
SECCIÓN “ARTÍCULOS”

Informe de investigación

Proyecto de investigación PIACyT

**La flauta travesera barroca y su repertorio. Problemáticas
estéticas de la práctica de la música antigua en el presente**

Código del proyecto: 34/0518

Departamento de Artes Musicales y Sonoras (DAMus)

Instituto de Investigación en Artes Musicales (IIAM)

Universidad Nacional de las Artes (UNA)

Director: Gabriel Pérsico
gabrielpersico@gmail.com

Investigadora: Sandra Giron
giron.sandra@gmail.com

Investigadora: Gabriela Susana Galván
gabiflut@gmail.com

Resumen

La presente exposición informa sucintamente sobre tres aspectos de la investigación que el equipo desarrolló. En primer lugar, realizamos una profundización sobre la teoría implícita contemporánea a los repertorios abordados. En segundo lugar, nos referimos al análisis de una pieza a partir de criterios surgidos de dicha teoría, orientados a la ejecución. Y en tercer lugar, describimos un aspecto de la praxis, que en este caso se centra en la construcción de un modelo de flauta histórico, imprescindible para una ejecución adecuada del repertorio.

1) La doctrina de los afectos (*Affektenlehre*) se basa en la idea de que la música es un lenguaje capaz de suscitar en el oyente determinadas pasiones. En este sentido, el músico sería parecido a un orador que busca mover determinados hilos en el alma del oyente con el fin de conmoverlo, persuadirlo, disuadirlo, etc. Para lograr este fin, es necesario que conozca –entre otras cosas– el funcionamiento del alma humana, qué se entiende por “afecto” o pasión y en qué consiste la conexión entre el alma y el cuerpo. A partir de mediados

Abstract

Baroque Transverse Flute and its Repertoire. Some Aesthetic Problems Regarding the Practice of Early Music in the Present

Our research group has been working on three subjects: Firstly, we focus on the theoretical background of the repertoires we are dealing with. Secondly, we refer to the analysis of a piece based on performative criteria arising from that theory. And thirdly, more related to praxis, we describe the process of constructing a model of a historical flute, essential for the proper performance of the repertoire.

*1) The doctrine of affects (*Affektenlehre*) is based on the idea that music is a language capable of arousing certain passions in the listener. In this sense, the musician would be similar to an orator who seeks to pull certain strings in the soul of the listener in order to move, persuade, dissuade, etc. To achieve this end, it is necessary for him to know - among other things - how the human soul works, what is meant by "affectation" or passion, and what the connection between the*

del siglo XVII, una posible respuesta a estas cuestiones vino de la mano del filósofo René Descartes, quien había elaborado un sistema de las pasiones en su Tratado de las pasiones del alma de 1649. En este libro Descartes lleva a cabo un análisis detallado y riguroso de las pasiones del alma y de sus relaciones con el cuerpo, proporcionando un apoyo “científico” a la teoría musical de la *Affektenlehre*. Relacionamos la obra del filósofo con los escritos del pintor francés Charles Le Brun y el pensamiento del teórico alemán Johann Mattheson.

2) Analizamos con las herramientas que nos brinda la “Música Poética”, es decir la Retórica aplicada a la música, el primer movimiento *Largo* de la sonata en sol menor Op. 2 para flauta de Pietro Locatelli. Partimos del “asunto”, la *inventio*, que especialmente identificamos con un determinado afecto en relación con la tonalidad principal. Desarrollamos a continuación un análisis de la *dispositio* (estructura formal del discurso) teniendo en cuenta a las figuras retóricas (*elocutio*) que definen la función de cada sección. Dichas figuras o tropos se describen en el texto.¹ El análisis de la *dispositio* se visualiza en un gráfico junto con la sintaxis y el plan tonal.

El propósito final es ayudar a la *pronuntiatio* o *actio*, es decir, la interpretación peculiar que el intérprete historicista debe construir/componer en el momento de la ejecución.

3) Se describe aquí sucintamente la experiencia de construcción de un modelo de flauta histórico realizada por la autora, intérprete de flauta, bajo la dirección de un reconocido especialista, quien es a la vez musicólogo y *luthier*, en Londres durante el presente año. Al poner en relación su experiencia como intérprete y como constructora, la autora destaca los rasgos artesanales de ambas actividades. Si bien cambian los escenarios, un taller o una sala de conciertos, se postula que el proceso es básicamente el mismo y la satisfacción por un trabajo bien realizado también.

El presente trabajo fue presentado en las V Jornadas de Becarios, Tesistas y Graduados y el III Encuentro de equipos de investigación.

Palabras clave: retórica musical; afectos; música barroca; construcción; flauta travesera

soul and the body consists of. From the mid-seventeenth century, a possible answer to these questions came from the philosopher René Descartes, who had developed a system of passions in his Treatise on the Passions of the Soul of 1649. In his book Descartes carries out a detailed and rigorous analysis of the passions of the soul and its relations with the body, providing a "scientific" support to the musical theory of the Affektenlehre. We relate the philosopher's work to the writings of the French painter Charles LeBrun and the thought of the German theorist Johann Mattheson.

2) We analyze with the tools provided by "Poetic Music", i.e. Rhetoric applied to music, the first movement Largo of the sonata in G minor Op. 2 for flute by Pietro Locatelli. We start from the "subject", the inventio, which we especially identify with a certain affection in relation to the main tonality. We then develop an analysis of the dispositio (formal structure of the discourse) taking into account the rhetorical figures (elocutio) that define the function of each section. The figures or tropes are described in the text. The analysis of the dispositio is displayed in a graphic together with the syntax and the tonal plan. The final purpose is to help the pronuntiatio or actio, that is, the peculiar interpretation that an early music musician must master at the moment of the performance.

3) Here is a brief description of the experience of building a historical flute model by one of the members of our research group, under the direction of a renowned specialist, who is both a musicologist and a luthier, in London during this year. In relating her experience as a performer and as a builder, the author highlights the artisan features of both activities. Although the settings may vary, whether a concert hall or a workshop, the process is basically the same and the satisfaction for a well done job as well.

This work was presented at the V Conference of Scholarship Holders, Thesis Holders and Graduates and the III Meeting of Research Teams.

Keywords: musical rhetoric; affects; baroque music; construction; transverse flute

Recibido: 30/05/2020

Aceptado: 10/07/2020

Cita recomendada: Pérsico, G., Giron, S. y Galván, G. S. (2020). La flauta travesera barroca y su repertorio. Problemáticas estéticas de la práctica de la música antigua en el presente. *Revista 4'33"*. IX (18), pp. 42-66.

¹ Ver glosario de figuras en el apéndice.

1. Expresar los afectos: Descartes y LeBrun

Sandra Giron
giron.sandra@gmail.com

Uno de los teóricos más destacado de la *Affektenlehre*, Johannes Mattheson, ([1739] en Lenneberg, 1958) estaba familiarizado con el tratado de Descartes, cosa que él mismo reconoce: “resulta de mucha ayuda aquí la doctrina de los temperamentos y emociones, para las cuales vale la pena estudiar a Descartes, puesto que ha hecho mucho para la música. Su doctrina nos enseña a distinguir entre las mentes de los oyentes y las fuerzas sonoras que tienen efecto sobre ellas.” (*Ibidem*, p. 51)

Nos preguntamos si es plausible pensar que la influencia de Descartes en Mattheson ha estado mediatizada por otros intentos anteriores de aplicar la teoría cartesiana a las artes, tomando en cuenta que entre la publicación del libro de Descartes y del libro de Mattheson en Alemania transcurrieron más de sesenta años y, además, que los dos autores pertenecían a ámbitos culturales diferentes.

Poco tiempo después de la publicación del *Tratado* cartesiano, el pintor francés Charles Le Brun aplicó de modo convincente la teoría de Descartes a la expresión de las pasiones en la pintura. Creo que la teoría de Le Brun, junto con otros aportes, podría haber servido de puente entre la exposición puramente teórica (sin referencia alguna a las artes) de Descartes y su aplicación a la música por parte de Mattheson, porque se enfoca en los gestos y rasgos corporales visibles de las pasiones, cosa en la que no profundiza Descartes y que sí importa a la doctrina musical de la *Affektenlehre*. Además, Le Brun fue muy influyente en la teoría y práctica de la pintura en la segunda mitad del siglo XVII, y su método para expresar las pasiones fue una aplicación exitosa a un arte que, al igual que la música, también se consideraba ‘elocuente’.

1.1. Las pasiones en el Tratado de Descartes

En primer lugar, es necesario aclarar el significado de “afecto” o “pasión”. Descartes (1649) define “pasión” en sentido amplio como “las percepciones, o los sentimientos, o las emociones del alma, que se refieren particularmente a ella” (Art. 27). Tomado en sentido amplio, enton-

ces, podemos tomar “pasión” y “afecto” como sinónimos; en la traducción de Mattheson realizada por Lenneberg se mencionan también “afecto, pasión, sentimiento o emoción” como posibles traducciones compatibles de “*Affekt*”.

Lo importante del término pasión para Descartes radica en el sentido “pasivo” del término, es decir, la pasión sería lo contrario a la acción. El alma puede o bien actuar o bien recibir el efecto de una acción producida por otra cosa. La pasión sería justamente este efecto. En sentido estricto, para Descartes las “pasiones del alma” son los efectos de las acciones del cuerpo sobre ella. Estas deben entenderse como el resultado del movimiento de los “espíritus animales” que serían como cuerpos muy pequeños que circulan por nuestra sangre y que pueden llegar a nuestra alma a través de la glándula pineal, situada a la base de nuestro cerebro. Las pasiones del alma, entonces, son efecto o resultado de una acción: no son acciones, sino efectos de acciones; tal vez un buen término para referirnos a ellas serían “afecciones” del alma.

Un objeto que percibimos (por ejemplo, un tigre) causa una serie de movimientos de los espíritus animales en nuestra sangre y que llegan a nuestra alma, produciendo *temor*. Esta pasión, a su vez, dispone al cuerpo a salir corriendo y huir del tigre. Mediante estas explicaciones de tipo causa-efecto Descartes arma un complejo sistema, que parte de seis pasiones primarias (la admiración, el deseo, el amor y el odio, la alegría y la tristeza). Todas las demás pasiones resultan de la combinación de estas seis; por ejemplo, la piedad combina la tristeza y el amor hacia aquellos que vemos sufrir.

Es importante subrayar que el objetivo de Descartes al escribir su *Tratado de las pasiones* era moral: el conocimiento del funcionamiento de nuestras pasiones nos permitirá frenar aquellas pasiones que nos llevan al vicio y fomentar aquellas que conducen hacia una vida virtuosa. Sin duda esto tampoco era un detalle menor para la retórica musical, porque el aspecto ético de la música, es decir, su carácter formador y educativo, formaba parte importante de la teoría musical de Mattheson, quien afirma que “el músico debe fomentar amor hacia la virtud y rechazo hacia el mal. Pues el verdadero objeto de la música es, sobre todo, dar una lección moral” (Mattheson, 1739, §54).

En Descartes la relación entre el cuerpo y el alma consiste entonces en un mecanismo de estímulo que va del cuerpo al alma a través de los espíritus animales y que produce luego una respuesta corporal. Por ejemplo, la alegría es una pasión del alma que resulta de la percepción de la presencia de algo considerado bueno. Supongamos que vemos a un amigo. Ante esa per-

cepción aumenta el pulso de nuestro corazón, produciéndose una mayor circulación de espíritus animales. Dado ese aumento del flujo de espíritus animales, se experimenta un agradable calor que se expande a todo el cuerpo, lo cual trae consigo una mejor digestión. A partir de ahí, nuestra respuesta consistirá en determinados movimientos corporales (abrazamos a nuestro amigo, sonreímos, etc.). Nuestra respuesta no será automática, sino que dependerá de diferentes factores como voluntad, el carácter, la memoria, las creencias, etc. En este sentido, sostiene Descartes que:

Cierto es que algunos signos del rostro son bastante evidentes, como las arrugas de la frente en la cólera y ciertos movimientos de la nariz y de los labios en la indignación y en la burla; pero parecen ser más voluntarios que naturales. Y generalmente el alma puede cambiar todos los gestos, sean del rostro o de los ojos, cuando, queriendo ocultar su pasión, imagina intensamente una contraria; de suerte que lo mismo podemos servirnos de los gestos para disimular nuestras pasiones que para expresarlas. (Descartes, 2005 [1649], Art. 113)

En cambio, los cambios fisiológicos que no podemos manejar a voluntad son los que, según Descartes, provienen directamente del corazón. Estos cambios serían, por ejemplo, los temblores, la palidez, el sudor, etc.

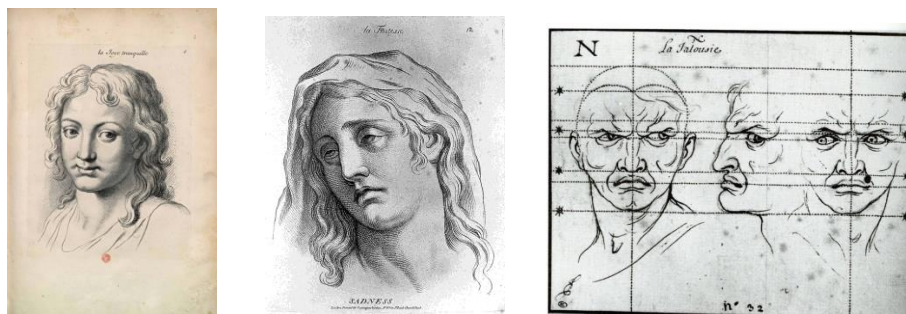
1.2. La expresión de las pasiones en Le Brun

Le Brun sigue muy de cerca al filósofo en sus definiciones de las pasiones. Por ejemplo, al igual que él, la alegría y la tristeza se definen en base al aumento o disminución del flujo de los espíritus animales. La frente y a las cejas desempeñan un papel importante en la expresión de las pasiones, tanto en su posición como a su forma: las cejas hacia arriba expresan las pasiones más coléricas; hacia abajo, lo contrario. Las pupilas se agitan en el caso de las pasiones más violentas como la cólera; la nariz y la boca también expresan las pasiones.

Observando dibujos de Le Brun que ilustran la alegría y la tristeza vemos que mientras que en la alegría las comisuras de los labios van hacia arriba en una sonrisa, las cejas y ojos se levantan, en la tristeza ocurre lo contrario: labios, cejas y ojos caen hacia abajo.

Al igual que en Descartes, en la formulación de Le Brun las seis pasiones primarias pueden combinarse y formar gran variedad de pasiones compuestas. Por ejemplo, la envidia resulta de la combinación de tristeza y odio que sentimos cuando vemos el bien que le ocurre a alguien que consideramos indigno de ello.

Para la representación de las pasiones compuestas, Le Brun (1698) adopta la siguiente premisa: “a las pasiones simples le corresponden signos simples; a las compuestas, movimientos corporales compuestos” (pp. 21-22). En la representación de la envidia, vemos los labios y la boca hacia abajo de la tristeza, y la forma de las cejas propia del odio así como la expresión de los ojos; la mirada fija en algún objeto indica la percepción de “el bien que le ocurre a alguien” junto con la percepción de que “es un bien que esa persona no merece” (*ibidem*). Las pasiones compuestas “contienen” –por así decirlo– a las pasiones simples que las constituyen. Le Brun incluye otros movimientos más complejos como cerrar los puños (la ira o cólera), blandir los brazos como para golpear (cólera), o salir corriendo (temor). Estos serían movimientos corporales que para Descartes podemos controlar a voluntad.



Charles Le Brun: la alegría, la tristeza y la envidia

1.3. Le Brun - Mattheson (?)

Como mencioné antes, Mattheson se atiene a Descartes en su definición de las pasiones. En el período que medió entre el tratado cartesiano y la doctrina de la *Affektenlehre* formulada por Mattheson hubo teóricos de la retórica y de la música que se ocuparon de los afectos siguiendo la sistematización cartesiana, como por ejemplo Marin Mersenne y Athanasius Kircher por Mattheson (López Cano, 2006: pp. 52-63).

Si tomamos en cuenta que el método de Le Brun representó el primer sistema completo para la expresión de los afectos en la práctica de la pintura (Kirchner, 2008), y que sus escritos tuvieron gran influencia en Francia a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII, es posible pensar que a más de un músico barroco (¿incluyendo, tal vez, a Mattheson?) se haya sentido atraído por su método para representar las pasiones.

2. El Largo de la Sonata VI en sol menor para flauta de Pietro Locatelli. Dolor y decoro de un personaje noble

Gabriel Pérsico
gabrielpersico@gmail.com

2.1. Las sonatas Op. II de Pietro Locatelli

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

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

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

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

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

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

Analizaremos el primer movimiento *Largo* de la Sonata VI en sol menor del Op. II.² La preferencia por una estructuración bipartita de sus movimientos y la recurrencia de los motivos principales expresan una tendencia que contribuirá a la configuración del género “allegro de sonata” clásico. Su estilo muy ornamentado se inclina por la estética galante, con ritmos lombardos, tresillos, silencios, appoggiaturas, síncopas y una enorme variedad rítmica sobre un bajo cuya función principal es básicamente sostener la armonía (Dunning, 2001).

2.2. El Largo de la Sonata VI en sol menor

La presente sonata es una de las más logradas en la expresión de un afecto grave, serio y profundo. Los significados atribuidos a la tonalidad de sol menor fueron cambiando a lo largo del siglo XVIII, desde ser simplemente una expresión de tristeza y ternura, pasando por lo conmovedor, hasta la expresión de desesperación y agitación (Steblin, 1981). Marc-Antoine Charpentier, en sus *Règles de composition*, de 1692 (en Clerc, 2001) señala un aspecto que se relaciona con la presente pieza: sol menor sería “seria y magnífica”. Sin embargo, Johann Mattheson (1713) es quien aporta una definición más detallada y lograda para aplicar al análisis del presente movimiento:

[Sol menor] es casi la más bella tonalidad, pues no solo combina la cualidad adecuadamente seria de la tonalidad anterior [re menor]³ con encanto vivaz sino que también proporciona una elegancia y amabilidad poco común. Por eso, conviene tanto a los tópicos tiernos [sensibles] como a los vigorizantes, a los nostálgicos como a los alegres. En síntesis, es totalmente flexible y adecuada tanto para un lamento moderado como para un temperado entusiasmo. En (Steblin, 1981: p. 278, el subrayado es nuestro)

² Ver la distribución de movimientos, sus rasgos peculiares y las tonalidades en la Tabla I del apéndice

³ Muchas veces se relaciona re menor con sol menor. Consideremos que sol menor puede haber sido concebida como la transposición más habitual del modo de re.

Los rasgos subrayados se ajustan convenientemente⁴ a la definición del afecto de la pieza que analizamos. El movimiento podría entenderse como la descripción del perfil psicológico de un personaje patético, dolorido pero noble, al cual el decoro le impide caer en excesos de desesperación. Entre los personajes operísticos del repertorio Handeliano, por poner un ejemplo, podría parangonarse a *Rodelinda*, personaje central de la ópera homónima, o inclusive al emperador *Claudio* en la ópera *Agrippina*.

La *dispositio* de la pieza es bipartita A:||||:B.⁵ Por razones de espacio solo consignamos aquí el análisis del *exordio*. El *exordio* (c. 1 / c. 2.3) es una oración periódica integrado por una frase antecedente que lleva a la dominante y una frase consecuente que cierra en la tónica. Cada frase consta de dos miembros de frase, cuya simetría ayuda a la expresión mesurada y contenida de un afecto de gran intensidad emotiva. El primer miembro de frase despliega de manera descendente (*catabasis*) el acorde de sol menor desde la quinta a la tónica, con un ritmo correspondiente al metro *anapesto* (*antidáctilo*). El siguiente miembro de frase es anacrúsico ascendente (*anabasis*), comenzando en el *re*”, subiendo un intervalo de cuarta hasta la tónica y alcanzando tercera. La rítmica de la frase adopta el puntillo, continuando al bajo, habitual en la representación de la seriedad y la nobleza. La frase concluye en *interrogatio* con un final $\frac{6.5}{4.3}$ con la figura de *cercar della nota*. La segunda frase continúa con el ritmo puntillado pero incorpora rasgos de representación del dolor: la disonancia de cuarta producida por la nota *sol*” (c. 1.4.2) entendida como *commisura* o *appoggiatura* de la siguiente nota consonante *la*”; la disonancia de quinta disminuida con el bajo (c. 2.1); la nota *mib*” con función de *fa super la*, la cual además implica una disonancia de séptima disminuida con el bajo (c. 2.2.1.2); el bajo que resuelve la sensible por un *saltus duriusculus* de séptima descendente (c. 2.2 / c. 2.3) y la conclusión con un final suspensivo en anapesto, similar al principio, alcanzando la tónica grave (*sol*’) sobre una fuerte disonancia indicada en el cifrado con 9-8. Los anapestos del principio y del final enmarcan una amplia *catabasis* de miembros de frases cortos y concisos, “nostálgicos” en la primera frase y con un “lamento moderado” en la segunda, tal como se espera que se exprese un noble “serio y magnífico”, cuyo decoro le impide abandonarse a la desesperación o a la furia.

⁴ Señalemos que la adjetivación de una pasión puede sufrir variaciones considerables a través de las diferentes traducciones y el tiempo transcurrido, lo cual puede suponer un cambio de códigos. No se trata de una ciencia exacta; afortunadamente, la música tampoco lo es.

⁵ Ver Figuras 1 y 2 en el apéndice.

A partir de ahora, la sintaxis de la *dispositio* presentará siempre expectativas que no se cumplen cabalmente: las oraciones que parecieran cerrar como periódicas presentan ampliaciones que las convierten en evolutivas o se estiran a través de digresiones, como si el asunto doloroso quisiera quizás romper el decoro propio de la expresión contenida del noble (ver figura 1). En esta tensión radica la emotividad de la pieza.

La sección B inicia la argumentación con una oración evolutiva (c. 7 / c. 9.1) cuya función es de *propositio*. El rol de *propositio* se funda en la alusión a los motivos principales del *exordio* y a los rasgos dolorosos mientras que la ampliación sintáctica nos ubica en el escenario argumentativo.

La función de refutación se cumple en la siguiente oración evolutiva (c. 9.2.2 / c. 11.3) que consideramos *confutatio*. La estructura es similar a la oración anterior, con un comienzo que pareciera apuntar a una configuración periódica pero que es también alargado por medio de una *digressio*. Los motivos son similares, incluyendo la *cataphresis* del bajo. Pero el rol de refutación se basa en que todo el pasaje nos lleva a SIb mayor, cuyo afecto amable es absolutamente antitético con el patetismo serio predominante hasta el momento.

Arribamos a la *probatio*, estructurada alrededor del acorde de dominante de sol menor con la entrada del bajo en *mimesis*. La *gradatio* en *catabasis* en ambas voces puede considerarse una *digressio*, con nerviosas imitaciones anacrúsicas y cuyo motivo es *paronomasia* de la figura de *cercar della nota* del *exordio*. Este segmento configura la *peroratio in affectibus*. El bajo abandona la *gradatio* en c. 14.3 realizando una *circulatio* que involucra el *mib* como *fa super la* y todo se resuelve rápidamente cadenciando a sol menor (*peroratio in rebus*).

El hecho de evitar repetidamente la estructuración sólida de la oración periódica representa un recurso afectivo que podemos relacionar con la estrategia de la *insinuatio*. El decoro impide desbordes extremadamente patéticos al personaje noble (recordemos *Rodelinda*, *Claudio* o tantos otros), pero el contenido doloroso expande la forma. Como ya señalamos, el carácter fuertemente emotivo de la pieza radica en la tensión entre la expresión de la pasión y la contención decorosa. Observamos nuevamente que es imposible un análisis retórico de la *dispositio* que no incluya alusión a la *inventio*, la *elocutio* y también, inevitablemente en el caso de la música, a la *actio*.

3. Construcción artesanal de un traveso barroco modelo Scherer. Intento de un dialogo profundo entre la práctica y el pensamiento musical

Gabriela Susana Galván
gabiflut@gmail.com

Me propongo analizar y explicar aquí las motivaciones que llevan al músico intérprete de repertorios históricos a sumergirse en un trabajo de índole “artesanal”. El acercamiento de un ejecutante a estos repertorios produce u opera cambios en su modo de pensar la música, influyendo no solo en su modo de tocar o hacer sino más bien creando una postura estética en la que confluyen el conocimiento intelectual de fuentes y tratados con una praxis interpretativa reflexiva. Se evita así su rol de mero reproductor o mediador entre compositor y oyente, adoptando una actitud con la cual crea y recrea artesanalmente la obra que ejecuta.

3.1. El proyecto

A partir de una beca del Fondo Nacional de las Artes, viajé a Londres en enero de 2019 con el objetivo de trabajar con el Dr. Robert Bigio para adquirir conocimientos de luthería. El Dr. Bigio es un especialista en flautas anteriores al sistema Boehm y un avezado constructor de flautas. El propósito final era construir una flauta modelo Scherer a partir de un original que se encuentra en la *Musical Instruments Collection* del *St. Cecilia Hall* de Edimburgo.

3.2. La flauta Scherer

El instrumento a copiar fue construido por George Scherer (1720-1778) y fue hallado escondido y envuelto en papel de diario de 1919 dentro de un órgano de tubos de la localidad de Durham. Está construido en marfil en 4 partes y su afinación original es la = 392 HZ. Cuenta con una llave de plata y en la cabeza se observa el sello Scherer.

3.3. Proceso de construcción artesanal de un *traverso*

Luego de recabar la mayor cantidad de información posible sobre el modelo original se procedió a iniciar su construcción.

La madera seleccionada fue cortada en 4 secciones con las longitudes correspondientes a las 4 secciones del instrumento: cabeza, sección media (mano derecha), sección de la mano izquierda y cola. Se procedió a tornear los tacos de madera para redondearlos y quitó material hasta llegar a los diámetros internos y externos deseados. El orden en que se trabajó en la construcción fue el siguiente: pieza correspondiente a la mano derecha, luego mano izquierda, cola y finalmente la cabeza. En este caso se trabajó con tornos eléctricos de extrema precisión y también se hicieron detalles utilizando los antiguos tornos manuales para aprender las técnicas que se usaban en la época.

A continuación se procedió a dibujar los detalles de bulbos en la cabeza y en la cola. Aquí se utilizaron distintas medidas de gubias, cuchillos y formones. Se realizó la decoración en el tapón del corcho y en otras secciones del instrumento. Se procedió luego al primer pulido y perforación de orificios trabajando con mechas de distinto diámetro. El primer orificio que se realizó es el de la llave.

Se confeccionó la llave con una fina lámina de plata. Se dibujó su forma. Luego se cortó la lámina y se pulió el metal. Un vez pulido se soldó el resorte y se preparó el orificio para ensamblar la llave. Se comprobaron entonces alturas y capacidad de respuesta del resorte.

Se procedió luego al tallado de la embocadura. Se trabajó lentamente terminando los detalles en forma manual. Se corrigieron los orificios y luego se realizó el pulido final en diferentes etapas utilizando lijas que van de mayor a menor grosor. El acabado final se efectuó con máquina de pulido para sacar brillo y remover el polvo de la madera. Se colocó el corcho y se tomó la medida con respecto al orificio de embocadura.

Se considera que la flauta está entonces terminada pero se realizaron aún pruebas y ajustes de afinación de cada nota corrigiendo cavados internos de los orificios. Se aceitó y se dejó descansar

La flauta ahora está lista para aumentar progresivamente el período de ejecución a lo largo de los días hasta alcanzar la duración de una hora continua. Este proceso es fundamental para evitar rajaduras en la madera.

3.4. Implicancias y consideraciones del trabajo artesanal de construcción de un Instrumento. El músico como artesano. Rol del artesano en el pasado y en los tiempos modernos

Intentamos aquí no solo describir la experiencia de construcción sino de realizar una relación entre las prácticas concretas y el pensamiento musical es decir establecer un diálogo entre la cabeza y la mano del músico.

Para ello me permito citar las ideas que Richard Sennet (2009) expone en su libro “El artesano”. El autor dice claramente que tanto un carpintero, un director de orquesta o un técnico de laboratorio son para los tiempos actuales artesanos. Yo me permitiría agregar un músico ejecutante y un *luthier*, también.

Sennet sostiene que artesanía es todo aquello que se realiza con dedicación y compromiso por el simple gusto de hacer un buen trabajo. El tema del compromiso es aquí fundamental. El orgullo por el trabajo bien hecho juega un papel crucial.

Aun en los tiempos modernos, ni el corporativismo ni el capitalismo u otros cambios en la producción han restado eficiencia ni descorazonado al artesano cuya mayor recompensa es el trabajo bien realizado en sí mismo, es decir no han podido destruir su *ethos*. A esto agregaría el desarrollo de habilidades que el artesano es capaz de elaborar con el proceso de repetición, concebido como un proceder esmerado e inteligente, a través del cual la persona aprende permanentemente. La máquina, por otra parte, asume el papel de aliada en el trabajo, al optimizar los tiempos y calidades contribuyendo al proceso de aprendizaje, ayudando a comprender y agilizar el trabajo manual. Aquí las acciones que incluyan lo táctil y lo relacional son elementos esenciales que completan el trabajo del artesano

Un músico interprete, en especial aquel comprometido con la interpretación historicista, es para mí un verdadero artesano, ya que busca, selecciona, planifica y elabora su ejecución informándose de los mínimos detalles de la pieza que encara, de su época, de su autor, estableciendo relaciones significativas y realizando así una síntesis perfecta entre mano y pensamiento. Al construir un instrumento ocurre lo mismo; solo cambia el contexto y el material con que se trabaja. De igual manera se investiga, se prepara, se planifica y luego se ejecuta, materializando lo que fue un proyecto o idea.

4. Conclusiones

La conciencia de que la música del período pretende representar pasiones y afectos específicos es fundamental para el intérprete. La dificultad de definir qué se entiende por pasión y la delimitación semántica de las definiciones de cada una de ellas, con la distancia que el tiempo, la geografía y los distintos idiomas oscurece, puede ser acertada con el estudio fundamental del tratado cartesiano y sus diferentes proyecciones en las artes.

El recorrer las distintas secciones del círculo retórico le brindan al intérprete una comprensión del material musical no unívoco. El conocimiento de los rasgos peculiares de *inventio*, *dispositio* y *elocutio* en cada caso le permiten organizar su *pronuntiatio* como construcción artística original. El dominio de los conceptos retóricos promueve la revalorización de los aspectos creativos compositivos que la formación tradicional del ejecutante actual puede haber atenuado.

Finalmente, el transitar por las tareas de construcción de su propio instrumento permite al intérprete reconocerse como un artesano, no solo en el caso específico de la luthería sino también fundamentalmente en la edificación de una praxis que incorpore conocimientos y habilidades específicas.

El intérprete-artesano no es entonces sólo un traductor transparente de las ideas del compositor.

Bibliografía

Fuentes primarias:

Avison, C. (1752). *An Essay on Musical Expression*. (Davis, Ed.) (facsimilar). Londres: IMSLP.

Recuperado a partir de [http://imslp.org/wiki/An_Essay_on_Musical_Expression_\(Avison % 2C_Charles\)](http://imslp.org/wiki/An_Essay_on_Musical_Expression_(Avison_%2C_Charles)).

Bach, C. P. E. (1753). *Versuch über die wahre Art, das Calvier zu spilen, mit Exempeln und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten*. Berlín.

Bernhard, C. (c. 1650). *Tractatus compositionis augmentatus*.

----- (1660). *Vonder Singe-Kunst, oder Maniera*.

-
- Brossard, S. de. (1705). *Dictionnaire de musique*. París.
- Burmeister, J. (1606). *Musica Poetica* (facsimilar). Rostock: Bärenreiter - 1954.
- Castiglione, B., Boscán, J., y Reyes cano, R. (1967). *El cortesano*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Chabanon, M.-P.-G. de. (1785). *De la musique considérée elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le theatre*. París.
- Descartes, R. (1649). *Las pasiones del alma*, ed. De Julián Pacho, Madrid, Biblioteca Nueva.
- , Onaindia, T., & Izquierdo, A. (2005). *Las pasiones del alma*. Madrid: Edaf.
- Forkel, J. N. (1777). *Über die theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern Notwendig und nützlich ist*, Göttingen. Göttingen.
- Furetières, A. (1690). *Dictionnaire de Musique* (facsimilar). París: Société de Musicologie de Languedoc.
- Geminiani, F. (1749). *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*. Londres.
- (1751). *The Art of Playing the Violin, Opera IX*. Londres.
- Heinechen, J. D. (1728). *Der General-Bass in der Composition*. Dresden.
- Hotteterre, J. (1720). *Principes /de la /Flute Traversiere, / ou Flute d'Allemagne; / de la Flute a bec, /ou Flute douce; / et du Haut-bois (facsimilar)*. París: Christophe Ballard.
- (1719). *L'art de préluder sur la flûte traversière, sur la flûte à bec, sur l'ehautbois et autres instrumens de dessus. Op.7. (M. CASTELLANI, Ed.), facsímil - SPES*. París.
- Kirnberger, J. P. (1774). *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*. Berlín.
- (1982). *The art of strict musical composition*. Yale University Press.
- Le Brun, C. (1698). *Conférence de M. Le Brun,... sur l'expression générale et particulière...*
Recuperado a partir de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1118743/f5>.
- (1702). *Méthode pour apprendre à dessiner les passions : proposée dans une conférence sur l'expression générale et particulière*. Olms. Recuperado a partir de <https://archive.org/details/methodepourappreooolebr/page/n7>.
- Lennenberg, Hans. (1958). Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music. *Journal of Music Theory*, Vol. 2, No. 1, 47-84.
-

-
- Marpurg, F. W. (1757). *Anfangsgründe der theoretischen Musik*. Leipzig.
- Mattheson, J. (1720). *Der brauchbare Virtuoso*. Hamburgo: Im Schiller- und Kißnerischen Buch-Laden. Recuperado a partir de [http://imslp.org/wiki/Der_brauchbare_Virtuoso_\(Mattheson,_Johann\)](http://imslp.org/wiki/Der_brauchbare_Virtuoso_(Mattheson,_Johann))
- (1739). *Der vollkommene Capellmeister* (facsimilar). Hamburgo: Cristian Herold.
- (1713). *Das neu eröffnete Orchestre*. Hamburgo.
- Montclair, M. P. de. (1756). *Principes de musique divisee en quatre parties*, Paris. París.
- Muffat, G. (1695). *Florilegium Primum*. Augsburgo.
- (1698). *Florilegium Secundum*. Passau.
- Quantz, J. J. (1752). *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Quantz, Johann Joachim) - IMSLP. Recuperado a partir de [http://imslp.org/wiki/Versuch_einer_Anweisung_die_Flöte_traversiere_zu_spielen_\(Quantz,_Johann_Joachim\)](http://imslp.org/wiki/Versuch_einer_Anweisung_die_Flöte_traversiere_zu_spielen_(Quantz,_Johann_Joachim))
- (1752). *On Playing de Flute*. (E. REILLY, Ed.) (3º ed. 197). Londres: Faber & Faber.
- Quintiliano, M. F. (2004). *Instituciones oratorias*. Traducción directa del latín por I. R. y P. Sandier, Eds. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado a partir de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/instituciones-oratorias--o/>.
- Rameau, J. P. (1722). *Traité de L'Harmonie reduite à ses Principes naturels* (facsimil d). París: Arte Tripharia, 1983.
- Ross, S. (1987). *Painting the Passions: Charles LeBrun's 'Conférence sur l'expression'*. *Journal of the History of Ideas*, 45, 25-47.
- Rousseau, J.-J. (1768). *Dictionnaire de Musique*. París.
- Scheibe, J. A. (1745). *Der critische Musikus*. Leipzig.
- Spiess, M. (1719). *Tractatus musicus compositorio-practicus* [...]. Augsburgo.
- Tosi, P. F. (1723). *Opinión de Cantori Antichi e Moderni, o Sieno Osservazioni Sopra il Canto Figurato*. Bolognia.
- Tromlitz, J. G., & Powell, A. (1991). *The virtuoso flute-player*. Cambridge University Press.

Vogt, M. (1719). *Conclave Thesauri Magnae Artis Musicae : In Quo Tractatur Praecipue de Compositione pura, Musicae Theoria, Anatomia sonori, Musica Enharmonica, Chromatica, Diatonica, mixta, nova & antiqua ... Liber curiosus, & rem musicam penetrare volentibus absolute necessarius*. Praga: Labaun.

Walther, J. G. (1732). *Musicalisches Lexicon, oder Musicalische Bibliothec*. Leipzig.

Fuentes secundarias:

Aguilar, M. del C. (2015). *Formas en el tiempo. Análisis musical para intérpretes*. Buenos Aires: por el autor.

Bartel, D. (1997). *Musica Poetica / Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln y Londres: University of Nebraska Press.

----- (2003). Rhetoric in German Baroque Music: Ethical Gestures. *The Musical Times*, 144 (1885), 15.

Barthes, R. (1974). *Investigaciones retóricas I / La antigua retórica*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.

Beristáin, H. (1995). *Diccionario de Retórica y Poética* (Séptima ed). México D.F.: Editorial Porrúa, S. A.

Bonds, M. E. (1991). *Wordless Rhetoric / Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge y Londres: Harvard University Press

----- (2014). *La música como pensamiento: el público y la música instrumental en la época de Beethoven*. Acantilado.

Buelow, G. (1987). Teaching Seventeenth-Century Concepts of Musical Form and Expression: An Aspect of Baroque Music. *College Music Symposium*, 27.

----- (1979). A Study in Baroque Performing Practice. *The Musical Times*, 120(1638), 625-639.

----- (2001). Mattheson, Johann. En *Grove Music Online* (Vol. 1). Oxford University Press. <http://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18097>.

----- (1973). Music, rhetoric, and the concept of the affections: a selective bibliography. *George J. Buelow Source: Notes*, 30(2), 250-259.

-
- Bukofser, M. (1939). "Allegory in Baroque Music". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 3(12), 1-21.
- (1974). *Music in the Baroque Era: from Monteverdi to Bach*. New York: W.W. Norton.
- Cirillo, A. (2016). *Universidad de Murcia - Johann Joachim Quantz y su aportación a la cultura musical del siglo XVIII*. Universidad de Murcia. Recuperado a partir de https://plu.mx/um/a/?repo_url=http://hdl.handle.net/10201/47863
- Civra, F. (1991). *Musica Poetica, Introduzione alla retorica musicale*. Torino: UTET Librería.
- Clerc, P.-A. (2001). *Discours sur la Rhetorique Musicale / et plus particulièrement la Rhetorique allemande entre 1600 et 1750*. (H. É. de M. de Genève, Ed.). Ginebra: Calwer & Luthin.
- Dunning, A. (2001). Locatelli, Pietro Antonio. En *Oxford Music Online*. Oxford University Press. <http://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16840>
- Fader, D. (2003). The Honnête homme as Music Critic_Taste, Rhetoric, and Politesse in the 17th Century. *The Journal of Musicology*, 20(1), 3-44.
- Farnsworth, R. (1990). How the Other Half Sounds: An Historical Survey of Musical Rhetoric during the Baroque and After. *Rhetoric Society Quarterly*, Vol. 20(No. 3), 207-224.
- Gjerdingen, R. O. (2007). *Music in the galant style*. Oxford University Press.
- Haynes, B., y Burgess, G. (2016). *The Pathetick Musician: Moving an Audience in the Age of Eloquence*. Nueva York: Oxford University Press.
- Hefling, S. E. (1993). *Rhythmic Alteration in Seventeenth- and Eighteenth-century Music : Notes Inégales and Overdotting*. Schirmer Books.
- Kirchner, Th. (2008). "Der Blick der bildenden Kunst auf die Affekte" en Herding Klaus (Ed.), *Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen, Emotionen in Nahsicht*, 2º ed., Mainz, Taunusstein.
- Kröpfl, F., & Aguilar, M. del C. (1986). Propuesta para una metodología de análisis rítmico. En *Simposio de Análisis Musical, II Jornadas de Musicología*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología.
- Kuijken, B. (2013). *The Notation Is Not the Music : Reflections on Early Music Practice and Performance*. Bloomington: Indiana University Press.

-
- Lenneberg, H. (1958). Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music (I). *Journal of Music Theory*, 2(1), 47.
- (1958). Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music (II). *Journal of Music Theory*, 2(2), 193. <http://doi.org/10.2307/843199>
- López Cano, R. (1998). Ars musicandi: la posibilidad de una retórica musical desde una perspectiva intersemiótica. En *Congreso 'El horizonte interdisciplinario de la retórica'*. Instituto de Investigaciones Filológicas (UNAM).
- (2011). *Música y retórica en el barroco*. Barcelona: Amalgama textos.
- (1996). La ineludible preeminencia del gozo: el Tratado de las pasiones del alma de René Descartes en la música de los siglos XVII y XVIII. En *Simposio 'Descartes Vivo'*. Universidad Autónoma de Querétaro. Recuperado a partir de www.lopezcano.net
- (2008). Música y retórica: Encuentros y desencuentros de la música y el lenguaje. *Eufonía. Didáctica de la música*, (43), 87-99.
- Mattheson, J., & Harris, E. (traducción al inglés 1981 [1739]). *Der vollkommene Capellmeister*. Ann Arbor: Umi Research Press
- Neumann, F. (1978). *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque music* (3º ed. cor). Princeton: Princeton University Press.
- Palacios quiroz, R. (2012). *La pronuntiatio musicale: une interprétation rhétorique au service de Händel, Montéclair, C. P. E. Bach et Telemann*. Université Paris-Sorbonne (tesis doctoral).
- Pérsico, G. (2009). Música, retórica y comunicación: esbozo de análisis retórico de una pieza para flauta travesera de George Philipp Telemann. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega»*. UCA, XXIII (23), 275-313.
- (2011). Retórica y Música barroca: una posible hermenéutica. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega»*. UCA, XXV (25), 545-568.
- Powell, A. (2002). *The Flute*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Reilly, E. (1976). Estudio crítico. En *On playing de flute de J. J. Quantz* (3º). Londres: Faber & Faber.

- Rodríguez, H. (1996). *Ars Rethorica*. Centro de Estudios de Música Antigua, UCA. San Vicente: por el autor.
- Schulenberg, D. (1995). «Musical Allegory» Reconsidered: Representation and Imagination in the Baroque. *The Journal of Musicology*, 13(2), 203-239.
- Sennett, R. (2009). *El artesano*. Anagrama.
- Steblin, R. (1981). *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. New York: University of Rochester Press.
- Tarling, J. (1994). *The Weapons of Rhetoric / A Guide for Musicians and Audiencies*. Hertfordshire: Corda Music Publications.
- Van Eyghen, P. (2001). *Rhetorics and Affections in Music ca. 1600 - ca. 1750*. La Haya: Royal Conservatory The Hague.
- Veilhan, J. C. (1977). *Les regles de l'interpretation musicale a l'epoque Baroque : (xviiie-xviiiie s.), generales a tous les instruments*. A. Leduc.

Partituras:

- Locatelli, P. A. (1732). *Doce sonatas para flauta, Op.2*. (por el autor, Ed.) (Facsimilar). Amsterdam: IMSLP.

APÉNDICE:

Glosario de figuras retóricas analizadas:

- Anabasis, Ascensus*: pasaje musical ascendente que expresa elevación o imágenes o afectos de exaltación. Ver la figura opuesta: *catabasis, descensus*.
- Anaphora, Repetitio*: 1) un bajo ostinato o *ground*; 2) una repetición de una frase o motivo en sucesivos pasajes; 3) una repetición en sentido amplio
- Aposiopesis, Reticencia*: un silencio en una o en todas las voces de una composición; una pausa general.
- Apostrophe*: es cuando el discurso se dirige sorpresivamente hacia otros oyentes. En la música, Mattheson describe la figura de *apostrophe* (cambio de interlocutor) con la exposición de motivos en otras tónicas a partir de la sensibilización de las notas adecuadas.

Catabasis, Descensus: un pasaje musical descendiente que expresa imágenes, movimientos o afectos depresivos⁶ (ver p. 448).

Catachresis: ver *faux bourdon*

Cercar della nota, Quæsitio notæ: diferentes agregados de notas vecinas más bajas.

Circulatio, Circolo, Mezzo circolo: Una serie de ocho notas, habitualmente, con un movimiento circular o de senoide. El *mezzo circolo* corresponde a la mitad del esquema, en general, cuatro notas.

Commisura, Commisura directa, Transitus irregularis: nota en medio de otras dos consonantes, ya sea en el tiempo fuerte o en el débil.

Ecphonesis: ver *Exclamatio*.

Ellipsis, Synecdoche: 1) una omisión de una consonancia esperada; 2) una abrupta interrupción de la música.

Epizeuxis: una repetición inmediata y enfática de una palabra, nota, motivo o frase.

Exclamatio, Esclamazione: una exclamación musical, frecuentemente asociada con una exclamación en el texto. Habitualmente incluye un salto ascendente amplio. Se considera especialmente patético la *exclamatio* que incluye el salto de sexta menor

Fa super la: no se trata de una figura retórica. En la teoría de los hexacordios, cuando la melodía presenta sólo una nota por encima del hexacordio, ésta siempre se canta como semitono ("fa"). Este rasgo, implica un semitono que indica descenso, calma, una cierta blandura (lo contrario del semitono expresado con "mi", que implica ascenso, énfasis, etc.). Es en este sentido que se lo utiliza en el texto.

Faux bourdon, Catachresis, Simul procedentia: un pasaje musical caracterizado por progresiones de acordes sucesivos primera inversión. Se los encuentra a menudo relacionados con la expresión de la melancolía.

Gradatio, Climax: Bartel distingue tres definiciones, 1) una secuencia de notas en una voz repetida ya sea en una ubicación más grave o más aguda; 2) dos voces moviéndose en movimiento paralelo as-

⁶ "*Catabasis sive descensus periodus harmonia est, qua oppositos priori affectus pronunciamus servitutis, humilitatis, depressionis affectibus, atque infimis rebus exprimendes, ut illud Massaini: Ego autem humiliatus sum nimis, & illud Massentii: descenderunt in infernum viventes.*" La *catabasis* o *descensus* es un pasaje musical a través del cual expresamos afectos opuestos a aquellos de la *anabasis*, como servidumbre y humildad, también afectos bajos o ruines, como en Massainus: "estoy sin embargo muy humillado" o en Massentius "Los vivos descendieron a los infiernos". Kircher, Atanasius, *Musurgia Universalis...* (Roma, 1650), citado en (Bartel, 1997, p. 215).

cedente o descendente; 3) una gradual elevación del sonido y la altura, originando un incremento en la intensidad. Esta última definición es la más usada en el texto, asociada con lo que habitualmente se denomina “progresión” o “secuencia”. No confundir con el significado difundido de *climax* como punto culminante: *climax*, al igual que *gradatio* se traduce como “escalón”.

Hyperbole/Hypobole, Licentia: en su sentido estricto es la transgresión del ámbito de un modo. Se utiliza en el texto también como transgresión del ámbito esperado de la melodía o voz, hacia el agudo en la *hyperbole* (ver p. 268) y hacia el grave en la *hypobole*

Insinuatio: no es una figura sino un procedimiento discursivo para atraer la atención. En la entrada “Insinuación (*insinuatio* y sobrentendido)” Beristáin (1995) la define como:

En la tradición, tipo de realización del *proemio* o *exordio* de la pieza oratoria, en la que astutamente se emplean recursos psicológicos (suposición, imputación, sorpresa, ingenio) para influir sobre el subconsciente del receptor (el público, los jueces o el interlocutor) para inclinarlo en el sentido de la causa del emisor (el orador o locutor), recuperando su simpatía cuando haya sido ganada por el contrario, su atención cuando por cansancio haya disminuido, o sugiriendo lo que se afirma o niega sin declararlo abiertamente (p. 259)

En música se emplea toda vez que existe una ambigüedad melódica, rítmica, armónica o de otro tipo que despierte el interés.

Interrogatio: una pregunta musical expresada de diferentes maneras: a través de silencios, de un ascenso al final de la frase o la melodía, o a través de una cadencia imperfecta o frigia.

Meiosis, Diminutio: 1) diferentes tipos de elaboraciones de notas largas por medio de la subdivisión en notas de menor duración; 2) una repetición de material motivico en notas proporcionalmente más cortas.

Paronomasia: una repetición de un pasaje musical con ciertas adiciones o alteraciones en función de un mayor énfasis, desarrollo o definición de la función formal.

Pathopoeia: un pasaje musical que busca producir afectos apasionados en el oyente a través de cromatismos (*passus duriusculus*) o por otros medios.

Saltus duriusculus: todo salto con intervalo disonante.

Syncopatio: retardo.

Pietro Locatelli - Op. II (doce sonatas)				
SONATA VI sol menor	1	Largo	C	: : , melodía con rasgos patéticos/nobles. Cromatismo también en bajo.
	2	<i>Allegro</i> (¿Allemanda?)	C	: : , con anacrusa de corchea.
	3	<i>Largo</i> (do menor)	3 4	Melodía en estilo recitativo ornamentado. Comienzo <i>in media res</i> . Final con cadencia frigida a la dominante de do menor.
	4	<i>Allegro</i> (Giga)	12 y C 8	Flauta en 12/8 con corcheas de a tres. Bajo en C con corchea con puntillo y semicorchea.

Tabla 1

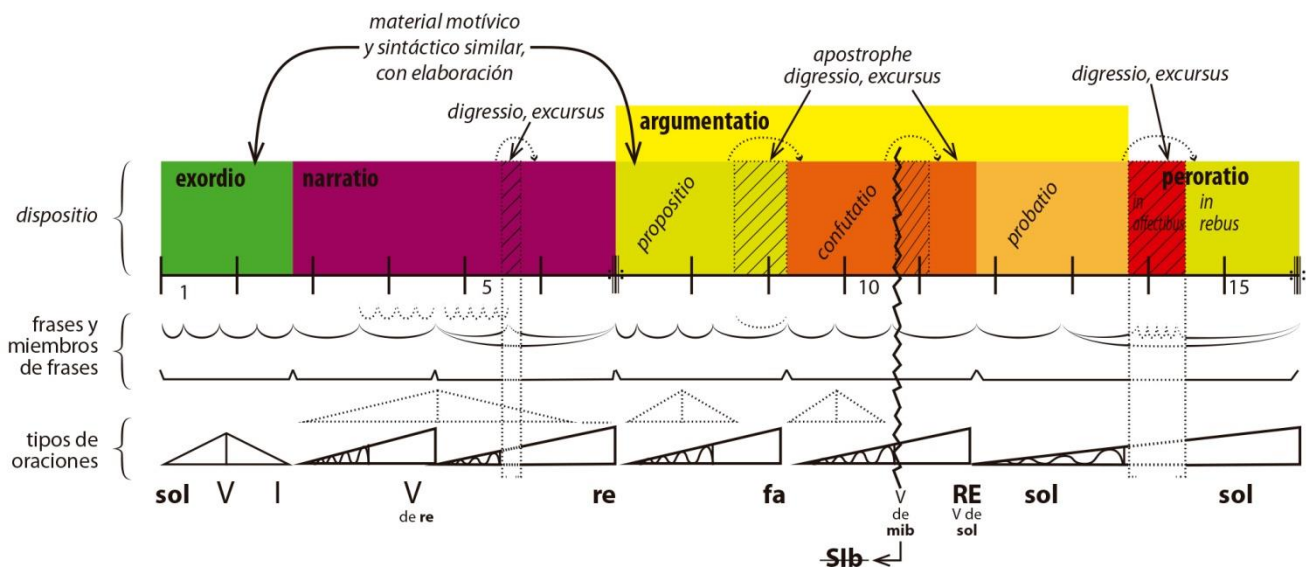


Figura 1: Dispositio del 1er mov. Largo, sonata Op. 2 N° 6, P. Locatelli.

The figure displays a musical score for Flauta (Flute) and Bajo (Bass) in G minor, 3/4 time, marked *Largo*. The score is annotated with various rhetorical figures and dispositio elements, organized into sections:

- exordio**: Includes *catabasis*, *anabasis*, *commisura, appoggiatura*, *fa super la*, *interrogatio*, *saltus duriusculus*, *anapesto*, *hyperbole*, *meiosis*, *epizeuxis*, *final suspensivo*, and *cercare della nota*.
- narratio (partitio)**: Includes *gradatio en anabasis*, *anabasis / pathopoeia*, *ecphonesis*, and *anapesto*.
- narratio**: Includes *gradatio en anabasis*, *saltus duriusculus*, *exclamatio, ecphonesis*, *syncopatio*, *ellipsis*, *digressio*, *saltus duriusculus*, *aposiopesis, reticencia*, *epizeuxis*, *dáctilo*, and *anabasis / pathopoeia*.
- argumentatio**: Includes *propositio*, *confutatio*, *saltus duriusculus*, *exclamatio*, *paronomasia*, *faux bourdon, catachresis simul procedencia*, *syncopatio*, *ellipsis*, *digressio / apostrophe*, and *anapesto*.
- (argumentatio)**: Includes *confutatio*, *probatio*, *syncopatio*, *anabasis / pathopoeia*, *ellipsis*, *digressio / apostrophe*, *mimesis*, *aposiopesis*, and *anaphora*.
- (argumentatio)**: Includes *probatio*, *peroratio*, *in affectibus*, *in rebus*, *gradatio en catabasis*, *anaphora*, *fa super la*, *gradatio en catabasis*, *circulatio*, and *digressio*.

Figura 2: Figuras retóricas y dispositio del 1er mov. *Largo*, sonata Op. 2 N° 6, P. Locatelli.

SANDRA GIRON es Profesora en Filosofía de la Universidad de Buenos Aires; ha realizado traducciones del alemán al castellano de textos del Romanticismo alemán; actualmente se desempeña como docente de Estética en la Universidad de Buenos Aires y de Estética de la música en la Universidad Nacional de las Artes (UNA) y como profesora de ética en institutos terciarios en la carrera de enfermería profesional.

GABRIEL PÉRSICO es flautista especializado en música antigua. Doctor en Artes por la Universidad de Córdoba. Se desempeña en las cátedras de traverso, Seminario de retórica musical, Historia de la música y Música de cámara en el Conservatorio superior de Música “Manuel de Falla” de la Ciudad de Buenos Aires y en Estética de la música en la Universidad Nacional de las Artes (DAMus-UNA)

GABRIELA SUSANA GALVÁN es Profesora Superior de Flauta y Licenciada en Música de Cámara. Se desempeña como docente de esas asignaturas en el BBA (UNLP). Como intérprete, integra diversas agrupaciones con instrumentos modernos y de época con los que ha grabado varios CDs. Participa del proyecto de investigación “La flauta travesera barroca y su repertorio. Problemáticas estéticas de la música Antigua en el presente”.