

La música como vehículo de comunicación de sentimientos

The music as a vehicle to communicate feelings

Elisa Montañés

Universidad de Granada

El informe J. Delors, realizado por la Comisión Internacional para la Educación del siglo XXI nos indica que existen cuatro pilares o retos de la educación de los cuales dos de ellos, hacen referencia a: *aprender a vivir juntos y aprender a ser* (Darder, 2003: 11). El ser humano presenta una serie de dimensiones en las que se debe formar y educar: la físico-biológica, la cognitivo-intelectual, la social, la ética y la emotivo-afectiva. *Conocer la relación y dependencia mutua entre las dimensiones, racional y emocional en la vida de la persona tiene una importancia capital para la educación y formación de los niños y de los jóvenes* (op.cit., 2003: 11).

Conocer las propias emociones forma parte de uno de los principios básicos de la vida personal, que es el conocimiento de uno mismo. Necesitamos que los educandos adquieran conciencia sobre estas determinadas emociones, que no olvidemos, son *reacciones rápidas, impulsivas e intuitivas que experimentamos* (Darder, 2003: 13), para con ello prepararlos al descubrimiento de la realidad y el entorno donde se producen éstas.

La acción educativa debe contribuir a que el individuo descubra el estado en que se encuentra y relacionarlo con la calidad de

la vida personal. Ser consciente del placer de una situación positiva incrementa en goce de vivir y prepara para nuevas emociones (Darder, 2003: 13).

La actual ley reguladora de las enseñanzas básicas *LEY 17/2007, de 10 de diciembre, de Educación de Andalucía*, pretende dar respuesta a la necesidad de formar al alumnado en su dimensión emocional, desde los primeros cursos. Tal y como aparece reflejado en su preámbulo:

La aplicación de las medidas específicas, encaminadas a alcanzar el máximo desarrollo personal, intelectual, social y emocional que este alumnado necesite, se iniciará en el segundo ciclo de la educación infantil y se mantendrá, mientras sean necesarias, durante todo el periodo de escolarización (BOE núm. 20 de 23 enero 2008: 21).

La capacidad de controlar y de dirigir las emociones resulta vital en la persona educada. *Aquellos que se dejan llevar por las emociones descontroladas hacen cosas que no deseas, actúan a trompicones, con discontinuidad, es difícil que consigan realizar un proyecto con coherencia y dedicación* (Darder, 2003: 13). En la escuela este descontrol emocional se detecta con frecuencia asociados a descensos del rendimiento académico.

Reconocer las propias emociones, favorecerá la comprensión y posterior reconocimiento de éstas, a partir de elementos verbales y no verbales en las relaciones interpersonales, para con ello, acercarnos a los demás y establecer relaciones positivas de afecto. Existe diversidad de emociones, tal y como apunta Darder es preciso conocerlas para poder entender la situación y actuar, esto: *nos conducirá al desarrollo de la empatía necesaria para avanzar con seguridad y espontaneidad* (Darder, 2003: 15).

Pese a que esta dimensión se encuentra recogida y fundamentada en dicha Ley de enseñanza, la realidad educativa que presentan nuestras aulas, no refleja rastro alguno de dar respuestas a esta necesidad. No olvidemos que las vivencias afectivas y emocionales son el motor de nuestras vidas y de nuestras relaciones; por tanto, deberían serlo también de la educación, tal y como recoge la ORDEN de 10 de agosto de 2007, por la que se desarrolla el currículo correspondiente a la Educación Secundaria Obligatoria:

Acercará al alumnado a las claves necesarias para comprender los procesos de cambio en los que está inmerso, al tiempo que contribuye a desarrollar las capacidades y competencias señaladas en el currículo de la etapa, especialmente aquellos que favorecen el equilibrio personal y afectivo, las relaciones interpersonales y la inserción social y profesional. Esta materia puede prestar una valiosa contribución a la socialización en igualdad de los alumnos y alumnas entendiendo su desarrollo personal como un desarrollo integral y singular de todas sus potencialidades –emocionales, racionales, creativas, etc. y al compromiso personal y social con el mayor desarrollo democrático (ORDEN de 10 de Agosto, 2007: 34).

Conocer la relación y dependencia mutua entre la dimensión racional y emocional en la vida de la persona tiene una importancia capital para la educación y formación de los niños/as y de los jóvenes. Los educadores han tenido conciencia de este hecho e intentan en la actualidad, crear un ambiente propicio para un correcto desarrollo emocional del alumnado aunque:

[...] podría decirse que, mayoritariamente de una manera más intuitiva que planificada o reflexiva, [...] Desde la pedagogía se ha hablado mucho sobre la educación integral, en tanto que

deben formarse todas las dimensiones de la persona (por consiguiente, también las emocionales) y atender todos los ámbitos culturales en que se mueve el individuo (Darder, 2003: 12).

Es posible e indispensable educar en las emociones. No se trata de intentar suprimirlas, sino de hacerlas conscientes, de reconocer su papel y canalizarlas de forma positiva. Es preciso conseguir la participación del individuo en su propia educación emotiva. *El conocimiento de las propias emociones y la de los otros y el control del impacto de éstas en la actividad y en la relación incrementa la autonomía del sujeto. [...] Es preciso avanzar en el conocimiento del mundo emocional* (Darder, 2003: 16).

Para reflexionar sobre qué entendemos por educar a partir de las emociones, deberemos tener presente cuales son las piezas clave de este motor emocional y concienciarnos del papel que juegan las actitudes de las personas que forman parte de los contextos afectivos del niño o la niña: desde la familia hasta los educadores y los compañeros y las compañeras (Palou, 2003: 49).

La finalidad de la investigación que se esboza en estas páginas es educar emocionalmente desde la reflexión musical y la alfabetización en la semántica sonora. Esta orientación de la enseñanza musical ayudará a comprender las manifestaciones sonoras de nuestro tiempo. En estas líneas se pretende aproximar al lector a un método que consiga educar en la lectura del sonido y la música para reconocer y comprender los distintos significados que se le ha atribuido a lo largo del tiempo. El análisis de algunos de los indicadores ayudará a valorar el grado de conocimiento teórico-práctico de la semántica musical. El punto de partida ha sido el estudio y el análisis de

diversas fuentes históricas y se ha realizado una aproximación a la funcionalidad que ha tenido la música a lo largo de la historia. En el estudio se confirma como mediante la música se ha pretendido despertar las emociones en los oyentes. Los orígenes de la cultura occidental demuestran como esta disciplina emplea un lenguaje capaz de transmitir emociones, sentimientos e ideas, etc. y dota a sus signos de una completa semanticidad, propia de cualquier lenguaje. Por ello se puede afirmar que la música a través de nuestra historia se concibe como un bello vehículo de comunicación de sentimientos. Es más, muchos autores confieren a ésta la mejor forma de comunicación de sentimientos e incluso, llegan a definirla como el propio lenguaje de los sentimientos: el sentimiento más profundo de la humanidad.

A continuación se presenta un análisis semántico detallado del segundo movimiento del concierto en Mi Mayor BWV 1042, concierto para violín solista, compuesto pos J. Sebastian Bach en el periodo que va desde 1717 hasta 1723, fundamentado en el estudio anteriormente citado. La composición coincide con la estancia de dicho compositor en Köthen. En este periodo Bach sobretodo compone música instrumental para Leopold Anhalt-Köthen, en vez de música religiosa como en otros momentos de su vida. La duración del concierto es de 16'47'', más concretamente la duración del segundo movimiento es de 6'47''. La primera grabación que se realizó a cargo de Trevor Pinnock como director es en el año 1983, siendo Simon Standage el violín solista y la orquesta English Concert. La grabación que hemos utilizado para este análisis es la que se reeditó en el año 2001. La partitura está editada por Wilhelm Rust y la editorial es Breitkopf & Härtel. En este análisis se mostrará cada parte propia del discurso retórico musical, tal y como se entendía en su época. No olvidemos que el periodo donde esta escrita esta obra musical es donde mayor sistematización tuvo la música con los sentimientos y emociones, y donde la semántica musical llegó a alcanzar el punto más álgido de toda la historia de la música y cuya herencia, aunque mucho más simplificada, se da en nuestra actualidad.

Como se recoge anteriormente, la composición musical se realizaba de manera muy precisa, y poseía un objetivo principal: comunicar emociones. Esta composición estaba dividida en cinco partes. A continuación se realiza un análisis de la semántica de cada una de ellas.

La composición musical comienza con la *Inventio*. No olvidemos que esta parte la forma la búsqueda de ideas, argumentos e informaciones por parte del compositor. Está claro que no podemos situarnos en el momento exacto en el que el compositor realizaba esta búsqueda, pero sí podemos descubrir mediante los materiales musicales empleados, cuales eran las ideas o información que éste pretendía transmitir en su discurso. Estos elementos musicales, como el tempo, el modo, la tonalidad, el timbre y la intensidad serán utilizados por el compositor como vehículo para exponer sus ideas y convencernos de éstas en su discurso musical.

Si observamos el tempo de esta partitura y que además es el indicado por Bach: Adagio, que viene a significar lento, obtenemos que a este término se le asocia, según Mattheson y como recogemos anteriormente en la tabla, una emoción: la tristeza. Por lo que este tempo nos está informando sobre una posible emoción y por ende ideas, que quiere suscitar este compositor. El compás utilizado durante toda la pieza es el tres por cuatro ($\frac{3}{4}$), un compás que poseía un significado relacionado con la perfección, la trinidad o la divinidad.

El modo musical general en el que se encuentra esta música (recordemos que principalmente son dos, mayor y menor) corresponde al menor. El orden de tonos y de semitonos es el que lo determina. Los modos menores, como hemos dicho, están asociados a la tristeza. Este modo se encuentra sobre el tono de Do #, que tal y como recoge Schubart esta asociado a la intimidad, conversaciones de índole interno, personales o asociadas con

Dios. Para Rameau Do # menor estaba asociado con la dulzura y la tristeza (citado en López Cano, 2000: 67).

La intensidad que nos indica el compositor y con la que es ejecutada esta música por los instrumentistas es piano [suave], tal y como aparece en dicha partitura *sempre piano*. Como hemos recogido anteriormente, el utilizar este tipo de dinámica es muy significativo y con ella quiere el compositor destacar cierta idea, que traducida en palabras y asociándola a imitaciones de comportamientos en los que primará cierto intimismo y reflexión.

A modo de conclusión de este apartado, las ideas que en un comienzo podría querer comunicar el compositor están relacionadas, según los signos encontrados en la partitura, estrechamente con el sentimiento de tristeza, dentro de un contexto doloroso, propio de un escenario de intimidad y de reflexión, en términos religiosos serían los propios de rezos.

La siguiente parte que nos encontramos en la composición musical es la *dispositio*, que consistiría en la forma de presentar dichas ideas a lo largo del discurso musical. En ésta se establece los momentos de los que se compone dicho discurso. En este caso y después de su análisis apreciamos seis momentos claves, discriminándolos por la existencia de diferentes materiales sonoros. Estas seis partes coinciden con las indicadas por López Cano y atribuidas a Mattheson: *Exordium*, *Narratio*, *Propositio*, *Confutatio*, *Confirmatio* y por último *Peroratio*. A continuación se analizan cada una de las partes que forman la *dispositio*.

En el *exordium* que abarca desde el c. 1 hasta el c. 6, es la introducción a nuestro discurso musical y donde el compositor pone en contacto al oyente con las ideas a desarrollar. Existen dos tipos distintos de textura que se dan simultáneamente. Por un lado tenemos la textura formada

por notas largas en los instrumentos de cuerda más agudos violines, y violas. Y analizando la interválica de esta sección nos encontramos con ciertas disonancias, también llamadas *passus duruisculus* [pasos dolorosos], cuya semántica es representativa del dolor y del sufrimiento. Asociado éste en música, a ciertas disonancias entre acordes que hacen que la armonía se cargue del significado de dolor. Frente a esta textura encontramos, en el registro grave de la cuerda, el bajo. Con una melodía de articulación detallada y ornamentada. El intervalo más significativo de esta melodía, es el de segunda menor que se asocia, tal y como recoge Kirnberg, a la tristeza. El empleo de este tipo de timbre, de tesitura grave, es asociado al mundo terrenal.

Si realizamos una analogía con el mundo de la pintura, la imagen que nos evoca dicha dicotomía textural podría ser la presentación de un escenario difuso, doloroso, un marco donde se distingue una imagen más definida, que podría ser la que evocase el bajo. Una imagen terrenal, que expresa tristeza, y comulga con el dolor reflejado por el ambiente.

La siguiente parte es la *narratio*, que comprende desde el c. 7 hasta el c. 22, es la presentación de los hechos. Aquí comienza el verdadero discurso principal que coincide precisamente con la entrada del violín solista. Esta melodía está construida en forma de dialogo entre el violín solista y el bajo. Las figuras retóricas predominantes en esta sección, que se explicaran en el apartado de la *elocutio*, serán la *interrogatio* [interrogación], *exclamatio* [exclamación] consideradas como quejas, lamentos o gemidos, y la *circulatio* [círculo] cuyo significado se enlaza directamente con lo eterno. Recordando el significado de do # menor se va construyendo el corpus principal del discurso musical.

La *propositio* que comprende desde el c. 23 hasta el c. 27, es la parte que contiene el significado de lo que queremos decir. Aquí encontramos la idea principal de nuestro discurso y el afecto al que el compositor quiere llevar a su

auditorio. Comienza esta sección justo después de un silencio general, figura retórica que representa la muerte. Y se construye principalmente, por las figuras retóricas *suspiratio*, en una textura orquestal diferente, donde el bajo solo aparecerá al final expuesto de forma descendente, figura retórica muy relacionada con la tristeza.

Tras una cadencia del violín solista en un claro do # menor, encontramos la *confutatio*, sección que abarca desde el c. 28 hasta el c. 38, donde el compositor contrapone distintas ideas a su discurso principal y que enriquece el contenido semántico de la pieza. Precisamente será uno de los objetivos principales de la música barroca, el mover las pasiones y los afectos del oyente de un sitio a otro a voluntad del compositor y del intérprete. Un claro cambio de modo será el indicador de éste radical giro en el discurso bachiano, pasando del do #menor que predomina en la pieza a Mi mayor, tonalidad definida por Mattheson como tristeza desesperada y mortal, amor desesperado, separación fatal del cuerpo y del alma. O como recoge Schubart, alegría contenida sin regocijo completo.

Otro indicador muy significativo de este giro semántica es la desaparición total del bajo en esta sección. Además y en contraposición a las anteriores figuras retóricas encontramos el predominio de las escalas ascendentes, que otorga un carácter mucho más esperanzador a este discurso.

La siguiente parte que forma esta sucesión de ideas musicales será la *confirmatio*, que va del c. 38 al c. 51, y que sirve al compositor para afianzar todas sus ideas y acabar de convencer al auditorio de lo que quiere expresar. En términos musicales vemos el comienzo de la *confirmatio* por la vuelta a la textura musical e instrumental que veíamos en la *narratio*, una vez mas el bajo vuelve a dialogar con el violín solista, el acompañamiento se construye de igual forma que al principio y la figura retórica que encontrábamos en la *narratio*

vuelven a repetirse. Sin embargo después de todo lo expuesto por el compositor, vemos como algo ha cambiado, aunque predominara hasta el final la triste tonalidad de do # menor, el comienzo de esta *confirmatio* nos llevará durante unos breves compases (3) por el ámbito de La mayor, y volviendo a la tabla donde se ha expuesto el significado de dichas tonalidades, observamos que ésta se encuentra asociada al brillo “alegre” que se produce de forma inmediata en ciertas situaciones tristes, tal y como recoge Mattheson. Una vez más el compositor busca mover las pasiones de su auditorio.

Termina la obra con la *peroratio*, c. 51 al c. 57., es la conclusión de la pieza musical y de nuestro discurso. En este caso acaba exactamente igual de cómo empezó, es una repetición literal y exacta del *exordium*. El compositor lleva al oyente por distintos estado de ánimo. Este viaje acaba con le mismo material con el que empieza.

Una vez determinada las ideas y la disposición organizada de cada una de ellas a lo largo del discurso musical, llega el momento de poner éstas en palabras, o en nuestro caso, en notas musicales. Este paso es la *elocutio*, la *verbalización del discurso* (López Cano, 2000: 92). Para dotar al discurso de eficacia y convicción es necesario introducir una serie de figuras musicales retóricas que tendrán como objetivo otorgar al discurso de belleza, emotividad, elegancia, distinción y estilo. Las figuras más representativas que aparecen en esta pieza musical y que forman parte del discurso musical que se quiere comunicar son las siguientes:

Se presentan las figuras retóricas pertenecientes a cada una de las partes que posee el discurso anteriormente explicadas a partir del análisis de los signos musicales y ahora presentados visualmente en la partitura a partir de estos ejemplos.

EXORDIUM

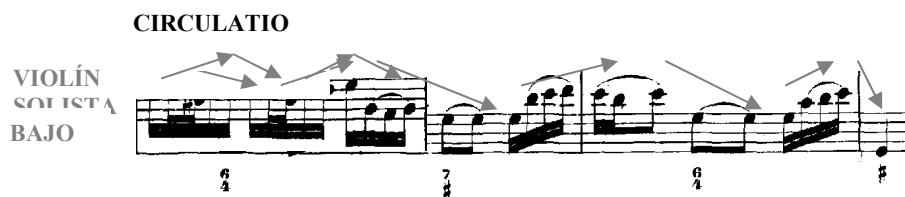
Anaphora (c.1). Esta figura, directamente tomada de la poética textual, es simplemente una repetición. Como en poesía tradicional, sirve para llamar la atención sobre la palabra o el texto que se repite, sin embargo vemos que la repetición no es literal, lo cual es otra figura retórica.

Passus duruisculus (cc.2, 4,5). Donde una voz se mueve por semitonos. Es una figura característica de pasajes tristes o atormentados. Como su propio nombre indica es una sucesión de pasos difíciles, doloroso, etc.

Catábasis (cc. 5-6). Descenso. Esta figura retórica simboliza el movimiento descendente, real o figurado. Esta catábasis aun posee un significado mayor debido a que ésta se realiza al unísono entre las diferentes voces, hasta llegar, gracias a un intervalo de salto descendente de una octava, a la nota más grave de esta sección, [las indicaciones sobre la partitura son mías].

NARRATIO

Circulatio (cc.7, 9,11,). La representación musical del círculo, que comienza y no termina, ya explicado anteriormente, [las indicaciones sobre la partitura son mías].



Exclamatio (cc.10, 17, 21) Normalmente un salto de sexta ascendente, o como nos dice Scheibe, un salto a un intervalo disonante (como es el caso) de forma triste o atormentada, [las indicaciones sobre la partitura son mías].

a)

b)

c)

VIOLÍN SOLISTA

Interrogatio (cc. 12). [las indicaciones sobre la partitura son mías].

VIOLÍN SOLISTA

Interrogación suspendida en el aire

Catábasis (cc. 19, 21), [las indicaciones sobre la partitura son mías].

VIOLÍN SOLISTA

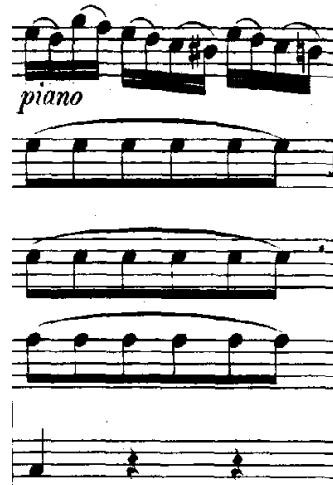
59

CATÁBASIS

Abruptio (c. 22). Es *la interrupción o final súbito, imprevisto* (López Cano, 2000: 192). Para Mattheson sirve como *una útil representación de excitantes emociones* (citado en López Cano, 2000: 192), [las indicaciones sobre la partitura son mías].



Interrupción abrupta
del discurso musical



PROPOSITIO

Suspiratio (cc.23-24). Esta figura es para Kircher la manera de representar los afectos de un alma en pena o sufriente tal y como nos indica Civra (López Cano, 2000: 198), [las indicaciones sobre la partitura son mías].



Catábasis (cc. 25-26). [las indicaciones sobre la partitura son más].

Bass (BAJO) harmonic analysis: 8, 6, 6, 8, 8, 5. An arrow points to the note '5' with the label "Notas más graves".

CONFUTATIO

Cambio tonal (c. 28). Mi mayor, que coincide con una **anábasis**, [las indicaciones sobre la partitura son más].



Circulatio (cc. 29-31). [las indicaciones sobre la partitura son más].

Catábasis (c. 35-36). [las indicaciones sobre la partitura son más].

Exclamatio (cc. 31-32, 34, 36). [las indicaciones sobre la partitura son más].

a)

VIOLÍN SOLISTA

b)

VIOLÍN SOLISTA

c)

VIOLÍN SOLISTA

Interrogatio (cc. 34,37). [las indicaciones sobre la partitura son más].

a)

VIOLÍN SOLISTA

b)

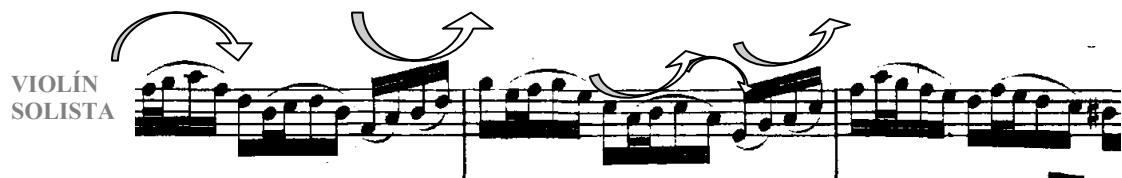
VIOLÍN SOLISTA

CONFIRMATIO

Anábasis y exclamatio (c.38). Coinciden ambas figuras musicales, con un cambio momentáneo de tono a La M, [las indicaciones sobre la partitura son más].



Circulatio (cc. 39-42,44-48). [las indicaciones sobre la partitura son más].



Interrogatio (cc. 43,44). [las indicaciones sobre la partitura son más].

a)

b)

Suspiratio y passus duruisculus (cc. 49, 50), [las indicaciones sobre la partitura son mías]

PERORATIO

Mismo material musical repetición literal del *exordio*. Encontramos figuras como la *circulatio*, *passus duruisculus*, *catábasis* que culmina, al igual que la pieza en un acorde en unísono es la nota do. Estos unísonos al final de una línea descendente y en una nota grave suele simbolizar la propia muerte.

Los dos últimos estadíos del discurso retórico incluyen la *memoria* y la *executio*. La memoria es el acto de preparación del discurso y su memorización, si es menester, como hemos explicado anteriormente. Ésto en caso de un intérprete incluiría el análisis de la pieza y la total compresión de todos los elementos, tanto técnicos como musicales y extramusicales, una vez preparado el discurso, hay que enunciarlo ante un auditorio, esto es la *executio*.

La *executio* o *actio* es la parte más importante de todo discurso, es la hora de poner en funcionamiento todas las estrategias antes utilizadas para convencer a nuestro auditorio con el discurso que hemos preparado. El arte de la elocuencia y la *executio* retórica es un arte con más de veinticinco siglos de historia documentada. De hecho las palabras de los padres de la retórica inspiraron las ideas filosóficas del Barroco y son aún enormemente útiles. Quintiliano apunta: *El más grande secreto para mover las pasiones, es que se muevan en nosotros mismos. No sirve de nada imitar ridículamente la tristeza, la indignación o la cólera si nos limitamos y ceñimos solamente a los gestos y las palabras, sin corazón ni alma [...]* (citado en Lupiáñez Ruiz, 2007: 87).

A continuación se presenta un esquema sinóptico que recoge a modo de resumen todo este análisis formal realizado de la semántica del segundo movimiento del concierto para violín en Mi mayor de Johann Sebastian Bach.

menor	MAYOR	M	menor		
DO #		MI	LA	DO #	
<p>Introducción <i>Exordium</i> Ganar la confianza del oyente</p>	<p>Marco preparatorio de la argumentación <i>Narratio</i> Breve y clara Descripción de los hechos</p>	<p>Exposición de la tesis <i>Propositio</i> Sostiene el discurso</p>	<p>Defensa de la tesis <i>Confutatio</i> Presentación de argumentos e ideas De las más fuertes a las más débiles</p>	<p>Regreso a la tesis fundamental <i>Confirmatio</i> Reexposición del punto de vista original Afectos de mayor intensidad</p>	<p>Epílogo <i>Peroratio</i> Conclusión Moraleja Mismo elemento del principio</p>

F I G U R A S	<i>Anaphora</i> <i>Passus duriusculus</i> <i>Catábasis</i> <i>Circulatio</i>	<i>Circulatio</i> <i>Exclamatio</i> <i>Interrogatio</i> <i>Catábasis</i> <i>Abruptio</i>	<i>Anábasis</i> <i>Circulatio</i> <i>Interrogatio</i> <i>Exclamatio</i> <i>Catábasis</i>	<i>Exclamatio</i> <i>Circulatio</i> <i>Passus duriusculus</i> <i>Catábasis</i>	<i>Circulatio</i> <i>Passus duriusculus</i> <i>Catábasis</i> <i>Unísono</i>
---------------------------------	---	--	--	---	--

Adagio: Tristeza Sempre piano: Intimismo Menor: Tristeza Do # conversación íntima, dulzura, tristeza Figuras: Repetición Dolor [hundimiento] Eternidad	Figuras: Eternidad Exclamación Preguntas Descenso Ruptura inesperada Tesitura grave: mundo terrenal	Figuras: Suspiros Anhelos Descenso	Mi Mayor: Tristeza desesperada y mortal Amor desesperado Alegría contenida Figuras: Ascensión Eterno Preguntas Exclamación Descenso	La M: Brillo alegre en situaciones tristes Do # menor: Tristeza Figuras: Exclamación Eternidad Dolor Descenso	Figuras: Eternidad Dolor Descenso Muerte
---	---	--	--	--	---

A modo de conclusión esta tabla refleja la emoción que sin lugar a dudas transmite esta música analizada: la tristeza. Para ello el compositor emplea figuras musicales que están estrechamente relacionada con dicha emoción, sufrimientos, suspiros, dudas, exclamaciones que nos evocan gemidos, lloros, súplicas, etc.; una armonía que nos evidencia claramente la división tripartita de la pieza impregnada de diferentes tipos de colores, y que expresan fehacientemente las emociones que pretende comunicar. Una intensidad que roza el susurro, y que nos transporta a este escenario íntimo, acompañado por el timbre cálido proveniente de instrumentos como la viola, el violín o el bajo, que emplean en reiteradas ocasiones su tesitura mas grave, acercándonos así a un mundo más terrenal, lejos de cualquier ensoñación. Todo esto formando parte de un discurso preciso propio de la retórica clásica, con la única finalidad de conmover al oyente y a su estado emocional. Este análisis pretende ser una base sólida para seguir construyendo el método que dote al alumnado de los asideros y claves necesarias que le permitan racionalizar el proceso de decodificación semántica.

Se inicia pues, un largo camino hacia la alfabetización sonora y musical dentro del ámbito educativo.

Referencias

- ALCALDE, J. (2007). *Música y comunicación*. Madrid: Editorial Fragua.
- ALSINA, P. (1996). "Lenguaje y comunicación en música". *Eufonía*, 5, Barcelona: editorial.
- ARISTÓTELES. (1990). *La retórica*. Madrid: Gredos.
- BAZIN, G. (1968). *The baroque principles, style, modes, themes*. London: Thames and Hudson.
- BENVENISTE, È. (1994). *La notion de rythme dans son expresión linguistique. Problemas de linguistique générale*. Paris: Gallimard.

BOJA núm. 171 (2007). ORDEN de 10 de agosto, perteneciente a los estudios de Secundaria Obligatoria en Andalucía. Sevilla, 30 de agosto, p.23.

BUELOW, G. (1980). "Rethoric and music". En Standly Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (pp. 793-803). London: Macmillan.

CALVISIUS, S. (1592). *Melopoeia sive melodiae condendae ratio, quam vulgo musicam poeticam vocant*. Erfurt.

CHARPENTIER, M. A. (1670). *Resumé des règles essentielles de la composition et de l'accompagnement*.

CLERC, P. (2000). "La rhétorique musicale en Allemagne à l'époque de Bach". En *Programme du colloque: J. S. Bach, la rethorique et le nombre*. Archivos en PDF. <http://www.peiresc.org/Clerc.pdf>.

DARDER, P. (2003). "Las emociones y la educación". En Francesc López Rodríguez (dir.), *Emociones y educación. Qué son y como intervenir desde la escuela* (pp. 11-16). Barcelona: Editorial Laboratorio Educativo, Graó.

DE TERESA, J. (2007). *Breve introducción al pensamiento de Descartes*. México: Universidad autónoma Metropolitana.

DE ULLOA, P. (1717). *Música Universal o Principios Universales de la Música*. Madrid: Imprenta de música por Bernardo Peralta.

DELEUZE, G. (2003). *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Serie Clases 1, Cactus.

DESCARTES, R. (1993). *Las pasiones de las pasiones del alma*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

GARCÍA GALLARDO, F. J. y H. Arredondo Pérez. (2003). *Lenguaje musical y cultura. De la grafía musical al hecho cultural*. En J. Prado Aragonés, y otros. *La galaxia digital. Lenguaje y cultura sin fronteras en la era de la información*. Granada: Grupo Editorial Universitario.

HANSLICK, C. (1947). *De lo bello musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C.

HOÈEVAR D. (2003). "Filosofía, semiótica y ritmo". *Dikaiosyne, revista de filosofía práctica*. Mérida (Venezuela): Formato PDF.

- JACOBSON, L. (1980). "Musical figures in BWV 131". *Organ year book XI*.
- LÓPEZ CANO, R. (2000). *Música y Retórica en el Barroco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- LUPIÁÑEZ RUIZ, F. J. (2007). *El problema de la interpretación histórica: sobre la Chacona de la 2ª partita para violín BWV 1004 de Johann Sebastian Bach*. Tesis doctoral, Salamanca: Conservatorio Superior de Salamanca.
- MEC. (2007). *LEY 17/2007*, de 10 de diciembre, de Educación en Andalucía.
- MORRIS, CH. (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- NEUBAUER, J. (1992). *La emancipación de la música*. Madrid: Visor.
- PAGANINI. (1984). *Capricho nº 9 Op. 1*. Budapest: Edition Music Budapest.
- QUANTZ, J. (1967). *On playing the flute*. London: Faber and Faber.
- RUST, W. (ED.),(1874). *Concierto en Mi Mayor BWV 1042 para violín solista de J. S. Bach*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- SCHUBART, Chr.Fr. D. (1806). *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Wien.
- ZARLINO, G. (1558). *Instituzioni Harmoniche*, XXXII/1. Venecia.