* (c. 12.4 / c. 16.3) comienza en fa# menor y nos conduce a RE mayor como dominante de SOL. La *confirmatio* (c. 16.4 / c. 22.3) retoma el motivo *arpeggiato* y la tonalidad de SOL mayor. La *peroratio* (c. 22.4 / c. 26), considerada *in affectibus* por lo extremo de los saltos, ya no arpegiados por pulso sino realizando un diseño de bajo y nota polar en cada corchea, termina el movimiento vigorosamente.

El brevísimo *Adagio* que sigue presenta su segundo compás incompleto. Esto ha sido interpretado muchas veces como un error de copia, por lo cual muchos editores se han sentido autorizados a completar el compás. Sin negar la posibilidad de que el error haya existido, también es innegable que el breve fragmento es solo un esquema para inspirar o impulsar una cadencia o improvisación rapsódica (Brown & Rico, 2015), en cuyo caso, la perfección métrica es de menor importancia. Desde el punto de vista de la *dispositio*, el fragmento puede considerarse como *exordio* del *Vivace*. Éste último es un fugato que cumple con los criterios formales de la *Chria*, por lo cual el *Adagio* puede funcionar como su preludio previo.

El *Vivace* es entonces un fugato que cumple con reglas contrapuntísticas y puede analizarse con el esquema de la *Chria*. La pasión brillante e impetuosa del *Allegro* se muda en una más sanguínea en donde el afecto vigoroso está enmarcado en una estructura arquitectónica precisa. Por otra parte, las sucesivas entradas del tema pueden entenderse también como *ritornelli* del *concerto*, cumpliendo la función de hitos en el transcurrir tonal del movimiento. La *propositio* (c. 1 / c. 12.1.1) está integrada por la *prótasis* en SOL mayor (c. 1 / c. 5.1.1) y su respuesta (*etiología*) en la dominante (c. 5.1.2 / c.7.1.1). Luego un

---

<sup>23</sup> Michel Corrette en realidad no era flautista sino organista, pero su método tuvo gran difusión y reflejó las innovaciones y prácticas de los flautistas contemporáneos.

episodio construido con elaboraciones de motivos del tema (*paronomasia*) conduce a si menor (c. 7.1.2 / c. 12.1.1). La *prótasis* incluye dos voces implícitas con *syncopationes*. En el ejemplo 82 están señaladas ambas voces y las disonancias de las *syncopationes* en el nivel de *canevas* I. El *canevas* II muestra las voces sin los ornamentos en disminución:

Ejemplo 82: *canevas* de *propositio*, (cc. 1-6), *Vivace*, Fantasía N° 11, G. Ph. Telemann.

*propositio: protasis*

La *aetiologia* responde al sujeto a la 5<sup>ta</sup> inferior. Luego encontramos un episodio (c. 8.2 / c. 12.1) conformado por diseños surgidos de la elaboración de los motivos del sujeto (*paronomasia*) que nos conduce a si menor. Comienza ahora la *confutatio* (c. 12.2 / c. 18.1 ver ejemplo 83) con los recursos de *amplificatio* (*similia*, *oppositum*, *exempla*):

Ejemplo 83: *confutatio*, (cc. 12-18), *Vivace*, Fantasía N° 11, G. Ph. Telemann.

*confutatio: amplificatio*

La *confirmatio* viene a continuación (c. 18.2 / c. 23) luego de una *abruptio* en c. 17.3.1, en donde se omite la llegada a la tónica. La recapitulación de los motivos del sujeto se observa seguida de una extensa *gradatio* en *catabasis* cubriendo una octava y cuyos últimos términos son elaborados con *hipérboles*. Los motivos de finales de c. 22 y c. 23 provienen del sujeto pero están elaborados (*amplificatio*) de diversas maneras y concluyen desplegando el acorde de dominante (c. 23), el cual desemboca en una *abruptio* (c. 24.1.1). La cadencia a SOL en el c. 24 da origen a un *transitus*, basado en la amplificación del motivo de terceras ascendentes de la segunda voz del sujeto, que introduce la *peroratio*. Este epílogo es *in affectibus* y simultáneamente *in rebus* ya que recapitula todos los motivos el tema con amplificaciones (*oppositum* y *exempla*: fundamentalmente cambios de

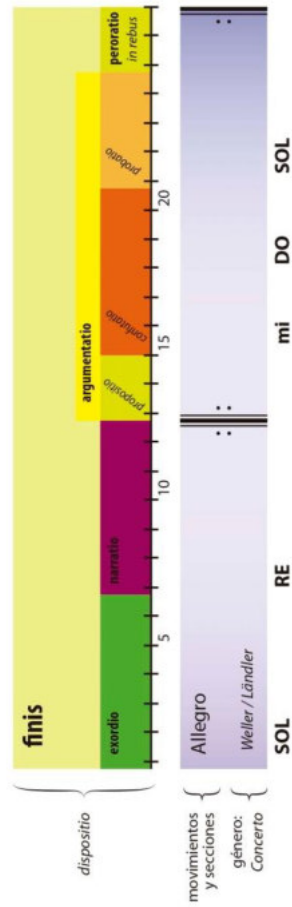
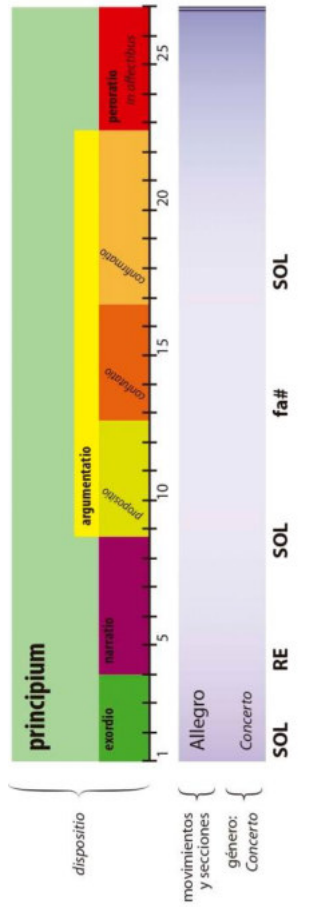
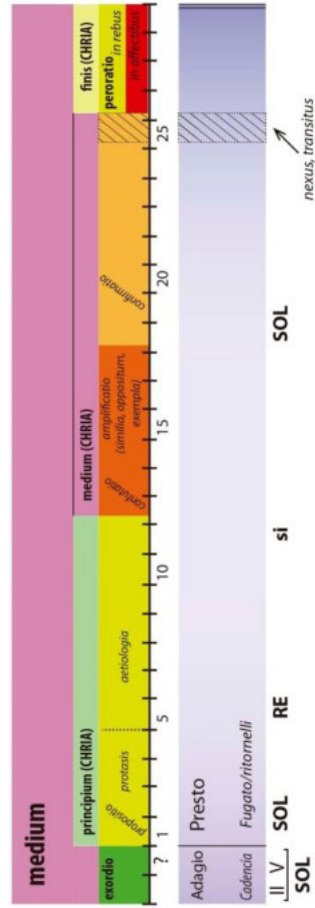
dirección e inversiones). Es necesario hacer notar que pese a la esmerada composición contrapuntística, los sujetos temáticos del fugato se escuchan también con la función de *ritornelli* de concierto italiano, ya que encabezan las secciones de la *dispositio* y permiten el despliegue del plan tonal.

Ya nos referimos al *Allegro* final como danza campesina (*Länder, Weller*). Desde el punto de vista de la *dispositio* no presenta sorpresas, desplegándose como es habitual en las danzas bipartitas. Debido a su carácter rústico, esta danza pareciera interrumpir la continuidad del estilo italiano, sin embargo ya mencionamos que Telemann privilegiaba este tipo particular de *inventio* en sus *concerti*.

Figura 50:

*Dispositio*. Fantasía N° 11, G. Ph. Telemann.

(página siguiente)



FANTASÍA 12 en sol menor: Grave/Allegro/Grave/Allegro, Dolce, Presto.

Eppinger (1984-2, p. 98) clasifica a esta Fantasía como “Fantasía con movimiento de danza” (“*Fantasie*” mit *Tanzsatz*), es decir un fragmento de género indeterminado concluido con una danza reconocible. Observamos además una brusca alternancia de fragmentos de afectos antitéticos. Nos referimos previamente a las descripciones afectivas de la tonalidad de sol menor (ver los análisis de la Sonata IV de Blavet y de la Sonata VI de Locatelli *supra*). Entonces señalamos que los significados atribuidos a dicha tonalidad fueron cambiando a lo largo del siglo XVIII; desde ser simplemente una expresión de tristeza y ternura, pasando por lo conmovedor, hasta la expresión de desesperación y agitación según las fuentes más tardías (Steblyn, 1981, p. 278-280). En este caso, hay elementos para asociar la pieza con el afecto melancólico: la antítesis, la relevancia de las figuras de *interrogatio*, *ecphonesis*, *passus duriusculus*, entre otras para el aspecto depresivo de la melancolía y de *ellipsis*, *abruptio*, figuras de repetición, figura corta, etc. para los rasgos maníacos.

El afecto melancólico es por naturaleza ciclotímico (ver cap. III *supra* y cap. V *infra*). La presente Fantasía desarrolla una explícita antítesis. Al oponer rasgos extremos del afecto melancólico (depresión, lamento *versus* furor, locura) recuerda aspectos de la representación de personajes históricos, literarios o mitológicos presentes en la ópera. Uno de los más paradigmáticos es la reina Dido, que los libretistas toman de la Eneida de Virgilio. Dido es el personaje ciclotímico por definición, entra en furor frente al abandono de Eneas y cae luego en la depresión que la conduce al suicidio. Una de sus representaciones musicales más conocidas es la correspondiente a la ópera Dido y Eneas de Henry Purcell. Antes de las Fantasías para flauta Telemann había escrito, para su publicación periódica *Der getreue Musikmeister* (1728-29), una sonata en trío en LA mayor para dos traveseras<sup>24</sup> con el nombre de *Introduzione a 3*, constituida por una Obertura a la francesa y una serie de piezas con nombres de mujeres famosas. Se trata de un interesante ejemplo de representación retórica en la música instrumental. La última pieza de la suite está dedicada a Dido y despliega una antítesis similar a la que analizamos aquí (ver figura 51). Los breves segmentos lentos al comienzo de cada sección (posee una estructura binaria de tipo A:| B:|) tienen la indicación *Triste*. Luego de concluir en

---

<sup>24</sup> O en DO mayor para dos flautas dulces, con la acostumbrada transposición de 3<sup>ra</sup> menor realizada por cambio de clave: sol en primera línea para las flautas dulces y sol en segunda línea para las traveseras.

*interrogatio*, comienzan secciones rápidas, con profusión de semicorcheas continuas indicadas *Disperato*.

Figura 51:

*Dido*, último movimiento de *Introduzione a 3* TWV 42: C1, de *Der getreue Musikmeister*



En la presente Fantasía esta antítesis genera una disposición particular. Podemos reconocer nuevamente una estructura tri-partita integrada por *principium: Grave/Allegro/Grave/Allegro, medium: Dolce* y *finis: Presto*. Las dos primeras secciones corresponden al género de las sonatas *da chiesa* italianas. La danza final alude a una *Bourrée*, con la alternancia entre *Bourrée I* en sol menor, *Bourrée II* en SOL mayor y un *da capo* a *Bourrée I* para finalizar en la tonalidad principal. También podemos reconocer una *dispositio* completa desplegada en toda la Fantasía (ver figura 52).

En esa *dispositio*, el *Grave* funciona como *exordio* (c. 1 / c. 4) por medio del cual se presentan los principales rasgos de la melancolía terrena y depresiva. Comienza con un intervalo de sexta menor ascendente (*exclamatio*, *ecphonesis*) que ya encontramos repetidas veces en relación con dicho afecto. La figuración con ritmos lombardos en *catabasis* aportan a la prosodia plañidera. La primera frase concluye con una *appoggiatura* (disonancia afectiva) y la segunda y última frase de la sección finaliza en dominante (*interrogatio*) dejando el discurso abierto.

Este comienzo quejumbroso nos sumerge en el afecto en su aspecto depresivo pero su brevedad y el hecho de concluir en *interrogatio* hacen que esperemos una continuidad diferente. Es por ello que el *Allegro* subsiguiente, expresión de la antítesis, tiene por un lado la función de *narratio* (explica, informa), pero simultáneamente presenta rasgos de *argumentatio* (opone, refuta). Analizamos las secciones basados en esta oposición entre ambos aspectos de la melancolía. El *Allegro* comienza con un segmento que denominamos *propositio* (c. 5 / c. 8.1.1), ya que propone el rasgo saturnino y maníaco, antitético al afecto depresivo. Lo hace a través de notas repetidas y semicorcheas que coinciden con el elemento activo del yambo propio del metro ternario. Esta agitación se explicita en el siguiente segmento (*confutatio*, c. 8 / c. 16.1.1) con una *gradatio* que despliega saltos amplios originando una polifonía oblicua sobre un pedal. Cada término de la *gradatio* despliega un acorde (c. 8: sol menor, c. 11: FA mayor y c. 13: DO con séptima) que conduce finalmente a un segmento conclusivo (*conclusio*) sobre pedal de dominante de re (c. 16 / c. 18). Este segmento conclusivo continúa con el afecto agitado a través de figuras cortas (dáctilos) y una disminución de los acordes desplegados por la *gradatio* anterior. Todo desemboca tumultuosamente en una *abruptio* en dominante (*interrogatio*) y en un silencio tenso (*aposiopesis*) (c. 18). La tensión se resuelve en una agitación mayor, encabezada por semicorcheas (ubicadas contradictoriamente, en el elemento de reposo del yambo, en los inicios de los cc. 19 y 20) que finalmente se proyectan en una rápida *catabasis* hasta una cadencia perfecta a re (menor).

Aparece nuevamente ahora el mismo *Grave* del inicio (c. 25 / c. 26) pero esta vez en re menor. Cumple la función de *exordio II* previo a la *argumentatio* principal. La estructura es similar a la ya analizada, con la diferencia de que se observan dos *digressiones* y un par de *ellipsis* (ver figura 52). El fragmento de *conclusio* final (c. 53 / c. 55) resulta en todo similar al anterior, salvo en que el pedal es de dominante de sol, la tonalidad principal. Por lo tanto, además de comportarse como conclusión de la sección, comparte funciones de confirmación por retornar a sol menor (*confirmatio I*).



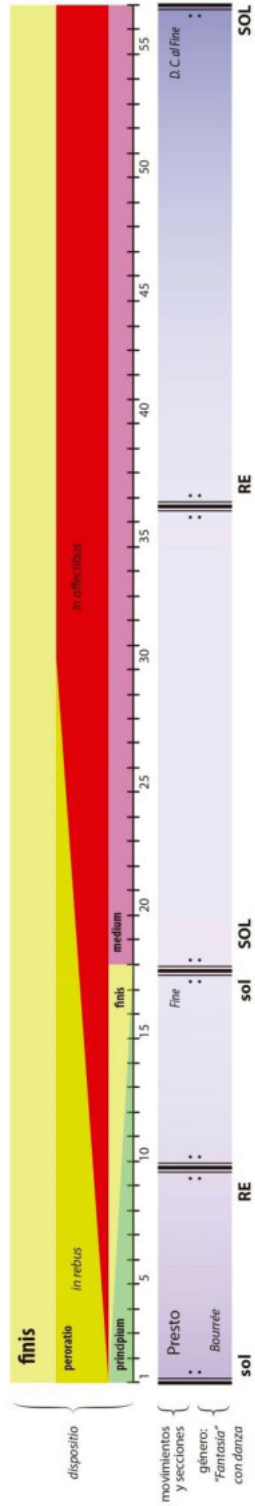
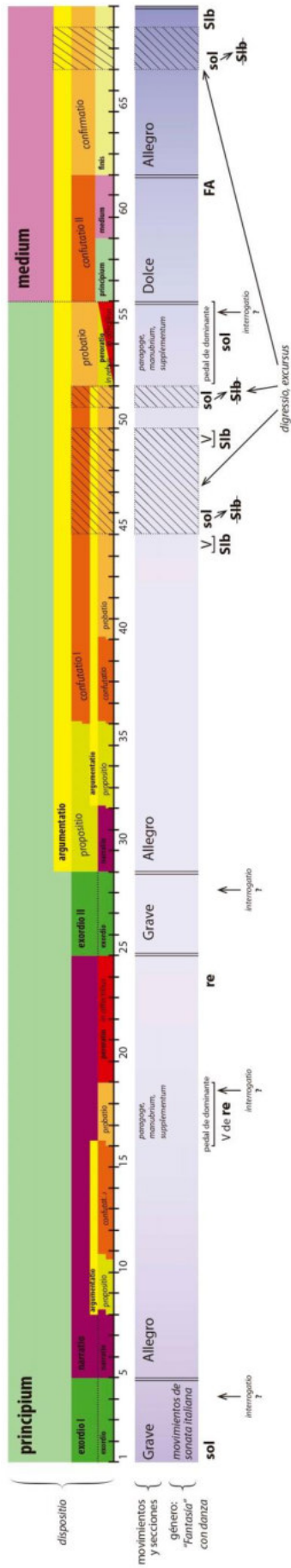
A continuación, en la sección que consideramos *medium* de la dispositio tripartita, encontramos un *Dolce* (c. 56 / c. 61) -con un material motivico nuevo, *paronomasia* de los acordes desplegados anteriores y un nuevo afecto- y un *Allegro* (c. 62 / c. 69), antitético del *Dolce*, que retoma el material agitado de la *narratio* (cc. 19-24). Toda la sección funciona como confutación del tópic principal (por eso es considerada *medium* de la *dispositio* tri-partita), pues el afecto se torna más amable y la antítesis del *Allegro*, si bien el material melódico es similar, no resulta tan pronunciada debido a las tonalidades involucradas (FA mayor y Sib mayor). En la *dispositio* completa, el *Dolce* puede ser considerado una *confutatio II* (en este caso porque refuta no solo el rasgo depresivo de la melancolía sino al afecto melancólico en su totalidad). Aparecen aquí silencios que fragmentan el discurso pero no como *abruptio*, sino más bien como expresión de suspiros amables (*suspiratio*, *stenasmus*). El *Allegro*, en este nivel de análisis, comparte las funciones de *confirmatio II* y *peroratio in rebus*, fundamentalmente por la recuperación del material motivico anterior, como ya señalamos y no por la tonalidad: aparece sol menor pero sólo como *ellipsis* (c. 67.1) que genera una *digressio*, para finalmente cadenciar a Sib mayor.

Las *Bourrées* concluyen la Fantasía (*finis*) y simultáneamente tienen la función de *peroratio in affectibus* para la *dispositio* completa, ya que retornan a la tonalidad principal de sol menor. Por otra parte, vuelven a tematizar la antítesis melancólica con varios recursos. En principio, la *Bourrée I* está en sol menor, por lo que, en una *dispositio* tri-partita que abarca las danzas cumple la función de *principium* y luego, en el *da capo*, de *finis*. La *Bourrée II* está en SOL mayor, por lo que resulta antitética en afecto, como suele suceder en las danzas apareadas. Por otra parte, en ambas danzas, se retoman elementos motivicos que marcaron aspectos propios de la melancolía, como ser las notas repetidas y las rápidas escalas para la agitación maníaca o el cromatismo (*passus duriusculus*, *pathopoeia*) para la melancolía depresiva.

Figura 52:

*Dispositio*. Fantasía N° 12, G. Ph. Telemann.

(página siguiente)



## 9. Conclusiones

El corpus de repertorio elegido para analizar presentó diferencias significativas en géneros, estilos, función y planteos estéticos. Difieren, por ejemplo, los preludios de Hotteterre que funcionan como micro-formas en donde cada oración se identifica con una sección de la *dispositio* y las Fantasías de Telemann, que integran elementos dispares o que hacen alusión a distintos géneros. Por razones de estilo y estética son también disímiles las Sonatas del Op. II de Michel Blavet y las *XII Sonate à Flauto Traversiere solo* de Pietro Locatelli, aunque publicadas el mismo año. Por su parte, las Sonatas metódicas de G. P. Telemann nos ofrecen una especie de visión enciclopédica de las características de las diferentes tonalidades y un plan sistemático para la exposición de la ornamentación alemana.

Sin embargo, el análisis retórico de la *dispositio* se mostró útil y flexible para encarar el estudio de todas estas piezas. Flexible, ya que en los distintos casos las funciones formales y las cualidades retóricas que implica la *dispositio* se concretan a través de diferentes recursos, o de los mismos, pero utilizados en distinto grado. También a causa de que el estudio de la disposición debe hacer hincapié en su relación con otras facetas del análisis relacionadas, por ejemplo, con la *inventio* o la *elocutio*.

La importancia del conocimiento certero de la *dispositio* para la ejecución se basa en una antigua tradición retórica que se remonta a Cicerón y Quintiliano y es compartida por los autores abordados y los tratadistas como Mattheson o Quantz (ver cap. VI *infra*). Sólo queremos destacar para concluir el capítulo que el corpus de repertorio elegido demuestra que el estudio de la *dispositio* no se limita a un análisis sintáctico y formal sino que también pone el énfasis en las cualidades discursivas y en el carácter de relato de las piezas musicales. El hecho de que la flauta travesera haya ampliado en su época sus capacidades prosódicas (ver cap. I *supra*) vuelve absolutamente indispensable para el intérprete actual estar consciente de este relato para su adecuada y eficiente ejecución del repertorio.

## CAPITULO V

### Retórica y Música poética

#### Las partes de la retórica y su aplicación analítica III

##### *ELOCUTIO:*

Siento una especie de dulzura y alivio que no he sentido nunca. No puedo comunicarlo. Todas las palabras requieren una experiencia compartida.

Jorge Luis Borges

"Agosto 25, 1983" en "La Memoria de Shakespeare"

##### **Introducción**

La lengua, como dice Borges, exige una experiencia compartida. La música también. Por definición, los códigos que definen una determinada figura retórica musical son o debieran ser compartidos por el receptor. El aparato categorial que organiza y clasifica a las estructuras musicales que enfatizan y construyen el sentido resulta sujeto a esta dependencia. El análisis retórico del repertorio puede darnos pistas de cómo la significación se construye en el receptor.

La *elocutio* o *lexis* es la sección de la retórica que más ha sido estudiada a lo largo de la historia. Es en ella donde se estudia, entre otros ítems, los tropos o figuras retóricas. Especialmente en la retórica musical, muchos tratados se han limitado a describir figuras o tropos, cambiar o corregir sus denominaciones, clasificarlos o crear otros nuevos.

Desde el punto de vista operativo de la construcción del discurso, la *elocutio* se ocupa de encontrar y poner las “palabras adecuadas” a los argumentos, según la parte del discurso en los cuales éstos se despliegan. La *elocutio* se desarrolla sobre todo con los tratadistas latinos Cicerón y Quintiliano (Barthes, 1974). Como decíamos, con el tiempo y sobre todo en los tratados musicales, la *elocutio* parece limitarse a la descripción y taxonomía de las figuras, pero originalmente abarca más operaciones.

Quintiliano nos habla de las virtudes de la elocución, que son cuatro. Las enumeraremos y procuraremos relacionarlas con su posible aplicación musical.

1) *Puritas / latinitas*: Se trata del correcto uso del lenguaje. Destaca los hábitos lingüísticos legitimados por la norma y el uso.

En el caso de la música, consideramos que deberíamos juzgar la corrección del uso del lenguaje musical: adecuado uso de escalas y metro, cadencias correctas, conducción de las voces, cifrado, sintaxis, etc.

2) *Perspicuitas*: Hace referencia a la claridad, transparencia o comprensibilidad del discurso. Depende fuertemente del juicio del auditor. Se distinguen dos esferas en las cuales juzgar la claridad: a) en la *res*: en relación con la comprensibilidad de la *inventio* y la *dispositio* y b) en las *verba*: en relación con la *elocutio*. La claridad se juzga por sus defectos que son principalmente dos: 1) *obscuritas*: es el error por defecto, es decir, cuando el discurso se torna incomprensible por falta de precisión de alguno de sus elementos (pronunciación defectuosa, ideas poco claras, disposición no lograda, etc.); 2) *ambiguitas*: poca claridad por exceso de significados.

En la música sugerimos considerar distintos niveles desde el punto de vista de la recepción del discurso. Un nivel corresponde a los aspectos relacionados con las decisiones que el compositor ha tomado respecto a la inteligibilidad de la pieza musical, es decir, por ejemplo, si el lenguaje es adecuado al instrumento para el que está escrito: podríamos tachar de *obscuritas* a una escritura flautística en registro no adecuado o sin pausas para respirar, o en un contexto instrumental que no permita que se perciba su prosodia (por ejemplo, muchos instrumentos acompañantes o con una textura muy densa que “ahoguen” el sonido de la flauta). En estos casos, el oyente no puede percibir con claridad el discurso de la flauta. La *ambiguitas*, por otra parte, se expresaría, por ejemplo para el afecto melancólico suponiendo que la *inventio* nos indique esa pasión, en segmentos de escritura demasiado vivaz no adecuada que harían dudar del asunto (Cf. ideas de Quantz sobre saltos y trinos). Otro nivel podría juzgarse en el ámbito de la interpretación (aunque corresponda a la esfera de la *pronuntiatio* o *actio*): incorrecta realización del cifrado, usos inadecuados de articulación y dinámica, etc.

3) *Decoratio/ornatus*: Se refiere a la operación de desvío del "lenguaje llano" a través de las figuras retóricas. *Ornare* significa "equipar, aprestar, cubrir de armas" en el sentido de alistar un ejército o flota. En su significación retórica significa que el orador está "pertrechado" con los recursos que le brinda el *ars*. Este aspecto de la disciplina es el que históricamente más desarrollos autónomos ha tenido, de tal manera que se ha llegado a concebir la retórica sólo como una teoría del ornato. Se tratan en él las categorías y la clasificación de figuras retóricas (*tropos, schema*).

Los tratadistas de la *musica poetica* desarrollaron distintos tipos de taxonomías de las figuras retórico-musicales; algunas son transposiciones de las figuras textuales, otras mantienen las denominaciones de aquellas pero adquieren un significado novedoso en la música y otras son exclusivamente musicales. Por otra parte, se suele concebir la *decoratio* como un nivel de *ornato* más superficial y de aquí provienen las críticas estilísticas al

barroco por los defensores de un nuevo estilo. Rousseau, en la entrada “Baroque” de su Diccionario de música, define la palabra en relación con la música como algo extraño, retorcido y poco natural:

Una música *barroca* es aquella en la cual la armonía es confusa, cargada de modulaciones y de disonancias, el canto duro y poco natural, la afinación difícil y el movimiento forzado. Pareciera que este término surge del *baroco* de los lógicos.<sup>1</sup> (Rousseau, 1768, p. 40)

Este último aspecto está relacionado también con la *pronuntiatio* o *actio*, que fue una de las primeras doctrinas de la retórica en ser minimizada históricamente (a causa del abandono de la oralidad y de las condiciones históricas de la misma), ya que no se ocupa de la "obra" en el sentido de obra cerrada y sí del *discurso* u *oratio*, en lo que éste tiene de apertura y de cambios en el momento de ser pronunciado. De más está decir lo relevante de la reflexión sobre la *decoratio* en el sentido de la *actio* para un músico ejecutante y para las artes performativas en general.

4) *Aptum*: Se trata del ajuste de la estructura, estilo, lenguaje y características del discurso de acuerdo a su propósito y situación. Es también la armónica concordancia de todos los elementos que componen el discurso y guardan relación con él. Este concepto de armonía entre las partes es el que se expresa también con la palabra *decorum*. Los diferentes géneros retóricos recurren a determinados afectos, según la utilidad de la causa. El género judicial, al igual que la tragedia, por abocarse a hechos consumados, recurren a dos "afectos-guías": 1) la indignación (*indignatio*) y la lamentación o conmisericordia (*conquestio, petitio commiseratio*).

En el caso de la música, es evidente que si se pretende por ejemplo enmarcar el discurso en el género camarístico de *solo* o *sonata* son requeridas ciertas condiciones de aptitud. Para demostrarlo por el absurdo, si se intenta expresar el afecto melancólico no se puede elegir como instrumento solista a la trompeta, ni tampoco los motivos derivados y propios de ella; tampoco recurrir a tópicos como los relacionados con la musicalización del texto del *Magnificat*.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *Une musique Baroque est celle dont l'harmonie est confuse, chargée de modulations & de dissonances, le chant dur & peu naturel, l'intonation difficile, & le mouvement contraint. Il y a bien de l'apparence que ce terme vient du Baroco des Logiciens.*

<sup>2</sup> En su tesis “*La pronuntiatio musicale: une interprétation rhétorique au service de Händel, Montéclair, C. P. E. Bach et Telemann*” (Palacios Quiroz, 2012) el autor intenta hacer un paralelismo entre las *virtutis elocutionis* y virtudes de la interpretación musical que define como: *Puritas*/precisión, *Perspicuitas*/claridad, *Ornatus*/estilo, gusto y *Aptum*/conveniencia, pertinencia, variedad. Si bien el intento es loable, no por ello deja de ser anacrónico. Por otra parte, los rasgos significativos que elige para definir las “virtudes” de una interpretación resultan vagos y estrechos. Es el peligro de adoptar las herramientas que brinda la retórica como un catálogo de imperativos normativos para la ejecución.

Dentro de las virtudes enumeradas por Quintiliano, la *decoratio* u *ornatus* es la que más desarrollos históricos presenta. Incluye el estudio del *tropo* (giro, sustitución de palabras) y de las *figuras* (construcción que destaca y potencia aspectos de la significación) que también son nombrados más ampliamente como “adornos” o “colores”, términos especialmente significativos en música. La *decoratio* entonces supone una concepción dual del discurso: por un lado existiría un texto llano (“natural” para algunos tratadistas) que sería el portador de la significación básica y por otro lado existiría un discurso “retórico” que consiste en la aplicación del ornato al texto llano para expandir o potenciar rasgos significativos. Si bien desde el punto de vista de la lingüística actual, esta idea no es correcta, representó una poderosa herramienta en las poéticas pre-modernas (claramente identificable en el barroco musical, pero también en literatura y artes plásticas). Barthes (1974) distingue tres connotaciones de esta noción:

1) hay una base desnuda, un nivel puro, un estado normal de la comunicación, a partir del cual se puede elaborar una expresión más complicada, *adornada*, dotada de una *distancia* mayor o menor respecto del suelo original [...]

2) la capa segunda (retórica) tiene una función de animación: el estado “puro” de la lengua es inerte, el estado segundo es “vivo”: colores, luces, flores (*colores, lumina, flores*); los adornos están del lado de la pasión, del cuerpo; tornan deseable a la palabra: hay una *venustas* del lenguaje (Cicerón)

3) los colores se ponen a veces “para evitarle al pudor el embarazo de una exposición demasiado desnuda” (Quintiliano); dicho de otro modo, como eufemismo posible, el “color” marca un tabú, el de la “desnudez” del lenguaje: como el rubor que empurpura un rostro, el color expone el *deseo* al tiempo que oculta su objeto: el de la dialéctica misma del vestido (*esquema* quiere decir vestido; *figura*, apariencia). (pp. 72-73)

En la música barroca, la definición de figura retórica musical parte de la concepción de la misma como desvío de un lenguaje llano hasta la noción de herramienta privilegiada para representar, mover o despertar los afectos:

El concepto de figura retórico-musical se desarrolló a partir de una visión orientada hacia el *ornato* del barroco temprano, en la cual las figuras eran definidas como aberraciones de las normas compositivas simples o tradicionales, principalmente en pro de la variedad, el interés y el color, hasta un enfoque del barroco tardío orientado hacia el *movere* en el cual las

figuras eran definidas como los agentes primarios para la presentación y excitación de los afectos.<sup>3</sup> (Bartel, 1997, p. 83)

Esta primera concepción del *ornato* como dialéctica entre un discurso llano y otro modificado por las figuras retóricas dio lugar a una conciencia estilística. Se concibe al contrapunto *alla Palestrina*, también identificado como lo que se denominó *stile antico* como este discurso llano, básico. Al mismo se le adiciona el *ornato*, la coloratura, la *decoratio*, que potencian su significación, sobre todo pasional. Ya Bukofzer (1974) señalaba cómo esta concepción “moderna” de la composición originó una variedad de estilos entre los cuales se reconocía el estilo de Palestrina como una de sus posibilidades

[...] Al comienzo de la era barroca el estilo antiguo no fue dejado de lado, sino que fue conservado deliberadamente como un segundo lenguaje, conocido como *style antico* o música eclesiástica [...] El *style antico* fue fabricado a partir del estilo de Palestrina, que se convirtió en el ídolo de aquellos que siguieron el estilo estricto *a capella* de la música barroca. Cuanto más se desvanecía el verdadero lenguaje de Palestrina, más poderosa se volvía la leyenda del presunto salvador de la música eclesiástica.<sup>4</sup> (Bukofzer, 1974, p. 3)

Estas nociones orientaron la definición de los *genera* en los tratadistas (bajo, elevado, *ecclesiasticus*, *cubicularis*, *theatralis*, etc.). El *ornato* deberá adecuarse al *genus* al que pertenezca el discurso. En ese sentido, por ejemplo, Christoph Bernhard en su *Tractatus compositionis augmentatus* (c. 1660) realiza una taxonomía de las figuras de acuerdo al estilo a que correspondan: *Stylus gravis* (polifonía religiosa tradicional), *Stylus luxurians communis* (música de cámara, *seconda prattica*) y *Stylus luxurians theatralis* (ópera, oratorio y géneros representativos). (López Cano, 2011) La importancia de las ideas de Bernhard, discípulo de Schütz y Carissimi, radica en que su definición de figura está sustentada en el tipo de uso que se hace de las disonancias y el contrapunto, por lo cual se autoriza al *ornato* a funcionar también en la música puramente instrumental, sin dependencia de un texto pre-existente. (Bartel, 1997, pp. 112 y ss.) Otros autores ofrecen clasificaciones más orientadas a la función del tropo en el discurso, por ejemplo Mauritius Vogt (1719) las organiza en *Figuræ simplices*, *Figuræ compositæ*, *Figuræ ideales*, *Figuræ*

---

<sup>3</sup> *The concept of the musical-rhetorical figures developed from an early Baroque ornatus-oriented understanding, in which figures were defined as aberrations from the simple or traditional compositional norms, primarily of the sake of variety, interest and color, to a late baroque, movere-oriented understanding in which the figures were defined as the primary agents for presenting and arousing the affections.*

<sup>4</sup> *[...] at the beginning of the baroque era the old style was not cast aside, but they deliberately preserved as a second language, know as style antico of church music [...] The style antico was fashioned after the style of Palestrina, who became the idol of those who followed the strict a-capella style of baroque music. The more the actual language of Palestrina's faded away, the more the powerful became the legend of the alleged savior of church music.*



*ad arsis aut thesin* y *Figurae ideales*. Mattheson (1739) clasifica las figuras en: *Figurae dictionis*, *Figurae sententiae* y *Figurae amplificationis*. (Lenneberg, 1958) (Mattheson & Harris, 1739)

Como criterio metodológico, optamos por nombrar a las figuras durante el análisis de manera de aclarar su razón operativa, pero también, para facilitar la lectura, proporcionamos un glosario de las mismas en el apéndice. No haremos una taxonomía de los tropos, para lo cual remitimos a la bibliografía citada. Sabemos que es imposible determinar con precisión el alcance semántico o la definición precisa de cualquier figura. Nos interesa entonces su aparición en el contexto del análisis, el cual intentaremos que no sea meramente descriptivo sino orientado a la clarificación del significado.

Dos elementos nos servirán de guía: 1) la conciencia o búsqueda del texto llano, el *canevas* sin ornato y 2) la amplificación afectiva que representa el uso de la figura retórica musical. De la tensión dialéctica entre estos dos elementos surgirá el sentido y la orientación para la *actio*.

## 1. Comparación de exordios Melancólicos en la tonalidad de mi menor

“Llamamos melancólico al que está embotado, triste, agrio, indiferente, aburrido, mal dispuesto, solitario, conmovido o desagradado de cualquier manera.

Y de esas disposiciones melancólicas no hay hombre viviente que se vea libre, nadie es tan estoico, ninguno es tan sabio, tan feliz, tan paciente, tan generoso, tan deiforme, tan divino que pueda decirse exento; por bien compuesto que esté, en un momento u otro siente su azote.

La melancolía, en ese sentido, es el carácter de la mortalidad.”

Robert Burton, *Anatomía de la melancolía* (1621),

Ed. Winograd, Buenos Aires, 2008.

Para estudiar los recursos que provee la *elocutio* decidimos centrarnos en música que tematice el afecto melancólico. Analizaremos los exordios de algunas piezas significativas del repertorio abordado, por ser esta la sección de la *dispositio* que mejor presenta las características musicales de representación de la pasión.

Nuestro objetivo será entonces comparar exordios de piezas para la flauta travesera barroca escritos en la tonalidad de mi menor. Se pretende además demostrar la vigencia, en el imaginario de la creación y práctica musical de las primeras décadas del siglo XVIII, no sólo de los recursos que brindan las herramientas proporcionadas por la disciplina de la

retórica sino también la pervivencia de rasgos de la noción clásica de la melancolía en la tonalidad de mi menor.

Si bien para la ciencia dieciochesca, en especial la medicina, como señalamos en el capítulo III, la vieja teoría de los humores resultaba ya obsoleta en su fundamentación analógica, mantenía aún una pervivencia operativa en las diferentes artes. La música, fuertemente ligada entonces a la expresión y estímulo de las pasiones, mantuvo durante mucho tiempo la vieja caracterización psicológica de las tipologías de los humores, como lo demuestra por ejemplo el planteo teórico-dramático de la sonata en trío en do menor, *Sanguineus und Melancholicus*, H.579, Wq.161/1, que Carl Philipp Emanuel Bach publicó en 1749 (Bach, 1749) (ver capítulo III *supra*).

C. P. E. Bach representó un punto culminante en la estética retórica de representación de las pasiones. Encontramos este concepto en la Enciclopedia de Sulzer<sup>5</sup> bajo la entrada “Sonata”:

Las sonatas de ese mismo compositor [C.P.E. Bach], con dos voces principales concertantes, y acompañadas por un bajo, son verdaderas conversaciones en sonidos [*Tongespräche*], repletas de pasión; y quien cree no sentir u oír eso en esas piezas, debería tener en cuenta que ellas no siempre son ejecutadas como corresponde. Entre ellas, una, que mantiene una conversación entre un *Melancholicus* y un *Sanguineus*, se destaca de manera tan excelente, y resulta tan llena de inventiva y carácter, que se la puede considerar una obra maestra de la buena música instrumental. (En Videira, s. f.). El subrayado es nuestro

Junto con el elogio a Carl Philipp Emanuel y a la pieza citada, leemos una interesante referencia a la correcta ejecución necesaria para que esta música produzca su efecto esperado. Existe entonces una manera retórica de componer que está acompañada por una manera retórica de ejecución. La *elocutio* estará ligada fuertemente a la *actio*.

Por estas razones, decidimos analizar piezas que respondieran a una sola, aunque compleja, pasión: el afecto melancólico en su pervivencia artística en piezas escritas en la tonalidad de mi menor. Si bien no encontramos fuentes que explícitamente vinculen los rasgos de la melancolía clásica (depresión terrena, excitación saturnina, antítesis y ciclotimia, etc.) con la tonalidad de mi menor, pretendemos demostrar, a través del análisis, que esta relación existió en la mayoría de los casos.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Johann George Sulzer, “*Allgemeine Theorie der schönen Künste*”. Leipzig: Weidmann, 1774.

<sup>6</sup> También podemos rastrear rasgos melancólicos en otras tonalidades, sin embargo, consideramos que, al menos para el repertorio de flauta, la tonalidad de mi menor resulta paradigmáticamente significativa.

Serán comparados los *exordios* de las siguientes piezas, elegidas según un creciente grado de complejidad retórica:

1. Jacques Martin Hotteterre: Tres *Préludes* en mi menor para la flauta travesera, extraídos de “*L’Art de Préluder sur la flûte traversière, sur la flûte à bec, sur le hautbois et autres instrumens de dessus*”, París 1719. (Hotteterre, 1719: 14-15)
2. Michel Blavet: Primer movimiento *Adagio* de la Sonata III “*La Dhérouville*”, extraído de “*Sonates Melées de pieces, pour la Flûte Traversiere, avec la base [...], Oeuvre IP*”, París 1732. (Blavet, 1732)
3. Georg Philipp Telemann: *Largo* de la Fantasía octava para flauta travesera, extraído de “*Fantasie per il violino [sic]*”<sup>7</sup> (1727-28?) (Telemann, s. f.)
4. Georg Philipp Telemann: *Grave* de la Sonata metódica III para flauta travesera y bajo continuo, extraído del primer volumen de las “*SONATE METODICHE / á / Violino Solo / ò / Flauto traverso.... Opera XIII*” (1728) (Telemann, 1728)
5. Johann Sebastian Bach: *Adagio ma non troppo* de la Sonata BWV 1034 para flauta y bajo continuo. (Kuijken, 1997)
6. Johann Sebastian Bach: Aria Nº 4 - para contralto, flauta travesera y bajo continuo, extraída de la Cantata BWV 94: *Was frag'ich nach der Welt*, Leipzig 1724. (Bach, 1724), (Bach, 1875).

### 1.1 Jacques Martin Hotteterre: Tres *Préludes* en mi menor para la flauta travesera.

De “*L’Art de Préluder sur la flûte traversière, sur la flûte à bec, sur le hautbois et autres instrumens de dessus*”, París 1719.

Comencemos estudiando los exordios de los tres preludios en mi menor que Jacques-Martin Hotteterre propone para la flauta travesera en su “*Art de préluder*”. Consignamos en la tabla XXXI los rasgos característicos que algunos teóricos franceses otorgan a la tonalidad de mi menor (Steblyn, 1981, p. 257 y ss.) y (Clerc, 2001, p. 49):

Tabla XXXI: rasgos característicos de mi menor (Francia)

Jean Rousseau	Marc Antoine Charpentier	Jean Philippe Rameau	Jean-Benjamin de Laborde
<i>Méthode claire</i> 1691	<i>Règles de composition</i> ca 1692	<i>Traité de l’harmonie</i> 1722	<i>Essai sur la musique ancienne et moderne</i> 1780
<i>Tendre</i>	<i>Effemé, amoureux et Plaintif</i>	<i>Douceur &amp; tendresse</i>	<i>Quelquefois Pathétique, &amp; propre à la Mollese.</i>

<sup>7</sup> Ver capítulo II *supra*.

“Tierno”, “afeminado, amoroso, plañidero”, “dulce”, “a veces patético, adecuado a la molicie” son atributos que describirían solo algunos aspectos de la tradición de la melancolía: lo plañidero y lo patético quizás podrían describir la oposición melancólica depresión/exaltación. Estas calificaciones recuerdan al prototipo del melancólico en la tipología del enamorado que brinda Robert Burton en la explicación del frontispicio de su “Anatomía de la Melancolía” de 1638<sup>8</sup>. Los tres *préludes*, si bien diferentes, se amoldan a la expresión tradicional del afecto melancólico. Veamos entonces los rasgos significativos de los mismos, enfocándonos en sus exordios.

En principio, si bien los *préludes* son piezas cortas, podemos discernir en ellos una *dispositio* clara, que hemos consignado en los ejemplos musicales<sup>9</sup>.

### 1.1.1 Primer preludio:

Ejemplo 83: *dispositio* del I<sup>er</sup> *Prélude* en mi menor, J. M. Hotteterre.



Indicado como *Moderé*, presenta una escritura en la cual las barras de compás están sólo sugeridas, por lo cual se presupone una interpretación más libre. Veremos en el segundo preludio, en donde se espera una claridad rítmica en la ejecución, que las barras de compás se escriben enteras.

El *exordio* comienza con un pie rítmico yámbico (U –) pero inmediatamente en la *narratio* la rítmica se hace más libre, retornando al pie yámbico en la *confirmatio* (ver *canevas* en ejemplo 84).

Ejemplo 84: *canevas* del I<sup>er</sup> *Prélude* en mi menor, J. M. Hotteterre.



<sup>8</sup> “[...] está/ *Inamorato*, cruzado de manos, / Gacha la cabeza, pulcro y atildado, / Seguramente medita algún verso. / Su laúd y sus libros en torno a él, / Como síntomas de su vanidad. / Si esto no revela bastante, / Para verlo a él, tómate de la nariz.” Traducción Pico Estrada, Agustín. (Burton, 2008)

<sup>9</sup> Hemos adaptado la apariencia visual del facsímil por conveniencia, ya que en el original existe un cambio de página luego de la tercera línea del segundo *prélude*.

El *exordio* presenta una estructura simétrica con dos miembros de frase con movimientos descendentes: tónica-dominante el primero (*mi''-si''*) y dominante tónica el segundo (*si''-mi''*). Lo interesante es la manera de ornar este esquema sencillo:

En primer lugar, el *mi''* anacrúsico del inicio está bordado con un trino con *re''#*, la nota sensible; por lo tanto en el lugar en donde corresponde escuchar la tónica, se escucha una nota disonante. Esta figura es nombrada como *commisura directa* por Walther o *transitus irregularis* por Mattheson. Éste último agrega que la nota disonante sobre el tiempo debe considerarse como un *accentus* (*Vorschlag*<sup>10</sup>) de la siguiente nota (Bartel, 1997, p. 425-427), la cual en este caso, está enfatizada además por un trino (*tremblément*).

La siguiente anacrusa está precedida por una corchea *sol''*, por lo tanto, no se escucha de manera inmediata la octava ascendente del canevas sino que se llega a ella a través de la sexta menor ascendente. Para Kirnberger<sup>11</sup>, como señaláramos más arriba, este intervalo es “doloroso, suplicante, o también lisonjero”. Este efecto de la sexta menor ascendente es enfatizado por el ornamento aplicado al *si''*, el francés *double port de voix*, el cual se suele utilizar en pasajes plañideros, de súplica o lamento, de hecho abunda en el género del *Plainte*.<sup>12</sup>

El descenso a la tónica está ornado con dos figuras que tienen además su representación en el repertorio de *agréments* franceses. En principio, en el lugar en donde debería escucharse el *mi''* aparece indicado un *port de voix* con *re''#*, lo cual da origen a una disonancia fuerte<sup>13</sup>. Esta disonancia en el lugar de una consonancia es nombrado por los tratadistas con la figura de *antistæchon*, o también *commisura directa* o *transitus irregularis* (Walter y Mattheson, en Bartel, 1997).

En segundo lugar, este *re''#* está precedido por otro en semicorchea, configurando una anticipación (*anticipatio* o *præsumptio*) de la disonancia consecuente. Esta nota también puede ser definida en relación a la anterior (el *si''*) configurando lo que en Francia se denominaba *chûte* y se utilizaba en pasajes especialmente patéticos, como los correspondientes a la exclamación “*Hélas!*”:

<sup>10</sup> Para respetar la denominación francesa, se trata de un *port de voix*, es decir una apoyatura que en general se realiza sobre el tiempo fuerte. No hay que confundir esta acepción de *accentus* con el ornamento que los franceses denominan *accént*. Para una explicación más detallada del *accént*, ver el análisis del exordio de la Sonata *La Dhérouville* de Michel Blavet, *infra*.

<sup>11</sup> Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes* (1774-79), Berlín, citado en (Clerc, 2001).

<sup>12</sup> Cf. por ejemplo el primer movimiento *Lentement* de la *Troisième Suite, Premier Oeuvre* (1717), de Pierre Danican Philidor.

<sup>13</sup> De hecho la disonancia es virtual ya que no existe un bajo sonando, sin embargo la percepción lo presupone. Una de las características principales de la estética barroca es justamente el uso de la ilusión y el cuestionamiento a la realidad.

La *chûte* es una inflexión de la voz que luego de haber sostenido un sonido durante algún tiempo, cae suavemente y como muriendo sobre un grado más bajo sin detenerse en él [...] La *chûte* otorga un gran atractivo a los cantos patéticos<sup>14</sup>. (Montclair, 1756, pp. 79-80)

Este patetismo también está realizado por el efecto presupuesto de la sexta menor descendente que para Kirnberger es “abatida”. Ya desde el *Tractatus compositionis augmentatus* de Christoph Bernhard (1628-1692) la sexta menor descendente, usada solo en el *stylus luxurians* según el autor, aparece como ejemplo para la figura de “*saltus duriusculus*”, un salto especialmente duro por ser considerado antinatural. (Bartel, 1997, pp. 381-382)

Sintetizando, este pequeño *exordio* no sólo presenta de manera esquemática la tonalidad, el metro, el movimiento y sus rasgos más generales (moderado, tierno, etc.) sino que, a través del ornato aplicado<sup>15</sup> destaca los dos aspectos prototípicos del afecto melancólico: el lamento y lo plañidero a través de la resolución de las disonancias, el *double port de voix* y la *chûte* y por otro lado el aspecto enérgico o exaltado a través de la colocación de las disonancias siempre en lugares en donde corresponde esperamos escuchar el *mi*’’ tónica. De todos modos, consideramos que en todo el preludio tiende a prevalecer el rasgo patético y de lamento. Esta manera de evitar lo esquemático del *canevas*, de rodear lo evidente, podemos relacionarla con el recurso retórico de la *insinuatio*, que veremos aparecer constantemente en las piezas de carácter melancólico.

### 1.1.2 Segundo preludio:

Ejemplo 85: dispositio del II<sup>e</sup> Prélude en mi menor, J. M. Hotteterre.

The image shows a musical score for the second prelude by J.M. Hotteterre. The score is written on two staves. Above the first staff, there are brackets indicating sections: 'exordio' (covering the first few measures) and 'narratio' (covering the rest of the piece). Below the second staff, there are brackets indicating sections: 'propositio' (first few measures), 'confutatio' (middle section), 'confirmatio' (second-to-last section), and 'peroratio' (final measure). The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. The title '2: Prélude.' is written above the first staff, and the tempo/mood instruction '♩ gay, et crochets égaux.' is written below the first staff.

<sup>14</sup> La *Chûte* est un inflexión de la voix qui apres avoir appuyé un son pendant quelque temps, tombe doucement et comme en mourant sur un degré plus bas, sans s’y arrêter [...] La *Chûte*, donne un grand agrément aux chants pathétiques.”

<sup>15</sup> No discutiremos aquí si el ornato, la *decoratio* que suele estudiarse con el repertorio de figuras retóricas en la sección de *elocutio*, corresponde al compositor o al intérprete. Si bien esta distinción en el barroco no era tan tajante como la herencia del siglo XIX nos inculcó, en estos casos compositor e intérprete eran una sola persona. Especialmente en los preludios que fueron hechos por un flautista con un fin didáctico para un público no necesariamente profesional, los roles se mezclan.

El metro de este *Prélude* está en C, con indicación de *Gay* y *crochés égales* (corcheas iguales). Es decir, es un tiempo rápido y la desigualdad propia del estilo francés debe recaer en las semicorcheas y no en las corcheas como es habitual. También presenta una anacrusa de dos semicorcheas. Inferimos entonces que hace referencia a una *Allemande* allegro. Existen más de un tipo de *Allemande* según el origen y la época a la que nos refiramos.<sup>16</sup>

El preludio tiene por un lado rasgos de la Alemanda “clásica” francesa del siglo XVII (moderada, casi un poco lenta y majestuosa, en C y movimiento de semicorcheas) y por otra parte también presenta características de la Alemanda italiana (más moderna, rápida y con profusión de semicorcheas).<sup>17</sup> Un rasgo importante de este último tipo de alemandas, es el uso constante de anacrusas o grupos anacrúsicos en semicorcheas en los inicios y/o en la mayoría de sus frases. El *Dictionnaire de Musique* de Jean-Jaques Rousseau consigna los siguiente en la entrada *Allemande*:

Suerte de melodía o de pieza musical en la cual la música está en 4 tiempos y se marca con lentitud. Pareciera por su nombre que este tipo de melodía nos ha llegado de Alemania, lo cual no se sabe con certeza. (Rousseau, 1768)<sup>18</sup>

Leemos también en el *Musikalisches lexikon oder musikalische Bibliothek*, de Johann Gottfried Walther (1732):

[La Alemanda] se compone con seriedad y gravedad y debe ser ejecutada de la misma manera. Posee un pulso de negra, dos secciones de casi la misma longitud y tanto la primera como la segunda sección comienzan con una nota rápida en la anacrusa, específicamente con una corchea o semicorchea, o a veces con tres semicorcheas. En (Bang Mather & Sadilek, 2004, p. 22).

Una Alemanda es una pieza instrumental particular que está compuesta en compases pares, comienza con una nota rápida en anacrusa y se compone de células melódicas simples, serias e impasibles que se imitan una a otra sucintamente o en caso contrario funcionan juntas a través de las diferentes voces de la alemanda. Estas figuras melódicas cortas se entrelazan en

<sup>16</sup> Rousseau, en una entrada diferente, a continuación de la entrada principal “*Allemande*” del Diccionario de música hace referencia a un tipo de danza campesina rápida en 2 tiempos: “La *Allemanda* es también la melodía de una danza muy común en Suiza y en Alemania. Esta melodía, tanto como la danza, tiene mucha vivacidad: se marca en dos tiempos.” *Allemande est aussi l'air d'une danse fort commune en Suisse et en Allemagne. Cet air, ainsi que la danse, a beaucoup de gaîté: il se bat à deux temps.* (Rousseau, 1768). No nos referimos aquí a esta especie.

<sup>17</sup> En la misma entrada del *Dictionnaire*, Rousseau dice: “La *Allemande* instrumental ha caído en desuso y los músicos apenas la utilizan hoy en día: los que aún lo hacen le otorgan un movimiento más alegre [rápido].” *L'Allemande en sonate est partout vieillie & à peine les Musiciens s'en servent-ils aujourd'hui: ceux qui s'en servent encore lui donnent un mouvement plus gai.*

<sup>18</sup> *Sorte d'air ou de pièce de musique dont la musique est à 4 temps et se bat gravement. Il paroît par son nom que ce caractère d'Air nous est venu d'Allemagne, quoiqu'il n'y soit point connu du tout.* (ROUSSEAU, 1768)(ROUSSEAU, 1768)(ROUSSEAU, 1768)(ROUSSEAU, 1768)

estilo estricto, con líneas segmentadas aunadas de tal manera que con cada cesura en una voz, el movimiento del pie métrico principal de la pieza se sostiene constante y continuamente a través de la actividad de otra voz. Friedrich Wilhelm Marpurg, *Clavierstücke mit einem practischen Unterricht für Anfänger und Geübtere*, 1762. (Ibidem)

Consideramos que este *Prélude* fue concebido para combinar con el anterior. Muchas Suites francesas -y las de Hotteterre no son una excepción- comienzan con un *Prélude* al que le sigue una *Allemande*.

El carácter entonces de este *Prélude* presenta la nobleza y altivez de la *Allemande* clásica francesa pero a su vez es activo: el tempo indicado (*Gay*), las anacrusas, la cantidad de semicorcheas y los saltos así lo indican, haciendo referencia a un tipo de alemanda más moderno influido por la música italiana. Por lo tanto, prevalece aquí el aspecto saturnino y exaltado del afecto melancólico. Dicho afecto predominante es también otro indicio de que este preludio combina con el anterior como su consecuencia natural. Ambos representan entonces los dos polos contradictorios de la melancolía que la tonalidad de mi menor puede contener. En el ejemplo 86 vemos su *canevas* para continuar el análisis:

Ejemplo 86: *canevas* del II<sup>o</sup> *Prélude* en mi menor, J. M. Hotteterre.



El *exordio* comienza con una enérgica anacrusa y continua con un ascenso en grado conjunto hasta llegar al V grado de la escala en la nota *si''*. Como señalamos previamente, un rasgo importante de la *Allemande*, es el uso constante de anacrusas o grupos anacrúsicos en semicorcheas en los inicios y/o en la mayoría de sus frases.

Podemos distinguir aquí dos figuras retóricas que refuerzan la idea de energía y/o actividad maníaca característica del aspecto saturnino del afecto. Por un lado la *anabasis* o *ascensus*, figura descrita por primera vez por Kircher que la describe de la siguiente manera:

*Anabasis* o *ascensus*: un pasaje musical a través del cual expresamos pensamientos exaltados, ascendentes o elevados y eminentes [...] (Bartel, 1997, pp. 179-180)

Walther, por su parte, la describe de la siguiente manera:

*Anabasis*, viene de *anabaino*, *ascendo*, ‘yo asciendo’, es un pasaje musical por medio del cual se expresa algo que asciende hacia las alturas [...] (Ibidem)



Claramente se expresa entonces la exaltación melancólica a través de esta figura.

El otro tropo que distinguimos en este pasaje es el *climax* o *gradatio*<sup>19</sup>. Una de las descripciones que Walther hace de esta figura es la siguiente:

[...] cuando un pasaje con o sin cadencias se repite varias veces en alturas progresivamente ascendentes.<sup>20</sup> (Bartel, 1997, p. 224)

En nuestro caso no se trata sólo del ascenso ya señalado con la *anabasis*, sino también en la repetición obsesiva del motivo de la anacrusa que provoca un incremento de la tensión, dirigiendo la atención hacia el *si*'' del segundo compás.

Una vez arribados a este punto, el *si*'' es bordado con un semitono superior representado por la nota *do*'''. Esta nota va a adquirir un significado especial de punto culminante que debe ser resuelto de manera descendente (para ascender esperaríamos un *do*#'''), una suerte de punto con la mayor energía potencial para luego descender (si se me permite la metáfora: como el punto culminante del ascenso en la oscilación de un péndulo en que se detiene para volver a caer).

Este tipo de movimiento semitonal siempre estuvo cargado de significados especialmente afectivos. Recordemos, por ejemplo, el comienzo del madrigal "*Sfogava con le stelle*" del Quinto libro de madrigales (ver Cap. IV, sec. 5.2 *supra*), donde Monteverdi lo utiliza para "pintar" la palabra "*amore*" (amor no correspondido, queja de amor, según el poema) y más adelante la palabra "*pietosa*" (piadosa.).

Esta construcción melódica podemos relacionarla con la figura de *hyperbole* de los tratadistas de la música poética, es decir, una nota que supera de alguna manera el *ambitus* del modo. Esta transgresión siempre significa un esfuerzo afectivo. En este mismo sentido, la bordadura por semitonos que produce el *do*''', es definida por Kirnberger (1774) como agradable, patética (ascenso) y seria, tranquilizante (descenso).

En nuestro caso, Hotteterre refuerza el significado de lamento del diseño colocando una ligadura que abarca tres notas (la cual suele reordenar el patrón de la *inégalité*, repartiéndolo por todo el grupo) y un *tremblement lié*, trino blando usado en los descensos por grado en la música francesa.

Otra figura que refuerza el afecto descrito es la *exclamatio*. Descrita por los tratadistas como recurso para señalar una palabra con gran contenido afectivo o especialmente patética,

<sup>19</sup> Muchos autores hasta mediados del s. XVII dan como intercambiables las figuras de *climax/gradatio* y *auxesis/incrementum*. Consideremos que significado etimológico de la palabra *climax* = *gradus* es el de paso o escalón, no necesariamente ascendente, ni con incremento en el énfasis. A partir de Kircher *climax* y *gradatio* hacen referencia a una intensificación en el sentido debido a lo que hoy denominaríamos una progresión ascendente por grado. Ya en Walther, Sheibe y Forkel se la identifica con el crescendo. (Bartel, 1997, pp. 220 y ss.)

<sup>20</sup> Walther también incluye entre sus definiciones del tropo a un canon que modula ascendiendo progresivamente. Es el caso del canon perpetuo N° 5 de la Ofrenda Musical BWV 1079 de J. S. Bach que modula progresivamente por grado. Bach le agregó el mote *Ascendenteque Modulatione ascendat Gloria Regis*: "que la gloria del Rey ascienda al igual que la modulación".

también puede ser identificada en la música instrumental. En el *prelude*, podemos considerar que el *do''* es alcanzado también a través de un salto de sexta menor ascendente *mi''-do''* (como ya vimos, “dolorosa, suplicante o también lisonjera” para Kirnberger, 1774).

Veamos la definición de *exclamatio* que da Walther:

La *exclamatio* o *ecphonesis* es una figura retórica que representa una exclamación agitada. Esto puede llevarse a cabo muy apropiadamente en música a través de un salto ascendente de sexta menor. (Bartel, 1997, p. 268) El subrayado es nuestro.

Mattheson describe más detalladamente el contenido afectivo de la *exclamatio*:

El segundo tipo de estallido o *exclamatio* expresa todo tipo de deseo y ferviente ansiedad, toda súplica, ruego, lamento, tanto como terror, miedo, pavor, etc. Estos últimos requieren una vehemencia melódica expresada a través de notas rápidas o al menos ligeras. Sin embargo, la pena y el dolor son el origen del anhelo y los otros sentimientos [...] Por eso el compositor usará intervalos poco comunes, a veces grandes, a veces pequeños, de acuerdo a las circunstancias. Siempre la ternura es de particular importancia. (Bartel, 1997, p. 268)

El *exordio* finaliza con un rápido descenso (*catabasis*) conclusivo hacia el *si'* de la dominante, construido con semicorcheas ligadas de a dos por lo que se retoma la *inégalité* estándar y que además recuerda a la célula inicial de la anacrusa.

Sintetizando los rasgos del *exordio*, podemos decir que el mismo hace referencia al género de *Allemande*. Se inicia con un ascenso progresivo e insistente que nos remite al aspecto maniático y saturnino del afecto melancólico. Desemboca en una estructuración melódica semitonal y en una *exclamatio* que se relacionan con “la pena, el dolor y el anhelo” por lo cual nos remiten al polo terrenal y depresivo de la melancolía. Concluye con un rápido y enfático descenso, mucho más corto que el ascenso del inicio. La exaltación melancólica, luego de alcanzar su punto culminante se desvanece rápidamente. En este *prélude*, a diferencia del anterior, vemos que prima el polo exaltado por sobre el depresivo del afecto melancólico.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> No nos proponemos aquí analizar todo el preludio (ver Cap. IV, sec. 7.1) pero es interesante señalar cómo el comienzo de la *narratio* hace referencia a una textura polifónica a dos voces con *syncopatos* (retardos) y disonancias sugeridas.

### 1.1.3 Tercer preludio:

Ejemplo 87: *dispositio* del III<sup>e</sup> *Prélude* en mi menor, J. M. Hotteterre.

The image shows a musical score for the 3rd Prelude by J.M. Hotteterre. The score is written for two staves, with the left staff in bass clef and the right staff in treble clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/2. The score is divided into several sections by brackets above and below the staves. The top section is labeled 'exordio' and 'narratio'. The bottom section is divided into 'digressio', 'confutatio', 'confirmatio', and 'peroratio'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. The title '3<sup>e</sup> Prélude.' is written at the beginning of the first staff. The tempo marking 'Gravement.' is also present. The score ends with the instruction 'Clef pour la 2<sup>e</sup> ligne.' and 'Ton. Ut, 3<sup>e</sup> Mineure.'

Este preludio es más complejo que los dos anteriores. En él parecen alternarse los rasgos antitéticos del afecto melancólico. El compás está notado con un 2, es decir dos blancas, pero con la indicación de *Gravement*. También aquí las barras de compás están esbozadas con trazos cortos, por lo que se sugiere una interpretación más libre desde el punto de vista rítmico. Hotteterre hace diferencia entre el compás que denomina de 2 simple, o el 2 equiparable al  $\text{C}$  (denominado en Francia *C barré*). El 2 simple es más rápido que el  $\text{C}$ , se marca en dos tiempos iguales y habitualmente no suele tener semicorcheas o relativamente pocas. Dice Hotteterre que se trata de un compás de  $\text{C}$  partido en dos y con las corcheas cambiadas por negras.<sup>22</sup> No es el caso de nuestro preludio, por lo que debemos remitirnos a la definición que Hotteterre da del  $\text{C}$ :

Este compás se marca con el signo  $\text{C}$  y se compone como el precedente de 4 negras, y en él las corcheas deben ser iguales en la regularidad a menos que el compositor no les coloque puntos. Su movimiento ordinario es de 4 tiempos ligeros o 2 tiempos lentos [...] <sup>23</sup> (Hotteterre, 1719, p. 57)

El dato más importante para nuestro análisis (y ejecución) es que las corcheas deben ser *égales*, por lo tanto la *inégalité* funcionará al nivel de semicorcheas. Esto también será pertinente para entender la ubicación de las ligaduras notadas por el autor.

Veamos su posible *canevas* en el ejemplo 87:

<sup>22</sup> *On peut dire au reste que cette Mesure est proprement celle du C partagée en deux, et les croches changées en noires.* (Hotteterre, 1719, p. 58)

<sup>23</sup> *Cette Mesure se marque par ce signe C, elle est composée ainsi que la précédente de 4 noires, & les croches y doivent estre égales dans la régularité a moins que le Compositeur n'y mette des points. Son mouvement ordinaire est 4 temps légers ou 2 temps lents [...]*

Ejemplo 88: *canevas* del III<sup>o</sup> *Prélude* en mi menor, J. M. Hotteterre.



El *exordio* del preludio también es más largo y complejo que los anteriores, conformado con dos frases asimétricas.

La primera frase comienza en anacrusa en el tercer tiempo (en realidad con un silencio de corchea, por lo que se enfatiza es el cuarto tiempo) con un *si'* que se dirige al *sol'* del compás siguiente pero a través del *fa''#*. Esta manera tortuosa está descrita en una figura denominada *subsuntio praepositiva* o *quaesitio nota/cercar della nota*. (Cf. Bernhard y Walther en Bartel, 1997, p. 385 y ss.). Consecuentemente, en este grupo de notas la tonalidad aún es ambigua ¿SOL mayor? ¿si menor o mayor y luego mi menor? Recién la conclusión de esta primera frase nos aclara que estaremos en mi menor a través de la aparición del *re''#* con el final suspensivo de tercera descendente, tan habitual en la prosodia del francés cantado<sup>24</sup> y que lleva sus dos *agréments* de rigor: el *tremblement* en el acento y el *coulement* (*tierce coulée* precediendo el *si'*). Pero también en el primer compás resulta audible un intervalo melódicamente áspero entre *sol''* y *re''#*, lo que los tratadistas de la *Musica poetica* denominan *saltus duriusculus*. Este camino retorcido tiene que ver con un afecto atormentado, más indignado que plañidero. La pronunciación enérgica está enfatizada por el trino del comienzo y el grupo de tres semicorcheas que conectan el *sol''* con el *re''#*. Estas semicorcheas están ligadas, por lo que se suspende la *inégalité* larga-corta habitual, unificándose el conjunto en un grupo anacrúsico corto (más corto que la medida habitual) luego del silencio de articulación. Estos rasgos ansiosos podemos vincularlos al perfil saturnino y enardecido del afecto melancólico. Veremos entonces que esta frase configura un *antitheton* (López Cano, 2011, p. 203) o contraposición con la siguiente frase que concluye el *exordio*.

La segunda frase comienza también con *insinuatío*. El *si'* se dirige al *do''* pero luego de pasar por el *sol'* y el *mi'*. Melódicamente escuchamos por primera vez el acorde de mi menor en *catabasis* y con bastante calma. Recordemos que Hotteterre dice que en este compás las corcheas son *égales*. La caída de terceras del acorde está dulcificada por las notas intermedias (hoy diríamos “de paso”, en retórica *transitus* o *commisura*): el *la* de la nota auxiliar del trino y el *fa'* que se

<sup>24</sup> El fonema “e” que no se pronuncia al final de las palabras graves en el francés hablado (“*e*” *muette*) sí se lo hace en la declamación teatral y en el canto. La “*e muette*” se coloca sobre la pequeña nota (*coulement*) que precede a la última en un final suspensivo, generalmente de tercera descendente.

escuchará como desinencia del *sol*<sup>25</sup>, ya que éste es el único pasaje en todo el preludio en que la *inégalité* estándar es válida (ver ejemplo 89).

Ejemplo 89: ritmo de *inégalité* (c. 2), III<sup>e</sup> *Prélude* en mi menor, J. M. Hotteterre.



Nuevamente aparece entonces destacada por la rítmica la sexta menor ascendente, plañidera y triste, como vimos en el preludio anterior (*exclamatio, ecphonesis*).

El pasaje siguiente, más prolongado, es una *catabasis* con *anticipatio*, calma, que nos hace presuponer un bajo de cuarta descendente con cadencia frigia (ver ejemplo 88, *supra*). Este bajo arquetípico de *Chaconne* menor está asociado desde mucho tiempo atrás con afectos patéticos y conforma un género de por sí: el Lamento o *Plainte* (Cf. por ejemplo el “Lamento de la Ninfa” de Claudio Monteverdi, de su Octavo libro de Madrigales, 1638). La característica cadencia frigia con el semitono en el bajo, casi siempre acompañada por el movimiento 7-6 en la voz superior (en este caso insinuado por la nota auxiliar del trino) configura una de las formas más comunes del tropo denominado *interrogatio* (López Cano, 2011, p. 140). Podríamos aventurar que el bajo de cuarta descendente con cadencia frigia y la consecuente *interrogatio* son marcas del afecto melancólico depresivo.

Esta segunda frase entonces es contrastante con la primera, en una antítesis que representa la bipolaridad constitutiva del afecto melancólico. Sin abocarnos a analizar todo el preludio podemos observar que estos dos caracteres antitéticos se alternaran a lo largo de la pieza. Notoriamente, cuando se produce la *confirmatio*, las notas esenciales conforman un trayecto similar de cuarta descendente *la''-sol''-fa''-mi''* que señalamos como marca de la melancolía.

Sintetizando, el *exordio* plantea la antítesis constitutiva del afecto melancólico de la cual se tratará en el resto del preludio. El furor, *folia* o exaltación melancólica está rápidamente esbozado en un compás y medio, mientras que la pena y el lamento melancólicos ocupan dos compases y medio. Comienza elevado y desciende lentamente hasta concluir en *interrogatio*, lo que recuerda el texto del humanista renacentista Marsilio Ficino al respecto de los efectos de la bilis negra (*melanchos*) sobre los hombres (Ver Cap. III *supra*)

Los tres preludios en mi menor (*E. Si, mi, 3<sup>ce</sup> Naturelle*) representan entonces diferentes maneras de plantear la antítesis propia del humor melancólico. Aún sin analizar

<sup>25</sup> El *fa* se encuentra entre dos notas consonantes, coincide con la corchea y está en el lugar del *mi*. En este caso la figura se denomina *transitus irregularis*.


detalladamente la totalidad de sus respectivos discursos podemos afirmar que en el primer preludio se enfatiza el aspecto terreno, patético o depresivo de la melancolía, mientras que en el segundo el furor saturnino y la exaltación melancólica tienen primacía. El tercer preludio, más complejo, presenta la antítesis en pleno contraste a lo largo de todo su desarrollo. Los tres preludios en su conjunto parecieran configurar entonces una pequeña tesis sobre la melancolía.

## 1.2. Michel Blavet

Primer movimiento *Adagio* de la Sonata III “*La Dhérouville*”, extraído de “*Sonates Mêlées de pièces, pour la Flûte Traversière, avec la base [...]*, *Oeuvre II*”, París 1732.

La Sonata *La Dhérouville* es la tercera de las seis integrantes del Op. II de Michel Blavet. Analizaremos el *exordio* del *Adagio* que inicia la Sonata III. En la siguiente tabla están consignados todos los movimientos de la sonata y sus rasgos relevantes:

Tabla XXXII: movimientos y rasgos principales, sonata Op. 2 N° 3, M. Blavet.

SONATA III. <i>La Dhérouville.</i>	Mi menor	1	<i>Adagio.</i>	C	“ <i>Basso passeggiato</i> ” en 
		2	<i>Allemanda. Andante.</i>	C	: :
		3	<i>Rondeau. L'Insinüante. Gratoso.</i>	2 4	: : D.C. (rondó)
		4	<i>Presto. Le Mondorge. 1°. Tambourin 2°. Tambourin (mayor)</i>	4 8	: : : : D.C. 1°. <i>Tambourin.</i>
		5	<i>Giga. Allegro.</i>	6 8	: :

El primer movimiento *Adagio* es el único que no se asocia a una determinada danza o género característico. Como señala Hotteterre al referirse a los preludios compuestos, funciona como *exordio* del resto de la sonata. Tiene rasgos claramente italianos heredados de las sonatas post-corellianas: inicios con *messa di voce*, *basso passeggiato*, largas frases cantantes, ornamentación italiana, etc. Por otra parte, su afecto principal está vinculado principalmente a la melancolía patética y plañidera. El movimiento que le sigue, la *Allemanda*, indicada *Andante*, explora el furor y la exaltación melancólicos. Ya vimos en los *préludes* de Hotteterre como estos dos atributos del afecto melancólico pueden estar presentados en dos piezas aparentemente autónomas pero relacionadas entre sí. El *Adagio* y la *Allemanda* en esta sonata están evidentemente conjugados; la exposición de los dos aspectos de la melancolía puede servir además para la conformación de la disposición de la sonata en su totalidad: si el *Adagio* funciona como *exordio*, la *Allemande* cumplirá el rol de

la *narratio*. Una de las cualidades del *exordio* es ser una sección fuertemente afectiva, mientras que la narración debe informar hechos de una manera “aparentemente” objetiva. La antítesis peculiar de la melancolía, con su versión predominantemente triste y plañidera en el *Adagio* versus la exaltación saturnina<sup>26</sup> de la *Allemanda*, con su prosodia de semicorcheas fluidas, se adapta perfectamente a las necesidades tanto del *exordio* como de la narración respectivamente. Observemos la *dispositio* del *Adagio*, antes de abocarnos a su *exordio* (ver graficación en la figura 246, capítulo IV, *supra*):

Ejemplo 90: *dispositio*, sonata Op. 2 N° 3, M. Blavet.

The image displays a musical score for the *Adagio* section of Sonata Op. 2 No. 3 by M. Blavet. The score is written in G major and 3/4 time, featuring a treble and bass clef. It is divided into five distinct sections, each with a bracketed label above the staff:

- exordio**: Measures 1-8. The tempo is marked *Adagio*. The melody is characterized by a slow, descending line with a fermata on the final note.
- narratio**: Measures 9-13. The melody features a series of eighth-note triplets, creating a rhythmic pattern.
- confutatio**: Measures 14-17. The melody is more active, with a series of eighth notes and a fermata on the final note.
- confirmatio**: Measures 18-21. The melody is a simple, descending line of eighth notes.
- peroratio**: Measures 22-25. The melody is a simple, descending line of eighth notes, ending with a fermata.

<sup>26</sup> Acabamos de decir que la narración debe informar sobre los hechos de una manera “aparentemente” objetiva. Pareciera una incongruencia entonces asignarle el rasgo saturnino o maníaco que, evidentemente, no puede ser calificado de “objetivo”. Remarco las comillas, pues la narración debe deleitar casi sin que el oyente lo perciba. El orador no debe perder ninguna oportunidad de volcar al auditorio o a los jueces a su favor.

Analicemos los rasgos particulares del *exordio* ( ver ejemplo 91):

Ejemplo 91: *exordio*, sonata Op. 2 N° 3, M. Blavet.

Busquemos en primer lugar su *canevas* como sugiere Hotteterre (ver ejemplo 92):

Ejemplo 92: *canevas* del *exordio*, sonata Op. 2 N° 3, M. Blavet.

El *exordio* está conformado por cuatro miembros de frase (**a**, **b**, **c** y **d**) con una sintaxis; **a+b**, **c**, **d**. Los tres primeros nos conducen a la dominante y la frase final retorna a la tónica. El bajo procede en general por grados conjunto en corcheas (*basso passeggiato*) llegando a su nota más aguda al final de la frase **b**.

El primer miembro de frase **a** ocupa el primer compás. Se trata de diseño para la realización de una *messa di voce*, o su sinónimo francés: *le son enflé et diminué* (Montéclair, 1756, p. 88), o sea un crescendo y decrescendo de la voz que los cantantes italianos habían instalado y los instrumentistas adoptaron. Indica generalmente un gran patetismo. Hay anotados además dos ornamentos o figuras relacionados con la *messa di voce* y con el contenido afectivo del fragmento:

El primero se trata de un *accent* (*accentus*, *superjectio*).

Algunos autores consideran al *accent* una *figura simplex* o *superficialis* y otros suponen que se trata más bien de un ornamento que corresponde al *actio*, es decir es competencia de la *pronuntiatio* más que de la *decoratio*. De todos modos los autores coinciden en asignarle la expresión de un afecto doloroso. Veamos lo que dicen algunos autores contemporáneos como Mattheson y Montéclair:

[...] Estos acentos o *Überrschläge* suceden cuando se agrega una pequeña y corta nota adicional un grado más arriba de la primera de dos notas separadas por una cuarta, quinta o



aún más. Esta nota adicional no se escribe pero, como todas las Manieren, se adiciona arbitrariamente. Se emplea apropiadamente sobretodo en pasajes afligidos y humildes por naturaleza [...] Mattheson, en (Bartel, 1997, p. 175)

El *Accent* es una aspiración o elevación dolorosa de la voz que se practica más a menudo en las melodías de lamento que en las tiernas; no se hace jamás en las melodías alegres, ni en las que expresan la cólera. Se forma en el pecho por una especie de sollozo en el final de una nota de larga duración, o fuerte, haciendo sentir un poco el grado inmediato superior de la nota acentuada. El *accent* se anota a veces con una nota pequeña o por este signo “”<sup>27</sup>. (Montéclair, 1756, p. 80)

Montéclair no coincide con Mattheson en que el *accent* deba preceder a saltos de cuarta, quinta o mayores, por el contrario en sus ejemplos muestra el ornamento entre dos notas de la misma altura. Tampoco considera que no se escriba. La discrepancia probablemente radique quizás en que Mattheson imagine esta figura correspondiendo sólo a la *actio*<sup>28</sup> y no formando parte de la *decoratio* como decíamos más arriba. Por el contrario, Montéclair está justamente escribiendo un tratado de interpretación vocal. De todas maneras, ambos autores coinciden en otorgar al *accent* un fuerte carácter de lamento, o la capacidad de “amplificar” un pasaje especialmente doloroso.

Jaques-Martin Hotteterre en el *Avertissement* de la segunda edición de su “*Premier livre de pièces pour la flûte traversière et autres instruments*” op. 2 (1715) describe varios *agréments* y da una pequeña tabla con sus signos. Allí explica:

No se puede determinar casi nunca todos los lugares donde se deba colocar el acento; se lo hace generalmente al final de una negra con punto, cuando está seguida de una corchea sobre el mismo grado, pienso en los compases donde las corcheas son desiguales.<sup>29</sup> (Hotteterre, 1715)

El segundo ornamento al que nos referimos es una *anticipatio*, ya nombrada, en este caso se trata de la semicorchea *si'* que antecede el *si'* negra. Cuando Hotteterre explica los lugares aptos para colocar el *accent* indica negras con puntillo seguidas de corcheas, cuando éstas son *inégaes*.

<sup>27</sup> *L'Accent, est une aspiration ou élévation douloureuse de la voix, qui se pratique plus souvent dans les airs plaintifs que dans les airs tendres; il ne se fait jamais dans les airs gays, ni dans ceux qui expérimente la Colère. Il se forme dans la poitrine par une espèce e sanglot à l'extrémité d'une note de longue durée, ou forte [...] en faisant un peu sentir le degré immédiatement au-dessus de la note accentuée. L'Accent se marque quelquefois, par une petite note, ou par ce signe ' ,*

<sup>28</sup> No lo transcribimos aquí, pero el autor cita como modelo de cómo realizar el ornamento a las versiones de una cantante de Hamburgo, Madame Keiser, probablemente la esposa de Reinhard Keiser, compositor y director de la Ópera de Hamburgo.

<sup>29</sup> *On ne peut guère déterminer tous les endroits où l'accent se doit placer; on le fait ordinairement sur l'extrémité d'une noire pointée, lorsqu'elle est suivie d'une croche sur le même degré, j'entends dans les mesures où les croches sont inégales.*

En el presente caso, por ser C el compás, sabemos que la *inégalité* recae en las semicorcheas. Por lo tanto, el conocimiento de estas dos figuras ornamentales nos guiará para una interpretación del primer compás cercana a la siguiente (ver ejemplo 93):

Ejemplo 93: *inégalité* (c. 1), sonata Op. 2 N° 3, M. Blavet.



Desde ya, las dinámicas y ritmos notados no son prescriptivos ni exactos. Se trata por supuesto de una versión aproximada ya que muchos factores pueden involucrarse en una interpretación. El objetivo del ejemplo es concientizar cuánto puede diferir la *actio* de la escritura si tenemos en cuenta aspectos retóricos.

El *basso passeggiato*, como es habitual en su comportamiento, procede a través de la figura melódica denominada *circulatio* o *circulo*, (Bartel, 1997, p. 216 y ss.) la cual también es definida como integrada por dos *mezzi circoli*, es decir una figura de ocho notas (o dos figuras de cuatro) que remeda un movimiento circular o sinusoidal alrededor de una nota o eje, en nuestro caso el *mi*. Es un movimiento “estático” si se nos permite el oxímoron, ya que pareciera implicar un “moto perpetuo”. Aquí aparece en contraste con la nota larga y apoyando el dinamismo de la *messa di voce*, aportando un caminar pesado y abatido que vuelve a su centro.

El segundo miembro de frase **b**, está vinculado al primero por un intervalo de sexta menor ascendente (*exclamatio*). Ya nos referimos en abundancia al contenido patético de este intervalo. Notemos que la primera conducta melódica notoria (quizás todo lo que sucedió en el primer compás no sea más que variaciones extremadamente afectivas del contorno de una nota) implica un gesto doloroso. La nota superior de la sexta, el *sol*’, es alcanzada a través de una *quaesitio notae*, un *fa*’#.

La tercera descendente *sol*’-*mi*’, “calma, moderada” (Kirnberger, 1774) es seguida por una segunda menor descendente *mi*’-*re*’# (ver ejemplo 92), “seria, tranquilizante” (*ibidem*), ambas integrando un movimiento de *catabasis* que aquietta el *pathos* de la frase anterior. Dos figuras ornan este descenso: un *transitus* (*fa*’# segunda corchea) y un *accent* (semicorchea *fa*’# posterior al *mi*’ del segundo tiempo). También podemos considerar que la corchea de la *quaesitio notae* y la del *transitus* son por definición más débiles, por lo que bordan el *sol*’ destacando el semitono en un gesto de lamento. La *catabasis* por otra parte parece reforzar la calma dirigiendo la frase hacia una *interrogatio* sobre el *re*’#. Esta *interrogatio* está además sustentada en una *anabasis* del bajo que llega hasta la nota *si* antes de cambiar la dirección e iniciar un nuevo descenso.

De todas maneras, **a** y **b** conforman una unidad sintáctica caracterizada por exponer elocuentemente el rasgo depresivo de la melancolía.

Todo cambia en **c**, luego de la *interrogatio* y del silencio (*aposiopesis*, *homoioteleuton*). Podemos distinguir tres *salti duriusculi*: *re''#-do''*, *do'''-si'* y *la''-si'* (ver ejemplo 92) que aportan tensión y nerviosismo al nuevo miembro de frase. La frase comienza con un trino con terminación (*double cadence*) empleada en los ascensos enérgicos, la nota *la''* está precedida por un *mi''* corchea, lo cual implica un enfático salto de cuarta justa ascendente (para Kirnberger “alegre”, 1774). Luego, el *saltus duriusculus* de séptima menor descendente (“algo espantosa” para Kirnberger, 1774) está enfatizado con una *epizeuxis* o *subjunctio*, es decir la repetición de la nota en este caso con el ritmo ♩ que acentúa considerablemente el efecto del *saltus duriusculus* de séptima descendente. El bajo procede en *catabasis* desde un *la* en el primer tiempo del compás que desemboca en un *re#* en el tercer tiempo, produciendo entonces otro *saltus duriusculus* entre las notas extremas. Luego, un nuevo *mezzo circolo* nos aquieta conduciéndonos a la tónica.

Toda la frase tiene un afecto contrastante con la anterior, resulta súbitamente exaltada y enérgica haciendo referencia al repentino furor y locura de la melancolía saturnina.

Luego de otro silencio (*aposiopesis*), el *mezzo circolo* del bajo nos conduce nuevamente a mi menor. La frase **d** nos lleva a la cadencia apaciguando el afecto maníaco del furor melancólico a través de una *catabasis* por terceras (ver ejemplo 92): primero una tercera mayor descendente “patética o melancólica” y luego una tercera menor “calma, moderada” (Kirnberger, 1774).

Dos giros gestuales ornan el descenso, primero una *quæsitio notae* para alcanzar el *sol''* y luego un *transitus irregularis* con un *fa''#* en lugar de un *mi''* en la segunda corchea. Arribamos así a la cadencia que cierra el *exordio* en mi menor. La frase es casi idéntica a la que introducía el pasaje con el bajo de chacona frigia en el tercer preludio de Hotteterre (ver *supra*). Una misma solución melódica para un mismo objetivo afectivo, apaciguar los afectos exaltados cayendo de nuevo en la prevaleciente tristeza melancólica.

El afecto predominante que nos presenta el exordio de *La Dhérouville* es entonces fundamentalmente doloroso, plañidero, relacionado con la melancolía depresiva. La súbita aparición del furor o exaltación melancólica sólo en su tercera frase es rápidamente aquietada en la frase cadencial final. Este tipo de relato continuará a lo largo de todo el *Adagio*: podemos apreciar que la sección de *confutatio* es también corta con respecto a las otras secciones. Se actúa allí la exaltación a través de una *gradatio* en *anabasis* lo que genera una rápida tensión y contraste, apaciguada inmediatamente por una frase cadencial en *catabasis*. La similitud con el *exordio* no es accidental. Señalamos también que el *Adagio* conforma una antítesis con la *Allemanda* subsiguiente. Esta explorará justamente el

furor saturnino del afecto melancólico, con intervalos enérgicos, sucesión de semicorcheas por saltos, *pathopoeia*<sup>30</sup>, entre otros recursos.

### 1.3. Georg Philipp Telemann

*Largo* de la Fantasía octava para flauta travesera, de “*Fantasie per il violino [...]*” (1727-1728?)

La fantasía en mi menor de Telemann, octava en el orden de la publicación, es formalmente una suite o sonata moderna de tipo “*stretta*” de tres movimientos. El primero, un *Largo* que responde a las características de la *Allemanda*, el segundo, indicado *Spirituoso* es un fugato con las características de una *Giga* y el movimiento final, indicado *Allegro*, podría considerarse una *Polonaise*. (Ver edición moderna en apéndice)

Ejemplo 94: facsímil de Fantasía N° 8, 1<sup>er</sup> mov. *Largo (Allemande)*, G. Ph. Telemann.



Ya nos referimos más arriba a los rasgos distintivos y características principales de la *Allemande* (Cf. Segundo Preludio de Hotteterre, *supra*). La danza a la que el *Largo* alude tiene rasgos de la Alemanda “clásica” francesa del siglo XVII: moderada, casi un poco lenta y majestuosa, en C y movimiento de semicorcheas. También presenta algunas características de la *Allemande* italiana más moderna, más rápida y con profusión de semicorcheas.<sup>31</sup> Como señalamos más arriba, el uso constante de anacrusas o grupos

<sup>30</sup> Cf. segundo compás de la *Allemande*.

<sup>31</sup> Ver nota 16 *supra*.

anacrúsicos en semicorcheas en los inicios y/o en la mayoría de sus frases es un rasgo distintivo de esta danza.

Si bien el tempo no responde a la aceleración de la danza durante el siglo XVIII por influencia italiana (recordemos, sin embargo que *Largo* no implica un tempo lento) el uso de semicorcheas de manera casi continua recuerda esta influencia y permiten a Telemann plantear un discurso “ornado” simulando una escritura polifónica.<sup>32</sup> Debemos entonces, para el análisis reconocer el discurso “llano” (*canevas*) con las voces sugeridas:

Ejemplo 95: *exordio*: original y *canevas*, Fantasía N° 8, (cc. 1-2), G. Ph. Telemann.

a) Melodía original. b) *Canevas*, con las voces sugeridas

a)



b)



Analicemos sus rasgos significativos:

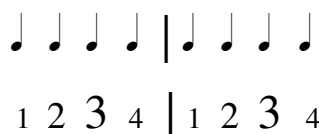
El *exordio* está conformado por dos frases simétricas con estructura periódica o quiasmática (ver análisis de la sonata BWV 1041 de J. S. Bach *infra*). La primera frase termina en dominante y la segunda concluye en tónica con final suspensivo.

Podemos inferir que la primera corchea correspondería al rol del bajo en una textura con bajo continuo. Si consideramos una corchea *fa*'# sugerida por la melodía obtendríamos un *basso passeggiato* completo con una *anabasis mi'-si'* (ver *canevas*). La melodía comienza sin embargo con las primeras semicorcheas, rasgo que se repetirá a lo largo de las frases. La melodía entonces puede ser considerada atética,<sup>33</sup> aunque el impulso anacrúsico de las dos semicorcheas se hace congruente con el compás en la segunda frase.

<sup>32</sup> Cf. la *Allemande* del “Solo pour la flûte traversière” BWV 1013 de Johann Sebastian Bach y con las dos *Allemandes* para flauta sola de Johann Martin Blockwitz que figuran en el manuscrito hallado en Copenhague: “Caprices et autres pièces pour l’exercices de la flûte /Fantasier og preluderier: 8. capricier og andre stykker til øvelse for fløyten of Quantz” y también en Jean-Daniel Braun “Sonate a flûte traversière et basse, suivie de différentes pièces sans basse”.

<sup>33</sup> Cf. la *Allemande* del “Solo pour la flûte traversière” BWV 1013 de Johann Sebastian Bach.

En general toda *Allemanda* tiene un interés especial en los terceros tiempos de los compases, pudiendo entenderse el fraseo métrico básico de la siguiente manera:



En nuestro caso este fraseo destaca los finales de las frases. Si bien ambos pueden considerarse femeninos (– U), es decir, concluyendo en tiempo débil, en el primero podemos reconocer una figura retórica: la *interrogatio*, con el final en dominante, la disonancia de cuarta que resuelve en tercera y el silencio que le sigue. Este silencio puede entenderse como *aposiopesis*, o más precisamente siguiendo a Walther: *homeoptoton*<sup>34</sup>, con lo que se enfatiza la tensión no resuelta de la *interrogatio*.

Para Vogt<sup>35</sup> la *aposiopesis* sucede cuando se coloca un silencio en donde “hubiera sido necesario cantar”. En el ejemplo de música con texto que provee a continuación de la definición, los silencios aparecen luego de una pregunta del texto y de una sensible en la música, reemplazando la nota evidente de resolución que es omitida (Bartel, 1997: 205). En nuestro caso, la nota omitida no es la resolución del movimiento 4-3, ya que la función de dominante continua, sino el “bajo” que, paralelamente al inicio, podría ser un *si*’ corchea (la resolución en *mi*’ de la sensible *re*’# aparece recién al final del *exordio*, lo que se podría denominar *extensio*). En general en todos los autores, la figura de *aposiopesis* indica un uso expresivo e intencional del silencio.

Las dos frases del *exordio* presentan características melódico-gestuales opuestas. Mientras la primera procede en *anabasis* hasta el punto culminante representado por la “disonancia” de cuarta aumentando la tensión, la segunda procede en *catabasis* hacia la resolución tonal, disminuyendo la tensión. Esta gestualidad está reforzada por los intervalos grandes elegidos por el compositor para aludir a la polifonía. El ascenso se realiza con sextas ascendentes, una mayor y otra menor. Para Kirnberger (1774), la sexta mayor ascendente resulta “extravagante, fogosa, violenta”, mientras que la sexta menor ascendente expresa “dolor y súplica, a veces lisonja” como ya señalamos más arriba.

El descenso se realiza a través de décimas ascendentes, es decir terceras compuestas ascendentes. Dichas terceras, salvo una de ellas, son menores. El efecto predominante de las mismas según Kirnberger (1774) es de tristeza y dolor<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> “En música la *aposiopesis* se refiere a una *pausa generalis*, o a un completo silencio en todas las voces o partes de la composición simultáneamente. Esto puede ocurrir de dos maneras: 1) a través de un silencio completo indicado por silencio de un *tactus* o de medio *tactus* en el medio de una composición a continuación de una cadencia *finalis*, lo que se denomina *homeoteleuton*; 2) cuando un silencio similar aparece en el medio de una composición a través de un silencio de cuarto, medio o *tactus* entero, sin un final o cadencia que lo preceda, lo que se denomina *homeoptoton* [...]” En (Bartel, 1997, pp. 297-298)

<sup>35</sup> Vogt, Mauritius. *Conclave thesauri magnae artis musicae*, Praga, 1719. En (Bartel, 1997)

<sup>36</sup> Kirnberger no se ocupa de los intervalos compuestos. Reconocemos que el efecto de una tercera puede ser muy diferente al de una décima, pero consideremos que aquí se está “fingiendo” un bajo por lo que la

Sintetizando lo analizado hasta el momento, en el *exordio* de la Fantasía predomina el aspecto depresivo del afecto melancólico. El *exordio* expone claramente los elementos de la *inventio* sobre los que se va a “hablar”: la tonalidad de mi menor, con sus rasgos específicos y el género *Allemande*, con las características descriptas más arriba. La estructuración gestual de las frases, con la *anabasis* que, en un moderado arrebató saturnino, nos lleva al *climax* que acumula tensión en la *aposiopesis*, seguida de la *catabasis* que nos hace caer nuevamente en la depresión melancólica, refleja la intención de movilizar nuestros afectos (*benevolum parare*). Por otra parte, lo ambiguo del discurso (*insinuatio*) que sugiere por un lado una textura polifónica, imposible en un instrumento melódico, y por otro lado -aunque la estructura quiasmática/periódica sea tranquilizadora y predecible- los finales femeninos suspensivos y la postergación de la resolución melódico/tonal *re''#-mi''* a la última nota del *exordio*, mantienen atenta nuestra atención (*attentum parare*). Entonces, al habernos sumergido en el afecto predominante y en las características principales del asunto a tratar, estamos preparados para comprender y sentir lo que la pieza nos va a plantear (*docilem parare*).

#### 1.4. Georg Philipp Telemann

*Grave* de la Sonata metódica III para flauta travesera y bajo continuo, extraído del primer volumen de las “*SONATE METODICHE / á / Violino Solo / ò / Flauto traverso.... Opera XIII*” (1728)

Analizaremos a continuación el *exordio* del primer movimiento *Grave* de la Sonata N° 3 en mi menor. Veamos previamente la estructura de toda la pieza:

Tabla XXXIII: movimientos y rasgos principales, sonata metódica Libro I N° 3, G. Ph. Telemann.

SONATA METÓDICA III.	Mi menor	1	<i>Grave.</i>	3 4	con versión ornamentada
		2	<i>Vivace.</i>	C	ABDC
		3	<i>Cunando.</i> sol mayor	6 8	: :
		4	<i>Vivace.</i> mi menor	3 8	: : D.C.

Observemos ahora su *dispositio* (ver gráfico en figura 29, p.332):

Ejemplo 96: *dispositio*, 1<sup>er</sup> mov. *Grave*, sonata metódica Libro I N° 3, G. Ph. Telemann.

---

relación entre las voces no es equivalente a la correspondiente entre dos líneas cantantes. Recordemos también que en las convenciones de cifrado de la época se había abandonado la cifra “10” en favor de la cifra “3” o “b/#” cuando era necesario consignarla.

EXORDIO I

Musical score for EXORDIO I, measures 1-6. The score is in 3/4 time and G major. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The first two staves contain the melody, and the third staff contains the bass line with fingerings (6, 6, 6, 6, 6, 6) and a trill (6+). A double bar line is placed after measure 6.

NARRATIO

Musical score for NARRATIO, measures 7-12. The score is in 3/4 time and G major. It consists of three staves. The first two staves contain the melody, and the third staff contains the bass line with fingerings (2, 4+, 6, 4, 2, 4, 6, 6, 6, 6, 6, 6). A circled number 7 is at the beginning of the first staff.

Musical score for NARRATIO, measures 13-16. The score is in 3/4 time and G major. It consists of three staves. The first two staves contain the melody, and the third staff contains the bass line with fingerings (6, 5, 6, 6). A circled number 13 is at the beginning of the first staff.

EXORDIO II (¿propositio?)

Musical score for EXORDIO II (¿propositio?), measures 17-21. The score is in 3/4 time and G major. It consists of three staves. The first two staves contain the melody, and the third staff contains the bass line with fingerings (6, 6, 6, 6, 6). A circled number 17 is at the beginning of the first staff. A double bar line is placed after measure 17.

ARGUMENTATIO  
confutatio I

Musical score for ARGUMENTATIO confutatio I, measures 22-26. The score is in 3/4 time and G major. It consists of three staves. The first two staves contain the melody, and the third staff contains the bass line with fingerings (6, 6, 6, 5, 6, 7, 6, 7, 6). A circled number 22 is at the beginning of the first staff. A double bar line is placed after measure 22.



27

31 **confutatio II**

36 **confirmatio** *digressio*

41 **PERORATIO**  
**in rebus**

47 **in affectibus**

En el *Grave* que nos ocupa podemos identificar el *exordio* entre los compases 1 a 6/2 (ver ejemplo 97)

Ejemplo 97: *exordio*, 1<sup>er</sup> mov. *Grave*, sonata metódica Libro I N° 3, G. Ph. Telemann.

12. SONATA 3.<sup>za</sup>

Veamos sus rasgos significativos:

La *insinuatio* puede colegirse de una ambigüedad en la enunciación tonal: la entrada de la flauta no define realmente la tonalidad de mi menor, podría escucharse también como sol mayor. La definición se escucha por primera vez con la aparición del *re'' #* en 1:3, pero su resolución tonal se efectúa con un acorde en primera inversión lo cual debilita el carácter afirmativo de la cadencia; comenzamos con circunloquios.

Por otra parte, la elección del intervalo de sexta menor ascendente en el inicio de la flauta y en la respuesta imitativa del bajo corresponde a una codificación del afecto melancólico: para Kirnberger (1774), dicho intervalo suena (es) "doloroso", "suplicante" y a veces "lisonjero". Es interesante comprobar la identidad de esta adjetivación con las calificaciones de los modos y tonalidades más arriba consignadas. Recordemos que la sexta menor ascendente es el intervalo puesto como ejemplo por Walther para la figura de *exclamatio* o *ecphonesis*

La melodía de la flauta desciende progresivamente desde el *sol''* (compás 1) hasta la tónica *mi'* (3:3), destacándose el intervalo de tercera descendente, -en especial, la tercera menor *sol-mi*, que caracteriza el modo y que es descripta por Kirnberger (1774) como "calma y moderada"- que jalona los apoyos principales del pie yámbico (U—). Recordemos que el descenso, catalogado como la figura de *Catabasis* o *Descensus*, se encuentra en general en relación con imágenes o afectos negativos, depresivos o de humildad.

Bartel nos informa:

La *catabasis*, como tantas otras figuras retórico-musicales, es convocada para hacer algo más que reflejar meramente el texto: es simultáneamente imagen y causa del afecto.<sup>37</sup> (Bartel, 1997, p. 214)

Por otra parte, si observamos el comportamiento del bajo, notamos que comienza imitando a la voz también con una sexta menor ascendente, lo que es denominado por diversos autores de manera estricta como *fuga* y más de manera más laxa como *imitatio*, *mimesis*. En el tercer compás la textura cambia y el bajo procede de forma paralela a la voz, (*noema*). Por lo tanto, la percepción del movimiento también cambia. Al inicio escuchamos claramente el metro yámbico con sus detenciones y luego percibimos la dirección del caminar continuo en *catabasis*.

El final de frase está caracterizado por un salto ascendente de quinta, *mi'-si'* (3:3-4:1), sobre una cadencia frigia en el bajo.

Este recurso lo hemos visto repetido en los análisis anteriores. Varias fuentes identifican el gesto con la figura de la *Interrogatio*, sintetizada por Bartel como "una pregunta musical expresada de diversas maneras a través de pausas, de ascensos al final de la frase o melodía, o a través de cadencias imperfectas o frigias." (Bartel, 1997, p. 312) Las fuentes indican una utilidad en principio sintáctica, en relación con los textos a musicalizar. Por ejemplo, Sethus Calvisius (Seth Kalwitz)<sup>38</sup> aconsejaba la utilización de "la cadencia imperfecta a la dominante (*clausula secundaria*) como si fuese un signo de interrogación"<sup>39</sup>. Scheibe sostiene que esta figura "es particularmente útil en la música instrumental" y más adelante sostiene que "se puede finalizar un aria con una *interrogatio*... de manera de dejar al oyente en un estado de reflexión..."<sup>40</sup> Es así como esta figura, está utilizada aquí no sólo como un recurso sintáctico, sino también como una manera de reforzar el carácter dubitativo ya planteado (*insinuatio*) y como otra marca de la melancolía.<sup>41</sup>

A continuación, la melodía queda inmovilizada en un *si'* que dura casi tres compases, mientras que el bajo responde a la *interrogatio* con una actividad rítmica incentivada. Se acentúa el elemento "activo" del pie yámbico (tercer tiempo de los compases 5 y 6), el cual es abordado a través de anacrusas cortas (cc. 4.2.2 y 5.2.2) que se constituyen anticipaciones de trinos con terminación ascendente (Cf. con el uso de *double cadence* en sonata de Blavet, *supra*). Esto representa un énfasis mayor en la actividad rítmica (el trino en el bajo es particularmente "activo"

<sup>37</sup> *The catabasis, like some many other musical-rhetorical figures, is called to do more than simply reflect the text: it is simultaneously image and source of the affection.*

<sup>38</sup> Calvisius, Sethus (Leipzig, 1609), en (Civra, 1991)

<sup>39</sup> *Aut sententia textus pendente adhiberi solet (clausula secundaria) ut pote in interrogationibus*, citado en (Civra, 1991, p. 150).

<sup>40</sup> Scheibe, Johann, *Der critische Musicus* (Leipzig, 1745) citado en (Bartel, 1997, p. 316).

<sup>41</sup> No podemos evitar recordar la mirada dubitativa de la *Melancholia* de Durero.

(consideremos además que puede ser realizado por dos instrumentos: el instrumento melódico grave y la mano izquierda del clave). Por otra parte, son ornamentos aplicados a notas sensibles ascendentes en *gradatio*, lo cual le otorga un carácter enfático. Se produce así un considerable contraste (*antithesis*) con la frase anterior, la cual transcurría apoyándose en los elementos largos del pie yámbico. Pero el contraste no se limita a lo rítmico, sino que a la larga *catabasis* ya descrita se le opone una rápida *anabasis* vehiculizada a través de los pasos ascendentes re#-mi (c. 4 / c. 5) y mi-fa# (c. 5 / c. 6) y que finaliza con un salto de quinta, esta vez descendente. También podemos señalar el contraste sincrónico entre el bajo activo y la melodía inmóvil.

Es interesante percibir los tres tipos de texturas descritos por las figuras sucesivas de *mimesis*, *noema* y *antithesis*. La *dubitatio* en los dos primeros compases se transforma en un caminar continuo pero descendente en el tercer compás y sincrónico con el bajo (*noema*); luego en una oposición entre elementos contrastantes en lo que resta del *exordio*.

Excede a este trabajo realizar un análisis exhaustivo de los ornamentos provistos por Telemann. En principio se trata de la “*decoratio*” que es dominio del intérprete (no importa que éste sea también el compositor, sino de su rol en el momento de la ejecución en “tiempo real”<sup>42</sup>). La retórica estudia estos procesos bajo el título de *pronuntiatio* o *actio*, distinguiendo todas las operaciones de recitación del discurso, regulando con elegancia la voz el rostro y los gestos. Esta materia es de importancia vital para un intérprete de cualquier arte performático y fue dejado de lado por los estudios tardíos de la retórica, al enfocarse en la *elocutio* y el estudio de las figuras. Bartel (1997) hace notar que existe una amplia tradición de improvisación en la música occidental y que muchos de los ornamentos empleados han sido listados en varias *Figurenlehren* (p. 432). Una de las clasificaciones que Mattheson provee para las figuras retóricas en música es la de *figuræ dictionis*, que en literatura son las figuras de palabra pero que en música se aplican a las notas aisladas (Mattheson, 1739). Otros tratadistas de la *musica poetica* distinguen entre *figuræ superficialis* y *figuræ fundamentalis*, éstas últimas más cercanas a la estructura polifónica de la música. Esta definición es la que está implícita en la mayoría de los tratados instrumentales y vocales barrocos que se abocan a la interpretación y también en estudios modernos sobre el tema, Al respecto, leemos en el exhaustivo estudio de Neumann:

En música, tanto como en las artes visuales, un ornamento se concibe generalmente como una adición a la estructura, en el sentido en que la estructura encarna todo lo artístico o –si se

---

<sup>42</sup> Nos permitimos emplear una expresión utilizada por los compositores electro-acústicos para toda transformación del material en el momento mismo de la audición.

perdona lo trillado del término- toda la esencia expresiva. Un ornamento sirve para catapultar los elementos estructurales a un mayor aprovechamiento estético, generalmente otorgándoles más gracia, elegancia, agilidad o variedad. Ornamento y estructura son concebidos entonces como complementarios (Neumann, 1978, p. 3)<sup>43</sup>

Este concepto es similar a la noción retórica de oposición entre “texto llano” y “texto con ornato” (Cf. *supra*). Al respecto nos informa Bartel:

Tanto el proceso como el resultado de aplicar las *figurae simplices* a una línea melódica desornamentada se designa de diversas maneras como *variatio*, *diminutio*, *coloratura* y *passaggio*.<sup>44</sup> (Bartel, 1997, p. 432)

No podemos abocarnos aquí en profundidad a la problemática de la *pronuntiatio* o *actio*<sup>45</sup>, sólo haremos mención a algunos de los recursos que Telemann pone en evidencia al sugerir una determinada ornamentación.

En primer lugar el compositor “rellena” las cuartas descendentes de los dos primeros compases con una figura con la siguiente notación ligada: ♪. ♪♪

Sin un nombre específico para el ornamento, responde a la idea de *diminutio*, o para adoptar el término francés más significativo de *coulade* (Montclair, 1756), que denota algo fluido, algo que resbala entre las notas principales y las conecta. Lo mismo sucede con la semicorchea en c. 2.3.2.2 que puede definirse como una *commisura* o *transitus*. Lo significativo aquí es la ligadura. Los autores barrocos suelen coincidir en considerar a la ligadura como una suerte de decrescendo. La explicación que otorga Quantz para figuras similares, implica un debilitamiento en las notas de paso (Quantz, 1752<sup>a</sup>, pp. 173-178)<sup>46</sup> Por lo tanto, su prosodia es contraria a la natural tendencia direccional anacrúsica, en donde el grupo de semicorcheas crecería hacia su reposo en la nota larga siguiente. Esta interpretación refuerza el contenido de *dubitatio* o *insinuatio* que analizamos previamente.

La primera nota acentuada del c. 2 recibe una apoyatura (*commisura directa*, *Vorschlag*, ver primer prelude de Hotteterre *supra*) que produce una disonancia fuerte con el bajo. Entonces, en el

<sup>43</sup> *In music, as well as in the visual arts, an ornament is generally conceived as an addition to structure, in the sense that structure embodies what is of the artistic or –if this overworked term may be excused- of the expressive essence. An ornament serves to set off the structural elements to greater aesthetic advantage, most typically by imparting to them more grace, elegance, smoothness, or variety. Ornament and structure thus conceived are complementary.*

<sup>44</sup> *Both the process and the result of applying the figurae simplices to an unornamented melodic line is termed variously as variatio, diminutio, coloratura, and passagio.*

<sup>45</sup> Para una mayor abundancia sobre este enfoque, ver el libro de Judy Tarling, *The weapons of Rhetoric / a guide for musicians and audiences*. (Tarling, 1994)

<sup>46</sup> Reilly (1976) advierte que las palabras que Quantz emplea “fuerte-débil” no son sinónimos de “forte-piano”, que utiliza en otros sitios. Se trata aquí de una micro-dinámica en crescendo/decrescendo en combinación con una agógica que alarga un poco la nota coincidente con el tiempo fuerte.

lugar en el que se espera escuchar el *mi'* de la tónica, se lo evita a través de la disonancia. Se refuerza el patetismo de la melodía y su deambular dubitativo.

El tercer compás, en el que la melodía se movía regularmente por grados conjuntos en *catabasis* configurando también un *noema*, está ornamentado en *diminutio* o *passagi*, con una figura por nota que combina dos patrones diferentes. El primer patrón aplicado a las dos primeras negras del compás, es llamado de manera generalizadora *messanza* o *misticanza*, cuyo significado literal es “mezcla, mixtura” (Civra, 1991: 182). Se trata de una figura que mezcla intervalos diversos. Veamos por ejemplo la definición de Walther:

La *messanza* es una figura combinada que consiste en cuatro notas rápidas las cuales o algunas permaneces inmóviles mientras que otras se mueven, o algunas saltan mientras otras se mueven por grado conjunto [...] (Bartel, 1997, p. 318)

Citando nuevamente a Quantz, la interpretación indicada para este tipo de *messanza* es fuerte la primera semicorchea, mientras que las tres siguientes deben ser débiles, siguiendo lo sugerido por la ligadura. (Quantz, 1752<sup>a</sup>, p. 174 § 28)

El segundo patrón responde a la figura de *circulatio* o *mezzo circolo* (ver *supra*). Quantz prescribe una interpretación similar. (Quantz, 1752<sup>a</sup>, p.174 § 28)

Estas figuras incrementan el dinamismo de la frase descendente de tres negras. El hecho de cambiar de patrón en la tercera negra evita la monotonía de una *gradatio* de tres elementos y al circular alrededor del *mi'* enfatiza el salto de quinta ascendente posterior.

No está indicado por el compositor (no se solía indicar), pero la nota larga es pasible de recibir una *messa di voce* (ver Blavet *supra* y Bach *infra*), quizás con el recurso de los instrumentos de viento denominado *flattement* por los franceses o *Bebung* en Alemania, es decir un *vibrato* digital. En ambos casos el resultado afectivo es crear tensión e interés hacia el centro de la frase, en combinación con el bajo

Si nuestra elección interpretativa es reforzar la idea de inmovilidad de la nota larga y contrastar con el movimiento del bajo, podríamos optar por lo que los franceses denominan *son filé* (hilado, con forma de hilo):

El *son filé* se ejecuta sobre una nota de larga duración, sosteniendo la voz sin que vacile de ninguna manera, La voz debe estar, por así decir, unida como un hilo, durante toda la duración de la nota<sup>47</sup>. (Montclair, 1756, p. 88)

Sintetizando, el *exordio* del *Grave* se caracteriza por plantear dubitativamente la tonalidad a través del recurso de la *insinuatio*. El primer gesto musical nos presenta el patetismo propio de la sexta menor ascendente, reforzada por la *mimesis* del bajo. La

<sup>47</sup> *Le Son Filé S'exécute Sur une note de longue durée, en continuant la voix sans qu'elle vacille aucunement. La voix doit être, pour ainsi dire, unie comme une glace, pendant toute a durée de la note.*

*catabasis* subsiguiente refuerza la melancolía depresiva y la última frase con su *antithesis* opone los dos polos de la melancolía: el terreno y el saturnino. En efecto, los contrastes descriptos estarían dando cuenta por un lado de la oposición inherente al afecto melancólico entre el aspecto depresivo y terreno y el furor saturnino o *follia* y por otra parte informan sobre la inestabilidad ciclótica del melancólico (la respuesta casi furiosa del bajo parece surgir intempestivamente).

Creemos que a partir de las estrategias musicales descriptas, el *exordio* nos sumerge en las características propias de la melancolía y además cumple con los requisitos comunicativos, las virtudes de todo *exordio*: *attentum parare* (captación de la atención), *docilem parare* (persuasión) y *benevolum parare* (moción de los afectos).

## 1.5 Johann Sebastian Bach

*Adagio ma non troppo* de la Sonata BWV 1034 para flauta y bajo continuo

La Sonata en mi menor BWV 1034 para flauta y bajo continuo integra el grupo de sonatas cuya autenticidad no es cuestionada (Marshall, 1979). Sin embargo, de la misma no nos quedan manuscritos autógrafos ni tampoco del círculo cercano a Bach. El manuscrito más antiguo que contiene la pieza<sup>48</sup> es también el más antiguo de todas las sonatas de Bach para flauta (si exceptuamos al *Solo pour la Flûte traversière* BWV 1013). Marshall (1979) opina que el autor del manuscrito, Johann Peter Kellner (1705-1772) lo copió aparentemente entre 1725 y 1726<sup>49</sup>, formando parte de su gran colección de manuscritos de Bach. Las copias de Kellner son muy cuidadas en general, concebidas como material de estudio o arreglos para el teclado. En nuestra sonata, la parte del bajo del manuscrito de Kellner (Kellner, s. f.) no presenta cifrado y los compases del solo de continuo del inicio del tercer movimiento fueron eliminados (ver figura 53). La articulación de la flauta es problemática e incompleta. Por ello, las ediciones críticas utilizan además otros manuscritos posteriores para obtener un texto completo<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> D-B Mus. ms. Bach P 804, Faszikel 23, Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz (Kellner, s. f.)

<sup>49</sup> Bach digital («Bach Digit.», s. f.) provee las fechas de 1726-1727 para la posible copia basándose en R. Stinton (BJ 1992: 45-64)

<sup>50</sup> Utilizo aquí el manuscrito de Kellner como ilustración y la edición crítica del Dr. Barthold Kuijken (1997) para la copia del primer movimiento y las indicaciones de cifrado y articulación.

Figura 53:

Comienzo de la Sonata en mi menor BWV 1034 en la copia de J. P. Kellner.



Si bien hay dudas sobre si la obra fue compuesta en Cöthen o Leipzig, Marshall se inclina por esta última ciudad en donde Bach fuera Cantor. Se basa, entre otras cosas, en la especial utilización de la flauta en el segundo ciclo de cantatas que Bach allí compone, iniciado en junio 1724. En dicho ciclo hay una serie de doce cantatas que ocupan cuatro meses del año litúrgico, entre julio y noviembre de 1724 y que poseen partes especialmente difíciles y virtuosas para el instrumento. Posteriormente no aparecen partes significativas para flauta en el resto del ciclo. Ya que los *Thomaner*<sup>51</sup> y estudiantes de la Universidad no se caracterizaban por su excelencia instrumental<sup>52</sup>, Marshall sostiene entonces que este grupo de piezas pudo haber sido compuesto teniendo a disposición un flautista especialmente competente y virtuoso que eventualmente se encontrara en Leipzig durante esos meses. El autor conjetura que dicho flautista podría haber sido Pierre Gabrielle Buffardin (1690-1768), primer flautista de la célebre orquesta de Dresde y maestro de Johann Joaquim Quantz<sup>53</sup>. Por el carácter virtuoso de la sonata BWV 1034 y por el hecho de que la datación del manuscrito más antiguo que la contiene es inmediatamente posterior a este especial grupo de cantatas, Marshall sostiene que podría haber sido compuesta en Leipzig a fin del verano o en el otoño de 1724.

---

<sup>51</sup> Alumnos de la escuela de Santo Tomás que se involucraban en la ejecución de las cantatas tanto instrumental como vocalmente.

<sup>52</sup> Para mayor abundancia sobre quienes podrían haber sido los flautistas que Bach tuvo a su disposición en Santo Tomás ver (Powell, 1995) y (Castellani, 1985)

<sup>53</sup> Quantz nos informa que Buffardin gustaba y sobresalía por tocar piezas rápidas. Muchas de las partes de flauta de este grupo de doce cantatas son extremadamente rápidas y virtuosas, sobre todo en los aspectos articulatorios, lo cual hace verosímil la posible presencia de Buffardin en Leipzig en el período citado.




Será interesante entonces comparar la sonata con las arias en mi menor correspondientes a las cantatas BWV 94 (flauta, contralto y bajo continuo) BWV 99 (flauta, tenor y bajo continuo) que integran el grupo al que Marshall hace referencia. El texto de dichas arias y su puesta en música nos podrá informar de la utilización por Bach del afecto melancólico y de la tonalidad de mi menor, además de ilustrar sobre los nexos que pueden existir entre la escritura instrumental de la cantata y de la sonata.

La Sonata en mi menor BWV 1034 representa un estadio temprano de la fusión de los géneros *Sonata* y *Concerto*. Se trata de una sonata en el estilo de *concerto* italiano. Esto se evidencia, por ejemplo, en la escritura alusiva a *tutti*, *soli* y *ritornelli* de los movimientos rápidos o en el carácter ornamental de la escritura del tercer movimiento.

Veamos su estructura en la siguiente tabla:

Tabla XXXIV: movimientos y rasgos principales, BWV 1034, J. S. Bach.

SONATA para flauta y bajo continuo BWV 1034.	Mi menor	1	<i>Adagio ma non tanto.</i>	C	melodía casi siempre en  <i>Basso passeggiato</i>
		2	<i>Allegro.</i>	♩ (C)	sonata/concerto: ritornelli y soli
		3	<i>Andante.</i> sol mayor	3 4	Basso ostinato (con elaboración) <i>¿Ciaccona?</i>
		4	<i>Allegro</i>	3 4	A : : B :

El *Adagio ma non tanto* es de una gran complejidad sintáctica. La *dispositio* propuesta se basa en las cadencias y el plan tonal del discurso. Parte de la dificultad de la definición sintáctica radica en una cierta similitud con lo que en retórica de la lengua se denomina “*oratio perpetua*”. Veamos su definición:

Oración extensa, compleja o compuesta, que se desarrolla ininterrumpidamente en una sucesión progresiva sintáctica y semánticamente lineal, que es característica de la narración y también del monólogo y la argumentación a cargo de un solo interlocutor. Es un “discurso seguido”, continuo, una construcción predominantemente paratáctica, de oraciones en su mayoría principales [...]. Es esencial en ella que no admite ramificación conceptual. La yuxtaposición coordinada domina, pues, en la *oratio perpetua* [...] (Beristáin, 1995, p. 372-373)

La idea de movimiento perpetuo está presente en la continuidad de semicorcheas y del *basso passeggiato*. La continuidad y unidad de discurso se observa por ejemplo, en el hecho de que la *peroratio in rebus* de los últimos compases podría enlazar nuevamente con el inicio del *adagio*, sin demasiado ofensa a la sintaxis, ilustrando la particularidad de un discurso ininterrumpido (ver ejemplo 98):

Ejemplo 98: *oratio perpetua* (cc. 28-29 / cc. 1-2), *Adagio ma non tanto*, BWV 1034, J. S. Bach.

The image shows a musical score for two sections: 'peroratio in rebus' and 'exordio'. The score is written for a single melodic line (treble clef) and a bass line (bass clef) in G major, 3/4 time. The 'peroratio in rebus' section consists of the first two measures, featuring a complex, flowing melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The 'exordio' section begins at measure 3 and continues to the end of the page, marked 'Etc.'. An arrow points from the end of the 'peroratio in rebus' section to the beginning of the 'exordio' section. The bass line consists of a steady, rhythmic accompaniment of eighth notes.

El empleo de la *oratio perpetua* sobretudo en monólogos o argumentaciones de un solo interlocutor daría cuenta del lamento narrativo continuo del *adagio*, con contrastes no demasiados marcados, inclusive en las secciones de argumentación. Beristaráin (1995) informa además que es posible transformar un texto dialógico, que implica una pregunta y una respuesta, en discurso continuo,

[...] mediante el paso de la dubitación (“*dubitatio*”) en que el orador trata de reforzar la credibilidad de su opinión fingiendo solicitar asesoría del público respecto al discurso y su situación, a la interrogación retórica (“*comunicatio*”) en que se pide ficticiamente consejo respecto a la manera de obrar en general: en el pasado, el presente y el futuro. (*ibidem*)

El recurso de la dubitación (*insinuatio*) y la interrogación retórica (en música *interrogatio, questio*) son consustanciales con la expresión del afecto melancólico en la música, como ya vimos, son estrategias que Bach emplea para asignarle a la flauta el rol de un solo narrador que expone sus lamentos de una manera noble y contenida, sin demasiados alardes patéticos.

Veamos entonces (ejemplo 99) una posible *dispositio* (ver gráfico en cap. VII figura 70, p. 517):

Ejemplo 99: *dispositio*, *Adagio ma non tanto*, BWV 1034, J. S. Bach.

(páginas subsiguientes)

*Adagio ma non tanto* EXORDIO

Musical notation for the first system (measures 1-3). The piece is in G major and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a bass line with octaves and chords. Fingering numbers (7, 6, #, 7, 6) are indicated below the bass line.

Musical notation for the second system (measures 4-6). Measure 4 begins with a four-measure rest. The right hand continues with a melodic line, and the left hand plays a bass line with octaves and chords. Fingering numbers (6, 5, 6, #, 4+, 6, #, 4+, 6, 6, 4) are indicated below the bass line.

Musical notation for the third system (measures 7-9). Measure 7 begins with a four-measure rest. The right hand continues with a melodic line, and the left hand plays a bass line with octaves and chords. Fingering numbers (3, 4, 6, 5, 6, 6, 4, #, 4, 4+, 6, 6, 6, 7, #, 6, 6, 6, 5, #) are indicated below the bass line. A double bar line is present at the end of measure 9.

NARRATIO

*mi menor*

Musical notation for the fourth system (measures 10-12). The right hand continues with a melodic line, and the left hand plays a bass line with octaves and chords. Fingering numbers (6, 7, 5, 6, 6, 7, 6, 6, 6, 4, 7, 5, 6, 6, 4+, 5, 9+, 4+, 6, 4, 3, 6, 6, 6) are indicated below the bass line.

Musical notation for the fifth system (measures 13-15). The right hand continues with a melodic line, and the left hand plays a bass line with octaves and chords. Fingering numbers (7, 6, 6, 6, 6, 4, 3, 4+, 2+, 4+, 6, 6, 6, 4+, 2+, 4, 6, #, 6, 6, 6, 5, 6) are indicated below the bass line.

ARGUMENTATIO  
propositio

Musical score for measures 16-18. The piece is in G major. Measure 16 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Measure 17 has a double bar line. Measure 18 continues the melodic and bass lines. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A trill (tr) is marked above the final note of measure 18. The label 'si menor' is centered below the bass line.

confutatio

confirmatio

Musical score for measures 19-21. Measure 19 is labeled 'confutatio' and measure 21 is labeled 'confirmatio'. The piece is in G major. Measure 19 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Measure 20 has a double bar line. Measure 21 continues the melodic and bass lines. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The labels 'la menor', 'do mayor', and 'mi menor' are positioned below the bass line for measures 19, 20, and 21 respectively.

Musical score for measures 22-24. The piece is in G major. Measure 22 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Measure 23 has a double bar line. Measure 24 continues the melodic and bass lines. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

PERORATIO

Musical score for measures 25-27. The piece is in G major. Measure 25 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Measure 26 has a double bar line. Measure 27 continues the melodic and bass lines. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Musical score for measures 28-30. The piece is in G major. Measure 28 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Measure 29 has a double bar line. Measure 30 continues the melodic and bass lines. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A trill (tr) is marked above the final note of measure 30.

Analicemos ahora el *exordio* (ver ejemplo 100):

Ejemplo 100: *exordio* (c. 1 / c. 9.1), *Adagio ma non tanto*, BWV 1034, J. S. Bach.

The image displays a musical score for the exordio of J.S. Bach's BWV 1034. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The first system (measures 1-3) shows the first phrase with fingering numbers 7, 6, #, 7, 6 in the bass staff and phrasing bracket 1. The second system (measures 4-6) shows the second phrase with fingering numbers 6, 5, 6, #, 4+, 6, #, 4+, 6, 6, 4 in the bass staff and phrasing bracket 2. The third system (measures 7-9) shows the final phrase with fingering numbers 6, 5, 6, 6, 4, #, 4+, 6, 6, 7, 6, 6, 6, 5, # in the bass staff and phrasing bracket 3. A dotted box highlights the transition between measures 5 and 6.

El *exordio* está compuesto por tres frases que ocupan ocho compases para llegar nuevamente a la tónica *mi'* en el compás 9, luego de la correspondiente cadencia. La primera frase concluye en 3.1 en un final suspensivo. La segunda frase comienza un tiempo después y finaliza en 5.1. La frase final, entendemos que comienza en 6.1.2 y finaliza en 9.1.1. Tenemos entonces un punto importante de inflexión para la flauta cuando alcanza su nota más aguda en 5.1.

En el compás 5 el protagonismo pasa al bajo, el cual abandona su comportamiento como *basso passeggiato* para adquirir protagonismo anunciando o adelantando exactamente lo que será el motivo de la tercera frase de la flauta en el c. 6. Sintácticamente el c. 5 (estrictamente desde 5.1.2 hasta 6.1.1) podría considerarse como una oración subordinada o una digresión que puede extraerse, sin desmedro de la estructura sintáctica básica<sup>54</sup>.

Esta situación sintáctica tiene varias explicaciones retóricas. Por un lado, sabemos que una *digressio* o *excursus* es una sección del discurso que aborda un asunto diferente del argumento principal, con el objetivo de crear interés o expectativa. Un tipo especial de

<sup>54</sup> Obviamente, desde el punto de vista semántico el pasaje no puede obviarse.

digresión puede abundar en información sobre el mismo argumento. Al respecto dice Beristáin:

A veces la digresión se presenta con amplificación (o *expolición* o *conmoración*), es decir como una repetición en que abunda en el mismo pensamiento ampliándolo y enriqueciéndolo con sucesivas ideas complementarias. (Beristáin, 1995, p. 151)

La amplificación no es descripta por ningún tratadista de la retórica musical, sin embargo Lena Jacobson también lo explica a partir de la retórica textual:

Es cuando una obra se extiende de manera indirecta, es decir, por medio de la elaboración o reforzamiento de los elementos que acompañan a un sujeto o tema [...]. *Musical rhetoric in Buxtehude's free organ works*. "Organ Year Book" XIII; pp. 60-79, en (López Cano, 2011, p. 176)

En nuestro caso, inesperadamente, el bajo se hace cargo de la función motívica, mientras la flauta sostiene una nota larga pasible de recibir una *messa di voce* o un *son filé* (ver *supra*), configurando un gesto afectivo más que un diseño. El bajo está anunciando de alguna manera el motivo que inicia la tercera frase, el cual está construido a partir de la yuxtaposición de una célula del primer motivo de las frases anteriores.

Este comportamiento sí está descrito por los tratadistas Vog y Speiss (Bartel, 1997, p. 319-320) describen la figura de *metabasis* cuando una voz se cambia por otra en el transcurso de una obra. Walther, por otra parte explica más detalladamente el tropo bajo el nombre de *heterolepsis*:

La *heterolepsis* sucede cuando una voz toma algo de otra voz o incluso otra clave<sup>55</sup> y agrega a sí misma lo que por derecho corresponde a la otra voz. Esta figura, que supone mucha libertad, aparece con mucha frecuencia en solos vocales acompañados por varios instrumentos. (En Bartel, 1997, pp. 319-320 y 294)

Por otra parte, el hecho de que la digresión pueda estar por así decir, paralela al discurso, está sustentada en la fuerte estructura de las frases: dos frases que conducen a la dominante y otra que nos lleva nuevamente a la tónica desde el punto más agudo de la melodía de la flauta alcanzado hasta el momento. Sin la digresión, la estructura sintáctica se mantiene.

Esta interrupción o más bien suspensión de la continuidad del discurso ya era uno de los significados que Quintiliano otorgara a la figura de *digressio*, como *interpositio* o *interclusio*, haciendo alusión al aspecto sintáctico de un fragmento de discurso que se

<sup>55</sup> Entendemos que Walther se refiere a otro ámbito, otras alturas.

intercala en otro que mantiene su unidad orgánica. (Quintiliano, 2004) La función semántica de la *digressio*, que en este caso está configurada como una *heterolepsis* no es aquí hablar de un asunto diferente, sino anunciar, con otro recurso, que se abundará sobre el mismo inmediatamente después. Algunos autores denominan este recurso *parenthesis*: una representación musical de los paréntesis de un texto. Mattheson se refiere a este tropo de la siguiente manera:

Esta cesura es una interjección que sucede cuando ciertas palabras, que están separadas de las otras por paréntesis ( ), interrumpe de alguna manera el fluir de la cohesión del discurso [...] La melodía entonces debe ser interrumpida más o menos de acuerdo con las circunstancias del texto [...] Si este texto tuviera que cantarse, la melodía debe caer de manera de sonar como otra voz, por ejemplo cayendo una cuarta o una quinta desde el medio<sup>56</sup> de la soprano hasta el medio de la contralto. (Bartel, 1997, p. 348-349)

Aquí la interrupción del fluir del discurso no se consigue a través de un salto de cuarta o quinta descendente sino por la figura de *heterolepsis*. El efecto resultante, no es el de un corte abrupto del relato sino más bien el de una información especialmente detallada y dicha entre paréntesis, a la manera del “aparte” de los textos teatrales, en donde el personaje habla o descubre su pensamiento al público, solamente dirigido hacia fuera de la imaginaria “cuarta pared” de la escena.

La inclusión de este compás, entonces, tiene varias funciones retóricas. En primer lugar, el cambio de rol sorprende. Mientras la voz superior se detiene en la nota más aguda luego de una cadencia frigia completa (*interrogatio*), en el momento de mayor patetismo, el bajo pareciera elaborar un nuevo motivo a partir de las cabezas de temas precedentes en una *gradatio* descendente (*catabasis*). Este nuevo motivo, construido a partir de la repetición de la primera “palabra” de las frases anteriores (el intervalo de tercera descendente) puede describirse usando las diferentes acepciones de las figuras retórico-musicales de *anaphora* o *epanalepsis*. Ambas figuras se basan en el efecto enfático que produce la repetición. Es decir, en el momento climácico -culminación del ascenso de la melodía de la flauta y cierre de un ciclo del bajo con la *interrogatio* de la cadencia frigia- se producen estas repeticiones enfáticas del bajo que inmediatamente son imitadas (*imitatio*, *repetitio*, *mimesis*) por la voz de la flauta para iniciar la frase final que procede en *gradatio* y *catabasis* hasta la cadencia a *mi'* en el registro grave de la flauta.

La estructura del *exordio* descrita hasta ahora, configura un relato triste y lánguido el cual, en la medida que transcurre lentamente, va exaltándose hasta llegar a un extremo

---

<sup>56</sup> Entendemos que Mattheson quiere decir: desde el centro del registro de la soprano hasta el centro del registro de la contralto.

vacilante en este peculiar compás, estratégicamente ubicado en el punto culminante<sup>57</sup>, y luego vuelve paulatinamente a caer en la habitual depresión. No podemos dejar de recordar el guión que Carl Philipp Emanuel Bach escribe a manera de explicación previa a su Sonata trío en do menor (1749) H.579 - Wq.161/1 *Sanguineus und Melancholicus*. En ella, cada uno de los violines “actúa” uno de los dos caracteres para producir una pequeña pieza dramática sin texto. Se llega en ella a un momento de exaltación producido por la actividad del Sanguíneo, para luego “[...] sin embargo, en el medio de esta aparente recuperación, éste [el melancólico] encuentra la ocasión de recaer en su vieja melancolía.” (Giron, 2014)

Con esta estructura del *exordio* presente, intentemos analizar los recursos retóricos empleados por Bach para producir este resultado afectivo. Antes de abocarnos al análisis melódico, estudiemos el diseño del bajo.

### 1.5.1 Análisis del bajo

Como ya dijimos, se trata de un *basso passeggiato*, el cual ya en los primeros compases al ascender por grado lenta e ininterrumpidamente desde un *MI* grave nos sumerge en un caminar fatigado y lánguido. La primera detención del bajo aparece en 4.4 con una negra do que conforma la cadencia frigia al compás 5. Esta detención y el comportamiento previo del bajo lo dividen en dos grandes frases: primera frase del c. 1 a la cadencia frigia en c. 5.1.1 y segunda frase, incluyendo la *digressio*, de 5.1.1.2 hasta el final del exordio en c. 9.1.

La primera frase del bajo está caracterizada por una extendida *anabasis* por grado desde el *MI* hasta el *si* en el c. 3.1 coincidiendo con el fin de la primera frase de la melodía. Alcanza dicha culminación a través de la figura de *cercare della nota* (*quaesitio notae, subsuntio*) que incluye el especial rasgo melódico-afectivo del *fa super la*, representado en este caso por la nota *do'*. Consideremos que si no se hubiera acudido al tropo de *cercare la nota* (es decir, no se hubiera empleado el rodeo de la nota *la* para llegar al *si*) el *do* en c. 3.4 hubiera sido una negra, lo cual convertiría al punto culminante de la línea en una cadencia frigia. Bach evita esta cadencia frigia por el empleo del tropo citado y para conservar la *circulatio* del *basso passeggiato*, sin embargo el cambio de dirección de la melodía, y la relación *do'-si* la recuerdan, pre-anunciando la que cerrará la primera frase del bajo. Recordemos la identificación de la cadencia frigia con la *interrogatio* y con la melancolía.

El bajo se inicia con una *anabasis* escalar que en la segunda mitad del c. 1 se convierte en *mezzi circoli* hasta la llegada al punto culminante en c. 3.1. Los *mezzi circoli* introducen un intervalo dinamizador del ascenso: el salto de cuarta ascendente que se repite una vez y se modifica

<sup>57</sup> El filósofo renacentista Marsilio Ficino, más de doscientos años antes, lo identificaría con el momento en que la *melanchos*, la bilis negra, está lo suficientemente caliente para producir la exaltación saturnina antes de comenzar a enfriarse para volver generar depresión terrenal (cf. exordio del tercer preludio de Hotteterre, *supra*).



en *cercare la nota* al final del c. 2 (un convención retórico-musical establece que para preservar el interés establece que las repeticiones de un elemento deben ser variadas progresivamente y la tercera aparición esperada del mismo presentar un cambio en el criterio de variación<sup>58</sup>, cf. con la figura de *paronomasia*, *infra*).

A partir de este punto, comienza una *catabasis* que finaliza en la cadencia frigia, la cual por otra parte, está introducida con el tetracordio melancólico completo *mi-re-do-SI* (Cf. análisis del tercer preludio de Hotteterre *supra*). Esta segunda frase del *basso passeggiato* está más fragmentada o pronunciada. El primer grupo de cuatro corcheas incluye la cuarta ascendente mientras que el segundo grupo es claramente una *catabasis* por grado que enmarca un *saltus duriusculus* entre sus notas extremas: *la* en c. 3.2.1 y *re#* en 4.1.1. El grupo de cuatro corcheas iniciado con este *re#* conforma una *messanza* que se dirige al *mi* en c. 4.3.1. Esta nota encabeza el tetracordio melancólico con que finaliza la primera sección del bajo.

Vemos que esta primera frase del bajo plantea ya un relato melancólico que se va exaltando progresivamente hasta un punto culminante y afectivo para luego descender con rasgos patéticos (el *saltus duriusculus*, la fragmentación motívica) que se aquietan progresivamente hasta llegar a un final dubitativo en la *interrogatio* de la cadencia frigia.

Aparece entonces la *heterolepsis* o *parenthesis* ya mencionada. Luego de la misma, vemos que la segunda frase comienza (o continúa) con una *catabasis* por grado nuevamente enmarcando el mismo *saltus duriusculus LA-RE#*, pero una octava más grave (de c. 6.1.1 a c. 6.3.1). Aparecen ahora dos *messanze* sucesivas con aspecto cadencial, dirigiéndose respectivamente al *FA#* (c. 7.1.1) y al *SI* (c.7.3.1). Esperamos que el grupo siguiente sea otra *messanza* que acompañe el mismo motivo de la flauta, sin embargo el bajo en movimiento paralelo con la voz diseña el mismo motivo, en una suerte de *noema*.

Este recurso a la variación en sucesivas repeticiones (Cf. *supra*) ha sido descripto por tratadistas del s. XVIII como Sheibe y Forkel bajo la figura de *paronomasia*. Definida como una repetición amplificadora, es decir con algún tipo no puntualizado de variación.

La siguiente figura es amplificación o la *paronomasia* [...] La *paronomasia* sucede cuando una oración, palabra o dicho ya expresados se repiten con una adición nueva, singular y enfática [...] Además, ciertos pasajes pueden repetirse con la especificación de suave (piano) o fuerte (forte) [...] En cualquier caso, sin embargo, la repetición debe reforzar el énfasis de la expresión y debe aportarle una belleza especial [...] Sheibe, *Chritischer Musicus*, en (Bartel, 1997, pp. 351-352)

Esta figura [*repetitio*] es una de las más comunes en música y aporta sus más grandes beneficios sólo cuando se combina con la *paronomasia* (amplificación). La *paronomasia* no

<sup>58</sup> Ver por ejemplo (Quantz, 1752b, cap. XIV, § 14)

repite un pasaje de la misma manera en que ya apareció sino más bien con agregados nuevos y potentes. Estos agregados pueden aplicarse ya sea a notas individuales o pueden también ser efectivos por medio de una ejecución más fuerte o más débil. Forkel, *Geschichte der Musik*, citado en (Bartel, 1997, p. 352)

Ambos autores coinciden en que la nueva repetición debe ser amplificadora en función de un nuevo énfasis. Por otra parte, la alusión a la dinámica implica que el artificio no pertenece solamente a la *elocutio* sino también a la *pronuntiatio* o *actio*. También revela la ligazón profunda entre *elocutio* y *actio*.

En nuestro caso, para el bajo significa una tercera repetición que es variada al asumir un movimiento paralelo con la voz, pero para la flauta implica una cuarta repetición que continúa aún en otra más. La *paronomasia* en la flauta, como veremos más adelante, involucra abandonar la corchea de reposo para agregar una *commisura* en c. 7.3.1.2 y un *antistæchon* o *transitus irregularis* en c. 8.1.1.1, lo cual origina un *saltus duriusculus* con la nota anterior.

El bajo concluye con un grupo de cuatro corcheas en saltos descendentes (tercera menor, quinta disminuida y tercera mayor) con funciones de subdominante y dominante en c. 8.1-2 y con una cadencia perfecta a mi menor al final del compás. Es interesante hacer notar que el punto culminante del bajo no coincide con el de la flauta. Para el bajo los primeros cuatro compases configuran una frase y el resto representa la segunda frase consecuente y relativamente simétrica con la primera. En cambio la flauta tiene dos frases claramente separadas que se suceden en *gradatio* hasta su punto culminante en el *si''* del c. 5. La tercera frase, que el bajo anuncia con su *heterolepsis* del c. 5, es una gran *catabasis* con una estructura evolutiva con ampliación en *paronomasia*. (ver ejemplo 101)

Figura 54:

Análisis del bajo del *exordio* (c. 1 / c. 9.1), *Adagio ma non tanto*, BWV 1034, J. S. Bach.

Encaremos ahora el estudio de la melodía de la flauta. Todo análisis melódico en Bach siempre obliga tener en cuenta la textura contrapuntística. Ya vimos como Telemann construye una ilusión de contrapunto perfectamente perceptible en su Fantasía para flauta sola. Podríamos conjeturar que en una textura de monodia acompañada como la de la presente sonata, el empleo del bajo continuo haría menos necesaria este tipo de escritura. Sin embargo, Bach constantemente alude a la escritura de partes. Este rasgo de su estética es uno de los puntos principales que Scheibe condena acerbamente en su conocida crítica y polémica años más tarde. Incluso cuando Bach escribe líneas con profusa ornamentación, a nivel de *decoratio*, los mismos adornos suelen sugerir esta textura. Por lo tanto, será útil buscar un *canevas* contrapuntístico en la melodía de la flauta.

### 1.5.2 Primera frase de la flauta:

Presentamos aquí dos versiones de este *canevas*, el primero, en la línea superior a la manera de un coral, sin disonancias, que junto con las notas destacadas del bajo realiza una textura a tres voces<sup>59</sup>. Como señalamos antes, la retórica concibe al discurso elocuente como producto de un texto llano o directo al cual se le aplica un *ornato* para potenciar sus capacidades comunicativas, persuasivas o poéticas. Como ya señalamos, los compositores y tratadistas barrocos identificaban el texto llano con lo que se dio en llamar a partir del s. XVII *stile antico*, es decir una suerte de abstracción del contrapunto renacentista. De todas maneras, el texto musical llano o el *canevas* que estamos buscando es mucho más sencillo que lo que se conoce como *stile antico* y en nuestro análisis es simplemente una operación para comprender el uso del *ornato*. No pretendemos afirmar que esta estrategia explica por extenso un método de composición.

La segunda línea del *canevas* incorpora una primera aplicación de figuras (*figuræ fundamentalis*<sup>60</sup>) que introducen disonancias en la estructura anterior. Fundamentalmente tenemos una *syncopatio* (retardo) en el primer compás y una *syncopatio con extensio*, es decir una prolongación de la disonancia<sup>61</sup>, en el segundo compás.

---

<sup>59</sup> Recordemos que la textura a tres voces era la base del sistema bachiano de enseñanza de la composición, como lo atestiguan piezas pedagógicas como las Sinfonías a tres voces y las varias sonatas en trio, tanto de su autoría como de sus hijos y alumnos bajo su supervisión.

<sup>60</sup> Walther distingue entre *figuræ fundamentalis* y *figuræ superficialis*, renombrando la definición que brindan otros tratadistas más antiguos (Nucius, Kircher, Thuringus) de *figuræ principales* y *figuræ minus principales*. Las *figuræ fundamentales* están más cercanas a la estructura contrapuntista básica y las *superficiales* se refieren fundamentalmente a la *decoratio*. No todos los autores coinciden exactamente en la competencia de la definición. (Bartel, 1997)

<sup>61</sup> “La *extensio* es una prolongación bastante considerable de una disonancia [...]” Bernhard, *Tractatus*, en (Bartel, 1997: 269-270), ver también (Civra, 1991: 177-178).

Ejemplo 101: *canevas* melodía (c. 1 / c. 3.1), *Adagio ma non tanto*, BWV 1034, J. S. Bach.

Analicemos ahora la primera frase de la melodía:

La primera frase está conformada por dos miembros de frase. Cada uno de estos miembros de frase está a su vez, integrado por dos motivos: **a+b** y **a'+b'**.

El primer motivo **a** comienza luego de un silencio de corchea por lo cual sus primeras dos semicorcheas suenan anacrúsicas. Las semicorcheas están agrupadas de a dos en un diseño descendente-ascendente configurando el acorde de mi menor, lo cual a raíz de esta organización fuerte, nos hace esperar como quinta nota un *si*. Por supuesto, junto con el bajo, esto no sucede porque en c. 1.2.2 el bajo hace sonar un *LA*. Ahora bien, si consideramos el *canevas* del bajo de la versión 1 (señalado con círculos en el ejemplo), esta melodía es perfectamente plausible. También con el bajo completo, esta expectativa sería posible si el motivo comenzara al inicio del compás. Por lo tanto, al escuchar el motivo **a** tal cual Bach lo escribió ya hay dos elementos que introducen ambigüedad en el discurso: el inicio aparentemente desplazado y el *do''* en lugar del *si'*. El recurso es el de *insinuatío* a través de la figura de *dubitatio*<sup>62</sup>.

Al respecto leemos en Scheibe:

[la *dubitatio*] indica una incertidumbre o indecisión y es particularmente importante en música, ya que se encuentra en casi todos los géneros de composiciones acabadas [...] [el compositor] solo debe conducir a los oyentes significativamente por el mal camino de manera que, quedando inseguros acerca del orden de la música o de las notas, no puedan fácilmente adivinar su intención. Scheibe, *Critischer Musicus*, en (Bartel, 1997, pp. 242-244), ver también (Civra, 1991, pp. 132-133)

Scheibe habla específicamente del orden de la música y de las notas, que son justamente los recursos empleados aquí.

<sup>62</sup> Si bien escapa a la posibilidad de este trabajo hacerlo, es interesante investigar estos recursos en el tercer movimiento de la sonata de Blavet estudiada que justamente se denomina *l'Insinuante*. Un caso más complejo, como veremos es el aria para contralto, flauta y continuo de la cantata BWV 94 de J. S. Bach cuyo texto exige la pintura musical de la duda.

El *do''* inesperado nos sirve de nexa con el segundo motivo, a través de una *syncopatio* cuya resolución retardada aparece recién en c. 1.3.4. Esto podría constituir lo que los tratadistas denominan *ellipsis*. En música y en los autores del s. XVIII, la *ellipsis* significa la omisión de una esperada consonancia (generalmente la resolución de una disonancia cadencial 4-3 u otro tipo de retardo) luego de una disonancia. Esto se logra a través de dos procedimientos: 1) el reemplazo de la consonancia por un silencio y 2) el reemplazo de la consonancia esperada con notas extrañas. Los tratadistas coinciden en que el efecto de sorpresa o de carga afectiva (sobre todo en la segunda especie) es intenso.

Leemos nuevamente en Scheibe:

La siguiente figura es la ocultación o *ellipsis*, o interrupción de un pasaje que solamente se inicia pero que no se finaliza completamente. Sucede de dos maneras. En primer lugar, se puede salir repentinamente y permanecer en silencio en el medio de un pasaje con una emoción vehemente. O se puede alterar el final esperado de un pasaje y continuar con un acorde inesperado y completamente extraño. A este segundo método los compositores lo llaman evadir la cadencia. Cuanto más vehemente es el afecto, más extraño deberá ser el acorde que altera la cadencia esperada. Scheibe, *Critischer Musicus*, en (Bartel, 1997, p. 250), ver también (Civra, 1991, pp. 134-135) y (López Cano, 2011, pp. 159-161)

En nuestro caso la resolución del retardo 9 – 8 que sería lo esperado sobre el *SI* del bajo en negras del tercer tiempo (ya que, en el *canevas*, con el *basso passeggiato* la resolución cae sobre el *do#* que de todas maneras es considerado nota de paso, lo que genera un *transitus irregularis*) se hace esperar hasta c. 1.3.2.2. En su lugar aparece un *re'#* y un *mi'* que son consonantes con el bajo pero produce un *saltus duriusculus* con el *do''* anterior. Recordemos que nuestras primeras sensaciones afectivas estaban relacionadas con el avanzar lento y lánguido del bajo, reforzado por las semicorcheas agrupadas de a dos y la *dubitatio*: una calma triste. Ahora súbitamente tenemos un nuevo motivo **b** que es introducido por un *saltus duriusculus* y que interrumpe el fluir normal del discurso con la *ellipsis*: el afecto se torna más “vehemente” para usar el término de Scheibe. Vemos además que a causa de la *syncopatio*, la cesura sintáctica entre motivo **a** y motivo **b** tiende a resultar difusa: la diferencia motívica separa mientras que el retardo enlaza. Nuevamente nos enfrentamos a la ambigüedad que manifiesta la *dubitatio*.

El nuevo motivo agrupa las semicorcheas de a tres y el grupo del último tiempo del compás es un *mezzo circolo* (aunque agrupemos de a tres o de a cuatro con la ligadura, según la versión que adoptemos, esto no varía). Por lo tanto existe una *circulatio* alrededor del *fa'#* y luego alrededor del *sol'*. Nuestro motivo **b** debería haber sido (ver ejemplo 102):

Ejemplo 102: posible motivo **b** (c. 1.2-3), *Adagio ma non tanto*, BWV 1034, J. S. Bach.



Sin embargo, el *sol'* que debería haber estado ubicado en c. 1.3.2.2 es en realidad el *si'* de resolución del retardo 9-8 (*syncopatio*) evitado con la *ellipsis*. Pero entonces desde el punto de vista del motivo **b**, esta nota *si'* configura una *hyperbole*, es decir un salirse del ámbito de la voz y saltar a una nota que corresponde a otra línea del contrapunto. Nuevamente un recurso elusivo que aumenta la *dubitatio*.

El segundo miembro de frase de la primera frase (c. 2) también está conformado por dos motivos: **a'** + **b'**. Dicho motivo a podría haberse originado en una serie de transformaciones para terminar convirtiéndose en **a'** (ver ejemplo 103).

Ejemplo 103: transformaciones motívicas, *Adagio ma non tanto*, BWV 1034, J. S. Bach.



Si respetamos el diseño de **a**, el motivo tendría un aspecto como el del ejemplo 1. Veamos cómo funciona aquí el tropo de la *paronomasia*. Una primera transformación permuta los elementos: la célula final pasa a ser principio y viceversa, como en el ejemplo 2. Se le adiciona una semicorchea para transformarlo en una *messanza* de cuatro elementos con una ligadura que agrupa las semicorcheas de a tres, lo cual lo emparenta con la *circulatio* del motivo **b**. En el ejemplo 3 vemos entonces el motivo **a'** tal como Bach lo presenta. Más ambigüedad, más *dubitatio*.

Pero la versión actual del motivo ofrece también otros rasgos. Al agregarle un *mi'* anacrúsico en c. 2.1.1.2 y ligarlo en grupo de a tres semicorcheas estamos destacando una *anabasis* de octava y cuyo último intervalo es una cuarta ascendente (como las de los *mezzi circoli* del bajo). Por lo tanto, también queda más expuesto a la percepción y reforzado el salto inmediatamente posterior de sexta menor ascendente (*exclamatio*, *ecphonesis*) entre el *si'* de c. 2.1.2 y el *sol''* de 3.1.1. Así, todo el motivo adquiere más vehemencia. Alcanzamos aquí la nota más alta de la primera frase.

El motivo **b'** tampoco es una repetición idéntica de **b** sino que recibe una transformación (*paronomasia*). La *circulatio* del primer grupo de tres semicorcheas reposa en un *la*, por lo cual el intervalo que en **b** era de segunda descendente sin la *hyperbole* y de cuarta justa descendente con la *hyperbole*, se transforma en quinta descendente. El intervalo ascendente del *mezzo circolo* que en **b** era de una tercera, ahora es de una séptima. Los intervalos son más grandes, el afecto se incrementa.

La frase remata con un final suspensivo sobre la dominante. Luego de la vehemencia, una *interrogatio*; aún no se ha planteado todo.

La primera frase de la flauta se caracteriza entonces por ir cambiando paulatinamente sus elementos, sorprendiendo y eludiendo las expectativas, progresando cautelosamente por sobre la *anabasis* del bajo. Se permite un gesto tímidamente enérgico con la casi oculta *ecphonesis* de sexta menor y la *exclamatio* de séptima (sexta si consideramos el *canevas* en corcheas), más visible pero que enseguida se diluye en un final suspensivo en *interrogatio* (ver figura 55)

Figura 55:

Análisis de la melodía (c. 1 / c. 3.1), *Adagio ma non tanto*, BWV 1034, J. S. Bach.

### 1.5.3. Segunda frase de la flauta:

La búsqueda de un *canevas* para esta segunda frase nos aporta un resultado mucho más despojado (ver ejemplo 104):

Ejemplo 104: *canevas* melodía (c. 3 / c. 5.1), *Adagio ma non tanto*, BWV 1034, J. S. Bach.

Ahora la estructura se hace más simple, desapareciendo una voz al final de la frase cuando se alcanza el punto culminante de la nota *si''*, marcado por la *cadencia frigia*. Veamos los principales rasgos melódicos:

La primera observación es la reaparición del motivo *a* pero con dos cambios (*paronomasia*):  
 1) el motivo está desplazado un tiempo. Se inicia en la segunda mitad del segundo tiempo del compás. 2) El arribo a la nota final del motivo *a* se realizaba a través de un intervalo ascendente

(cuarta). Ahora el intervalo es descendente (quinta) provocando una decepción por no cumplirse la expectativa. Esta nueva versión del motivo **a** ilustra la figura de *synonimia*.

Forkel se refiere a la función de la *synonimia* considerando que repeticiones paronomásticas en diferentes secciones del discurso son empleadas para agregar un cambio de matiz afectivo:

A pesar de que expresiones sinónimas tienen el mismo sentido general, cada una de ellas solo puede ilustrar un sentimiento desde su particular perspectiva expresando un pequeño detalle incidental en relación al todo. Forkel, *Geschichte der Musik*, en (Bartel, 1997, p. 408)

Quintiliano define *synonima* como el uso de palabras que significan la misma cosa. El retórico español Bartolomé Jiménez Patón (1604) ajusta este concepto en el sentido en que lo toma Forkel: “[...] esta definición es falsa y ha de decir que casi significa una misma cosa aumentando, o disminuyendo, o a lo menos explicando [el sentido original de la expresión].” Citado en (López Cano, 2011, p. 120)

En nuestro caso este cambio del matiz del afecto se produce por los dos cambios señalados, además del ámbito en donde el motivo aparece. Generan una intensificación o mayor vehemencia. Consideremos además que la nota *la'* en c. 3.3.2, además de provocar una decepción por provenir de un intervalo descendente en lugar de ascendente, produce una disonancia con el bajo (*transitus irregularis*). Esta disonancia (*antistæchon*), si bien de paso, se escucha al comienzo de la nota y no después como en el retardo del motivo **a**.

Sigue a continuación una versión, también desplazada del motivo **a'** que podríamos denominar **a''**. Veamos sus variantes *paronomásticas*:

El primer grupo de tres semicorcheas anacrúsicas procede ahora por grado conjunto, pero incluyendo la segunda aumentada ascendente *do''-re''#* (*passus duriusculus*). Esta última nota además produce una disonancia con el bajo, configurando otro *transitus irregularis*.

La *ecphonesis* de sexta menor ascendente en **a'** es ahora de séptima menor (“tierna triste, también indecisa”, según Kirnberger, 1774).

Toda esta primera parte de la segunda frase plantea un aumento de la duda, de la indecisión y simultáneamente cierto arrebató a medida que ascendemos (el comportamiento típico del melancólico).

El final de la frase se simplifica en una *circulatio* a las notas principales de la única voz cantante. Es como si ya no fuera necesaria la complejidad polifónica y la voz alambicada se volatilizara como los vapores de la *melanchos*. La melodía llega a su cénit coincidiendo con la cadencia frigia del bajo. Es clara aquí la *antithesis* melancólica: la voz alcanza su punto más alto de



excitación saturnina, mientras el bajo completa su *catabasis* depresiva con el tetracordio melancólico (ver figura 56).

Figura 56:

Análisis de la melodía (c. 3 / c. 5.1), *Adagio ma non tanto*, BWV 1034, J. S. Bach.

#### 1.5.4. Tercera frase de la flauta:

La tercera frase se inicia luego de la *heterolepsis* del bajo y del gesto afectivo extremo en la nota larga de la flauta<sup>63</sup>. Consideremos que esta última, al sostenerse produce una disonancia con el cambio de nota del bajo (*antistaechon*). En efecto, la tercera frase comienza luego de un punto de máxima tensión. Se inicia ahora una gran *catabasis* de casi dos octavas que volverá a sumergir al relato en la depresión melancólica. Veamos cómo procede:

La *heterolepsis* del bajo en c. 5 había anunciado la aparición de un nuevo motivo construido a partir de la cabeza del motivo **a**, es decir de la tercera descendente que ahora se acumula en progresión descendente (ver ejemplo 105). Esta acumulación de tercetas agrupa las semicorcheas de a dos, lo cual realza el caminar en corcheas del *basso passeggiato*. El nuevo motivo se configura rítmicamente con una anacrusa de tres corcheas que reposan en la cuarta corchea:

Ejemplo 105: (c. 6 / c. 7.1.1), *Adagio ma non tanto*, BWV 1034, J. S. Bach.

<sup>63</sup> Recordemos una función similar en la nota larga si' del Grave de la Sonata metódica en mi menor N° 3 de la primera colección de Telemann (ver *supra*).

De hecho, Mattheson, cuando estudia los antiguos metros de la prosodia greco-latina, lista a este pie dentro de los integrados por cuatro sílabas, tres cortas y una larga (UUU -). Lo clasifica como la cuarta especie de *Pæon* y afirma: “Estas cuatro especies de *Pæon* han sido utilizados para canciones de alabanza; aún funcionan muy bien para ello hoy día.” (Mattheson & Harris, 1739, p. 359)

Es notable como este pie, que prevalecerá por el resto de la pieza, se adecua, de acuerdo a Mattheson, al afecto principal de la misma. Esta disposición rítmica, además, será invariable hasta el final de la frase.

La flauta comienza en el c. 6 con una *mimesis* de lo dicho por el bajo en el c. 5.

La construcción de este motivo remite a otra figura retórica denominada *congeries* o *synathroismus* que según Burmeister es una acumulación de consonancias perfectas e imperfectas en movimiento paralelo, o casi paralelo, en al menos tres voces. Según López Cano:

En la actualidad, investigadores como Jacobson designan como *congeries* a la acumulación general de uno o varios elementos en una sección de una obra. Es muy común en la *confirmatio* y la *peroratio*. (López Cano, 2011, p. 183)

Las terceras (salvo en la primera aparición del motivo en la flauta y en la segunda mitad del c. 7) junto con el bajo, suponen tres voces (ver ejemplo 105):

Ejemplo 105: *canevas* melodía (c. 5 / c. 9.1), *Adagio ma non tanto*, BWV 1034, J. S. Bach.

El c. 6 es una *mimesis* de la *heterolepsis* del bajo. A partir de c. 7 comienza una acumulación motívica iniciando una *gradatio en catabasis* hasta la cadencia final en el *mi'* grave de la flauta. Es de destacar que la *catabasis* comienza en el *do''*, que en el bajo (c. 2.4 / c. 3.1) representaba la nota más aguda de su ámbito, cargada de afecto. Aquí aparece el mismo giro en *diminutio*.

El bajo refuerza la acumulación con un *noema* en la segunda mitad del c. 7.

Por otra parte, en este descenso, los momentos de reposo del motivo rítmico están ornados de diferente manera. En el primer caso (c. 7.3.1.2) aparece una inversión de la tercera motívica que sugiere una *subsuntio* ascendente para alcanzar el *sol''* de c. 7.3.2. En el segundo caso (c. 8.1.1) la

nota *la'* está reemplazada por un *sol'*# disonante como *commisura directa* o *transitus irregularis* (*accentus*, *Vorschlag*, *port de voix*)<sup>64</sup> como una evidente ampliación afectiva. Se produce entonces un *saltus duriusculus* entre el *do''* de c. 7.4.2.2 y el *sol'*# de c. 8.1.1.1. El tercer caso (c. 8.3.1) aúna el mismo tipo de *accentus* con una *hyperbole*: se genera sorpresa al evadir el reposo descendente del grupo motivico al *mi'* grave reemplazándolo por el *mi''* agudo, fuera del ámbito esperado de la voz. Esto produce un gesto afectivo importante. Observamos que estos tres gestos afectivos se intensifican a medida que el relato se aquieta, a la manera de una *peroratio in affectibus*.

López Cano afirma que es habitual encontrar la figura de *congerie* en las secciones de *confirmatio* y *peroratio* (ver *supra*). Ambas secciones de la *dispositio* comparten una función conclusiva en la percepción formal y es habitual que la acumulación motivica -denominada liquidación en otros enfoques analíticos<sup>65</sup>- sea comúnmente utilizada con este fin. En nuestro caso, la gran *catabasis* final genera un efecto conclusivo de toda la estructura del *exordio*. (ver figura 57)

Figura 57:

Análisis de la melodía (c. 5 / c. 9.1), *Adagio ma non tanto*, BWV 1034, J. S. Bach.

Podríamos aventurarnos entonces a reconocer una *dispositio* en el *exordio* de tipo *principium* (primera frase de la flauta), *medium* (segunda frase de la flauta) y *finis* (*parenthesis* y tercera frase de la flauta).

### 1.5.5. Estructura y afecto melancólico en el exordio:

Los diferentes recursos descritos en la primera frase para expresar la *dubitatio* se van dejando de lado en la medida que la melodía asciende y en el final de la segunda frase se abandonan en favor de una voz única que termina disolviéndose en una nota singular. Esta exaltación está contrastada con el descenso de la tercera frase, ya sin dudas y

<sup>64</sup> Cf. análisis del primer preludio de Hotteterre *supra*.

<sup>65</sup> Generalmente la función liquidativa está relacionada con el desarrollo motivico, a partir de la estructuración de la forma allegro de sonata clásico-romántica.

apaciguándose pero con gestos afectivos aislados como últimos sollozos en un discurso resignado.

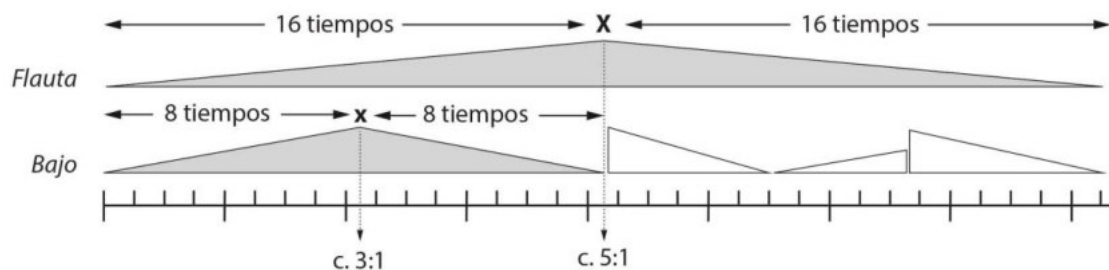
Pareciera, además, que en la estructura de la primera frase del bajo estuviera albergado todo el arco melódico y expresivo de las tres frases de la flauta. Esta estructura también es coherente con el planteo afectivo del *exordio*: el relato melancólico que va paulatinamente exaltándose hasta su punto máximo en el gesto extremo del *si''* junto con la cadencia frigia del c. 5 para luego volver a caer con una progresión más rápida en la depresión. No se presenta aquí la melancolía como una antítesis contrastante sino como una recitación de tristeza contenida con variedad matices del afecto principal.

Sin embargo, la *antithesis* se escucha en la tensión provocada por la simultaneidad del punto climácico de la flauta en la nota *si''* en c. 5.1 (exaltación melancólica saturnina) con el remate de la *catabasis* en la cadencia frigia del bajo (depresión melancólica terrena). Este punto (c.5.1) en que el ascenso y el descenso llegan cada uno a su respectivo término está especialmente destacado por su peculiar posición en la estructura: es el centro geométrico de todo el *exordio*. El exordio transcurre en un total de 17 tiempos: desde c. 1.1 hasta c. 8.1. Antes de c. 5.1 hay exactamente 16 tiempos y luego de dicho tiempo contamos también 16 tiempos.

Ya mencionamos que el arco que el bajo desarrolla en su primera frase desde el inicio hasta c. 5.1 pareciera anticipar el arco mayor que despliega la melodía de la flauta durante todo el *exordio*. El bajo tiene su punto culminante en c. 3.1 y la flauta, como vimos, en c. 5.1. Pero además el punto culminante del bajo también se encuentra en el centro mismo de su propio arco: antes de c. 3.1 contamos 8 tiempos y luego, hasta 5.1 también hay 8 tiempos (ver figura 58):

Figura 58:

Estructura chiasmática del bajo (c. 1 / c. 9.1), *Adagio ma non tanto*, BWV 1034, J. S. Bach.



Este diseño doble podría hacer referencia a una estructura de simetría *chiasmatica*, que sabemos que Bach utilizó de diversas maneras en múltiples ocasiones. Recordemos

que la denominación de esta figura de la lengua<sup>66</sup> proviene de la letra griega “chi” (χ), la X de nuestro alfabeto, que en Bach y en Alemania tenía varios significados. En principio las dos barras de la letra simbolizaban los maderos de la cruz. El signo de “sostenido” además se denominaba *Kreutz*, seguramente por provenir de la utilización de dicha letra para graficarlo. Esto da lugar a diversas utilizaciones simbólicas por parte de Bach, no todas auditivas, que no enumeraremos aquí pero que van desde la utilización de una nota alterada con sostenido cuando se canta la palabra “cruz” hasta el diseño melódico que se dio en llamar “*hypotiposis* de la cruz” ejemplificado en la primera fantasía coral de la Pasión según San Mateo (ver figura 59):

Figura 59:

*Hypotiposis* de la cruz en el primer número de la Pasión según San Mateo, BWV 244, J. S. Bach.

Compas 14 y 15

Flautas 1º coro

Flautas 2º coro

Bajo

¿Será aventurado postular que Bach con este recurso estaba aludiendo veladamente a Jesús? Desde el punto de vista de la caracterización afectiva, sabemos que para el humanismo reformista, Cristo es el paradigma del personaje melancólico, con su doble naturaleza humana y divina. El exordio de la Pasión según San Mateo, la citada fantasía coral (dolor terreno), está también en mi menor. Por otra parte, el aria en donde se reflexiona sobre la debilidad de Pedro al negarse a reconocer a Jesús, *Erbarne dich, mein Gott*, en la que se representa la perfección de Jesús a través de la sintaxis completa del violín (exaltación, plano divino), está en si menor. Al respecto de la melodía de esta aria dice John Butt:

Bach escribió una melodía que es básicamente imposible de cantar en su totalidad. La voz puede ejecutar los fragmentos que caen dentro de su rango pero solo puede hacerle sombra al violín de otra manera, cantando una versión más simple de la misma melodía o una contra-melodía. En un aria que se relaciona tan estrechamente con la falibilidad humana,

<sup>66</sup> No conozco ninguna descripción de la misma por los tratadistas de la retórica musical.

escuchamos un modelo de perfección musical -el ritornello introductorio para violín solo- al cual un humano (o sea el cantante) aspira arribar sin lograrlo jamás. [...] Aquí, entonces, pareciera hallarse un modelo musical de la perfección subyacente a la música que podría ser oído como una alegoría de un modelo de la perfección espiritual, quizás el modelo de Cristo que todos debemos imitar incluso con el conocimiento que no podremos jamás lograrlo por completo.<sup>67</sup> (Butt, 2010, p. 80)

Mi menor y si menor, las dos tonalidades involucradas y las notas que representan los polos antitéticos del afecto melancólico. Podríamos conjeturar que cuando Bach hubo de recurrir a la *inventio* para la escritura de una sonata melancólica haya tenido en mente a Cristo como modelo para la caracterización de la melancolía, seguramente más que a Orfeo u otro personaje mitológico o literario.

Sea cual fuere su punto de partida, lo que resulta evidente en la pieza es un narración musical en donde la flauta adquiere el rol de un relator individualizado, un “yo” con matices psicológicos cambiantes, no estereotipado en moldes fijos. Los códigos retóricos se utilizan con una mayor fluidez en la representación de las emociones. El antiguo concepto de la melancolía se integra al sistema cartesiano más refinado, en que los distintos afectos surgen de la combinación variable de seis pasiones básicas.

Haynes nos informa:

Durante el curso del siglo XVIII, mientras que el concepto de arte evolucionaba desde un concepto idealizado de imitación de la naturaleza a representaciones más realísticas, la idea de retratar pasiones inteligibles e inmutables aisladamente dio lugar a una más fluida interacción entre los estados emocionales.<sup>68</sup> (Haynes & Burgess, 2016, p. 132)

La flauta travesera había adquirido para esa época un caudal de recursos que le permitía abordar estos desafíos.

---

<sup>67</sup> [...] *Bach has written a melody that is basically impossible to sing in its entirety. The voice can perform the fragments that come within its range but can only otherwise shadow the violin, singing a simpler version of the same melody or a countermelody. In an aria that relates so directly to human failing, we hear a model of musical perfection –the opening ritornello for solo violin- to which a human (i. e. the Singer) aspires without ever quite succeeding. [...] Here, then, there seems to be a musical model of perfection lying behind the music that could be heard as an allegory for a model of spiritual perfection, perhaps the model of Christ that we are all enjoined to imitate even in the knowledge that we can never entirely succeed.*

<sup>68</sup> *Over the course of the eighteenth century as the concept of art evolved from imitating an idealized concept of nature to more realistic representations, the idea of portraying distinct and immutable passions in isolation gave way to a more fluid interplay between emotional states.*

### 1.5.6. Johann Sebastian Bach

Aria N° 4, para contralto, flauta travesera y bajo continuo: *Betörte Welt, betörte Welt!*

De la Cantata BWV 94: *Was frag'ich nach der Welt* - Leipzig 6 agosto de 1724

Concluamos con una breve reflexión sobre las arias con flauta en mi menor de las cantatas BWV 94 y 99<sup>69</sup>. Como ya mencionamos, estas arias integran un grupo de cantatas que Bach escribió para su segundo ciclo completo en un lapso en el que se supone que contaba con un flautista sobresaliente.

Como sostiene Marshall (1979), la gestación de estas piezas podría haber sido contemporánea a la composición de la sonata BWV 1034 que acabamos de analizar. Será interesante entonces relevar la relación del texto con la prosodia de la flauta en las cantatas y su posible vínculo con nuestra sonata.

#### Figura 60:

Facsímil autógrafo del exordio y el inicio del canto del Aria N° 4 para contralto, flauta travesera y bajo continuo: *Betörte Welt, betörte Welt!*, BWV 94. J. S. Bach.



El asunto de la cantata BWV 94 se basa en el Sermón de la montaña (Mateo 6, 24): "Nadie puede servir a dos señores; porque aborrecerá a uno y amará al otro; o bien se entregará a uno y despreciará al otro. No podéis servir a Dios y al Dinero". El argumento se plantea entonces como una antítesis que opone a las vanidades del mundo, representadas por las vestimentas suntuosas o los honores terrenales, al tesoro verdadero que constituye

---

<sup>69</sup> Estudiaremos aquí sólo el aria para alto de la cantata BWV 94, ya que el asunto y el afecto del Aria para tenor, flauta travesera y continuo: *Erschüttere dich nur nicht, verzagte Seele* de la cantata BWV 99, si bien también despliega una visión de la melancolía, se relacionan mejor con el tercer movimiento de la sonata para flauta BWV 1034 que abordamos en el último capítulo, adonde remitimos al lector.

el amor de Jesús. Es necesario rechazar las vanidades para vivir en el amor y las enseñanzas de Cristo.

La pieza es una cantata coral basada sobre un texto de Balthasar Kindermann de 1664 que se canta sobre la melodía de *O Gott, du frommer Gott*. De las 8 estrofas del texto, Bach toma las nº 1, 3, 5, 7 y 8 con algunas modificaciones e intercala textos de reflexión de autor desconocido, parafraseando al coral. (Cantagrel, 2017)

Nuestra aria corresponde a uno de estos textos reflexivos.

Sección A	
<i>Betörte Welt, betörte Welt!</i>	¡Falso mundo, falso mundo! <sup>70</sup>
<i>Auch dein Reichtum, Gut und Geld</i>	tu riqueza, bienes y dinero
<i>Ist Betrug und falscher Schein.</i>	Son engaño y falsa apariencia
Sección B	
<i>Du magst den eitlen Mammon zählen,</i>	Tú podrás contar (con) tu ilusorio Mammón <sup>71</sup>
<i>Ich will davor mir Jesum wählen;</i>	Yo prefiero elegir a Jesús
<i>Jesus, Jesus soll allein</i>	Jesús, solo Jesús
<i>Meiner Seele Reichtum sein.</i>	Ha de ser la riqueza de mi alma.

Analizaremos el *ritornello* inicial del Aria (antes de la entrada de la voz), que puede identificarse como el *exordio* de la misma. La forma del aria responde al género de *aria da capo*, con la sección B fuertemente contrastada con un cambio de tempo (*Allegro/Adagio*) y de motivos. En la sección A, la primera palabra que Bach destaca en la primera participación del cantante es *Betörte* (Falso) con un largo melisma que incluye *saltus duriusculi* diversos, acordes disminuidos y *quæsitio notae*. Más adelante en el texto las otras palabras destacadas con recursos similares son *Betrug* (engaño) y *falscher Schein* (falsa apariencia). Este concepto de “falso” relacionado con “engañoso” o “ilusorio” se revela vinculado a la ambigüedad melancólica que hemos venido describiendo en los análisis previos a través de recursos como la *insinuatío* o la *interrogatio*. Veamos como Bach prepara al oyente con el *exordio* de la flauta (ver ejemplo 106):

Ejemplo 106: *exordio* de la flauta (c. 1 / c. 6), Aria Nº 4, BWV 94. J. S. Bach.

(página siguiente)

<sup>70</sup> Agradecemos la traducción del texto alemán de BWV 94 y BWV 99 a la Prof. Sandra Giron.

<sup>71</sup> Palabra aramea que significa riqueza. En la Biblia, aparece como una personificación (a veces descripto como un diablo) de "riqueza", "avaricia" o "abundancia deshonestas". En el texto de la cantata aparece como la acción de contar el dinero.



El metro es C con anacrusa de corchea. No encontramos indicación de tiempo, pero metro y fraseo con la predominancia de semicorcheas aluden a una *Allemande*. Es interesante observar en el facsímil la corrección que Bach realiza en el bajo del primer compás (ver figura 60). La versión previa descartada sería la siguiente:

Ejemplo 107: versión descartada del c. 1, Aria N° 4, BWV 94. J. S. Bach.

La versión del bajo finalmente elegida favorece la similitud con el fraseo de la *Allemande*, resaltando los tiempos principales del compás y enfatizando el camino tortuoso de la flauta, dejándolo al desnudo. El cambio de ritmo del bajo vuelve homogéneo el ritmo de toda la sección. Enfatizando el peso y la gravedad del discurso.

Las danzas poseían también una asignación afectiva codificada, como puede leerse en Johann Mattheson (Mattheson & Harris, 1739) (Lenneberg, 1958). Ya mencionamos las características afectivas de esta danza (ver *supra*) y sabemos también del uso retórico que Bach hace de los aires de danzas en su música eclesiástica. Esta es entonces una primera elección de su *inventio*, junto con la tonalidad, que informa y sumerge al oyente en el tipo de discurso y argumento que se abordará. El aire noble de la danza está vinculado a la paz espiritual del relato melancólico del contralto que condena claramente las vanidades del mundo. Claridad y certeza, figurados por la estabilidad, seriedad y gravedad del fraseo de la *Allemande*, como antítesis de la ambigüedad y falsedad del mundo, que se expresará con el recurso de la *insinuatio* y una serie de figuras específicas.

Encontramos nuevamente en el *exordio* una *dispositio* tripartita: *principio* (inicio hasta 2.4), *medium* (2.4 hasta 5.3) y *finis* (5.3 hasta 6.4).

El *principio* está caracterizado por una frase que luego de una cadencia a la tónica en 2.1 se dirige a la dominante en 2.3, concluyendo en *interrogatio*. La separación sintáctica con la frase siguiente está oculta en el diseño desinencial de la frase de la flauta y se escucha la detención demorada en 2.4. La claridad de las direcciones esbozada por el bajo está oscurecida por la ambigüedad y sinuosidad del fraseo de la flauta a través de varios tropos.

La anacrusa comienza en la quinta del acorde de mi menor y reposa en la tercera menor sobre la cual hace una bordadura. Es decir se comienza con una tercera mayor descendente que para Kirnberger suena “patética o melancólica” (Kirnberger, 1774). Se define entonces el afecto predominante de manera inequívoca.

Luego de una *messanza* con bordadura sobre el acorde de mi menor, el segundo y tercer tiempo del primer compás nos presentan una *catabasis* con semicorcheas en grupos de a dos. Encontramos en ella disonancias introducidas a través de la figura de *quæsitio notæ/cercare la nota* en 1.2.2 y en 1.3.1. A la certeza del mi menor se le adjunta la ambigüedad producto de lo tortuoso y contradictorio del trayecto melódico.

En el tercer tiempo del compás, reposo importante de la prosodia habitual de la *Allemande* (ver *supra*), aparece una fuerte disonancia con el bajo (*re#-do''*) producto de la *quæsitio notæ*.

El final del compás, con la figuración típica de trino cadencial implícito, no aparece en la altura prevista. Es decir, la *catabasis* inmediatamente anterior hace esperar un remate cadencial (el habitual movimiento melódico 6/4-5/3) en el *sol'* de la primera octava de la flauta, pero súbitamente se cadencia en la octava superior. Este cambio de ámbito configura una *hyperbole*. Pero además, el intervalo con el que se arriba a la nota cadencial (sexta menor ascendente) representa una *exclamatio* o *ecphonesis* entre 1.3.2.1 y 1.4. Junto con la sexta menor ascendente implícita, se escucha un *saltus duriusculus* de séptima menor ascendente (“tierna, triste indecisa” para Kirnberger, 1774) entre 1.3.2.1 y 1.3.2.2. La frase reposa en un final suspensivo de tercera descendente *sol''-mi''*, con una figura de *cercare della nota* intercalada (*re''#*) y estableciendo un enlace elisionado con el siguiente miembro de frase a través de un salto de cuarta ascendente si consideramos la última semicorchea del tiempo (2.1.2.2 – 2.2.1.1) o de sexta menor ascendente (nuevamente *exclamatio*) entre el *mi''* (2.1.2.1) y el *do'''* (2.2.1.2). Percibimos entonces la ambigüedad de la *insinuatio*.

La nota *do'''* natural que se escucha entonces, luego del reposo en el final suspensivo esbozado, funciona como apoyatura de *si''*. En realidad, si consideramos un *canevas* en corcheas, se trata de un *transitus irregularis*, una disonancia tomada por salto que resuelve en el *si''* de c. 2.2.2.1. Ya nos hemos referido a situaciones similares anteriormente (ver *supra*). El *do'''* representa un diseño semitonal (similar a lo que describimos como *fa super la*) con la connotación

afectiva relacionada con el lamento o la tristeza. Por otra, parte su resolución está demorada por el giro a través del *la''#*: el recurso de *cercare la nota* o *quæsitio notæ*. Esta figura de lamento está destacada en el lugar más agudo de la melodía, si bien la figura de *quæsitio notæ* vuelve a crear incertidumbre.

Se inicia así una nueva *catabasis* hasta el *si'* de la octava inferior en 2.4 con dos figuras más de *quæsitio notæ* (ver *canevas, infra*). La dirección de la melodía hace esperar un reposo en *re''#* pero la *quæsitio notæ* se hace ahora a través del *la'#* para arribar al *si'* (presuponiendo un *do'* natural previo al *la'#*). Es decir se elige un cambio a una voz inferior (*hypobole*) como ampliación *paronomasica*. Es interesante observar que en la versión primera la nota en 2.3.2.2 no era un *la'#* sino un *fa''#* (ver facsímil *supra*). Esta opción fue probablemente descartada por hacer más blando el giro melódico al convertir la figura en un *mezzo círculo*, evitar el *saltus duriusculus mi''-la'#* y la figura de *quæsitio notæ* que acabamos de describir. Veamos el *canevas* del miembro de frase estudiado (ejemplo 108):

Ejemplo 108: *canevas* c. 2, Aria N° 4, BWV 94. J. S. Bach.



El final del *principium* del *exordium* enuncia entonces una *interrogatio*. Ya vimos en la sonata y en los análisis de las otras piezas cómo el vacilar melancólico llega a un punto culminante en un *si'* (o *si''*), generalmente tomado a través de un giro semitonal descendente o de una cadencia frigida (ver *supra*). La exaltación melancólica aquí, al igual que en la sonata se produce a través de una amplia *anabasis* que culmina en 2.3. La diferencia radica aquí en que el trayecto no es tan plañidero sino mucho más sinuoso y elusivo, ya que se intenta preparar al oyente para los conceptos de falsedad (*Betörte*), engaño (*Betrug*) y falsa apariencia (*falscher Schein*) que enunciará a continuación el cantante.

Figura 61:

Análisis de la melodía (cc. 1-2), Aria N° 4, BWV 94. J. S. Bach.

(página siguiente)

La sección *medium* del *exordio* presenta tres frases, cada una de ellas en un ámbito tonal distinto. Veamos (ejemplo 109) su posible *canevas*:

Ejemplo 109: *canevas* c. 3-5, Aria N° 4, BWV 94. J. S. Bach.

Observamos que cada una de estas frases posee el mismo diseño. Todas están encabezadas por una aparente *syncopatio*. También aquí Bach descartó una versión previa. De acuerdo al facsímil (ver *supra*) el *fa*'# de 3.4 estaba ubicado en la octava superior; esta versión hubiera anulado la *syncopatio* y debilitado la percepción del diseño similar en otro ámbito. Hemos optado, para el *canevas*, por iniciar la *syncopatio* con una corchea, si bien la nota comienza siempre en el cuarto tiempo de cada compás con una negra. Sucede que la negra permite la elisión sintáctica entre las frases: es a la vez final y principio. Al optar por una corchea se destaca la característica anacrúsica propia de la *Allemande* que el bajo señala.

La idea de repetición motívica en un sentido más general está implícita en la definición de la figura de *anaphora*. Sin embargo, consideramos que es mejor descripción del pasaje la figura de *polyptoton*, sólo mencionada en Vogt: una repetición de un pasaje melódico en diferentes tonalidades. (Bartel, 1997, pp. 367-368) y (Civra, 1991, p. 199)<sup>72</sup> Esta repetición de un motivo con componentes de mucha tensión y direccionalidad tonal no apunta en realidad hacia ningún punto climático, como lo haría una *gradatio*, sino que incentiva entonces, enfáticamente, la duda y las sucesivas decepciones que causan las tensiones no resueltas.

Mattheson (Mattheson & Harris, 1739) en su análisis de un aria italiana, describe la repetición de una frase en otra tonalidad como *apostrophe* o *aversio*, literalmente un cambio de

<sup>72</sup> *Cum colon in diversa clavi repetitur*. Civra discrepa con Bartel en la interpretación del pasaje. Mientras que el primero sostiene que se trata de repeticiones de pasajes en diversas alturas, es decir, repeticiones en otras voces, Bartel afirma que Vogt asocia la palabra *clavis* con la altura del *modus* o *tonus*. Coincidimos con esta última interpretación.

interlocutor. Consideramos que es una buena definición para el funcionamiento afectivo del presente pasaje. Cada anacrusa inicial de cada una de las frases dirige nuestra atención hacia otro centro tonal, como una pregunta que repitiéramos a diferentes personas, cada vez más urgidos. La sensación de “falsa apariencia” se produce al no estabilizarse ninguna de las tonalidades por las que pasamos y a las que llegamos siempre con acordes disminuidos y recursos melódicos tensos. El texto del aria comienza con un apóstrofe, el cantante se dirige al mundo reprendiéndolo con vigor por su falsedad: *Betörte Welt, betörte Welt!* (¡Falso mundo, falso mundo!). La música del *exordio* prepara al oyente para esta admonición apostrófica.

Veamos qué otras figuras retórico-musicales están involucradas:

El motivo, como ya dijimos, se inicia con una *syncopatio*, la cual aparentemente no resuelve ya que es seguida de un largo diseño melódico con intervalos cargados de tensión. La primera nota de la frase, produce una disonancia con el cambio de nota del bajo (*antistæchon*). Si bien la nota retardada (*si'*) no produce disonancia con el bajo (*sol#*), el acorde correspondiente es disonante por lo cual toda la construcción se escucha como un retardo. La nota de resolución de la *syncopatio* se halla al final del motivo: el *si'* disonante de 3.1.1.1 resuelve en el *la'* de 3.3.2.1. Configura entonces una *extensio* y además el reemplazo de la consonancia esperada con notas extrañas configura una *ellipsis*. Ya vimos un comportamiento motivico similar en la primera frase del *Adagio ma non tanto* de la sonata BWV 1034 (ver *supra*) con propósitos afectivos similares, producir sorpresa y, en este caso en especial, al ser los intervalos involucrados muy tensos, Bach apunta a una sorpresa indignada o airada por el falso comportamiento. El cantante está realmente enojado con el mundo al que apostrofa por su falsedad.

Veamos ahora los intervalos que reemplazan a la consonancia en la *ellipsis*. El primer tiempo despliega un acorde ascendente de novena. Sin embargo, el orden natural ascendente es alterado, se saltea el *mi''* natural que se espera en 3.1.3.1 y se escucha un *sol''#*, el cual produce un *saltus duriusculus* (cuarta aumentada ascendente: “violenta” para Kirnberger, 1774) con la nota anterior *re''*. Por otra parte, el *fa''* natural en 3.2 (la novena del acorde de mi dominante) produce una disonancia fuerte con el bajo *sol#* (séptima disminuida), pero que se escucha justo cuando el bajo se calla, lo cual destaca su extrañeza y su énfasis. Los silencios de corchea del bajo son por un lado articulatorios, es decir implican una indicación de como tocar una nota que armónicamente podría continuarse (la negra podría haber sido escrita como negra con puntillo). Es decir, es una escritura que remite a la *actio*. Pero por otra parte, si nos centramos en la omisión que producen, podríamos describirlos como *tmesis*, una manera de interrumpir con silencios el fluir de una voz. (Bartel, 1997, pp. 412-413) (Civra, 1991, pp. 170-171), produciendo sorpresa e inquietud al dejar al desnudo una nota disonante. El final suspensivo de tercera descendente está bordado a través de una *quæsitio notæ* como ya sucedió varias veces en la frase anterior. El *do''* que sigue a continuación (3.3.2.2) enlaza con la nota de la siguiente *syncopatio*, también a través de un *saltus duriusculus* (quinta disminuida descendente: “suplicante” para Kirnberger, 1774). Esta estructura

se repite en cada nueva frase con pequeñas variantes: en el compás 4 el intervalo de enlace con la siguiente *syncopatio* es una cuarta aumentada ascendente (“violenta”, para Kirnberger, 1774) y el final suspensivo de la última frase está decorado (amplificación, *paronomasia*) con dos tresillos con movimientos contrarios ascendente-descendente que producen *transitus irregularis* con el bajo y enmarcan un intervalo ascendente de novena *si'-do'''* el cual enlaza con la última frase del *exordio*.

En síntesis un transcurrir melódico signado por las decepciones, las tensiones y las denuncias ofendidas de los sucesivos apóstrofes.

Figura 62:

Análisis de la melodía (c. 3-5), Aria N° 4, BWV 94. J. S. Bach.

El *finis* del *exordio* es, por el contrario, muy claro y preciso en cuanto a construcción motívica y dirección prosódica. Veamos su *canevas* (ejemplo 110):

Ejemplo 110: *canevas* c. 6, Aria N° 4, BWV 94. J. S. Bach.

Como vemos, se trata de una *catabasis* categórica integrada por una acumulación de *mezzi circoli* consonantes (el primero de ellos, sin embargo, introducido a través de una *syncopatio* con *quæsitio notæ*) sobre un bajo el cual ahora adquiere dinamismo convirtiéndose en *basso passeggiato*. También aquí se emplea la figura de *congeries* o *synathroismus*. Ya analizamos una situación similar en la última sección del *exordio* del *adagio* de la sonata BWV 1034 (ver *supra*), igualmente finalizando en el *mi'* grave de la flauta. En este caso con una *nueva quæsitio notæ* como una

*peroratio in affectibus*. Esta sección *finis*, de manera similar a la ya analizada, utiliza recursos conclusivos/liquidativos, pero que aquí encarnan además un simbolismo especial, a manera de *hypotiposis*: las riquezas representadas por el acto de contar las monedas. No olvidemos además que uno de los rasgos del melancólico era la avaricia. La alegoría de Durero lo representa con las llaves al cinto y la escarcela bien llena y cerrada para impedir que se pierdan las monedas.

**Figura 63:**

Análisis de la melodía (c. 5-6), Aria N° 4, BWV 94. J. S. Bach.

Las tres secciones del *exordio* entonces preparan al oyente de manera afectiva para lo que se cantará con palabras poco después. Recordemos que se trata de la cuarta aria de la cantata por lo que se supone que los fieles ya están al tanto del asunto general de la misma. La primera sección nos enfrenta con los engaños y decepciones del mundo, la segunda, habiendo reconocido su cualidad ilusoria y engañosa permiten que lo apostrofemos con indignación repetidas veces, cada vez con más énfasis y la última, con una exaltación maníaca, nos muestra contando monedas, pese a que la *catabasis* nos lleva apresuradamente la depresión melancólica final. La antítesis melancólica maníaco-depresiva está expresada sólo en este rápido final. La antítesis implícita en el asunto general, la falsedad del mundo contrastada con el amor a Jesús, sólo se percibirá en la sección B del aria (incluso con un cambio de tiempo a Allegro y la aparición de *figuræ cortæ*) y no está anunciada en nuestro *exordio*.

Observamos que este análisis revela semejanzas notables con la configuración del *Adagio ma non troppo* de la sonata BWV1034. Ambas piezas responden a la tradición del afecto melancólico, si bien el “asunto” del *Adagio* está más ligado con las dudas y vacilaciones de un personaje que se lamenta noblemente, en el caso del aria, el énfasis está puesta en lo engañoso y elusivo.

## 7. Conclusiones:

Luego de haber analizado cada uno de los exordios en mi menor, confirmamos la existencia de rasgos similares que ratifican la pervivencia del topos retórico de la melancolía. El elemento terreno y depresivo planteado a través de las diversas estrategias de *insinuatío* o *dubitatio* se halla presente en todos los fragmentos. El aspecto saturnino, el furor o *folliá* prevalece en algunos de ellos pero siempre se encuentra señalando un punto de exaltación que marca el retorno a la depresión. La antítesis entre estos dos aspectos también se haya presente en distinto grado.

Los tres preludios de Hotteterre parecieran constituir una tesis o síntesis de las maneras de plantear el afecto melancólico. El primero con la preeminencia del lamento y lo patético. El polo saturnino prevalece en el segundo y el tercer prelude, más elaborado, despliega la antítesis entre ambos aspectos.

El exordio de *La Dhérrouville* es fundamentalmente doloroso, pero la tercera frase presenta los rasgos del furor/*folliá* para luego nuevamente caer en la melancolía depresiva. Esta pieza también plantea una antítesis con el siguiente movimiento *Allemande* (no analizado) en donde prevalece la exaltación saturnina, de manera similar a lo que ocurre entre el primer y segundo prelude de Hotteterre.

En la Fantasía de Telemann aparece nuevamente el género de *Allemande*, pero ahora rescatando la tradición francesa de danza seria y noble. Sobre esta base, que asegura la declamación calma y triste prevaleciente, se advierte la prosodia insinuante y vacilante en la alusión a la escritura polifónica. El rasgo antitético saturnino también está esbozado por un punto climático y su silencio tenso posterior.

El exordio del *Largo* de la Sonata Metódica de Telemann plantea en sucesión todos los rasgos definitorios de la melancolía: *insinuatío* y duda en la primera frase, el descenso melancólico en la segunda, con la distintiva cadencia frigia y la antítesis entre el furor del bajo y el gesto patético de la flauta con la nota sostenida.

Todos estos elementos están presentes en el exordio del *Adagio ma non troppo* de la Sonata BWV 1034 de Bach, pero con una complejidad mucho mayor. Se arriba al punto culminante, lentamente preparado, a través de una gran variedad de matices en la exposición del afecto. La perspicacia psicológica de Bach convierte la melodía de la flauta en el relato de un personaje al cual atendemos sin extrañar las palabras que no dice. Un elusivo “yo” melancólico que nos habla personalmente a cada uno de nosotros.

Cuando el texto existe, como en el Aria *Betörte Welt, betörte Welt!* (si bien no analizamos las estrategias retóricas del canto), se ratifica la relación entre los recursos



retórico-musicales y el afecto implícito. *Dubitatio e insinuatío* para pintar lo ilusorio de las vanidades del mundo; apóstrofes para revelar la indignación del hablante y rápida *catabasis* para designar la inutilidad de la acumulación de riquezas. La flauta se convierte en algo más que un color y una asignación afectiva convencional; al igual que en la sonata, adquiere el estatus de un personaje: una individualidad en todo su derecho.<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> Para abundar en la construcción de la conciencia individual moderna en Bach ver Butt, J. (2010). *Bach's dialogue with modernity: perspectives on the passions*. Cambridge University Press.

## CAPITULO VI

### Retórica y Música poética

#### Las partes de la retórica y su aplicación analítica IV

##### MEMORIA y ACTIO:

La naturaleza imprecisa de la notación musical implica que la expresión de un afecto o pasión a menudo depende mucho más del ejecutante que del compositor. Significa también que el sentido musical es responsabilidad tanto del ejecutante como del compositor.<sup>1</sup>

Bruce Haynes y Geoffrey Burgess.

*The pathetick musician: moving an audience in the Age of Eloquence*, Oxford University Press, 2016, Nueva York.

##### 1. Introducción:

La cita de Haynes pone en juego el problema de los grados de responsabilidad en la construcción del sentido en la ejecución de una pieza musical. La retórica nos provee recursos para entender el proceso. Las dos últimas secciones de las cinco en que se divide el *Ars* tratan sobre la memoria y la recitación del discurso. La primera de estas partes se ocupa del problema de la memorización del discurso y por consiguiente, de los recursos mnemotécnicos a los que puede acudir el orador. La sección dedicada a la recitación, se suele denominar *pronuntiatio* y/o *actio*<sup>2</sup>. Se ocupa de la puesta en escena del discurso en tiempo real, abordando el manejo de la voz y la gestualidad que el orador debe desplegar ante un auditorio.

Para la retórica clásica, ambas secciones están muy relacionadas y enlazadas con la composición y disposición del texto. Tienden a caer en desuso con la decadencia de la oralidad, cuando la retórica comienza a ser concebida como poética.<sup>3</sup> En la recuperación de la disciplina retórica durante el siglo pasado, centrada fundamentalmente en el problema de la lengua y la obra literaria, memoria y pronunciación son desvalorizadas. Roland Barthes (1974) lo expresa en el epílogo de su trabajo sobre la retórica clásica:

---

<sup>1</sup> [...] *the approximate nature of musical notation [means that the expression of an affect or passion often depends even more on the performer than on the composer. This also means that musical meaning is as much the responsibility of the performer as the composer.* (Haynes y Burgess, 2016)

<sup>2</sup> Algunos autores clásicos, entre ellos Quintiliano, distinguen entre estos dos términos. Estrictamente la *pronuntiatio* estudia el manejo de la voz y la *actio* se ocupa de la gestualidad.

<sup>3</sup> Aunque pervive, sobretodo la *actio*, en las artes de representación, en los sermones, en la oratoria de los abogados y en todo evento que implique declamación pública.

“Así concluye la red retórica - puesto que hemos decidido dejar de lado las partes de la *tejné rhetoriké* propiamente teatrales, históricas, ligadas a la voz: actio y memoria.” (p. 79)

En los tratados de retórica musical, estas secciones prácticamente no aparecen, centrándose fundamentalmente en los problemas de la *elocutio*. No podemos decir que los problemas que presentan *memoria*, *actio* y *pronuntiatio* no hayan estado presentes para la reflexión musical en un período tan altamente teatral como el barroco. Ya desde el Renacimiento comienzan a publicarse tratados y manuales referidos a las técnicas instrumentales<sup>4</sup> y a las artes de la ornamentación. En ellos hay que estudiar los aspectos relacionados sobre todo con *actio* y *pronuntiatio*, aunque también encontremos tópicos ligados a una concepción retórica de la memoria. Escapa a los límites de este trabajo realizar una investigación exhaustiva sobre el tema. En el marco de la recuperación estilística de la música “antigua” encontramos autores que han abordado la problemática desde el punto de vista de la retórica<sup>5</sup>, aquí sólo destacaremos algunos contenidos en relación al repertorio analizado.

## 2. Memoria

Quintiliano en sus *Instituciones Oratorias* aborda el problema de la memorización del discurso en el capítulo III del Libro undécimo. Recordemos que los discursos en el foro romano no podían ser leídos y debían ser declamados de memoria. Luego del proceso de composición del texto, el orador debe entonces memorizarlo para lo cual acude a recursos mnemotécnicos. El más difundido, ya preconizado por Cicerón, es la imaginación de un palacio o casa con diversas salas y ámbitos arquitectónicos. Cada uno de estos ámbitos es asociado por el orador a diferentes partes del discurso. Además puede también imaginar una palabra clave que ayude a recuperar el texto. Veamos cómo lo explica Quintiliano:

---

<sup>4</sup> Por supuesto, también hay tratados referidos al canto, a sus técnicas específicas y a la gestualidad.

<sup>5</sup> En este sentido, son relevantes los autores que dirigen su interés a la renovación de prácticas performativas. Ver por ejemplo entre otros: Judy Tarling, *The weapons of Rhetoric / a guide for musicians and audiences*. Hertfordshire: Corda Music Publications, 1994; *Baroque string playing for ingenious learners*. Corda Music, 2000; Tarling, J., & Oakshott, J. 2009; *Speaking with Quintilian: text, voice, performance*. Author House, 2009); Bruce Haynes, *The pathetick musician: moving an audience in the Age of Eloquence*. Nueva York: Oxford University Press, 2016; *The End of Early Music / A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 2007; Barthold Kuijken, *The Notation Is Not the Music: Reflections on Early Music Practice and Performance*, Bloomington: Indiana University Press, 2013.

Para aprender de memoria algunos buscan lugares muy espaciosos, adornados de mucha variedad y tal vez una casa grande y dividida en muchas habitaciones retiradas. Se imprime cuidadosamente en el alma todo cuanto hay en ella digno de notarse para que el pensamiento pueda sin detención ni tardanza recorrer todas sus partes. Y ésta es la dificultad primera, que la memoria no se quede parada en el encuentro de las ideas. Porque más que firme debe ser la memoria que ayuda a otra memoria.

Además de esto distinguen con alguna señal lo que han escrito o lo que meditan para que les excite la memoria, lo cual puede ser o del total de la cosa, como de la navegación, de la milicia, o de alguna palabra. Pues aun aquellos que son flacos de memoria se acuerdan con sólo apuntarles una palabra. Sea por ejemplo la señal de la navegación un áncora, de la milicia alguna de las armas.

Y así todo esto lo ordenan de este modo: el primer pensamiento o pasaje del discurso le destinan en cierto modo a la entrada de la casa, el segundo al portal de ella, después dan vuelta a los patios, y no sólo ponen señales a todos los aposentos por su orden o salas llenas de sillas, sino también a los estrados y cosas semejantes.

Hecho esto, cuando se ha de refrescar la memoria comienzan a recorrer desde el principio todos estos lugares y se toman cuenta de lo que a cada uno fiaron y con la idea de ellos se excitan la memoria, para que por muchas que sean las cosas de que es preciso acordarse vayan encadenándose de una en una, a fin de que los que juntan las que se siguen con las primeras no se equivoquen con sólo el trabajo de aprenderlas.

Esto que he dicho de una casa puede hacerse también en las obras públicas, en un viaje largo, como en la circunferencia de las ciudades y en las pinturas. También puede uno fingirse estas ideas. (Quintiliano, 2004, Libro undécimo, cap. II, § III)

Este método topológico es realmente eficiente para el músico que pretende ejecutar de memoria. No necesariamente imaginando una casa o palacio, pero sí relacionando las secciones de la pieza con determinados marcadores de lugar que ayuden a recuperar las memorias kinestésicas de la ejecución.

Quintiliano además sugiere que es útil que la partición del discurso para su memorización coincida con las secciones de la *dispositio*, destacando en ellas puntos significativos:

Si se ofreciere haber de aprender de memoria una oración larga, será útil aprenderla por partes, porque se fatiga la memoria con la mucha carga, y estas partes no han de ser extremadamente cortas. Porque de otra manera serán excesivamente muchas y la

dividirán y separarán. Y ciertamente yo no establezco otra regla que seguir los puntos en que se divide el discurso, a no ser que sean tan largos que sea preciso dividirlos. Se deben señalar ciertos términos para que la frecuente meditación haga seguido el contexto de las palabras, que es el más dificultoso, y después el orden repetido junte las mismas partes. (*ibidem*)

La experiencia demuestra que es más fácil memorizar una pieza musical a partir del seccionamiento por cadencias o teniendo en claro su forma particular. La *dispositio*, con su estructuración formal asociada al sentido del discurso es evidentemente de gran ayuda. Uno de las aplicaciones de esta investigación en la praxis artística puede fortalecer entonces los mecanismos mnemotécnicos del ejecutante, sobre todo a partir de la conciencia de la distribución y despliegue del contenido afectivo de cada sección.

Sin embargo, no encontramos referencias específicas a estos mecanismos de memorización en los tratados asociados a la ejecución. Quizás porque, en el período estudiado, los métodos educativos desde la primera infancia se basaran en la memorización de textos y en el estudio de la retórica como disciplina, por lo cual se daba por sentado la competencia en el tema de cualquier persona medianamente instruida.

Por ejemplo, la memoria es abordada tangencialmente por Mattheson en *Der vollkommene Capellmeister* (1739) pero sólo centrándose en los procesos de la *inventio* del compositor. Para la elaboración de una melodía, Mattheson hace referencia a la memoria y a las fórmulas acumuladas en ella, relacionadas con el mecanismo de la *inventio*:

[...] El compositor, basándose en la experiencia y la escucha atenta de buenas obras, debe elegir aquí y allá, modulaciones, pequeños giros, ejemplos adecuados, pasajes y transiciones agradables, los cuales, aunque consistan enteramente en cosas aisladas, sin embargo son capaces de generar algo general y completo a través de una combinación adecuada [...] Estos elementos particulares, sin embargo, no deben considerarse de tal manera que se anote una suerte de catálogo de estos fragmentos [...] sino más bien de la misma manera en que continuamos agregando a nuestro inventario de frases y expresiones en el habla, no necesariamente en el papel sino más bien en la cabeza y la memoria. (Mattheson y Harris, 1739, segunda parte, cap. 4, § 15 y 17)

Estas fórmulas acumuladas “en la cabeza y la memoria” que Mattheson propugna como tesoro de un vocabulario a recuperar con los mecanismos de la *inventio* para la composición, tienen sin embargo un correlato, por ejemplo, en los métodos propuestos

por los tratados de ejecución para el aprendizaje de la ornamentación. Ya desde el Renacimiento, las habilidades para la ornamentación por disminución de intervalos y cadencias estaban expuestas de manera sistemática. Partiendo de fragmentos paradigmáticos como los diferentes intervalos, con diversas duraciones y direcciones, o los variados tipos de cadencias en los distintos modos, se consignaron numerosas posibilidades de disminuciones para cada caso. Sólo a modo de ejemplo podemos enumerar los tratados renacentistas y del barroco temprano de: Diego Ortiz (“Tratado de glosas sobre clausulas y otros géneros de puntos [...]”, Roma, 1553); Silvestro Ganassi (“La Fontegara”, Venecia, 1535); Aurelio Virgiliano (“Il Dolcimelo”, MS, ca. 1600); Girolamo Dalla Casa (“Il vero modo di diminuir con tutte le sorti di stromenti...”, Venecia, 1584); Giovanni Battista Bovicelli (“Regole, passaggi di música, madrigali e motetti passeggiati”, Venecia, 1594); Francesco Rognoni (“Selva de varii passaggi secondo l’uso moderno...”, Milán, 1620). El enfoque de estos métodos propugnaba la adquisición por el intérprete de las habilidades para realizar complicadas ornamentaciones “en tiempo real”. Para lo cual, la memorización y práctica de los ejemplos propuestos se hacía necesaria para la constitución “en la cabeza y la memoria” de cada músico práctico de un “inventario” al cual acudir para poder aplicar en situaciones particulares.

En las fuentes contemporáneas al repertorio estudiado, estos mecanismos paradigmáticos y retóricos se conservan, con cambios originados en el diferente material musical al que hacen referencia. En el *Versuch*, Quantz adopta un método similar para la enseñanza de la ornamentación italiana<sup>6</sup>. El autor presenta diez y seis fragmentos melódicos básicos acompañados por un bajo cifrado (ver figura 64):

Figura 64:

Facsímil de la Tabla VIII, *Versuch...*, J. J. Quantz.

(página siguiente)

---

<sup>6</sup> Para ser estrictos, deberíamos denominarla “ornamentación alemana” ya que se trata de la versión más ordenada y sistemática que hacen Quantz, Telemann y otros de la ornamentación italiana en el *Vermisohenstil*.



De cada uno de ellos el autor propone numerosas variaciones ornamentales posibles. La cantidad de ejemplos es sorprendente. Para tener una noción del grado de invención, consignamos en la tabla XXXV las variaciones que Quantz elabora para cada una de las figuras:

Tabla XXXV: cantidad de variaciones por figura.

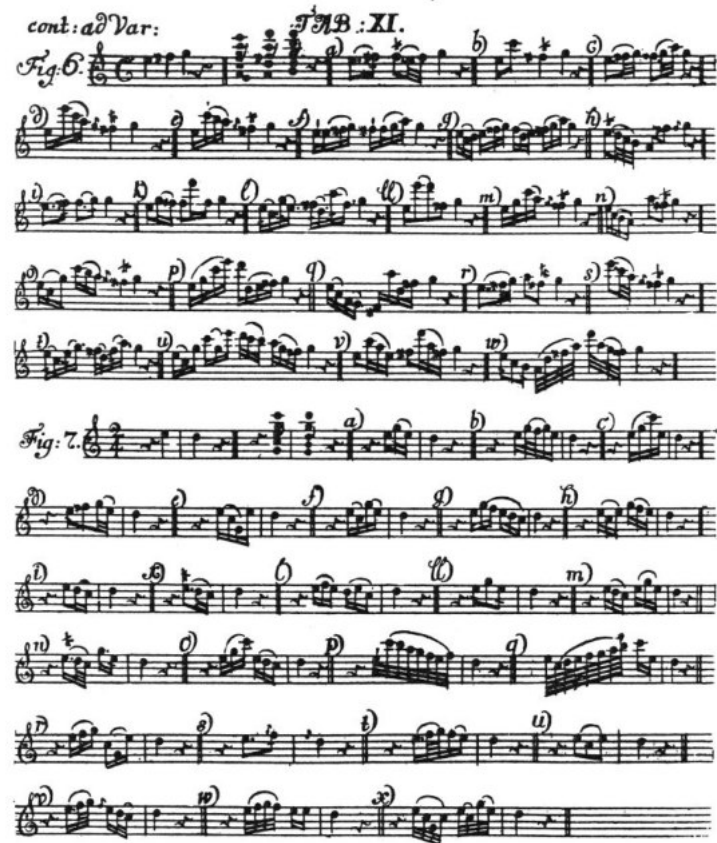
Figura N°	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Variaciones:	21	26	23	14	17	23	24	38	15	15	13	16	14	21	11	10

A modo de ejemplo, reproducimos a continuación las tablas para las figuras 6 y 7, con 23 y 24 ornamentos diferentes respectivamente (ver figura 65):

Figura 65:

Facsimil de la Tabla XI. Fig. 6 y 7, *Versuch...*, J. J. Quantz.

(página siguiente)



El intérprete debe estudiar cada uno de los ejemplos con la finalidad de incorporarlos a su vocabulario. Al enfrentarse a situaciones paradigmáticas similares a las que Quantz registra, puede acudir a su inventario particular alojado en su memoria y utilizar la variación adecuada como si la hubiera improvisado en el momento mismo de la ejecución.

Hotteterre en su *Art de Préluder*, como ya señalamos, ofrece recursos para improvisar preludios en todos los tonos y caracteres. Considerando que abordará los preludios improvisados (*Prélude de caprice*), intentará cartesianamente reducirlos a reglas y principios básicos<sup>7</sup>. Las mismas, como ya estudiamos, consisten en la elaboración de un *canevas*, suerte de esquema o marco básico con las diferentes “modulaciones” a partir de sensibilizar las notas necesarias para cadenciar en las tonalidades más cercanas. Sobre este *canevas* se desplegarán las melodías con sus ornamentos. Todo en concordancia con el principio retórico de texto con ornato sobre texto llano. Además ofrecerá ejemplos en las distintas tonalidades y sus respectivos afectos, con variación de caracteres en cada una de ellas. Nuevamente, esta modelización será efectiva en la medida en que el intérprete reconozca el método en

<sup>7</sup> *Je tâcherai de le réduire en règles et d'en donner des Principes certains et claires.* (Hotteterre, 1719, p. 1)



cada preludio, lo haga suyo y memorice los rasgos principales como para poder a su vez improvisar nuevas melodías. El concepto retórico de memoria sobre un “inventario” generador de vocabulario para la interpretación está aquí nuevamente presente.

Sólo nos hemos referido brevemente a dos fuentes contemporáneas del repertorio estudiado. Sería menester investigar más sobre el sustrato retórico de la memoria en aspectos interpretativos presente en los métodos y tratados<sup>8</sup> contemporáneos.

De todos modos, los procesos descritos son muy similares a los que realizan habitualmente los ejecutantes de jazz cuando memorizan *patterns*. Otros músicos dedicados a géneros de música popular, como los intérpretes de *chorinhos* brasileños o los mismos ejecutantes de tango y folklore, guardan en su memoria una gran cantidad de repertorio del que pueden disponer siempre para actualizarlos en diferentes versiones.

Consideramos que el estudio de las piezas a partir del análisis retórico realizado en los capítulos anteriores también facilita la memoria para la ejecución y las competencias para la improvisación. Los intérpretes dedicados al repertorio similar al estudiado en esta investigación están en general muy comprometidos con el mecanismo de la lectura, en especial si están influenciados por las teorías de la autenticidad, el respeto a las “intenciones del compositor” y el concepto de *Urtext*. La formación institucionalizada de los ejecutantes historicistas puede tender a este tipo de uniformidad. Sin embargo, para la actualización retórica de esta música, la posibilidad de la improvisación y ornamentación en tiempo real es un imperativo. La memoria, desde el punto de vista retórico, cumple aquí también una función importante.

### 3. Elocutio versus pronuntiatio

Los tratadistas de la *Musica poetica* alemana intentaron construir un sistema coherente orientado fundamentalmente a la composición. Por el contrario, no sucedió lo mismo en el ámbito de la música italiana o francesa, aunque éstas hayan servido de cimientos al edificio de la música alemana. Se observa en la evolución de los estilos italiano y francés (aunque en otros aspectos puedan resultar antitéticos) un énfasis mayor en la *actio* más que en la *compositio*: “Su objetivo era imitar al actor más que a la

---

<sup>8</sup> Enfoques similares a los descritos se encuentran en la cantidad de *partimenti*, *solfeggi*, *schemata*, bajos italianos (*romanesca*, *follia*, etc.) y otros recursos utilizados no sólo en la composición sino también en la improvisación. Para más abundancia ver (Gjerdingen, 2007)

obra de teatro, al orador más que al retórico, reflejando una antigua desconfianza platónica por la retórica.<sup>9</sup>” (Bartel, 1997, p. 59).

La “desconfianza platónica” por la retórica a la que se refiere Bartel se relaciona con la búsqueda de la expresión “natural”, identificada con los poderes catárticos de la música de los antiguos, como se puede leer por ejemplo en Vincenzo Galilei<sup>10</sup> o también reconocer en los fundamentos afectivos de la *seconda prattica* monteverdiana. En la Alemania protestante, la música, por el contrario, comportaba una visión numerológica y cosmológica. Como ya señalamos, Lutero consideraba al arte de los sonidos como un “sermón sin palabras”, apto tanto para mostrar, pitagóricamente, las bellezas y bondades de la creación como para la divulgación del Evangelio. La música italiana, por el contrario, se inclinaba hacia la expresión e incitación de los afectos más que a la explicación del texto:

El arte de la ornamentación vocal italiana o instrumental francesa, por otra parte, se desarrolló de manera mucho más completa, debido al énfasis italiano en la declamación, en la *actio* o *pronuntiatio*, la última de las etapas estructurales de la retórica y la más importante para el actor.<sup>11</sup> (Bartel, 1997, p. 60)

Aunque es cuestionable la afirmación de Bartel acerca de que la ornamentación francesa tenga un origen o impronta meramente instrumental diferente al de la música vocal, es innegable que no existe en Francia un corpus teórico referido a la retórica musical como el alemán. En general, las fuentes francesas, con sus jerarquizaciones taxonómicas de las artes, nos hablan de la retórica y la música como “artes hermanas”, al emplear métodos similares para un fin estético similar. (Gibson, 2008). Gibson (op. cit.) afirma que el único autor que sugiere que una disciplina “imita” a la otra es Saint-Lambert en sus *Principes du clavecin* de 1702, en la cual la música, sin embargo, es la hermana predominante:

[...] Una pieza de música se parece de alguna manera a una pieza de elocuencia, o más bien es la pieza de elocuencia la que se parece a la pieza de música: pues la armonía, el número, el compás y las otras cosas semejantes que un orador hábil observa en la

---

<sup>9</sup> *Its goal was to imitate the actor rather than the playwright, the orator than the rhetorician, reflecting a long-standing Platonic mistrust of rhetoric.*

<sup>10</sup> Galileo, V. (1581). *Dialogo della musica antica et della moderna*. Ver también su correspondencia con Girolamo Mei (Chasin, 2004)

<sup>11</sup> *The art of Italian vocal or French instrumental ornamentation, on the other hand, was developed much more thoroughly, owing to the Italian emphasis on delivery, on actio or pronuntiatio, the last of the rhetorical structural steps and the one most important to the actor.*

composición de sus obras, pertenecen mucho más naturalmente a la música que a la retórica.<sup>12</sup> En (Gibson, 2008; p. 401), (Saint Lambert, 1702, p. 14) por donde traduzco.

La cita recuerda el tratamiento que Quintiliano hace de la música como modelo para la *actio* del orador (Quintiliano, 2004, Libro primero, cap. VIII). Sin embargo, algunos autores reconocen que se pueden encontrar en Francia textos comparables en algunos aspectos al pensamiento teórico alemán, aunque no pretendan constituir un sistema regido enteramente por el modelo retórico. Legrand (1998), sin pretender ser exhaustivo, identifica algunos de ellos en las listas de las características de los modos y tonalidades de Charpentier y Rameau o en las listas de estilos establecidas por Sebastian de Brossard (*Dictionnaire de Musique*, París, Ballard, 1703). Agregaríamos a esta lista el original *Art de préluder* (1717) de Jacques-Martin Hotteterre con su concepción retórica de la enseñanza de la improvisación a partir de un *canevas* y sus preludios definidos afectivamente según cada tonalidad.

Gibson (op. cit.), por otra parte, también proporciona un listado elegido de obras sobre retórica textual ordenadas cronológicamente. Con sólo la lectura de sus títulos podemos observar la inclinación de los teóricos franceses por la *pronuntiatio*:

René Bary, *La Rhétorique Française*, 1653

Michel le Faucheur, *Traité de l'action de l'orateur*, 1657

René Rapin, *Réflexions sur l'éloquence*, 1671

Bernard Lamy, *L'Art de parler*, 1675

René Bary, *Méthode pour bien prononcer un discours, et pour le bien animer*, 1679

François Fénelon, *Dialogues sur l'éloquence*, 1679? (ibidem, p. 403)

Bary combina en su método la tradición clásica de declamación retórica con la teoría de las pasiones cartesiana. Además de enseñar al orador los recursos más efectivos para la *pronuntiatio* y la *actio* según cada una de las secciones de las *dispositio* (lo cual proviene de Quintiliano) se dedica por extenso a maridar gestos específicos e inflexiones vocales con pasiones determinadas, siguiendo las descripciones psicofisiológicas de Descartes (*ibidem*). La música, incluso para los teóricos franceses que desconfiaban de sus capacidades semánticas, era reconocida como el lenguaje de las pasiones.

---

<sup>12</sup> [...] Une Pièce de Musique ressemble à peu près à une Pièce d'Eloquence, ou plutôt c'est la Pièce d'Eloquence qui ressemble à la Pièce de Musique: car l'harmonie, le nombre, la mesure, & les autres choses semblables qu'un habile Orateur observe en la composition de ses Ouvrages, appartient bien plus naturellement à la Musique qu'à la Rhétorique.

La flauta en Francia, como ya señalamos (ver cap. I), desde su surgimiento como instrumento relevante, fue vehículo de pasiones *tendres* y amplió su catálogo de posibilidades con la progresiva influencia de la música italiana. No es de extrañar que el modelo retórico declamatorio francés estuviera muy presente en los compositores e intérpretes cuando abordaban la música para flauta.<sup>13</sup> Para ello no se precisaba del andamiaje teórico-teológico erigido por la *musica poetica* alemana. De hecho, la tradición del *Air de cour* y la importante influencia del género musical dramático francés por excelencia, la *Tragédie Lyrique*, proveyó de un vocabulario en *pronuntiatio* y *actio* que cartesianamente<sup>14</sup> fue emulado incluso en la música instrumental. Cuando estudiamos previamente la *dispositio* del *Lentement* de la *Troisième Suite* en re (menor/mayor), para flauta travesera y bajo continuo, Op. 1, París, 1717 de Pierre Danican Philidor (ver cap. IV, sección 7, *supra*) pudimos observar una serie de *agréments* asociados con la declamación de un *Plainte* (el género de “lamento”): *double port de voix*, *accent*, *coulement*, etc. El reconocimiento de características afectivas particulares en cada una de las especies de las danzas francesas (ver cap. III, *supra*) también orienta retóricamente a una *actio* musical particular.

#### 4. El paradigma clásico: M. T. Quintiliano y Johann Joachim Quantz

Es innegable que la retórica estaba incorporada profundamente en la trama de la educación del gentilhomme<sup>15</sup> de los siglos XVII y XVIII. No sólo en lo relativo a la expresión verbal o textual sino también especialmente en relación con las actitudes y gestualidad: en una sociedad fuertemente estratificada y jerarquizada, las maneras de expresarse y actuar eran entendidas como rasgos de pertenencia a una determinada clase social. Los textos retóricos que hacen referencia a la *actio* y la *pronuntiatio* emulan y multiplican las prescripciones de los tratados clásicos. Las referencias a la memoria también replican las indicaciones de los textos antiguos, sobre todo latinos.

El libro undécimo de las Instituciones oratorias (Quintiliano, 2004), el más corto de todo el tratado, se aboca a la *actio*, la *memoria* y la *pronuntiatio*.

---

<sup>13</sup> Obviamente estaba presente para la declamación vocal y para los lenguajes instrumentales más específicos que se fueron desarrollando.

<sup>14</sup> Para la concepción cartesiana del “Tratado de las pasiones del alma” (1649), la música imitaba las pasiones a través de la imitación de los gestos o efectos somáticos de las mismas, lo que la autorizaba a convertirse en un nuevo estímulo. En su temprano “Compendio de Música” (1618) Descartes había adoptado una posición más tradicional y pitagórica: las proporciones numéricas de la música se transmiten a través de las vibraciones del aire y son impresas en la mente por el oído.

<sup>15</sup> Como del *gentiluomo* en Italia o *l’homme honnête* en Francia.

En primer lugar Quintiliano diferencia entre *actio* y *pronuntiatio*, refiriéndose a la primera como gestualidad y a la segunda como maneras de emitir la voz. Con respecto a las ejecuciones musicales instrumentales, para ser precisos, deberíamos referirnos entonces a la *pronuntiatio* y reservar el término *actio* para la gestualidad de actores y cantantes. Pero se suele utilizar indistintamente ambos términos también para referirse a las interpretaciones musicales instrumentales. Podríamos decir que parte de la *pronuntiatio* musical incluye una suerte de *actio* codificada. Como ya señalamos, siguiendo la teoría cartesiana de las pasiones, la música imitaría los efectos somáticos de las mismas. El gesto, entonces tendrá un equivalente sonoro.

Es interesante comprobar cómo algunos de los dictámenes del maestro de retórica se reflejan en el *Versuch* de Johann Joaquim Quantz. El capítulo XI (¿será coincidencia con el libro undécimo de Quintiliano?) trata sobre la “buena ejecución”<sup>16</sup>. Ya en su primer párrafo realiza un paralelo entre músico y orador, pero a diferencia de Saint Lambert, más arriba citado, el cual se centraba en la obra como pieza de oratoria (es decir en aspectos de la *compositio*), aquí el énfasis está puesto en la ejecución:

La ejecución musical se puede comparar con el discurso de un orador. En el fondo, tanto en la preparación de la obra como en su presentación, el orador y el músico comparten los mismos propósitos: conquistar el corazón del oyente, excitar o aplacar sus pasiones, y llevarle de un sentimiento a otro. Tener algún conocimiento de sus respectivos oficios será beneficioso para ambos. (Quantz, 1752, Cap. XI, § 1), (Cirillo, 2016, p. 836)

En los párrafos siguientes, Quantz nota la diferencia de efecto que produce un discurso bien o mal pronunciado, haciendo un paralelo con el resultado diverso de ejecuciones realizadas por diferentes personas. Conceptos similares leemos en Quintiliano (Cf. Libro undécimo, Cap. III, párrafo I). A continuación, Quantz enumera las bondades de un buen orador (Quantz, 1752, Cap. XI, § 3) siguiendo también al *rhetor* romano: poseer una voz potente, clara y sonora (Cf. Quintiliano, Libro undécimo, Cap. III, inciso II); pronunciar de manera inteligible (Cf. Quintiliano, Libro undécimo, Cap. III, inciso III, párrafo 3); evitar la monotonía y buscar la variedad; variar en la energía de la voz y en la velocidad de la pronunciación: dar énfasis

---

<sup>16</sup> El término alemán que utiliza el autor es “*guten Vortrage*”. La versión francesa del tratado traduce como “*expression*”. La adopción de “ejecución” para la traducción del término por Cirillo intenta resumir y contener los posibles significados de “expresión”, “presentación” o “interpretación”. Consideramos que la *pronuntiatio* retórica abarca todas las connotaciones tanto expresivas como prácticas y de puesta en sonido. Para una mayor abundancia ver (Reilly, 1985) y (Cirillo, 2016).

adecuados a diferentes palabras; adaptarse al lugar en que se habla y al género del discurso. (Cf. Quintiliano, Libro undécimo, Cap. III, inciso III, párrafos 8 y ss.)

Quantz ahora se propone reconocer estas virtudes y defectos en las ejecuciones musicales. En principio señala que el efecto de una pieza musical “depende casi tanto del ejecutante como del compositor”. Además, la ejecución puede ser correcta de acuerdo a las reglas pero no llegar a gustar. El papel del intérprete es entonces fundamental. (Quantz, 1752, Cap. XI, § 5). Pontifica en contra de una ornamentación excesiva y que no respete las reglas del contrapunto y la armonía, lo cual identifica con un gusto defectuoso. Quantz considera la manera de tocar los adagios como la comprobación necesaria de una buena ejecución.

A continuación el autor se hace eco de la metáfora de la música como lenguaje y hace uso del concepto relativamente novedoso de “idea musical”<sup>17</sup>: “La música no es otra cosa que un lenguaje artificial, a través del cual intentamos hacer partícipes a nuestros oyentes de nuestras ideas musicales.” (Ibidem, Cap. XI, § 7). Si bien en numerosos pasajes del *Versuch* se hace alusión a las “intenciones del compositor”, en este punto pareciera referirse no a las “ideas” del compositor plasmadas en la obra, sino a las “ideas” que el propio intérprete expresa en su ejecución (aunque en relación con las anteriores). Estas ideas interpretativas no deben caer en el defecto de ser oscuras, extravagantes, incomprensibles o dejar indiferente al oyente: “¿Pará qué habrían servido entonces esas horas de estudio invertidas en buscar la manera de mostrar a los demás lo que hemos aprendido?” (ibidem). La virtud de la *pronuntiatio* -las habilidades del intérprete- se basa en la claridad y la posibilidad de conmovir “a través” de las piezas de música, sean éstas de excelencia o mediocres. Expone así una suerte de defensa del campo naciente del ejecutante profesional frente a un público que no está integrado sólo por *connaisseurs*:

Sería un grave error pretender que nuestros oyentes fueran todos personas entendidas y buenos conocedores de la música [...] Es pues necesario que un músico profesional intente presentar cada pieza con la máxima claridad, y que no escatime ningún esfuerzo para que su ejecución resulte comprensible tanto a los entendidos como a los profanos, si quiere que acabe gustando a ambos. (ibidem, Cap. XI, § 7)

Nuevamente el énfasis en la profesionalidad del músico hace referencia a la construcción del campo específico, en este caso del flautista, el cual comienza a

---

<sup>17</sup> La noción de idea musical, opuesta a la de figura retórica musical se va forjando paulatinamente y se convertirá en concepto rector en la segunda mitad del s. XVIII.

adquirir perfiles “artísticos” para ser valorado (en especial por los *connaisseurs*, figura nueva también) más allá de las esperadas habilidades de un músico-artesano. Dentro de estas capacidades se encuentra el conocimiento retórico de una *pronuntiatio* específica y elaborada que es regulada por el concepto de “buen gusto”.

Coincidente con el reconocimiento de valores “artísticos” en la ejecución, Quantz reflexiona que las variaciones idiosincráticas de la misma pueden enriquecerla. Este rasgo constituye un reconocimiento de la individualidad del intérprete basada en sus talentos naturales que supera la transmisión mecánica del conocimiento artesanal del maestro al aprendiz: “Cada ejecución es diferente porque cada músico tiene su manera de tocar. Esto se debe no sólo a su formación, sino también a la diferencia de carácter entre las personas.” (*ibidem*, Cap. XI, § 9). Es interesante comprobar que en un tratado tan normativo como el *Versuch*, emergen también rasgos de individualidad. Esta noción que podría inducir a pensar en el menosprecio de la técnica propio del pensamiento romántico, se inscribe por el contrario en la tradición retórica. Quintiliano ya habla en el Libro undécimo de las Instituciones Oratorias de los talentos naturales de los oradores. Por otra parte, la adquisición del repertorio de gestos musicales y ornamentos propuestos por Quantz para la correcta ejecución, se basan en los *exempla* que deben quedar registrados en la memoria del ejecutante para surgir espontáneamente cuando la imaginación lo prescriba. Este concepto de *exemplum* es similar al de las Sonatas Metódicas de Telemann y presupone una *pronuntiatio* elaborada a partir de un repertorio de recursos ornamentales o gestuales codificado.

En el marco de esta concepción, Quantz enumera los requisitos para una buena ejecución, que recuerdan las *virtutes* de un buen discurso:

- Nitidez y afinación: “Cada nota debe tener una entonación pura y se debe poder apreciar con claridad [...]” (*ibidem*, Cap. XI, § 10)

- Articulación clara: “[...] que el golpe de lengua sea nítido en la flauta. Hay que evitar ligar las notas que deben estar articuladas, así como articular las que están ligadas:” (*ibidem*, Cap. XI, § 10)

- Sintaxis evidente<sup>18</sup>: “No hay que separar ideas musicales que deben estar juntas, pero sí hay que hacerlo entre la idea que concluye un pensamiento musical y la que da comienzo a otro [...]” (*ibidem*, Cap. XI, § 10)

---

<sup>18</sup> Dice Quintiliano (2004): “[...] que se distingan bien todas las partes de la oración [discurso]; esto es, que el que dice comience y remate en donde conviene.” (Libro undécimo, Cap. III, § III)

- Propiedad y claridad en el ritmo como modo de reproducir las ideas compositivas: “Una buena ejecución debe ser redonda y completa. Hay que ejecutar cada nota según su valor correcto y en el pulso que le corresponde. Sólo así se pueden escuchar las notas tal como el compositor las ha pensado, siempre que este haya estado acertado al escribirlas” (*ibidem*, Cap. XI, § 11) En el § 12 subsiguiente, Quantz hace una observación normativa sobre la diferenciación agógica entre las notas fuertes (*note buone*) y débiles (*note cattive*) de la subdivisión del compás.

- Oposición entre dos estilos básicos de ejecución que desarrollará más adelante en los capítulos sobre cómo ejecutar el *adagio* y el *allegro*: “Hay que ligar las notas sostenidas y suaves una con otra y separar y destacar las notas alegres que forman saltos [...]” (*ibidem*, Cap. XI, § 11)

- Procurar una suerte de naturalidad en la ejecución, la técnica y los artificios no deben transparentarse (*celare artem*): “La ejecución ha de ser asimismo cómoda y fluida. El ejecutante no debe dejar que se note la dificultad, ni siquiera en los pasajes más complicados.” (*ibidem*, Cap. XI, § 13)

- Quantz señala la importancia de la variedad para una buena ejecución. Esta se logra con cambios constantes y sutiles de dinámica (*ver infra*). Esta búsqueda de la variedad a través de los cambios de volumen y color de la voz es un postulado retórico esencial de larga data en la oratoria<sup>19</sup>, utilizando la comparación metafórica con las maneras de destacar que utiliza la pintura: “Una buena ejecución no puede carecer de variedad, y debe presentar una continua alternancia de luces y sombras [...] o sea alternar continuamente el *forte* con el *piano*.” (*ibidem*, Cap. XI, § 14) Para Quantz este es un recurso de especial relevancia por lo que lo tratará con mayor especificidad más adelante en el *Versuch*.

- Reconocimiento y expresión de los diferentes afectos de una pieza: “Una buena ejecución debe ser expresiva y ajustada a cada uno de los afectos que se encuentran en la obra.” También aquí el autor sobreentiende dos maneras básicas de ejecución, relacionadas una con el *allegro* y otra con el *adagio*: “En los allegros y otras piezas

---

<sup>19</sup> Dice Quintiliano (2004) “Lo segundo [que se debe tener presente para la buena pronunciación] es la variedad, en la cual consiste el todo de la pronunciación [...] Así que debemos evitar lo que los griegos llaman monotonía, que es un solo tono y sonido de la voz, no sólo para no decirlo todo a gritos, lo cual es una locura, o como en una conversación, lo cual carece de afecto, o en un bajo murmullo, con el cual se debilita también toda la viveza de la pronunciación, sino para que en unas mismas partes y en unos mismos afectos haya algunas inflexiones de voz no tan grandes, según que o la dignidad de las palabras, o la naturaleza de los conceptos, o el remate o principio de los períodos, o el pasar de una cosa a otra lo pidieren, así como los pintores, después que han hecho uso de cada uno de los colores, dan más realce a unas partes de la pintura que a otras, porque de otra manera no hubieran distinguido los miembros con líneas.” (Libro undécimo, Cap. III, § III)



similares, la norma ha de ser la vivacidad, mientras que, en los adagios o similares, tiene que prevalecer la ternura, y hay que sostener las notas de manera agradable” (*ibidem*, Cap. XI, § 15)

- Discernimiento de afectos. Quantz indica que el ejecutante debe producir en sí mismo la pasión que debe expresar<sup>20</sup> como los diferentes afectos cambiantes en una pieza: “El ejecutante tiene que suscitar en sí mismo tanto el afecto principal que la pieza pretende expresar, como cada uno de los afectos que vaya encontrado en ella.” (*ibidem*, Cap. XI, § 15) Este párrafo enigmático pareciera surgido de la teoría de Stanislavsky, en la cual el actor debe identificarse con algún sentimiento que haya padecido personalmente para poder representarlo. Sin embargo, inmediatamente se vuelve a referir al discernimiento de las pasiones y no a la necesidad de padecerlas para una buena ejecución: “Y, como la mayoría de las obras musicales presentan una continua alternancia de pasiones, el ejecutante debe saber discernir la naturaleza del afecto contenido en cada idea, ajustando constantemente a él su ejecución” (*ibidem*). Por lo tanto, Quantz se ve en la necesidad de proveer instrucciones “técnicas” para identificar las diferentes pasiones representadas en las piezas. Su distinción principal entre *allegro* y *adagio* es matizada: “Existen además diferentes grados de vivacidad y de melancolía. Por ejemplo, donde prevalece una emoción de furia, la ejecución tiene que expresar mucho más ardor que en una pieza que sólo es brillante, aunque la expresión tendrá que ser vivaz en ambos casos”. (*ibidem*). Las pistas que el ejecutante tiene que seguir para identificar los diferentes afectos según Quantz se reducen a cuatro:

- 1) Tonalidad y modo
- 2) La extensión y articulación de los intervalos
- 3) El tipo y cantidad de las disonancias.
- 4) La palabra que indicadora al principio de la pieza: *allegro*, *allegro ma non tanto*, etc. (*ibidem*, Cap. XI, § 16)

Al final del parágrafo, el autor vuelve a referirse a la necesidad del intérprete de suscitar las pasiones en sí mismo, pero aclarando que la capacidad de ejecución afectiva sólo se logra con la experiencia “a través del desarrollo de la inteligencia y del criterio”,

---

<sup>20</sup> Mattheson se pronuncia de manera similar (ver Cap. IV, cita del §31, *supra*), aunque pone el énfasis en los recursos retóricos y técnicos para la composición y no en la necesidad de estar poseído por la pasión que quiere expresar el compositor en su música. También encontramos en este autor otros pasajes más “románticos”, por ejemplo, refiriéndose al compositor: “[*entusiasmo musico*] cuando uno mismo siente una pasión fuerte, como si uno realmente estuviera absorto, enamorado, enojado, irritado, afligido, alegre, etc.; esta es sin duda la vía más segura para [lograr] *inventiones* totalmente inesperadas” (Parte 2, Cap. 4, §47, y especialmente §85 apartado 2). Agradecemos al Dr. Waisman esta indicación.

lo cual justifica el *Ars*, cuyos recursos desarrollará en los capítulos siguientes. Nos permitimos citar completo el último párrafo del parágrafo:

Cada pieza tiene un carácter principal, de entre los mencionados anteriormente. Sin embargo, como hemos dicho, puede contener, al mismo tiempo y mezclados entre sí, otros diferentes caracteres secundarios, como el patético, el lisonjero, el alegre, el majestuoso o el jocoso. En estos casos puede ser necesario expresar un afecto diferente incluso en cada compás, y suscitar dentro de sí mismo una variedad de sentimientos cambiantes, unas veces melancólicos, otras alegres o serios. Estos cambios suelen ser necesarios en la música. Al que sabe profundizar en este arte nunca le faltará el aplauso de los oyentes, ya que su ejecución siempre resultará conmovedora. De todas formas, hay que tener en cuenta que esta capacidad de discriminación tan sutil no se puede adquirir en poco tiempo. Tampoco hay que pretender encontrarla en los jóvenes, los cuales, normalmente, son demasiado impulsivos e impacientes. Se trata de algo que sólo se consigue a través del desarrollo de la inteligencia y del criterio. (*ibidem*, Cap. XI, § 16) El subrayado es nuestro.

Por lo tanto, en el parágrafo siguiente Quantz advierte sobre la necesidad de controlar los diferentes temperamentos individuales para poder expresar con precisión los diferentes afectos:

Una persona que tiene un carácter encendido y precipitado, inclinado hacia la majestuosidad, la gravedad y la velocidad excesiva, tendrá que moderar su ardor en los adagios. Por otro lado, el que tenga un carácter melancólico y triste debería hacerse con algo de la fogosidad de la persona mencionada anteriormente, si lo que quiere es ejecutar un allegro de manera vivaz. (*ibidem*, Cap. XI, § 17)

Es evidente que una buena *pronuntiatio* requiere un arduo aprendizaje y el *Versuch* se dedicará en los capítulos subsiguientes a dar las normas adecuadas para esta tarea. Quantz concluye el capítulo dedicado a las virtudes de una buena ejecución, enumerando los vicios de una mala, que reproducimos aquí a manera de síntesis:

[...] La ejecución es mala cuando las notas están desafinadas y el sonido es forzado; cuando carece de nitidez y articulación, o es oscura, ininteligible, débil, tosca o árida; cuando las notas están ligadas unas con otras de manera indiscriminada, todas articuladas o todas ligadas; cuando el pulso no es regular y las notas no tienen la duración que les corresponde. Es mala cuando los ornamentos del adagio se prolongan durante demasiado tiempo, cuando no respetan la armonía, llegan malamente a su término, son precipitados, o llevan disonancias que no están correctamente preparadas y resueltas; cuando los

pasajes no se oyen nítidos y redondos, sino indecisos, aparatosos o atropellados, con notas arrastradas y acompañados de todo tipo de muecas. La ejecución es mala cuando se canta o se toca todo sin calidez, sin ninguna alternancia de piano y forte; cuando se contradicen los afectos, o, en general, se ejecuta todo sin sentimiento, sin sensaciones, y sin estar conmovidos por la propia ejecución, teniendo la misma actitud del que canta o toca por cuenta de otro, Quien tenga la desventura de escuchar una obra cantada o tocada de manera tan pobre, más que estimulado y complacido, se sentirá amodorrado, y solo se alegrará cuando la pieza llegue a su fin. (*ibidem*, Cap. XI, § 21)

### **5. *Pronuntiatio* en Quantz: un sonido oculto**

Vimos como la ejecución en Quantz abarca múltiples aspectos, pero anclados en la tradición retórica y en la metáfora del músico-orador.

Como surge de la lectura del *Versuch* uno de los principales recursos que el autor contempla para la *pronuntiatio* instrumental flautística es la articulación. Quantz dedica mucho espacio a las definiciones técnicas de cómo articular. Analiza extensamente los distintos usos de las consonantes y movimientos linguales para interrumpir el sonido de diferentes maneras, no sólo en el capítulo explícitamente dedicado a ello (capítulo VI “Del uso de la lengua en la flauta”), sino también en los diferentes capítulos consagrados a la definición de caracteres en la interpretación. Es sabido que en su conocida disputa con Moldenit, uno de sus argumentos de peso radicaba en que las propuestas articulatorias de Moldenit (que éste denominaba *pip* y sostenía que la producía con el labio inferior) no eran compatibles con una buena y clara dicción.

Cirillo señala que para Quantz las ideas musicales (*Gedanken*), es decir, los motivos, son los elementos constituyentes de los pensamientos musicales (es decir, las frases). Como señalamos previamente, el concepto de idea musical recién ahora comienza a aflorar. Aún no se refiere a la noción clásico-romántica de material temático a ser desarrollado, sino que remite al motivo que puede ser modificado y elaborado retóricamente (*paronomasia*) según la sección de la *dispositio* o función formal<sup>21</sup>. La virtud de la claridad en la exposición de estas ideas (principalmente del compositor, pero también del intérprete) implica una compleja construcción que sumará a la articulación, la dinámica y micro dinámica (la “luz y la sombra”, como las denomina el autor siguiendo una expresión común en su época) y fraseos adecuados. Esta expresión de la prosodia más detallada y precisa a través de la articulación y las sutiles diferencias

---

<sup>21</sup> Ver cómo Mattheson estudia este concepto en capítulos II, IV y V, *supra*.

en dinámica y micro-dinámica está profusamente abordada en el *Versuch*. La preocupación de Quantz por la articulación y en especial, el siempre cambiante y meticuloso empleo de los matices son de una precisión casi minimalista. Hoy día, está más estudiada en la práctica interpretativa la sección de ornamentación del *Versuch*, ya que el método que emplea el autor para la enseñanza del tópico es muy claro: las diferentes tablas de ornamentos luego desplegadas en el “Adagio”. Sin embargo, la utilización de los matices en cada ornamento no está señalada en la partitura, aunque está precisamente anotada en el texto (esta puede ser una de las razones por lo que no se los escucha demasiado en las versiones historicistas actuales). Bruce Haynes, con paciencia ejemplar, se tomó el trabajo de transcribir los matices en la partitura que Quantz provee con los ornamentos del *Adagio* (Haynes, 2007: 198-199). Veamos (figura 66) un fragmento del ejemplo:

Figura 66:

J. J. Quantz, fragmento del *Adagio* ornamentado  
 “*Versuch...*”, 1752, Capítulo XIV §41 y tablas xvii, xviii y xix.  
 Transcripción de matices de Bruce Haynes.



Observando la partitura salta a la vista la meticulosidad y detalle con los que las distintas frases deben o pueden ser ejecutadas. No se trata de un criterio “moderno” de colocación de matices, notemos que las indicaciones de dinámica se reducen a “piano”, “forte” y a los reguladores. Se asiste en realidad a la intención de diseñar un “gesto”

propio de cada motivo o de características motívicadas más generales, como por ejemplo anacrusas o desinencias, pero con un nivel de detalle superlativo. Es necesario notar entonces que el concepto de prosodia en la flauta (un instrumento con poca amplitud dinámica, comparado con el violín, por ejemplo) se asemeja mucho, como el mismo Quantz lo afirma, a la cuidada acentuación y énfasis de un actor o locutor al estudiar un parlamento.

## 6. Gestualidad y *pronuntiatio* musical

En las secciones anteriores señalamos que Quantz en el *Versuch* resalta la importancia de que el intérprete reconozca las pasiones principales y las secundarias de una pieza musical. Este reconocimiento será un primer paso para su *actio* musical, la cual Quantz desarrollará con minucia en los capítulos subsiguientes. El “relato” que una pieza de música despliega a través de las distintos afectos que la atraviesan puede aclararse con el “correlato” que la gestualidad codificada del actor puede desarrollar, como sucede en la ópera. Esta gestualidad corporal puede ser un marco orientador para la praxis interpretativa específica del instrumentista<sup>22</sup>. Escapa a esta investigación un estudio exhaustivo de esta problemática, pero esbozaremos algunas ideas a partir de la concepción retórica estudiada hasta aquí.

Ya nos referimos repetidas veces a la concepción cartesiana de las pasiones y su reflejo somático. La música se relaciona con estos movimientos corporales -expresión de las pasiones del alma- por mimesis, de alguna manera no muy explícita. Pero a pesar de esta incertidumbre, en los siglos XVII y XVIII, los movimientos corporales -en especial la gesticulación de las manos y las expresiones del rostro- presentaban una codificación más o menos estricta y difundida en las artes de representación (actuación, mímica, danza), la oratoria, las artes plásticas y las convenciones sociales. Estos códigos se mantuvieron casi invariables hasta comienzos del s. XIX sin presentar cambios significativos en los distintos escenarios nacionales<sup>23</sup>. Todas las artes compartían la convicción de que los movimientos corporales eran reflejos de las pasiones, por lo cual la correcta y estudiada gestualidad podía entonces ser a su vez un nuevo estímulo para producirlas o reforzarlas. Por ejemplo, Johann Jacob Engel, profesor de filosofía y retórica, al referirse a los gestos y movimientos de las manos, nos informa:

---

<sup>22</sup> Desde ya, parte de la competencia del cantante operístico (a quien en la época se los denominaba “actor”) incluye la gestualidad.

<sup>23</sup> Agradezco al Prof. Lisandro Nassis por esta comunicación personal.

Son movimientos exteriores y voluntarios por medio de los cuales se pueden conocer los afectos, las inclinaciones, las tendencias y las pasiones del alma, a las cuales sirven satisfactoriamente como medio. A esta clase pertenecen, por ejemplo, la inclinación hacia el objeto que excita el interés. *Idées sur le Geste et l'action théâtrale*, Paris, 1795. (En Rouillé, 2006, p. 27)

La gestualidad del actor era concebida casi como un relato paralelo al texto; podía, como en el caso de la pantomima, prescindir del mismo. Al respecto de este género, nos informa Rouillé (2006):

En los siglos XVII y XVIII, el arte del mimo permitía, a través de la actuación muda, expresar todas las situaciones “convenientes y representables” en la escena, situaciones ligadas a descripciones exteriores y aquellas relacionadas a la afectividad cambiante y evolutiva del o de los personajes. El mimo demuestra así, si es necesario, su filiación directa con la retórica, por medio de su elocuencia corporal silenciosa, que materializa las figuras de pensamiento<sup>24</sup> (p. 132).

Gestualidad y retórica por lo tanto también tenían estrechas relaciones. Leemos en Barnett (1987):

Las figuras retóricas eran el más rico de los recursos expresivos usados en la poesía y la prosa del siglo XVIII, y los actores y oradores utilizaban frecuentemente gestos especiales para enfatizar, clarificar y enriquecer tales figuras como Tesis y Antítesis, Metáfora, Sinécdoque, Graduación, Descripción, Exclamación e Hipérbole<sup>25</sup> (p. 297).

La reflexión estética del período reconocía esta transversalidad operativa en las diferentes artes. Al respecto dice Charles Batteux: “En una palabra, no hay una sola figura de pensamiento a la cual no le corresponda una figura de gesto o sonidos<sup>26</sup>, con la sola diferencia que las figuras de gestos o sonidos no se confiaron al papel [...]” *Cours de belles-lettres, ou Principes de la littérature*, 1753. (En Barnett & Massy-Westropp, 1987, p. 282), por donde traduzco.

Los gestos eran clasificados generalmente en “gestos expresivos”, utilizados para representar las pasiones y gestos “argumentativos”, más propios del orador o

---

<sup>24</sup> *Aux XVIIème et XVIIIème siècles, l'art du mime permettait, par le jeu muet, d'exprimer toutes les situations "convenables et représentables" sur scène, situations liées aux descriptions extérieures et celles reliées à l'affectivité changeante et évolutive, du ou des personnages. Le mime prouve ainsi, s'il était besoin, sa filiation directe à la rhétorique, par son éloquence corporelle silencieuse, qui matérialise les figures de pensée.*

<sup>25</sup> *Figures of speech were the richest of the expressive devices used in 18th century verse and prose, and special gestures were frequently used by actors and orators to emphasize, clarify and enrich such figures as Thesis and Antithesis, Metaphor, Synecdoche, Gradation, Description, Exclamation and Hyperbole.*

<sup>26</sup> Con sonido, Batteux se refiere a la voz.

predicador. También se reconocían gestos indicativos, descriptivos o ambiguos que podían cumplir variadas funciones.

A cada pasión representada (como miedo, dolor, sorpresa, etc.) podía corresponder un gesto determinado y a veces más de uno. Por ejemplo, para la figura de *climax* o *gradatio* se estipulaba un aumento en la intensidad de la voz y en la amplitud de la gesticulación.

El llanto, como gesto que subraya una situación pasional extrema de dolor o angustia, era utilizado frecuentemente en la tragedia y en la ópera, pero también en la oratoria y en el recitado de poesías. Por ejemplo, Barnett (1987) cita partituras de una representación de *Armide* de Lully en la Ópera de París de mediados del siglo XVIII en donde aparece indicado “*en pleurant*”. Lo mismo sucede en la parte del personaje de *Andromède* del *Persée* de Philidor (c. 1780). (p. 223).

La figura de *exclamatio* es una de las más representadas gestualmente:

[...] la Exclamación es una figura que muestra que la mente se esfuerza con alguna pasión fuerte y vehemente. Generalmente se la expresa con interjecciones como “O!” “Oh!” “Ah!” “Alas!”<sup>27</sup> y similares, que pueden ser denominados signos de estas figuras. John Walker, *A Rhetorical Grammar, or Course of Lessons in Elocutio*, Londres, 1785. (En Barnett & Massy-Westropp, 1987, p. 301).

Ya vimos como la *exclamatio* o *ecphonesis* es una de las figuras retórico-musicales más utilizadas (ver cap. V). Su aspecto descriptivo que habitualmente incluye un salto ascendente de intervalo grande (en general de sexta menor, en casos de gran patetismo) revela su paralelo con la gestualidad enfática del actor.

La música instrumental, justamente tan menospreciada por los teóricos franceses a causa de su ambigüedad semántica, origina una problemática retórica similar a la pantomima. Es interesante entonces tratar de encontrar una gestualidad equivalente que ayude a aclarar al intérprete la prosodia afectiva de su relato. Para ello, nos propusimos seleccionar algunos gestos de las manos codificados que puedan ser compatibles y coincidentes con un fragmento musical y sus principales afectos representados<sup>28</sup>. Aplicaremos estos gestos a uno de los exordios melancólicos ya estudiado (ver capítulo

---

<sup>27</sup> En los distintos idiomas encontramos equivalentes como “*Hélas!*”, “*Ciels!*”, “*Ohimè!*”, “¡Ay de mí!”, etc., profusamente representados en música.

<sup>28</sup> Aclaremos, aunque resulte obvio, que no pretendemos que el intérprete de flauta “gesticule” (¿cómo podría tocar el instrumento simultáneamente?), sino que consideramos que los movimientos actorales informan también al músico sobre el contenido gestual del motivo o figura musical.

V), el correspondiente al primer movimiento *Adagio ma non tanto* de la Sonata en mi menor BWV 1034 de Johann Sebastian Bach.

Los gestos de las manos fueron extraídos del tratado de John Bulwer “*Chirologia, or, The naturall language of the hand composed of the speaking motions, and discoursing gestures [...]*”, editado en Londres en 1644. Las ilustraciones de las pasiones fueron tomadas de la Conferencia del pintor Charles Le Brun “*Conférence de M. Le Brun,... sur l'expression générale et particulière [...]*” pronunciada frente a la Academia de Pintura y Escultura de París en 1698. El mismo texto fue publicado luego (1702) como “*Méthode pour apprendre à dessiner les passions*” obteniendo gran recepción con su descripción cartesiana de las pasiones simples y compuestas y su manera de representarlas visualmente.

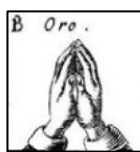
A continuación (figura 67) listamos los gestos escogidos y su explicación (Bulwer, 1644):

**Figura 67:**

Listado de gestos extraídos de “*Chirologia*”, J. Bulwer 1644.



*Supplicatio. Gestus I:* Extender las manos es una expresión natural de gesticulación, por medio de la cual somos considerablemente demandantes, rogamos, requerimos, petitionamos, solicitamos, suplicamos e imploramos misericordia y gracia a las manos de los demás [...]<sup>29</sup>



*Oro. Gestus II:* Elevar las manos juntas o extendidas hacia el cielo es la costumbre de la devoción, y una forma natural y universal de oración, practicada por aquellos que se encuentran en la adversidad, y en una amarga angustia de la mente; y por aquellos que agradecen públicamente y alaban al Altísimo. De esta manera reconocemos nuestros pecados, pedimos misericordia, rogamos perdón, pagamos nuestras obligaciones, imprecamos, nos quejamos, nos sometemos, invocamos y suplicamos [...]<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> SUPPLICO. *Gestus I: THE STRETCHING OUT OF THE HANDS is a naturall expression of gesture, wherein wee are significantly importunate, entreat, request, sue, sollicite, beseech, and ask mercy and grace at the Hands of others. [...]*

<sup>30</sup> ORO. *Gestus II: TO RAISE THE HAND CONIOYNED OR SPREAD OUT TOWARDS HEAVEN is the habit of Devotion, and a naturall and universall forme of Prayer, practiced by those who are in adversity, and in bitter anguish of Minde; and by those who give publique thanks and praise to the most High.*

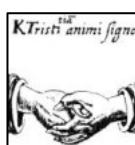




*Ploro. Gestus III:* Retorcerse [estrechar] las manos es una expresión de una pena excesiva, usada por aquellos que se compadecen, lloran y se lamentan [...]<sup>31</sup>



*Despero. Gestus VIII.* Mostrarse con las manos alicaídas y desmayadas, es un postura de miedo, degradación de la mente, el valor vencido y humillado y de completa desesperación [...]<sup>32</sup>



*Tristem animi recessum indico. Gestus X:* Mantener los dedos entrelazados y cruzados, es la expresión indolente de los que se han abandonado a una musa melancólica [...]<sup>33</sup>



*Libertatem resigno. Gestus XIII:* Mantener las manos juntas adelantadas es la expresión natural de quien cede, se rinde, y se resigna con súplicas al poder de otro. Esto es lo que los antiguos denominaban *manum dare* [...]<sup>34</sup>



*Fleo. Gestus II (Dactyologia):* Colocar el dedo en el ojo es una expresión del que llora, y quiere con este esfuerzo natural aliviarse a sí mismo y desahogar su embarazosa pesadumbre [...]<sup>35</sup>



*Canon VII. Exclamationem aptat:* La mano extendida y elevada en lo alto, es una acción de exclamación congratulatoria [de alabanza], y de amplificación de la alegría. Esto está llevado de la Naturaleza a las escuelas y a la disciplina de los Retóricos, que prescriben este movimiento libre y generoso de la mano, como conveniente perífrasis de gestualidad

*Thus we acknowledge our offen|ces, aske mercy, beg reliefe, pay our vowes, im|precate, complaine, submit, invoke, and are sup|pliant. [...]*

<sup>31</sup> *PLORO. Gest. III: TO WRING THE HANDS is a naturall ex|pression of excessive grieffe, used by those who condole, bewaile, and lament [...]*

<sup>32</sup> *Despero. Gestus VIII. TO appeare with FAINTING AND DEIE|CTED HANDS, is a posture of feare, abase|ment of minde, an abject and vanquished courage, and of utter despaire.[...]*

<sup>33</sup> *Tristem animi re|cessum in|dico. Gest. X. TO HOLD THE FINGERS INSERTED BETWEEN EACH OTHER A-CROSSE, is their sluggish expression who are fallen into a melancholy muse[...]*

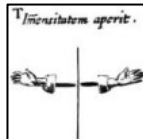
<sup>34</sup> *Liberta|tem resigno. Gestus XIII. TO HOLD FORTH THE HANDS TOGETHER, is their naturall expression who yeeld, sub|mit, and resigne up themselves with supplicati|on into the power of another. This with the Ancients was\* manum dare [...]*

<sup>35</sup> *Fleo. Gest. II. (Dactyologia) TO PUT FINGER IN THE EYE, is their ex|pression who crie, and would by that en|deavour of nature ease themselves and give vent to their conceived heavinesse [...]*

en estas ocasiones, y muy en consonancia con las intenciones de la Naturaleza.<sup>36</sup>



*Canon XLVII. Antithesis exornat:* Si ambas manos por turnos se comportan con igual Arte, se mueven adecuadamente para resaltar cualquier asunto que proceda por medio de antítesis u oposición.<sup>37</sup>



*Canon XLVIII. Immensitatem aperit:* Podemos asimismo sacar ventaja de ambas manos, cuando queremos presentar por medio de algunos gestos amplios la inmensidad de las cosas; algunos espacios lejanos y extensiones vacías, un gran número, casi infinito, afectos grandes, o cuando la voz reitera por repetición [lo que ya enunció].<sup>38</sup>

Del libro de Gilbert Austin “*Chironomia; or, A treatise on rhetorical delivery*”, publicado en Londres en 1806 elegimos sólo un gesto (ver figura 68):

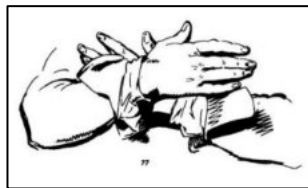


Figura 68:

Expresión de pena, fig. 222.

Asignamos entonces un gesto a cada motivo del *exordio* del *Adagio ma non tanto*, teniendo en cuenta el contenido retórico-expresivo analizado previamente (ver figura 69):

Figura 69:

Gestualidad y pasiones en el *Adagio ma non tanto*, BWV 1034. J. S. Bach.

(página siguiente)

---

<sup>36</sup> *Canon VII. Exclamationem aptat. The Hand put forth and raised aloft, is an action of congratulatory exclamation and amplification of joy. This is drawn from Nature into the Schooles and discipline of Rhetoricians, who prescribe this free and liberall motion of the Hand, as a fit periphrasis of gesture upon such occasions, and most consonant to the intension of Nature [...]*

<sup>37</sup> *Canon XLVII. Antithesis exornat. If both Hands by turnes be|have themselves with equall Art, they fitly move to set off any matter that goes by way of Antithesis or opposition [...]*

<sup>38</sup> *Canon XLVIII. Immensitatem aperit. We may use likewise the advantage of both Hands, when wee would present by some ample gesture the immensity of things; some spaces far and wide extent, a great number, almost infinite, large affections, or when the voyce is reiterate by conduplication [...]*

FIGURAS RETÓRICO-MUSICALES

gradatio en anabasis

gradatio en catabasis

insinuatio  
dubitatio  
syncopatio  
hyperbole

salus  
duriusculus  
ellipsis

exclamatio  
eponymia

interrogatio  
synonymia

paronomasia  
exclamatio  
eponymia

climax  
circulatio

antithesis  
melancólica

digressio  
expolition  
heterolepsis  
parentesis

congeries  
synatrisismus

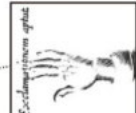
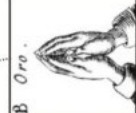
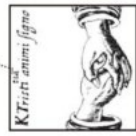
noema  
subunito

commisura directa  
transitus irregularis  
saltus  
duriusculus  
hyperbole

GESTUALIDAD

derecha

izquierda



Tristitia animi

Supplicio

Oro

Ploro

Exclamatiuum apert

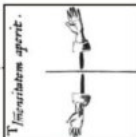
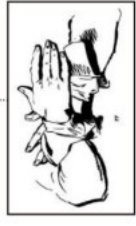
Fleo

Antithesis exornat

Supplicio

Fleo

Desperera



Expressio de pena (Austin)

Immensitatem aperit

PASIONES (Le Brun)



Tristeza

Veneración

Extasis

Veneración profunda

Abatimiento

Para el análisis retórico del *exordio*, el estudio específico de cada una de las figuras, la relación de la pieza con el afecto melancólico y su posible alusión a Jesús remitimos al capítulo V. El análisis del resto del movimiento y de la sonata completa se realiza en el capítulo VII.

Para la elección del repertorio de gestos a emplear se tuvo en cuenta el contenido melancólico de la pieza. También se consideró el posible trasfondo metafísico al intentar reconocer a Cristo como posible locutor; o al menos al perfil humano de Cristo, propio de la melancolía: la cruz oculta (ver análisis del bajo, cap. V *supra*) podría aludir a la que todos los mortales deben acarrear. Por ello, se escogieron de entre las pasiones ejemplificadas por Le Brun, no sólo las que daban cuenta de un afecto triste (“tristeza” y “abatimiento”), sino también las que podrían expresar un sentimiento religioso como “veneración” y “éxtasis”.

La elección de los gestos también responde a las mismas causas. Entre los catalogados como “expresivos” se optó, por un lado, por los que pueden connotar melancolía como *tristitiam animi*, *despero*, la expresión de pena (Austin) o *fleo* y por el otro, por los que pueden subrayar afectos o actitudes relacionadas con la devoción como *supplico*, *oro*, *ploro* y *libertatem resigno*. Los gestos argumentativos fueron elegidos para reforzar determinadas figuras significativas del texto musical: *exclamationem aptat* apoya naturalmente la *exclamatio* o *ecphonesis* del c. 4; en el mismo compás, *immensitatem aperit* ilustra la *circulatio* y trino previo al punto climático de la melodía y *antithesis exornat* señala los motivos de las *congeries* en *gradatio* del c. 6.

La ubicación de los gestos fue realizada teniendo en cuenta su relación con la palabra y el sentido. El gesto debe comenzar y finalizar con la palabra:

[El gesto] debe comenzar con la palabra, y terminar junto con ella. Porque sería una cosa ridícula que vuestro gesto comenzase antes que hubieseis abierto la boca, o que continuase luego de que hubierais terminado de hablar. Michel Le Faucher, *Traité de l'action de l'orateur ou de la prononciation et du geste*, Paris, 1675. (En Rouillé, 2006, p. 161).

En el *exordio*, cada gesto corresponde a cada uno de los motivos analizados previamente. Ya nos referimos a la elección de cada gesto según su sentido. Su distribución tuvo en cuenta la peculiar estructura del fragmento que contempla una *gradatio* en *anabasis*, desplegada durante los primeros cuatro compases, hasta alcanzar un punto climático en la *digressio* del c. 5 con su particular antítesis, y luego una

*gradatio* en *catabasis* hasta la cadencia final en mi menor. Desde un gesto estático “que conviene a la melancolía” (*tristitiam animi*) los subsiguientes gestos van incrementando el patetismo en una *auxesis* que, luego de pasar por una exclamación y un amplio gesto abierto (*immensitatem aperit*), alcanza el punto climático con el patético gesto del llanto<sup>39</sup> (*fleo*) coincidente con la nota más larga y expresiva del fragmento. Luego de este punto de tensión máxima, el gesto indicativo de la antítesis inicia el paulatino aligerar de la exaltación junto con la *gradatio* en *catabasis*. Los gestos se suceden ahora en sentido inverso (*libertatem resigno* en lugar de *tristitiam animi*) hasta el más relacionado con la depresión terrena de la melancolía: *desespero*. Sólo un pequeño rasgo de patetismo se da con el breve gesto del llanto (*fleo*) coincidente con la hipérbole anterior a la cadencia final.

## 8. Conclusiones

Nos propusimos señalar algunos aspectos de este análisis que aporten a la construcción de una prosodia interpretativa propia de la flauta travesera barroca. Existe hoy día un amplio conocimiento del bagaje que aportan los métodos instrumentales, no sólo de flauta, contemporáneos a las piezas estudiadas y que hacen referencia a la praxis. Sin embargo, no siempre es fácil revisitarlos y traducirlos en favor de la construcción de una interpretación original. El enfoque retórico puede aportar elementos que ayuden en el momento de la construcción de una interpretación.

En primer lugar, el reconocimiento de la dialéctica entre textos con mayor o menor ornato, en varios niveles de estructuración del discurso permitiría encontrar aspectos diversos y a veces contradictorios para guiar la “declamación” del instrumentista. Por ejemplo, la identificación del *canevas* del primer miembro de frase del exordio del Aria *Betörte Welt, betörte Welt!* de la Cantata BWV 94 de J. S. Bach analizada (ver cap. V), permite encontrar la figura de *cercare* la nota. Este reconocimiento evitaría la uniformización de la prosodia en grupos de dos semicorcheas, tanto en articulación como en agógica y dinámica. Algo similar sucede en el *Adagio ma non troppo* de la Sonata BWV 1034 de J. S. Bach (ver cap. V): el saber que existe una *syncopatio* con *ellipsis* en el primer compás obligará al flautista a buscar una mayor continuidad para evitar una separación sintáctica banal entre los motivos de la primera frase.

---

<sup>39</sup> Agradezco a la profesora Beatriz Moruja la indicación de la terminación circular de este gesto y las sugerencias para la “puesta en escena” de todo el fragmento.

El reconocimiento de figuras también es importante para orientar la prosodia. En la última frase del *exordio* del mismo movimiento, los tres puntos de apoyo rítmicos del motivo están caracterizados por una figura distinta en cada uno. La adecuada y diferente graduación de dinámica y agógica en cada uno de estos puntos permitirá eludir la uniformidad que sugiere la escritura homogénea de semicorcheas ligadas de a pares y apoyar la incentivación del afecto en un fragmento con función conclusiva. Ya hemos visto como el reconocimiento de un *accent* y de una *anticipatio* cambia radicalmente la manera de interpretar el primer motivo del *Adagio* de Blavet (ver cap. V). Un poco más adelante en la misma pieza, al reconocimiento del contraste entre los polos saturnino y terrestre de la melancolía nos puede llevar a elegir (siguiendo a Quantz, por ejemplo) articulaciones más fuertes, notas más cortas y trinos más enérgicos para la tercera frase.

Las estrategias para adquirir un repertorio de ornamentación que relevamos en las fuentes poseen un sustrato retórico relacionado con la memoria. El ejecutante tiene que acudir a este archivo “en su cabeza y su memoria” para ornamentar e improvisar en “tiempo real”. De esta manera podrá superar la sujeción al texto escrito y acercarse a una interpretación más vívida. Por otra parte, el estudio y conciencia de la *dispositio* permitirán, no solo orientar la pronuntiatio de acuerdo con las indicaciones de Quintiliano y Quantz sino también utilizar los recursos mnemotécnicos que el *Ars* propone.

El conocimiento de las pasiones y afectos que intenta representar una pieza musical es indispensable para orientar una correcta pronuntiatio, dentro de las prescripciones de lo que las fuentes denominan el “buen gusto”. Por otra parte, esta actitud normativa está matizada con las cualidades que pueden aportar las variaciones idiosincráticas de cada ejecutante, como reconoce Quantz. Este reconocimiento de la individualidad en la ejecución está relacionado, en el caso del flautista, con su emergencia como músico profesional con un campo propio. En el estilo propugnado por Quantz, la precisión y minucia de detalles articulatorios y microdinámicos en la pronunciación de cada gesto musical es extraordinaria, pocas veces escuchadas en las versiones modernas.

El discernimiento de los afectos que atraviesan una pieza no resulta fácil para el ejecutante actual. El estudio de la gestualidad empleada por los actores, cantantes o mimos de la época, al igual que las convenciones actitudinales de comportamiento social, aportan elementos para dicha comprensión.

## CAPITULO VII

### ESTUDIO DE CASO

#### **Sonata BWV 1034 en mi menor, para flauta y bajo continuo de Johann Sebastian Bach**

Nos hemos referido extensamente a las características generales de la Sonata BWV 1034 y al análisis del *exordio* de su primer movimiento en el capítulo V referido a la *elocutio*. No repetiremos aquí lo dicho, remitimos al lector a dicho capítulo. Retomaremos el análisis de la *dispositio* de este movimiento a partir de la *narratio* y analizaremos los tres movimientos restantes. Recordemos que la sonata tematiza el afecto melancólico. Es preciso tener presentes los rasgos de la *inventio* relacionados con dicho afecto que se hallan presentes en el *exordio* del primer movimiento para estudiar el resto de la pieza. La comparación con las arias de cantatas de iglesia de Bach contemporáneas en la misma tonalidad y cuyo instrumento *obligato* es la flauta pueden aportarnos, como ya vimos, una guía útil.

#### **1. Primer movimiento: *Adagio ma non tanto***

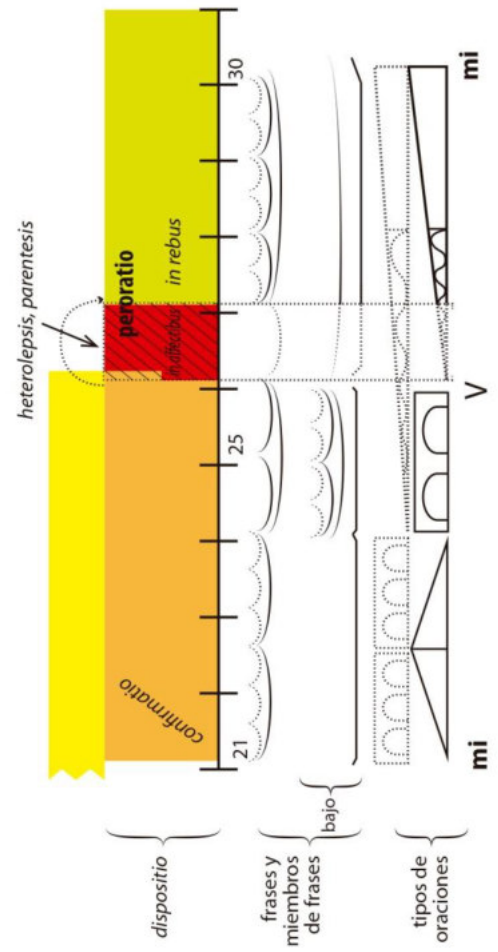
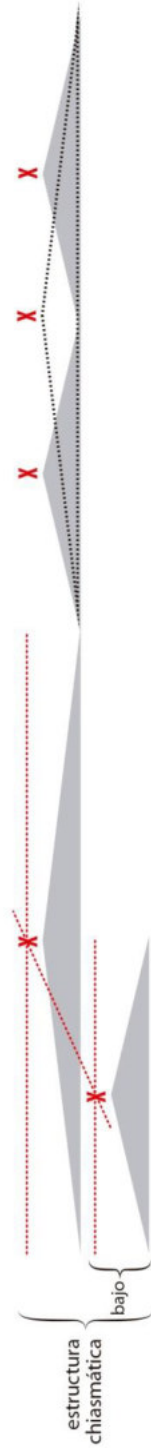
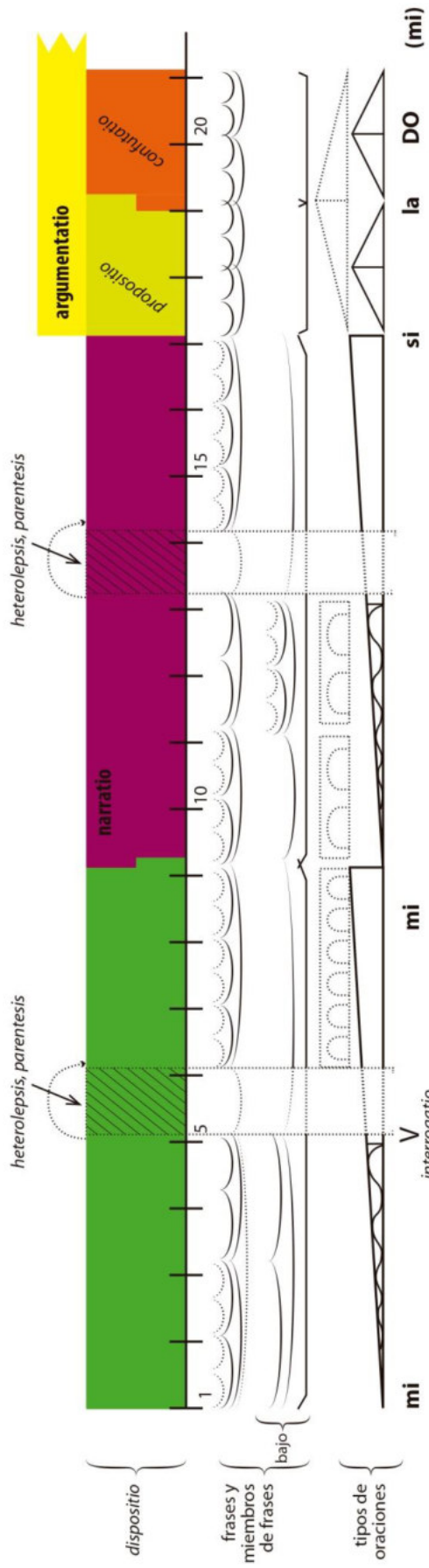
Como primera acción, definimos nuestra versión de la *dispositio* del movimiento (ver cap. V, ejemplo 99). En una primera instancia, resulta difícil definir la disposición pues las características de movimiento perpetuo y de cohesión motivica tienden a ocultar las divisiones sintácticas. Por ejemplo, los compases 11-16 se repiten casi idénticos (transportados) en 24-29. Podríamos entonces preguntarnos por qué el primer segmento es considerado una sola sección y el segundo se divide entre *argumentatio* y *peroratio*. Desde el punto de vista sintáctico es una duda legítima. Ahora bien, desde el punto de vista de las funciones formales a que hace alusión la *dispositio*, el c. 26 se escucha como una *peroratio* (ver análisis de la *confirmatio* y *peroratio*, *infra*). Se pone en evidencia entonces que la *dispositio* no es sólo una división sintáctica gramatical, sino también una construcción que depende fuertemente del sentido del discurso.

Veamos (figura 70) el gráfico de la *dispositio*:

#### Figura 70:

*Dispositio* del 1<sup>er</sup> mov., *Adagio ma non tanto*, BWV 1034, J. S. Bach.

(página siguiente)





### 1.1 Narratio (c. 9.1.2 / c. 17.1.1):

En principio notamos que la estructura sintáctica de la *narratio* nos recuerda mucho a la del *exordio*. La construcción de una *oratio perpetua* puede explicar este hecho. La simetría también nos habla de la búsqueda de perfección: cada sección (*exordio* y *narratio*) dura 8 compases. El *exordio* cadencia en mi menor, mientras que la *narratio* desemboca en una cadencia perfecta a si menor. Este punto de la pieza correspondería al final de la primera sección A en una *dispositio* bipartita. Estaríamos tentados a considerar, ya que no se trata de una estructura bipartita, que este es el punto culminante y central de toda la pieza, esperando que la simetría se cumpla y el resto del movimiento se extienda también por 16 compases. Sin embargo, esto no ocurre. Restan solo 14 compases hasta el final, cuando además en las formas bipartitas de Bach generalmente la sección B es mucho más larga que la sección A. Probablemente la perfección de la estructura *chiasmatica* planteada en la primera parte como rasgo que alude a la cruz y a Cristo, es decir a la perfección de su componente divino, sea contradicha con esta segunda parte. La melancolía “es el carácter de la mortalidad”, nos dice Robert Burton (1612). Cristo, como paradigma del carácter melancólico, incluye la imperfección de la mortalidad.

Los mismos elementos motívicos del *exordio* son utilizados por Bach en la *narratio*, pero en este caso el énfasis está puesto en la *partitio* propia de la función narrativa de la sección. Podemos considerar que toda la narración está conformada por una gran oración evolutiva con tres frases y una *heterolepsis* o *parentesis*, la cual interrumpe la sintaxis regular y está situada, como en el *exordio*, en el centro de la estructura. También al igual que en el *exordio*, la *heterolepsis* representa la *antítesis* melancólica entre el perfil terreno y depresivo (la nota larga apta para una *messa di voce* en la flauta) y el saturnino o exaltado (la *anabasis* con semicorcheas por terceras en el bajo). Se trata de un segmento de énfasis afectivo colocado en lugares destacados de la estructura sintáctica. La primera frase de la *narratio* (c. 9.1.2 / c. 11.1) está conformada por una *gradatio* en *anabasis* que culmina en un final suspensivo en elisión con el bajo (c. 11.1)<sup>1</sup>. Sus miembros presentan a su vez una estructura de antecedente consecuente, unidos por una *syncopatio*, similar a primer compás de la pieza (ver cap. V, *supra*). Sin embargo en este caso la resolución de la disonancia de la *syncopatio* se escucha recién en el compás siguiente (o, si se quiere, en c. 9.4.2 como *anticipatio*). Se omite así la figura afectiva de la *hipérbole* que encontramos en el compás 1 (motivo **b**), ya que aquí el énfasis está puesto en la continuidad del discurso requerida por la narración. La segunda frase

<sup>1</sup> En este caso el final suspensivo no representa una *interrogatio* como en el *exordio*.

de la oración evolutiva que configura la *narratio* (c. 11.1.2 / c.13.1.1), una *gradatio* en *catabasis*, adopta una textura polifónica: el bajo abandona su papel de *basso passeggiato* y asume el motivo principal **a** en el antecedente y una elaboración paronomásica en el consecuente (**b''**) que combina la primera parte del motivo **b** con el arpeggio ascendente del motivo **a**. La melodía de la flauta, simultáneamente, realiza una suerte de contra-sujeto, con motivos antitéticos: bajando luego de un ascenso del bajo y viceversa; reposando cuando el bajo se mueve y viceversa. Presenta además similitudes motívicas con la segunda frase del *exordio*. La frase 2 parecería concluir con un final suspensivo al igual que la frase 1, sin embargo, se evita el *la#'* en c. 13.1.1 el cual hubiera configurado un final de tercera descendente, perfectamente plausible, melódica y armónicamente. En su lugar encontramos un *fa#'* configurando un salto de octava ascendente (*exclamatio*) que introduce la *heterolepsis* afectiva. Esta observación es importante para la correcta prosodia de la *actio*. El eje de simetría de la distribución de ambas frases está justo en el punto de elisión, en el cual cambia la dirección de la melodía, de *anabasis* a *catabasis*, y también cambia la textura. Ya vimos la función del movimiento ascendente y descendente como uno de los rasgos propios del movimiento de los humores melancólicos en el análisis comparativo de exordios de piezas en mi menor (ver cap. V). Aquí lo encontramos también como un tópico recurrente que atraviesa todo el movimiento. También la textura polifónica, con el rol del bajo como sujeto a partir de los motivos del *exordio* y la melodía de la flauta con el rol de contrasujeto, le otorga a la frase una densidad mayor. (Ver figura 71)

Figura 71:

Análisis de la *narratio* (cc. 9-13), 1<sup>er</sup> mov., *Adagio ma non tanto*, BWV 1034, J. S. Bach.

The image shows a musical score for the first movement of BWV 1034, J.S. Bach. It is divided into two phrases: 'frase 1' and 'frase 2'. The score is in G major and 3/4 time. The bass line is annotated with 'a' and 'b' motifs, and the flute line with 'a' and 'b'' motifs. The analysis includes several key terms: 'syncopatio' and 'anticipatio' in the first phrase; 'final femenino' at the end of the first phrase; 'antitesis' in the second phrase; 'exclamatio ecphonesis' at the end of the second phrase; 'elisión' at the junction between the two phrases; 'gradatio en anabasis' for the first phrase; and 'gradatio en catabasis' for the second phrase. The score also includes figured bass notation for the bass line.

A continuación encontramos el segmento de *heterolepsis* o *parenthesis*, ya estudiado en el *exordio*. Aquí también se trata de un fragmento afectivo en el cual la nota larga de la flauta, iniciada con una *exclamatio* de octava ascendente desemboca en una fuerte disonancia

(*appoggiatura, antiestaechon*, c. 14.1.1). El bajo presenta una *gradatio* en *anabasis* conformada por una *congerie* de tercetas. Las líneas de flauta y bajo producen aquí una fuerte antítesis que, como ya vimos en el *exordio* y en otras piezas<sup>2</sup>, se relaciona con la oposición constitutiva del afecto melancólico. De manera diferente al *exordio*, la frase de *congerie* es ascendente, pero mantiene su estructura rítmica (*paon*), dirigiéndose a puntos de reposo enfatizados por disonancias (*appoggiatura*) en c. 13.3.1 y 14.1.1. La flauta retoma ahora, en *mimesis*, el diseño del bajo en la *heterolepsis*, continuando una *gradatio* en *anabasis* que culmina al final del primer miembro de frase de la tercera frase de la *narratio* (c. 15.1.1). El segmento de *heterolepsis* y el primer miembro de la tercera frase se complementan tanto por medio de la *mimesis* como de la *gradatio* para enfatizar la llegada al punto climático en c. 15.1.1. Comienza ahora la *gradatio* en *catabasis* que completa una nueva estructura *chiasmatica* similar a la configurada por las dos primeras frases de la oración narrativa (ver esquema de *dispositio* ut supra). También se produce una nueva elaboración paronomásica del motivo principal: el salto grande descendente del final del motivo *a''* se suma a las tercetas del motivo *a* (en otra posición métrica) y concluye con la *appoggiatura* o *transitus irregulares* que aparece por primera vez en el motivo descendente del *exordio* (c. 8.1.1). Lo señalamos en el ejemplo como *a'''*. El tercer término de la *gradatio*, en vez de concluir hacia abajo, realiza una *hyperbole* (c. 16.3.1) similar a la que aparece en el *exordio* (c. 8.3.1), con la misma función afectiva. (Ver figura 72)

Figura 72:

Análisis de la *narratio* (cc. 13-17), 1<sup>er</sup> mov., *Adagio ma non tanto*, BWV 1034, J. S. Bach.

The image shows a musical score for the first movement of BWV 1034, J.S. Bach, with detailed annotations. The score is in G major and common time. The annotations include:

- exclamatio ecphonesis**: A circled note at the beginning of the piece.
- heterolepsis, parenthesis**: A bracketed section of the first phrase.
- antitesis**: A bracketed section of the first phrase, with a diagram above it showing a sequence of notes (U, U, U) with rhythmic values (7, 6, 6, 6, 4+).
- frase 3**: A bracketed section of the third phrase.
- appoggiatura, commisura directa, transitus irregularis**: Annotations pointing to specific notes in the third phrase.
- a', a, a''**: Labels for motifs in the third phrase.
- hyperbole**: A label pointing to a note at the end of the third phrase.
- gradatio en anabasis**: A bracketed section of the first phrase.
- gradatio en catabasis**: A bracketed section of the third phrase.

<sup>2</sup> Ver, en especial, el *Grave* de la Sonata metódica en mi menor N° 3 de la primera colección de Telemann y las otras piezas analizadas en el capítulo V (*supra*).

Cuando analizamos el *exordio*, habíamos señalado que es habitual encontrar la figura de *congerie* en las secciones de *confirmatio* y *peroratio* (López Cano, 2011). Dijimos entonces que ambas secciones de la *dispositio* comparten una función conclusiva en la percepción formal y es habitual que la acumulación motivica - denominada liquidación<sup>3</sup> en otros enfoques analíticos- sea comúnmente utilizada con este fin. Aquí también entonces podríamos reconocer una *dispositio* interna de la *narratio* de tipo *principium* (primera frase), *medium* (segunda frase) y *finis* (*heterolepsis* y tercera frase).

Si bien la *narratio* enfatiza la *partitio* en cada miembro de frase, podemos decir que la similitud de estructura entre *exordio* y *narratio*, con la simetría *chiasmatica* y su *dispositio* interna, suman elementos para la recepción de un discurso doliente pero calmo, tal como el que correspondería a la expresión de un personaje noble melancólico.

### **1.2 Argumentatio (c. 17.1.2 / c. 26.1)**

Comienza ahora la sección argumentativa. Notoriamente, las cuatro oraciones que la integran (una para *propositio*, una para *confutatio* y dos para *confirmatio*) poseen una formulación periódica y no evolutiva como en el *exordio* y la *narratio* (ver gráfico de *dispositio*, *supra*). Encontraremos nuevamente la estructura de oración evolutiva recién en la *peroratio*. Ya señalamos que no podemos considerar una formulación simétrica que abarque toda la pieza: la segunda parte es más corta que la primera. Sin embargo es interesante destacar que paradójicamente, en las oraciones que conforman las secciones en donde se produce el agonismo retórico -la confrontación entre opuestos- es donde la sintaxis pareciera ser más estable y equilibrada. Veamos cómo continua el discurso:

La *propositio* (c. 17.1.2 / c. 19.1.2) está conformada por una oración periódica con dos frases, cada una de ellas incluyendo a su vez dos miembros de frase. Cada uno de estos miembros de frase continúa con la estructura rítmica del *pæon*, conjugándose como antecedente y consecuente de cada frase. Este metro otorga unidad a la melodía que por su parte pareciera saltar cambiar de dirección constantemente. El diseño del antecedente pareciera ser una paronomasia del motivo **a'''** de la sección anterior, pero con los elementos integrantes distribuidos en diferente orden: la *hyperbole* se ha desplazado a la tercer corchea del *pæon* y la dirección melódica es opuesta (fundamentalmente descendente en **a'''** y ascendente aquí). Lo llamaremos **a''''**. El consecuente (**a''''''**), a su vez, comienza también con una *transitus*

<sup>3</sup> “Oímos una liquidación porque nos damos cuenta de que se citan insistentemente rasgos de algún motivo antes de dejarlo de lado para pasar a otro tema o concluir la obra” (Aguilar, 2015, p. 108)

*irregularis* y continua con el diseño de **a** para concluir en una *appoggiatura* (9-8), la cual resuelve a través de una *subsumptio*, produciendo una elisión (c. 18.1.1-18.1.2) con el antecedente de la segunda frase. Por su parte, el bajo abandona el *basso passeggiato* y adquiere pregnancia al realizar una *syncopatio* congruente con el esquema del *pæon* de la flauta. Esta *syncopatio* nos recuerda la que se encuentra disimulada enlazando los motivos **a** y **b** del *exordio*. El cambio de registro en el bajo entre el antecedente (agudo) y consecuente (grave) aporta a la percepción de la estructura simétrica del período. La *syncopatio* del bajo agrega una disonancia al segundo elemento del *pæon*, quitándole algo de protagonismo a la disonancia por *appoggiatura* del elemento de reposo del metro. Este esquema se repite en la segunda frase de la *propositio*, por lo que esta sección también se enlaza por medio de la elisión con la *confutatio*. Toda la sección nos lleva de la tonalidad de si menor a la menor. (Ver figura 73)

La estabilidad de la sintaxis de la sección de *propositio* es contradicha por el diseño melódico dislocado que cambia las direcciones constantemente, por la acumulación de distintas figuras de disonancia y por la aceleración del ritmo marcado por las cadencias a diversos grados. Las alusiones a los motivos principales del *exordio* recuerdan que estamos proponiendo un asunto que se relaciona con el tópico principal, pero el diseño melódico, la acumulación de disonancias, la traslación armónica y las constantes preguntas que no terminan de responderse en la estructura periódica cumplen la función de informarnos que estamos en la sección argumentativa.

Figura 73:

Análisis de la *propositio* (cc. 17-19), 1<sup>er</sup> mov., *Adagio ma non tanto*, BWV 1034, J. S. Bach.

The image shows a musical score for the first movement of BWV 1034, J.S. Bach, focusing on the *propositio* section (measures 17-19). The score is in G minor, 3/4 time. The analysis includes several annotations:

- appoggiatura commisura directa transitus irregularis**: Points to the melodic line in measures 17 and 18.
- subsumptio cercar della nota**: Points to the melodic line in measure 19.
- hyperbole**: Points to the melodic line in measure 17.
- elisión**: Points to the melodic line in measure 18.
- syncopatio**: Points to the bass line in measure 17.

The bass line features a 'pæon' rhythm with a syncopated second element. The treble line shows melodic dislocation and hyperbole. The analysis also includes a rhythmic diagram at the top left showing a sequence of 'U' (up) and 'u' (down) strokes.

A continuación encontramos la sección de *confutatio* (c. 19.1.1.1 / c. 21.1.1) en donde se refuta el argumento principal del discurso. Desde el punto de vista sintáctico, está conformada por una oración periódica que puede ser complementaria con la oración de la *propositio*. Podríamos considerar ambas secciones como una gran oración periódica, pues de hecho la simetría lo sugiere y la elisión con el final de la oración anterior lo refuerza. Sin negar esta interpretación, optamos por considerar ambas secciones como dos oraciones diferentes a causa de su diferente función formal y sus componentes motivicos distintos. Analicemos los mecanismos de refutación:

Como decíamos, la *confutatio* está conformada por una oración periódica con dos frases, cada una de las cuales posee dos miembros de frase con la estructura de antecedente/consecuente. Como ya señalamos en el análisis de la *propositio*, la simetría propia de la oración se opone al planteo original evolutivo del *exordio* y la *narratio*.

El contenido afectivo de las tonalidades involucradas, la menor y DO mayor, representa además otra oposición al tópico principal de la melancolía. Las fuentes coinciden en considerar la menor como una tonalidad “seria”, “honorable y calma”, eventualmente también “tierna” (Steblin, 1981). DO mayor, por otra parte, es fundamentalmente alegre y tiene connotaciones militares: recordemos lo que dice Mattheson (1713): “Posee un carácter irrespetuoso [maleducado, grosero] e insolente, pero también es apropiada para el regocijo y otras ocasiones en las que la alegría está [involucrada, representada] en toda su dimensión. [...]. Sirve para estimular a un ejército [...].” En (Steblin, 1981, p. 222). Nada más alejado del discurso melancólico predominante hasta el momento.

El perfil motivico también refuerza la idea de oposición conjugándose con las tonalidades. Observamos que se abandona el diseño basado en el *pæon* y se retoman los motivos de la primera frase del *exordio*. El antecedente de la primera frase de la *confutatio* (c. 19.1.1.1 / c. 20.1.1) aparece elidido con la frase anterior a través de la figura de *subsumptio*: podemos decir que su diseño es una suma del motivo **b'** para la primera parte con el final del motivo **a**. El consecuente es claramente el motivo **b**. Ambos motivos, al igual que en el *exordio* y la *narratio*, están vinculados por medio de una *syncopatio* que resuelve en el compás siguiente. La segunda frase de la oración (c. 20.1.1 / c. 21.1.1) es claramente una transposición de la primera frase del *exordio* a DO mayor. Ambas frases se relacionan también con la primera frase de la *narratio*. Debido a esta especial distribución sintáctica y a la figura de *polyptoton* (repetición de un diseño en otra altura, en este caso una tercera arriba, de la menor a DO mayor) la reaparición del motivo principal en la tonalidad de DO mayor queda destacada como un fuerte contraste.<sup>4</sup> El

---

<sup>4</sup> Debido a la consideración de este segmento de la *confutatio* como una oración en sí misma, no sólo como una frase (ver *supra*) y por el énfasis en presentar los motivos originales en do mayor,

bajo se detiene en una nota larga y un silencio (*aposiopesis*) antes de retomar el *basso passeggiato*. Este comportamiento destaca las dos tonalidades contrastantes, en especial DO mayor ya que la tónica aparece en el registro agudo (c. 20.1). (ver figura 74)

Figura 74:

Análisis de la *confutatio* (cc. 19-21), 1<sup>er</sup> mov., *Adagio ma non tanto*, BWV 1034, J. S. Bach.

Los procedimientos descriptos refutan el tópico principal, sin embargo esta oposición es débil, o al menos breve. Inmediatamente comienza un proceso de confirmación. Consideramos que este hecho se debe a la elección de un discurso en *oratio perpetua* que vuelve una y otra vez sobre el plañir melancólico.

La confirmación comienza claramente en la tonalidad principal de mi menor y recapitula sintaxis, motivos y direcciones, fundamentalmente de la *narratio*. Es interesante observar que la disposición de estos segmentos sintácticos se efectúa de manera retrógrada, es decir, la sucesión es la contraria a la que se presentó en la *narratio*. Ya señalamos la semejanza entre el segmento de *confutatio* (c. 19.1.1.1 / c. 21.1.1) con la primera frase de la *narratio* (c. 9.1.2); ahora cada una de las frases de la confirmación es homóloga a otra de la narración en sentido inverso (ver figura 75).

Es interesante entonces comprobar que no sólo la vuelta a la tonalidad principal o a determinado planteo motivico son responsables de la percepción de la confirmación. El orden inverso de las frases permite concluir la confirmación con el diseño motivico inicial del *exordio* en la voz del bajo, lo cual también enlaza naturalmente con la *heterolepsis* de la *peroratio*, al igual que lo hacía en el *exordio*. Tanto en la *narratio*

---

consideramos más adecuado explicar el c. 20 con la figura de *polyptoton* en lugar de *gradatio* como en la *narratio*.

como en la *confirmatio*, sin embargo, las direcciones de las *gradationes* se conservan; el movimiento siempre sigue el esquema: *catabasis–anabasis–catabasis*.

Figura 75:

Disposición retrógrada de la *confirmatio*, 1<sup>er</sup> mov., *Adagio ma non tanto*, BWV 1034, J. S. Bach.

NARRATIO	CONFIRMATIO	
<p>compases 11 y 12</p> 	<p>compases 24 y 25</p> 	
<p>compases 13 y 14</p> 	<p>compases 22 y 23</p> 	
<p>compases 15 y 16</p> 	<p>compases 21 y 22</p> 	
		orden retrógrado

*Narratio* y *confirmatio* funcionarían entonces como secciones complementarias en la construcción del discurso. De la misma manera que *exordio* y *peroratio*, las dos secciones con preponderancia del movimiento de los afectos.

### 1.3 Peroratio (c. 26.1.2 / c. 30)

Es así que también comprobamos que el segmento de *peroratio* (c. 26.1.2 / c. 30) sigue direcciones inversas a las del *exordio*. Partiendo desde la *heterolepsis*, la sintaxis de ambos segmentos es la misma, una oración evolutiva con una sola frase y tres miembros de frase (ver gráfico de *dispositio*, *supra*). La homogeneidad del material y de los procedimientos también refuerza la percepción del cierre de la forma. La similitud que señalamos al inicio del análisis (ver *supra*) entre cc 11-16 de la *narratio* y cc. 24-29 de la *confirmatio-peroratio* podría inducir a considerar que éstos últimos configuran una única unidad sintáctica al igual que en la sección narrativa. Sin embargo, una mirada más cercana nos lleva a señalar algunos detalles que nos inclinan a escuchar la *peroratio* en c. 26. Analicemos el segmento:



El final de frase en el c. 13 es ambiguo, como señalamos en el análisis de la *narratio* (ver *supra*): parecería concluir con un final suspensivo al igual que la frase 1 (c. 11.1), sin embargo, se evita el *la#'* en c. 13.1.1, el cual hubiera configurado un final de tercera descendente, melódica y armónicamente plausible. En su lugar encontramos un *fa#'* configurando un salto de octava ascendente (*exclamatio*) que introduce la *heterolepsis*. Por lo tanto la expectativa de un final suspensivo de tercera descendente es proyectada hacia adelante por medio un impulso grande con el salto de octava. Bach privilegia la continuidad. Por el contrario, en c. 26.1, el final es inequívoco: se escucha la desinencia femenina de tercera descendente a nivel de semicorcheas (*fa''#-re''#*) y que alcanza la fundamental de la dominante (*si'*) a nivel de corcheas. Esta claridad en la desinencia de la frase está reforzada por un silencio de corchea (c. 26.2.1). Por estos motivos, consideramos que se escucha ahora la función de *peroratio in affectibus* en c. 26 y nos inclinamos a privilegiar la separación sintáctica (destacando la función formal retórica) como indica el gráfico (ver *supra*) en lugar de considerar al segmento como una sola oración (como hicimos en la *narratio*), la cual, por otra parte, también está presente. Creemos que esta ambigüedad se origina en la búsqueda de la *oratio perpetua*, a través de la homogeneidad de materiales y procedimientos.

Continuemos el análisis. Se retoma el pie de *pæon* y los motivos en terceras (en la *heterolepsis* en el bajo y luego en la flauta) pero aquí las terceras son ascendentes e integran un *gradatio* en *anabasis* cuyo punto climático y de inflexión se encuentra en c. 28.1.2 con un *do'''* que invierte el movimiento, tanto de la tercera como de la frase, ahora una *gradatio* en *catabasis*. Previamente encontramos dos *hypoboles* (c. 27.3.1 y 28.1.1) que agregan un gesto afectivo a la *anabasis*. Desde aquí en adelante, el proceso es casi textual, con sólo dos diferencias: el bajo es levemente distinto y ya no replica en *noema* el motivo del *pæon*. Además, en c. 28.4.1.1 aparece un *fa''* natural en lugar del *fa''#* propio de la tonalidad, produciendo un giro afectivo propio del uso del semitono descendente que se dirige hacia la nota *mi''* subsiguiente a través de una *subsumptio*. Podríamos afirmar que la *heterolepsis* más la frase en *anabasis* de la flauta corresponderían a la función de *peroratio in affectibus*, mientras que a la recapitulación (casi) textual de la última frase del *exordio* le correspondería el papel de *peroratio in rebus*. (ver figura 76)

Figura 76:

Comparación *exordio-peroratio*, 1<sup>er</sup> mov., *Adagio ma non tanto*, BWV 1034, J. S. Bach.

(página siguiente)

EXORDIO (Heterolepsis v 3<sup>ra</sup> frase)

*heterolepsis*

*gradatio en catbasis*

PERORATIO

*gradatio en anabasis*

*gradatio en catbasis*

***peroratio in affectibus***

***peroratio in rebus***

## 2. Segundo movimiento: *Allegro*

El presente *Allegro* explora el perfil saturnino y maníaco del afecto melancólico. Ya mencionamos el contraste entre el perfil terreno-depresivo y el saturnino-exaltado que se distribuyen entre movimientos sucesivos de piezas en mi menor (ver cap. V): los preludios en mi menor de *l'Art de Préluder* de Hotteterre; la Sonata III de Blavet, cuyo segundo movimiento es una *Allemande (andante)*; el *Largo (Allemande)* de la Fantasía VIII de Telemann en relación con el *Spiritoso* que le sigue y el *Grave* de la Sonata Metódica también de Telemann en relación con el *Vivace* subsiguiente. Pero el recurso se repite en otras piezas en mi menor del repertorio. Podríamos citar aquí algunas, sólo como ejemplo. La *Cinquième Suite* del Op. 1 de Pierre Philidor presenta esta misma antítesis entre su primer movimiento (*Prélude: Tres Lentement*) y el segundo (*Allemande*). También lo encontramos en las Sonatas en mi menor que Jean-Marie Leclair indica como aptas para la flauta: entre el primer movimiento *Dolce: Andante* y el segundo *Allemanda: Allegro ma non troppo* de la Sonata II del *Second Livre de Sonates*. También, en esta misma colección, en su Sonata I, encontramos el contraste estudiado entre el primer movimiento *Adagio*<sup>5</sup> y el segundo *Allegro ma poco (Corrente)*.

En el caso del segundo movimiento de la Sonata BWV 1034, Bach utiliza en su *inventio* con esta finalidad, una alusión al género de *Allegro de Concerto* solista italiano. Esto puede apreciarse en la *dispositio* del movimiento en la cual se reconocen secciones con el papel de *ritornelli* y otras funcionando como *solo*. La energía y virtuosismo característicos del *Allegro de Concerto* y su alusión al violín como instrumento paradigmático del género se aprecian en los motivos enérgicos y en la sucesión de semicorcheas tanto por grado como típicamente arpegiadas. Veamos su *dispositio* (figura 77) y procedamos a su análisis:

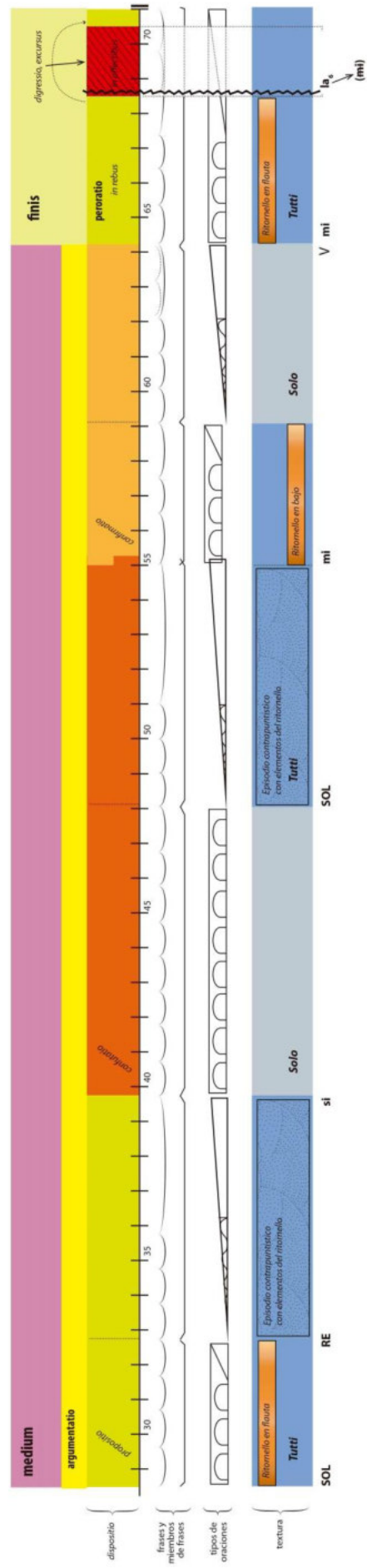
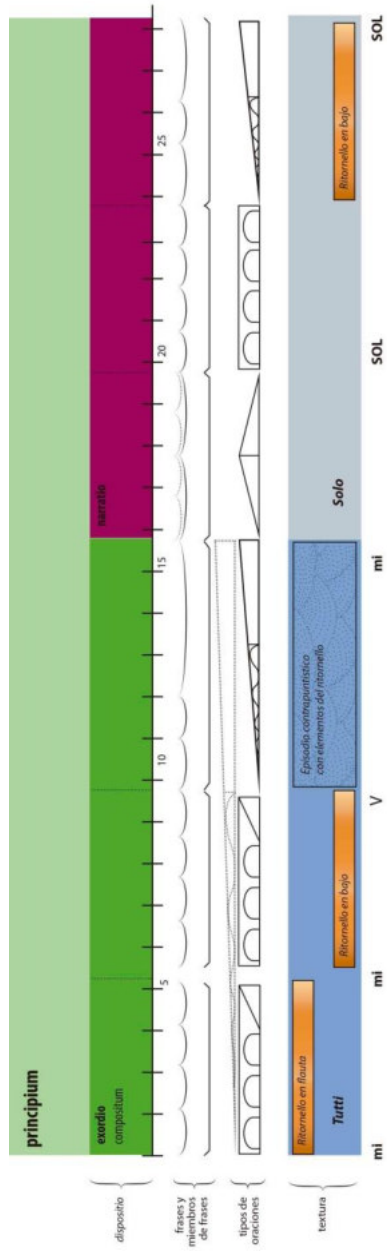
### Figura 77:

*Dispositio*, 2<sup>do</sup> mov., *Allegro*, BWV 1034, J. S. Bach.

(página siguiente)

---

<sup>5</sup> Este movimiento presenta además un notable caso de antítesis melancólica entre el bajo ostinato con ritmos puntillados y catabasis cromática y la voz superior con una melodía extendida en notas largas.



## 2.1 Exordio (c. 1 / c. 15.3):

El *exordio* está integrado por tres oraciones; dos de ellas secuenciales y la tercera evolutiva. El todo podría concebirse también como una gran oración evolutiva, pero consideramos que el cierre de cada segmento autoriza a pensar en oraciones individuales. Cada una de ellas está separada por silencios en alguna de las voces que cumplen la función de signos de puntuación.

Primera oración del *exordio* (c.1 / c. 4.1): Presenta el diseño motívico que será reconocible a través de todo el movimiento como *ritornello*. El bajo, especialmente notado con articulación (corchea más silencio de corchea en lugar de la negra correspondiente al ritmo armónico) sugiere la masa orquestal. Un posible *canevas* de la frase aclara las posibles voces orquestales (ver ejemplo 111):

Ejemplo 111: *canevas* del *exordio* (c. 1-5), *Allegro*, BWV 1034, J. S. Bach.

Flauta

Bajo

*faux bourdon*  
*catachresis*  
*simul procedentia*

Son destacables los descensos en *faux bourdon*. La figura de *catachresis* (otra denominación de este recurso) aparece muchas veces relacionada con la expresión del afecto melancólico, en especial, aunque no es este el caso, en combinación con la cadencia frigida (ver cap. V *supra*). Podemos reconocer en la primera frase, luego de la figura circular con metro anapéstico, el habitual motivo de los tres “golpes de martillo” que, según Bukofzer (1939), caracteriza los inicios de los *concerti* post venecianos.

### Figura 78:

Análisis del *exordio* (cc. 1-5), 2<sup>do</sup> mov., *Allegro*, BWV 1034, J. S. Bach.

(página siguiente)

Flauta

Bajo

"golpes de martillo"

final "femenino"

anapæstus

commisura

nexus (elisión)

faux bourdon, catachresis

gradatio in catabasis

Los "tres golpes de martillos" están señalados también con el metro anapéstico en aumentación. También queda en evidencia de la misma manera la *catachresis*. Se construye así una *gradatio* en *catabasis* que, junto con los otros elementos señalados, remite al carácter del personaje melancólico exaltado. La frase concluye con un final suspensivo de tercera descendente con su habitual *commisura* entre las notas principales. La figura enlaza por elisión con una escala ascendente que funciona como *nexus* con la segunda frase del *exordio*.

Segunda oración del exordio (c.4.3-4.4 / c. 9.3): en esta oración se trocan las voces y el bajo reproduce el *ritornello* textualmente, pero en la dominante (*polyptoton, synonyma*). La estructura no cambia fundamentalmente con el trocado, manteniéndose la sonoridad de la *catachresis*. (ver ejemplo 112)

Ejemplo 112: canevas del exordio (cc. 5.4-9), *Allegro*, BWV 1034, J. S. Bach.

Flauta

Bajo

faux bourdon  
catachresis  
simul procedentia

La flauta realiza una suerte de contrasujeto. El nexo anterior desemboca en un final "femenino" de tercera descendente (c. 5.3) el cual puede escucharse también como una elisión con una *exclamatio* de octava. Es interesante destacar, para la *actio*, estas dos posibilidades ya que la ejecución debería mantener esta polisemia y no inclinarse por alguna de las dos (por ejemplo, respirando entre *si'* y *si''*). El nuevo motivo involucra una *syncopatio* que finaliza en una bordadura sobre la nota de resolución de la disonancia. Si bien la bordadura resuelve la

tensión de la disonancia de la *syncopatio*, por lo que funciona como desinencia, es a la vez anacrusa de la semicorchea inicial del siguiente grupo (*messanza*), la cual es además una *hyperbole*. Se produce entonces otra elisión que replica la ambigüedad sintáctica. Como se trata de una *gradatio* en *catabasis*, todo el esquema se repite dos veces más. Por otra parte, las notas de las hipérboles pueden escucharse también como una suerte de canon (*mimesis*) de los “tres golpes de martillo” del ritornello del bajo, considerando la nota el bajo como el tercer “golpe”, continuando la dirección melódica (*hyperbaton*). El diseño gana en complejidad no sólo contrapuntísticamente sino también en contenido afectivo, ya que la *syncopatio* le agrega un gesto plañidero y las elisiones, ambigüedad. Todos ellos, rasgos melancólicos.

Figura 79:

Análisis del *exordio* (cc. 5.4-9), 2<sup>do</sup> mov., *Allegro*, BWV 1034, J. S. Bach.

Tercera oración del *exordio* (c. 9.4.2 / c. 15.3): la última oración del *exordio*, de tipo evolutivo, elabora y potencia los elementos analizados hasta el momento. La exaltación melancólica va creciendo, en una constante *auxesis* hasta un punto culminante previo a la cadencia a mi menor. Este tipo de comportamiento ya lo encontramos en el primer movimiento y en los exordios melancólicos analizados en el cap. V (*supra*). La primera frase comienza luego del nexo del bajo directamente con una *syncopatio* cuya resolución se transforma en una disonancia que resuelve recién en la nota *si'* con bordadura en c. 10.3, percibiéndose una acumulación de disonancias (*pleonasmus*) hasta su resolución. Este proceso destaca entonces tres notas descendentes *re'' - do'' - si'* (c. 9.4 / c. 10.3), las cuales podrían aludir, en otro contexto, a los “tres golpes de martillo” anapésticos prevalectes en las frases anteriores (voz de “segundo violín”). Además, se puede escuchar una *mimesis* de esta melodía en otra voz más aguda (voz de “primer violín”): *la'' - sol'' - fa#''* (c. 10.2 / c. 11.1). La voz del “segundo violín”, continúa con una nueva *mimesis* del motivo: *si' - la' - sol'* (c. 10.4 / c. 11.3) que enlaza las dos primeras frases de la oración. Inmediatamente, comenzando con una elisión (c. 11.2 y 11.3), se puede escuchar una nueva versión de la melodía *la' - sol' - fa#'* (c. 11.2 / c. 12.1), que

enlaza con la frase final de la oración. Esta estructura contrapuntística se ve con mayor claridad en el *canevas* de estas dos frases, en el cual hemos omitido las *syncopationes*. (ver ejemplo 113)

Ejemplo 113: *canevas* del *exordio* (cc. 9.4-15), *Allegro*, BWV 1034, J. S. Bach.

El bajo de estas dos primeras frases presenta un *basso passeggiato* con *paronomasias* del motivo anapéstico del *ritornello*. Hay dos detenciones en *abruptio* (c. 10.3.1 y c. 11.3.1) que señalan notas ausentes, destacándolas de esta manera por omisión (*ellipsis*, *synecdoche*). La tercera frase de la oración presenta una textura más densa a cuatro voces, aludiendo a un *tutti* orquestal con fragmentos en *noema*, sugeridos por la polifonía oblicua. La voz superior repite tres veces (*anaphora*) el *anapestus* de los “golpes de martillo” en *diminutio*, primero en un pedal agudo de *mi*’, para luego repetirlo dos veces más acumulando aún más tensión en *anabasis* (*auxesis*) hasta desembocar por medio de una *exclamatio/ecphonesis* de sexta ascendente en el *si*’ (c. 14.4) como nota culminante justo antes de la cadencia a *mi* menor y aludiendo al pasaje similar en c. 5.3 / 5.4. El bajo y las voces intermedias proceden en *catabasis* en la primera parte de la frase, culminando también en una *exclamatio* de quinta ascendente, conectando con la cadencia final a través de una *mimesis* del motivo descendente de la voz superior. Notemos que este motivo es una versión melódica ornamentada del final suspensivo de tercera descendente analizado previamente (c. 5.3):

La tercera frase entonces pareciera resumir y elaborar los motivos y recursos que expusieran las dos primeras. (ver figura 80)

La configuración del *exordio compositum* en tres oraciones, con un grado cada vez mayor de elaboración, podría considerarse, como señalamos previamente, como una gran oración evolutiva. Sin embargo, preferimos pensar estos segmentos como oraciones discretas debido a las peculiaridades de cada uno de ellos. Tonalmente, luego de un final en dominante de la segunda oración, la tercera y última oración cierra en *mi*



menor. Este hecho le da unidad y coherencia al segmento que claramente finaliza con una cadencia perfecta y un silencio que lo separa de la siguiente sección. El *exordio* entonces se nos ofrece como un elaborado *tutti* orquestal cuyas oraciones podrían cumplir las funciones de *principium-medium-finis*: la primera oración expone el tópico y llama la atención del oyente, la segunda lo elabora y la tercera, elabora y recupera los elementos principales del asunto.

Figura 80:

Análisis del *exordio* (cc. 9.4-15), 2<sup>do</sup> mov., *Allegro*, BWV 1034, J. S. Bach. 532

The image shows a musical score for Flauta (Flute) and Bajo (Bassoon) from the second movement of the Notebook for Anna Bach, BWV 1034. The score is annotated with various rhetorical and musical terms. The flute part is divided into three phrases: 'frase 1', 'frase 2', and 'frase 3'. 'frase 1' includes 'mimesis' and 'golpes de martillo'. 'frase 2' is marked as 'elisión'. 'frase 3' includes '(noema)', 'anabasis', and 'exclamatio'. The bassoon part is annotated with 'nexus', 'anapaestus', 'anapaestus', 'anapaestus', 'catabasis', and 'mimesis'. Other annotations include 'pleonasmus', 'syncopatio', 'anaphora de anapaestus en diminutio, auxesis', and 'abruptio, ellipsis/sinecdoche'. The score also includes fingering numbers and dynamic markings.

## 2.2 Narratio (c. 15.4 / c. 28.1):

La *narratio* nos presenta un cambio radical de textura. Se trata claramente de un “solo” virtuoso a cargo de la flauta, acompañada por el bajo continuo. De acuerdo con las reglas del género concierto, al “solo” le compete pasar a otras tonalidades antes de la reaparición del *ritornello*. La *narratio* está dividida (*partitio*) en tres oraciones, la primera periódica, la segunda secuencial y la tercera, con el *ritornello* en el bajo, de tipo evolutivo<sup>6</sup>. La primera oración nos conduce a la dominante de mi menor y la segunda nos traslada a SOL mayor, tonalidad en la que concluye la sección. La flauta despliega acordes a la manera del violín en el género del *concerto* italiano. Sabemos que los flautistas contemporáneos utilizaban esta “nueva” manera de tratar al instrumento como rasgo de virtuosismo. En Francia, encontramos conciertos y sonatas de los principales compositores flautistas como Blavet, Naudot y Braun que emplean con profusión el

<sup>6</sup> En el *exordio*, cuando encontramos el *ritornello* en el bajo, habíamos catalogado aquella oración como secuencial, sin embargo, aquí el material motívico de la flauta tiende a adoptar la configuración evolutiva: dos frases insistentes y una tercera que elabora y cierra el segmento.

recurso. En tratados instrumentales como el de Michel Corrette (1773)<sup>7</sup> y Charles Delusse (1761) se dan también instrucciones para tocar los arpeggios y/o leerlos de escrituras abreviadas. Corrette informa:

Capítulo XV. Los acordes en serie que se pueden hacer en la flauta y la manera de tocar los tonos graves de las sonatas de violín en este instrumento.

Aunque no se puedan hacer acordes con la flauta, no obstante se los puede hacer escuchar tocando las notas de un acorde unas después de las otras. Esto es muy útil cuando se quiere tocar Sonatas y Conciertos de violín en donde se encuentran a menudo arpeggios [...] (p. 50, ver figura 81)

Figura 81:

Facsímil del método de M. Corrette (p. 50).



Analicemos cada una de las oraciones:

Primera oración de la narratio (c.15.4 / c. 19.3): Bach organiza una textura peculiar con el arpegiado. Las dos primeras semicorcheas del *anapaestus* del inicio de la pieza (una octava abajo) configuran una anacrusa que antecede al arpeggio ubicado en tiempo fuerte. El *anapaestus* se transforma luego en una anacrusa de tres semicorcheas en el resto de la oración. El bajo, por su parte mantiene un pedal de *mi*, pero evita el primer tiempo (*ellipsis, synecdoche*) destacando así la posición métrica fuerte del arpeggio de la flauta. La estructura métrica del bajo (*amphibrachys: U – U*) permite destacar la segunda corchea que procede en *anabasis*. La oración concluye con una rápida *anabasis* escalar de la flauta que desemboca en un final enérgico suspensivo en dominante (*interrogatio*) con la figura de *subsumptio/cercare della nota* (c. 19.3). Si bien la estructura de la oración es simétrica, el resultado textural es de un gran nerviosismo que condice con el afecto narrativo de un personaje melancólico exaltado y a la vez maníaco. (Ver figura 82)

<sup>7</sup> La primera edición del método de Corrette es de 1740.

Figura 82:

Análisis de la *narratio* (cc. 15-19), 2<sup>do</sup> mov., *Allegro*, BWV 1034, J. S. Bach.

Segunda oración de la *narratio* (c. 19.4 / c. 24.2.1.1 en la flauta y c. 24.1 en el bajo): esta oración aclara la *partitio* narrativa al proceder cada miembro de la secuencia en *polyptoton*, es decir, imitándose a diferentes alturas lo que permite la traslación tonal. El bajo mantiene el metro *amphibrachys* pero ahora con motivos acórdicos descendentes. El último miembro de la progresión está imbricado con la siguiente oración a través del bajo que comienza con el *ritornello*. El efecto es de gran agitación ya que todos los arpeggios son de dominante, hasta alcanzar SOL mayor al final de la frase. (ver figura 83)

Figura 83:

Análisis de la *narratio* (cc. 19-24), 2<sup>do</sup> mov., *Allegro*, BWV 1034, J. S. Bach.

Tercera oración de la *narratio* (c. 24.2.1.2 en la flauta y 24.1.2 en el bajo / c. 28.1): El bajo expone el *ritornello* en SOL mayor mientras que la flauta continúa con los arpeggios (*messanze*) precedidos por anacrusas de tres semicorcheas en las dos primeras frases, las que concluyen con finales suspensivos enérgicos con saltos mayores a la tercera (el primero de cuarta ascendente y el segundo de quinta descendente). La frase que cierra la oración, luego de prolongar un supuesto final suspensivo (c. 27.1), remata con el motivo anapéstico y el final suspensivo de manera similar al *exordio*, pero en SOL mayor. El bajo enlaza con la argumentación a través de un *nexus*, similar al que encontramos entre la primera y segunda

oración del *exordio*. Este recurso, más el hecho de la aparición del *ritornello* en el bajo nos aseguran la continuidad del discurso con la siguiente sección de argumentación y prepara al oyente para la función formal de *propositio*, la cual, en este caso, alude a un nuevo *tutti* orquestal. (Ver figura 84)

Figura 84:

Análisis de la *narratio* (cc. 24-28), 2<sup>do</sup> mov., *Allegro*, BWV 1034, J. S. Bach.

### 2.3 *Propositio* (c. 28.3 / c. 39.3):

Comienza ahora la sección de la argumentación. Como señalamos, ya ha sido preparada por el *ritornello* en el bajo del solo de la *narratio* y por el enlace escalar también del bajo.

Primera oración de la *propositio* (c. 28.3 / c. 32.3): de configuración secuencial. La flauta expone el motivo completo del *ritornello* pero en RE mayor. A diferencia del *exordio*, el bajo acompaña con *messanze* similares a las del solo y con *basso passeggiato*. Es evidente que se propone el tópic principal. Sin embargo, a la vez el oyente percibe diferencias con el *exordio*. Por un lado el afecto de la tonalidad no corresponde y por otra parte, con la elaboración del bajo, se anuncia el inicio de la sección argumentativa. Luego de la cadencia perfecta a RE mayor con la que finaliza la oración, el bajo procede nuevamente enlazando con la oración siguiente (*nexus*). (Ver figura 85)

Figura 85:

Análisis de la *propositio* (cc. 28-32), 2<sup>do</sup> mov., *Allegro*, BWV 1034, J. S. Bach.

Segunda oración de la *propositio* (c. 32.4 / c. 39.3): esta oración, de configuración evolutiva, es similar tanto motívica (con pequeñas variantes paronomásticas) como sintácticamente a la última oración del *exordio* (ver análisis *supra*). Se llega a un punto culminante en el *fa#'''* (c. 38.4), una nota sumamente aguda en el registro del traveso y la más aguda de todo el movimiento. Recordemos que en el primer movimiento habíamos alcanzado un *sol'''*. Es evidente que Bach piensa en una obra de envergadura virtuosa para el instrumento. (ver figura 86)

Figura 86:

Análisis de la *propositio* (cc. 32-39), 2<sup>do</sup> mov., *Allegro*, BWV 1034, J. S. Bach.

La *propositio* concluye con un final suspensivo de octava descendente, un gesto amplio y exaltado, en la tonalidad de si menor. El bajo enlaza con la sección siguiente por medio de un *nexus* en *catabasis*, a diferencia de los enlaces anteriores que eran todos ascendentes. Concluye también la sección de “*tutti*”.

#### 2.4 *Confutatio* (c. 39.4 / c. 55.1):

La sección de refutación comienza con una oración secuencial que combina las *messanze* del solo de las dos primeras oraciones de la *narratio*, como *paronomasia* ya que invierte la dirección melódica de los motivos. En este caso el *polyptoton* se realiza cada dos compases. La secuencia es muy larga, lo cual es muy exigente para el instrumentista pues no hay silencios para respirar. Pareciera que no encontramos contraste con el afecto principal. El discurso sigue agitado. Sin embargo la longitud de la oración es uno de los aspectos de la refutación. El *polyptoton* nos hace transitar por distintas tonalidades en forma circular, sin definición, hasta llevarnos nuevamente a SOL mayor. Por lo tanto, otro aspecto importante de la refutación radica en que el segmento solo circula entre la tonalidad de si menor y la de SOL mayor.

La segunda oración de la *confutatio* es evolutiva. Representa un nuevo “*tutti*” orquestal. Es similar a la tercera oración del *exordio* (ver *supra*) de la cual elabora los motivos principales. Por ejemplo la insistencia sobre el motivo anapéstico en un pedal agudo, se elabora convirtiendo el pedal en anacrusas de tres semicorcheas a notas más agudas en *anabasis* que despliegan un

acorde disonante (cc. 51 a 53) que podrían remitir a los tres golpes de martillo, pero ahora con dirección ascendente. La oración (y la sección) finaliza con una cadencia perfecta a mi menor con los motivos principales del *ritornello* (c. 54). Por lo dicho, vemos que el criterio fuerte de refutación, además de la ubicación tonal, se basa en la elaboración paronomástica de los motivos presentes desde el inicio. (ver figura 86)

Figura 87:

Análisis de la *propositio* (cc. 39-55), 2<sup>do</sup> mov., *Allegro*, BWV 1034, J. S. Bach.

The image displays a musical score for the second movement of BWV 1034 by J.S. Bach, analyzed in terms of rhetorical and musical structure. The score is presented in two systems, each with a Flauta (Flute) part in the upper staff and a Bajo (Bass) part in the lower staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4.

**First System (Measures 39-53):**

- Primera oración:** A bracket spans the first five measures of the flute part.
- messanze (paronomasia de narratio):** Arrows point to specific notes in the flute part.
- polyptoton:** Brackets above the flute part indicate word repetition: 'si' (measure 40), 'mi' (measure 42), and 'V de la' (measure 44).
- nexus:** A dotted circle highlights the first measure of the bass line.
- Other labels:** 'V de mi' (measure 41), 'mi' (measure 43), and 'V de la' (measure 45) are labeled below the bass line.

**Second System (Measures 54-55):**

- polyptoton:** Brackets above the flute part indicate word repetition: 'la' (measure 54), 'RE' (measure 55), and 'V de SOL' (measure 56).
- Segunda oración:** A bracket spans the first measure of the flute part.
- Tutti (similar a 3ª oración del exordio):** A note below the flute part.
- SOL:** A label below the flute part.
- anabasis (paronomasia de "golpes de martillo"):** Arrows point to notes in the flute part.
- anacrusas (paronomasia de motivo anapéstico):** Arrows point to notes in the bass line.
- motivos del ritornello:** A bracket above the flute part.
- mi:** A label below the flute part.

## 2.5 *Confirmatio* (c. 55.2 [c. 55.1.2 en el bajo]/ c. 64.1):

La confirmación está compuesta por dos oraciones, la primera secuencial y la segunda evolutiva. Si bien la alusión al “tutti” orquestal continúa en la primera oración, se escucha claramente la función confirmativa con el *ritornello* que aparece en el bajo en su versión original en mi menor. Por otra parte, esta primera oración es similar motivica y sintácticamente a la segunda oración del *exordio*, no solo en el *ritornello* del bajo sino también en el “contrasujeto” de la flauta. Es interesante comprobar aquí una vez más que luego de la sección de *confutatio*, Bach pareciera disponer los mismos elementos nuevamente en sentido retrógrado: en el *exordio* el *ritornello* aparece primero en la voz de la flauta y luego en el bajo, aquí es a la inversa, reapareciendo en la flauta recién en la *peroratio*. Aquí, sin embargo, encontramos intercalada un “solo” representado por la segunda oración de la *confirmatio*. Esta oración retoma la prosodia de *messanze* y el bajo con los silencios en los tiempos fuertes de los solos anteriores y el pie *amphibrachys*. Concluye con una cadencia a la dominante (*interrogatio*) que remata en un final suspensivo de tercera descendente. El bajo enlaza con la sección siguiente. (Ver figura 88)

Figura 88:

Análisis de la *confirmatio* (cc. 55-64), 2<sup>do</sup> mov., *Allegro*, BWV 1034, J. S. Bach.

The image displays a musical score for the *Confirmatio* section of the second movement of J.S. Bach's BWV 1034. It consists of two staves: Flauta (Flute) and Bajo (Bass). The score is annotated with various rhetorical and musical terms:

- Primera oración** (First oration): Marked *Tutti* and noted as "(similar a 2<sup>da</sup> oración del exordio)".
- ritornello**: A section in the bass line.
- mi**: A note in the bass line.
- Segunda oración** (Second oration): Marked *Solo*.
- messanze (paronomasia de narratio)**: Annotations pointing to specific notes in the flute part.
- interrogatio**: A circled section at the end of the flute part.
- nexus**: A circled section at the end of the bass line.
- amphibrachys**: Annotations pointing to rhythmic patterns in the bass line.
- ellipsis/synecdoche**: Annotations pointing to rhythmic patterns in the bass line.

## 2.6 *Peroratio* (c. 64.2 / c. 69):

Como señalamos previamente, se recapitula textualmente ahora la primera oración del *exordio* (“tutti”), constituyendo entonces claramente una *peroratio in rebus*.

Antes de concluir la oración encontramos una *ellipsis* (c. 68.3) que introduce una *digressio*. Se escucha allí un acorde de la menor en primera inversión en lugar del anunciado mi menor. Si omitiéramos la *digressio*, el discurso podría continuar en el último compás del

movimiento. La *digressio* representa un arrebató afectivo de carácter cadencial (¿el último “solo” quizás?): la flauta despliega los acordes (el segundo especialmente disonante) en un amplio registro, sobre tres notas del bajo en *anabasis* que recuerdan los tres “golpes de martillo” orquestales acompañantes. La *digressio* culmina en una *abruptio* en dominante (*interrogatio*), antes de la cadencia final. Ésta última también es especialmente enérgica a causa de los saltos que provoca la polifonía oblicua para cadenciar en el registro grave con cadencia de tenor y en el agudo aludiendo a la cadencia de soprano. La *digressio* entonces cumple la función de *peroratio in affectibus*. (Ver figura 89)

Figura 89:

Análisis de la *peroratio* (cc. 64-69), 2<sup>do</sup> mov., *Allegro*, BWV 1034, J. S. Bach.

The image shows a musical score for Flute and Bassoon from the second movement of BWV 1034. The score is annotated with various musical terms and symbols. The Flute part is in the upper staff, and the Bassoon part is in the lower staff. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score is divided into two sections: 'Tutti (idéntico al exordio)' and 'Solo (cadencia)'. The 'Solo' section is further divided into 'anabasis', 'ellipsis', 'interrogatio', and 'abruptio'. The 'anabasis' section is marked with 'golpes de martillo (orquesta)'. The 'interrogatio' section is marked with 'nexus' and 'mi'. The 'abruptio' section is marked with 'la<sub>6</sub> (mi)' and 'mi'. The score ends with a cadence.

### 3. Tercer movimiento: *Andante*

El tercer movimiento de la Sonata BWV 1034 constituye un contraste considerable con respecto a los movimientos hasta aquí analizados. Si pensamos en la disposición total de la Sonata, el *Andante* representa la oposición refutatoria del tópic principal. Los elementos de la *inventio* que podemos enumerar son contrarios, o tienden a oponerse, al tópic prevaleciente de la melancolía. En primer lugar la tonalidad es SOL mayor. Ya nos referimos repetidas veces a las características afectivas atribuidas a esta tonalidad (ver análisis de las piezas en sol mayor de Hotteterre, Blavet, Locatelli y Telemann, *supra*). Rescatamos de las fuentes los calificativos de “ternura”, “alegría si bien dulce” o “idílica”. Cuando analizamos la Sonata VI de la primera colección de Sonatas Metódicas de Telemann hicimos mención de la similitud de su material motívico con otra famosa pieza del repertorio para flauta: la Sonata en trío para flauta violín y bajo continuo BWV 1038 de Johann Sebastian Bach (atribuida). El afecto de ambas piezas se acerca notablemente al afecto del presente *Andante*. Siguiendo con la enumeración de los aspectos de la *inventio* que aportan a la refutación de la melancolía,



encontramos que Bach elige aludir a una danza del tipo *Ciacona/Passacaglia*, con un bajo ostinato en la mayor parte del movimiento.

Rousseau (1768) en la entrada *Chaconne* de su *Dictionnaire de musique* nos ofrece la siguiente definición:

Tipo de pieza musical hecha para la danza, cuyo compás es bien acentuado y su movimiento moderado [...] Son, por lo general, melodías que se denomina cuplés, compuestas y variadas de diversas maneras; sobre un bajo ostinato, de cuatro en cuatro compases, [...]

La belleza de la *Chaconne* consiste en encontrar melodías que marquen bien el movimiento, y como a menudo es muy larga, en variar de tal manera los cuplés que contrasten bien entre ellos y que despierten sin cesar la atención del oyente. Para ello, se pasa y se vuelve a pasar del mayor al menor todas las veces que se quiera, sin dejar, sin embargo, la tonalidad principal, y del grave a lo alegre, o de lo tierno a lo vivo, sin acelerar ni ralentizar nunca el compás.

La *Chaconne* nació en Italia, y estaba en otras épocas muy en uso, al igual que en España [...]<sup>8</sup> (p. 77)

La definición de Rousseau hace referencia especialmente a las *Chaconnes* muy en uso en la ópera francesa de la época. Es relevante el hecho de que el bajo se repite de a cuatro compases y también los diferentes afectos abordados.

De la variada tipología que puede asumir la *Chaconne*, queremos hacer aquí referencia a la especie mayor, en general más vivaz y no patética, muy expandida en el siglo XVII en Italia como bajo ostinato. Su afecto liviano se puede apreciar por ejemplo en el madrigal para dos tenores y bajo continuo *Zefiro torna e di soavi accenti*, de los *Scherzi musicali* de Claudio Monteverdi SV 251, ICM 102, con textos de Ottavio Rinuccini (1632), cuyo bajo reproducimos a continuación (ver ejemplo 114):

Ejemplo 114: Bajo de *Zefiro torna*, de *Scherzi musicali* (1632), C. Monteverdi

---

<sup>8</sup> *Sorte de Pièce de musique faite pour la danse, dont la mesure est bien marquée & le mouvement modéré [...] Ce sont, pour l'ordinaire, des chants qu'on appelle couplets, composés & variés en diverses manières; sur une basse-contrainte, de quatre en quatre mesures, [...]*

*La beauté de la Chaconne consiste à trouver des chants qui marquent bien le mouvement, & comme elle est souvent fort longue, à varier tellement les couplets qu'ils contrastent bien ensemble; & qu'ils réveillent sans cesse l'attention de l'auditeur. Pour cela, on passe & repasse à volonté du majeur au mineur, sans quitter pourtant beaucoup le ton principal, & du grave au gai, ou du tendre au vif, sans presser ni ralentir jamais la mesure.*

*La Chaconne est née en Italie, & elle y étoit autrefois fort en usage, de même qu'en Espagne [...]*



Es improbable que Bach haya conocido este ejemplo, aunque sabemos que había estudiado obras de Frescobaldi<sup>9</sup> y otros compositores italianos. Veamos algunos ejemplos más cercanos a Bach de *Ciacone* en la tonalidad de SOL mayor:

Ejemplo 115: Arcangelo Corelli, Sonata Op. 2 N° 12 (“*Ciacona*”, frag.), IAC 57, 1685.

32.

*Sonata* XII

*Ciacona Largo.*

*Allegro*

<sup>9</sup> La nutrida biblioteca de la *Michaelisschule* en Lüneburg, a la que Bach asistió, poseía música de Frescobaldi y de otros compositores italianos (Wolff, 2000, p. 58). Por otra parte, C. P. E. Bach en carta a Forkel asegura que su padre estudió a Frescobaldi, entre otros compositores (*ibidem*, p. 93). También existió una copia autógrafa de Bach (1714) de las *Fiori Musicali* de Frescobaldi, hoy perdida (*ibidem*, pp. 127/137)

Ejemplo 116: Georg Muffat, *Ciacona* (frag.), *Apparatus Musico-Organisticus*, IGM 17, 1690.

54

*Ciacona*  
Auth: Geor. Muffat.

Ejemplo 117: Georg Friederic Handel, *Chaconne* (con 21 variaciones, frag.), Suite de piezas, IGH 97 (1733), *Obras completas*. Tomo 2 (pp.133-38) F. Chrysander, Deutsche Händelgesellschaft, 1858.

Nº 2.

Chaconne.

Var. 1.

Especialmente en los fragmentos de Corelli y Muffat podemos apreciar el tipo de bajo *Ciacona* vivaz en SOL mayor, similar al ejemplo de Monteverdi. También se observa el patrón de los cuatro compases, que mantiene la unidad rítmico-armónica, si bien la melodía del bajo no necesariamente se repite textualmente. En el fragmento de Handel podemos observar una prolongación del patrón del bajo al doble (ocho

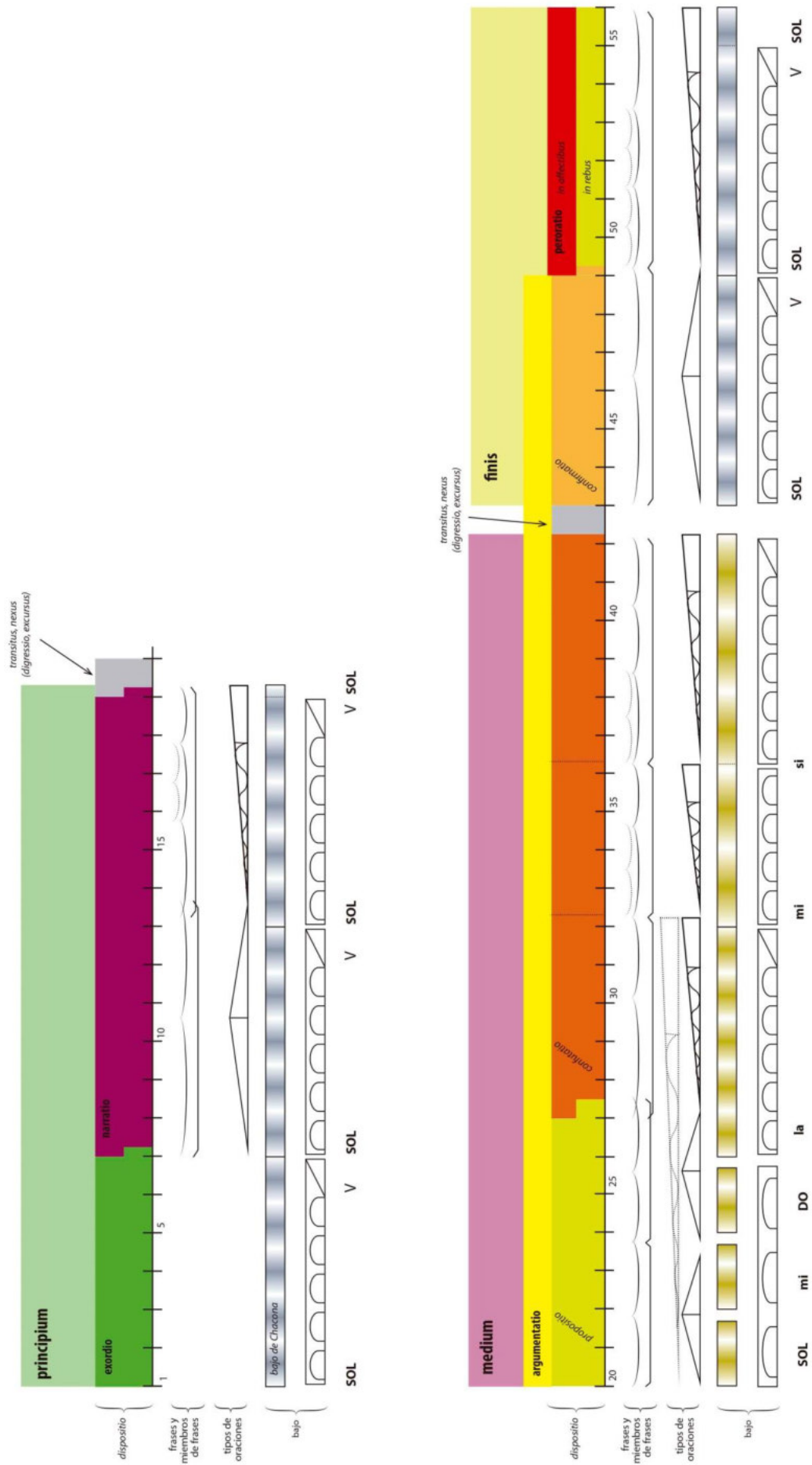
compases) y en la primera variación, un desarrollo en corcheas continuas en la mano derecha que nos recuerda la textura del bajo del *Andante*.

La adopción (o alusión) al género de *Ciacona* le permitió a Bach desarrollar una melodía ornamental de carácter improvisatorio, leve y ligera, sobre un bajo de tipo ostinato. Para su análisis, veamos en primer lugar (figura 89) el esquema de la *dispositio* del movimiento.

Figura 90:

*Dispositio*, 3<sup>er</sup> mov., *Andante*, BWV 1034, J. S. Bach.

(página siguiente)



En el esquema se observa claramente la disposición tripartita *principium-medium-finis*. Tanto en el *principium* como en el *finis* el bajo ostinato aparece completo. En la sección *medium*, el bajo aparece con diversos tipos de elaboración: fragmentado, ampliado y transportado.

### 3.1 Exordio (c. 1 / c. 15.3):

Aunque en la fuente más antigua (Ms. Kellner, ver cap. II) carezca de los seis compases iniciales del bajo solo<sup>10</sup>, podemos considerar que es práctica habitual iniciar una improvisación con una vuelta del ostinato a manera de *exordio*. Comencemos entonces por un análisis del bajo (ver figura 90):

El patrón rítmico-armónico del mismo remite un metro yámbico. Realiza una hemiola cadencial que hará la suerte de signo de puntuación al articular las diversas oraciones. En el ejemplo señalamos en “A” los acordes básicos indicados por el cifrado<sup>11</sup>, la melodía esencial del bajo, el patrón rítmico (“U —” yambo) y la hemiola cadencial. “B” es una versión simplificada del mismo bajo, sin los compases de ampliación de manera de clarificar la estructura de *Ciacona* (cuatro compases, cuatro notas descendentes por grado conjunto, esquema armónico).

Figura 91:

Análisis del bajo, 3<sup>er</sup> mov., *Andante*, BWV 1034, J. S. Bach.

<sup>10</sup> Kellner estaba interesado en el problema del cifrado en relación a la voz, por lo que omitió el bajo. Ver (Marshall, 1979).

<sup>11</sup> Recordemos que el cifrado no es original. De todos modos, en este caso es relativamente simple.

Por su parte, el carácter ornamental de la melodía nos obliga a encontrar el *canevas* de la misma para entender el análisis y la prosodia posible. La intención es encontrar una línea melódica esencial a partir de la melodía que Bach escribió y del cifrado del bajo. El propósito es obtener una línea “cantante” con el menor movimiento posible y lograr que funcione, aunque encontremos varias opciones para este ejercicio. Desde el punto de vista hermenéutico, estaríamos realizando una operación opuesta a la que Telemann plantea en las Sonatas metódicas o Quantz en el *Adagio* del *Versuch*. Es además interesante observar la tensión inherente a la estructura texto llano/texto con ornato propia del enfoque retórico. Comencemos entonces su análisis:

### 3.2 *Narratio* (c. 7 / c. 19.1):

La *narratio* está conformada por dos oraciones. Si observamos la configuración de la melodía podríamos decir que la primera es de tipo periódico con estructura antecedente/consecuente en cada una de las dos frases que la integran. La segunda oración se adecua más al prototipo secuencial, con dos planteos cortos que se desarrollan en una tercera frase. La función narrativa está expresada en la partición de cada oración y en la aparición de un “actor” (la melodía) que relata su asunto en una situación determinada (el bajo ostinato). En el análisis hemos separado la versión llana de la melodía ornamental de Bach. A causa de que el tipo de ornato empleado está fundamentalmente integrado por *figurae superficiales*<sup>12</sup>, el análisis es casi un instructivo para la *actio*.

Primera oración de la *narratio* (c. 7 / c. 13.1.1, ver figura 91):

versión llana	versión de Bach
Observamos una larga nota <i>re</i> '' (c. 7.1 / c. 8.1), un descenso por terceras (cc. 8.2-8.3-9.1 y cc. 9.3-10.1-10.2) y también un comienzo anacrúsico seguido por un final suspensivo ( <i>trochæus</i> , c. 9.3 /c. 10.1-2); luego un <i>re</i> '' anacrúsico seguido de otro final suspensivo que culmina en la hemiola cadencial (terceras descendentes, c. 11.1-11.2). El ámbito melódico es de novena ( <i>re'-mi</i> ''), incluyendo el principal hexacordio de la escala y	El primer <i>re</i> '' largo puede recibir una <i>messa di voce</i> . El “centro de gravedad” de la misma podría ubicarse alrededor de c. 7.3, ya que la nota es siempre consonante y no produce disonancia con el bajo (no necesita acentuar ninguna parte en especial). Luego, el <i>mi</i> '' (c. 8.1.4) podría ser interpretado como <i>accent</i> , o sea, una nota extremadamente corta y suave al final de la precedente. Por lo tanto, no deberá agruparse con el siguiente <i>re</i> '' (c. 7.2.1), como podría sugerirlo el

<sup>12</sup> De la definición de Bernhard y Walther. Figuras más alejadas de la textura polifónica estructural. (Bartel, 1997, p. 100)

descendiendo hasta el *re'*. El ámbito resulta relevante para constatar como Bach sobrepasa sus límites en c. 11.1.4 y c. 11.3.2. La actividad rítmica de la frase radica fundamentalmente en el pie yámbico (**U —**), de manera que podemos considerar anacrúsicos: *re'' - si'* (c. 8.2-8.3), *la'* (c. 9.3), *re''* (c. 10.3) y *do''* (c. 12.3) al final de la hemiola.

ritmo. El siguiente *do''* (c. 7.2.4) podría considerarse como una nota de paso (*coulement, tierce coulée, transitus*), por lo tanto podría relacionarse con el siguiente *si'* (c. 8.3.1). La nota *do''* (c. 8.3.3) también podría considerarse un *accent* y ligarse al precedente *si'*. La nota *la'* (c. 8.3.4) puede considerarse como una *tierce coulée* entre *si'* (c. 7.3.1) y *sol'* (c. 9.1). El arpegio en *catabasis* (c. 9.3.2-c3-4) aumenta el gesto anacrúsico al expandir el salto básico de tercera a séptima (*mi''-fa#'*); y también por colocar un silencio justo en el lugar donde el elemento corto (y activo) del yambo debería escucharse (*aposiopesis, ellipsis/synecdoche* c. 9.3). El siguiente final suspensivo *fa#'-re'* (c. 10.1-2) recibe dos adornos: en el lugar acentuado, en vez del habitual trino, hay un *mezzo circolo* y luego una *appoggiatura* y/o trino<sup>13</sup>. Por lo tanto, deberá destacarse el *fa#'* (c. 10.1.1) para asegurarse de que el final suspensivo pueda ser percibido. El arpegio (c. 10.3) recuerda al de c. 9.3, pero aquí observamos un cambio de dirección (*antítesis*): cuando la melodía esencial sube, el arpegio desciende y luego salta enfáticamente un intervalo de sexta ascendente (*exclamatio, ecphonesis*). Siguiendo la misma idea, la siguiente dirección descendente de la melodía esencial (c. 11.1 - 11.2) es contradicha por el rápido ascenso de las dos notas ornamentales (*fa#''* y *sol''* c. 11.1.4). Las direcciones melódicas divergentes incrementan el gesto básico de la melodía. La nota *la''* (c. 11.3.2) constituye una *hyperbole*. Esto configura un gran gesto expresivo: los ejecutantes deberán tocar dicha nota con una cualidad diferente (timbre, dinámica, etc.) de aquellas que corresponden al estrato de la voz principal. En c. 12.1, el *si'* se continúa por sobre la segunda corchea del bajo, conformando una disonancia de séptima que es inusualmente resuelta

<sup>13</sup> Varía de acuerdo a las fuentes, aunque son ornamentos habituales en este tipo de final.



ascendiendo al *do''* en c. 12.1.2.2 (*mora*). Esto requeriría una pequeña acentuación sobre el *si'* (suave *mesa di voce*) que parecería resolverse a través de una cadencia de tenor en un sol virtual en *catabasis* (c. 13.1), pero nuevamente aparece un movimiento divergente de ascenso (*anabasis*, c. 13.2-3). Las notas con puntillo incrementan la sensación de una resolución débil.

Figura 92:

Análisis de la *narratio* (c. 7 / c. 13.1.1), 3<sup>er</sup> mov., *Andante*, BWV 1034, J. S. Bach.

The image shows a musical score for three parts: Flauta (Flute), Canevas (Cello), and Bajo (Bass). The score is annotated with various musical ornaments and rhythmic patterns. Annotations include: *accent*, *transitus*, *aposiopesis, ellipsis/synecdoche*, *mezzo circolo*, *catabasis*, *appoggiatura, trillo*, *antitesis*, *hyperbole*, *mora*, *anabasis*, *antitesis*, *iambus*, *exclamatio*, *catabasis*, *final femenino, trochæus*, and *catabasis*. The score is in 3/4 time and G major.

Segunda oración de la *narratio* (c. 13.1.2 / c. 19.1, ver figura 92):

versión llana	versión de Bach
Considerando las notas <i>sol'</i> (c. 13.2) y <i>do''</i> como las principales <sup>14</sup> , podemos agruparlas en un patrón anacrúsico que apunta al <i>si'</i> (c. 14.1). Pero simultáneamente el <i>sol'</i> (c. 13.2) puede considerarse la desinencia trocaica del final suspensivo <i>si'-sol'</i> (c. 13.1-2). Este análisis sugiere evitar en la <i>actio</i> tomar aire luego del <i>si'</i> (c. 13.1) de manera de preservar ambos sentidos	Las semicorcheas por grado conjunto (cc. 13 y 14) representan un tipo de ornamento “italiano” por división habitual ( <i>tiratta, coulade</i> <sup>15</sup> ) que acelera el ritmo. Encontramos dos puntos de inflexión en donde se distinguen cambios de patrones melódicos: en c. 13.3 ( <i>mezzo circolo</i> ), en 14.1 (otro diseño de <i>mezzo circolo</i> ) y en donde la <i>messanza</i> contiene la <i>subsumptio</i> que detectamos en el análisis de la melodía llana. Los

<sup>14</sup> Funciona aquí la ley gestáltica del menor esfuerzo, representado por la nota más cercana (*do''* en lugar de *re''* en c. 13.3) y por la continuidad de la línea melódica en el siguiente compás (*re''* en lugar de *sol''* en c. 14.2)

<sup>15</sup> Se trata de adornos similares descritos tanto por los italianos como por los franceses. La *tiratta* suele ser solamente ascendente, la *coulade* una tanto ascendiendo como descendiendo.

<p>simultáneamente. Encontramos una situación similar en c. 14.2-3 - c. 15.1, incluso considerando el <i>la''</i> (c. 14.3.1.1) y el <i>fa#''</i> (c. 14.3.2.2) como corcheas en <i>subsumptio</i>, como sugiere la versión ornamentada. En el compás siguiente, el patrón anacrúsico puede entenderse como corchea <i>si''</i> (c. 15.2.2) - negras <i>la''</i> (c. 15.3) - <i>fa#''</i> (c. 15.3), o también como tres corcheas (<i>pæon</i>) <i>si''</i> (c. 15.2.2), <i>la''</i> (c. 15.3.1), <i>sol''</i> (c. 15.2), apuntando al <i>fa#''</i> (c. 16.1).</p> <p>Cualquiera sea la versión llana elegida, el bajo continuo sugiere que el <i>la''</i> (c. 15.3) puede recibir un cierto acento en la <i>actio</i>, pues es melódicamente diferente al patrón similar del compás siguiente, ya que el <i>re''</i> (c. 17.3.2) alcanza el <i>mi''</i> (c. 18.1) subiendo, con una dirección melódica diferente (<i>subsumptio</i>). Esta conducta podría originarse en el deseo de romper la expectativa en la progresión, como una forma de variación retórica (<i>paronomasia</i>). Los compases 17 y 18 configuran un patrón cadencial hemiólico. Es interesante notar que el ritmo se acelera, no sólo por el incremento del ritmo armónico (propio de las hemiolas) sino también porque la melodía llana procede en corcheas con intervalos más grandes. La cadencia final sugiere por un lado la cadencia de soprano, <i>sol''</i> (c. 18.2) - <i>fa#''</i> (c. 18.3) - <i>sol''</i> (c. 19.1) y la cadencia de tenor, <i>si'</i> (c. 18.3) - <i>la'</i> (c. 18.3) - <i>sol'</i> (c. 19.1)</p>	<p>cc. 15 y 16 muestran también un cambio de dirección en la progresión. Nótese el <i>mezzo circolo</i> en c. 15.3 y su inverso en c. 17.1. Los compases de hemiola (17 y 18) están “rellenados” con semicorcheas por grado conjunto que descienden hasta el <i>re''</i> (c. 18.1.1.1) y proceden luego súbitamente por salto para configurar la cadencia de soprano al <i>sol''</i>. El <i>fa#'</i> (c. 17.3.1.1) debería ser agógicamente acentuado y articulado en el <i>actio</i> por corresponder a la parte acentuada de un final suspensivo (<i>trochæus</i>) cuya desinencia es el <i>re'</i> (c. 18.1.1.1) en el segundo compás de la hemiola (o segunda blanca del compás de 3/2). La cadencia virtual de tenor está iniciada por un pie de <i>pæon</i> en semicorcheas, al igual que la cadencia de soprano, solo que en este caso, por variación <i>paronomásica</i>, el <i>pæon</i> comporta una <i>subsumptio</i>.</p> <p>La nota <i>si'</i> (c. 18.2.1.1) también podría ser enfatizada en el <i>actio</i> por comenzar la cadencia “virtual” de tenor, de manera de aclarar la sugerencia de una escritura polifónica.</p> <p>Toda la oración se expande no sólo en el ámbito sino también en “actividad”.</p>
---	--

Las dos oraciones de la *narratio* desarrollan entonces de esta manera el tópico afectivo propuesto por la tonalidad y el bajo de *Ciacona*. La primera oración más equilibrada y expositiva (recordemos su estructura periódica) y la segunda, ampliando los planteos de la primera. En esta oración, si bien su nota más aguda es un *si''*, se alcanza el *sol''* como punto de reposo en c. 15.1 y también en la cadencia final. Se expande así el ámbito melódico, en comparación con la primera oración. También a

nivel rítmico, se vigoriza el movimiento con el proceder en semicorcheas por grado conjunto, melódicamente ondulantes. La narración se va desarrollando.

Figura 93:

Análisis de la *narratio* (c. 13.1.2 / c. 19.1), 3<sup>er</sup> mov., *Andante*, BWV 1034, J. S. Bach.

### 3.3 Propositio (c. 20.1 / c. 27.1 en elisión):

Comienza ahora la sección de argumentación.

Se produce la primera detención del bajo (c. 19.1) con una *aposiopesis* que es notoria pues se callan las corcheas, protagonistas principales del movimiento *andante*. Se produce entonces una pausa que interrumpe (*homoiototon*) no sólo el fluir de corcheas, sino también la percepción de un tempo regular y pulsado. El *tactus* se ha detenido. La escritura de la flauta (en c. 19.2-3) alude entonces a un interludio rapsódico improvisado, lo cual habitualmente se indica con un calderón, pero que Bach escribe con prolijidad. Esta “improvisación” puede compararse con las que Quantz (1752) propone en el *Versuch* (Ver por ejemplo la Tabla XI, fig. 6)

Se inician entonces a continuación, las dos oraciones periódicas de la *propositio*.

Primera oración y segunda oración de la *propositio* (c. 20.1 / c. 23.2 en el bajo) y (c. 24.1. / c. 27 en elisión) respectivamente (ver figura 93).

versión llana	versión de Bach
La <u>primera oración de la <i>propositio</i></u> comienza con un compás que es absolutamente idéntico al primer compás de la <i>narratio</i> , una nota larga sobre el bajo	Luego de recapitular el comienzo de la primera oración de la flauta en la <i>narratio</i> , el compás siguiente (c. 21) muestra un <i>mezzo circolo</i> que cierra en el tiempo débil

<p>de <i>Ciacona</i>. Pero en c. 19, la situación cambia pues la <i>aposiopesis</i> del tercer tiempo alude al <i>homioptoton</i> anterior. Aunque implica menos tiempo para detener el <i>tactus</i>, es evidente que la flauta queda con mayor libertad rítmica. Como sugiere el bajo, la negra en c. 21.2 puede considerarse como la desinencia trocaica de un final suspensivo. El tercer tiempo del c. 21 puede ser un <i>la''</i>, como el <i>mezzo circolo</i> sugiere, pero también un <i>do'''</i>, por ser la nota más aguda alcanzada. Se forma así un <i>saltus duriusculus</i> de 7ma disminuida descendente con el siguiente <i>re#''</i> (c. 22.1). Esto incrementa la sensación de tensión, dirigiéndose a una cadencia a mi menor (c. 23). La alteración se escucha entonces como <i>apostrophe</i>. El compás 22 expone el pie <i>spondeus</i> (- -)<sup>16</sup> y los dos tiempos siguientes (c. 23.1-23.2) configuran un final suspensivo trocaico. La cadencia a mi menor se encuentra así debilitada pues no se produce en posición fundamental. El <i>fa#''</i> en c. 23.3 resulta anacrúsico al compás siguiente, retomando la función de cierta libertad rapsódica del interludio inicial, por situarse sobre el <i>homioptoton</i> del bajo.</p> <p>Comienza aquí la <u>segunda oración de la <i>propositio</i></u> (c. 24). Los compases 24 al 27 conforman una <i>gradatio/polyptoton</i> con relación a los compases 20 al 23. La primera oración partía de SOL mayor y llegaba a mi menor. La segunda oración parte de mi menor y alcanza la menor, nuevamente a través de una alteración que produce el efecto de la figura de <i>apostrophe</i>. El <i>saltus duriusculus</i> es ahora una quinta disminuida <i>re'''-sol#''</i> (c. 25.3 / c. 26.1)</p>	<p>del final suspensivo (c. 21.2). Para la <i>actio</i> resulta importante entender este tropo como formando parte del <i>re''</i> largo anterior, en concordancia con la rítmica desinencial trocaica del bajo. Inmediatamente se une con un <i>passaggio</i> o <i>tiratta</i> que asciende por grado hasta el <i>do'''</i> (c. 21.3.2.1), la nota más alta del <i>saltus duriusculus do'''-re#''</i>. Por lo tanto, el compás 21 muestra dos estructuras métricas diferentes (el final suspensivo trocaico c. 21.1 / c. 21.2 y el tiempo anacrúsico yámbico c. 21.3) ambas vinculadas por el ornato (consideramos <i>do''</i> en c. 21.2.1.1 como punto de elisión). La ejecución debería sugerir ambas estructuras al mismo tiempo -final y comienzo- , teniendo en cuenta además que la <i>aposiopesis</i> del bajo alude a la libertad del fragmento de nexo del c. 19. Encontramos entonces más libertad rítmica en el momento más tenso. El c. 22 muestra ornamentos que otorgan énfasis al pie espondeico (- -): algunas fuentes agregan un trino en el primer <i>re#''</i> (c. 22.1) y una ligadura sobre las tres notas de ese tiempo<sup>17</sup> lo cual sugiere que las fusas deben ser interpretadas como desinencia del primer <i>re#''</i> en lugar de considerarse anacrusas del siguiente tiempo. El resto del compás forma una cadencia estándar, incluyendo trino y nota de anticipación. El compás 23 funciona de enlace entre las dos oraciones. Posee la misma estructura métrica que el compás 21. La segunda oración es un <i>polyptoton</i> de la primera, con variantes menores en la ornamentación superficial.</p>
---	---

<sup>16</sup> Mattheson denomina a esta misma sucesión negra-blanca en un compás de tres como yambo, sin embargo optamos por aquí por el pie espondeico por la acentuación sucesiva de dos sílabas.

<sup>17</sup> Aunque no lo indique la partitura, es habitual que esa figura se ligue.

Las dos oraciones de la *propositio* contienen elementos que remiten al primer planteo de la flauta en la *narratio*: las notas largas sobre el bajo de *Ciacona* en cada inicio. Resulta evidente entonces el tópic principal que se va a refutar. Pero la continuidad del bajo se interrumpe y la *gradatio/polyptoton* nos traslada de SOL mayor, pasando por mi menor hasta la menor, recurriendo a las sensibles respectivas (*apostrophe*), lo cual incrementa la inestabilidad. Ambos recursos aclaran al oyente que se encuentra en una sección argumentativa, por lo que se esperan estrategias de refutación que encontraremos en la siguiente sección.

Figura 94:

Análisis de la *propositio* (c. 20 / c. 27), 3<sup>er</sup> mov., *Andante*, BWV 1034, J. S. Bach.

The image shows a musical score for the 3rd movement of BWV 1034 by J.S. Bach, specifically the *propositio* section from measures 20 to 27. It features three staves: Flauta (Flute), Canevas (Bassoon), and Bajo (Bass). The score is annotated with various musical terms and symbols. Key annotations include:
 

- Flauta:** 'nexus' at measure 19, 'passaggio, tiratta' and 'mezzo circolo' at measure 20, 'gradatio en anabasis' spanning measures 20-23, 'apostrophe' at measure 24, 'polyptoton' at measure 25, and 'apostrophe tr' at measure 26.
- Canevas:** 'aposiopesis, homioptoton' at measure 20, 'final femenino, trochæus' at measure 21, 'spondæus' at measure 22, 'final femenino, trochæus' at measure 23, and 'iambus' at measure 24.
- Bajo:** 'aposiopesis' at measure 20, 'saltus duriusculus' at measure 21, 'saltus duriusculus' at measure 25, and 'elisión' at measure 27.

 The first two propositions are bracketed and labeled 'propositio: 1ª oración' and 'propositio: 2ª oración' respectively. The score also includes measure numbers (19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27) and various rhythmic and melodic symbols.

### 3.4 *Confutatio* (c. 27 / c. 42.1):

Comienza ahora la sección de refutación (*confutatio, refutatio, reheprensio*). Está integrada por tres oraciones evolutivas. Es interesante comprobar que la sintaxis del bajo no coincide exactamente con la de la melodía. El patrón de seis compases del bajo se inicia en el c. 26 en dominante (aún en la oración anterior de la flauta) y se completa en 32.1, en elisión con el siguiente ostinato. Luego tenemos una oración defectiva del bajo en mi menor (cuatro compases) y la siguiente en si menor con el patrón completo de seis compases (ver gráfico de *dispositio, supra*). La primera oración está centrada en la menor, la segunda en mi menor y la tercera en si menor, adonde finalmente cadencia y concluye la sección.

Primera oración de la *confutatio* (c. 27 / c. 31.1.1, ver figura 94):

versión llana	versión de Bach
<p>Los compases 28 y 29 muestran los únicos pasajes con retardos (<i>syncopatio</i>) de todo el <i>Andante</i>. Encontramos intervalos de séptima entre la melodía y el bajo: el <i>la''</i> (c. 28.1) produce disonancia con el bajo que se resuelve en el <i>sol''</i> (c. 28.2), el cual a su vez se torna disonante en c. 29.1, resolviendo en c. 29.2. La nota <i>la'</i> (c. 29.3) se torna disonante en el c. 30, pero no resuelve como una <i>syncopatio</i>, sino que se mantiene integrando un acorde disonante de dominante, cuya resolución se produce recién en el c. 31. La sucesión de <i>syncopationes</i> y disonancias (<i>pleonasmus</i>), impiden al ejecutante tomar aire luego de las notas largas, otorgando una tensión especial al fragmento. La susodicha nota <i>la''</i> que se inicia en c. 29.3 se proyecta en un arpeggio de dominante que alcanza la novena (<i>do'''</i> en c. 30.3.2.1) con un <i>saltus duriusculus</i> que omite el pasaje “lógico” por el <i>fa#''</i> en c. 30.3.2.1. El compás 31 troca la esperada cadencia de tenor (con un <i>la''</i> en c. 31.3) en una cadencia de soprano con <i>fa#''</i> en ese mismo punto. Se cadencia entonces claramente a mi menor.</p>	<p>Los ornamentos de las resoluciones de cada <i>syncopatio</i> (cc. 28 y 29) las vinculan con el comienzo de la siguiente <i>ligatura</i>. Esto da como resultado una alternancia entre relajación e impulso de forma ondulante que impide al ejecutante hacer una cesura para tomar aire. Esta situación, sumada a las disonancias, a las tonalidades por las que se transita y a los acordes disonantes, incrementa la tensión en la oración y contrastan con el afecto predominante. Los adornos en c. 30 parecieran “acelerar” el ritmo del discurso. El <i>circolo</i> (c. 30.1-2) no resuelve nuevamente en <i>la'</i> sino que sus dos últimas notas (semitono <i>do''-si'</i> en c. 30.2.2) inauguran una agrupación de a dos semicorcheas que se proyecta a continuación en otros dos grupos conformados por semitonos (<i>mi''-re#''</i> en c. 30.3.1 y <i>do'''-si''</i> en c. 30.3.2), integrando el <i>saltus duriusculus</i>, con un patrón cuya aceleración y dirección hacia el agudo incrementa la tensión (<i>auxesis</i>). Además pueden considerarse <i>appoggiaturas</i> el <i>mi''</i> en c. 30.3.1.1 y la novena <i>do'''</i> en c. 30.3.2.1. Este procedimiento aporta al incremento de la sensación de tensión y exaltación. Las notas puntilladas en c. 31 parecieran relajar la acumulación de tensión</p>

Figura 95:

Análisis de la *confutatio* (c. 27 / c. 31.1.1), 3<sup>er</sup> mov., *Andante*, BWV 1034, J. S. Bach.

(página siguiente)

Segunda oración y tercera oración de la *confutatio* (c. 32.1.2 / c. 36.1.1.1) y (c. 36.1.1.2 / c. 42.) respectivamente (ver figura 95).

La segunda oración de la *confutatio* es también irregular desde el punto de vista del patrón de *Ciacona* de seis compases; está formada por sólo cuatro compases y centrada en mi menor. La tercera oración vuelve a contener seis compases y el esquema cadencial de hemiola, centrado en si menor. La persistencia del bajo, sin detenciones y sin hemiola cadencial y el mismo material motívico (*polyptoton*) otorgan continuidad a las dos frases. Esta asimetría aporta inestabilidad y tensión a la sección.

versión llana	versión de Bach
<p>La tercera frase comienza con un <i>mi''</i> anacrúsico al segundo tiempo del compás 32. Buscando las notas esenciales del <i>canevas</i> del segundo y tercer tiempo del compás 32, encontramos tres posibilidades de elección para cada uno. La melodía esencial podría seguir caminos diferente e igualmente posibles, por eso anotamos todas las posibilidades. El esquema resultante recuerda el método empleado por Quantz (1752) en el <i>Versuch</i> para enseñar a improvisar ornamentos italianos de disminución: el ejecutante tiene que conocer las notas más cercanas de la armonía por arriba y/o</p>	<p>Los ornamentos elegidos por Bach para el <i>epitritus</i> (c. 32, c. 33, c. 36 y c. 37) sugieren una polifonía oblicua, cuyas diferentes voces están consignadas en el <i>canevas</i>. El c. 33 comienza con una bordadura sobre el <i>sol''</i> que cierra el motivo del compás precedente. El tercer tiempo del c. 34 (el elemento anacrúsico del pie yámbico) está anticipado por una corchea <i>fa''</i> (c. 34.2.2). La nota <i>sol''</i> (c. 34.3) está ornamentada con dos fórmulas divergentes: un <i>slide</i> dactílico ascendente y un descenso por grado <i>sol''-fa''-mi</i>. El conjunto puede considerarse también una <i>paronomasia</i> de un <i>mezzo circolo</i> (<i>sol''-la''- sol''-fa''</i>), pero el</p>

<p>por debajo de la nota escrita, de manera de “caminar” o “saltar” entre ellas<sup>18</sup>. Podemos realizar el mismo análisis para el compás 33 y los compases 36 y 37 de la tercera oración en <i>polyptoton</i>. Los cc. 33-34, 34-35, 36-37 y 37-38 configuran un pie métrico denominado <i>epitritus</i> (U - - -) (Mattheson, 1739)<sup>19</sup>. Los cc. 34 y 35 comparten un pie yámbico. La conducción más sencilla de la melodía del <i>canevas</i> en c. 35.3 es la nota <i>mi''</i> que conduce al <i>re''</i> (c. 36.1). Bach indica una <i>hyperbole</i> con el <i>do#''</i> que sugiere una cadencia de soprano a un <i>re''</i> “virtual”. Esta cadencia no se produce y la conducción <i>mi''-re''</i> otorga continuidad al cambio de frase. El <i>epitritus</i> sugiere varias voces y el pie yámbico pareciera indicar direcciones contrarias (<i>antítesis</i>). La tercera oración de la <i>confutatio</i> comienza con dos compases similares (<i>polyptoton</i>) y continúa con dos compases (cc. 38 y 39) en que el segundo tiempo pareciera recibir un énfasis (sobre todo en la melodía original) a causa de los intervalos grandes que los separan del primer tiempo, tendiendo a escucharse el metro <i>spondæus</i> (- -). La oración concluye con un descenso de terceras (<i>catabasis</i>, c. 40.1-2.1-2.2-3.1) y una cadencia regular de tenor a si menor (cc. 41 y 42), cerrando también la sección de <i>confutatio</i>.</p>	<p>ornamento destaca las direcciones divergentes (<i>antítesis</i>): dos gestos diferentes, el <i>slide</i> es desinencial/suspensivo y el descenso es anacrúsico, es decir, conclusivo. El enfático salto <i>mi''-do#</i> en c. 35.3 (<i>exclamatiolephonesis</i>) está anticipado por tres semicorcheas que descienden por grado y que corresponden al ámbito de la voz que se dirige al <i>re''</i> (c. 36.1). Por lo tanto, el salto de la <i>exclamatio</i> implica una dirección divergente (<i>antítesis</i>) a la de la melodía principal y un cambio de ámbito. Un gesto afectivo importante. Los compases 36 y 37 presentan pequeñas variaciones paronomásicas con los compases 32 y 33. Los compases 38 y 39 reeditan el salto ascendente de sexta menor (<i>exclamatiolephonesis</i>), aquí destacado por el metro <i>spondæus</i>. El compás 40 comienza con un reposo sobre el <i>sol''</i> (c. 40.1) rompiendo el metro <i>spondæus</i> al conectar con el segundo tiempo por medio de una semicorchea <i>fa#''</i>. Las <i>messanze</i> del segundo y tercer tiempo del compás incluyen dos <i>salti duriusculi</i>: <i>mi''-la#'</i> (c. 40.2.2.2 - c. 40.3.1.1) y <i>la#'-sol''</i> (c. 40.3.1.1- c. 40.3.1.2). El compás 41 comienza con una <i>nota cambiata</i> (c. 41.1) y luego remata con la cadencia de tenor a <i>si''</i> (si menor)</p>
--	---

Podemos describir las oraciones anteriores de la propositio y la confutatio como una pronunciación de notas largas con creciente énfasis. La sucesión de tonalidades (partiendo de SOL mayor, mi menor, la menor, nuevamente mi menor y si menor) junto con las detenciones del bajo y la cantidad inestable de compases del patrón incrementan la percepción de actividad e inestabilidad.

<sup>18</sup> Por otra parte, este requerimiento es una habilidad instrumental necesaria para la improvisación, comparable al conocimiento de tipos y secuencias de acordes del ejecutante moderno de jazz.

<sup>19</sup> El *epitritus* es un metro que está compuesto por una sílaba corta y tres largas. En rigor, nos referimos aquí a la primera especie de *epitritus* (U - - -); las restantes especies varían según la ubicación de la sílaba corta dentro del metro.



Figura 96:

Análisis de la *confutatio* (c. 32.1.2 / c. 42), 3<sup>er</sup> mov., *Andante*, BWV 1034, J. S. Bach.

The image shows a musical score for three instruments: Flute, Cello, and Bass. The score is divided into two sections: 'confutatio: 2da oración' and 'confutatio: 3ra oración'. The Flute part starts at measure 32. The Cello and Bass parts show rhythmic patterns with brackets and labels: 'epitritus', 'iambus', 'epitritus', and 'spondæus'. Annotations include 'antitesis', 'exclamatio, ecphonesis', 'polyptoton', 'saltus duriusculus', 'cadencia de tenor', and 'catabasis'. The Flute part has a circled section with 'exclamatio, ecphonesis' and 'antitesis' labels. The Cello part has a circled section with 'antitesis' and 'cadencia de tenor' labels. The Bass part has a circled section with 'saltus duriusculus' and 'catabasis' labels.

Es interesante constatar que justamente la primera oración de la *confutatio* en la menor aporta el grado de patetismo a través de las disonancias de cada *syncopatio*, por lo cual se opone claramente al afecto principal de SOL mayor. La segunda oración en mi menor, abandona la nota larga inicial y presenta procedimientos que remiten al afecto melancólico exaltado predominante en la sonata, pero que en este caso corresponden a la refutación del tópico principal, entre los que señalamos, por ejemplo: línea melódica que cambia de ámbito y dirección, *antítesis*, *exclamatio*, insistencia en repetición de motivos (la recurrencia del metro *epitritus*), *saltus duriusculus*, *aposiopesis* y asimetría sintáctica. Luego de la cadencia encontramos nuevamente una pausa sintáctica grande, en donde el *tactus* se abandona y nuevamente aparece un nexo rapsódico. Termina entonces la *confutatio* y esperamos la *confirmatio*.

### 3.5 *Confirmatio* (c. 43 / c. 49.1):

En el compás 42, como señalamos, la música se detiene. El bajo presenta silencios que interrumpen nuevamente la continuidad de corcheas de la *Ciacona* pero aparecen luego de una cadencia: la situación se corresponde con la figura que se denomina *homoiooteleuton*.

El diseño de la flauta corresponde a la actio improvisada del ejecutante. Se trata, al igual que en c. 18 de un nexo anacrúsico (*nexus*), que podemos considerar fuera de la forma (*digressio*, *excursus*). Bach lo escribe con detalle (ver figura 96).

versión llana	versión de Bach
<p>El compás 43 inicia la <i>confirmatio</i>. La oración es prácticamente igual con la primera oración de la <i>narratio</i>, en donde la flauta “habla” por primera vez. La única pequeña diferencia en el <i>canevas</i> la encontramos en c. 45.2: ahora en lugar del silencio (c. 9.2) suena un <i>mi</i>’ (las restantes notas del acorde están implícitas en la <i>diminutio</i> de la versión de Bach), el cual completa un final suspensivo descendente trocaico. Es importante señalar que toda la línea melódica (y por lo tanto el fraseo implícito) es idéntica a la de la primera frase de la flauta. Se cumple así claramente la función de confirmación del tópico principal.</p>	<p>La oración anterior que cerró la <i>confutatio</i>, cadenció a si menor. La flauta queda sosteniendo esa nota por encima de los silencios del bajo (aquí debería colocarse el habitual calderón que indica la improvisación de una breve cadenza) como si dudara de esa conclusión. Inmediatamente realiza un giro que la reconduce a SOL. Desde allí se inicia una <i>tiratta</i> enérgica rematada con un adorno del tipo mordente/<i>battément</i> para recapitular la <i>Ciacona</i>. En la <i>confirmatio</i> Bach incrementa la actividad melódica, llenando los lugares vacíos (c. 45.2 y 46.2) con diferentes recursos: por <i>diminutio</i> desplegando acordes, reemplazando el <i>mezzo circolo</i> de c. 10.2 por una <i>messanza</i> con otro diseño, etc. Pero nunca cambia la melodía esencial ni los gestos básicos. En efecto, algunas fuentes colocan un trino en c. 46.1: un ornamento estándar para la parte acentuada de un final suspensivo de tercera descendente, como destacamos en el <i>canevas</i>. Encontramos más actividad melódica pero el <i>canevas</i> es idéntico.</p>

Figura 97:

Análisis de la *confirmatio* (c. 43 / c. 49.1), 3<sup>er</sup> mov., *Andante*, BWV 1034, J. S. Bach.

### 3.6 Peroratio (c. 49.1 / c. 55):

La última oración que comprende la última repetición del bajo de *Ciacona* representa la *peroratio* o epílogo. Encontraremos rasgos que “refrescan la memoria” por lo que cumple con la función de *peroratio in rebus* y otros que acuden a la moción de los afectos, por lo que también funciona como *peroratio in affectibus* (ver figura 97).

versión llana	versión de Bach
<p>El rasgo más relevante en la oración son los silencios (<i>aposiopesis</i>). Su ubicación específica en lugares en donde las notas deberían prolongarse los califica como la figura de <i>suspiratio</i> o <i>stenasmus</i>, una expresión musical del suspiro. El recurso hace referencia a la característica de “ternura” que se suele asignar a la tonalidad de SOL mayor, por lo cual es una estrategia de moción de los afectos propia de la <i>peroratio in affectibus</i>. Por otra parte, la frase entrecortada ayuda a destacar el metro yámbico propio del bajo de <i>Ciacona</i> analizado (<i>peroratio in rebus</i>). Cada motivo concluye con movimiento descendente, configurando una <i>gradatio in catabasis</i> con movimiento paralelo a la línea del bajo (<i>peroratio in rebus</i>). La <i>catabasis</i> se interrumpe sólo en la hemiola cadencial con un arpeggio ascendente que alcanza el <i>re</i>’’ (c. 53.3.2), en una suerte de <i>exclamatio</i> final (<i>peroratio in affectibus</i>).</p>	<p>Bach emplea aquí una batería de ornamentos que incluyen adornos escritos (c. 50.2.2, c. 51.3.1, c. 52.3.1) o indicados por signos en algunas fuentes (<i>gruppetto</i> c. 49.3.1). Estos ornamentos siempre recuerdan otros ya empleados en la construcción de la melodía: <i>accent</i> en c. 49.3 y 50.3 recuerda c. 8.1, 8.3 y c. 44.1, 44/3; el <i>slide</i> en c. 51.3 y c. 52.3 recuerda c. 11.1, c. 22.1 y especialmente c. 34.3; el acorde partido ascendente en c. 53.2.2-3 remite a c. 45.2 y 46.2, recuerda también las <i>exclamatio</i> de la primera oración de la flauta. Este ornamentación recurrente cumple la función de <i>peroratio in rebus</i>. Por otra parte, la repetición, la insistencia, la profusión de ornamentos que implica una concentración de gestos y acentuaciones son empleados a fin de mover los afectos del oyente por última vez (<i>peroratio in affectibus</i>).</p>

Figura 98:

Análisis de la *peroratio* (c. 49.1 / c. 55), 3<sup>er</sup> mov., *Andante*, BWV 1034, J. S. Bach.

The image shows a musical score for three instruments: Flauta (Flute), Canevas (Cello), and Bajo (Bass). The score is in 3/4 time and G major. The Flute part is marked with a box containing the number 49. The Cello part has several notes circled. The Bass part has a series of rhythmic markings: 'U' followed by a dash, and '6' above the notes. The score is annotated with various musical terms and arrows pointing to specific features: 'accent' points to a note in the flute; 'transitus' points to a note in the flute; 'slide' points to a note in the flute; 'exclamatio' is enclosed in a dashed oval around a group of notes in the flute; 'gradatio in catabasis' points to a group of notes in the cello; 'suspirstio / stenasmus' points to a group of notes in the cello; and 'iambus' points to a group of notes in the bass. The number 49 is in a box at the beginning of the flute staff.

#### 4. Cuarto movimiento: *Allegro*

El cuarto y último movimiento de la sonata es un *Allegro* en 3/4 con estructura bipartita. En el gráfico de la *dispositio* (figura 98) hemos consignado también los motivos y su distribución.

Figura 99:

*Dispositio*, 4<sup>to</sup> mov., *Allegro*, BWV 1034, J. S. Bach.

(página siguiente)

Como se puede apreciar, la misma es muy compleja y precisa. En general, las piezas con estructura bipartita suelen derivar de algún género de danza. Su ubicación como movimiento final de un *Solo* instrumental también sugiere esta misma idea. Sin embargo, es difícil asignarle algún tipo de danza en especial (¿quizás *Corrente italiana*?). Innegablemente, el tópicus sigue siendo el afecto melancólico. Para precisar el rol que cumple este afecto en la composición del movimiento es interesante comparar su *exordio*, en donde se definen los rasgos motívicos más relevantes con el *exordio*, a cargo de la flauta, y el texto del aria de tenor “*Erschüttre dich nur nicht, verzagte Seele*” de la cantata BWV 99 “*Was Gott tut, das ist wohlgetan*” (Lo que Dios hace bien hecho está)<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Para datos sobre la fecha de composición de la cantata, la tonalidad del aria y su relación con la flauta ver capítulo V *supra*.



#### 4.1 Análisis del *exordio* del aria de tenor “*Erschüttere dich nur nicht, verzagte Seele*” BWV 99, J. S. Bach.

El texto del aria es el siguiente:

No te inquietes, alma amedrentada,  
si es amargo el cáliz del sufrimiento.  
Dios es tu sabio médico y el autor de milagros,  
y no te puede dar mortal veneno,  
aunque su dulzura esté oculta.<sup>21</sup>

La metáfora del cáliz amargo representa las dificultades y sufrimientos de la vida terrenal. La angustia que estos producen puede ser mitigada por la convicción de que Dios está detrás de ellos proveyendo consuelo y felicidad. Aunque el hombre no comprenda la razón del sufrir, debe confiar “aunque su dulzura esté oculta”. Los últimos versos del recitativo anterior al aria, aclaran el concepto:

Cuando la adversidad me toca.  
Con sus manos todopoderosas  
Dios puede cambiar mi desdicha.

Por lo tanto, lo que el texto plantea en síntesis son una serie de antítesis:

Desdicha/adversidad	← antítesis →	Dios puede cambiarlas
Cáliz amargo del sufrimiento	← antítesis →	Dios es tu sabio médico y el autor de milagros
Mortal veneno	← antítesis →	dulzura oculta

La resolución de dichas antítesis transformará la inquietud del “alma amedrentada”.

Se comprende porque Bach elige representar musicalmente el concepto del texto del aria a través de los rasgos musicales del afecto melancólico, de los cuales uno de los más importantes es la antítesis. La *inventio* del aria comprende la elección de la tonalidad de mi menor y el aire de danza, que en este caso se trata de un *Passepied*. Ya estudiamos el uso que hace Bach de esta danza en el *Actus tragicus* BWV 106 (ver cap. III dedicado a la *inventio*). Rescatamos aquí alguna de las calificaciones de Mattheson

---

<sup>21</sup> *Erschüttere dich nur nicht, verzagte Seele, / Wenn dir der Kreuzeskelch so bitter schmeckt! / Gott ist dein weiser Arzt und Wundermann, / So dir kein tödlich Gift einschenken kann, / Obgleich die Süßigkeit verborgen steckt.* Trad. Saúl Botero-Restrepo. <http://www.bach-cantatas.com/Texts/BWV99-Spa7.htm>

(1739) para el carácter de esta danza: “inquietud e inconstancia”, “frivolidad placentera”. Pero en el aria, pareciera que la “frivolidad placentera” no está presente, sino sobre todo la “inquietud e inconstancia”. La danza, que debiera ser placentera y alegre (recordemos que el *Passepied* es un *Menuet* rápido) resulta en el aria velada por la tonalidad de mi menor (“inquietud e inconstancia”). En efecto, aquí también percibimos la antítesis que analizamos en el texto.

Analicemos entonces los motivos del *exordio* de la flauta (ver figura 99):

El *exordio* consta de dos oraciones. La primera de ellas con estructura periódica, conformada por dos frases. La segunda evolutiva, conformada por dos frases similares en *gradatio* y una tercera frase más larga que elabora y cierra el segmento.

Primera oración del *exordio* (c.1 / c. 4): se inicia, observando el *canevas*, con una repetición de la nota *mi*'' (*anaphora*). En la melodía ornada, lo que se repite es un motivo de dos semicorcheas, la segunda de ellas un *re*#'', por lo que genera un motivo anacrúsico insistente (*epizeuxis*). La primera frase, según el *canevas*, podría tener un final suspensivo trocaico en una nota *si*' en tiempo débil (c. 2.2 o eventualmente c. 2.3). En la versión ornada la *anaphoralepizeuxis* del inicio se prolonga con una modificación paronomásica en *diminutio* y descendente que sigue insistiendo en la repetición del *mi*''. Por otra parte, el la nota *si*' desinencial enlaza con una *exclamatio* con el *si*'' de c. 2.3. Esta última nota se transforma en *syncopatio*, debiendo resolver en c. 3.3, sin embargo en la versión ornada la resolución de la disonancia está realizada por una *catabasis* cromática de cuatro semicorcheas (*pathopoeia*). Se llega así a la dominante (c. 4) donde termina la oración periódica. Sin embargo, en la melodía original aparece nuevamente un ornamento anapéstico similar al del c. 2, con la diferencia que allí era descendente con *exclamatio* ascendente, mientras que aquí es ascendente con una *chute* descendente (*antítesis*). La *chute* de octava (*si*''-*si*'), por medio de otra *syncopatio*, enlaza con la siguiente oración. El bajo se mueve siempre señalando el yambo propio del compás y de la danza.

Toda la frase transluce inquietud -a causa de las insistentes repeticiones-, duda -a causa de la indefinición del punto de cierre de cada frase e imbricación con la siguiente a través de las *syncopatio*- y angustia -por las disonancias de las *syncopatii* y la *pathopoeia* del c. 3-. Estos afectos negativos se contrastan con el carácter propio del *Passepied*, claramente delineado por el bajo, en una manifiesta antítesis.

Segunda oración del *exordio* (c. 5 / c. 12): las dos primeras frases tienen la misma estructura armónica y motívica en *gradatio* y *anabasis*: acorde de dominante de la (c. 5) → la menor (c. 6); acorde de dominante de si (c. 7) → si menor (c. 8). Pero la primera frase está

vinculada con la anterior a través de la *syncopatio* que nos hace esperar una resolución descendente de la disonancia (en c. 5.2 o c. 5.3) que no se produce. El *si'* de la *syncopatio* solo resuelve ascendiendo (*mora*) en el *do''* del c. 6. Las dos frases comparten la misma textura: una suerte de polifonía oblicua en la cual los primeros tiempos de cada compás configuran una *anabasis* cromática (en los primeros tres compases), mientras que los otros dos tiempos despliegan las voces superiores horizontalmente (ver *canevas*). Esta estructura está muy ornamentada con una alternancia de bordaduras y notas polares en agitadas fusas. Se llega a un punto de inflexión en el comienzo de la última frase en donde la polifonía oblicua, con los mismos elementos ornamentales, alude a una *congerie* de terceras descendentes (*catabasis*) para rematar en la hemiola cadencial con un nuevo ascenso cromático. La última nota despliega el acorde de tónica hasta el *mi''*, la nota más aguda del *exordio* y un límite agudo del repertorio flautístico habitual.

Figura 100:

Análisis del *exordio*, Aria *Erschüttere dich nur nicht, verzagte Seele*, BWV 99, J. S. Bach.

The figure shows a musical score analysis for the exordium of the aria "Erschüttere dich nur nicht, verzagte Seele" by J.S. Bach. The score is in 3/8 time and features three staves: Flauta (Flute), Canevas (Violin), and Bajo (Bass). The analysis includes various musical terms and rhythmic patterns. The first section, "exordio: 1ra oración", spans measures 1-4. The second section, "exordio: 2da oración", spans measures 5-8. The score is annotated with terms such as "epizeuxis", "diminutio", "exclamatio, ecpheonesis", "antitesis", "catabasis, pathopoeia", "chute", "anaphora", "anapæstus", "syncopatio", "trochæus", "mi", "iambus", "V", "mora", "gradatio / climax, anabasis", "congerie, catabasis", and "anabasis". The lyrics "mi", "la", "si", and "mi" are indicated below the bass staff.



Aquí es notorio un cambio del afecto que contrasta con el anterior (*antítesis*), provocado por la anabasis cromática y la agitación rítmica. El ascenso sugiere esperanza y probablemente plegaria hacia los cielos. El descenso en *congerie* pareciera ser la respuesta a esa plegaria proveniente de lo alto. Los dos últimos compases enfatizan el ascenso optimista, como comprobando la tesis planteada por el texto.

Analícemos ahora el *Allegro* de nuestra sonata en donde encontraremos algunas similitudes notables.

#### 4.2 Exordio (c. 1 / c. 13.1.1):

El *exordio* está conformado por dos oraciones. La primera de ellas es secuencial, mientras que la segunda es evolutiva, culminando con una anacrusa cadencial. Analícemos cada una de ellas:

Primera oración del exordio (c. 1 / c. 5.2.1): En primer lugar salta a la vista la textura. La primera frase está a cargo de la flauta y luego, los motivos de la flauta pasan al bajo, mientras la voz principal realiza una suerte de contrasujeto construido a partir de elaboración como *paronomasia* del motivo principal. Llamamos **a** al motivo principal de la flauta. Está constituido por dos miembros de frase: 1º un *anapesto* en bordadura que enfatiza el *mi*'' y 2º una corchea anacrúsica *si*' que desciende un intervalo de 5<sup>ta</sup> y luego asciende por grado en semicorcheas nuevamente hasta el *si*'. La rítmica implícita de este miembro de frase podría considerarse un metro báquico (*bacchius*: U - -) cuya primera sílaba larga está constituido por un metro pírrico (*pyrrhichius*: UUUU) El compás siguiente repite (*mimesis*) en eco (Bach indica *p*) lo expuesto en el primer compás. Es interesante comprobar que si bien todo el motivo gira alrededor del acorde de tónica -Bach lo acompaña en el bajo con el acorde en posición fundamental- el giro final al *si*' podría hacernos dudar y pensarlo como dominante, retóricamente funcionando como *interrogatio*. De hecho, justo en el centro del período y antes de trocar las voces, esta nota carece de bajo por lo que nos deja la duda sobre su función armónica: ¿tónica?, ¿dominante? Como figura retórica podría considerarse *dubitatio* y todo el procedimiento (incluyendo el eco) podría pensarse como *insinuatio*. En la segunda frase el bajo retoma el motivo **a**, pero su segundo miembro de frase se sitúa claramente en la dominante para cadenciar en la tónica con el grupo de cuatro semicorcheas, esta vez descendente. La flauta realiza elaboraciones como *paronomasia* del motivo principal, a la manera de un contrasujeto, que denominaremos **csa**. El *anapesto* ahora es ascendente por grado conjunto y el motivo se completa con una *syncopatio* que resuelve en una corchea trocaica (c. 3.1.1). La segunda aparición del miembro de frase presenta una *syncopatio* más prolongada que resuelve, también como *trocheus*, en el segundo tiempo del compás (c. 3. 2.1), precedida por una bordadura similar al *anapesto* principal. (Ver figura 100)

Figura 101:

Análisis del *exordio* (c. 1 / c. 5), 4<sup>to</sup> mov., *Allegro*, BWV 1034, J. S. Bach.

Esta primera oración presenta entonces un motivo enfático en el primer *anapesto* y en la subdivisión del metro *pírrico*. Podría pensarse que existe una suerte de antítesis con éste énfasis en la manera ascendente de concluir el segundo miembro de frase (*dubitatio, interrogatio*). El comentario del motivo **csa** destaca el contenido de lamento de las *syncopationes* finalizadas por el *troqueo* descendente. Este último rasgo contiene entonces también la antítesis básica del afecto melancólico terreno y el saturnino.

Segunda oración del *exordio* (c. 5.2.2 / c. 13.1.1): Lo primero que resulta notorio es la continuidad de semicorcheas durante toda la oración hasta el diseño cadencial hemiólico standard. Indicamos este comportamiento como motivo **b**. La primera frase de la oración presenta una *messanza* con un salto hiperbólico en su última semicorchea que apoya el tiempo activo del yambo propio del compás ternario. Luego siguen un *mezzo circolo* que conecta con una escala descendente. La segunda frase de la oración modifica este diseño invirtiéndolo. En c. 7.1 las dos primeras semicorcheas constituyen un final suspensivo trocaico de terceras descendentes, mientras que la tercera y cuarta configuran una bordadura que conecta con una escala ascendente (casi como si fuera un *apocope* de los miembros del motivo **a**). Este diseño se replica con variaciones a modo de *paronomasia* hasta la hemiola final. Las dos primeras frases proceden en *catabasis* mientras que la tercera frase procede en *anabasis*, con los intervalos de las hipérboles cada vez más grandes (cuarta, sexta y séptima), aumentando la tensión (*auxesis*) hasta llegar a la hemiola cadencial. El bajo acompaña con un metro *paon* (UUU -) en las dos primeras frases, que insiste en enfatizar los primeros tiempos de cada compás. En la última frase procede con un *basso passeggiato*. En el diseño hemiólico cadencial el bajo acompaña con una *paronomasia* del motivo **a**. Concluye el *exordio* en la tonalidad principal de mi menor. (ver figura 101)

Figura 102:

Análisis del *exordio* (c. 5 / c. 13), 4<sup>to</sup> mov., *Allegro*, BWV 1034, J. S. Bach.

Lo que se destaca en la segunda oración es fundamentalmente la agitación producida por la continuidad de semicorcheas y la inquietud sugerida por los cambios constantes en las direcciones y las distintas hipérbolas. La sintaxis del *exordio* se presenta idéntica a la sintaxis del *exordio* del aria: ambas comienzan con una oración con estructura periódica y continúan con una oración secuencial que remata en una hemiola cadencial. Los rasgos de ambas oraciones también son similares. Las primeras oraciones periódicas plantean motivos enérgicos y generalmente anacrúsicos: el motivo de la *epizeuxis* de la cantata es prácticamente idéntico al motivo anapéstico del *Allegro*. Las *syncopationes* cumplen el mismo rol plañidero en ambas versiones. Por otra parte, encontramos *dubitatio* e *interrogatio*, siempre en relación con la nota *si*<sup>22</sup>. La agitación de las segundas oraciones en ambas versiones también es significativa. Estas coincidencias no pueden ser casuales. Consideramos que el texto del aria de tenor no solo ilustra sino también delimita y afina los contenidos más generales del afecto melancólico.

#### 4.3 *Narratio* (c. 13.2 / c. 42):

La *narratio* comienza a desarrollar los tópicos planteados en el *exordio* con una compleja *partitio* en tres oraciones. Una cuarta oración funciona como *conclusio* de la narración y a la vez de la sección A del movimiento (ver figura 102).

Primera oración de la *narratio* (c. 13.1.2 / c. 23.1.1): Se trata de una oración evolutiva con fuertes componentes secuenciales. Su primera frase es un canon estricto a la quinta inferior entre la flauta y el bajo. El diseño a imitar consta de dos motivos. El primero de ellos es una nota *si*' repetida durante todo el compás, de carácter anacrúsico que nombramos como **c**<sup>1</sup>. Deriva de la repetición de la nota *mi*' y de la repetición propia del pie pírrico en el motivo **a**.

<sup>22</sup> Obviamente se trata de la nota fundamental de la dominante, pero ya vimos su importancia melódica cuando comparamos los exordios melancólicos en mi menor (ver cap. V *supra*)

Produce un violento incremento de la tensión (*auxesis*) dirigido a su punto de reposo (c. 14.1.1.1 o simplemente c. 14.1). El segundo motivo del canon está configurado completamente por semicorcheas; lo identificamos como  $\mathfrak{c}^2$ . Comienza con un *mezzo circolo* (c. 14.1) y luego procede en *catabasis* por grupos de dos semicorcheas ascendentes que están vinculadas con la *paronomasia* del motivo anapéstico (c. 14.2-3). Es interesante notar que  $\mathfrak{c}^1$  pareciera remitir a la primera oración del *exordio* y  $\mathfrak{c}^2$  a la segunda: energía y agitación respectivamente. Las entradas van ascendiendo (*anabasis*) en *polyptoton*; en la flauta las notas iniciales son: *si'*, *mi''* y *la''*, mientras que en el bajo, a causa la mutación tonal, son: *mi*, *la* y *re'*. El bajo realiza la imitación canónica desde el c. 14. En la segunda frase de la oración el bajo adquiere protagonismo al iniciar una amplia *catabasis* sólo con el motivo  $\mathfrak{c}^2$ . Mientras tanto la flauta acompaña con una *paronomasia* de *a* que designamos como *a'* (aunque el consecuente del motivo nos recuerde en *diminutio* el metro *pæon* del bajo en **b**) El antecedente de la flauta está en registro agudo, mientras que el consecuente está mucho más grave sugiriendo dos voces. Este hecho agrega nerviosismo al motivo. Toda la oración está cargada de tensión a causa de las notas repetidas y la *anabasis* y además de agitación, por escucharse en todo momento de manera vertical la división de semicorcheas.

Segunda oración de la *narratio* (c. 23.1.2 / c. 27.1 en elisión): la presente oración es secuencial, produciéndose una *gradatio* en *catabasis* con un pedal agudo a cargo de la flauta. Es notorio el cambio textural. Ahora el motivo *a* está esparcido entre las dos voces: la flauta insiste con el motivo anapéstico en un pedal agudo de *sol''* mientras que el bajo responde con el consecuente en pie báquico pero con la dirección de las semicorcheas ahora descendente y un final trocaico. El efecto es una suerte de *hochetus*.

Figura 103:

Análisis de la *narratio* (c. 13 / c. 42), 4<sup>to</sup> mov., *Allegro*, BWV 1034, J. S. Bach.

The figure displays two musical staves: Flauta (Flute) and Bajo (Bassoon). The first system, labeled 'narratio: 1<sup>ra</sup> oración', covers measures 13 to 42. It shows a canon between the two instruments. The flute part is annotated with 'anabasis' (measures 13-27) and 'catabasis' (measures 28-42). A 'polyptoton' is indicated between measures 27 and 28. Motives  $\mathfrak{c}^1$  and  $\mathfrak{c}^2$  are marked. A note 'canon a la 5<sup>ta</sup>' is present. The second system, labeled 'narratio: 2<sup>da</sup> oración', covers measures 23 to 27. It features a 'hochetus' effect with 'gradatio en catabasis' in the flute part and 'a'' in the bassoon part.

Tercera oración de la *narratio* (c. 27.1.2 / c. 36.1): se trata de una oración evolutiva que consta de tres frases. La primera está derivada del motivo **b**, incluyendo hipérbolos por lo que los designamos como **b'**. Se desarrolla como *gradatio* en *anabasis*. La segunda frase está compuesta por *messanze* de un tiempo pero con sus semicorcheas agrupadas de a dos: el primer grupo formando una tercera descendente (proviene de **b**) y el segundo grupo, más agudo, formado por una tercera ascendente. La indicamos en el gráfico como **d**. Toda la frase funciona como *gradatio* en *catabasis*. Este diseño, junto con el ritmo armónico inherente, produce una sensación de acumulación nerviosa la cual, sumada a la *catabasis*, pareciera esbozar un rápido desmoronamiento. La *gradatio* culmina en un *mezzo circolo* (c. 33.1), una *messanza* por grado conjunto descendente (c. 33.2), que sugiere la inversión del motivo del pie báquico del *exordio* (y que ahora el bajo imita en c. 33.3) y una *exclamatio* hacia un *do''* que derivará en *syncopatio* en el compás siguiente. Una escala ascendente y luego descendente conecta con la hemiola cadencial a SOL mayor. Por este contenido motivico designamos la frase como **csa+b**; el *basso passeggiato* tiene elementos de **a**.

Cuarta oración de la *narratio* (c. 36.1.2 / c. 42): se trata de una oración evolutiva que funciona como conclusio de la *narratio* y de la sección A de la pieza. Comienza con el motivo **a** pero en SOL mayor. En el siguiente compás, el eco repite solo el pasaje con el pie pírrico en una suerte de decrescendo (indicado como **p** y **pp**). Consideramos el c. 37 como una *digressio*. Luego comienza una *gradatio* en *anabasis* con los motivos **csa+b**, hasta un punto culminante en el *si''* de c. 41, para luego realizar una cadencia perfecta a si menor. El bajo acompaña con motivos derivados de **a** (**a'''**) y en la segunda vuelta realiza un nexo con motivos de **a** para conectar con la sección B de la pieza (ver figura 103).

Figura 104: Análisis de la *narratio* (c. 27 / c. 36), 4<sup>to</sup> mov., *Allegro*, BWV 1034, J. S. Bach.

The figure displays two musical staves, Flute (top) and Bass (bottom), with various annotations and brackets indicating musical structures. The top staff is labeled 'narratio: 3<sup>ra</sup> oración' and includes annotations such as 'gradatio, anabasis', 'gradatio, catabasis', 'messanza', 'mezzo circolo', 'exclamatio', 'syncopatio', 'hyperbole', and 'csa+b'. The bottom staff is labeled 'narratio: 4<sup>ra</sup> oración, conclusio' and includes annotations such as 'gradatio, anabasis', 'digressio', 'a', 'a'''', 'csa+b', and 'nexus (a)'. The score is written in 3/4 time and includes dynamic markings like *p*, *pp*, and *f*.

#### 4.4 *Propositio* (c. 43 / c. 49.1.1):

La *propositio* inaugura la sección B de la pieza. Está integrada por una oración periódica, al igual que el *exordio*, con dos frases cada una de ellas con estructura de antecedente-consecuente. Pero la similitud sintáctica no alcanza para describir la oración. Veamos cómo se construye (ver figura 104):

Ambos antecedentes replican el motivo **a** pero con todas las direcciones invertidas; lo consignamos como **a'''**. Los miembros de frase consecuentes retoman el fluir de semicorcheas como en **b** y los diseños de *messanze* partidos como en **d**, sin embargo no lo hacen textualmente sino con modificaciones (*paronomasia*). Por lo tanto lo nombramos como **b'' (b+d)**. El bajo, luego de señalar el primer tiempo comienza con el metro *pæon* y en el resto de la frase acompaña con *basso passeggiato*. La primera frase de la oración está en si menor, mientras que la segunda repite la estructura sintáctico- motívica pero en la menor (*polyptoton*), finalizando la oración en SOL mayor.

Figura 105:

Análisis de la *propositio* (c. 43 / c. 49), 4<sup>o</sup> mov., *Allegro*, BWV 1034, J. S. Bach.

Está claro el tópicos sobre el que se trata, pero la *paronomasia* nos indica que ingresamos en la sección argumentativa. Esperamos entonces la refutación.

#### 4.5 *Confutatio* (c. 49.1.1 / c. 69.1):

La *confutatio* está integrada, al igual que la *narratio*, por tres oraciones. Analicemos cada una de ellas (ver figura 105):

Primera oración de la *confutatio* (c. 49.1.2 / c. 53.1.2 en elisión): Se trata de una oración periódica, con un componente secuencial, que está “armada” con elementos del *exordio*, pero con otro sentido funcional. El bajo expone **a** cuatro veces mientras que la flauta retoma también cuatro veces el comportamiento de contrasujeto con el motivo que denominamos **csa**. No se trata de una *gradatio*, sino que los motivos aparecen en otras alturas (*polyptoton*) con la siguiente secuencia de tonalidades: SOL mayor, RE mayor, la menor, mi menor, si menor. La

oración no está afincada en una tonalidad sino que se aprovecha el giro a la quinta (*interrogatio*) del motivo a para cambiar de centro tonal. Es claramente translativa, partiendo de tonalidades “alegres” o “brillantes”. Escuchamos entonces claramente que, si bien los motivos son los mismos que aparecen en el *exordio*, su función es refutatoria.

Segunda oración de la *confutatio* (c. 53.1.2 /c. 57.1.1.1 en elisión): encontramos aquí la misma oración secuencial con textura de *hochetus* que vimos por primera vez como segunda oración de la *narratio*. La elaboración como *paronomasia* estriba en el trocado de las voces: aquí el bajo inicia el motivo y mantiene el pedal mientras que la flauta ejecuta el miembro de frase de consecuente. Como su modelo, es una *gradatio* en *catabasis* con un pedal (ahora en el bajo) que se mantiene en la tonalidad de si menor.

Figura 106:

Análisis de la *confutatio* (c. 49 / c. 57), 4<sup>to</sup> mov., *Allegro*, BWV 1034, J. S. Bach.

Tercera oración de la *confutatio* (c. 57.1 /c. 69.1): Se trata de una oración secuencial que remite a la primera oración de la *narratio*. Recordemos que su primera frase era un canon: ahora más que un canon, podríamos decir que se trata de un *quod libet*, en el sentido de que no hay entradas sucesivas de las voces. Por otra parte, la elaboración (*paronomasia*) se basó en el trocado de las voces. El bajo comienza con los motivos  $\mathfrak{c}^1 + \mathfrak{c}^2$  y la flauta simultáneamente expone a la inversa  $\mathfrak{c}^2 + \mathfrak{c}^1$ . Toda la frase es ascendente y tonalmente nos conduce de si menor a mi menor.

En la segunda frase de la oración encontramos trocada también la frase correspondiente de la misma oración de la *narratio*. La flauta ahora presenta el motivo principal en semicorcheas  $\mathfrak{c}^2$  mientras que el bajo acompaña con  $\mathfrak{a}''''$ . La frase es una clara *gradatio* en *catabasis* que nos conduce de si menor a mi menor. Se cierra la sección refutatoria (ver figura 106).

Figura 107:

Análisis de la *confutatio* (c. 57 / c. 69), 4<sup>to</sup> mov., *Allegro*, BWV 1034, J. S. Bach.

*confutatio: 3ª oración, 1ª frase*

*confutatio: 3ª oración, 2ª frase*

#### 4.6 *Confirmatio* (c. 69.1.2 / c. 82.1.1):

La confirmación está integrada por dos oraciones, la primera secuencial y la segunda de tipo evolutivo, con un fuerte componente secuencial en sus dos primeras frases. Ambas oraciones son el reflejo, con la adecuada *paronomasia*, de la segunda y tercera oración de la *narratio*.

Primera oración de la confirmatio (c. 69.1.2 / c. 73.1 en elisión): encontramos aquí la misma oración y con la misma disposición de las voces en *hochetus* que en la segunda oración de la *narratio*: una *gradatio en catabasis* con un pedal agudo a cargo de la flauta, con el motivo **a** está esparcido entre las dos voces. El motivo anapéstico de la flauta en un pedal agudo de *sol'* mientras que el bajo responde con el consecuente en pie báquico pero con la dirección de las semicorcheas descendente y un final trocaico. En la *narratio* la oración se mantenía en SOL mayor, mientras que ahora lo hace en mi menor. Es interesante señalar que esta oración, con diferentes funciones y disposiciones texturales se repite tres veces a lo largo del movimiento: 1) en la *narratio* en SOL mayor, 2) en la *confutatio* en si menor con las voces trocadas y 3) ahora en la *confirmatio* en mi menor y en su disposición original.

Segunda oración de la confirmatio (c. 73.1.2 / c. 82.1.1): se trata de la transcripción literal de la tercera oración de la *narratio*, ahora en mi menor. Aparecen leves variaciones (*paronomasia*), como en la *messanza* de la segunda frase en donde la disposición en altura de los grupos de dos semicorcheas es diferente: inversamente al modelo, la primer pareja de



semicorcheas en tercera descendente es más grave que la segunda. También las hipérboles se reducen a *cercare della nota* y desaparece la *exclamatio*. Pareciera que la oración tiende a calmar levemente los afectos (ver figura 107). Para la comparación, remitimos al análisis interno de la oración hecho en la *narratio* (ver *supra* figuras 98, 102 y 103).

Figura 108:

Análisis de la *confirmatio* (c. 69 / c. 82), 4<sup>to</sup> mov., *Allegro*, BWV 1034, J. S. Bach.

The image displays two musical staves, Flauta (Flute) and Bajo (Bass), with various annotations. The first staff (Flauta) shows a melodic line with a bracketed section labeled 'a'' and an arrow pointing to it labeled 'hochetus'. Below this, a bracket spans the first two staves labeled 'confirmatio: 1<sup>ra</sup> oración'. The second staff (Bajo) shows a more complex rhythmic pattern with several annotations: 'b'' above the first measure, 'd' above the second measure, 'csa+b' above the third measure, and 'syncopatio' above the fourth measure. Below these, a bracket spans the entire second staff labeled 'confirmatio: 2<sup>da</sup> oración'. Other annotations include 'gradatio in catabasis' in the first staff, 'cercare della nota' in the second staff, 'gradatio, anabasis' in the second staff, and 'messanza' in the second staff.

#### 4.7 Peroratio (c. 82.1.2 / c. 88):

La oración final del movimiento cumple la función de *peroratio*. Nuevamente, es en todo similar a la última oración (*conclusio*) de la *narratio* que cerraba la sección A de la disposición bipartita. Obviamente, ahora la tonalidad es mi menor. Sólo hay un par de modificaciones (*paronomasia*) leves:

- 1) el bajo acompaña en *a'''* con un *apócope* de lo que hizo en la *narratio* durante dos miembros de frase; el tercero lo reedita completo y
- 2) la fórmula cadencial del trino es diferente, no realiza el movimiento 6-5 en la voz, lo cual le da más contundencia al final.

Consideramos que la *digressio* representa la *peroratio in affectibus*, mientras que el resto de la oración constituye la *peroratio in rebus* (ver figura 108).

Figura 109:

Análisis de la *peroratio* (c. 82 / c. 88), 4<sup>to</sup> mov., *Allegro*, BWV 1034, J. S. Bach.

## 5. Conclusiones:

Habiendo analizado toda la sonata a partir de un enfoque retórico podemos observar que, si bien encontramos constantes relacionadas con la representación del afecto melancólico (como estudiamos en el cap. V), el resultado permite variedad de matices y profundidad semántica. Estudiamos la influencia del pensamiento de Descartes a través de su “Tratado de las pasiones del alma” en Alemania, a través de Mattheson. El conocimiento científico/médico del momento había avanzado lo suficiente como para superar de algún modo la antigua teoría hipocrática de los cuatro humores. Sin embargo, a nivel simbólico, el sistema pudo haber desarrollado sus propios caminos de pervivencia. Un prueba, años más tarde, como ya señalamos, es la Sonata en trío “*Sanguineus et Melancholicus*” de Carl Philipp Emanuel Bach. Pero en el caso de Johann Sebastian, la teoría podría estar vinculada con el pensamiento ortodoxo luterano. Lutero consideraba a la música como un sermón sin palabras, apto para esparcir la palabra divina pues reflejaba de alguna manera la profundidad racional de la creación. Este concepto de cuño pitagórico fue fuerte en la Alemania de Bach y de hecho nutrió gran parte del sustrato simbólico de su música.

En el caso de la Sonata en mi menor, podemos observar un enfoque diferente para la representación de la melancolía en cada movimiento:

El primer movimiento discurre sobre el aspecto patético y terrenal de la melancolía, aludiendo al destino mortal de la humanidad como una condenación eterna, representada entre otras cosas por el discurso en *oratio perpetua* y el *basso passeggiato*, casi como el caminar del *via crucis*. La alusión posible a Cristo, como paradigma de la

melancolía, a través de una oculta *hypotiposis* de la cruz en la estructura del *exordio*, podría tener lugar en este esquema hermenéutico.

El segundo movimiento, con su actividad frenética y hasta maníaca es otro aspecto de la pintura de la humanidad en el mundo. Una humanidad inconsciente de la única realidad relevante que, para el Bach luterano ortodoxo, es la sabiduría que provee el conocimiento de la muerte. Sabemos que se trata de una constante en los tópicos de representación de su obra y específicamente lo señalamos en el análisis del *Actus tragicus* BWV 106. La elección del *concerto* como género representativo de lo mundano podría tener esta intención.

El tercer movimiento, también en la esfera de lo humano, nos conecta principalmente con lo frívolo de la danza cortesana. No cualquier danza; se trata de una *Ciacona* en tonalidad mayor<sup>23</sup>. La connotación teatral y mundana de la danza podemos rastrearla en algunos de los usos que Bach hace de ella. El *Crucifixus* de la Misa en si menor BWV 232, se construye sobre un bajo de *Ciacona* y de alguna manera representa los pecados de la humanidad que llevaron a Cristo a la cruz. Como ya señalamos, este movimiento es la refutación del tópico principal en la disposición total de la sonata.

El cuarto movimiento realiza una especie de síntesis. Como vimos, el texto de la cantata nos ayuda a echar luz sobre su significación. La humanidad melancólica debería confiar en un Dios redentor, aún en los momentos de dolor e incompreensión de los designios divinos. Este acto de fe proveerá consuelo. La precisa estructura de la *dispositio* del movimiento, en la cual cada unidad motívica es reinterpretada según su función en el todo, sin demasiada elaboración (en el sentido moderno) y encontrando su lugar en una especie de exacta y escrupulosa *Ars combinatoria*, podría representar la síntesis que Bach nos propone: una alegría melancólica (valga el oxímoron) firme y confiada.

No pretendo suponer que esta interpretación es la correcta y menos aún, la única. Sólo intenté entender un pensamiento con raíces anteriores a nuestra herencia moderna, utilizando algunos de los recursos del *Ars Rhetorica*. Considero que las posibilidades interpretativas y la responsabilidad artística de un ejecutante (en particular el especialista en instrumentos históricos) exceden la correcta dicción de reglas y recursos consagrados. El contacto con otras maneras de pensar puede ser el nutriente de una imaginación que se vierta en los sonidos.

---

<sup>23</sup> Señalamos oportunamente que, por el contrario, las *Ciacone* en tonalidad menor que despliegan en el bajo el “tetracordio melancólico” se asociaban generalmente a los lamentos y a los tópicos patéticos.

Para justificar mi intento y para concluir el capítulo, hago mía una frase de Quantz:

Como no pretendo formar al flautista únicamente en los aspectos mecánicos de tocar el instrumento, sino que me he esforzado para que llegue a ser un músico entendido y hábil, he debido formar su gusto y agudizar su juicio. (Quantz, 1752, Prólogo)

## CONSIDERACIONES FINALES

La disciplina retórica fue paulatinamente olvidada y desprestigiada para la construcción de los discursos artísticos a partir de la vigencia de la concepción idealista del Arte inaugurada por el movimiento romántico. Su recuperación implica no sólo un acercamiento académico al repertorio histórico, sino también una herramienta para una enriquecida hermenéutica en la praxis interpretativa.

El estudio del corpus de repertorio flautístico, cuya elección intentó reflejar las principales tendencias estético-interpretativas de Francia, Italia y Alemania en el s. XVIII, permitió encontrar algunas respuestas a las preguntas planteadas en la hipótesis de esta investigación.

Frente a la pregunta de si es posible configurar un análisis retórico-musical suficientemente sistemático para abordar el repertorio anterior al clasicismo, consideramos que el presente trabajo puede responder afirmativamente. El análisis retórico que se intentó exponer revela facetas del material de estudio que los análisis basados en la preeminencia de las concepciones armónicas funcionales post Rameau dejan de lado. Por ejemplo la relación entre las características distintivas de las tonalidades y los rasgos motivicos y formales de las piezas, todo enmarcado en una teoría de las pasiones y afectos que modeló no sólo la producción de artefactos artísticos sino gran parte del funcionamiento social.

La cuestión sobre si el análisis basado en las premisas de la *Musica Poetica* podía admitir una hermenéutica no normativa en función de una praxis interpretativa, también consideramos que puede ser respondida afirmativamente. El recorrer las distintas secciones del círculo retórico le brindan al intérprete una comprensión del material musical no unívoco. El conocimiento de los rasgos peculiares de *inventio*, *dispositio* y *elocutio* en cada caso le permiten organizar su *pronuntiatio* como construcción artística original. El dominio de los conceptos retóricos promueve la revalorización de los aspectos creativos compositivos que la formación tradicional del ejecutante actual puede haber atenuado. El concepto de reconstrucción histórica basado en el fiel respeto a reglas, normas y premisas surgidas de la información musicológica, puede ser revisitado -sin negar su importancia basal- de una manera más flexible, en que se incorpora la creatividad individual de cada ejecutante. La retórica concebida como poética lo hace posible.

En este sentido puede también ser respondida la tercera pregunta de la hipótesis que se cuestionaba si el análisis retórico-musical puede ser útil para la interpretación actual del repertorio histórico, inserto en la complejidad de la praxis musical del presente. Consideramos que el “ejecutante poético”, si se nos permite el neologismo para indicar al intérprete con competencias retóricas<sup>1</sup>, está mejor capacitado para adaptarse además a las diferentes condiciones de ejecución y recepción posibles hoy día. Desde la consagrada sala de conciertos, con todo su ritual incluido, hasta espacios no tradicionales de comunicación musical o el diálogo con nuevas tecnologías. El intérprete se aleja así de la función meramente reproductiva y mediadora entre compositor y oyente que conlleva la concepción idealista decimonónica de la música y se acerca a funcionamientos propios de otros géneros como los de las diversas manifestaciones de la música popular.

Análisis y práctica musical son parejas ineludibles e inseparables. Quizás este enfoque sirva para aclarar el prurito sobre las reglas de interpretación que Quantz plantea en el Prólogo de su *Versuch*:

Como algunas de mis afirmaciones se reducen a un simple “se debe”, sin más explicaciones, podría parecer que su tono sea demasiado categórico. [...] Si alguien prefiere no atender a una larga experiencia y una cuidadosa reflexión, siempre será libre de confutarlos, y de decidir lo que estime mejor. (Cirillo, 2016)

Experiencia y reflexión son la base de la formación del “gusto”, según las categorías del siglo XVIII anteriores a Kant.

Quisiera concluir adaptando una cita de Dietrich Bartel que resume el espíritu de esta investigación:

La retórica musical se ha convertido en un campo abierto, en el cual el intérprete y el compositor se inspiran mutuamente y en donde las posibilidades de la expresión textual, anotada o improvisada, está limitada sólo por la imaginación del músico.<sup>2</sup> (Bartel, 2003)

---

<sup>1</sup> Haynes titula uno de sus libros “*The pathetic musician [...]*” para referirse a este tipo de intérprete. La traducción literal es imposible en castellano.

<sup>2</sup> *Musical rhetoric had become an open-ended field, where performer and composer inspired each other, and where possibilities in text-expression, notated or improvised, were limited only by the imagination of the musician.*

## REFERENCIAS:

### Fuentes primarias:

- ARISTOTELES. (2010). *El arte de la retórica*. Buenos Aires: Eudeba.
- (1994). *Metafísica*. (T. Calvo Martínez, Ed.). Barcelona: Gredos.
- AUSTIN, G. (1806). *Chironomia; or, A treatise on rhetorical delivery*. Cadell & Davies, London.
- AVISON, C. (1752). *An Essay on Musical Expression*. (Davis, Ed.) (facsimilar). Londres: IMSLP. Recuperado a partir de [http://imslp.org/wiki/An\\_Essay\\_on\\_Musical\\_Expression\\_\(Avison%2C\\_Charles\)](http://imslp.org/wiki/An_Essay_on_Musical_Expression_(Avison%2C_Charles))
- BACH, C. P. E. (1753). *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spilen, mit Exempeln und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten*. Berlin.
- BACILLY, B. de. (1679). *L'Art de Bien Chanter*. Paris.
- BATTEUX, C. (1746). *Les Beaux arts réduits à un même principe*. Paris
- (1755). *Cours de belles-lettres, ou Principes de la littérature (par l'abbé C. Batteux)*. Nouvelle édition. Recuperado a partir de [https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k940487f/f258.image.r=charles\\_batteux\\_cours\\_de\\_belles\\_lettres](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k940487f/f258.image.r=charles_batteux_cours_de_belles_lettres)
- BEDOS de CELLES, F. (Dom). (1766). *L'Art du facteur d'orgues*. Paris: L. F. Delatour.
- BERARD, J.-A. (1755). *L'Art du chant*. Paris.
- BERNHARD, C. (c. 1650). *Tractatus compositionis augmentatus*.
- (1660). *Vonder Singe-Kunst, oder Maniera*.
- BOVICELLI, G. B. (1594). *Regole, passaggi di música, madrigali e motetti passeggiati* (facsimilar). Venecia: Società Italiana del Flauto Dolce.
- BROSSARD, S. de. (1705). *Dictionnaire de musique*. Paris.
- BROSSES, C. de. (s. f.). *Le président de Brosses en Italie : lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*. Paris.
- BULWER, J. (1644). *Chirologia, or, The naturall language of the hand composed of the speaking motions, and discoursing gestures thereof: whereunto is added Chironomia, or, The art of manuell rhetoricke, consisting of the naturall expressions, digested by art in the hand*. Recuperado 20 de octubre de 2018, a partir de [https://archive.org/details/gu\\_chirologianat00gent/page/n3](https://archive.org/details/gu_chirologianat00gent/page/n3)

- BURMEISTER, J. (1606). *Musica Poetica* (Facsimil.). Rostock: Bärenreiter - 1954.
- CASTIGLIONE, B., BOSCÁN, J., y REYES CANO, R. (1967). *El cortesano*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- CHABANON, M.-P.-G. de. (1785). *De la musique considérée elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le theatre*. Paris.
- CICERON, M. T., & Iso, J. J. (2002). *Sobre el orador*. Gredos.
- y NÚÑEZ, S. (1997). *La invención retórica*. Gredos.
- y NÚÑEZ, S. (1997). *Retórica a Herenio*. Gredos.
- CORRETTE, M. (1773). *Méthode Raisonnée pour apprendre aisément à jouer de la Flûte Traversiere...* (facsimilar). París: Minkoff.
- D'ALEMBERT, J. le R. (1752). *Eléments de musique, théorique et pratique...* París.
- DALLA CASA, G. (1584). *Il vero modo di diminuir con tutte le sorti di stromenti...* (facsimilar). Venecia: Arnaldo Forni Editore.
- DELUSSE, [Charles]. (1761). *L'Art de la Flûte Traversiere* (facsimilar). París: Minkoff 1980.
- DESCARTES, R. (1649). *Les passions de l'âme*.
- (1650). *Renati Descartes Musicae compendium*. Utrecht.
- Onaindia, T., & Izquierdo, A. (2005). *Las pasiones del alma*. Madrid: Edaf.
- ENGRAMMELLE, le P. J. (1775). *La Tonotechnie ou l'art de noter les cylindres et tout ce qui est susceptible de notage dans les instruments de concerts mécaniques*. Paris.
- FORKEL, J. N. (1777). *Über die theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern Notwendig und nützlich ist, Göttingen*. Göttingen.
- FURETIÈRES, A. (1690). *Dictionnaire de Musique* (facsimilar). París: Société de Musicologie de Languedoc.
- GALILEO, V. (1581). *Dialogo della musica antica et della moderna*. Recuperado 20 de agosto de 2017, a partir de [http://imslp.org/wiki/Dialogo\\_della\\_musica\\_\(Galilei%2C\\_Vincenzo\)](http://imslp.org/wiki/Dialogo_della_musica_(Galilei%2C_Vincenzo))
- GEMINIANI, F. (1749). *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*. Londres.
- (1751). *The Art of Playing the Violin, Opera IX*. Londres.



- GRESSET, J.-B.-L. (1737). *Discours sur l'harmonie*. Paris: J. N. Le Clerc. Recuperado a partir de [http://bibliotheque.bordeaux.fr/in/faces/details.xhtml?id=h::BordeauxS\\_PF15678\\_2Res&jscheck=1](http://bibliotheque.bordeaux.fr/in/faces/details.xhtml?id=h::BordeauxS_PF15678_2Res&jscheck=1)
- GRIMAREST, J.-L. le G. de. (1707). *Traité du récitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation et dans le chant, avec un traité des accens, de la quantité et de la ponctuation*. Paris.
- HEINECHEN, J. D. (1728). *Der General-Bass in der Composition*. Dresden.
- HOTTETERRE, J. (1720). *Principes /de la /Flute Traversiere, / ou Flute d'Allemagne; / de la Flute a bec, /ou Flute douce; / et du Haut-bois* (facsimilar). Paris: Christophe Ballard.
- (1719). *L'art de préluder sur la flûte traversière, sur la flûte à bec, sur l'ehautbois et autres instrumens de dessus. Op.7*. (M. CASTELLANI, Ed.), facsimil - SPES. Paris.
- y DOUGLAS, P. M. (Paul M. (1983). *Principles of the flute, recorder & oboe*. Dover.
- HUME, D., y MAREY, M. (2003). *De la tragedia y otros ensayos sobre el gusto*. Buenos Aires: Biblos.
- JANOVKA, T. B. (1701). *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*. Praga.
- KIRNBERGER, J. P. (1774). *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*. Berlin.
- (1982). *The art of strict musical composition*. Yale University Press.
- LA CHAPELLE, J. A. de. (1736). *Les vrais principes de la musique*. Paris.
- LA BARRE, M. de. (1702). *Pièces pour la flûte traversière avec la basse continue, œuvre quatrième* (facsimilar). Paris: SPES.
- LA BORDE, J.-B. de. (1780). *Essai sur la musique ancienne et moderne*. Paris.
- LA BRUYÈRE, J. de. (2013). *Los caracteres*. (Traduc. Consuelo Berges, Ed.). Madrid: Hermida editores.
- LACEPEDE, É. de. (1785). *La poétique de la musique, par M. le Cte de Lacépède,...* L'Imprimerie de Monsieur. Paris.
- L'AFFILARD, M. (1694). *Principes très faciles pour apprendre la Musique*. Paris.
- LE BRUN, C. (1982). *Méthode pour apprendre à dessiner les passions : proposée dans une conférence sur l'expression générale et particulière*. Recuperado a partir de <https://archive.org/details/methodepourappre00lebr/page/n7>

- (1698). *Conférence de M. Le Brun, ... sur l'expression générale et particulière...* Recuperado a partir de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1118743/f5.image>
- LESCAT, P., y SAINT-ARROMAN, J. (2001). *Flûte traversière: méthodes et traités : Volume I / II* (facsimilar). J. M. Fuzeau.
- MAHAUT, A. (1759). *Nouvelle Méthode pour apprendre en peu de temps a jouer de la flute traversière* (facsimilar). París: Lachevardiere.
- MARPURG, F. W. (1757). *Anfangsgründe der theoretischen Musik*. Leipzig.
- MASSON, C. (1699). *Nouveau traité des regles de composition de la musique [...], seconde édition*. Paris.
- MATTHESON, J. (1720). *Der brauchbare Virtuoso*. Hamburgo: Im Schiller- und Kießnerischen Buch-Laden. Recuperado a partir de [http://imslp.org/wiki/Der\\_brauchbare\\_Virtuoso\\_\(Mattheson,\\_Johann\)](http://imslp.org/wiki/Der_brauchbare_Virtuoso_(Mattheson,_Johann))
- (1739). *Der vollkommene Capellmeister* (Facsimilar). Hamburgo: Cristian Herold.
- (1713). *Das neu eröffnete Orchestre*. Hamburgo.
- MONTECLAIR, M. P. de. (1756). *Principes de musique divisez en quatre parties, Paris*. Paris.
- MOZART, L. (1756). *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsprug.
- MUFFAT, G. (1695). *Florilegium Primum*. Augsburgo.
- (1698). *Florilegium Secundum*. Passau.
- NASSARRE, F. P. (1724). *Escuela música según la práctica moderna*. Zaragoza: Herederos de Diego de Larumbe [por los herederos de Manuel Roman].
- NORTH, R. (1728). *The Musicall Grammarian being a scientifick essay upon the practise of musick*. (M. Chan & J. Kessler, Eds.). Cambridge University Press.
- ORTIZ, D. (1553). *Tratado de glosas sobre clausulas y otros géneros de puntos...* (M. Schneiderr, Ed.). Roma: Bärenreiter.
- QUANTZ, J. J. (1752). *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Quantz, Johann Joachim) - IMSLP. Recuperado a partir de [http://imslp.org/wiki/Versuch\\_einer\\_Anweisung\\_die\\_Flöte\\_traversiere\\_zu\\_spielen\\_\(Quantz,\\_Johann\\_Joachim\)](http://imslp.org/wiki/Versuch_einer_Anweisung_die_Flöte_traversiere_zu_spielen_(Quantz,_Johann_Joachim))
- (1752). *On Playing de Flute*. (E. REILLY, Ed.) (3<sup>o</sup> ed. 197). Londres: Faber & Faber.

- QUINTILIANO, M. F. (2004). *Institutiones oratorias*. (traducción directa del latín por I. R. y P. Sandier, Ed.). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado a partir de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/institutiones-oratorias--0/>
- RAMEAU, J. P. (1722). *Traité de L'Harmonie reduite à ses Principes naturels* (Facsimil d). París: Arte Tripharia, 1983.
- RAMEAU, P. (1725). *Le Maître à Danser*. París.
- RICHELET, P. (1680). *Dictionnaire François*. París.
- ROGNONI, F. (1620). *Selva de varii passaggi secondo l'uso moderno...* (facsimilar). Milán: Arnaldo Forni Editore.
- ROUSSEAU, J.-J. (1768). *Dictionnaire de Musique*. París.
- SAINT LAMBERT, M. de. (1702). *Les principes du clavecin*. Paris: Christophe Ballard.
- SCHEIBE, J. A. (1745). *Der critische Musikus*. Leipzig.
- SPIESS, M. (1719). *Tractatus musicus compositorio-practicus [...]*. Augsburgo.
- SYMPSON, C. (1669). *A compendium: or, introduction to practical music. In five parts. ...* (Internet Archive, Ed.) (1732.<sup>a</sup> ed.). Londres: printed by W. Pearson, for Arthur Bettesworth, and Charles Hitch; Samuel Birt; John Clarke; Thomas Astley; John Oswald. Recuperado a partir de <https://archive.org/details/compendiumorintr00simp/page/n7>
- TALBOT, J. (1690). *Notes*. Oxford: Christ Church Library (MS 1187).
- TOSI, P. F. (1723). *Opinión de Cantori Antichi e Moderni, o Sieno Osservazioni Sopra il Canto Figurato*. Bologna.
- TROMLITZ, J. G., & Powell, A. (1991). *The virtuoso flute-player*. Cambridge University Press.
- VIEVILLE, L. D. LA. (1705). *Comparaison de la musique italienne et de françoise*. París.
- VIRGILIANO, A. (s. f.). *Il Dolcimelo* (facsimilar). s. l.
- VOGT, M. (1719). *Conclave Thesauri Magnae Artis Musicae : In Quo Tractatur Praecipue de Compositione pura, Musicae Theoria, Anatomia sonori, Musica Enharmonica, Chromatica, Diatonica, mixta, nova & antiqua ... Liber curiosus, & rem musicam penetrare volentibus absolute necessarius*. Praga: Labaun.

WALTHER, J. G. (1732). *Musicalisches Lexicon, oder Musicalische Bibliothec*. Leipzig.

ZARLINO, G. (1558). *Institutioni armoniche*. Venecia: Broude Broders, New York, 1965.

### **Fuentes secundarias:**

ADDINGTON, C. (1984). In search of the Baroque flute: The flute family 1680–1750. *Early Music*, 12(1), 34-48.

AGUILAR, M. del C. (2015). *Formas en el tiempo. Análisis musical para intérpretes*. Buenos Aires: por el autor.

ANTHONY, J. R. (1981). *French baroque music from Beaujoyeux to Rameau*. Norton.

ARGAN, G. C. (2004). *Imagem e persuasão : ensaios sobre o barroco*. (B. Contardi, Ed.). San Pablo: Companhia das Letras.

BACH DIGITAL. (s. f.). Recuperado 6 de enero de 2019, a partir de <https://www.bach-digital.de/content/index.xed>

BARNETT, D., y MASSY-WESTROPP, J. (1987). *The art of gesture : the practices and principles of 18th century acting*. C. Winter.

BARTEL, D. (1997). *Musica Poetica / Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln y Londres: University of Nebraska Press.

----- (2003). Rhetoric in German Baroque Music: Ethical Gestures. *The Musical Times*, 144(1885), 15.

BARTHES, R. (1974). *Investigaciones retóricas I / La antigua retórica*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.

BEAUSSANT, P. (1992). *Lully, ou, Le musicien du soleil*. Gallimard.

BERGER, P. (1968). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu.

BERISTÁIN, H. (1995). *Diccionario de Retórica y Poética* (Séptima ed). México DF: Editorial Porrúa, S. A.

BEYER, M., y BROWN, R. (s. f.). *Estudio crítico a las Zwölf Fantasien für Flöte solo / Twelve fantasias for flute solo*. G. Ph. Telemann.

BONDS, M. E. (1991). *Wordless Rhetoric / Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge y Londres: Harvard University Press

- . (2014). *La música como pensamiento : el público y la música instrumental en la época de Beethoven*. Acantilado.
- BONTA, S., WIJSMAN, S., CAMPBELL, M., KERNFELD, B., y BARNETT, A. (2001). Violoncello. En *Grove Music Online* (Vol. 1). Oxford University Press. <http://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44041>
- BOURDIEU, P. (2000). *Cosas dichas*. Gedisa.
- . (1999). *Intelectuales, política y poder*. Eudeba.
- . (2003). *Campo de poder, campo intelectual : itinerario de un concepto*. Quadrata.
- BOWERS, J. M. (2000). La Barre, Michel de. En *Grove Dictionary of Music and Musicians* (Sadie, Sta, p. Vol 10, 337-338). London, Macmillan.
- BRAUSCHWEIG, K. (2001). Genealogy and Musica Poetica. In *Seventeenth- and Eighteenth-Century Theory. Acta Musicologica*, 73(1), 45.
- BROWN, R. (2008). Telemann's Fantasias: a feat of ingenuity and inspiration. *Pan, The Journal of the British Flute Society*, 27(3, September), 25-34.
- y RICO, J. (traducción). (2015). Las Fantasías de Telemann: una proeza de ingenio e inspiración. *Todo Flauta, Revista Oficial de la Asociación de Flautistas de España*, (octubre), 13-23.
- BUELOW, G. (1987). Teaching Seventeenth-Century Concepts of Musical Form and Expression: An Aspect of Baroque Music. *College Music Symposium*, 27.
- . (1979). A Study in Baroque Performing Practice. *The Musical Times*, 120(1638), 625-639.
- . (2001). Mattheson, Johann. En *Grove Music Online* (Vol. 1). Oxford University Press. <http://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18097>
- . (1973). Music, rhetoric, and the concept of the affections: a selective bibliography. *George J. Buelow Source: Notes*, 30(2), 250-259.
- BUKOFSER, M. (1939). "Allegory in Baroque Music". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 3(12), 1-21.
- . (1974). *Music in the baroque era : from Monteverdi to Bach*. New York: W.W. Norton.
- BUTLER, G. G. (1977). Fugue and Rhetoric. *Journal of Music Theory*, 21(1), 49.
- BUTT, J. (1990). *Bach Interpretation / articulation Marks in Primary Sources of J.S. Bach*. Cambridge: Cambridge University Press.

- (2002). *Playing with History / The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- (2010). *Bach's dialogue with modernity : perspectives on the passions*. Cambridge University Press.
- CASTELLANI, M. (1985). "Il Solo pour la flûte traversière di J.S. Bach: Cöthen o Lipsia?". *Il Flauto dolce*, (No 13), 15-21.
- (1993). Estudio crítico. En *Toussaint Bordet, 1755, Methode raisonné*. (facsimilar). Florencia: SPES.
- (1999). Introducción crítica al «Art de préluder...» de Jacques-Martin Hotteterre. En M. CASTELLANI (Ed.), *L'Art de Preluder sur la flûte traversière, sur la Flûte-a-bec, sur le hautbois et autres instruments de dessus* (Studio per). Florencia.
- CHASIN, I. (2004). *O canto dos afetos : um dizer humanista : aproximações à reflexão musical do renascimento tardio italiano / Ibaney Chasin. - Version details - Trove*. São Paulo: Perspectiva.
- CIRILLO, A. (2016). *Universidad de Murcia - Johann Joachim Quantz y su aportación a la cultura musical del siglo XVIII*. Universidad de Murcia. Recuperado a partir de [https://plu.mx/um/a/?repo\\_url=http://hdl.handle.net/10201/47863](https://plu.mx/um/a/?repo_url=http://hdl.handle.net/10201/47863)
- CIVRA, F. (1991). *Musica Poetica, Introduzione alla retorica musicale*. Torino: UTET Librería.
- CLERC, P.-A. (2001). *Discours sur la Rhétorique Musicale / et plus particulièrement la Rhétorique allemande entre 1600 et 1750*. (H. É. de M. de Genève, Ed.). Ginebra: Calwer & Luthin.
- COBLEY, P. (2008). Communication and Verosimilitude in Eighteenth-Century. En D. MIRKA & K. AGAWU (Eds.), *Communication in Eighteen-Century Music* (pp. 13-33). Cambridge: Cambridge University Press.
- COSTA, L. (2017). *O Corego/Texto anônimo do século XVII sobre a arte da encenação*. San Pablo: EDUSP.
- CRAVERI, B. (2004). *La cultura de la conversación*. Fondo de Cultura Económica.
- DREYFUS, L. (1983). Early Music Defended against its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century. *The Musical Quarterly*, LXIX(3), 297-322.
- DUHAMEL, J.-M. (1994). *La musique dans la ville, de Lully à Rameau--*. Presses universitaires de Lille.
- DUNNING, A. (2001). Locatelli, Pietro Antonio. En *Oxford Music Online*. Oxford University Press. <http://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16840>

- EAGLETON, T. (2005). *Ideología : una introducción*. Paidós.
- ELIAS, N. (2017). *La sociedad cortesana*. FCE - Fondo de Cultura Económica.
- EPPINGER, S. (1984). Georg Philipp Telemann: 12 Fantasien für Flöte solo, I. *Tibia*, (2), 86-99.
- (1984). Georg Philipp Telemann: 12 Fantasien für Flöte solo, II. *Tibia*, (3), 172-179.
- FADER, D. (2003). The Honnête homme as Music Critic\_Taste, Rhetoric, and Politesse in the 17th Century. *The Journal of Musicology*, 20(1), 3-44.
- FARNSWORTH, R. (1990). How the Other Half Sounds: An Historical Survey of Musical Rhetoric during the Baroque and After. *Rhetoric Society Quarterly*, Vol. 20(No. 3), 207-224.
- FERAND, E. (1961). *Improvisation in nine centuries of Western music*. Köln: Arno Volk Verlag.
- FORSTER, R. (2009). *Benjamin: una introducción*. Buenos Aires: Quadrata.
- GIBSON, J. (2008). "A Kind of Eloquence Even in Music": Embracing Different Rhetorics in Late Seventeenth Century France. *The Journal of Musicology*, 25(4), 394-433.
- GJERDINGEN, R. O. (2007). *Music in the galant style*. Oxford University Press.
- GOEHR, L. (1994). *The Imaginary Museum of Musical Works/An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- HARRISON, D. (1990). Rhetoric and Fugue: An Analytical Application. *Music Theory Spectrum*, 12(1), 1-42.
- HAYNES, B. (2002). *A history of performing pitch : the story of «A»*. Lanham: Scarecrow Press.
- (2007). *The End of Early Music / A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press.
- y BURGUESS, G. (2016). *The pathetick musician : moving an audience in the Age of Eloquence*. Nueva York: Oxford University Press.
- HEFLING, S. E. (1993). *Rhythmic alteration in seventeenth- and eighteenth-century music : notes inégales and overdotting*. Schirmer Books.
- HERZOG, M. (2000). Is the Quinton a Viol? A Puzzle Unravelling. *Early Music*. Oxford University Press.

- HIGUCHI, R. (1986). Comentario crítico a la edición del «*Actus tragicus*». En *Partitura de la cantata BWV 106* (basado en). Kassel: Bärenreiter.
- HOTTETERRE, J., y DOUGLAS, P. M. (Paul M. (1983). *Principles of the flute, recorder & oboe*. Dover.
- HUME, D., & MAREY, M. (2003). *De la tragedia y otros ensayos sobre el gusto*. Buenos Aires: Biblos.
- KENYON, N. (recopilador). (1988). *Authenticity and Early Music / a Symposium*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press.
- KIRKENDALE, U. (1980). The Source for Bach's "Musical Offering": The "Institutio oratoria" of Quintilian. *Journal of the American Musicological Society*, 33(1), 88-141.
- KIVY, P. (2005). *Nuevos ensayos sobre la comprensión musical*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- KIVY, P. (1995). *Authenticities / Philosophical Reflections on Musical Performance*. (C. U. Press, Ed.). Ithaca and London.
- KLIBANSKY, R., PANOFSKY, E., & SAXL, F. (1991). *Saturno y la melancolía / Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Madrid: Alianza editorial.
- KOSELLECK, R., y SMILG, N. (1993). *Futuro pasado : para una semántica de los tiempos históricos*. Paidós.
- KRÖPFL, F., & AGUILAR, M. del C. (1986). Propuesta para una metodología de análisis rítmico. En *Simposio de Análisis Musical, II Jornadas de Musicología*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología.
- KUIJKEN, B. (1987). Estudio crítico a las 12 Fantasías for Flute TWV 40:2-3 de Georg Philipp Telemann. En *Georg Philipp Telemann: 12 Fantasías for Flute* (Musica Rar, p. 25). Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- (1997). Estudio crítico a la edición de las Sonatas para flauta de J. S. Bach (Nº 8550, 8). Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- (2013). *The Notation Is Not the Music : Reflections on Early Music Practice and Performance*. Bloomington: Indiana University Press.
- LE GOFF, J. (1991). *Pensar la historia: Modernidad, presente, progreso*. Buenos Aires: Paidós.
- LEGRAND, R. (1998). La rhétorique en scène: Quelques perspectives pour l'analyse de la tragédie en musique. *Revue de musicologie*, 84(1), 79.



- LENNEBERG, H. (1958). Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music (I). *Journal of Music Theory*, 2(1), 47.
- (1958). Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music (II). *Journal of Music Theory*, 2(2), 193. <http://doi.org/10.2307/843199>
- LIVY, J. A. (1990). *Historia de Roma desde su fundación*. Editorial Gredos.
- LÓPEZ CANO, R. (1998). Ars musicandi: la posibilidad de una retórica musical desde una perspectiva intersemiótica. En *Congreso 'El horizonte interdisciplinario de la retórica'*. Instituto de Investigaciones Filológicas (UNAM).
- (2011). *Música y retórica en el barroco*. Barcelona: Amalgama textos.
- (1996). La ineludible preeminencia del gozo: el Tratado de las pasiones del alma de René Descartes en la música de los siglos XVII y XVIII. En *Simposio 'Descartes Vivo'*. Universidad Autónoma de Querétaro. Recuperado a partir de [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net)
- (2008). Música y retórica: Encuentros y desencuentros de la música y el lenguaje. *Eufonía. Didáctica de la música*, (43), 87-99.
- LUCAS, M. (2009). *Humor e agudeza em Joseph Haydn quartetos de cordas op. 33*. San Pablo: Annablume.
- MARSHALL, R. L. (1979). J. S. Bach's Compositions for Solo Flute: A Reconsideration of Their Authenticity and Chronology. *Journal of the American Musicological Society*, 32(3), 463-498.
- (1985). Bach's Orchestre. *Early Music*, 13(2), 176-179.
- MATHER, B. B. (1989). *Interpretation of french music from 1675-1775 for woodwind and other performers*. McGinnis & Marx Music Pub.
- MATTHESON, J., & HARRIS, E. (traducción al inglés 1981 [1739]). *Der vollkommene Capellmeister*. Ann Arbor: Umi Research Press
- MILLER, L. E. (1993). C. P. E. Bach's Sonatas for Solo Flute. *Journal of Musicology*, 11(2), 203-249.
- NEUMANN, F. (1978). *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque music* (3<sup>o</sup> ed. cor). Princeton: Princeton University Press.
- (1989). *New Essays on Performance Practice*. New York: University of Rochester Press.
- OLESKIEWICZ, M. (2000). The Flutes of Quantz: Their Construction and Performing Practice. *The Galpin Society Journal*, 53, 201-220.

- OLIVERAS, E. (2007). *La metáfora en el arte / Retórica y filosofía de la imagen*. Buenos Aires: Emecé editores.
- O'SULLIVAN, T., HARTLEY, J., SAUNDERS, D., MONTGOMERY, M., y FISKE, J. (1994). *Key concepts in communication and cultural studies*. Routledge.
- PALACIOS QUIROZ, R. (2012). *La pronuntiatio musicale: une interprétation rhétorique au service de Händel, Montéclair, C. P. E. Bach et Telemann*. Université Paris-Sorbonne (tesis doctoral).
- PASCALL, R. (2001). *Style* (Vol. 1). Oxford University Press.
- PÉRSICO, G. (2009). Música, retórica y comunicación: esbozo de análisis retórico de una pieza para flauta travesera de George Philipp Telemann. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega»*. UCA, XXIII (23), 275-313.
- (2011). Retórica y Música barroca: una posible hermenéutica. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega»*. UCA, XXV (25), 545-568.
- PETERMAN, L. E. (1991). Michel Blavet's Breathing Marks: A Rare Source for Musical Phrasing in Eighteenth-Century France. *Performance Practice Review*, 4(2), 186-198.
- POWELL, A. (2002). *The Flute*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- REILLY, E. (1976). Estudio crítico. En *On playing de flute de J. J. Quantz* (3<sup>o</sup>). Londres: Faber & Faber.
- RODRÍGUEZ, H. (1996). *Ars Rethorica*. Centro de Estudios de Música Antigua, UCA. San Vicente: por el autor.
- ROUILLÉ, N. (2006). *Peindre et dire les passions : la gestuelle baroque aux XVIIe et XVIIIe siècles : l'exemple du Musée Fesch d' Ajaccio*. A. Piazzola.
- RUSHTON, J. (2001). Lacépède, Bernard Germain Etienne Médard de la Ville-sur-Ilion, Comte de (Vol. 1). Oxford University Press.  
<http://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15769>
- SCHAEFFER, J. M., & IBARLUCÍA, R. (traducción). (2007). *Teoría especulativa del Arte*. Buenos Aires: Biblos.
- SCHULENBERG, D. (1995). «Musical Allegory» Reconsidered: Representation and Imagination in the Baroque. *The Journal of Musicology*, 13(2), 203-239.
- SNYDER, K. J. (2001). Buxtehude, Dietrich. En *Oxford Music Online*. Oxford University Press. <http://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04477>
- SOLUM, J. (1995). *The Early Flute*. Oxford y Nueva York: Clarendon Press.

- STEBLIN, R. (1981). *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. New York: University of Rochester Press.
- STREET, A. (1987). The Rhetorico-Musical Structure of the «Goldberg» Variations: Bach's «Clavier-Ubung» IV and the «Institutio Oratoria» of Quintilian. *Music Analysis*, 6(1/2), 89.
- TARLING, J. (1994). *The weapons of Rhetoric / a guide for musicians and audiencies*. Hertfordshire: Corda Music Publications.
- (2000). *Baroque string playing for ingenious learners*. Corda Music.
- TARLING, J., y OAKSHOTT, J. (2009). *Speaking with Quintilian : text, voice, performance*. AuthorHouse.
- TARUSKIN, R. (1988). The Pastness of the Present and the Presence of the Past. En N. Kenyon (Ed.), *Authenticity and Early Music: A Symposium* (pp. 137-207). Oxford, Nueva York: Oxford University Press.
- UNGER, H. H., y ZONE, E. (trad. . (2003). *Musica e retorica fra XVI e XVIII secolo*. Firenze: Alinea Editrice.
- VAN EYGHEN, P. (2001). *Rhetorics and Affections in Music ca. 1600 - ca. 1750*. La Haya: Royal Conservatory The Hague.
- VEGA, M. J. (2011). *Poética y música en el Renacimiento/La invención del paradigma clásico*. Madrid: Editorial Caronte.
- VEILHAN, J. C. (1977). *Les regles de l'interpretation musicale a l'epoque Baroque : (xviiie-xviiiie s.), generales a tous les instruments*. A. Leduc.
- VERSCHAEVE, M., y LEONHARDT, G. (1997). *Le traité de chant et mise en scène baroques*. Zurfluh.
- VESTER, F. (1985). *Flute music of the 18th century : an annotated bibliography*. Musica Rara.
- VICKERS, B. (1984). Figures of rhetoric/Figures of music? *Rhetorica*, 2(1), 1-44.
- VIDEIRA, M. (traducción al portugués). (s. f.). Verbetes "Sinfonia" e "Sonata". En: *SULZER, J. G. Allgemeine Theorie der schönen Künste (2. Teil)*. Leipzig: Weidmann, 1774. San Pablo (inédito).
- VOLTAIRE, 1694-1778. (1954). *El siglo de Luis XIV*. Fondo de Cultura Económica.
- WAISMAN, L. (1995). Música Antigua y autenticidad: ideología y práctica. En *Décimas Jornadas Argentinas de Musicología*. Buenos Aires: AAM.
- WAISSÉ, E. (2013). *El cuerpo canta: una poética de la actuación en ópera y teatro musical*. Buenos Aires: por el autor.

- WALKER, P. M. (2001). Dux comes. En *Grove Music Online* (Vol. 1). Oxford University Press. <http://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08441>
- WEBER, W. (2011). *La gran transformación en el gusto musical : la programación de conciertos de Haydn a Brahms*. Fondo de Cultura Económica.
- WEBSTER, J. (2001). Bassett (i). En *Grove Music Online* (Vol. 1). Oxford University Press. <http://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02257>
- WILSON, B., BUELOW, G., y HOYT, P. A. (2000). Rhetoric and Music. En *The New Grove Dictionary of Music & Musicians* (Macmillan, pp. 793-803). SADIE, Stanley.
- WOLFF, C. (2000). *Johann Sebastian Bach : the learned musician*. W.W. Norton.
- YEPES, A. (1999). *Danzas del barroco francés: nociones básicas*. Buenos Aires: Centro de Estudios de Música Antigua - UCA.
- ZASLAW, N. (2000). Blavet, Michel. En *Grove Dictionary of Music and Musicians* (p. Vol 2, 787-788). London, Macmillan.
- ZOHN, S. (2001). *Telemann, Georg Philipp* (Vol. 1). Oxford University Press.
- (2008). *Music for a Mixed Taste : Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works*. Oxford University Press, USA.

### **Partituras:**

- BACH, C. P. E. (1747). *Sonata para flauta en la menor, H.562*. Recuperado a partir de [http://imslp.org/wiki/Flute\\_Sonata\\_in\\_A\\_minor,\\_H.562\\_\(Bach,\\_Carl\\_Philipp\\_Emanuel\)](http://imslp.org/wiki/Flute_Sonata_in_A_minor,_H.562_(Bach,_Carl_Philipp_Emanuel))
- (1749). *Trio Sonata en do menor, H.579; Wq.161/1 Sanguineus et Melancholicus*. Recuperado a partir de [http://imslp.org/wiki/Trio\\_Sonata\\_in\\_C\\_minor,\\_H.579\\_\(Bach,\\_Carl\\_Philipp\\_Emanuel\)](http://imslp.org/wiki/Trio_Sonata_in_C_minor,_H.579_(Bach,_Carl_Philipp_Emanuel))
- BACH, J. S. (1707). *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit, BWV 106*. Bärenreiter (Ed. por HIGUCHI, R). Kassel, Basel, London .
- (1724). *Sonata para flauta en mi menor, BWV 1034*. Recuperado a partir de [http://imslp.org/wiki/Flute\\_Sonata\\_in\\_E\\_minor,\\_BWV\\_1034\\_\(Bach,\\_Johann\\_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Flute_Sonata_in_E_minor,_BWV_1034_(Bach,_Johann_Sebastian))

- . (1730). *Sonata para flauta en Mib mayor*, BWV 1031. Recuperado a partir de [http://imslp.org/wiki/Flute\\_Sonata\\_in\\_E-flat\\_major,\\_BWV\\_1031\\_\(Bach,\\_Johann\\_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Flute_Sonata_in_E-flat_major,_BWV_1031_(Bach,_Johann_Sebastian))
- . (1736). *Sonata para flauta en LA mayor*, BWV 1032. Recuperado a partir de [http://imslp.org/wiki/Flute\\_Sonata\\_in\\_A\\_major,\\_BWV\\_1032\\_\(Bach,\\_Johann\\_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Flute_Sonata_in_A_major,_BWV_1032_(Bach,_Johann_Sebastian))
- . (1736). *Sonata para flauta en si menor*, BWV 1030. Recuperado a partir de [http://imslp.org/wiki/Flute\\_Sonata\\_in\\_B\\_minor,\\_BWV\\_1030\\_\(Bach,\\_Johann\\_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Flute_Sonata_in_B_minor,_BWV_1030_(Bach,_Johann_Sebastian))
- BLAVET, M. (1732). *Seis sonatas para flauta, Op.2*. Recuperado a partir de [http://imslp.org/wiki/6\\_Flute\\_Sonatas,\\_Op.2\\_\(Blavet,\\_Michel\)](http://imslp.org/wiki/6_Flute_Sonatas,_Op.2_(Blavet,_Michel))
- . (1740). *Seis sonatas para flauta, Op.3*. Recuperado a partir de [http://imslp.org/wiki/6\\_Flute\\_Sonatas,\\_Op.3\\_\(Blavet,\\_Michel\)](http://imslp.org/wiki/6_Flute_Sonatas,_Op.3_(Blavet,_Michel))
- BLAVET, M., & CASTELLANI, M. (1981). *Sonates Meleés de pièces Op. II, 1732; Troisième livre de Sonates, 1740*. (facsimilar). Florencia: SPES.
- BOISMORTIER, J. B. de. (1726). *Doce sonatas para dos flautas, Op.13*. Recuperado a partir de [http://imslp.org/wiki/12\\_Sonatas\\_for\\_2\\_Flutes,\\_Op.13\\_\(Boismortier,\\_Joseph\\_Bodin\\_de\)](http://imslp.org/wiki/12_Sonatas_for_2_Flutes,_Op.13_(Boismortier,_Joseph_Bodin_de))
- CORELLI, A. (1685). *Sonata Op. 2 N° 12 «Ciaccona» IAC 57*. Roma: IMSLP Petrucci Library. Recuperado a partir de [https://imslp.org/wiki/Trio\\_Sonata\\_in\\_G\\_major%2C\\_Op.2\\_No.12\\_\(Corelli%2C\\_Arcangelo\)](https://imslp.org/wiki/Trio_Sonata_in_G_major%2C_Op.2_No.12_(Corelli%2C_Arcangelo))
- . (1700). *Doce sonatas para violín, Op.5*. Recuperado a partir de [http://imslp.org/wiki/12\\_Violin\\_Sonatas,\\_Op.5\\_\(Corelli,\\_Arcangelo\)](http://imslp.org/wiki/12_Violin_Sonatas,_Op.5_(Corelli,_Arcangelo))
- COUPERIN, F. (1724). *Le Goûts-réünis / ou / Nouveaux Concerts...*, (Ed. facsimilar). París: L'Auteur.
- HANDEL, G. F. (1708). *La resurrezione*, HWV 47. Recuperado a partir de [http://imslp.org/wiki/La\\_resurrezione,\\_HWV\\_47\\_\(Handel,\\_George\\_Frideric\)](http://imslp.org/wiki/La_resurrezione,_HWV_47_(Handel,_George_Frideric))
- . (1718). *Acis and Galatea*, HWV 49. Recuperado a partir de [http://imslp.org/wiki/Acis\\_and\\_Galatea,\\_HWV\\_49\\_\(Handel,\\_George\\_Frideric\)](http://imslp.org/wiki/Acis_and_Galatea,_HWV_49_(Handel,_George_Frideric))
- . (1733). *Chaconne en Sol mayor*, en *Suites de Pièces*. Leipzig: F. Chrysander, Deutsche Händelgesellschaft, 1858. Recuperado a partir de [//imslp.org/wiki/Chaconne\\_in\\_G\\_major,\\_HWV\\_435\\_\(Handel,\\_George\\_Frideric\)](http://imslp.org/wiki/Chaconne_in_G_major,_HWV_435_(Handel,_George_Frideric))%0A

HOTTETERRE, J. (1719). *L'art de préluder sur la flûte traversière, sur la flûte à bec, sur l'ehautbois et autres instrumens de dessus. Op.7.* (M. CASTELLANI, Ed.), facsimil - SPES. Paris.

----- (1715). *Pièces pour la flûte traversiere, livre I, Op.2*, edition nouvelle. Recuperado a partir de [http://imslp.org/wiki/Pièces\\_pour\\_la\\_flûte\\_traversiere,\\_livre\\_I,\\_Op.2\\_\(Hotteterre,\\_Jacques\)](http://imslp.org/wiki/Pièces_pour_la_flûte_traversiere,_livre_I,_Op.2_(Hotteterre,_Jacques))

----- (1715). *Pièces pour la flûte traversiere, livre II, Op.5*. Recuperado a partir de [http://imslp.org/wiki/Pièces\\_pour\\_la\\_flûte\\_traversiere,\\_livre\\_II,\\_Op.5\\_\(Hotteterre,\\_Jacques\)](http://imslp.org/wiki/Pièces_pour_la_flûte_traversiere,_livre_II,_Op.5_(Hotteterre,_Jacques))

KIRNBERGER, J. P. (1750). *Cuatro sonatas para flauta*. Recuperado a partir de [http://imslp.org/wiki/4\\_Flute\\_Sonatas\\_\(Kirnberger,\\_Johann\\_Philipp\)](http://imslp.org/wiki/4_Flute_Sonatas_(Kirnberger,_Johann_Philipp))

LA BARRE, M. de (1675?-1745). C. (1703). *Pièces pour la flute traversière, avec la basse-continue... Oeuvre 4e*. Recuperado a partir de [http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9082901n.r=michel\\_de\\_la\\_barre?rk=257512;0](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9082901n.r=michel_de_la_barre?rk=257512;0)

LOCATELLI, P. A. (1732). *Doce sonatas para flauta, Op.2.* (por el autor, Ed.) (Facsimilar). Amsterdam: IMSLP.

LOEILLET, J. B. (1715). *Doce sonatas para flauta dulce, Op.3*. Recuperado a partir de [http://imslp.org/wiki/12\\_Recorder\\_Sonatas,\\_Op.3\\_\(Loeillet,\\_Jean\\_Baptiste\)](http://imslp.org/wiki/12_Recorder_Sonatas,_Op.3_(Loeillet,_Jean_Baptiste))

LULLY, J.-B. (1703). *Mottets a 2 et trois // parties de feu // Mr. de lully // Tome premier et second*. Recuperado a partir de <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k110736w>

MONTEVERDI, C. (1603). *Madrigales, Libro cuarto, SV 75–93*. Recuperado a partir de [http://imslp.org/wiki/Madrigals,\\_Book\\_4,\\_SV\\_75-93\\_\(Monteverdi,\\_Claudio\)](http://imslp.org/wiki/Madrigals,_Book_4,_SV_75-93_(Monteverdi,_Claudio))

MONTEVERDI, C., & RINUCCINI, O. (1632). *Scherzi musicali*,. Venecia.

MUFFAT, G. (1690). *Ciacona, Apparatus Musico-Organisticus* (No.13), IGM 17. IMSLP Petrucci Library. Recuperado a partir de [http://imslp.org/wiki/Ciacona\\_in\\_G\\_major\\_\(Muffat%2C\\_Georg\)](http://imslp.org/wiki/Ciacona_in_G_major_(Muffat%2C_Georg))

PHILIDOR, P. D. (1717). *Seis suites, Op.1*. Recuperado a partir de [http://imslp.org/wiki/6\\_Suites,\\_Op.1\\_\(Philidor,\\_Pierre\\_Danican\)](http://imslp.org/wiki/6_Suites,_Op.1_(Philidor,_Pierre_Danican))

QUANTZ, J. J. (1720). *Sonata en trío en Mib mayor, QV 2:18*. Recuperado a partir de [http://imslp.org/wiki/Trio\\_Sonata\\_in\\_E-flat\\_major,\\_QV\\_2:18\\_\(Quantz,\\_Johann\\_Joachim\)](http://imslp.org/wiki/Trio_Sonata_in_E-flat_major,_QV_2:18_(Quantz,_Johann_Joachim))

----- (atribuido). (s. f.). *Fantasies and Preludes / Fantasier og Preludier for Flute*. (Det Kongelige Bibliotek: mu 6310.0860. Giedde's collection I.45, Ed.) (facsimilar). Copenhagen (DK-Kk): IMSLP Petrucci Library. Recuperado a partir

de

[https://imslp.org/wiki/Fantasies\\_and\\_Preludes%2C\\_Giedde\\_I.45\\_\(Quantz%2C\\_Johann\\_Joachim\)](https://imslp.org/wiki/Fantasies_and_Preludes%2C_Giedde_I.45_(Quantz%2C_Johann_Joachim))

TELEMANN, G. P. (s. f.). *12 Fantasias for Flute without Bass, ms. T 5823 W*,  
*Biblioteca del Conservatorio de Bruselas*. Facsímil - Musica Rara.

----- (1728). *Seis sonatas metódicas - 1<sup>o</sup> vol.* Recuperado a partir de  
[http://imslp.org/wiki/12\\_Sonate\\_Metodiche\\_\(Telemann,\\_Georg\\_Philipp\)](http://imslp.org/wiki/12_Sonate_Metodiche_(Telemann,_Georg_Philipp))

----- (1732). *Seis sonatas metódicas - 2<sup>o</sup> vol.* Recuperado a partir de  
[http://imslp.org/wiki/12\\_Sonate\\_Metodiche\\_\(Telemann,\\_Georg\\_Philipp\)](http://imslp.org/wiki/12_Sonate_Metodiche_(Telemann,_Georg_Philipp))

----- (1729). *Sonata en trío, TWV 42:C1*. Recuperado a partir de  
[http://imslp.org/wiki/Trio\\_Sonata,\\_TWV\\_42:C1\\_\(Telemann,\\_Georg\\_Philipp\)](http://imslp.org/wiki/Trio_Sonata,_TWV_42:C1_(Telemann,_Georg_Philipp))