

## INTRODUCCIÓN A LA TRADUCCIÓN

La presente traducción, podría pensar el lector, es una traducción de uso. Eso, si nos atenemos a las características y a la finalidad con que se hizo. Sin embargo, creemos que es necesario matizar un poco el término, en aras de respetar el difícil oficio de la traducción de textos.

El motivo principal que nos llevó a traducir el presente texto fue la necesidad de entender mejor sus planteamientos. Se trata pues de una motivación personal. Ahora bien, no queremos pecar de arrogancia al lograr traducir el libro capital de Joachim Burmeister y no compartir la traducción con cualquier futuro lector. Eso es un beneficio que ha surgido por añadidura.

Esta no pretende ser ni mucho menos la traducción oficial, es apenas un acercamiento, acaso tímido (pues el lector descubrirá que peca, las más de las veces, de ser muy literal), al texto. A pesar de todo hubo serias dificultades en algunos momentos de la obra. Para esos casos recurrimos a una versión del texto subrayada. Cuando el lector observe frases subrayadas, es porque la traducción en ese momento en particular fue de gran dificultad. Así, lo ideal sería que, como hace el propio traductor de la obra en Latín (Benito de Rivera) el lector tenga presente, al momento de la lectura, ambos textos, para la verificación de las ideas, y aún para su corrección en caso de que sea necesario.

Finalmente, y como ya se dijo, las frases subrayadas señalan ideas que fueron difíciles de traducir, ciertos números colocados entre corchetes a lo largo del trabajo señalan, como el mismo Rivera sugiere, la paginación del tratado original en Latín. Las cuatro notas musicales, colocadas en diversos momentos del texto, indican que ahí hay una imagen (un fragmento de partitura, por lo general) y que no colocamos porque lo consideramos innecesario. Sugerimos al lector consultar la edición de Rivera para conocer cada imagen.

# MUSICA POETICA

Joachim Burmeister

## *Prólogo del editor de la Serie*

De las tres categorías de la teoría de la música ejercidas en el siglo XVI –*musica teorica*, *musica practica* y *musica poetica*– *musica poetica* fue la última en ser reconocida. También es la última en ser presentada en la Serie de Traducciones de Teoría Musical. En *Los fundamentos de la música*, de Boecio, Calvin M. Bower tradujo un trabajo que fue la fuente y modelo para la *Musica teorica*, o teoría especulativa musical, en Occidente. Pronto estaremos publicando, en una traducción por Walter Kreiszig, la *Theorica musice* (1492) de Franchino Gaffurio, quien definió ese campo para el Renacimiento. El *Arte del contrapunto* y *Sobre los modos* de Gioseffo Zarlino, otros dos volúmenes en esta serie, constituyen su *musica practica*, frente a la *musica theorica* de los primeros dos libros de su *Le institutioni harmoniche* de 1558, que sigue sin ser traducido. Para Zarlino, la parte práctica de la instrucción musical era la composición para dos o más voces, comúnmente denominada contrapunto. A diferencia de Johannes Tinctoris, quien consideraba contrapunto tanto al escrito como al improvisado, Zarlino insistía en la prioridad del arte escrito.

Los autores alemanes son los responsables de la distinción, respecto a la *musica practica* –música práctica–, entre el arte de cantar o ejecutar y la de crear, la cual denominan *musica poetica* –música creativa. Nicolaus Listenius fue el primero en hacer la separación en su *Rudimenta musicae planae* de 1533 y la definió en su *Musica* de 1537:

Poetica es un esfuerzo no por el conocimiento de las cosas ni por mera práctica, sino que deja como resultado una obra concreta después de la labor. Por ejemplo, cuando alguien escribe música el fin de esta acción es el trabajo completo, consumado. Ya que consiste en hacer o fabricar algo que es, en una especie de labor que deja algo como resultado, aún después de que el artista ha muerto, un trabajo completo y *perfecto*\*. Por lo tanto, el poeta musical es aquél que está dedicado a la ocupación de dejar algo.<sup>1</sup>

Heinrch Faber usó primero el término en el título de un tratado manuscrito, *Musica poetica*, de 1548. Gallus Dressler lo hizo igualmente en su *Praecepta musicae poeticae*. Seth Calvisius no se contentó con la formulación y la llamó *melopoeia* en su *Melopoeia sive melodiae condendae ratio, quam vulgo Musicam poeticam vocant* (*Melopoeia*, o método de componer melodías, el cual es comúnmente llamado *musica poetica*; Erfurt, 1952).

*Musica poetica* no fue sólo un nombre ostentoso para el arte del contrapunto, porque sus autores tomaron seriamente la derivación del griego *poieo*: hacer, producir,

---

<sup>1</sup> Nicolaus Listenius, *Musica* (Wittenberg: Georg Rhau, 1537), fol. A4v. Un facsímil de esta página se encuentra en el artículo de Martin Ruhnke, “Música teórica, práctica poética”, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 9 (1961):954.

crear. Componer era más que hacer contrapunto mediante el uso apropiado de consonancias y disonancias; era un arte elaborar una obra completa que tuviera unidad y un diseño coherente –un comienzo, un desarrollo y un desenlace, como Aristóteles observó en su *Poética*.

Era natural para Joachim Burmeister, como para Dressler y otros antes de él, volver a la retórica como modelo de instrucción; a través de ella, ellos y sus discípulos habían enseñado a componer prosas extensas. La música polifónica fue un medio similar de comunicación, no sólo porque contuviese ideas organizadas y desarrolladas a través del tiempo sino porque era un medio de mover la mente y las pasiones mediante melodías, consonancias, disonancias y ritmos, particularmente cuando estaban asociados a un texto. Zarlino se preocupaba más por la corrección armónica de la escritura polifónica que por la expresión, sin embargo aconsejó al compositor adaptar el contrapunto al tema del texto. Él mencionó como modelos numerosas obras vocales de su propia creación y de Willaert pero no expuso ni un solo ejemplo con el texto. Nicola Vicentino, cuya *Música antigua adaptada a la práctica moderna*, de 1555, que pronto aparecerá en esta serie en una traducción de María Rika Maniates, mostró una mayor sensibilidad al lado comunicativo de la composición. Vio el enlace con la retórica, pero no lo desarrolló en un método de enseñanza. Burmeister fue el primero en seguir sistemáticamente la analogía entre las dos artes comunicativas.

Burmeister está lejos de haber agotado los paralelismos entre retórica y música, que es una comparación que se ha vuelto penetrante en las discusiones sobre procesos compositivos y análisis musical, no sólo durante el Renacimiento sino también en el período barroco y clásico. Mientras Johann Mattheson aplicó todas las partes tradicionales de la retórica a la composición musical –*inventio, dispositio, elocutio* (también llamada *elaboratio* o *decoratio*), *memoria* y *pronuntiatio*– Burmeister profundizó meticulosamente en la *dispositio* y explotó de otra manera ese aspecto de la *elocutio*, el que refiere a los ornamentos o figuras. No obstante, es de igual importancia el método que le adeudan los retóricos en la identificación de pasajes que ejemplifican la obra y que son dignos de imitación y estudio. Por el montaje y la edición de las partituras de esos pasajes, Benito V. Rivera nos ofrece el libro lugar común de Burmeister, por así decirlo, del ornamento musical y la técnica. Proporcionando el texto en latín en la página impar, Rivera no necesitó recordarnos continuamente el lenguaje idiosincrático del autor, pero nos dio, libremente, una versión en *Inglés*<sup>a</sup> fluido.

Reconocemos con gratitud la transcripción por computadora de los ejemplos musicales por Marc Mellits.

Una subvención del Programa de Traducciones de la Fundación Nacional para las Humanidades, dirigida por Martha B. Chomiak, proporcionó la inspiración y el apoyo para la preparación de este libro.

Claude V. Palisca

## *Agradecimientos*

Deseo expresar mi apreciación por la Subvención de Apoyo de Publicación Multicampo de la Universidad de Indiana, la cual ayudó a sufragar los costos de materiales para la preparación de este libro. Del mismo modo estoy muy agradecido con muchas personas que me ayudaron durante mi trabajo en este proyecto. Michael Fling de la Biblioteca Musical de la Universidad de Indiana estuvo allí indefectiblemente para ayudarme a conseguir microfilms de bibliotecas distantes. Marion Brück de la Biblioteca Estatal Bávara, en Munich, Ruthann McTyner, de la Universidad de Carolina del Norte en la Biblioteca Musical de Chapel Hill, Timothy Carobine de la Biblioteca Musical de la Universidad del Estado de Ohio y Susan Halpert de la Biblioteca Houghton de la Universidad de Harvard, quien gentilmente me proporcionó valiosa información relacionada con fuentes disponibles en sus bibliotecas. Mi amigo y colega Gerald Hoekstra, de St. Olaf College, generosamente compartió copias de motetes por André Pevernage conmigo. William Hansen del Departamento de Estudios Clásicos de la Universidad de Indiana me iluminó respecto a ciertos usos peculiares en los poemas de felicitación en latín.

Los lectores anónimos de la Prensa de la Universidad de Yale ofrecieron muchas sugerencias valiosas y detalladas, las cuales acepté con total gratitud. Karen Gangel, editor del manuscrito, contribuyó grandemente con ojo crítico a la mejora del formato y la fluidez del texto. Harry Haskell, editor musical, respondió pacientemente a mis consultas y facilitó mi trabajo en muchas formas. También deseo agradecer a Deborah Dutton por su excelente diseño y a Susan Laoty por su ayuda en el proceso editorial. George R. Boyd aportó su experiencia durante la corrección del texto.

Uno de los aspectos que significó una gran recompensa en la preparación de este libro fue la oportunidad de trabajar con Claude V. Palisca, editor de la Serie de Traducciones de Teoría Musical. Su autoridad en asuntos concernientes al humanismo musical es insuperable, y si él lo hubiera deseado, hubiera hecho un mayor honor a la *Musica poetica* de Burmeister. Sus asesorías, amistosas y expertas, han dejado marcas en muchas páginas de este libro, y por ello le estoy sinceramente agradecido. Finalmente hay ciertas cosas que no pueden ser expresadas adecuadamente en una seca introducción académica como esta: a mi esposa, Diane, siempre le agradeceré su inexplicable alegría y orgullo por lo que hago. Este pequeño bouquet de flores musicales es para ella.

## Introducción

Si viste mi comentario sobre los Romanos, pudieras ver cuán preciso y metódico quería yo explicar el tema...

Porque vi que lo que iba a aclarar era lo esencial, puse de lado muchos asuntos que eran falsos o inútiles.

*Philipp Melanchthon*

El comentario de Melanchthon sobre la Epístola del Apóstol Pablo a los Romanos es un ejemplo llamativo de cómo la teoría retórica es hecha para servir a la interpretación textual.<sup>2</sup> Fue crucial para el análisis de los humanistas alemanes pues él entendió el preciso significado de la enseñanza de la fe Cristiana y su justificación. De acuerdo a Melanchthon, intérpretes anteriores han desestimado muchas secciones del inicio de la Epístola calificándolas de meras digresiones, desprovistas de materia doctrinal. Él se dispuso a probar que se equivocaban exponiendo la estructura subyacente del discurso de los primeros cuatro capítulos y medio, trayendo sus principales temas o proposiciones en torno a un foco. Él expuso un sinnúmero de artificios retóricos para revelar el profundo mensaje oculto detrás de los ornamentos –desentrañar la enrevesada estructura de las oraciones, los Hebraísmos desconocidos, silogismos disfrazados, figuras y modos de argumentación– para ayudar a sus lectores a entender la doctrina de Pablo en su simplicidad. Él los llevó a la conclusión de que el propósito primordial del Apóstol al escribir la carta era predicar la certeza de la salvación Cristiana.

Le comentario descrito anteriormente era, desde luego, sólo una muestra en el vasto repertorio de escritores del siglo XVI imbuidos en los problemas de la retórica. El método de exégesis retórica de Melanchthon no era una novedad; más bien lo que hizo fue evocar una respuesta que casi todo aquel que fuera capaz de leer ya sabía. En esos tiempos, cualquiera (que supiera leer)<sup>a</sup> podría haberse empapado en la tradición retórica. En un tratado posterior, Melanchthon insistió en que el arte que él promovió se pretendía no sólo para futuros oradores, jurisprudentes y escritores sino también para aquellos que desearan leer con discernimiento y juzgar por sí mismos los méritos relativos de una proposición dada.<sup>3</sup> Es suficiente decir que sus enseñanzas fueron altamente estimadas y difundidas por toda la Alemania Protestante. Uno de los beneficiarios de ese legado fue Joachim Burmeister (1564-1629), el autor de *Musica poetica*.

Burmeister publicó su primer tratado sobre composición musical, *Hypomnematum musicae poeticae*, durante su sexto año como profesor escolar en el norte de Alemania, en

---

<sup>2</sup> Melanchthon, *Römerbrief-Kommentar*, 1532, ed. Rolf Schäfer, en *Melanchthon Werke*, ed. Robert Stupperich, vol. 5 (Gütersloh: Gerd Mohn, 1965).

<sup>3</sup> “Nam etiam hi, qui non agunt causas, qui nihil scribunt, si tamen velint legere aut iudicare res magnas, ut religionum controversias, aut forensia negotia, via quadam atque ratione opus habent, ad intelligendas longas controversias”. Melanchthon, *Elementorum rhetorices libri duo* (Wittenberg, 1542); modern ed. in *British and Continental Rhetoric and Elocution* (Ann Arbor: University Microfilms, 1953), col. 417.

el pueblo de Rostock.<sup>4</sup> Antes, mientras asistía a la Universidad de Rostock, había sido empleado sucesivamente como director musical en dos iglesias. Después de obtener el grado de maestro en 1593, aceptó la posición de *praeceptor classicus* en la escuela del pueblo, donde estuvo a cargo de dos grados medianos (*quarta* y *tertia*; el grado más bajo era *quinta*). Desde entonces sus actividades musicales pasaron a segundo plano, su horario sólo le permitía unas pocas horas de enseñanza musical después de la escuela. Aunque ocasionalmente ganaba ingresos adicionales por dirigir un coro en funciones especiales o por servir temporalmente como cantor en una iglesia local, su principal ocupación era enseñar gramática elemental latina y lecturas dirigidas de autores latinos. Como maestro era mucho mejor pagado y disfrutaba de más prestigio que cualquier cantor de dedicación exclusiva. Entre 1599 y 1601 fue promovido a instructor de *secunda*, lo que supuso enseñar un nivel más alto de latín así como griego elemental y el Nuevo Testamento en griego. La clase más avanzada permanecía bajo el tutelaje del vicerrector, quien enseñaba retórica, lógica y la adicional lectura de autores clásicos. El resultado fue que, todo otro interés, como el estudio de la música, estuvo envuelto e influenciado por el aprendizaje humanístico.

Las enseñanzas de Burmeister sobre composición musical llegan a nosotros en tres versiones publicadas. La más temprana, *Hypomnematum musicae poeticae* (Rostock, 1599), era, como el título completo lo sugiere, una sinopsis derivada de un tratado completo, intitulado *Isagoge*, supuestamente también escrito por Burmeister, aunque no existentes. El título completo de *Hypomnematum musicae* es:

Sinopsis de observaciones sobre poéticas musicales por el Maestro Joachim Burmeister, del tratado introductorio del cual él es también autor, el cual fue escrito para la dirección coral y la composición de piezas musicales.

La naturaleza derivativa de *Hypomnematum musicae* es evidente por la sección de títulos, los cuales invariablemente comienzan con las palabras *Ex capitae* (o *capitibus*) *de*:

- 1 Del capítulo sobre la notación.
- 2 Del capítulo sobre las partes vocales.
- 3 De los capítulos sobre las consonancias y disonancias.
- 4 Del capítulo sobre la combinación de consonancias.
- 5 Del capítulo sobre los solecismos.
- 6 Del capítulo sobre los modos
- (No menciona el capítulo 7)
- 8 Del capítulo sobre las cláusulas.
- 9 Del capítulo sobre la transposición.

---

<sup>4</sup> El más detallado estudio de la vida de Burmeister y su educación es de Martin Ruhnke, *Joachim Burmeister: Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600* (Kassel: Bärenreiter, 1955), el cual basa mucho de su contenido en documentos tempranos pertenecientes a las escuelas en Lüneburg y Rostock.

- 10 Del capítulo sobre el alineamiento del texto.
- 11 Del capítulo sobre la ortografía.
- 12 Del capítulo sobre los ornamentos.
- 13 Del capítulo sobre el cierre.
- 14 De los capítulos sobre los géneros de armonía y tipos de polifonía.

Una comparación de esos los títulos con los del tercer tratado de Burmeister, *Musica poetica* (ver p [1]), revela una correspondencia tópica. El lector debe tener en cuenta, sin embargo, que aunque los dos trabajos tratan las mismas ideas y están de acuerdo en su doctrina básica, son diferentes en tanto textos. El tratado más temprano es también considerablemente más corto, porque consiste sólo de *hypomnemata* (observaciones), las cuales son presentadas como meros apéndices en *Musica poetica*. Además, *Hypomnematum musicae* es conspicuamente silente sobre las materias de análisis e imitación.

El título del segundo tratado de Burmeister, publicado en Rostock en 1601, puede inicialmente confundir al lector. *Musica autoschediastike*, parecería significar “improvisación musical”, aún cuando no dice nada al respecto<sup>5</sup>. El verdadero significado del título se aclara cuando es leído completamente:

*Musica autoschediastike*,<sup>6</sup> el cual es concebido por varias adiciones al azar (*sporaden*) al tratado del mismo autor, *Hypomnematum musicae poeticae*, se convirtió en un pequeño volumen para el uso de algunos amantes de la música; en éste se presenta el método de (1) formación y composición de piezas armónicas, (2) administración y dirección coral y (3) canto de melodías en una manera hasta ahora fuera de lo común.

La clave para la interpretación del término *autoschediastike* yace en la palabra *azar* [*sporaden*]. El libro no es un tratado en música improvisada; es, más bien, un improvisado –o, para colocarlo más apropiadamente en el contexto presente, una compilación azarosa– tratado de música. Desde luego, Burmeister probablemente hablaba, en modo figurado, para dar aires de modestia. Tiberius Rhetor (ca. Siglo IV d.C.) incluyó *autoschedion* en su lista retórica de *schemata*, o figuras, y la definió como sigue:<sup>7</sup>

*Austoschedion* ocurre cuando uno pretende pensar en algo, bajo la presión del momento, como cuando uno dice “se me ocurrió mientras hablaba”; o de nuevo “estas cosas vinieron a mi mente hace sólo un momento”.

En este sentido, no vale nada que en varias cartas de Melanchthon a sus amigos él agregue una oración característica de cierre, en la cual suplica lo excusen por escribir en

---

<sup>5</sup> Henricus Stephanus et al., *Thesaurus Graecae Linguae* (Paris: Ambrosius Firmin Didot, 1831-56), vol. 1, col. 2566, el adjetivo *autoschediastikos, e, on*, es traducido como *extemporalis, extempore factus, dictus*.

<sup>6</sup> Corregido del griego.\*

<sup>7</sup> Tiberius, *De figuris Demosthenicis*, ed. Guilelmus Ballaira (Rome: Athenaeum, 1968), p. 21, no. 17. En adelante citado como Tiberius/Ballaira.

una forma *autoschediastikos*, es decir, por fruto de la casualidad<sup>8</sup>. Igualmente, el encomiástico verso del poético hermano de Burmeister, Johann, el cual está impreso en la sección del prefacio de *Musica autoschediastike*, está firmado con una advertencia de despedida en el mismo tono: “Deproperabam” (estaba [escribiendo esto] con prisa).<sup>9</sup>

*Musica autoschediastike* comienza con una reimpresión exacta de todo hasta el final del capítulo 12 de *Hypomnematum musicae*, veintinueve folios en total<sup>10</sup>, y así continúa con otros ochenta y cinco más, los cuales hacen esas “varias adiciones al azar”. Consciente de que el original capítulo 12 sobre las figuras retórico-musicales fueron la sensación de su método compositivo, Burmeister lo siguió con una pensada reformulación intitulada “Los ornamentos o figuras de la música, ilustradas con ejemplos de los más admirados maestros compositores, escritos en notación musical”. Aquí él explica una vez más cada una de las veintidós figuras originales, la mayoría de las veces con gran detalle, además de proveer ejemplos musicales adicionales. Esto revela la inquieta insatisfacción de Burmeister con la aún tentadora actitud hacia su reciente innovación. También reorganizó la lista, esta vez agrupando las figuras musicales en tres categorías: (1) ornamentos de la armonía, (2) ornamentos de la melodía y (3) ornamentos de armonía y melodía. La pretendida analogía con la agrupación clásica de figuras retóricas de dicción y figuras de pensamiento es obvia.<sup>11</sup>

Burmeister no sólo sintió la necesidad de retocar su primer trabajo, sino que en el proceso deliberadamente revirtió la definición de una de las figuras, *palillogia*. En la primera versión:<sup>12</sup>

La *palillogia* es la iteración de una frase melódica, no en el mismo nivel [tono].

Además de citar el *Confitemini*, en las palabras “et invocate” y *Omnia quae fecisti*, en las palabras “in vero iudicio”, ambas de Lasso, Burmeister proveyó el siguiente ejemplo. Aquí, la *palillogia* ocurre en el cantus y en el bajo, el cual, siguiendo el silencio de mínima, resta las notas iniciales de la frase precedente en tonos más altos.

 (ver siempre en el libro)

**Ejemplo Intro.1** [*Palillogia*. Burmeister, *Hypomnematum musicae*, fol. H1r. leyendas entre paréntesis son del traductor.]

Los otros dos ejemplos citados (Ej. Intro.2 y 3) mencionados arriba confirman el conocimiento original de Burmeister de la *Palillogia* en tanto repetición secuencial.<sup>13</sup>

---

<sup>8</sup> Melanchthon, *Ausgewählte Briefe, 1517-1526*, ed. Hans Volz, en *Melanchthons Werke*, ed. Robert Stupperich, vol. 7, pt. 1 (Gütersloh: Gerd Mohn, 1971), pp. 39, 46, 57, 60, 139.

<sup>9</sup> Ver apéndice A2, no. 5.

<sup>10</sup> Hay algunas enmiendas aisladas, como en el ejemplo musical en el folio H1r; más aún, mi conteo de las páginas no incluye los prefacios, cartas introductorias y versos, las cuales difieren en parte en las dos publicaciones.

<sup>11</sup> “Conferir distinción en el estilo es hacer su ornamento, embelleciéndolo con variedad. Las divisiones bajo distinción son figuras de dicción y figuras de pensamiento”. [Pseudo-]Cicerón, *Ad herennium* 4.13.18.

<sup>12</sup> *Hypomnematum musicae*, fol. H1r.



**Ejemplo Intro.2** [*Palillogia*. Lasso, *Confitemini*, en Lasso, *Sämtliche Werke*, 7:131.]



**Ejemplo Intro.2** *Continuación*



[*Palillogia*. Lasso, *Omnia quae fecisti*, en Lasso, *Sämtliche Werke*, 7:127.]

Sin embargo, la nueva versión en *Musica autoschediastike* revela un radical cambio de pensamiento<sup>14</sup>:

*La palillogia* es la iteración de la misma frase melódica o pasaje en el mismo tono. Algunas veces la iteración envuelve todos los tonos [de la frase], pero otras veces [sólo] los tonos iniciales, en la misma voz, con o sin intervención de los silencios. La iteración ocurre en una sola voz.

Los siguientes nuevos ejemplos coinciden con la nueva definición. Las repeticiones de frase ya no están en la secuencia de tonos.



**Ejemplo Intro.4** [Dos ejemplos de *Palillogia*. Burmeister, *Musica autoschediastike*, fol. L2r. El primer extracto aparece con texto (“Et sanctum nomen eius”) en *Musica poetica*, p. (63), con la melodía ligeramente alterada. El segundo extracto es de Lasso, *Mirabile mysterium*, en Lasso, *Sämtliche Werke*, 5:18, mm. 25-32.]

La transformación de la palillogia evidentemente causó la revisión de otra figura, a saber, la *anaphora*, que significa “referir lo anterior”<sup>a</sup>. En *Hypomnematum musicae*<sup>15</sup>:

La *anaphora* es un ornamento similar a la *palillogia*; efectúa sólo en el bajo algo parecido a lo que la *palillogia* hace en varias voces.

Esa definición es sometida a cambios en la *Musica autoschediastike*<sup>16</sup>:

La *anaphora* es un ornamento que repite patrones similares de tonos en varias pero no todas las voces de la armonía. Ocurre a la manera de una fuga, aunque de hecho no es una fuga. Es requerido que ocurra en todas las voces para ser una fuga, si se quiere que sea tal.

Una observación adicional debería hacerse tras comparar las dos citas dadas anteriormente: la explicación de la *anaphora* en *Hypomnematum musicae*, la cual incluye un comentario de pasada sobre la *palillogia*, y la clarificación de la *palillogia* en *Musica*

---

<sup>13</sup> También el pasaje de la obra de Lasso, *Omnia quae fecisti* (ej. intro. 3) puede ser ambivalente en tanto muestra como fijos al ostinato (en el *cantus*) y en la repetición secuencial (en la quinta vox), el extracto del *Confitemini* emplea la repetición secuencial solamente.

<sup>14</sup> *Musica autoschediastike*, fol. L2r.

<sup>15</sup> Fol. H1r.

<sup>16</sup> Fol. L3v.

*autoschediastike*. La primera interpreta la palillogia como una figura que ocurre en más de una voz, mientras que la última enfatiza que sólo ocurre en una.

En *Musica autoschediastike*, no contento con haber enmendado sus primeras definiciones, Burmeister expandió la lista original de veintidós figuras al introducir dos nuevas, las cuales llamó *climax* e *hypobole*.<sup>17</sup> Él estaba de acuerdo con poner en práctica lo que había sugerido al principio de su original capítulo 12:<sup>18</sup>

Creemos que más ornamentos musicales pueden ser hallados, además de los veintidós que ya han sido descubiertos. Para dar un incentivo a que otros hagan un esfuerzo por añadir más ornamentos, he considerado oportuno reunirlos todos [los veintidós<sup>a</sup>] y presentarlos aquí.

Burmeister obviamente reconoció la flexibilidad y la actualización constante de su innovación. De acuerdo con este reconocimiento, ahora serían veinticinco figuras musicales, porque él dividió la figura de la *fuga* en *fuga realis* y *fuga imaginaria*. Finalmente, desde el punto de vista de la retórica musical, dos añadidos notables aparecieron en esta teoría en la forma de breves instrucciones sobre análisis musical y sobre el estudio de modelos de imitación. Todo estudiante de Cicerón y Quintiliano podría reconocer de inmediato la pretendida analogía entre las disciplinas de música y retórica.

Los últimos sesenta y nueve folios de *Musica autoschediastike* consisten en largas secciones llamadas “adiciones” (*accessiones*):<sup>19</sup>

Segunda adición: que contiene las observaciones restantes, que por bien de la brevedad, tuvieron que ser omitidas de *Hypomnematum musicae poeticae synopsis*.<sup>20</sup>

Esta sección de nuevo tipifica la “improvisativa” disposición de este tratado. Aquí Burmeister revisa y redefine muchos términos usados en su primer trabajo y provee resúmenes esquemáticos de los temas principales.

Tercera adición: *Chorudioecesis*, o dirección coral, dividida en cuatro secciones. Primera sección: La que concierne a los tonos musicales y los modos.<sup>21</sup>

Esta larga cuenta sobre las notas de la escala y los modos, cubre el período desde la Grecia Antigua hasta los tiempos de Burmeister, citando material de Boecio, Guido d’Arezzo, Jacques Lefèvre d’Étaples, Gaffurio, Glarean, Heinrich Faber y Eucharius Hoffmann. Zarlino no es mencionado, aunque su influencia, directa o indirecta, es evidente.

---

<sup>17</sup> Burmeister aparentemente pretendió que *climax* reemplazara su primera, abandonada versión de *palillogia*, es decir, de repetición secuencial.

<sup>18</sup> *Hypomnematum musicae poeticae*, fol. G2r.

<sup>19</sup> Aunque Burmeister no las denominó como tal, aparentemente contó como “primera adición” a los añadidos mencionados anteriormente.

<sup>20</sup> Fols. N2r ff.

<sup>21</sup> Fols. Psr ff.

Segunda sección de la *Chorudioecesis* o dirección coral: La que concierne a las melodías, sus géneros, y tipos de polifonía; mensuración, sus virtudes, trampas y usos.<sup>22</sup>

Esta sección explica las proporciones numéricas de los intervalos y sus géneros, los tres tipos de contrapunto (simple, fracturado y colorado),<sup>23</sup> mensuración y el modo para un cantor de indicar el pulso.

Tercera sección de la *Chorusdioecesis*, o dirección coral, que contiene instrucciones sobre el canto de melodías y sobre sus transposiciones.<sup>24</sup>

Para la apropiada ejecución de una pieza musical, el organista, siguiendo la apelación de Horacio a la proporción dorada [¿o la *media dorada*?<sup>a</sup>] (*mediocritas aurea*)<sup>25</sup> debe escoger un tono [altura<sup>a</sup>. Recomendamos leer siempre altura, en vez de tono] moderado, que se encuentre al alcance de las posibilidades de los cantantes. El método de transporte de los modos es explicado.

Cuarta sección de la *Chorudioecesis*, o dirección coral: sobre la adquisición y conservación de fuerza en el canto, y sobre la ejecución.<sup>26</sup>

Cicerón y Quintiliano son citados por sus enseñanzas en oratoria. El embellecimiento vocal tal como el *mordantiae* y el *coloraturae* son descritos.

Cuarta adición: práctica musical, o el arte del canto, adecuado al uso de los días presentes; confiando en ciertos documentos tempranos que fomentan especialmente éste, así como en la verdad y en los duraderos principios, de modo que pueda proveerse un método de canto más sencillo mediante la abolición de tediosas e innecesarias reglas con respecto a la mutación y otras materias, mientras que define los puntos más importantes de esos asuntos lo más efectivamente posible.<sup>27</sup>

El mismo año, esta sección fue reimpressa como un tratado separado, intitulado *Musicae practicae sive artis canendi ratio* (*Práctica musical, o el arte del canto* [Rostock: n.p., 1601]). Los símbolos de la notación musical son revisados en detalle, y el solfeo de siete notas<sup>a</sup> es aprobado y demostrado (*ut, re, mi, fa, sol, la, se/si*).

En suma, *Musica autoschediastike* se extiende a través de todas las ramas de *música speculativa, practica y poetica*. Aunque ofrece la más exhaustiva cuenta de las enseñanzas de Burmeister, padece de una obvia redundancia y circularidad que hace tediosa la lectura. Esta condición le da valor histórico a la obra pues documenta la fluidez e inestabilidad de algunas de sus ideas más originales.

La tercera y última versión de las enseñanzas de Burmeister en composición musical es *Musica poetica* (Rostock, 1606). Aquí, Burmeister consolida el material

---

<sup>22</sup> Fols. Y2r ff.

<sup>23</sup> Burmeister explica que en la *Harmonia fracta* las voces interactúan simultáneamente en valores de notas desiguales, como en el repertorio de motetes. En la *Harmonia colorata*, valores de nota más pequeños que los de la *fracta* son usados, como es en el caso de madrigales y villanelles.

<sup>24</sup> Fols. Bb2r ff.

<sup>25</sup> Horacio, *Carmina* 2.10.5.

<sup>26</sup> Fols. Cc3v ff.

<sup>27</sup> Fols. Dd4r ff.

encontrado en *Musica autoschediastike* así como continúa modificándolo. Juega con casi todos los capítulos, inflando anteriores diagramas de estructuras de acordes, acuñando nuevos términos para designar tipos de medidas, expandiendo la lista de reglas para el contrapunto, y así. Él midió cada oportunidad para usar prestado de la retórica y la gramática para demostrar la afinidad entre esas áreas y la música. Una nueva figura musical, *anaploke*, es añadida a la colección, pero difícilmente pretende ser el final de la lista. Burmeister recuerda a sus lectores que no esperen que la teoría quede tallada en piedra. El sistema de figuras musicales está sujeto a mucha variabilidad, él dice que “es difícilmente posible para nosotros acertar su número”.<sup>28</sup>

Uno puede debatir largo y tendido sobre si las revisiones en *Musica poetica* han sido mejoras o han sido, de hecho, regresiones, si son el trabajo de una mente intuitiva o de un pedante equivocado. Lo que sí parece ser cierto es que Burmeister vio la necesidad de muchos de los cambios. No fue ocioso, y a veces debemos seguir sus huellas atentamente de una versión a la siguiente para averiguar pasajes dudosos en el tratado definitivo. Un notable caso parece tener su origen en parte por la revisión deliberada de ideas tempranas del autor y en parte por una edición confusa. Para facilitar la comparación, proveeremos primero los textos completos<sup>a</sup> y sus traducciones en las tres versiones. Los pasajes involucran la definición de las figuras *metalepsis* e *hypallage* y la citación de obras musicales para ejemplificarlas. Debería mencionarse que en los tres tratados la discusión de *hypallage* sigue inmediatamente a la de *metalepsis*.<sup>29</sup>

### *Hypomnematum musicae poeticae*

2. *Metalepsis* es una doble fuga en la cual una voz fugada imita la melodía de otra, de modo que en su correspondencia modal las dos voces son delimitadas por el mismo ámbito; pronto una melodía diferente es tratada igualmente fugada en las otras voces. [ej. Intro.5b]

Hay ejemplos similares en el *De ore prudentis* de Orlando y en la *Maria Magdalena* de Clemente (no el papa).

3. *Hypallage* es la sustitución de un [sujeto] fugado. [ej. intro.6b]

Hay ejemplos similares en la primera parte del *Benedicam Dominum* de Orlando y en la segunda parte de su *Legem pone mihi*. [Este párrafo está en la pág siguiente]



#### **Ejemplo Intro.5a**



**Ejemplo Intro.5b** [En esta transcripción, c. 9 de la contralto sigue la corrección prescrita por Burmeister en su lista de errata. No obstante aún permanecen las quintas paralelas en c. 5-6 y las octavas paralelas en c. 7.]

---

<sup>28</sup> *Musica poetica*, p. [56].

<sup>29</sup> Burmeister usa la ortografía de *Benedicam Domino*. Ha sido cambiada por *Benedicam Dominum*, para concordar con la edición moderna del motete de Lasso.



#### Ejemplo Intro.6a



#### Ejemplo Intro.6b

### *Musica autoschediastike*

2. *Metalepsis* es una forma de fuga en la cual dos voces, por un lado, y el resto de las voces, por otro, presentan diferentes melodías simultáneamente o con una distancia temporal. [Entonces] El segundo grupo de voces intercambia melodías aquí y allí con el primer par y procede en una fuga, como en el *De ore prudentis* de Orlando [ej. Intro.7]. Hay ejemplos similares en la segunda parte de la composición de Orlando *Congratulamini mihi omnes*; asimismo en la primera parte de la *Maria Magdalena* a cinco voces de Clemente (no el papa); así como en la segunda parte del *Benedicam* de Orlando.



#### Ejemplo Intro.7 [Lasso, *De ore prudentis*, exordio. Lasso, *Sämtliche Werke*, 7:38.]



#### Ejemplo Intro.7 Continuación

3. *Hypallage* ocurre cuando una fuga con un arreglo [melódicamente] invertido de intervalos es introducida, como en el *Benedicam Dominum* de Orlando [ej. Intro.8]. Más ejemplos se encuentran en la segunda parte de (lo siguiente pertenece a la pág. que sigue) la composición de Clemente (no el papa), *Maria Magdalena*; en el *In me transierunt* para cinco voces de Orlando; asimismo en la segunda parte de su *Legem pone*; y en la primera parte del *Oculi omnium* a seis voces de Pevernage.



#### Ejemplo Intro.8 [Lasso, *Benedicam Dominum*, exordio. Lasso, *Sämtliche Werke*, 9:174.]



#### Ejemplo Intro.8 Continuación

### *Musica Poetica*<sup>30</sup>

2. *Metalepsis* es la forma de fuga en la cual dos melodías son intercambiadas aquí y allí en la polifonía y son tratadas en forma fugada. Hay un ejemplo muy claro en el *De ore prudentis* a cinco voces, de Orlando.

---

<sup>30</sup> Ver cap. 12 para la versión original en latín.

3. *Hypallage* ocurre cuando una fuga con un arreglo [melódico] invertido de intervalos es introducido. Hay un ejemplo en la segunda parte de la composición de Orlando, *Congratulamini mihi omnes*; asimismo en la primera parte de la *María Magdalena*, a cinco voces de Clemente (no el papa); también en la segunda parte del *Benedicam* de Orlando; en la segunda parte de la *Maria Magdalena* de Clemente; en el *In me transierunt* a cinco voces de Orlando; también en la segunda parte del *Legem pone*, de Orlando y en la primera parte del *Oculi omnium* a cinco voces [*sic*] de Pevernage.

En la versión del *Hypomnematum musicae*, Burmeister ostensiblemente pretendió que la *metalepsis* significara lo que hoy es conocido como una doble fuga. El no textual ejemplo musical (ej. Intro.5) indica que el tenor y la soprano comparte un sujeto, y la contralto y el bajo pronto entran con sus respectivos materiales contrastantes. No sabemos si el ejemplo fue compuesto por el propio Burmeister; su explicación olvidó incluir más detalles. Los compases del 8 al 10 del discantus replican los compases del 2 al 4 del altus, y los compases del 9 al 10 del bassus se parecen a los compases del 4 al 5 del discantus. En otras palabras, en dos ocasiones una voz que originalmente pertenecía a un par había pasado a asumir el sujeto del par opuesto. Burmeister aparentemente había decidido remarcar la maniobra in *Musica autoschediastike*. En esta versión, el abandonó el temprano término *doble fuga* y definió *metalepsis* como una simultánea o casi simultánea presentación fugada de dos sujetos por dos grupos vocales distintos, seguidos por un cambio eventual de sujetos entre los grupos. En la nueva ilustración notada, es decir, en el inicio del *De ore prudentis*, de Lasso (ej. Intro.7), el primer tenor y el bajo entran con un motivo sorprendentemente diferente del anunciado por las otras tres voces. Lo que ocurre seguidamente en ese extracto puede ser descrito más fácilmente si nos referimos a ambos, música y texto. La frase “De ore prudentis / procedit mel” está dividida en dos segmentos, cada uno con su propio motivo musical asignado. Mediante la elaboración del discantus, altus y segundo tenor para entrar en el primer segmento del texto, “De ore prudentis”, pero al primer tenor y el bassus en “procedit mel”, el compositor creó el efecto de dos sujetos iniciales contrapuntísticamente yuxtapuestos. Eventualmente, sin embargo, las voces que entonaron “De ore prudentis” se moverían a “procedit mel”, mientras al mismo tiempo el otro grupo por el contrario volvería al “De ore prudentis”, así perpetúan la yuxtaposición motivica y ocasionan un intercambio de material entre los dos grupos. En retrospectiva, podría haber sido este peculiar intercambio o cruce lo que hizo sugerir a Burmeister el término *metalepsis*, el cual los retóricos latinos han traducido como *transsumptio*.<sup>31</sup> Ambas palabras significan, literalmente “apoderarse de algo de otro lado”, y autores clásicos entendieron la designación como “sustitución de una palabra, con sus connotaciones aparte, por otra”.<sup>32</sup>

El maestro de gramática y retórica de Burmeister en Lüneburg, Lucas Lossius (1508-1582), definió la *metalepsis* en retórica como sigue:<sup>33</sup>

¿Qué es la *metalepsis*? Esta ocurre cuando una palabra es intercambiada, no por una similar, como en la *metáfora*, sino por una causa o efecto, como en

<sup>31</sup> En su definición de *metalepsis*, Burmeister usó el verbo *transsumere*.

<sup>32</sup> *Oxford Latin Dictionary*, ed. P. G. W. Glare (Oxford: Clarendon Press, 1985); cf. Quintiliano, *Instituto oratoria* 8.6.37-38.

<sup>33</sup> Lossius, *Erotemata dialecticae et rhetoricae Philippi Melancthonis et praeceptionum Erasmi Roterodami* (Frankfurt: Petrus Brub, 1552), pp. 179-80.

“muerte pálida”, pues la muerte hace palidecer los cuerpos, o en “vino caliente”, porque el vino hace calentar los cuerpos. (En latín es llamada *transsumptio*).

La versión final, en *Musica poetica*, trata la figura metalepsis concisamente. Dos ideas melódicas fugadas intercambiadas entre voces –era todo lo que necesitaba decirse–. Además del típico manejo de muchas de las figuras retórico-musicales en este tratado final, las ilustraciones musicales notadas están ausentes, quizá para mantener bajos los costos de impresión. El *De ore prudentis* de Lasso es mencionado simplemente como un ejemplo digno de estudio, lo cual implica que los estudiantes o sus profesores deben ser capaces de encontrar el lugar exacto [de la figura retórica<sup>a</sup>] por sí mismos. Pero es extraño que sólo una instancia de *metalepsis* es citada aquí, comparada con las cuatro que hay en *Musica autoschediastike*. Por otro lado, la lista de modelos para la siguiente figura, *hypallage*, ha sido aumentada de cinco en *Musica autoschediastike* a siete en *Musica poetica*. Pero antes de desenrollar este pequeño nudo, sería de ayuda examinar primero las definiciones de *hypallage*.

La definición de *hypallage* dada en *Hypomnematum musicae* podría desconcertar a cualquier lector que carezca de una formación en retórica clásica y sería ininteligible sin el acompañamiento de ejemplos musicales de Burmeister. Envuelto aquí se presenta un sujeto fugado *per arsin et thesin* –esto es, en su original y en su forma invertida–. Para entender la explicación críptica de Burmeister, ayudaría saber que Cicerón, en su *Orator*, citó una línea de Ennio “Pavor, África tembló con tumultos terribles”,<sup>34</sup> e identificado como una instancia de *hypallage* (literalmente, *sub* + *cambio*), “porque fueron palabras, son sustituidas [*summutantur*] por palabras”.<sup>35</sup> Es decir, la nación (África) se hace para estar en lugar del pueblo. Tomando esta tradición, Burmeister llamó la atención sobre la “substitución” [*submutatio*] de la forma invertida de un sujeto fugado por su original. Aparentemente la terminología tiene un atractivo especial para él porque de la connotación espacio-direccional del prefijo *hypo-* (*sub-*), una melodía originalmente ascendente se vuelve descendente y viceversa.

Aunque la primera definición de *hypallage* de Burmeister muestra una clara alusión a Cicerón, es aún muy opaca para ser entendida por el lector promedio. Por lo tanto, la explicación más explícita escrita en *Musica autoschediastike*, finalmente volvió a aparecer en *Musica poetica*. En lugar del nombre *submutatio*, el autor usó *conversio*, que los músicos podrían asociar con más facilidad con la inversión melódica. Parece que al reformular su definición, Burmeister recurrió de nuevo a su maestro de formación, Lucas Lossius, quien explicó la figura retórica de *hypallage* como sigue:<sup>36</sup>

¿Qué es *hypallage*? Ocurre cuando en una sentencia se invierte el orden de las cosas, como en Virgilio “dar los vientos a la flota”, lo que quiere decir “dar la flota a los vientos”; y en Cicerón “no hemos encontrado en la ciudad una espada vacía de envainadora”.

<sup>34</sup> “Horridam Africam terribili tremere tumultu”. Las palabras actuales de Ennio: “Africa terribili tremuit horrida terra tumultu”. *Remains of Old Latin*, ed. y trans. E. H. Warmington, vol. 1, Biblioteca Clásica Loeb (Cambridge: Harvard University Press, 1935), p. 114.

<sup>35</sup> “Quia quasi summutantur verba pro verbis”. Cicerón, *Orator* 27.93.

<sup>36</sup> Lossius, *Erotemata*, p. 118; los ejemplos provienen de Virgilio, *Eneida* 3.61, y Cicerón, *Pro Marcello* 17.

Burmeister sólo tuvo que alterar la frase de Lossius “ordine rerum inverso” a “converso intervallorum ordine”. No importó que Cicerón y Lossius tuvieran variantes cada uno respecto al otro en cuanto a su concepción de *hypallage*. Después de todo, la tradición retórica fue notoriamente inconsistente en la diseminación de sus términos técnicos. El teorista musical se contentó con tomar cualquier palabra o idea que pudiera ensanchar su propia enseñanza.

Para regresar a la discrepancia con respecto a la citación de ejemplos musicales por metalepsis e *hypallage*, la respuesta a este pequeño acertijo es simple y vendrá como anticlímax después del recorrido circundante a través de varias definiciones de las dos figuras musicales. Tres elementos listados bajo la categoría *metalepsis* en *Musica autoschediastike* fueron movidos al listado de *hypallage* en *Musica poetica* (ver tabla 1). una revisión de la música en cuestión revelará cuál versión es la correcta.<sup>37</sup>

**Tabla 1** Ejemplos de *Metalepsis* e *Hypallage* citados en *Musica autoschediastike* y *Musica poetica*.

<b>Musica Autoschediastike</b>	<b>Musica Poetica</b>																					
<b>Metalepsis</b>																						
1. Ejemplo notado: <i>De ore prudentis</i> , 1 <sup>era</sup> parte	Ejemplo citado: <i>De ore prudentis</i>																					
2. Ejemplos citados:																						
<table border="0"> <tr> <td style="font-size: 2em; vertical-align: middle;">{</td> <td style="padding: 0 10px;">a <i>Congratulamini</i>, 2<sup>a</sup> parte</td> <td style="font-size: 2em; vertical-align: middle;">}</td> </tr> <tr> <td></td> <td style="padding: 0 10px;">b <i>Maria Magdalena</i>, 1<sup>era</sup> parte</td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td style="padding: 0 10px;">c <i>Benedicam</i>, 2<sup>a</sup> parte</td> <td></td> </tr> </table>	{	a <i>Congratulamini</i> , 2 <sup>a</sup> parte	}		b <i>Maria Magdalena</i> , 1 <sup>era</sup> parte			c <i>Benedicam</i> , 2 <sup>a</sup> parte														
{	a <i>Congratulamini</i> , 2 <sup>a</sup> parte	}																				
	b <i>Maria Magdalena</i> , 1 <sup>era</sup> parte																					
	c <i>Benedicam</i> , 2 <sup>a</sup> parte																					
<b>Hypallage</b>																						
1. Ejemplo notado: <i>Benedicam</i> , 1 <sup>era</sup> parte	Ejemplos citados:																					
2. Ejemplos citados:	<table border="0"> <tr> <td style="font-size: 2em; vertical-align: middle;">{</td> <td style="padding: 0 10px;">a <i>Congratulamini</i>, 2<sup>a</sup> parte</td> <td style="font-size: 2em; vertical-align: middle;">}</td> </tr> <tr> <td></td> <td style="padding: 0 10px;">b <i>Maria Magdalena</i>, 1<sup>era</sup> parte</td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td style="padding: 0 10px;">c <i>Benedicam</i>, 2<sup>a</sup> parte</td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td style="padding: 0 10px;">d <i>Maria Magdalena</i>, 2<sup>a</sup> parte</td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td style="padding: 0 10px;">e <i>In me transierunt</i></td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td style="padding: 0 10px;">f <i>Legem pone</i>, 2<sup>a</sup> parte</td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td style="padding: 0 10px;">g <i>Oculi omnium</i>, 1<sup>era</sup> parte</td> <td></td> </tr> </table>	{	a <i>Congratulamini</i> , 2 <sup>a</sup> parte	}		b <i>Maria Magdalena</i> , 1 <sup>era</sup> parte			c <i>Benedicam</i> , 2 <sup>a</sup> parte			d <i>Maria Magdalena</i> , 2 <sup>a</sup> parte			e <i>In me transierunt</i>			f <i>Legem pone</i> , 2 <sup>a</sup> parte			g <i>Oculi omnium</i> , 1 <sup>era</sup> parte	
{	a <i>Congratulamini</i> , 2 <sup>a</sup> parte	}																				
	b <i>Maria Magdalena</i> , 1 <sup>era</sup> parte																					
	c <i>Benedicam</i> , 2 <sup>a</sup> parte																					
	d <i>Maria Magdalena</i> , 2 <sup>a</sup> parte																					
	e <i>In me transierunt</i>																					
	f <i>Legem pone</i> , 2 <sup>a</sup> parte																					
	g <i>Oculi omnium</i> , 1 <sup>era</sup> parte																					
a <i>Maria Magdalena</i> , 2 <sup>a</sup> parte																						
b <i>In me transierunt</i>																						
c <i>Legem pone</i> , 2 <sup>a</sup> parte																						
d <i>Oculi omnium</i> , 1 <sup>era</sup> parte																						

---

*Nota:* los elementos que fueron transferidos están agrupados por corchetes [llaves<sup>a</sup>].

La “segunda parte” del *Congratulamini* (ej. Intro.9) de Lasso y la “segunda parte” de su *Benedicam* (ej. Intro.10) claramente ejemplifican *metalepsis* más que *hypallage*. Por otra parte, la “primera parte” de la *Maria Magdalena* (ej. Intro.11) de Clemente (no el papa) presenta un simple sujeto fugado que es uniforme en todas las voces. Debió haber sido eliminado de ambos encabezados. En el análisis final, los errores de transcripción que se presentan aquí pueden surgir de ediciones defectuosas, cualquiera que haya trabajado en la revisión de algún texto, particularmente uno que implique secas enumeraciones de

---

<sup>37</sup> Hay suficientes pruebas para justificar el supuesto de que cuando Burmeister se refiere simplemente a la primera o segunda parte de un motete, quiere decir la frase inicial de la primera parte o la frase inicial de la segunda parte. Se hallarán unas pocas excepciones a esta norma, pero no en las composiciones que ahora están bajo consideración.

elementos, entenderá cuán fácilmente el ojo, la pluma, e incluso la mente puede extraviarse.<sup>38</sup>

Una visión amplia de la lista, en constante desarrollo, de figuras musicales de los tres tratados de Burmeister, acompañados con su lista de ejemplos, ocasionalmente cambiantes (tabla 2), brindará soporte a la imagen de un innovador que nunca detiene su (el resto del párrafo pertenece a la pág. xxxvi) rumiar. Eso debería prevenirnos de intentar precisarlo en un sistema estable y definitivo. Para asegurarse, probablemente él mismo luchó por un método que diera soluciones claras a muchos problemas musicales. Pero el arte de la composición musical era, como lo había señalado, muy variable y sujeto a factores no previstos. Además, la ruta pedagógica que eligió para sus lectores –una asociación sostenida con la disciplina de la retórica– era todavía un territorio nuevo.



**Ejemplo Intro.9** [Lasso, *Congratulamini*, pt. 2, comienzo. Lasso, *Sämtliche Werke*, 13:10.]



**Ejemplo Intro.9** *Continuación*



**Ejemplo Intro.10** [Lasso, *Benedicam Dominum*, pt. 2, comienzo.]



**Ejemplo Intro.10** *Continuación*



**Ejemplo Intro.10** [Clemente (no el papa), *Maria Magdalena*, exordio. Clemente (no el papa), *Opera Omnia*, 9:16. Las notas han sido restituidas a su valor original.]

Tabla 2 Lista de las figuras retórico-musicales y ejemplos en los tres tratados de Burmeister.

Nota: cuando sólo un compositor y un título son citados es porque Burmeister no proveyó mayor información.

Asterisco = ejemplo notado.

No hay asterisco indica que hay un ejemplo citado pero no notado.

Ejemplos sin identificar son presumiblemente de Burmeister.

---

<sup>38</sup> Obsérvese también en *Musica poetica* que el *Oculi omnium* a seis voces de Pevernage es identificado erróneamente como una composición a cinco voces.

\*1 = un ejemplo sin identificar, notado.

(sic) = error; comparar con otros tratados

V = voces

H. = Jacob Handl

Pr. = Christoph Praetorius

Pt = parte

K. = Knöfel

R. = Jacob Regnart

Disc. = discanto

L. = Orlando di Lasso

Ri. = Francesco de Rivulo

Comillas = ubicación

M. = Jacob Meiland

V. = Ivo de Vento

específica del texto

P. = André Pevernage

W. = Giaches de Wert

C. = Clemente (no el papa)

D. = Euricius Dedekind

***Hypomnematum  
poeticae***

***musicae Musica autoschediastike***

***Musica poetica***

1. Fuga realis *2	<i>Ornamentos de la armonía</i>	<i>Ornamentos de la armonía</i>
Fuga imaginaria *2	1. Fuga realis *L., <i>Hierusalem plantabis vineam</i> , 5v, “Hierusalem”	1. Fuga realis *1
2. Metalepsis *1	V., <i>Ite in orbem universum</i> , 5v.	L., <i>Legem pone mihi</i> , 5v
L., <i>De ore prudentis</i>	Ri., <i>Sic Deus dilexit mundum</i> , 6v	V., <i>Ite in orbem universum</i> , 5v
C., <i>Maria Magdalena</i>		Ri., <i>Sic Deus dilexit mundum</i> , 6v
3. Hypallage *1	2. Metalepsis *L., <i>De ore prudentis</i> , 5v, “de ore prudentis procedit mel”	P., <i>Cor mundum crea in me Deus</i> , 6v
L., <i>Benedicam Dominum</i> , pt1	L., <i>Congratulamini mihi omnes</i> , pt 2	2. Metalepsis L., <i>De ore prudentis</i> , 5v
L., <i>Legem pone mihi</i> , pt 2	C., <i>Maria Magdalena</i> , 5v, pt 1	3. Hypallage L., <i>Congratulamini mihi omnes</i> , pt 2
4. Apocope *1	L., <i>Benedicam</i> , pt 2	C., <i>Maria Magdalena</i> , 5v, pt 1
L., <i>Legem pone mihi Domine</i> , pt 1	3. Hypallage *L., <i>Benedicam Dominum</i> , “Benedicam Dominum in omni tempore”	L., <i>Benedicam</i> , pt 2
5. Palilogia *1	C., <i>Maria Magdalena</i> , pt 2	C., <i>Maria Magdalena</i> , pt 2
L., <i>Confitemini</i> , “et invocate”	L., <i>In me transierunt</i> , 5v	L., <i>In me transierunt</i> , 5v
L., <i>Omnia</i> , “in vero iudicio”		L., <i>Legem pone</i> , pt 2
6. Pembleole *1		P., <i>Oculi omnium</i> , 5v (sic), pt
7. Anaphora		

*1	L., <i>Legem pone</i> , pt 2	1
L., <i>Confitemini</i> , 5v	P., <i>Oculi omnium</i> , 6v, pt 1	4. Apocope L., <i>Legem pone mihi Domine</i> , 5v, exordio
L., <i>Omnia</i> , 5v	4. Apocope *L., <i>Legem pone mihi Domine</i> , 5v, “Legem pone mihi Domine”	5. Noëma L., <i>Exaudi Domine vocem meam</i> , 5v, pt 2
8. Noëma *1	L., <i>Confitemini Domino</i> , 5v	L., <i>In principio erat verbum</i> , “Omnia per ipsum facta sunt”
9. Analepsis  *1	L., <i>Illustra faciem</i> , 6v	L., <i>Nuptiae factae sunt in Cana</i> , 6v, “Et dixit ei Iesus”
L., <i>Domine Domunus noster</i> , final	5. Noëma *L., <i>Exaudi Domine vocem meam</i> , 5v, “Adiutor meus es tu”	6. Analepsis L., <i>Domine Dominus noster</i> , 6v, “in universa terra”
10. Mimesis *1	L., <i>In principio erat verbum</i> , “Omnia per ipsum facta sunt”	M., <i>O pulcherrima</i> , “spona mea”
L., P., M., passim		M., <i>Non auferetur sceptrum</i> , “de Iuda”
11. Anadiplosis *1	L., <i>Nuptiae factae sunt in Cana</i> , 6v, “Et dixit ei Iesus”	
L., <i>Omnia quae fecisti nobis Domine</i> , “misericordiam tuam”	6. Analepsis *”Tu solus Dominus”	
12. Symblema *2	L., <i>Domine Dominus noster</i> , 6v, “in universa terra”	7. Mimesis L., <i>Omnia quae fecisti nobis Domine</i> , 5v, “misericordiam tuam”
L., <i>Omnia quae fecisti nobis Domine</i> , 5v, “in vero iudicio”	M., <i>O pulcherrima</i> , “spona mea”	L., <i>Quam benignus</i> , 5v, pt 2, “spes eius in te Domino Deo ipsius”
13. Syncope *1	M., <i>Non auferetur sceptrum</i> , “de Iuda”	
14. Pleonasmus *4	7. Mimesis *L., <i>Omnia quae fecisti nobis Domine</i> , 6v ( <i>sic</i> ), “misericordiam tuam”	P., <i>Verbum caro factum est</i> , “et vidimus gloriam eius”
L., <i>Heu quantus dolor</i>	L., <i>Quam benignus</i> , 5v, “spes eius in te Domino Deo ipsius”	P., <i>Cor mundum</i> , 6v, “a facie tua”
K., <i>Laetifica nos Deus</i>		M., <i>Gaudete</i> , 6v, “amore languo”
15. Auxesis *”Deus me respice”	P., <i>Verbum caro factum est</i> , “et vidimus gloriam eius”	8. Anadiplosis L., <i>Omnia quae fecisti nobis Domine</i> , “misericordiam tuam”
Motetes usando la palabra “Alleluia”	P., <i>Cor mundum</i> , 6v, “a facie tua”	
16. Congeries ( <i>synathroismos</i> )	M., <i>Gaudete</i> , 6v, “amore	W., <i>Transeunte Domino</i> , 5v,

*1	languet	“miserere mei fili David”
L., <i>Tempus est</i> , “cum assumptus”	8. Anadiplosis L., <i>Omnia quae fecisti nobis Domine</i> , “misericordiam tuam”	H., <i>Benedictio et claritas</i> L., <i>Confratulamini</i> , 6v, “Surrexit sicut dixit”
R. (sic), <i>Vergangen ist mir</i> , “Verlassen dich”		
17. Fauxbourdon *1	W., <i>Transeunte Domino</i> , 5v, “miserere mei fili David” H., <i>Benedictio et claritas</i>	9. Symblema L., <i>Quam benignus es Domine</i> , 5v, pt 1, “salutare tuum”
L., <i>Omnia quae fecisti nobis</i>		
18. Parrhesia *1	L., <i>Confratulamini</i> , 6v, pt 2, “Surrexit sicut dixit”	*1 ejemplo de <u>minus symblema</u>
L., <i>In me transierunt</i>	9. Symblema *L., <i>Quam benignus es Domine</i> , 5v, pt 1, “salutare tuum”	10. Syncope o syneresis L., <i>Quam benignus</i> , pt 2, “cui tu protector es Domine”
K., <i>Converte nos Deus</i>	C., <i>Hierusalem</i> , 5v L., <i>Peccata mea Domina</i> , “poenitentiae” P., <i>Iam non estis hospites</i> , “super fundamentum”	11. Pleonasmus L., <i>Heu quantus dolor</i> , “restat amore dolor”, <u>a</u> 4 tactus K., <i>Laetifica nos Deus</i> , <u>a</u> 3 tactus
19. Hyperbole L., <i>Benedicam Dominum</i> , “in ore meo”	L., <i>Peccata mea Domina</i> , “poenitentiae” P., <i>Iam non estis hospites</i> , “super fundamentum”	12. Auxesis L., <i>Veni in hortum</i> , “aromatibus meis” L., <i>Veni in hortum</i> , “et bibite” L., <i>Hierusalem</i> , 5v, “plantabis vineam”
L., <i>Fremuit spiritus</i> , “clamabat”	10. Syncope o Syneresis *1 P., <i>Invocavit me</i> , pt 1, “et glorificabo eum”	13. Pathopoeia L., <i>Surrexit pastor bonus</i> , “mori dignatus est” L., <i>Quam benignus</i> , 5v, pt 1 y 2 L., <i>Heu quantus dolor</i> , 5v L., <i>Iesu nostra redemptio</i> , 5v, “crudelem mortem”
20. Pathopoeia L., <i>Surrexit pastor bonus</i> , “mori dignatus est”	11. Pleonasmus L., <i>Heu quantus dolor</i> , <u>a</u> 4 tactus K., <i>Laetifica nos Deus</i> , <u>a</u> 3 tactus	
L., <i>Exaudi Domine</i> , “miserere mei”	L., <i>Quam benignus</i> , pt 2, “cui tu protector es Domine”	
21. Hypotyposis L., <i>Deus qui sedes</i> , “laborem et dolorem”	12. Auxesis *L., <i>Veni in hortum</i> , 5v, “cum aromatibus meis” L., <i>Veni in hortum</i> , “et bibite” L., <i>Hierusalem</i> , 5v,	
L., <i>Benedicam</i> , “laetentur”		
L., <i>Confitemini</i> , “et laetetur cor”		
L., <i>Sicut mater</i> , “et gaudebit cor vestrum”		
22. Aposiopesis L., <i>Angelus ad pastores ait</i>		

- “Hierusalem”  
L., *Hierusalem*, “plantabis vineam”
13. Pathopoeia  
\*L., *Surrexit pastor bonus*, “mori dignatus est”  
L., *Quam benignus*, 5v, pt 1 y 2  
L., *Heu quantus dolor*, 5v  
L., *Iesu nostra redemptio*, 5v, “crudelem mortem”  
L., *Domine deduc me*, 6v, “dolose agebant”  
L., *Congratulamini*, 6v, pt 2, “Mulier, quid ploras?”  
L., *In convertendo*, 8v, pt 2, “et flebant”
14. Hypotyposis  
\*L., *Benedicam Dominum*, 5v, “audiant mansueti”  
L., de nuevo, *Benedicam Dominum*  
L., *Confitemini*, pt 2  
L., *Deus qui sedes*  
L., *Sicut mater*, 5v
15. Aposiopesis  
\*L., *Angelus ad pastores*, 5v, “pastores ait”  
L., *Surgens Iesus*, 5v  
L., *Christe patris verbum*, 5v  
L., *In principio erat verbum*, pt 3
- Ornamentos o figuras de melodía
1. Parembolē  
\*1
- “Mulier, quid ploras?”  
L., *In convertendo*, 8v, pt 2, “et flebant”
14. Hypotyposis  
L., *Benedicam Dominum*, pt 2, “et laetentur”  
L., *Confitemini*, pt 2, “et laetetur cor”  
L., *Deus qui sedes*, “laborem et dolorem”  
L., *Sicut mater*, 5v, “et gaudebit cor vestrum”
15. Aposiopesis  
L., *Angelus ad pastores*, 5v  
L., *Surgens Iesus*, 5v  
L., *Christe patris verbum*, 6v (sic)  
L., *In principio erat verbum*, pt 3
16. Anaploke
- Ornamentos o figuras de melodía
1. Parembolē  
L., *Surrexit pastor*, 2º disc.  
L., *Sicut mater*
2. Palillogia  
\*”Et sanctum nomen eius”  
\*L., *Mirabile mysterium*, 5v, “Deus homo factus est”
3. Climax  
\*1

- |   |  |
|---|--|
| L., <i>Surrexit pastor</i> , 2º disc.,<br>inicio  | C., <i>Maria Magdalena</i>   |
| L., <i>Sicut mater</i>  | L., <i>Angelus ad pastores</i> , 5v,<br>“Alleluia” en el disc. Y en<br>otras                 |
| 2. Palilogia<br>*1  | 4. Parrhesia<br>L., <i>In me transierunt</i>   |
| *L., <i>Mirabile mysterium</i> , 5v,<br>“Deus homo factus est”  | L., <i>Surrexit pastor bonus</i> , 5v  |
| L., <i>Surrexit pastor bonus</i> , 5v   | K., <i>Converte nos Deus</i>   |
| 3. Climax<br>*2   | 5. Hyperbole<br>L., <i>Benedicam Dominum</i> ,<br>“Semper laus eius”, en el bajo             |
| L., <i>Angelus ad pastores</i>  | 6. Hypobole<br>L., <i>In me transierunt</i> , disc.,<br>comienzo                             |
| L., <i>Ecce Maria</i> , 5v,<br>“Alleluia” en el bajo  | L., <i>In me transierunt</i> ,<br>“dereliquit me virtus mea”, en<br>el bajo                  |
| C., <i>Maria Magdalena</i> ,<br>“Alleluia” en el disc. Y en el<br>bajo                                |  |
| 4. Parrhesia<br>*L., <i>In me transierunt</i> ,<br>comienzo   | <i>Ornamentos de armonía y melodía</i>   |
| *K., <i>Converte nos Deus</i> y<br><u>parodia de Misa</u> , 5v  | 1. Congeries o <i>Synathroismos</i><br>L., <i>Tempus est</i> , “cum<br>assumptus”            |
| 5. Hyperbole<br>*L., <i>Benedicam Dominum</i> ,<br>“Semper laus eius in ore<br>meo”, en el bajo       | V., <i>Vergangen ist mir glück<br/>und heil</i> , “verlassen dich<br>unschuldiglich”         |
| L., <i>Angelus ad pastores</i> ,<br>“gaudium magnum”  | 2. Fauxbourdon<br>L., <i>Omnia quae fecisti nobis</i> ,<br><i>Domine</i> , “peccavimus tibi” |
| L., <i>In me transierunt</i> , dos<br>veces   | L., <i>Quam magnificata sunt<br/>opera tua Domine</i> , 6v,<br>“docueris eum”                |
| L., <i>Fremuit spiritus</i> ,<br>especialmente en el bajo,<br>algunas veces también en<br>otras voces | 3. Anaphora<br>L., <i>Surrexit pastor bonus</i> ,<br>“qui animam suam”, bajo                 |
| 6. Hypobole<br>L., <i>In me transierunt</i> , disc.,  | L., <i>In me transierunt</i> ,   |

comienzo	“conturbaverunt me”
L., <i>In me transierunt</i> , “dereliquit me virtus mea”, en el bajo	4. Fuga imaginaria *2
	Pr., <i>musica practica</i> , libro
<i>Ornamentos de armonía y melodía</i>	D., pt 2 del <i>Periochae</i> <i>Dominicales</i>
1. Congeries o <i>Synathroismos</i> *1	
L., <i>Tempus est</i> , 6v, “cum assumptus”	
V., <i>Vergangen ist mir</i> , “verlassen dich”	
2. Fauxbourdon *L., <i>Omnia quae fecisti nobis</i> <i>Domine</i> , “peccavimus tibi”	
L., <i>Quam magnificata sunt</i> <i>opera tua Domine</i> , 6v, “docueris eum”	
3. Anaphora *L., <i>Veni in hortum</i> , 5v, “soror mea sponsa”	
L., <i>Surrexit pastor bonus</i> , “qui animam suam”, bajo	
L., <i>In me transierunt</i> , “conturbaverunt me”	
4. Fuga imaginaria *1	
	Pr., <i>musica practica</i> , libro
	D., pt 2 del <i>Periochae</i> <i>Dominicales</i>

En la dedicatoria del prefacio de *Hypomnematum musicae*, Burmeister sugirió sutilmente su nuevo método: “También he hecho posible que aquellos elementos que son especiales y notables en este arte, hasta ahora en necesidad de nombres propios, por así decirlo, les sean dados sus nombres propios, para que nuestro discurso, destinado a iluminar el asunto a través de la comparación, no pueda quedar sin efecto debido a la falta de terminología”.<sup>39</sup> Al prefacio le siguen dos cartas de aprobación de dos académicos de

---

<sup>39</sup> Ver apénd. A1.

Rostock, quienes detallan más explícitamente el logro único de Burmeister. Johannes Simonius, profesor de oratoria en la universidad, elogia la “erudición e ingenio” de Burmeister al dilucidar un amplio rango de materias musicales con la ayuda de “lo que conocemos como etiquetas y términos gramáticos y retóricos”. Statius Olthoff, vicerrector de la escuela del pueblo, apunta las ventajas del nuevo método: “también presentas todos los elementos a través de etiquetas apropiadas y convenientes tomadas de la disciplina de la retórica y de otras artes, de modo que menos errores y dudas surgirán por la ambigüedad de las palabras”. Le insta a Burmeister ignorar a aquellos que pudieran resistirse a la “nueva terminología”, porque habrán muchos más que le estarán agradecidos por su trabajo. Otros testimonios que otorgan reconocimiento al logro sin precedentes de Burmeister de aliar sistemáticamente música con retórica se encuentran en los apéndices A1 y A2 de este libro [dichos apéndices no fueron incluidos en la presente traducción<sup>a</sup>].

En los tres tratados discutidos anteriormente, los siguientes autores son mencionados o citados: Homero, Phocylides, Aristóximo, Platón, Aristóteles, Euclides, Plutarco, Horacio, Cicerón, Quintiliano, Vitrubio, Luciano, Marciano Capella, Macrobio, Boecio, Guido d’Arezzo, Jacques Lefèvre d’Etaples, Franchino Gaffurio, Erasmo, Andreas Ornithoparchus, Heinrich Glarean, Heinrich Faber, Sebald Heyden, Johann Zanger, Christoph Praetorius, Eucharius Hoffmann, Basilius Faber, Johannes Scapula y Nicodemus Frischlin. Esta es apenas una exhaustiva lista de fuentes para las enseñanzas de Burmeister. De hecho, probablemente los más importantes están ausentes. Aún si nuestra evidencia es sólo por asociación, podemos tener certeza de que Burmeister dibujó mucho de su material de retórica del *Erotemata Dialecticae et Rhetoricae Philippi Melancthonis*, de Lucas Lossius, publicado al menos cuatro veces entre 1552 y 1558.<sup>40</sup> Lossius, el autor de muchos tratados pedagógicos en varias disciplinas, incluyendo uno sobre *musica practica*, fue uno de los maestros de Burmeister durante sus años de juventud en Lüneburg. Asimismo, a Burmeister seguramente le eran familiares (y hasta estuvo fuertemente influenciado por ellos) los escritos de Melancthon, conocido como el “maestro de Alemania”. Por regla general, por lo tanto, cada préstamo que toma Burmeister de la gramática o la retórica plausiblemente documentado con citas de Lossius o Melancthon, nosotros optamos, en las notas al pie, por identificarlos como fuentes probables. Pero uno debe tener en cuenta que el número de autores clásicos y renacentistas en gramática y retórica era una legión, y el humanista típico tenía acceso a muchas de esas fuentes. Por lo tanto, nos sentimos libres de recurrir a otros autores cuando nuestras primeras elecciones nos fallaban. La meta es reconocer las probables alusiones literarias en las enseñanzas de Burmeister, no identificar los libros precisos que usó.

Adquirir el dominio en un arte mediante el análisis e imitación de trabajos de maestros es un método que ha sido enseñado y practicado por centurias.<sup>41</sup> Aunque los teóricos musicales anteriores a la época de Burmeister raramente hicieron referencia explícita a esta importante estrategia, debieron haber asumido el análisis y la imitación cuando ilustraban ciertos puntos de su enseñanza al citar trabajos de compositores

---

<sup>40</sup> Frankfurt, 1552; Leipzig, 1562; Leipzig, 1578; n.p., 1588.

<sup>41</sup> Para una cuenta reciente de la práctica de la imitación en los compositores del siglo XVI, con valiosas referencias a tempranos tratados que discuten la imitación en varias disciplinas, ver Howard M. Brown, “Emulación, competición y homenaje: imitación y teorías de la imitación en el Renacimiento”, en *Journal of the American Musicological Society* 30 (1982): 1-48.

conocidos. Sólo podemos conjeturar si la mayoría de los compositores siguieron un procedimiento de análisis establecido. Quizá el conjunto de instrucciones de Gioseffo Zarlino sobre cómo componer un motete, madrigal o cualquier otro tipo de música vocal pueda ser interpretado como un procedimiento implícito para el análisis: “él debería considerar primero el tema del asunto, o sea, las palabras dadas, y entonces escoger el modo adecuado a la naturaleza de esas palabras. Habiendo hecho esto, debería tener cuidado en que el tenor proceda regularmente a través de las notas del modo y haga cláusulas donde la completación del sentido y el fin de las oraciones del texto lo demanden”.<sup>42</sup> Para ponerlo de otra manera, en el contexto del análisis, el estudiante deberá examinar el texto subyacente para comprender las diversas afecciones transmitidas, identificar el modo de composición musical, y entonces, después de encontrar las cláusulas que marcan el inicio y el fin de cada sección, proceder con los detalles.

Gallus Dressler posteriormente preparó el camino para un desarrollo más consciente del enfoque humanístico del análisis cuando dividió la composición musical en *exordium*, *medium* y *finis*, recordando así el esquema que Aristóteles había establecido en su *Poética*.<sup>43</sup> Además, Dressler distinguió cuatro géneros de polifonía, en aparente analogía a los tres géneros clásicos de oraciones, y citó representativos compositores por cada grupo. Sin dar clasificaciones técnicas, distinguió los cuatro géneros de acuerdo a si un compositor usaba un tipo de escritura fugada transparente (nuda), contrapunto fracturado, polifonía imitativa totalmente sonora (plena) o un estilo más versátil que se ajustase a los requerimientos cambiantes del texto subyacente. Joosquin Desprez, Heinrich Isaac, Ludwig Senfl, Nicolas Gombert, Thomas Crecquillon y especialmente Clemente (no el papa [por Clemens non papa<sup>a</sup>]) y Lasso fueron nombrados maestros dignos de estudio e imitación.

Para Burmeister, la teoría retórica le dio señas para ser explotada con miras a la formulación de un método para estudiar obras musicales. En un capítulo devoto al análisis, él proporcionó una lista de chequeo para uso de estudiantes el momento de analizar una pieza: modo, género de tono, tipo de contrapunto, sistema de accidentales y finalmente la disposición de varios segmentos de la pieza. En consecuencia, él analizó el motete a cinco voces *In me transierunt*, de Lasso. En términos de su disposición, explicó, el trabajo consiste de nueve segmentos llamados afecciones o períodos. No identificó ninguno de esos nueve segmentos, pero en la base de los tipos de figuras retórico-musicales que él atribuyó a cada segmento, podemos inferir la división siguiente:<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> Zarlino, *On the Modes*, trans. Vered Cohen (New Haven: Yale University Press, 1983), cap. 31.

<sup>43</sup> Dressler, *Praecepta musicae poeticae* (MS, Magdeburg, 1563), ed. Bernhard Engelke, en *Mitteilungen des Vereins für Geschichte und Altertumskunde des Herzogtums und Erzstifts Magdeburg*, 49 (1914), caps. 12, 13 y 14. De acuerdo a Aristóteles, un drama trágico o un poema épico, para tener unidad, debe tener un inicio (*arche*), medio (*meson*) y fin (*teleute*). *Poética* 7.3 y 23.1.

<sup>44</sup> La lista sigue al análisis dado en Claudio V. Palisca, “*Ut oratoria musica*: La base retórica del manierismo musical”, en *The Meaning of Mannerism*, ed. Franklin W. Robinson y Stephen G. Nichols, Jr. (Hanover, N.H., 1972), pp. 41ff. Martin Ruhnke ofrece un análisis ligeramente diferente. Él combina “ne derelinquas me” con “Domine Deus meus”, contándolos como un período. Entonces designa “ne discesseris a me” como el octavo período y reconoce los finales ocho tactus (cuatro compases) como una extensión puramente cadencial, la cual continúa en la entonación de las palabras “ne discesseris a me”, como el epílogo o noveno período. Ruhnke, *Joachim Burmeister* (Kassel, 1955), p. 164.

## Afección o período Texto

- 1 In me transierunt irae tuae,
- 2 et terrores tui
- 3 conturbaverunt me:
- 4 cor meum conturbatum est
- 5 Dereliquit me virtus mea
- 6 Dolor meus in conspectu meo Semper.
- 7 Ne derelinquas me
- 8 Domine Deus meus;
- 9 ne discesseris a me.

Cicerón definió affectio como “un cambio temporal en la mente o el cuerpo debido a alguna causa, por ejemplo: alegría, deseo, miedo, vejación, enfermedad, debilidad y otras cosas que pueden hallarse en la misma categoría”.<sup>45</sup> En la “Segunda adición” perteneciente a *Musica autoschediastike*, Burmeister describió una afección musical como sigue:<sup>46</sup>

Una afección musical es un período en una melodía o en una pieza armónica terminado en una cláusula, la cual mueve y revuelve el corazón de los hombres. Es un movimiento o algo que brinda alegría o tristeza al *Viejo Adán*<sup>a</sup> (como Basilius Faber lo dice<sup>3</sup>) siendo, o bien agradable, placentero y bienvenido, o doloroso y mal recibido a los oídos y el corazón.

Así cada segmento separado (período) en una composición tiene un contenido expresivo distinto que lo identifica como unidad. Dentro de este contexto, un período no tiene que implicar una oración completa o aún una cláusula dependiente, como se evidencia en los períodos dos, tres y ocho del ejemplo. Basta que cada unidad esté articulada por alguna especie de *gesto*<sup>a</sup> cláusulal. De acuerdo a Burmeister, el primer período en el motete de Lasso funciona como un exordio, mientras que los siguientes siete parecen la confirmación de un discurso retórico, que conducen al epílogo. Cada segmento

---

<sup>45</sup> “Affectio est animi aut corporis ex tempore aliqua de causa commutatio, ut laetitia, cupiditas, metus, molestia, morbus, debilitas et alia quae in eodem genere reperiuntur”. *De inventione* 1.25.36.

<sup>46</sup> *Musica autoschediastike*, fol. O2v. la cita de Basilius Faber se encuentra en su *Thesaurus eruditionis scholasticae* (Leipzig: G. Voegelin, 1587), p. 214. La definición de Faber termina con las palabras “wehe thut”. La fuente del resto de la cita en alemán de Burmeister continúa siendo desconocida.

era generado con la ayuda de figuras musicales específicas, las cuales él identificó cuidadosamente.<sup>47</sup>

Musica poetica concluye con un capítulo que exalta la importancia de aprender a través de la imitación. El autor ya ha demostrado el modo a través de su infatigable citación de ejemplos que refuerzan su pensamiento. Ahora destaca doce compositores como dignos de emulación, e, invocando la analogía retórica hasta el final, clasifica sus estilos individuales como sigue:<sup>48</sup>

Estilo bajo (*Genus humile*)

Jacob Meiland

Johann Dressler

Antonio Scandello

Estilo medio (*Genus mediocre*)

Clemente (no el papa)

Ivo de Vento

Jacobus Regnart

André Pevernage

Luca Marenzio

Estilo grande (*Genus grande o sublime*)

Alexander Utendal

Johannes Knöfel

Leonhardt Lechner

Mezcla de estilo medio y grande

Orlando di Lasso

La alusión a las categorías (o géneros) clásicas, bajo, medio y alto, del estilo literario, son obvias. Es interesante que Lossius ha citado a ciertos escritores como modelos de cada encabezado: Terencio para el bajo, Ovidio y Cicerón para el medio y Tito

---

<sup>47</sup> Para una discusión a fondo del análisis de Burmeister del *In me transierunt*, y una consideración de autoridad de sus antecedentes humanistas, ver Palisca, “*Ut oratoria musica*”.

<sup>48</sup> La mayoría de estos compositores espera aún ser estudiado. Como Ruhnke señaló, cada maestro usualmente escribió en más de un estilo. *Joachim Burmeister*, p. 169. Probablemente Burmeister tenía en mente sólo algunos trabajos específicos por cada uno.

Livio para el grande. Además, Lossius remarcó que “esos tres géneros se mezclan entre sí así como los músicos mezclan los modos”<sup>49</sup>

Las ligazones de la música con la retórica –y para el caso, con la gramática, la lógica y las poéticas, con todas estas disciplinas que eran familiares entre sí y que intercambiaban material entre sí– han sido conocidas por existir desde los más tempranos días de teorización.<sup>50</sup> El logro de Burmeister fue encontrar nuevos y perdurables modos de aprovechar esos vastos recursos comunes para comprender una obra de arte musical. Esta introducción y las notas al pie que acompañan la traducción de *Musica poetica* no pueden dar cuenta de una manera más cercana a la comprensión la notable transformación de Burmeister del lenguaje de la teoría musical, el cual es resultado de esa concisa simbiosis. Parafraseando la exhortación de Burmeister, se espera que los futuros lectores continúen lo que aquí acaba de comenzar.

En cuanto al aspecto puramente musical de su trabajo, Burmeister no tenía pretensiones de abrir nuevos caminos. Su primer objetivo fue transmitir la doctrina, generalmente aceptada, a aspirantes directores corales y compositores. Desde su punto de vista, la novedad de su enseñanza estaba en su sostenida orientación interdisciplinaria, no en la práctica musical que presenta. Si algunas de sus observaciones nos sorprenden por ser visionarias y modernas, debemos reconocer que él vivió en un tiempo en el que la *seconda practica* incrementaba incesantemente su influencia sobre Europa. El bajo profundo se había vuelto parte de la convención establecida. Su designación de la parte del bajo como el principio gobernante de la armonía y su técnica de construcción triádica desde el bajo hacia arriba tiene un precedente en el tratado de Johannes Avianius, publicado en Erfurt en 1581, el cual lleva un título que parece prefigurar los libros antes mencionados: *Isagoge in libros musicae poeticae... propediem edendos* (Introducción a libros de poética musical... publicados próximamente). Al comienzo de su tratado, Avianius declara una importante premisa para su método de construcción de armonías: “llamamos ‘base armónica’ a la voz que, en cualquier momento dado, tenga la nota más baja... la base domina la armonía entera y no son conducidas por ninguna otra [voz<sup>a</sup>]”.<sup>51</sup> Ese principio encuentra un eco suficientemente reconocible en la versión humanísticamente redactada de Burmeister: “La letra de la nota más baja será llamada la base conjugada. Sirve de guía para juzgar cuáles tonos pueden conjugarse mejor y cuáles no”.<sup>52</sup> Además, el modo que ambos autores escogieron para ilustrar el patrón de construcción de tríadas sobre cada grado de la escala (ver ej. Intro12 y 13) sugiere fuertemente que si Burmeister no conocía de hecho de las enseñanzas de Avianius, debe

---

<sup>49</sup> Lossius, *Erotemata*, p. 205.

<sup>50</sup> Pseudo-Longino ha notado cómo una composición poética (*synthesis*), “la cual es una suerte de melodía (*harmonia*) en palabras... resultando que nuestros pensamientos acerca de lo que es majestuoso, digno y sublime y todo lo que tiene que ver con esto terminan ejerciendo un total dominio sobre nuestras mentes” (*On the Sublime*) 39.3). De acuerdo a Quintiliano, el conocimiento de la música era indispensable al poeta, al orador y al gramático (*Institutio oratoria* 1.10.9-18).

<sup>51</sup> Avianius, *Isagoge*, fol. A6v.

<sup>52</sup> *Musica poetica*, p. [22]. Esta es una revisión atrevida del axioma medieval y renacentista que dice que el *tenor* “es la parte que gobierna y regula la composición y mantiene el modo sobre el que se basa”. Ver Gioseffo Zarlino, *El arte del contrapunto*, trad. Guy A. Marco y Claude V. Palisca (New Haven: Yale University Press, 1968), cap. 58. el concepto de conjugación tonal es explicado en el cap. 4, n. 10, de este vol.

haber sido extensamente diseminada su práctica pedagógica para que tal coincidencia fuera posible.



**Ejemplo Intro.12** [Avianius, *Isagoge*, fols. B1r y B3r.]



**Ejemplo Intro.13** [Burmeister, *Hypomnematum musicae*, fol. C3r.]

En *Musica poetica* Burmeister va a diferenciar sonoridades de tres notas de acuerdo a las cualidades de su composición de intervalos. En vez de usar los términos *mayor* y *menor* para medir intervalos imperfectos, toma de la retórica la palabra *plenus* (completo) y su opuesto, *non plenus*. Así, la tercera mayor y la sexta mayor son *tertia plena* y *sexta plena*, y las correspondientes menores *tertia non plena* y *sexta non plena*. De acuerdo a Cicerón, un orador que domina un amplio rango de estilos y temas merece ser llamado completo y perfecto:<sup>53</sup>

Diré que el completo y perfecto orador es aquél que puede hablar sobre todas las materias con plenitud y variedad.

La clasificación resultante de acordes de tres notas en *Musica poetica* es como sigue:

“Perfecto combinado con completo-imperfecto” = acorde cinco-tres (quinta perfecta, tercera mayor)

“Perfecto combinado con incompleto-imperfecto”<sup>54</sup> = acorde cinco-tres (quinta perfecta, tercera menor)

“Puramente incompleto-imperfecto”<sup>55</sup> = acorde seis-tres (sexta menor, tercera menor)

“Puramente completo-imperfecto” = acorde seis-tres (sexta mayor, tercera mayor)

En un poema en verso que introduce *hypomnematum musicae*, Burmeister ha usado la palabra *tríada* para ensalzar ciertas nociones musicales sobre la Divina Trinidad.<sup>56</sup> Señala que hay tres tipos de llaves (C, G, F), tres tonos en un acorde, tres notas funcionales en cada modo (final, quinta y tercera) y tres tonos principales para cláusulas (modal final, quinta y tercera). Pero luego nunca vuelve a emplear la palabra *tríada* de

<sup>53</sup> Cicerón, *De oratore* 1.13.59.

<sup>54</sup> Otra palabra que usa Burmeister para *incompleto-imperfecto* es *semi-imperfectus*.

<sup>55</sup> En la edición original erróneamente se lee *pleni imperfecti cum semi-imperfectis* (*completo-imperfecto combinado con incompleto-imperfecto*). Pero los ejemplos claramente muestran que ambas terceras y sextas son menores.

<sup>56</sup> Ver apénd. A1.

nuevo. Prefiere el término gramatical *conjugation*, lo que es decir, combinación de notas e intervalos. Los nombres que ha dado a varios tipos de acordes (ver arriba) refieren a la composición de intervalos sin atender la sonoridad más que a la sonoridad misma que unifica entidades.<sup>57</sup> También debería notarse que si Burmeister usó la terminología triádica, probablemente habría etiquetado como una tríada mayor lo que hoy conocemos como una tríada menor en primera inversión, debido a que se compone de una sexta mayor y una tercera mayor. A la inversa, denominaría menor lo que nosotros conocemos como tríada mayor en primera inversión. Esto nos hace pensar en la observación de Zarlino según la cual un acorde constituido por una sexta mayor y una tercera mayor connota alegría, mientras que uno constituido por una sexta menor y una tercera menor evocan tristeza.<sup>58</sup>

Las enseñanzas de Burmeister se remontan desde Zarlino hasta Seth Calvisius.<sup>59</sup> Uno de los rasgos distintivos de este sistema es la prioridad funcional que asigna a los grupos de cuasi-tríadas en cada uno de los doce modos: (1) el modal final, (2) la quinta sobre la final, (3) la tercera sobre la final (en modos auténticos) o la octava por debajo de la quinta (en plagal). Estos cuatro tonos triádicos sirven como vigas que soportan la extensión de la línea melódica y la ayudan a mantenerse dentro de la estrechez del modo. Consecuentemente, deberían tener un énfasis pivotal en una composición. Y aún más, de acuerdo a Zarlino, ellos funcionan como la locación “natural” y regular para posicionar cláusulas. Una cláusula en cualquier otro tono, que sea admisible, se consideraría irregular. Zarlino probablemente también insinuó un rango entre los tonos regulares cláusulales, de acuerdo a la prioridad modal. Ya había establecido antes que entre más cerca estuviese una armonía a la proporción de igualdad, más alto sería el rango en orden de perfección. Esa jerarquía puede ser traducida, en consecuencia, en términos modales:

1 final = 1:1

2 octava sobre final = 2:1

3 quinta sobre final = 3:2; por inferencia, la octava por debajo de la quinta ocupa el mismo rango

4 tercera sobre final = 5:4 o 6:5

Cuando Seth Calvisius publicó su *Melopoia* en 1592 como una simplificación de las enseñanzas de Zarlino, esbozó la siguiente jerarquía de cláusulas:<sup>60</sup>

---

<sup>57</sup> Unas palabras de precaución. Aquí sólo analizamos la terminología de Burmeister. el hecho de que su terminología se enfoque en los intervalos más que en las “tríadas” no debe ser tomado como prueba de que él y sus contemporáneos eran *necesariamente* incapaces de comprender los sonidos de tres notas como entidades unificadas. Por momentos, nosotros aún usaremos la terminología del bajo figurado como *cinco-tres* y *seis-tres*, no obstante, pensamos claramente en tales acordes en tanto simples unidades.

<sup>58</sup> Zarlino, *El arte del contrapunto*, cap. 10.

<sup>59</sup> Para una exposición detallada de la teoría modal de Zarlino, ver la introducción por Claude V. Palisca en Gioseffo Zarlino, *Sobre los modos*, trad. Vered Cohen.

<sup>60</sup> Respecto a las modificaciones de este esquema en el posterior tratado de Calvisius, ver Benito V. Rivera, *Teoría musical alemana en el temprano siglo diecisiete: los tratados de Johannes Lippius* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1980), pp. 208-10.

1 *propria* o *primaria* = en el modal final, representando un período

2 *secundaria* = en la quinta sobre la final, representando dos puntos o una interrogación

3 *tertia* = en la tercera sobre la final, representando una coma

4 *peregrina* = en cualquier otro tono, su equivalente en la puntuación no está especificado

Calvisius no hizo mención específica de cláusulas en la octava sobre la final o por debajo de la quinta.

Burmeister tomó las cuatro notas pivotaes del modo, establecidas por Zarlino, y les dio los siguientes nombres (de sonoridad clásica):

1 *principium* = nota más baja de la octava modal

2 *sonus emmesepistrophus* (nota semi-pivotal) = quinta sobre el *principium* en modos auténticos; cuarta sobre el *principium* en modos plagales

3 *emmeles* = tercera sobre el *principium* en modos auténticos; tercera sobre el *sonus emmesepistrophus* en plagal<sup>61</sup>

4 dupla del *principium* = octava sobre el *principium*

El uso de Burmeister del término *principium* es engañoso, puesto que parece connotar prioridad de rango, cuando de hecho no representa el *final* en modos plagales. Su clasificación de tonos cláusulales, similarmente problemática, viene en dos versiones:

*Musica autoschediastike* (fol. 03v)

1 *finis principalis* = en la nota más baja de la octava modal

2 *finis minus principalis* = en la nota media (cuarta o quinta) de la octava modal

3 *finis affinalis* o *peregrinus* = en la tercera que divide a la quinta

*Musica poetica* (p. 52)

1 *finis principalis* = en el *principium*

2 *finis minus principalis* = en el *sonus emmesepistrophus*

3 *finis affinalis* = en el *emmeles*

4 *finis peregrinus* = en cualquier otro tono

---

<sup>61</sup> El adjetivo *emmeles* significa, literalmente, “melodioso”. En la teoría griega, cualquier intervalo, además de la cuarta o la quinta, que se adecúe al canto melódico era denominado *emmeles*. Ver Boecio, *De institutione musica*, ed. Gottfried Friedlein (Leipzig: Teubner, 1867), 5.10-11. Algunos teóricos renacentistas tomaron la palabra para designar todas las consonancias imperfectas, es decir, las terceras y sextas, mayores y menores. Ver Nicolaus Burtius, *Musices opusculum* (Bologna, 1487; ed. facs., Bologna, 1969), fol. 35v.

Al parecer, Burmeister estaba al tanto del potencial problema de su terminología, a saber, cuando era aplicada a los modos plagales. Se dio cuenta de que algunos podrían objetar el llamar a una cláusula “menos principal”, cuando de hecho ocurre en el modal *final*.<sup>62</sup> No obstante, se aferró a su esquema, mientras que al mismo tiempo reconoce, en dos observaciones subsecuentes, que hay una diferencia crucial entre los modos auténticos y los plagales.<sup>63</sup> Uno se pregunta si Burmeister, dada una nueva oportunidad, habría revisado su lista una vez más.

Dada la primacía estructural del modal final y de la quinta y la tercera sobre el final, encontramos cierta elegancia en el método de Burmeister de evaluar los afectos de varios modos. El factor determinante es la ubicación de los semitonos en relación a las tres primeras notas. Cuando el tono *emmeles* se aleja un semitono de su vecino más bajo, el modo (dórico o hipodórico) sugiere seriedad y asuntos de peso. Cuando el tono *emmeles* se aleja un semitono de su vecino superior, como en el caso del mixolidio y el hipomixolidio, la música es feliz y edificante. Los semitonos inmediatamente inferiores al final y la quinta en los modos lidio o hipolidio producen expresiones de tragedia y turbulencia. El opuesto, con semitonos inmediatamente superiores al final y la quinta, evocan en los modos frigio o hipofrigio lamentación y dolor. Cuando la ubicación de los dos semitonos exhibe un balance de patrones en conflicto, como cuando uno es *inferior* al final (por lo tanto, se asemeja al lidio o hipolidio) mientras el otro es *superior* al *emmeles* (por lo tanto, se asemeja al mixolidio o hipomixolidio), el modo (jónico o hipojónico) está igualmente balanceado entre afectos moderados<sup>a</sup> (presumiblemente entre alegría y turbulencia). Exceptuando el desconcertante hecho de que Burmeister olvidó explicar el modo eólico e hipoeólico,<sup>64</sup> este esquema logra una integración teórica notable de los afectos modales, en la cual los semitonos tanto como la estructura de notas de las tríadas reciben igual atención. Esta teoría también parece estar a favor de agrupar los modos en términos de mayor versus menor o *duro*<sup>a</sup> versus *suave*<sup>a</sup>, mientras que al mismo tiempo reconoce importantes matices que diferencian miembros de cada grupo modal de otro.

Aunque hay una edición facsimilar de *Musica poetica* disponible a muchos académicos,<sup>65</sup> una edición moderna que incluye correcciones y enmiendas es, no obstante, deseable. La impresión original, con sus pequeños caracteres, formato abigarrado y defectos de impresión, es difícil para los ojos y fácil de ser malinterpretado. A veces sólo se repite, el estudio cuidadoso revelará errores cruciales que no aparecen en la errata del libro. Se espera que la presente edición aumente la utilidad del facsímil. De todas formas, la conveniencia de poder consultar el texto en Latín en las páginas pareadas es razón suficiente para reimprimir el trabajo. Correcciones editoriales que versan sobre alteración

---

<sup>62</sup> Es de interés que los términos *clausula principalis*, *minus principalis* y *peregrina* fueron usados por Gallus Dressler en el noveno capítulo de su tratado manuscrito aún sin publicar *Praecepta musicae poëticae*, datado en 1563. Pero su lista de tonos cadenciales para cada uno de los ocho –no doce– modos está claramente relacionada al patrón establecido por Zarlino, y su uso de los tres términos no es excéntrico, como lo es el de Burmeister. En la versión de Dressler, cada modo tiene más de una *clausula principalis*, es decir, ocurren en las notas más importantes del modo, incluyendo el modal final y la nota recitante.

<sup>63</sup> Ver las primeras dos *hypomnemata* en *Musica poetica*, p. [52].

<sup>64</sup> Presumiblemente los modos eólico e hipoeólico representarían afectos “moderados” (entre la seriedad del dórico-hipodórico y el dolor del frigio-hipofrigio) debido al balance de la ubicación en conflicto de los semitonos (*por debajo* del *emmeles* y *por encima* de la quinta)

<sup>65</sup> Joachim Burmeister, *Musica poetica* (Rostock, 1606); ed. facs., ed. Martin Ruhnke (Kassel: Bärenreiter)

de sintaxis gramática, o aún sobre material substancial, son indicadas en notas al pie. Cambios en la escritura o la puntuación, sin embargo, son realizados sin comentario alguno. Por momentos, “j” (como en *ejus*) y “c” (como en *spacium*) han sido cambiadas rutinariamente por “i” y “t”, respectivamente. Las enmiendas prescritas en la errata al final de la edición original son incorporadas en la edición moderna sin comentarios.



**Ejemplo Intro.14** [Burmeister, *Musica poetica*, p. [14].]

La peculiar notación en letras que aparece en muchas páginas de los tres tratados de Burmeister merecen una mención. El ejemplo intro.14 es un pasaje polifónico para cuatro voces, escrito en el equivalente a dos sistemas de partitura musical (la línea bajo la cuarta fila horizontal de letras separa al primer sistema del segundo). Exactamente la misma música, escrita en notación pentagramada, aparece en el ejemplo intro.15. En un primer vistazo, lectores contemporáneos podrán encontrar el primer espécimen engorroso, acostumbrados como están a su propio sistema. ¿Cuál puede ser el propósito de apiñar una serie de letras de este modo? Burmeister recomienda este formato por su disposición más compacta (*compendiosior*).<sup>66</sup> Aunque pudo tener en mente el uso económico del espacio, es más probable que valorase este método debido a que permitía mostrar el progreso simultáneo de las partes vocales. En otras palabras, eran las partituras de un pobre hombre, usadas para facilitar la composición y el análisis de la polifonía.



**Ejemplo Intro.15** [Burmeister, *Musica poetica*, p. [13].]

El ejemplo intro. 16 muestra los distintos caracteres que cubren el rango entero de tonos en la notación en letras.



**Ejemplo Intro.16** [Burmeister, *Musica poetica*, p. [4].]

Los tonos más bajos, representados por las letras góticas en mayúsculas, son c2-g2 en nuestro sistema moderno. Las itálicas mayúsculas y minúsculas corresponden a2-g3 y a3-g4, respectivamente; la gótica en minúsculas, a4-g5; y el tono más alto, un alfa griega, a5. Los caracteres originales se conservan en la presente edición latina, pero en la traducción fueron sustituidos por los siguientes para una más fácil lectura: CC-GG para las góticas mayúsculas, A-G para la itálica mayúscula, a-g para la itálica minúscula, aa-gg para la gótica minúscula y aaa para el alfa. En *Hypomnematum musicae* y *Musica autoschediastike*, Burmeister había usado *x* en lugar de la itálica *c*. Es desafortunado que lo haya discontinuado en *Musica poetica*, porque fue un modo efectivo de evitar la confusión con la gótica *c*.

La tarea de traducir el trabajo de Burmeister al inglés necesitó ciertas difíciles decisiones adecuadas a la idiosincrasia del tratado. El objetivo final era, desde luego, transmitir con la mayor precisión posible las ideas expresadas originalmente en el texto.

---

<sup>66</sup> *Musica poetica*, p. [2].

Tal objetivo fue el absoluto punto de referencia, otorgándole un norte a cada etapa de la traducción. Algo que fue de particular interés, además de un reto, fue el peculiar estilo del latín de Burmeister. A veces engañosamente simple, a veces completamente laberíntico, constantemente obligaba a considerar distintas alternativas –es decir, si usar traducción literal o libre en diversas formas–. Hubo casos en los que un enfoque literal bastó para transmitir las ideas de Burmeister con precisión y claridad, además de *fidelidad*<sup>a</sup> idiomática. Pero otras instancias no fueron tan simples. Ciertos patrones de orden de palabras y superposición de frases no pudieron ser duplicadas en Inglés<sup>a</sup>. Más importante aún, Burmeister parecía tener la intención de ganarse la aprobación<sup>a</sup> de sus lectores académicos a través del trabajo duro. Ocasionalmente expresaba las ideas más simples del modo más rebuscado y complejo posible. Habría sido pura vanidad tratar de conservar tales enrevesamientos en la traducción.

Los siguientes dos extractos de *Musica poetica* mostrarán por qué la sintaxis latina de Burmeister debieron traducirse con considerable flexibilidad cuando la sustancia debió representarse con precisión. En la primera cita, explica el error que surge cuando las disonancias no son precisamente “ocultas”. Como estructuras “familiares”, las disonancias dependen de consonancias precedentes y posteriores y deberían, por lo tanto, “ocultarse” de una manera propia a su estatus familiar:

La traducción casi literal de este pasaje [*Musica poetica*, p. 31. Obviamos la versión original que aparece en el texto para la comparación de versiones: ver directo en el libro<sup>a</sup>] sería:

[1] *Kakokrypsis dissonantiarum* [ocultamiento impropio de disonancias] es una combinación de ciertas consonancias [2] en las que una disonancia está mezclada. [3] Esta disonancia tiene la propiedad de una estructura familiar, [4] ya que carece de ocultamiento artificioso, [5] y debido a esto suena más a absoluta que a una estructura familiar. [6] Explicación: casi cada composición o pieza armónica existente no posee perpetuamente consonancias mezcladas con otras consonancias, [7] sino que a veces tiene disonancias mezcladas con consonancias de cierto modo artificioso.

En la traducción de arriba, los segmentos 1 y 2 están a la altura de una definición precisa de *kakokrypsis dissonantiarum*, pues, obviamente, no todas las mezclas de disonancias con consonancias son necesariamente erróneas. En cambio, los fragmento 3, 4 y 5 abundan en contradicciones lógicas. El supuesto nexos causal entre 4 y 3, expresado por la palabra *ya que*, es patentemente falso, debido a que una estructura familiar es, según el entendimiento de Burmeister, una que se “oculta artificialmente”, o lo que es decir, resuelta. Aún más, el segmento 5 contradice explícitamente al segmento 3. La explicación consiguiente en los segmentos 6 y 7, la cual se tradujo satisfactoriamente del modo literal, provee el contexto de los segmentos precedentes. No obstante, en una versión preferida del segmento 6 (ver abajo) ciertos cambios menores pueden introducirse para ampliar el estilo inglés<sup>a</sup> las ideas del autor con mayor efectividad.

La traducción preferida, no literal, es:

[1] *Kakokrypsis dissonantiarum* [ocultamiento impropio de disonancias] es una combinación de ciertas consonancias [2] en las que una disonancia está mezclada [impropiamente]. [3] Una disonancia debería ser por naturaleza una

estructura familiar [4] [pero en la presente situación], ya que carece de ocultamiento artificioso, [5] suenan más a absoluta que a una estatus familiar. [6] Aquí hay una explicación: casi cada composición o pieza armónica existente no posee perpetuamente consonancias mezcladas con aún más consonancias. [7] A veces tiene disonancias mezcladas con consonancias de cierto modo artificioso.

La segunda versión captura más precisamente que la primera la idea que Burmeister pretendía explicar. En el segmento 2, la palabra impropriamente está encerrada en corchetes, debido a que constituye una interpolación sustancial. La palabra no tiene contraparte en el escrito original, aunque es indispensable para la comprensión adecuada del sentido del texto. Lo mismo aplica para las palabras entre corchetes en el segmento 4. Interpolaciones que simplemente dan fluidez o clarifican el texto, como en el caso de las tres palabras en el segmento 6 y la frase “aún más” en el mismo segmento son escritas sin gran alharaca. Las libertades radicales tomadas al traducir los segmentos 3, 4 y 5 han efectuado un verdadero giro de la primera traducción. El contraste es notorio, y no debería haber duda de cuál versión representa mejor el verdadero sentido del texto original.

En el próximo ejemplo, Burmeister instruye al compositor a escoger una ubicación adecuada de la clave para permitir que la melodía dada se acomode al sistema del pentagrama sin recurrir a las líneas adicionales. Su redacción de una frase crea una ambigüedad que es característica en varios pasajes del tratado:

Próximo a una traducción literal [*Musica poetica*, pp. 34-35.]:

[1] El tono más alto y más bajo de la melodía debe ser tomado en consideración. [2] Así, un tono que tenga una afinidad con una clave –[3] pues para la clave un tono pertenece a un particular rango de octava, como explicamos en el primer capítulo de este libro– [4] debería ser asignado a esa clave, [5] como ahora, este y otro tono son distantes de otro. [6] Así, es fácil ver cuál lugar en el pentagrama es adecuado para escribir la clave y cuál no.

Mucho de la traducción anterior es sencillo y para nada problemático, excepto por el segmento 5, el cual inyecta una idea que supuestamente clarifica lo dicho anteriormente, pero en realidad crea una incongruencia aparente. El lector tendrá que esforzarse para entender qué tiene que ver la distancia de un tono a otro, en el segmento 5, con la elección de la clave, en el segmento 4.

En la siguiente traducción, preferida y no literal, se observa que la palabra *sic* (así) en el segmento 6 del texto latino se ha colocado para otorgar el sentido del segmento 5, de modo que:

... [4] debería ser asignado a esa clave. [5] Así, dada la distancia entre este [el más bajo] y ese [el más alto] tono, [6] es fácil ver cuál lugar en el pentagrama es adecuado para escribir la clave y cuál no.

Los dos ejemplos son demostración suficiente de que muchas de las ideas de Burmeister pueden ser transmitidas con precisión sólo a través de una traducción libre, no literal.

Al final de la edición facsimilar de *Musica poetica* (Kassel, 1955), después de la errata y el colofón, hay dos hojas separadas que contienen un poema por Sebastianus Angerus. El poema es un tributo a cierto autor de un *methodus*, que es un método sobre música. Dos veces el autor se dirige en el vocativo: “Bontempe”. Es muy improbable que este poema tenga algo que ver con Burmeister. Es más probable que sea una referencia a Giovanni Andrea Bontempi, quien escribió *Nova quattuor vocibus componendi methodus* (Dresden, 1660). Mi sospecha de que las hojas en cuestión no pertenecían a la edición original de *Musica poetica* fue confirmada por dos académicos, Jeanice Brooks, de la Universidad de Southampton, y Susan Clermont, especialista en música de la Biblioteca del Congreso, cada cual, a mi pedido, examinó la copia en la Biblioteca del Congreso de *Musica poetica*. La última escribió amablemente este reporte: “El poema de cuatro páginas por Sebastianus Angerus no aparece en nuestra copia del tratado [MT6.A2B96]. El anverso opuesto comienza con la errata y el colofón, y extendiéndose a través de la hoja de guarda del reverso, hay allí dos hojas originales en blanco. Habiendo examinado la encuadernación del libro, no vi evidencias de que páginas adicionales (que pudieran contener el poema de Angerus) hayan sido desprendidas de este trabajo”. Y debido a sus averiguaciones, decidí no incluir el poema en esta edición.

A mi entender, muchas de las fuentes gramáticas y retóricas que cito en las notas al pie no han sido traducidas al inglés. Cuando hay traducciones disponibles, como las publicadas en la Biblioteca Clásica Loeb y otros listados con los nombres de traductores específicos, los he usado libremente, haciendo ligeras alteraciones en la redacción cuando lo he creído necesario.

En este volumen, los números entre corchetes son usados para indicar la paginación de la edición original de *Musica poetica*; se sigue el mismo sistema en las notas al pie.

### ***Fuentes musicales citadas***

Clemente (no el papa), Jacobus. *Opera omnia*, 21 vols. Ed. K. Ph. Bernet Kempers. Roma: Instituto Americano de Musicología, 1951-76.

Handl, Jacob. *Opus musicum*. En *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, vol. 40, ed. Emil Bezcny y Josef Mantuani. Viena: Oesterreichischer Bundesverlag, 1913.

Lasso, Orlando di. *Sämtliche Werke*, 21 vols. Ed. F. X. Haberl y A. Sandberger. Leipzig: Breitkopf und Hartel, 1894-1926

Lossius, Lucas. *Psalmodia, hoc est cantica sacra veteris ecclesiae selecta*. Wittenberg: Antonius Schön, 1580.

Meiland, Jacob. *Cantiones sacrae*. Nuremberg: Theodoricus Gerlach, 1573.

Osthoff, Helmuth. *Die Niederländer und das deutsche Lied (1400-1640)*. Tutzing: Hans Schneider, 1967.

Pevernage, André. *Cantiones aliquot sacrae*. Douai: Jean Bogard, 1578.

Wert, Giaches de. *Collected Works*. Ed. Carol MacClintock y Melvin Bernstein. Roma: Instituto Americano de Musicología, 1961-.

Zahn, Johannes, ed. *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, 6 vols. Gütersloh: C. Bertelsmann, 1889-93.

***MUSICA POETICA***

## Poética Musical

Brevemente delineada con definiciones y clasificaciones en las que, en capítulos individuales, las observaciones son sintéticamente incluidas a manera de preceptos; Atentamente y con delicadeza por:

Maestro Joachim Brumeister de Lüneburg,  
Colega Profesor en la academia de Rostock

*Rostock*  
*Grabado litográfico por Stephan Myliander.*  
*en el año de 1606*

## *Carta dedicatoria y poemas de amigos*

Para los hombres más honorables, destacados en aprendizaje, virtud y práctica, los más renombrados y especializados, sabios cónsules y senadores del glorioso gobierno de Rostock, mis lores patronos y benefactores, eternamente dignos de respeto y honor, les ofrezco mis saludos.

Mis más honorables señores, destacados en aprendizaje, virtud y práctica, los más renombrados y especializados: cuando finalmente llegué a la tarea de explicar a algunos individuos este arte de la música y su tercera rama que es la poética musical, me sentí obligado por la fe que todos deben sentir cuando se toman la tarea de explicar un arte. El destino me pide proveer reglas definidas, y tiro de mis orejas recordándome que ningún arte liberal puede ser explicado sin reglas. Me obliga a abrirme para hacer creíble que con o sin la ayuda de la naturaleza, la imitación y la práctica, cualquiera podría aprender un poco de este arte, siempre y cuando esté provisto de la ayuda de un compendio; pero por otra parte la naturaleza, la imitación y la práctica, sin libros de instrucción, no pueden llevar a una maestría de esos atributos que conciernen al arte, y tampoco se puede lograr tal maestría con la ausencia de reglas, que yo considero esenciales para cualquier compendio. A menos que las reglas definitivas concernientes a ello, el arte para el cual se están creando las instrucciones no serán logradas ni remotamente, y nadie logrará adquirir una perfecta maestría de la misma.

Además, sucede que por necesidad si alguno de sus aspectos es olvidado, el arte no será completamente comunicado. Ciertamente, si no asignamos el espacio necesario para los preceptos, o si nos negamos a reconocerlos, entonces el arte no será aprendido en su totalidad, y se arrastrará una innegable señal de negligencia y envidia. Porque en cualquier arte esto o aquello tiene que ser de un modo u otro. Pero si uno no menciona y explica a los demás por qué algo debe ser de cierta manera y no de otra, por qué esto debe ser observado o aquello ignorado, por qué esto es laudable y digno de imitación mientras que aquello es censurable y debe evitarse, pregunto entonces, ¿a qué se le puede atribuir esto sino a la envidia? En efecto, si la materia se enseña a alguien, ¿cómo puede resultar en algo contrario a las leyes? Ya que si son ignorados, nadie puede negar que, inevitablemente, surgirán muchos erróneos, impropios y vituperables resultados. Esto es tan patentemente cierto en este arte de la música que no escapará a aquellos que son

propriadamente educados, mucho menos aquellos que están altamente informados, que son expertos, y poseen supremo conocimiento en materia musical. Porque para aquel que no ve (si se me permite ejemplificar) que uno a duras penas puede clamar tener un conocimiento pleno en este arte, mucho menos puede pretender el título de maestro compositor si ignora la autoridad guiadora de los modos musicales, que son establecidos según principios básicos por músicos más viejos. ¿Y si arbitrariamente se introducen cláusulas formales (como son llamadas) en cualquier parte? Me temo que caerán entre esos vagabundos que divagan a diversas regiones vendiendo su podrida y desagradable creación a personas buenas con el propósito de extorsionar su sustento, dejando a un lado todo pudor. Es por esto que este arte no está, bajo ninguna circunstancia, abierto a un veredicto injusto sobre desobediencia, y está (ay), aún ahora, siendo expuesto a esto.

Con el propósito de redimir a la música tanto como me sea posible –después de mucho tiempo de considerar y escuchar las señales de Dios me di cuenta que éste arte puede ser mejor comunicado–, no me demoré en escribir estos precedentes con Su ayuda y en acomodarlos en el orden preciso para beneficio de mi audiencia. Además, es importante que sepan que estas reglas son pasadas a ellos con merecida fidelidad, y que estas mismas reglas sean prueba del hecho de que me considero a mi mismo humilde y sólo deseo servir al bien público con lo mejor de mi habilidad, sin espíritu egoísta. Y si alguien puede presentar una propuesta más rica y mejor, yo quiero inspirarlo con mi ejemplo.

Ahora que yo consagro, dedico y publico, bajo el auspicio de sus nombres, mi pequeño trabajo, valga lo que valga, mis más honorables señores, destacados en aprendizaje, virtud y práctica, los más renombrados y especializados, les ruego que me permitan esta indulgencia: que estén dotados de paciencia, para que este testimonio de mi gratitud se muestre, a su debido tiempo, en público ante ustedes. Entonces ustedes recibirán lo mejor de mí, y con su legítimo derecho ustedes clamarán cualquier industria que haya en mí. Espero que ustedes acepten este testimonio de mis intenciones y mi determinación para ayudar celosamente a ampliar el estudio y práctica de la música, sea en la academia o en la iglesia, o en donde sea posible y cuando sea posible, así como por todos los años que llevo siendo cantor. Así pues, con el más ferviente entusiasmo, les ruego reciban esto con benevolencia y que lo protejan con el fuerte escudo de su padrinaje contra los mal pensados. Espero que me encuentren de agrado para ustedes. Me despido y que gobiernen el estado en paz y tranquilidad con Dios a su lado, y espero que vivan años tan numerosos como los de Néstor.

*A los hombres más renombrados y honorables,*

*Estoy, devotamente, a servicio de su academia*

*Como maestro colega,*

*Maestro Joachim Burmeister de Lüneburg*

EPIGRAMA POR JOHANNES POSSELIUS PARA LA  
COMPOSICIÓN MUSICAL DE JOACHIM BURMEISTER

El buen músico complace a Dios y  
trae felicidad a hombres cuyo corazón está oprimido por las penas.  
Por esta razón eres amado por Dios y por sabios mortales,  
Burmeister, mientras tejes la hermosa y artística canción  
hecha en buen orden, mientras que otros azarosamente han escrito las tuyas.  
Que vivas prolongadamente en Cristo, querido colega,  
trovador, que cantas cosas buenas a Dios y a los mortales.

Es cierto, en efecto, no hay mejor arte  
en la tierra, ninguna más eminente  
será encontrada sino la música.  
Con razón habrás dicho  
que provino de la silla más alta del Olimpo.  
Dura piedra y madera  
pueden ser blandas, así como salvajes  
osos, leones y tigres.

Ya que a esto te dedicas,  
Joachim, orgullo de los Piérides,  
Con las reglas aprendidas  
Y las observaciones aprehendidas  
has hecho todo con lucidez, y llevas al cielo  
un trabajo muy complaciente y en la tierra muy útil  
infinita gloria  
llegará a tu nombre.  
Sigue tan diligente ya que,  
y rechaza a los que de dudoso corazón  
hablan sólo del mal, murmuran secretos,  
y la oscura maldad  
de venenosos críticos,  
que con envidia  
mastican todo como ratones.

*Peter Hoppener, cantor de St. Peter.*

A este lugar dirigid vuestros pasos, noble juventud,  
aquellos cuya mente y corazón pueda ser movida por encantadoras canciones.  
Dulce suena Febo, y la elegante Camenae,  
aquí tejen los gráciles estatutos de sus canciones aprendidas,  
cantando en números desiguales y calmando el alma.  
Poned entonces a un lado toda preocupación, volcad vuestra atención  
al coro Aónico, y sed devotos a las renombradas musas.  
Así vos obtendrás el amor de los hombres y el de Dios.

*Petrus Fabricius de Holstein*

Orfeo con su lira ablandó las piedras  
e hizo que el cornejo de los árboles se doblara.  
Qué noble fama se ha ganado este Órfico arte  
que no dejó nada más para el resto de las artes.  
Y aun así más merecedoras de alabar, Burmeister,  
son tus publicaciones.  
Porque con ellas cualquier músico podría influenciar a la humanidad,  
si tan sólo las usara.  
Así que trae contigo tu favorables trabajos, y en el cielo como en la tierra  
la vida y la gloria serán tus acompañantes.

*Daniel Spalchauer de Rostock*

JOACHIMUS BURMEISTERUS  
ANAGRAMA  
MUSICUS MIRE VIROS BEAT [EL MÚSICO ANIMA AL  
HOMBRE DE MANERAS MARAVILLOSAS]

Si hay algún arte que merezca ser elogiada, por siempre,  
la música, cara al cielo y la tierra, lo merece.

Calma los corazones de los hombres mediante múltiples amores,  
les quita pesares e inspira alegría.

La música llama a los muertos y anima a esos  
que repelen la luz. La música complace a todos de manera maravillosa.

El músico emociona a los demás y reúne toda la gloria  
para sí mismo, merecedor de honor por encima de todos los hombres.

La juventud lo alaba, y así hacen los entrados en edad;  
aquellos que están casados y las vírgenes de los coros lo alaban.

Y tú, Burmeister, no has ganado poco favor para ti,  
ya que has superado a otros con tus canciones.

Si continúas escribiendo como cuando comenzaste, tu fama  
y admiración, renombrada aún después de tu muerte, tanto mayor será.

*Joachim Lipermann de Rostock*  
*En la labor hay descanso.*

Ese, el poder divino de conmocionar el corazón de los hombres  
permanece en concordancia y dulces armonías,  
a esto Eliseo, heraldo del porvenir, es testigo;  
ya que la mano de Dios vino de lo más alto sobre él cuando el arpista

tocaba<sup>1</sup>. Un hombre bien amado por las nueve musas, músicos valen mucho al ser combinados, Burmeister, deja que quede grabado, enseña la manera de componer música según leyes con límites adecuados y con agradable orden. Por esto, oh hombre estimable, eres merecedor de mucha alabanza. Ahora trata de traer el tesoro de tus libros a la luz, ponlo al descubierto, y lograrás gloria inmortal entre los hombres.

*Lucas Vogelmann de Rostock*

El don de crear canciones inspiradas en nuestro Señor, rey de los cielos, Ha llegado a ti, al de corazón más feliz, más exaltado en todo. Tú no oscureces el modo, ni escondes el afecto. Realmente el espíritu saca estas cosas de mi corazón: Yo digo que eres superior a todos los otros, yo digo que de los que viven ahora en la tierra y comen pan, Eres el músico que no criticaré o maltrataré. De todos los hombres que viven en la tierra, los cantantes son merecedores de alabanza; en corazones donde hay amor, los himnos y canciones encantan al alma. Pero lo común es que un corazón duro esté en este hombre, que escucha la rítmica canción en contra de su voluntad. Él pone su corazón en llanto, suspiro y dolor; hay que alejarlo, pues se ha convertido en un hombre insensible e indigno. Y ahora, querido amigo, si lo maligno y lo injusto llega a tocar tus trabajos y emites palabras de viento, nunca dejes de tener valor, pues en su corazón él tiene maldad sin fin. Aún así, tu fama y excelencia estarán en la mente de los hombres, ahora y en el porvenir.

*Daniel Praetorius de Pasewalk*

## [1] ***Poética Musical***

*Brevemente delineada con enumeraciones y definición de sus partes. Cada capítulo incluye observaciones sinópticas que pueden servir a manera de preceptos.*

Euclides llama *melopoia* a la poética musical y la define como el uso de materiales sujetos a tratamiento armónico, con el propósito de elaborar *melodías*<sup>a</sup> sobre un tema

---

<sup>1</sup> 2 Reyes 3:15-17. [a partir de aquí la numeración reinicia: esta es la nota 1 correspondiente a esta nueva sección del texto original, y se reiniciará por cada capítulo<sup>a</sup>]

dado.<sup>2</sup> Es la parte de la música que enseña cómo juntar en un pieza musical (*componer*<sup>a</sup>) la combinación de líneas melódicas con armonías ornadas de varias afecciones o períodos, con miras a inclinar la mente y alma de los hombres a varias emociones.<sup>3</sup>

Esta definición implica la consideración de tres puntos: (1) los tonos (sobre el texto alguien escribió: “grados”<sup>a</sup>), (2) las concordancias que surgen de la combinación de tonos y (3) la armonía afectiva. Debido a que los tonos no pueden ser estudiados ni clasificados sin la ayuda de símbolos específicos, letras del alfabeto de diverso rango han sido empleadas.<sup>4</sup> Cuando las letras son combinadas o agrupadas juntas, dan paso a un sistema de notación, el cual será discutido al principio de este tratado.

Seguidamente, con miras a que los tonos no sean combinados azarosamente sino para proporcionar concordancias apropiadas resultantes de tales conexiones, un método razonado deberá guiar el proceso de construcción.

Tercero, con miras a que la mezcla de tonos tome lugar inteligentemente y el cuerpo de la armonía se dirija a mover el alma de los hombres, no debería haber ausencia de figuras musicales o de límites prescritos por reglas. Esos límites proveen el modo y fijan el fin de la armonía misma, uno no debería ir más allá de ellos.

Permitan que este sea el sumario de los contenidos de este libro, el cual trataríamos con los siguientes títulos:

Capítulo 1 concerniente a la notación.

Capítulo 2 concerniente a las partes vocales.

Capítulo 3 concerniente al sistema de tonos.

Capítulo 4 concerniente a la combinación de consonancias.

Capítulo 5 concerniente a las cláusulas.

Capítulo 6 concerniente a los modos.

Capítulo 7 concerniente a la transposición.

Capítulo 8 concerniente al método para comenzar una pieza musical.

Capítulo 9 concerniente al cierre de melodías y armonías.

Capítulo 10 concerniente al alineamiento del texto.

Capítulo 11 concerniente a la ortografía.

---

<sup>2</sup> El tratado “euclidiano” es ahora atribuido a Cleónidas. La definición latina citada se encuentra en: Euclides, *Rudimenta musices... Ioanne Pena... interprete* (París: Andreas Wechel, 1557), fol. 1r.

<sup>3</sup> A veces, Burmeister usa el término  *affectio* en asociación con  *periodus*. A veces incluso los trata como sinónimos. Para la definición de  *affectio*, ver la Introducción, este vol.

<sup>4</sup> Lo que es decir: letras góticas, itálicas, griegas, mayúsculas o minúsculas, para distinguir las distintas octavas.

Capítulo 12 concerniente a figuras u ornamentos.

Capítulo 13 concerniente al género de melodías y tipo de polifonías.<sup>5</sup>

Capítulo 14 concerniente al análisis.

Capítulo 15 concerniente a la imitación.

## [2] *Capítulo 1*

### *Notación*<sup>6</sup>

La notación consiste en el arreglo perpendicular de ciertos caracteres que difieren en algún modo gráfico, apareciendo en columnas que están separadas unas de otras por líneas o espacios distinguibles. Las columnas tienen una medida definida que es divisible y distinta, en donde los tonos combinados pueden, como en un gráfico, apreciarse de un vistazo para ver si están combinados armónicamente o no, esto de acuerdo a ciertos criterios que uno debe saber para este propósito.

Hay dos tipos de notación: pentagramada y en letras. En la notación pentagramada, se pretende que los tonos estén representados por símbolos de notas musicales separadas una de otra en el espacio de diez líneas equidistantes. Estas líneas tienen claves inscritas al inicio. En la notación por letras del alfabeto, las letras son usadas para indicar las combinaciones de tonos. El ejemplo 1.1 es una ilustración:



#### **Ejemplo 1.1**

Ya que este segundo método de notación es más compacto, permitiremos que sirva para nuestra empresa, para que podamos tratar la materia con orden y la menor cantidad de *recursos*<sup>a</sup> posibles.

### **El pentagrama**

---

<sup>5</sup> En el cuerpo del tratado, los tipos de polifonía son discutidos en el cap. 14, y los últimos dos títulos caen bajo los caps. 15 y 16.

<sup>6</sup> Publius Rutilius Lupus alista el *characterismus* como una figura retórica y la explica como sigue: “Así como el pintor dibuja figuras con la ayuda de colores, así también, por medio de esta figura, el orador muestra los vicios y virtudes de aquello sobre lo que habla” (Carolus Halm, *Rhetores Latini Minores* [Leipzig, 1863; reimp. Frankfurt, 1964], p. 16). Quintiliano (*Institutio oratoria* 9.3.99) es consciente de las enseñanzas de Rutilius pero mantiene la noción de que *characterismus* no es una figura retórica. Burmeister, por su parte, necesitó de un término de sonoridad clásica simplemente para designar la notación. [Una vez más esta nota al pie se desfasa, debido a que por cada capítulo nuevo la numeración vuelve a comenzar desde 1.]

Un pentagrama es una serie de cinco o más líneas con espacios entre sí, adecuados para la acomodación de diversos símbolos musicales.

*Observación.*<sup>7</sup> En el pentagrama, cada línea y espacio tiene asignado un nombre correspondiente a una de las siete letras o de las sílabas de solfeo (esto es a, b, c y la, si, do/ut, respectivamente<sup>a</sup>). Es decir, cada línea y espacio tiene una designación ordenada y adecuada, en la cual las letras proceden de acuerdo a la posición de la clave al principio del pentagrama. Por ejemplo, donde la letra *a* es asignada, esa línea o espacio se llamará *a*; donde *b* es asignado, esa línea o espacio será llamado *b*; y así en adelante.

### [3] Claves

Una clave es un símbolo que indica una disposición específica. En *musica practica*, especialmente en la parte conocida como el arte del canto, una clave es posicionada en alguna línea al inicio del pentagrama, y debido a la gradación natural de estas líneas y espacios, cada uno adquiere un nombre individual, sea en la forma de una sílaba o de una letra. Así, los tonos que aparecen como notas en el pentagrama pueden ser convertidos y traducidos en letras. Hay tres tipos de clave: la clave de Do ♪, la clave de Fa ♪ y la clave de Sol ♪.

*Observaciones.* 1. Uno tiene que observar debidamente cuáles tonos corresponden a las claves, para que no haya confusión de grados. La clave de Do ♪ corresponde al medio [*meson*] o *c* del tercer orden.<sup>8</sup> La clave de Fa ♪ corresponde al más próximo al bajo [*parhypaton*] o *f* del segundo orden. La clave de Sol ♪ corresponde al medio, o *g* del tercer orden. Esto es lo que hace posible convertir correctamente en letras del alfabeto una composición que estaba escrita en notas en un pentagrama, y viceversa. Las notas que ocupan una línea a la cual le ha sido fijada una clave son convertidas a esas letras del alfabeto de las cuales son relativas y otorgan sobre la clave su nombre. De esta letra del alfabeto o de la clave, uno empieza a figurarse a cuál rango de octava pertenecen los tonos en el pentagrama y cómo se disponen en él. Porque a menos que uno primero observe y reconozca una posición específica en el pentagrama, las otras posiciones darán al aprendizaje un conocimiento confuso de tales, quizá ninguno en absoluto, pero definitivamente uno turbio.

2. La razón dicta que los nombres deben ser dados a las líneas y espacios que se encuentran por encima y por debajo de la clave en el pentagrama, de acuerdo al orden en el cual se siguen ascendiendo o descendiendo en la clave. Por ejemplo, cuando ♪ [clave de Do<sup>a</sup>] es colocada en una cierta línea del pentagrama, esa línea debería ser llamada<sup>a</sup> *c* del

---

<sup>7</sup> “Una observación (*hypomnema*, un recuerdo; algo que nos llega a la memoria, traer algo a la memoria, de *hypomimnesko*, que significa traigo a la memoria, recuerdo) es una proposición o declaración [*thesis sive positio*] sobre una cosa, prescrita en nuestra memoria, como recuerdo de algo” (*Musica autoschediastike*, fol. N2r.). Una buena traducción para *hypomnema* en el contexto de *Musica poetica* sería *nota*. Para evitar confusión con la notación musical, sin embargo, *observación* fue considerada preferible. *Hypomnema* también significa *comentario*. La primera serie de comentarios de los griegos sobre Aristóteles llevaba la designación *hypomnema* en sus títulos. Ver, por ejemplo, los trabajos de Alejandro de Afrodiasias, Ammonius Hermiae y Simplicius en los veintitrés volúmenes *Commentaria in Aristotelem Graeca* (Berlin: Gerog Reimer, 1882-1909).

<sup>8</sup> Los distintos órdenes de tonos están ilustrados en la p. [4].

tercer orden, o *c* medio. El espacio inmediatamente superior a ese *c* toma el nombre de *d* medio, y la nota colocada sobre él debería ser llamada *d*. El espacio inmediatamente inferior será llamado *b*, y la nota colocada sobre él debería ser llamada *b*. La misma cuenta aplicaría a las otras líneas o espacios según su orden en el pentagrama, estén por encima o por debajo de la clave que les es propia. Esto es algo que debe recordarse cuando se convierte o transcribe una composición a notación en letras del alfabeto. Lo mismo debe entenderse en el caso de tonos representados por letras del alfabeto, en caso de que sean transcritas a notas de pentagrama.

### Letras del alfabeto

Una letra del alfabeto es un elemento de la gramática tomado y aplicado a este arte de la música, y así ha sido ideado para representar un tono bajo la forma de una letra.

[4] Hay así, siete letras del alfabeto, esto es, A, B, C, D, E, F, G. Estas tienen cinco rangos que se diferencian entre sí de acuerdo a su forma gráfica:

Tonos	{	más altos	}	o	{	del quinto rango	aaa.						
		próximos al medio				del cuarto rango	aa	bb	cc	dd	ee	ff	gg.
		del medio				del tercer rango	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i> .
		próximos al más bajo				del segundo rango	A	B	C	D	E	F	G.
		más bajos				del primer rango							CC

*Observaciones.* 1. Las letras del alfabeto se distinguirían mediante diferentes formas gráficas. Pues hay tonos que están en octavas aparte pero son similares a otros en su nombre. Por lo tanto, tienen que ser escritas y notadas con letras similares; pero porque son diferentes en términos de *altura*<sup>a</sup>, esta diferencia debería mostrarse en varias formas gráficas, para así evitar la confusión de tonos.

2. A la hora de determinar cuáles letras del alfabeto deben representar ciertos tonos, estas deben escogerse de entre todo el rango de letras de acuerdo a su incidencia en relación con las claves, como habíamos dicho hace poco.

### Accidentales [Disparata]<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Una traducción literal de *disparatum* sería “disimilar”. En *De inventione* 1.28.42, Cicerón define *disparatum* como “aquello que se distingue de algo por un prefijo [*praeposito*] significando ‘no’, como inteligente, *in*inteligente [*sapere et non sapere*]”. Así, una palabra aparece como la misma salvo por el prefijo negativo. La analogía musical de Burmeister es clarificada en *Hypomnematum musicae*, fol. B2v, y en *Musica autoschediastike*, fol. B2v, donde explica que las notas que son “disparate” son representadas por la misma letra del alfabeto pero marcadas con signos de distinción añadidos.

Un accidental musical (cuando es usado en una composición) desde el punto de vista de las notas en el pentagrama tanto como de las letras del alfabeto es una cierta figura colocada junto a una nota o letra, indicando la sustracción de un semitono de un tono o la adición de otro semitono. También indica que ese tono requiere una *entonación*<sup>a</sup> diferente de la que de otro modo se supondría que tiene. Hay dos tipos de accidentales: uno es el *diezeugmenon*, el otro, el *synemmenon*.<sup>10</sup>

El *synemmenon* es la figura *b* [*bemol*<sup>a</sup>] en el contexto del pentagrama; en el contexto de las letras es la figura de una cruz pequeña (†).

El *diezeugmenon* es en ambos casos la figura de un si cancelado [¿sostenido?<sup>a</sup>] (#) o de un si cuadrado [becuadro<sup>a</sup>] (≠<sup>a</sup>).

*Observaciones.* 1. Cuando en el contexto de notas pentagramadas la figura *b* es colocada ante una nota, esa nota tiene un equivalente en las letras del alfabeto, pero el *b* viene a ser entonces la figura de una cruz colocada junto a la letra. Lo mismo es hecho en el caso del #; esto es, la nota a la cual prefija es convertida a su correspondiente tono en letras, y a esa letra le queda prefijada la figura de la cancelación [#].

2. Un tono que figura con un signo de desigualdad [no confundir con nuestro provisional ≠] en el contexto del alfabeto tiene la misma significancia que uno en el contexto del pentagrama (cuando es transcrito y convertido a nota de pentagrama).<sup>11</sup> [5] Por ejemplo, cuando una cruz acompaña a una letra, es una indicación de que el *b* debería ser colocado junto a la nota del pentagrama. Si la figura de cancelación (#) o de si cuadrado (≠) acompaña a una letra, entonces el signo correspondiente debería ser colocado junto a la nota correspondiente.

### Medición de notas por mitades iguales [*Homoiomereos*]<sup>12</sup>

Una nota es un símbolo para un tono cuya cantidad y valor se puede evaluar y notar. Hay dos tipos: aquellas que contienen al tactus y aquellas que el tactus contiene. Esta última es contenida en el tactus un cierto número de veces, nuevamente hay cuatro tipos:<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> Los términos *synemmenon* y *diezeugmenon* significan, “conjunto” y “disjunto”, respectivamente, de vuelta a la teoría musical griega, estos términos fueron ampliamente usados en tratados renacentistas. En pocas palabras, unos tetracordios conjuntamente dispuestos implica un *b b* [*si bemol*\*], mientras uno disjunto requiere un *b ≠* [*si natural*\*].

<sup>11</sup> De aquí en adelante, el término *signo de desigualdad*, en vez de *accidental*, será usado para traducir *disparatum*.

<sup>12</sup> *Homoiomereia*, en la filosofía de Anaxágoras, significa la homogeneidad de los elementos o primeros principios. En la *Metafísica*, 984a14, Aristóteles informa que, de acuerdo a Anaxágoras, “todas las cosas que son, como el agua y el fuego, homoeomerous, son generadas y destruidas... por la combinación y diferenciación”. Burmeister lo llama doble medida homoeomerous, debido a que contienen partes de igual duración.

<sup>13</sup> Un tactus, no confundir con el moderno *Takt* alemán, tiene la duración de una semibreve; dos semibreves hacen una perfección o medida.

La mínima	$\left\{ \begin{array}{l} \text{Es una figura que denota a un tono que es} \\ \text{contenido en el tactus} \end{array} \right.$	dos veces.
La semimínima		cuatro veces.
La fusa		ocho veces.
La semifusa		dieciséis veces.

Una nota que contiene al tactus un cierto número de veces también tiene cuatro variedades:

Una máxima	$\left( \begin{array}{l} \text{Es una figura} \\ \text{que denota un} \\ \text{tono, el cual} \\ \text{en medición} \\ \text{imperfecta} \\ \text{contiene al} \\ \text{tactus} \end{array} \right)$	8 veces	$\left\{ \text{y en medición perfecta} \right\}$	12 veces.
Una larga		4 veces		6 veces.
Una breve		dos veces		tres veces.
Una semibreve		una vez		una vez.

*Observación.* Esta medición es notada o indicada mediante estos signos:  $\Phi$ ,  $\phi$ , o C. En el contexto de las letras, los tonos se llamarán del mismo modo que las notas como arriba, para indicar y representar su duración.

### Cambio notacional

Cambio notacional es la conversión o transcripción de una nota de pentagrama a una letra de alfabeto, o de una letra de alfabeto a una nota de pentagrama.

En el proceso de conversión debe tenerse en cuenta lo siguiente: (1) la columna, (2) la línea intercalada, (3) el circunflejo y (4) la línea de superíndice [capital, en el texto latino\*].

Una columna es la agrupación de consonantes mutuas o aún de tonos disonantes en todas las partes vocales que ocurren dentro de un tactus completo, sean ellos de igual o diferente duración. La agrupación se hace en un perpendicular, por así decirlo, así que su función es como la de un receptáculo para tantos tonos como sean posibles en las voces que puedan ser medidos dentro de un tactus.

[6] *Observaciones.* 1. Una columna tiene el valor de un tactus completo. Así, tantos tonos son reunidos y colocados en una columna como son contenidos en un tactus. Por ejemplo:



### Ejemplo 1.2

2. Con el fin de que las columnas sean más discernibles en la notación de letras, debería haber algún espacio entre ellas de manera que puedan estar separadas unas de otras por una distancia perceptible. Este punto es obvio en el previo discurso o en el ejemplo precedente.

Una línea intercalada es una figura pequeña (es decir, una línea como —), angosta pero un poco extendida en longitud. En la notación en letras es una indicación de una nota íntegra dividida en dos partes; o un signo para que partes divididas se compriman en la duración de una figura de una sola nota (esto ocurre en el contexto de las notas en el pentagrama).<sup>14</sup>

*Observaciones.* 1. Todas las veces que una nota contenida en un tactus es dividida, las partes (esto es, el tactus íntegro o sus mitades) en las que fue dividida son conectadas por una línea intercalada dibujada entre las columnas. Esto se hace de os formas.<sup>15</sup>

- a) Primero, si el tacus que contiene la nota cae en el pulso débil, es dividida en tantas partes (que son transcritas como letras de alfabeto) como número de tactus contenga. Cada una de esas letras es colocada en la columna [en su propia separación], y la línea intercalada se dibuja o extiende desde la primera letra hasta la próxima en la siguiente columna. Esto se repite hasta que todas las letras que representan el tactus completo de una nota son visibles unidas. Por ejemplo, si una *d* larga ocurre en el pentagrama y cae sobre el pulso débil, es convertida o transcrita en cuatro partes, es decir, letras, de tal manera que se refieran a la nota como partes íntegras de igual valor. Cada una de esas partes será representada con la letra *d* y serán colocadas en cada columna, y una pequeña línea será dibujada entre cada una de las cuatro columnas y entre cada una de las cuatro *d*'s que están contenidas en las columnas. Por ejemplo:



### Ejemplo 1.3

- b) [7] Siguiente, si el tactus que contiene la nota cae en el pulso fuerte de la medida o tactus, es transcrito en tantas letras como mitades estén en el tactus. La primera letra representa la primera mitad de ese pulso que yace en la parte de la columna que normalmente ocupa una segunda mitad; la segunda letra se vuelve la primera parte de la próxima columna. Una línea intercalada es colocada entre esas dos columnas. Dentro de las columnas, sin embargo, un signo circunflejo es colocado sobre los dos semi-pulsos que representan\* las letras.



---

<sup>14</sup> Una línea intercalada es el equivalente de una ligadura en la notación moderna; pero cuando se conecta con diferentes tonos, designa una ligadura [imposible de traducir *tie* y *ligature* con palabras distintas], que es, un grupo de notas que se pretenden para una sola sílaba de un texto.

<sup>15</sup> Las inicialmente vagas explicaciones de Burmeister suelen ser aclaradas por ilustraciones subsecuentes.

#### Ejemplo 1.4

2. Ligaduras [por *ligatures*<sup>a)</sup>] (las cuales conectan figuras constituidas por largas, breves, o ambas, destinadas a aplicar tonos adicionales a sílabas de texto) siguen la misma regla que las notas que contiene un tactus.



#### Ejemplo 1.5

3. Mínimas, semimínimas o fusas, si ocurren del mismo modo que tengan que ser transcritas en dos partes iguales que ocupan las extremidades de columnas vecinas, son unidas por una línea intercalada.

Un circunflejo es un signo gramatical, que consiste en un tono fuerte y uno bajo, el cual usualmente une dos sílabas en una. En este arte de la música es usado para conectar mitades iguales de una nota o tono dentro de una columna, o para indicar que un puntillo debería acompañar a una nota, especialmente una semibreve.

*Observaciones.* 1. En general, un circunflejo conecta las mitades de un tacto entero dentro de una columna, o entre columnas cuando esta colocado sobre la línea intercalada. Eso sucede cuando un tono, que consiste en más que un tactus, tiene que ser dividido en mitades, como se muestra aquí:



#### Ejemplo 1.6

2. De esta manera, una nota y el punto fijado a ella son convertidos a la notación en letras, si el tono representado por la nota va junto a otro tono similar a él, representado por el punto. El primero recibirá el anterior o más tactus o el pulso fuerte de la medida, mientras que el último recibirá el siguiente o más tactus o el pulso débil. Esto es ilustrado en los siguientes ejemplos:



#### Ejemplo 1.7

3. Dentro de una columna, un circunflejo una mínima con una semimínima, o una semimínima con una fusa, o una fusa con una semifusa. El último de cada uno denota un punto [entiéndase puntillo<sup>a)</sup>] mientras que el primero una nota, o el valor de cualquiera. Aquí está un ejemplo:



#### Ejemplo 1.8

La línea de superíndice es una pequeña línea que permanece sobre las letras de semimínimas, fusas y semifusas con el fin de distinguir esos sonidos de aquellos que tienen un valor mayor que el suyo. Hay tres tipos de líneas de superíndice: la simple, la cual está colocada sobre la letra cuyo sonido es representado por una semimínima; la

doble, cuyo sonido es representado por una fusa; y la triple, representada por una semifusa. Esto es mostrado en el ejemplo precedente.

*Observaciones.* 1. Una mínima se distingue de otras notas más pequeñas porque no lleva ningún signo sobre sí.

2. Cuando dos mínimas, cuatro semimínimas, ocho fusas o dieciséis semifusas ocurren en un tactus, no son diferenciadas entre sí mediante la pequeña línea, y esto es porque todas tienen uno y el mismo valor.

[9] Conversión de notas de pentagrama o de letras de alfabeto, específicamente en términos de sus proporciones, en medidas de división desigual [*anomoimeros*] la cual es adecuada para piezas de danza

*Observaciones.* Esta medida o valor de sonidos es representada con el signo [numérico] 3



#### **Ejemplo 1.9**

### **Puntos**

Un punto es una mancha de tinta pequeña, escrita donde sea necesaria, producto del contacto de la pluma con el papel. Es colocada junto a una nota con el fin de incrementar su valor en la mitad.

[10] *Observaciones.* 1. Un punto se convierte en la misma letra del alfabeto de la nota a la que pertenece.

2. Cuando un punto es colocado junto a una nota, tiene este un valor tal que ocupa, ahora una, ahora varias columnas. El cómo esto ocurre ya queda claro por el precedente.

### **Silencios**

No es más que un silencio en las voces. Son de dos clases: general o específico. El general es aquel que indica un silencio simultáneo entre todas las voces armónicas, y en el contexto del pentagrama, es notado con la figura ♯ o con una línea dibujada perpendicularmente a través de todos los sistemas del pentagrama. En el sistema de letras, es notado sólo con la figura ♯.

Un silencio específico es aquel que indica la no emisión de sonido de una voz en particular, y hay ocho clases: (1) máxima, (2) larga, (3) breve, (4) semibreve, (5) mínima, (6) semimínima, (7) fusa y (8) semifusa. Sus signos son los siguientes:



#### **Ejemplo 1.10**

## Capítulo 2

### *Las partes vocales*

Una parte vocal es una línea melódica hecha de una colección de tonos, cuyos ascensos y descensos son hechos para el canto.

[11] Hay dos clases de partes vocales: las primarias y las secundarias. Una parte vocal primaria es aquella que primero y principalmente es usada durante los tempranos inicios en la música. Tiene cuatro categorías: (1) discanto, (2) alto, (3) tenor y (4) bajo.

El discanto (la palabra, la cual es un compuesto de *dis* y *cantus*, parece significar que por virtud de su prefijo [*dis*], el *cantus* es muy alto y muy agudo<sup>a</sup>, porque en las palabras compuestas *dis* algunas veces sugiere una connotación intensa<sup>16</sup>). Es esta primera parte vocal la más alta de todas. Porque en la disposición<sup>17</sup> de los modos está delimitada por el diapasón más alto, u octava sobre el tenor, y es adecuada para la voz de un niño o de una mujer.

El alto (también conocida como contratenor, debido a que su sistema o escala está colocada contra la parte armónica del tenor; o porque el adjetivo *altus*, *a*, *um*, se dice que es lo que denota a la vez *sublime* y *profundo*; por lo tanto esta voz es llamada alto porque es más alta que el tenor, pero más baja que el discanto; también porque la profundida del mar se encuentra en el medio, no cerca de los bancos de la costa o de la orilla de la playa; y así el alto parece ser llamado tal porque ocupa el medio entre el dicanto y el tenor<sup>18</sup>). Es la primera parte vocal cuyo ámbito o rango de tonos es limitado por la octava que, en la disposición modal [*temperamentum*], está entre el discanto y el tenor, y es adecuada para jóvenes.

El tenor (Quintiliano, libro 1, capítulo 5, informa que la palabra es derivada de *tonos*. Tiene el mismo significado que *acento*. Así como nosotros podemos determinar la naturaleza de una palabra de acuerdo a su acento, así también podemos juzgar la naturaleza de una armonía de acuerdo al tenor. Además –como explica Erasmo de Rotterdam– significa el progreso de algo, un continuo estado de conocimiento o de no tener nada cambiado, donde uno permanece *fíel*<sup>a</sup> a sí mismo en continua y perpetua secuencia de identidad<sup>19</sup>). El tenor es la primera parte vocal que está próxima a la

---

<sup>16</sup> En su etimología caprichosa de los nombres de las partes vocales, Burmeister aparentemente ignoró su origen medieval e inventó explicaciones cuasi-clásicas. El término medieval *discantus* se pretendió traducir originalmente como *diaphonia*, que significa sonar aparte, y aún más, cantar aparte. *Discantus* eventualmente se referiría a la voz más alta en la polifonía, pero eso no se produce por el prefijo *dis*. [Esta es nota 1 del cap. 2]

<sup>17</sup> *Temperamentum*, traducido aquí como disposición, es definido en el capítulo 6.

<sup>18</sup> El medieval *contratenor altus* fue denominado así para indicar que estaba por encima del tenor. También ocurre que está por debajo del *discantus*, pero la palabra *altus* parece no significar eso.

<sup>19</sup> Los intentos de localizar la cita de Erasmo han sido infructuosos. En la polifonía medieval, el tenor era la voz que “mantenía” la melodía preexistente.

fundación armónica y es adecuada para el mantenimiento del estado del modo por el cual la armonía o melodía es definida. Es apropiado para hombres y para alguien de edad madura.

El bajo (es llamado la fundación, de *basis*, debido a que es el fulcro de la armonía total<sup>20</sup>). Es la más baja de las pares vocales primeras. En la armonía se encarga de la parte del fulcro o fundación. Es adecuada para hombres, de hecho para hombres que puedan cantar bajo y profundo.

Se dice que algunas de las primeras partes vocales son colindantes, otras disjuntas.<sup>21</sup>

Voces colindantes son aquellas que tienen un tono en común [12] el cual es límite usado para el manejo y la combinación o disposición de los modos, y así son unidos. Tenemos entonces el discanto-tenor y el alto-bajo. La siguiente figura ilustra el patrón.



### Ejemplo 2.1

Las voces disjuntas son aquellas cuyo ámbito de octava no está unido a través de uno y el mismo tono. Las voces que se arreglan del primero al segundo, del segundo al tercero, y así en adelante, se vuelven voces disjuntas. Esto es, son las más próximas o cercanas entre sí, pero no están unidas. Es ahí donde el lugar límite es uno y el mismo tono que se dice que son colindantes.

Una parte vocal secundaria es aquella que sirve para incrementar el número de voces y hacer la música más llena. Tiene la misma constitución, naturaleza y sistema que una de las cuatro primeras voces. Ejemplos de esto son el segundo o tercer discanto, alto, tenor o bajo.

*Observaciones.* 1. El método más confiable de transcribir música es empezar por la voz del bajo o por la que toma el lugar del bajo o de la fundación armónica.

2. La transcripción de voces individuales se hace horizontalmente. La transcripción de todas las voces en conjunto, por otro lado, se hace en una columna vertical en una | perpendicular, por decirlo así.



**Ejemplo 2.2** Aplicación de los dos capítulos precedentes, ilustrados en una disposición para cuatro voces. [Transcripción de pentagrama y notación en letras] [13-14].

<sup>20</sup> El medieval *contratenor bassus* era la voz inferior al tenor.

<sup>21</sup> Los términos *conterminus* y *disterninus* son sinónimos de *coniunctus* y *disiunctus*. Burmeister reserva el último par de términos para otros aspectos de la música. Ver pp. [4] y esp. [72].

## Capítulo 3

### *Instrucción en tonos consonantes y disonantes*

Un tono es una cualidad resultante del hecho de hacer vibrar una cuerda o de la proyección de la voz, continuamente moviéndose en el aire hasta que es oída.

Hay veintiocho tonos, agrupados en cinco rangos. Para poder comprender esto, uno debería consultar el primer capítulo de este libro, donde se tratan las notas y letras del alfabeto.

Algunos tonos son llamados originales [*primitivus*], otros, derivados.<sup>22</sup>

Un tono original es aquel que pertenece al rango más bajo [*parhypaton*] de tonos, es decir, *A B C D E F G*. Son llamados primarios por Boecio.

Un tono derivado es cualquiera tomado del universo de tonos que dista un diapasón o un doble diapasón de un tono primario. Por ejemplo, se dice que el tono *CC* es derivado de tono *C* por un diapasón de distancia. Lo mismo ocurre en el caso del tono *c* en relación con *C*, o *cc* en relación con *C*. Los tonos derivados son llamados secundarios por Boecio.<sup>23</sup>

[15] De nuevo, hay tres clases de tonos derivados: simples, compuestos y doble-compuestos.<sup>24</sup>

Un tono derivado simple es uno que tiene relación con uno original por un diapasón simple, como entre *a* y *A*, de *b* a *B*, de *c* a *C*, y así en adelante. Un tono derivado compuesto se relaciona por un doble diapasón, como entre *aa* y *A*, *bb* y *B*, *cc* y *C*, y así. Un tono derivado doble-compuesto se relaciona por un triple diapasón, es decir, entre *aaa* y *A*.

---

<sup>22</sup> Los términos *primitivus* y *derivatus* son muy usados en los tratados de gramática: “hay dos especies de verbos (*verborum*), los originales [*primitiva*] y los derivados [*derivata*], los cuales se encuentran en casi cada parte de una oración [*partibus orationis*]. Así, un verbo original, por su propia naturaleza tiene prioridad, como *lego*, *ferveo*, *domo*, *facio*, *garrio*, *albo*. Los verbos derivados son aquellos que se construyen sobre los originales, como *lecturio*, *fervesco*, *domito*, *facesso*, *garrulo*, *albico*”. (Prisciano, *Institutionum gramaticarum libri 18*, ed. Martin Hertz [Leipzig: Teubner, 1855-59], 2:427; de aquí en adelante citado como Prisciano/Hertz). Debido a que el pasaje citado ocurre en una sección que trata sobre verbos, evité traducir *verborum* como “palabras” y *partibus orationis* como “partes del discurso”. [Esta es nota 1].

<sup>23</sup> Boecio no clasifica los tonos en la manera en que Burmeister nos informa. Burmeister probablemente pensaba en *De institutione arithmetica*, donde Boecio distingue entre los números que son primos e incompuestos (*primus et incompositus*) y aquellos que son secundarios y compuestos (*secundus et compositus*). Ver Boecio, *De institutione arithmetica*, ed. Gottfried Friedlein (Leipzig: B. G. Teubner, 1867), 1.14-15.

<sup>24</sup> En gramática: “las figuras son también accidentes de verbos, como lo son de pronombres. Para algunos verbos son simples [*simplicia*], como *cupio*, *taceo*; otras son compuestas [*composita*], como *concupio*, *conticeo*; otras son doble-compuestas [*decomposita*], o sea, derivadas de compuestas, como *concupisco*, *conticesco*”. Prisciano/Hertz, *Institutionum gramaticarum*, 2:434.

*Observación.* Esta clasificación de tonos es relevante para la instrucción sobre los modos. Aunque debería ser clara y propiamente explicado y discutido aquí, no debe ser descuidado aquí.

Un tono puede ser consonante, otro, disonante.

Un tono consonante se combina consonantemente con otro con miras a crear consonancia.

Un tono disonante es uno que engendra disonancia con otro.

Una consonancia (la cual es también llamada acuerdo, consenso o armonía) es (como Boecio la define en el libro 1, capítulos 3 y 8) es un acuerdo de tonos disimilares unidos como uno; o, una consonancia es una mezcla de tonos altos y bajos que dulce y uniformemente llegan a los oídos; o (como hemos intentado definirla) una consonancia es una cualidad que resulta de la colisión de dos tonos y que afectan dulcemente a los oídos.

Hay dos tipos de consonancia: perfecta o imperfecta.

Una consonancia perfecta es aquella a la que un semitono o coma no puede ser añadido o sustraído. Sus especies son el diapente o quinta y el diapasón simple o su compuesto, el cual es el doble diapasón.

Una consonancia imperfecta es aquella a la que un semitono puede ser añadido o sustraído. Sus especies son: (1) semi-ditono o ditono, esto es, tercera incompleta o completa, (2) diapente más semitono o diapente más tono, esto es, sexta incompleta o completa.

Las consonancias, sean perfectas o imperfectas, son de tres clases: simples, compuestas y doble-compuestas. Una consonancia simple es una que no se extiende más allá del diapasón. Una compuesta es aquella que se extiende más allá del diapasón. La doble-compuesta se extiende más allá del doble diapasón.



**Ejemplo 3.1** Gráfico de consonancias basadas en el tono A. [16].



**Ejemplo 3.1** *Continuación*

Una disonancia (conocida también como discordia o diafonía) es la que golpea al oído como un choque duro y desagradable de tonos mezclados.

*Observaciones.* 1. Todos los demás tonos que no produzcan consonancias perfectas o imperfectas, serán considerados disonantes.

[17] 2. Estos nombres: semitono o media-segunda; tono o segunda; semi-ditono o tercera incompleta; ditono o tercera completa; diatesarón o cuarta; tritono o quinta incompleta; diapente o quinta; diapente-más-semitono o sexta incompleta; diapente-más-tono o sexta completa, diapente-más-semiditono o séptima incompleta; diapente-más-

ditono o séptima completa; diapasón u octava; así cualquier compuesto o doble compuesto con el diapasón y todos estos otros intervalos –tales son los nombres de las simultaneidades en la poética musical–. Donde sea que ocurran –y esto pasa con frecuencia– deben ser entendidos como simultaneidades, no como intervalos.

## Capítulo 4

### *Combinación [sintaxis] de consonancias en la armonía*

La sintaxis musical es el método de combinar los tonos de dos o más líneas melódicas en una armonía para producir movimiento musical.<sup>25</sup>

Una melodía es una afección<sup>26</sup> constituida por una secuencia interválica de tonos, ideada para producir movimientos musicales que evoquen afectos en el hombre, en tanto no es del todo ajeno a la música.

Una armonía es una pieza musical hecha de melodías de diversas voces que son combinadas armónicamente para producir movimiento musical. Las especies de armonías pueden ser tantas como la variedad de canciones que las presentan en pocas o muchas voces.

Observaciones. *I.* Debería notarse que este es el modo de combinar entre sí la naturaleza de los siete tonos musicales A B C D E F G desde cualquier rango de octava, sea en cualquiera de las dos cualidades de *genus*<sup>a</sup> diatónicos.<sup>27</sup> Que la letra del alfabeto conjugada<sup>28</sup> en el bajo sea usada como punto de referencia. Un tono dado [es escogido] de la serie [de letras], como por ejemplo el tercer tono o aún el primero. Otros dos tonos que sean distintos entre sí y con el primer tono dado formarán una consonancia con la fundación, por así decirlo, de su estructura. Algunas veces una consonancia perfecta ocurrirá simultáneamente con una imperfecta, y otras veces el todo será hecho de consonancias incompleto-imperfectas<sup>29</sup> o completo-imperfectas<sup>30</sup> ocurridas simultáneamente. Explicar en palabras lo que esas combinaciones son y cómo son definidas tomaría mucho espacio y quizá sería tedioso aún para alguien dedicado a este

---

<sup>25</sup> En gramática: “los griegos llaman sintaxis, mientras nosotros [los latinos] llamamos construcción, al método de ensamblar una declaración y de combinar palabras, de modo que ellas puedan representar claramente una idea en particular”. (“syntaxin Graeci, nostri constructionem vocant, rationem contexendae orationis, & coniungendarum vocum: ita, ut certam sententiam dilucide repraesentent”) Melanchthon, *Latinae grammatices elementa; Syntaxis, sive de constructione liber; Dialectices, libri quatuor* (Strasbourg: Johannes Albrecht, 1533), p. 144. [Esta es nota 1].

<sup>26</sup> Es decir, una frase o período. Ver pp. [71-72].

<sup>27</sup> Las dos cualidades son *mollis* y *durus*. Ver p. [72].

<sup>28</sup> Para el significado del adjetivo *conjugate*, ver pp. [21-22].

<sup>29</sup> Tercera menor y sexta menor.

<sup>30</sup> Tercera mayor y sexta mayor.

arte. Por lo tanto, en interés de la brevedad hemos proveído gráficos donde se muestran los tonos consonantes para que puedan ser observados y estudiados. Una vez que el prototipo de consonancias, por así decirlo, ha sido comprendido a lo largo de estos gráficos, las consonancias se arraigarán en la memoria más rápidamente a la manera de un compendio que de una multiplicidad de reglas. Estos gráficos o tablas cumplen su fin, [18] porque de una ilustración de la relación de tonos conjugados o de sus equivalentes en letras, se expone a los principiantes un método de construcción. Ellas muestran cómo un tono se combina con otro en todos los rangos, como si fuera en una perpendicular. Así, con la guía de estas tablas, los principiantes aprenderán a combinar sin ninguna dificultad melodías con melodías y tonos melódicos con tonos melódicos. Ellos incluso aprenderán cómo crear y componer las más dulces armonías y concordancias con maravillosa sencillez y simplicidad. Habiendo colocado el *C* grave en el bajo, uno deberá saber cómo añadir el tono de otra voz, por decir alguna, la del tenor, la cual es la más cercana al bajo, siguiendo la disposición perpendicular de los tonos en el gráfico. Será elección de uno si el tono estará dentro o más allá del intervalo de una octava. Si uno desea combinar el tono del tenor con el *C* del bajo en el intervalo de una octava, los gráficos indicarán el *c* medio. Si uno prefiere algo más compacto dentro del diapasón, *E*, *G*, o *a* estarán a disposición con igual facilidad. Así, el tono del alto se encontrará mediante el mismo procedimiento para la combinación de las dos voces previas, es decir, el bajo y el tenor. La elección dependerá de qué es permitido desde el punto de vista de la capacidad del intervalo y su bien ordenado y cantable movimiento. Finalmente, uno aprenderá, con igual destreza y sencillez, a combinar el tono del discanto en armonía con las otras voces. Por ejemplo, si a un *C* en el bajo deseo añadir un tono al tenor mediante la introducción de la consonancia más cercana, es decir, una tercera, dirigiré mis ojos suavemente sobre el tono del bajo y buscaré en esa distancia el *E* grave. Combinaré esos tonos sabiendo infalible e indubitablemente que son componentes verdaderos. Del mismo modo añadiré, subsecuentemente, a la armonía las melodías de las otras voces. De aquí uno puede deducir que un feliz y bienvenido compendio de sintaxis se plasma en estos gráficos. De hecho, cuando se alcanza un entendimiento de la instrucción en formación de cláusulas y en los modos, no puedo imaginar qué dificultad puede haber en el camino que impida a los estudiantes de música de satisfacer sus deseos de aprender con placer las sabrosas dulzuras de este arte. Aún la instrucción pertinente a ambas materias debería estar prefijada con la palabra *sintaxis*. Porque debido a que el conocimiento de los principiantes sobre la conjugación de tonos debería ser muy clara, no es sin razón que hemos considerado necesario que ellos estén *encerrados*<sup>a</sup> en el ejercicio de armonizar tonos y reconocer sus letras de alfabeto conjugadas. Aún más, para hacer esta tarea más fácil de ejecutar, hemos añadido otra ilustración, de modo que los principiantes puedan saber y dar fe de que han aprendido todos los métodos muy bien. Por lo tanto, antes de esa ilustración quisiéramos presentar los siguientes gráficos:



**Ejemplo 4.1** Primer gráfico. Consonancias y tonos conjugados dispuestos de acuerdo al rango de tono [19].



**Ejemplo 4.2** Segundo gráfico. Consonancias y tonos conjugados dispuestos de acuerdo al rango de tono [20].



#### Ejemplo 4.2 *Continuación.*

[21] Las siguientes consonancias imperfectas, tomadas del *genus* cromático de la melodía, son también introducidos en adición a la diatónica, usando el bajo conjugado como punto de referencia.<sup>31</sup>



#### Ejemplo 4.3

Debería tenerse en cuenta que en esos gráficos los tonos podrían estar notados mediante letras de alfabeto sin la adición de los signos # y †, los cuales llamamos signos de disparidad [es decir, accidentales]. Sin embargo, debido a que no todos los tonos producen consonancias, perfectas, incompleto-imperfectas o aún completas, con otros, y debido a que en cada uno de esos casos todo depende del *genus*<sup>a</sup> cromático, el cual discutiremos a su debido tiempo, la perfección entonces tiene que distinguirse de la imperfección, y la completa imperfección de la incompleta, mediante ciertos signos.

2. Cada una de las gráficos precedentes está dividida en cuatro áreas. Cada área, en su más baja serie de tonos [horizontal], pertenece a cierto rango de octava. La más baja, en su serie más baja [horizontal], pertenece al rango más bajo [*hypaton*]; la segunda, pertenece al próximo al bajo [*parhypaton*]; la tercera, al medio [*meson*]; la cuarta, al próximo al medio [*parameson*]. En cada área de cualquier rango de octava un tono está conjugado o unido a otros dos bien sea contemplándolos desde arriba, cargándolos desde abajo, o aún entre ambos. La combinación resultante es, o bien perfecta más semi-imperfecta<sup>32</sup> o perfecta más completa-imperfecta.<sup>33</sup> Por ejemplo (tomando un caso del rango *parhypaton*), *A-C-E* o *A-C#-E*. O la combinación puede ser puramente semi-imperfecta, *A-C-F*; o puramente completa-imperfecta, *A-C#-F#*. Por lo tanto, las letras de alfabeto [22] que vienen conjugadas de esta manera son llamadas conjugadas. Al verlas, uno debería dirigirse en primera instancia al tono más bajo, en la medida en que es el fulcro para los otros que se le unen en la armonía, y más aún cuando la letra de esta nota baja es llamada la base conjugada. Sirve como guía para juzgar cuáles tonos pueden ser mejor conjugados y cuáles no. El segundo tono es llamado el medio, y el tercero, cima. Nuestra descripción y clasificación de tonos surge de estas observaciones.

Una letra conjugada es la que representa cierto tono que crea cierta consonancia con otro tono; ese otro tono funciona como la fundación de la armonía, tomando y abarcando a los otros en matrimonio.<sup>34</sup>

<sup>31</sup> Concerniente al género, ver p. [72].

<sup>32</sup> Quinta perfecta con tercera menor. Semi-imperfecto es equivalente a completo-imperfecto.

<sup>33</sup> Quinta perfecta con tercera mayor.

<sup>34</sup> Nótese el especial significado del adjetivo *conjugado*, el cual se encuentra varias veces en el tratado. Prisciano/Hertz, *Institutionum grammaticarum*, 2:442, ayuda a clarificar el significado de la palabra en el campo de la gramática: “*conjugación* es lo que se dice sobre conjugar (*coniugatae*) o afinar (*cognatae*) consonantes. En ellas se basa el patrón para muchas conjugaciones griegas. En otras palabras, un grupo de verbos se conjuga de acuerdo al mismo método de inflexión, y esto es aún más aplicable a verbos latinos”. En sus comentarios [continúa en la siguiente pág.<sup>a</sup>] subsecuentes, Prisciano muestra cuán ciertamente los

Un tono conjugado tiene tres tipos: base, medio y supremo.<sup>35</sup>

La base es la letra del alfabeto que es el más bajo de los tonos conjugados en cualquier rango de octava.

El medio, que ocupa el medio de tres tonos conjugados, está a una tercera de distancia de la base.

El supremo, que ocupa la posición más elevada, está a una quinta o una sexta de distancia de la base.

3. En los gráficos anteriores, los grupos de conjugados marcados con el signo \* arriba de la columna son raramente usados en composiciones. Por lo tanto, los estudiantes de este arte deberían estar advertidos para que no los usen en sus trabajos hasta que su juicio no esté lo suficientemente desarrollado. No obstante deben saber que semejantes combinaciones pueden ser introducidas en una composición, siempre que sea el momento adecuado y los intervalos estén bien ordenados [*compositi*].<sup>36</sup> Pero esto es aprendido mejor en la práctica más que en las reglas. Cuáles de ellos son aceptados en su uso y cómo los tonos pueden ser correcta y apropiadamente elevados o descendidos mediante tales signos será algo que se aclare con la instrucción en solecismos, en donde trataremos con el llamado solecismo de *kakosynthesis*.

4. Las letras del alfabeto agrupadas en un área de un gráfico dado, donde los intervalos entre ellas estén lo más juntos posible, se dice que son simples.

5. Dada la base conjugada de un área en un gráfico dado, las otras conjugadas que se colocan sobre ella por una distancia mayor al diapasón se dice que son compuestas. Aquellas que exceden el doble diapasón se dice que son conjugadas doble compuestas. Hacen la misma consonancia con la base que aquellas que se encuentran dentro del diapasón y son llamadas simples.

6. Las letras del alfabeto conjugadas deberían ser estudiadas y memorizadas. Esto puede lograrse con facilidad si, con frecuencia –de hecho con mucha frecuencia– por lo menos [23] se leen o se escriben. Si se hace esto, el aspirante a compositor verá que ha cumplido con la mitad de la labor involucrada en la composición de una pieza musical.

7. Una letra del alfabeto produce una disonancia en sintaxis si no es compatible con las conjugadas en [cualquiera de] el [los] gráfico[s] dado[s] o si no se ajusta al

---

verbos griegos tienen inflexiones similares dependiendo de la afinidad de las consonantes finales de sus raíces. Raíces verbales que terminan en *b*, *p* o *ph* tienen una conjugación en común, y así aquellas que terminan en *g*, *k* o *ch*, y así sucesivamente. Las letras que pertenecen al mismo grupo se dice que son conjugadas o afines. Mediante esta analogía Burmeister llama conjugados a los tres tonos de un acorde consonante. En su explicación no está claro porqué él identifica especialmente al “otro” tono como la fundación de la armonía. Quizá haya ido demasiado lejos; probablemente pretendía decir solamente que cada acorde tiene una fundación armónica.

<sup>35</sup> Respecto a un temprano, similar uso de los términos *basis*, *media* y *suprema*, ver: Benito V. Rivera, “La *Isagoge* de Johannes Avianus: una temprana formulación de la teoría de las tríadas”, *Journal of Music Theory* 22 (1978): 43-64.

<sup>36</sup> Para los términos *compositus*, *incompositus*, ver p. [26].

combinarse con ellas. Por ejemplo, *A* toma *C*, *E* o *F* como compañeras; si *B*, *G*, o *D* se inmiscuye, será rechazada como ilegítima.

## El proceso de sintaxis

La sintaxis de consonancias conjugadas será hecha en vano si uno no tiene conocimiento de la teoría de los modos, porque es la teoría de los modos la que guía en la construcción de las estructuras y permanece dentro de los límites. Por eso la teoría es ligeramente traída a colación. No obstante preferimos abstenernos de discutir los modos en este punto, porque tenemos un capítulo especial para tratar este asunto tan profundamente como lo requiera ese arte de la composición. Pero al mismo tiempo, si es necesario introducir un aspecto de los modos aquí, lo haremos teniendo en cuenta que debemos ser limitados. Proveeremos un gráfico donde se mostrará con qué colección de consonancias y a qué intervalos o distancias las melodías vocales se combinan con el fin de ser coherentes. De este modo, los estudiantes se acostumbrarán, lentamente y paso a paso a la tarea de combinar consonancias. Además, partiendo de esto se acostumbrarán también a las letras del alfabeto de tonos conjugados y podrán decir cuáles tonos pueden unirse o qué distancia interválica pueden hacer. Hay varios tipos de combinación [*partes connexionum*] escritos en el gráfico, no muchas para indicar el número total de combinaciones posibles (porque hay veinte posibles, o más), sino para indicar cómo son empleadas en la práctica. En el ínterin, mientras el amante de la música trata de cumplir con la tarea de combinar tonos consonantes, debe permitirse pacientemente ser guiado por las leyes de la sintaxis. Esto seguirá después de que una definición de la ley de sintaxis haya sido dada.

Una ley de sintaxis es un decreto, regla o estatuto musical mediante el cual la combinación de tonos es gobernada para producir una pieza armónica placentera.

## Las leyes de la sintaxis

1. En el actual proceso de arreglar consonancias, el compositor no debería obligarse o restringirse a una y la misma parte vocal como si sólo a ella debiera su atención.

2. En el trabajo de construcción, si la primera voz atendida o con la que se inicia el proceso de sintaxis es otra distinta al bajo,<sup>37</sup> entonces el siguiente paso debería ser establecer el bajo de tal voz.

[24] 3. La melodía del tenor debería ser confinada al ámbito, circunferencia o espacio de un diapasón particular, y no debería transgredirse arbitrariamente. En cuanto a cómo las otras voces se unirían al tenor sin dificultad, es algo que se mostrará en el siguiente gráfico, el cual aludíamos hace poco.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Burmeister usa la palabra *basis*. Por el contexto es claro que la palabra más apropiada sería *bassus*. Y es que el asunto aquí es específicamente una parte vocal (*bassus*), no el tono más profundo (*basis*) de un acorde.

<sup>38</sup> Lo que ahora sigue es una traducción del texto del gráfico en latín del ej. 4.4. su equivalente en notación musical moderna es dado en el ej. 4.4 de la versión en inglés.

Un gráfico, a modo de esquema, donde se muestra a través de numerales la combinaciones armónicas de las cuatro voces.

### [Nueve] Tipos de combinación

- I. Si el bajo y el tenor están separados por una tercera, hay cinco posibilidades:
1. El tenor estará a una tercera del alto, y el alto estará a una cuarta del discanto.
  2. El tenor estará a una cuarta del alto, y el alto a una tercera del discanto.
  3. El tenor estará a una sexta del alto, y el alto estará a una quinta del discanto.

#### *Continuación del gráfico*

4. El tenor estará a una décima del alto, y el alto estará a una cuarta del discanto.
  5. El tenor estará a una treceava del alto,<sup>39</sup> y el alto estará a una quinta del discanto.
- II. Si el bajo y el tenor están separados por una quinta, hay tres posibilidades:
1. El tenor estará a una cuarta del alto, y el alto estará a una tercera del discanto.
  2. El tenor estará a una sexta del alto, y el alto estará a una sexta del discanto.
  3. El tenor estará a una onceava del alto,<sup>40</sup> y el alto estará a una tercera del discanto.
- III. Si el bajo y el tenor están separados por una octava, hay tres posibilidades:
1. El tenor estará a una tercera del alto, y el alto estará a una tercera del discanto.
  2. El tenor estará a una quinta del alto, y el alto estará a una sexta del discanto.
  3. El tenor estará a una décima del alto, y el alto estará a una tercera del discanto.
- IV. Si el bajo y el tenor están separados por una décima, El tenor estará a una tercera del alto, y el alto estará a una cuarta del discanto.
- V. Si el bajo y el tenor están separados por una doceava, El tenor estará a una cuarta del alto, y el alto estará a una tercera del discanto.

#### *Continuación del gráfico*

El patrón de combinaciones de sextas simples o compuestas en relación al bajo es el siguiente. La sexta puede estar en siete lugares distintos:

---

<sup>39</sup> El gráfico original erróneamente tiene un 14 en vez de un 13.

<sup>40</sup> El gráfico original erróneamente tiene un 12 en vez de un 11.

- VI. Si el bajo y el tenor están separados por una tercera,  
El tenor estará a una cuarta del alto,  
y el alto estará a una tercera del discanto.
- VII. Si el bajo y el tenor están separados por una sexta,
  1. El tenor estará a una tercera del alto,  
y el alto estará a una tercera del discanto.
  2. El tenor estará a una quinta del alto,  
y el alto estará a una sexta del discanto.
  3. El tenor estará a una décima del alto,  
y el alto estará a una tercera del discanto.
- VIII. Si el bajo y el tenor están separados por una octava,
  1. El tenor estará a una sexta del alto,  
y el alto estará a una quinta del discanto.
  2. El tenor estará a una décima del alto,  
y el alto estará a una cuarta del discanto.
- IX. Si el bajo y el tenor están separados por una treceava,  
El tenor estará a una tercera del alto,  
y el alto estará a una tercera del discanto.

Pero debido a que el uso de la sexta es más bien raro, debería ser empleada escasamente, y debería observarse lo que pone de manifiesto su uso entre los compositores.



#### Ejemplo 4.4

#### [25] Del uso del gráfico

El gráfico dado anteriormente tiene el siguiente uso en la composición: al inicio muestra las palabras *discanto*, *alto*, *tenor* y *bajo* [en latín en el original<sup>a</sup>]. Eso indica que las voces primarias de la armonía deberían ser combinadas en el intervalo que el numeral, ubicado entre el par de voces, designa. El gráfico muestra varias secciones que denominamos tipos de combinación [*partes connexionum*]. Bajo cualquiera de ellas, las voces pareadas pueden ser combinadas al intervalo o distancia que el número entre ellas indica. Cuando un compositor va a combinar tonos, puede hacerlo con confianza, siempre que deje llevar su mano, por así decirlo, por la guía de los números escritos bajo cualquiera de los tipos de combinación. Ellos le indicarán a qué intervalo una voz se distanciará de otra. Es un asunto muy sencillo de entender. Hasta demostrar su uso a través de ejemplos implicaría un discurso totalmente innecesario, creemos que sería superfluo. Si, por ejemplo, deseo conectar el tono *aa* en el discanto con otros tonos en otras voces como compañeras, ¿qué sería más fácil que aprender mediante una inspección visual cómo combinar de acuerdo a cierto patrón de combinación de tonos? Y es que si alguien desea enlazar en armonía con los tonos combinados de las voces del tercer tipo de combinación (pues en el gráfico dado el compositor no se limita a la secuencia de tipos de combinación fijada; se permite combinar tonos armónicos de acuerdo al primero, cuarto o segundo o cualquier otro tipo de combinación, siempre y cuando los errores sean evitados),

encontrará que el tono *aa* del discanto tiene una relación de tercera con el tono *f* del alto; en el tono *f* del alto, una relación de tercera con el *d* del tenor; en el *d* del tenor, una relación de octava con el *D* del bajo, y viceversa. Así en el gráfico verá otros tipos de combinación y su uso.

4. Las melodías del discanto y el tenor emplearán movimientos interválicos pequeños de manera tal que el último se mueva en el rango medio de la armonía, mientras que el primero pueda subir alto, ambos moviéndose por adyacencias.

5. La melodía del bajo procederá más bien por grandes que por pequeños intervalos.

6. La melodía del tenor terminará en el tono más bajo de su octava.

7. La combinación más perfecta de tonos será usada con más frecuencia en la armonía. Las sextas imperfectas serán usadas raramente, muy raramente.

8. En conjunción con otra voz, el bajo no formará una sexta por una duración mayor a un tactus completo. Preferiblemente, se permite esta combinación sólo por medio, o incluso un cuarto de tactus, y debería estar precedido y seguido por una quinta.

[26] 9. La cuarta no debe ser contada entre las consonancias que proveen una fundación a la armonía. Por lo tanto, no debe colocarse debajo de otras combinaciones; más bien debería ser colocada sobre aquellas que funcionan propiamente como fundación.

10. Deben evitarse los solecismos, ya que por su confuso y desagradable movimiento envuelven la armonía en oscuridad y disminuyen su elegancia.

*Observación sobre el movimiento musical.* El movimiento musical es el proceso en el que una combinación de consonancias previamente formada es cercanamente seguida por otra. De este modo el movimiento de intervalos de tono a tono da lugar a la *melodía*.<sup>41</sup> Este movimiento es de dos tipos: bien ordenado [*compositus*] o propio y *confuso*<sup>a</sup> [*incompositus*] o impropio.<sup>42</sup> El movimiento bien ordenado es aquel donde ciertos tipos de intervalos se forman cuando, mientras una voz sube, las otras bajan. El movimiento *confuso*<sup>a</sup> es aquel donde ambas voces suben o bajan juntas.

Incidentalmente, *movimiento* es un término musical que denota ascenso o descenso. Esto ocurre cuando en el proceso de combinar y arreglar un tono con otro se produce una consonancia, la mente estudia los pasos entre los tonos, forma dos tonos que permanecen a una cierta distancia uno del otro y los combina en una particular consonancia. Seguidamente, la mente produce asimismo otra consonancia que siga a la

---

<sup>41</sup> Como se hará notorio en la discusión siguiente, Burmeister no se refiere a la “melodía” de una simple línea sino a la composición de líneas contrapuntísticas.

<sup>42</sup> Los términos *compositus* e *incompositus* son tomados de la retórica: “para estar adecuado en completa medida al propósito del hablante, un estilo tal debería tener tres cualidades: gusto, composición artística [*compositio*] y distinción.” ([pseudo-] Cicerón, *Ad Herennium* 4.12.17). “Las observaciones anteriores, pienso, serán suficientes como un breve sumario de los puntos que requieren *noticia*<sup>a</sup> en conexión con el orden. Si el orden falta, nuestro lenguaje será merecidamente el responsable de la falta de construcción [*incomposita*] artística, no importa cuán compacto y rítmico sea”. Quintiliano, *Institutio oratoria* 9.4.32.

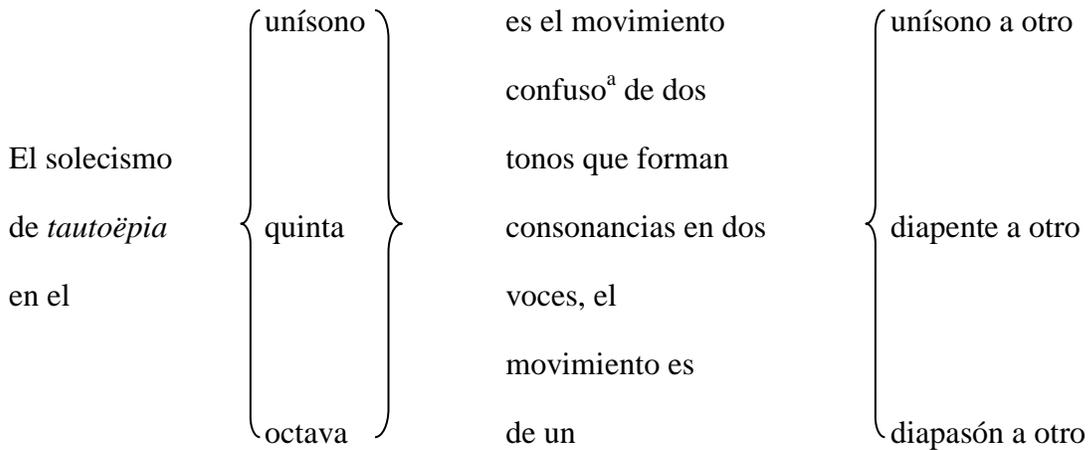
precedente de manera que los tonos de ambas consonancias (porque una consonancia consiste de dos tonos) se encontrarán ascendiendo o descendiendo *respecto*<sup>a</sup> a los tonos de la primera. En ese proceso, si ambas voces ascienden o descienden juntas, el movimiento será confuso e impropio, y se habrá cometido un solecismo.

Un solecismo es el giro tortuoso de dos consonancias, una seguidamente después de la otra.<sup>43</sup> Desde el punto de vista de las dos voces solas, el solecismo oscurece [*obscurat*] la armonía debido al movimiento confuso.<sup>44</sup>

Los tipos de solecismo son: (1) *tautoëpia*, (2) *strophe*, (3) *syzygia praeceps*, (4) *catachresis quartae*, (5) *symploke disparatorum*, (6) *aspeton intervallum*, (7) *dipylasis concentuum imperfectorum*, (8) *kakokrypsis dissonantiarum*, (9) *disparatorum kakosynthesis*, (10) *elleimma*, (11) *tonoparataxis*. Algunos de estos solecismos son ofensas contra la melodía, otros, contra la armonía. Los siguientes son ofensivos a la melodía: *aspeton intervallum*, el uso del *disparatorum kakosynthesis*, [27] y *tonoparataxis*. El resto sólo es ofensivo a la armonía.

1. *Tautoëpia* [declaración<sup>a</sup> tautológica] es la repetición de consonancias perfectas del mismo tipo a través del movimiento paralelo de tonos.<sup>45</sup>

Los varios tipos de *tautoëpia* involucran (1) al unísono, (2) a la diapente o quinta y (3) al diapasón simple, compuesto o doble compuesto.



<sup>43</sup> El término *solecismo* es familiar a los gramáticos y retóricos: “Para el presente, definiré *barbarismo* como una ofensa ocurrida en conexión con palabras simples” (Quintiliano, *Institutio oratoria* 1.5.6).” Todas las demás faltas en el habla tratan sobre más de una palabra; entre esta clase de faltas está el *solecismo*, aunque ha habido controversias sobre esto” (1.5.34).

<sup>44</sup> Quintiliano, *Institutio oratoria* 8.1-2, enlista *obscuritas* como una falta de estilo, así como latinidad, claridad y elegancia como las más altas virtudes.

<sup>45</sup> Hésico de Alejandría (tardío cuarto o principios del siglo quinto D.C) enlista *tautoëpia* como sinónimo de *tautología*, el término más familiar usado en la retórica. Hésico Alejandrino, *Lexicon*, ed. Mauricius Schmidt, 2d ed. (Jena: Hermann Dufft, 1867); el *Lexicon* fue impreso en Venecia en 1514. “Pero *meiosis* puede ser deliberadamente empleado, y así se llama a una figura que también es *tautológica*, lo que significa la repetición de una palabra o frase. La última aunque no es evitada con especial cuidado aún por los mejores autores, algunas veces es considerada una falta” (Quintiliano, *Institutio oratoria* 8.3.50-51).



#### Ejemplo 4.5

*Observación concerniente al unísono.* Es cierto que el unísono no es enumerado entre las consonancias, porque el unísono de dos tonos combinados no produce armonía, y por esta razón el unísono no es listado entre los solecismos. Sin embargo, es práctica usual combinar dos tonos unísonos en voces diferentes, y con esa combinación, si no hay precaución de que dos unísonos diferentes no deberían seguir a otro, podrían causar detrimento a la armonía. Además, no hay perjuicio en considerar la sucesión confusa de dos unísonos diferentes como solecismo, o de hecho en contarlos entre las consonancias perfectas, ya que no permiten el aumento a través de la adición de un semitono, ni la disminución a través de la sustracción del mismo.

2. *Strophe* [giro desviado] –los latinos lo interpretan como un modo ofensivo de actuar– resulta de un movimiento confuso que involucra la alternación mutua de consonancias perfectas e imperfectas.<sup>46</sup> Aunque tiene la apariencia de una verdadera y buena armonía, [28] está de hecho lejos de ser verdadera, y oscurece la armonía. Varias instancias de ella son: (1) décima a la octava, (2) octava a la sexta, (3) sexta a la tercera, (4) unísono a la tercera y viceversa.



#### Ejemplo 4.6



#### Ejemplo 4.6 Continuación

*Observaciones.* a. Los últimos ejemplos no involucran al solecismo de *strophe*. [29] Más bien, muestran consonancias con entrada legítima dentro de la armonía, y si son usados, juzgo que la armonía será más placentera y no del todo impropia de un trabajo de arte.

b. la explicación de *strophe* es como sigue. Si un intervalo se encuentra en un ejemplo más bien remotamente perteneciente a *strophe* es, desde su primer tono al siguiente, fragmentado en notas rápidas, como es la costumbre entre los cantantes que se deleitan con las así llamadas coloraciones, entonces en el proceso de fragmentación, la *tautoëpia* se cometerá más pronto de lo que uno se esperaría. Ya que la *tautoëpia* es un solecismo que debería ser el más evitado de todos, este procedimiento que fácilmente conduce a ella debe ser visto necesariamente con no menor suspicacia.

---

<sup>46</sup> En *Musica autoschediastike*, fol. O2r, Burmeister escribe: “*Strophe* (de *strepho*, que significa giro, retuerzo, distorsiono...)” Dionisio de Halicarnaso sugiere a los estudiantes de composición métrica que deberán aprender a permutar [*strephein*] el orden de las palabras: “El primer factor aquí también, así como en el caso de la prosa poética, es la colocación de las palabras; lo que sigue es la composición de cláusulas<sup>a</sup>; lo tercero, el arreglo de los períodos. El que desee tener éxito en este aspecto debe cambiar las palabras [*ta tes lexeos moria... strephein*]”. Dionisio de Halicarnaso, *Sobre la composición literaria*, ed. y trad. W. Rhys Roberts (Londres, Macmillan, 1910), cap. 26.

3. *Syzigia praeceps* [combinación azarosa] es aquella en la cual los unísonos u octavas [que normalmente se encuentran] al inicio de canciones o fugas, ocurre con más frecuencia que se ajusten o sean sostenidas, desde el punto de vista de la medición.<sup>47</sup> Los tipos de *Syzigia praeceps* incluyen combinaciones de unísonos y octavas.

La explicación de este solecismo es como sigue. Cuando al oírse una armonía se siente estar hecha esta solo de tonos similares, el oído lo encuentra ofensivo, especialmente cuando la combinación dura por un tacto entero o más. Pues aquellos que al oír un unísono o una octava no oyen más que uno y el mismo tono, son entonces ofendidos por ninguna otra razón más que la falta de variedad de tonos.



#### Ejemplo 4.7

(89) *Catachresis quartae* [mal uso de la cuarta] es la colocación de la cuarta al fondo, de modo que sirva como fundación.<sup>48</sup> Es colocada debajo de algunos tonos en la armonía, cuando no sea causa de inestabilidad. La razón principal detrás de este solecismo es: [30] la cuarta a veces es posicionada como fundación; pero cuando esto pasa, la cuarta tiene un vínculo de relativa más que de absoluta compatibilidad con las otras consonancias de la armonía.<sup>49</sup>



#### Ejemplo 4.8

5. *Symploke* [complicación] es la actual o potencial yuxtaposición de signos de disparidad *b* o † con #, pervirtiendo así la naturaleza de consonancias perfectas y complicando la naturaleza de una consonancia con la naturaleza de otra.<sup>50</sup> La causa de este

<sup>47</sup> El término *syzigia* significa *conjugación* en la gramática griega. Ver Apolonio Díscolo, *Sintaxis*, trad. Fred W. Householder (Amsterdam: John Benjamins, 1981), p. 39. También puede significar combinación: “Mi opinión es que la ciencia de la composición tiene tres funciones. La primera es la de observar [continúa en la pág. siguiente] qué se adapta naturalmente para producir una bella y agradable combinación (*syzigia*)” (Dionisio de Halicarnaso, *Sobre la composición literaria*, cap. 6). “*Syzigia praeceps* (*syzigia*, que significa conjunción, de *zeugnumi*, que significa yo combino; *praeceps* se dice de alguien que no pesa ni considera las cosas y no delibera antes de embarcarse en algo, sino que sin pensar se precipita en la acción y así se apresta antes incluso de que llegue la hora) es la combinación prematura de dos voces en el unísono o la octava, o también la permanencia de ellos [el unísono y la octava\*] más tiempo del apropiado dentro del tactus [*plus iusto sub tactu commorans*], sin consideraciones para la armonía” (*Musica autoschediastike*, fol. O2r).

<sup>48</sup> “¿Qué es *catachresis*? Es el mal uso (*abusus*) de un pronombre, como cuando decimos parricidio [*parricida*] para referirnos a alguien que ha matado a un relativo [*propinquus*]; asimismo cuando en lugar de virtudes nombramos las fallas relacionadas, o al revés, por ejemplo, estrictez [*severitas*] por crueldad [*crudelitas*], o o frugalidad [*parsimonia*] por codicia [*avaritia*]. (En latín es llamado *abusio*)”. (Lossius, *Erotemata*, p.181). “*Catachresis quartae* (*katachresis*, abuso, de *katachraomai*, que significa, uso mal)...” (*Musica autoschediastike*, fol. O2r).

<sup>49</sup> Para una explicación de la consonancia relativa y absoluta, ver cap. 12, sobre la *síncopa*.

<sup>50</sup> En la teoría retórica: “*Complexus* se refiere a las figuras antedichas y consiste en la repetición de cada frase, como ‘¿Quién propuso la ley? Rullus. ¿Quién escogió los decenviros? Rullus. ¿Quién hizo el sorteo para las tribus? Rullus’. Los griegos por mucho llamaron a esto *symploke*” (Melanchthon, *Institutiones rhetoricae* [Strasbourg: Johannes Hervagius, 1523], p. 20r; el ejemplo es de Cicerón, *De lege agraria*

solecismo es que el *b* (o su símbolo equivalente †) y # son [ambos a la vez] fijados a las notas en la notación pentagramada, o a las letras en la notación letrada, para indicar [supuestamente] que este o aquel tono producirá así gran eufonía. Por tanto, y que ningún novato vaya a pensar que esto puede hacerse arbitrariamente en cualquier lugar y cualquier momento, pueden asegurarse de que cualquier combinación que yuxtaponga promiscuamente † con # en dos tonos, se viciará, mediante este acto, enormemente la armonía.

*Observación.* Si uno de los accidentales es aplicado a un tono de una consonancia perfecta, pero no a la otra, se comete entonces el error de *symploke disparatorum* y la consonancia es viciada, comoquiera que un semitono o coma no puede haber y no debería haber sido añadido o sustraído.

6. Un *aspeton intervallum* es la distancia de un tono a otro en donde la voz humana no puede obtener o producir el ton que forma el intervalo con el primero que se ha cantado.<sup>51</sup>



#### Ejemplo 4.9

[31] 7. *Diplasis consonantiarum* [consonancias dobladas] es la duplicación de consonancias imperfectas que han sido mezcladas a lo largo con otras perfectas.<sup>52</sup> La causa de este solecismo es cuando las consonancias imperfectas son combinadas e insertadas en la armonía son mayores en número que las perfectas, las consonancias imperfectas no representan la sonoridad que las perfectas habrían hecho. Además, a mayor número de consonancias imperfectas, menor será el placer que la armonía quizá produzca.



#### Ejemplo 4.10

*Observación.* Este solecismo ocurre con más frecuencia en composiciones a tres, cuatro, cinco y seis voces.

8. *Kakokrypsis dissonantiarum* [ocultamiento impropio de disonancias] es la combinación de ciertas consonancias en las que una disonancia es mezclada [impropiamente]. Sería una disonancia por naturaleza de su estructura relativa, [pero en

---

2.9.22). “*Symploke disparatorum* (una palabra compuesta derivada de *pleko* que significa entretejo [*necto*], plego [*plico*]; en latín usaban la palabra *complicatio*)” (*Musica autoschediastike*, fol. O2r).

<sup>51</sup> El adjetivo *aspetos* significa “impronunciable”, “inenarrable”. En *Hypomnematum musicae* y *Musica autoschediastike*, Burmeister usa la designación más larga *diadioche fa et mi inepta* en lugar de la etiqueta *aspeton intervallum*. “*diadioche fa et mi inepta* (*diadoche*, de *diadechomai* que significa sigo [*succedo*], quiere decir sucesión) es la sucesión de tono tras tono, uno de ellos fijado en *mi* y el otro en *fa*, o viceversa. De esto resulta un cierto intervalo que no puede ser cantado por la voz”. *Musica autoschediastike*, fol. O2r-2v.

<sup>52</sup> “*Diplasis* significa duplicación; *diplazo* significa duplico, doblo” (*Musica autoschediastike*, fol. O2v). “La duplicación de consonancias imperfectas (es decir, la tercera y la sexta) no debería hacerse a menos que una terrible necesidad lo demande. Tal doblez o duplicación ocurre principalmente cuando se tiene que componer piezas para ocho o más voces” (*Musica autoschediastike*, fol. D3r).

este caso] debido a la falta de ocultamiento artificioso [*occultatio*], suena más a un estado absoluto que a uno relativo.<sup>53</sup> Aquí hay una explicación: casi cada composición o pieza armónica no tiene perpetuamente consonancias que se mezclen y combinen con aún más consonancias. Algunas veces tiene disonancias mezcladas con consonancias de alguna manera artificiosa, y esto se hará evidente con la instrucción en formación de cláusulas. Cuando se imiten esas cláusulas, el compositor novato deberá tener en cuenta las siguientes observaciones.

a. El tono que se vuelve una consonancia relativa sería parte de una nota integral cuyo valor igualaría al de un tactus integral o al de una mitad.<sup>54</sup> La mencionada nota integral puede ser dividida [en dos notas del mismo tono] y entonces compactada de nuevo [mediante una línea intercalada], potencial o de hecho.<sup>55</sup> Esta es de hecho dividida y compactada como sigue:



#### Ejemplo 4.11

Es potencialmente dividida y luego compactada como sigue:



#### Ejemplo 4.12

b. El tono siguiente procedería al siguiente intervalo por descenso. Por ejemplo:



#### Ejemplo 4.13

c. También, el tono que así seguía al compactado debe formar una consonancia imperfecta o una octava perfecta con el tono que funciona como fundación de la armonía. Por ejemplo:

---

<sup>53</sup> “Un ocultamiento impropio *krypsis* de disonancias ocurre cuando ellas se introducen en la armonía a la manera de una suspensión [*syncope*] o de una disonancia de nota de paso [*symblema*], pero contrarias a su naturaleza” (*Musica autoschediastike*, fol. D3r). Respecto a las disonancias absolutas y relativas, ver cap. 12, sobre la *syncope*. Dionisio de Halicarnaso usa el verbo *epikryptein* para describir la técnica de ocultar palabras confusas<sup>a</sup>: “Pienso que las siguientes reglas para la composición deberían observarse por un escritor que desee agradar al público<sup>a</sup>. Más si desea darles a los otros palabras melodiosas, rítmicas, eufónicas... o si desea entrecruzar y entremezclar aquellas que no tienen ningún efecto natural con aquellas que hechizan al oído, de manera que la falta de atractivo de unas se vea ensombrecida por la gracia de las otras. Podemos comparar la práctica de los buenos estrategas en la táctica de calcular sus fuerzas: enmascaran [*epikryptousi*] sus debilidades por medio de sus fortalezas” (Dionisio de Halicarnaso, *Sobre la composición literaria*, cap. 12). Burmeister subsecuentemente usa la expresión *inepta occultatio* para traducir *kakokrypsis*. En *Ad Herennium* 4.27.37, la figura de *occultatio* se dice que ocurre “cuando decimos que estamos pasando, o no sabemos, o nos negamos a decir, eso que precisamente estamos diciendo ahora... esta figura es útil si se emplea en asuntos que no es pertinente poner bajo la observación de otros, porque hay una ventaja en hacer sólo una referencia oculta [*occulte admonuisse*] a ello, o porque la referencia directa sería tediosa o indigna, o no podría ser clara, o claramente refutada”.

<sup>54</sup> La nota suspendida se dice que forma una consonancia relativa, porque la mitad de la nota produce una consonancia y la otra mitad produce una disonancia.

<sup>55</sup> Sobre las notas compactadas se dirá más en el cap. 12, durante la discusión de la *syncope*.



#### Ejemplo 4.14 [32]

*Disparatorum kakosynthesis* [colocación impropia de accidentales] es la aplicación o asignación de un signo de disparidad a un tono que forma, con el tono precedente o subsecuente, un intervalo que no puede ser cantado convenientemente por la voz humana.<sup>56</sup>



#### Ejemplo 4.15

*Observación.* Un signo de disparidad es aplicado a uno de dos tonos que junto forman una consonancia imperfecta. Pero cuando el signo de disparidad es aplicado a uno de ellos, debe estar seguido por un silencio o por otro tono que este a un semitono, un tono o un semiditono de distancia, o aún a un diatesarón (tal es la práctica). Cuando este tipo de intervalo asciende, el signo # es aplicado a al tono inicial. Si el intervalo desciende, el signo † es usado, principalmente dentro del genus diatónico.



#### Ejemplo 4.16

10. *Elleima coniugati* [omisión de una conjugada] es una estructura de tres, cuatro o más voces que no está completa en todas sus partes, es decir, en todos sus elementos tonales.<sup>57</sup>

[33] *Observación.* Una combinación de consonancias está completa cuando tres tonos que son diferentes entre sí, y a los cuales llamamos conjugados, entran en la armonía con algún diapasón u octava. Intervalos simples pueden ser combinados con simples, o simples pueden ser combinados con compuestos o doble-compuestos.



#### Ejemplo 4.17

11. *Tonoparatas* [extensión tonal] es la extensión de un intervalo, que se ubica en un punto lejos del alcance de cualquier voz, de modo que nadie puede tener éxito en ejecutarlo.<sup>58</sup> Por ejemplo:

---

<sup>56</sup> En gramática, *kakosynthesis* significa “mala colocación”. “*Kakosyntheson* es la colocación fallida [*vitiosa compositio*] de palabras, tal como *versaque iuencum terga fatigamus hasta* [‘con lanza invertida picamos de nuestros asnos sus lomos’\*]”. Probus Donatus Servius, *De arte grammatica libri*, ed. Heinrich Keil (Leipzig: Teubner, 1864), p. 395; en adelante citado como Donatus/Keil; el ejemplo citado por su deliberada falta de eufonía es de *La Eneida*, de Virgilio, 9.609-10.

<sup>57</sup> *Elleimma*, que significa “deficiencia”, no es un término común en la retórica. Burmeister pudo haber pretendido relacionarlo con *elleipsis* que, dependiendo del contexto, puede ser un defecto o una figura del discurso. “Algunos también aplican el término *synecdoche* cuando se asume que algo no necesita, de hecho, ser expresado...; cuando tal omisión crea una mancha, es llamada *ellipsis*”. Quintiliano, *Institutio oratoria* 8.6.21.



#### Ejemplo 4.18

Nadie duda que la armonía pierde encanto cuando los intervalos no son ejecutados propiamente. Si son abstrusos y excesivamente amplios los intervalos que se usan y no son propiamente cantados por la voz humana, entonces pregunto, ¿cómo la armonía satisfará a cualquiera?

Suficiente para los solecismos. Si los preceptos e instrucciones en relación a ellos no se ponen en práctica, estoy seguro que no serán útiles y tendrán poco valor, en consecuencia. Por lo tanto, añadiremos un ejercicio sobre algunos de ellos, ya que no todos. El resto puede ser deducido.

Permítase que la siguiente melodía en el discanto se disponga a la armonía:



#### Ejemplo 4.19

El proceso de construcción es como sigue. Siguiendo [el modelo de] la combinación del primer tipo, conjugo el primer tono, *aa*, con las otras voces [como en el ejemplo 4.20].



#### Ejemplo 4.20

En esta combinación, consonancias perfectas como imperfectas ocurren juntas. Si yo conjugo el segundo tono de la melodía dada, es decir, *g*, de acuerdo a la misma disposición, resultará la siguiente sintaxis, [34] la cual es representada en notación letrada para ambas combinaciones [como en el ejemplo 4.21].



#### Ejemplo 4.21

Vigilo, inspecciono y estudio esto, y veo consonancias perfectas como imperfectas ocurriendo ahí. Pero veo también que el movimiento entre el discanto y el bajo, así como entre el alto y el bajo, es confuso<sup>a</sup>. Porque en el último par de voces hay movimiento de quinta a quinta, y en el primero de octava a octava. Así se comete el solecismo de *tautoëpia*. Entonces en la primera disposición de consonancias *a* y *c* forman la consonancia de un semiditono, esto es, una tercera incompleta-imperfecta. A este tono *c* se le puede aplicar o añadir el signo de disparidad #. Pero luego el tono subsecuente desciende, y esa alteración no debería hacerse, con miras a evitar el solecismo de *kakosynthesis*, el cual se cometería a través de la adición o aplicación del signo de disparidad. Aún más, yo enmendaría la segunda combinación usando otro tipo de

---

<sup>58</sup> *Paratasis* significa “extensión”. En gramática griega la oración imperfecta es llamada *chronos paratitikos*, que significa “tiempo prolongado”. Ver Dionisio Tracio, *Ars grammatica*, ed. Gustav Uhlig (Leipzig: Teubner, 1883), p. 53.

construcción. O podría usar una de sus formas alternadas, si así lo deseara, siempre y cuando en la carta de tipos de combinación de consonancias, dada anteriormente, mostrase más de una posibilidad. Dejemos que nuestra elección sea ahora una combinación modelada sobre la primera variedad del segundo tipo de combinación y dejemos que las primeras dos columnas sean mostradas en esta notación letrada:



#### Ejemplo 4.22

En la segunda columna el compositor novato ve el signo de disparidad # aplicado a la letra *b* del tenor, y esto sería con el fin de que el solecismo de *symploke disparatorum* no sea cometido. Porque el *E* y el *F* en el bajo constituye el intervalo de un semitono. Si el *b* en el tenor no fuera notado con el signo de disparidad (mediante el cual, como uno puede ver, un semitono es añadido a otro con miras a lograr la quinta perfecta), la sonoridad de *E* y †*b* no sería considerada perfecta como debiera ser. Por lo tanto, corresponde al tenor aplicar el signo de disparidad # al *b*, puesto que la naturaleza de la quinta completa lo demanda.

*Observación sobre la transcripción de una composición de las letras del alfabeto a la notación en pentagrama.* Una clave debe ser colocada al inicio del pentagrama en una adecuada y apta ubicación de modo que el tono más alto de la melodía ocupará la línea o espacio más altos y el tono más bajo de la misma melodía ocupará la línea o espacio más bajos en el pentagrama, haciendo así que las líneas que no sean las cinco usuales del pentagrama sean innecesarias. La línea del pentagrama que lleva la clave debería ser tal que la melodía, que frecuentemente cubre el rango de una octava, pueda ser escrita dentro del pentagrama.

Eso se hace como sigue. Los tonos más altos y más bajos de la melodía deben ser tomados en consideración. Entonces, un tono que tenga afinidad con una clave (para la clave es un tono que pertenezca a un particular rango de octava, como explicamos en el primer capítulo de este libro) [35] debería ser asignado a esa clave. Así, dada la distancia entre este tono [el más bajo] y aquél [el más alto], es fácil ver cuál lugar en el pentagrama sería adecuado para escribir la clave, y cuál no.



#### Ejemplo 4.23

En este ejemplo el tono más alto de la melodía es *dd*, y el más bajo es *c*. el tono adecuado para la clave, o el que tiene afinidad con la clave, no es otro que *g*. Aún más, la clave de *sol* debería ser escrita antes que las notas en el pentagrama.

*G* [la clave de *sol*<sup>a</sup>] no puede pertenecer a la línea más baja ni a la segunda más baja, debido a cuál es el tono más bajo de la melodía. *G* es usualmente escrita en la línea más baja, en la segunda más baja o en la línea central del pentagrama. Además, con el fin de que la melodía sea escrita convenientemente dentro del límite de las cinco líneas sin añadir nuevas líneas, excepto en casos muy raros de necesidad, *G* debería ser escrita o asignada a la línea central del pentagrama.

## Capítulo 5

### Cláusulas

Una cláusula (*clausula*, una palabra derivada de “cerrar”) es un pasaje musical compuesto por tres partes (o tonos), principalmente, el comienzo, el medio, y el final. Es usado para terminar las afecciones (es decir, los períodos) de melodías y para terminar la armonía en sí misma.

Existen dos tipos de cláusulas: *tou meleos*, o aquellas pertenecientes a la melodía, y *tes harmonias*, aquellas pertenecientes a la armonía. Una cláusula melódica es aquella en la que una voz se extrae de la estructura combinada de una cláusula armónica. Está constituida por un comienzo, un medio, y un final y su propósito es culminar el período melódico y la melodía en sí misma.

Una cláusula melódica toma su origen de una estructura combinada de una cláusula armónica de la siguiente manera. La cláusula armónica *trifónica* (de la cual nos ocuparemos después)<sup>59</sup> está construida con una combinación de cuatro voces primarias. Tiene cuatro melodías combinadas, la primera apropiada para el discanto, la segunda para el alto, la tercera para el tenor, la cuarta para el bajo. La melodía de cualquiera de estas voces primarias, tomada individual y apartadamente de su vínculo con las otras voces, [36] es una cláusula melódica. Por lo que, cuando una cláusula armónica trifónica es dividida en cuatro voces por separado, cuatro cláusulas melódicas son su resultado.

Existen cuatro tipos de cláusulas melódicas: (1) cláusula de discanto, (2) cláusula de alto, (3) cláusula de tenor (4) y cláusula de bajo.<sup>60</sup>

Una cláusula de discanto es un pasaje melódico que consiste de tres tonos, el primero es dos veces el segundo en duración y está arreglado de modo que aparentase tener dos partes, por síncope real o potencial, pero unido como un todo.<sup>61</sup> El segundo tono está tan arreglado que del primer tono la voz descende al siguiente y más próximo intervalo y es capaz de asumir un semitono. Del segundo tono al tercero la voz asciende

---

<sup>59</sup> Ver p. [37] [Esta es nota 1].

<sup>60</sup> Una clasificación similar más temprana de las cláusulas en términos de las cuatro partes vocales se puede conseguir en Stephano Vanneo, *Recanetum de musica aurea* (Roma: Valerius Doricus, 1533, ed. facs., Kassel: Bärenreiter, 1969), lib. 3, cap. 31. Sin embargo, en vez de usar términos cuasi-técnicos como el *discantalis*, *altualis*, etc., Vanneo simplemente se refiere a la cláusula “del soprano” (*suprani*), “del contralto” (*contralti*) etc.

<sup>61</sup> Por la ambigüedad en la sintaxis del latín, “actual o potencial” puede ser entendida como para modificar bien sea a “síncope”, como se ve en la traducción previa, o “todo”, en la que el final de la frase leería: “...está arreglado de modo que aparentase tener dos partes mediante la síncope, pero unidas como un todo real o potencial”. He escogido la primera versión debido a una afirmación análoga y menos ambigua para la siguiente sección de armonías y cláusulas.

al mismo nivel en el que el primer tono fue colocado, adecuado para terminar el período. Por ejemplo:



#### Ejemplo 5.1

Una cláusula de alto es un pasaje melódico culminante y que cierra un período con sus tres tonos fijados en el mismo nivel interválico. Por ejemplo



#### Ejemplo 5.2

Una cláusula de tenor es [un pasaje] cuyas tres partes o tonos se mueven por tres pasos vecinos de intervalos vecinos muy cercanos, diseñados para terminar una afección o período. Por ejemplo:



#### Ejemplo 5.3

De lo contrario puede proseguir a la manera del discanto, pero sin la síncopa del primer tono. Por ejemplo:



#### Ejemplo 5.4

Una cláusula de bajo es [un pasaje] cuyo primer tono comienza en la parte extrema aguda de la octava (que es el intervalo de octava, no la sonoridad) la cual luego desciende por una cuarta hasta su medio (que es, el segundo tono). Su final, que es el tercer tono puede o caer hasta la extremidad más grave de la misma octava, o retornar y ascender al tono original. Está completamente preparado para cerrar una afección o período de tonos. Por ejemplo:



#### Ejemplo 5.5

*Observación.* Cualquiera de los tipos de cláusulas es adecuada y apta para cerrar el período de una melodía y aún una melodía misma. La idea no es que el compositor introduzca estas cláusulas al azar donde y cuando quiera en el tactus sólo por el gusto de agregar ornamentos a una armonía. Ya que, en mi opinión, las cláusulas no sirven a ese propósito. [37] Aunque cada tipo de cláusula es característica de cada voz, puede suceder que todas las voces pueden tener en común todas las cláusulas; pero esto no altera o cambia el nombre de ninguna cláusula.



#### Ejemplo 5.6 Ejemplo de cláusulas

Una cláusula trifónica (*triphonos*)

Una cláusula hexafónica (*hexaphonos*)

Una cláusula octafónica (*octophonos*)

(es un musical, pasaje armónico de varias voces de igual duración [*amphimakros*], que consista de un comienzo, un medio y un final. Una de sus melodías muestra un tono que es síncopado de modo actual o potencial. Inmediatamente le sigue otro tono que es prolongado con la *basis* de la armonía en una consonancia invariable [por concordia<sup>a</sup>]<sup>62</sup> de un

tercera.

sexta.

octava.

(El final se aleja de la síncopa y corresponde, y a veces es similar, al comienzo. Esta cláusula está hecha de modo que las afecciones o períodos de las piezas armónicas, o las piezas armónicas en sí mismas sean concluidas o finalizadas.

Una cláusula armónica es un pasaje polifónico mientras que las cláusulas melódicas se fusionan armónicamente, y está diseñada para concluir una afección de una pieza armónica o una pieza armónica en sí misma.

Distancia de una voz a la siguiente

Discanto	}	⊥	4	—	4	3	4
Alto							
Alto	}	3	4	5	o	3	3
Tenor							
Bajo	}	3	5	8	o	3	3

<sup>62</sup> Burmeister está describiendo aquí el “medio” de la cláusula. Para el significado de “invariable”, ver las siguientes “Observaciones”, no. 2.



**Ejemplo 5.7** La tabla muestra el uso de las cláusulas. Primero la cláusula Trifónica. [Este tipo es caracterizado por el intervalo de la tercera en la penúltima sonoridad entre el bajo y la voz que ejecute la cláusula del discanto]

Distancia de una voz a la siguiente

Discanto	}	5 u 8 u 8	10 o 3	5 o 10
Alto	}	⊥ 4	— 5 4	6 o 4
Tenor	}	3	3	3 o 5
Bajo	}			



**Ejemplo 5.8** [La tabla muestra el uso de la cláusula, continuada]. La cláusula Hexafónica. [Este tipo está caracterizado por el intervalo de una sexta en una penúltima sonoridad entre el bajo y la voz que ejecute la cláusula del discanto]. [38]

Distancia de una voz a la siguiente

Discanto	}	⊥ 3	— 5 4	3
Alto	}	3	5	3
Tenor	}	8	3	8
Bajo	}			



**Ejemplo 5.9** [La tabla muestra el uso de la cláusula, continuada]. La cláusula octafónica. [Este tipo está caracterizado por el intervalo de una octava en la penúltima sonoridad entre el bajo y la voz que ejecute la cláusula del discanto].

*Observaciones.* 1. Ninguna pieza armónica debe estar desprovista de cláusula. Ya que la cláusula es a la composición lo que es el alma a un cuerpo animado. Por lo tanto, déjese que el novato haga que sus canciones parezcan no tener vida, él jamás debería ignorar las cláusulas en su trabajo de composición. El momento para introducirlas se hace evidente por su definición, eso es, cuando el texto dispone de divisiones, así suceda con una coma, una columna o un período. Para entonces el *terminus ad quem* –para usar terminología de lógica– del continuo afecto o período está establecido, y al mismo tiempo el *terminus a quo* es proveído para el nuevo o subsiguiente período o afección. Seguidamente, y en cuanto a dónde las cláusulas deban ser introducidas, esto será enseñado en [39] la instrucción en modos. Los novatos deberían recordar, además, que no es artístico introducir cláusulas al azar y de manera confusa, de modo que no haya siquiera un tactus en el que no sea escuchada una cláusula completa. Algunas combinaciones de voces que parecen ser una cadencia son introducidas por compositores en el medio de una afección o período musical. De hecho esas no son cláusulas

completas. Por lo que, claramente, no sigue una cláusula completa fuera de su modo y fuera de su debido lugar<sup>63</sup> pudiendo introducirse a voluntad. Eso es una señal de pereza, no de diligencia. Que describimos anteriormente como un arte.

2. La parte media de cualquier cláusula puede ser re-articulada, menospreciada, o embellecida, pero no cambiada o alterada.<sup>64</sup>



#### Ejemplo 5.10

3. El número de variedades de inicio y finales de cláusulas depende de cuántas [diferentes] consonancias pueden ser acomodadas en una consonancia. Pero no así en el medio [de la cláusula].



#### Ejemplo 5.11

[40] 4. Cuando la cláusula de una melodía es transferida a otra voz, hay un cambio de registro pero no de nombre.<sup>65</sup>



#### Ejemplo 5.12

## Capítulo 6

### *Los modos musicales*

El modo es el sentido que regula a una pieza musical. En un sistema<sup>66</sup> específico, el modo gobierna y determina las consonancias dentro de las especies de octavas (así como las octavas mismas). Las octavas son traídas a un agradable y compleja combinación de acuerdo a cierta disposición [*temperamentum*], y las [mencionadas] consonancias se arreglan en proporción con otras, con el fin de salvaguardar el estado o naturaleza del modo.

---

<sup>63</sup> Esto es para decir, no en el propio tono o en el punto apropiado del texto.

<sup>64</sup> Esto es para decir, embellecimiento melódico, pero sin cambios armónicos, que no están permitidos en la penúltima fase de la cláusula.

<sup>65</sup> Esto es para decir, una cláusula del discanto permanece como tal aún y cuando se encuentre en la parte del alto.

<sup>66</sup> *Sistema* es definido en las “observaciones” que siguen. [Esta es nota 1].

Hay dos tipos de modo: el que regula la melodía [*melodímetro*] y el que regula la armonía [*armonímetro*]. Un modo que regula la melodía es el que dispone los límites de las melodías. Un modo que regula la armonía actúa de igual manera con las armonías.

## La constitución del modo y su identificación.

### Características resumidas mediante algunas observaciones

Un diapasón contiene cuatro tonos que producen consonancias dentro de su extensión. Esto es porque ellos tienen proporciones armónicas o radios entre ellos, como Pitágoras, Boecio y otros mostraron mediante proporciones numéricas. La constitución del modo depende de esos mismos tonos. Para decirlo sucintamente, los resumiremos en las siguientes observaciones. Así llegaremos a esas definiciones y clasificaciones que pertenecen a los elementos de este tema o instrucción.

*Observaciones.* 1. Entre los mencionados tonos que se unen armónicamente con otros, el primero, el cual siempre está en el rango de tonos más próximo al bajo [*parhypaton*] (el tono *A*, por ejemplo), es llamado el *principium* del modo (es decir, el tono *A*).

2. El segundo y tercer tono, que [41] junto con el *principium* del modo constituyen las consonancias de diatesarón y diapente, respectivamente, son llamados los tonos semi-pivotaes [*emmesepistrohpi*]. En el caso de la octava que va de *A* hasta *a*, los tonos semi-pivotaes son *D* y *E*.

3. El cuarto tono será llamado la dupla del *principium*, esto es, *a*.

4. La consonancia formada por el *principium* modal y uno de los tonos semi-pivotaes es llamada la base de la disposición modal [*basis temperamenti*], porque cuando los tonos que constituyen el *principium* modal y uno de los tonos semi-pivotaes son mezclados en una consonancia, se producen los diapasones dispuestos de acuerdo al sistema del modo. Ellos se juntan, por así decirlo, o permanecen en unidad. Cuando la base consiste en una quinta, es llamada auténtica [*orthia*]; cuando consiste en una cuarta, es llamada plagal [*plagia*].<sup>67</sup> *A-D* es un ejemplo de esta última; *A-E*, de la primera. Ellos están mezclados con *a*, de modo que el tenor dispone el límite o tono más bajo de su diapasón en el *principium* del modo, y el tono más alto en la duplicación, el cual se deriva del simple.<sup>68</sup> De ese tono [más alto] el discanto toma el inicio de su propio diapasón y se une o colinda con el tenor.<sup>69</sup> El bajo y el alto derivan su inicio del tono semi-pivotal de la disposición en su diapasón, y en ese tono ellos son colindantes. Esto de acuerdo con la siguiente ley: donde una voz tiene su mediación, otra tiene su límite. Esta cohesión o mixtura de consonancias y del diapasón que es generado de ellas [las voces<sup>a</sup>] es llamado

---

<sup>67</sup> *Orthos* y *plagios* significan “recto” y “oblicuo”, respectivamente. En gramática, el caso nominativo se dice que tiene la forma *orthos* del sustantivo, mientras que el resto de los casos son *plagia*: “... quiero decir, en el caso de los sustantivos, si van a ofrecer una mejor combinación si son usados en el singular o en el plural; o si serían puestos en el caso nominativo [*orthos*] o en el oblicuo [*plagios*]”. Dionisio de Halicarnaso, *Sobre la composición literaria*, cap. 6.

<sup>68</sup> Es decir, el tono más alto es dispuesto en la octava sobre el *principium*.

<sup>69</sup> Ver p. [12] de *Musica poetica* para la definición de voces colindantes.

disposición [*temperamentum*], y el diapasón de cada voz es llamado *ambitus*. Puede apreciarse en la siguiente ilustración.



### Ejemplo 6.1

5. El área delimitada por el tono, el cual surge, en la disposición de la ilustración, del tono más grave del bajo al más agudo del discanto, ha sido usualmente llamado por los músicos un sistema. Ellos llaman modo al material para la melodía que se circunscribe y lo contiene en el sistema. Una verdadera representación esquemática mostrará un ejemplo de esto.

6. Un sistema que delimita a una melodía será llamado una extensión melódica [*melodiorizomenum*].<sup>70</sup> Hay dos tipos: el mayor y el menor. El menor es esa extensión de tonos en la que la base de la disposición está confinada. Por ejemplo: (1) *Veni maxime Spiritus tuorum* [Apénd. B.1]; (2) *Vitam quae faciunt beatiorem* [Apénd. B.2]; (3) *Was lobes sollen wir dir O Vater singen* [Apénd. B.3]; (4) *Christe qui lux es et dies* [Apénd. B.4]; entre otros. La mayor extensión es la del diapasón del tenor que es limitado por el tono del rango próximo al bajo [*parhypaton*] y por su simple derivada, es decir, la dupla del *principium* modal. Prácticamente todos los cantos llanos, comúnmente llamados corales, son ejemplos de esto. Están circunscritos por una octava completa, definida, tales como: *In dich habe ich gehoffet Herr* [apénd. B.5]; [42] *Herr Gott begnade mich* [apénd. B.6]; *Nun frewet euch lieben Christen gemein* [apénd. B.7]; y así sucesivamente. Este sistema mayor, el cual contiene el canto llano en una octava completa, también se le dice total, y un ejemplo de esto es *Wir glauben* [apénd. B.8]. Pero aquella que queda corta en una octava completa por un semitono, un tono o un ditono se dice que son particulares, tal como *Erbarm dich meiner O Herre Gott* [apénd. B.9]. Aquellas que van más allá de la octava no son inapropiadamente llamadas superparticular, y un ejemplo perteneciente a ello es *Vater unser im Himmelreich* [apénd. B.10].

7. Llamamos a un sistema que delimita una composición armónica extensión armónica [*harmoniorizomenum*]. Cada una de las voces primarias es normalmente limitada por el cerco de la octava completa. Sus melodías proceden en intervalos ascendentes o descendentes dentro de la octava. [Cuando tal sea el caso,] se dice que la extensión armónica está completa [*acmeum*]. Cuando la disposición de la octava tiene una voz que queda corta en el diapasón completo, se llama particular a la extensión armónica. Finalmente, si la disposición tiene una, dos o más voces que exceden el rango completo [*acmeum*] por un diatesarón, diapente o diapasón, sin dificultad llamamos a la extensión armónica superparticular. Un ejemplo del primer tipo es el *Benedicam Dominum*, de Orlando [apénd. B.11]; del segundo tipo, *Verbum caro factum*, de Pevernage [apénd. B.12]; del tercer tipo, *Iam non estis hospites*, del mismo Pevernage [apénd. B.13] y del mismo modo el *In convertendo* de Orlando [apénd. B.14]. En este [último] ejemplo y en otros similares, algunos dicen que produce un modo combinado [*modus connexus*], aunque no hay una simple pieza armónica en el sistema completo que no represente un

<sup>70</sup> En la gramática griega el verbo *horizein* es usado para describir la técnica de reducir la extensión de una cláusula: "... limitando [*horizousa*] la extensión de una cláusula para que no sea ni más larga ni más corta que el justo medio". Dionisio de Halicarnaso, *Sobre la composición literaria*, cap. 23.

modo combinado (como le llaman) en voces pares, cada par colindante y conectado del modo en que se debe, entonces un modo auténtico será combinado con su plagal, o un plagal con su auténtico. Esto es hecho de tal modo, sin embargo, que sólo uno de ellos o no ambos domina la armonía o la melodía.

8. Cualquiera de los tonos primarios, es decir, los próximos al rango más bajo [*parhypaton*], pueden tener el privilegio de ser el primero y principal en la constitución de un modo y aún más, ser el origen y fuente del modo. Dado un tono y uno de los tonos semi-pivotal, se establece una base específica,<sup>71</sup> la cual es auténtica o plagal, de modo que hay dos tipos de base de disposición, así como dos *principium* modales. Gracias a todo esto, los cálculos arrojan que hay un total de catorce modos, siete de los cuales son llamados auténticos, y se les conoce por los nombres derivados de las tribus entre las cuales su uso era frecuente. Siguiendo el orden de su *principia*, son: *A*, eólico; *B*, hipereólico; *C*, jónico; *D*, dórico; *E*, frigio; *F*, lidio; *G*, mixolidio.

Los siete modos restantes son llamados plagales: *A*, hipodórico; *B*, hipofrigio; *C*, hipolidio; *D*, hipomixolidio; *E*, hipoeólico; *F*, hiperfrigio; *G*, hipojónico.

[43] 9. Dos de esos modos son llamados espurios, porque el diapente, una de las consonancias en el diapasón, queda a un semitono de su perfección, y por esa razón no puede haber disposición legítima en el sistema del diapasón. Además, esos modos no logran una conexión modal legítima con la conjugación. Son el hipereólico y el hiperfrigio.

10. Para la constitución de cualquier modo, los músicos tienen otro tono, es decir, uno que se relacione dentro del espacio de la consonancia del diapente con el *principium* y el tono semi-pivotal, o el semi-pivotal y la dupla del *principium*. Este tercer tono disecciona o divide el diapente, por así decirlo. Su nombre es *emmeles*.

11. Debido a que esos tonos constituyen el cuerpo y son, por así decirlo, los miembros a través de los cuales un modo adquiere coherencia y permanece como tal, ellos deben ser desplegados, usados y repetidos por encima de todos los otros, tanto en armonías como en melodías. Los inicios de melodías deberían ocurrir en ellos. Afecciones musicales y períodos deberían comenzar y terminar con ellos; y si no todas las cláusulas, en especial la trifónica, pueden formarse con esos tonos, al menos aquellos que son posibles, como la hexafónica. Si esto es hecho, el modo prevalecerá en prosperidad de su estado e identidad, y cualquier compositor podrá sin mucha dificultad correlacionar una melodía o armonía con su modo. Si algún estudiante de música está interesado en el correcto modo de correlacionar y publicar piezas armónicas con su modo, que siga este sencillo procedimiento: que observe cuáles tonos conspicuos ocurren con más frecuencia en la melodía y la armonía; ellos serán la infalible evidencia y muestra de que son los únicos en los cuales la constitución del modo reside y permanece, y tanto la melodía como la armonía pertenece a este o aquel modo. Por ejemplo, tomemos la melodía *Wol dem der in Gottes Furchten stehet* [apénd. B.15]. la melodía usa la cualidad *diezeugmenon* de los tonos y está limitada por *C* y *c*. En los tonos [debería ser *grados*<sup>a</sup>] *C* y *c*, como en los límites del diapasón, encontramos los tonos más conspicuos de todos. A esos tonos se le

---

<sup>71</sup> Para recordar el significado de base, ver la observación no. 4, arriba.

añade *G*, el cual es el semi-pivotal, entre los tonos intermedios de la melodía mencionada, así como *E*, el tono *emmeles*. Esos tonos ocurren más frecuentemente que los otros del diapasón y proveen lugar para cinco cláusulas, dando como resultado que la melodía pertenece, sin lugar a dudas, al modo jónico. Con relación a la armonía, tomemos como ejemplo la composición a seis voces de Orlando, *In te Domine speravi*.<sup>72</sup> En su segundo tenor –pues usualmente primero miramos al tenor para la correlación de la armonía con el modo, luego al discanto, luego al bajo y finalmente al alto– los tonos que ocurren más frecuentemente son *G* como *principium*, *c* como semi-pivotal, *e* como *emmeles* y *g* como dupla del *principium*, encontrándose las cláusulas construidas en esos tonos. El resto de las voces está combinada en disposición de acuerdo a la base del sistema modal y su exhibición de tonos similares, aun cuando sean compuestos o doble compuestos. De esto el estudiante de música reconoce sin ninguna duda que la pieza [44] tiene sus límites bajo el control del hipojónico con calidad de *diezeugmenon* y debería ser asignado al modo hipojónico.

12. para no confundir los modos, especialmente aquellos que se nos presentan realmente difíciles de diferenciar en términos de la distancia entre el *principium* modal y el tono semi-pivotal o entre la semi-pivotal y la dupla del *principium*, los músicos asignan el semitono en el diapasón el rol de discriminador. Mediante ello un modo puede ser



**Ejemplo 6.2** Ilustración esquemática de las observaciones precedentes, basado en el ejemplo del tono del segundo rango A.

distinguido de otro. Llamemos a esto la diferencia del modo. Por ejemplo: entre el mixolidio y el jónico hay el mismo patrón interválico del *principium* del modo al semi-pivotal. [Pero no es así] en el caso del tono semi-pivotal a la dupla del *principium*.<sup>73</sup> Pues en el jónico el intervalo de semitono está en una ubicación diferente que en el mixolidio. Además, la posición donde el semitono entre tonos ocurre causa que esos modos difieran uno del otro, y por eso le llamamos la diferencia.

[45] Siguiendo este esquema, las características de constitución e identificación de los modos restantes construidos en los otros tonos del rango más próximo al bajo, es decir *B, C, D, E, F, G* pueden ser examinados y trazados por cualquier amante de la música en su propio vapor (como dicen).

*Observaciones concernientes al uso de los modos.* 1. Aunque en principio las melodías de los modos no deberían transgredir los límites de su diapasón, no obstante –pues algunas veces, es decir, una o dos, la necesidad llama a nuestra puerta para una excepción o transgresión– los límites de las melodías son aflojados a causa de la necesidad, siempre y cuando no represente ello una ofensa a la propiedad. Todo esto de acuerdo al refrán, *mia chelidon ear ou poiei* –una golondrina no hace primavera–.

<sup>72</sup> Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, ed. Haberl and Sandberger (Leipzig: Breitkopf and Härtel, 1894-1926), 17:87.

<sup>73</sup> Creo que las palabras entre corchetes han sido erróneamente excluidas en el texto en latín. Sin ellas, la sintaxis latina y el argumento teórico tienen poco sentido.

2. De acuerdo a Aristóteles, Aristóxeno, Plutarco y otros, no todos los modos son adecuados o apropiados para cada tema. Además, esos que se inclinan hacia la tristeza, el duelo y el lamento no serían aplicados a temas y tópicos alegres, y viceversa. Apropiado para asuntos serios y de peso son esos modos cuyo *emmeles* cierra al semitono y, con la excepción del tono semi-pivotal, ocurre y participa más veces que el resto de los tonos internos del diapasón. Tales modos son el dórico y el hipodórico.<sup>74</sup> Por otro lado, esos cuyo *emmeles* inicia el semitono y ocurre frecuentemente en la melodía son adecuados para temas alegres y *suscitadores de buen ánimo*<sup>a</sup>. Tales son el mixolidio y el hipomixolidio.<sup>75</sup> Esos cuyo *principium* modal, dupla del *principium* y tono semi-pivotal cierra al semitono y se repiten frecuentemente, son aptos para temas trágicos y turbulentos, tales como el lidio y el hipolidio.<sup>76</sup> Aquellos en los que exactamente los mismo tonos [es decir, el *principium*, su dupla y el tono semi-pivotal] inician el semitono y ocurren muchas veces, como en el frigio y el hipofrigio, tales modos requieren de temas dolorosos y lamentosos. Si los tonos anteriormente mencionados se arreglan en una mezcla [en conflicto] de patrones [*promiscue reciprocantur*], sus modos están dispuestos para temas moderados, tales como el jónico y el hipojónico.<sup>77</sup>

## Capítulo 7

### *La transposición de los modos*

La transposición (considerada aquí en su propio sentido) es transferir un modo de un sistema a otro, siendo los sistemas de diferentes cualidades.

---

<sup>74</sup> Es decir, en el dórico y el hipodórico el *emmeles* (*F*) es la nota más alta del semitono y además “cierra” al semitono en ascenso. Burmeister usa la palabra *cerrar* para designar la segunda nota de un intervalo melódico ascendente.

<sup>75</sup> Es decir, en el mixolidio y el hipomixolidio el *emmeles* (*B*) es la nota más baja del semitono y además “inicia” el semitono en ascenso. La palabra *inicio* designa la primera nota de un intervalo melódico ascendente.

<sup>76</sup> Recuérdese el modo lidio, *principium* = *F*, tono semi-pivotal = *c*, dupla del *principium* = *f*; y el modo hipolidio, *principium* = *C*, tono semi-pivotal = *F*, dupla del *principium* = *c*. todos esos tonos “cierran el semitono”.

<sup>77</sup> Hay dos maneras de interpretar *illi ipsi soni*, que traduzco como “los tonos anteriormente mencionados”. La frase podría referirse al *principium*, la dupla del *principium* y el tono semi-pivotal, puesto que Burmeister se había enfocado en estos más recientemente al tratar con los modos lidio, hipolidio, frigio e hipofrigio. Así que ahora se estaría refiriendo a que en el jónico y el hipojónico, el tono de clase *C* cierra el semitono, mientras que *G* no forma semitono. ¿Pero qué pasa con el *emmeles* (*E*)? Es claro que Burmeister considera la posición de los semitonos como crucial, y el jónico y el hipojónico tienen *dos* semitonos que bordean dos clases importantes de tonos, es decir, *C* y *E*. además es más probable que la frase “los tonos anteriormente mencionados” se refieren a todos o cualquiera de los tonos triádicos que han sido mencionados en el párrafo entero, esto es, incluyendo el *emmeles*. El modo jónico y el hipojónico tienen un *ethos* moderado, debido a las posiciones en conflicto de los semitonos (además del mutuo alejamiento, por así decirlo): en el jónico están *debajo* del *principium* (*C*), pero *arriba* del *emmeles* (*E*); en el hipojónico están *debajo* del tono semi-pivotal (*C*) pero *arriba* del *emmeles* (*E*).

Hay dos variedades de transposición: una que emerge o asciende, y una que se sumerge o desciende.

Una transposición que surge o asciende es esa donde el sistema de cierto modo es convertido a otro a la distancia del diatesarón surgido, y por esta permutación de sistemas la cualidad es igualmente cambiada. Una transposición que se sumerge o desciende es [46] esa donde la conversión del modo y de su cualidad ocurre a la distancia de un diapente más bajo. La cualidad es la que determina las melodías así como las armonías en términos del intervalo de *a* hasta *b*. Hay dos cualidades: la del tono o tetracordio *diezeugmenon* y la del *synemmenon*. La cualidad del *diezeugmenon* produce esa sucesión de tonos que tienen un tono entero entre *a* y *b* e inicia el tetracordio desde *b*, y por esto cierta propiedad natural es conferida sobre las melodías así como sobre las armonías. La del *synemmenon* es la que produce un semitono de *a* hasta *b*, y en donde el tetracordio inicia en *a* con el fin de lograr para las melodías y las armonías una cierta propiedad natural, por decirlo así. De común acuerdo, la última cualidad es llamada *B mollaris* y la primera *B duralis*.

*Observaciones.* 1. Lo que traería consigo esta transposición no es otra cosa que el cambio de cualidad en melodías y armonías en piezas armónicas. Además, si un compositor está por construir una pieza armónica en esa cualidad de origen más reciente y a la que nosotros llamamos *synemmenon*, comúnmente conocida como *B mollaris* (puesto que el *B duralis* es más antiguo), debe entender que es necesario colocarla en un cierto sistema de algún modo [*modo* musical, se entiende<sup>a</sup>].

Los modos, sean cuales sean, gobiernan las composiciones armónicas igualmente en la mencionada cualidad *synemmenon* así como en la otra, más antigua. Además, dada la nueva cualidad, no hay necesidad para la constitución y adición de nuevos modos. El compositor tiene libertad en hacer y construir su canción de acuerdo a la cualidad que él desee. Las instrucciones en el arte de la composición son en su mayoría usualmente orientadas hacia la primera y más antigua cualidad, la que nosotros llamamos tetracordio o tonos de *diezeugmenon*, que es especialmente donde están involucrados los modos. Quien piense en componer una pieza musical o armónica en la otra, nueva y más reciente cualidad, debe ajustar su trabajo a esta cualidad y conocer debidamente las normas y tipos de transcripción preestablecidas.

2. Un modo con cualidad de *diezeugmenon* es transportado a la cualidad *synemmenon* mediante el surgimiento de una cuarta o descenso de una quinta, y el modo permanecerá exactamente igual. Una melodía o pieza armónica con cualidad *synemmenon* es transpuesta a la opuesta cualidad *diezeugmenon* por una cuarta hacia abajo o una quinta hacia arriba.

3. Los compositores también transportan el sistema de cierto modo por un diapasón con [47] la misma cualidad, cuando es limitado por tonos en un rango bajo y por lo tanto propenso a descender muy grave, o cuando es delimitado por tonos en un rango alto y por ende propenso a ascender muy arriba. Un ejemplo puede ser visto en la composición para seis voces de Orlando, *Surge prospera*.<sup>78</sup> Este trabajo se va a asignar al modo hipodórico con cualidad *diezeugmenon*. Mientras de acuerdo a la constitución misma del modo su

---

<sup>78</sup> Lasso, *Sämtliche Werke*, 13:158. [Esta es nota 1].

sistema debería estar contenido entre el rango más bajo y el próximo al medio, con *DD* y *aa* como sus límites, no obstante fue colocado más arriba, entre el próximo al bajo y el rango tope, *D* y *aaa*. Nadie dejará de observar que la transposición que hemos estado discutiendo aquí es realizada en ese ejemplo.

4. La relación y distinción entre las dos cualidades está basada en el siguiente principio. El patrón de cualquier tetracordio está arreglado de tal modo que hay en él un orden o colección de cuatro tonos, de los cuales los primeros dos siempre producen un semitono en la melodización del *genus*<sup>a</sup> diatónico, mientras que el segundo y tercero, así como el tercero y cuarto, siempre producen un tono. El primer tetracordio inicia en el *B parhypaton*. En el tono donde termina, ahí la antigua música gustaba de añadir otro tetracordio. Pero cuando la música lega hasta *a* y *b*, se hizo notorio que en esa sucesión de tonos de *a* hasta *b* había una disyunción de tetracordios que en música se nombró y llamó *diazeuxis*.<sup>79</sup> Después se supo que dentro de ese espacio de un tono podía hacerse una división y un nuevo tetracordio podía iniciar en *a*. Entonces la música combinó adecuadamente las series de tonos *a*, *b*, *c*, *d*, y conectó un tercer tetracordio al segundo y llamó a la conjunción *synaphe*.<sup>80</sup> Además, se observó que por disyunción o conjunción el orden de los tonos adquirió una nueva cualidad y propiedad natural. La música decidió llamar cualidad de tono *diezeugmenon* a la que tenía el intervalo de un tono entre *a* y *b*, y cualidad *synemmenon* a la que tenía el intervalo de un semitono entre *a* y *b*. en el contexto de las notas [en el pentagrama<sup>a</sup>] el último es indicado con el redondo [por *round*<sup>a</sup>] *b* (como le llaman) colocado al inicio del pentagrama. En el contexto de las letras del alfabeto, esto es hecho con la figura de una pequeña cruz, como esta: †. La cualidad *diezeugmenon* es indicada, en el contexto del pentagrama, mediante la ausencia del redondo *b*. En el contexto de las letras del alfabeto, esto es hecho con la figura #. Nosotros les llamamos a esas figuras signos de disparidad.



**Ejemplo 7.1** Gráfico de los modos y sus sistemas con cualidad *diezeugmenon*, arreglados de acuerdo al orden de su *principia*. [48].



**Ejemplo 7.2** Gráfico de los modos y sus sistemas con cualidad *synemmenon*, arreglados de acuerdo al orden de su *principia*. [49].

## [50] Capítulo 8

### *Cómo empezar a cantar una composición*

---

<sup>79</sup> “Se llama *diazeuxis*, o disyunción, donde sea que dos tetracordios estén separados por un tono entre ellos”. Boecio, *De institutione musica* 1.25.

<sup>80</sup> “Una *synaphe*, llamada también conjunción, es el medio-tono que conecta dos tetracordios”. Ibid. 1.24.

Aunque esta instrucción en el modo adecuado de empezar a cantar una composición pertenece a la *musica practica*, no obstante, porque sé que no sería despreciado por mis lectores [por *listeners*<sup>a</sup>] y quizá aún por otros devotos de este arte si explico esto brevemente aquí, he decidido tratar con este peculiar aspecto en este capítulo. Presentando la siguiente definición del tema.

El modo de comenzar a cantar una composición implica la norma para comenzar correctamente una composición a un nivel moderado, no muy alto ni tampoco muy bajo, y la altura de la melodía, es decir, su ascenso y su profundidad, o sea, su descenso, pueda ser alcanzado por la voz humana.

*Observaciones.* 1. Para mantener la moderación o un propio sentido en la elaboración musical, los diapasones en *C-c*, *D-d* y *E-e* están hechos para acomodar los siete patrones de octava distintos. Esos tres diapasones deberían ser asignados al tenor en cualquier modo, de modo que cualquier modo pueda ser contenido dentro del propio sistema.

2. El cantor que no descuide el propio modo de engranar melodías a través de la moderación debería atender a los mencionados tonos de octava. Cuando vaya a cantar una melodía solo [por *only*, aunque debería decir *alone* (?)<sup>a</sup>], debería poner atención al diapasón *D-d* más que el resto, y algunas veces al *E-e*. Debería ajustar las melodías de otro diapasón modal a uno de esos diapasones preferidos, consciente de los [por *his*<sup>a</sup>] cantantes que cantarían en tonos moderados con órgano o sin acompañamiento, y considerando la [por *their*<sup>a</sup>] habilidad como un grupo para llevar sus voces a tonos altos o bajos. Debería acomodar las armonías a esos tres diapasones, aún si las notas se ven muy extrañas a su interpretación silábica, la cual los músicos comunes llaman solmización [solfeo<sup>a</sup>].

3. El tono *D* (en aras de una explicación completa) es cantado con la sílaba *re*, *E* con la sílaba *mi*, y así sucesivamente con los tonos restantes, siguiendo el método de la práctica de cantar notas. Si una melodía incluye tonos pertenecientes a otro sistema que no sea *D-d*, como en el caso de *Ein feste Burg ist unser Gott*,<sup>81</sup> el cual está gobernado por el modo cuyo sistema es *C-c*, y el cantante quiere llevarlo al nivel del tono moderado del modo en *D-d*, deberá convertir la propiedad de *D-d* en la de *C-c* y pronunciar en *D* la sílaba que es propia a *C*. [51] Por otro lado, hay un tipo de melodía que no toma su inicio o exordio de los tonos que delimitan la octava, es decir, el *principium* modal y su dupla, sino más bien del tono semi-pivotal. Uno encontrará fácilmente una ejecución moderada para tal melodía reconociendo los tonos que limitan la octava moderada *D-d* y traza desde ellos los pasos hacia el tono semi-pivotal. Tómese por ejemplo: *Nun frewet euch lieben Christen gemein*, etc. [apénd. B.7] El hipojónico gobierna esta melodía dentro del sistema *G-g*. Su punto de inicio es en el tono semi-pivotal. Ahora, con miras a que el cantante sepa cómo obtener la ubicación moderada de su diapasón en *D-d* o *E-e*, permítasele, desde los extremos exteriores del diapasón, trazar su camino a través de los otros tonos hacia el tono semi-pivotal. Así, fácilmente ajustará el diapasón al tono inicial de la melodía arriba mencionada. Del mismo modo puede adaptar piezas polifónicas a tonos moderados transportando cada una de ellas a *C-c*, *D-d* o *E-e*, cuando vea que el sistema modal es muy

---

<sup>81</sup> Johannes Zahn, *Die melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder* (Gutersloh: C. Bertelsmann: 1889-93), no. 7377. [Esta es nota 1].

alto o muy bajo. Algunas veces *F-f* puede ser una posibilidad añadida, pero muy raramente.

4. De aquí, cada quien puede fácilmente acopiar que la norma para entonar melodías se logra a través de varios tipos de transposición. Lo que podría llamarse transposición análoga ocurre cuando no surge una diferencia en el patrón de los intervalos tonales o interviene un cambio de cualidad en el intervalo del diatesarón, como en la transposición del diapasón *G-g* con calidad *synemmenon* al *D-d* con calidad *diezeugmenon*. La transposición semi-análoga, como debería llamarse, conserva, sólo en parte, los mismo pasos interválicos, como ocurre en el paso de *A-a* hacia *D-d* sin cambio de cualidad, o de *G-g* a *F-f* con cambio de cualidad. Cuando ocurre una total disimilitud, como en el paso de *C-c* a *D-d*, o de *D-d* a *E-e* o *F-f*, debería llamarse transposición paráloga.

5. ahora que estos asuntos son conocidos y entendidos, el cantor querrá que el organista le provea en el órgano un tono moderado para la composición, para ser capaz de entonar [afinar\*] su coro con el órgano. Si tal es el caso, debería, si la pieza pertenece a un modo auténtico, indicar el tono moderado al organista simplemente dejando sonar el *principium* modal en el tenor que es más conducente y adecuado para la moderación. Si la pieza pertenece a un modo plagal, debería dejar sonar el tono semi-pivotal en el tenor.

## Capítulo 9

### *El final de melodías y armonías*

Es una regla entre músicos que el cierre de una melodía o pieza armónica es en la forma de una acorde [*chorda*] diapente, sonido o consonancia.<sup>82</sup> También, el cierre es el pasaje final de una composición. En una melodía tendrá una cláusula del tenor la mayoría de las veces, o también una cláusula de discanto. [52] En una pieza armónica tendrá una serie o combinación de consonancias con la marca de una cláusula particular, especialmente la cláusula “trifónica”, por donde la terminación final de la pieza es establecida, y la canción llevada al silencio.

Hay cuatro tipos de cierres: (1) principal, (2) menos principal, (3) de afinidad y (4) peregrino.

1. Un final principal es ese donde el cese de la música ocurre en la introducción de una cláusula cuya tercera fase [*tertia pars*], propiamente llamada cierre, está ubicada en el *principium* modal, el tono más bajo del diapasón del tenor.

2. Un final menos principal es el que concluye en tono semi-pivotal.

3. Un final de afinidad es el que ocurre en el tono *emmeles*.

---

<sup>82</sup> En término modernos, el acorde final está en posición cinco-tres. [Esta es nota 1].

4. Una cláusula peregrina es la que es introducida en algún otro tono dentro del diapasón.

*Observaciones.* 1. Una cláusula principal es llamada así porque ocupa la ubicación del *principium* modal, y cuando es posicionada ahí, el acorde diapente puede oírse o colocarse ahí. Pero este final aplica [solamente] a los modos auténticos.

2. Una cláusula menos principal es llamada así porque la conclusión ocurre en el lugar donde la cláusula principal está cuando el sistema modal es reversado.<sup>83</sup> Porque el tono que era el *principium* en un modo auténtico es el semi-pivotal en el plagal, en donde no es principal y primero en la constitución modal sino secundario y así menos principal.

3. una cláusula de afinidad toma su nombre del hecho de que en adición al *principium* y el tono semi-pivotal, así como a la dupla del *principium*, otro tono es admitido, el cual es consonante con ellos y aún más, adquiere una afinidad con la armonía. Esta cláusula debería ser introducida con muy poca frecuencia. No obstante es introducido muy apropiadamente donde el texto requiere una disposición armónica consistente de más de una sección.<sup>84</sup>

4. Una cláusula peregrina<sup>85</sup> toma su nombre del hecho de que no cae en ninguno de los tonos previamente mencionados sino en uno diferente, como está manifiesto en una parte de la *Missa super Veni in hortum*, de Orlando.<sup>86</sup>

5. Ahora que el principio básico y los métodos de formar e identificar finales ha sido dado, los estudiantes de este arte deberían recordar que nadie puede azarosamente los límites y requerimientos pertenecientes a la constitución de un final. Pero si algunos van a usar licencias poéticas e introducir un final donde no debería haberlo, [53] deben defender su licencia y justificarse a sí mismos encontrando una explicación en el sentido verbal del texto. Orlando ha proveído un ejemplo en su armonía para cinco voces, *Frölich zu sein ist mein Manier*.<sup>87</sup>

6. Es obvio que el final verdadero de cualquier trabajo se alcanza cuando nada más se necesita para su conclusión. La razón dicta, y la experiencia lo confirma, que un trabajo se juzga como terminado cuando ocurre su verdadero final. Aún más, en virtud de la terminología misma, una melodía o pieza armónica adquiere su final en ninguna otra parte (ni siquiera donde hay algún silencio general, como suele ocurrir) más que cuando no queda nada más de la armonía, y en donde nuestras instrucciones sobre cómo terminar

---

<sup>83</sup> Es decir, de auténtico a plagal.

<sup>84</sup> Esto probablemente se refiere al hecho de que en una composición relativamente larga, las cláusulas deberían ocurrir en una mayor variedad de tonos.

<sup>85</sup> En un temprano discurso con respecto al estilo, Quintiliano transmite ciertas normas sobre el propio uso de palabras foráneas (*verba peregrina*) en la oratoria latina (Quintiliano, *Institutio oratoria* 1.5.55-64). Dressler (*Praecepta* 1563, cap. 9) divide las cláusulas en principal, menos principal y peregrina. Ver la Introducción de este volumen

<sup>86</sup> Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke: Neue Reihe*, ed. Siegfried Hermelink (Kassel: Bärenreiter, 1965), 5:185. (Todas las otras citaciones de *Sämtliche Werke* en este volumen se refieren a la edición Haberl and Sandberger).

<sup>87</sup> Lasso, *Sämtliche Werke*. 18:38. Esta pieza está claramente en G-hipomixolidio, pero concluye con un acorde en A porque, si uno sigue el razonamiento de Burmeister, el texto menciona la ebriedad.

piezas armónicas han sido completadas. Pero suele ocurrir que una pieza armónica tiene que expresar un texto cuyos períodos son tan prolongados por series de palabras, o son tantos, que no se pueden contener todos en una parte. Así, si ambos, texto y armonía no fueran subdivididos del principio al fin, se extenderían y prolongarían tanto que serían, por así decirlo, ignorantes e inconscientes de los finales, perdiendo la gracia que hayan podido lograr. Por esta razón, se ha vuelto costumbre entre los compositores dividir el texto en dos, tres, o más partes y el dividir la armonía del mismo modo. Cuando hacen esto, alternan los tipos de final antes mencionados, de modo que la primera y última parte usan el final principal, mientras que las partes restantes usan otros tipos de final. Un final es frecuentemente establecido mediante una cláusula trifónica, cuya última parte consiste en consonancias que tienen como base o fundación de su combinación un tono fundamental que muestra la diapente construida sobre él.

Luego de que el final ha sido establecido, algunas veces se encuentra un pasaje o afección adicional. De las muchas voces que comprenden la armonía, una o más se detienen en un tono primario o secundario que es apto para proveer un final. Alrededor de esas voces las otras se mueven en un círculo dentro de la armonía por dos, tres, cuatro o más tactus, produciendo nada más que variaciones armónicas que pueden ser esparcidas sobre el simple tono. Esto hace que sea muy clara la llegada del final. Los novatos deberían aprender esto de los compositores maestros, imitarlos, y dejar que sus ejemplos sirvan de leyes para la práctica en cada momento apropiado para ello. Ellos llaman a tal pasaje armónico *supplementum*, y es la elaboración de un tono final en una voz estacionaria; los diversos tonos de las otras voces, que están unidas en armonía con él, crean consonancias con él. Esto nos dice que el final de una pieza musical está presente y a la mano. Esto se hace de la siguiente manera. Mientras que el tono más bajo o el semi-pivotal del ámbito del tenor permanece estacionario, varias consonancias y tonos conjugados se unen a él por tanto tiempo como uno desee. Cuando la última fase de la cláusula dada se establece en su armonía, [54] entonces la música total o armonía se detiene. Por ejemplo, sea la fundamental del ámbito del tenor, es decir, el *principium* del modo, el tono sobre el cual la cláusula entera llevará al final a la armonía. Este tono debería permanecer estacionario por cinco tactus, así:



#### Ejemplo 9.1

Las siguientes consonancias le pueden ser añadidas en la forma de una combinación a cuatro voces. Tales combinaciones se adecúan a la cláusula principal en el modo eólico, a la menos principal en el hipoeólico y a la cláusula de afinidad en el lidio o hipolidio.<sup>88</sup>



#### Ejemplo 9.2

---

<sup>88</sup> Estas clasificaciones son problemáticas. Ver la Introducción de este volumen.

## Capítulo 10

### La alineación del texto

La alineación del texto significa la ubicación apropiada de las palabras bajo las notas. Así el acento de las palabras es observado, de modo que una sílaba que se pronuncie con una vocal perceptiblemente larga no debería ser asignada a una nota de valor más pequeño; y así sabemos del mismo modo que una corta no debería ser asignada a una nota de mayor valor.

*Observaciones.* El texto se alinea con las notas de tres maneras principales:

1.

Una  $\left\{ \begin{array}{l} \text{larga} \\ \text{corta} \end{array} \right\}$  sílaba debería corresponder a una nota que en su  
Ejecución sea notada por ser de  $\left\{ \begin{array}{l} \text{largo} \\ \text{corto} \end{array} \right\}$  o  $\left\{ \begin{array}{l} \text{mayor} \\ \text{menor} \end{array} \right\}$  valor.

2. A veces una simple sílaba basta para varias notas que son de menor valor, especialmente cuando son derivadas y coloradas [notas de floreo (?)<sup>a</sup>]. Esa sílaba deberá terminar en una nota de algún modo más larga que todas las cortas.

3. Las sílabas que no son prominentes en la pronunciación, sean largas o cortas, son posicionadas bajo notas cortas.



**Ejemplo 10.1** [Nota: los errores patentes del texto bajo la línea en la edición original son enmendados aquí.] [55].

## Capítulo 11

### Ortografía

La ortografía<sup>89</sup> es la que enseña el modo correcto de escribir una pieza de música.

*Observaciones.* La ortografía tiene tres requisitos fundamentales:

1. La exacta ubicación de una sílaba bajo la nota a la cual pertenece propiamente;
2. La clara separación de notas, de modo que una sílaba del texto pueda ser fácilmente asignada a cualquiera de ellas;
3. La culminación del tactus entero de modo ocurra donde la última nota de cualquier pentagrama sea colocada.<sup>90</sup>

## Capítulo 12

### *Figuras u ornamentos musicales*

Una figura<sup>91</sup> u ornamento musical es un pasaje, en la armonía así como en la melodía, que está contenido dentro de un período definido que inicia en una cláusula y termina en una cláusula; se aleja del método simple de composición, y con elegancia [*virtus*]<sup>92</sup> asume y adopta un carácter más ornado. Hay dos tipos de ornamento: unos pertenecientes a la armonía y otros a la melodía. En un ornamento de la armonía, el período armónico consistente de cualquier número de voces adopta un nuevo carácter que es incompatible con un simple arreglo que consista puramente de consonancias. Nosotros las enumeramos en dieciséis especies: (1) *fuga realis*, (2) *metalepsis*, (3) *hypallage*, (4) *apocope*, (5) *noëma*, (6) *analepsis*, (7) *mimesis*, (8) *anadplosis*, (9) *symblema*, (10) *syncopa* [56] o *syneresis*, (11) *pleonasmus*, (12) *auxesis*, (13) *pathopoeia*, (14) *hypotyposis*, (15) *aposiopesis*, (16) *anaploke*.

Un ornamento de la melodía pertenece sólo a una voz en particular. Las enumeramos en seis especies: (1) *parembole*, (2) *palillogia*, (3) *climax*, (4) *parrhesia*, (5) *hyperbole*, (6) *hypobole*.

Cuatro figuras pertenecen a ambos tipos: (1) *congeries*, (2) *homostichaonta*, que significa progresión simultánea u *homoikineomena*, que significa movimiento simultáneo o fauxbourdon [falso bordón (?)<sup>a</sup>], (3) *anaphora*, (4) *fuga imaginaria*.

Espero que el compositor novato no espere conseguir aquí las reglas para formar figuras u ornamentos musicales. Su variedad es conocida por ser tan amplia y grande entre los compositores que es difícilmente posible para nosotros determinar su número. Además, aunque intentáramos definir algunas de ellas, no añadiríamos nada nuevo o

---

<sup>89</sup> La ortografía, como rama de la gramática, versa sobre la escritura [por *spelling*<sup>a</sup>] [esta es nota 1<sup>a</sup>].

<sup>90</sup> Escrito más claramente, la última nota de cada pentagrama debería constituir la totalidad de un tactus.

<sup>91</sup> “¿Qué es una figura? Es, como Quintiliano la define, una forma novel y artificiosa del discurso”. Lossius, *Erotemata*, p.178. [Esta es nota 1<sup>a</sup>].

<sup>92</sup> Los términos *virtus* y *vitium* ocurren frecuentemente en la retórica. “El estilo tiene tres tipos de virtudes: exactitud, lucidez y elegancia... Sus faltas [*vitia*] son asimismo de tres tipos, opuestas a las anteriores”. Quintiliano, *Institutio oratoria* 1.5.1.

diferente a las reglas sintácticas de la música. Sólo observaríamos que cada una de ellas tiene una característica en particular similar a los ejemplos encontrados entre maestros compositores. Podrán no estar hechas exactamente de los mismos intervalos y sonoridades, pero serán similares. No obstante, para guiar un poco al novato, presentaremos definiciones y descripciones de los ornamentos. Si son fielmente aprendidas de memoria, servirán suficientemente bien en lugar de las reglas. Aquí la costumbre tiene prioridad y ventaja sobre las reglas. Pero donde la necesidad demande práctica en ornamentos, no negaremos nuestro deber. No proveeremos ejemplo [notados] por compositores sino simplemente citaremos los textos en los cuales son empleados tales ornamentos. Lo hacemos sólo para fomentar e impulsar al novato a la práctica frecuente de transcribir composiciones, y para evitar que este libro se vuelva demasiado largo. Además, añadimos que si un estudiante de música está ansioso por aprender dónde y cuándo adornar piezas armónicas con el floreo de esas figuras y (159) cuándo usarlas, el podrá revisar cuidadosamente el texto de un trabajo armónico de un maestro compositor, especialmente un trabajo que evidentemente use la elegancia y sofisticación de un ornamento particular. Permítase él pensar que un texto similar podría ser adornado con la misma figura con la que el texto de ese maestro compositor fue adornado. Si el estudiante de música hace esto, el texto verbal por sí mismo le servirá en lugar de las reglas, y no se verá perturbado por una serie de preceptos molestos. Esperamos que esto no le desagrade.

## Los ornamentos de la armonía

1. Fuga realis. [57] *Fuga realis (fuge ousiodes)* es la disposición de la armonía donde todas las voces imitan, usando intervalos idénticos o similares, un cierto sujeto [por *subject\**] [*affectio*] dibujado por una voz en la combinación.<sup>93</sup> Se es libre de mostrar tal combinación imitativa [*memimemenon*] tanto en la exordia como en el medio de las piezas. Hay un ejemplo en el *Legem pone mihi* para cinco voces de Orlando [apénd. B.16], el cual puede ser examinado y considerado como una instancia de muchas y luego puesta en práctica.

*El procedimiento en la fuga realis.* Primero se presenta una melodía que será tratada imitativamente. Por ejemplo, esta melodía se convertirá en una fuga:



### Ejemplo 12.1

La melodía es escrita o dibujada en papel o en una pizarra. Entonces, luego de haber considerado la determinación del modo y formación de las cláusulas, una voz imitativa, que es una de las restantes, es colocada bajo ella. Esto se hace tan pronto como la convergencia de consonancias lo permita. Luego las voces restantes que cargan con la imitación son posicionadas, algunas bajo otras, como ya explicamos. Ilustraremos esto con una disposición armónica para cuatro voces, luego de presentar la siguiente clasificación de voces fugadas. Un tipo de voz fugada es la llamada guía [por *leader*<sup>a</sup>] [*prophoneousa*], otra la consiguiente [por *consequent*<sup>a</sup>] [*hysterophonos*]. La voz que presenta la melodía

---

<sup>93</sup> La fuga “real” (p. e., imitación libre) es llamada así para distinguirla de la fuga “imaginaria” (canon estricto [severo (?)<sup>a</sup>]). En la última, todas las partes vocales pueden imaginarse con sólo una parte escrita. En la primera, todo tiene que estar de hecho escrito.

que se convertirá en una fuga es la llamada guía, en la medida en que es la primera en mostrar el sujeto [por *subject<sup>a</sup>*] de la fuga [affectio]. Eso es lo que determina entre las voces cuál es la guía. Una consecuencia es que [las voces] se ajustan y rumian el sujeto de la fuga. Es un producto subsecuente. El número de voces consecuentes depende del número de voces fugadas. La primera es llamada *prote*, lo que es decir, la primera voz consecuente; la segunda es llamada *deutera*, la tercera *trite*, y así sucesivamente. Ahora que ha sido establecido, aquí hay un ejemplo de *fuga realis*:



### Ejemplo 12.2

[58] El resto de lugares vacantes será llenado con consonancias aptas y convenientes hechas de tonos conjugados<sup>94</sup> en letras del alfabeto, de modo que la disposición logre un crecimiento [*incrementum*] natural y sin esfuerzo. Así:



### Ejemplo 12.3

No todos los tonos conjugados son aptos y adecuados para llenar los lugares vacíos con consonancias, sólo aquellos que resulten en una buena sucesión de intervalos para la melodía. Son apropiados cuando no son empleados intervalos excesivamente amplios, especialmente en las voces superiores. Entre más pequeños sean los intervalos en esas voces, más elegantes serán las melodías, y la armonía no requerirá mucho esfuerzo.

Los ejemplos se encontrarán en (1) *Ite in orbem universum*,<sup>95</sup> a cinco voces, de Ivo de Vento, (2) *Sic Deus dilexit mundum*,<sup>96</sup> a seis voces, de Francesco de Rivulo, (3) *Cor mundum crea in me Deus*, a seis voces, de Pevernage [apénd. B.17], entre otros.

2. *Metalepsis*. *Metalepsis* es la manera de la fuga donde dos melodías se intercambian aquí y allá en la polifonía y son tratadas de forma fugada.<sup>97</sup> Hay un ejemplo muy claro en el *De ore prudentis* a cinco voces de Orlando.<sup>98</sup>

3. *Hypallage*. *Hypallage* ocurre cuando se introduce una fuga con un arreglo invertido [melódicamente] de intervalos.<sup>99</sup> Hay un ejemplo en la segunda parte de la composición de Orlando, *Congratulamini mihi omnes*;<sup>100</sup> igualmente en la primera parte de la *María Magdalena*,<sup>101</sup> a cinco voces, de Clemente (no el papa); también en la segunda

<sup>94</sup> Para recordar el significado del término *coniugata*, ver pp. [21-22].

<sup>95</sup> Ivo de Vento, *Latinae cantiones, quas vulgo motteta vocant, quinque vocum* (Munich: Adam Berg, 1570).

<sup>96</sup> *Thesauri musici tomus tertius continens cantiones sacras, quas vulgo motetas vocant, ex optimis musicis selectas* (Nuremberg: Montanus and Neuber, 1564).

<sup>97</sup> Burmeister está describiendo la doble fuga. Para una discusión más completa, ver la Introducción, este volumen.

<sup>98</sup> Lasso, *Sämtliche Werke*, 7:38. El ejemplo es dado en la Introducción, ej.intro.5, este vol.

<sup>99</sup> O lo que es decir, por movimiento contrario. Para una discusión más completa, ver la Introducción, este volumen.

<sup>100</sup> El ejemplo es dado en la Introducción, ej.intro.7, este vol.

<sup>101</sup> Ejemplo en la Introducción, ej.intro.9, este vol.

parte del *Benedicam*,<sup>102</sup> de Orlando; [59] en la segunda parte de la composición de Clemente, *María Magdalena* [apénd. B.18]; en el *In me transierunt*, a cinco voces, de Orlando [apénd. B.19]; también en la segunda parte del *Legem pone*, de Orlando [apénd. B.20] y en la primera parte del *Oculi omnium*, a seis voces, de Pevernage [apénd. B.21].

4. Apocope. *Apocope*<sup>103</sup> (*apokope*) es una fuga que no está completa en todas las voces. De hecho, su sujeto, interrumpido a mitad de la fuga, es cortado en una voz por alguna razón, como en el exordio del *Legem pone mihi Domine*, a cinco voces de Orlando [apénd. B.22].

5. Noëma. *Noëma*<sup>104</sup> es un período o afecto<sup>105</sup> armónica que consiste en voces combinadas en igual valor de notas.<sup>106</sup> Cuando se introducen al mismo tiempo afectan y alivian dulce y maravillosamente al oído, incluso al corazón. Hay ejemplos en la segunda parte del *Exaudi Domine vocem meam*, a cinco voces de Orlando;<sup>107</sup> en su composición *In principio erat verbum*, en las palabras “*Omnia per ipsum facta sunt*” [apénd. B.23]; en su *Nuptiae factae sunt in Cana*, a seis voces, en las palabras “*Et dixit ei Iesus*” [apénd. B.24]. una observación: este ornamento, en la medida en que cumple su función de ornamento, se manifiesta no en pasajes aislados, sino en el contexto de la pieza completa. Aún más, el contexto entero debería examinarse. En otras palabras, la pieza completa debería cantarse por todas sus voces, y así el ornamento se revelará por sí mismo.

[6. Analepsis]. *Analepsis*<sup>108</sup> es la iteración continua de un pasaje armónico que consiste de consonancias desnudas en una combinación de varias voces. Por lo tanto, es la repetición y duplicación de un *noëma*, y es un ornamento semejante al *noëma*.

---

<sup>102</sup> Ejemplo en la Introducción, ej.intro.8, este vol. En *Musica autoschediastike*, los tres mencionados ejemplos son citados como ilustraciones de *metalepsis* en vez de *hypallage*. Ver Introducción, este vol.

<sup>103</sup> *Apocope* significa “acortar”. En retórica: “¿Qué es *apocope*? Es, al final de una palabra, el acortamiento [*abscicio*] de una letra, como en *Achilli* en vez de *Achillis*, o de una sílaba, como en *do* en vez de *doma*, en Homero”. Lossius, *Erotemata*, p.815.

<sup>104</sup> *Noëma* significa “percepción” o “pensamiento”. En retórica: “¿Qué es un *noëma*? Es aquello que deriva su escritura de un lugar común [*ex loco communi*] que es usado para tal ocasión, de manera que es tácitamente entendido para evitar el lugar común. Por ejemplo ‘me han asignado la propiedad así, ya la he asignado a un hombre a la vez excepcional y agradecido’”. Lossius, *Erotemata*, p. 200. La relevancia de la definición anterior se hará más comprensible cuando Burmeister subsecuentemente relacione el *noëma* musical con aforismos en un texto. Ver pág. [72].

<sup>105</sup> Para la definición de afección, ver pp. [71-72] y la Introducción, este vol.

<sup>106</sup> O lo que es decir, homofónicamente.

<sup>107</sup> Lasso, *Sämlitche Werke*, 7:158.

<sup>108</sup> *Analepsis* significa “recomenzar o retomar”. En retórica, así como en gramática, el término usual es *epanalepsis*. “*Epanalepsis* es la repetición de una palabra, colocada al inicio y al final de un verso. Por ejemplo: ‘ante etiam sceptrum Dictaci regis et ante/impia quam caesis gens est epulata iuvenis’ [ante el cetro tomado por el rey de Creta, y ante/ una raza sin dios banquetando en bueyes sacrificados]” (Donatus/Keil, *De arte grammatica*, p. 398; el ejemplo es de Virgilio, *Geórgicas* 2.536-37). Tiberio, gramático y retórico del siglo cuarto enlista *epanalepsis* como una figura retórica, pero en la conclusión de su explicación usa el término *analepsis*, de hecho: “*Epanalepsis* es cuando la misma palabra es colocada dos veces en la misma cláusula o en la misma oración, dentro del mismo contexto... oradores públicos usan *analepsis* al inicio, del mismo modo que la *palillogia*, pero Homero la usó también al final, así: [el fragmento aparece citado en griego, seguidamente traducido<sup>a</sup>] [‘Contra él iré, aunque sus manos sean como el fuego,/ aunque sus manos sean como el fuego y su [sigue la cita en la pág. Siguiente<sup>a</sup>] furia destelleante

Hay ejemplos en el *Domine Dominus noster*, a seis voces, de Orlando, en las palabras “in universa terra” [apénd. B.25]; en el *O pulcherrima*, de Meiland, en las palabras “sponsa mea” [apénd. B.26]; asimismo en el *Non auferetur sceptrum*, de Meiland, en las palabras “de Iuda” [apénd. B.27], etc.

[7. Mimesis]. *Mimesis*<sup>109</sup> ocurre cuando en una combinación de varias voces algunas que están más próximas a otra introducen un *noëma* mientras otras están en silencio, y entonces esas que estaban en silencio y próximas a otra la imitan en un rango más alto o más bajo, como en el *Omnia quae fecisti nobis Domine*, a cinco voces, de Orlando, en las palabras “misericordiam tuam”, etc. [apénd. B.28]; en la segunda parte de su *Quam benignus*, a cinco voces, en las palabras “spes eius in te Domino Deo ipsius” [apénd. B.29]; en el *Verbum caro factum est*, de Pevernage, en las palabras “et vidimus [60] gloriam eius” [apénd. B.30]; asimismo en el *Cor mundum*, a seis voces, de Pevernage, en las palabras “a facie tua” [apénd. B.31]; también en el *Gaudete*, a seis voces, de Meiland, en las palabras “amore languet” [apénd. B.32].

8. Anadiplosis. *Anadiplosis*<sup>110</sup> es un ornamento armónico que consiste en una doble *mimesis*, y está relacionado con la *mimesis*. Porque duplica lo que fue presentado [sólo] una vez a través de la *mimesis*. Por ejemplo, el *Omnia quae fecisti nobis Domine*, de Orlando, en las palabras “misericordiam tuam” [apénd. B.28]; el *Transeunte Domino*, a cinco voces, de Jaches Wert, en las palabras “miserere mei fili David” [apénd. B.33]; el *Benedictio et claritas*,<sup>111</sup> de Handl; el *Congratulamini*, a seis voces, de Orlando, en las palabras “Surrexit sicut dixit” [apénd. B.34].

9. Symblema. *Symblema*<sup>112</sup> es una mixtura de consonancias y disonancias que toman lugar de la siguiente manera. Al inicio de la primera mitad de un tactus, todas las consonancias ocurren como consonancias absolutas en todas las voces de la armonía. Sin embargo, al final o segunda mitad del tactus, no todas sino sólo algunas de las voces se cuentan como concordancias absolutas. De las voces que son concordantes entre sí, algunas se mueven juntas a la misma velocidad, mientras otras permanecen estacionarias

---

como el acero’]” (Tiberio/Ballaira, *De figuris Demosthenicis*, p. 27, no. 26; ejemplo de la *Iliada* 20.371-72).

<sup>109</sup> *Mimesis* significa “imitación”. En retórica: “La imitación de la características de otras personas, llamada *ethopoiia*, o como otros prefieren, *mimesis*, debe ser contada entre los medios que sirven para excitar las emociones de la gente. Por eso consiste principalmente en bromas [*eludendo*]”. Quintiliano, *Institutio oratoria* 9.2.58.

<sup>110</sup> *Anadiplosis* significa “doble copia [o doble regreso, por *doubling back\**]”. En retórica: “*Anadiplosis* es la duplicación de una palabra que ocurre al final de un verso y al inicio de otro. Por ejemplo: ‘sequitur pulcherrimus Astur, /Astur equo fidens’. [a continuación el apuesto Astur/ Astur, apoyado en su cabalgadura]”. Donatus/Keil, *De arte grammatica*, p. 398; el ejemplo es de Virgilio, *La Eneida* 10.180-81. Melanchthon iguala *anadiplosis* con *palillogia*. Ver la discusión de *palillogia* que sigue”

<sup>111</sup> Los intentos por ubicar este trabajo han sido infructuosos.

<sup>112</sup> *Symblema* significa “unión”. El término no aparece en tratados retóricos. En *Musica autoschediastike* Burmeister anuncia *commisura* (mexcla) como el equivalente latino. No es de significación que *symblema* sea un conato de *symbole*, que en los tratados griegos denota la áspera colisión de sonidos. “[la disposición austera] no disminuye en lo más mínimo el uso frecuente de sonidos ásperos [*symbolais*] que el oído soporta”. Dionisio de Halicarnaso, *Sobre la composición literaria*, cap. 22.

por varios tactus. Esto es ejemplificado en la primera parte del *Quam benignus es Domine*, a cinco voces, de Orlando, en las palabras “salutare tuum” [apénd. B.35].<sup>113</sup>

El antedicho es llamado un *symblema* mayor. Es menor cuando tal mixtura ocurre dentro [*sub*] de medio tactus;<sup>114</sup> y puesto que esto no tiene mucho efecto, no es considerado una figura u ornamento. Aquí hay un ejemplo [de *symblema* menor]:



#### Ejemplo 12.4

10. Syncope o Syneresis. *Syncope*<sup>115</sup> es el opuesto del *symblema*. Una *syncope* hace una disonancia al inicio de la mitad o de un tactus completo. Pero ella es sólo una disonancia relativa y continúa el tono del tactus precedente. Por medio de una síncope está conectada con la parte precedente en una totalidad. Las diversas partes están compactadas en una totalidad, aunque en términos de sus duraciones uniformes y [61] de las combinaciones consonantes dentro de esas duraciones ellas deben ser consideradas por separado.<sup>116</sup> Hay un ejemplo en la segunda parte del *Quam benignus*, de Orlando, en las palabras “cui tu protector es Domine” [apénd. B.38].<sup>117</sup> además, no merece el nombre de cláusula a menos que esté dotado de este ornamento. Pero este ornamento difiere de una cláusula en que el tercer tono en una cláusula es el mismo que el primero, el cual ha sido compactado. En este ornamento, sin embargo, la voz desciende al tercer tono del segundo, tal como descendió al segundo del primero sincopado.

11. Pleonasmus. *Pleonasmus*<sup>118</sup> es la abundante efusión de armonía durante la formación de una cláusula, específicamente en su parte media. Se produce por la combinación de *symblema* y *syncope* dentro de dos, tres, o más tactus. Un ejemplo se encuentra en los últimos cuatro tactus del *Heu quantus dolor*, de Orlando, en las palabras “restat amore dolor”, etc. [apénd. B.40]. ejemplos sinnúmero, algunos de corta duración, es decir, de un solo tactus, otros de larga duración, se encuentran en los madrigales

---

<sup>113</sup> Otros dos ejemplos están en apénd. B.36-37, los cuales son citados en *Musica autoschediastike*, fol.K3v. El ejemplo B.36 es de la *Peccata mea, Domine*, de Lasso, en las palabras “poenitentiae” (*Sämtliche Werke*, 9:3). El ejemplo B.37 es del *Iam non estis hospites*, de Pevernage, en las palabras “super fundamentum” (*Cantiones aliquot sacrae*).

<sup>114</sup> Es decir, una consonancia de cuarto de tactus seguida por una disonancia de cuarto de tactus de paso.

<sup>115</sup> *Syncope* significa “cortar” [por *cutting up*]. *Syneresis* significa “unir, colocar juntos”. En retórica: “¿Qué es *syncope*? Es realizar un corte [*concisio*], donde, de la mitad de una palabra, algo es extirpado [*exciditur*], como en *dixi* por *dixisti*, *accestis* por *accesistis*.” Lossius, *Erotemata*, p. 185. Para el término *syneresis*, ver Quintiliano, *Institutio oratoria* 1.5.17.

<sup>116</sup> Ver cap. 4, ej. 4.11.

<sup>117</sup> A través de la síncope, una nota es dividida en dos partes y luego compactadas (*contractus*). O lo que es decir, dos notas en un mismo tono están ligadas por una línea intercalada. En *Orator* 45.153, Cicerón observa que los griegos y latinos algunas veces compactan (esto es, contraen, *contrahebant*) palabras por el bien de la eufonía. Cita como ejemplos: *mult’ modis* por *multis modis* y *vas’ argenti* por *vasis argenti*. No es digno de mención que mediante este proceso de contracción dos palabras se oigan como si se hubiera pronunciado una sola.

<sup>118</sup> *Pleonasmus* significa “exceso”. En retórica: “Otra falta [*vitium*] es el *pleonasm*, donde cargamos nuestro estilo con palabras superfluas, como en la frase, ‘lo vi con mis ojos’, donde ‘lo vi’ habría sido suficiente... Algunas veces, sin embargo, la forma del pleonasm, de la cual ya di un ejemplo, puede ser empleada en aras del énfasis, como en la frase: ‘con mis propios oídos le oí’”. Quintiliano, *Institutio oratoria* 8.3.53-54.

italianos y otros trabajos similares. Muchos ejemplos de dos tactus de duración se encuentran en los trabajos de Johannes Knöfel. Uno de tres tactus de duración se encuentra en su composición *Laetifica nos Deus*, etc.<sup>119</sup>

12. Auxesis. *Auxesis*<sup>120</sup> ocurre cuando la armonía, hecha enteramente de combinaciones consonantes, crece y surge en un texto que se repite una, dos, tres o más veces.<sup>121</sup> Hay un ejemplo en el *Veni in hortum*, de Orlando, en las palabras “cum aromatibus meis” [apénd. B.41]. Otro ejemplo dentro de la misma composición se encuentra en las palabras “et bibite”, etc. [apénd. B.42]. hay otro ejemplo en el *Hierusalem*, a cinco voces, del mismo compositor, en las palabras “plantabis vineam”, etc. [apénd. B.43]. casi todas las piezas están repletas de este ornamento, cuando el texto se repite de tal modo que pide una repetición del texto [musical<sup>a</sup>] sin fuga.

13. Pathopoeia. *Pathopoeia*<sup>122</sup> (*pathopoiia*) es una figura adecuada para el despertar de los afectos, la cual ocurre cuando semitonos que no pertenecen ni a un modo ni al genus de la pieza son empleados e introducidos con el fin de aplicar los recursos de una clase a otra. Lo mismo puede decirse cuando los semitonos propios del modo de la pieza se usan más frecuentemente que de costumbre. Hay un ejemplo en el *Surrexit Pastor bonus*, de Orlando, en las palabras “mori dignatus est” [apénd. B.44]. Hay más ejemplos en ambas partes de su *Quam benignus*, a cinco voces; en su *Heu quantus dolor*, a cinco voces; en su *Iesu nostra redemptio*, a cinco voces, en las palabras “crudelem mortem” [apénd. B.45]; en su *Domine deduc me*, a seis voces, en las palabras “dolose agebant” [apénd. B.46]; [62] en la segunda parte de su *Congratulamini*, a seis voces, en las palabras “Mulier quid ploras?” [apénd. B.47]; en la segunda parte de su *In convertendo*, a ocho

---

<sup>119</sup> Este motete a cinco voces está publicado en *Novae melodiae, octo, septem, sex, et quinque harmonicis vocum... auctore Joanne Knefelio* (Praga: Georg Nigrinus, 1592). Todas las copias existentes listadas en RISM K993 les falta la parte del alto. En el cuarto y quinto compás antes del fin del motete, hay una breve con puntillo en el *D* del bajo, soportando lo que probablemente sea una sucesión de armonías triádicas en d menor, g menor y d menor, en preparación para una cláusula plagal en d.

<sup>120</sup> *Auxesis* significa “crecimiento” o “incremento”. En retórica: “¿Qué es *auxesis*? Es cuando usamos una palabra que parece exceder la magnitud de la cosa misma; por ejemplo, ira [*debauchari*] en vez de regaño [*conviciari*], crimen [*scelus*] en vez de error [*erratum*]. (es llamado *hyperbole*, cuando algo es exaltado más de lo que merece; por ejemplo: ‘el llanto llegó hasta el cielo’; ‘más suave que el viento del este’; ‘su voz alcanza las estrellas’)”. Lossius, *Erotemata*, p. 193; los primeros dos ejemplos son de la *Eneida* 5.451 y 8.223.

<sup>121</sup> Burmeister siempre tomaba prestadas las buenas ideas donde fuera que las encontrase. Aunque él toma el término *auxesis* de la colección de figuras retóricas clásicas, su definición de ella, con las palabras “crecer” (*augeri*) y surgir (*insurgere*) claramente adeudan su inspiración a un pasaje de Quintiliano que no tiene referencia explícita alguna a las figuras retóricas. En la siguiente cita, Quintiliano explica las normas de composición, así como el orden de las ideas: “respecto a las oraciones que debieran surgir [*augeri*] y crecer [*insurgere*] en fuerza: de esto un excelente ejemplo es proveído por Cicerón, donde dice, ‘tú, con tu garganta, esos pulmones, esa fuerza, que podría acreditarse a un luchador, en cada miembro de tu cuerpo’; cada frase esta seguida de una más fuerte que la anterior, mientras que, si hubiera comenzado haciendo referencia a todo su cuerpo, difícilmente hubiera podido hablar de sus pulmones y su garganta sin un anticlímax”. Quintiliano, *Institutio oratoria* 9.4.23; el ejemplo es de Cicerón, *Filípicas* 2.63.

<sup>122</sup> *Pathopoeia* significa “excitación de las pasiones”. En retórica: “¿Qué es *pathopoeia*? Es una variedad de afecciones [*affectuum varietas*] que depende de las circunstancias, género, tiempo, lugar, personas y edades. (Sus especies son exclamaciones, súplicas, rezos y amenazas)”. Lossius, *Erotemata*, p. 200.

voces, en las palabras “et flebant” [apénd. B.48], y en incontables obras del mismo compositor.<sup>123</sup>

14. Hypotyposis. *Hypotyposis*<sup>124</sup> es ese ornamento mediante el cual el sentido del texto está tan representado que esos temas sin vida e inanimados del texto parecen ser traídos a la vida. Este ornamento es muy evidente entre verdaderos maestros compositores. Podrían ser empleados por todos los compositores con la misma habilidad. Hay un ejemplo en la segunda parte del *Benedicam Dominum*, de Orlando, en las palabras “et laetentur” [apénd. B.50]. Otros la encontrarán en la segunda parte de su *Confitemini*, en las palabras “laetetur cor” [apénd. B.51]; también en su *Deus qui sedes*, en las palabras “laborem et dolorem” [apénd. B.52]; en su *Sicut mater*, a cinco voces, en las palabras “et gaudebit cor vestrum” [apénd. B.53].

15. Aposiopesis. *Aposiopesis*<sup>125</sup> es la que impone un silencio general sobre todas las voces dado un signo específico, como en el *Angelus ad pastores*, a cinco voces, de Orlando [apénd. B.54]. obsérvese un caso similar en su *Surgens Iesus*, a cinco voces [apénd. B.55]; en su *Christe patris verbum*, a cinco voces [apénd. B.56]; y en la tercera parte de su *In principio erat verbum* [apénd. B.57].

16. Anaploke. *Anaploke*,<sup>126</sup> la cual ocurre particularmente en armonías para ocho voces o dos coros, es la réplica de la armonía de un coro en el otro, cerca de la cláusula o dentro de la cláusula misma. La repetición consiste de dos o tres tipos de estado. Hay un ejemplo en el *Deus misereatur nostri*, a ocho voces, donde el texto “et metuant eum” es desarrollado [apénd. B.58]; también en el *Quam dilecta tabernacula*, de Handl, en las palabras “qui sperat in te” [apénd. B.59].

## Los ornamentos o figuras de la melodía

1. Preamble. *Preamble*<sup>127</sup> ocurre cuando al principio de una pieza dos o más voces llevan el sujeto de la fuga, y otra voz se mezcla, procediendo junto a ellas sin

---

<sup>123</sup> Ver también apénd. B.49. este pasaje del *Exaudi Domine*, de Lasso (*Sämtliche Werke*, 7:158), en las palabras “miserere mei” es citado como un ejemplo de *pathopoeia* en *Hypomnematum musicae*, fol. 11v.

<sup>124</sup> *Hypotyposis* significa “esquema” o “esbozo”. En retórica: “¿Qué es *hypotyposis*? Es cuando un evento es recounted de tal manera que pareciera presentarse ante nuestros ojos, como si tal cosa [ut videatur quasi oculis subiecta]. Esto ocurre cuando nosotros exponemos cuidadosamente las circunstancias [diligenter persequimur circumstantias], como cuando Cicerón describe a Milo llevando una capa, montado en una carroza con su esposa, acompañado de pequeños niños; por otro lado, Clodius está armado, a horcajadas sobre un caballo, luchando desde lo alto”. Lossius, *Erotemata*, p. 200; El ejemplo es de Cicerón, *Pro Milone* 54-55.

<sup>125</sup> *Aposiopesis* significa “hacer silencio”. En retórica: “¿Qué es *aposiopesis*? Es cuando, debido a una afección, algunas partes de la oración son mutiladas [praeciditur]; por ejemplo, en Virgilio: ‘¡Que yo...! Pero mejor es calmar las aguas turbulentas’”. Lossius, *Erotemata*, p.189; el ejemplo es de la *Eneida* 1.135.

<sup>126</sup> En vez de *anaploke*, que significa “anudamiento”, el término *ploke* es el que aparece en los libros de retórica. “¿Qué es *copulatio*? Es cuando una palabra es repetida para darle un significado especial. [quaedam peculiaris significantia]. Por ejemplo: ‘ese día, Memmius fue Memmius’ o lo que es decir, fue él mismo; ‘En el tumulto el cónsul actuó como un cónsul’, esto es, fue firme y constante como corresponde a un cónsul. (los griegos le llaman a esto *ploke*)”. Lossius, *Erotemata*, pp. 187-88.

<sup>127</sup> *Preamble* significa “inserción” o “interpolación” y es sinónimo de *parenthesis*. En retórica: “*Interpositio*, que en griego es *parenthesis*, es una figura muy familiar. Es cuando algo es insertado en una oración en aras de la explicación [aliquid declrandi gratia interponitur]. Por ejemplo, en Virgilio: ‘Eneas (a

contribuir en nada pertinente al proceso de la fuga. Simplemente llena espacios vacíos en las consonancias mientras las otras voces llevan la fuga. [63] Hay un ejemplo en el segundo discanto del *Surrexit pastor*, de Orlando [apénd. B.60]; así como en su composición *Sicut mater*.<sup>128</sup>

2. Palillogia. *Palillogia*<sup>129</sup> es la iteración de la misma frase melódica o pasaje al mismo nivel tonal. Algunas veces la iteración involucra todos los tonos [de una frase] pero otras veces [sólo] los tonos iniciales, en la misma voz con o sin intervención de silencios. La iteración ocurre sólo en una voz.



#### Ejemplo 12.5

Hay un ejemplo similar en el *Mirabile mysterium*,<sup>130</sup> a cinco voces, de Orlando, el cual escribimos aquí:



#### Ejemplo 12.6 [Lasso, *Sämtliche Werke*, 5:18].

3. Climax. *Climax*<sup>131</sup> es la que repite [patrones de] tonos similares en gradaciones de niveles de tono, [64] como muestra el siguiente ejemplo. Produjimos esta secuencia de intervalos a manera de ejemplo. El estudiante de música encontrará otros ejemplos por maestros compositores.



#### Ejemplo 12.7

---

pesar del sufrimiento que clamaba tiempo para la sepultura de sus compañeros, y que la muerte había desconcentrado su alma), ascendió como el Can mayor, y comenzó a pagar sus votos a los dioses de la victoria”. Melanchthon, *Institutiones rhetoricae*, pp. 25r-25v; el ejemplo es de la *Eneida* 11.2-4. En los tratados griegos el término *parembole* es de hecho usado: “Cecilio también introduce *parembole* como una figura del discurso y da un ejemplo de Tucídides: ‘los corintios esperaron (el istmo protegía el lugar) y luego sitiaron la ciudad’”. Tiberuis/Ballaira, *De figuris Demosthenicis*, p. 44, no. 48. La cita es una versión drásticamente alterada de Tucídides 1.26.5.

<sup>128</sup> Lasso, *Sämtliche Werke*, 7:97.

<sup>129</sup> *Palillogia* significa “volver a decir [por *a saying again*”]. En retórica: “Cuando la misma cosa es continuamente repetida en la misma frase [por *breath*”] [*in eadem oratione*] y no en frases diferentes [*non diversis membris*], como en ‘el tan apuesto Astur, Astur a horcajadas en su caballo’; ‘el galo, el galo cuyo amor...’; ‘el odio por un, un hombre...’; ‘tú, tú César Antonio’; ‘Yo, yo, que estoy presente’; ‘no puede, no puede, digo’ –es llamada ora *palillogia*, ora *anadiplosis*, ora *epizeuxis*–. Lector, nota la variedad de nombres. Observa que la repetición ocurre algunas veces en oraciones diferentes, otras en la misma oración, llámalas por su término general, repetición, no sea que te confundas por la variedad de nombres”. Melanchthon, *Institutiones rhetoricae*, p. 20r.

<sup>130</sup> Lasso, *Sämtliche Werke*, 5:18.

<sup>131</sup> *Klimax* significa “una escala”. En retórica: “¿Qué es *gradatio*? Ocurre cuando uno procede gradualmente de una palabra a otra, de modo que la palabra siguiente siempre está repetida, tal como: asuntos subordinados engendran negligencia, la negligencia descuido, y el descuido es la ruina del hombre. (En griego es llamado *klimax*)”. Lossius, *Erotemata*, p. 196.

Ejemplos muy claros se encuentran en la composición *María Magdalena*, de Clemente (no el papa) [apénd. B.61], y en el motete de Orlando a cinco voces *Angelus ad pastores*, en la palabra “alleluia” en el discanto [apénd. B.62], y en otras composiciones.<sup>132</sup>

4. Parrhesia. *Parrhesia*<sup>133</sup> es la mezcla de una sola disonancias entre las consonancias, la disonancias es igual a la mitad de un tactus completo, al cual las otras voces responden en el tactus [completo]. Se encuentran ejemplos en el *In me transierunt*, a cinco voces y el *Surrexit pastor bonus*, ambas de Orlando; y en el *Convertere nos Deus*,<sup>134</sup> de Knöfel.

5. Hyperbole. *Hyperbole*<sup>135</sup> es empujar una melodía más allá de su límite superior [del modo]. Hay un ejemplo en el *Benedicam*, de Orlando, en las palabras “Semper laus eius” [apénd. B.66]. la voz del bajo de la armonía debería ser estudiada.<sup>136</sup>

6. Hypobole. *Hypobole*<sup>137</sup> es presionar una melodía hacia abajo más allá del límite inferior de su *ambitus*. Dos ejemplos se encuentran en el *In me transierunt*, de Orlando, en todo el comienzo del discanto [apénd. B.19], y en el bajo, en las palabras “dereliquit me virtus mea” [apénd. B.69]. De esto se deduce que este ornamento es el opuesto de *hyperbole*.

## Ornamentos comunes a la armonía y la melodía

---

<sup>132</sup> Ver también apénd. B.63. Este ejemplo, del *Ecce Maria*, de Lasso (*Sämtliche Werke*, 5:15), es citado en *Musica autoschediastike*, fol. L2v. De acuerdo a Burmeister, el *climax* se encontrará en la palabra “Alleluia” en el bajo.

<sup>133</sup> *Parrhesia* significa “decir libremente” o “franqueza”. En retórica: “*Licentia* o *parrhesia* ocurre cuando en la presencia de aquellos a quienes les debemos respeto y tenemos como una personalidad libre [*liberior*], por así decirlo, con miras a recordarles o reprenderlos. Por ejemplo, Cicerón, en su discurso en nombre de Sixto Roscio, se queja de la permisividad de la nobleza luego de la victoria de Sulla: ‘¿La nobleza, entonces, despertó al fin, recobró el gobierno a fuerza de armas y espadas, sólo con el fin de que, en su pasión, los hombres libres y los esclavos de los nobles fueran capaces de atacar nuestras propiedades y fortunas?’ En las oraciones Verrinas [por Verrine] también habla sobre la desgracia pública de los jueces”. Melanchthon, *Elementorum rhetorices libri duo* (Wittemberg, 1542); ed. moderna en *British and Continental Rhetoric and Elocution* (Ann Arbor: University microfilms, 1953), col. 478; el ejemplo es de *Pro Sexto Roscio* 49.141.

<sup>134</sup> Ver también apénd. B.64-65. Esos dos ejemplos de *parrhesia*, tomados de palabras de Lasso y Knöfel, están explícitamente copiados en *Musica autoschediastike*, fol. L2v.

<sup>135</sup> *Hyperbole* significa “arrojar más allá” o “extralimitar” [por *overshooting*\*]. Lossius asocia la *hyperbole* con la *auxesis*; ver n. 31 de este capítulo. Burmeister, por otro lado, se enfoca en la connotación de direccionalidad superior vertical agregada al prefijo *hyper-*.

<sup>136</sup> Ver también apénd. B.67-68. Esos ejemplos de *hyperbole* son citados en *Musica autoschediastike*, fol. L3r.

<sup>137</sup> *Hypobole* significa “arrojar o colocar por debajo”. *Hypobole*, en tanto figura retórica, raramente aparece en los tratados latinos. No obstante, J. C. Scaliger la alista entre los instrumentos para lograr una variedad en el vocabulario y la interpreta como una substitución. “Ciertas palabras son substituidas [*subiiciuntur*] por otras; por consiguiente, *hypobole*, como cuando se usa una forma verbal en lugar de la raíz de la palabra: *regente*, en lugar de *rey*, de Asia”. (Julio César Scaliger, *Poetices libri septem* [Lyon: Antonius Vincentius, 1561; ed. facs., Stuttgart-Bad Canstatt: Friedrich Frommann, 1964], lib. 4, cap. 36, p.202). en la retórica griega hay una figura común llamada *prosopou hypobole*: “*Supposal of person* [*prosopou hypobole*] es cuando alguien desea hacer cierta declaración más aceptable si la atribuye a otra persona, como en las *Filípicas*: ‘pero oí de alguien que vive en ese lugar, de un hombre incapaz de mentir, que no son mejor que los otros’” (Tiberius/Ballaira, *De figure Demosthenicis*, p. 16, no. 12). Contrario a lo que dice Tiberius, la cita no es de las *Filípicas* de Demóstenes sino de su *Segunda Olyntiaca*, sec. 17.

[65] 1. Congeries. *Congeries*<sup>138</sup> (*synathroismos*) es el acumulado en conjunto de consonancias perfectas e imperfectas,<sup>139</sup> las cuales son permitidas para proceder en movimiento similar. Hay ejemplos en el *Tempus est*, de Orlando, en las palabras “cum assumptus” [apénd. B.70], y en el *Vergangen ist mir Glück und Heil*, de Ivo de Vento, en las palabras “verlassen dich unschuldiglich” [apénd. B.71].<sup>140</sup>

2. Progresión paralela o *Fauxbourdon*. Progresión o movimiento paralelo (*homostichaonta, homoiokineomena*),<sup>141</sup> llamada en francés *fauxbourdon* [falso bordón, falsa bordadura\*], es una combinación a tres voces de dítonos o semidítonos con diatesarones en movimiento paralelo e igual valor. Hay un ejemplo en el *Omnia quae fecisti nobis Domine*, de Orlando, en las palabras “peccavimus tibi” [apénd. B.72]. una instancia similar se encuentra en el *Quam magnificata sunt opera tua Domine*, del mismo compositor, en las palabras “docueris eum” [apénd. B.73].

3. Anaphora. *Anaphora*<sup>142</sup> es un ornamento que repite patrones de tono similares en varias pero no todas las voces de la armonía. Esto ocurre a la manera de una fuga, aunque de hecho no es una fuga. Para todas las voces está requerido que sean una fuga si la armonía merece el nombre de una fuga. Hay un ejemplo [de *anaphora*] en el *Surrexit pastor bonus*, de Orlando, en la parte del bajo, en las palabras “qui animam suam” [apénd. B.74]; asimismo en su *In me transierunt*, en las palabras “conturbaverunt me” [apénd. B.75].

4. Fuga imaginaria. *Fuga imaginaria (fuge phantastike)* es la melodía de una voz escrita, la cual otra voz individual o varias voces toman y rumian en el mismo tono o uno diferente.

---

<sup>138</sup> *Congeries* significa “acumular”. *Synathroismos* significa “reunir”. En retórica: “¿Qué es *congeries*? Es cuando varias ideas son apiladas [*coacervantur*], como cuando Sallust dice acerca de Catalina: ‘Una mente astuta, temeraria, vana, ambiciosa de todo, hipócrita, codiciosa de las posesiones de los demás’. (en griego es llamado *synathroismos*)”. Lossius, *Erotemata*, pp. 194-95; el ejemplo es de Sallust, *Bellum Catilinae* 5.4.

<sup>139</sup> O lo que es decir, terceras imperfectas colocadas sobre cuartas perfectas.

<sup>140</sup> La parte del texto que Burmeister menciona no ocurre en el *Vergangen ist mir Glück und Heil*, de Ivo de Vento, sino en su *Gross Leid ich Klag*. Ver el *Die Niederländer und das deutsche Lied (1400-1640)* (Tutzing: Hans Schneider, 1967), pp. 256-57. En el pasaje citado los acordes paralelos de seis-tres están disfrazados de suspensiones siete-seis.

<sup>141</sup> *Homostichaonta* viene de *homostichao*, que significa “andar junto a”. Aunque *homoiokineomena* aparece consistentemente con esa grafía en los tratados de Burmeister, la forma apropiada debería ser *homoiokineomena*. *Kinema* significa “movimiento”. La terminología de Burmeister está claramente inspirada en etiquetas retóricas como *homioptoton* (uso de casos similares de finales para cerrar frases, como: “Hominem laudas egentem virtutis, abundantem felicitatis” [honrar a un hombre falto de virtud, lleno de buena fortuna]) y *homioleuton* (uso de terminaciones sonoras similares, como “audacer facere, contumeliose dicere” [para actuar lleno de valor, hablar causando dolor\*]). Ver Lossius, *Erotemata*, p. 191.

<sup>142</sup> *Anaphora* significa “traer” o “devolver”. En retórica: “*Anaphora* significa usar la misma palabra al inicio de varios versos, como: ‘Hijo, que estás sólo en mi fuerza, mi gran poder./ hijo,[continúa en la pág. Sig.<sup>a</sup>] que burlas los poderosos dardos del padre Thyphoean’ [el texto original está obviado<sup>a</sup>]”. Donatus/Keil, *De arte grammatica*, p. 398; el ejemplo es de la *Eneida* 1.664-665.

Esto ocurre en la forma de pasajes melódicos cortos que, más por jugar [por *play*<sup>a</sup>] que por su uso real, están designados de tal modo que pueden ser repetidos tantas veces como se desee.

Hay dos tipos de *fuga imaginaria*: una al unísono (*homophonos*), y otra en un tono diferente (*pamphonos*). La *fuga imaginaria* en el unísono consiste de una y la misma melodía para todas las voces, esto es, las voces consecuentes imitan la melodía exactamente con los mismos patrones de intervalos. Hay ejemplos plenamente disponibles en los libros de *musica practica*, especialmente en el libro de Christoph Praetorius de Silesia, el cual fue impreso en Uelzen o Wittemberg.<sup>143</sup>

[66] También ocurre que en trabajos armónicos de envergadura, los llamados motetes o aún otro nombre, puede encontrarse un mimesis imaginaria escrita en una parte vocal. Ejemplos de este tipo son raros, pero se encontrarán en la segunda parte del *Periochae Dominicales*<sup>144</sup> de Heinrich Dedekind. Lo menciono en señal de respeto y deuda de mi gratitud.

La *fuga imaginaria* en tonos diferentes [*pamphonos*]<sup>145</sup> consiste de una melodía que una voz consecuente [*hysterophonos*] imita a una cierta distancia tonal, no exactamente con los mismos patrones de intervalos pero con algunos similares. Por ejemplo:



**Ejemplo 12.8** Fuga a una cuarta superior, después de una larga [por *long*<sup>a</sup>] [esto es, después de cuatro tactus].

Hay tantas variedades de *fuga imaginaria* en diferentes tonos [*pamphonos*] como intervalos en los que la melodía de una voz puede ser rumiada por otra. Las designaciones más comunes para tales fugas son *fuga epi-* o *sub-diatessarón* y *fuga epi-* o *sub-diapente*, las cuales se hacen en no más de dos voces. Por otro lado, la *fuga imaginaria* en el unísono puede ocurrir en más voces, es decir, tres, cuatro, etc. El procedimiento para la *fuga imaginaria* no es diferente para la *fuga realis*. Se piensa una melodía para una voz, y el resultado es escrito en papel, en una tableta, o algo por el estilo. Tantas voces serán combinadas con ella como la estructura de cualquier tipo de *fuga* lo permita. Por ejemplo, en esta combinación de voces el sujeto [*affectio*] de cualquiera de ellas debe ser escogido [como guía [por *leader*<sup>a</sup>]], pero con la condición de que si el sujeto del bajo en la combinación mencionada no puede ser presentado primero, debe ser, no obstante, suplido como la fundación o basis armónica para los tonos de la primera voz consecuente [*prima hysterophonos*]. Entonces, las vacantes que restan serían llenadas con consonancias de las

---

<sup>143</sup> Christoph Praetorius, *Erotemata musices* (Wittenberg, 1574); un canon está editado en F. Jöde, *Der Canon*, vol. 1; *Erotemata renovatae musicae* (Uelzen, 1581). Praetorius fue cantor de la Johanniskirche en Lüneburg hasta 1581, y fue por ese tiempo que Burmeister se alistó en las clases menores en la Johannisschule.

<sup>144</sup> Heinrich Dedekind, *Periochae breves evangeliorum dominicalium et festorum praecipuorum* (Uelzen, 1592), perdido. Dedekind sucedió a Christoph Praetorius como cantor de la Johanniskirche y es conocido por ser uno de los primeros maestros de Burmeister.

<sup>145</sup> El adjetivo *pamphonos* significa “en todos los tonos”. Burmeister lo contrasta con *homophonos*, que significa “en el mismo tono”, refiriéndose al canon al unísono.

otras voces. Este método de proceder es corto, y aunque aplica mejor a las fugas al unísono [homophonos], no obstante el novato en recursos fácilmente emprenderá la tarea cuando implique distintos tonos y le aplique el mismo método. Deberíamos demostrar la importancia a través de ejemplos, el primero de los cuales pertenece a una fuga en el unísono. Es un pasaje armónico corto hecho de cuatro voces, el cual debe convertirse en una fuga.



#### Ejemplo 12.9 [67]

De este corto pasaje armónico una voz o melodía es escogida, la cual será la más adecuada para iniciar la composición. En el ejemplo, esa sería la segunda voz o melodía. Esa voz es tomada y dispuesta como sigue:



#### Ejemplo 12.10

Cuando las voces consecuentes toman el sujeto que ya presentó la voz principal [la guía\*] y lo convierten en una fuga, ellas quedan arregladas a lo largo como se muestra ahora:



#### Ejemplo 12.11

Seguidamente, con las voces arregladas entre ellas así, tomo el sujeto de la voz más baja en el modelo armónico y lo coloco sobre la primera voz consecuyente, en el primer punto donde la fuga de la voz guía [prophoneousa] puede acomodarse a completar su melodía. Luego de eso, coloco sobre la segunda consecuyente lo que usé para la primera, y así sobre la tercera lo que usé para la segunda, de la siguiente manera:



#### Ejemplo 12.12

Subsecuentemente, para complementar, además, la voz guía, coloco sobre la primera voz consecuyente la otra melodía interna del modelo armónico, y continúo componiendo la fuga sin modificar la disposición inicial de las voces, como se ve en el ejemplo:



#### Ejemplo 12.13

como paso final en el llenado [de las voces<sup>a</sup>] de la fuga, añado otra melodía del mismo modo que en el primer y segundo llenado. Con esto el proceso de la fuga se completa. De las melodías del modelo armónico de las cuales la fuga está formada no pueden exceder el número de voces de las que está hecha la fuga. La notación letrada del trabajo completo es la que sigue:



**Ejemplo 12.14** [69]

*Conversión del trabajo en notación pentagramada.* Convierto en notación pentagramada sólo la voz del tope. El signo de congruencia (el cual es ♪ o ♫) es colocado sobre algunas notas para indicar, donde tal signo es colocado, que las siguientes voces entran en orden, como se muestra en el siguiente ejemplo:



**Ejemplo 12.15** Fuga a cuatro voces al unísono, después de cinco tactus. [70]

Con respecto al procedimiento de la *fuga imaginaria* en diferentes tonos, no puede darse una instrucción definida, y por lo tanto no hay una ley única y definitiva que sirva para trabajar. Pero no por aversión a una conjetura sobre el método para lograr tal empresa, hemos de proveer, con alegría, esta fuga [ej. 12.16] como ilustración en vez de confundir grandemente con preceptos turbios, imprecisos y quizá hasta inciertos [por *perplexing\**].



**Ejemplo 12.16** Fuga a dos voces sobre la cuarta, luego de cuatro tactus. [Nota: la clave en la edición original está enmendada aquí. Compárese este ejemplo con el ej. 12.8].

Debería observarse que en el caso de las fugas de este tipo, las cuales cargan sobre el nombre el prefijo *epi-*, la voz guía está por debajo más bien que por encima. Esto para decir que la voz consecuyente sigue por encima en el intervalo indicado por el nombre dado a tal y tal fuga. Por otro lado, cuando una fuga tiene un nombre con el prefijo *sub-*, normalmente sigue el procedimiento opuesto.

## Capítulo 13

### *El género de las canciones o la hechura de melodías*

Un genus melódico es aquél cuya característica es tener un tetracordio –en [71] el cual hay cuatro tonos seguidos uno tras otro a modo de una escala– que contiene un cierto movimiento de pequeños intervalos dentro del diatesarón. De este modo se logran ciertas características de ejecución.

Hay tres géneros melódicos: (1) diatónico, (2) cromático y (3) enarmónico. El genus diatónico es aquél cuyo tetracordio procede así, semitono menor, tono, tono, o al revés (un semitono menor es la mitad más pequeña [habida<sup>a</sup>] de un tono. Un tono, dividido en sus partes más pequeñas, es decir, nueve comas, no puede romperse en dos partes iguales. Si las dos mitades debieran ser mesuradas, entonces necesariamente una será

mayor que la otra. La menor será un coma más pequeña que la mayor y la mayor será un coma más grande que la menor).<sup>146</sup> Este genus es usado en prácticamente todos los motetes.

El genus cromático es aquél cuyo tetracordio está conformado por un semitono menor, semitono mayor, semiditono, o al revés. Su uso en la pieza a seis voces de Orlando, *Concupiscendo* [apénd. B.76] es evidente.

El genus enarmónico es aquél cuyo tetracordio está compuesto de dos diesis [en inglés el plural es *dieses*<sup>a</sup>] y un ditono (una diesis es la mitad de un semitono menor). En estos tiempos, especialmente estos días, no es usada. Pero no hay duda de que será usada frecuentemente en el futuro.

## **Capítulo 14**

### *Los tipos de polifonía*

La polifonía (también llamada contrapunto) es la combinación armónica de notas de igual o desigual valor. Hay tres tipos de polifonía: simple, en la cual todas las notas coinciden en valores iguales; fracturada, en donde las notas se combinan en valores diversos, y específicamente sólo unas pocas son coloreadas de negro mientras que la mayoría no; las coloreadas, en donde la mayoría de las coloreadas se combinan con otras pocas sin color. Muchos ejemplos de esto son obvios, y de la descripción de cada tipo pueden ser fácilmente reconocidos.

## **Capítulo 15**

### *El análisis o arreglo<sup>147</sup> de una pieza musical*

---

<sup>146</sup> Este semitono menor, 256:243, ocurre en el genus diatónico diatonal pitagórico y fue respaldado por Boecio [Esta es nota 1].

<sup>147</sup> *Dispositio* es la segunda en la lista tradicional de las cinco funciones en la retórica: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *pronuntiatio*. Ver *Ad Herennium* 1.2.3. “*Dispositio* es el adecuado arreglo de las partes de la oración y de los argumentos [*partium orationis et argumentorum apta collocatio*]. Ella cumple la función de brindar más claridad al discurso, aún si se hayan inventado las mejores ideas, ninguna de ellas será digna de nada si no se procede adecuada e inteligentemente”. Melanchthon, *Intitutiones rhetoricae*, p. 22v. [Esta es nota 1].

El análisis musical es la examinación de una pieza perteneciente a cierto modo y cierto tipo de polifonía. La pieza es dividida en sus afecciones o [72] períodos, de modo que la artificiosidad con que cada período toma forma puede ser estudiado y adoptado para la imitación. Hay cinco áreas de análisis: (1) investigación del modo; (2) investigación del *genus* melódico; (3) investigación del tipo de polifonía; (4) consideración de la cualidad y (5) seccionamiento de la pieza en sus afecciones o períodos.

La investigación del modo es la consideración de los aspectos que son esenciales para entender la constitución e identificar el modo, ya sea en tonos que ya están conectados o en tonos que están por conectarse.

La investigación del *genus* melódico es la examinación del intervalo de cuarta, donde se estudia cómo está comprendido de intervalos más pequeños y cómo son usados en una pieza y que características llevan.

La investigación del tipo de polifonía es la comparación de sonidos en términos de su duración o valor.

La consideración de la cualidad es la inquisición de si los tonos melódicos están dispuestos en el sistema disjunto, el cual es el *cantus durus*, o el sistema conjunto, el cual es el *cantus mollis*.

Seccionar una pieza en sus afecciones significa su división en períodos con el propósito de estudiar su artificio y usarlo como modelo de imitación. Una pieza tiene tres partes: (1) el exordio, (2) el cuerpo de la pieza y (3) el final.<sup>148</sup>

El exordio es el primer período o afección de la pieza. Frecuentemente es adornado por una fuga, de modo que el oído y la mente del oyente prestan su atención a la canción, ganando esta la buena voluntad de aquél sobre sí misma. El exordio se extiende hasta el punto donde el sujeto fugado termina con la introducción de una cláusula verdadera [*clausula vera*] o de un pasaje armónico con las marcas de una cláusula. Se ve que esto sucede cuando un nuevo sujeto, definitivamente diferente del sujeto fugado, es introducido. Sin embargo, los ejemplos no confirman que todas las piezas musicales deban siempre comenzar con el ornamento de una fuga. Teniendo esto en cuenta, dejemos que el estudiante de música siga la práctica común y se permita (?<sup>a</sup>). Algunas veces el *noëma*

---

<sup>148</sup> Los autores clásicos varían en su enumeración de las partes de una oración. *Rhetorica ad Herennium* 1.3.4. alista seis partes: *exordium*, *narratio*, *divisio*, *confirmatio*, *confutatio* y *conclusio*. La mayor división tripartita está obviamente inspirada en el mandato de Aristóteles según el cual un drama trágico o un poema épico, para ser un todo unificado, debe tener un inicio [*arche*], un medio [*meson*] y un final [*teleute*] (Aristóteles, *Poética* 7.3. y 23.1). una comparación de la parte media con el cuerpo humano se encuentra en Aristóteles, *Retórica* 3.14.8: “Si el oyente está ya bien dispuesto, no habrá necesidad de un exordio, salvo un resumen del tema del discurso, así como, en un cuerpo [*soma*], debería haber una cabeza”. Los caps. 12, 13 y 14 del *Praecepta* de Dressler, proveen de guías en la estructuración del *exordium*, *medium* y *finis*.

toma lugar en el exordio. Cuando esto ocurre, debe ser en aras de un texto aforístico [*textus sententiosus*]<sup>149</sup> o por otros propósitos que la práctica común revelará.

El cuerpo de la pieza musical es la serie de afecciones o períodos entre el exordio y el final. En esta sección, los pasajes textuales similares a varios argumentos de la confirmación en retórica son inculcados en la mente del oyente con el fin de que la proposición [*sententia*] sea más claramente comprendida y considerada.

El cuerpo no debería prolongarse demasiado, no sea que su excesiva extensión despierte el desagrado [73] en el oyente. Y es que todo lo que es excesivo es odioso y usualmente se convierte en un vicio.

El final es la cláusula principal donde todo el movimiento [*modulatio*] musical cesa o donde una o dos voces se detienen mientras las otras continúan con un breve pasaje llamado *supplementum*. Por medio de esto el siguiente cierre es impreso más claramente en la consciencia del oyente.

### Ejemplo de un análisis de la composición a cinco voces de Orlando *In me transierunt*

Esta elegante y espléndida pieza armónica de Orlando di Lasso, *In me transierunt*, está delimitada por el modo frigio auténtico. El *ambitus* del sistema combinado total de las voces es de *B* a *ee*. El *ambitus* de las voces individuales es el siguiente. El discanto está limitado por *e* y *ee*, el tenor por *E* y *e*, el bajo por *B#* y *b#* y el discanto por *b#* y *bb#*. La basis del temperamento es auténtica, porque el diapente de *E* hasta *b#* o  $\neq$  está claramente ahí.<sup>150</sup> Además, la cláusula de afinidad, la cual está completamente formada como una cláusula *hexafónica*, se localiza donde el diapente se divide en dos partes iguales. El *ambitus* del alto y el bajo es plagal, porque su *ambitus* está mediado en el lugar que permite al diatesarón estar posicionado en la parte más baja y al diapente en la más alta. Las cláusulas plenamente formadas, especialmente las *trifónicas*, se encuentran donde la larga tradición dictamina que se encuentren. Asimismo los dos semitonos aparecen en sus propios lugares. Pues el lugar del semitono más bajo está en el primero, el intervalo del fondo del *ambitus* auténtico. El lugar del semitono más alto es [análogamente] el mismo que el del más bajo.<sup>151</sup> La armonía tiene su final principal y auténtico en *E*, el cual es, como es usual en estos casos, la nota más baja del *ambitus* del tenor. El segundo punto de consideración es que la pieza pertenece al *genus* diatónico de melodía, porque sus intervalos están mayormente formados por tono, tono y semitono. Tercero, pertenece al tipo de polifonía fracturada. Puesto que los tonos están combinados con otros en valores desiguales. Cuarto, pertenece a la cualidad *diezeugmenon*. Pues a lo largo de toda la pieza ocurre una disjunción de tetracordios en *a* y *b*.

---

<sup>149</sup> “Un aforismo [*sententia*] es un dicho sacado de la vida, el cual muestra concisamente [*breviter*] lo que ocurre o debería ocurrir en la vida, por ejemplo: ‘cada comienzo es difícil’” (*Ad Herennium* 4.17.24). De acuerdo a Cicerón, el exordio de un discurso debe ser “sentencioso” (*De inventione* 1.18.25).

<sup>150</sup> En *Musica autoschediastike*, fols. L4r-4v, Burmeister identifica correctamente *A* y *ee*, en vez de *B#* y *ee*, como notas límite de la pieza. No obstante mantiene que el diapente E-B es prominente.

<sup>151</sup> Ver cap. 6, “Observaciones concernientes al uso de los modos”, no. 2.

Esta pieza armónica puede ser apropiadamente dividida en nueve períodos. Los primeros comprenden el exordio, el cual está adornado con dos figuras: *fuga realis* e *hypallage*. Siete períodos internos comprenden el cuerpo de la pieza, similar a la confirmación de un discurso (si puede uno comparar el conocimiento de un arte con otra). [74] El primero de ellos está adornado con *hypotyposis*, *climax* y *anadiplosis*; el segundo lo está de igual manera, y a esas figuras debe añadirse la de *anaphora*; el tercero está adornado con *hypotyposis* y *mimesis*; el cuarto lo está del mismo modo, con la adición de la *pathopoeia*; el quinto por *fuga realis*; el sexto por *anadiplosis* y *noëma*; el séptimo por *noëma* y *mimesis*. El final, es decir, el noveno período es como el epílogo de un discurso. Su armonía muestra un final principal, también llamado un *supplementum* de la cláusula final, que muy frecuentemente incluye el ornamento de *auxesis*; aquí el final principal está prolongado [*ductus*] a través de una serie de consonancias construidas sobre los tonos que establecen el modo, y en los cuales la pieza total suele articularse con más frecuencia que en los otros tonos.<sup>152</sup>

## Capítulo 16

### Imitación

La imitación es el estudio y desarrollo de los patrones para modelar nuestras composiciones, sobre trabajos de maestros compositores que son hábilmente examinados a través del análisis. Hay dos tipos de imitación, la primera es general, la segunda es específica.<sup>153</sup>

La imitación general es llamada *genike* ahí donde colocamos ante nosotros a todos los grandes maestros y sus obras. Consiste en la invención y el arreglo del tema, que sugiere la elección de los ornamentos musicales, así como la conexión y ejecución de las concordancias. El tema puede, con toda seguridad, tomarse prestado [*tuto peti possunt*] de los maestros, a través de cuyos ejemplos intentaremos hacer algo similar. El método de conexión no debería ser diferente, especialmente en el uso de intervalos bien ordenados [*compositis*] e unabruse<sup>154</sup>. Quien esté naturalmente dotado de una voz elegante debería

---

<sup>152</sup> La última oración está traducida con muchas libertades de la versión en latín, cuyos tortuosos giros son insuperables. Una versión más literal, pero más difícil, sería: “Su armonía muestra un final principal, también llamado un *supplementum* de la cláusula final, que muy frecuentemente incluye el ornamento de *auxesis*; se prolonga a lo largo de las consonancias cuya armonía, como un todo, suele articularse con más frecuencia que en los otros, y en cuya naturaleza del modo, a la que la armonía pertenece, es establecida”. Burmeister está tratando de describir la cláusula final del motete, que, en la terminología moderna, dispone la siguiente progresión de raíces de acordes: A-E-A-E-A---E.

<sup>153</sup> En retórica: “¿Cuántos tipos de imitación hay? Dos: general y especial. ¿qué es imitación general? Es cuando imitamos todo bien. ¿Cuántos tipos de imitación general hay? Dos: la del tema y la de las palabras o del estilo. ¿qué es imitación especial? Es cuando seguimos el modo ciceroniano de composición, porque en él hay un modo particular de arreglar las partes de una oración.” Lossius, *Erotemata*, pp. 201-03.

<sup>154</sup> Para el significado de *compositus*, véase p. [26].

aprender a interpretar y a saber cómo moderar su voz. Se dice que la imitación es específica [*eidike*] cuando escogemos como modelo un maestro en particular de entre varios. Esto consiste en seguir un modo similar de invención y conexión de ideas y periodos. Los especialmente ilustres y verdaderos maestros, cuyos ejemplos cualquiera puede imitar, son: (1) Clemente (no el papa), (2) Orlando di Lasso, [75] (3) Ivo de Vento, (4) Alexander Utendal, (5) Jacobus Regnart, (6) Johannes Knöfel, (7) Jacob Meiland, (8) Antonio Scandello, (9) André Pevernage, (10) Leonhardt Lechner, (11) Luca Marenzio, (12) Johann Dressler.<sup>155</sup>

Hay cuatro géneros de estilo: (1) bajo, (2) grande, (3) medio y (4) mixto. En el estilo bajo, intervalos muy próximos entre sí se siguen uno a otro por pasos adyacentes, y la composición consiste puramente de combinaciones consonantes. El estilo grande es ese en el que intervalos más amplios son introducidos y hay una mixtura de disonancias ocultas entre las consonancias. El estilo medio es ese en el que se observa un mantenido balance entre el estilo bajo y grande. El estilo mixto adopta los otros tres estilos de manera aleatoria, no simultáneamente pero sí en diferentes momentos, de acuerdo a la naturaleza del texto que el artista adorne armónicamente.

Cada uno de los compositores mencionados tiene un estilo individual. Algunos destacan a través del estilo bajo, como Meiland, Dressler y Scandello; otros a través del medio, como Clemente (no el papa), Ivo de Vento, Regnart, Pevernage y Marenzio; otros a través del elevado [*sublime*]<sup>156</sup>, como Utendal, Knöfel y Lechner; y otros a través de la mixtura del medio y el grande, como Orlando, entre otros. el aspirante a compositor debería conservar las diferencias en mente, así, cuando comience a imitar, no estará confundido y, al enfrentar a las screech owls, se mantendrá a salvo en la costa, y seguramente partirá a la mar sin haber escogido un helmsman para la embarcación. Además debería iniciar imitando a un compositor que haya cultivado el estilo bajo en todo lo que haya publicado, y de ahí proceder gradualmente a los estilos más altos. Que su viaje inicie con Meiland, Dressler o algún otro maestro y que gradualmente continúe con Ivo u otros similares a él. El compositor novato debería permanecer por un tiempo bajo el influjo de esos modelos. Finalmente, se permitiría completar el viaje con Orlando u otros. Aquí debería recordar lo siguiente:

- 1 Un modo específico debería escogerse para un texto específico.
- 2 La armonía debería ser de una cualidad distinta. [76]
- 3 La cantidad, que depende de los signos, no debería ser subestimada.
- 4 Las cadencias deberían ser usadas correctamente y en concordancia con el modo.

---

<sup>155</sup> Ruhnke sugiere que “Johannes Dresserus” sería Gallus Dressler. *Joachim Burmeister*, p. 167, n. 390.

<sup>156</sup> Melanchthon intercambia el término *sublimis con grandis*. “Aquellos que escriben sobre el estilo [de *elocutione*] mencionan tres características: elevada [*sublimis*], cuando la oración contiene muchas figuras; en pocas palabras, hay una cierta grandeza de estilo [*grandiloquentia*], como en los discursos de Cicerón. Bajo [*humilis*], cuando la oración no se eleva por encima del uso común; tal es el caso de las cartas a los amigos. Medio [*medius*], cuando la oración se eleva ligeramente por encima del uso común, como es el caso de las historias [*historiae*].” Melanchthon, *Institutiones rhetoricae*, p. 13r.

5 De acuerdo a lo que el texto demande, el exordium debería iniciar con una elaborada fuga u otro ornamento relacionado.

6 El movimiento de los intervalos no debería ser confuso.

7 La conexión de concordancias no debería ser remota.

8 El sentido de las palabras e ideas debería surgir por medio de los ornamentos.

9 La aplicación del texto bajo las notas debería ser neat...

10 La textura del trabajo...

Sea la gloria sólo para Dios.