

Joaquín Barriendos

LA GEOMETRÍA MUSICAL DE LAS PASIONES DE LA CONSONANCIA ARMÓNICA DEL UNIVERSO A LA DISONANCIA PLACENTERA DEL CUERPO

En poco tiempo se alteró el gusto de la música y aparecieron nuevas y agradables invenciones. En el año santo de 1575 o poco después comenzó un modo de cantar muy diferente y así siguió durante algunos años, sobretodo en el modo de cantar con una voz sola sobre un instrumento con gran variedad de pasajes nuevos y gratos a todos los oídos.

Giustiniani (1628)

Música en el alma, en el cuerpo y en el universo

La concepción del universo como una estructura armónica atravesada por proporciones musicales y matemáticas es muy antigua. Tanto los pitagóricos como Platón hablaban de la relación musical de las esferas celestes y de la eternidad sonora de los números¹. Aristóxeno, quien fue conocido por los romanos como *musikós* —un musicólogo de gran reputación— plasmó sus conocimientos en *La ciencia armónica*, obra en la que polemizó con los *armonicistas* y expuso su conocimiento sobre las matemáticas, las artes y la armonía celeste. Aristóxeno, que no estaba de acuerdo con la fuerza que Platón atribuía al *ethos* de la música, es decir, a su

valor moral, codificó las formas melódicas y rítmicas así como los intervalos, tomando en cuenta el lugar (*tópos*) que ocupaba la voz (*phoné*) en la melodía y en su correspondencia con las leyes armónicas del universo. Aristóxeno, además, otorgó a la percepción sensorial un valor poético y creativo, en tanto que receptora de los fenómenos armónicos del mundo, al decir que «para el estudioso de la música, la exactitud en la percepción sensorial es requisito fundamental»², con lo cual obligaba al músico a poner sus sentidos en concordancia con el orden del cosmos. Ptolomeo, por su parte, escribió un tratado en el siglo II de nuestra era en el que diagramó las proporciones armónicas del universo³. En la Edad Media, Boecio y San Agustín escribieron dos de los más importantes tratados acerca de los números, la música y el universo, y se refirieron a la armonía como la propia forma divina y la esencia del orden de las cosas.

No obstante, la concordancia armónica entre la música, las matemáticas y el cosmos cobró en el Renacimiento una dimensión estética y una aplicación epistemológica que no había tenido antes. Par-

¹ Para el estudio de la ciencia harmónica en la antigüedad puede consultarse Andrew BARKER, «Ptolomy's Pythagoreans, Archytas and Plato's Conception of Mathematics», *Phronesis*, 39, núm. 2, 1994, pp.113-135; para los tratados de música en Grecia *vid.* A. BARKER, *Greek Musical Writings*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999 e IDEM, *Scientific Method in Ptolomy's Harmonics*, Nueva York, University Press, 2000.

² La obra de Aristóxeno ha sido editada por Carmen CHUAQUI, *Musicología griega*, México, UNAM, 2000, p. 212.

³ Claudio PΤΟΛΟΜΕΟ, *Harmonics*, Gothenburg, 1930. Bowen ha trabajado la influencia del sistema ptoloméico en la ciencia armónica; *vid.* A. C. BOWEN, «The fundation of early phythagorean harmonic science: Archytas fragment», *Ancient Philosophy*, núm. 2, 1982, p.79-104.



Andrea Mantegna. *El Parnaso*.

tiendo de los principios alquímicos y astrológicos de Ramón Llull y en sintonía con el espíritu humanista, el neoplatonismo y la ciencia oculta situaron a los hombres dentro de un nuevo espacio de contemplación matemática y estética del mundo⁴. «El patricio florentino Filippo Strozzi [por ejemplo] consultó a un hombre instruido en astrología para

asegurarse una buena constelación antes de comenzar la construcción del palacio Strozzi»⁵. La astrología, que para entonces no estaba prohibida por la iglesia, era una herramienta que consultaban tanto príncipes como artistas para consumir o justificar una obra de arte o una acción política⁶. Ésta, además, era enseñada en las universidades como parte del *quadrivium* así como practicada en las academias. La idea general de la astrología y de la ciencia armónica de la música del universo era que los planetas influenciaban a los espíritus sublunares a través de su *itelligentia* o composición. Así, la unidad del mundo renacentista estaba garantizada por la armonía de las artes, de los individuos y de los cuerpos celestes a través de una red de conexiones matemáticas basadas en las proporciones de los números. Figuras musicales como el *diapasón*, el *diapente* o el *diatearon* sirvieron no sólo como metáforas sino como verdaderas estructuras del macrocosmos y del microcosmos⁷. Su relación interna dentro de la ciencia armónica estaba sustentada en la *decade* (*dekas*), que era la suma de las proporciones matemáticas básicas: 1+2+3+4. Ésta se expresaba en la música por medio del tetracorde, que era la estructura armónica primaria. Así, las relaciones $\frac{1}{2}$ del *diapasón*, $\frac{2}{3}$ del *diapente* y $\frac{3}{4}$ del *diatearon* formaban la *decade* como experiencia musical inaudible del orden del universo.

⁴ Para el estudio de la influencia de Llull en las ciencias ocultas y la magia en el Renacimiento puede consultarse la obra de Eugenio GARÍN, *El zodiaco de la vida*, Barcelona, Península, 1981 y Cesare VASOLI, «La tradizioni magiche ed esoteriche nel Quattrocento» y Sebastiano GENTILE, «Il ritorno di Platone, del platonici e del «corpus» ermetico. Filosofia, teologia e astrologia nell'opera di Marsilio Ficino», C. VASOLI, *Le filosofie del Rinascimento*, Milano, Mondadori, 2002; de Ramon LLULL pueden consultarse también *L'Art compendiosa de la medicina*, (trad. José M. Sevilla), y *El libro de la 'Nova Geometria'*, (edit. José M. MILLÁS); la relación de la magia y la música puede estudiarse en Gary TOMLINSON, *Music in Renaissance Magic: Toward a Historiography of Others*, Chicago, University Press, 1993; la relación del paganismo y la música en el Renacimiento puede consultarse en Edgar WIND, *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barcelona, Parral, 1971.

⁵ Peter BURKE, *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, Madrid, Alianza, 1986, p. 176.

⁶ E. GARÍN, «El filósofo y el mago», E. GARÍN, [edit.], *El hombre del renacimiento*, Madrid, Alianza, 1990. La aceptación se justificaba en la analogía de sus prácticas al dogma de la iglesia cristiana, la cual vigilaba los parámetros especulativos de la astrología. Lorenzo de Médici dejaba ver con claridad el uso de la astrología, al mismo tiempo secular y religioso, con la frase: «Júpiter es un planeta que únicamente se mueve en su propia esfera, pero existe un poder supremo que mueve a Júpiter»; P. BURKE, *El renacimiento italiano...*, p. 176.

⁷ Pueden considerarse como los intervalos de octava, de quinta y de cuarta de la teoría armónica moderna, respectivamente. Para su estudio ver C. CHUAQUI, «La praxis: técnica de composición», *Musicología griega...*, así como Calude V. PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven, University Press, 1985.

Como la perspectiva en la arquitectura, o la métrica en la poesía, la teoría musical era parte de la comprensión matemática del mundo⁸. León B. Alberti advierte a su ayudante Matteo de Pasti que si se cambia la proporción de las pilastras, «*si discorda tutta quella musica*»⁹, de donde se infiere que la identificación de la representación plástica del mundo por medio del diseño arquitectónico con la música se asienta en una ley armónica del universo. También Filarete recomendaba que los arquitectos estudiaran música y astrología «para saber cómo armonizar los componentes con las partes de un edificio»¹⁰. El mundo, por lo tanto, se representaba de manera musical. La armonía a la que se refería Alberti como fuerza amalgamadora del hombre y el mundo era idéntica en todas las artes pues éstas eran una expresión numérica del universo. Incluso en la dedicatoria a Brunelleschi de su libro, *De la pintura*, hay una división de la pintura idéntica a la división tripartita que se aplicaba en la época a la música. La *musica theorica*, la *musica prattica* y aquella que fue conocida como *musica poetica*, corresponden en algún sentido a los tres libros de *De la pintura* de Alberti¹¹. Guillaume Dufay, canónigo de la catedral de Cambrai —quien renovó el contrapunto al utilizar melodías seculares— compuso en 1436 el motete *Nuper Nosarum Flores* en honor de la catedral de Florencia, tomando como referencia para la composición las proporciones arquitectónicas de la cúpula construida por el propio Brunelleschi, confirmando la idea de la unidad

matemática y armónica de las artes, por un lado, y de la armonización general del mundo por la otra.

Marsilio Ficino, quien tuviera de mecenas en Florencia a Cosme de Medici, asigna a todo lo viviente proporciones musicales; «no debe sorprendernos —dice en una de sus cartas— que todo lo vivo haya sido cautivo por la armonía»¹². De la misma manera, basándose en los tratados de Boecio, Gafori publicó en Milán en 1496, como frontispicio de su obra *Practica Musicae*, un grabado en el que la tierra aparece unida al cielo a través de una serpiente tricéfala, la cual pasa por los modos griegos y representa la cuerda armónica del alma¹³. Este 'monocordio humano', como se le metaforizó en la época a la unión musical del mundo lunar con el terrenal, se representa en muchos grabados como una escalera, en plena alusión a los tetracordios o 'escalas' de los modos griegos¹⁴. Esta armonía representaba además la presencia de Dios en el mundo terrestre como forma de integración sincrética humanista —a través del neoplatonismo— de la mentalidad pagana con la cristiana¹⁵. Así, tanto la aritmética y la geometría, como la física en general, desembocaban en una teorización matemática de la armonía del universo. El microcosmos del hombre y el macrocosmos del universo estaban trenzados por una misma consonancia. En su *Institutione harmoniche* de 1573, Zarlino relaciona estos dos mundos como parte de la concepción divina al decir que «God created man according to

⁸ Sobre el tema vid. A. CHASTEL, «La estética matemática», *Arte y humanismo en Florencia en tiempos Lorenzo el magnífico*, Madrid, Catedra, 1991.

⁹ *Ibidem*. pp. 149-150.

¹⁰ A. FILARETE, *Trattato di Architettura*, II tomos, New Haven, J. R. Spencer, 1965. (edición facsimilar).

¹¹ L. B. ALBERTI, *De la pintura*, México, UNAM, 1996. (col. Mathema); C. R. LÓPEZ, *The three Ages of the Italian Renaissance*, Nueva York, Charlottesville, 1970; cfr. M. BUKOFSEY, *La música en la época barroca. De Moteverdi a Bach*, Madrid, Alianza, 1988.

¹² M. FICINO, *The letters of Marsilio*, Nueva York, Columbian University, 1979, p. 143.

¹³ En el artículo de James HAAR, «The frontispice of Gafori's *Practica Musicae*», puede estudiarse el ambiente

teórico de la publicación del tratado de Gafori; vid. J. HAAR, *The Science and Art of the Renaissance Music*, Princeton, University Press, 1998; para un estudio iconográfico del frontispicio vid. A. WARBURG, *Le costumi teatrali per gli intermezzi del 1589*, Leipzig, U. P., 1932. (I:237). También puede estudiarse la función social del simbolismo del frontispicio de Gafori en E. WIND «Gafurius. Acerca de la armonía de las esferas» en E. WIND, *Los misterios paganos... pasim*.

¹⁴ Ver los grabados de Johann Theodor de Bry en Robert FLUDD, *Utrisque Cosmi Maioris Scilicet et Minoris Metaphysica, Physica, atque Technica Historia*, Oppenheim, 1617-1619.

¹⁵ Sobre el tema vid. E. WIND, *Los misterios paganos... pasim*.

the plan of the larger world, called by the Greeks 'Cosmos' [...] and made him similar to the world but of lesser quantity, whence he is called 'Microcosmos' or small world»¹⁶.

Esta musicalización del mundo a través de la ciencia armónica se extendió hasta el siglo XVII contribuyendo de manera importante en la formación de las prácticas musicales, pero más aún, en la de la filosofía de la música, la cual se expresaba por medio de los tratados de *musica theorica*. En ellos, el carácter matemático de la música es una forma de comprender el mundo y una estrategia de aprehensión del orden divino. La funcionalidad didáctica del *quadrivium*, reconocida por Pretorius en el siglo XVII, ubica la música al final de las artes liberales como culminación del saber numérico del universo¹⁷. Esta presencia matemática de la armonía general en las prácticas del hombre, que se llamó 'acorde de la naturaleza' o 'monocordio mundano', tuvo una fuerte repercusión en Kepler, quien propuso una identidad polifónica entre la música del cielo —es decir, la que surgía inaudible del movimiento de los cuerpos celestes— y la música de la tierra. Éste, retomando a Platón y a Pitágoras, teorizó sobre las leyes de los cuerpos a partir de la eternidad de los números y de la correspondencia de éstos con las escalas del universo. Para Kepler, los cuerpos celestes conformaban un coro apolíneo que cantaba una armonía polifónica sobre las proporciones celestes de los planetas. Además, consideraba que los *ratios* del *aphelión* y del *perihelión* coincidían con los seis intervalos aceptados por la ciencia armónica de la escala consonante diatónica.

Galileo, por su parte, también concebía los planetas como parte de un juego musical; «the motions

of heavens, therefore, are nothing else but a perennial concert [...] through dissonances [...] as it were certain suspensions or cadential formulae», decía en su *Diálogo*»¹⁸. En la obra de Robert Fludd, *Microcosmi Historia*, publicada entre 1616 y 1619, aparecen algunos grabados de Johann Theodor de Bry en los que éste utiliza los mapas celestes de Ptolomeo para representar la armonía del universo. En el más famoso, *Templo de la música*, el universo es representado como un órgano musical, que a su vez representa una ciudad, metáfora del orden social. En otro grabado Fludd superpone las proporciones del cuerpo humano a las proporciones de las nueve esferas del macrocosmos de Ptolomeo, mientras que el alma humana es superpuesta a los coros de ángeles del cielo. En otro —abundante en información iconográfica— se observa la mano de Dios afinando un monocordio, el cual tiene como notas a los planetas sobre una escala musical¹⁹. Athanasius Kircher, por su parte, incluyó en su obra *Musurgia Universalis* el grabado titulado *Harmonia Nascentis Mundi* en donde se representan los días del génesis como un órgano, el cual funge a su vez como creador musical del universo²⁰. Como puede verse, la renovación de la ciencia armónica clásica en el Renacimiento se extendió hasta las postrimerías del siglo XVII. No obstante, en el periodo en el que se atraviesan la desintegración del Renacimiento por un lado y la aparición de la sensibilidad barroca por el otro, se abrió una grieta entre las especulaciones propias de la *musica theorica* y las prácticas y necesidades musicales de los compositores, quienes en el ocaso del siglo XVI se perfilaban hacia una nueva expresión estética por medio de la revolución de la *expressio verborum* y de la conformación de la *seconda prattica*.

¹⁶ G. ZARLINO, *Institutione harmoniche*, Venecia, 1573; cit. en G. TOMLINSON [edit.], *The Renaissance*, Nueva York, Norton, 1998, pp. 16-21.

¹⁷ El *quadrivium*, como el *trivium*, tenía un orden no sólo didáctico sino también descriptivo del orden del universo. En la aritmética se estudiaba el número como sustancia; en la geometría el número era percibido en el espacio; la astronomía ubicaba al número en el cosmos; y la música estudiaba los números en la armonía del univer-

so; vid. E. GARÍN, *La educación en Europa. 1400-1600*, Barcelona, Crítica, 1987.

¹⁸ Fred KERTEN, *Galileo and the 'Invention' of opera. A Study in the Phenomenology of Consciousness*, Dordrecht, Klumer, 1997.

¹⁹ R. FLUDD, *Utrisque Cosmi Maioris Scilicet et Minoris Metaphysica, Physica, atque Technica Historia*, Oppenheim, 1617-1619.

²⁰ A. KIRCHER, *Musurgia Universalis, sive Ars magna consoni et dissoni*, Roma, 1650.

Retomando los postulados del neoplatonismo, del hermetismo y de la alquimia, el humanismo había renovado la concepción unitaria del alma como *psyché*, de la cual el cuerpo se consideraba inseparable. «Nos figuramos a la divinidad —decía Platón— como viviente inmortal, que tiene alma, que tiene cuerpo, unidos ambos de forma natural»²¹. El cuerpo humano y terrenal, filtrado por la epifanía de la magia naturalista del hermetismo neoplatónico, ofrecía las mismas características armónicas que el cuerpo divino a través de la proporcionalidad del alma universal. A pesar de que el cuerpo sublunar era mortal, en su constitución *physica* y anímica podía encontrarse la forma de Dios. Toda la ciencia armónica de la antigüedad fue utilizada entonces en el Renacimiento para establecer las proporciones matemáticas y musicales entre el alma humana y el alma divina. El contacto y la semejanza entre los hombres, así como su relación con el espacio celeste, se realizaba por medio de la música de la naturaleza, la cual vibraba por 'simpatía' tanto en el cuerpo del hombre como en el del universo. Se pensaba por lo tanto que el alma terrenal y el alma divina —al tocarse a través de una cuerda que vibraba en sus extremos al unísono— hacían que el cuerpo del hombre fuera el intermediario de la armonía del universo ya que se éste se encontraba atrapado entre el espacio celeste y el sublunar.

Ficino afirmaba que para «cualquiera que haya aprendido de los pitagóricos, Mercurio y Aristodemos que el alma y el cuerpo universal, en tanto que son un viviente, están conformados por una proporción musical», es comprensible que «la música sería mantiene y devuelve la armonía a las partes del alma, como la medicina devuelve la armonía a las partes del cuerpo»²². Así, la teoría platónica del orden de las cosas incluía la armonía del cuerpo como parte de la estructura cosmológica de *psyché*. A partir de esta concepción, Ficino permite la convergencia de la idea médica de las proporciones amorosas del cuerpo —que Platón expone en boca de Erxímaco— con la práctica dietética de

Hipócrates, la cual centraba su atención en el dolor y en el flujo de los humores. La fuerza y la constitución de los planetas era concebida, a pesar de las impugnaciones de Pico della Mirandola, como la influencia más importante del equilibrio de las pasiones del cuerpo²³. Así, la distorsión del cuerpo por la enfermedad generaba una disonancia en el alma, la cual tenía que ser restituida a través de la música armónica y de su facultad reintegradora.

En el hermetismo neoplatónico se fundieron así el *Timeo* de Platón y la ciencia hipocrática para poder resolver las disonancias del hombre renacentista, es decir, para reestablecer el orden del cuerpo, del alma y del universo a través de la armonía de *psyché*. Con el neoplatonismo de Ficino o de Paolo Toscanelli, la consonancia armónica del hombre pudo ser concebida como una forma de cura de las enfermedades y como una manera de restitución de la armonía del alma universal. El cuerpo, el alma y el universo estaban tensados por una misma fuerza que se mantenía en resonancia gracias al equilibrio de su unidad armónica.

La medicina y la música tenían así una correspondencia equidistante con las pasiones del cuerpo humano y con el movimiento de los cuerpos celestes. Estos últimos contenían en sí una serie de atributos que se correspondían con las características del alma humana. Los cuatro humores que circulaban en el cuerpo (melancólico, venial, flemático y colérico) estaban regidos por la combinatoria que estos mismos flujos presentaban en los planetas, los cuales generaban los afectos o estados anímicos del hombre. Por medio de la música, que se conectaba con el cielo a través de la armonía del alma, el hermetismo confiaba en el restablecimiento de la consonancia y en la templanza de las pasiones humanas. La enfermedad del cuerpo o del alma, entendida como desequilibrio, resultaba para Platón un desorden que era necesario corregir para mantener las proporciones musicales del alma sublunar. Para ello, Platón propuso que hay que «tener igual-

²¹ PLATÓN, *Fedro*, Madrid, Gredos, 1988; (246d-248c.).

²² M. FICINO, *The letters of Marsilio...*, p. 143.

²³ P. MIRANDOLA, *Conclusiones mágicas y cabalísticas*, Barcelona, Obelisco, 1982.

mente cuidado con las distintas partes del cuerpo y del alma imitando al universo entero»²⁴. El impulso del neostoicismo renacentista estaba por lo tanto anclado en las premisas de la ciencia armónica. De él surgía un *ethos* individual y social fundamentado en el equilibrio entre el alma, el universo y el cuerpo²⁵. No obstante, era en éste último en el que se centraban las preocupaciones del neostoicismo pues el cuerpo, a diferencia de los otros, era el único proclive a relajar el orden y el equilibrio de las pasiones. El neostoicismo era, por lo tanto, consciente de las consecuencias generadas por la presencia del epicureísmo renacentista²⁶.

Aunque el neostoicismo y la ciencia armónica —como ha afirmado Neubauer— mantuvieron su identidad como modelos para regular las pasiones y como herramientas para preservar la armonía hasta la mitad del siglo XVII²⁷, durante el último tercio del *cinquecento* las relaciones entre el neostoicismo, las necesidades expresivas y la sensibilidad del hombre cambiaron, abriéndose con ello una grieta entre la inercia de la *musica theorica* y la realidad estética del arte musical. Las nuevas expresiones sonoras prebarrocas anclaron su fuerza en estructuras que tendían a conmovir la sensibilidad del cuerpo, como el cromatismo, la disonancia, el desequilibrio y la explosión de los afectos contrastados. Estos principios emocionales dieron vida al *stile recitativo*, al *stile concertato* y al *stile rappresentativo* a través de unidades musicales de gran fuerza expresiva como el *lamento* o la invocación, las cuales, aunque participaban de la armonía general del cosmos, dirigían su atención hacia la experiencia emocional del cuerpo y de los sentidos.

Con ello, la pretensión de ordenar los furores del cuerpo a través de una ciencia armónica del alma —que fue una aspiración habitual todavía en Descartes, Kircher o Mersenne— experimentó algunos cambios en el *cinquecento* mediante la aparición de nuevas estructuras sociales así como por la reformulación de nuevos paradigmas estéticos y artísticos²⁸. La idealización de la armonía tendió lentamente a ser utilizada como herramienta de los artistas cortesanos para justificar la teoría estética de la sensualidad musical humanista, al tiempo que servía como axioma para garantizar la presencia del mundo celeste en la tierra. Al interior del neoplatonismo —el cual había tomado tanto de la ciencia armónica como de la geometría de las pasiones del hombre la base del neostoicismo renacentista que tanto Leibniz como Espinoza terminarían de modelar— se abrió una grieta por la cual la *diastrophe* o distorsión de la razón²⁹, empezó a generar un nuevo paradigma estético. La ética estoica y matemática del universo se convirtió, por medio de la asimilación de la intimidad del cuerpo, en una práctica de autorreconocimiento del hombre por medio de la taxonomización de sus pasiones. Esta geometría del orden interno, aunque seguía promoviendo la templanza de los humores y el equilibrio de las emociones como justificación teórica, estaba en realidad fortaleciendo el florecimiento del placer de los sentidos a través del desequilibrio programado, es decir, de la descentralización del estoicismo neoplatónico y de la asimilación de las pasiones contrastantes³⁰. Entre más se conocía el entramado de la sensibilidad corporal, mayor era la posibilidad de experimentar las pasiones. Hacer de la música un oximoron constante, y jugar con los afectos contrarios al interponerlos

²⁴ PLATÓN, *Timeo*, II tomos, Madrid, Aguilar, 1986. (85d.).

²⁵ La apropiación renacentista del estoicismo antiguo puede estudiarse en Pierre-François MOREAU, *Le stoïcisme au XVII^e et au XVIII^e Siècle. Le retour des philosophies antiques à l'âge classique*, tomo I, París, Albin Michel Editor, 1999.

²⁶ Sobre el tema *vid.* Agnes HELLER, «Estoicismo y epicureísmo», *El hombre del Renacimiento*, Barcelona, Península, 1980.

²⁷ John NEUBAUER, *La emancipación de la música*, Madrid, Visor, 1993.

²⁸ El tema de los furores fue muy importante para el neoplatonismo renacentista. En la obra de Giordano BRUNO, *Gli eroici furori* de 1585, el autor identifica el furor con el amor patónico como vehículo para llevar el alma humana por medio de la *ratio* hacia Dios.

²⁹ El concepto fue usado en este contexto por R. DESCARTES, *Tratado de las pasiones*, Barcelona, Planeta, 1994, p. 206; *cfr.* Georgs DICKER, *Descartes. An Analytical and Historical Introduction*, Oxford, University Press, 1993.

abruptamente, ya no ofrecía únicamente el placer de confirmar el orden y la consonancia, sino el placer de recorrer y reconocer la sensibilidad del cuerpo.

Este proceso de corporización de los principios armónicos del universo no debe entenderse exclusivamente como el resultado directo de la ampliación de la retórica musical que los tratados sobre las pasiones del alma promovían a través de la *musica poetica*; más bien, estas nuevas formas de teorización moral y estética del universo deben pensarse como el resultado de la filtración de una sensibilidad corporal cortesana —muy extendida pero apócrifa— al interior de la especulación filosófica del universo armónico³¹.

Podemos pensar entonces que a través del neoplatonismo renacentista se estableció una conexión musical entre el cuerpo, el alma y el universo, la cual se vivía al mismo tiempo como principio de comprensión del mundo y como regulación de una experiencia estética. Esta unidad musical del universo tuvo consecuencias importantes en las prácticas compositivas y especulativas de la música de finales del siglo XVI, y a través de éstas, la manera de concebir el cuerpo y sus experiencias sensibles se transformó dando lugar a una nueva sensibilidad en el hombre; sensibilidad agolpada en su intimidad.

Affetti: pasiones del alma y pasiones del cuerpo

En el *Fedro*, Platón representa el alma humana como un auriga que conduce un carro tirado por dos caballos; uno de ellos dócil, el otro indómito. Esta

idea bipolar del hombre modeló, como dijimos antes, la ética renacentista de finales del *cinquecento* a través del rescate de una serie de ambivalentes principios de aceptación y negación del goce y de práctica y abstinencia del placer. La intención de conseguir la templanza de las pasiones del hombre había sido promovida por humanistas como Ficino, Vergerio, Guarino, Vittorino, Alberti o Bruni, pero también a través de ellos se había reconocido la imposibilidad de completar tal empresa. El peculiar neoestoicismo renacentista se convirtió así durante la modernidad temprana en un conjunto de doctrinas morales —pensadas para mantener el orden del alma y del cuerpo— que se mezclaban intensamente con el arraigado epicureísmo de las cortes italianas. Lo cierto es que la predilección por el placer ordenado en las últimas décadas del siglo XVI se separaba del hedonismo explícito por medio de una línea muy tenue, en ocasiones casi imperceptible. Los hombres que fomentaban el cuidado del alma como principio moral de la restitución de la armonía de *psyché* lo hacían, por lo tanto, en medio de un ambiente en el que «el cumplimiento del bien y del mal por sí mismo no podía ser garantía de un comportamiento adecuado»³². «La actitud estoico-epicúrea —como afirma Agnes Héller— fue uno de los modelos básicos de conducta del Renacimiento»³³, la cual adquirió su fuerza creativa y estética más contundente hacia 1590, cuando en las cortes humanistas de Italia el placer por el arte refinado se consolidó a través del *stile rappresentativo*.

Las cortes humanistas que permitieron la consolidación del *arte per diletta*re y el gusto por los placeres de palacio no fueron ajenas a los modelos de comprensión de la armonía de las cosas. Éstas,

³⁰ Sobre la idea de la fuerza de los contrastes como fundamento del barroco temprano *vid.* M. BUKOFER, «El primer barroco en Italia», *La música en la época barroca... passim*.

³¹ Desde luego la historia de la retórica durante la Edad Media y el Renacimiento es complicada y está llena de conexiones entre autores y obras. Se puede decir que la presencia de la retórica, aunque varió desde la antigüedad, siempre fue significativa para las prácticas culturales. Aquí nos referimos

exclusivamente a la aplicación de la retórica al pensamiento poético de la música, es decir, a las formas de expresión y de persuasión del lenguaje musical para construir significados específicos. El capítulo «La música poetica» en: C. R. LÓPEZ CANO, *Música y retórica en el barroco*, México, UNAM, 2000, ayuda a relacionar el rescate de la retórica con relación a la expresión musical en el barroco.

³² A. HELLER, *El hombre del Renacimiento...*, p. 73.

³³ *Idem*, p. 110.

más bien, supieron justificar el placer del arte aristocrático con la yuxtaposición de las teorías armónicas como garantía de valor estético y moral. El conflicto entre la aceptación del deleite generado por la música por un lado y la asimilación de los principios de la *musica theorica* por el otro muestran claramente la complejidad cultural en la que se movían ambas posturas.

En medio de la secularización de la ética acontecida en el Renacimiento tardío³⁴ —la cual permitió cierta emancipación moral del arte— el tema del equilibrio de las pasiones, el del mantenimiento del orden del cuerpo y el de la proporción armónica del alma estuvieron siempre presentes. Tanto el *trivium* como el *quadrivium* se encaminaban a dibujar esta armonía del hombre y de las partes que lo constituyen frente a las proporciones del mundo. El reconocimiento de la dualidad del alma humana obligaba así la construcción de un sistema de referencia moral en el que la voluntad jugaba un papel importante en la obtención y el reconocimiento de la virtud como forma de control de las pasiones. Esta virtud era la esencia del equilibrio del alma y el principio de orden moral del individuo. El hombre libre que se construía a sí mismo —como lo imaginaba Giovanni Pico della Mirandola— era un hombre «preocupado de sí y de su suerte, señor del mundo y de su fortuna»: *faber fortunae*³⁵. Ejerce tu voluntad y decide «como si fueras artesano o modelador de ti mismo» decía Pico en su *Oración sobre la dignidad del hombre*. Este sentimiento de responsabilidad, que tanto Pico como Ficino habían tomado del *Fedro* de Platón, promovía a través del neoplatonismo renacentista los principios de medida y prudencia con los que se articuló la comprensión 'racional' del mundo³⁶. El uso de la *concinnitas* como *exempla* de prudencia era muy utilizado por los tratadistas, pues reflejaba la cualidad de la *ratio* para percibir con claridad el orden y la armonía de las cosas y de

las partes que las conforman. Alberti por ejemplo, en su *De re aedificatoria*, afirma que la imitación de la naturaleza no es otra cosa que la comprensión de la «armonía racional de todas las partes, para formar un todo en el que nada pueda ser añadido, sustraído o cambiado para mejorarlo»³⁷.

El recogimiento moral de las pasiones del cuerpo

De alguna manera, la aceptación del placer corporal al interior de las cortes renacentistas en las últimas décadas del siglo XVI fue la consecuencia del debilitamiento de la cohesión moral promovida desde Roma a partir del colapso clerical de 1527. La regulación de las pasiones fue, durante el segundo tercio del siglo, manipulada conscientemente con la clara intención de contrarrestar el sentimiento de desajuste social que los acontecimientos políticos y económicos habían generado en Italia por el Saco de Roma. El clima de inseguridad social, religiosa y política fomentó la práctica de un arte que garantizara, por medio de sus proporciones internas y externas, la tranquilidad armónica, el bienestar y la belleza que la sociedad había perdido. La prudencia y la medida fueron dos signos manifiestos de virtud perseguidos con esfuerzo durante esta época. La censura de las emociones fuertes y contrastantes por lo tanto aspiraba a ordenar las pasiones del cuerpo bajo la estructura armónica del alma, la cual, cada vez más, fue entendida como una herramienta reguladora de los sentimientos. Como ha advertido Hauser, esta sociedad aristocrática ponía

la vida bajo la disciplina de un canon formal, para guardarla de la anarquía del sentimiento. [...] Para esta sociedad el supremo mandamiento [era], tanto en la vida como en el arte, el dominio de sí mismo, la represión de los afectos, la sujeción de la espontaneidad, de la inspiración, del éxtasis³⁸.

³⁴ El concepto es de A. HELLER, *El hombre del Renacimiento ...*, p. 111.

³⁵ P. MIRANDOLA, *Oratio de hominis dignitate*, Brescia, 1987; cit. en: Remo BODEI, *Geometría de las pasiones*, México, FCE, 1998, p. 61.

³⁶ Sobre el tema vid. A. HELLER, «Los dioses no intervienen en los asuntos del mundo», *El hombre del Renacimiento ...*

³⁷ L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, lib. VI, cap. 2.

³⁸ A. HAUSER, *Historia social de la literatura y del arte*, II vols., Barcelona, Labor, 1993, I, p. 433.

De esta regulación de la armonía de las cosas mundanas a través de la razón social y moral se derivaban una serie de principios prácticos y creativos que modelaron la estética del arte y la ética de la vida pública, los cuales pervivieron en la teoría hasta el siglo XVII, aunque en las prácticas cortesanas de finales del *cinquecento* «la oposición entre el placer y la abstinencia haya dejado de ser la categoría central»³⁹ de los valores estéticos y morales.

Guarino afirmaba que el verdadero educador era el que funcionaba como ejemplo de medida y cortesía para sus alumnos: «*non modo diligenter sed benigne et comiter*»⁴⁰. También Ghilberti escribió que «*la proporzionalità solamente fa pulchritudine*» aludiendo al orden como fuente de la belleza⁴¹. Por su parte, Vergerio afirmaba que la educación moral estaba basada en el cuidado de los temperamentos y en el poder gozar de todo con medida. También Castiglione veía «la quintaesencia de la elegancia en conservar la calma y medida en todas las circunstancias»⁴². Los tratados neoestóicos sobre el tema de la educación de los afectos, como el de Lorenzo Valla, *Sobre el placer*, también se mantenían en la línea de ordenamiento pasional del cuerpo. De manera contundente Guicciardini se había expresado al respecto diciendo que causaba mayor placer controlar los propios deseos que satisfacerlos, con lo cual, el *tenersi le voglie oneste*, se convertía en una máxima de conducta emocional⁴³. Así, en el Renacimiento medio y temprano algunos conceptos como la regla (*regola*), el orden (*ordine*), la medida (*misura*) y la prudencia (*prudentia*),

eran de uso común para designar la virtud de las acciones del hombre y la necesidad de regular las pasiones que perturban el alma. En estas palabras se concentraban por lo tanto los principios morales que el humanismo había rescatado de Séneca, Jámbico y Plotino principalmente, y que ajustaban la fuerza del estoicismo a la práctica altamente imaginativa del neoplatonismo renacentista⁴⁴.

Los músicos por su parte —sobretudo los teóricos de la ciencia armónica— se refirieron también al orden y al control de las pasiones como una forma de mantener el equilibrio del alma y de la belleza. Zarlino se refería al tema de la misma manera que Vergerio diciendo que todo debe estar hecho con proporción, con *misura*⁴⁵. Zarlino, además, como San Agustín y San Juan de la Cruz, negaba que la percepción sensible pudiera transmitir al alma la armonía y el orden de la música⁴⁶. Tinctoris por su parte había escrito su tratado, *De arte contrapuncti*, como modelo para copiar en la música las proporciones de la naturaleza, y con ello favorecer el equilibrio polifónico de los afectos⁴⁷. Otros teóricos como Calvicius⁴⁸, Stoquerus⁴⁹ o Francisco Salinas, promovían también a través de sus tratados el orden y la proporción armónica de la música. Este último estudió en Roma textos de algunas autoridades griegas y latinas, como Aristóteles y Boecio, y a partir de su lectura conformó el *corpus* teórico de sus lecciones, que después fueron publicadas por sus alumnos bajo el título *Siete libros sobre música*, en donde la consonancia renacentista es buscada como una forma de equilibrio a través de los principios de la

³⁹ A. HELLER, *El hombre del Renacimiento...*, p. 127.

⁴⁰ Cit. en E. GARÍN, *El hombre del renacimiento*, p. 79.

⁴¹ P. BURKE, *El Renacimiento italiano...*, pp. 143-144.

⁴² A. HAUSER, *Historia social de la literatura y del arte*, p. 438.

⁴³ Francesco GUICCIARDINI, *Recuerdos*, Madrid, CEC, 1988.

⁴⁴ Sobre el tema ver P. BURKE, «El gusto», *El Renacimiento italiano...*, pp. 141-157.

⁴⁵ G. ZARLINO, *Institutione harmoniche*, Venecia, 1573, Francesco dei Franceschi [edit.]; (1ª ed., 1558); edición moderna parcial en: G. TOMLINSON [edit.], *The Renaissance*, Nueva York, Norton, 1998.

⁴⁶ Para este tema puede consultarse la reseña de J. Haar al libro de J. C. COLLINS, *Reading Renaissance Music Theory: Hearing whit the Eeyes* en: J. HAAR, «Cristle Collins Judd, Reading Renaissance Music Theory: Hearing whit the Eeyes», *Early Music Review*, vol. xx, 2001.

⁴⁷ Johannes TINCTORIS, *De arte contrapuncti*, 1477. (ed. Moderna. Musicological Studies an Documents, Roma, 1961).

⁴⁸ CALVICIUS, *Exercitationes Musicae Duae*, 1600.

⁴⁹ Gaspar STOQUERUS, *De Musica Verbal*. Este texto fue descubierto en 1959 en la Biblioteca Nacional de Madrid. Rotola ha realizado una edición moderna con un estudio crítico; vid. Albert ROTOLA [edit.], *Two Books of Verbal Music*, Lincoln, University of Nebraska, 1988.

armonía polifónica y de la correcta solmización silábica de los textos en la música⁵⁰. La literatura didáctica por su parte, practicada mucho en España durante el siglo XVI por la inercia de la contrarreforma fue, a través de la injerencia sobre el milanezado, la toscana y los Estados Pontificios, altamente difundida en Italia. Los tratados de Numantino, Montañón, Bermudo y Ramos de Pareja transmitían a través de la *musica prattica* valores éticos para el uso y la construcción de las melodías, pero sobretudo para el tratamiento de las armonías disonantes⁵¹. Las metáforas del arte, como la armonía entre las partes del cuerpo y los cielos, o la proporción entre el hombre, los edificios y la naturaleza, funcionaban como alegorías didácticas de los teóricos y los retóricos. La teoría musical estaba así en concordancia con el ideal de *prudentia* que era buscado en las otras artes liberales. Controlar los movimientos armónicos de las voces en la polifonía significaba cuidar el propio movimiento del cuerpo en razón de las pasiones transmitidas por la música.

Esta inercia reguladora fue tan consistente que se extendió a teóricos del XVII como Mersenne, quien hablaba del equilibrio armónico a través del flujo y reflujo, es decir, de la proporcionalidad entre la consonancia y la disonancia, entre la alegría y la melancolía. Por su parte, también Descartes estableció las proporciones duales de las pasiones como herramientas necesarias para que la razón pueda equilibrarse. El alma cartesiana, por lo tanto, mantenía su armonía a través del uso juicioso de la voluntad al momento de organizar las pasiones. Así, éstas «refuerzan y hacen durar en el alma pensamientos que está bien que ella conserve y que, sin esto, podrían fácilmente desaparecer»⁵². Descartes consideraba entonces que las pasiones eran buenas en la medida que preservan el equilibrio del alma como expresión de la *voluntas sive arbitrii libera-*

tas. Incluso en Burmeister y en Kircher persiste la necesidad de disponer de la armonía de manera correcta y ordenada para que las pasiones mantengan el equilibrio del alma. Sobretudo en los teóricos alemanes se mantuvo el principio didáctico de transmitir el mensaje de la palabra a través de la música como una forma de fomentar la escucha de los valores reformistas, pero mediados por el equilibrio de los afectos como quería Lutero. Walther y Printz pensaban que el ofuscamiento de la razón se debía a la libertad del oído. «*Although we have two judge in music —afirmaba Printz— ratio or the intellectual and sensus or the ear, it is imperative that while they should agree, ratio retains the upper hand and does not allow the ear the freedom to judge independently*». En general, la ciencia armónica —en el nivel de la teoría musical— mantuvo estos principios de orden y medida desde el siglo XIV hasta el XVII, aunque las críticas a la *musica prattica* reguladora de los afectos y las innovaciones estéticas del último tercio del siglo XVI se hayan separado de la tabulación ordenada de las emociones a través de prácticas compositivas contrarias a la prudencia afectiva.

La sensualidad armónica del cuerpo

Con los procesos de maduración del Renacimiento italiano en la segunda mitad del siglo XVI el hombre experimentó cambios importantes en la manera de concebir la relación entre el placer del alma y el placer del cuerpo, los cuales, sin despegarse del ideal de verdad moral del mundo sublunar, permitieron la construcción de un espacio para el arte en el que la percepción sensible de lo corporal dejó de estar subordinada a la *ratio* y se liberó como experiencia legítima para aprehender el orden de las cosas. El cuerpo tomó una nueva dimensión, no por su reconocimiento⁵³, sino por su explícita capaci-

⁵⁰ Francisco SALINAS, *Siete libros sobre música*, Madrid, Apuerto, 1986. (Colección Opera Omnia)

⁵¹ NUMANTINO, *Vergel de música*, F. de MONTAÑÓN, *Arte de música teórica y práctica*, 1576; Juan BERMUDO, *Declaración de instrumentos*; Bartolomé RAMOS DE PAREJA, *Música*

Práctica, 1482.

⁵² Rene DESCARTES, *Tratado de las pasiones*, p. 74.

⁵³ Como ha afirmado Hauser, «ya el siglo XV había tenido ojos amorosos para la apariencia corporal»; *vid.* A. HAUSER, *Historia social de la literatura y del arte*, p. 436.

dad para expresar la sensualidad del alma. «Lo nuevo no es el hecho de que la corporeidad alcance su derecho [...] lo nuevo es que la belleza y la fuerza físicas se convierten en la plena expresión de la belleza y la fuerza espirituales»⁵⁴. Así, el cuerpo y el alma tendieron a fundirse a través del arte y de su capacidad para mover los afectos. En términos generales, junto con los cambios en la estructura social empezaron a abrirse grietas en el orden de las ideas por los que fluyeron con cierta libertad algunos principios críticos. De ellos surgió una nueva forma de mirar el mundo y de expresarlo a través del arte.

Para la música el proceso fue lento y ambiguo pues las contradicciones del humanismo tardorrenacentista, en múltiples ocasiones, estaban atravesadas por principios teóricos que contravenían tanto a las necesidades expresivas y a la realidad práctica de los artistas, como a las aspiraciones estéticas del público aristócrata o burgués. El nuevo naturalismo del arte, como impugnación de la imitación obsoleta de la naturaleza, de la simple copia, permitió que las críticas de algunos músicos humanistas se concentraran en los principios de orden y medida de la polifonía flamenca, la cual ante sus ojos representaba la vacua y pueril reproducción de la armonía del cosmos. El contento del gusto por el simple acto imitativo del orden del mundo ya no satisfacía al hombre de finales del siglo XVI; ahora, la manipulación creativa de las cosas —no a imagen del orden natural, sino a imagen del propio proceso creativo de la naturaleza— se había convertido en un excedente de placer. La *natura naturans* se había impuesto sobre la *natura naturata*. Los compositores comenzaron a centrar su atención en el poder expresivo de la voz como mediadora del cuerpo y el alma, y como esencia de la expresividad sensual de la poesía musical. Sin embargo, la obnubilación del orden y el 'desinterés consciente' de las proporciones no significaban inmediatamente una negación

de los mismos, sino su utilización práctica para detener el placer que se genera al revelar la armonía y al dirigirse hacia la consonancia.

La persistencia del orden y la prudencia musical afectiva

La necesidad del orden ideal en la jerarquía de las cosas había arraigado fuertemente a través del neoplatonismo y su relación metafórica con la armonía musical era parte de la estructura mental del universo. Por ello, las innovaciones *poéticas* del arte que surgían de la expresión del cuerpo necesitaban legitimarse en contra de la idea preconcebida de que los afectos intensos y sobretodo contrastados, es decir, las disonancias, representaban un desequilibrio en el orden cósmico. Las disonancias musicales, corporales y celestes tuvieron que emanciparse entonces del valor negativo que el neoestoicismo, la astrología precopernicana y la ciencia armónica les había otorgado. No obstante, los prejuicios teóricos que asimilaban lo disonante con lo desordenado persistieron durante el *cinquecento* y el *seicento*. Incluso Espinoza afirmaba «¿cómo podrían las comunidades, las asociaciones en las ciudades, la primogenitura y el derecho de nacimiento, las prerrogativas de la edad, y coronas y cetros y lauros conservar su legítimo lugar si no es por medio de la jerarquía? ¡Sólo quita la jerarquía, altera ese acuerdo y escucha qué disonancia se sigue!»⁵⁵, lo que confirma la fuerza de los principios de la ciencia armónica y de la *musica practica* como identificación de las proporciones musicales con el universo todavía en el XVII. Así, el desequilibrio del diseño, de la imagen y la disonancia de la forma musical se buscó más bien a través de la legitimidad de la sensibilidad del cuerpo y de la taxonomización de las pasiones que pueden afectarlo. Conmover al espectador dejó de ser el simple despertar del entendimiento (*ratio*) por medio de las formas ordenadas del arte, para con-

⁵⁴ Idem, p. 436.

⁵⁵ B. ESPINOZA, *Ética more geometrico demonstrata*, Florencia, 1963, III, 9, schol; cfr. R. BODEI, *Geometría de las pasiones*, p. 63.

vertirse en la pretensión de despejar el entramado matemático de la sensibilidad para que el cuerpo pudiera deleitarse con el movimiento de las emociones y el reconocimiento de sus pasiones. A través de estos cambios, «la armonía espacial de las composiciones renacentistas —como dice Hauser— ha desaparecido». La nueva armonía «es un espacio irreal, discontinuo, ni visto unitariamente ni construido con un patrón unitario»⁵⁶. Este nuevo espacio de los sonidos y de las emociones era, de alguna manera, la especulación armónica con la que el carácter fluido de las pasiones se relacionaba con las propuestas astrológicas de Tycho Brahe, Jean Pena o Christoph Rothmann, quienes impugnaron la solidez de la materia y modelaron el cielo como una *materia coeli* fluida, en la que las elipsis y las disonancias no rompían la congruencia del universo⁵⁷.

En la pintura, por su parte, el rechazo a la simetría y al orden prefabricado apareció de manera temprana en múltiples artistas. Sobre todo Miguel Ángel fue directo en la negación de las teorías de la proporción de Durero tendiendo hacia la naturalización de la composición de los objetos pictóricos. Incluso Vasari reconoce que la obra de Miguel Ángel no está regulada por la *misura, ordine e regola* tradicionales. También Varchi, en su *Due lezioni*, afirmaba que existía una diferencia clara entre la belleza del orden físico y una belleza más espiritual que no puede definirse matemáticamente. Leonardo da Vinci, en su momento, había reconocido que sin el ojo, es decir, sin la sensibilidad del cuerpo, el intelecto no podría comprender la armo-

nía de las cosas. En la música —aunque los teoremas de proporcionalidad del mundo permanecieron en la *musica theorica* como forma matemática de expresar el universo hasta las críticas de Mattheson en el siglo XVIII— también empezó a aparecer un desinterés por la continuidad y la regularidad del orden armónico y rítmico en las composiciones. Este desapego de la norma se expresó principalmente en el manejo de las disonancias y en tratamiento ornamental de la articulación.

La forma de la música de la *seconda prattica*, determinada por la métrica de la poesía, también generó estructuras discontinuas al seguir la prosodia de la enunciación y no las medidas perfectas y redundantes de la polifonía. La armonía ya no era el resultado de la consonancia a través de la cual se expresaba el orden de las cosas, sino era el tejido sobre el cual las disonancias construían nuevas experiencias sensibles para el auditorio. La proliferación de textos sobre el tratamiento de la música *facta* —como el *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato* de Pietro Aron—⁵⁸ y en general la proliferación del *cantus figuratus* así como las convenciones de la glosa expresiva, remarcaban el carácter discontinuo de la música. Sobre todo el uso del ornamento alternado en todas las voces marcó una discontinuidad en el desarrollo del contrapunto⁵⁹. Las técnicas improvisatorias basadas en líneas melódicas altamente expresivas propicias para la ornamentación generaron un discurso musical ágil caracterizado por la libertad del movimiento de la voz sobre adornos y fiorituras que en ocasiones esta-

⁵⁶ A. HAUSER, *Historia social de la literatura y del arte*, p. 28.

⁵⁷ Sobre este tema puede consultarse el libro de Miguel A. GRANADA, *Sfere solide e cielo fluido. Momenti del dibattito cosmologico nella seconda metà del Cinquecento*, Milano, Angelo Guerini, 2002.

⁵⁸ Pietro AARON, *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato*, 1525. Tanto Aaron como Zarlino dan cuenta de la necesidad de definir la tonalidad a partir de la cadencia final. «*Le fine non è altro che una magistral terminatione del canto introdotta a conoscere el*

tuono» dice Aron, lo cual refleja la dificultad para definir el modo por medio de movimientos melódicos que usan notas *fictas*. Sobre el tema *vid.* E. E. LOWINSKY, *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*, Nueva York, Da Capo Press, 1990.

⁵⁹ El alemán Hermann FINCK afirma en su *Practica Musica* que los ornamentos pueden incluirse en las cuatro voces siempre y cuando se desplieguen de manera alternada para no causar una ensombrecimiento de las melodías; *cfr.* Gustave REESE, *La música en el Renacimiento*, 11 tomos, Madrid, Alianza, 1988, p. 488.

ban escritas y en otras tocaba al intérprete generar por medio de la glosa y las técnicas improvisatorias. En esta época aparecieron muchos tratados sobre la interpretación de los 'accidentes' así como de las técnicas de la *diminutio*. También aparecieron manuales prácticos sobre el tema de la ornamentación como valor expresivo; la *Prattica di musica* de Zacconi y los *Madrigali e motetti passeggiati* de Bovicelli fueron para estos fines muy difundidos. Caccini, en el prefacio a *Le Nuove Musiche*, habla de dos tipos de ornamentos cadenciales básicos: el *trillo* y el *gruppo*. Por su parte Cerone, Conforto, Girolano dalla Casa, Praetorius y Rognone ayudaron al establecimiento de normas interpretativas para la *missa di voce*, la *sprezzatura*, la *appoggiatura*, etcétera, las cuales apuntaban a la discontinuidad del discurso musical. La aparición del bajo continuo en esta época refuerza la necesidad de otorgar la mayor libertad posible a la voz superior para desarrollar el discurso poético de su línea melódica usando la discontinuidad de la gorgia a través de una estructura ornamental surgida de la fuerza declamatoria. La polarización entre las voces extremas, por su parte, ayudó a la formación melódica independiente del bajo, así como al tratamiento monódico de la voz superior. La extendida utilización del *passamezzo antico* y del *falsobordone*, como antecedentes del bajo *ostinato*, aumentaron la discontinuidad de la línea monódica⁶⁰. Los tratados de *musica prattica* sobre el *basso seguente* y el *basso continuo* también fueron difundidos y utilizados como parte de la didáctica musical. Viadana, Bianciardi, Botazzi, Agazzani y Banchieri fueron algunos de los tratadistas sobre el tema más importantes y conocidos. En Gabrieli existe ya un tratamiento rítmico lleno de contrastes que irrumpe contra el carácter imitativo sobre secuencias simétricas del contrapunto tradicional⁶¹. En sus madrigales, por ejemplo, el principio de ordenamiento armónico a través del



eg. 1. Nicola Vicentino, *Hierusalem convertere* (1555), de L, ant.

tactus ya no sigue las reglas de división y proporcionalidad temporal de las pulsaciones sino la métrica de los afectos. «El motivo de contraste, uno de los primeros síntomas del incipiente estilo barroco en la música de Gabrieli, abandonó la continuidad rítmica y la melódica»⁶².

Fue entonces en el madrigal en donde aparecieron las fracturas más notables del *stile antico*. El cromatismo de Vicentino, que había seguido las pautas innovadoras de Willaert, aparece de manera contundente en su quinto libro de madrigales, en donde incorpora notas accidentales casi nunca utilizadas antes como un *re* sostenido, un *re* bemol o un *la* bemol y emplea el tetracordio cromático antiguo⁶³. (vid. eg. núm. 1) Su sistema de notación también tiende a la discontinuidad por medio de puntillos que abren diesis interválicas para conseguir el tratamiento melódico de las escalas cromática y enarmónica. En el madrigal *O mirtillo* de Guarini, Monteverdi emplea diferentes modos creando choques cromáticos de mucha fuerza expresiva (vid.

⁶⁰ Sobre el tema vid. E. E. LOWINSKY, *Tonality and Atonality...*, 1990.

⁶¹ M. BUKOFISER, *La música en la época barroca...*, p. 356.

⁶² Idem.

⁶³ En su texto, *L'Antica Musica ridotta alla Moderna Prattica*, Roma, 1555, N. VICENTINO aborda teóricamente el tratamiento armónico cromático.

eg. 2.1. Claudio Monteverdi, *O mirtillo*. Guarini (Continuo, Red).

eg. núm. 2) y también en su *Là tra 'l sangue* hace uso del tetracorde cromático (vid. eg. núm. 3). Por su parte Cipriano de Rore, en su *Primo libro di madrigali cromatici a 5*, centra toda su atención en el poder expresivo del poema más que en su estructura, rompiendo con ello el esquema estrófico del madrigal típico para cinco voces. La utilización de Rore de poetas profundos como Petrarca, lejanos a la frivolidad de la poesía típica madrigalesca, ayudó también a la formación de la *seconda pratica* gracias al tratamiento de las imágenes poéticas. Los madrigalistas de origen italiano de la segunda mitad del siglo XVI, quienes combinaron la fuerza expresiva de la *frottola* con la polifonía cromática, ayudaron a la conformación de la discontinuidad musical, a pesar de que no rompieron

eg. 2.2. Claudio Monteverdi, *O mirtillo*. Guarini (Continuo, Red).

completamente las normas preestablecidas del madrigal. Monteverdi y Luzzaschi fueron sin embargo grandes innovadores. Este último sembró en sus *Madrigali per cantare et sonare, a uno, a doi, e tre soprani* las bases del madrigal para voz sola que culminaría en los libros VI y VII de madrigales de Monteverdi y que sería la forma de entrar al camino de la monodia desde la propia polifonía y no desde su negación teórica y estética, como lo hicieron los miembros de la llamada *Camerata Fiorentina* y los de la *Accademia* de Baif. La escuela romana y la veneciana harían después lo propio con el nuevo madrigal cromático culminando en la obra de Marenzio, quien se distinguió por su forma de 'pintar el texto' poético y por su estilo para cargar de contenido expresivo la relación entre la

eg. 2.3. Claudio Monteverdi, *O mirtillo*. Guarini (Continuo, Red).

palabra y la música. Con todos estos cambios, el madrigal demostró su vitalidad y plasticidad expresiva con relación a la discontinuidad de la música en el siglo xvi⁶⁴. También el tratamiento que da Gesualdo a las disonancias habla de una clara búsqueda de formas asimétricas en términos formales y expresivos. Tanto Marenzio y Rore, pero sobre todo Gesualdo, ampliaron las tímidas armonías *discordantes parvae* que Tinctoris aceptaba como disonancias extremas, en la búsqueda de afectos acordes con la naturaleza del texto poético.

⁶⁴ En los catálogos de antologías musicales de Gardano y de Vicenti aparece un sorprendente número de madrigales, lo cual demuestra la importancia del género en el siglo xvi.

eg. 3. Claudio Monteverdi, *Là tra 'l sangue* de *Il terzo libro*.

Por otro lado, fue en la monodia en donde aparecieron los más claros fundamentos expresivos de la discontinuidad tardorrenacentista gracias a la declamación del *recitativo seco*, el cual desplegaba la melodía en concordancia con la fuerza de la prosodia poética. La voz sola, apoyada por el *basso continuo*, consiguió que el *tempo rubato* y el ornamento de la gorgia construyeran una estructura métrica propia basada en los acentos y las emociones del texto poético. La monodia permitía así engarzar la mayor cantidad de disonancias gracias a su independencia acordal y al libre movimiento de la voz superior, por lo que fue en ella en donde el orden teórico de la armonía fue duramente trastocado. En el *recitativo*, el desplazamiento prosódico y disonante de la voz sobre las estructuras consonantes de la armonía —el cual se conseguía por medio de formas ornamentales como la *appoggiatura*, el trino, el *portamento* y el *tempo rubato*— ya no eran entendidos como simples retrasos, disminuciones o anticipaciones cadenciales, sino como genuinos movimientos melódico-poéticos. En la monodia, estos desplazamientos melódicos fueron utilizados como herramientas expresivas de la *gorgia*. En las indicaciones de Monteverdi para el *Lamento della Ninfa*, incluido

Gardano coleccionó 170 antologías de madrigales y Vicenti 225. Hay que recordar que tan sólo Monte compuso 1 100 piezas.

en su octavo libro de madrigales, el compositor dice que «*va cantato a tempo dell'affetto dell'animo, e non a quello della mano*»⁶⁵, como muestra de la necesidad de seguir la métrica de los afectos y no la fragmentación teórica del tiempo musical.

Así, tanto el madrigal como la monodia fueron los espacios en los que la discontinuidad y el desequilibrio de las formas encontraron un fuerte poder expresivo. Como ha afirmado Bukofser, «los 'madrigales' monódicos de Caccini y Peri eran totalmente discontinuos y rapsódicos en cuanto a su melodía, armonía y ritmo»⁶⁶. La disonancia en la música fue así el rasgo característico de la negación del orden superfluo y físico del mundo, y la aceptación del desequilibrio de las emociones como forma de recuperación estética del cuerpo. A través de esta preocupación por la unidad entre las pasiones del cuerpo y las pasiones del alma, la disonancia había entrado en el orden del universo como una forma más, quizás irónica, de desplegar la armonía.

Igual que el ojo como abstracción del sentido de la vista fue revalorado por Miguel Ángel y Leonardo como instrumento imprescindible de la comprensión de la armonía de las cosas, el oído recuperó a través de la monodia y de la *seconda prattica* su dimensión funcional y su valor sensible. Cuando Vincenzo Calmeta afirmaba de Serafino Aquilano que, «*reciting his poems so ardently and concerting music and words so judiciously that the souls of listeners, whether wise or mediocre or plebeian or female, were equally moved*»⁶⁷, ponía en evidencia que el placer de la música ya no dependía de la capacidad del

intelecto para discernir la armonía del universo, sino de la posesión de una sensibilidad corporal, la cual es en estos términos idéntica para todos.

El ideal de equilibrio de los humores hipocráticos, que como estructura ética persistiría en su afán por resolver el conflicto natural del alma humana, se mantuvo como la panacea del neoestoicismo del siglo XVII pero solamente como ideal de prudencia de la *musica theorica*, es decir, de la especulación metafísica, y no como parte de las prácticas sociales cortesananas de la composición musical. Mientras que el orden ético del mundo sublunar seguía siendo fuente de reflexiones filosóficas para la ciencia armónica, la búsqueda de una nueva sensibilidad en manos de los *musicus poeticus* se centraba en la explosión de los afectos; y mientras que la finalidad de los tratados sobre las pasiones era la de conducir al equilibrio, las necesidades expresivas de los compositores tendían cada vez más a generar efectos contrastantes que produjeran desequilibrios placenteros en el ánimo. El mito del Apolo mesurado y prudente, adquiriría una teatralidad altamente sensual en manos de los compositores de *favolas* y *drammas per musica*, en las que éste descendía para poner orden en la tierra al estilo *ex machina*⁶⁸, en medio de una eclosión de efectos acústicos y visuales dirigidos a satisfacer el placer de los sentidos⁶⁹. La empresa de la monodia en particular y del barroco temprano en general puede resumirse así en la búsqueda de los movimientos contrastantes del cuerpo y de la generación de desequilibrios en las emociones del hombre, pero sobre la base de una ordenada y permanente armonía del alma.

⁶⁵ Lorenzo BIANCONI, *Historia de la música. El siglo XVII*, Madrid, Turner, 1999.

⁶⁶ M. BUKOFSEK, *La música en la época barroca...*, *passim*.

⁶⁷ Vincenzo CALMETA, «Vita del facundo poeta vulgare Serafino Aquilano», *Prose e lettere edite e inedite*, 1504; (ed. Moderna, Grayson, *Prose e lettere edite e inedite*, Boloña, CTL, 1959).

⁶⁸ La *ex machina* era un mecanismo escénico que los humanistas habían rescatado de la antigüedad, el cual servía para manifestar la condición divina de los héroes trágicos dentro de las representaciones. Sobre el tema *vid.* R. BARTHELES, «El teatro griego», *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes,*

gestos, voces, Barcelona, Paidós, 1986, y M. F. EVERETT, «Music as drama», Jenefer ROBINSON [edit.], *Music and Meaning*, Ithaca, Cornell University Press, 1997.

⁶⁹ En 1607 el montaje del *Orfeo* de Monteverdi en Mantua contó con un aparato teatral y escenográfico tan contundente, que los cronistas siguieron alabando dicha representación durante mucho tiempo por su impacto. Tal es el caso de Rasi, quien relató en una carta su participación como Orfeo en el suceso. Cagnani también se refiere al evento diciendo que la *favola de Orfeo* «fue representada [en] noble teatro y con gran aparato»; *vid.* P. FABBRI, *Monteverdi*, Madrid, Turner Música, 1985, p. 141 y n. II-116.

Esta contradicción entre la teoría y la práctica musicales es evidente incluso en Vincenzo Galilei, quien atrapado en la idealización de la antigüedad, se refería al *recitativo* como una forma de regular las pasiones, a pesar de la densidad emocional que este estilo producía en el auditorio. Desde luego, este argumento surgía de su apostasía a la polifonía, la cual era considerada por la mayoría de los miembros de la *Camerata Fiorentina* como una práctica que no transmitía valores morales. Estas ideas habían emergido en el círculo de la academia a raíz del valor poético de la música, el cual generaba la idea de que la polifonía, en términos estructurales, era 'instrumental', pues no surgía del poder de la oración. Estos ataques al contrapunto borgoñón eran similares a las críticas del sensualismo flamenco en la pintura, la cual, por el tratamiento de la textura lumínica a través del óleo, era considerada por algunos pintores una banalidad estética.

Como ha dicho Walker,

*Where Galilei goes wrong is in supposing that these works [polifónicas] must necessarily be without meaning and only capable of giving sensual pleasure. His is unable to conceive the existence of a meaning that is purely musical. He believes therefore that music, which abandons the verbal meaning of the text, is no more than a pleasant noise*⁷⁰,

así, la introducción de la disonancia en el imaginario emocional del hombre tardorrenacentista como requisito para expresar el poder conceptual del texto poético, junto con la inmersión de la prosodia del *stile recitativo* cargada de un fuerte reconocimiento de las pasiones contrastantes del cuerpo, significa la aceptación del fracaso del ideal estoico de la mesura y la prudencia en el arte musical, así como la evidencia tácita de que el equilibrio clasicista del *cinquecento* se había escindido de las necesidades expresivas de los músicos y de las necesidades receptivas del auditorio. «El equilibrio que encontró su expresión artística en el clasicismo del *Cinquecento* fue desde su comienzo más bien un ideal soñado y una ficción que una sólida realidad,

[...] el Renacimiento siguió siendo hasta el final una época esencialmente dinámica»⁷¹. Incluso en el propio Ficino, quien se había promulgado a favor del cuidado del cuerpo y del alma por medio de la armonía y el equilibrio, se puede encontrar el germen de una tendencia anímica que favorecía el estado melancólico sobre los otros. Ficino había tomado esta idea del propio Aristóteles, quien afirmaba sobre las bases médicas de Hipócrates que el peso de la bilis amarilla generaba el *ethos melancolikón*, el cual era característico del temperamento pasional de los hombres creativos e ilustres. Ficino, además, sustentado en los principios alquímicos, asumía el 'tono' o la influencia que Saturno generaba en él por su fecha de nacimiento como una fuerza temperamental que lo caracterizaba. Así, los principios de proporción armónica del cuerpo se mantuvieron, pero los movimientos pasionales generados por el arte ampliaron su espectro de influencia sobre las emociones.

Es sabido que durante el siglo XVI el tratado *Anatomía de la melancolía* de Robert Burton circulaba entre los espacios nobles y civiles de Italia. Por lo tanto, el verdadero cambio de comienzos del siglo no fue el reconocimiento de los afectos y su descripción mecanicista por medio de los tratados sobre las pasiones, sino la aceptación de las nuevas experiencias sensibles que la disonancia estaba generando a través de la ruptura consciente de las normas de la ciencia armónica, pero sobre la base de la armonía entre el cuerpo, el alma y el universo. Apoyados en estos cambios, los humanistas comenzaron a negar el valor estético de la obra de arte como el resultado de una armonía extrínseca a la creación de la misma, para revitalizar así el sentido creativo y la inspiración del artista. La *grazia* y los *affetti*, más espirituales y menos racionales que las ideas de orden y perfección, se utilizaron para justificar un arte que entraba por los sentidos, y que de ellos obtenía su valor estético y social⁷².

⁷⁰ D. P. WALKER, *Studies in Musical Science in the Late Renaissance*, London, University Press, 1978, p. 262.

⁷¹ A. HAUSER, *Historia social de la literatura y del arte*, p. 8.

⁷² P. BURKE, *El Renacimiento italiano...*, *passim*.

La comprensión mecanicista del hombre y del mundo, que estaba anclada en la idea renacentista de la arquitectura única del universo, fue el cimiento para que las pasiones del cuerpo y del alma pudieran armonizarse entre sí por medio de su concordancia con el orden cósmico, pero también fue el zócalo sobre el cual el desequilibrio, la disonancia, la tensión y el ornamento cobraron una dimensión expresiva diferente al convertir las glosas poéticas de la voz en las metáforas del movimiento pasional del cuerpo. En el último tercio del *cinquecento* «las fórmulas de equilibrio sin tensión del arte clásico ya no bastaban»⁷³. La preocupación por el gesto y el correcto uso de los ademanes en los cantantes se volvió parte del cuidado expresivo de la música. En los ataques de Artusi⁷⁴ a la música de Monteverdi, el teórico afirma que

todo su pensamiento consiste en satisfacer el sentido, preocupándose poco de que la razón entre a juzgar sus cantilenas [...] Si éstos [músicos modernos] hubieran leído a Boecio en el cap. noveno del primero (libro) y en el primero del quinto, y a Ptolomeo en el cap. primero del primer libro de las *Harmónicas*, no hay duda de que serían de otro parecer.[...] A ellos les basta con saber hilvanar esas solfas a su modo y con enseñar a cantar con muchos movimientos del cuerpo, acompañando la voz con esos movimientos, y al final hacen de forma tal que parece que están muriendo, y ésta es la perfección de su música⁷⁵,

con lo que se hace evidente el choque entre la teoría armónica de la consonancia y las necesidades expresivas del cuerpo a través de las disonancias inesperadas. En esta nueva ubicación del cuerpo frente al universo, el poder subjetivo de las emociones filtradas a través de los sentidos permitió que, por medio de la poesía, el cuerpo vibrara junto con la naturaleza. Estos cambios supusieron al mismo tiempo la humanización de la ciencia armónica y la racionalización de la corporeidad de la música.

Como nunca, la exploración del cuerpo a través de los experimentos musicales se convirtió en una práctica regulada por la taxonomización del aparato pasional del alma. En el hombre barroco, como ha definido Rosario Villari al hombre atrapado entre el procesamiento del renacimiento y el florecimiento de la modernidad⁷⁶, después de heredar del humanismo neoplatónico la preocupación por el equilibrio entre la razón y las pasiones del cuerpo, así como el estoicismo de sus prácticas artísticas y morales, generó una paradoja: el 'cuidado del ser' promulgado por la doctrina estoica, regulaba las pasiones del alma al mismo tiempo que en la sensualidad prebarroca se buscaba el desequilibrio y la expansión de los afectos por medio de la deyección de la intimidad y la subjetividad del deseo.

Retomando la imagen del hombre dividido entre la voluntad y el destino, entre la razón y el placer, el hombre de finales del siglo *xvi* y principios del siglo *xvii* desafió, a través del propio hermetismo neoplatónico, la incompreensión de la antinomia esencial del ser: la división entre el cuerpo y el alma. Con ello, lo espiritual y lo corporal borraron el carácter irreconciliable que los había caracterizado durante la Edad Media y el primer Renacimiento. A finales del siglo *xvi* «la tensión que existe todavía entre las propiedades espirituales y las corporales desaparece por completo»⁷⁷ y se traslada hacia los movimientos del cuerpo. Por ello, la experiencia estética del arte prebarroco no debe deducirse directamente de la reconciliación del cuerpo con el alma a través de la razón —como se desglosa con frecuencia al estudiar exclusivamente el racionalismo mecanicista de Descartes, Leibniz o Mersenne— sino de la sólida construcción de un edificio en el que la taxonomía de las pasiones permitía que se extendiera al máximo el placer que causa en el ánimo el desequilibrio. Por ello, si se incluye el mecanicismo en el

⁷³ A. HAUSER, *Historia social de la literatura y del arte*, p. 9.

⁷⁴ ARTUSI, *L'Artusi, ovvero Delle imperfettioni della moderna musica*, Venecia, Giacomo Vincenti, 1600.

⁷⁵ P. FABBRI, *Monteverdi*, p.88.

⁷⁶ ROSARIO VILLARI, *et. al.*, *L'uomo barroco*, Roma-Bari, 1991.

⁷⁷ A. HAUSER, *Historia social de la literatura y del arte*, p. 437.

contexto cultural de la expresividad de la música en la modernidad temprana, puede afirmarse entonces que «Descartes representa el antagonista por excelencia de la sensibilidad barroca»⁷⁸.

Al desglosar y reconocer las funciones que sobre el alma tienen las pasiones, el juego de los afectos permitía un movimiento continuo del placer, un pliegue y repliegue del alma en el que el *ethos* barroco comenzó a buscar su permanencia. El hombre ideal, imaginario, antípoda de la concupiscencia, que tanto Savonarola, Pico de la Mirandola o Vittorino de Feltre esperaban conformar cada uno en su ambiente, pasó de ser el «sol del microcosmos»⁷⁹ a ser la elipse de los afectos. La descentralización del hombre en el universo se vivió más como un desequilibrio placentero de la sensibilidad del cuerpo que como una desarmonía en el orden celeste. Así, en el intento por racionalizar sus pasiones, se asoma un principio de verdad del hombre tardorrenacentista: saberse fuera del control total de sí y del mundo. A través de las analogías entre la astrología y la ciencia armónica de los humores por un lado, y de la meteorología y el sistema de los afectos por el otro, se tiende a reconocer cada vez más que la influencia de las pasiones en el hombre se basaba de igual manera en la contingencia de los placeres del cuerpo reconocida en

las últimas décadas del siglo⁸⁰, que en la del movimiento de los cuerpos celestes por el espacio fluido, como argumentaba Brahe en respuesta a la carta que Rothmann le había enviado en 1586 con motivo de la aparición del famoso cometa de 1585⁸¹. Para entonces, parecía claro que entre mayor fuera la exaltación de las pasiones del alma, mayor sería la satisfacción de controlar los afectos. El ideal de Guicciardini de alargar y detenerse en el control de las pasiones se convirtió así en una fuerza sumamente placentera en la que el plegar y desplegar de los afectos se volvió la máxima del goce. Por donde quiera que se le vea, el espíritu prebarroco originado en los círculos humanistas de finales del siglo XVI es una exaltación de las pasiones del hombre, una sublimación de la carnalidad y un batimento constante del libre albedrío de la razón. El cuidado del alma ante la perturbación de las pasiones se mantuvo como parte del discurso de la *musica theorica*, expresada a través de la didáctica musical y de la ciencia armónica, pero el principio platónico de la belleza como verdad se encontró a través de la sensibilidad del cuerpo al ser movido por la expresión poética de la monodía.

Joaquín Barriendos
Universitat de Barcelona

⁷⁸ R. BODEI, *Geometría de las pasiones*, p. 265.

⁷⁹ La frase es de Pico de la Mirandola; *vid.* R. BODEI, *Geometría de las pasiones*, p. 61 y nota núm. 5.

⁸⁰ R. BODEI, «El desorden de las pasiones», *Geometría de las pasiones*, pp. 59-72.

⁸¹ Las consecuencias que tuvo la aparición de este cometa, tanto para la astrología como para la óptica, las ha estudiado Granada en «Christoph Rothmann e la cometa del 1585. Le lettere al langravio di Hessen-Kassel» en: M. A. GRANADA, *Sfere solide e cielo fluido...*, en el que aparece publicada completa la carta de Rothmann.

RESUM

Aquest article estudia la sensibilitat musical cortesana de la primera modernitat partint, d'una banda, dels principis cosmològics renaixentistes —com són l'harmonia de les passions humanes o l'ordre de les esferes celestes— i dels orígens estoic-epicuri del *recitativo* monòdic per l'altra. D'aquesta forma la recerca centra l'atenció a l'encreuament entre els alineaments teòrics de la filosofia moral neoplatònica i les necessitats pràctiques de l'humanisme burgès al voltant de la regulació de les dissonàncies harmòniques com a mitjans per a transmetre afectes. Mitjançant la corporització de la veu, la monodia barroca va propiciar que les imatges sonores de la poesia impactaren amb tal força en els sentits que els afectes de l'oient fossin moguts segons la voluntat de les seves perturbacions. El control plaent de les passions no és concebut llavors com un trencament estilístic entre l'últim període del renaixement i el *ethos* barroc, si no com un vincle que els comunica.

Paraules clau: Dissonància, *ethos* barroc, neoplatonisme, *stile rappresentativo*, monodia.

ABSTRACT

This paper explores, on the one hand, the courtesan musical sensibility of the early modernity through considering the cosmologic renaissance principles —as the harmony of the human passions and the order of the heavenly spheres. On the other hand, it attends to the stoic-epicurean sources of the monodic *recitativo* as the emotional base of the early baroque dramatic performances. This research focuses on the intersection of the theoretic lines of the neo-platonic philosophy and the pragmatic necessities of the bourgeois humanism for regulating the harmonic dissonances as a way to express emotions. Therefore, the emotions of the listeners were strongly impacted by the embodied voice of the baroque monody and its poetic images. Consequently, the pleasant control of the passions is not conceived here as a stylistic broke between the last times of the Italian renaissance and the baroque *ethos* but as one of their historical connections.

Keywords: Dissonance, baroque *ethos*, Neo-Platonism, *stile rappresentativo*, monody.