

Pérsico, Gabriel

Música, retórica y comunicación: esbozo de análisis retórico de una pieza para flauta traversa de George Philipp Telemann

Revista del instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Año XXIII, N° 23, 2009

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Pérsico, Gabriel. “Música, retórica y comunicación : esbozo de análisis retórico de una pieza para flauta traversa de George Philipp Telemann”. [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 23, 23 (2009).

Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/musica-retorica-comunicacion-telemann.pdf>
[Fecha de consulta:.....]

MÚSICA, RETÓRICA Y COMUNICACIÓN: ESBOZO DE ANÁLISIS RETÓRICO DE UNA PIEZA PARA FLAUTA TRAVE-SERA DE GEORGE PHILIPP TELEMANN

GABRIEL PÉRSICO

Resumen

El presente trabajo aborda el análisis de un movimiento de una de las Sonatas metódicas para flauta de George Philipp Telemann, utilizando herramientas que pueden deducirse de la disciplina de la Retórica. Dicho análisis buscará caracterizar los rasgos codificados que permitan pensar a la música barroca desde estructuras propias del lenguaje, con un fuerte arraigo en las categorías del *ars dicendi*. Como hipótesis se considera la problemática discursiva como un metalenguaje que subyace en la mayoría de las expresiones artísticas de la primera mitad siglo XVIII.

Abstract

This paper discuss the analysis of one movement from the George Philip Telemann’s Methodical flute sonatas, employing tools that could be extracted from Rhetoric discipline. This analysis will try to characterize codified features that allows thinking music from language own structures, related strongly with *ars dicendi*’s categories. It will be consider, as hypothesis, the speech question as meta-language that underlay most of the artistic expressions of the first half of eighteenth century.

* * *

Siento una especie de dulzura y alivio que no he sentido nunca. No puedo comunicarlo. Todas las palabras requieren una experiencia compartida.

Jorge Luis Borges
“Agosto 25, 1983” en “La Memoria de Shakespeare”

Telemann y las “Sonatas Metódicas”

George Philipp Telemann (1681-1767) publica las *Sonate Methodiche / á / Violino Solo / ò / Flauto traverso....* Opera XIII en 1728. En 1732 publica un segundo volu-

men de Sonatas Metódicas¹, completando entonces un total de doce sonatas. La primera publicación incluye seis sonatas: I en Sol menor, II en La mayor, III en Mi menor, IV en Re mayor, V en La menor y VI en Sol mayor. La segunda serie, también con seis sonatas, incluye: I en Si menor, II en Do menor, III en Mi mayor, IV en Sib mayor, V en Re menor y VI en Do mayor.

La unidad de concepción de ambas publicaciones se puede colegir de la no repetición de tonalidades y, desde el punto de vista de la flauta travesera barroca, de la exploración de las posibilidades instrumentales que presentan las mismas. Esta exploración se relaciona además con la característica, común a la mayoría de las publicaciones instrumentales barrocas, de intentar mostrar las habilidades del compositor, y/o las posibilidades del instrumento, para elaborar cada ‘afecto’ o ‘afectos’ asociados a cada tonalidad.

Las sonatas responden todas al género de *sonata da chiesa*, con cuatro movimientos y la sucesión lento, rápido, lento, rápido. La denominación ‘metódicas’ se debe fundamentalmente a que todos los movimientos iniciales presentan además de la melodía ‘llana’ original, una segunda versión ornamentada por Telemann, con el objetivo de ilustrar la manera en que los adornos libres del estilo alemán, habitualmente improvisados, pueden aplicarse.

Como veremos, esta peculiaridad, además de su evidente función didáctica, responde a un abordaje retórico, no sólo de la composición, sino también de la ejecución, en el marco de una poética comunicativa que incluye ambos procesos.² Como antecedentes directos de este tipo de publicación podemos citar al ciclo de sonatas para violín denominado *Hortulus Chelicus* (1668) de Joahnn Jakob Walther y, desde ya, las sonatas Op. V de Arcangelo Corelli, publicadas en Roma en 1700 y ampliamente difundidas por toda Europa.

Analizaremos el primer movimiento *Grave* de la *Sonata N° 3* en Mi menor, cuyos restantes movimientos son: *Vivace - Cunando - Vivace*.

El enfoque retórico

Desde sus orígenes, el arte de la Retórica concibe al texto como una interacción entre un ‘discurso llano’ y un ‘ornato’. Es decir, entre un habla meramente denotativa o coloquial y un discurso al cual el hecho de habersele aplicado un ingenio retóri-

¹ Esta vez, aparece en el título en primer lugar la flauta travesera y luego el violín.

² Escapa al marco de este trabajo el análisis de la concepción retórica de cada sonata en su totalidad y del ciclo completo, pero es interesante destacar que el empleo de diversas estrategias de la *Musica poetica* otorga una fuerte unidad conceptual a toda la colección.

co (figura, disposición, etc.) adquiere un grado mayor de eficacia semántica. Es discutible, desde el punto de vista semiótico, la existencia de un discurso llano, sin embargo, es comunmente aceptado que el mecanismo retórico cabalga sobre esta dialéctica, aunque no pueda determinarse certeramente el ‘nivel cero’ de artificiosidad semántica del discurso.³ Los tratadistas barrocos que intentaron adaptar las categorías de la retórica a la música, suelen coincidir en identificar el discurso llano con lo que en el barroco se denominaba *style antico*, es decir, con la tradición del contrapunto ‘a la Zarlino’.

Las cinco partes en que tradicionalmente se divide la disciplina de la retórica no presuponen un orden jerárquico, pero pueden suponer una sucesión temporal en la construcción del discurso, aunque no una relación causal necesaria⁴. Es así que, si bien el análisis de una forma temporal necesariamente tiene que describir un hecho diacrónico, podemos adoptar un punto de vista sincrónico en la explicación del funcionamiento de los artefactos retóricos en relación con su objeto. Estas cinco partes, para la mayoría de los tratadistas, son:

<i>INVENTIO / Euresis</i>	<i>invenire quid dicas</i>	búsqueda y hallazgo que hagan la causa persuasiva.
<i>DISPOSITIO / Taxis</i>	<i>inventa disponere</i>	orden y distribución de las ideas halladas en la inventio.
<i>ELOCUTIO / Lexis</i>	<i>ornare verbis</i>	aplicación de las palabras, frases u ornato adecuadas a la inventio..
<i>MEMORIA / Mnemé</i>	<i>memoriae mandare</i>	memorización de las ideas de las palabras y su disposición.
<i>PRONUNTIATIO - ACTIO Hypocrisis</i>	<i>agere et pronunciare</i>	recitación del discurso, regulando con elegancia la voz, el rostro y los gestos.

³ Para mayor información, sobretodo en lo que respecta al carácter de metalenguaje de la retórica aplicada a la música, véase LOPEZ CANO (1998).

⁴ Dice Barthes, refiriéndose a las cinco operaciones principales de la retórica: “hay que insistir sobre la naturaleza *activa, transitiva, programática, operatoria* de estas divisiones: no se trata de los elementos de una estructura, sino de los actos de una estructuración progresiva...” BARTHES, R. 1974: 42.

Procuraremos indentificar en el *Grave* de Telemann cada uno de los aspectos significativos de estas cinco partes, ya que la retórica, como técnica y a la vez herramienta de conocimiento, presupone operaciones programáticas de construcción del discurso. La *Musica Poetica* como disciplina teórico-práctica se establece firmemente alrededor del 1600 (si bien el término y sus connotaciones eran anteriores⁵) como un sistemático uso de principios retóricos, terminología y definición de figuras retórico-musicales, proveyendo un marco epistemológico para la composición, análisis y práctica de la música.

La *inventio* - los afectos

El verbo *invenire* en latín significa encontrar y es con este sentido que funciona toda la *techné* retórica de esta primera operación. Dice Barthes:

“La *inventio* remite menos a una invención (de argumentos) que a un descubrimiento: todo existe ya, sólo hace falta encontrarlo: es una noción más ‘extractiva’ que ‘creativa’.”⁶

Para encontrar el argumento adecuado hay que buscarlo en el lugar adecuado. Para ello existe la *Topica*, o, dicho con otra término de la disciplina, los *loci topici*. Esta última expresión (un pleonasma o redundancia, ya que *locus* en latín significa lo mismo que *topos* en griego: lugar) hace referencia a las clasificaciones que la retórica hacía de los asuntos y a la vez a una operatoria para la obtención de los mismos. La retórica clásica aplica al tema sobre el cual queremos discurrir la pregunta específica que el *locus* plantea.⁷ La operatoria es compleja y excede el marco de este trabajo, pero es necesario saber que la *Topica* es transferida a la *Musica Poetica*, realizándose una adaptación de los mecanismos propios de la búsqueda de un argumento textual a un “asunto” musical.

Johann Mattheson, en *Der vollkommene Capellmeister* (1739), describe once *loci topici*, al referirse a los mecanismos de la invención musical. Citaremos aquí el más pertinente para nuestro análisis y uno de los que más se adecuan a la concepción barroca de la música como mimesis de los afectos del alma:

⁵ Listenius en 1537 fue primero en nombrarla. El primer tratado sobre *Musica Poetica* es de Gallus Dressler de 1563.

⁶ BARTHES, R. 1974: 44.

⁷ *Locus a persona: Quis? (¿Quién?) / Locus a re: Quid? (¿Qué?) / Locus a loco: Ubi? (¿Dónde?) / Locus ab instrumento: Quibus auxiliariis? (¿Con ayuda de qué?) / Locus a causa: Cur? (¿Porqué?) / Locus a modo: Quo modo? (¿De qué modo?) / Locus a tempore: Quando? (¿Cuándo?)*

“43- El segundo locus de la invención, a saber, el *locus descriptionis*, es, luego del primero la fuente verdaderamente más rica, y en mi humilde opinión, la más segura y esencial guía para la invención. Pues, contiene el mar sin fondo de los sentimientos humanos, los cuales por medio de este *locus*, pueden ser representados y descriptos con notas. A causa de la gran cantidad y naturaleza de tan abundantes y diversas pasiones, sin embargo, no se pueden dar reglas tan claras y específicas para el *locus descriptionis* como para el precedente.[*locus notationis*]”⁸

Las pasiones del alma son las que, bajo un antiquísimo sistema codificado servirán de objeto de la mimesis musical. Pero no sólo la música sirve a un texto preexistente y debe amoldarse y reforzar su manera de mover los afectos. La música instrumental es lo suficientemente poderosa como para lograrlo:

“45- La suposición de que el *locus* bajo discusión [*locus descriptiones*] depende del carácter de las palabras que deben ser puestas en música no está lejos de la verdad, ya que el denominado texto de la música vocal sirve principalmente para describir afectos. Sin embargo, se debe saber que incluso donde no hay palabras, en la música instrumental pura, de hecho en cualquier melodía, el propósito debe ser el de presentar el sentimiento dominante de tal manera que los instrumentos, por medio del sonido, lo presenten casi verbal y perceptiblemente.”⁹

Para confirmar el poder de la música sobre las pasiones, un lugar común en el barroco, y para reafirmar la pertinencia de la retórica musical, Mattheson cita al teórico Neidhardt¹⁰:

“[...] el propósito de la música es el de desatar los afectos nada más que con sonidos y su ritmo y así superar al mejor orador”. Esto corresponde al *locus descriptiones* de la invención.”¹¹

Si bien hoy día se duda de la existencia de una teoría de los afectos sistemática y orgánica que se haya aplicado a la música en su totalidad, es evidente que el corpus de nociones que manejaban los teóricos (sobre todo los tratadistas alemanes) tuvo importante influencia en la estética musical barroca. Mattheson, contemporáneo y

⁸ MATTHESON, J. 1739:290. Las traducciones de ésta y todas las citas son mías.

⁹ Idem: 291.

¹⁰ NEIDHARDT, J. G. (c.1685-1739), *Beste und leichteste Temperatur des Monochordi* (1706)

¹¹ MATTHESON, J. 1739:291.

cercano a Telemann, fundamentó sus ideas a partir del esquema racionalista de Descartes en su tratado *Les passions de l'âme* (Amsterdam, 1649).

El modelo cartesiano de los afectos

Las pasiones se generan por medio de procesos que responden a un tipo de pensamiento mecanicista. Éstos pertenecen a los ámbitos fisiológico y psicológico. Ambos tipos de operaciones se articulan en una relación de interdependencia mutua. Es decir que mientras estados psicológicos específicos son causados por procesos fisiológicos determinados, las modificaciones experimentadas en el plano de lo psicológico, generarán, invariablemente, efectos en el terreno de lo fisiológico.

Toda pasión produce una sintomatología corporal específica que se rige por el principio aristotélico de causa-efecto. Esta somatización constituye un eje fundamental de la teoría cartesiana de las pasiones y puede resumirse en el lema: “Lo que es en el alma una pasión es en el cuerpo una acción”, o bien, a cada ‘afecto’ del alma, le corresponde un ‘efecto’ del cuerpo. De aquí la importancia en el barroco de la gestualidad, no sólo en el ámbito de lo teatral, sino en las posturas, la declamación y la construcción de las alegorías visuales. La música no escapará a estas manifestaciones de lo gestual.

Pero el pensamiento analógico y especulativo no se ha perdido; el cosmos sigue influyendo en el microcosmos corporal. La música, al representar una de las innumerables influencias en la psiquis humana, era considerada uno de los estímulos de excitación de los afectos. Las proporciones numéricas de la creación se hallan reflejadas en las proporciones de los intervalos musicales:

“De esta manera, la música, la forma audible de las proporciones numéricas, facilita una percepción auditiva de las realidades que yacen en los fundamentos de todos los fenómenos naturales.”¹²

Al respecto, dice Descartes:

“ [...] parece, sin embargo, por lo que se ha dicho, que todas las mismas [las pasiones] pueden también ser motivadas por los objetos que mueven los sentidos, y que estos objetos son sus causas más generales y principales; de donde se sigue, para encontrarlas todas, basta considerar todos los efectos de estos objetos.”¹³

¹² BARTEL, D. 1997: 38.

¹³ DESCARTES, R. 1649: 39.

Veamos cómo estos conceptos se reflejan en el pensamiento de un músico ‘práctico’, compositor e intérprete. Francesco Geminiani publica en Londres en 1749 un pequeño tratado denominado *The Good Taste in the Art of Musick* (El buen gusto en el arte de la música), en donde describe algunos ‘ornamentos de la expresión’ que ejemplifica ornamentando melodías tomadas de la tradición galesa y escocesa (es decir, aplica la *elocutio* y *decoratio* a una *res invenita*).

“Hombres de Entendimiento pobre y de cortas Ideas pueden quizas preguntar cómo es posible dar Sentido y Expresión a la Madera y las Cuerdas; o concederles el Poder de desatar y calmar las Pasiones de los Seres racionales. Pero cada vez que escucho esa Pregunta, ya sea hecha por curiosidad o para causar irrisión, no hallo dificultad en contestar afirmativamente, y sin profundizar demasiado en la Causa, alcanza suficientemente con apelar al Efecto. De la misma manera en el Habla común una Diferencia de Tono otorga a la misma Palabra un Sentido diferente... Y con respecto a las Ejecuciones musicales, la Experiencia ha demostrado que la Imaginación del Oyente está en general tan a la disposición del Maestro que, con la ayuda de Variaciones, Movimientos, Intervalos y Modulación, él [Maestro] puede imprimir en la Mente la Impresión que desee...”¹⁴

Para Descartes la conexión entre el mundo exterior y los procesos fisiológicos posee un carácter mecanicista. Así, la música transmite sus proporciones numéricas al aire, el aire entonces participa analógicamente de las propiedades musicales; estas proporciones ingresan al organismo por vía del oído, allí entran en contacto con los ‘espíritus animales’¹⁵ que a su vez excitan el humor correspondiente. El movimiento de los espíritus animales provoca las reacciones corporales características que siempre acompañan a una pasión. Cada pasión o afecto es originado por un movimiento peculiar y específico de los ‘espíritus animales’. A cada tipo de movimiento le corresponde una pasión.

Johann Mattheson, en su *Der vollkommene Capellmeister* (1739), sostiene que los intervalos empleados para la representación de los diferentes afectos, deberán ostentar similares características. Por medio de complejas redes de asociación analógica, algún elemento musical imita los efectos corporales de un afecto del alma, es

¹⁴ GEMINIANI, F. 1749: 2 Traducción libre, el subrayado es mío, las mayúsculas y la puntuación son originales.

¹⁵ *Esprits animaux* en alemán *Lebensgeister*. Para la teoría cartesiana, los ‘espíritus animales’ son las partes más ligeras de la sangre. Se trata de una especie de aire o viento muy sutil que se desplaza por todo el cuerpo vía el torrente sanguíneo. Cuando estos espíritus reciben el estímulo apropiado, se mueven rápidamente por el cuerpo en dirección al cerebro en el cual se internan hasta sus partes más profundas.

decir, la música representa las acciones de las pasiones y no las pasiones en sí mismas. Según los principios derivados de la teoría cartesiana, una pasión se encuentra representada en una obra musical de manera indirecta, a través de la imitación de los síntomas y estragos corporales que ésta produce.

Este mecanismo da lugar a un sistema generativo combinatorio de las pasiones. Descartes enumera seis pasiones básicas: admiración, deseo, amor, odio, alegría y tristeza; de las cuales derivan todas las demás por combinatoria. Mattheson (op. cit.) adopta este sistema. Veamos un ejemplo:

Descartes	Mattheson
De la pasión básica <i>admiración</i> se derivan, según la "grandeza" o "pequeñez" del objeto admirado, la <i>estimación</i> o el <i>desprecio</i> ; según la comparación que hagamos de nosotros mismos con el objeto que admiramos, el <i>orgullo</i> y la <i>humildad</i> ; y según la capacidad de los objetos estimados o despreciados para hacer el bien o el mal, la <i>veneración</i> y el <i>desdén</i> . ¹⁶	La <i>compasión</i> está compuesta por <i>amor</i> y <i>tristeza</i> ; que los <i>celos</i> son la combinación de siete afectos distintos: <i>sospecha</i> , <i>deseo</i> , <i>venganza</i> , <i>tristeza</i> , <i>miedo</i> y <i>vergüenza</i> , aunadas a la pasión principal: <i>amor apasionado</i> y que los <i>celos</i> , a su vez, generan afectos como el <i>desasosiego</i> , <i>vejación</i> , <i>ira</i> y <i>aflicción</i> . ¹⁷

Es así como Mattheson puede realizar una clasificación de las danzas barrocas, según la pasión, o combinatoria de pasiones que las caracteriza. En efecto, las danzas barrocas pueden conformar un *locus* dentro de la Tópica musical. Veamos algunos ejemplos extraídos de su tratado:

ALLEMANDE: “representa un espíritu satisfecho o feliz que se deleita en la calma y el orden.”

COURANTE: “dulce esperanza”, afecto formado por la suma de otros tres: valentía + anhelo + felicidad.

SARABANDE: “ambición”

Ésto da por resultado una taxonomía compleja por la dificultad en clarificar los principios de combinatoria pasional y la consiguiente dificultad de elección de combinatorias musicales que las expresen: sería muy fácil confundir la representación

¹⁶ DESCARTES, R. 1649:48

¹⁷ MATTHESON, J. 1739:292

musical de algunas pasiones que son distintas y hasta contradictorias en su esencia, pero similares en sus efectos. Se trata de una situación de semiosis compleja que actúa simultáneamente desde varios planos. Para su aplicación a la música, los tratadistas se apoyaron en los postulados de la retórica textual. Dice López Cano:

“La discusión sobre la representación de pasiones y afectos en la música se dio en el marco de una teorización musical que adoptó la terminología, modelos taxonómicos y aparatos categoriales de la retórica clásica.”¹⁸

El afecto melancólico

Intentaremos realizar ahora una somera descripción del afecto melancólico tal como ha llegado hasta Telemann y sus correlaciones musicales. Consideramos que la sonata a analizar, como muchas otras barrocas en mi menor, encuentra su asunto en el topos de la melancolía.

La doctrina de los cuatro temperamentos y humores tiene su origen en el pensamiento médico griego (Empédocles, Hipócrates y Galeno fundamentalmente). Cuatro son los elementos básicos de la creación: tierra, aire, fuego y agua que se relacionan con los cuatro temperamentos básicos del ser humano: sanguíneo, melancólico, colérico y flemático. A partir de este esquema cuatripartito y de una epistemología basada en la analogía, surgen diversas taxonomías que relacionan aspectos de distintos órdenes. Veamos un cuadro aclaratorio en donde hemos destacado las correspondencias del humor melancólico:

ELEMENTO	aire	fuego	tierra	agua
temperamento	sanguíneo	colérico	melancólico	flemático
humor	sangre	bilis amarilla	bilis negra	flema
atributos	caliente+humedo	caliente+seco	frío+seco	frío+humedo
planeta	Mercurio	Marte	Saturno	Neptuno
estación	primavera	verano	otoño	invierno
momento del día	mañana	mediodía	tarde	noche
edad	juventud	adulto joven	adulto viejo	anciano

¹⁸ LÓPEZ CANO, R. 1996:12

cuerpo	bien proporcionado	gallardo	flaco	obeso
complexión	rubicunda (rubeique coloris)	amarilla (citrinitas coloris)	oscura (facies nigra)	pálida (pinguis facies)
afecto	amor, alegría	rabia, furia	tristeza, dolor	paz, alegría moderada

Los griegos sostenían que los humores debían mantenerse en equilibrio, que la salud radicaba en poseer los fluidos corporales en igual medida. Mas como el ser humano es imperfecto, podían reconocerse las cuatro tipologías psico-fisiológicas, de acuerdo al fluido predominante en cada individuo. Excesiva acumulación de un determinado humor producía la enfermedad. La melancolía se caracterizaba predominantemente por síntomas mentales, desde el miedo y la depresión hasta la locura.

Platón (en el *Fedro*) y Aristóteles (o el pseudo Aristóteles del problema XXX, que el s XVII y XVIII tenían por auténtico) sentaron las bases para la relación del humor melancólico con la creatividad y el genio. El primero sostenía que el exceso de bilis negra llevaba al ánimo a un estado cercano al delirio que permitía alcanzar la inspiración divina (entusiasmo, posesión del dios) en música y poesía. El autor del problema XXX razonaba que, ya que las personas destacadas en filosofía, arte o política eran en su mayoría melancólicos, ésto se debía a que la bilis negra era en su constitución variable, a veces muy caliente y a veces muy fría, por lo tanto los melancólicos eran personas fuera de lo común y no debido a la enfermedad sino a su propia constitución.

Vemos que la caracterización inestable del afecto melancólico se remonta a la antigüedad. Ya sea por 'entusiasmo' o por constitución, el melancólico será ciclotímico, alternando estados de depresión con estados de delirio. Éstos se relacionan con la creación y con el pensamiento, incluso en su aspecto matemático. La doble influencia de la Tierra y Saturno lo condicionan.

Saturno es el planeta más alejado de la tierra, el más lento, más pesado y más oscuro del concierto celeste. Desde la antigüedad, Saturno/Cronos, que reinaba entre los aborígenes italianos, antes de la llegada de los teucros, enseñó a los hombres la agricultura y los trabajos de la tierra. Divinidad tutelar de la melancolía, del genio, de la desdicha es hostil a la existencia normal (equilibrada). Saturno rompe con el equilibrio armonioso de los humores, numen de la *extremitas*. La melancolía hace

alternar, inclusive coexistir, estados de angustia y de ardor entusiasta; depresión y delirio maníaco.

El humanismo, con el neo-platonismo y el hermetismo, refuerza esta relación entre melancolía y creación y describe el mecanismo ciclotímico del afecto. Leemos en Marsilio Ficino (1433-1499):

“El humor [la bilis negra], encendiéndose y ardiendo, en efecto suele volver a los hombres agitados y furiosos, en un estado que los Griegos llaman “manía” y nosotros verdadero furor [*folia*, locura]; luego, cuando se extingue, disueltas las partes más claras y sutiles y sólo restando un hollín gris, deja a los hombres atontados y aturcidos, en un estado que llaman melancolía en sentido estricto, o demencia o vergüenza.”¹⁹

El afecto melancólico en la música

En música la definición clásica de la disonancia es justamente la oposición de contrarios irreconciliables (*concordia discordans*), como parece definirse en el perfil del melancólico.

El pensamiento analógico propende desde muy temprano, como viéramos, a encontrar relaciones especulares entre aspectos de la teoría de los temperamentos y elementos musicales como los intervalos o los modos y tonalidades. Sin profundizar demasiado en este complejo tema, listaremos algunas citas que relacionan los modos o la tonalidades con el afecto melancólico²⁰.

Gioseffo Zarlino - *Institutione Harmoniche* - Venecia, 1558 (IV, 21, pág. 324)²¹

“[...] El cuarto modo [Mi plagal] se ajusta maravillosamente a palabras o materias plañideras que contengan tristeza, o lamentaciones suplicables, como son las materias amorosas o aquellas que significan ocio, quietud, tranquilidad, adulación, engaño y difamación. Por este efecto algunos lo llaman modo adulatorio.

¹⁹ *Nempe dum humor ille accenditur arque ardet, concitatus furentesque facere solet. Quam græci maniam nuncupant, nos vero furorem. At quando iam extinguitur, subtilioribus claribusque partibus resolutis, solaque restante fuligine tetra stolidos reddit et stupidos, quem habitum malancholiam proprie et amentiam verewardiam appellat.* FICINO, Marsilio (1489), *De Melancholia* en BOCCADORO, B. 1999:6

²⁰ Cuando hablamos del modo de mi debemos distinguir entre el auténtico (3º modo eclesiástico) y el plagal (4º modo), ambos tienen la nota mi como *finalis* y el semitono cadencial, pero su ámbito varía.

²¹ Esta cita y la siguiente en BOCCADORO, B. 1999:8 y ss.

Éste es un poco más triste que su principal [Mi auténtico], especialmente cuando procede por movimientos contrarios, es decir del agudo al grave con movimientos lentos.”

Hermann Fink - *Pratica Musica* -Wittenberg 1556

Modo III - Frigio: “Atribuido a Marte, entraña cólera y bilis (irritabilidad). Le convienen las palabras sonoras, los combates horribles, las hazañas difíciles.”

Modo IV - Hypofrigio: “Representa el parásito que adula las maneras de su dueño, se pliega a su voluntad, canta su elogio. Similar a Mercurio, se entrega a quienes se asocia, adopta los mismos gustos. Puede adaptarse a un texto ya grave, ya vivo, incluso lloroso.”

Marc-Antoine Charpentier - *Règles de composition* - París 1690 ²²

Mi menor: camorrista y vocinglero

Si menor: solitario y melancólico

Fr. Pablo Nassarre (c.1654-1730) *Escuela Música, según la práctica moderna*, 1724/23 ²³

“El Planeta Marte domina y rige al tercer tono: es este un Planeta que influye malas condiciones, enciende el corazón de ira, es terrible y espantoso, son fuertes de condición sobre quienes domina, provoca a soberbia, y a ser mentirosos y engañosos los hombres, es contra la pureza, tiene dominio sobre toda gente de guerra, fomenta los rencores, malas voluntades, exita a impiedad y toda crueldad. El tono tercero, llamado Frigio de los Griegos, tiene las mismas influencias, exita la ira y rencor [...] Mueve los afectos de soberbia, de impureza, de terribilidad, de impiedad y crueldad... Todas aquellas personas que tuvieren las inclinaciones, según las influencias de Marte, gustarán más del tercer tono que de cualquier otro; si fueren Compositores, serán más inclinados a componer por él que por otro; pero deben tener gran cuidado en poner todas aquellas letras por este tono, que traten de derramamiento de sangre, crueldad, impiedad, arrogancia, y otras cosas semejantes.

[...] El modo Mixolidio, que es el séptimo tono [La menor], que llamamos vulgarmente... Sobre este tono séptimo tiene su dominio el Planeta Saturno, el cual es terreo, y melancólico: sus influencias son causar trabajos, hambre, aflicciones,

²² En CLERC, P. 2000: 21

²³ NASARRE, P. 1723

llantos, suspiros y toda tristeza y melancolía. Sobre los que domina son melancólicos, amigos de la soledad, mentirosos, aptos para cualquiera maldad, pensativos e inconstantes, pues con la facilidad que se entristecen, con la misma se alegran. Los mismos efectos hace la música por séptimo tono en los oyentes; pues con ella puede entristecer, alegrar, engañar dando a entender al oído otro, de lo que es: puede mover a llanto y a algunos desasosiegos interiores; verdad es, que los malos efectos que se pueden causar con semejante música, están en mano del músico, pues puede disponerla de modo, que no solo no cause malos efectos, sino que corrija los malos que causa la influencia del Planeta...”

Johann Mattheson, *Das Neu-eröffnete Orchestre*, Hamburgo 1713 ²⁴

Mi menor: Pensamiento profundo. Turbación y tristeza, pero de tal manera que se espera el consuelo: algo vivo pero no alegre.

Si menor: extraño, hosco y melancólico...

Johann J. Quantz *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin: 1752²⁵

6. “Existen diversos tipos de piezas lentas. Algunas son muy lentas y melancólicas, mientras que otras son un poco más vivaces, y por lo tanto más placenteras y agradables. En ambos tipos el estilo de ejecución depende en gran medida de la tonalidad en las que están escritas. La menor, Do menor, Re sostenido mayor y Fa menor expresan un sentimiento melancólico mucho mejor que otras tonalidades menores; y esta es la razón por la que los compositores habitualmente emplean las tonalidades citadas para este propósito. Las otras tonalidades mayores y menores, por otra parte se usan para piezas de carácter arioso, placentero y cantabile.”²⁶

8. “Si un Adagio es muy melancólico, [...] debe ser adornado sobre todo con notas ligadas más que con grandes saltos o trinos, pues los últimos incitan la alegría en nosotros más de lo que nos mueven a la melancolía. Sin embargo, los trinos no deben ser completamente omitidos, para evitar arrullar al oyente hasta dormirlo; se debe variar la melodía como para provocarle un poquito más de melancolía en un momento y en seguida subyugarlo nuevamente.”

²⁴ En CLERC, P. 2000: 21

²⁵ QUANTZ, J. 1752: 98 y ss.

²⁶ Quantz se hace eco de las críticas que comenzaban a aparecer sobre esta teoría. Específicamente, en una nota a pie de página le contesta a Heinichen quien sostenía que cualquier tonalidad era adecuada para expresar todas las pasiones, si el compositor era competente. Quantz propone experimentar transponiendo piezas a distintas tonalidades y comprobar los resultados; de todos modos él adhiere a la teoría antigua.

Ch. Fr. D. Schubart (1739-1791) *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Viena 1806²⁷

Mi menor: declaración de amor de una mujer ingenua e inocente. Lamento sin murmullos acompañado de pocas lágrimas

Si menor: paciencia, espera tranquila de su suerte y de la resignación a la voluntad de Dios. Su plañir es tan suave que no estalla jamás en chillidos ultrajantes.

Es difícil establecer comparaciones entre teóricos que tienen en mente estilos musicales tan diversos, incluso dentro de una homogeneidad mayor, como podía darse en el Renacimiento. Sin embargo, es útil comprobar que los presupuestos de los teóricos, pese a la revolución copernicana que significó la *seconda prattica* y el barroco en general, se adaptaban a las nuevas realidades y comienzan a palidecer recién en la segunda mitad del siglo XVIII.

Cuando nos referimos a modos, es necesario hacer notar que a menudo el carácter de un modo auténtico es opuesto al del modo plagal, ya que la estructura cambia radicalmente. Esta dualidad se encuentra duplicada en una pieza a cuatro voces ya que el cantus y el tenor cantan en un modo auténtico y las otras dos voces en el plagal o viceversa. Cuando el sistema comienza a adaptarse a los mecanismos de la tonalidad, las identificaciones afectivas de los modos no siempre se rigen por la equiparación de la nota final del modo a la tónica respectiva. Es interesante señalar que la tonalidad de Mi menor recibe a veces los atributos antiguamente atribuidos al modo de Mi auténtico y otras veces al plagal. Otras veces, las características del modo plagal de Mi parecen “migrar” a las tonalidades de La menor o Si menor (en cuyo caso se otorgó más importancia al *ambitus* que a la *finalis*)

Mattheson y Quantz se hallan más influidos por la teoría cartesiana de las pasiones, esto se traduce en que estarán más propensos a utilizar diversos recursos para excitarlas, siendo la tonalidad uno de los más elementales.

Rescatamos para el análisis del *Grave* de Telemann la básica oposición melancólica entre furor y depresión. Es notorio cómo se la puede advertir entre el tono de mi auténtico y el plagal (Marte y Mercurio, en Fink) o en tonalidades que explotan distintos ámbitos en Nasarre (Mi menor: Marte; La menor: Saturno) y en Charpentier (oposición entre Mi menor y Si menor) y en Mattheson, en donde los caracteres afectivos parecen invertidos, aunque se conserva la oposición. Es destacable la conveniencia de *catabasis* (‘del agudo al grave con movimientos lentos’) para los asuntos plañideros (Zarlino). La indicación de Quantz acerca de no evitar completamente los saltos y trinos en una pieza melancólica, nos recuerda los motivos empleados en

²⁷ En CLERC, P. 2000: 21

el *Grave* de Telemann para expresar el aspecto exaltado de la melancolía (Cf. motivo del bajo al final del exordio). Las definiciones de Shubart ya adjetivan de manera tal que sugiere un cambio de paradigma; ya no nos referimos por completo a un afecto, es decir a una pasión ‘codificada’, sino que se alude seguramente al sentimiento, recogiendo la experiencia del *Empfischer Stil*. Más tarde, el sentimiento, para los románticos, significará la más pura expresión de la individualidad. Pero los recursos de la *Musica Poetica* ya no serán válidos.

Por lo visto, la melancolía es un asunto claramente sistematizado abordable por la retórica musical

Dispositio – elocutio

Continuaremos ahora con las secciones que Quintiliano²⁸ enumera como partes de la *dispositio* para investigar de qué manera el *topos* (en este caso el afecto melancólico) encuentra sus ‘palabras’ (*elocutio*) a través de su formulación musical, y del sistema de figuras que recoge la *Musica Poetica*, contruyendo además de esta manera la función formal que opera en relación con la totalidad del discurso.

Exordio

Para la retórica clásica, el exordio es una introducción destinada a llamar la atención del público (juez, asamblea, etc.). En este punto, debe quedar claro que el concepto de exordio difiere fundamentalmente del de exposición en música. La función expositiva en un discurso musical se reconoce como tal cuando sus elementos son luego desarrollados. La conjunción exposición-desarrollo es una estructura musical que coagula cuando el sistema tonal se proyecta cabalmente en la forma, como se aprecia en el género de ‘*allegro* de sonata’ clásico y está íntimamente ligada a los procesos modulatorios.

Los motivos, que pueden o no aparecer en los exordios en la música barroca, no configuran un ‘tema’ en el sentido clásico-romántico, sino que en general corresponden a un *locus topicus* codificado (Cf. Mattheson). Existen distintos tipos de exordio en la música barroca. Se diferencian según varios factores, entre otros: el tipo de música de los que forma parte, el *genus*²⁹; la perspectiva, o punto de vista del ana-

²⁸ QUINTILIANO, Marco Fabio. Maestro de retórica romano del siglo I traducido a lengua vernácula a partir del siglo XV y muy conocido en el s. XVIII.

²⁹ Por ejemplo, la primera fantasía coral de la Pasión según San Mateo de Johann Sebastian Bach, considerada como exordio, está íntimamente ligada a la totalidad de la obra y es notoriamente diferente de la fanfarria que inaugura el Orfeo de Claudio Monteverdi, mera marca heráldica del Duque de Mantua y llamado de atención, desvinculada musicalmente de la pastoral que prologa.

lista³⁰; etc. Es posible también que el discurso no presente exordio de ningún tipo, si el asunto lo permite³¹. Estos rasgos proteicos refuerzan la idea de que las secciones que integran la *dispositio* no describen estructuras pre-figuradas o ideales que deben ser llenadas de contenido, sino más bien constituyen ‘funciones formales’ destinadas a configurar un todo maleable en un proceso comunicativo, lo que Barthes denomina carácter operatorio de estas divisiones³². Lejos estamos aún de las formas cerradas ‘ideales’ de la estética musical clásico-romántica.

El exordio propone tres efectos comunicativos primordiales que deben producirse en el receptor del discurso, lo que en latín se denomina *attentum parare, docilem parare y benevolum parare*³³.

Promover una escucha atenta es una condición *sine qua non* de todo discurso. Un exposición con rodeos y circunloquios aseguran la atención, recurso que se denomina *insinuatio*, mientras que la docilidad en la escucha está relacionada con lo grato de prestarse a un discurso realizado ‘con arte’. La benevolencia se vincula con la identificación afectiva del oyente con el asunto a tratar. Estos rasgos comunicativos están orientados, como todo el discurso, a ‘convencer’ o ‘persuadir’, es decir, involucran una situación de poder, ya que la estructura del discurso que estamos describiendo corresponde al género judicial o forense³⁴. Los tratadistas de la *Musica Poetica*, suelen adoptar este género para analizar los fenómenos musicales. Lutheró sostenía que la música era un sermón sin palabras³⁵, lo que implica reconocer no sólo su dimensión semántica, sino su capacidad para el *docere* y la persuasión. Existen diferentes estrategias musicales para lograr estos propósitos.

En el *Grave* que nos ocupa podemos identificar el exordio entre los compases 1 a 6/2³⁶ (ver partitura al final del artículo). Veamos sus rasgos significativos:

- La *insinuatio* puede colegirse de un planteamiento tonal débil: la entrada de la flauta no define realmente la tonalidad de mi menor, podría escucharse también como Sol mayor. La definición se escucha por primera vez con la aparición del Re

³⁰ La Sinfonía de la cantata *Gottes Zeit*, conocida como *Actus tragicus* de Johann Sebastian Bach puede considerarse un exordio del resto de la pieza, a la vez, la primera sección de su *Sinfonía* introductoria puede analizarse como un exordio de la misma.

³¹ Lo que en la retórica clásica se describe como abordar el discurso *in media res*.

³² BARTHES, R. 1974

³³ Escuchar atenta, dócil y benévolamente.

³⁴ Los otros géneros que describe la retórica clásica son el deliberativo (discursos políticos, frente a asambleas) y el epidíctico (discursos de alabanza).

³⁵ Cf. BARTEL, D. 1997

³⁶ Utilizaremos la convención de señalar: número de compás/tiempo/subdivisión. Así 6/2/1 significa sexto compás, segundo tiempo y primera corchea.

sostenido en en 1/3, pero su resolución tonal se efectúa con un acorde en primera inversión lo cual debilita el carácter afirmativo de la cadencia; comenzamos con circunloquios.

- Por otra parte, la elección del intervalo de 6ta. menor ascendente en el inicio de la flauta y en la respuesta imitativa del bajo corresponde a una codificación del afecto melancólico: para Kirnberger³⁷, dicho intervalo suena (es) “doloroso”, “suplicante” y a veces “lisonjero”. Es interesante comprobar la identidad de esta adjetivación con las calificaciones de los modos y tonalidades más arriba consignadas.
- La melodía de la flauta desciende progresivamente desde el Sol (compás 1) hasta la tónica Mi (compás 3/3), destacándose el intervalo de tercera descendente, (en especial, la tercera menor Sol-Mi, que caracteriza el modo y que es descripta por Kirnberger como “calma y moderada”) que jalona los puntos principales del pie trocaico (— U).³⁸ Un descenso significativo es catalogado como la figura de *Catabasis* o *Descensus*³⁹, siempre en relación con imágenes o afectos negativos, depresivos o de humildad. Bartel nos informa: “La catábasis, como tantas otras figuras retórico-musicales, es convocada para hacer algo más que reflejar meramente el texto: es simultáneamente imagen y causa del afecto”⁴⁰.
- El final de frase está caracterizado por un salto ascendente de quinta, Mi-Si (3/3-4/1), configurando con el bajo una cadencia frigia. Varias fuentes identifican el gesto con la figura de la *Interrogatio*, sintetizada por Bartel como “una pregunta musical expresada de diversas maneras a través de pausas, de ascensos al final de la frase o melodía, o a través de cadencias imperfectas o frías.”⁴¹ Las fuentes indican una utilidad en principio sintáctica, en relación con los textos a musicali-

³⁷ KIRNBERGER, Johann Philipp, *Die Kunst des reinen Satzes* (1774-79), Berlín, citado por CLERC, P. 2000

³⁸ Para una descripción más detallada del uso de los pies métricos (*Rhythmopoeia*) en la música barroca véase HOULE, G. 2000

³⁹ “*Catabasis sive descensus periodus harmonia est, qua oppositos priori affectus pronunciamus servitutis, humilitatis, depressionis affectibus, atque infimis rebus exprimendes, ut illud Massaini: Ego autem humiliatus sum nimis, & illud Massentii: descenderunt in infernum viventes.*” La *catabasis* o *descensus* es un pasaje musical a través del cual expresamos afectos opuestos a aquellos de la *anabasis*, como servidumbre y humildad, también afectos bajos o ruines, como en Massainus: “estoy sin embargo muy humillado” o en Massentius “Los vivos descendieron a los infiernos”. KIRCHER, Atanasius, *Musurgia Universalis...* (Roma, 1650), citado por BARTEL, D. 1997: 215.

⁴⁰ BARTEL, D. 1997: 214.

⁴¹ BARTEL, D. 1997: 312.

zar. Por ejemplo, Sethus Calvisius (Seth Kalwitz)⁴² aconsejaba la utilización de “la cadencia imperfecta a la dominante (*clausula secundaria*) como si fuese un signo de interrogación”⁴³. Scheibe sostiene que esta figura “es particularmente útil en la música instrumental” y más adelante sostiene que “se puede finalizar un aria con una *interrogatio*... de manera de dejar al oyente en un estado de reflexión...”⁴⁴ Es así como esta figura, está utilizada aquí no sólo como un recurso sintáctico, sino también como una manera de reforzar el carácter dubitativo ya planteado (*insinuatío*) y como otra marca de la melancolía.⁴⁵

- A continuación, la melodía queda inmovilizada en un Si que dura casi tres compases, mientras que el bajo responde a la *interrogatio* con una actividad rítmica incentivada. Se acentúa el elemento ‘activo’ del pie trocaico (3º tiempo de los compases 5 y 6), el cual es abordado a través de anacrusas cortas (4/2/2 y 5/2/2) que se consituyen como anticipaciones de trinos con terminación ascendente. Ésto representa un énfasis mayor en la actividad rítmica (el trino en el bajo es particularmente “activo” considerando que es realizado por dos instrumentos: el instrumento melódico grave y la mano izquierda del clave)⁴⁶. Se constituye así un considerable contraste con la frase anterior, la cual transcurría apoyándose en los elementos largos del pie trocaico. Pero el contraste no se limita a lo rítmico, sino que a la larga *catábasis* ya descripta se le opone una rápida *anábasis* vehiculizada a través de los pasos ascendentes Re sostenido-mi (4/3-5/1) y Mi-Fa sostenido (5/3-6/1) y que finaliza con un salto de quinta, esta vez descendente. También podemos señalar el contraste sincrónico entre el bajo activo y la melodía inmóvil.
- Los efectos contrastantes descriptos estarían dando cuenta por un lado de la oposición inherente al afecto melancólico entre el aspecto depresivo y terreno y el furor o *folia* saturnino y por otra parte de la inestabilidad ciclométrica del melancólico (la respuesta casi furiosa del bajo parece surgir intempestivamente).

Creemos que a partir de las estrategias musicales descriptas, el exordio nos sumerge en las características propias de la melancolía y además cumple con los requisitos comunicativos previamente descriptos: *attentum parare* (captación de la

⁴² CALVISIUS, Sethus *Exercitatio Musica Tertia*, (Leipzig, 1609) citado por CIVRA, F. 1991.

⁴³ *Aut sententia textus pendente adhiberi solet (clausula secundaria) utpote in interrogationibus*, citado por CIVRA, F. 199: 150.

⁴⁴ SCHEIBE, Johann, *Der critische Musicus* (Leipzin, 1745) citado por BARTEL, Dietrich (1997), pág. 316.

⁴⁵ No podemos evitar recordar la mirada dubitativa de la Melancholia de Durero.

⁴⁶ Cf. cita de QUANTZ, ¶ 8, más arriba.

atención), *docilem parare* (persuasión) y *benevolum parare* (moción de los afectos).

Narratio

La *narratio* es considerada una sección del discurso por medio de la cual se relatan los hechos intervinientes en la causa, pero desde el punto de vista de las pruebas. Como relato no es necesariamente objetivo sino parcial, es una exposición persuasiva de los hechos. “La narración no es, pues un relato (en el sentido novelesco y como desinteresado del término), sino una prótasis⁴⁷ argumentativa.”⁴⁸ Es por ello que Aristóteles la relaciona con la *argumentatio* (*apódosis*) como partes centrales del discurso ya que ambas secciones configuran un bloque demostrativo, por oposición a los segmentos ‘pasionales’ de comienzo y fin del discurso (*exordio* y *peroratio*).⁴⁹

Por lo dicho anteriormente se deduce que una de las principales funciones de la narración es el *docere*, es decir el informar. Quintiliano sostiene que sus virtudes son ser clara, breve y verosímil. La complejidad del relato puede originar una partición (*partitio*), en especial cuando es necesario enumerar hechos o pruebas. Eventualmente una digresión puede intercalarse para renovar el interés y la atención.

Describiremos a continuación los rasgos significativos musicales que nos autorizan a considerar como *narratio* al segmento del *Grave* entre los compases 6/3 y 18/1

- La sección está constituida por dos oraciones, lo que denota la estructura de la *partitio*. La primera de ellas (6/3 a 10/2), secuencial, consta de dos frases, cada una de las cuales está integrada por un antecedente y un consecuente. Es necesario destacar que este tipo de segmento narrativo musical muchas veces está configurado como una secuencia o progresión, procedimiento que nos remite a la enumeración de hechos, pruebas o conceptos (*enumeratio*).
- La melodía comienza con un intervalo de tercera menor descendente (“calma, moderada” para Kirnberger, op. cit.), e inmediatamente procede con dos intervalos disonantes y altamente significativos: cuarta aumentada descendente (“triton: triste, sombrío”, idem) y séptima menor descendente (“un poco horrorosa”, idem). Estos intervalos, que interrumpen el fluir natural de la melodía, son considerados

⁴⁷ Como término retórico, “prótasis” alude a la primera parte del período en que queda pendiente el sentido, que se completa o cierra en la apódosis.

⁴⁸ BARTHES, R. 1974: 69.

⁴⁹ Idem.

figuras retóricas bajo la denominación de *salti duriusculi*. *Duriusculus*, diminutivo de *durus*, puede traducirse como duro, áspero e incluso tosco, con una connotación negativa evidente. Su primera descripción la hallamos en el *Tractatus* de Bernhard⁵⁰, y no proviene de la retórica textual sino que representa una descripción vívida del recurso musical. Está en relación con otras figuras utilizadas para descripciones patéticas (*pathopoeia*, *passus duriusculus*, *catabasis*, etc.). Vemos en esta figura una interesante codificación lingüística de un recurso meramente musical que se conecta con una constelación de significados (“interpretantes”, en la definición del filósofo norteamericano Charles Pierce), en un proceso semiótico que apela a la competencia musical del oyente. En este sentido, a partir del *saltus duriusculus* nos dice Bartel: “Si una figura retórica musical puede ser lo suficientemente específica para asumir un determinado significado extramusical, entonces puede llegar a ser tanto un recurso expresivo como una herramienta interpretativa y exegética.”⁵¹

• Los *salti duriusculi*, además de la significación señalada, producen un efecto textural. Se trata de un fenómeno largamente descrito por los psicólogos de la *Gestalt*, por el cual la percepción tiende a asociar todo comportamiento melódico que se encuentre dentro de un intervalo de cuarta o quinta y disociar al que exceda estos intervalos. Es así como subyace una melodía que procede de manera similar al bajo, pero con movimiento contrario:



El movimiento del bajo destaca la figura de *anabasis*⁵², a partir del semitono ascendente hacia una dominante secundaria. Sobre el movimiento ascendente del bajo escucharemos el descenso de tercera menor de la voz y sobre la dominante secundaria se desplegarán los *salti duriusculi*. Por el hecho de acumular tensión al dirigirse hacia la dominante, es más pregnante la *anabasis* del bajo contrastando

⁵⁰ BERNHARD, Cristoph, (c. 1660) *Tractatus compositionis augmentatus*, discípulo de Heinrich Schütz, citado por BARTEL D. 1997, LÓPEZ CANO, R. 2000, et al.

⁵¹ BARTEL, D. 1997: 358, todas las traducciones son mías.

⁵² “*Anabasis, ascensis*: un pasaje musical ascendente el cual expresa imágenes o afectos ascendientes o exaltados... Como muchas de las figuras retórico-musicales, la *anabasis* puede ser tanto imagen como fuente del afecto.” BARTEL, D. 1997: 179.

con el descenso en la respuesta (*catabasis*) hacia un acorde resolutivo ‘blando’ en primera inversión. Podemos distinguir en este contraste a la ya señalada oposición propia del afecto melancólico entre el furor maníaco (*anabasis*) y su contraparte depresiva (*catabasis*).

- Además, al percibirse una línea virtual en la voz, ésta define un ámbito que es rebasado por los *salti duriusculi*. Este gesto podría identificarse con la figura denominada *hypobole* (opuesta a *hyperbole*). La mayoría de los autores define a esta figura como una transgresión del rango o ámbito de un modo. Burmeister dice: “La *hypobole* es un caminar por debajo de la *melodia*, debajo del termino más grave del *ambitus*... Como es evidente, está figura es la opuesta a la *hyperbole*.”⁵³ El efecto de esta figura refuerza la idea depresiva del descenso iniciado por la voz y contrabalancea la *anabasis* del bajo.
- La segunda oración (10/3 a 18/1), de tipo evolutivo, está conformada por dos frases. La primera de ellas (10/3 a 13/2) está constituida por tres miembros cortos (tres negras cada uno). Ahora melodía y bajo proceden en movimiento paralelo caracterizado por un ascenso y descenso en el que en alguna de las voces se mueve por semitono.

compases 10/3 a 13/2

Este diseño es muy característico de la representación musical del lamento, lo que surge de la tradición del madrigalismo o *word painting*. Dicho comportamiento puede remitirnos a la figura denominada *hypotiposis*, la cual dentro de la retórica musical implica la descripción musical de conceptos extramusicales, personas o cosas. Los procedimientos descriptivos de la música barroca son diversos y con distintos grados de codificación⁵⁴, pero comparten un carácter mimético metafórico que relaciona algún elemento musical con alguna característica del concepto, objeto o persona que se describe.⁵⁵ En este caso, el ascenso y descenso, sobretodo

⁵³ BURMEISTER, Joachim (1606), *Musica Poetica*, citado por BARTEL, D. 1997: 307, y ss.

⁵⁴ Ésto hace que López Cano utilice la figura como genérica. LÓPEZ CANO, R. 2000

⁵⁵ Cf. por ejemplo, con la representación de Dido hecha por el mismo Telemann en su *Introduzione à tre*, en *Der Getreue Music-Meister*, en la cual a través de la alternancia de

por semitono, nos remiten a los ayes propios de los lamentos. Estamos frente a un segmento musical orientado a la moción de los afectos

- La fuerza descriptiva del pasaje se basa, en primer lugar en el hecho de que las voces se mueven paralelamente de manera homorrítmica, contrastando con las direcciones de la frase anterior. Éste recurso, denominado *noema* por tratadistas como Burmeister, Thuringus y Walther es definido como un pasaje homofónico, que no contiene disonancias y que “contrasta con las texturas que lo circundan, por lo cual le otorga a él y al texto con él asociado mayor énfasis y significación.”⁵⁶

- A su vez el *noema* es repetido en otra altura y disposición de las voces (11/3 a 12/2). Para catalogar este procedimiento Burmeister⁵⁷ acuña el término *anaploce* (de *ana*: repetición y *ploce*: que literalmente significa ‘urdimbre’ o ‘tejer’) que es utilizado principalmente para la repetición de un *noema* entre coros en una composición multicoral. Trae consigo, entonces la referencia a un espacio, que en este caso podría ser un espacio interior (más grave en términos musicales), como si el personaje que se lamenta se volviera sobre sí mismo antes de relanzar su queja a los cuatro vientos.

- También es especial la disposición de las voces. Se trata en este caso de una sucesión yuxtapuesta de sextas y cuartas denominada *faux bordon* (*faburdon*, *falso bordone*, *catachresis*). Como recurso contrapuntístico es descripto ya desde el siglo XV y los tratadistas continúan usando el término para la describir el procedimiento compositivo, más que como una figura retórica. Werkmeister, sin embargo, en su definición del término le otorga un especial significado comunicativo, como pareciera deducirse de su utilización en la música barroca: “... es necesario considerar que en el pasado su uso sucesivo [de las cuartas] sólo se permitía en ciertos pasajes y en determinadas circunstancias. Ésto se llama *falso bordon* y es usado, por ejemplo, para expresar un afecto doloroso.”⁵⁸

- Pero Telemann refuerza también la moción de los afectos con otros recursos melódicos. En primer lugar, alcanza la nota final del motivo a través de un movimiento sinuoso (11/1/2, 12/1/2 y 13/1/2) que los tratadistas denominaron *subsumptio* o *quæsitio notæ* (*cercar della nota*). Definida como una adición de una o varias notas vecinas más graves, la figura no pareciera tener connotaciones semán-

movimientos denominados *Triste* y *Disperato*, utiliza la música como una alegoría del personaje.

⁵⁶ BARTEL, D. 1997: 340.

⁵⁷ BURMEISTER, Joachim (1606), *Musica Poetica*, citado por BARTEL, D. 1997, et al.

⁵⁸ WERCKMEISTER, Andreas (1702), *Hypomnemata musica und andere Schriften*, citado por BARTEL, D. 1997: 276 (el subrayado es mío).

ticas en los tratadistas, más allá de la evidente variación melódica. Creemos que en este caso refuerza la mimesis del lamento al introducir una suerte de direccionalidad dubitativa, análoga al quebratamiento de la voz en los sollozos. En segundo lugar, la aparición de silencios o puntillos (para las prácticas de ejecución barroca son casi sinónimos) que desplazan el primer elemento del motivo (ver 11/3/1 y 12/3/1) representa, según sintetiza Bartel, la expresión musical del suspiro a través de un silencio, Como figura retórica, se denomina *suspiratio* o *stenasmus*⁵⁹: “Podemos mencionar en este punto el *stenasmus* o *suspiratio*, a través del cual expresamos afectos de queja y suspiro con silencios de corchea o semicorchea, los cuales en consecuencia se llaman *suspiria*.”⁶⁰

- La segunda frase de la segunda oración de la narratio (13/3 a 18/1) está conformada por dos miembros de frase largos (6 y 8 negras respectivamente). En ella, el contraste con el segmento anterior es marcado: al estatismo del *noema* se opone una nota repetida en la voz que acumula tensión sobre un bajo en movimiento hasta llegar a su climax al principio del compás 15. Este recurso puede identificarse con alguna de las muchas definiciones de la figura *anaphora* o *repetitio*. Para Vogt se define “cuando un término o una figura se repite a menudo para lograr energía.”⁶¹ Kircher (op. cit) resalta su uso afectivo: “se emplea a menudo en pasiones vehementes como la ferocidad y el desprecio...”⁶²

- Por otra parte, el segundo miembro de frase se caracteriza por una *catabasis* de terceras como la planteada en el exordio, pero integrada a la figura de *subsumptio* (compases 16 y 17). Las terceras Re-Si-Sol-Mi/Do-La presentan un cambio de octava entre Mi y Do (*hyperbole*) que refuerzan el carácter activo de la frase. Es interesante notar cómo la *catabasis* de terceras supone acordes con séptima menor

- La nota Do sostenido en 15/3/2 origina una disgresión (*excursus* o *disgressio*, c. 16) que como señaláramos más arriba, se suele intercalar en narraciones complejas para renovar el interés y la atención. Si omitimos la *disgressio*, el último miembro de frase debería leerse de la siguiente manera:

⁵⁹ Idem, pág 392.

⁶⁰ KIRCHER, Athanasius (1650), *Musurgia Universalis*, citado por BARTEL, D. 1997: 393/394. Recordemos que en francés aún se utiliza el término *soupir* para denominar al silencio de corchea.

⁶¹ *Anaphora, cum terminum, vel figuram quandam ob energiam saepius repetimus*. VOGT, Mauritius, *Conclave thesauri magnæ artis musicæ* (1719) Citado en BARTEL, CIVRA. et al.

⁶² *...adhibetur saepe in passionibus vehementioribus animi, ferociae, contemptus...* KIRCHER, Athanasius (1650), *Musurgia Universalis*, citado por BARTEL, D. 1997

compases 15 / 17 / 18

Si en lugar del Do sostenido original, restauramos la lógica melódica más sencilla, deberíamos anotar un Sol en 15/3/2, manteniéndose entonces la *catabasis* de terceras Si- Sol- Mi- Do- La y la hemiola cadencial. El Do sostenido “nos lleva a otra parte”; es necesario recordar los criterios de modulación a partir de notas sensibles propios de la teoría de la época⁶³. Mattheson⁶⁴ asimila este efecto al de la figura retórica *apostrophe*; es decir, cuando el orador se dirige específicamente a otro interlocutor.⁶⁵

Si consideramos la oposición melancólica citada más arriba, es interesante notar como esta *narratio* adquiere una estructura quiasmática con un segmento destinado a la moción de los afectos (los ‘lamentos’ de compases 11 a 13) enmarcado por dos segmentos ‘activos’ con énfasis en las características ‘furiosas’ del entusiasmo saturnino. Barthes ve también una estructura en quiasmo en toda la *dispositio*, pero a la inversa: “dos ‘trozos’ de elemento ‘pasional’ [*exordio-peroratio*] enmarcan un bloque demostrativo [*narratio-argumentatio*].”⁶⁶ Este énfasis en la oposición podría hacer pensar que existe un proceso de enfrentamiento argumentativo. Sin embargo, la estructura inestable (secuencial, moduladora, asimétrica) de las frases analizadas señalan más bien una narración con exposición de pruebas relacionadas con la definición del afecto melancólico.

⁶³ Por ejemplo, dentro del repertorio del *traverso* podemos citar el tratado “*L’Arte de Préluder*” de Jacques-Martin Hotteterre, en el cual se dan indicaciones precisas para modular a tónicas cercanas a través de las alteraciones de las notas principales de la escala.

⁶⁴ MATTHESON, J. 1739

⁶⁵ El ejemplo clásico surge de las Catilinarias de Cicerón, cuando éste, si bien le está hablando al Senado, se “apostrofa” a Catilina: *Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?*

⁶⁶ BARTHES, R. 1974: 66.

Argumentatio

Podemos considerar la sección argumentativa desde 24/3 hasta 44/1-2. Ahora bien, el segmento entre los compases 18/2 y 24/2 pareciera ser una transcripción más o menos literal del exordio. Los rasgos melódicos se mantienen pero ahora estamos en Sol mayor, sin cadencia frigia a la dominante, por lo que los rasgos significativos descriptos parecerían sonar con menos énfasis. Quintiliano nos dice que es posible insertar un nuevo exordio entre *narratio* y *argumentatio* cuando los temas son lo suficientemente complejos, de manera de refrescar la memoria y atraer nuevamente la atención. Podríamos entonces considerar esta sección como un exordio II. También podría tenerse en cuenta el criterio de Mattheson que considera al bloque argumentativo integrado por tres secciones básicas: *propositio*, *confutatio* y *confirmatio*. “La *Propositio*, la proposición en sí misma, contiene brevemente el sentido y propósito del discurso musical”⁶⁷. En este caso, me inclino por la primera interpretación.

Los autores clásicos definen la argumentación como el meollo del discurso, es la sección que sirve para establecer la credibilidad del punto de vista que defendemos. Es el momento en que se produce el agonismo dialéctico entre el argumento sostenido y su contrario. Siguiendo a Quintiliano, distinguimos dos secciones principales con una función formal específica:

- 1) la *Confutatio* o *Refutatio* que consiste en una argumentación negativa que intenta demostrar lo insostenible de la posición contraria y sus pruebas.
- 2) la *Confirmatio* o *Probatio* que consiste en una argumentación positiva que demuestra la credibilidad de nuestra causa y la validez de sus pruebas

Como ya dijéramos, podemos también encontrar secciones de digresión (*digressio* o *excursus*) con el objetivo de aumentar el interés de la narración, o servir de nexo entre partes. Pueden insertarse al principio, medio o final de la narración o argumentación.

En el caso de nuestro *Grave*, considero que la oposición agónica se produce entre los dos aspectos contradictorios del afecto melancólico. El aspecto depresivo o terrenal es contrapuesto a la actividad furiosa del entusiasmo saturnino, pero este último no puede triunfar por sobre la depresión. Al respecto, podríamos citar aquí al humanista y neo-platónico Marsilio Ficino (1433-1499):

“La melancolía, el humor negro, es una sustancia particularmente inestable, comparable tanto al agua ardiente como al vino o al hierro. Produce espíritus par-

⁶⁷ MATTHESON, J. 1739

ticularmente sutiles, movedizos e inflamables, como los vapores alcohólicos. Cuando éstos se inflaman, suben al cerebro, abrasan la imaginación produciendo un estado de delirio temprano acompañado por las más variables maneras de ser, que tornan a los hombres delirantes o apáticos, alegres o tristes, taciturnos o locuaces, exaltados, cobardes, temerarios, estúpidos o geniales. Sin embargo, el ardor es efímero: después del fuego la melancolía se enfría sumergiendo a la fantasía en un estado de extremo abatimiento...⁶⁸

Podríamos entonces tratar de indetificar de qué manera se produce esta pugna y cómo el ardor melancólico es vencido finalmente por la depresión. Analicemos los rasgos significativos de la sección argumentativa de nuestro *Grave*.

- Las dos primeras oraciones podríamos identificarlas con la función de refutación: el furor melancólico intenta imponerse a la depresión.
- La primera de ellas (24/3 a 32/1), que podríamos denominar *Confutatio I*, es una oración evolutiva conformada por dos frases con dos miembros respectivamente.
- La primera frase (24/3 a 28/2/1) tiene una estructura secuencial que nos remite a la primera frase de la narratio (6/3 a 10/2), pues mantiene la misma estructura (movimiento contrario, *salti duriusculi*, *hypobole*, etc.) con una mayor elaboración. Los *salti duriusculi* (25/1-2 y 27/1-2) esta vez son una séptima disminuida descendente (“quejumbrosa y doliente” para Kirnberger, op. cit) compuesta por una tercera menor descendente (“calma, moderada”, idem) y una quinta disminuída descendente (“*petite quinte*: tiernamente triste”, idem).
- Ahora, encontramos los *salti duriusculi* en un contexto en el que los acordes de todos los tiempos de los compases 25 y 27 son disonantes. Por otra parte el bajo se mueve más, alejándose de la marcación del pie trocaico, lo cual refuerza la percepción de la melodía como unidad (recordemos el efecto textural de la melodía subyacente en la *narratio*), estirada y desgarrada entre los extremos de la séptima menor.
- Esta tensión reposa brevemente en el final femenino de cada miembro de frase (26/1-2 y 28/1-2/1), conformado por una tercera menor descendente (“calma, moderada”, idem) y unida por una nota de paso. Esta nota de paso es catalogada como figura bajo el nombre de *commisura*. La asimetría entre un pasaje tenso largo y una breve distensión legitima el caracter de *confutatio* del fragmento.
- La segunda frase (28/3 a 32/1) comienza con un retardo 7-6, la primera y única aparición de este recurso en todo el movimiento. El retardo, un procedimiento contrapuntístico descripto desde muy temprano por los teóricos de la música, se lo

⁶⁸ FICINO, M. 1993:68 (el subrayado es mío).

concibe como figura retórico-musical ya desde el siglo XVI, bajo la denominación de *syncopatio* o *ligatura*. Por su compromiso con los aspectos estructurales básicos del contrapunto se lo clasificaba dentro de las *figuræ harmoniæ*, *figuræ fundamentales* o *principales*. El término griego *synkopto* es traducido al latín como *ferio* o *ververo*, (herir, golpear - azotar, asediar, respectivamente) como si la *syncopatio* azotara al pulso o asediara al *tactus*, quizás por la idea de rodear con consonancias al tiempo fuerte, en donde la disonancia “golpea”. En nuestra frase, la *syncopatio* aparece en un lugar destacado en donde el bajo se comporta con un ritmo y dirección melódica similar al exordio.

- La “furia” del retardo es contrastada por una ya habitual *catabasis* de terceras, Mi - Do sostenido –La sostenido con *hyperbole* del siguiente Fa sostenido, hasta concluir la frase con una hemiola cadencial a si menor. Volvemos a la depresión melancólica.

- La siguiente oración (32/2 a 44/1-2) es de carácter evolutivo, también con dos frases. La primera de ellas (32/2 a 36/2) es de estructura secuencial ascendente (*anabasis*). Aquí vemos con mayor virulencia la confrontación entre los dos rasgos contrapuestos del afecto melancólico. Una expresión musical que opone afectos, armonías o material temático es denominada *antithesis* o *antitheton*⁶⁹ Mattheson aclara que “La oposición puede expresarse de varias maneras en la música, ya sea por ciertas notas que invierten su dirección, ya por intervalos que se oponen uno al otro, ya por súbitos cambios de la tonalidad o del ritmo, etc.”⁷⁰ En nuestro caso, vemos que

- a) el primer inciso de cada miembro de frase representa la exaltación saturnina a través una actividad rítmica intensa, reforzada por el trino y por el semitono ascendente (Cf. con el exordio, cc. 4 y 5)

- b) el segundo inciso de cada miembro de frase nos remite a la depresión y el lamento a través de la *commisura directa* o *transitus irregularis*⁷¹, ya que el Mi de 33/3 y el Fa sostenido de 35/3, no corresponden al acorde y si bien son consonantes con el bajo, son disonantes con las restantes notas del acorde respectivo. Por otra parte, Telemann sugiere una interpretación similar a la del *accentus*⁷² al ligar-

⁶⁹ BARTEL, D. 1997: 197 y ss.

⁷⁰ MATTHESON, J. 1739: 188.

⁷¹ “El *transitus irregularis* sucede cuando la nota sobre el tiempo es disonante pero la que le sigue es consonante.” BERNAHRD, Christoph, *Ausfürlicher Bericht...*, citado en BARTEL, D. 1997: 424

⁷² Una nota ascendente, de valor irracional, casi siempre agregada por el intérprete al final de la nota principal y se ejecuta *pianissimo*.

lo a la nota anterior. Al respecto dice Mattheson “[El ornamento] es particularmente efectivo en composiciones de lamento y humildad”.⁷³

- La oposición melancólica, actuada como *antithesis* tan marcadamente en la primera frase de la segunda oración, nos conduce al segmento que podríamos denominar *confirmatio* de la sección argumentativa. Se trata de la segunda frase de la oración evolutiva (36/3 a 44/1), con un solo miembro de frase y una interpolación (*disgressio/excursus*) en los compases 40 a 42. Sin la disgresión, la oración se leería de la siguiente manera:

compases 36 a 44 (sin 40, 41 y 42)

Observamos la consabida hemiola cadencial y la virtual simetría de cuatro compases.

- Luego de un primer gesto extemporáneo: la primera nota La sostenido no tiene ninguna explicación armónica. Telemann remarca en el continuo que el acorde debe sonar Re mayor, por lo cual el comienzo de la frase es un *transitus irregularis* o *passus duriusculus* que recuerda los comienzos ‘furiosos’ anteriores. En este orden de cosas, también podríamos señalar un intervalo implícito de sexta mayor ascendente (“extravagante, fogosa, violenta”, Kirnberger) entre el bajo y la primera nota consonante de la melodía
- Pero de ahora en adelante, todo se calma. Encontramos la *catabasis* de tercetas a la que sigue un tranquilo fluir por grado conjunto.
- La melodía y el bajo conforman un *noema* en los compases 38/39 con movimiento contrario y continuidad de negras por grado conjunto que nos acercan a la inactividad de la depresión (Cf. con nota tenida en el exordio)
- La *disgressio* pareciera ser un último intento de sostener los argumentos del entusiasmo saturnino, a través de la *anaphora* del compás 41 que desemboca en una *hyperbole*, todos elementos activos. Sin embargo, como ya señalamos, la *disgressio* está fuera de la estructura principal, por lo que prima la importante cadencia a Mi menor, tonalidad principal, en el registro agudo del modo.

⁷³ MATTHESON, Johann, op. cit.

Si observamos los tres segmentos que integran la argumentación: las dos *confutatio* y la *confirmatio*, podemos apreciar cómo el aspecto de la furia saturnina va perdiendo lugar frente a la depresión terrena (consignamos la cantidad de tiempos para cada afecto):

		furor - “follia”	depresión
Confutatio I	1º frase - 1º miembro	4	2
	1º frase - 2º miembro	4	2
	2º frase	6	5
Confutatio II	1º frase	3	3
	2º frase	3	3
Confirmatio / Disgressio		8	17

Podemos concluir que se trata de una argumentación coherente, con argumentos prevalecientes luego de ser enfrentados a sus opuestos.

Peroratio – epilogus

La sección final del discurso se denomina *peroratio* o *epilogus*. Los maestros de retórica distinguen entre *peroratio in rebus*, recapitulación destinada a refrescar la memoria y *peroratio in affectibus*, última oportunidad para realizar la moción de los afectos en sentido favorable a nuestros propósitos. En el *Grave* podemos identificar el epílogo desde el compás 43/3 hasta el fin. La omnipresente oposición melancólica entre depresión y furor también se halla aquí, pero con la certeza, luego de la argumentación, de que el aspecto depresivo es el que prima. Es así que se recapitula, casi literalmente, la segunda oración (10/3 a 18/1), de la *narratio*. Describamos sus rasgos:

La primera frase (44/3 a 47/2) entonces se corresponde literalmente con los motivos de su paralela en la *narratio*, si bien ahora en la tonalidad principal; se trata de la *peroratio in rebus*. Todas las figuras retóricas que describimos oportunamente se repiten aquí sin variación: *noema*, *suspiratio*, *faux bordon*, *anaploce*, *hypotiposis*. Los lamentos, suspiros y sollozos vuelven a aparecer pero en un marco de mayor estabilidad: ya no estamos narrando, ya sabemos de qué se trata, éste es el ‘asunto’.

En cambio, la segunda frase (47/3a fin), si bien presenta la misma estructura: cantidad de compases, primera frase con *anaphora*, luego *hyperbole* y *disgressio* para concluir con una cadencia completa a *Mi menor* en la *finalis grave* del modo, ofre-

ce algunas modificaciones. En primer lugar, la *anaphora* no está ya planteada con notas repetidas, sino que resulta de una *catabasis* de terceras. Este elemento que pintaba al afecto melancólico depresivo parece haber contaminado al otro elemento característico del ‘furor’: la repetición anafórica. En segundo lugar, la *anaphora* comienza en la nota más alta del exordio (Sol) y se dirige a un si grave, pero a último momento y merced a la *hyperbole* descansa en el Si, es decir, en la misma nota de la *quaestio* del exordio. Pareciera como si la exaltación saturnina hubiera tenido su último estallido pero, recordando las palabras de Ficino, con un ardor efímero: “[...] después del fuego la melancolía se enfría sumergiendo a la fantasía en un estado de extremo abatimiento”. Éste último intento y el segmento sintáctico correspondiente podemos nombrarlo como *peroratio in affectibus*.

Las *virtutis elocutionis*

En la medida que analizábamos las secciones de la *dispositio* pudimos ir comprendiendo cómo funcionaba la *elocutio*. Es decir, como el *ornato* cumplía también un rol constructivo. Identificamos entonces una serie de figuras retóricas que ponían en palabras el asunto encontrado a través de los procesos de la *inventio*. Ahora bien, Quintiliano nos habla de las virtudes de la elocución, que son cuatro. Las enumeraremos y procuraremos deducir su aplicabilidad en el *Grave* de Telemann.

1) Puritas / latinitas: Se trata del correcto uso del lenguaje. Destaca los hábitos lingüísticos legitimados por la norma y el uso.

En el caso del movimiento de Telemann, deberíamos juzgar la corrección del uso del lenguaje musical: adecuado uso de escalas y metro, cadencias correctas, conducción de las voces, cifrado, sintáxis, etc.

2) Perspicuitas: Hace referencia a la claridad, transparencia o comprensibilidad del discurso. Depende fuertemente del juicio del auditor. Se distinguen dos esferas en las cuales juzgar la claridad: a) en la *res*: en relación con la comprensibilidad de la *inventio* y la *dispositio* y b) en las *verba*: en relación con la *elocutio*. La claridad se juzga por sus defectos que son principalmente dos: 1) *obscuritas*: es el error por defecto, es decir, cuando el discurso se torna incomprensible por falta de precisión de alguno de sus elementos (pronunciación defectuosa, ideas poco claras, disposición no lograda, etc.); 2) *ambiguitas*: poca claridad por exceso de significados.

En el *Grave* deberíamos considerar distintos niveles desde el punto de vista de la recepción del discurso. Un nivel corresponde a los aspectos relacionados con el compositor, es decir, por ejemplo, si el lenguaje es adecuado al instrumento para el que está escrito: podríamos tachar de *obscuritas* a una escritura flautística en

registro no adecuado o sin pausas para respirar. La *ambiguitas* se expresaría en segmentos de escritura demasiado vivaz no adecuada para el afecto melancólico que harían dudar del asunto (Cf. ideas de Quantz sobre saltos y trinos). Otro nivel podría juzgarse en el ámbito de la interpretación (aunque corresponda a la esfera de la *pronuntiatio* o *actio*): incorrecta realización del cifrado, usos inadecuados de articulación y dinámica, etc.

3) Decoratio / ornatus: Se refiere a la operación de desvío del ‘lenguaje llano’ a través de las figuras retóricas. *Ornare* significa ‘equipar, aprestar, cubrir de armas’ en el sentido de alistar un ejército o flota. En su significación retórica significa que el orador está ‘pertrechado’ con los recursos que le brinda el *ars*. Este aspecto de la disciplina es el que históricamente más desarrollos autónomos ha tenido, de tal manera que se ha llegado a concebir la retórica sólo como una teoría del ornato. Se tratan aquí las categorías y la clasificación de figuras retóricas (*tropos*, *schema*).

Los tratadistas de la *Musica poetica* han desarrollado distintos tipos de taxonomías de las figuras retórico-musicales, algunas son transposiciones de las figuras textuales, otras mantienen las denominación de aquellas pero adquieren un significado novedoso en la música y otras son exclusivamente musicales. Excede el ámbito de este trabajo el abocarnos al problema de las figuras retórico-musicales en general. Hemos destacado en el texto las que creemos operativas en el *Grave* de Telemann

Por otra parte, se suele concebir la *decoratio* como un nivel de *ornato* más superficial y de aquí provienen las críticas estilísticas al barroco por los defensores de un nuevo estilo (Cf. la definición de Rousseau de la palabra barroco en relación con la música y especialmente con las melodías, como algo extraño, retorcido y poco natural). Recordemos que uno de los objetivos ‘metódicos’ de la obra de Telemann analizada, es el enseñar o demostrar cómo se realiza una buena *decoratio*, con el objetivo de que la misma se pueda improvisar ‘en tiempo real’. Este último aspecto está relacionado con la *pronuntiatio* o *actio*, que fue una de las primeras doctrinas de la retórica en ser abandonadas históricamente (a causa del abandono de la oralidad y de las condiciones históricas de la misma), ya que no se ocupa de la ‘obra’ en el sentido de obra cerrada y sí del *discurso* u *oratio*, en lo que éste tiene de apertura y de cambios en el momento de ser pronunciado. De más está decir lo relevante de la reflexión sobre la *decoratio* en el sentido de *actio* para un músico ejecutante y para las artes performativas en general. Volveremos luego sobre este punto.

Quisieramos sólomente aquí listar, sin clasificar, las figuras retórico-musicales identificadas en el análisis, en orden de aparición (algunas de ellas las nombraremos al tratar la *pronuntiatio*):

Catábasis / Anábasis - Interrogatio - Saltus (passus) duriusculus - Hyperbole/Hypobole-

Hypotiposis - Noema - Faux bordon - Suspiratio, Stenasmus - Anaploce, Analepsis - Anáfora - Commisura directa - Transitus irregularis - Syncopatio - Antíteton, Antítesis - Apóstrofe - Accentus - Subsumptio, Cercar della nota - Groppo, Messanza - Mezzo circolo - Gradatio

4) Aptum: Se trata del ajuste de la estructura, estilo, lenguaje y características del discurso de acuerdo a su propósito y situación. Es también la armónica concordancia de todos los elementos que componen el discurso y guardan relación con él. Este concepto de armonía entre las partes es el que se expresa también con la palabra *decorum*. Los diferentes géneros retóricos recurren a determinados afectos, según la utilidad de la causa. El género judicial, al igual que la tragedia, por abocarse a hechos consumados, recurren a dos ‘afectos-guías’: 1) la indignación (*indignatio*) y la lamentación o conmiseración (*conquestio, petitio commiseratio*). En el caso de Telemann, es evidente que el enmarcar su discurso en el género camarístico de *sonata da camera* requiere ciertas condiciones de aptitud. Por ejemplo y para demostrar por el absurdo, para expresar el afecto melancólico no podría haber elegido como instrumento solista a la trompeta, ni tampoco a los motivos derivados y propios de ella; o tampoco a tópicos como los relacionados con la musicalización del texto del *Magnificat* (como sí lo hace, por ejemplo, en la sonata en la mayor de la misma colección, donde sí se acude a motivos ‘trompetísticos’). La *petitio commiseratio* se aviene por ejemplo a la *catabasis* de terceras analizada, mientras que la *indignatio* se podría colegir de la tensión acumulada por cada una de las anáforas. Estos “afectos-guía” también son de gran utilidad para las estrategias de la *pronuntiatio*.

Memoria

Esta sección de la disciplina se aboca a la memorización de las ideas, de las palabras y su disposición. Los discursos, sobretodo los forenses, eran pronunciados de memoria, por lo cual las habilidades mnémicas debían ser adiestradas. Los tratados de retórica clásica hacen referencia a recursos mnemotécnicos en los cuales el orador debe entrenarse.

Es evidente la importancia de esta materia para un músico-ejecutante, o en general para cualquier intérprete de artes performativas; no sólo por la necesidad surgida de la ejecución de una obra de memoria, sino y quizás de manera más relevante, por la implicancia de la memoria en los momentos de preparación de la pronunciación del discurso, el ensayo y la realización en tiempo real. En este tipo de género y estilo, la memoria cobra vital importancia ya que la obra presenta un grado de apertura mayor que, por ejemplo, una obra sinfónica romántica. El intérprete debe poseer un vocabulario memorizado de ornamentos, rasgos estilísticos, recursos expresivos, etc.

para poner en juego en el momento de la ejecución. Su dependencia de la partitura como soporte exclusivo de la obra es mucho menor. Su praxis se acerca más a la del músico de alguno de los géneros populares actuales o de ciertos géneros de música contemporánea que incluyan la indeterminación en su estética. Ésto se ve reflejado en los tratados o manuales de técnicas instrumentales e interpretativas barrocas, en donde se hace hincapié en el aprendizaje (y obvia memorización) de habilidades para la ejecución de recursos estilísticos, como ser trinos, *flattements*, cadencias, aspectos prosódicos como articulación y dinámica, etc.

Pronuntiatio – actio

Bajo este título, la disciplina retórica distingue todas las operaciones de recitación del discurso, regulando con elegancia la voz el rostro y los gestos. Como señalamos más arriba al referirnos a la memoria, esta materia es de importancia vital para un intérprete, de cualquier arte que suponga una ejecución y fue dejado de lado por los estudios tardíos de la retórica, a partir del acento en el ornato y el estudio de las figuras. Excede a este trabajo el abocarnos de lleno a la problemática⁷⁴, sólo haremos mención a alguno de los recursos que Telemann pone en evidencia al ejemplificar el *actio* con la *decoratio* de la melodía.

Analizaremos dos fragmentos homólogos: la segunda oración de la *narratio* y la que conforma la *peroratio*. La idea rectora de la *decoratio*, y en ésto coinciden todos los textos barrocos que abordan la ornamentación, es que el ornamento ‘amplifica’ el gesto escrito. Es aquí donde se vislumbra la teatralidad que atraviesa todos los ámbitos del universo barroco, no sólo los artísticos. En la vida cotidiana, en la política, en la filosofía, etc. podemos identificar esta teatralidad, este énfasis en lo gestual. Señalaremos entonces, cada una de estas ‘amplificaciones’:

- En el *noema* que alegoriza los lamentos, vemos que el recurso de la *subsumtio* (*cercar della nota*) de la melodía ‘llana’ está doblemente amplificada:
a) en la oración de la *narratio* con dos notas disonantes, una concebida como un *transitus irregularis* del tipo *accentus* (11/1/1) y la otra, también como *transitus irregularis* del tipo *apoggiatura* (11/2); en el siguiente miembro de frase, el *accentus* es reemplazado por otra *subsumtio* (12/1, por lo cual tenemos una *subsumtio* a la segunda potencia) y nuevamente una *apoggiatura* (12/2).

⁷⁴ Si bien no ha sido escrito aún el libro que relacione fructíferamente la disciplina retórica con la interpretación musical, es un buen acercamiento el libro de Judy TARLING, *The weapons of Rhetoric / a guide for musicians and audiencies* (ver bibliografía).

b) en oración de la *peroratio* con un gesto complejo denominado *grosso* o *mesanza* (45/1) que potencia lo sinuoso de la *subsumptio* original; en el siguiente miembro de frase, el movimiento se intensifica con dos figuras que agrupan de a dos las semicorcheas, la primera concebida como una anticipación (*anticipatio/præsumptio*) y la segunda que junto con la estructura de *anticipatio* conserva la de *accentus* (46/1/1 y 46/1/2). Esta *decoratio* a la vez representa un incremento con respecto a la de la *narratio*, regla fundamental de las técnicas de ornamentación en pro de la variedad.

- En la siguiente frase, el incremento de tensión propio de la *anaphora* es reforzado por la utilización de semicorcheas en un giro denominado *grosso* o *mesanza* (14/1, 2 y 3) y con una abrupta *hypobole* que destaca un intervalo de séptima menor descendente (“un poco horrorosa”, Kirberger)⁷⁵ en el punto de climax(15/1). En la oración de la *peroratio*, el giro utilizado es del tipo denominado *mezzo circolo*, y por producirse una *anabasis* de terceras en lugar de la *anaphora*, el incremento de tensión se escucha por repetirse inexorablemente esta figura en movimiento descendente, lo que se denomina *gradatio* (48 y 49).

- La última frase en la oración de la *narratio*, genera interés al duplicar el efecto de la *subsumptio* original con una disminución de los valores que dan origen a otras *subsumptii*, *anticipatii* y *accentii* (15/2/2-15/3/1-16/1-2-3). En la frase homóloga de la *peroratio*, última frase del movimiento, vemos que la división no es tan pronunciada (sólo a nivel de tresillo) ya que el discurso concluye: identificamos un *cer-car della nota* (50/2/2) una *commisura* (50/3) y un *accentus* (51/1). Es de destacar que el recurso decorativo tiende a reforzar el carácter de *petitio commiseratio* de la frase final: descenso desde el Mi agudo para cadenciar en el Mi grave (recorde-mos la observación de Zarlino citada más arriba, donde sostiene que el modo es más triste “especialmente cuando procede por movimientos contrarios, es decir del agudo al grave con movimientos lentos”), en contraste con la *gradatio* anterior, la cual refuerza el carácter de *indignatio*. La *peroratio* ofrece la última oportunidad de mover lo afectos. “[...] en Roma, el epílogo era la ocasión de un gran teatro, de la gran escena del abogado: descubrir al acusado rodeado de sus pariente e hijos, exhibir un puñal ensangrentado, huesos asomados a la herida: Quintiliano pasa revista a todos estos trucos.”⁷⁶

⁷⁵ Incluso está explícito el salto de novena descendente Mi-Re.

⁷⁶ BARTHES, R. 1974.

Conclusión

Creemos que la pertinencia de un análisis retórico para abordar la música del período barroco ha demostrado ser de utilidad a través del examen del *Grave* de Telemann. Los recursos aportados por la disciplina retórica contribuyeron, como intentamos señalar, al alto nivel de codificación de una música que ansiaba acercarse al lenguaje y ser vehículo de contenidos específicos.

Por otra parte, consideramos esencial para el intérprete de esta música y para su inserción en la escena estética contemporánea, conocer estos postulados ya que devienen en guía del proceso de comunicación. Queda abierta la pregunta de si es posible aún cumplir el lema de la *Musica Poetica* en nuestros días: *Musica ars bene movendi*. (la música es el arte de conmover adecuadamente)

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland
1974 *Investigaciones retóricas I / La Antigua retórica*, Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporáneo.
- BARTEL, Dietrich
1997 *Musica Poetica / Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- BERRYMAN, Brian
1996 Comentarios del CD "*Echos Fidelles - Hotteterre*", El Escorial: Glossa.
- BUELOW, George J.
1980/2000 "Rhetoric and Music" en SADIE, Stanley *The New Grove Dictionary of Music & Musicinas*, London: Macmillan, Tomo 15, págs. 793 - 803
- CIVRA, Ferruccio
1991 *Musica Poetica, Introduzione alla retorica musicale*, Torino: UTET Librería.
- DESCARTES, Renato
1985 *Tratado de las pasiones*. Barcelona: Iberia.

- FICINO, Marsilio
1993 *Sobre el furor divino y otros textos*, Barcelona: Anthropos.
- HOULE, George
2002 *Meter in Music, 1600-1800 / Performance, Perception, and Notation*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press.
- KIRKENDALE, Ursula
1980 “The Source for Bach’s Musical Offering: The Institutio oratoria of Quintilian”, en *Journal of the American Musicological Society* – XXXIII (1980) - págs. 88 – 141.
- KLIBANSKY, Raymond; PANOFKY, Erwin y SAXL, Fritz
1991 *Saturno y la melancolía / Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, Madrid: Alianza.
- KUIJKEN, Barthold
1990/97 *Estudio crítico a las Sonatas para flauta de J. S. Bach*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- LENNEBERG, Hans
1958 “Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music”. en *Journal of Music Theory*, Vol II, Nº 1, Yale School of Music, págs. 47-237.
- LÓPEZ CANO, Rubén
2000 *Música y retórica en el Barroco*, México: Universidad Autónoma de México.
- MATTHESON, Johann
1981 *Der vollkommene Capellmeister*, Ann Arbor: Umi Research Press.
- NASARRE, Fray Pablo
1980 *Escuela música según la práctica moderna - Edición facsimilar*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico (CSIC).
- NEUMANN, Frederick
1983 *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque music*, Princeton: Princeton University Press.

- NEUMANN, Frederick
1989 *New Essays on Performance Practice*, New York: University of Rochester Press.
- OLIVERAS, Elena
2007 *La metáfora en el arte / Retórica y filosofía de la imagen*, Buenos Aires: Emecé.
- QUANTZ, Johann Joaquin
1976 *On Playing de Flute*. London: Faber & Faber.
- QUINTILIANO, Marco Fabio
1911 *Instituciones oratorias*. Madrid: Perlado Páez y Comp.
- TARASTI, Eero
1994 *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington –Indianapolis: Indiana University Press.
- TARLING, Judy
2004 *The weapons of Rhetoric / a guide for musicians and audiencies*. Hertfordshire: Corda Music Publications.
- TARUSKIN, Richard,
1995 *Text and Act. Essays on Music and performance*. New York: Oxford University Press.
- TELEMANN, George Phillipp
1728 *Twelve Methodical Sonatas - Bärenreiter-BA 2951 Sonate Metodiche à Violino Solo ò Flauto traverso, Op. XIII*, edición facsimilar, Bruselas: ALAMIRE.
- VAN EYGHEN, Peter
2001 *Rhetorics and Affections in Music ca. 1600 - ca. 1750*, La Haya: Royal Conservatory The Hague.
- VEILHAN, Jean-Claude
1977 *Les Règles de l'Interpretación Musicales á l'Epoque Baroque*. París: Alphonse Leduc.

Análisis del 1^{er} movimiento de la *Sonata N^o 3, en Mi menor, de Telemann*

Grave (1^o mov.)

EXORDIUM I OPOSICIÓN MELANCÓLICA:
depresión <-----> furor, *folia*

Ornamentación
Flauta (esencial)
Bajo continuo

NARRATIO

6 *hipobole* *noema / faburdon* *anaploce*

12 *depresión <- OPOSICIÓN MELANCÓLICA -> furor, folia*
anephora *apostrophe* *noema* *disgressio*

EXORDIUM II (¿propositio?)

18

ARGUMENTATIO
confutatio I

24

30 **confutatio II** OPOSICIÓN MELANCÓLICA
 furor, follia ←-----→ depresión

39 **confirmatio**

40 **PERORATIO in rebus**

46 **in affectibus**
 depresión <-- OPOSICIÓN MELANCÓLICA --> furor, follia

Pronuntiatio (ornato)

transitus irregularis: accentus, apoggiatura, cercar della nota

gropo / messanza, hipóbole, anticipatio / praesumptio

NARRATIO

gropo / messanza, accentus, gradatio, cercar della nota, commisura, accentus

PERORATIO

* * *

Gabriel Pérsico. Egresó de la Universidad Nacional de La Plata como Licenciado y Profesor Superior en Educación Musical. Se ha dedicado a la interpretación de música antigua y contemporánea, especializándose en la flauta travesera barroca. En este campo, además de su actividad artística, ha sido Coordinador del Centro de Estudios de Música Antigua (CEMAN) de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina (UCA) y Coordinador de la Carrera de Música Antigua (TEMA) del Conservatorio Superior “Manuel de Falla” de la Ciudad de Buenos Aires . Actualmente, es doctorando del programa del Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.