

A Helena Beristáin,
por su inagotable pasión y
vehemencia por la retórica

Federico Bañuelos¹

La retórica en la práctica de la música del Renacimiento y del Barroco

I. Introducción

En 1976, cuando cursaba el último año de mis estudios como guitarrista en el Conservatorio Real de Amberes, Bélgica, vi anunciados una serie de seminarios especiales que ofrecía el conservatorio a todos los estudiantes y maestros interesados.

¹ Federico Bañuelos es ampliamente conocido en el ámbito musical mexicano por su trayectoria como guitarrista concertista y por sus aportaciones en los campos de la docencia, investigación y promoción musicales. A lo largo de los años ochenta y noventa, su labor en el campo de la investigación de la retórica musical consistió, de una parte, en recopilar material bibliográfico, tanto de fuentes originales de la época como de publicaciones recientes y, de otra, en la traducción al español de una serie de textos fundamentales para introducirse en el tema. Producto de estos trabajos es una futura publicación en proceso final: *La elocuencia de la música. Retórica musical y teoría de los afectos en los siglos XVII y XVIII*, antología de textos sobre retórica musical. Durante tres años consecutivos (1995-1998), impartió un curso de retórica musical (con duración de un año) en el Conservatorio de las Rosas de Morelia, Michoacán, siendo ésta la primera vez que se dio un curso de esta naturaleza en la escuela profesional de la música en México. El resultado de estos cursos fue enormemente satisfactorio, por ellos pasaron alrededor de cien músicos, entre maestros y estudiantes. Como producto de esta experiencia, el Maestro Bañuelos planea elaborar un *Manual práctico de retórica musical*. Desde 1979 es profesor de la UAM-Iztapalapa.

Especialmente uno atrajo mi atención, por lo enigmático que para mí se presentaba en ese entonces el tema, por el profesor (una joven leyenda local, el clavecinista, organista, pianista, cantante y director de orquesta Jos van Immerseel) y por su largo, preciso y explicativo título: *La retórica en la práctica, como base para una interpretación responsable de la música de los siglos XVI, XVII y XVIII*. Sin temor a exagerar, puedo decir que ese primer contacto con la retórica musical y con Jos van Immerseel marcó definitivamente el rumbo de mi visión como músico y me ha acompañado a lo largo de mi carrera, tanto en el terreno de la ejecución musical como en el de la docencia.²

El presente texto es el resumen del módulo *La Retórica en la Música del Renacimiento y del Barroco*, impartido durante el mes de abril de 2000, dentro del diplomado *Interdisciplinariedad y postmodernidad de la Retórica*, organizado por el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. La intención de dicho módulo no era otra que la de dar una breve introducción al tema de la relación música/retórica durante ese periodo y plantear algunas implicaciones de considerable importancia en la práctica de la música antigua en nuestros días. Las exposiciones durante el diplomado fueron permanentemente ilustradas con ejemplos musicales; en este sentido, al presentar este resumen en forma de texto, sólo quiero enfatizar esta carencia. Asimismo, durante el seminario, se ofreció una introducción a los principios sonoros y musicales básicos, misma que he decidido omitir aquí para centrar nuestra atención en el tema que nos ocupa.

² Cabe mencionar que un exalumno de mi clase de guitarra, Rubén López Cano, entusiasmado por la retórica musical, y más proclive a la teoría que a la práctica de la música, aprovechó todo el material que tenía a la mano y elaboró una tesis de licenciatura que, oportunamente, después se convirtió en el libro *Música y Retórica en el Barroco*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2000 (Bitácora de Retórica, 6). López Cano, de hecho, centra actualmente sus investigaciones alrededor de una semiótica musical y cuenta ya con un buen número de artículos publicados sobre el tema.

II. Planteamiento del problema de la interpretación de la música antigua. Orientaciones actuales

En la actualidad, desafortunadamente sigue siendo escasa la literatura que podemos encontrar sobre la relación entre la retórica y la música. En la primera mitad del siglo xx, fueron los musicólogos alemanes los que empezaron a llamar la atención sobre la importancia de esa relación, misma que casi no había sido tomada en cuenta por los historiadores de la música. Prominentes eruditos como Hermann Kretzschmar, Arnold Schering y Hans-Heinrich Unger se esforzaron en demostrar la primacía de la retórica en la teoría y la estética musicales de los siglos xvii y xviii. Una base fundamental de su demostración fueron los libros de una serie de teóricos alemanes del Barroco entre los que se cuentan Joachim Burmeister, Johann David Heinichen, Christoph Bernhard, Johann Adolph Scheibe, Johann Mattheson y Ahtanasius Kircher por mencionar sólo a algunos, todos ellos pertenecientes a la corriente que hoy conocemos como *musica poetica*³ (ver Apéndice 1).

A la luz de estas investigaciones, otros tratados conocidos más bien como manuales de interpretación, tales como los de Johann Joachim Quantz, Carl Phillip Emanuel Bach y Leopold Mozart, fueron reconsiderados y se reconoció en ellos una enorme cantidad de conceptos extraídos de la tradición retórica. Varios de los temas tratados en estos libros estaban dirigidos a la práctica de la ejecución musical: fraseo, articulación, orna-

³ La *musica poetica* se refiere básicamente a todo el conjunto de elementos técnicos y artísticos de la composición musical (*ars compositionis*), el término aparece por primera vez en el tratado *Musica* (1537) de Nicolaus Listenius. A partir de ese momento, la *musica poetica* se suma a las otras dos ramas de la música establecidas por Boecio desde la Edad Media: *musica theorica o theoretica* (especulaciones sobre la importancia de la música y el sonido y su vinculación con el hombre y el cosmos: *musica mundana* y *musica humana*) y *musica practica* (manuales prácticos de ejecución y notación musicales).

mentación, dinámica, agógica, etc., y muchas veces eran expuestos guardando una estrecha relación con las leyes retóricas.

Otro grupo de tratados enfatiza la importancia del aspecto afectivo, es decir, el *movimiento de las pasiones* a través de la música. Algunos de estos tratadistas proponen verdaderas aplicaciones prácticas de una *teoría de los afectos*. El ámbito de esta influencia no se limitó a la música alemana, encontramos numerosos ejemplos de la presencia de la relación retórica/música en importantes tratados franceses, italianos, españoles y de otros países. Son numerosísimas, en esa época, las comparaciones entre el músico y el orador.

Así pues, tenemos, por un lado, todos los tratados barrocos que nos hablan profusamente de la similitud entre la música y la retórica, de su comunión de metas, de los afectos y, específicamente, los tratados alemanes de la *musica poetica* que nos exponen toda una transposición de la terminología retórica a la música, incluido un extenso catálogo de figuras retórico-musicales. Por el otro, la música misma y el espíritu de la época, extremadamente retórico, dramático y poético. La pregunta es ¿qué hacer?, ¿cómo integrar e interpretar toda esa información como oyentes, ejecutantes e intérpretes del siglo XXI? En la teoría, toda una área del problema se refleja en una creciente serie de estudios en donde se discute apasionadamente; existe una búsqueda constante en la que se proponen nuevas metodologías y nuevos sistemas de análisis. En el campo de la ejecución musical, el acucioso estudio de los libros y las partituras originales, así como un profundo acercamiento al espíritu de la época por parte de un grupo de intérpretes –instrumentistas, cantantes y directores– de enormes capacidades técnicas, musicales y artísticas, dio origen a una verdadera revolución en la concepción de la ejecución de la música de ese periodo. Entre estos pioneros se cuentan Gustav Leonhardt, Nikolaus Harnoncourt, Alfred Deller, Anner Bylsma, los hermanos Kuijken (Barthold, Wieland y Sigiswald) y Frans Brüggen; les siguieron otros

igualmente brillantes como Jos van Immerseel y Phillip Herrewé. La influencia de estos músicos magníficos ha sido contundente. La aparición de las grabaciones de nuevas versiones de música renacentista, barroca y clásica no pocas veces han causado polémica e irritación en los críticos; sin embargo, hoy en día es difícil escuchar una nueva interpretación de música antigua concebida enteramente con los cánones románticos. Aún las orquestas más fuertemente arraigadas en la tradición decimonónica no se pueden sustraer a esta influencia y cada día podemos escuchar versiones más atrevidas en esa línea exploratoria de los ideales barrocos.

La preocupación básica del que esto escribe no es la parte teórica que, mal que bien, con todas sus inconsistencias y contradicciones, ya está expuesta. El propósito de este trabajo tampoco es el encontrar nuevas metodologías o sistemas explicativos que puedan, quizá, si pensamos optimistamente, *corregir* en alguna medida esas contradicciones e inconsistencias. Considero más interesante penetrar en esa parte que está mucho menos clara y explorada y a la vez más viva: la forma de decir esa música, extrayendo de toda la teoría, de las enseñanzas de los tratados de la época, de la historia en general y de la música misma, todo lo que nos familiariza y acerca a las formas de expresión artística, a la cultura y a la visión del mundo de los hombres de esa época. Surge la pregunta: ¿Cómo vamos a *aprovechar* nosotros, hombres del siglo XXI, todo este material, de manera que nuestras interpretaciones cumplan con los requisitos que imponían los músicos de esa época? El problema no es simple, sobre todo considerando que el fenómeno musical comprende tres mundos que pueden ser muy diversos: el del compositor, el del ejecutante y el del oyente.

La aplicación de las leyes retóricas a la música a lo largo de muchos siglos se pudo hacer, en gran medida, gracias a la amplia visión de la retórica clásica, una visión abarcadora, la misma de los hombres que la practicaban y aplicaban a otras disci-

plinas. Al estudiarse estas aplicaciones hoy en día, al teorizar sobre ellas, evidentemente encontramos muchísimas inconsistencias metodológicas. La visión del hombre actual es muy distinta, mucho más exigente y especializada, la arrogancia científica está en su punto culminante y muchas veces se nos presenta como un obstáculo insalvable para comprender el planteamiento y las aplicaciones que hicieron nuestros antepasados.

Cuando tratamos de armar el gran rompecabezas, sea en el terreno de la práctica o en el de la teoría, olvidamos casi siempre una pieza clave que tiene una importancia fundamental: el desarrollo de la conciencia del hombre. La conciencia del hombre del Renacimiento no era la misma que la del romanticismo, y la de éste era diferente a la del hombre del siglo XXI⁴. El no tomar en cuenta esta variable, esa diferente visión del mundo, esa diferente manera de relacionarse con la materia y con el espíritu, nos lleva muchas veces a especulaciones y trabajos estériles, inertes e innecesarios. En cambio, cuando los diferentes elementos, por decirlo así, *encajan*, teniendo como eje esa variable, entonces la *obra* (en este caso la obra musical) puede aparecer en su totalidad, o cercana a ella, magnificando, y potencializando sus efectos sobre el oyente.

III. La retórica. Breve exposición

Pero ¿qué es la retórica? He aquí algunas definiciones de los clásicos: Para Aristóteles (384-322 a. C.) es el arte de extraer

⁴ El hombre de nuestros días de alguna manera vive o tiene encarnado a todos los hombres del pasado, es decir, ha ido asimilando todas esas transformaciones de la conciencia humana. Sin embargo, cuando el hombre actual desea *comprender* el pensamiento y el sentimiento de los hombres de otras épocas, tiene que hacer un gran esfuerzo de flexibilidad imaginativa y de memoria histórica para llegar a su objetivo, un proceso semejante al de un hombre maduro que desea acercarse y *comprender* el mundo de un niño, proceso que estaría condenado al fracaso si el adulto no se esforzara por entender los procesos evolutivos, intereses, facultades, capacidades y demás características que conforman la muy diversa visión y vivencia del mundo del infante.

de todo tema el grado de persuasión que éste encierra o «la facultad de descubrir especulativamente lo que en cada caso puede ser propio para persuadir». Para Cicerón (106-43 a. C.) el discurso tiene como fin el convencimiento y la persuasión del oyente y el buen orador es el que tiene la habilidad de mover los afectos de quien lo escucha. Para Cicerón un buen discurso debe *delectare, docere et movere*, es decir deleitar, enseñar o instruir y conmover al oyente. Para Quintiliano (35-100 d. C.) la retórica es “el arte del buen decir”, considerando que no hay bien decir sin bien pensar, ni bien pensar sin rectitud.

Todo indica que los orígenes de la retórica los encontramos en Sicilia hacia el s. v a. C., al menos como enseñanza sistemática y sujeta a un *arte*. En Siracusa, alrededor del año 485 a. C., al desaparecer los tiranos Hierón y Gelón, la propiedad de las cosas particulares ya no era muy clara. Estos tiranos habían llevado a cabo deportaciones, expropiaciones y ordenado emigraciones para poblar Siracusa y distribuir porciones de tierra entre los mercenarios; cuando fueron derrocados por una sublevación democrática y se quiso volver al anterior estado de cosas, hubo innumerables procesos por los derechos de propiedad. De las disputas durante estos procesos nació el arte retórica, cuyos preceptos escribieron Córax y Tisias. Esta fue la primera *arte*, que seguramente consistía en ejemplos y preceptos y que dio origen a un modelo que tuvo un impresionante desarrollo escolar durante todo el imperio Bizantino y perduró, mediante la enseñanza del latín, hasta el Romanticismo. Durante la Edad Media (siglos v-xv), todo el sistema educativo de la cultura occidental estuvo basado en el llamado *Septennium* o las Siete Artes Liberales⁵. Estas estaban divididas en el *Trivium* o *artes dicendi*

⁵ A partir del siglo i d. C. se denominaron *artes liberales* (o sea, dignas del hombre libre) en oposición a las artes manuales; fueron enumeradas por Varrón: gramática, retórica, lógica, aritmética, geometría, astronomía, música, arquitectura y medicina. Posteriormente, en el siglo v, Marciano Capella las redujo a siete, eliminando la arquitectura y la medicina, por ser innecesarias a un ser puramente espiritual

(artes de la palabra) que eran la Gramática, la Dialéctica y la Retórica y el *Quadrivium*, constituido por la Música, la Aritmética, la Geometría y la Astronomía.

Generalmente, la retórica es dividida por los autores en cinco grandes partes⁶:

Inventio o invención. Búsqueda de las ideas (*res*) adecuadas a la materia que sirven como instrumentos intelectuales y afectivos. Encontrar qué decir.

Dispositio o disposición. Es la elección y la ordenación de los pensamientos de que dispone el orador. Ordenar lo que se ha encontrado.

Elocutio o elocución. Es la expresión lingüística (*verba*) de los pensamientos (*res*) hallados en la invención. Agregar el adorno de las palabras y de las figuras.

Actio o pronunciación. Recitar el discurso como un actor: gestos y dicción.

Memoria. Aprender el discurso de memoria.

Nos ocuparemos muy sucintamente de las tres primeras:

Más que a un proceso de creación o de invención propiamente dicho, la *inventio* nos remite a una búsqueda y a un descubrimiento de los argumentos. Es de donde se extraen los argumentos adecuados para cada caso. A esta parte de la retórica pertenecen los lugares comunes y la *topica*. Dentro de la mente existen lugares (la *topica*) de donde se pueden extraer los argumentos y a donde hay que ir a buscarlos. Lausberg describe el proceso como una «búsqueda por la memoria» (análogamente a la concepción platónica del saber); los pensamientos apropiados para el discurso existen ya como *copia rerum* en el sub-

(incorpóreo), estableciendo así el *curriculum* de estudios que perduraría durante muchos siglos (Nicola Abbagnano, *Diccionario de Filosofía*, México, FCE, 1995, p. 101).

⁶ La siguiente brevísima exposición de la retórica está basada fundamentalmente en la *máquina* retórica expuesta por Roland Barthes en *La aventura semiológica. La retórica antigua*. *Prontuario*. Barcelona, Paidós, 1997, pp. 128-160 (Col. Comunicación).

consciente o preconsciente del orador y necesitan sólo ser evocados por una hábil técnica de recuerdo... Con ello imaginamos la memoria como un todo espacial, en cada uno de cuyos compartimentos (lugares, *loci*) están repartidos los pensamientos individuales. Por medio de preguntas apropiadas (análogamente al método de Sócrates) son evocados al recuerdo los pensamientos ocultos en los *loci*. «El general estado pre-dado de los pensamientos que hay que buscar no excluye una originalidad (*ingenium*) del orador y del artista»⁷. La *inventio* persigue dos grandes objetivos: convencer y conmover. Para convencer se requiere de todo un aparato lógico o pseudológico: la *probatio*. Las pruebas se dividen en extrínsecas (*átekhnoi*), las que son ajenas a la *tekhne*, que no dependen del ingenio del orador y las intrínsecas (*éntekhnoi*), las que dependen por completo de la capacidad y de la práctica del orador. De ahí surgen el *exemplum* (inducción) y el silogismo retórico conocido como entimema (deducción); silogismo no científico, dirigido hacia un público determinado y basado en el *eikós*, lo verosímil. El punto de partida del entimema son las premisas, mismas que no cuentan con la certidumbre científica; se sustentan, en cambio, en nuestra certidumbre humana. Así pues, tenemos: a) los indicios seguros, lo que nuestros sentidos pueden constatar, *tekmeria*; b) lo que se sustenta principalmente sobre la verosimilitud (*eikota*) o lo verosímil (*eikós*), lo que está aceptado y reconocido de manera general por los hombres, las leyes, los usos y costumbres, etc.; y c) los signos (*semeia*), algo menos contundente, una cosa que nos lleva a conocer otra⁸. Una vez encontradas las premisas

⁷ Heinrich Lausberg. *Elementos de retórica literaria*. Madrid, Gredos, 1993, pp. 32-33.

⁸ Aristóteles nos expone algunos ejemplos de estos tres tipos de razonamiento: a) "...es indicio de que alguien está enfermo el tener fiebre, o de que ha parido el tener leche, y ese es necesario; el cual es el único entre los indicios que es argumento concluyente..."; b) "...si alguien dijera que es indicio de que los sabios son justos, que Sócrates fuera sabio y justo. Esto es un indicio, pero refutable, aún siendo verdad lo que se dice, porque no es silogismo"; c) "...es indicio de que tiene fiebre porque jadea.

aún nos queda el problema de ¿qué decir?, es ahí donde la *inventio* nos presenta la *tópica* con los *loci* arriba mencionados. Los *lugares* pueden ser comunes, por ser comunes a todos los temas, y especiales, por ser lugares propios de temas particulares.

La *dispositio* u ordenamiento de las grandes partes del discurso también parte de la dicotomía *animos impellere* (conmover)/*rem docere* (informar, convencer). Por lo general, el discurso era dividido en cuatro partes principales: exordio, *narratio*, *confirmatio* (*propositio*, *argumentatio*, *altercatio*) y epílogo, donde la primera y la última estaban más enfocadas a las pasiones y las dos centrales a lo demostrativo y racional. El exordio generalmente cuenta con dos momentos: la *captatio benevolentiae* o intento de seducción, donde el orador trata de ganar la confianza de los oyentes, y la *partitio* donde se anuncia el plan a seguir y las divisiones o partes que se harán. El epílogo (*peroratio*, *conclusio*, *cumulus*, coronamiento) también cuenta con dos niveles: uno en el que se resume o enumera lo relativo a las cosas y a los hechos y otro relativo a los sentimientos, es decir, una conclusión patética o llorosa con la finalidad de conmover al auditorio. La *narratio* consiste en el relato de los hechos que intervienen en la causa. En esta narración no caben las digresiones, deben reinar la claridad y la desnudez, no se trata de un relato novelesco sino de una preparación para la argumentación. La *narratio* comprende los hechos y las descripciones. La *confirmatio* es la exposición de los argumentos. Puede incluir tres elementos: 1) *Propositio*, definición concentrada de la causa, es decir, del punto a discutir. 2) *Argumentatio*, exposición de las razones probatorias. Aquí la tradición retórica prescribe comenzar por las razones fuertes, continuar con pruebas débiles y terminar con las más contundentes. 3) *Altercatio*, recurso opcional que consiste en un diálogo vivo con la otra parte o con algún testigo.

Es refutable aún cuando sea verdadero; pues cabe que jadee el que no tiene fiebre".
Aristóteles. *Retórica*. Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1953, pp. 15-16.

La retórica se inclina muchas veces de manera exagerada a la *elocutio*. Aquí nos encontramos con la *electio* o elección de las palabras y la *compositio* o acomodo de las mismas. La *electio* implica que en el lenguaje se puede sustituir un término por otro e, incluso, se puede producir un segundo sentido o connotación. Todos los tipos de sustitución son *ornamentos* o *colores*, a estos se les conoce como tropos (conversiones) y figuras. Los antiguos, nos dice Roland Barthes, partían del principio de que el lenguaje tiene una base simple y desnuda, un nivel propio, un estado normal de la comunicación, a partir del cual se puede elaborar una expresión más complicada, *adornada*, alejándose de la base original. El estado primero es inerte y el segundo o adornado es *vivo*. Cicerón dice, colores, luces, flores; los ornamentos están del lado de la pasión, del cuerpo; tornaban deseable a la palabra; hay una elegancia (*venustas*) del lenguaje. Y Quintiliano decía que los colores se ponen algunas veces para «evitar al pudor el embarazo de una exposición demasiado desnuda». Estas *figuras de retórica* u *ornamentos* han sido objeto a lo largo de más de veinte siglos de un verdadero furor clasificador. Han surgido centenares de términos, desde algunos muy comunes (epíteto, reticencia, apócope, pleonismo, etc.) hasta otros verdaderamente singulares (epanadiplosis, analépsis, hypotiposis, tmesis, aposiopesis, etc. Ver Apéndices 2 y 3).

IV. *Las relaciones entre música y retórica. Fines comunes*

Los tres campos anteriormente descritos tuvieron una aplicación directa a la música. En 1739, Johann Mattheson presentó en su libro *Der Vollkommene Capellmeister*⁹ todo un organizado plan de composición musical basado en la *inventio* retórica,

⁹ Johann Mattheson. *Der Vollkommene Capellmeister*: Hamburgo, 1739. Facs. Kassel, Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel, 1954.

de hecho ese parece ser el único origen del título de las *Inventionen* a dos voces BWV 772-786 de J. S. Bach. Ya en 1563, Gallus Dressler se refería a una organización formal de la música que adoptaría las divisiones del discurso. Muchos otros tratadistas se refirieron a este tema posteriormente. La relación de la *actio* y la memoria con la música es más que evidente. La *elocutio* musical tiene una historia más larga:

En el Renacimiento, la retórica fue primeramente considerada como *arte de la persuasión*, después como teoría de los estilos y posteriormente como teoría de la composición literaria, de modo que se convirtió en el instrumento fundamental en las discusiones en torno a la poética. La poética necesariamente debía contar con la música, ya que compartían desde siempre, los mismos fines: deleitar, convencer y conmover. En la doctrina retórico-poética de las figuras, la música encuentra el terreno más propicio para revelar su racionalidad y, al mismo tiempo, su poder para mover los afectos.¹⁰ De esta manera se hace afín a la poesía y a la retórica, de ésta última recibe las figuras, la luz, que la hace resplandecer. Dejemos que el musicólogo Ernesto Gallo nos describa este proceso:

«Heinrich Eger von Kalkar (1328-1408) fue el primero en declarar explícitamente que “la música tiene su forma de ornato, al igual que la retórica”, estableciendo así una analogía entre la figuración de ésta y las figuras del arte musical. Una correspondencia entre lenguaje y música que desde tiempo atrás venía circulando en la cultura musical europea».

Aribone en su *De Musica* (c. 1070), analizando la melodía de una antífona de Pentecostés, ponía de relieve la casi perfecta regularidad de construcción y, citando la *Rhetorica ad Herennium*, asemejaba esta ordenada disposición del material musical a la figura poética del *compar numerus syllabarum*, es decir,

¹⁰ Ferruccio Cibra. *Musica poetica. Introduzione alla retorica musicale*. Torino, UTET, 1991, p. 92.

al ordenamiento del discurso en frases que tienen el mismo número de sílabas.

En *De Musica* de Johannes Affligemensis (s. XII), conceptos y términos de la teoría literaria son transferidos sistemáticamente a la teoría musical: por ejemplo, en el análisis de la melodía litúrgica es adoptada la tripartición *principium, medium* y *finis*, exactamente igual como la retórica distinguía *exordium, corpus* y *conclusio* en el discurso. Criterio que un autor anónimo habría de aplicar en el siglo siguiente a la polifonía: "tres cosas conviene saber para componer un *organum*: cómo se comienza, con qué orden se procede, en qué forma se concluye".

Bajo el nombre de *colores rhetorici*, la escuela medieval había elaborado una clasificación de los procedimientos técnicos empleados por el ornato del discurso literario en general y poético en particular. La totalidad de los diferentes tratados sobre la composición poética, contemporánea al desarrollo de la actividad musical de la escuela de Notre-Dame [*Ars versificatoria* de Mateo da Vendôme (c.1175), *Poetria nova* de Goffredo da Vinsauf (c. 1210), *Ars versificatoria* de Gervasio da Melkley (c. 1200), *Poetria* de Giovanni di Garlandia (primera mitad del 1200)] contienen informaciones sobre los *colores rhetorici* o figuras. No sorprende pues que el tratadista anónimo, para ensalzar la obra de un maestro de Notre-Dame, afirmara que éste haya escrito "con abundancia de colores musicales (*cum abundantia colorum armonice artis*)" transfiriendo al campo musical el concepto y los términos de los *colores rhetorice artis*.

Sólo una tardía elaboración del *De mesurabili musica*, [no casualmente atribuido a Johannes de Garlandia (quizá el mismo o al menos homónimo del autor literario de la *Poetria*)], contiene un verdadero manejo de las figuras retórico-musicales. El *color* ahí es definido como "belleza del sonido o efecto del oído mediante el cual el oído mismo recibe placer" y son clasificadas varias formas: por ejemplo, el *sonus ordinatus* es el co-

lor musical que consiste en la repetición ascendente de un tema por grados conjuntos de la escala, figura musical que cuatro siglos después Joachim Burmeister, en su *Música poética*, llamará «climax». ¹¹

Algunos de los grandes aciertos en la interpretación musical se deben a aplicaciones de los principios retóricos aprendidos de una manera inconsciente. Del mismo modo que nos sucede en el lenguaje hablado, donde este proceso es conocido como elocuencia natural. Constantemente utilizamos un buen número de figuras en nuestro afán de hablar mejor o más elocuentemente sin saber que estamos usando determinadas figuras. En este sentido Mattheson nos comenta respecto a la música: «Muchos lectores se dirán a sí mismos: "Hemos usado estas figuras y recursos durante tanto tiempo sin conocer nada acerca de ellos que bien podemos continuar de esta manera e ignorar a la retórica". Estas personas me parecen aún más ridículas que el *bourgeois gentilhomme* de Molière, quien no sabía que estaba usando un pronombre cuando decía "yo", "tú" o "él", o que estaba usando el imperativo cuando decía a su sirviente: "ven aquí"». ¹²

Quizá nunca sepamos con absoluta certeza si J. S. Bach, por ejemplo, al poner esa gran *fermata* en medio del coro de la tormenta al final de la primera parte de la *Pasión según San Mateo*, estaba consciente de que estaba haciendo una figura retórica llamada *aposiopesis*; ¹³ no podemos afirmar con certitud su proce-

¹¹ Civra, *ibid.*, p. 95. Cfr. F. Alberto Gallo. *El medioevo*. Segunda parte. México, D.G.E./ Turner Libros, CONACULTA, 1999. (Historia de la Música a cargo de la Sociedad Italiana de Musicología), pp. 9-12.

¹² Mattheson, *op. cit.*, II, XIV, §§ 48-50.

¹³ La aposiopesis es una figura que consiste en omitir la exteriorización de un pensamiento mediante un corte de la frase comenzada. Quintiliano dice que «muestra por sí misma los afectos» y menciona el famoso ejemplo de Virgilio: «Yo os juro... mas las olas encrespadas importa sosegar» (*Eneida*, I, 139). En la música es un silencio en todas las voces, silencio que puede estar cargado de contenido, creando mayor tensión que una simple pausa.

so de pensamiento, no sabemos si lo pensó como un orador consciente del efecto emocional que iba a causar en su público o si simplemente respondía a su instinto, a un dictado divino o, incluso, como afirman los más recalcitrantes ortodoxos del sonido puro, que su proceder respondía únicamente a las leyes de la armonía (a su vez producto único de su mente e inteligencia) sin tener que ver en absoluto con nada extramusical (afirmación bastante absurda tratándose de una obra basada en un texto). No obstante, se sabe que Bach era un buen conocedor de la retórica. Su gran amigo, Johann Abraham Birnbaum, rétor de la Universidad de Leipzig, se refiere así a Bach en una carta defendiéndolo de los ataques de Adolph Scheibe: «Él conoce tan perfectamente las partes y los recursos que la elaboración de una pieza musical tiene en común con la retórica, que no sólo se escucha con la mayor satisfacción y placer cuando, en su profunda argumentación, se detiene en las analogías y correspondencias entre las dos disciplinas, sino que también se admira la hábil participación de ambas en sus obras. Su dominio del arte poética es del todo digna de un gran compositor».¹⁴

En comparación con la música, el lenguaje hablado es algo mucho más natural para todos por su estrecha relación entre palabra y significado. Incluso en cuanto a la elocución, las múltiples convenciones son manejadas por la mayoría de las personas. ¿Cuántas veces no decimos un «sí» con un tono inequívoco que sabemos va a ser entendido como un «no»? En la música, la relación sonido/significado es más compleja y las convenciones de las diferentes épocas no son de un conocimiento generalizado, ni siquiera entre los músicos profesionales. En cualquier caso, siempre representa una ayuda el recordar que el origen de la música elocuente es el lenguaje hablado. El caso del músico que simplemente toca “correctamente las

¹⁴ Maria Teresa Giannelli. *Musica Poetica. Johann Sebastian Bach e la tradizione europea*. Genova, Edizioni Culturali Internazionali Genova, 1986, p. 84.

notas" sin el conocimiento de todas esas sutilezas de la elocución, podría compararse con un extranjero declamando un texto en nuestra lengua, al tanto más o menos de las reglas de pronunciación, pero sin tener la menor idea del significado de las palabras y las frases. (Ver apéndice 4).

V. *La expresión de los afectos, elemento fundamental de unidad estilística del Barroco*

A partir del Renacimiento y durante toda la era barroca, las reacciones emotivas del oyente eran tomadas en cuenta y los elementos de la música –ritmo, melodía, armonía– estaban dedicados al único fin de suscitarlas. Sin duda alguna, el hilo conductor de la música en esa época es la expresión de las pasiones del alma o afectos. Pasión y afecto (del griego «*phatos*» y del latín «*affectus*») consisten en una pasión o estado emocional racionalizado. Desde sus orígenes en la antigua Grecia, se relacionó a la retórica con la movilización de los afectos. Asimismo, la relación de la música con emociones específicas es un tema que se repite a lo largo de la historia de la música. Cicerón compara al orador con el músico, y dice que así como se juzga la habilidad de éste por el sonido de las cuerdas de la lira, así también se puede apreciar la del orador por el movimiento de los afectos en el oyente (*Brutus*, 119).

En este sentido, uno de los libros que ejerció mayor influencia en los compositores del los siglos XVII y XVIII fue, sin duda, *Les passions de l'ame* (1649) de René Descartes, quien desarrolló toda una teoría sobre las pasiones a partir de su principio de los espíritus animales.¹⁵

¹⁵ Descartes afirmaba que los espíritus animales eran «una especie de aire o viento muy sutil» que estaba contenido en los nervios y en el cerebro, cuya acción contribuía tanto a los movimientos corporales y sensoriales como a los movimien-

Afecto y pasión –nos dice Palisca– son dos términos que se refieren al mismo proceso, aunque nos remiten a descripciones diversas: el afecto enfoca el proceso desde el punto de vista del cuerpo: alteración de la sangre y de los fluidos. Las pasiones, en cambio, desde el punto de vista de la mente que pasivamente sufre el disturbio.¹⁶

«En la retórica musical la comunicación tiende a prevalecer sobre la expresión; los afectos a expresar no son tanto los sentimientos del compositor sino las situaciones afectivas representadas por el texto, filtradas y estimuladas por convenciones culturales: la expresión de la interioridad subjetiva tiende a asumir forma racional y objetiva, delineándose como representación de una serie de situaciones típicas». ¹⁷ En la época que nos ocupa, la expresión estaba dirigida hacia la excitación de las pasiones de una manera genérica, es decir, se expresan el amor, el deseo, la tristeza, la esperanza, el orgullo, etc.; pero no *mí* amor, *mí* tristeza, *mí* esperanza o *mí* orgullo. He aquí una particularidad fundamental de la expresión del Barroco que marca uno de los momentos de la historia del arte de mayor equilibrio entre la materia y el espíritu. La presencia de las pasiones humanas es primordial, sin embargo, su manifestación no es subjetiva ni abandonada completamente al ego del hombre, como en el romanticismo, sino objetivizada y moderada por la razón. Sin pasión o afecto no hay virtud –nos dice Mattheson–, las pasiones cuando están enfermas deben ser curadas no destruidas. Ante todo, la música es una gran lección de moral. El músico debe representar lo bueno y lo malo, creando amor por lo primero y odio por lo segundo.¹⁸

tos de las pasiones del alma. René Descartes. *Tratado de las pasiones del alma*. Barcelona, Editorial Planeta, S. A., 1984, p. 87.

¹⁶ Claude Palisca. *La música del barroco*. Buenos Aires, Editorial Victor Leru, 1978, p. 15.

¹⁷ Civra, *op. cit.*, p. 42.

¹⁸ Mattheson, *op. cit.*, I, III, §§ 53-54.

Por otra parte, el músico debía primero suscitar en él las pasiones que deseaba transmitir a su auditorio, tal como lo hace un actor. La expresión no se limitaba a las pasiones primarias como el amor o el odio, la alegría o la tristeza, sino que alcanzaba los grados más sutiles y complejos de emoción como el remordimiento, el desaliento y la ansiedad, la humildad y la paciencia, la arrogancia, la pomposidad y el orgullo, el júbilo, la valentía y el arrojo, la compasión, la esperanza y el anhelo o la desesperación el espanto y el horror. Para tales efectos, tanto al compositor como al ejecutante les era también de gran utilidad el conocimiento de la doctrina de los cuatro temperamentos humanos, cuya división en colérico, flemático, sanguíneo y melancólico era conocida y aplicada desde los tiempos de la escuela hipocrática. Como intérpretes contemporáneos tenemos aquí un campo muy extenso de exploración. (Ver Apéndice 5).

Ahora bien, quizá sería pertinente hacernos la pregunta: ¿cuál es el grado de *pasión* que necesitamos imprimir a una determinada pieza para que cause un efecto relativamente comparable al que causó en el público hace 300 años? En las artes interpretativas siempre tenemos el problema de que al ejecutar obras antiguas nuestro auditorio está formado por un público muy distinto del que escuchó la obra originalmente; una vez más nos topamos con la variable que representa la evolución de la conciencia del hombre aunado al constante movimiento y desarrollo en la esfera de lo social. Es decir, el público no tiene la misma conciencia y su condicionamiento social y emocional puede ser muy diferente. Si tomamos en cuenta esa variable, quizá estemos obligados a exagerar un poco los ideales de la época para poder acercarnos al efecto deseado. Pongamos por ejemplo el caso del cine, que es un arte sumamente joven. En cortísimo tiempo ha experimentado cambios espectaculares en cuanto al efecto de sus imágenes en el auditorio: una escena que intentaba despertar el terror en los espectadores de los años

20s. del siglo pasado tiene poco que ver con una escena que busca el mismo fin en el público de nuestros días.

Así pues, la respuesta a la pregunta no es simple. Nos encontramos ante un público con una disposición muy distinta a la del público de los siglos XVI, XVII y XVIII. Un público, por una parte, eminentemente *gozador*, que tiene que ser, ante todo, complacido y, por la otra, con una capacidad de atención y una sensibilidad bastante endurecidas por la sobreestimulación sensorial, sobreestima de la materia y menosprecio del espíritu,¹⁹ características poco enaltecidas de nuestra época. El hecho de que un ejecutante llene su mente y su alma con una serie de emociones puestas en un determinado texto musical por un compositor, es muy diferente a que su mente y alma estén ocupadas con la sola preocupación de tocar correctamente o, peor aún, con la preocupación o fijación de impresionar a su público con su habilidad.

Finalmente, es sumamente interesante constatar que la propuesta de la música renacentista y barroca era, por decirlo así, "menos egóica" que la de la romántica y la posterior. En la música antigua se servía a un fin general: la expresión de las pasiones, a través del conmover, convencer y deleitar. Uno de los mayores obstáculos para la correcta interpretación de esta música en la actualidad, es la exacerbada conciencia del ego, fomentada y alentada por el Romanticismo y por la cultura de enfoque preponderantemente materialista sostenida a todo lo largo del siglo XX.

¹⁹ Este fenómeno se traduce en el público de la música culta actual en una sobrevaloración de los aspectos mecánicos y técnicos de la interpretación, es decir, casi siempre mayores velocidades y mayor pulcritud en la ejecución.

VI. *El análisis retórico como valiosa herramienta para la interpretación de las obras musicales escritas durante los siglos XVI, XVII y XVIII*

En la actualidad, el replanteamiento retórico de muchos problemas propuestos desde muy diferentes campos del saber humano ha empezado a obtener respuestas estimulantes. Reexponer la relación retórica/música con una visión moderna del asunto apuntaría, como ya se dijo, hacia diferentes vertientes. En el caso de la ejecución e interpretación de la música antigua, el cultivo de un análisis retórico-musical nos conduce, sin duda, hacia una mejor comprensión de esa música y, por ende, a expresar más profundamente el sentido afectivo de cada pasaje musical y de cada obra en su conjunto.²⁰ Las técnicas de la *inventio* y la *dispositio* constantemente nos aportan informaciones importantes para la mayor comprensión de las técnicas compositivas, la estructura general y el carácter de la obra musical.

Particularmente, con la identificación de las figuras retórico-musicales nos acercamos al tejido del pensamiento del autor y a sus procesos más ingeniosos de argumentación musical. En los tratados barrocos que se ocupan de la retórica musical encontramos todo un catálogo de figuras, Hans-Heinrich Unger expone una relación de 163.²¹ Paradójicamente, es precisamente en este punto donde encontramos la mayor parte de las inconsistencias y *errores* señalados por los críticos modernos de la retórica musical. Efectivamente, muchas veces las correla-

²⁰ En la actualidad han surgido algunas propuestas interesantes de análisis retórico-musical: cf. Timothy Albrecht. "Musical rethoric in J. S. Bach's organ toccata BWV 565", en *Organ Year Book XI*, 1980, pp. 84-94; Rodney Farnsworth. "Hither, This Way: A Rethorical-musical analysis of a scene from Purcell's *King Arthur*", en *The Musical Quarterly*, vol. 74, no. 1, 1990, pp. 83-97; Lena Jacobson. "Musical Figures in BWV 131", en *Organ Year Book XI*, 1980, pp. 60-83; "Musical rethoric in Buxtehude's free organ works", en *Organ Year Book XIII*, 1982, pp. 60-79.

²¹ Hans-Heinrich Unger. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18 Jahrhundert*. Hildesheim, G. Holms, 1941.

ciones entre figuras literarias y figuras retórico-musicales son muy artificiales e incluso forzadas; a pesar de ello, considero un paso importante para cualquier intérprete el estar tratando con aspectos que inciden directamente en los procesos compositivos, más aún cuando éstos están estrechamente ligados a la esfera de lo expresivo (afectos), los cuales, aunque tengan su origen en algo artificial e incluso equivocado, si se ejecutan correctamente y con convicción, se convierten en un mensaje emotivo convincente y sincero. Nikolaus Harnoncourt concluye de manera semejante cuando nos habla de la articulación de la música antigua: «estudiemos las fuentes, esforcémonos por saber todo lo que se pueda respecto a las ligaduras y a su ejecución, intentemos sentir por qué debe hacerse así la resolución de una disonancia, por qué es necesario tomar una nota punteada de tal o cual manera. Pero al momento que hacemos música olvidémonos de todo lo que hemos leído. El oyente no debe tener la impresión de que tocamos lo que hemos aprendido. Eso debe penetrar nuestro ser, formar parte de nuestra individualidad. Incluso no sabemos ya que hemos aprendido tal regla ni dónde la hemos leído. Posiblemente haremos todavía muchas *faltas* –según la *regla*–. Una *falta* que procede de mi convicción, de mi gusto y de mi sensibilidad, es más convincente que ideas sueltas que resuenan».²²

Por otro lado, un camino seguro para no ser víctimas de los *errores* de los tratadistas de la retórica musical del pasado y poder dar su justo valor y obtener el máximo aprovechamiento práctico de todo ese material, lo encontramos en la música misma. «Ciertamente –nos comenta Jos van Immerseel– la teoría de las figuras puede esclarecer la forma, la estructura y el contenido de una composición; sin embargo, es la intuición musical del músico la que lo conducirá hacia una buena asimili-

²² "La Articulación". *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, vol. VIII, no. 30, México, abril-junio, 1989, p. 68.

lación». ²³ Diría yo: la intuición musical aunada al conocimiento y las capacidades musicales entendidas de la manera más amplia posible. En este sentido, de ninguna manera creo conveniente considerar al análisis retórico musical como un sustituto del análisis puramente musical (entiéndase armonía, melodía, ritmo, contrapunto, etc.); sin embargo, me parece que en el contexto de la música del Renacimiento, del Barroco, del periodo clásico e incluso de algunos autores románticos, es un extraordinario y magnífico complemento. Así pues, si bien es pertinente tomar la teoría de la retórica musical con todas las reservas del caso, con el fin de no caer en paralelismos y analogizaciones demasiado ingenuas, al mismo tiempo, no debemos perder de vista que nuestro objetivo es comprender lo más profundamente posible la música y su forma de expresión en una época determinada. Me pregunto ¿no sería igualmente ingenuo, y presuntuoso a la vez, pretender construir todo un aparato teórico que nos explique, desde nuestra perspectiva actual, los procesos semióticos de la música desde la era gregoriana hasta nuestros días, *corrigiendo*, además, las *inconsistencias* metodológicas de nuestros antepasados? ¿No deberíamos guardar las mismas reservas del caso de la aplicación de la retórica a la música durante los siglos XVI, XVII y XVIII, respecto a la *adaptación* de una semiótica general a la música de más de quince siglos? Si queremos ahondar en el asunto, considero que si estamos tratando con emociones, es decir con el alma humana, y con procesos de significación a través de un lenguaje tan misterioso e inasible como el de los sonidos, los canales principales de acceso hacia una mayor comprensión del fenómeno no los vamos a encontrar en la "letra muerta", sino en los sonidos y en la música misma, compuesta, ejecutada y escuchada por

²³ "Música y retórica en los conciertos para piano y orquesta de Mozart". *Pauta. Cuadernos de teoría y práctica musical*, vol. XV, nos. 55-56. México, julio-diciembre, 1995, pp. 137-161.

seres humanos poseedores de una conciencia, un cuerpo, un alma y un espíritu determinados.

VII. Análisis del «preludio» de la Sonata Dresden 5 de Silvius Leopold Weiss²⁴

El análisis que a continuación presentamos no intenta ser exhaustivo, así como tampoco pretende ofrecer una metodología de trabajo; su finalidad es mostrar básicamente, a través de un ejemplo corto y sencillo de música instrumental,²⁵ cómo podemos encontrar aplicados en la música una serie de principios retóricos y cómo podemos sacarles provecho para mejorar nuestra ejecución. Nos abocaremos fundamentalmente a la identificación de las principales figuras retóricas que aparecen en la pieza, para lo cual expondremos una breve definición de cada una, tanto desde el punto de vista de la *musica poetica*²⁶ como desde el de la retórica misma.²⁷ He considerado pertinente abordar tanto el enfoque literario como el musical, para tener la oportunidad de rastrear el camino que tomó la “traducción”

²⁴ Hijo de un laudista de valía, Silvius Leopold Weiss (1686-1750) nació en Breslau en 1686, durante su vida gozó de gran fama y reconocimiento como uno de los más grandes laudistas y compositores de su época. Dejó un gran legado de manuscritos en tablatura para laúd, cerca de cincuenta suites y sonatas y alrededor de cuarenta obras sueltas. Murió en Dresden en 1750.

²⁵ El presente prelude es la pieza de entrada de la *Sonata N.º 5* perteneciente al manuscrito de Weiss conservado en Dresden. La partitura que usaremos es una transcripción en notación musical de la tablatura para laúd. Figura un número de referencia para cada figura de blanca para facilitar el seguimiento del análisis.

²⁶ Con el fin de no sobrecargar el texto, en las definiciones musicales de las figuras he tomado como referencia básica a Jos van Immerseel (art. cit.). Para otras referencias generales. Cfr. Cívra, *op. cit.*; Unger, *op. cit.* y López Cano, *op. cit.*

²⁷ Las definiciones literarias y sus ejemplos aparecerán como notas al pie de página. Para referencias generales, cfr. Lausberg, *op. cit.* y el texto fundamental e indispensable de Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*. 8ª edición aumentada, México, Editorial Porrúa, 1997.

Prelude
de la Sonate Dresden n° 5

Silvius Leopold Weiss
1686-1750

The musical score is written on six staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth notes, with measures 1 through 7. Measure 1 contains a triplet of eighth notes. The second staff continues the melody from measure 8 to 14. The third staff continues from measure 15 to 21. The fourth staff continues from measure 22 to 28. The fifth staff continues from measure 29 to 35. The sixth staff concludes the piece with measures 36 to 42, ending with a final cadence.

43 44 45 46 47 48 49

50 51 52 53 54 55 56

57 58 59 60 61 62

63 64 65 66 67 68 69 70

71 72 73 74 75 76 77

78 79 80 81

o la correspondencia musical que se le dio a cada figura retórica en cuestión. El estudio de las figuras, desde sus inicios, surgió a partir de una aplicación práctica en el lenguaje. En la música, la concepción misma de las figuras retórico-musicales, tuvo el mismo origen. En este sentido, el análisis retórico-musical tiene que ir de la mano de la interpretación. Al ser las figuras *adornos* del discurso, éstas no siempre están representadas en las notas, muchas veces el ejecutante es el que tiene que poner ese *ornato* a través de un proceso de interpretación, todo ello con el fin de lograr una ejecución más interesante, convincente y emotiva.

Vayamos a nuestro ejemplo. El preludio –nos dice Mattheson– es un género de melodía que pertenece al estilo de la fantasía y «lo mejor es que estas piezas parezcan improvisadas; sin embargo, se escriben sobre el papel. Tienen tan pocas limitaciones y tan poco orden que difícilmente se les puede calificar de otra forma que no sea de buenas invenciones. De aquí su afecto: *imaginación*».²⁸ La descripción de Mattheson está reflejada por Weiss en su preludio principalmente por el hecho de que no escribe barras de compás, lo que sugiere, a primera vista, una cierta flexibilidad métrica y rítmica. Aquí, más que nunca, se podría aplicar lo que Mozart esperaba de la interpretación de todo músico: que fuera «...de tal manera que se tuviera la sensación de que el intérprete fuera el mismo compositor», es decir, que pareciera que el ejecutante estuviera inventando en ese momento esa música (carta del 17 de enero de 1778).

Una figura conveniente para comenzar y enfatizar las ideas anteriormente expuestas, es la *dubitatio*.²⁹ La obra comienza

²⁸ *Op. cit.*, II, XIII, §132.

²⁹ La *dubitatio* consiste en que el orador trata de fortalecer la credibilidad de su propio punto de vista fingiendo un apuro oratorio que se manifiesta en la súplica que dirige al público en forma de pregunta, para que éste le asesore respecto a la manera de cómo ha de hacer su discurso de acuerdo con lo que el asunto y la situación exigen. «La duda da a la oración alguna probabilidad cuando fingimos que no sabe-

con un modelo de arpeggio en la tonalidad de re menor. Con la tonalidad establecida (1-2), el arpeggio empieza a tratar de encontrar un camino a seguir. En música, «la dubitación deja al oyente en la incertidumbre en relación con lo que sigue por medio de: una modulación o una melodía vacilante, una detención sobre una nota o un acorde, una irresolución en la cadencia, vacilación en el *tempo*, duda acerca de la tonalidad, etc.» En nuestro ejemplo, utilizar al comienzo cierta vacilación en el *tempo* puede ser de gran eficacia, dando a entender que no sabemos hacia donde se dirige nuestro discurso, después de varios grupos de corcheas el *tempo* se puede estabilizar más, mostrando que hemos encontrado una *veta* de invención (1-10).

La repetición insistente del bajo durante todo este principio (1-10), nos habla de un *Pleonasmo*,³⁰ es decir, repeticiones y adiciones redundantes y enfáticas. Después de diez repeticiones de la misma nota en el bajo, lo cual va creando tensión, de pronto aparece el primer movimiento de esa voz, *do#* (11), creando una resolución armónica muy dura, *S⁶* (10) que resuelve en *D⁷* sin fundamental, lo cual es una *Catachresis*.³¹ En música

mos por dónde comenzar, ni por dónde acabar, ni qué cosa diremos o callaremos, de lo que hay ejemplos a millares...» (Quintiliano, 9, 2, 19), entre ellos, éste de Fray Luis de Granada:

Para hablar de este misterio de nuestra redención,
verdaderamente yo me hallo tan indigno, tan corto
y tan alejado, que ni sé por dónde comience, ni
dónde acabe, ni qué deje, ni qué tome para decir.

³⁰ Es un defecto que sucede cuando la frase es sobrecargada con palabras inútiles (Quint.). Produce un efecto enfático de energía, pasión, frenesí.

"Lo he visto con mis propios ojos".

"Tuvo una hemorragia de sangre".

"Besóme él con los labios de su boca". (Salomón, *Sagrada Biblia*)

³¹ *Catachresis* es una palabra en sentido translaticio (tropo) que no tiene a la par ninguna palabra para designar una cosa que precisa designación.

"Las patas de la mesa"

Todo lo que el silencio
hace huir de las cosas:

ca se le nombra así al empleo incongruente de ciertas reglas por las necesidades de la retórica, por ejemplo la resolución de una disonancia en otra todavía más fuerte.

En el siguiente grupo de corcheas (12) aparece la fundamental de la dominante para resolver en la tónica. En este punto (13) comienza una *gradatio*³² o climax en la voz superior. La *gradatio* o climax consiste en una repetición por grados, ascendente o descendente, de un fragmento musical. Atanasius Kircher menciona que a menudo se usa para expresar los afectos de amor divino o el anhelo de la patria celestial.



Cabe señalar que a partir del segundo escalón de la gradación, la melodía cambia de lugar, de estar en la tercera corchea de cada grupo, pasa a la segunda posición; este cambio puede considerarse como una paranomasia, de la cual hablaremos más adelante. Justo en ese punto (21-32) empieza paralelamente otra *gradatio* en el bajo:

el vaho del deseo,
el sudor de la tierra,
la fragancia sin nombre
de la piel.
(Nocturno. Xavier Villaurrutia).

³² La *gradatio* es una *anadiplosis* progresiva. También es una sucesión de palabras que representan una amplificación o un amortiguamiento progresivo de las ideas comunicadas. Son intensificaciones graduales a más o a menos.

En un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado,
es una necia inteligencia errada.



lo que nos sugiere, además, un fraseo por cada cuatro grupos de corcheas o cuatro blancas. En cuanto a la interpretación, Van Immerseel nos dice que la *gradatio* o climax «se trata de una repetición que se convierte gradualmente en más fuerte o más aguda, más suave o más grave. Es necesaria, pues, al menos una triple repetición. Es en este contexto en el que se habla también de *crescendo* y *decrescendo*».

Al final de esta gradación (33), comienza una tercera, la más prolongada de la obra:



el modelo se repite siete veces. En este esquema se conjuntan varias figuras: la gradación ascendente de la voz superior, la

es un afán caduco y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.
 (Mi retrato. Sor Juana Inés de la Cruz).

La *anadiplosis* "se produce mediante la repetición al principio de una frase... de una expresión que aparece también en la construcción precedente, generalmente al final". (Beristáin, *op. cit.*, p. 39). Se puede esquematizar de la siguiente manera: /...X/X.../.

gradación ascendente del bajo y el *hyperbaton*³³ que resulta del acomodo en cuanto a tesitura de las notas mismas de cada esquema. El acomodo lógico del motivo sería



Al separar la primera nota de cada grupo a la octava baja:



se separa algo que normalmente estaría cerca, este alejamiento lo podemos acentuar con una articulación de 1+3, es decir, alargando (separando) ligeramente la primera corchea de cada uno de los grupos de cuatro. El *hyperbaton* en música consiste en, precisamente, desplazar «un sonido o una idea de su lugar natural a otro, con el fin de obtener un efecto especial, por ejemplo, por medio del cambio de octava, de voz o de parte». Para ayudar a la *gradatio*, esta articulación puede ser bastante marcada en los primeros grupos y, poco a poco, volverse imperceptible en los últimos, con el fin de preparar el desenlace de la progresión en el último grupo de corcheas (39-40). El

³³ «Figura de construcción que altera el orden gramatical de los elementos del discurso al intercambiar las posiciones sintácticas de las palabras en los sintagmas, o de éstos en la oración:

dulces daban al alma melodías

(Sigüenza y Góngora)

victima arde olorosa de la pira

(Sandoval Zapata)

tímido ya venado

(Sor Juana)

Éstas que me dictó, rimas sonoras

(Góngora)»

Beristáin, *op. cit.*, p. 256.

punto culminante de la *gradatio* es el *la*, a partir de ahí, se produce una caída súbita por cuartas (40-42), esta sucesión de cuartas termina también con un *hyperbaton*, pues lo normal sería terminar así:



sin embargo, termina con el *sol* una octava abajo:



En otra *gradatio* (47-52), el esquema es:



sin embargo, las repeticiones no se hacen exactas, sino con ligeras variantes, esto es una paronomasia. En la música, la *paronomasia*³⁴ consiste en la «repetición acompañada de un au-

³⁴ *Paronomasia* es un juego etimológico con la insignificancia de la modificación fonética, por un lado, y, por otro, con la interesante tensión significativa originada de la modificación fonética. Esta tensión puede intensificarse hasta la paradoja.

Para *orador* te faltan más de cien,
para *arador* te sobran más de mil.
(Fray Diego González)

El verso sutil que *pasa* o se
posa sobre la mujer o sobre la rosa.
(Rubén Darío)

El *erizo* se *risa*, se *eriza*, se *riza* de *risa*.
(Octavio Paz)

mento o reforzamiento bajo diversas formas: repetición de una extrema insistencia, repetición de un pasaje en *piano* después de *forte* o viceversa, repetición de las últimas notas de un período en *tutti* por algunas voces solistas o incluso por una sola voz (y lo opuesto), repetición en un *tempo* más lento, (en principio exactamente el doble de lento), repetición añadiendo notas, ornamentos, figuras o transformando las notas, repetición comportando un elemento complementario o repetición con interpretación reforzada o suavizada». Como se puede deducir, la figura de paronomasia es muy importante en la música, pues su mecanismo está muy ligado a un principio musical fundamental que es la variación.³⁵ Esta gradación paronomásica tiene su punto culminante en el *si* (53), nota muy importante en la obra pues marca la cúspide melódica, es decir, es la nota más aguda, por esta razón, podemos considerar este punto como una *hypérbole*.³⁶ En música, «se trata del rebasamiento de los límites naturales de una voz o de una melodía, en sentido más estricto es el rebasamiento de límites superiores». El contexto de la música es lo que determina si un intervalo puede ser considerado como una hipérbole.

Encontramos una última *gradatio* (60-62), para desembocar en la tónica.

³⁵ Van Immerseel se refiere a la *variatio* como figura retórico-musical que consiste en cambiar una repetición (art. cit).

³⁶ *Hypérbole* es una exageración o audacia retórica que consiste en subrayar lo que se dice con la clara intención de trascender lo verosímil. Hay dos direcciones: aumentar o disminuir la verdad.

"Iba más lento que una tortuga"
"Se rofa los codos de hambre"

Con mi llorar las piedras entemecen
su natural dureza y la quebrantan;
los árboles parece que se inclinan;
las aves, que me escuchan cuando cantan,
con diferente voz se condolocen
y mi morir, cantando, me adivinan;



Podríamos considerar aquí el primer final de la obra (63). Con el siguiente acorde de Re M con séptima (64), la pieza revive confluendo ahí una serie de figuras que hacen de ese punto, quizá, el más interesante y de mayor tensión de todo el preludio, veamos: todo el resto de la pieza, la *coda*, es una *paragoge*,³⁷ la cual consiste en el «alargamiento de la nota final de una voz, ornamentada por las otras voces con el fin de dar un carácter particular a ese final. Estos ornamentos son, a menudo, repeticiones de motivos y contrapuntos utilizados con anterioridad. El intérprete puede improvisar una *paragoge* aunque no esté anotada en la partitura». El acorde en sí, representa una *abruptio*³⁸ y una *ellipsis*.³⁹ La *abruptio* en música consiste en

las fieras que reclinan
su cuerpo fatigado,
dejan el sosegado
sueño para escuchar mi llanto triste.
(Garcilaso de la Vega).

³⁷ *Paragoge*. «figura de dición habitualmente usada como licencia poética. Consiste en agregar al final de la palabra un elemento que generalmente es vocal y que puede ser etimológico o no» (Beristáin, *op. cit.*, p. 388).

En la lengua popular:

“Esta semana pinta muy solariega”.

“Ya me acostumbré a andar solapa”.

“Está tocadiscos”. En lugar de: está “tocado” (loco).

³⁸ La *abruptio* consiste –según Fontanier– en hacer alternar los parlamentos de los distintos personajes en el diálogo, o a éste con la narración, sin introducirlos mediante expresiones explicativas aportadas por el narrador, de tal modo que se sucedan sin transición, en forma brusca.

“Voy caminando por la vereda que conduce a un lugar para mí desconocido. Voy pensando tantas cosas que... pero, ¿qué es esto? Pobre oruga, casi la piso”.

(*El canto del pájaro*. A. de Mello).

³⁹ «Figura de construcción que se produce al omitir expresiones que la gramática y la lógica exigen pero de las que es posible prescindir para captar el sentido»

«las siguientes formas de interrupción: una pausa inesperada, la ruptura de una línea armónica o de un efecto emotivo, de un movimiento, de una voz, etc., la ruptura de una melodía sin cadencia, muy frecuente en el estilo recitativo [o cuando] la melodía termina antes que el bajo». La *ellipsis* «es la interrupción inesperada de una línea musical en *crescendo* que es continuada por un motivo totalmente diferente. La *ellipsis* consiste también en hacer culminar una cadencia con un acorde remoto (cuanto más remoto el acorde, más fuerte es el efecto). Esta figura debe ser ejecutada de tal manera que confunda al oyente. En ciertos casos la *ellipsis* puede relacionarse con la abrupción y/o con la *aposiopesis*».⁴⁰

La entrada a los acordes (69-70), podemos expresarla por medio de una *exclamatio*,⁴¹ o exclamación del intervalo de quinta ascendente (*re-la*):



«Esta figura se presenta la mayor parte del tiempo en forma de un intervalo ascendente vivo, a menudo consonante, llamado *es-*

(Beristáin, *op. cit.*, p. 163). El efecto es de fuerza, viveza, animación, rapidez, pasión e ímpetu.

La rosa más deseada es la [rosa] de fuego.
Las casas muy altas; los árboles más [altos].

⁴⁰ Ver nota 13.

⁴¹ La *exclamatio* es la expresión del afecto mediante la pronunciación aislada y elevada que es igualmente propia de la interrogación. Permite expresar un fuerte movimiento del alma como el dolor, la alegría, la tristeza, el miedo, la duda, la desesperación, la sed de venganza, la fiereza, la decepción.

Son míos, ¡Ay!, son míos
los bellos cuerpos muertos,
los bellos cuerpos vivos,
son míos, ¡ay!, son míos
a través de tu cuerpo...

(Miguel Hernández).

clamazione viva, o como un intervalo descendente deslizado, a menudo disonante, conocido como *esclamazione languida*. En principio, el tamaño del intervalo está en proporción con la fuerza del sentimiento. Tomado en sentido literal, la exclamación es un grito, pero "las características de la exclamación son tan variadas como sus causas y los efectos que produce" (Scheibe).

La serie de acordes que sigue representan una *antithesis*⁴² de todo lo anterior y, en un sentido general, constituyen una *suspensio*.⁴³ La antítesis consiste en «todo lo que hace contraste y, por lo tanto, llama la atención. Se pueden distinguir las siguientes oposiciones: de sentimientos, consonancia-disonancia, primer y segundo tema, o primer y segundo pensamiento, polifonía-homofonía, *solo-tutti*, *forte-piano*, agudo-grave, lento-rápido, brillante-oscuro, introvertido-extrovertido, etc.»

Suspensio «es todo lo que pertenece al terreno de la indecisión, de la tensión, de todo aquello que no ha sido concretizado. El propósito de esta figura es despertar la atención del oyente por medio de, [por ejemplo], el comienzo de una pieza o fragmento de manera tal que no está claro el camino que intenta tomar el compositor, a diferencia de la *dubitatio*, donde es el compositor el que parece no saber a dónde ir». El cuarto acorde, D⁷ (73), crea una tensión especial, ya que resuelve de manera poco franca en un acorde de tónica sin quinta (74), los siguientes acordes (74-77) aumentan la indefinición y conducen a un punto de mayor tensión aún, el acorde disminuido (78). Para apoyar el afecto de la *suspensio*, la serie de acordes (74-77) se pueden ornamentar ejecutándolos en arpeggio, lo que ayuda a crear un mayor efecto de inestabilidad e incertidumbre.

⁴² Contraposición de una frase o una palabra a otra de significación contraria.
"Lloran los justos y gozan los culpables".
"Amas a quien te aborrece".

⁴³ Actitud tensa y expectante producida en el receptor por efecto de la estructura del relato narrado o representado. Recursos como la gradación, la anacronía, etc. suelen cumplir un importante papel en la agudización de la espera angustiosa de los hechos subsiguientes (Beristáin, *op. cit.*, p. 485).



El acorde disminuido resuelve en la dominante que, a su vez conduce felizmente al final de la obra con una cadencia T-D-T.

APÉNDICE 1

*Los teóricos de la retórica musical*⁴⁴

Entre los eminentes teóricos que por primera vez indagaron sistemáticamente la relación entre retórica y música, además del ya mencionado NIKOLAUS LISTEN (Listenius, 1510 ca.-?) quien, adoptando los conceptos de música *theorica*, *practica* y *poetica*, voluptuosamente hacía resonar la boeciana tripartición de la música, está JOACHIM BURMEISTER (1564-1629), de mayor importancia y ciertamente de los más estimulantes por la seguridad de método y excelencia de resultados. Después de haber frecuentado la *Lateinschule* de su natal Lüneburg se inscribe en 1586 en la universidad de Rostock. De 1589 hasta su muerte enseña en la escuela de la ciudad, desempeñando al mismo tiempo la misión de *Cantor* primeramente en la iglesia de San Nicolás y después, como *Cantor primarius*, en la de Santa María, catedral e iglesia de la universidad.

La finalidad de la escuela ya no es ahora la misma que al inicio de la Reforma. En aquel entonces, no sólo se trataba de iniciar a los jóvenes estudiantes en el canto para el servicio litúrgico, sino también de ofrecerles una educación humanística completa que comprendía, entre otras cosas, la profundización en el

⁴⁴ Civra, *op. cit.*, pp. 100-111 [trad. Federico Bañuelos].

conocimiento del latín clásico leído, hablado y escrito, así como de sus autores antiguos. A este deber el *Cantor* encamina su labor de educador y bajo este aspecto es como se entiende la estricta y completa enseñanza de Burmeister como teórico: no sólo enseñante sino partícipe de un proceso educativo que considera a la música su elemento determinante y de igual importancia que cualquier otra disciplina. Un rigor es bien visible en los escritos del teórico donde, por primera vez en la historia de la educación musical en tierra alemana, el arte de los sonidos es entendido como disciplina con aproximación de tinte científico: una exposición sistemática del discurso sonoro que, a semejanza del hablado y escrito, no puede prescindir de la experiencia retórica.

En el origen del evento musical, la figura: «un trecho “ornato” de la armonía y la melodía, que deriva su razón de ser de la misma composición, con bien definido principio y fin en una frase musical, a la cual, con su presencia, da mejor y más agradable aspecto».⁴⁵

A pesar de que en el curso de la exposición abundan verbos como *delectare* y *movere* en unión inseparable con otras definiciones –*ornamentum est figura apta ad affectus creandos*– no está en primer plano la doctrina de los afectos; el acento está, en cambio, en el *poeticum decorum*, este “trecho adornado que al mismo tiempo toma y da significado y claridad al texto”, de suerte que por medio de las *figurae* la composición musical entera asume un aspecto de general *elegantia*.

La subdivisión de las figuras en tres grupos, con definiciones e índice de sus respectivas procedencias, dan una idea precisa del rigor sistemático que guía al teórico:

⁴⁵ *Ornamentum, sive Figura musica est tractus musicus, tam in Harmonia, quam in Melodia, certa periodo, quae a Clausula initium sumit, & in Clausulam definit, circumscriptus, qui a simplici compositionis ratione discedit, & cum virtute ornatorem habitum assumit & induit (Musica poetica, 1606, p. 55).*

a) *figurae harmoniae*: sin tener en cuenta el número de voces, gracias a estas figuras una frase musical adquiere un nuevo aspecto, mucho más rico que las simples y puras consonancias que la pudieran ornamentar.⁴⁶ Forman parte de estas: *fuga realis*, *metalepsis*, *hypallage*, *apocope*, *noema*, *analepsis*, *mimesis*, *anadiplosis*, *symblema*, *syn-copa vel syneresis*, *pleonasmus*, *auxesis*, *pathopoeia*, *hypotyposis*, *anaploke*, *aposiopesis*.

b) *figurae melodiae*: son el ornamento de una sola voz. Forman parte de estas: *parembole*, *palillogia*, *climax*, *par-rhesia*, *hyperbole*, *hypobole*.

c) *figurae tam melodiae quam harmoniae*... prestan eficacia de su unión armónica y son: *congeries*, *fauxbourdon*, *anaphora*, *fuga imaginaria*.

Idénticos principios están en la base de la actividad teórica de JOHANNES NUCIUS (1556-1620). Después de realizar estudios privados en su ciudad natal de Görlitz con Johann Winkler, *Cantor* de la Escuela, en 1586 se retira al convento cisterciense de Rauden. De 1591 hasta su muerte es abate de Himmelwitz y en este largo tiempo prepara y publica *Musices poeticae sive de compositione Cantus Praeceptiones absolutissimae*, Neisse, 1613. En el surco de una tradición ya confirmada y sin espacios para la sobrevenida novedad estilística, como por ejemplo la monodia italiana, el tratado se inserta con autoridad en la serie de obras que confirman y prosiguen la enseñanza de Burmeister. Nucius renuncia a un nuevo catálogo de figuras, con la legítima excusa de que existe ya uno completo en la obra de su predecesor, «aunque no sería difícil compilar uno nuevo»⁴⁷ y subdivide las figuras en *principales* y *minus principales* (las

⁴⁶ *Alienus a simplici consonantiarum absolutarum nexu (Musica poetica, p. 55).*

⁴⁷ *Etsi ad Rhetorum imitationem non difficile erat ingentem figurarum Catalogum coacervare.*

futuras fundamentales y superficiales de Christoph Bernhard y Johann Walther). Son principales: *fuga*, *commissura* (= pasaje disonante) y *repetitio*. Son *minus principales*: *climax*, *complexio*, *syncopatio*, *homoteleuton*.

Una novedad interesante es el acercamiento de la música a la pintura y al color, quizá bosquejado por primera vez con una base teórica: «como no vale mucho un pintor que pinta todo de un mismo modo, con actitudes y colores iguales para las más diversas figuras, en lugar de dar a cada personaje su propio giro, sus gestos y sus colores particulares, tal como querría el ojo del que observa, así una música siempre idéntica a sí misma y no embellecida de ornamentos es juzgada por los oyentes como algo de lo más burdo y fastidioso». ⁴⁸ De Burmeister es recuperado el concepto de *elegantia* («no en poco contribuyen las figuras al refinamiento de una armonía») ⁴⁹ al cual se une la enseñanza de los afectos: «existen además otras formas de adornar una melodía, dictadas de las palabras de los afectos, como regocijarse, alegrarse, reír, llorar, dolerse, enojarse, compadecer, cosas todas que se pueden expresar y describir con la variedad de los sonidos y de las notas», ⁵⁰ para concluir finalmente que la verdadera esencia de la retórica musical está en la estructura del discurso verbal: «tales exquisiteces están contenidas en cada discurso latino y cualquiera medianamente culto lo sabe». ⁵¹

⁴⁸ *Sicut Pictor eodem habitu ac statu, eodemque colore pingens quascumque imagines tantam non meretur laudem, ac si singulis singulos gestus, peculiarem vultum, ac distinctos colores, quibus spectantium oculi pascuntur, tribuat. Sic Harmonia Musica, sui perpetuo similis nec ullis ornata floribus, non modo indoctor habetur, sed etiam taedium auditoribus incutit.*

⁴⁹ *Sic concentus elegantiam, non parum Musica schemata ornant atque juvant.*

⁵⁰ *Huc inferenda sunt alia Harmoniae quoque decora, ut sunt primum verba affectuum, laetari, audere, lacrymari, timere, ejulare, flere, lugere, irasci, ridere, miserere, et quae ipso sono et notarum varietate, sunt exprimenda et pingenda.*

⁵¹ *In his enim omnis latini sermonis delicias sitas esse, nemo est, vel mediocriter eruditorum, qui nesciat.*

Originario de Fürstenberg (Mecklenburg) y probablemente hijo del pastor Michael Thuringus allá presente del 1588 al 1610, JOACHIM THURINGUS (del cual faltan por ahora otros datos biográficos) concluye con su *Opusculum bipartitum* (1625) la breve serie de autores que pusieron la base de la investigación retórico-musical en el primer siglo de la Reforma. La obra ocupa, quizá inmerecidamente, un lugar de relativa importancia en la crónica tratadística de la época porque repite, en cierta parte ampliando y aclarando, la obra de Nucius, con el cual todo comparte, incluso la responsabilidad de errores y «groseras tergiversaciones de léxico»⁵². Añade nuevas *figurae minus principales* a las de Nucius (*aposiopesis, noema, pausa, anaphora, paragoge, apocope, catachresis, pathopoeia, parrhesia, homi-aeptoton*) muchas de las cuales obtienen dignidad de participación por vía misteriosa, a menudo en el límite del capricho más evidente, con una forzada trasferencia a la música, fruto muchas veces más de una obstinada voluntad asimiladora que de una real y necesaria relación.

Sin embargo, sería injusto olvidar que todo nace de la laboriosa e incesante actividad didáctica que anima a la Alemania de la Reforma, ansiosa de nuevas verdades, culturalmente rebelde, lacerada entre renovación y tradición, partícipe del ardor de movimiento que recorre el siglo entero, pero todavía bajo el doloroso trabajo de la transición. El latín, lengua de doctos, permanece como la lengua del nuevo rito y de la enseñanza, en cierto modo como un símbolo de la tradición y garantía de continuidad. Una continuidad en la que la adopción de la lengua vulgar indicará las vías de conservación y desarrollo, búsqueda y propuesta, confirmación y esperanza. En este momento de enorme convulsión en la historia de la lengua y de la música

⁵² Luca Zoppelli. "«*Ut prudens et artifex orator*»: sulla consistenza di una «dottrina» retorico-musicale fra Controriforma e Illuminismo", en *Rivista Italiana di Musicologia*, XXIII, 1988, p.146.

alemanas, la retórica tendrá poca, quizá mínima parte, pero innegable y, por lo tanto, es útil documentarla.

Posiblemente pueda parecer fuera de lugar en este reducido campo de investigación la presencia, en muchos aspectos anómala, del jesuita ATHANASIUS KIRCHER (1602-1680), alemán por nacimiento y cultura pero que pasó casi un cuarto de siglo y hasta su muerte en la Roma de la Contrarreforma. Como doctor en la materia, trata la retórica en sus componentes más cercanos y análogos al dictado musical, pero sus definiciones están, a menudo, a la mitad entre lo banal y lo metafísico, entre lo didáctico y lo edificante, con ejemplos tomados casi exclusivamente de la Biblia o de la liturgia, consecuencia de una formación religiosa que le da connotaciones casi teológicas a toda su obra. No obstante, es una presencia necesaria debido a que, en ocasiones, la precisión analítica de lo erudito sustituye al fantasioso arbitrio de sus interpretaciones, siendo a menudo el único entre los teóricos en contribuir así al esclarecimiento de situaciones dejadas inciertas, oscuras e inexploradas por sus predecesores.

«De sus cerca de treinta obras conocidas, nueve son de interés musicológico, pero toda la sustancia de su saber musical se encuentra en la *Musurgia Universalis Sive Ars Magna Consoni et Dissoni* (2 vols. Roma, 1650). Personalidad polimorfa, que en la visión onírica de un mundo regido por una única ciencia universal, que engloba también a la música como don luminoso del Creador y escalera que lleva al cielo, no tiene con ella una relación pragmática sino metafísica (además hará de todo con tal de afirmar su ciencia de compositor). A caballo entre dos mundos culturales, el antiguo en decadencia y el moderno naciente, Kircher, parcialmente partícipe de un espíritu barroco que todavía no ha definido su mundo, considera a la música como una ciencia y como tal la trata. Situada en el gran álveo de la armonía cósmica, la música como *numerus sonorus* tiene en el *sonus*

la materia y en el *numerus* la forma y es, por lo tanto, auténtica disciplina matemática. En este sentido, una estética musical es posible si se conecta con la base de una ciencia exacta donde el sonido es regulado por leyes matemáticas. De aquí el escaso interés por la retórica como materia análoga o adherente al discurso musical: "en nuestra música, las figuras son idénticas y tienen el mismo valor de colores y tropos u otras formas de expresión propios de la retórica. Como un retórico con un buen concertado grupo de tropos logra mover al auditorio ora a la risa ora al llanto, ora a la compasión ora a la indignación, a la ira y al amor, a la piedad y a la justicia, así sucede en la música con un bien modulado contexto de frases musicales"⁵³ (Stefani, 1970). No irá más allá de esta analogía.

Nacido en el año de 1628 en Kolberg, Pomerania, CHRISTOPH BERNHARD frecuenta primeramente la *Lateinschule* de Dantzig y, a partir de 1648, es cantante en la corte de Dresde bajo la directa dependencia del *Kapellmeister* Heinrich Schütz, quien tendrá una enorme influencia sobre el futuro pensamiento teórico del músico. Después de dos estancias de estudio en Italia –en Roma frecuenta a G. Carissimi– en 1663 es *Cantor* en la Jakobikirche de Hamburgo, pero en 1674 regresa a Dresden, llamado como *Kapellmeister* en la *Hofcapelle*, donde muere en 1692. Prominente entre los teóricos y músicos alemanes del periodo entre H. Schütz y J. S. Bach, extrañamente Bernhard no ha tenido una buena fortuna editorial. Sólo una pequeña parte de su música fue impresa durante su vida y toda su obra teórica quedó manuscrita hasta hace pocas décadas, en una laboriosa redacción que une a la ense-

⁵³ *Figurae in Musurgia nostra idem sum praestantque quod colores, tropi, atque varii modi dicendi in Rhetorica. Quemadmodum enim Rhetor artificiosos troporum contextu Auditorem movet nunc ad risum modo ad planctum; subinde ad misericordiam, non nunquam ad indignationem & iracundiam, interdum ad amorem, pietatem & justitiam, aliquando ad contrarios hisce affectus, ita & Musica artificioso clausularum sive periodorum harmonicarum contextu (Musurgia, L.V. 18)*

ñanza retórica la exigencia de una rigurosa sistematización compositiva. Obra que se puede fácilmente dividir en dos grupos: 1) tratados dedicados al arte del canto, 2) tratados de composición.

Propiamente bajo el título de *Von der Singe-Kunst* (*El arte del canto*) y después genéricamente como *Gesanglehre* (*Leciones de canto*), son dedicados al canto, interés prevalente de Bernhard, cinco manuscritos de diversas dimensiones y contenidos, a veces uno reelaboración del otro, a veces textos dignos de consideración de algún alumno fiel o de algún estudioso, pero sin la intervención directa del autor.

En cambio, mucho más importante para nuestro examen histórico es la obra dedicada al arte de la composición, a la cual se debe, por lo tanto, una mayor atención. También en este caso se trata de manuscritos diversos con títulos diferentes, según la varias redacciones, pero llegados a nosotros a través de una larga tradición, que así los distingue:

a) *Tractatus compositionis augmentatus*.⁵⁴ Un primer testimonio concreto de la enseñanza artística de Bernhard se encuentra en la *Critica musica* (1722) de Johann Mattheson, quien lo recuerda como autor de la *Regulae Compositionis*; en *Der vollkommene Capellmeister* (1739) retomará el dato hablando del «notable manuscrito de composición del famoso Bernhard cuyo original pertenece al *Kapellmeister* Stölzel en Gotha [?]», citando el título abreviado: *geschriebenen Tractat. Componist. Augment*. En el *Grundlage einer Ehren-Pforte* (1740) recordará el *Tractat de Compositione* de C. Bernhard. También se encuentran testimonios sobre la presencia de manuscritos auténticos en el *Musikalisches Lexikon* (1732)

⁵⁴ Ms. anon.: *Christophori Barnhardi olim Electoris Saxoniae Capellae Magistri Formularia de Compositione Musica*... En 70 capítulos, está incompleto hasta el capítulo 54, después está falto de ejemplos musicales porque el copista «no ha logrado [o no ha querido] completarlo».

de Gottfried Walther, que certifica la existencia «en diversas copias». Esta referencia es reforzada por Jakob Adlung en su *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit* (*Guía de la doctrina musical*, 1758): hablando de Wolfgang Michael Mylius, *Kapellmeister* en Gotha, dice que es alumno de Bernhard y afirma que la segunda parte de su *Rudimenta musices* (1686) deriva de un esbozo manuscrito de este último, un «manual escolar de música».

Johann Nikolaus Forkel, en su *Allgemeine Literatur der Musik* (1792), habla de un *Tractatus compositionis augmentatus* en 63 capítulos y de un «resumen completo» (*ausführlichen Bericht*) en 29 capítulos, y declara poseer una copia de ambos. Otro testimonio se encuentra en el *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler* (I, 1812) de Ernst Ludwig Gerber: «su manuscrito alemán de composición, que en 1720 pertenecía al *Kapellmeister* de Gotha Stölzel, ha sido transcrito en idénticas copias. Yo mismo poseo una como herencia de mi padre».

b) *Ausführlicher Bericht von der Gebrauch der Con- und Dissonanzen nebst einem Anhang von dem doppelten und vierfachen Kontrapunkt*⁵⁵ es el título de otra obra de Bernhard, incluida en copia manuscrita entre los 2305 libros de argumento musical pertenecientes a J. N. Forkel. De seis manuscritos existentes, cuatro presentan el tratado subdividido en 22 capítulos: de estos, uno añade el subtítulo *Anleitung zur Composition Bernhardi Capellm. Dresdae den 8. Maji a.d. 1682* (*Guía a la composición de Bernhard, etc.*), un segundo añade *Via structa ad Compositionem Musicalem del Sigr. Christophori Bernhardi*. El quinto manuscrito agrega 7 capítulos (23-29) en los

⁵⁵ «Amplia relación sobre el uso de las consonancias y disonancias, con un apéndice sobre el contrapunto doble y cuádruple».

cuales es repetido el *Appendice sul doppio contrappunto* de los anteriores. El sexto, finalmente, está dividido en dos partes: la primera es una síntesis de obras teóricas del siglo XVII, donde Bernhard es citado junto a otros autores, de cuyos nombres se deduce que la compilación llega hasta el año de 1787; la segunda es una copia de los manuscritos precedentes.

c) *Resolutiones tonorum dissonantium in consonantes conscriptae a C. Bernhardi...* Igual que los demás, este manuscrito retoma fragmentos pertenecientes a las obras anteriores, pero es de un particular interés porque contiene al Bernhard teórico de la retórica musical. En realidad se presenta como tratado práctico –dedicado todavía al arte del canto– y, curiosamente, no en latín (como la no muy distante y celebrada *Synopsis Musica* –1630– del inquieto y genial Johannes Crüger), concebida en italiano (como la más reciente *Musica moderna prattica, ouero maniera del buon canto e Arte prattica e Poetica* –1653– de Johann Andreas Herbst), pero finalmente en alemán, como las *Regole di composizione* de Sweelink en la redacción de sus alumnos Matthias Weckmann y Johann Adam Reincken.

El tratamiento en su esencial finalidad didáctica es simple y claro, casi esquemático. Primeramente una subdivisión del contrapunto con definiciones que se refieren a la esencia del componer, es decir, la conducción armónica y melódica de las voces: *Aequalis* es el contrapunto que alude a las consonancias e intervalos considerados en relación con la armonía (C. vertical); *Inaequalis* es el contrapunto que se refiere a las disonancias y a la conducción de las partes vistas en relación con la melodía (C. horizontal). En este último, la vía al uso de las «figuras musicales» es la mayor preocupación del autor, especialmente porque alude a una escritura que toma en cuenta la *Singe-Kunst*, el arte del canto. De esto se deduce que el tratado

está dedicado en primer lugar a la música vocal y que de ésta deriva, inevitable y lógicamente, una teoría de la retórica que encuentra en las figuras la raíz de los estilos compositivos.

De una parte están los antiguos procedimientos (*Manieren*) de la *Musica reservata*, del *Cantar sodo*, del *Stylo gravi*, según las exigencias individuales del cantante y del instrumentista y determinados por el diseño melódico del compositor; tenemos así: el acento, que se revela como figura llamada *superjectio*; la anticipación de la nota, que se revela como *anticipatio Notae*; la búsqueda de la nota, que corresponde a la *quaesitio Notae*; la anticipación de la sílaba, correspondiente a la *subsumtio*; el *Cantar Passagiato*, que es figura en sí y corresponde a la *Variatio*.

De la otra parte existen exigencias expresivas en virtud de las cuales la *melodía se puede repetir* y se tiene la *Multiplacatio*, o bien, si se debe *retener una disonancia* entonces se tiene la *Prolongatio*, etc.

Con otros conceptos repetidos de diversas formas se transparenta claramente en el autor la importancia absoluta dada a la palabra y por consecuencia a las figuras de la retórica, reglas de la expresión verbal que adquieren así valor de modelo ideal para la expresión musical: «la música en nuestros días ha llegado a tal altura que la cualidad de sus Figuras crea una verdadera Retórica», porque «estas figuras, gracias a la mayor velocidad del movimiento y a la mayor libertad en el uso de las disonancias, guían a la música hacia la más lozana florescencia» (*Ausführlicher Bericht*, cap. 13, par. 4).

Se asiste de esta manera a la progresiva independencia de la retórica musical respecto del modelo literario: propios y verdaderos *topoi* son inventados para satisfacer las nuevas exigencias de estilo y la *cantidad de las figuras* crea una *nueva retórica* para un nuevo lenguaje. Y en nombre de su función *literaria* las figuras son volcadas y lanzadas como sostén de estilos musicales que no tienen nada que ver con la retórica.

Tras la huella de su gran maestro Schütz, Bernhard traza las propias líneas estilísticas. A partir del gran género de contrapunto *Inaequalis* nace primeramente el sistema del *Stylus gravis*, conocido también como *antiquus* o *a capella ecclesiasticus*. Es el estilo del antiguo motete, de movimiento generalmente lento, precisamente *grave*, donde el texto no es tan evidente como la música, que por lo tanto reina incontrastada sobre la palabra (*Harmonia orationis domina*). Los más dignos representantes son: entre los antiguos, Willaert, Josquin, Gombert, Palestrina, Suriano, Morales, para los cuales «aplicarse al texto es más difícil» (*schewerer zu appliciren*); entre los modernos, los dos Gabrieli, Prioli, Benevoli y Ratti.

El segundo sistema es conocido con el nombre de *Stylus luxurians* y prevé «movimiento bastante rápido y libre uso de las disonancias»: en este caso, la palabra está en primer lugar en cuanto a importancia y significado; la música se «acomoda» en figuras que expresan el contenido textual y el contrapunto nace de la «doctrina de las figuras».

El sistema del *Stylus luxurians* a su vez da origen a dos subsistemas: *Stylus luxurians communis* y *Stylus luxurians comicus*.

Luxurians communis es el estilo de la música vocal de la iglesia, de la música de cámara y de la sonata, donde música y palabra están perfectamente balanceadas (*oratio sicut Harmonia domina*); en el que es maestro indiscutible entre los alemanes Heinrich Schütz seguido, pero a gran distancia, por Kerll y Förster. Entre los italianos sobresale Monteverdi, seguido de Rovetta, Cavalli, Bertali, Fabri, Carissimi, Tenaglia, Albrici, Scachi, Bontempi, Peranta.

Luxurians comicus (*theatralis, recitativus, oratorius*) es el estilo en el cual el arte de la melodía no obedece más a la estructura lineal del contrapunto, sino que nace del mundo de los afectos, con todas sus implicaciones, dando origen a nuevas figuras (por ejemplo: *Ellipsis* = alejarse gradualmente del discurso textual; *Abruptio* = apartarse imprevistamente); o bien viene

a ser creada a partir de la «modulación de los afectos», con disonancias e intervalos que del significado de la palabra son a su vez justificados como figuras (*extensio, mora, heterolepsis*).⁵⁶ Es como un «discurso puesto en música» y en un estilo tal, la palabra domina soberana (*oratio Harmoniae domina absolutissima*). Maestro absoluto de este estilo es Claudio Monteverdi, seguido de Rovetta, Cavalli, Carissimi, Tenaglia, Albri- ci, Bontempi, Luigi Rossi. Ningún alemán, porque ninguno de ellos está en grado de representarlo.

Del conjunto de numerosos manuscritos que aún quedan, Joseph Müller-Blattau ha compendiado y publicado en síntesis las tres obras de Christoph Bernhard consideradas hoy como expresión definitiva de su pensamiento teórico.⁵⁷

a) *Von der Singe-Kunst*: 40 brevísimos capítulos (párrafos) subdivididos por el mismo autor en tres partes correspondientes a tres modos de canto: *cantar sodo, cantar díafeto, cantar passagiato*. Se encuentran ahí las primeras figuras puramente musicales, como *accento, anticipatione della Syllaba, anticipatione della nota, ardire, etc.*

b) *Tractatus compositionis augmentatus*: en 70 capítulos están comprendidos el verdadero tratado llegado hasta nosotros con el nombre de *Resolutiones tonorum dissonantium in Consonantes Conscriptae a C. Bernhard* y el apéndice *Von denen Doppel Contrapunkten*. Ahí están definidos los estilos y las respectivas figuras *principales* (*Vom Stylo gravi*: par. 16 y figuras; *Vom Stylo luxuriante*

⁵⁶ Está por demás señalar que en Bernhard cada concepto (y uso) de figura, con todas las consecuencias estilísticas que se derivan de ello, es dictado del concepto (y uso) de la disonancia, extendido a todos los elementos —melódicos, rítmicos y armónicos— de la música.

⁵⁷ J. Müller Blattau. *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard* (La enseñanza de la composición de H. Schütz según su alumno C. Bernhard). Bärenreiter, Kassel, 1963.

communi: par. 21 y figuras; *Vom dem Stylo theatriali*: par. 35 y figuras, etc.), los modos, las fugas y, en apéndice (caps. 64-70), el verdadero tratado de contrapunto (doble) que está seguido de los primeros 14 capítulos dedicados al contrapunto en general (*von Contrapuncte insgemein*).

c) *Ausführliche Bericht von dem Gebrauche der Con- und Dissonantien*: en 22 capítulos una conclusiva y, como dice el título, *Ampia appendice sull'uso delle consonanze e dissonanze*. Con definiciones, distribuciones y uso de las *figurae superficiales* –variación, elipse, retardo, multiplicación, etc.– concluye la afanosa teórico-didáctica de Bernhard.

Termina nuestra breve reseña de autores el bávaro MAURITIUS JOHANNES GREGORIUS VOGT (1669-1730), último de los teóricos –junto a su contemporáneo y coterráneo T. B. Janowka–⁵⁸ en usar el latín, lengua de la tradición y de la restauración contrarreformista. Una presencia embarazosa e indeseada, sin embargo, por al menos dos razones: antes que nada, porque sobrepasa por un siglo los límites de nuestra investigación y en segundo lugar porque la pobreza desarmante de su trabajo teórico, sustancialmente banal y estrecho, provoca una justificada reluctancia, superada sólo por la necesidad de encontrar en Vogt definiciones de figuras musicales (una decena) de larga tradición pero no consideradas por sus predecesores.⁵⁹

Nacido en Königshofen, Bavaria, Vogt estudió filosofía y teología en Praga, entra en la orden cisterciense en el año de 1698 y, después de viajar por Italia y Alemania, del 1724 hasta

⁵⁸ Thomas Balthasar Janowka (Bohemia, 1669-1741) es el primer teórico que logra compilar un diccionario sistemático (*Clavis ad Thesaurum magnae artis musicae*. Praga, 1701) con todas las 165 figuras retóricas entonces, y hoy, conocidas. Esto es su mayor y único mérito. Por lo demás, el tratado es una propaganda e imitación repetitiva del de Kircher.

⁵⁹ También está la curiosidad de escuchar, tras las voces, por decirlo así, oficiales de la Reforma, a aquella de la oposición, ya anticipada por Kircher y seguida de ahí a pocos años por el benedictino Meinard Spiess (1683-1761).

su muerte es prior de la Maria Teinitz Kirche de Wallfahrt, cerca de Kralowitz (Bohemia).

En el título de su *Conclave Thesauri magnae artis musicae*, publicado en Praga en 1719, está la referencia explícita a la obra precedente de Janowka, aunque el título es el único punto de contacto con aquella. Las figuras son subdivididas en nuevas denominaciones⁶⁰ y no siempre corresponden a las interpretaciones tradicionales (por ejemplo: la *anadiplosis* de Vogt, como figura que indica el fin de un periodo igual al principio del sucesivo, corresponde a la *repetita mimesis* de Burneister, en este último ya con un sentido completamente distinto que en el primero).⁶¹

Tras las líneas dejadas por sus predecesores se desarrollaron con mayor o menor rigor W. Caspar Printz, J. Georg Ahle, J. Gottfried Walther, Johann Mattheson, J. Adolf Scheibe, el citado Meinard Spiess y, finalmente, J. Nikolaus Forkel, con el cual la retórica vivirá su última y ya consumida estación, antes de sucumbir bajo los golpes de la irreductible estética romántica. Negando raíces, historia y razón de ser, ésta dará inicio a los dos siglos de obscuro olvido y menosprecio que la retórica deberá padecer antes de tornar a la reciente e inesperada fortuna.

⁶⁰ «*Simplices aut compositae; aut ideales ad arsin, aut thesin, et periodum*».

⁶¹ Vogt no solamente se aleja de sus predecesores o contemporáneos en el uso de términos y significados, sino también al proponer tesis arriesgadas (para un cisterciense): en el cap. VI del *Conclave (De phantasia et inventionibus)* sostiene que los juegos de azar y el alcohol son corroborantes óptimos de la fantasía musical; cartas y dados con sus números pueden sugerir relaciones armónicas, melódicas y rítmicas inusuales, muy ventajosas para la imaginación creativa.

*La figura retórica*⁶²

Es sabido que antes de hacer nacer o renacer la nueva literatura, los autores del siglo XVI debieron, sobre todo, justificar la poesía como un arte legítimo; necesidad que compartieron con todos los artistas de su tiempo y que debieron satisfacer recurriendo a la filosofía. Cuatro ramas de ésta contribuyeron a fortalecer tal justificación, distribuida en múltiples formas; la *ética* explicaba que las artes no eran necesariamente inmorales, pudiendo así alcanzar los fines de la moralidad cristiana; la *estética* servía para afirmar el valor en sí de la belleza artística y de su importancia en la vida del hombre; la *metafísica* para asegurar, contra los ataques de los neoplatónicos, que el arte no carecía de una existencia propia real; y, finalmente, la *teología*, entendida como parte de la filosofía en el más alto de sus escaños especulativos, para demostrar que se podían emprender ciertas actividades humanas sin comprometer la salvación, centro del pensamiento cristiano.

Defendida de esta manera por los nuevos filósofos, la literatura fue la primera en tomar una decisión fundamental: elegir, contra el rival latín, el uso de la lengua común y, de entre sus diversas formas, el toscano vulgar.

Fue ésta una decisión autónoma, que no contemplaba a las demás artes, cada una expedita y segura en su propio camino de búsqueda y desarrollo, con la excepción de la música, ligada a la literatura a través de su íntima y predominante relación con el lenguaje.

De entre las vías disponibles para la renovación de la literatura fue escogida la de la *imitación*; entre otras cosas, para elevar la lengua vulgar al nivel de lengua clásica, tomando como

⁶² Civra, *op. cit.*, pp. 91-95 [trad. Federico Bañuelos].

modelo a los autores griegos y latinos considerados como excelentes: modelos de forma, de género y de estilo. La categoría de la *imitación* se reveló así como punto de contacto con la actividad intelectual más ligada al desarrollo de las nuevas ideas: con la filosofía, a través de su relación entre obra e idea y entre obra y naturaleza; con la lingüística y su aplicación al mejoramiento de la lengua; y con la literatura propiamente dicha y su concepción de nuevos modelos para ser empleados en su resurgida constitución.

La retórica, como arte del discurso, mantenía lazos con todas estas disciplinas e inevitablemente debía entrar a formar parte de sus nuevas relaciones. De esta forma, en torno a su concepto central, el término "retórica" gozaba de un sentido más amplio que el atribuido a aquel de la imitación, representando una fusión de artes y ciencias que, en principio diversas, quedaban ahora reducidas a una sola disciplina casi universal.

Con el descubrimiento renacentista de Aristóteles, la retórica mantiene su connotación específica y original de *arte de la persuasión*, enriqueciéndose poco a poco de nuevos conceptos y orientaciones. Primeramente fue vista como simple *arte de la palabra*, colocada en la base de la gramática y de la sintaxis, pero después elevada a la dignidad artística con el uso de la expresión *figurada*. Esa concepción simplista fue casi ignorada en el siglo XVI, el cual conservaba sin embargo todavía el hábito de hablar de las *figuras* en las poéticas más avanzadas y de pensar en la retórica como arte de la palabra.

Posteriormente fue considerada como *teoría de los estilos*, lo que le atribuía una dignidad absolutamente imprevista: de simple reguladora de los *verba*, pasó a ser juez de la *res*, de la materia y por lo tanto del estilo, que se convierte en tal, unitario y coherente, cuando se adapta a una sola materia y la expresa de manera apropiada.

Bajo la horma del modelo ciceroniano, que veía en la retórica el arte de componer el discurso, se convierte en *teoría de la*

composición literaria. Si se descompone la trilogía del arte retórica –invención, disposición, elocución– en *materia, orden, palabra* y se le separa del caso específico del discurso retórico, de ello deriva una especie de recetario universal, válido para todas las formas de composición que actúan por medio del lenguaje. La separación se dio en el Medioevo, o quizá antes, liberando la triple distinción del dominio de la retórica y aplicándola a otras formas literarias; así que, llegado el Renacimiento, la retórica pasa a ser el instrumento fundamental para las discusiones en torno a la poética (Weinberg, 1970, I).

Sumando el *delectare* a los dos fines tradicionales de *docere* y *movere*, la poética debía necesariamente contar con la música que desde siempre había estado orientada hacia esos fines. Lenguaje en sentido analógico, variable según las diferentes culturas, la música se encontraba lista para ser interpretada casi perfectamente por esta nueva e iluminadora teoría que respondía a sus instancias: pensada como número, vista como pintura, articulada como lógica racional, entendida como expresión de sentimientos, repensada como símbolo, la música encontraba entonces la síntesis de sus aspiraciones en las diversas estéticas que la habían involucrado, al menos a partir del Medioevo. Adecuándose a la categoría poética, de ésta adopta también la más elemental estructura gramatical: «lo que en el discurso son los puntos y comas, en la música poética son las cláusulas, como partes que forman un cuerpo único». ⁶³ En la doctrina retórico-poética de las figuras, la música encuentra el terreno más propicio para revelar su racionalidad y, al mismo tiempo, su poder para mover los afectos. A partir de ese momento es afín, más bien consanguínea de la poesía, ⁶⁴ a su vez pariente de la

⁶³ *Quod autem in oratione est periodus et comma, id in poetica musica sunt clausulae, quae tamquam partes integrum corpus constituunt* (G. DRESSLER, *Praecepta Musicae poeticae*, 1551).

⁶⁴ *Musica divinae est etiam cognata poesiae, illi nec quicumque iunctius esse potest* (J. HOLTHEUSER, *Encomium musicae antiquae*, 1551).

oratio, porque de aquella recibe la *lumina* que la hace resplandecer. Así pues, ya no tendrá entonces sentido la pregunta «si más útil sea el músico al poeta o éste a aquél».⁶⁵ de ahora en adelante la música tenderá a ser poesía (y la poesía música).⁶⁶ Es apenas el inicio del largo recorrido que llevará, en las primeras décadas del siglo XVII, a la «*musica poetica*»: una vez establecidas sus normas, la música deberá transformar en sonidos los conceptos, las imágenes y los sentimientos contenidos en un texto.

Con raíz en *ingere* o *figura* y considerada en el significado de *immagine*, el término *figura* aparece por primera vez en el mundo latino en Terencio (195 a. C.) que, a propósito de una muchacha habla de la «fresca visión de su boca» (*nova figura oris*).

Varrón (115 a. C.) lo entiende como término gramatical usado en la inflexión de nombres platónicos y aristotélicos que indican con *figura* también el *schema* o forma exterior. En Lucrecio, *figura* unida a *plasis* indica la forma plástica de una estatua y en Cicerón, que de ella habla como de «imágenes que iluminan el discurso» (*formae et lumina orationis*), las *figurae* corresponden a los *schemata* griegos, artífices del discurso, y por primera vez el término es señalado como propio de la retórica.

El concepto de *figura* y de su función encuentra su primera exposición sistemática en la *Institutio oratoria* de Marco Fabio Quintiliano. Dedicada explícitamente a la formación de los oradores, la tercera parte del tratado (lib. VIII-IX) inicia con una aclaración: muchos autores adoptan como sinónimos los términos *tropus* y *figura*, confundiendo los unos con los otros («muchos han creído que las figuras eran tropos», IX, 1,2.) en una

⁶⁵ *An musicus oratorem, an hic illum magis juvet* (S. CALVISIUS, *Exercitatio musica tertia*. Lipsia, 1611).

⁶⁶ «La poesía es música muda y la música es poesía muda (*Die Poeterey ist eine stumme Musik, und die Musik ist eine stumme Poeterey*)» dirá el «pastor» de la Academia Literaria de Nuremberg, el poeta Siegmund von Birken (1626-1681).

variedad de significados y funciones demasiado vasta para ser clara y aceptable, tanto que los mismos autores no están de acuerdo sobre las definiciones y su modo de empleo: «hay entre los autores de la materia grandes divergencias de opiniones respecto al significado del término, al número de géneros y a la cualidad y número de sus especies» (IX, 1,10).

La figura es un «elemento constitutivo del discurso que se aleja del modo usual y cotidiano de expresión» (IX, 1,4,) y contiene el doble concepto de forma e imagen (*imago*): el primero entiende la figura como «modo» de pensamiento y de expresión (forma *sententiae*); el segundo como *mutatio* o bien como el alejamiento del significado propio y literal de una palabra. De este modo subjetivo y particular de entender el significado diverso de las palabras, gracias a su uso impropio, es consignada la esencia misma de la figura retórica. Por esto, Quintiliano siente la necesidad de dar de ella una definición precisa, aunque abierta: «figura es una forma de decir artísticamente renovada»,⁶⁷ y distingue sus funciones, dividiendo las figuras retóricas en dos grupos que aún hoy en día solemos definir, textualmente, «de pensamiento» y «de palabra».

En la introducción a la parte dedicada a las *Figurae Sententiarum*, Quintiliano se remite a la autoridad del *De Oratore* de Cicerón, el cual considera a las figuras como "lumina" del discurso: con la variedad expresiva de la que están dotadas, éste adquiere fuerza y claridad en la exposición: con la misma palabra usada de una manera distinta o con palabras diferentes para indicar idénticos sentimientos, tanto unos como otros son iluminados y valorizados adquiriendo gracia y fuerza de convencimiento,⁶⁸ al grado de suscitar verdaderos afectos, aunque las figuras en sí no puedan ser consideradas como afectos.⁶⁹

⁶⁷ *Ergo figura sit arte aliqua novata forma dicendi* (IX, 1, 14).

⁶⁸ *Nam et vim rebus adiciunt et gratiam praestant* (*ibid.*).

⁶⁹ *Quapropter in dicendo, irasci, dolore, misereri, timere, confidere, contemnere, non sunt figurae* (IX, 1, 22).

Es una preocupación constante el defender el significado arquetípico de figura, como *modus exprimendi*, el cual, ciertamente llega a ser expresión, pero siempre sólo en el sentido metafórico de modelo expresivo y no de contenido.

Son teorías y definiciones que permanecerán inmóviles por siglos y que entrarán a formar parte del patrimonio lexicológico del arte de la retórica, en el cual directamente se inspirará el de la música, prestándose conceptos, definiciones y analogías.

APÉNDICE 4

Música y retórica

1. *De la buena expresión en general, al cantar o al tocar*⁷⁰

§1

La ejecución musical⁷¹ puede ser comparada a la declamación de un orador. El orador y el músico tienen, los dos, el mismo objetivo, tanto en relación con la composición de sus producciones como con la ejecución misma. Ambos buscan apoderarse de los corazones, excitar o apaciguar los movimientos del alma y hacer pasar al oyente de una pasión a otra. Les es ventajoso cuando el uno tiene nociones de los conocimientos del otro.

§ 2

De sobra se sabe cuáles son los efectos que produce un discurso bien pronunciado sobre los espíritus de los oyentes; de otra

⁷⁰ Johann Joachim Quantz. *Essai d'une method pour apprendre à jouer de la flute traversiere, avec plusieurs remarques pour servir au bon gout dans la musique*. Berlin, Chretien Frederic Voss, 1752. Ed. facs. Paris, Editions Aug. Zurfluh, 1975. Chapitre XI [trad. Federico Bañuelos].

⁷¹ Para referirnos al término francés "expression", en español usaremos indistintamente las palabras "expresión", "ejecución" o "interpretación", según se juzgue conveniente para mayor claridad de la idea.

parte, no se ignora el daño que puede hacer a un discurso, por bien escrito que esté, una mala declamación. Se sabe, además, que si el mismo discurso debiera ser pronunciado por distintas personas, siempre se preferiría escucharlo más por una que por otra. Sucede lo mismo con la ejecución musical, de modo que si una pieza es cantada o tocada por diferentes personas, siempre produce efectos distintos.

§ 3

Se le pide a un orador que tenga la voz fuerte, clara y precisa; la pronunciación correcta y perfectamente justa; que no empalme letras y que no se las coma; que se esmere en una agradable diversidad en los tonos de la voz y de las palabras; que evite la monotonía en la declamación; que haga escuchar el tono de las sílabas y de las palabras unas veces con fuerza y otras con suavidad, unas veces rápida y otras lentamente; que eleve la voz en ciertas palabras que exigen fuerza y que la modere en otras; que exprese cada pasión con el tono de voz más apropiado; que se adapte, en general, al tamaño del lugar donde se habla; en fin, que se ajuste a todas las reglas que hacen llevar al éxito a los talentos de la elocuencia. Por consecuencia, es preciso que observe meticulosamente los preceptos que su arte ha establecido para hacer sentir la diferencia que hay entre una oración fúnebre y una laudatoria, entre un discurso informal y otro serio, etc. Finalmente, a todas estas cualidades es preciso añadir la de tener una apariencia agradable.

§ 4

Después de haber abundado un poco sobre la necesidad de una buena declamación y sobre las faltas en las que se incurre al respecto, trataré de mostrar que todo esto de lo que se ha hablado, debe también encontrarse en una buena ejecución musical.

§ 5

El buen efecto de la música depende casi tanto de los intérpretes como de los compositores. La mejor composición puede echarse a perder a causa de una mala ejecución, de la misma manera, una composición mediocre mejora con una buena interpretación. Algunas veces escuchamos cantar o tocar piezas donde la composición no es menospreciable, donde los ornamentos en el Adagio están puestos conforme a las reglas de la armonía y donde los *passages* en el Allegro se ejecutan con toda la celeridad requerida; sin embargo, esas piezas son del agrado de muy pocas personas. Pero si alguien más toca las mismas piezas, en los mismos instrumentos, con los mismos ornamentos y a la misma velocidad, la expresión de éste podría encontrar más aplausos que la de aquel. La causa sólo puede ser la diferente forma de ejecución.

§ 10

Ahora vamos a ver en general las principales cualidades de la buena interpretación. Primero, es necesario que una buena ejecución sea precisa y clara. No solamente se debe hacer escuchar cada nota, sino que además se debe cantar o tocar cada una en su justa afinación, de manera que todas sean inteligibles para el oyente. Es preciso no omitir ninguna y producir cada sonido tan bellamente como sea posible. Sobre todo hay que ser muy cuidadosos de no dar notas falsas. En este sentido, la embocadura y el movimiento de la lengua en la flauta son muy necesarios, tal como lo hemos enseñado anteriormente. Es preciso evitar ligar notas que deben ser articuladas, y articular las que deben ser ligadas. No es necesario que las notas parezcan estar pegadas unas con otras. Se debe utilizar el movimiento de la lengua para los instrumentos de viento y el de arco para los de cuerda, siguiendo siempre los deseos del compositor y sus indicaciones de ligados y ataque, pues de ahí es de donde las notas reciben toda su vivacidad. Por esto se distingue la *come-*

musse, pues se toca sin movimiento de la lengua. No importa cuán ordenado o vivo sea el movimiento de los dedos, estos solos son incapaces de efectuar la pronunciación musical, es preciso que la lengua y el arco contribuyan con su parte, la cual es la más determinante en la buena expresión de una pieza. No se deben separar las ideas musicales que están unidas, de la misma manera que se deben separar aquellas donde el sentido musical concluyó y comienza un nuevo pensamiento musical, aún cuando no haya una pausa, lo que se debe hacer principalmente cuando la nota final de una idea precedente y la primera nota de la siguiente son del mismo tono.

§ 15

Finalmente, la buena ejecución debe ser expresiva y adecuada a cada pasión con que se encuentre. La vivacidad debe reinar en el Allegro y en todas las piezas alegres de este género; sin embargo, en el Adagio, y en todas las piezas que se le relacionen, es preciso que haya ternura y que los sonidos sean tratados y llevados de una manera amable. El ejecutante de una pieza debe excitar en sí mismo tanto la pasión principal como las otras que se encuentren. Como en la mayoría de las piezas hay un perpetuo cambio de pasiones, el intérprete debe saber juzgar cual es la pasión que hay en cada pensamiento y adecuar inmediatamente su ejecución. De esta manera actuará en correlación con las intenciones del compositor y las ideas que éste tuvo al componer la pieza. Existen, incluso, varios grados de vivacidad y de tristeza. Por ejemplo, en un sentimiento de furia es necesaria una ejecución que tenga mucho más fuego que en una pieza jocosa, aunque la una y la otra deban ser vivas. Esto mismo hay que observarlo respecto a los ornamentos que se añaden, con los cuales se trata de adornar y resaltar un canto o una simple melodía. Estos ornamentos, ya sean esenciales o arbitrarios, jamás deben ser contrarios a la pasión que domina en la melodía principal; por consecuencia, es preciso no con-

fundir lo vigoroso y sostenido, con aquello que debe ser informal, jovial, alegre o vivo, ni lo osado con lo lisonjero, y así sucesivamente. Las apoyaturas ligan la melodía y aumentan la armonía. Los trinos y demás pequeños ornamentos esenciales, como semitrinos, mordentes, *doublés* y *battemens* dan vivacidad a la ejecución. Los cambios de piano y forte algunas veces dan realce y otras incitan a la tristeza. Para que un determinado pasaje en el Adagio logre halagar, es preciso que los golpes de lengua y de arco no sean demasiado rudos; por otro lado, los pasajes alegres y brillantes en el Allegro no deben ser arrastrados, ligados o tocados con demasiada blandura.

II. De la música acentuada⁷²

Esta rama de la música posiblemente parecerá novedosa para muchas personas, a pesar de ser practicada por aquellos que cantan con perfección y de que sea el complemento del "orador armónico", el cual debe conocer todos los grados, tiempos, movimientos y acentos adecuados para incitar a sus oyentes a todo lo que él quiera (...). Siendo así el orden y el número de las proposiciones precedentes, se continuará este libro explicando todo lo que concierne a los acentos de las pasiones. Esto ayudará grandemente a perfeccionar toda clase de cantos, los cuales deben imitar, de cierta manera, a los discursos, con el propósito de tener miembros, partes y períodos y de usar toda suerte de figuras y pasajes armónicos, tal como el orador, para que el arte de componer arias y el contrapunto no difiera en nada de la retórica.

⁷² Marin Mersenne. *Harmonie Universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*. Paris, S. Cramoisy, 1636; ed. facs., Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1975. *Traitez des consonances, de dissonances...* VI, Parte III [trad. Federico Bañuelos].

III. Acerca de la disposición, elaboración y decoración de las melodías⁷³

(Selecciones de la parte II, capítulo XIV)

1. A menudo se piensa que para la composición es suficiente contar con una pequeña habilidad, pero esto no es verdad. La invención en sí misma no basta, aun cuando resuelve la mitad del problema, por lo que debe haber invención para comenzar. Un buen comienzo es la mitad del trabajo. Existe un proverbio que dice: "Bien está lo que acaba bien". Para cumplir con esto son necesarias la disposición, elaboración y decoración en términos retóricos: *dispositio, elaboratio et decoratio*. Ya que éstos términos han sido mencionados arriba, sigue aquí una explicación completa.

2. Hay personas que comienzan algo con tal magnificencia que no pueden mantenerla. Ya en su época, Horacio se lamentaba de esto cuando dijo: "Ha comenzado como ánfora de vino y terminado como jarro de agua."⁷⁴ Hay muchos ejemplos de compositores que tienen riqueza de invención, pero cuyo fuego siempre se extingue demasiado pronto. No prestan atención a ordenar su material cuidadosamente privándole siempre de una intención, de este modo, jamás sacan provecho de algo y nada llevan hasta el fin. (...)

3. Otros compositores recogen cualquier tipo de invención que encuentran, usualmente sólo una pequeña parte de ellas son originales. Sin embargo, son ingeniosos y disponen, elaboran y decoran sus plagios tan bien, que es un placer escucharlos. Si

⁷³ Hans Lenneberg. "Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music" [traducción de partes seleccionadas de *Der Vollkommene Capellmeister* (1739)], en *Journal of Music Theory* 2, 1958, II, XIV [trad. Federico Bafuelos].

⁷⁴ "Amphora coepit instituti; currente rota cur urceus exit?" Horacio, *Ars poetica*, v. 21 (nota del autor).

tuviera que hacer una elección entre una buena invención y una elaboración ingeniosa, escogería la primera. Empero, debo preferir tener ambas al mismo tiempo. Esta combinación de cualidades ¡ay! es tan rara como una persona en la que se reúnen belleza y virtud.

4. Primero permítanos considerar la disposición, la cual consiste en el *agradable ordenamiento de todas las partes y circunstancias de una melodía* o de una obra completa. Es algo similar al plano de construcción que es dibujado, diseñado y bosquejado para mostrar dónde serán ubicados una sala, un cuarto, una recámara, etc. La disposición retórica difiere de la musical tan sólo en sus medios, para lo cual debe observar las mismas seis partes, como hace un orador: *introducción, narración, proposición, confirmación, argumentación y conclusión*; [es decir] *exordium, narratio, propositio, confirmatio, confutatio et peroratio*.

5. Los compositores antiguos dieron muy poca atención a la lista arriba mencionada, al igual que los oradores naturales y autodidactas de tiempos anteriores a que la retórica fuera una ciencia formal y un arte. De hecho, a pesar de su corrección, el ceñir meticulosamente nuestras propias obras a este método escolástico, a menudo resulta demasiado pedante. Por otra parte, es indiscutible que en el examen cuidadoso de buenos discursos, así como en el de buenas melodías, uno puede encontrar estas partes –o, al menos, la mayoría de ellas– siguiéndose una a otra en buen orden, a pesar del hecho de que la mayor parte de los autores habría considerado a semejantes guías como su muerte, especialmente los músicos.

6. Aun en el habla común, la naturaleza nos enseña a usar ciertos tropos,⁷⁵ ciertos significados de palabras sugeridos, ciertos argumentos o razones, y a mantenerlos en un orden, aunque el interlocutor nunca haya oído nada acerca de las reglas o figuras retóricas. Este muy natural instinto mental que nos encauza a presentar todo en buen orden y forma, indudablemente ha conducido hacia la justa construcción de sus reglas. En el campo de la música, hasta ahora la perspectiva en este sentido ha sido oscura. Esperamos que gradualmente brote luz y trataremos de hacer una contribución hacia esta meta.

APÉNDICE 5

Los afectos y pasiones del alma

Acerca del sonido y la ciencia natural de la música.⁷⁶

49. La quinta parte de la ciencia del sonido⁷⁷ –que, en vista de su debilidad física, es a menudo, movido por los estados de la emoción, tiene mucho en común con la precedente– es la más relevante e importante de todas. Esta parte examina los efectos de la buena disposición de los sonidos en las emociones y en el alma.

50. Como se ve a primera vista, esto es material de largo alcance. Para el practicante de la música esto es de mayor importan-

⁷⁵ Mattheson usa la palabra *tropos*. El equivalente en español es "tropo" que, como término retórico, significa "una figura de palabra; el uso de una palabra o expresión en sentido figurativo". *Webster's New Collegiate Dictionary*, 1950, p. 912.

⁷⁶ Lenneberg. Art. cit. [trad. Federico Bañuelos].

⁷⁷ Los primeros tres puntos examinados en los párrafos anteriores de este capítulo tratan sucinta e ingenuamente de la naturaleza del sonido, la naturaleza de los "cuerpos sonoros", vibraciones simpáticas y armónicas. ("Cada sonido musicalmente útil contiene ya su armonía, normalmente uno puede escuchar su octava y quinta"). El cuarto punto –que se omite– es un análisis del poder curativo de la música.

cia que para el teórico, no obstante su primer acercamiento a la observación [teórica].

51. En este sentido, es de valiosa ayuda la doctrina de los temperamentos y de las emociones; es particularmente digno de estudio lo relativo a Descartes,⁷⁸ ya que él ha hecho mucho en el campo de la música. Esta doctrina nos enseña a hacer una distinción entre las mentes de los oyentes y las fuerzas sonoras que tienen un efecto sobre ellos.

52. Qué son las pasiones, cuántas son, cómo pueden ser movidas, ya sea que se repriman o se admitan y cultiven, parecen ser cuestiones más pertenecientes al campo del filósofo que al del músico. Sin embargo, este último debe saber que los sentimientos son el verdadero material de la virtud, y la virtud no es más que un sentimiento bien ordenado y sabiamente moderado.

53. Cuando no hay pasión o afecto, no hay virtud. Cuando nuestras pasiones están enfermas deben ser curadas, no destruidas.

54. Sin embargo, es verdad que aquellos afectos que son los más fuertes en nosotros no son los mejores, y podrían ser frenados o controlados por las riendas. Este es un aspecto moral que el músico debe dominar para representar tanto la virtud como lo maligno de su música, y para despertar en el oyente amor por la primera y aversión por lo último, ya que el verdadero propósito de la música es, sobre todo, ser una lección de moral [*Zucht-Lehre*].

55. Aquellos que han aprendido de las ciencias naturales conocen físicamente, por decirlo así, cómo funcionan nuestras emociones. Podría ser ventajoso para el compositor tener un pequeño conocimiento de esta materia.

⁷⁸ *De passionibus animae* (1649) [nota del autor].

56. Por ejemplo, puesto que la alegría es una *expansión* de nuestros espíritus vitales [*Levens-Geister*], sensible y naturalmente síguese que este afecto es mejor expresado por intervalos grandes y expandidos.

57. Por otra parte, la tristeza es una *contracción* de aquellas mismas partes sutiles de nuestros cuerpos. Por lo tanto, es fácil de ver que los intervalos estrechos son los más adecuados.

58. El amor es una *propagación* de los espíritus. Por lo tanto, para expresar esta pasión al componer, lo mejor es usar intervalos de esa naturaleza (*intervallis n. diffusis et luxuriantibus*).

59. La esperanza es una *elevación* del espíritu; por otra parte, la desesperación es un *decaimiento* [*Niedersturz*] del mismo. Estos son temas que bien pueden ser representados por el sonido, especialmente cuando otras circunstancias (*tempo* en particular)⁷⁹ contribuyen con su participación. De este modo se

⁷⁹ *Zeitmaasse* ha sido traducido como *tempo*. El término, que es usado por Mattheson de manera intercambiable con la palabra "rítmico", es definido en la segunda parte, capítulo VII, como una medida y ordenamiento del tiempo y movimiento en la música. De acuerdo con esta definición parece significar "metro". No obstante, el término ha sido traducido como *tempo* ya que también tiene ese significado, particularmente cuando es usado en conexión con los afectos, "...cuando están basados [los *Zeitmaasse*] no tanto en la corrección matemática como en el buen gusto. Los franceses llaman a la primera acepción *la mesure* y a la segunda *le mouvement*. Los italianos llaman a la primera *la battuta*, el compás, y a la segunda con adjetivos tales como *affetuoso*, *con discrezione*, *col spirito*, etc. ...La diferencia entre estos tipos puede ser burdamente sugerida por lento y rápido; sin embargo, hay distinciones mucho más sutiles".

Probablemente este es el mejor sitio para insertar las pocas indicaciones que dio Mattheson acerca de los afectos expresados por adjetivos italianos tales como los mencionados anteriormente. "Al examinar composiciones instrumentales de mayor envergadura, la extraordinaria variedad de la expresión de los afectos, como la observación de todas y cada una de las reglas de puntuación, pueden ser rápidamente percibidas, siempre y cuando el compositor conozca su materia. *Adagio* expresa tristeza; *lamento* un lamento; *lento*, alivio [*Erleichterung*]; *andante*, esperanza; *affetuoso*, amor; *allegro*, consuelo; *presto*, deseo, etc. (Es bien sabido que los adjetivos que dan indicaciones acerca del *tempo* de la música, a menudo son usados como ver-

puede formar una pintura concreta de todas las emociones y tratar de componer conforme a ello.

60. Hablar de todas las emociones podría resultar enormemente prolijo, así que tocaremos solamente las más importantes. Ya que el amor es predominante en la música, es razonable colocarlo a la cabeza de las otras emociones.

61. En este sentido, mucho depende del compositor, quien debe hacer cuidadosas distinciones entre los grados y tipos de amor que desea o debe expresar. La propagación de los espíritus que causa el sentimiento, puede darse en una gran variedad de formas y no es posible tratar todos los tipos de amor de una misma manera.

62. Un compositor de piezas amorosas [*verliebte-Sätze*] debe utilizar sus experiencias, sean pasadas o presentes. De este modo, encontrará el mejor ejemplo del afecto en cuestión en sí mismo y, por lo tanto, sabrá expresarlo mejor musicalmente. Si no tiene experiencias propias o sentimientos fuertes en esta noble pasión, haría mejor en dejarlo. Puede tener éxito en todo, excepto en este tan tierno sentimiento.

63. Un ejemplo cautivante de pensamiento amoroso, e invención conveniente para su expresión, nos fue dada por el famoso Heinichen [*sic*]⁸⁰ en el prefacio de la primera edición de su *Generalbass*,⁸¹ donde también menciona algunos pocos de los *loci*

daderos nombres propios para distinguir las composiciones). Está o no comprometido el compositor con ello, éste es el efecto". (II, XII, §34).

⁸⁰ Johann David Heinichen, (1683-1729).

⁸¹ *Neu erfundene und gründliche Anweisung... zu vollkommener Erlernung des Generalbasses* (1711).

topici.⁸² Nos da cinco diferentes musicalizaciones de las palabras *Bella donna che non fa?* Su traducción, ¿Qué no haría una bella dama?, aunque literalmente correcta, es incorrecta respecto a su significado, que se refiere realmente al poder de la belleza, como si dijera "ella puede hacerlo todo", o bien "¿qué no podría hacer una bella mujer?". Musicalmente, la interpretación podría no ser tan infructuosa como uno puede suponer. Deberíamos tomar el poder de la belleza como nuestro principal propósito y tratar sus seductoras miradas como materia secundaria.

64. En la más reciente y muy aumentada edición de la obra de Heinichen, arriba elogiada, bajo el título de *Der Generalbass in der Composition*,⁸³ más de ocho páginas están dedicadas a ejemplos adicionales, los cuales consisten en, usando las palabras del autor, diversos "*seichten Texten und truckenen Arien*"⁸⁴ de manera que ahí es mostrada la riqueza de la invención musical en concordancia con la ciencia natural de los sonidos. Hay piezas que expresan no solamente desafío, disputa, majestad, temor, juego, combate, sino también unidad, felicidad, capricho, dolor,

⁸² El término *locus topicus* viene de la retórica y puede ser traducido al español como "tópico" o "lugar común", es decir, un lugar común donde las mentes pueden encontrarse. El *Webster's New Collegiate Dictionary* da la siguiente explicación: "un pasaje señalado para inmediata referencia; también formalmente, una colección de tales pasajes". Ambos términos, *locus* y *topicus*, significan lugar; *locus* es latín y *topicus* viene del griego, *topos*.

⁸³ Publicado en Dresden en 1728.

⁸⁴ La traducción literal de estas palabras es: "textos superfluos y áridas arias". Si Heinichen parece referirse aquí a su propio trabajo de una manera derogatoria, es sólo porque Mattheson ha tomado sus palabras fuera de contexto. Heinichen había estado diciendo que, incluso los textos superfluos, pueden derivar en buenas ideas musicales cuando son examinados los *loci topici*. Entonces procede a demostrar poniendo una aria "árida". De hecho, la frase que cita Mattheson más arriba no existe entera, tal cual, en el original; más bien representa una violenta contracción. Los "textos superfluos" son referidos a una nota al pie en la página 30, y arias "áridas", a la página 31 del *Generalbass in der Composition* (ortografía del original).

amor, fiereza, anhelo, lamento, coquetería e incluso claroscuro [*schaffenreich*]. Todo es digno de leerse.

65. El deseo no puede ser separado del amor. Sin embargo, la diferencia entre los dos es que el segundo está relacionado con el presente, mientras el primero apunta hacia el futuro y, como regla, es intrínsecamente más violento e impaciente. Todos los anhelos, todos los deseos, todas las ansiedades y esperas, moderados o no, se incluyen en éste. Uno debe inventar y arreglar su música de acuerdo al carácter múltiple del deseo, así como respecto a lo que es querido o deseado.

66. La tristeza es un afecto bastante importante. En obras sacras, donde la emoción es más conmovedora y benéfica, rige a todas éstas: pena, remordimiento, pesar, desaliento, lamento y al reconocimiento de nuestra propia miseria. Bajo estas circunstancias "la pena es mejor que la risa" (*Eccl. 7*). Un escritor que ya hemos mencionado⁸⁵ da una buena razón del por qué más gente prefiere oír música triste que alegre, a saber: "casi todo el mundo es infeliz".

67. En música secular, en la que la tristeza no tiene un propósito especial hay, sin embargo, infinitas oportunidades para usar esta fatal emoción así como sus variados tipos y grados. Cada uno de estos [tipos], de acuerdo a su carácter específico puede dar origen a invenciones y expresiones particulares a través de las múltiples contracciones de tonos e intervalos.⁸⁶

⁸⁵ La Mothe Le Vayer [Francois, 1588–1672, erudito y hombre de letras].

⁸⁶ "*Vielfältige Zusammenziehung der Klänge und Intervalle*". Mientras la "contracción de intervalos" es comprensible (ver § 57), la contracción de "tonos" o "sonidos" no tiene un significado lógico. Probablemente no tiene importancia y Mattheson no quiere decir más que "intervalos". El traductor del alemán en general y de Mattheson en particular encuentra esta dificultad muy a menudo. Una de dos

68. Así como el amor, la tristeza debe ser sentida y experimentada más que ninguna otra emoción cuando uno desea representarla musicalmente. Si no es sentida, todos los llamados *loci topici* (lugares locales de retórica)⁸⁷ serán perdidos. La razón de esto descansa en el hecho de que la tristeza y el amor están estrechamente relacionados.⁸⁸

69. Es verdad que también las otras emociones, si han de ser representadas naturalmente, deben ser sentidas por el compositor... Sin embargo, ya que la tristeza va en contra del propósito de la vida e interfiere con la [auto]preservación humana, ...a pesar de que el hombre a menudo encuentra un cierto placer en el dolor, requiere un mayor esfuerzo dominar musicalmente esta emoción sin sentirla.⁸⁹

72. La soberbia, el orgullo, la arrogancia, etc., tienen todas también sus respectivos matices musicales. Aquí el compositor cuenta primeramente con la audacia y la pomposidad. De este modo tiene la oportunidad de escribir toda clase de figuras musicales biensonantes que demandan un movimiento especialmente serio y ampuloso [*hochtrabende*]. Nunca deben ser demasiado rápidos [*flüchtig*] o descendentes, sino siempre ascendentes.

palabras es usada redundantemente, como probablemente es el caso aquí, o la distinción entre ellas es tan sutil que no puede ser expresada en otra lengua.

⁸⁷ Traducción literal de "*örtliche Stellen der Rede-Kunst*".

⁸⁸ *Quit dit amoureux, dit triste*. Bussy Rabutin, *Memoir* (sic). [R. De Rabuttin, Conde de Bussy, 1618-93, un sobrino de Madame de Sévigné y autor de *L'Histoire amoureuse des Gaules*].

⁸⁹ Una discursiva e irrelevante sección de este párrafo al igual que los dos siguientes (de la misma naturaleza) han sido omitidos. La clave de este material omitido es que la alegría es mucho más natural que la tristeza. "Sin embargo, su abuso por parte de personas que no son de fiar a menudo hace mucho daño". El mayor valor de la alegría radica en su uso para alabar a Dios.

73. El opuesto a este sentimiento descansa en la humildad, paciencia, etc., tratados en música por pasajes sonoros con un carácter humilde [*erniedrigenden*] sin nada que pueda ser altivo. Sin embargo, las últimas pasiones, coinciden con las primeras en que ninguna de ellas da cabida al humor y al retozo.

74. La obstinación es un afecto que está inscrito en su propio lugar dentro del discurso musical. Puede ser representado por medio de los llamados *capricci*⁹⁰ o invenciones extrañas. Estos pueden ser escritos para introducir ciertos pasajes particulares en una u otra parte resolviendo no cambiarlos cueste lo que cueste. Los italianos conocen un tipo de contrapunto al que llaman *perfidia*,⁹¹ el cual, en cierto sentido, viene aquí al caso aunque será mencionado en su propio lugar más adelante.

75. En la medida en la que la ira, el ardor, la venganza, la rabia, la furia y todas las demás emociones violentas sean excitadas, éstas son mucho más adaptables a todo tipo de invenciones musicales, que las pasiones gentiles y agradables que deben ser tratadas con más refinamiento. Sin embargo, no es suficiente con retumbar a todo pulmón, hacer mucho ruido e ir con rapidez; contrariamente a la opinión de mucha gente las notas con muchos corchetes no bastan; cada una de estas toscas características exigen sus propios tratamientos particulares y, no obstante su expresión violenta, deben tener una adecuada cualidad

⁹⁰ "Los *capricci* son difíciles de describir ya que las invenciones usadas en ellos son muy diversas. Cuanto más extrañas y más inusuales son, tanto mejor. Sin embargo, no deben usarse demasiado", parte III, cap. XXV, §62.

⁹¹ "*Perfidia* (ital.), *perfidie*, *deloyanté*, *infidélité* (fr.) normalmente significa deslealtad o infidelidad. En música, en cambio, significa *obstinación*, es decir, una aparente persistencia en hacer la misma cosa, de proseguir con la propia intención en los mismos pasajes, las mismas melodías, el mismo metro, las mismas notas, etc., sin interrupción. Zarlino la llama *pertinacia*. Cfr. Brossard, *Dictionnaire*, p. 94". Johann Gottfried Walther, *Musikalisches Lexikon* (1732), p. 472.

cantante. Esta es nuestra regla general que nunca debería ser olvidada.

76. La música, como la poesía, se ocupa, en sí misma y en gran medida, de los celos. Este estado de emoción es una combinación de siete pasiones llamadas: sospecha, deseo, venganza, tristeza, miedo y vergüenza, las cuales van aunadas a la emoción principal: amor apasionado. Se puede ver fácilmente cómo todo esto da cabida a muchos tipos de invención musical. De acuerdo con la naturaleza, todas estas apuntan hacia el desasosiego, la vejación, la ira y la aflicción.

77. La esperanza es agradable y placentera. Está constituida por un jubiloso anhelo que, aunado a una cierta valentía [*Hertzhaftigkeit*], colma el espíritu. Como resultado, este afecto requiere la más amorosa manera de conducir la melodía y la más dulce combinación de sonidos [*lieblichste Führung der Stimme und süsseste Klang-Mischung*] del mundo. Todo esto es estimulado por un firme anhelo en forma tal que incluso la alegría es moderada; sin embargo, la valentía y el arrojo lo animan y avivan todo. Esto da por resultado la mejor unión y combinación de sonidos de toda la música.

78. Lo opuesto a la esperanza, por decirlo de una manera que dé cabida a un arreglo tan contrastante de notas, es llamado miedo, abatimiento, timidez, etc. Espanto y horror también encajan aquí si se piensa tenazmente en ellas y se hace una sólida imagen mental de sus características naturales; entonces se pueden concebir pasajes musicales muy convenientes.

79. A pesar de que el principal propósito de la música es complacer y ser bella, algunas veces debe producir disonancias y sonidos ásperos. Hasta cierto punto, y en el sentido adecuado, debe proporcionar no sólo ciertas cosas enojosas o desagrada-

bles, sino hasta algunas horribles y espantosas. Incluso de éstas, el espíritu obtiene algún tipo de placer particular.

80. Como uno puede rápidamente imaginar, para expresar la naturaleza de la desesperación, que es el extremo hacia el que nos puede llevar ese cruel temor, se requiere llegar a los más extraños límites del sonido. Así pues, esto puede dar lugar a pasajes insólitos [*Fällen*] y a las secuencias de notas más extravagantes y disparatadas [*ungereimtollen*].

81. Falta examinar la compasión. Expresarla dramáticamente requiere de mucha ciencia musical. Consta de dos sentimientos principales, a saber: amor y tristeza (cada uno de los cuales es suficiente, en sí mismo, para la creación de composiciones conmovedoras).

82. El hecho de que la calma [*Gelassenheit*] pueda ser considerada un sentimiento es algo que me parece dudoso. Un corazón tranquilo y relajado está realmente libre de todas las emociones extraordinarias y está pacíficamente contento consigo mismo. Sin embargo, este estado tiene sus características peculiares. Un músico debe tomar nota de que el estado de calma puede ser representado de una manera agradable y natural por medio de gentiles pasajes de unísonos [*Einstimmigkeit*]. En virtud de su gran sosiego, esta cualidad se complace en tomar su lugar al final de las composiciones; sin embargo, el compositor debe estimarla en una medida mayor que ésta.

83. Permítasenos no ir más lejos en esta exposición del sonido, la ciencia natural de la música, las emociones y la manera como el compositor debe dosificarlas. Especialmente los afectos son como el mismo mar, es imposible que sea vaciado no importa lo afanoso del empeño en hacerlo. Un libro puede presentar sólo una mínima parte [de esta materia] y mucho tiene que ser

omitido. Dejemos a la sensibilidad de cada quien en este terreno.⁹²

Bibliografía

- ABBAGNANO, Nicola. *Diccionario de Filosofía*. México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1953.
- BARTHES, Roland. "La retórica antigua. Prontuario", en *La aventura semiológica*. Barcelona, Paidós, 1997 (Col. Comunicación).
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. 8ª edición aumentada. México, Porrúa, 1997.
- BERMEISTER, Joachim. *Musical Poetics*. Trad. intr. y notas de Benito V. Rivera. New Haven and London, Yale University Press, 1993.
- CIVRA, Ferruccio. *Musica poetica. Introduzione alla retorica musicale*. Torino, UTET Libreria, 1991.
- DESCARTES, René. *Discurso del Método. Tratado de las Pasiones del Alma*. Barcelona, Planeta, 1984.
- GALLO, F. Alberto. *El medioevo*. Segunda parte. México, D.G.E./Turner Libros, Conaculta, 1999. (Historia de la Música a cargo de la Sociedad Italiana de Musicología)

⁹² En dos de los seis párrafos restantes de este capítulo, Mattheson remite al lector a un par de obras sobre el tema de los afectos. Menciona su propia *Der musicalische Patriot* (1728), p. 372, y una de un tal Georg Abraham Thilo, candidato para el ministerio (*Predigt-Amts Candidat*). El manuscrito había sido remitido a él, y él lo envió a L. C. Mizler, editor de *Die neu-eröffnete musicalische Bibliothek*. Mattheson supuso erróneamente que sería eventualmente publicado ahí. El título del manuscrito era "*Specimen pathologiae musicae*". O la obra tenía un subtítulo o Mattheson lo tradujo muy libremente del latín como sigue: *Ein Versuch wie man durch den Klang die Affecten erregen könne*, es decir, "Un ensayo sobre cómo los afectos pueden ser movidos por medio de la música". De acuerdo con Mattheson el manuscrito consistía en dos partes, una sobre las emociones en general y la otra sobre su tratamiento en la música.

En alemán *Die neu-eröffnete Bibliothek* fue una publicación periódica editada de 1739 a 1754 por L. C. Mizler, quien también fundó la Sociedad de Ciencias Musicales (*Societät der musicalischen Wissenschaften*), a la cual Bach se afilió en 1747.

Los últimos cuatro párrafos del presente capítulo constituyen una admonición a los compositores, cuya ignorancia general Mattheson deplora.

- GIANNELLI, Maria Teresa. *Musica Poitica. Johann Sebastian Bach e la tradizione europea*. Genova, Edizioni Culturali Internazionali Genova, 1986.
- HARNONCOURT, Nikolaus. "La Articulación", en *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*. vol. VIII, N1/4 30, México, abril-junio, 1989. pp. 56-68.
- IMMERSEEL, Jos van. "Música y retórica en los conciertos para piano y orquesta de Mozart", en *Pauta. Cuadernos de teoría y práctica musical*. vol. XV, nos. 55-56. México, julio-diciembre, 1995, pp. 137-161.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literaria*. Madrid, Gredos, 1993.
- LENNEBERG, Hans. "Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music". [Traducción de partes seleccionadas de *Der Vollkommene Capellmeister (1739)*], en *Journal of Music Theory* 2, 1958.
- LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y Retórica en el barroco*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2000. (Bitácora de Retórica 6).
- MATTHESON, Johann. *Der Vollkommene Capellmeister*. Hamburgo, 1739. Facs., Kassel, Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel, 1954.
- MERSENNE, Marin, *Harmonie Universelle, ontenant la théorie et la pratique de la musique*. Paris, S. Cramoisy, 1636; ed. facs. Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1975.
- PALISCA, Claude. *La música del barroco*. Buenos Aires, Victor Leru, 1978.
- QUANTZ, Johann Joachim. *Essai d'une method pour apprendre à jouer de la flute traversiere, avec plusieurs remarques pour servir au bon gout dans la musique*. Berlin, Chretien Frederic Voss, 1752. Ed. facs. Paris, Aug. Zurfluh, 1975.
- QUINTILIANO, Marco Fabio. *Instituciones oratorias*. Madrid, Hernando, 1942.
- UNGER, Hans-Heinrich. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18 Jahrhundert*. Hildesheim, G. Holms, 1941.