



Decoro en la música del siglo XVIII

Decorum in 18th Century Music

Mônica Lucas* 

Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo (ECA-USP)
monicalucas@usp.br

* Doctora en Música por la Universidad
Estatal de Campinas. Posdoctorado en
Música por la ECA-USP.

Recibido en: 31/03/2025.
Aprobado en: 13/10/2025.

Resumen

El presente artículo recupera las acepciones del concepto de Decoro en textos de la Antigüedad y en sus emulaciones humanistas, discutiendo su significado en el ámbito de la moral y de la técnica retórica. El estudio se centra en la emulación de este concepto en las preceptivas musicales, en especial en el tratado *El Perfecto Maestro de Capilla* (*Der vollkommene Capellmeister*, 1739), de Johann Mattheson. A partir de Mattheson, se analiza el decoro en el ámbito de los géneros y estilos musicales y en el dominio de la invención melódica, presentando las posibilidades del decoro "natural", en el que se observa conveniencia entre los elementos del discurso, y del decoro "ridículo", en el que la falta de adecuación sirve para representar el vicio y educar por oposición.

Palabras clave: Decoro. Retórica. Comico. Música del siglo XVIII.

Abstract

This article explores the concept of Decorum in texts from Antiquity and its humanist emulations, discussing its meaning within the realms of morality and rhetorical technique. The study focuses on the application of this concept in musical preceptive writings, particularly in Johann Mattheson's treatise *The Perfect Master-of-Chapel* [*Der vollkommene Capellmeister*, 1739]. Based on Mattheson, we examine decorum in the context of musical genres and styles as well as in the domain of melodic invention, presenting the possibilities of "natural" decorum, in which there is a harmonious correspondence among the elements of the discourse, and "ridiculous" decorum, in which the lack of adequacy serves to represent vice and educate through contrast.

Keywords: Decorum. Rhetoric. Comic. 18th Century Music.

1 Introducción: decoro y perfección mora

El Decoro (*aptum, conveniencia*) se entiende, en los textos de la Antigüedad y en sus emulaciones humanistas, como el principio básico de la convivencia civil. Se trata de la dignidad del comportamiento ante las circunstancias sociales, considerando el lugar, el público, la ocasión, etc. De esta manera, Rutherford y Mildner (1994) afirman que el predicado "decoroso" se utiliza cuando una acción se considera adecuada dentro de un determinado conjunto de valores, estando así en la base de un ideal de perfección moral.

Aristóteles lleva este ideal al arte retórica al proponer una relación indisoluble entre el carácter moral del orador y la eficacia del discurso. Esta preocupación vuelve a estar presente en las dos más importantes retóricas latinas de la Antigüedad: el diálogo *Sobre el Orador* (*De oratore*, I a.C.) de Cicerón y la

Institución Oratoria (*Institutio Oratoria*, c. 91 d.C.) de Quintiliano. Basándose explícitamente en Catón, Quintiliano presenta la famosa noción de que el orador perfecto es un *vir bonus dicendi peritus*. “Sea, por tanto, el orador que describimos, como aquel definido por M. Catón: un hombre bueno, hábil en la palabra [...]. No sólo afirmo que el orador ideal debe ser un hombre bueno, sino que además afirmo que ningún hombre puede ser un orador si no es un hombre bueno” (Quintiliano, 2016 [91 d.C.], XII, I, 4, p.354-356).

Las retóricas de Cicerón y Quintiliano fueron redescubiertas a comienzos del siglo XV, y se encuentran entre los primeros textos publicados en el humanismo, con la gran innovación de Gutenberg, respectivamente en 1465 (Sobre el Orador) y 1470 (Institución Oratoria). A partir de la lectura de estas obras, y considerando la centralidad de la retórica en el programa de educación humanista, el ideal del *vir bonus* aparece, en los siglos XVI, XVII y XVIII, reformulado en el género literario conocido como *institutio aulica* —escuela de corte—, que comprende manuales dedicados a la descripción de las virtudes del príncipe o del cortesano, a partir de su actuación decorosa en la vida civil.¹

En el mundo luterano, estos manuales fueron traducidos del italiano al latín y al alemán, siendo utilizados en el programa pedagógico escolar. Influyeron directamente en la escritura de los libros didácticos musicales usados en este ámbito —Listenius, Fink, Orydrius, Burmeister, Nucius, Ahle, etc.— cuyas definiciones del *musicus poeticus* contemplan la figura del músico perfecto, que domina tanto el ámbito especulativo de la *musica theorica* como la composición y la práctica instrumental y del canto. Este ideal también aparece reproducido en libros de música dirigidos a hombres de letras del siglo XVIII, como son las publicaciones de Johann Mattheson (1761-1764), entre las cuales destacamos su último tratado musical, *El Perfecto Maestro de Capilla* [*Der vollkommene Capellmeister*], de 1739, que abordaremos más detalladamente en el presente artículo. Antes, conviene recordar que se trata del tratado retórico-musical más completo publicado en el siglo XVIII².

¹ Para una discusión detallada sobre este programa, cf. Kristeller (1979).

² Para una discusión más amplia sobre el ideal del músico perfecto, cf. Lucas (2016).

Mattheson deja claro, desde el inicio de su libro, que no pretende describir a un individuo subjetivo, sino un tipo ideal: el maestro de capilla que, en esencia, es una emulación del *vir bonus* de Catón, tal como lo describe Quintiliano. En efecto, en el prefacio de su obra, Mattheson compara al músico perfecto con otros tipos igualmente susceptibles de perfección – el diplomático, el general, el sabio – descritos “de acuerdo con el concepto más perfecto” que se tenía de estos personajes.

Esta preocupación ética se manifiesta en diversos puntos de la extensa obra teórica musical de Mattheson. En su *Orquesta Investigativa* [*Das Forschende Orchestre*], de 1721, él afirma:

Arístides Quintiliano, al hablar sobre la finalidad de la música, muestra de cierta manera su sentido. No se opone a todo placer que se derive de la música, pero afirma que ese placer no es la verdadera intención de la música. El placer es, acaso, una recreación del espíritu. Pero su sentido verdadero es la utilidad y la comprensión de la Virtud³ (Mattheson, 2004 [1721], p. 174, traducción nuestra).

Los efectos morales de la música también son discutidos por Mattheson en el prefacio de una colección de sonatas para violín o flauta travesa acompañadas de bajo continuo, que tiene el curioso título *El virtuoso útil* [*Der Brauchbare Virtuoso*], de 1727. En el texto que precede a las piezas, Mattheson presenta la etimología del término italiano virtuose, derivado del latín *virtus*, y concluye que solo podrá ser llamado virtuoso, en el verdadero sentido de la palabra, aquel que combine buenos hábitos con excelencia técnica, opinión que nuevamente se basa en el ideal del *vir bonus* propuesto por Quintiliano⁴.

³ “Aristides Quintilianus, wenn er von dem Endzweck der Music redet, gibt seinen Sinn ungefehr also zu erkennen: est ist weder alle Lust, die man aus der Music schöpfet, zu tadeln, noch auch diese Lust die eigentliche Absicht bey der Music. Die Lust ist zwar zufälliger Weise eine Gemüths-Ergötzung. Aber der recht vorgesetzte Zweck ist der Nutz zur Ergreiffung der Tugend.” (Mattheson, 2004 [1721], p. 174).

⁴ Para un mayor detalle sobre este texto de Mattheson, cf. Lucas y Held (2023).

De este modo, la noción ética antecede a las discusiones técnicas, delimitando el ideal del decoro, que se manifiesta en diversos niveles, como veremos.

2 Decoro y retórica

En el ámbito técnico del discurso retórico, Aristóteles resume la cuestión en su esencia, afirmando la centralidad del decoro para el éxito del discurso: "la expresión será adecuada siempre que exprese las pasiones y los caracteres, guarde analogía con los hechos establecidos, suscite las pasiones correctas y represente el carácter del orador" (Aristóteles, 1991, 1408a10). Cicerón amplía esta proposición, dándole un matiz más técnico, al decir que "el decoro incluye las ideas y las palabras" y que "lo conveniente depende tanto del tema como de las personas que hablan y de las que escuchan" (Cicerón, 1991, I, 74, p. 66).

Esa misma noción aparece en el libro I de *El Perfecto Maestro de Capilla*:

El principio básico de toda la música, sobre el cual deben construirse todas las demás conclusiones de esta ciencia y arte, consiste en las cuatro palabras siguientes: Todo debe sonar adecuadamente. Por la palabrita adecuadamente, de la cual depende la mayor solidez de este principio, entendemos aquí lo fácil que es evaluar todas las circunstancias agradables y las verdaderas características del cantar y del tocar, tanto en lo que se refiere a la conmoción del ánimo (de los sentimientos) como a las formas de componer, las palabras, la melodía, la armonía, etc. [...]. En este principio fundamental se asienta toda la finalidad de la esencia musical, y de él emana, necesariamente, tal como de una fuente límpida, todo lo restante⁵ (Mattheson, 1991 [1739], p. 4, traducción nuestra).

⁵ "Der allgemeine Grund-Satz der gantzen Music, auf welchem die übrigen Schlüsse dieser Wissenschaft und Kunst zu bauen sind, in folgenden vier Wörtern bestehe: **Alles muß gehörig singen**. Unter dem Wörlein **gehörig**, als worauf die meiste Stärcke dieses allgemeinen Grund-Satzes ankommt, begreiffen wir hieselbst, wie leicht zu ermessen, alle angenehme Umstände und wahre Eigenschaften des Singens und Spielens, sowohl in Ansehung der Gemüths-Bewegungen, als Schreib-Arten, Worte, Melodie, Harmonie, usw. [...]. Auf sothanem Haupt-Grund-Satze beruhet der gantze Zweck des musicalischen Wesens, und es fliesset daraus,

La noción de decoro es, además, objeto de una entrada específica en el diccionario musical publicado por partes en los fascículos de 1768 y 1769 de la revista *Noticias Semanales y Observaciones Concernientes a la Música [Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen an die Musik betreffend]*. Para el autor anónimo, *Schicklich, convénable* [decoroso]

[...] es, en la música, todo aquello que la concordancia de las partes en un todo determina, de manera que nada caiga en lo afectado o en lo ridículo. El compositor debe elegir todas las partes de una pieza musical con sabiduría y buen gusto; ya sea tomadas por sí mismas o en relación unas con otras⁶ (Hiller, 1769, p. 343, traducción nuestra).

De este modo, en el ámbito sistemático de la retórica, el decoro se refiere tanto a los elementos intrínsecos del discurso (verbal o musical) como a la relación entre el discurso y las circunstancias de su enunciación. Cuando la adecuación entre estos aspectos es exitosa, Mattheson, al igual que Hiller, describen el efecto de la música sobre el oyente como "natural". De manera diferente, la yuxtaposición inadecuada genera una afectación considerada como "afectación" o "ridículo". Cabe destacar que ambas situaciones pueden ser calculadas con el fin de producir efectos específicos, ya sean entendidos como naturales o antinaturales. En este artículo discutiremos estos efectos del decoro en el contexto del discurso retórico-musical.

3 Decoro natural

Mattheson describe cuidadosamente la conveniencia "natural" entre los elementos del discurso en diversos puntos de su tratado. El tema adquiere especial relevancia en la discusión sobre géneros y estilos musicales, que cierra el Libro I del

gleichsam als aus der reinen Quelle, alles folgende nothwendig" (Mattheson, 1991 [1739], p. 4, énfasis del autor).

⁶ "Schicklich (convenient) "Heisst in der Musik alles dasjenige, was die Zusammenstimmung der Theile zu einem Ganzen so bestimmt, dass es nicht ins Unnatürliche oder ins Lächerliche verfällt. Alle Parthien einer Tonstück muss der Componist mit Klugheit und Geschmack wählen; sie mögen nun beziehungsweise oder absonderlich genommen worden" (Hiller, 1769, p. 343).

tratado (capítulo I, 10), y en la discusión sobre la invención melódica en el Libro II (capítulo II, 4), como veremos a continuación.

En el capítulo dedicado a los géneros y estilos musicales (I, 10), Mattheson discute los estilos elevado, mediocre y humilde, explicando su conveniencia natural en relación con la materia del discurso. De este modo, Mattheson afirma que los asuntos nobles, grandiosos y sublimes requieren una expresión solemne y ornamentada, para que suenen, como prescribe Mattheson, "esplendorosamente". Por el contrario, los temas simples y cotidianos deben tratarse de manera clara y directa, evitando, en la medida de lo posible, los ornamentos. Mattheson señala que cuando estos temas se tratan de manera artificiosa, resultan en una expresión afectada. Y, en oposición a estos extremos, el género mediocre, cuyos asuntos se sitúan entre los dos contrarios, requiere una expresión equilibrada y elegante o, como desea Mattheson, fluida. Resume la cuestión afirmando que los estilos sonarán de manera natural – o decorosa – cuando "estén en conformidad con las personas, cosas, ideas y funciones en el acto de presentación" (Mattheson, I, 10, 21, p. 71). Cuando esta conveniencia no exista, el resultado será "afectado", "empalagoso" o incluso "ridículo".

Mattheson (1739, I, 10, 9, p. 69) suscribe estos modos de escritura a diferentes circunstancias de enunciación: la iglesia, el teatro y la cámara. Cabe recordar que estas circunstancias no se refieren a lugares físicos, sino a las finalidades que simbolizan: "¿qué tienen que ver el tiempo y el lugar [físico] con la esencia de las cosas?". De este modo, define el género sacro por su finalidad espiritual, el género de cámara por su función moralizante y el género teatral por su propósito de diversión.

En oposición a estas conveniencias "naturales", Mattheson (1739, I, 10, 21, p. 71) presenta ejemplos del "afectamiento" o "estilo afectado": "[...] una elevación y un ennoblecimiento en cierto lugar donde no deberían estar". En uno de los ejemplos que presenta Mattheson (1739, I, 10, 21, p. 71), estas afectaciones ocurren cuando "[...] se ornamentan cosas mezquinas, ocultando lo esencial, ya que se atribuye a cosas indignas un esplendor inútil".

El decoro retorna al centro del debate de *El Perfecto Maestro de Capilla* en el capítulo dedicado a la invención melódica (capítulo II, 4). Este texto adquiere aún mayor importancia al considerarse que se trata de una de las muy pocas fuentes musicales del siglo XVIII que discuten la etapa de la invención musical, y sin duda la que presenta el tema de manera más amplia, a pesar de su tratamiento sintético.

En ese capítulo, Mattheson presenta una relación de lugares-comunes: procedimientos musicales genéricos que, basados en consideraciones de decoro, pueden aplicarse a discursos musicales particulares y que, por lo tanto, sirven como fuentes para la invención. Propone derivar ideas "naturales" para la invención melódica a partir de las propias posibilidades melódicas (lugar-común de la notación); de la calidad de las pasiones representadas (lugar-común de la descripción); de las particularidades de los géneros musicales (lugar-común del género y especie); de las voces particulares en relación con la totalidad de la composición (lugar-común del todo y la parte); y describe, además, los lugares-comunes de las causas, los efectos, las circunstancias, los adjuntos, los ejemplos y las citas, como veremos a continuación⁷.

El lugar de la notación reúne procedimientos esenciales en el trabajo de composición en el contrapunto: variación rítmica, inversión, repetición y canon. Mattheson muestra cómo estos artificios, que también pertenecen a la etapa de disposición y elaboración, pueden emplearse en la invención del tema o frase principal, considerando que la complejidad técnica debe ser, por principio, adecuada a la finalidad del discurso: enseñar, agradar o conmover.

El lugar de la descripción propone la conveniencia natural entre la tonalidad elegida y la materia a tratar. Basándose en las potencialidades afectivas de las tonalidades (descritas en el capítulo I, 3 del mismo libro), y considerando que las tonalidades predisponen el alma a diferentes pasiones, la elección adecuada del tono es un elemento importante para garantizar la eficacia de la música, teniendo en cuenta el público, el tiempo y la materia del texto (en caso de que este esté presente).

⁷ Para un tratamiento más detallado del decoro en la invención melódica en Mattheson, cf. Lucas y Paschoal (2021).

El lugar-común del género-especie considera la adecuación entre el tema musical y las restricciones impuestas por los tipos de discurso, teniendo en cuenta la conformidad de las melodías con los diferentes géneros musicales y considerando, asimismo, la condición idiomática del o de los instrumentos empleados. Estos criterios pueden entenderse como un tipo de decoro técnico, interno a la composición musical. Mattheson presenta, como ejemplos, el género del contrapunto y algunas de sus especies: la fuga, el ricercare y el coral. Cada una de ellas debe su eficacia a un tipo particular de invención melódica.

El lugar del todo y de la parte se refiere a la elaboración de la frase principal, observando, a partir del texto o de la intención de la obra, cuántas voces (o partes) debe contener y cuáles son sus requisitos, es decir, la calidad tímbrica de las voces y de los instrumentos que deben componer la frase principal. De este modo, Mattheson considera la adecuación melódica a las cualidades expresivas de los instrumentos musicales e indica que la elección de los mismos ya forma parte de la invención del tema o de la frase principal.

Mattheson presenta, además, cuatro lugares-comunes derivados de las causas aristotélicas: eficiente, material, formal y final. En este contexto, "causa" se entiende como una acción que genera un efecto. Estos cuatro lugares determinan, según Mattheson, la relación decorosa o natural entre elementos como el texto, la materia y las pasiones, y su adecuación a la música, considerando las particularidades de la armonía, la melodía y el estilo de escritura, las capacidades técnicas de los intérpretes, las cualidades sonoras y técnicas de los diversos instrumentos y su diferencia respecto a la voz humana (tema que constituye el objeto de un capítulo completo del tratado: II, 12).

Para Mattheson, la causa eficiente es la sede de los argumentos musicales de la música vocal, proponiéndose que el sentido del texto puede guiar la invención de diversos temas, tanto a partir del propio texto como de un impulso o un accidente proporcionado por la narrativa poética. Este tema es objeto de discusión detallada en el tratado de composición publicado por Johann David Heinichen (1728), con el cual Mattheson dialoga en su tratado de 1739.

La causa material consiste en pensar el sonido a partir de sus cualidades internas, considerando la oposición consonancia–disonancia, es decir, evaluando la adecuación de la armonía a la idea representada por la música (causa material *ex qua*), o a partir de la pasión representable por el texto (causa material *in qua*), o bien, por la inspiración proporcionada por las cualidades expresivas y técnicas de los intérpretes que el compositor tiene en mente al escribir su obra (causa material *circa quam*).

Al considerar la causa formal como fuente de argumentos para la invención musical, Mattheson discute las especificidades de las melodías, teniendo en cuenta el instrumento o la voz a la que estarán destinadas.

Finalmente, la causa final se refiere a la invención musical considerando específicamente su finalidad: instruir, deleitar y conmover a los oyentes.

El lugar-común del efecto es descrito por Mattheson como aquel que toma en consideración los criterios técnicos para alcanzar el propósito deseado por el compositor, adecuándose a las circunstancias de lugar y público. Así, la invención depende del conocimiento de los tipos de escritura requeridos por los estilos sacro, de cámara o teatral. Con respecto a estos, Mattheson vuelve a recordar que estos adjetivos no describen espacios físicos, sino ocasiones distintas, es decir, conjunciones específicas de tiempo, lugar y tipo de público, como ya hemos visto anteriormente.

El lugar-común de las circunstancias se refiere a la representación de accidentes de tiempo y lugar, entendidos a partir del texto dramático en obras vocales. Este tipo de conveniencia es descrito detalladamente por Heinichen, quien, aunque se centra en la invención de música vocal, también afirma que, además del propio texto dramático que da origen a la invención, los textos anteriores o posteriores en la narrativa dramática también pueden proporcionar argumentos útiles para la invención melódica y, por lo tanto, deben ser tenidos en cuenta, para que exista conveniencia entre la invención y la narrativa en un sentido más amplio.

El lugar-común de los adjuntos se refiere a la representación de cualidades físicas o morales en la música vocal o instrumental, como medio de conmover al oyente mediante la evidencia, es decir, realizando una representación tan nítida que

haga al oyente sentir como si estuviera presente en la escena descrita o vislumbrara al personaje representado. De este modo, la elección de elementos adecuados en la invención melódica puede contribuir a crear una representación verosímil de un lugar físico o de un carácter. Cabe recordar que estos son procedimientos extremadamente habituales en la música instrumental francesa.

Finalmente, los lugares-comunes del ejemplo y de la cita se refieren a la emulación de compositores autoritativos en lo que respecta al gusto o al estilo, como, por ejemplo, Corelli (para la música italiana), Lully (para el gusto francés), Orlando de Lassus (para el estilo antiguo), etc. La cita, de manera diferente, se refiere al uso de temas de otros compositores, reconocibles por el público.

De este modo, al discurrir sobre la invención, Mattheson muestra cómo producir melodías adecuadas a las circunstancias y a la finalidad del discurso. Esta adecuación, cuando se logra, hace que el discurso sea natural.

Sin embargo, curiosamente, la falta de decoro también puede ser un procedimiento calculable, cuando los efectos deseados son la apariencia de afectación o de ridículo. Estos efectos, al ser producidos intencionalmente y considerando su comprensión por el público, son responsables del efecto cómico, como veremos más adelante.

4 Decoro ridículo

Como leemos en la entrada del diccionario de Hiller, más arriba, la falta de conveniencia entre los aspectos del discurso genera extremos viciosos y distorsionados que pueden derivar en afectación (o incomprensibilidad) o en ridículo. Estos efectos, cuando son involuntarios, son característicos de los incultos; pero su forma deliberada es calculada y resulta en procedimientos compositivos que distorsionan intencionalmente el equilibrio del decoro, con el fin de representar pasiones o disposiciones viciosas, como pedantería, cobardía, fanfarronería, bufonería, mezquindad, etc., generando como efecto la risa de la audiencia.

En este sentido, lo cómico se entiende como un género que prescribe la mezcla de estilos, incurriendo así en falta de decoro: materia elevada recibiendo un tratamiento bajo, o viceversa.

De este modo, el efecto deformado, en la representación cómica, resulta de una desproporción calculada que, al ser mentalmente corregida por personas discretas y perspicaces, termina por reafirmar la moral virtuosa. Según Hansen (1992, p. 9), “lo cómico deforma proporcionalmente, de modo que su público pueda ver, en los efectos, la contradicción entre el conocimiento que tiene de las materias [...] y la deformidad con que las mismas son representadas”. Bajo esta perspectiva, la percepción del vicio reafirma para el público el patrón de la virtud, edificándolo por oposición: la percepción de la cobardía reafirma la virtud del coraje; la avaricia, la generosidad; la bufonada, el ingenio, etc.

De este modo, incluso cuando representa el vicio, lo cómico se apoya en los criterios de decoro, presupone, antes de la distorsión, el conocimiento previo de la adecuación natural entre los elementos. Con una “receta” previamente establecida, lo cómico musical promueve la deformación de los protocolos descritos anteriormente: el propio Mattheson (1739, I, 10, 30, p. 72-73) describe situaciones de este tipo al tratar sobre géneros y estilos: “nadie esperaría encontrar mendigos en un minueto vivaz; o esclavos, en un alegre rigaudón; cobardes en una entrada triunfal; almas desesperadas en una gavota alegre; y almas viles en una chacona esplendorosa”⁸.

Con respecto a la invención melódica, lo cómico también puede producirse a partir de “recetas” que distorsionan los lugares-comunes descritos anteriormente: el uso de tonalidades consideradas patéticas para tratar pasiones inocentes (lugar-común de la descripción); el uso de melodías inadecuadas a los géneros elegidos, como líneas exigentes y de gran tesitura como tema de tramas polifónicas, o, inversamente, temas limitados para grandes arias vocales (lugar-común del género-especie); temas inadecuados a la textura, al número de voces o al carácter de los

⁸ “[...] so würde dennoch wol niemand in einem lebhafften Menuet die Bettler, in einem freudigen Rigaudon die Sclaven, in einer heroischen Entree die feigen Memmen, in einer lustigen Gavote die trostlosen, oder in einer prächtigen Chaconne die niederträchtigen Seelen suchen” (Mattheson, 1739, I, 10, 30, p. 72-73).

instrumentos o registros vocales (lugar-común de la parte y del todo); el tratamiento cargado de disonancias para representar una materia amigable o pacífica, o, inversamente, tratamiento consonante para materias violentas; obras exigentes escritas para intérpretes limitados o viceversa; piezas inadecuadas al idiomatismo de las voces o de los instrumentos (lugar-común de las causas); uso del estilo teatral en ocasión sacra o viceversa (lugar-común de los efectos); falta de concordancia entre música y texto (lugar-común de las circunstancias) o entre música y carácter del personaje representado (lugar-común de los adjuntos); uso de ejemplos o citas inadecuadas (lugares-comunes del ejemplo y de la cita). Todos estos procedimientos pueden suscitar, según su empleo, frialdad (en caso de incomprensión por parte del público) o ridículo (voluntario o involuntario) y, de este modo, constituyen “recetas” para producir el efecto cómico.

5 Conclusión

En el presente artículo discutimos la noción de decoro, trazando brevemente su recorrido desde su comprensión en el ámbito de la ética hasta su llegada a los textos musicales. Mostramos cómo el ideal moral, derivado de las retóricas griegas y emulado en el modelo latino de Cicerón y Quintiliano, llega al humanismo, cuando la retórica y la ética pasan a situarse en la base del programa educativo humanista.

Además, evidenciamos cómo este ideal llega a los tratados musicales, en particular a aquellos publicados por Johann Mattheson, centro de la presente discusión. Destacamos su preocupación por la vinculación entre ética y retórica, así como la discusión técnica respecto a la conveniencia interna de los elementos del discurso y la adecuación entre la obra musical y su público, según lo expuesto en el capítulo sobre géneros y estilos musicales (I, 10) y en la sección sobre la invención melódica (II, 4) de su principal tratado musical, *El Perfecto Maestro de Capilla* (1739). Mostramos cómo esta conveniencia, cuando es plenamente armónica, produce, según Mattheson, el efecto considerado “natural”. Finalmente, revelamos que la misma “receta” puede invertirse para producir el efecto cómico, cuando el propósito es describir disposiciones viciosas, llevando al público a la risa edificante.

Al seguir la noción de decoro desde la retórica clásica hasta su aplicación en la teoría musical de Johann Mattheson, fue posible comprender cómo un principio originalmente ético y retórico se transforma en un criterio estético y técnico-musical, revelando la permanencia de la preocupación humanista por la noción de decoro. En Mattheson, el decoro no solo regula la coherencia interna de la obra, sino que también garantiza la eficacia del discurso, ya sea reafirmando el vínculo “natural” entre música y virtud, o mediante la representación (deliberadamente distorsionada) de las disposiciones viciosas.

Referencias

ARISTÓTELES. **Retórica**. Madrid: Gredos, 1991.

CÍCERO. **El orador [Orator]**. Madrid: Alianza, 1991.

HANSEN, João Adolfo. Uma Arte Conceptista do Cômico: O ‘Tratado dos Ridículos’ de Emanuele Tesauro. /n: TESAURO, Emanuele. **Tratado dos Ridículos**. Campinas: CEDAE, 1992.

HEINICHEN, Johann David. **Der Generalbass in der Composition**. Hildesheim [Dresden]: Georg Olms, 1994 [1728].

[HILLER, Johann Adam]. **Decorum**. /n: HILLER, Johann Adam (ed.). **Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen na die Musik betreffend**. Leipzig: Verlag der Zeitungs-Expedition, n. 44. p. 343, 1769. Disponible en: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10271143_00007.html. Acceso en: 10 jan. 2024.

KRISTELLER, Paul Oskar. **Renaissance Thought and Its Sources**. New York: Columbia University Press, 1979.

LUCAS, Mônica; HELD, Marcus. O Virtuoso Útil. **Art Research Journal**, v. 10 n. 1, p. 1-18, 2023. Disponible en: <https://doi.org/10.36025/arj.v10i1.31798>. Acceso en: 15 ago. 2024.

LUCAS, Mônica. Johann Mattheson e o ideal do Músico Perfeito. **Per Musi**, v. 35, n.1. 20, p. 100-123, 2016. Disponible en: <https://doi.org/10.1590/permusi20163506>. Acceso en: 15 ago. 2024.

LUCAS, Mônica; PASCOAL, Stefano. Lugares-comuns e decoro interno na invenção melódica segundo Johann Mattheson (1739). **Opus**, v. 27, n. 3, p. 1-32, 2021. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.20504/opus2021c2720>. Acceso en: 15 ago. 2024.

MATTHESON, Johann. **Das Forschende Orchestre**. Kassel [Hamburg]: Bärenreiter, 2004 [1721].

MATTHESON, Johann. **Der Vollkommene Capellmeister**. Kassel [Hamburg]: Bärenreiter, 1991 [1739].

QUINTILIANO, Marco Fabio. **Instituição Oratória [Institutio Oratoria]**. Campinas: Edunicamp, 2016.

RUTHERFORD, Ian; MILDNER, Ursula. Decorum. /n: UEDING, Gert (ed.). **Historisches Wörterbuch der Rehtorik. Tübingen**: Max Niemeyer, 1994. v. 2, p. 423-452.