

Introducción

Retórica y música

A partir de 1535, pero sobre todo desde 1599 y hasta 1792, teóricos musicales centroeuropeos importaron sistemáticamente términos, conceptos y estrategias de la antigua retórica clásica al estudio de diversos aspectos de la música. Este tipo de teoría fue conocida con el nombre genérico de *Musica Poetica* en referencia directa a la poética literaria. Se trata de las primeras teorías modernas sobre la composición musical (López Cano 1995). Hasta ese momento, la enseñanza de la composición se gestionaba a través de procedimientos orales. La mayor parte de la transferencia de conocimientos se hacía por imitación repetitiva de técnicas de composición básicas siguiendo modelos y juicios estéticos de los profesores. Debido a que la terminología técnica era hasta cierto punto limitada, la retórica sirvió de arsenal terminológico a la teoría compositiva de ese tiempo. Gracias a ella, múltiples procesos y fenómenos musicales pudieron ser nombrados con términos específicos y se integraron al discurso teórico. Entonces se pudo hablar, pesar y discutir sobre procesos musicales que antes sólo se podían cantar, escuchar o representar por medio de la notación musical.

El primer análisis musical de una obra entera del que tenemos noticia fue la aplicación de figuras y conceptos retóricos al motete *In me transierunt* de Orlando di Lasso. Fue realizado por el compositor y teórico Joachim

Burmeister en 1599.¹ De este modo, fueron instrumentos retóricos los que impulsaron definitivamente la práctica del análisis musical, una de las materias más sacralizadas en la formación profesional de los músicos de todo el mundo. Según los especialistas, la «prehistoria del análisis musical» fue escrita en términos retóricos (Bent y Pople 2001).

Pero la retórica no sólo ofreció terminología a la música. La retórica es la disciplina que tiene por objeto de estudio la producción y análisis de los discursos desde la perspectiva de la corrección gramatical, la elegancia, pero sobre todo, de la elocuencia y la persuasión. Sus orígenes se remontan al S. V a. C. y desde entonces, en diversas etapas, ha jugado un papel determinante en el desarrollo cultural de occidente. Durante los siglos XVI, XVII y XVIII, la retórica imprimió un sello particular a la vida cultural, educativa, religiosa, social y, de manera especial, a la actividad artística de Europa. No sólo la literatura, la poesía o el teatro resintieron su influencia. También la pintura, la escultura, aún la arquitectura y, sobre todo, la música, seducidas por el deslumbrante atractivo de su eficacia persuasiva, adoptaron los principios y métodos de esta antigua disciplina.

Las artes de fines de siglo XVI se aproximaron con un nuevo impulso al fascinante mundo de las pasiones y los afectos del alma. Desarrollaron recursos para cautivar, atrapar, gestionar y orientar las respuestas afectivas de sus espectadores. Los músicos de entonces sabían que ningún otro profesional de su tiempo tenía tanta solvencia para gestionar las pasiones de una audiencia que los oradores. La inmersión retórica de la teoría musical también pretendía aprehender los recursos de los oradores para dotar las obras musicales de un poder persuasivo inusitado, capaz de mover las almas de sus oyentes.

Los detalles que intervienen en el proceso de formación y desarrollo de un afecto o pasión constituyeron una preocupación no sólo de los artistas de la época. Científicos y filósofos también se aproximaron a su estudio desde nuevas perspectivas metodológicas. El naciente método científico y la lógica mecanicista según la cual la ciencia debe explicar los efectos por sus causas y las causas por sus efectos, constituyeron el pilar de la nueva comprensión de la dinámica de los afectos. Son relevantes las coincidencias que surgieron entre desarrollos científicos y musicales que se lanzaron a la exploración de este problema. En algunos casos, los teóricos conocían directamente los nuevos hallazgos de los hombres de ciencia. Así sucedió con

1. Véase Burmeister ([1606] 1993: 205-206 y Palisca 1994).

Marin Mersenne cuyas teorías expresadas en su *Harmonie Universelle* (1636) están basadas en los principios que Descartes publicará posteriormente en su *Tratado de las pasiones del alma* (1649) y que eran motivo de animadas discusiones epistolares entre ambos. Pero en muchas otras ocasiones no hubo contactos directos entre músicos y filósofos y, como en otros momentos de la historia de la cultura, las coincidencias se deben a la *episteme* de la época compartida por el mundo artístico e intelectual. En ese proceso, la retórica significó una buena herramienta para muchos músicos teóricos y prácticos que sin conocimiento de las nuevas teorías de las pasiones formularon sus preguntas, especulaciones teóricas y estrategias compositivas, en términos asombrosamente similares (López Cano 1996).

La musicología del siglo xx comenzó a descubrir y difundir las teorías retóricas musicales de los siglos xvii y xviii a través de trabajos de venerables autores como Arnold Schering (1908) y Manfred Bukofzer (1939-1940). De entre estas publicaciones destaca el célebre libro de Hans-Heinrich Unger *Die Beziehungen zwischen Musik und rhetorik im 16.-18. Jahrhundert* escrito en plena segunda guerra mundial (Unger 1941 y 2003). El conocimiento y entusiasmo por este corpus de teorías se intensificará a partir de los años sesenta con los aportes de investigadores como George Buelow (1966, 1973 y 1980), Ursula Kirkendale (1980) y Warren Kirkendale (1979). Por su parte, el boom de la interpretación de la «música antigua» históricamente informada durante los años ochenta y noventa, significó una revaloración sin precedentes de la retórica musical. Músicos prácticos tan importantes como Nikolaus Harnoncourt (2006), Philippe Herreweghe (1985) o Jos van Immerseel (1995), insistieron en la importancia del «saber retórico» y extendieron la convicción de que los principios de la retórica musical constituían una suerte de código secreto, un pasadizo hasta ese momento oculto y misterioso, cuya exploración nos aseguraría la comprensión profunda del significado trascendente de la música escrita antes de la Revolución francesa. Entonces, tanto en el mundo musical profesional como en el de los aficionados a la «música antigua», la expectación y necesidad por conocer los pormenores de este fascinante corpus teórico creció desmesuradamente.

Este contexto estimuló la proliferación de estudios y publicaciones. Aparecieron entonces nuevos estudios arqueomusicológicos que filológicamente reconstruyen los principios de la *Musica poetica* (Bartel 1985 y Cibra 1991) al tiempo que compositores contemporáneos renovaron su interés por la vieja retórica y sus herramientas de gestión de la comunicación (Becerra-Schmidt 1998). Tratados antiguos fueron reeditados en edición facsimilar (Mersenne [1636] 1963) o en traducciones al inglés (Burmeister [1606] 1993).

Libros capitales como el célebre trabajo de Unger se tradujo al italiano (Unger 2003) y el de Bartel al inglés (Bartel 1997) otorgándoles una difusión mucho más amplia. A ello hay que sumar nuevos materiales didácticos dirigidos a un público amplio deseoso de iniciarse en estos conocimientos (Perlini 2003, Wilson, Buelow y Hoyt 2001 y López Cano 2008), actas de congresos especializados (Malmoe 2002) y páginas web como *Musica Poetica.net* (<http://www.musicapoetica.net/index.htm>).

Algunos análisis de orientación epistemológica y metateórica de las teorías históricas revelan los entresijos de su funcionamiento, así como algunos de sus problemas (López Cano 1998, 1999 y 2001a). Así mismo, más allá de la tradición de la *Musica poetica*, existen también estudios que aplican directamente la retórica clásica al estudio de la música sin pasar por las teorías del siglo XVII y XVIII. Es el caso del estupendo trabajo sobre *Il Combattimento di Tancredi et Clorinda de Claudio Monteverdi* realizado por Gerard Le Coat (1975). Por otro lado, las aplicaciones al análisis de repertorios no centroeuropeos revelan la versatilidad, potencial y alcance de estas herramientas retóricas (Ranum 2001 y López Cano 2001b y 2004). Es relevante también observar cómo discursos de orientaciones recientes como la semiótica musical o la musicología cognitiva, insertan los principios de la vieja retórica musical en construcciones teóricas más complejas y de mayor alcance (Marconi 1995 y López Cano 2002a, 2002b, 2002c y 2004).

El entusiasmo desmesurado por la retórica musical promovió también algunos usos puntuales no del todo sensatos. En efecto, en nombre de la retórica se han realizado análisis, interpretaciones y sobreinterpretaciones en ocasiones sumamente inverosímiles y poco fundamentados que nada tienen que ver con la tradición de la retórica musical.² Resulta a todas luces injusto atribuir esos resultados a la retórica general, la *musica poetica* o cualquier otra tradición de aplicación de la retórica a la música. No es extraño entonces encontrarse en la retórica oratoria y literaria, detractores que no vieron con buenos ojos esta sobrevaloración y realizaron críticas necesarias tanto a las teorías del siglo XVII y XVIII como a sus apasionados defensores actuales. Entre los trabajos más lucidos, aunque a veces injustos, se encuentran los de Brian Vickers (1984 y 1988).

Una de las razones de estos usos inapropiados es el pretender fundamentar en la retórica un trabajo de exégesis más amplio y complejo que requiere de aparatos teóricos más extensos y apropiados. En efecto, la retórica, sus

2. Véase por ejemplo Pickett (S. F.)

conceptos y categorías, no pueden sustituir una hermenéutica ni una semiótica interpretativa de la música (López Cano 2002a). Las estrategias retóricas deberían formar parte de un edificio teórico de esas dimensiones, pero nunca agotarlo o suplantarlo. Si esto es verdad y yo creo que es así, entonces ¿qué es exactamente la retórica musical y para qué sirve? El sistema de la retórica musical, sus conceptos y los intrincados nombres de sus figuras, son, en mi opinión, un vestigio de una práctica generalizada. Un rastro de una serie de competencias que se ejercían consciente o inconscientemente a diversos niveles y con diversas funciones.

A partir del aparato, sistema y subsistemas retóricos, podemos aspirar a reconstruir *hipotéticamente* algunas estrategias persuasivas que ejerce la música. Algunas prácticas de gestión de la comunicación musical que fueron muy comunes en un tiempo pero que por sí mismas no logran «descifrar significados» filológicos profundos o trascendentes. Los instrumentos retóricos no son túneles para acceder a un pasado inmóvil que aguarda ansioso por nosotros para ser desentrañado «tal y como fue». Se trata de invitaciones a construir creativa e interpretativamente, lo que desde nuestro tiempo somos capaces de encontrar de persuasivo en esta música. Pero ese ejercicio de interpretación o exégesis, sigue siendo una apuesta personal del intérprete. Aún ataviado con instrumentos retóricos, es en él, en su arte, en quien recae el poder del *ars oratoria*.

Precisamente fue su uso indiscriminado la que condujo a la retórica musical a su obsolescencia. La *Musica poetica* produjo una sobredosis de terminología compleja y una sinonimia conceptual abrumadora. El mismo fenómeno podría ser nombrado y conceptualizado por varias figuras simultáneamente y prácticamente no había nada en las obras musicales que no pudiera ser catalogado como figura retórica. Por otro lado, debemos admitir que desde la perspectiva de la metodología del análisis musical, las figuras retóricas musicales son un instrumento que se agota en una taxonomía simple: nos permiten señalar algunos momentos especiales del flujo musical. Al nombrarlos, nos ofrece la posibilidad de interpretarlos y descubrir su potencial expresivo. Estos momentos especiales alimentan la imaginación del intérprete y son especialmente relevantes para llamar y retener la atención del oyente. Sin embargo, ¿qué pasa donde no hay figuras? Todo aquello que no entre en el prisma de las figuras, es ignorado. Con mucha frecuencia quedan excluidas extensiones importantes de franjas musicales. La retórica reducida al elenco de las figuras, no pasa de ser una tipología no jerarquizada de recursos.

Pero estas limitaciones no son exclusivas de los teóricos barrocos. Re-

cientes ensayos de aplicación de las figuras retóricas al análisis de mensajes no verbales presentan carencias similares a los cometidos en el ejercicio teorizador de la *Musica poetica* de los siglos xvii y xviii.³ Por otro lado, muchos de los trabajos desarrollados por la reciente semiótica musical, basados en una batería terminológica, categorías conceptuales y principios lógicos infinitamente más complejos, tropiezan continuamente en los mismos sitios que sus antepasados retóricos.

La retórica musical es un corpus musical del pasado que invita al arqueomusicólogo a penetrar sus secretos. Pero también es una duda mayúscula que se inserta en la más profunda intimidad de nuestra relación con la música: ¿acaso no todos nosotros hemos sentido como la música nos conduce hacia derroteros insospechados, llena nuestras mentes de imaginaciones poderosas y nos hace presas inermes de las emociones que despierta? La música nos hace descubrir rincones ignotos de nuestra sensibilidad y experiencia afectiva. Por ello vemos a los músicos como seres especiales dotados de un don singular: el poder de persuasión que los teóricos del siglo xvii y xviii veían en los oradores. Las relaciones entre música y retórica están ahí, visibles y experimentadas por todos. ¿Acaso no es una empresa sensata intentar comprender sus mecanismos?

Justificación y objetivos

Este libro se propone brindar una primera aproximación a la retórica musical de los siglos xvi y xviii. Está pensado especialmente para músicos prácticos. Sin embargo, el músico teórico o el retórico profesional pueden encontrar en él un instrumento eficaz para penetrar por vez primera en los recovecos de este corpus teórico. Su objetivo no es una reconstrucción filológica de las teorías históricas sino su exposición organizada y didáctica. Para ello, este trabajo se inserta en la secular tradición de de la manualística retórica y pretende funcionar como tal (con todos sus defectos y virtudes). Hasta la fecha, este libro sigue siendo la única introducción comprensiva sobre el tema que se ha escrito en castellano. Fue concebido por un músico aprendiz que quería conocer tanto de la retórica general como de la musical. Por ello, las explicaciones sobre la antigua retórica están destinadas a un público no iniciado.

3. Véase Carrere y Saborit (2000).

También es necesario subrayar que fue escrito con recursos muy limitados en un país muy alejado de las bibliotecas que conservan los tratados originales. Por ello este trabajo parte de estudios recientes publicados en su mayoría en revistas especializadas. Esta circunstancia, en efecto, mina sus cualidades filológicas. Afortunadamente otros textos no tan inaccesibles cumplen mejor con este objetivo.⁴ Pero por el contrario, este libro, como pocos, ofrece un recorrido didáctico eficiente y plantea problemas, soluciones y aplicaciones muy semejantes a los que se enfrenta el músico actual (Manfredo Kramer *dixit*). Con esta finalidad ha sido empleado desde su primera edición por músicos y estudiosos de España y las Américas.

Estructura del libro

El trabajo está dividido en dos partes. En la primera se estudia, de manera general, la historia, características, funcionamiento y vínculos de los dos sistemas retóricos: el oratorio-literario y el musical. En la segunda se abordan en detalle las figuras retóricas musicales.

El primer capítulo NACIMIENTO Y DESARROLLO DE LA RETORICA, ofrece una visión panorámica general del desarrollo histórico de esta disciplina. Se hace hincapié en la importancia e incidencia que tuvo la retórica en la vida cultural y artística de los siglos XVII y XVIII.

En el segundo capítulo, RELACION ENTRE RETORICA Y MUSICA EN EL BARROCO, se realiza una revisión de aquellos elementos que significaron el punto de unión de estas dos disciplinas. Se presenta con especial atención las características de la especulación teórica recogida en los tratados de la época de la *Musica poetica*, donde se consignaron los principios, mecanismos y objetivos de la retórica musical. A sí mismo, se aborda de manera general el concepto de afectos o pasiones del alma, elemento estético-filosófico con el cual se asocia a la retórica musical y que, sin duda, significó el aspecto más importante del vínculo entre músicos y oradores.

En el tercer capítulo, EL SISTEMA RETORICO MUSICAL, se estudian los mecanismos, procedimientos y partes en que se divide la retórica para la construcción del discurso. Primero se exponen las características de cada sección del sistema en el contexto literario-oratorio y posteriormente en el musical. En este capítulo se estudian las cinco fases de la retórica:

4. Véanse Bartel (1997), Burmeister ([1606] 1993), Civra (1991), Mersenne ([1636] 1963) y Unger (2003).

Inventio o de la creación de los argumentos o tesis en el caso de la oratoria o literatura, o de las ideas musicales o temas en el caso de la música.

Dispositio o de la distribución de los argumentos o ideas musicales en los lugares más adecuados del discurso (literario oratorio o musical) distinguiendo la función que cada momento tiene para el ejercicio de la persuasión y la efectividad del discurso.

Elocutio o elocución del discurso. En la oratoria y la literatura, la *elocutio* es la fase donde el discurso es verbalizado. Esta se distingue, en especial, por la *decoratio* o el conjunto de procedimientos que propician la «desviación» de las normas habituales de expresión, en favor de otras, estéticamente llamativas, gramaticalmente inusitadas y estilísticamente características, conocidas con el nombre de FIGURAS RETÓRICAS. En música ocurren procesos análogos siendo el de las figuras uno de los aspectos más atractivos de la retórica musical.

Memoria o de los recursos mnemotécnicos para recordar el discurso y, por extensión, el modo operativo de cada una de las fases retóricas.

Pronuntiatio o de la *performance* del discurso ante el público. En ésta se hacen consideraciones sobre la gesticulación y manejo vocal óptimos para lograr la efectividad del orador. En el caso de la música, este es el apartado retórico donde se hacen recomendaciones a los ejecutantes sobre cómo «decir» la música.

En la segunda parte se examina lo que sin lugar a dudas constituye el corpus más grande de toda retórica: los fenómenos de desviación a la norma que alteran la manera común de hablar conocidos como *figuras retóricas*. Después de exponer definiciones, funcionamiento, características y ejemplos de la *DECORATIO LITERARIA*, se entra de lleno al estudio de LA *DECORATIO MUSICAL*. Se ofrecen definiciones, se expone el modo de operación de las figuras musicales y se muestran algunas de las clasificaciones de las que han sido objeto tanto en las teorías históricas como en los estudios recientes.

El REGISTRO DE FIGURAS constituye la parte central de este trabajo. Para cada figura se ofrece su denominación, sus nombres en español, las ortografías diversas y los sinónimos u otros nombres con los cuales ha sido conocida. Se mencionan los tratadistas que se ocuparon de ella, esbozando un cuadro que permite ubicar, cronológicamente, la aparición y desaparición de la figura de los tratados musicales de la época. Se dan explicaciones y aclaraciones con respecto a las consecuencias afectivas de la figura.

Parte importante de esta sección es la inclusión de definiciones y conceptos provenientes de la retórica oratoria y la literaria. Para la primera, el

Institutio Oratoria, el texto clásico de Quintiliano, ha sido fundamental. Para el estudio de las figuras retóricas literarias las citas que se hacen de los textos de Miguel de Salinas, *Retórica en lengua castellana* (Alcalá, 1541) y de Bartolomé Jiménez Patón, *Elocuencia española en arte* (Toledo, 1604) posibilitan una afortunada aproximación al pensamiento retórico-literario de la época. Del profuso devaneo especulativo de estos autores, complementado con los ejemplos que ellos mismos nos ofrecen (extraídos de la mejor poesía española de su momento), resulta un interés y fruición extremos. Así mismo, la autoridad del *Diccionario de retórica y poética* (México, 1988) de la Dra. Helena Beristáin ha sido insustituible ayuda para ilustrar el sentido de las figuras retóricas en el discurso literario.

Agradecimientos

Las citas de textos en idiomas extranjeros han sido traducidas por mí mismo. Aún en los casos en que recibí ayuda, debo asumir la responsabilidad de la traducción. En este sentido, agradezco al Prof. Miguel Zenker de la Escuela Nacional de Música de la UNAM su disposición a consentir mi germanofobia y acceder a asistirme en la lectura de los textos en alemán. Las citas de *L'Harmonie Universelle* (1636) de Marin Mersenne fueron tomadas de los apuntes de una traducción que prepara Federico Bañuelos y que esperamos pronto salga a la luz. En realidad mi deuda con el Prof. Bañuelos va más allá. En su clase de guitarra, junto con otros compañeros, me develó la existencia de la retórica musical del Barroco al tiempo que me introdujo en sus principios y en los principales textos y autores. Debo a la estimulante orientación humanista de sus enseñanzas musicales, la decisión de elaborar este trabajo y haber reorientado mi vocación profesional. Agradezco también a los músicos Eloy Cruz, a María Diez Canedo que me ofreció ayuda y críticas oportunas y a Gabriela Villa Walls por todo el apoyo técnico y moral. A Lamberto Retana por su inestimable ayuda para elaborar el índice analítico. Agradezco profundamente a la Dra. Helena Beristáin, una de las voces más autorizadas de la retórica actual en lengua castellana, el haberme brindado la asistencia intelectual que necesitaba en el momento adecuado, así como todo su apoyo y ayuda. Gracias a ella este libro se publicó por primera vez en la Colección Bitácora de Retórica del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM en el año 2000.

En los últimos años varios alumnos músicos prácticos de mis clases regulares en Barcelona y en cursos especiales en Europa y Latinoamérica han utilizado este libro para introducirse a la retórica musical y han desarrolla-

do trabajos propios teórico-prácticos en torno a Mozart, a la monodia de principios del siglo XVII, a la performance del sacabuche ibérico del siglo XVII, a Bach, pero también a los Beatles y Jimi Hendrix. Estimados colegas como Emilio Moreno, Josep Borrás o Manfredo Kramer lo utilizan en sus clases. Sus comentarios y críticas han sido inestimables.

Barcelona, enero de 2011

Referencias

- Bartel, Dietrich. 1985, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. Freiburg: Laaber.
- 1997. *Musica poetica. Musical-rhetorical figures in german baroque music*. Nebraska: University of Nebraska Press.
- Becerra-Schmidt, Gustavo. 1998. «La posibilidad de una retórica musical hoy» *Revista musical chilena* 52/189, pp. 37-52.
- Bent, Ian y Pople, Alain. 2001. «Analysis», en *Grove Music Online* ed. L. Macy, <http://www.grovemusic.com> [consultado abril 2008].
- Buelow, George. 1966. «The *Loci Topici* and Affect in late Baroque Music: Heinichen's practical Demonstration»; *Music Review*, No 27; pp. 161-176.
- 1973. «Music, Rhetoric, and the concept of the Affections: A selective bibliography»; *Notes* XXX-4; pp. 250-259.
- 1980. «Rhetoric and music»; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan Publishers Limited; London; Vol. 15; pp. 793-803.
- Bukofzer, Manfred. 1939-40. «Allegory in Baroque Music»; *Journal of the Warburg institute* 3; pp.1-21.
- Burmeister, Joachim [1606] 1993. *Musical Poetics*. New Haven: Yale University Press.
- Carrere, Alberto y SABORIT, José. 2000. *Retórica de la pintura* (=Signo e imagen 59). Madrid: Cátedra.
- Civra, Feruccio. 1991. *Musica Poetica. Introduzione alla retorica musicale*. Turín: Utet.
- Harnoncourt, Nikolaus. 2006. *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*. Barcelona: Acantilado.
- Herreweghe, Philippe. 1985. «Bach et la rhétorique musicale». Notas al CD *J.S. Bach Matthäus Passion*. París: Harmonia mundi. CD901155-7. pp.14-21.
- Immerseel, Jos van. 1995. «Música y retórica en los conciertos para piano y orquesta de Mozart». *Pauta* 55/56.

-
- Kirkendale, Ursula. 1980. «The source for Bach's *Musical offering*: The *Institutio Oratoria* of Quintilian»; *Journal of the American Musicological Society*; Vol. XXXIII, No. 1; pp. 88-141.
- Kirkendale, Warren. 1979. «Ciceronians versus Aristotelians on the Ricer car as *Exordium*, from Bembo to Bach»; *Journal of the American Musicological Society*; Vol. XXXII, No. 1; pp. 1-44.
- Le Coat, Gerard. 1975. *The Rhetoric of the Arts, 1550-1650*. Berna: Lang.
- López Cano, Rubén 1995. «*Musica Autoschediastikè* [de Joachim Burmeister], Rostock 1601, Introducción y notas a un texto de teoría musical del Siglo XVII». *Armonía* 9. pp. 34-40.
- 1996. «La ineludible preeminencia del gozo: el *Tratado de las Pasiones del Alma* (1649) de Renè Descartes en la Música de los siglos XVII y XVIII». *Armonía* 10-11. Versión on-line: www.lopezcano.net
- 1998. «*Ars musicandi*: la posibilidad de una retorica musical desde una perspectiva intersemiótica». En *El cuerpo, el sonido y la imagen*. Helena Beristáin y Gerardo Ramírez (eds.) (Col. Bitácora de Retórica 22). México: Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM. Pp. 69-89. Versión on-line: www.lopezcano.net
- 1999. «La teoría de la retórica musical del Barroco: *poiesis, aesthesis* y traducción intersemiótica», *BAD* 4, Madrid: Universidad Complutense. pp. 87-98. Ahora en *Traduic* 16 (2001). pp. 12-19. Versión on-line: www.lopezcano.net
- 2001a. «De la retórica a la ciencia cognitiva». En VEGA, Marga y VILLARTABOADA, Carlos, *Música, lenguaje y significado*. (=Música y Pensamiento 2). Valladolid: Glares y Universidad de Valladolid-SITEM. pp. 127-161.
- 2001b. «Los tonos humanos como semióticas sincréticas». En LOLO, Begoña (ed.), *Campos interdisciplinares de la musicología*. Vol. 2. Madrid: SED-DEM. pp. 1167- 1185. Versión on-line: www.lopezcano.net
- 2002a. «Bases semióticas para una Neorretórica musical». *Interdisciplinariedad y postmodernidad de la retórica*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas (UNAM) (en prensa). Versión on-line: www.lopezcano.net
- 2002b. «From Rhetoric to Semiotic: Intersemiotic Forces, Topics and Topicalization on 17th Century Spanish Art Song». Comunicación presentada el el *VIII Doctoral and Postdoctoral Seminar on Musicalo Semiotics* en la Universidad de Helsinki. Ahora en TARASTI, Eero (ed.). (2003), *Musical semiotics revisited* (=Acta Semiotica Fennica 15, Approach to Musical Semiotics 4). Helsinki: ISI. pp. 422-439. Versión on-line: www.lopezcano.net

- 2002c. «From Rhetoric Musical Figures to Cognitive Types: An Italian Lamento Strolling Along the Streets of Madrid»; paper presented at *9th International Doctoral and Postdoctoral Seminar on Musical Semiotics*. University of Helsinki, November 13-17, 2002. (Paper edition forthcoming) On-line version: www.lopezcano.net
- 2004. *De la retórica a la ciencia cognitiva. Un estudio intersemiótico de los tonos humanos de José Marín (ca. 1618-1699)*. Tesis Doctoral. Universidad de Valladolid. Versión on-line: www.lopezcano.net (Consultado abril 2008).
- 2008. «Música y retórica: encuentro y desencuentros de la música y el lenguaje», *Eufonía* 43.
- Malhomme, Florence (ed.). 2002. *Musica Rhetoricans*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- Marconi, Luca. 1995. *Movere et Delectare, Semiotica degli «effetti» nelle teorie musicalli da Zarlino a Mersenne*. Tesis Doctoral. Bologna: Universidad de Bologna.
- Mersenne, Marin [1636] 1963. *Harmonie Universelle*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique.
- Música Poética <http://www.musicapoetica.net/index.htm>
- Palisca, Claude (1994). *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Perlini, Silvano. 2003. *Elementi di retorica musicale. Il testo e la sua veste musicale nella polifonia del '500-'600*. Milán: Ricordi Leggera
- Pickett, Philip. (S.F.). J.S. Bach: «The Brandenburg Concertos A New Interpretation». *Recorder Home Page* <http://www.recorderhomepage.net/brandenburgs.html>
- Ranum, Patricia M. 2001. *The Harmonic Orator: The Phrasing and Rhetoric of the Melody in French Baroque Airs*. New York: Pendragon.
- Schering, Arnold. 1908. «Die lehre von den musikalischen Figuren im 17. und 18. Jahrhundert»; *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 21; pp.106-114.
- Unger, Hans-Heinrich. 1941. *Die Beziehungen zwischen Musik und rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*; Konrad Tritsch verlag Würzburg.
- 2003. *Musica e Retorica fra XVI e XVIII secolo*. Florencia: Alinea.
- Vickers, Brian. 1984. «Figures of Rhetoric/Figures of Music?». *Rhetorica* 2. pp. 1- 44.
- 1988. *In defence of Rhetoric*. Oxford: Clarendon Press.
- Wilson, Blake; Buelow, George J. y Hoyt, Peter A. 2001. «Rhetoric and music». en *Grove Music Online* ed. L. Macy, <http://www.grovemusic.com> [consultado abril 2008].