

Música y retórica en el Barroco

Rubén López Cano

lopezcano@yahoo.com

www.lopezcano.net

Rubén López Cano 2000



Los contenidos de este texto están bajo una licencia [Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).
Consúltela antes de usarlo.

The content on this text is under a [Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/) license.
Consult it before using this article.



Attribution. You must give the original author credit.



Non-Commercial. You may not use this work for commercial purposes.



No Derivative Works. You may not alter, transform, or build upon this work.

Cómo citar este artículo:

How to cite this article:

López Cano, Rubén. 2000. *Música y retórica en el Barroco*. México: UNAM. Versión *on-line*:
www.lopezcano.net

(Consultado o descargado [día, mes y año])

(Accessed [Day Month Year of access])

3.- REGISTRO DE FIGURAS.

[...] no son estas todas las figuras; un buen compositor siempre descubrirá nuevas figuras sin conocerlas exactamente, sin siquiera dar cuenta de su nombre [...] sólomente débiles son aquellos que no pueden comprobar la exactitud de las figuras en sus piezas [...]

Johann Adolph Sheibe

Cualquier intento de clasificación de las figuras retóricas, sean éstas musicales o literarias, es, como ya hemos dicho, insatisfactorio pero necesario.

Nuestra propuesta de sistematización distingue tres grandes niveles de figuras musicales, sea que afecten a la melodía, la armonía o a varios elementos musicales.

1.-FIGURAS QUE AFECTAN A LA MELODIA.

Las figuras que afectan directamente a la melodía podemos clasificarlas en: figuras de repetición y figuras descriptivas.

1.1.-Figuras de repetición.

Nuestra educación musical, fundamentada (y anclada) en modelos decimonónicos, nos ha enseñado a ver en el recurso

de la repetición, un principio unificador de una obra. Desde esta perspectiva, la repetición no es sino el elemento esperado que determina las diferentes secciones de una forma musical preestablecida.

Por el contrario, para la retórica musical del barroco, la repetición es básicamente una insistencia. Repetimos lo que no se ha entendido bien, lo que no queremos que se olvide; repetimos aquello que, por su importancia, merece ser subrayado; repetimos lo fundamental, aunque, a veces, también repetimos sólo para redundar. El tratadista inglés Puttenham (1589), por ejemplo, dice que "la repetición de una palabra o cláusula debe, en mucho, alterar y afectar el oído y aún la mente del auditorio, por eso los poetas y retóricos la cuentan entre sus [clases de] figuras más poderosas" (TOFT, 1984 : 193).

La repetición es un " *procedimiento retórico general* " que incluye un gran número de figuras que afectan a la morfología de las frases.(BERISTÁIN, 1988 : 419-20).

Hemos subdividido a esta clase de figuras en los grupos siguientes :

1.1.1.-Estructuras de repetición.

Aquí se agrupan los diversos esquemas generales que se producen por la repetición retórica de los fragmentos musicales.

1.1.2.-Repetición exacta: *Palillogia*.

Cuando un fragmento es repetido sin ninguna alteración con respecto del original, recibe el nombre de *Palillogia*.

1.1.3.-Repetición alterada: *Traductio*.

Aquí se agrupan las diversas figuras que modifican la morfología original de un fragmento musical en el momento de ser repetido. De las figuras pertenecientes a la *traductio* se distinguen dos tipos por la manera en que afectan a la formación de melodías:

1.1.3.1.-Actúan sobre sólo una voz.

1.1.3.2.-Actúan sobre varias voces.

1.1.4.-Repetición condensada de un desarrollo.

Son figuras que al principio, al final o en algún momento determinado de una obra, repiten elementos que forman parte de algún desarrollo sustancial que ocurre en alguna sección capital para la obra.

1.1.1.-Estructuras de repetición.⁶⁵

En este grupo se reúnen los esquemas típicos de la repetición retórica.

Una de las características principales de estas figuras es que, generalmente, aparecen en combinación con otras. Esta combinación puede incluir a figuras de la misma clase, principalmente a aquellas que pertenecen al grupo de la repetición alterada o *traductio* (v. 1.1.3.), a otras que afectan a la melodía o, incluso, a las que afectan a otros elementos musicales.

Las de este grupo son unas de las figuras retórico-musicales que se relacionan más estrechamente con las retórico-literarias.

⁶⁵ Es conveniente recordar, como se indicó en II. 2. 1, que la noción de *figura retórica musical* no es análoga a lo que entendemos habitualmente como *figura musical*: motivo rítmico-melódico. Las figuras que aquí estudiaremos son fenómenos complejos que nos hablan de desviaciones dadas en diversos niveles del discurso musical, incluyendo las estructuras de repetición.

A N A P H O R A.⁶⁶ Anafora , repetición ; *repetitio* (Nucius), *mimesis* (Thuringus).

Burmeister (1606), Nucius (1613), Peacham el joven (1622), Kircher (1650), Vogt (1719), Walther (1732), Mattheson (1739).

Es la repetición del mismo fragmento musical al inicio de diversas unidades: (x.../x...,etc.). Se le encuentra habitualmente en las fugas.

(SHERING,1908:109-11; UNGER,1941:68-9; LENNENBERG,1958:203; BUELOW,1980:795; BUTLER,1980:59; ALBRECHT,1980:88; JACOBSON, 1980:67; CIVRA,1991:114-5).

Burmeister (1599) y Thuringus (1624) limitan esta repetición al bajo (UNGER,1941:68-9; LENNENBERG,1958:203; CIVRA,1991:114-5). Según Kircher (1650), esta figura "se utiliza frecuentemente para expresar las pasiones más violentas ,crueldad, desprecio como se puede ver en aquella canción *Ad arma, ad arma*" (CIVRA, 1991:114-5).

Ejemplos: 1, 2 y BWV 565, c. 1 y 2.

66 FORMATO GENERAL DE LOS ARTICULOS

-Encabezado: **N O M B R E D E L A F I G U R A** . La denominación de cada figura se ha establecido de acuerdo al nombre y la ortografía que aparece con mayor frecuencia en los tratadistas barrocos, en los estudios recientes; o en la retórica literaria. A continuación nombre(s) en español; *ortografías diversas*; *sinónimos*, tratadista que así la denomina. Por último aparecen artículos con figuras similares y/o relacionadas.(referencia que remite al artículo correspondiente).

Aparte se indica el tratadista(s) (fecha del tratado en que se ocupa(n) de la figura).

Con un sangrado especial se ofrece la definición general de la figura.

(Las REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS aparecen entre paréntesis y alineadas por la derecha)

-Divergencia o especificación de algún tratadista con respecto a la definición general de la figura y/o características y cualidades afectivas, expresivas o interpretativas de la figura:

Tratadista (fecha del tratado), comentario y/o cita textual. (REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS).

-Ejemplo(s) musicales: No. de ejemplo

-Definición y ejemplos de la figura literaria:

Autor (Referencia histórica):

-Cita textual (excepcionalmente se presentan condensadas)*respetando la ortografía original* según las ediciones citadas.-

Ejemplos

(REFERENCIA BIBLIOGRAFICA).

Figura literaria:

"Y muchas comienzan con vehemencia e instancia por unas mismas palabras" (Quintiliano, 1942:111).

Bartolomé Jimenez Patón (1604, cap.VIII):⁶⁷

[...] es quando un mismo vocablo se repite en los principios de los miembros de la oracion:

Que de llaves no son llaves
que de torres no son torres
que presto paras y corres
que tarde olvidas y sabes

Que de parientes cohechas
que de señoras que estrechas
que de terceras que vistes
que de contrarios resistes
que de verdades sospechas.

Pedro de Liñan de Riaza ; La Noche.

(JIMÉNEZ PATÓN, 1980:277).

E P I S T R O P H E. Epistrotefe, conversión, anástrotefe ; *omoioptoton* (Kircher).

Kircher (1650), Sheibe (1745), Forkel (1788).

Es la repetición del mismo fragmento musical al final de diversas unidades: (...X/...X/ etc.). (UNGER, 1941:77; BUELOW,1980:795; ALBRECHT,1980:88; CIVRA, 1991:142).

Según Kircher (1650), esta figura "se usa para afirmar o negar una cosa con mucha determinación, o para suplicar" (CIVRA,1991:142).

Ejemplos: BWV, c. 1 y 2.

Figura literaria:

Miguel de Salinas (1541, cap.XXXI) :

Y si esta palabra se repite en fin llámase conversión [:].

⁶⁷ La cita aparece en cursivas por que se cita textualmente, en español antiguo según la edición de Casas (1980).

Dios hizo al hombre,
redimió al hombre,
reconcilió al hombre,
y por él se hizo el hombre.

(Salinas, 1980:181).

Omoioptotón, nombre en el cual Kircher (1650) denomina a la *epistrophe* musical, se refiere, en la retórica literaria, a aquellas palabras que "terminan en unos mismos casos : Presidio, solitario" (QUINTILIANO, 1942:119).

ANADIPLOSIS.

Vogt (1719), Gottshed (1730), Walther (1732).

Es la repetición del mismo fragmento musical que cierra una unidad, al principio de la siguiente:(...X/X...).

(UNGER,1941:68; BUELOW,1980:795; ALBRECHT,1980:89; SHERING, 1908: 111 ; LENNENBERG,1958:203).

Ejemplos: 3, BWV 565, c. 3-4.

Figura literaria:

Quintiliano (S.I, L.IX, cap.III):

La última palabra de la sentencia que antecede y la primera de la que sigue son frecuentemente una misma. De la cual figura se usan los poetas con más frecuencia. V.gr.:

Haréis vosotras, musas,
los versos más magníficos a Galo,
 ^o1A Galo, cuyo amor tanto en mí crece.
Por horas, etc.

Eclog,X, V.72.

Pero no pocas veces la usan los oradores; v.gr:

Este, no obstante, vive.
¿Vive digo? Antes bien vino al senado.

(CICERON, *IN CATALINA*, I, 2.)

(QUINTILIANO,1942:114).

EPIZEUXIS. Reduplicación, duplicación, *subjunctio*
(Mattheson).

Peacham (1593), Gottshed (1730), Mattheson (1739).

Es la repetición inmediata de un fragmento musical dentro de la misma unidad. Esta puede ocurrir al principio, en medio o al final de la unidad:(XX...),(...XX...),(...XX). (LENNENBERG,1958:203 ; BUTLER,1980:55 ; CIVRA,1991:140).

Según Peacham (1593) la *epizeuxis* , al reiterar de forma inmediata, genera una tensión vehemente que impacta al oyente (BUTLER 1980:55).

Ejemplo: 4.

Figura literaria:

Quintiliano (S.I, L.IX, cap.III) :

[...] porque las palabras se duplican, o para amplificar; como "quité, quité la vida no a Spurio Melio" (Pro. Mit., Num.72) [...], o para compadecerse; como "¡Ay Corydón, Corydón !" (Eclog. I-69). Esta misma figura se convierte alguna vez en ironía para disminuir. Tal es la repetición de semejante duplicación [...] (QUINTILIANO 1942:111).

COMPLEXIO. Compleción; v. *Epanalepsis* (1.1.1.) y *epanadiplosis* (1.1.1.).

- Sin referencia a tratadistas -

Es la repetición del fragmento inicial y del fragmento final de una unidad, en otras unidades: (x...y/ x..y/ x..y/ etc.).

- SIN REFERENCIA DE ESTUDIOS RECIENTES -

Los términos *complexio*, *epanalepsis* y *epanadiplosis* fueron empleados indistintamente por los tratadistas para designar al mismo tipo de repetición . (ver observaciones en las figuras *epanalepsis* y *epanadiplosis*). Para aclarar la confusión hemos decidido seguir la clasificación de la retórica literaria para definir con precisión cada figura. En este sentido, la

figura *complexio*, con el significado de la retórica literaria, nunca fué registrada por tratadista alguno.

Figura literaria:

Quintiliano (S.I, L.IX, cap.III) :

[...] Cicerón dice en el libro IV de su *Rétor* Num.20:

¿Quiénes son los que frecuentemente quebrantaron la alianza?
Los Cartagineses.

¿Quiénes son los que en la Italia hicieron una cruel guerra? Los
Cartagineses.

¿Quiénes son los que han desfigurado a la Italia? Los
Cartagineses.

¿Quiénes son los que piden que se les perdone? Los Cartagineses.

(QUINTILIANO, 1942:112).

E P A N A L E P S I S. Duplicación, conduplicación; *complexio* (Nucius), *epanadiplosis* (Vogt), *simplex* (Peacham); v. *Complexio* (1.1.1.), *epanadiplosis* (1.1.1.) y *epanalepsis de Vogt* (3.1.1.).

Peacham (1593), Nucius (1613), Vogt (1719), Walther (1732).

Es la repetición del mismo fragmento al principio y al final de la misma unidad. Esto era conocido como el "circulo retórico": (X...X).

(SHERING,1908:111; UNGER,1941:73-76; BUTLER,1980:55; TOFT, 1984:193, 197; CIVRA,1991:137-8).

Vogt denomina *epanalepsis* a la repetición de un *emphasis* (3.1.1.4.), (v. *epanalepsis de Vogt*).

La *epanalepsis* para Peacham(1593) es un "ornamento singular, placentero al oído". Era conocido en la retórica literaria de su época como "la repetición musical" (BUTLER,1980:55).

Como ya se ha dicho, se ha optado por utilizar los criterios de la retórica literaria para la clasificación de esta figura, debido a que la terminología empleada por los tratadistas musicales es en extremo confusa (ver *complexio*). Así mismo, la literatura reconoce otra variante del "circulo retórico".

Esta es la figura *epanadiplosis* que no es sino la *epanalepsis* que comprende unidades más amplias: (x.../...x). Los tratadistas musicales, aunque emplearon el término *epanadiplosis* como una de sus diferentes denominaciones para este tipo de repetición, nunca hicieron referencia a estas dos posibilidades de aparición del "circulo retórico" (v. *epanadiplosis*).

Figura literaria:

Miguel de Salinas (1541, cap.XXXI) :

Duplicación [es] cuando decimos una palabra o sentencia dos o más veces con algún espíritu o fervor. "Padre me osas llamar ¡padre!"; "¿Que dices mal hombre?, mal hombre ¿Que dices?".(SALINAS, 1980:182).

Bartolomé Jimenez Patón (1604, cap.VIII) :

Siéntase el rey y el pescador se sienta
Mira el peligro y el consuelo Mira.

Lope de Vega, Angelica, cant.19.

(JIMENEZ PATÓN, 1980:281).

E P A N A D I P L O S I S. Conduplicación, epanástrofe; *complexio* (Nuncijs), *epanalepsis* (Walther), *simplexio* (Peacham); v. *Complexio* (1.1.1.) y *epanalepsis* (1.1.1.).

Peacham (1593), Nuncijs (1613), Vogt (1719), Walther (1732).

Es una *epanalepsis* que comprende unidades más amplias:(X.../...X).

(SHERING,1908:111; UNGER,1941:73-76; BUTLER,1980:55; TOFT, 1984:193-197; CIVRA,1991:129,137-8).

Los tratadistas, en realidad, nunca mencionaron a la *epanadiplosis* como una variante de la *epanalepsis*. *Epanalepsis*, *epanadiplosis* y *complexio* son términos que fueron empleados indistintamente en la retórica musical para referirse al tipo de repetición conocida como el "circulo retórico". Como hemos utilizado los criterios de la retórica

literaria para la clasificación de éstas figuras y salvar la confusión terminológica de los tratadistas musicales, es necesario introducir estas dos posibilidades de aparición del "circulo retórico" (ver *complexio* y *epanalepsis*).

Ejemplo: La primera sección del *Lamento d'Arianna* de Claudio Monteverdi.

Figura literaria:

Bartolomé Jimenez Patón (1604, cap.VIII) :

Ciego de escribir insisto
que para decir su fuego
bien puede escribir un ciego.

Fray Miguel Cejudo; Carta amorosa.

Padres los que teneis hijas
que de hijas feas soys padres.

Autor [?], Romance, parte 8.

(JIMÉNEZ PATÓN, 1980, 280).

1.1.2.-Repetición exacta: *Palillogia*.

Cuando en una repetición el fragmento repetido aparece sin ninguna modificación con respecto del original, se dice, en retórica literaria, que es una "repetición de partes iguales" (LAUSBERG,1983:122).

En retórica musical la "repetición de partes iguales" se conoce como *palillogia*.

Burmeister (1599, 1606) es el unico tratadista que menciona a la *palillogia*. Su definición, sin embargo, es algo diferente al sentido que aquí hemos establecido:

(1599): Palillogia es repetir el tema característico de un canto no necesariamente en el mismo lugar.

(1606): Es repetir un tema ya sea entero con todas sus notas, ya sea en parte con sólo las notas de inicio, con o sin pausa en por lo menos una voz (Civra,1991:156-7).

A pesar de la definición de Burmeister, en la gran mayoría de los estudios recientes -quizá con la única excepción de Civra (1991)- el término de *palillogia* siempre hace referencia a la "repetición de partes iguales" (UNGER,1941:85 ; BUELOW,1980:796 ; JACOBSON,1980: 67; TOFT,1984:195). Ignoramos cual es el origen de la discrepancia entre las definiciones de la única fuente original y las de los investigadores modernos. Sin embargo, hemos de observar dos puntos de suma importancia:

1.-Las cuatro posibles alteraciones que un fragmento puede sufrir cuando es repetido, enunciadas en las definiciones de Burmeister, fueron estudiadas y clasificadas (con un nombre retórico específico) dentro del sistema retórico musical, por los diferentes tratadistas barrocos, incluyendo al propio Burmeister -ver por ejemplo *sinonimia* (1.1.3.1.), *apocope* (3.2.1.) , *pausa* (3.2.2.) y *polyptoton* (1.1.3.2.)-.

2.-Con respecto a la retórica literaria, Bartolomé Jimenez Patón (1604, cap.VIII) nos dice: “Quando la misma palabra se repite en la misma significación, se dice *epizeuxis* o *palillogia* [...]” (Jiménez Patón, 1980:281).

Estos dos argumentos nos parecen suficientes para decidir continuar en la misma línea de los estudios recientes y, acorde con ellos, definir a la *palillogia* como la repetición que no introduce modificaciones a ningún elemento del fragmento musical repetido.

Un fragmento que se repite por *palilogia* nos habla de la insistencia o redundancia de un significado idéntico es decir, que no presenta atenuaciones ni amplificaciones.

Ejemplo: 5.

1.1.3.-Repetición alterada: *Traductio* .

Cuando en una repetición el fragmento repetido aparece con algunas modificaciones respecto del original, se dice, en retórica literaria, que es una "repetición de igualdad relajada" (LAUSBERG,1983:135).

En retórica musical, la "repetición de igualdad relajada" se denomina *traductio* . El término *traductio* fue empleado por tratadistas ingleses como Peacham (1593) y Bacón (1980) (BUTLER,1980:50,60-2). Con este término designaremos al grupo de figuras que, actuando sobre una o varias voces, introducen modificaciones a un fragmento musical cada vez que es repetido. Estas modificaciones pueden consistir en: Transposiciones, progresiones, desarrollos, imitaciones, cambios de armonía, cambios de octava, cambios de voz, etc. La repetición por *traductio* implica una atenuación o amplificación del significado original del fragmento musical repetido.

1.1.3.1.-Actúan sobre sólo una voz.

SYNONIMIA. Sinonimia,

Walther (1732).

Es la repetición de un fragmento musical transportado a otro nivel.

(BUELOW,1980:796 ; TOFT,1984:195).

Ejemplos: 6, 7 y 8.

Figura literaria:

Quintiliano (S.I, L.IX, cap.III) :

Juntase también palabras [distintas] que significan una misma cosa
[...] "Marchó, salió, se abrió paso, se escapó" (Cicerón, in Catalina,
num. 1.).(Quintiliano,1942:114).

Sin embargo, para

Bartolomé Jimenez Patón (1604, Cap.VIII) :

[...]esta definición es falsa y a de decir que casi significa una misma
cosa aumentando, o disminuyendo, o a lo menos explicando [el
sentido original de la expresión].

Esta ilustra, habilita y perfecciona
Y quilata el valor de la persona.

Alonso de Ercilla, Araucana.

[...] Y hazese esta Sinonimia no solo amontonando palabras más aun
sentencias como en este Soneto:

Ponçoña que se bebe por los ojos
Dura prisión sabrosa al pensamiento
Lago de oro cruel, dulce tormento
Confusión de locuras y de antojos.
Prado de flores con dos mil abrojos
Daño en que siempre está el entendimiento
Manjar que tiene el coraçon hambriento
Minero de placer lleno de enojos.
Esperanças inciertas y engañosas
Thesoro que entre sueños se aparece
Bien que no tiene en sí más que la sombra.
Puerto que aunque se muestra no parece
Luz llena de tinieblas espantosas
Effectos son de aquel, que amor se nombra.
[?]

(JIMENEZ PATÓN,1980:288-90).

GRADATIO. Gradación, *climax* (Burmeister, Kircher, Caldenbach, Vogt y Janowka).

Burmeister (1606), Nucius (1613), Kircher (1650), Caldenbach (1664), Janowka (1701), Vogt (1718), Gottshed (1730), Sheibe (1745), Forkel(1788-1801).

Es la repetición que asciende o desciende, por grado conjunto, en forma de secuencia, de un mismo fragmento musical .

(UNGER,1941:77; BUELOW,1980:795; BUTLER,1980; TOFT,1984:195; JACOBSON,1980:71, 1982:72 ; SHERING,1908:112; CIVRA,1991:128).

Para Nucius (1613) "Esta figura tiene gran efecto sobre todo al final de una unidad cuando se quiere sorprender a un escucha que espera la conclusión" (CIVRA,1991:128).

Según Kircher (1650) Cuando es ascendente "se usa esta figura para expresar el amor divino o se anhela el reino celeste" (CIVRA,1991:128).

Ejemplos: 9, 10, BWV 565 c. 3-7 y 22-27.

Figura literaria:

En literatura esta figura adquiere la forma de una anadiplosis continuada (ver figura literaria en anadiplosis 1.1.1.3.). Esta figura otorga al texto una significativa intensificación.

La intensificación puede ser "ascendente":

Y no solo no he dicho esto, pero aún no lo he escrito;

Y no solo no lo he escrito, pero aún no he desempeñado la comisión de mi embajada;

Y no solo no la he desempeñado, pero aún no he persuadido a los Tebanos.

Demóstenes

(QUINTILIANO,1942:115).

También puede ser "descendente":

O ya que os ví de passo os contemplara
O ya que os contemple no os desseara
O ya que os dessee que os mereciera.
O pues no os merecí que no naciera
O al mismo punto que nací espirara
O ya que no espiré que no aspirara
Mí coraçon a cosa que no espera.
Si espera algún remedio es de la muerte
Muerte sola podrá darme la vida
La vida es para mí triste y pesada.
Pesada carga trabajosa y fuerte
Fuerte trago de un alma despedida
Despedida de verse remediada.
Diego de Mendoza, Soneto.

(JIMENEZ PATÓN,1980:284).

PARONOMASIA. Paronomasia.

Sheibe (1745), Forkel (1788-1801).

Es la repetición de un fragmento musical con una fuerte adición o variación. Esta, en ocasiones, consiste en el desarrollo de alguno de sus elementos. (UNGER,1941:86); (BUELOW,1980:796).

Ejemplos: 2 y 11.

Figura literaria:

Bartolomé Jiménez Patón (1604, cap.X) :

[...] Paronomasia, es quando las palabras se ponen algo mudadas en las letras [...]

Los muros y los moros prevenidos,
Haze remos sus pies sus vuelos, velas.

Lope de Vega, [?]

(JIMÉNEZ PATÓN,1980: 303).

11.3.2. Actúan sobre varias voces

P O L Y P T O T O N: Polyptoton, *traductio*; v. *Mimesis* (1.1.3.2.).

Vogt(1719).

Es la repetición de un mismo fragmento musical, en otra voz. (SHERING,1908:112; UNGER,1941:47; BUELOW,1980:796; CIVRA, 1991:168).

Ejemplo: 2.

Figura literaria:

Bartolomé Jimenez Patón (1604, cap.VIII) :

[...] es quando se ponen las palabras duplicadas o triplicadas o más, más no formalmente en la misma terminación sino por genero o número variadas.

O niñas niño amor niños antojos.

Lope de Vega, Angelica, canto 22.

(JIMENEZ PATÓN,1980:285-6).

M I M E S I S : *Ethopeya* (Quintiliano) ; *Ethophonesis* (Vogt); v. *Polyptoton* (1.1.3.2.).

Vogt (1719).

Es la repetición de un fragmento musical en una voz superior, por ejemplo en una voz femenina. (SHERING,1908:112)

Figura literaria:

Quintiliano (S.I, L.IX, cap.II) :

[Es] La imitación de costumbres de otros [...] puede contarse entre los afectos menos vehementes. Por que ella sirve por lo común para burlas; pero se comete no solamente en los hechos, sino también en las palabras. (Quintiliano,1942:102).

Bartolomé Jimenez Patón (1604, L.XII).

Aquí se reduce la Mimesis, que romancaremos el contrahazer, y remedar. Y es cuando en las comedias una figura repite las palabras de otra, como que dándole con ellas en cara, y contrahaziendo en el modo de dezir [...] (Jiménez Patón,1980:322).

AUXESIS.

Burmeister (1599,1606).

Es el aumento progresivo de la complejidad de la armonía que acompaña a un mismo fragmento melódico que se repite una o más veces de forma idéntica. Se utiliza cuando la repetición de un texto (en música vocal) no se hace por procedimientos de fuga. (CIVRA,1991:124).

Figura literaria:

Bartolomé Jimenez Patón (1604, cap.XIV):

Auxexis es quando poco a poco vamos subiendo a lo mas que ay que dezir y muchas vezes a lo que no se puede dezir ni encarezer con palabras, como, "Atrevimiento es prender a un ciudadano; maldad grande matarle, que diré que sera ahorcarle afrentosamente?". (Jimenez Patón,1980:347).

FUGA IMAGINARIA. *Totales fugae* (Nucius, Thuringus), *Totalis fugae* (Kircher); v. *Fuga realis* (1.1.3.2.).

Burmeister (1599), Nucius (1613), Thuringus (1624), Kircher (1650).

Es una imitación en canon. Se distingue de la *Fuga realis* en que la imitación (*consequens* en Kircher) se inicia justo cuando el tema (*antecedens*) termina.

(CIVRA,1991:178-9).

Kirkendale (1980:114) denomina a la imitación canónica como *mimesis* (1.1.3.2.2.).

FUGA REALIS. *Fugae partiales* (Nucius), *Fuga ligata, integra o mera* (Thuringus), *Fugae partialis* (Kircher). v. *Fuga imaginaria* (1.1.3.2.).

Burmeister (1599), Nucius (1613), Thuringus (1624), Kircher (1650).

Imitación fugada. Se distingue de la fuga imaginaria en que la imitación (*consequens* en Kircher) repite el tema (*antecedens*) no cuando este termina sino en otro punto como en una cadencia.

(CIVRA,1991:178-9).

Para la importancia retórica de la fuga véase el concepto de fuga de Kircher en *locus notationis* (I, 3.1.1.)

HARMONIA GEMINA ; Endiadis, Endiadin.

Butler (1629).

Es la imitación por contrapunto doble o invertible. (BUTLER,1980:63).

Figura literaria:

Puttenham (1589) :

Gemina o gemelos, [es] cuando se hacen dos de uno , cuando un adjetivo en una clausula es hecho dentro de un sustantivo con su propia clausula (Butler,1980:63).

La súbita mudanza de repente se
turbó la victoria y alegría [...]
[en vez de "la alegre victoria"].

Ercilla.

(BERISTAIN,1988:171).

1.1.4.-Repetición condensada de un desarrollo.

Este grupo contiene figuras que anticipan o resumen elementos musicales desarrollados durante el transcurso de una obra. Su función es la de anunciar lo que viene o recordar lo que ya pasó.

P E R C U R S I O. Distribución, merismos, *distributio* (Forkel, Sheibe); v. *enumeratio* (3.1.4.), *distributio recapitulativa* (1.1.4.)

Sheibe (1745), Forkel (1788-1801).

Es un breve sumario condensado de fragmentos musicales que se desarrollarán más adelante.

(UNGER,1941:74; KIRKENDALE,U.1980:101-2).

En la *percursio* se da a entender más de lo que en verdad se dice (KIRKENDALE U.,1980:101-2).

Sin referencia a ningún tratadista, Ursula Kirkendale (1980) introduce esta figura, fundamentándose en Quintiliano.

Sheibe (1745) y Forkel (1788-1801) llaman a esta figura *distributio*. Hemos optado por emplear el término con el cual la retórica literaria denomina a esta figura, para distinguirla de la *distributio recapitulativa*. Esta última consiste en el procedimiento contrario a la *percursio*.

Ejemplos Musicales: U. Kirkendale, al analizar la sección *Elaborationes Canonicae Supra Thema Regium* de la Ofrenda Musical de J.S. Bach, el *Canon Perpetus* funciona como *percursio* de los 5 *Canones Diversi* siguientes, pues aquel contiene elementos que se desarrollarán en éstos:

<i>Canon Perpetus</i>	<i>Canones Diversi</i>
<i>Percursio</i>	Desarrollo
Ritmo francés del compás 1	Canon 1: Es empleado durante todo el canon.
Notas rápidas del compás 2	Canon 1: Aparece con la proporción cambiada de c a ç.
Disminución del <i>Thema Regium</i>	Canon 1: Se repite.
Imitación del tema a la doble octava	Canon 2: Se repite al unísono.
Los ritmos de los compases 4 y 5	Canones 4 y 5: Determina el estilo de éstos cánones.
El ritmo dáctilo que aparece en dos ocasiones	Canon 5: Reaparece.

Figura literaria:

Bartolomé Jiménez Patón (1604, cap.XIV) :

Distribución o Merismos es quando alguna cossa se va diuidiendo en partes y después de la cosa se da la raçon [...]ç

Ciego deue ser el fiel enamorado
 No se dice en su ley que sea discreto
 De quatro eses dice que esta armado
 Sabio, solo, solícito, secreto.
 Sabio en seruir y nunca descuidado
 Solo en amar y a otra alma no sujeto
 Solícito en buscar sus desengaños
 Secreto en sus faoures y sus daños.

Soto Baraona. [?], Cant.5

(Jiménez PATÓN, 1980:343-4).

DISTRIBUTIO RECAPITULATIVA.
Enumeratio (Kirkendale, 1980), *distributio* (Jacobson, 1982);
 v. *Enumeratio* (3.1.4.), *percursio* (1.1.4.), *congeries* (3.3.4.).

- Sin referencia a tratadistas -

Es una repetición breve, a manera de sinopsis condensada, de fragmentos musicales expuestos o desarrollados con anterioridad.

(KIRKENDALE, 1980:125; JACOBSON, 1982:72).

Se presenta comunmente en la *confirmatio* (I, 3.2.), retomando las tesis presentadas en la *propositio*. Enfocada a la *docere* (I,1.), se apoya en las *virtutes* que buscan la comprensión intelectual del discurso: *perspicuitas* (I, 3.3.2.) (JACOBSON, 1982:72).

Sin referencia a ningún tratadista, esta figura es introducida, con nombres distintos, por Kirkendale (1980) y Jacobson (1982). Hemos optado por emplear la denominación *distributio recapitulativa*, término que da la retórica literaria a esta figura (BERISTAIN, 1988:176). Este término, pensamos, es más representativo de su modo de operación.

Ejemplos musicales: U. Kirkendale señala la aparición de esta figura en el *Canon Perpetus* (nº 9) de la *Ofrenda Musical* de J.S. Bach, pues en ésta se recuerdan elementos del *Canon a 2* (nº 6):

-Los pasajes cromáticos de la flauta (c. 7 y 8), y del violín (c. 10), provienen de la exposición del *Thema Regium* del *Canon a 2*.

-La escala en octavos de la flauta de los c. 6 y 7 y del violín de los c. 8 y 9 se originaron en los compases 11 y 12 del *Canon a 2*.

Figura literaria:

Bartolomé Jiménez Patón (1604, cap.X):

El que a Esteuan las piedras endereça
 Es piedra en la dureza

Y el pues que las aguarda de rodillas
Es piedra en el sufrillas.
Las muchas que le tiran tantos hombres.
De piedra tienen la dureça y nombres
Si Dios es firme piedra y esto mira
Por piedra, piedra a piedra, piedra tira
Esta hiere inhumana
Esta ruega, esta tira, y esta sana.

Francisco de Quevedo, Madrigal a San Esteban.

(Jiménez PATÓN, 1980:309).

(Mas ejemplos literarios en *congeries*. *Congeries* o acumulación, es producto de la *distributio recapitulativa*.)

SYNECHDOCHE - METONYMIE. Sinedoche - Methonimia, Sinécdoque - Metonimia, Antonomasia.

- Sin referencia a tratadistas -

Comparación general entre el fragmento presentado en la *propositio* (I, 3.2.3.), y su derivado que aparece en la *confirmatio* (I, 3.2.5.).

(JACOBSON, 1982:72).

Sin referencia a ningún tratadista, Jacobson (1982) introduce esta figura a partir de la fusión de dos figuras literarias muy cercanas.

Ejemplo: 94.

Figura literaria:

Bartolomé Jiménez Patón (1604, cap.V):

La sinedoche es quando el significado se muda del todo a la parte o de la parte al todo, de lo general a lo particular o al contrario [...] La primera quando el todo se toma por la parte, como quando Virgilio dize antes que comiensen las dehesas de Troya y beuiesen el Rio Xanto, para dezir antes que comiesen alguna yerba y beuiesen algun agua.

El segundo es, la parte por el todo como el techo por la casa, la popa por la Naue, la punta por la espada. El tercero quando lo general por lo particular como el aue en comun toman Virgilio y Horacio por el Aguila [...] o lo mismo digo de la Antonomasia [...] diciendo el Propheta por David, el Philosopho por Aristóteles, el Apóstol por Santiago, el Evangelista por San Ioan, el Poeta por Virgilio, el Orador por Ciceron, [...] El quarto modo es quando se toma el singular por el plural como diziendo el Ingles tomo Cadiz, por dezir los Ingleses. El enemigo dio asalto, por los enemigos. El español vencido, por los Españoles [...] .Notese bien este soneto que en el estan todos los modos [de sinedoche] tan claros que no es menester señalarlos.

El Español altiuo que dessea
Aumentar la Fe del soberano
Desnude ya el estoque Toledano
Que perderse su España es cosa fea.

El que en el techo patrio se recrea
Ponga el herrado Pino ya en su mano
Paseando las Popas a pie llano
El pielago seguro de marea.

Que no ha de faltar el Pan y Vino
Pues la tierra produze en abundancia.
Y el Apostol encarga esta defensa

Porque es negocio y caso de importancia
Y seruicio que se haze al Uno y Trino
Y a nos el Rey Philipho en contraoffensa.

[?]

(cap. VI):

La Methonimia es un mudar el significado [...] lo primero es quando por las causas entendemos los efectos [...], y assi por Baco entendemos el vino, por Ceres el trigo, por Marte la guerra, por Venus el amor [...]

Ouidio dize que alcanza
Marte, a Uenus por su premio
Si en su fatiga y apremio
Hierra con Oro la lanza! [...]

[...] quando se toma por el officio a que sirue, como dezir que vno es buen espada para dezir que es muy diestro [...] y assi dixo Lope de Vega en su **Angelica**:

Era el retablo de un pincel valiente [...]

El segundo modo es quando por los effectos entendemos las causas como llamando amarilla a la muerte.

Triste a la vejez, flaca al hambre o amarilla.
Ya conoces la amarilla
Que siempre anda galgando
Muerta, flaca suspirando
Que a todos mancilla [...]

Rodrigo de Cota, Bucolica de Reulgo,
copla XXV.

El tercer modo es quando se toma la cossa que algo contiene por lo contenido como España fuerte para dezir fuertes Españoles, Grecia sauia [por] sauios Griegos [...]

El quarto modo es quando por los adiunctos significamos cosas a ellos juntas como decirle a el malvado que es la maldad misma [...]

Segun desgraciada soy
Hija soy de la desgracia.

El quinto modo [...] es quando el significado se trueca por cercanía, mas no tanta como en los modos pasados. (Jiménez Patón, 1980:265-70).

1.2.- FIGURAS DESCRIPTIVAS: *Hypotiposis*.

La descripción musical de conceptos extramusicales, personas o cosas es conocida dentro del sistema de la retórica musical como *hypotiposis*.

Joachim Burmeister definió la *hypotiposis* en los siguientes términos:

[1599:] Hypotiposis es interpretar un texto de modo que las cosas sin vida en éste contenidas, se presentan animadas, vienen a los ojos sin velos.(Civra, 1991:148).

[1606:] Ornamento mediante el cual un texto viene expuesto de modo que las cosas privadas de alma en éste contenidas, aparecen plenas de vida. Ornamento muy utilizado por numerosos artistas y muestra la maestría de los compositores (Civra, 1991:148).

La *hypotiposis* puede aparecer también en la música instrumental sin ningún texto previo.

Los procedimientos descriptivos de la música barroca son diversos y en algunos casos no es fácil distinguirlos. Estos pueden ir desde la simple imitación del sonido de animales, instrumentos musicales o cosas; hasta la elaboración de complejas redes de asociación analógica. En general, el proceso de descripción musical, se fundamenta en la *imitación*. Las características de un elemento musical -diseño melódico, escalas, ritmo, estructura armónica, *tempi*, tonalidad, notación, rango melódico, forma, color instrumental, estilo, figuras retórico musicales, etc.- representan imitativamente alguna característica del concepto, persona o cosa que se va a describir.

La recurrencia de elementos descriptivos en la música del barroco, en especial la de autores como J.S. Bach, sugirió a estudiosos de principios de siglo, como Pirró y Schweitzer, la existencia de un complejo sistema simbólico musical. Sin embargo, investigaciones más recientes cuestionan esta teoría.

La sustitución de las características de lo representado, por las del elemento musical representante, es una asociación de tipo analógico emparentado directamente con la *metáfora*. Sin embargo, existen evidencias de que los procesos descriptivos de la música del Barroco se vinculan más a la *alegoría*. En la alegoría, al igual que en la metáfora, se enumeran las propiedades y cualidades de una cosa, para evocar las de otra.

Sin embargo, como nos dice Tsvetan Todorov, en la alegoría, esa otra cosa que realmente se quiere expresar no aparece ni directa, ni evidentemente:

En la metáfora la palabra sólo tiene un sentido, el figurado; ese cambio de sentido se indica mediante el hecho de que, sin él, el sentido de las palabras vecinas se volvería inadmisibles. Como [en la expresión "el fuego de tus ojos",] "ojos" no tiene mas que un sentido (propio), "fuego" tendrá por su parte sólo un sentido (figurado). En la alegoría las cosas ocurren de otro modo: todas las palabras son tratadas de la misma manera y parecen formar un primer sentido literal; pero en un segundo momento, se descubre que es preciso buscar un segundo sentido, alegórico. La oposición se da entre sentido único en la metáfora y sentido doble en la alegoría (Todorov, 1991:114).

En la música ocurre algo similar. Habitualmente se genera una doble función: los elementos que en determinado momento representan o describen *-alegorizan-* algún concepto o cosa, nunca se apartan de su función estructural con respecto a la sintaxis musical interna del fragmento en que aparecen. En este sentido, Manfred Bukofzer (1939-40), pone de manifiesto que en muchos casos, elementos musicales que en un principio aparecen como "normales" o "habituales" dentro de un contexto determinado, son, en una segunda lectura, representaciones de conceptos "extra musicales", es decir, *alegorías*.

Por ejemplo, apunta el musicólogo inglés, "todos los pasajes de la Biblia que tienen un contenido dogmático o con carácter de mandamiento general, son musicalizados por J.S. Bach, casi sin excepción, en forma de canon o fuga". De este modo, mediante el empleo de dos de las técnicas más rigurosas de la composición musical, Bach alegoriza la ley inexorable de la palabra de Dios.

Ejemplo: 12.

También es común, continúa Bukofzer, que al aparecer en un texto la palabra "cruz", J.S. Bach utilice sostenidos. Esto se debe a que en alemán, *kreutz* es uno de los nombres que se emplean para denominar al signo de sostenido "#". No es extraño, continúa, que la trompeta aparezca en las partituras bachianas como alegoría de la "majestuosidad de Dios". En la cantata *Du Gott, de inhen herren lieben*, "Bach siempre pone la trompeta en la parte superior de la partitura a modo de alegoría espacial de la supremacía de Dios". J.Handl (Gallus) emplea también la alegoría notacional. Cuando en un motete aparece la palabra *confundator*, el compositor escribe el ritmo de la manera más complicada posible, aunque el resultado sonoro resulte más simple (BUKOFZER, 1939-40:13-18).

La función alegórica difiere, en su modo de operación, de la función simbólica que los musicólogos de principios de siglo asignaron a las representaciones musicales del Barroco.

La diferencia entre alegoría y símbolo nos es explicada por Umberto Eco:

En el caso de la alegoría nos vemos remitidos, de entrada, a códigos iconográficos preexistentes [...] claramente ligados entre sí por una lógica con la que ya estamos familiarizados [...]; la alegoría remite a unos guiones, a unos frames intertextuales que ya conocemos. El modo simbólico, en cambio, introduce algo que aún no ha sido codificado.

Nada impide que lo que nació como alegoría funcione como estrategia simbólica para los destinatarios ajenos a su cultura. O bien que no despierte sospechas y se transforme en mera literalidad. (Eco, 1990:285).

Esto quiere decir que cualquier elemento musical (como los ejemplos de Bukofzer), no está sujeto al concepto que en determinado momento alegoriza; y debe responder, en el transcurso de la obra, a cualquier tratamiento técnico que el discurso musical en determinado momento le imponga. En cambio, el "símbolo sonoro" remitirá siempre al concepto que representa cada vez que aparezca en el transcurso de una obra. La alegoría guarda una estrecha relación con el contexto en el cual se da y frecuentemente, sobre todo cuando altera a ese contexto, deviene *figura retórica* (v. II.2 y III.1). El "símbolo sonoro" es, por así decirlo, completamente ajeno al contexto. El símbolo sonoro es muy común en la música del siglo XIX, como la de Wagner, y rara vez aparece en la música del barroco.

El principio de alegoría no fué un recurso exclusivo de la música. "En las artes plásticas [...] -dice Germáin Bazin- sirve de fundamento a todo el inmenso repertorio simbólico del arte de la era barroca" (BAZIN, 1968:42).

El concepto que con mayor frecuencia era representado en música fué, sin lugar a dudas, el de los afectos.

Los compositores alegorizaban por medios musicales los efectos corporales y movimientos de los *espíritus animales* generados por un afecto o pasión del alma (v. afectos, I, 2.2.).

Hemos dividido a las figuras de *hypotiposis* en cuatro grupos diferentes:

- 1.-Las que trazan líneas melódicas específicas.
- 2.-Las que rebasan el ámbito normal utilizado en la composición.
- 3.-Las que evocan a personas o cosas.
- 4.-Otras de difícil clasificación.

En la literatura, la *hypotiposis* tiene un significado sinónimo del de la figura musical:

Jiménez Patón (1604, cap. XI):

Hypotiposis [...]Que diríamos un poner las cosas delante los ojos [...] quando la persona, lugar, el tiempo o alguna otra cosa, assi escribiendola como diziendola de la palabra de tal suerte se pinta, representa, y declara que mas parece que se vee presente, que no se oye ni se lee.

Era su forma humana, y de un belloso
Cuero, cubierta y por extremo ardientes
Los viuos ojos, que un bellon cerdoso
Mostraua a penas por las negras frentes
Ceñida de vn espino verde hojoso
Trabadas en las cerdas intrincadas
Eran sus esclavones y laçadas
Las plantas bueltas hazia tras ligeras
Como se ve en los feos Auarimos
Con que pueden trepar palmas enteras
Y gozar de sus datiles optimos
Cubren de yedra las cinturas fieras
Trabadas ramas, hojas y razimos

Que el desonesto entre ellos es peccado
 Mas que homizida y hurto castigado.
 Lope de Vega, [?], canto 2.

(JIMÉNEZ PATÓN, 1980:326).

1.2.1.- Trazan líneas melódicas específicas.

A N A B A S I S.

Kircher(1650), Vogt(1719).

Línea melódica ascendente.

(SHERING,1908:111; BUELOW,1980:798;
 JACOBSON,1980:64; CIVRA, 1991:173).

Para Vogt, la figura se presenta en palabras como *ascendit caelum* (SHERING,1908:111). Kircher, en el mismo sentido, establece que con esta figura se expresan "exaltación, ascenso, o cosas semejantes como en *Ascendens Christus in altum* de [Cristóbal de] Morales" (CIVRA,1991:173).

Ejemplos: 13, 14 y 15.

C A T A B A S I S.

Kircher(1650), Vogt(1719).

Línea melódica descendente.

(SHERING,1908:111; BUELOW,1980:798;
 JACOBSON,1980:64; ALBRECHT, 1980:88; U.
 KIRKENDALE,1980:112; TOFT,1884:195; STREET,1987:103;
 CIVRA,1991:174).

Según Vogt, esta figura aparece en textos como *descendit ad inferos* (Shering,1908:111).

Para Kircher, esta figura expresa "sentimiento de inferioridad, humillación y envilecimiento para expresar situaciones deprimentes como en la pieza de Massaino *Affitto e sfinito all'estremo* y de Massenzio *Scesero vivi agli inferi* (CIVRA, 1991:174).

Ejemplos: 14, 16, 17 BWV c. 1-2, 7-10 y 28-30; La Ofrenda Musical: *5 canoni diversi, #2 violini in unisono* c. 1-2; Variaciones Goldberg, var. 25 c. 21-32.

CIRCULATIO. *Kiklosis* (Albrecht, 1980)

Kircher(1650)

Línea melódica que oscila alrededor de una nota.
(BUELOW,1980:798; JACOBSON,1980:70; ALBRECHT,1980:88;
KIRKENDALE U.,1980:113; HERREWEGUE,1985:20;
FRANSWORTH,1990:92; CIVRA, 1991 :174).

Según Kircher, esta figura "sirve para las palabras que expresan circularidad como en la obra de Philippus de Monte *Mi alzero e faro il giro della città*" (CIVRA,1991:174).

Ejemplos: 18, 19, 20, 21; BWV 565 c. 1, 4-5, 7-8; La Ofrenda Musical: *5 canoni diversi*, #2 c. 5-7.

FUGA HYPOTIPOSIS. *Fuga* (Kircher).

Kircher (1650)

Línea melódica ascendente o descendente, rápida, ligera y de breve duración.

(BUELOW,1980:798; CIVRA,1991:181).

Según Kirker la figura se emplea en "las palabras que indican huída [*fugare*], como en la frase *Fuge dilecte mio* [Huye amado mío], sirve además para indicar acciones sucesivas y de todas las figuras su uso es el más frecuente" (CIVRA,1991:181).

Ejemplo: 22.

INTERROGATIO. Interrogación.

Calvisius (1611), Bernhard (aprox. 1660), Mattheson (1736), Sheibe (1745).

Es la interrogación musical. Se realiza por tres medios:

- 1.-Ascendiendo la nota final de una frase, con frecuencia, en una segunda mayor.
- 2.-Por medio de una cadencia a la dominante.
- 3.-Con una cadencia frigia.

(UNGER,1941:81; BUELOW,1980:798; STREET,1987:100;
CIVRA,1991: 150).

Se emplea para expresar musicalmente el sentido de una pregunta. Aparece en musica vocal, cuando el texto así lo requiere, a la vez que en música instrumental.

Según Mattheson, la *interrogatio* era una "práctica natural y común", mientras que para Sheibe, la figura se aplicaba para "dejar al escucha en completo afecto" (UNGER,1941:81).

Ejemplos: 23 y *Saul, Saul, Saul* de Heinrich Schultz.

Figura literaria:

Miguel de Salinas (1541, cap. XXXI):

[Es la pregunta que] se hace no por saber algo que no se sabe, más por poner fuerza y vehemencia a la oración, casi afirmando lo que se pregunta, y presupuesto que no hay que responder. (Salinas, 1980:183).

Bartolomé Jiménez Patón (1604, cap.XI):

Hasta quando?, hasta quando la templança?
Hasta quando?, hasta quando los antojos?
No ves hombre, no ves que hierro y lança
Pone el contrario por auer despojos?

[?], Comedia del Cauallero Penitente.

(Jiménez PATÓN, 1980:317).

1.2.2.-Rebasan el ámbito melódico habitual.

EXCLAMATIO. Exclamación; v. *Saltus duriusculus* (2.1.1.).

Praetorius (1615), Walther (1732), Sheibe (1745), Marpug (1754).

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

(BUELOW, 1980:798; ALBRECHT, 1980:88).

Para Sheibe, lo alegre se expresa con saltos consonantes y lo doloroso con saltos disonantes (UNGER, 1941:77). Para Marpug, la exclamación de felicidad se da por un salto de tercera mayor, cuarta o quinta perfectas. Una exclamación de tristeza debe ser un salto descendente de tercera menor, cuarta o quinta perfectas (JACOBSON, 1980:649).

Para Caccini, la *esclamazione piu viva* se da cuando se empieza una frase con un *decrescendo*, así se alcanza la voz "relajada" y se sigue así con un *crescendo*. Caccini sostiene que este es un recurso fundamental para mover los afectos.

Según Praetorius "descendiendo son oportunas las mínimas y semimínimas con punto, de este modo, moviendo los afectos más velozmente, se da un particular énfasis a la nota siguiente, la cual, como semibreve, da a la voz que sube y desciende más estabilidad y gracia" (CIVRA, 1991:141).

Ejemplos: 24; cantata 21 c. 1-2; BWV 565 c.1.

Figura literaria:

Jiménez Patón (1604, cap. XIV):

Exclamacion es un leuantar la voz en lo que se va diciendo en uiveza de espíritu y siendo vehemente [...]

O ciega gente de temor guiada
A do volveys los temerosos pechos

Que la fama en mil años alcanzada
Aqui pereze y todos vuestros hechos.

Don Alonso de Ercilla, [?].

O fuerça del amor y quien pensara
Que vn tragador de carne humana fiero
Criado para fiera se amansara
Y se boluiera blando y lisonjero.

Luys de Soto Baraona, [?], cant. 3.

La exclamacion es efficaz y para mouer los affectos mas ase de aplicar a tiempo, y no es bueno començar con ella, ni en cosas frias leuantar la voz [...] Ase de vsar de ella quando los animos de los oyentes estuuieren algo inclinados a nuestro dezir entonces es buen tiempo, mas sea con tiento no muy amenudo, que con mucha frecuencia vsada es locura y no exornacion, ni dure mucho tiempo sino con breuedad se concluya y tome gracia y suauidad. (Jiménez Patón, 1980:335-7).

ECPHONESIS.v. *Exclamatio* (1.2.2.).

Vogt (1719)

Son exclamaciones que en música vocal se dan en textos como "o", "oh dolor". (SHERING,1908:112).

Ejemplo: 25.

HYPERBOLE.Hipérbole; v. *Hypobole* (1.2.2.)

Burmeister (1599).

Es un fragmento que rebasa el límite superior normal del ámbito de una voz. (UNGER, 1941:80; BUELOW,1980:798; STREET, 1987:103).

Tiene mucha afinidad con el sentido de la figura literaria: exageración.

U. Kirkendale (1980), interpreta la *Hyperbole* constante del bajo del *canon a 2 per augmentationem* [...] *contrario motu*, "Notus crescentibus crescat Fortuna Regis" de la ofrenda musical de J.S. Bach, como alegoría de exaltadas alabanzas al Rey Federico el Grande, autor del tema (KIRKENDALE, U.,1980:107).

Ejemplos: La Ofrenda Musical: *Canon a 2 per augmentationem* de los 5 *canoni diversi* c. 1.; Variaciones Goldberg, var. 25.

Figura literaria:

Miguel de Salinas (1541, cap.XXVIII):

[...] cuando algo se amplifica ensalzándolo o disminuyéndolo por hipérbole, que se puede trasladar exceso; y es cuando se encarece la cosa sobre lo que puede ser según naturaleza. "Es liviano más que una pluma". "Es delicado como un vidrio". "Mas blanco que una nieve" [...] Estas maneras de amplificar por hipérbole cuando alguno las usa, aunque diga lo que parece contrariar a la verdad, no es mentira ni se puede decir por eso que engaña [...] (Salinas, 1980:151-2).

Jiménez Patón (1604, cap. XIV):

No tiene tanta miel Attica hermosa
Algas la orilla de la mar, ni encierra
Tantas encinas la morena sierra
Flores la primavera deleytossa

Lluvias el triste ynuierno y la copiosa
Mano, del seco Otoño por la tierra
Graues racimos ni en la fiera guerra
Mas flechas Media en arcos bellicosa,

Ni con mas ojos mira el firmamento
Quando la noche calla mas serena
Ni mas olas leuanta el océano.

Peces sustenta el mar, aues el viento
Ni en Liuia ay granos de menuda arena
Que dan suspiros por Lucinda en vano.

Lope de Vega, Soneto 17.

(JIMÉNEZ PATÓN, 1980:339).

HYPOBOLÉ. v. *Hyperbole* (1.2.2.)

Burmeister (1606).

Es un fragmento que excede el límite inferior normal del ámbito de una voz. (UNGER, 1941:80; BUELOW,1980:798; CIVRA, 1991:147).

Figura literaria:

En literatura una *hipobole* es una anticipación (v. *anticipatio notae*, 2.1.1.).

1.2.3.-Evocan personas o cosas.

PROSOPOPOEIA. Prosopopeya, confirmación (Salinas); v. *Assimilatio* (1.2.3.)

Peacham el joven (1622).

Es la representación musical de los afectos, pensamientos o características de personas ausentes o cosas inanimadas. (BUTLER, 1980:59; TOFT, 1984:191).

La *prosopopoeia* se vincula directamente con el *locus adjunctorum*, y el *locus circumstantiarum* de la *inventio* (I,3.1.).

Esta figura requiere que el ejecutante instrumental o vocal actúe "de manera convincente [de tal modo] que la audiencia llegue a creer que esta persona [o cosa], está presente en la figura del orador" (BUTLER, 1980:59).

Figura literaria:

Miguel de Salinas (1541, cap. XXXI):

Prosopopeya o confirmación es ficción de alguna persona que hable lo que es verosímil que hablaría, si estuviese presente, y no solamente fingimos hablar los ausentes, pero aún los muertos, y los brutos y cosas sin ánima; y muchas veces a los angeles y a los santos, y a Dios y a la Patria, y a las leyes, etc. [...] "Es cierto, si estuviera presente vuestro padre que hablaría de esta manera"[...] "Dice la sabiduría" [...] (Salinas 1980:186-7).

Quintiliano (S.I, L.IX, c.II):

Con estas sacamos a la plaza los pensamientos aún de los contrarios, como conversando entre sí [...]

(QUINTILIANO, 1942:97).

ASSIMILATIO. Simil, comparación; v. *Prosopopoeia* (1.2.3.)

Kircher (1650), Janowka (1701), Chabannon (1785).

Es la simulación que un instrumento realiza del sonido de otro instrumento o cosa.

(UNGER, 1941:72-3; CIVRA, 1991:122).

Ejemplos musicales : En su *Capriccio Stravagante*, para cuerdas y continuo, Carlo Farina (1600-1640) hace imitaciones de liras, trompetas, clarines, flautines, guitarras, gallinas, gallos, gatos y perros entre otros animales e instrumentos. Otro ejemplo clásico de *assimilatio* se puede encontrar en *Las Cuatro Estaciones* de Antonio Vivaldi, donde los sonidos de aves, perros, lluvia viento, etc., ilustran cada una de las estaciones a las que se quiere hacer alusión. En el *Combatimento di Tancredi et Clorinda*, Claudio Monteverdi emplea frecuentemente esta figura; baste recordar los sonidos de clarines que aparecen en medio *della Guerra* (c. 142-143 y 169-170).

Figura literaria:

En literatura, se le llama símil o comparación y consiste en realzar un objeto o fenómeno manifestando, por medio de un término comparativo -"como" o sus equivalentes-, la relación de homología que entraña -o no- otras relaciones de analogía o de semejanza que guardan sus cualidades con respecto a las de otros objetos o fenómenos:

Dióselas un estudiante (la comedia al autor)
que en las comedias es tan principiante
y en la poesía tan mozo
que le apuntan los versos como el bozo

Sor Juana Inés de la Cruz.

(BERISTÁIN, 1988:99-100).

APOSTROPHE. Apóstrofe; v. *Prosopopeia* (1.2.3.),
parenthesis (3.1.2.)

Mattheson (1739).

Es cuando el discurso musical se dirige sorpresivamente
hacia otros oyentes. (LENNENBERG, 1958:198).

Esta figura implica una desviación o *digressio* (v.
dispositio I,3.2.) del tema principal del discurso musical. Se
relaciona directamente con la *parenthesis* de la cual se
distingue en que la *apostrophe* supone la presencia de otro
interlocutor.

Figura literaria:

Quintiliano (S.I, L.IX, c.II):

Cuando el razonamiento deja de dirigirse al juez [...], cuando
sorprendemos a los contrarios [...], o nos movemos a hacer alguna
invocación. (Quintiliano, 1942:99).

Salinas (1541, cap.XXXI):

Apóstrofe es cuando entre lo que hablamos nos volvemos a hablar
con alguna persona presente o ausente, y esto cuando se hace siempre
es con mucha vehemencia. Ejemplo: "¡Oh lujuria, a cuantos
destruyes!", etc. (Salinas,1980:187).

Jiménez Patón (1604, cap.XIII):

[...] como es boluiendose a Dios, al Cielo o a las soledades, o a las estrellas, a los bosques, montes, seluas y assi mismo. (Jiménez Patón, 1980:332)

PARAGOGE DE KIRCHER. v. *Manubrium* (3.1.2.)

Kircher (1650).

Es la descripción musical de acciones.

(UNGER, 1941:85).

Proviene del *locus causa efficiens* (I, 3.1.5.).

Ejemplos musicales : En *Le Tableau de l'Opération de la Taille (Pièces a deux Violes; prèmier Livre, 1686)* de Marin Marais, se describe, verbal y musicalmente, las acciones que se efectúan durante una operación quirúrgica. En el *Combatimento di'Tancredi et Clorinda*, Claudio Monteverdi, en el celeberrimo *Motto del Cavallo* (c. 18-37), describe el galope en *crescendo* de un equino.

Relación con la figura literaria: Solo musical.

1.2.4. Otras.

P A T H O P O E I A. *Synoeciosis o contrapositum* (Hoskyns')

Burmeister (1599), Hoskyns' (1599), Thuringus (1624).

Nombre genérico que reciben aquellas figuras de disonancia, que se aplican en las partes donde el texto de la música vocal denota los afectos más intensos: *Pathos*. Ocurre, por lo general, durante la *confirmatio* (v. *dispositio* I,3.2.). (UNGER,1941:86, BUTLER,1980:57; BUELOW,1980:798; TOFT,1984: 193, CIVRA,1991:163).

La *pathopoeia* es una de las categorías de figuras retórico-musicales que producen un *efecto estilístico* determinado.

Hoskins' establece que la *pathopoeia* se utiliza como "un fino recurso para admirar al oyente y hacerlo pensar en la

armonía extraña, la cual es expresada en tales disonancias" (BUTLER, 1980:57).

Según Thuringus, ésta, "es la figura que expresa sentimientos como *dolor, alegría, temor, risa, tristeza, misericordia, gozo, terror y similares*" y que conmueve tanto a quien "canta" como "a quien escucha" (CIVRA, 1991:163).

Ejemplo: 26; Variaciones Goldberg, var. 15 c. 25.

En retórica literaria el *Pathos* es un fenómeno de la *dispositio* (I, 3.2.).

SYMPLOKE; v. *Congeries* 3.1.4.

Kircher (1650).

Es cuando, en música polifónica, las voces se juntan "a manera de conspiración. Se usa para [expresar] afectos que impliquen intriga" como en *Astiterunt reges terrae* de Clemens non Papa".

(CIVRA, 1991:129).

Figura literaria:

En retórica literaria, la *simploce* es una *complexio* (1.1.1.).

EPIPHONEMA. Epifonema.

- Sin referencia a ningún tratadista -

a) Anotación en el título de una pieza, que indica el significado de la descripción musical que ésta va a desarrollar (KIRKENDALE, U., 1980:109-10).

b) Comentario o sentencia a un discurso musical, que se hace al principio o al final del mismo.

Figura introducida por U. Kirkendale para explicar dos canones de la *ofrenda musical* de J.S. Bach:

-Nº 4.-*Canon a dos per augmentationem, "Notulis crescentibus crescat fortuna regis"*. Según Kirkendale, este título alude al significado de la alegoría oculta en el aumento de duración en las notas del tema (*augmentationem*): "Como las notas crecen, la fortuna del rey crece".

-Nº 5.-*Canon por tonos, Ascendente que Modulatione ascendant Gloria Regis*. Para Kirkendale, este título alude al significado alegórico de las modulaciones ascendentes de este canon: "Del mismo modo que la modulación asciende, la gloria del rey asciende".

(KIRKENDALE, U., 1980:109-10).

Figura literaria:

En retórica literaria, el Epifonema es un comentario o exclamación que se hace antes o después de una narración:

Esto dixo el moro Azarque preso en la fuerça de ocaña.

Horacio, Od. 2.

(JIMÉNEZ PATÓN, 1980:335).

Más ejemplos literarios en la explicación del cuarto caso de *antitheton* literaria, de Jiménez Patón (v.3.3.3.).

2.-FIGURAS QUE AFECTAN A LA ARMONIA.

Hemos dividido este nivel en dos clases :

2.1.-FIGURAS DE DISONANCIA.

2.2.-FIGURAS DE ACORDES.

2.1.-FIGURAS DE DISONANCIA.

Desde siempre, la disonancia ha sido considerada como un factor de notables cualidades expresivas. Durante el periodo barroco, la disonancia era vista como uno de los recursos retóricos más eficaces.

El tratadista que más se ocupó del estudio de la disonancia como un fenómeno retórico fue Chrisoph Bernhard. A mediados del siglo XVII, este discípulo de Schütz analizó y sistematizó, en términos retóricos, gran parte de los procesos disonantes introducidos por la vanguardia italiana de principios del siglo XVII. Bernhard (aprox. 1660). definió la figura retórica musical de la manera siguiente:

Figuram denomino yo al especial arte de utilizar las disonancias de tal manera que las mismas no sean repugnantes, si no que se vuelvan agradables y pongan el arte del compositor al día. (Federhofer, 1989:110).

Para la retórica musical, la disonancia es un factor que altera la correcta disposición sintáctica de la música, en busca de un efecto determinado. Una disonancia requiere, por lo tanto, que el intérprete la ejecute de un modo particular; de un modo en que su acentuación, duración y articulación contrasten con los de los otros elementos considerados como correctos. El oyente debe distinguir en la disonancia a una figura retórica colmada de significado.

Nuestra educación musical (es decir, la del siglo pasado) ha simplificado notablemente nombres y consecuencias de estos procesos disonantes. De este modo, se nos enseña que anticipaciones, apoyaturas o retardos, no son sino recursos armónicos habituales, aún para el contexto de la música de la era barroca. Desde esta perspectiva la disonancia ya no es el artificio retórico que contradice la corrección gramatical. Pasa por la gramática misma. Con este fenómeno de asimilación, la disonancia es despojada de su singularidad retórica, es privada de su potencial elocuente, es, como diría Quintiliano, "vulgarizada".

Hemos dividido a las figuras, de disonancia en cuatro grupos distintos, según el proceso que se ve afectado con ellas.

- 2.1.1.-Conducción de la voz.
- 2.1.2.-Preparación de la disonancia.
- 2.1.3.-Resolución de la disonancia.
- 2.1.4.-Relación armónica entre las voces.

2.1.1.-Conducción de la voz.

ANTICIPATIO NOTAE. Prolepsis.

Bernhard (aprox. 1660).

Es una disonancia fuerte ocasionada por una o varias notas que pertenecen a la estructura armónica siguiente. (PALISCA, 1986:97 ; FEDERHOFER, 1989;121).

Ejemplos: 27, 28, 29, 30, 31.

Figura literaria:

Quintiliano(S.I, L.IX, Cap.12):

[...] prolepsis [o anticipatio es] cuando adelantamos a hacer la objeción que prodrian hacernos. Esta figura cae bien en particular en el exordio. (Quintiliano, 1942:95).

PASSUS DURIVS CULUS.

Bernhard (aprox.1660).

Disonancia creada por el movimiento de una voz por grado conjunto que forma un intervalo melódico de segunda, demasiado largo o demasiado corto para la escala. (BUKOFZER,1930-40:10-11; BUELOW,1980;798; WILLIAMS,1983:339; STREET,1987:103).

Ejemplos: 32, 33, 34, 35, 36, 37; Variaciones Golberg, var. 25 c. 13-16.

SALTUS DURIOUSCULUS.

Bernhard (aprox.1660).

a).-Es un salto melódico igual o mayor a una sexta.

b).-Es un salto que forma un intervalo melódico disonante.

(PALISCA,1968:97; JACOBSON,1980:63;
BUELOW,1980:798; HERREWEGHE, 1985:20;
STREET,1987:99).

En algunas ocasiones el salto de séptima disminuida era vinculado a afectos determinados: cuando era ascendente se consideraba como doloroso; cuando era descendente se identificaba con la lamentación o la infelicidad (JACOBSON,1980:69).

Ejemplos: 27, 38, 39, 44.

SUPERJECTIO. *Accentus* (Walter); v.
Subsumptio (2.1.1.)

Bernhard (aprox. 1660), Walter(1732).

Es cuando una nota consonante o disonante, se acentúa por medio de la adición de la nota inmediata superior. La mayoría de las veces toma la forma de una nota de escape superior. (NEUMANN,1967:321; PALISCA,1968:97; FEDERHOFER,1989:114).

Bernhard (aprox. 1660) afirma que esta figura fué tomada de las prácticas de ornamentación que los instrumentistas y cantantes improvisaban en el momento de la ejecución.

Ejemplos: 27, 40, 41, 42.

SUBSUMPTIO. *Cercare della nota* (Walther); v.
Superjectio (2.1.1.)

Bernhard (aprox. 1660), Walther (1732).

Es cuando una nota consonante o disonante se acentúa por medio de la adición de la nota inmediata inferior.

La mayoría de las veces toma la forma de una nota de escape inferior. (NEUMANN,1965:13 ; PALISCA,1968:98 ; JACOBSON,1980:72).

Al igual que la *superjectio*, esta figura tiene su origen en la práctica de la ornamentación improvisatoria de principios del siglo XVII (JACOBSON, 1980:72).

Ejemplo: 43.

S U B S U M P T I O P O S T P O S I T I V A M.
Anticipatione della silaba (Bernhard); v. *Subsumptio* (2.1.1.5.).

Bernhard (aprox. 1660).

Es una *subsumptio* que ocurre al final de un fragmento.

(JACOBSON,1980:72).

Ejemplo: 45.

S Y N C O P E. *Sincopa, ligatura* (Bernhard); v. *Anticipatio notae* (2.1.1.), *syncopatio catachresica* (2.1.3.).

Burmeister (1599), Calvisus (1602), Nucius (1613), Bernhard (aprox.1660).

Es un retardo. Una nota que, introducida como consonancia dentro de un acorde, se transforma en disonancia al ligarse o repetirse en el acorde siguiente. Esta disonancia que habitualmente ocurre en un tiempo fuerte, se resolverá en una consonancia en el siguiente tiempo débil. (UNGER,1941:88; BUELOW,1980:797; BUTLER,1980:62; TOFT,1984: 197; STREET,1987:97; CIVRA,1991:169).

Según Calvisus (1602) "la *syncope* hace más interesante la armonía y pone en evidencia la fuerza de un texto" (CIVRA, 1991:169).

Ejemplos: 46; Variaciones Goldberg var. 6 c. 1-5.

Figura literaria:

Sincopa [...] consiste en abreviar una palabra suprimiendo en ella letras intermedias: "Navidad" por "Natividad" [...] (Beristain 1988:463).

TRANSITUS NOTAE. *Transitus* (Unger,1941);
v. *Transitus* (3.1.2.)

- Sin referencia a tratadistas -

Nota de paso. (UNGER,19941:161).

Relacion con la figura literaria: sólo musical.

QUASI TRANSITUS. v. *Transitus notae*
(2.1.1.)

Bernhard (aprox. 1660).

Es una nota de paso que, por su duración, acento y/u ornamentación, destaca más que las notas reales. (PALISCA,1968:97).

Ejemplos: 27.

TRANSITUS INVERSUS.

Bernhard (aprox. 1660).

Es la disonancia producida en el tiempo fuerte de un compás, originada por una nota de paso. Bernhard especifica que *transitus inversus* "es cuando la primera parte de un compás en el tránsito es malo, [en] la segunda es bueno[...] era permitido en el *stylo recitativo* , ya que en este no se utilizaban compases [...]". (FEDERHOFER,1989:115).

2.1.2.-Preparación de la disonancia.

ELLIPSIS DE BERNHARD. v. *Ellipsis*
(3.2.1.); *Syncopatio catachresica* (2.1.3.), *syncope* (2.1.1.).

Bernhard (aprox.1660).

Es la omisión de una consonancia fundamental. Se da por dos motivos:

a) Cuando la nota consonante que prepara a una disonancia es omitida y en su lugar aparece un silencio. De este modo, la disonancia se introduce súbitamente y sin preparación.

b) Cuando en una *syncope* (retardo), la cuarta no resuelve sobre la tercera. (BUELOW,1980:797; FEDERHOFER,1989:113,121-2; CIVRA,1991: 135).

El punto b), es un caso de la *syncopatio catachresica* .

Ejemplos: 47, 48, 49, 50, 51, 52.

Figura literaria:

ver definición de la figura literaria y ejemplos en *ellipsis* (3.2.1.).

HETEROLEPSIS.

Bernhard (aprox.1660).

Es cuando la línea melódica realiza un salto hacia una nota disonante en relación al bajo, continuando su camino por grados conjuntos en dirección ascendente o descendente. Según este último trazo, la nota disonante pudo haber provenido por grado conjunto *-passus duriusculus* (2.1.1.) o nota de paso simple *-transitus notae* (2.1.1.)- desde una segunda voz que no está escrita pero forma parte de la voces armónicas de la realización del bajo continuo. (BUELOW,1980:797; FEDERHOFER,1989:117,125; TOFT,1984:196).

Ejemplos: 53, 54, 55, 56.

QUAESITIO NOTAE.

Bernhard (aprox.1660).

Es buscar una nota a la cual se llega desde una disonancia que se encuentra debajo de ella. (PALISCA,1968:98).

Ejemplos: 66.

2.1.3.- Resolución de la disonancia.

C A T A C H R E S I S. Catacresis; v. *Syncopatio catachresica* (2.1.3.)

- Sin referencia a tratadistas -

Es la no resolución o la resolución inhabitual de una disonancia. (HERREWEGHE,1985:20)

El director de orquesta Phillippe Herreweghe (1985) introduce esta figura a partir, al parecer, de la definición de la *syncopatio catachresica* de Bernhard.

Ejemplos: 57.

Figura literaria:

Quintiliano (S.I, L.VII, Cap.VI):

La catacresis [...con] la cual a aquellas cosas que carecen de nombre propio se les acomoda el que se les acerca.
(QUINTILIANO,1942:80).

Ejemplos de esto son las expresiones "las patas" de la mesa, "los brazos" del sillón , etc.

PROLONGATIO: *Extensio.*

Bernhard (aprox.1660).

Es la prolongación considerable del valor normal de una disonancia. (PALISCA,1968:97; BUELOW,1980:797; TOFT,1984:197,199; CIVRA,1991 :177).

Ejemplos: 27, 46, 58.

S Y M B L E M A. *Commisura* (Burmeister, Nucius, Thuringus, Kircher), *Celeritas* (Kircher).

Burmeister (1599), Nucius (1613), Thuringus (1624), Kircher (1650).

Es una disonancia que, con valores preferentemente cortos, se da de dos maneras:

a) *Directa*: Es la apoyatura. La disonancia entra en un tiempo fuerte y resuelve a una consonancia en el tiempo débil.

b) *Cadens*: En el tiempo fuerte entra una consonancia que se mueve a una disonancia y por último a otra consonancia. (CIVRA, 1991:175)

S Y N C O P A T I O C A T A C H R E S I C A. *Syncopatio cum dissonantiarum intermixture* (Walter); v. *Syncope* (2.1.1.), *Syncopatio invertida* (2.1.3.).

Bernhard (aprox.1660), Walter (1732).

Es la resolución inhabitual de una *syncope* (retardo). Se da en tres casos:

a) Cuando resuelve a otra disonancia.
b) Cuando es preparada en una disonancia.
c) Cuando realiza otro tipo de movimiento melódico ajeno al habitual. (PALISCA,1968,100 ; BUELOW,1980:797 ; JACOBSON,1980:66).

Ejemplos: 59, 60.

S Y N C O P A T I O I N V E R T I D A. *Mora* (Bernhard); v. *Syncope* (2.1.1.), *syncopatio catachresica* (2.1.3.).

Bernhard (aprox.1660)

Es cuando la *syncope* (retardo) resuelve ascendentemente. (PALISCA,1968:97; FEDERHOFER,1989:116).

Es un caso de la *syncopatio catachresica*.

Ejemplo: 27.

2.1.4.- Relación armónica entre las voces.

INCHOATIO IMPERFECTA.

Bernhard (aprox.1660).

Es cuando se inicia un fragmento con un intervalo armónico distinto a la consonancia perfecta. (BUELOW,1980:78; FEDERHOFER,1989:112).

En literatura un verbo incoativo se refiere a una "acción incipiente" , como en la expresión "comenzar la noche" (BERISTAIN, 1988:80).

CONSONANTIA IMPROPRIA.

Bernhard (aprox.1660).

Es cuando un intervalo ambiguo es utilizado como una consonancia. Por ejemplo la cuarta justa. (PALISCA,1968:100).

Ejemplo: 60.

LONGINQUA DISTANTIA.

Bernhard (aprox.1660).

Distancia excesivamente grande entre dos voces. (FEDERHOFER,1989:112).

TERTIA DEFICIENS.

Bernhard (aprox. 1660).

Es, probablemente, el intervalo de tercera disminuída. Quizá se refiera a la utilización del intervalo de tercera menor en un contexto en el cual se esperaría la aparición de la tercera mayor. (UNGER,1941:174)

Atribuyéndola a Bernhard, Unger(1941) menciona esta figura sin definirla.

QUARTA SUPERFLUA.

- Sin referencia a tratadistas -

Es el intervalo de cuarta aumentada: *Tritonus*. (JACOBSON,1980:66).

QUINTA DEFICIENS.

- Sin referencia a tratadistas -

Es el intervalo de quinta disminuída. (JACOBSON,1980:69)

Este intervalo, como el de séptima disminuída y el de sexta menor, es típico del *affectus tristiae* (JACOBSON, 1980:69).

SEXTA SUPERFLUA.

- Sin referencia a tratadistas -

Es, probablemente, el intervalo de sexta aumentada. Por otro lado, quizá también se refiera a la utilización del intervalo de sexta mayor, en un contexto en el cual se esperaría la aparición del intervalo menor. (UNGER,1941:174)

Unger (1941) menciona esta figura sin definirla, y se la atribuye al tratadista Bernhard.

PARRHESIA . Licentia (Burmeister).

Burmeister (1599,1601,1606), Thuringus (1624), Kircher (1650), Walther (1732).

Es cuando entre dos voces aparecen fuertes e inusuales disonancias como consecuencia del movimiento natural de la línea melódica de cada una de ellas. (UNGER,1941:87; BUELOW,1980:798; ALBRECHT,1980:88; TOEFT, 1984 :196; STREET,1987:97; CIVRA,1991:161-2).

Esta figura se emplea con frecuencia, para atenuar una disonancia.

De esto dan cuenta Thuringus (1624) y Walther (1732), para quienes la "*parrhesia* es cuando 'mi' es usado contra 'fa' de modo que no suene mal" (UNGER,1941:87; LENNENBERG,1958:463).

Unger (1941) especifica que en literatura se habla de *parrhesia* como un atrevimiento fingido con el cual se expresa una cosa odiada. La figura permite que, con la misma expresión, se rechace y se intente apaciguar al objeto odiado (UNGER,1941:87).

Por su parte, Albrecht (1980) establece que la *parrhesia*, en música vocal, frecuentemente es asociada al concepto de "miedo" (ALBRECHT,1980:88).

Ejemplos: 39, 61, 62, 63; Variaciones Goldberg, var. 6 c. 11-13.

Figura literaria:

Quintiliano (S.I, L.XX, Cap.II) :

[...] bajo esta apariencia se oculta frecuentemente la adulación. (Quintiliano,1942:97).

Bartolomé Jiménez Patón (1604, Cap.XIV):

Licencia o Parrhesia es vna confianza en el hablar con libertad y esto lo hacemos con artificio como diziendo. "Si me dieran licencia dixera esto, o osara yo dezir".

Perdona que el furor justo me ha dado
Licencia injusta en lo que fui atrevido
Dadme licencia gran señor que os diga
Del effecto que hizo su desseo.

Lope de Vega, Angelica, cant.2

(JIMÉNEZ PATÓN, 1980:338).

CADENTIAE DURIOUSCULAE.

Bernhard (aprox. 1660).

Son las disonancias fuertes e inusuales que ocurren inmediatamente antes de los acordes que forman una cadencia final. (PALISCA,1968:98; BUELOW,1980:797).

Ejemplos: 64, 65.

2.2.-FIGURAS DE ACORDES.

Joachim Burmeister es el principal tratadista que aborda la formación de acordes como un fenómeno retórico.

Si bien el contexto donde se originan estas figuras es el de la música polifónica de final del siglo XVI y principios de XVII, específicamente la de Orlando de Lasso, es posible reconocer figuras de acordes en otros contextos musicales; siempre y cuando la aparición de acordes implique un desvío en relación con el contenido del discurso musical en donde se produzca.

NOEMA.

Burmeister (1599, 1606), Thuringus (1624).

Es un acorde consonante y suave que se introduce en un contexto polifónico con el cual contrasta notablemente. (CIVRA,1991:155).

Según Burmeister (1599), el *noema* produce un efecto placentero provocado por las "consonancias que con dulzura y suavidad, y por una sola vez, alcanzan al oído" (CIVRA, 1991:155).

En los estudios recientes se utiliza el término *noema* de manera general para referirse no a un acorde, sino a toda una sección homofónica insertada en un contexto polifónico (UNGER,1941:83; BUELOW,1980:799; ALBRECHT,1980:90-1; JACOBSON,1980:64).

Ejemplos: BWV 565 c. 17; catata 21 c. 18.

Figura literaria:

Quintiliano (S.I, L.VII , Cap. V):

[...noema es el] nombre que le dieron a lo que no se dice, sino que se concibe. (Quintiliano,1941:66).

ANALEPSIS. v. *Noema* (2.2.)

Burmeister(1599,1606).

Es la repetición inmediata e inalterada de un *noema* .
(UNGER,1941:84 ; BUELOW,1980:799 ; CIVRA,1991:173).

Esta repetición debe conservar el efecto placentero y suave característico del *noema*.

Ejemplos: *Combattimento de Tancredo et Clorinda* de Claudio Monteverdi, c. 203-206 y 207-210.

Figura literaria:

En la literatura, la analepsis es la retrospección que se hace para dar cuenta de acciones ya ocurridas en el relato (BERISTAIN,1988:65).

MIMESIS NOEMA. Mimesis (Burmeister), v. *Noema* (2.2.), mimesis (1.1.3.2.).

Burmeister (1599, 1606).

Es la repetición inmediata y alterada de un *noema*. Esta alteración puede consistir en la modificación de una nota, o la repetición de un tema en otra altura. (UNGER,1941:83 ; BUELOW,1980:799 ; CIVRA,1991:154).

Figura literaria:

Quintiliano (S.I , L.IX , Cap.II):

[Mimesis es la] imitación de las costumbres de otros.
(Quintiliano,1942:102).

Bardes, en su *Studien zur musicalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert* (Berlin, 1935), considera la *mimesis* de Burmeister como una repetición a manera de burla (UNGER,1941:84).

A N A D I P L O S I S N O E M A. v. *Mimesis noema* (2.2.), *anadiplosis* (1.1.1.).

Burmeister (tratado no identificado)

Es la repetición inmediata de una mimesis noema. (Unger, 1941:85; Buelow, 1980:799).

Figura literaria:

Ver la definición de la figura literaria en anadiplosis.

A N A P L O C E. v. *Noema* (2.2.).

Burmeister ([?]).

Es cuando, en una composición a doble coro, el segundo coro repite un *noema* inmediatamente después de haber sido cantado por el primero, mientras que este último permanece en silencio. (UNGER, 1941:85; BUELOW, 1980:799).

Ejemplos: *Ballo Voglendo* de Claudio Moneverdi c. 10-17.

Figura literaria:

Según Unger (1941), la *anaploce* proviene de la figura literaria *ploce*. Esta figura ocurre cuando una misma palabra es utilizada en dos oraciones distintas, significando, en cada una de ellas, conceptos diferentes (UNGER, 1941:85).

F A U X B O U R D O N. v. *Noema* (2.2.1.).

Burmeister(1599, 1606), Thuringus (1624).

Es la repetición de un mismo *noema* en alturas distintas, que genera un movimiento de terceras y sextas paralelas. (BUELOW, 1980:799; CIVRA,1991:126).

3.- FIGURAS QUE AFECTAN A VARIOS ELEMENTOS MUSICALES.

A las figuras que afectan simultáneamente a más de un elemento musical, las hemos clasificado según su modo de operación.

Una figura puede afectar al discurso musical de tres modos distintos:

3.1.-POR ADICION: Añaden material o componentes a una nota, un fragmento, una sección o movimiento musical.

3.2.-POR SUSTRACCION: Sustraen material o componentes a una nota, un fragmento, una sección o movimiento musical.

3.2.-POR PERMUTACION Y/O SUSTITUCION: Sustituyen o intercambian notas, fragmentos, alturas, registros, signos, modos y contenidos musicales.

3.1.- POR ADICION.

Hemos distinguido cuatro grupos de figuras que actúan por adición:

3.1.1.- Variación-incremento: Añaden algún tipo de material o componente a una nota, o a un fragmento.

3.1.2.-Amplificación: Añaden algún tipo de material a una sección o movimiento.

3.1.3.-Duda: Añaden elementos que oscurecen el significado o la dirección de una unidad.

3.1.4.-Acumulación: Aglomeran elementos del discurso musical en una misma unidad.

3.1.1.-Variación-incremento.

A P O T O M I A:

Vogt (1719).

Es la utilización del semitono mayor (*semitonum majus* o *apotome*), que excede al semitono menor (*semitonum minus* o *diesis*) en una coma pitagórica: 23 cents. (SHERING,1908:112; RANDEL,1984:167).

La práctica musical del barroco permitía -o exigía- variaciones considerables de afinación a una misma nota dentro de la misma obra. Por ejemplo, en los pasajes cromáticos era común que el cantante, flautista o violinista, subiera o bajara lentamente la afinación de cada sonido, en dirección de la nota siguiente. Con esto se lograba hacer más suave el paso cromático de una nota a la otra, a la vez que se intensificaba el contenido afectivo del pasaje.

D I M I N U T I O. Litote; v. *Shematoides* (3.1.1.), *variatio* (3.1.1.).

Walther (1732), Spiess (1745).

Es la disminución de los valores rítmicos de un fragmento. Se realiza por medio de dos procedimientos:

a) Por grado conjunto con ornamentos como los *trilli*, *tremoli*, *tremoletti*, *gruppi*, *circoli mezzi*, *fioretti*, *tirate*, *ribattuti di gola*, y otras *figuras simplices* o colores que pertenecen a la *variatio*.

b) Por salto de tercera, cuarta, quinta, etc. (CIVRA,1991:132).

Figura literaria:

Consiste en que, para mejor afirmar algo, se disminuye, se atenúa o se niega aquello mismo que se afirma, es decir, se dice menos para significar más.(Beristain 1988:302).

V A R I A T I O. *Pasaggio* (Walther).

Bernhard (aprox. 1660), Walther (1732).

Es la enfatización de un texto por medio de ornamentos vocales como el *accento*, *cercar della nota*, *trémolo*, *trillo*, *bombo*, *grosso*, *circolo mezzo* y la *tirata mezza*. (PALISCA,1968:98; BUELOW,1980:798)

Ejemplo: 66.

Figura literaria:

En la literatura se le llamaba *variatio* al sustantivo que se utilizaba sucesivamente en varios casos (declinaciones), o verbo en distintas conjugaciones. (Unger, 1941:89).

EMPHASIS. Enfasis.

Vogt (1719).

Signos especiales [?] añadidos por el compositor en la partitura, o realizados por el intérprete en el momento de la ejecución. (UNGER, 1941:76).

Para Jacobson (1980), *emphasis* es una categoría de figuras que intensifican las intenciones del texto como la *epizeuxis*, el *climax*, la *hypérbaton*, y otras. Así mismo, opina que la aparición del *emphasis* es una característica de la *peroratio* (JACOBSON, 1980:64).

Figura literaria:

Quintiliano (S.I, L.VIII, c.III):

[Enfasis es cuando] concebimos más de lo que las palabras suenan. (Quintiliano, 1942:55).

EPANALEPSIS DE VOGT. v. *Epanalepsis* (1.1.1.), *emphasis* (3.1.1.).

Vogt (1719).

Es la repetición de un *emphasis*. (SHERING, 1908:112).

Figura literaria:

Cf. Definición de la figura literaria en *epanalepsis*.

S C H E M A T O I D E S.

Vogt (1719).

Es la repetición de un fragmento en otra voz y con notas más cortas. (SHERING, 1908:112).

Ejemplo: 67.

P A R E M B O L E. Parentesis,⁶⁸ v. *Parenthesis* (3.1.2.).

Burmeister (1599, 1606), Caldenbach (1664).

Es una voz innecesaria que podría ser omitida sin afectar al sentido musical. Se añade esta voz, por ejemplo, en composiciones fugadas para llenar el vacío que deja, en la textura, la voz que ejecuta la imitación del sujeto. (SHERING, 1908:110; UNGER, 1941:86; CIVRA, 1991:159).

Figura literaria:

Jiménez Patón (1604, cap.XIII):

[...parentesis] es quando de tal suerte se ponen algunas palabras que quitadas no hazen falta, y puestas no sobran, como diziendo: "Mal de muchos (como dizen), es consuelo" [...] (Jiménez Patón, 1980:312).

3.1.2. Amplificación.

A M P L I F I C A T I O. Amplificación.

-Sin referencia a ningún tratadista -

⁶⁸ Paréntesis -con esta ortografía- corresponde en literatura a la *parembole* musical.

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. Por ejemplo, cuando un contrasujeto nuevo se introduce tan tardíamente como, aproximadamente, el principio de la segunda mitad de una fuga. Aparece con frecuencia en la *confirmatio* (v. *dispositio* I,3.2.). (JACOBSON,1982:70).

Figura introducida por Lena Jacobson (1982), sin referencia a ningún tratadista.

Ejemplos: Bux WV⁶⁹ c. 62-, Bux WV 158 c. 37-; Bux 142 c. 66-.

Figura literaria:

Salinas (1541, cap.VIII):

Amplificación es cuando pintamos la cosa por palabras que en sí son más graves que, según la realidad de verdad, es aquello que por ellas queremos significar. (Salinas,1980:149).

Quintiliano (S.I, L.VIII, c.VI):

[...] como cuando decimos que ha sido muerto el que sólo fué herido; cuando llamamos ladrón al que simplemente es malo; y por el contrario, de uno que puso las manos en otro, decimos que lo tocó, y de otro que hirió, sólo decimos que le ofendió. (Quintiliano, 1942:58).

T R A N S I T U S. Transición; v. *Transitus notae* (2.1.1.); *dispositio* (I,3.2.).

- Sin referencia a ningún tratadista -

⁶⁹ Preludios para órgano de Buxtehude, incluidos en el apéndice.

Fragmento de transición. Sirve para unir dos secciones retóricas con contenidos distintos. (Por ejemplo *exordio - narratio*). Algunas veces funciona como una *disgressio* (v. *dispositio*). (KIRKENDALE, 1980:103; JACOBSON 1982:66).

Sin referencia alguna a ningún tratadista, esta figura es introducida en los trabajos de U. Kirkendale (1980) y Lena Jacobson (1982).

Jacobson interpreta como *transitus* la *digressio* que ocurre en el preludio para órgano de Buxtehude Bux WV 146 c. 27-29 que sirve de transición de la *narratio* a la *propositio*. (JACOBSON, 1982:66).

U. Kirkendale da el carácter de *transitus* al epigrama que aparece entre el *Ricercare a 3* y los *canones diversi* de la tercera edición de la "ofrenda musical" de J.S. Bach:

Regis
Iussu
Cantio
Et
Reliquia
Canonica
Arte
Resolutia

El acróstico del epigrama, nos dice Kirkendale, forma la palabra *Ricercar*, remembranza de la sección anterior (*Ricercare a 3*), mientras que la segunda parte del epigrama *Reliquia canonica arte resoluta* anuncia los *canones diversi* que siguen. De este modo se establece un puente entre el *exordium* (*Ricercare a 3*) y la *narratio* (*canones*) (KIRKENDALE, 1980:103).

Figura literaria:

En la literatura se emplea el mismo procedimiento pues relaciona en el discurso lo antecedente con lo subsecuente (v. BERISTAIN 1988:487).

PARAGOGÉ. *Manubrium* (Nucius).

Burmeister (1606), Nucius(1613), Thuringus (1624).

Es una coda, adorno o desvío que ocurre al final de un fragmento musical. (SHERING, 1908:109; CIVRA 1991:157-8).

Figura literaria:

Consiste en agregar al final de la palabra un elemento que generalmente es vocal y que puede ser etimológico o no [...]

En Belleem aparecist, commo fo tu voluntade ...
Feliz-felice, huésped-huéspede.

(BERISTAIN 1908:382).

PARENTHESIS. v. *Parembole* (3.1.1.).

Mattheson (1739).

Es la interrupción momentánea del flujo normal de la música, provocada por la inserción abrupta de una unidad breve y contrastante. (ALBRECHT, 1980:90-1).

Para Mathesson el *parenthesis* esta formado por aquellas partes que, dentro de una conversación, se dan en voz muy baja. Estas, dice, deben ser musicalizadas en un registro tan grave, que comience a irrumpir en el ámbito de la siguiente voz (v. *hypobole* 1.2.2.) (UNGER, 1941:85-6).

Ejemplos: BWV 565 c. 18- 19 y 21.

Figura literaria:

Jiménez Patón (1604, cap.XIII):

La Parenthesis es una digressio muy breve. [v. dispositio I,3.2.]
(Jiménez Paton, 1980:331).

Paréntesis -con esta ortografía- corresponde en literatura a la *parembole* musical.

METALEPSIS DE BURMEISTER. v. Metalepsis (3.2.1.).

Burmeister (1599, 1606).

Es la doble fuga: Fuga con dos sujetos. También ocurre cuando un elemento del acompañamiento o circundante a un sujeto se desarrolla. (BUELOW,1980:797; CIVRA 1991:152).

Figura literaria:

Cf. Definición de la figura literaria en *metalepsis* (3.2.1.).

3.1.3. Duda.

SUSPENSIO. v. *Dubitatio* (3.1.3.)

Sheibe (1745), Forkel (1788-1801).

Es la interrupción, retardación o detención del discurso musical. (UNGER,1941:88; JACOBSON,1980:66, 1982:75).

Para Forkel (1788-1801) "la *suspensio* consiste en que una oración se continúa a través de tantas desviaciones que el oyente capta su intención sólo hasta el final" (UNGER,1941:88).

Jacobson (1980-2) interpreta como *suspensio* los fragmentos, en donde el movimiento melódico de una voz se estabiliza en una sola nota. Esta última, al repetirse como en recitativo, provoca un "atraso", una detención del movimiento con respecto a la dinámica precedente. Esta figura se caracteriza por generar una tensión especial en el oyente (JACOBSON,1980:66, 1982:75).

Ejemplos: 68, 69.

Según Unger (1941), se trata de la atomización del movimiento en pequeñas unidades separadas por silencios y/o calderones; provocando con esto un gran contraste con respecto a la fluidez precedente (UNGER,1941:143,162).

Ejemplos: Rosenmüller *Sinfonia Nona*.⁷⁰

Figura literaria:

En retórica literaria, se refiere a la retardación de un pensamiento (UNGER,1941:88).

DUBITATIO. Dubitación, duda.

Sheibe (1745), Forkel (1788-1801).

Es la figura de la duda. Es la incertidumbre sobre el curso que tomará el movimiento musical. Según Forkel, la duda se expresa por dos medios:

- a).-A través de una modulación dudosa. Exemplo: 70.
- b).-Por medio de un paro inesperado en una determinada parte de la frase. Exemplo: 71. (UNGER,1941:74).

El segundo caso de la dubitatio no debe confundirse con la figura *suspensio* ya que en la primera, el paro se produce dentro de la misma frase; mientras que en la segunda, este ocurre entre frases.

Figura literaria:

Quintiliano (S.I, L.IX, c.II):

La duda da a la oración alguna probabilidad cuando fingimos que no sabemos por donde comenzar ni por donde acabar ni que cosa diremos o callaremos [...]:

A la verdad, por lo que a mí toca, no sé adónde volverme.

¿Diré que no fue una infamia de un tribunal sobornado?; etc.

Cicerón, Pro Cluent; num.4

(QUINTILIANO, 1942:95).

⁷⁰ Se incluye en el apéndice la sección de la obra mencionada donde ocurre constantemente la figura.

Miguel de Salinas (1541, cap.XXXI):

Dubitación es cuando damos a entender que no sabemos qué decir, qué hacer ni cómo, y hace mucho para mover los afectos.

(SALINAS,1980:184-5).

Bartolomé Jiménez Patón (1604, cap.XI):

A donde yre si los ojos bueluo
Al mar no ay leño de mi naue fuerte:
Y si a buscar la tierra me resuelue
¿No hay huesped más humano que la muerte?
Pues si la historia de mi amor resueluo
No hay esperança que el remedio acierte,
Ni pena sabe el mundo mas temida
Que disponer de vna confusa vida.

Lope de Vega. **Angelica**.

(JIMÉNEZ PATON, 1980:316).

3.1.4. Acumulación.

C O N G E R I E S . Frequentación o sinatroismos.

Burmeister (1599, 1606).

Acumulación de acordes de 5/3 y 6/3, que se suceden alternativamente, por movimiento paralelo, en al menos tres voces. (UNGER,1941:73; BUELOW,1980:799; CIVRA,1991:131).

En la actualidad, investigadores como Jacobson designan como *congeries* a la acumulación general de uno o varios elementos en una sección de una obra (JACOBSON 1982:68). Es muy común en la *confirmatio* y la *peroratio* (v. *dispositio* I,3.2.) (JACOBSON, 1982:72).

Ejemplos: Cantata 21, Rosenmüller *Sinfonia nona*.

Figura literaria:

Bartolomé Jiménez Patón (1604, cap.XIV):

Frequentación o Congeries o Sinatismos es quando las cosas que se han ydo diziendo poco a poco en el cuerpo de la oración, o en la parte, en el fin por los cabos se amontonan y se juntan [...] es muy acomodada para la conclusion de lo que se dize al fin de todo, a la parte principalmente para la que llaman los oradores epilogo.

Quando sale el alua hermosa
Coronada de violetas
Crece el crepúsculo al día
Por contemplar tu velleza.
La luz de la tuya embidia
Que el Norte a tus ojos lleuas,
A donde es para los míos
Ocaso tu larga ausencia
No ay planeta que contigo
Indignado el rostro tenga,
Ni resplandor que se iguale
De las suyas a tu Esphera.
Las nuues de Occidente
Menos bordadas se muestran,
El Cielo quando te mira
De que te formo se alegra.
El sol a Iupiter dize
Que eres el Sol de la tierra,
Y que aumentas con tus ojos
Las minas de su riqueza.
La luna de ti celosa
Que tu das más luz se queja,
Hasta las estrellas grandes
Que parecen más pequeñas.

Haze congeries o frequentación de lo dicho en estas seys quartetas en sola vna, y lo mismo en todo el Romançe, y en otros tales diziendo.

Alua, Crepusculo, Día, Luz,
Norte, Occaso, Planetas,
Resplandor, Esferas, Nuues, Cielo,
Sol, Luna y Estrellas.
Unas se alegran; y otras se querellan:
Que adonde sales tu se esconden ellas.

Lope de Vega, *Arcadia o Comedia de Ramiro* [?].

Lagrimas que mi Cielo escurecistes,
Veneno, y basilisco de mi muerte
Yelo que me abrasa, fuego que yela
Vida que vn tiempo con llorar me distes.
Y agora en muerte esquiua se conuierte
Llorando por la causa que recela
El alma que desuela
El bien ageno de que estoy celoso
Vosotros soys mi mal, y sois mi pena
Pues que por causa agena
Llorays rocio de christal precioso
Dando perlas, y aljofar en memoria.
Frequentacion:
O lagrimas, o Cielo Veneno,
Basilisco, fuego, yelo,
O vida, muerte, bien, mal, pena, gloria,
O hermoso, llanto mio,
Perlas, christal, aljofar y rocio.

Lope de Vega, *Arcadia*.

(JIMÉNEZ PATÓN, 1980:344-6).

E N U M E R A T I O. Distribución o inversión; v.
Percursio (1.1.4.), *distributio recapitulativa* (1.1.4.)

- Sin referencia a ningún tratadista -

Es la sucesión o enumeración del mismo motivo o elemento dentro de una misma unidad musical.

Aparace por lo general en la *confirmatio* y en la *peroratio* (v. *dispositio* I,3.2.).

Sin referencia a ninguna fuente barroca, esta figura es introducida por Jacobson (1982:72).

Ursula Kirkendale llama *enumeratio* a la *distributio recapitulativa* (U. KIRKENDALE, 1980:125).

Ejemplos: Bux 136 c. 86-96.

Figura literaria:

Bartolomé Jiménez Patón (1604, cap.X):

*Tal que la rosa, lirio y clauellina
Eran Rubi, Iacinto y Cornerinda.*

Lope de Vega, *Angelina*, canto 15.

Y alla la fama Duque, Marques,
Conde, de Osuna, Vreña, Peñafiel responde.

Lope de Vega, *Dragontea* [?], canto 8.

(JIMÉNEZ PATÓN, 1980:309).

PLEONASMUS. Pleonasmos; v. *Syncope* (2.1.1.), *symblema* (2.1.3.).

Burmeister (1599, 1606)

Es la acumulación de acordes que, afectados por figuras como la *syncope* y la *symblema*, preparan una cadencia. (BUELOW,1980:797; CIVRA,1991:166).

Ejemplos: 73.

Figura literaria:

Gottshed (1730):

[Es una] exuberancia cuando se dice más de lo necesario por que en el calor [del discurso] no se pueden encontrar las palabras precisas para expresar lo que se quiere. (Unger,1941:87).

Bartolomé Jiménez Patón (1604, cap.VIII):

[...] es quando la oración se carga de palabras superfluas que estuuieran mejor por dezir aunque añade algunas vezes encarecimiento de lo que se dize como: Yo lo vi con estos ojos, lo oy con estos oydos, y lo anduee con estos pies, lo toque con estas manos, viuo vida, ando vn andadura, duermo vna dormidura. Estos vltimos exemplos son mas viciosos que los primeros. (Jiménez Patón, 1980:290).

P O L Y S Y N D E T O N. Polysyndethon, polisindeton; *Polysynthethon* (vogt); v. *Emphasis* (3.1.1.), *enumeratio* (3.1.1.). Vogt (1719)

Es un *emphasis* que se prolonga en las partes similares de una unidad. (SHERING,1908:11; UNGER,1941:87-8; CIVRA,1991:167).

Para Jacobson, el *polysyndeton* es cuando un motivo de carácter enfático se repite sucesivamente de manera similar (JACOBSON, 1980:69).

Ejemplo: 75.

Figura literaria:

En literatura, el *polysyndeton* se explica de las maneras siguientes:

Gottshed (1730):

Acumulación de conjunciones que sin dificultades se pueden conectar entre los sustantivos y palabras de tiempo ya que el orador está en afecto y no sabe que va a ser lo último. (Unger,1941:87-8).

Ahle (1697):

Hay polysyndethon cuando se repite la conjunción "y" como [en el salmo]: esultate e cantate e celebrate e loadte. (Civra,1991:167).

En general, esta figura sirve para subrayar los afectos:

Quintiliano (S.I, L.IX, c.III): [...] damos fuerza y eficacia a lo que decimos, y hace que lleve consigo una cierta vehemencia, como de afecto, que con frecuencia se exita vivamente. (QUINTILIANO, 1942:115).

Sin embargo, no todos piensan de la misma manera:

Bartolomé Jiménez Patón (1604, cap.VIII):

[...] en Español no se vsa sino entre escriuanos necios o hombres impertinentes que escriuen cartas que comiençan con conjuncion y acaban con conjuncion y todo llenan de conjunciones como diziendo y bueno, y justo, y sancto, y honrado y noble, etc. Lo que mas quisieren ser impertinentes. (Jiménez Paton, 1980:293-4).

3.2. POR SUSTRACCION

Hemos distinguido tres grupos de figuras que afectan al discurso musical por sustracción:

3.2.1.-Omisión. Dejan incompletan una unidad musical.

3.2.2.-Silencio. Sustraen sonido introduciendo silencio con significados específicos.

3.2.3.-Fusión-Acumulación. Sustraen partes que provocan la acumulación de los elementos que permanecen.

3.2.1. Omisión.

A B R U P T I O. Abrupción; v. *antistaechon* (3.2.2.).

Kircher (1650), Mattheson (1739).

Interrupción o final súbito, imprevisto o *ex abrupto*. (U. KIRKENDALE,1980:124; TOFT,1984:197; CIVRA 1991:172).

Según Mattheson la *abruptio* "sirve como una útil representación de exitantes emociones" (LENNENBERG, 1958:195).

Bernhard da el nombre de *abruptio* a la *antistaechon*, debido a que ésta es, para él, un tipo de interrupción.

Ejemplos: 46, La Ofrenda Musical: final de la Sonata *sopri'l soggetto Reale a Traversa Violino e Continuo.*; Rosenmüller *Sinfonia nona* c. 64-65.

Figura literaria:

[En literatura, Abrupcion] consiste en hacer alternar los parlamentos de los distintos personajes en el diálogo, o a éste con la narración, sin introducirlos mediante expresiones explicativas aportadas por el narrador, de tal modo que se suceden sin transición, de manera brusca. (Beristain 1988:16).

A P O C O P E.

Burmeister (1599), Thuringus (1624).

Repetición incompleta de un tema o sujeto. Thuringus la restringe al valor de la última nota. (BUELOW,1980:797; CIVRA,1991:1199).

Figura literaria:

En literatura, la apócope es la supresión de las letras finales de una palabra:

"Algún" por "alguno" "do" por "donde"
(BERISTAIN, 1988:69).

Cuando me paro a contemplar mi estado,
y a ver los pasos por do me ha traído,
hallo, según por do anduve perdido,
que a mayor mal pudiera haber llegado.

Garcilaso de la Vega, *Soneto I*.

E L L I P S I S. Ellipsis; sinedoche (Jiménez Patón); *praeter expectatum* (Bacon); v. *Ellipsis de Bernhard* (2.1.2.1.).

Bacon (1627), Sheibe (1745), Forkel (1788-1801)

Interrupción y nueva dirección que toma un fragmento, originadas por la omisión de un elemento esperado. Se da por tres mecanismos:

1.-La intensidad y fuerza que un fragmento musical va adquiriendo por medio de una *gradatio* (1.1.3.1.) o *anabasis* (1.2.2.), se interrumpe inesperadamente para reiniciar con una idea distinta. (hay un ejemplo muy bueno)

2.-Un fragmento de gran intensidad y fuerza comienza la formación de una cadencia. Entonces ocurre la cadencia evitada, la cual rompe y redirecciona al movimiento musical. Cuanto mas fuerza haya adquirido el fragmento, más lejano y ajeno deberá ser el acorde de la no-resolución.

(Hay un ejemplo pero muy malo)

3.- Cualquier clase de final engañoso [que implique una omisión]

(UNGER,1941:75-6; BUELOW,1980:797;
ALBRECHT,1980:89; JACOBSON, 1980:68).

Ejemplos: 76, 77, 78, 79; cantata 21 c. 2; BWV 565 c. 4-5.

Figura literaria:

[En literatura, la elipsis] se produce al omitir expresiones que la gramática y la lógica exigen pero de las que es posible prescindir para captar el sentido [...].

(BERISTAIN, 1988:163).

Bartolomé Jiménez Patón (1604, cap.IX):

[...] es quando la palabra que falta para que haga sentido con la ymaginación se trae totalmente de afuera, como quando el Romance dize [:]

En el espejo los ojos
Y en los cabellos el peyne
En su vida el desengaño
Los desseos en la muerte.
[Sin referencia a autor]
Donde para hacer sentido [...] se ha de entender la palabra
"teniendo".
(JIMÉNEZ PATON, 1980:297).

M E T A L E P S I S. v. *Metalepsis de Burmeister*
(3.1.2.).

- Sin referencia a tratadistas -

Es cuando un consecuente se entiende por medio de su
antecedente.

(UNGER,1941:82).

A pesar de que Unger afirma que su fuente es Burmeister,
la figura definida por el tratadista barroco es completamente
distinta (v. *Metalepsis de Burmeister*).

Ejemplos: 80, 81.

Figura literaria:

Miguel de Salinas (1541, cap.XXX):

Metalepsis es transrumpción, por que se toma de atrás. Es cuando el
vocablo significa algo más que puede por las cosas que detrás de él
quedan y vienen de grado en grado hasta él:

"yo iré después de tres agostos a mi tierra", que es después de tres
veranos y por consiguiente después de tres años.

"comerás el sudor de tus manos", por el sudor se entiende trabajo, y
por el trabajo lo que por él se gana, etc. (Salinas,1980:178).

"Coll y Vehí [1804] la describe diciendo que consiste en
"dar a comprender una cosa por medio de otra que
necesariamente la precede, la acompaña o la sigue:

No te miro por que es fuerza,
en pena tan rigurosa,
que no mire tu hermosura
quien ha de mirar por tu honra.
(BERISTAIN, 1988:319).

3.2.2. Silencio.

A P O S I O P E S I S. Reticencia, preciso, precisión;
homoioteleuton (Nucius), *homioptoton* (Thuringus).

Burmeister (1599, 1606), Nucius (1613), Thuringus
(1624), Vogt (1719), Walther (1732).

Pausa general. Silencio total impuesto a todas las voces.

(SHERING,1908:112; UNGER,1941:70; ALBRECHT,
1980:88; CIVRA, 1991:121-2).

El silencio es un elemento musical que con frecuencia se relaciona con la muerte y la eternidad. Con este significado aparece en tratadistas como Herbst (1643) o Speer (final del siglo XVIII), así como en el salmo 100 de Shültz o en la obertura Egmont de Beethoven (UNGER 1941:70-72).

Según Nucius esta figura se utiliza en diálogos y preguntas.

Para Thuringus la *homoioteleuton* y *homioptoton* son pausas generales que duran la mitad de tiempo que la *aposiopesis*.

Vogt apunta que la *aposiopesis* es un "silenciamiento donde se debería cantar otra cosa [...] lo importante se calla y solamente se expresa lo secundario" (SHERING, 1908:112).

Ejemplos: 82, 83; BWV 565 c. 1-2.

Figura literaria:

Miguel de Salinas (1541, cap.XXXI):

Preciso es cuando, dejando la oración comenzada, nos pasamos a hablar otra cosa y queda lo que faltó al juicio de los oídos. Ejemplo:

"Yo haré...ahora bien pasemos adelante"

"yo le trataré como...entendamos lo que es menester".

O se hace con indignación, como es aquello de Terencio:

"!Yo a aquella...que aquel...que a mí...que no...Déjame ahora!.

Más vehemencia tiene esto que si se dijera:

"Yo a aquella tengo que querer bien que admitió a aquel que me echó a mí fuera, que no me quiso, !Déjame ahora!. Esto postrero dijo amenazando y calló las amenazas". (Salinas, 1980:185).

Quintiliano (S.I, L.IX, c.II):

La aposiopesis muestra por sí misma los afectos y aún el de la ira, como:

Yo os juro...mas las olas encrespadas importa sosegar.

Virgilio, Eneida. I,139.

Ya el de solicitud o de cualquiera suerte de escrúpulo:

¿Por ventura se hubiera él atrevido a hacer mención de esta ley, de la que Clodio se gloria, haber sido el autor en vida de Milón por no decir en su consulado?

Por que de todos nosotros... no me atrevo a decirlo todo [...]

Demóstenes en favor de Cresifonte.

(QUINTILIANO, 1942:101).

ARTICULUS.

Peacham (1593).

Separación entre notas de semibreve o breve. Esta se debe hacer lentamente, sin acoplamiento o apresuramiento, con el objeto de dar énfasis o vehemencia. (BUTLER, 1980:56; TOFT, 1984:195-6).

Para Toft se debe hacer articulus cuando el texto repite la misma palabra (TOFT, 1984:195-6).

Ejemplos: 17, 84.

P A U S A.

Thuringus (1624), Kircher (1650)

Es el silencio en algunas de las voces de un fragmento. Ocurre por alguna de las siguientes razones.

- 1.-Para la respiración del cantante.
- 2.-Para variar o suavizar un canto.
- 3.-Para evitar la sucesión inmediata de acordes perfectos.
- 4.-Para evitar la falsa relación cromática.
- 5.-Para insertar otra voz más, o manejar mejor las voces ya presentes cuando estas están muy cercanas.
- 6.-Para hacer preguntas y para responder.
- 7.-Para evidenciar el contenido del texto. (CIVRA, 1991:182-3).

S U S P I R A T I O. *Tmesis* (Vogt, Spiess, Janovka).

Kircher (1650), Janovka(1701), Vogt (1719), Spiess (1745).

Es cuando un fragmento melódico es interrumpido por medio de silencios breves esparcidos a lo largo de éste, a manera de suspiros. (SHERING,1908:113; UNGER,1941:72; BUELOW,1980:800; U. KIRKENDALE, 1980:98-9; HERREWEGE,1985:20; CIVRA,1991:171).

La *suspiratio* es para Kircher (1650) la manera de representar "suspiros" que "expresan afectos de un alma en pena y sufriente" (CIVRA, 1991:183-4).

Jacobson afirma que ésta es una figura característica de la *peroratio* (I,3.2.) (JACOBSON, 1982;73).

Ejemplos: 85, 86, 87, 88, 89; cantata 21 c. 1-2; La Ofrenda Musical: *ricercare a 3* c. 109-111.

3.2.3. Fusión-Acumulación.

A S Y N D E T O N. Articulación, disolución; v. *Polysindeton* (3.1.4.4.)

Ahle (1697)

Es lo opuesto al *polysyndeton*. Omisión de la conjunción "y". (CIVRA 1991:123).

Más general, es la "ininterrumpida repetición múltiple de una misma figura" que, usada con la *enumeratio* y al dejar fuera las conjunciones, intensifica el *pathos* (v. I,3.2.) (JACOBSON,1982:66).

Ejemplo: 90.

Figura literaria:

Miguel de Salinas (1541, cap.XXXI):

Artículo es cuando se ponen, sin que sean juntadas con alguna conjunción, muchas partes [...] ejemplo:

"Hacienda, parientes, amigos perdiste". (Salinas,1980:183).

S Y N H A E R E S I S. Episinalepha, *syneresis* (Burmeister).

Burmeister (1601), Vogt (1719).

Cuando dos notas se cantan en una misma sílaba, o viceversa. (SHERING,1908:113; UNGER,1941:89; CIVRA,1991:168).

Ejemplo: 91.

Figura literaria:

Bartolomé Jiménez Patón (1604, cap.IX):

Sineresis o episinalepha es vna Syllaba hecha de dos en vna misma dición por Apocope [v. 3.2.1.], como Lope de Vega en su Angelica en muchas partes esta palabra Medoro la haze Medor, Lirio Doro y otros vocablos assi. (Jiménez Paton, 1980:299).

3.3. POR PERMUTACION Y/O SUSTITUCION.

Hemos distinguido tres tipos de figuras que afectan al discurso musical por permutación y/o sustitución:

3.3.1.- Permutación: Intercambian notas, fragmentos, elementos, alturas, elementos métricos, registros, etc.

3.3.2.- Sustitución: Sustituyen notas o modos.

3.3.3.- Oposición de contrarios: Oponen contenidos musicales antitéticos o inversos.

3.3.1.- Permutación

A N T I M E T A B O L E. *Conmutatio* (Peacham el joven); v. *antitheton* (3.3.3.).

Peacham el joven (1622).

Retrogradación. Es la repetición de un fragmento, exactamente en el orden inverso en el cual apareció. (ALBRECHT,1980:59; BUTLER,1980:59).

Ejemplo: BWV 565 c. 7-8.

Figura literaria:

Bartolomé Jiménez Patón (1604, cap.X):

[...] es quando de vna sentencia que diximos con las mismas palabras trastocadas se haze diferente sentencia como O escuela de los maestros, y maestra de las escuelas.

Para que ninguno dude
Del duque el desdén preciso
Quise serville y no pude
Pudo mandarme y no quiso.

Iuan Rulfo.

De vuestras miserias viejas
Dan fe por valles y cerros
Las ovejas como perros,
Y los perros como ovejas.

Iuan Rulfo.

(JIMÉNEZ PATON, 1980:308).

ATANACLASIS. Ploce.

Mattheson (1739).

Es la repetición de un frangmento en donde los elementos que la integran no observan su misma ubicación y aparecen desordenados con respecto al original.

(LENNENBERG, 1958:204).

Mattheson, a pesar que que hace mención de la importancia de esta figura, no la define. Hemos analogizado el significado de la figura literaria a la musical.

Figura literaria:

Bartolomé Jiménez Patón (1604, cap.VIII):

Cuando para acabar la sentencia se repiten los vocablos mismos sin guardar el orden de lugar.

Como el cisne cuando muere
si es verdad que el cisne canta.

(JIMÉNEZ PATON, 1980:282).

HYPERBATON. v. *Sinonimia* (1.1.3.1.),
antistaechon (3.3.2.).

Sheibe (1745), Gottshed (1730).

Es cuando, dentro de una misma unidad, una nota o motivo aparece en un lugar (de altura o posición temporal) distinto al esperado. (UNGER,1941:80; BUELOW,1980:795).

No debe confundirse con la *sinonimia* la cual se refiere a la repetición transportada de un fragmento melódico.

Figura literaria:

Quintiliano (S.I, L.VIII, c.VI):

[...] hipébaton , esto es, el trastorno de las palabras; el cual frecuentemente requiere la naturaleza y hermosura de la composición. Por que muchísimas veces se hace la oración áspera y dura, lángida y mal sonante si las palabras se reducen a su riguroso orden [...] ninguna otra cosa puede hacer el lenguaje riguroso, sino la oportuna mutación del orden de las palabras. (QUINTILIANO, 1942:85).

Bartolomé Jiménez Patón (1604, cap.X):

La hyperbaton es quando los vocablos se trastruecan, haziendo que la oración se haga más rodada, haziendo interposiciones entre las clausulas, como

"Yo no he podido acudir a vuestras cosas (como he desseado) por aver estado ocupado en cosas de mucha pesadumbre".

Trastrocando esto hará la oración más rodada y graue, assi

"Por aver estado ocupado en cosas de pesadumbre, no he (como desseaua) acudido a las vuestras".

(JIMÉNEZ PATÓN, 1980:311).

M E T A B A S I S. *Transgressio* (Vogt), *diabasis* (Shering, 1908). Vogt (1719), Spiess (1745).

Es un cruzamiento de voces. (BUELOW,1980:798; STREET,1987:97).

La interpretación de Shering a la *metabasis* o *diabasis* es la de una voz que resalta más que otra (Shering, 1908:113).

Ejemplos: Variaciones Goldberg, var. 6 c. 8-13, var. 11 c. 1-8.

Figura literaria:

En la literatura la *metabasis* es una *apostrophe* (v. 1.2.3.)

SYNCOPIATIO DE THURINGUS. v. *Syncope* (2.1.1.).

Thuringus (1624)

Es el contrapunto de notas en valores pequeños, que se oponen en contratiempo a otras de mayor valor. (CIVRA,1991:169).

En términos más generales: Una síncopa.

Figura literaria:

Ver descripción de la figura literaria en *syncope*.

3.3.2. Sustitución.

ANTISTAECHON. v. *Abruptio* (3.2.1.), *hyperbaton* (3.3.1.).

Vogt (1719).

Es un caso particular del *hyperbaton*. Cadencia donde el penúltimo intervalo, habitualmente una quinta o una tercera, es cambiado por otro de naturaleza extraña como la cuarta justa.

Vogt define la figura en términos más generales: "cambio de los signos, palabras, notas, etc." (SHERING, 1908:111-2; CIVRA,1991:118).

Para Bernhard, la cadencia afectada por la *antistaechon*, es una *abruptio*.

Ejemplo: 92.

MUTATIO TONI:

Bernhard (aprox. 1660).

Cambio súbito de modo. (BUELOW,1980:799; TOFT,1984:196; FEDERHOFER,1989:112).

Ejemplos: 17, 93.

3.3.3.-Por oposición de contrarios.

ANTITHETON. Antitetón, contraposición, o contención, contraste, antithesis, anthitos; v.*antimetabole* (3.3.1.).

Kircher (1650), Vogt (1719).

Expresión de ideas contrarias u opuestas por medio de elementos musicales contrastantes que ocurren simultánea o sucesivamente. (SHERING,1908:112; UNGER,1941:161; BUELOW,1980:799; ALBRECHT, 1980:89; TOFT,1984:196; STREET,1987:98).

Ejemplos: 84; BWV 565 c. 2-4; Variaciones Goldberg, var. 11.

Figura literaria:

Bartolomé Jiménez Patón (1604, cap.X):

Contrapuesto o contención Anthitos o Antithesis, es quando en la oración se juntan contrarios, o se trastruecan y se halla en toda suerte de opposición, digo entre relatiuos como padre y hijo, maestro y discípulo, Capitán y soldado, o entre contrarios, como bueno, malo, sancto, pecador, justo, injusto, blanco, negro, o entre priuatiuos, como muerte, vida riqueza, pobreza, día, noche [... Se da por seis casos:]

Lo primero quando palabra sencilla a palabra sencilla se opone [...]

*Sosiega vn poco ayrado, temeroso
Humilde vencedor, niño Gigante*

*Cobarde matador, firme inconstante
Trayador leal, rendido victorioso.*

[Lope de Vega. *Soneto 69.*]

Lo segundo, cuando dos palabras contradicen dos palabras [...]

Acabaronse las burlas
Y no cesaron las veras
Desminuyese el descuydo
Y el cuidado se me aumenta

[?]

Lo tercero quando la sentencia se oppone, y contradize a la sentencia,
[...]

Ame Filis ame, mientras amaste,
Rompi la fe quando la fe rompiste,
Mientras tu fuiste brasa arder me viste
Elado agora estoy, pues tu te elaste.

Lope de Vega, **Soneto** [?].

Lo quarto, [...] Cohabitación, y es quando dos contrarios mostramos
darse en vn sujeto, [...]

Cuytado que en vn punto lloro, y rio,
Espero, quiero, temo, y aborrezco,
Iuntamente me alegre, y entristezco,
De vna cosa confio, y desconfio.
Buelo sin alas, estando ciego guio,
En lo que valgo mas menos merezco,
Callo, doy voces, hablo y enmudezco,
Nadie me contradize, y yo porfio,
Querria hazer possible lo impossible
Querria poder mudarme y estar quedo
Gozar de libertad y estar captiuo.

Querría que se viesse lo inuisible
Querría desenredarme y más me enredo
Tales son los extremos en que viuo.

[?] **Soneto** [?].

Acaba el último verso en Epiphonema [v. 1.2.4.]

Lo quinto [...] Paradiastole y es cuando dos cosas muy semejantes se van apartando [...]

Es fuego, amor y no alumbra,
Adquiere almas, y no vida,
Quitála, y no es homicida,
Es celestial y no encumbra.

[?] **Redondilla**.

Lo sexto [...] Antimetabole [v. 3.3.1.].

(JIMÉNEZ PATON, 1980:305-8).

HYPALLAGE. *Antistrophe* (Peacham el joven).

Burmeister (1606), Peacham el joven (1622), Caldenbach (1664).

Imitación de un sujeto o tema por inversión o movimiento contrario. Una contrafuga. (SHERING,1908:109; UNGER,1941:79; BUELOW,1980:58; BUTLER, 1980:58; JACOBSON,1982:70).

La *hypallage* implica una corrección a lo ya dicho. Esta corrección recibe el nombre retórico de *epanorthosis*.

Nos dice Mattheson (1739) que la "*Epanorthosis* o retirada es encontrada en todos los movimientos contrarios [*hypallage*] (LENNENBERG, 1958:204). A propósito, Bartolomé Jiménez Patón (1604, cap.X) señala:que La *epanorthosis* ocurre

cuando la palabra [ya dicha] se corrige y enmienda con otra, por parecer que aquella no explica lo que se quiere bastantemente.

Buelan a ti mis dulces pensamientos
que dixera mejor mis desuarios.
Lope de Vega, **Soneto 94**.

(JIMÉNEZ PATÓN, 1980:310).

Ejemplo: Bux WV 142: el c. 68 es *hypallage* del 47.

Figura literaria:

Bartolomé Jiménez Patón (1604, cap.VI):

Hipalage no es otra cosa sino una transmutacion de los significados por vecindad de unas cosas a otras.

(JIMÉNEZ PATÓN, 1980:269).

Helena Beristáin indica que la *hipallage* literaria

[...] consiste en ligar entre sí, dentro de la frase, palabras que "ni sintáctica ni semánticamente se adecuan" (Lausberg). La operación que la produce es un desplazamiento de las relaciones -gramatical y semántica- del adjetivo y el sustantivo. El adjetivo no concuerda ni gramaticalmente ni por su significado literal (sino por uno metafórico) con el sustantivo que le está contiguo, sino con otro, u otros, presentes dentro de un contexto inmediato.

Dice Juan Ramón Jiménez

Cerraban las puertas contra la tormenta.

En el cielo rápido, entre dos portazos,

chorreando dardos del yunque de ocaso,

abría el relámpago sus sin fines trágicos.

donde la rapidez no es una cualidad de cielo sino de tormenta, de portazos, de dardos y de relámpagos.

(BERISTAIN, 1988:284).