

RETÓRICA EN LA MÚSICA BARROCA: UNA SÍNTESIS DE LOS PRESUPUESTOS TEÓRICOS DE LA RETÓRICA MUSICAL

MUSICAL RHETORIC IN BAROQUE MUSIC: AN OVERVIEW OF THEORETICAL PRINCIPLES

Martín Páez Martínez
Universidad de Murcia
(España)
martin.paez@um.es

Resumen

La vital influencia que la Retórica ejerció sobre la composición musical durante el Barroco es la piedra angular del presente estudio. Con el fin de conseguir una correcta intelección del fenómeno musical barroco por parte del intérprete y del oyente, este trabajo remarca mediante la revisión principalmente de las fuentes secundarias actuales la necesidad de conocer la presencia secular de la Retórica en la Música así como el uso y significado de los mecanismos retóricos que aplicaron los compositores para la expresión de los afectos. Se expone la secular relación entre ambas disciplinas, el origen de la Retórica como *téchne* y el estado de la cuestión de la retórica musical durante el Barroco, la *teoría de los afectos* y la implicación de la Retórica en la música instrumental.

Palabras clave: Retórica – retórica musical – música barroca – Quantz.

Abstract

This paper deals with the vital influence of Rhetoric over musical composition during the Baroque period. In order to get a full understanding of baroque composition and interpretation, this study urges to know the main rhetoric devices, which were applied by the composers in Music, by means of the review of the most important primary and secondary sources. The centuries-old relation between both disciplines is explained, besides the origin of Rhetoric as a *téchne*, the status of the issue of Musical Rhetoric during Baroque, theory of the affects and implications of Rhetoric in instrumental music.

Keywords: Rhetoric – Musical Rhetoric – Baroque Music – Quantz.

1. INTRODUCCIÓN. LA MUSICA POETICA: ESPEJO DE LA RETÓRICA

Al igual que la composición literaria o pictórica, la composición musical es lo que los griegos denominaron *poíesis*, esto es, creación: representación mimética de la realidad por medio de la lengua, la música, la danza o su combinación entre sí según los patrones establecidos de una *téchne* o conocimiento técnico basado en la experiencia, y que alberga un fin comunicativo muy concreto. En los albores de la cultura occidental, ya

desde Homero y Hesíodo, dicho fin se canalizó bajo el signo *docere et delectare* “instruir y deleitar”; siglos más tarde, Cicerón añadió a esos dos un importante tercer objetivo: *movere* “emocionar”. Quintiliano también codifica el objetivo de la Retórica bajo el lema *docere, movere, delectare*: “non docere modo sed movere etiam ac delectare audientis debet orator” (*Institutio Oratoria* XII, 2, 11) [“el orador no sólo debe enseñar, sino también suscitar y deleitar a la audiencia”].¹ Dicho lema, repetido una y otra vez por los humanistas, convencidos también de que orador y músico comparten objetivos, llegará hasta el Barroco. Quantz plantea como objetivo común del músico y el orador “convertirse ellos mismos en dominadores de los corazones de sus oyentes, suscitar o aplacar sus pasiones y transportarlos a tal o cual sentimiento” (2001 [1752]: 119).² Mientras que Caccini afirmó que el objetivo último del músico es *delectare et movere* (Buelow, 2001c), omitiendo el factor *docere*, para los compositores protestantes y entre ellos J. S. Bach, luterano de profundas convicciones religiosas, la música no puede entenderse sin los conceptos *docere* y *labor*. Además, para estos últimos la finalidad principal de la música fue la de *gloriare*: la música de Bach es para gloria de Dios (Otterbach, 1998: 69), si bien en general, y como fines supeditados a ese principal, los luteranos admitieron los conceptos horacianos *prodesse-delectare* modificando el sentido original del segundo término: la música debía a un tiempo ser útil (*prodesse*) y deleitar el alma (*delectare*): “aut prodesse volunt aut delectare poetae/aut simul et iucunda et idonea dicere vitae” (Horacio, *Epistula ad Pisones* vv. 333-334) [“los poetas desean ser útiles o deleitar, o al mismo tiempo, cantar lo que es ameno e idóneo para vivir”]. Dichos objetivos secundarios, deleite del alma y utilidad de la música estuvieron permitidos siempre y cuando la gloria de Dios no fuera mancillada (Otterbach, 1998: 97).

Siguiendo los paradigmas aristotélicos,³ el más importante estudio ya clásico es el de Bukofzer (2002: 375). Sobre la música barroca observa tres disciplinas musicales:

1. *musica practica*, referida a los preceptos de ejecución musical;

¹ La versión española de textos originales es traducción del autor del presente estudio salvo en el caso de aquellos títulos que se han manejado directamente en edición española.

² Johann Joachim Quantz (1697-1773). La estructura retórica de los contenidos musicales no se limitó a la música alemana, pues ya antes, en su *Harmonia Universelle* (1636-7) Mersenne enfatizó que los músicos eran oradores que debían componer sus melodías como si fueran discursos, incluyendo todas las secciones, divisiones y periodos propios de un discurso (Buelow, 2001c).

³ Aristóteles distinguía tres clases de pensamiento: teórico (*ratio, speculatio mentis*), práctico (*sensus, habilidad*), poético (creación, invención). Más información ofrece al respecto González Valle (1987: 821), gran especialista en retórica musical.

2. *musica theorica*, que se ocupa de la especulación teórica.

3. *musica poetica*, relacionada con los preceptos de creación de los que dispone el compositor: reglas de composición del contrapunto, el bajo continuo, formas musicales, etc.

Esta *musica poetica* es una disciplina análoga a la retórica en cuanto a que ambas regulan la creación de discursos, órganos comunicativos con un fin conativo, a saber, influir en el oyente para que sienta o actúe conforme a los designios del músico u orador. Los códigos de la retórica y la música son similares a grandes rasgos en la medida en que ambos se emplean como material creativo, el lenguaje musical, código de comunicación estudiado por la *musica poetica*, y la lengua, código estudiado por la retórica: los dos códigos son representativos (miméticos) y expresivos (comunicativos de acciones, sentimientos y pasiones). Si tenemos en cuenta la manera en que ambas disciplinas influyen una sobre la otra, en el discurso regulado por la retórica no cabe que el lenguaje vaya acompañado de música porque generalmente el discurso tiene por función no deleitar sino persuadir (López Eire, 2002: 15). Cabría, no obstante, plantearse si cierto tipo de discurso, el epidíctico, no pretende deleitar el oído de la audiencia al menos en la misma medida que convencerla de una determinada tesis. Lo cierto es que la tradición clásica ni aun en ese caso previó la participación de la música.⁴ Las leyes de la música se presentarían como intrascendentes para la retórica de no ser por la rítmica. En el caso opuesto la influencia es mucho mayor, como veremos.

2. EL ORIGEN DE LA ORATORIA Y LA PROGRESIVA IMPLANTACIÓN DE LA RETÓRICA

La oratoria se originó y alcanzó muy pronto auge cuando en la antigua Grecia la cultura de justicia divina y mito como verdad incontestable de la época arcaica fue sustituida (más por decisión gubernamental que por convicción popular) por la ilustración de los sofistas atenienses y su cultura del *logos*. La reforma democrática de Efialtes que atacó abiertamente a partir del año 462 a.C. a la oligarquía y su aparato político-judicial, el Areópago, trajo consigo la instauración de tres valores fundamentales: *eleuthería*, *isegoría* y *parresía*, esto es, libertad como concepto general, igualdad de derecho al uso de la palabra y libertad de expresión. Estas reglas de oro de la democracia provocaron a un tiempo el florecimiento de la oratoria, dada la necesidad de crear una disciplina que

⁴ Sobre el discurso epidíctico en Grecia encontramos cumplida información en Kennedy (1963: 152-203).

instruyera en el arte de hablar en público tanto en los nuevos órganos de gobierno, la Asamblea y el Consejo, como en los nuevos tribunales populares. Un segundo factor en el éxito de la retórica es el carácter oral de la primitiva literatura griega. Los hexámetros de la *Iliada* y la *Odisea* estaban provistos de un sistema de fórmulas literarias mnemotécnicas que a veces ocupaban versos enteros y que se repetían constantemente con el fin de que pudieran ser memorizados más fácilmente. Homero, fuente de educación para los griegos, fue aprendido de memoria y recitado por aedos y rapsodas, y más tarde, en plena época clásica por los alumnos en la escuela. La memoria, tan necesaria para la oratoria, era entonces un rasgo común de la literatura, por lo que la memorización de discursos y estrategias retóricas con el cambio de sistema político es de suponer que no supuso ningún problema para los griegos. El tercer factor, en clara sintonía con el primero, es el *relativismo filosófico* de los sofistas en tiempos de Pericles, un planteamiento pragmático de la vida que centra su interés en lo político-social y que combate el dogmatismo de Parménides y los eléatas. A partir de los sofistas, la verdad ni es absoluta ni está dictada por la divinidad, lo verosímil adquiere importancia y lo justo a veces no coincide con lo legal: es necesario debatir y convencer con la palabra. Esta nueva corriente de pensamiento cristaliza en el principio retórico del *argumento de la probabilidad*, instaurado por dos célebres siracusanos en el siglo V a.C.

Según la tradición, Córax y su alumno Tisias fueron los fundadores de la retórica judicial y los primeros preceptores de la retórica entendida como *téchne*.⁵ Pero no será hasta Aristóteles cuando la retórica adquiera un fundamento filosófico. Precisamente el estagirita criticará duramente los tratados de sus predecesores por haber centrado su atención en el modo de suscitar pasiones en el público o en tratar las divisiones técnicas del discurso, olvidándose por completo de dotar a esta teoría del necesario marco filosófico (Kennedy, 1963: 87-88). En su *Retórica* somete a la retórica al filtro de la doctrina teleológica platónica sin olvidar que el discurso es un proceso persuasivo político-social: comunicativo, al fin y al cabo. En efecto, en los tres libros de su retórica se tienen en cuenta los tres elementos de la comunicación: en el primero, Aristóteles se dirige al emisor mostrándole qué es, para qué sirve y cómo se escribe el discurso deliberativo, forense y epidíctico. El segundo está basado en el receptor, puesto que

⁵ Autoridades clásicas como Cicerón, *De oratore* I, 20, *Brutus* 46 y Quint. *Inst. Orat.* III, 1, así lo atestiguan (Kennedy, 1963: 58-60).

trata las pasiones en el oyente. Por último, en el tercero trata el mensaje: la disposición, elocución y estilo del discurso (López Eire, 2002: 169-184).

En Roma, la implantación de la retórica fue tardía y no estuvo exenta de dificultades puesto que se la consideraba opuesta a la moral y costumbres tradicionales.⁶ Tanto es así que hay que esperar hasta la anónima *Rhetorica ad Herennium* y el *De inventione* ciceroniano para encontrar los primeros tratados retóricos en latín. Ambos recogen la doctrina retórica en sus cinco partes (*inventio, dispositio, elocutio, memoria y actio*) con un espíritu didáctico que les dio gran popularidad durante la Edad Media y el Renacimiento como los más importantes métodos de enseñanza de la retórica. Igualmente importante para el humanismo es la figura de Quintiliano y su *Institutio Oratoria*. Si Cicerón ha trascendido como el más importante orador de todos los tiempos, Quintiliano es el rétor o maestro de retórica por excelencia. En los XII libros de su *Institutio*, el calagurritano amplió la *inventio* ciceroniana y trató multitud de aspectos menores de la retórica no recogidos por Cicerón. Las autoridades y tratados clásicos mencionados tuvieron una gran repercusión durante la Edad Media y el Renacimiento. La gran cantidad de traducciones a lenguas romances de escritos retóricos clásicos muestran que el humanismo fue un factor decisivo para la revitalización del estudio de la retórica. La persuasión mediante la palabra alcanzó una importancia crucial en la Reforma protestante y posterior reacción católica. El objetivo de ambas facciones consistió en captar adeptos y en mantener la feligresía respectivamente, y para ello, se valieron de la retórica, la *téchne* de la persuasión por medio de la palabra. Para Lutero la música era *domina et gubernatrix* de las emociones y consideraba que en particular la música sacra era una *praedicatio sonora* capaz de suscitar afectos y convencer (Vega, 2011: 133). En el otro lado, ya entrado el siglo XVII todavía se aprecia el espíritu de la Contrarreforma “en el fervor a la hora de plasmar las letras, la cual avasallaba a los fieles con sus estructuras gigantescas” (Bukofzer, 1986: 40), no sólo en la música con la composición de las grandes misas, sino también en la arquitectura y la pintura.

En definitiva, es destacable la conexión existente entre la retórica y la música principalmente, pero también la de ambas con el latín; de este modo, no es casualidad que los músicos que escribieron acerca de la retórica musical entre los siglos XVI y

⁶ Suetonio (*Rhet.* 25,1) menciona un senadoconsulto bajo el consulado de Fanio Estrabón y Valerio Mesala (161 a.C.) en virtud del cual el pretor Marco Pomponio recibe la orden de impedir la presencia de filósofos y oradores en Roma.

XVIII fueran en su mayoría maestros de capilla: Listenius (*Musica*, 1537), Calvisius (*Melopoeia sive melodiae condendae ratio*, 1592), Burmeister (*Musica poetica*, 1606), Lippius (*Synopsis Musicae Novae*, 1612), Nucius (*Musices poeticae*, 1613), Thuringus (*Opusculum bipartitum*, 1624), Bernhard (*Tractatus compositionis augmentatus*, 1660), Kaldenbach (*Dissertatio musica*, 1664), Heinichen (*Der General-Bass in der Composition*, 1728), Mattheson (*Der vollkommene Capellmeister*, 1739), Spiess (*Tractatus musicus compositorio-practicus*, 1745). Por tanto, si bien en la Edad Media la retórica es una de las tres piezas que conforman el *trivium* carolingio, a partir del siglo XVI su importancia es si cabe aún mayor al menos desde el plano musical que nos ocupa.

3. LA TEORÍA DE LOS AFECTOS: LOS COMPOSITORES MIRAN A LA RETÓRICA Y LA FILOSOFÍA

Los preceptos retórico-musicales se elaboraron a imagen y semejanza no sólo de la retórica, sino también de la filosofía. De hecho, conceptos tan importantes para la estética musical barroca como *pasión* y *afecto* fueron recogidos en los escritos de filósofos del siglo XVII en Descartes, Bacon y Leibniz, por poner algunos ejemplos (Buelow, 2001c). El propio Claudio Monteverdi admitió que la *nuova seconda prattica* se obtenía de forma empírica inspirándose en los “mejores filósofos escrutadores de la naturaleza” (Fabbri, 1989: 395). Todo lo relativo a la suscitación y apaciguamiento de afectos que tratan entre otros Mattheson, Scheibe o Quantz en un aspecto exclusivamente musical, según López Cano (2000a: 46-47), bebe directamente del estudio de Descartes *Les passions de l'âme* (1649). Para el filósofo, las *pasiones* son “percepciones, sentimientos o emociones del alma que se refieren particularmente a ella, y que son causadas, sostenidas y fortificadas por algún movimiento de los espíritus” (Descartes, 2003: art. 27).⁷ Estos espíritus, llamados por el filósofo *espíritus animales*, son cuerpos muy pequeños y rápidos que están compuestos por las partes más agitadas y sutiles de la sangre y que tienen acceso al cerebro (art. 10). Cuando dichos espíritus reciben un estímulo, se dirigen a la glándula pineal, sede del alma (art. 32-33). La agitación con que los espíritus mueven la glándula provoca la pasión (art. 37, 51):

⁷ El filósofo distingue tres tipos de pasiones según las canaliza el cuerpo o el alma: percepciones (pensamientos que no son acciones del alma o voluntades), sentimientos (recibidos por el alma de la misma manera que los objetos de los sentidos exteriores) y emociones (reciben este nombre todos los movimientos y cambios que ocurren en el alma) (Descartes, 2003: art. 28).

A medida que unos de ellos entran en la cavidad del cerebro, salen también algunos otros por los poros que hay en su sustancia, los cuales los conducen a los nervios, y de aquí a los músculos, lo que les permite mover el cuerpo de todas las diversas maneras como puede ser movido. (Descartes, 2003: art. 10)

A cada tipo de movimiento corresponde una pasión distinta y está determinado por varias causas: objetos percibidos por los sentidos, impresiones que se encuentran fortuitamente en el cerebro, temperamento del cuerpo y movimientos generados por el alma o la voluntad (art. 51). Para Descartes existen seis pasiones primarias a partir de las cuales surgen las demás, como resultado de una combinación entre ellas o bien como especie de las mismas: admiración, amor, odio, deseo, alegría y tristeza (art. 69 ss).

Llegados a este punto es necesario distinguir entre los términos *afecto* y *pasión*. Ambos son conceptos referidos al mismo proceso, pero mientras el primero lo describe desde un punto de vista somático, el segundo lo hace desde el psicológico. Lasocki lo explica de la siguiente manera: “la agitación de la sangre y los espíritus *afectan* al cuerpo, mientras la mente *sufre pasivamente* la alteración” (1978: 557). Pues bien, suscitar y aplacar (*movere*) los afectos se convirtió en el principal objetivo de la poesía y la música desde finales del siglo XVI y durante el XVII y XVIII (Buelow, 2001a). Conforme a este fin, la buena ejecución musical debe ser expresiva y estar adecuada a la pasión que se encuentra en cada idea musical, de tal manera que en el tiempo *allegro* o *gay* debe prevalecer la vivacidad y en el *adagio*, la delicadeza (Quantz, 2001: 124).

Con todo, el interés generalizado por la retórica se remonta a la música renacentista. A partir del siglo XVI ciertos teóricos construyen una base teórica, una suerte de “retórica aplicada” basada en los preceptos generales retóricos para justificar el uso de unos recursos compositivos que venían manifestándose en la práctica desde el Canto Gregoriano (Buelow, 2001b) y que en algunos casos transgredían deliberadamente las reglas del contrapunto. Durante el siglo XVII la música se sigue caracterizando por la concentración en el movimiento de los afectos, en la suscitación y apaciguamiento de emociones en el oyente. La diferencia entre periodos consiste en la forma de aplicación de la retórica musical, puesto que en el Renacimiento se utilizaron los afectos nobles y moderados mediante una representación comedida del texto, mientras que en el Barroco se prefirió la expresión de afectos extremos, desde el dolor violento a la exuberante diversión, mediante una representación afectiva del texto (Bukofzer, 1986: 20-23). Este rasgo, constituye el vínculo básico de unión de una amalgama de géneros y estilos practicados desde Peri hasta Bach. Durante el Barroco los afectos eran tenidos por

estados del alma causados cada uno por una combinación justa de los cuatro humores en el interior del cuerpo: sangre, bilis amarilla, bilis negra y flema. Se creía que cada humor determinaba un temperamento específico (sanguíneo, colérico, melancólico y flemático, respectivamente) y que el carácter de la persona dependía del humor predominante en la persona. Esta teoría era comúnmente aceptada, de tal manera que Quantz, por ejemplo, pone de manifiesto que para la correcta expresión de los afectos, el músico debía regularse a sí mismo, esto es, controlar su propio temperamento innato para poder expresar afectos ajenos a su condición natural; el mismo autor relaciona el gusto por las piezas musicales de determinado carácter según el temperamento del individuo: del colérico, por ejemplo, dice que prefiere las piezas serias y majestuosas, el melancólico gusta de las piezas en modo menor, meditabundas, y cromáticas, mientras que las personas alegres y despiertas disfrutaban con las piezas jocosas (Quantz, 2001: 126 y 201). La opinión extendida de que la experimentación de una serie de afectos por medio de la música contribuía a un equilibrio entre los humores y mejoraba la salud física y mental influyó determinadamente en la música barroca (Burkholder, 2008: 349). Los compositores no buscaron en este periodo expresar inquietudes internas, sino transmitir la emoción que sugería un texto en la música vocal y representar los afectos de manera general incluida la música instrumental sin texto, pero siempre siguiendo el precepto de unidad de afecto en cada movimiento o aria. Característica propia del estilo galante del Barroco tardío será la alternancia constante de afecto incluso en una misma pieza (Quantz, 2001: 133). La principal aportación del Barroco a la retórica musical es sin duda la sistematización de los mecanismos generadores de afectos, esto es, las figuras o *loci topici*; en ellas se estereotiparon los afectos en música (Lasocki, 1978: 557).

El primer autor que se refirió a la *musica poetica*, parcela que regula la creación de discursos musicales, fue Listenius (1537). El interés por el estudio de la misma se debe, como se ha mencionado anteriormente, a la importancia que adquiere la *Poética* de Aristóteles con el humanismo (González Valle, 1987: 819). A partir de Listenius, durante un siglo y medio numerosos músicos, desde Burmeister (1599) hasta Mattheson (1739) trasladaron el sistema retórico a la música adaptando las distintas partes del discurso (Buelow, 2001a, b, c): *inventio*, *dispositio*, *elocutio* y *pronuntiatio*,⁸ si bien es cierto que los tratados recogían los mecanismos expresivos retórico-musicales más que

⁸ Los teóricos de la música no tratan la 4ª parte de la retórica: la *memoria*.

los procesos de construcción del discurso. En efecto, el mayor interés lo generó la parte de la *elocutio* o *decoratio*, concretamente el estudio de las figuras retórico-musicales (Bartel, 2003: 16). Pero dicho sistema nunca fue unificado en una auténtica doctrina que musicólogos alemanes del siglo pasado denominarían *Affektenlehre* (traducido por “theory of the Affects”, “teoría de los afectos”).⁹ En efecto, Mersenne, Kircher, Mattheson, Scheibe o Quantz, enfocaron el estudio del *Affektenlehre* no de una manera sistemática, sino conforme al interés particular de cada uno: el afecto según la danza, el ritmo, el instrumento, la forma o el estilo (Buelow, 2001a y b). Después de Listenius, Burmeister recopiló para sus estudiantes un sencillo catálogo de vocablos con el fin de identificar y tener siempre a mano los mecanismos expresivos que se desviaban del contrapunto imitativo de la *prima prattica*. Nucius (1613) y Thuringus (1624) ampliaron el catálogo de figuras a semejanza del de los poetas y rétores, y dieron a dichas figuras una mayor dimensión teórica al considerarlas base de la ornamentación y la variación. Con respecto a Burmeister, ambos redujeron el catálogo de figuras técnicas y lo aumentaron en figuras textuales y afectivas (Bartel, 2003: 16). Estos y otros teóricos alemanes posteriores trataron de crear una doctrina retórico-musical que llegó hasta la época de Bach, con el objetivo de preservar la fuerza del lenguaje propio del *stylus gravis* (*stile antico* o *prima prattica*). Si el acercamiento de los alemanes a la retórica musical fue teórico, los italianos procedieron de modo completamente opuesto, puesto que ellos se distanciaron precisamente de ese estilo polifónico antiguo practicado por los primeros para crear una nueva estética que daba una mayor importancia al texto que a la música (González Valle, 1987: 825). Después, a partir de la práctica italiana fueron los alemanes (en concreto los organistas) quienes canalizaron la retórica con fines prácticos y asimilaron la *seconda prattica* italiana unos músicos tan alejados culturalmente de Peri y Caccini como Praetorius y Buxtehude.¹⁰

La idealización de la cultura grecorromana por parte de la *Camerata Fiorentina* desde fines del siglo XVI no cabe duda que fue un estímulo para el desarrollo de la *musica poetica*. Las tesis que defendían la elaboración de una *musica nuova* abogaban

⁹ El término *Affektenlehre*, de acuñación moderna y dudosa exactitud en su traducción al inglés y al español, hace referencia a una ficticia doctrina o teoría que ni en la Antigüedad ni después tuvo nunca un carácter orgánico hasta el siglo XX. Por ello, no es correcto aplicar el término al referimos al periodo barroco. Es palpable la incomodidad que produce entre los estudiosos el uso de un término inexacto pero al mismo tiempo inevitable como este. Sirva como ejemplo el caso de Buelow, quien primeramente denominó su artículo “Doctrine of the affects” en la edición de 1980 del *New Grove*, y en revisión posterior (*New Grove Online*) aparece titulado “Theory of the affects”.

¹⁰ La evolución de la música barroca alemana vocal e instrumental es tratada por Quantz (2001: 335-342).

por la supeditación total de la música al texto y su necesaria adecuación al afecto que transmitía aquél. Con Peri (*Musica sopra l'Euridice*, 1600) y Caccini (*Nuove Musiche*, 1601) comenzaba a abrirse una nueva vía en favor de la representación afectiva y expresiva del texto frente a la técnica tradicional contrapuntística. Hasta el siglo XVII los compositores siguieron unas pautas para *expresar* el texto con la mayor exactitud, mientras que posteriormente el fin retórico pasó a ser *conmover* los ánimos para ayudar a una mejor comprensión del texto (González Valle, 1987: 822). Sin duda, el desarrollo de la *nuova prattica* benefició al mantenimiento y desarrollo de la especulación en el terreno de la *musica poetica*. De hecho, el recitativo fue una oportunidad para que los teóricos pudieran observar el paralelismo entre música y habla. Tal es así que teóricos de la monodia como Doni comenzaron a crear figuras musicales paralelas a las ya existentes de dicción propiamente: la pregunta, la repetición enfática, la afirmación, la pausa, hasta el punto de que se creó un repertorio tan rico como el de la Retórica propiamente. Por tanto, la clasificación y aplicación a la música de infinidad de figuras puede considerarse como la característica básica de la teoría retórico-musical en la época barroca.

Ahora bien, ni la figura retórico-musical se crea a raíz del interés por la *musica poetica* de finales del siglo XVI, ni existe un vacío en el aprendizaje de la retórica entre la Antigüedad y el Barroco. Como ya se ha dicho, la retórica, junto con la gramática y la dialéctica, es uno de los tres pilares sobre los que se asienta el *trivium* carolingio. Durante la Edad Media tampoco los músicos descuidaron del todo la relación entre música y retórica, o mejor dicho, la implicación de la retórica en la música. De esta manera, en el canto gregoriano se percibe el uso de figuras como la *catábasis* para expresar humillación o lo terrenal, o el melisma, asociado a la alegría, y tratados como *De musica* de John Cotton (c. 1100) o *Ars Musica* de Juan Gil de Zamora (s. XIII) examinaron la condición intrínseca, el afecto implicado y el valor moral y espiritual de cada uno de los ocho modos (Gerbert, 1784: 230-65, 370-93). Además, tratados musicales como los citados entroncan con las fuentes tardolatinas (Cappella, Boecio, Casiodoro, Isidoro) en una tradición que se extiende hasta el siglo XVI y que consiste en la recopilación de tópicos legendarios acerca del poder persuasor de la música y sus efectos prodigiosos: leyendas acerca de su poder mágico sobre los espíritus y las enfermedades mentales, su capacidad de aplacar la naturaleza, flora y fauna, tienen su origen en las Sagradas Escrituras, Horacio, Quintiliano, Plutarco, Plinio y Aulo Gelio entre otros (Vega, 2011: 116-117). Con el mencionado Gil de Zamora se iniciaba en

España una tradición de teóricos de la música interesados en el *ethos* modal que llega al menos hasta los tiempos de Antonio de Cabezón (Zaldívar Gracia, 2011: 133-156).¹¹

4. RETÓRICA Y MÚSICA INSTRUMENTAL

Una cuestión largamente discutida por algunos musicólogos es la posible implicación de la retórica también en la música instrumental, y en caso de existir, si interviene en la misma medida que en la música vocal. La aportación de Harnoncourt en este punto se muestra decisiva. En la música vocal, los mecanismos de persuasión se activan con facilidad en la mente del oyente al existir un texto, un “elemento-guía” con el que trabaja la retórica. Precisamente el texto dicta al oyente el afecto, de manera que este puede asociar rápidamente las figuras musicales que oye a las pasiones que se pretenden suscitar en él: es por ello que se dice que texto y música “interactúan”. ¿Es posible entonces la participación de la retórica en la música instrumental? Desde luego, los compositores barrocos no prescindieron del contenido retórico en sus obras aun sin el apoyo de un texto, y ciertos estudiosos actuales han dado respuesta afirmativa a esta cuestión. Según el citado Harnoncourt, todo músico del siglo XVII y gran parte del XVIII era consciente de su obligación de componer una música elocuente. En sonatas y conciertos barrocos e incluso en sinfonías clásicas se puede percibir la influencia de la retórica en la música, unas obras que son concebidas a partir del lenguaje y que siguen programas retóricos, concretos y abstractos (1984b: 182). La retórica se enseñaba en todas las escuelas y formaba parte de la cultura general (1984b: 164), de modo que en un momento en que el público sólo oye la música nueva, intérprete y oyente comprenden bien los nuevos matices del lenguaje musical que se están desarrollando en ese momento (1984: 165; López Cano (2000a: 27, 36-37). Con esta nueva música nació un vocabulario de figuras que se hizo familiar a todo oyente culto, de manera que, aunque en un principio era característico solamente de la música vocal, por conocido, este repertorio de figuras acabó utilizándose y a su vez reconociéndose también en piezas instrumentales.

¹¹ En el artículo citado se analizan las referencias al *ethos* modal desde el *Ars Musica* de Gil de Zamora hasta *El Arte de Música* de Francisco de Montanos (Valladolid, 1592), pasando por *Lux bella* de Domingo Marcos Durán (Sevilla, 1492), *Declaración de Instrumentos Musicales* de Juan Bermudo (Osuna, 1555) y *Arte de Tañer Fantasía* de Tomás de Santa María (Valladolid, 1565).

Entre los teóricos barrocos encontramos evidencias de que en la época pudo haber una conciencia general del poder de elocuencia que también albergaba la música instrumental. Así se pronuncia Praetorius al respecto: “Es y seguirá siendo palabra de Dios también aquello pensado en el espíritu, también lo cantado con la voz, lo tocado con instrumentos, lo interpretado” (1930: 7). De ello se deduce que si la música instrumental también puede ser considerada palabra de Dios, esta es capaz de transmitir un mensaje, esto es, tiene capacidad comunicativa al igual que la música vocal.

El ejemplo más palmario de compositor barroco que creó música instrumental conforme a un ideario retórico es J. S. Bach. Su sólida formación retórica fue adquirida en los colegios luteranos en que estudió,¹² cuyos *curricula* educativos incluían entre otras asignaturas de Humanidades Latín y Retórica como materias obligatorias (Bartel, 2003:15). Los recursos de la retórica musical le proporcionaron un vasto repertorio de mecanismos con los que poder configurar, desde cada frase hasta el todo, lo que Harnoncourt denomina su “sermón en notas” (2003: 237). En el último punto de este trabajo citaremos algunas de las numerosas publicaciones más o menos recientes que presentan un análisis musical de las obras de Bach en clave retórico-musical. Estas han demostrado que la retórica fue la piedra angular en la estructuración de sus piezas ejerciendo una influencia que se advierte especialmente en la distribución del material musical en forma de discurso articulado y en el uso de un abundante aparato de figuras inequívocamente retóricas.

5. LAS APORTACIONES DE QUANTZ Y MATTHESON.¹³ OTROS PRECEPTOS RETÓRICO-MUSICALES

¹² Consta que Bach pasó por las *Lateinschulen* de Eisenach (1693-1695), el *Lyceum* de Ohrdruf (1696-1700) y en la *Michaelisschule* de Lüneburg (1700- 1702 o 1703). En ellas, se aprendía de memoria el catecismo, el libro de los salmos, el Evangelio y las epístolas; el alumno se ejercitaba en el latín y el griego, aprendía matemáticas, lógica y retórica (cf. Otterbach, 1998: 16-17). Acerca del conocimiento de la retórica por parte de Bach, cf. Schulze (2001: 206) y Harnoncourt (2003: 55-56): “Las partes y ventajas que tienen en común la elaboración de una obra musical y la retórica las conoce [Bach] tan bien que no sólo se le oye con gran placer cuando señala con precisión las analogías y coincidencias entre ambas sino que es admirable igualmente la certera aplicación de las mismas en sus obras Su conocimiento de la poética es tan perfecto como pueda esperarse de un gran compositor”, de un texto de J. A. Birnbaum, *Vertheidigungseiner unpartheyischen Anmerkungen* de 1739 (Schulze, 2001: 206). No obstante, el “retoricismo” excesivo de Bach también tuvo sus detractores. En ocasiones fue criticado por contemporáneos suyos como Mattheson, quien en *Critica Musica* (1725) se burla del coro (nº 2) cuyo texto da nombre a la cantata BWV 21, *Ich hatte viel Bekümmernis*. El motivo es la triple repetición de la palabra *Ich* que Bach emplea para enfatizar el afecto del dolor (Vega Cernuda, 2004: 82).

¹³ De vital importancia para la redacción de este apartado ha sido la consulta de Lasocki (1978: 556-567).

La denominada *musica poetica* o retórica musical no se circunscribe a los teóricos de la música antes mencionados que se ocuparon de este tema de manera monográfica. El más importante tratado del Barroco, el *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* de J. J. Quantz dedicado al aprendizaje práctico de la flauta travesera, tampoco deja de lado la *Teoría de los afectos*. En él Quantz recalcó la importancia de que la música suscite y aplaque pasiones constantemente (2001: 254) y que el intérprete sea capaz de descubrir y poner en evidencia en una interpretación el afecto de cada pieza para conducir al oyente a dicho sentimiento (2001: 119). “Y puesto que en la mayoría de piezas una pasión alterna constantemente con otra, el intérprete debe saber juzgar la naturaleza de la pasión que contiene cada idea e interpretar constantemente conforme a ella” (2001: 125).¹⁴ Este precepto condiciona todos los aspectos técnicos, especialmente la ornamentación, la entonación y la articulación,¹⁵ pues el uso de cualquier elemento impropio del afecto que rige, malogra la interpretación, pues incumple la intención del compositor y priva o dificulta al oyente la intelección del afecto. En su tratado Quantz tiene presente la importancia de la doctrina retórica en la música, pero no la aborda sistemáticamente sino de manera dispersa e incompleta en función de sus intereses. Lasocki, en un artículo clásico en la materia ya mencionado, selecciona las referencias a la retórica musical en el *Versuch* y las presenta de una forma sistemática (1978: 557).

Algunos teóricos como Mattheson describieron una gran cantidad de afectos. Quantz, en cambio, a lo largo de su tratado los limita a los diez que en su opinión es capaz de expresar la flauta en función de su condición acústica y tímbrica: audacia, adulación, alegría/vivacidad, melancolía (ternura), majestuosidad (sublimación), patetismo y seriedad. Señala, además, cuatro aspectos a través de los cuales se puede conseguir el objetivo principal del intérprete: descubrir el afecto que encierra el discurso musical para así transmitir con fidelidad al oyente la pasión adecuada. Dichos aspectos son: la tonalidad principal, el intervalo, la consonancia/disonancia y la indicación de tiempo (Quantz, 2001: 125).

¹⁴ “Hay varios grados de vivacidad y melancolía. Por ejemplo, cuando una emoción furiosa prevalece, la ejecución debe tener más fuego que en piezas jocosas, aunque debe ser viva en ambas. Y la situación es la misma en el caso opuesto” (Quantz, 2001: 125).

¹⁵ “Las apoyaturas conectan la melodía y enriquecen la armonía, los trinos y mordentes aportan vivacidad, la alternancia *piano/forte* realza algunas notas y en otras suscita ternura. La ligadura o el ataque débil de las notas se adecua al afecto de la adulación, mientras que la idea musical divertida y distinguida se desvirtúa con dicha articulación” (Quantz, 2001: 125).

1. La tonalidad mayor representa la alegría, la audacia, la seriedad o la sublimación, mientras que la menor indica melancolía, adulación o ternura. La menor, do menor, re# menor y fa menor expresan un sentimiento melancólico mucho mejor que otras tonalidades, mientras que las otras, mayores y menores, se usan para piezas *cantabile* y *ariosas* (2001: 164).

2. Cualidad del intervalo: amplitud y articulación. Las notas cortas y articuladas, de pequeño valor (incluida la negra en un tiempo *alla breve*), con grandes saltos entre notas y figuración lombarda, junto con trinos y adornos, implican un afecto de brillante audacia o *gay*. Intervalos pequeños y ligados en un tiempo lento indican melancolía. La expresión de la adulación se materializa a través de esos mismos pequeños intervalos (preferentemente por grado conjunto) y el uso de la síncopa. Las notas mantenidas y con puntillo expresan seriedad o patetismo, mientras que la mezcla de éstas con notas cortas (ya sea en la misma voz o entre diferentes voces) sugiere majestuosidad.

3. La consonancia/disonancia. Con respecto a este punto, Quantz apenas se pronuncia. Afirma que la mezcla de sonidos agradables y desagradables es capaz de levantar de manera inmediata las pasiones. Clasifica el grado de disonancias pero no las identifica con los afectos. La consonancia hace al espíritu pacífico y tranquilo mientras que la disonancia lo perturba (2001: 254).

4. La indicación de tiempo y su ejecución. El tiempo debe establecerse conforme al sentimiento que prevalece en la pieza, y una vez establecido, ejecutarlo de un modo particular. De esta manera, un *adagio di molto* o un *lento assai* indica un afecto muy melancólico. Un *adagio assai*, *pesante*, *lento* o *mesto* pide lentitud y melancolía. Un tiempo *maestoso*, *pomposo*, *affettuoso*, *adagio spiritoso* debe ser tocado con el afecto de la seriedad (2001: 231). Las apoyaturas llaman a la ternura y la melancolía, y son indispensables en el afecto de adulación. A su vez los ornamentos franceses dan vida y brillo, mueven a la alegría. Precisamente en el *allegro* las notas por salto deben ejecutarse destacadas y sueltas con vivo golpe de lengua, trinos y mordentes hábiles, lo cual ayuda a obtener una expresión jocosa. La majestuosidad se obtiene doblando el puntillo de las notas largas y atacando estas de una forma muy enérgica, retrasando a veces el trino a la mitad de la nota. La majestuosidad, dado que implica un estilo elevado, permite pocas adiciones ornamentales.

Esto es, a modo de resumen, el conjunto de preceptos retóricos teórico-prácticos presentados por Quantz. Pero la retórica caló en la composición musical barroca más

hondamente llegando a trasvasar a la música los cinco momentos o etapas la creación de un discurso, a saber, *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *pronuntiatio* o *actio*:

Inventio. Momento en que se obtienen las ideas o argumentos. La mente del orador consta del inestimable apoyo de una red preexistente de tópicos que ayudan a obtener todos los elementos necesarios respondiendo a determinadas preguntas: ¿qué? ¿quién? ¿por qué? ¿cómo?

Dispositio. Una vez obtenidos los elementos, con el fin de que surtan el mejor efecto, es momento de ordenarlos en las distintas fases del discurso, a saber: *exordium* o prólogo, *narratio* o exposición de los hechos o datos, *propositio* o enunciación de la tesis principal que se defiende en el discurso, *confutatio* o defensa de los argumentos que sostienen la tesis y refutación de las pruebas contrarias, *confirmatio* o parte en la cual se repite la tesis fundamental para hacerla recordar al oyente y recalcarla, y *peroratio* o epílogo.

Elocutio. En esta fase tiene lugar la verbalización de las ideas, la elaboración de un discurso bello, elegante y sugerente conforme al decoro, y su posterior embellecimiento (*decoratio*) con figuras (usos que se desvían de lo normativo).

Memoria. Materializado el discurso, es momento de que el orador lo memorice empleando un numeroso repertorio de recursos mnemotécnicos a su disposición.

Pronuntiatio (actio). Es la presentación e interpretación del discurso ante el público. Se divide tradicionalmente en *vox* y *gestus*. Un tono de voz adecuado al argumento es lo que Quintiliano definió como *pronuntiatio apta* (XI, 3, 61). En este apartado cobra gran importancia la presencia, para lo cual es necesario seguir los principios gestuales adecuados. El movimiento del cuerpo adecuado distinguía en el Medievo al cantor eclesiástico del histrión.¹⁶

En la música barroca el esquema de composición se modeló sobre las partes de la retórica mencionadas, con excepción de la *memoria*, a la cual no prestaron atención los tratados. La *inventio* es el acto propio de creación y recopilación de motivos e ideas musicales. Dicha tarea se realiza respondiendo a preguntas que ocupan un lugar determinado o *locus* en la mente. De este modo, por poner algunos ejemplos, en el *locus notationis* se da respuesta a temas como el valor de las notas, la transformación de los motivos por fenómenos como la inversión o la retrogradación, la repetición y respuesta o las imitaciones canónicas; en el *locus totius et partium* se da respuesta a la

¹⁶ La *pronuntiatio* retórico-musical ha sido estudiada en profundidad por Gallo (1963: 38-46).

instrumentación y a la división entre las partes de solo y *tutti*; en el *locus causae finalis et effectorum*, se responde a las preguntas ¿para quién o qué se escribe? ¿Para qué espacio? La *dispositio* es la adecuación de esos elementos a una forma concreta y su colocación en el discurso; la *elocutio* está basada en cuatro virtudes o principios del decoro, a saber, *puritas* o corrección de lengua, *perspicuitas* o inteligibilidad, *decoratio* u ornamentación, *aptum* o corrección sintáctica y estilística. La *decoratio*, introduciendo elementos agramaticales pero aceptables, o dicho de otro modo, no normativos pero inteligibles, constituye el más importante préstamo de la retórica a la música. Aunque existen figuras propias de la música inexistentes en la retórica, el trasvase de figuras es importante, y todos los elementos, ritmo, melodía y armonía se ven afectados por ellas. Los teóricos de la *musica poetica* difirieron en el número y clases de figuras y nunca existió una doctrina cerrada acerca de las figuras retórico-musicales. López Cano (2000a) presenta una propuesta sistemática de clasificación del repertorio de figuras retórico-musicales atestiguadas en las fuentes antiguas y modernas. Las divide en tres grupos, según el elemento afectado: figuras melódicas (de repetición, y descriptivas), figuras armónicas (de preparación de la disonancia, de resolución de la disonancia, de relación armónica entre voces) y figuras que afectan a más de un elemento musical a la vez (figuras por adición, por sustracción y por permutación o sustitución). Su clasificación es muy meritoria y valiosísima por su exhaustividad, ya que no solo recurre a las fuentes secundarias que ya presentaban una clasificación de figuras (González Valle, 1987; Cibra, 1991; Bartel, 1997), sino también a las fuentes primarias del Barroco citando en el epígrafe de cada figura el autor en que aparece mencionada (López Cano, 2000a: 123 ss.).

Del contenido afectivo de una obra y los cuatro criterios propuestos por Quantz para averiguar el afecto predominante en una pieza ya hemos hablado al tratar el *Versuch*. Mattheson hace unas observaciones más genéricas con respecto a los afectos. A partir de una concepción del afecto amoroso como una propagación del espíritu, de la esperanza como elevación del espíritu y de la desesperación como su abatimiento, los intervalos deben tener dichas características para adecuarse al sentimiento correspondiente. El orgullo o la arrogancia debe expresarse con figuras de movimiento serio y ampuloso, no muy rápidas ni en movimiento descendente. La humildad se obtendrá con pasajes abyectos, sin humor ni coquetería. La obstinación se percibe en *capricci* o invenciones extravagantes. La esperanza la simboliza una melodía dulce y amorosa en una grata combinación de sonidos (consonancias). Por el contrario, el

temor, la desesperación o la timidez se perciben en los sonidos ásperos y en pasajes insólitos y disonantes (Lenneberg, 1958: 51-52 y 55-57; López Cano, 2000a: 59 y 62-63).

El afecto también está asociado de manera intrínseca a cada modo o tonalidad. Con respecto al modo, es destacable la interesante valoración de Caberlotti acerca del uso afectivo de los modos griegos por parte de Monteverdi (Fabbri, 1989: 462; López Cano, 2000a: 66). Así, su uso del modo dorio habría persuadido a la prudencia y la castidad, el frigio a la lucha del valiente, el eolio habría sugerido el sueño y la calma, mientras que el lidio, el apetito por lo intelectual al mismo tiempo que el hastío por lo terrenal. En el caso de las tonalidades, un cuadro recoge las opiniones, a veces sorprendentemente contrastantes, de Charpentier (*Résumé des Règles Essentielles de la Composition et de l'Accompagnement*, 1670), Mattheson (*Das neu-eröffnete Orchestre*, 1713) y Rameau (*Traité de l'Harmonie*, 1722).¹⁷ En lo que coinciden las tres fuentes es en señalar el tono de do mayor como vivo y guerrero, do menor como triste, re mayor animoso y sol mayor alegre. En otros casos la percepción de los tres compositores llega a ser prácticamente opuesta: es el caso de re menor, visto por Mattheson como refinadamente alegre y por Rameau como triste, o de mi mayor considerado un tono de enfado por Charpentier y por Rameau como típico de canciones alegres; mi menor es lacrimoso para Charpentier y dulce para Rameau. Según Charpentier, Mattheson y Rameau respectivamente, sol menor es severo, complaciente y tierno, la mayor jovial, triste y vivo y si bemol mayor magnificante, divertido y rabioso (López Cano, 2000a: 67).

En la indicación de tiempo o carácter, Mattheson también es más exhaustivo que Quantz. Identifica el tiempo lento con el alivio, el andante con la esperanza, el *allegro* con el consuelo y el *presto* con el deseo (López Cano, 2000a: 68). Más adelante también atribuye un sentimiento predominante en cada danza: en el minueto, la alegría moderada, en la gavota, alegría jubilosa, en la *bourrée*, agrado y laxitud, en el *rigaudon*, deliciosa coquetería, en la marcha, heroísmo y valentía, en la *entrée*, altivez y majestuosidad, en la *louvre*, altivez y pomposidad, en la giga italiana, velocidad e ímpetu extremos, en la giga inglesa, ansiedad o furia efímera, en el canario, deseo, en la polaca, sinceridad y franqueza, en la inglesa, obstinación, en el *passepied*, frivolidad, en el *rondeau*, firmeza y convicción, en la zarabanda, ambición, en la *corrente*, dulce

¹⁷ Ya advirtió Mattheson (1739) que ninguna tonalidad puede ser tan triste o tan alegre por sí misma que no pueda representar también un sentimiento opuesto (López Cano, 2000a: 66).

esperanza, en la alemana, espíritu contento y feliz deleitado en la calma y el orden, en la chacona, y el pasacalle, saciedad.

6. CONCLUSIÓN: APORTACIONES CONTEMPORÁNEAS AL ESTUDIO DE LA RETÓRICA MUSICAL

Desde comienzos del siglo XX han aparecido numerosos estudios, muchos de ellos ya superados, acerca de la retórica musical en el Barroco, la denominada “teoría de los afectos” y la aplicación de las figuras retórico-musicales en la composición. Tras un pequeño lapso temporal de unos veinte años, en la década del 50 y sobre todo en la del 70 con los trabajos de Buelow, se revitalizó el interés por una línea de investigación olvidada durante algunas décadas. Además de sus artículos presentes en *The New Grove*, Buelow es autor de una valiosa bibliografía sobre la retórica musical (1973). Consciente de la enorme influencia que ejerce la retórica sobre la música barroca y con el objetivo de cubrir la generalizada laguna de conocimientos retóricos entre los músicos, presenta en dicho trabajo una sinopsis muy completa de las fuentes antiguas y modernas de la retórica musical, recoge una amplia bibliografía y aconseja un orden de lectura progresivo de los diferentes títulos.

Hasta los años 70, la investigación en retórica musical ha consistido básicamente en la revisión por parte de los musicólogos contemporáneos de los principios retórico-musicales consignados en las fuentes primarias. A partir de entonces, se observa una tendencia a la aplicación progresiva del aparato teórico al análisis de piezas concretas; al día de hoy, dicha tendencia se ha tornado en una profusa nómina de fuentes secundarias. Meyer (1973) fue uno de los pioneros al revelar las figuras retóricas presentes en el *Magnificat* de Bach. Jacobson (1982) analizó piezas para órgano de Buxtehude. Poco antes, Lasocki (1978) había estudiado los mecanismos retóricos aplicados por Quantz en una trisonata para dos flautas y flauta de pico, y concluía su trabajo con una entusiasta exhortación al análisis de piezas más complejas como la sonata en mi mayor BWV 1035 para flauta y continuo o la trisonata para flauta, violín y continuo de la *Ofrenda musical*. Posteriormente, Schulenberg (1992) con la música para tecla de Bach, Kirkendale (1997) con el *ricercar* de la *Ofrenda musical*, Bueno Camejo (1998) y Solores Etxabe (2006) en el manejo de un repertorio más amplio, han seguido esta línea de investigación centrados en la obra de Bach. Al día de hoy, sin embargo, todavía no se ha abordado el estudio de numerosas piezas bachianas que sin

duda también prometen sustanciosos resultados; a las que sugiere el propio Lasocki añadimos otras en principio con clara vocación discursiva: la sonata en si menor BWV 1030 para flauta y clave obligado, la partita en la menor BWV 1013 para flauta sola, los *Sei Solo para violín* BWV 1001-6 o las *Suites* para cello solo BWV 1007-12.

En los últimos años, las dificultades que encuentran los musicólogos en la aplicación de un sistema de análisis de tipo retórico que pueda aplicarse de manera orgánica, ha llevado en ocasiones a la postergación de la retórica musical y la experimentación con otros sistemas de origen lingüístico, complementando o directamente sustituyendo las bases teóricas de la Retórica por otras pertenecientes a modelos lingüísticos generativistas, pragmático-discursivos y semióticos (López Cano, 2000b y 2008a). En efecto, un análisis musical exclusivamente retórico muestra carencias y ambigüedades:

–Al no constituir un sistema de signos cerrado, un mismo pasaje puede interpretarse como figuras retóricas diferentes.

–Algunas de esas figuras encuentran explicación lógica en la misma música como recurso estilístico, sin la necesidad de recurrir a la retórica.

–En cada obra hay material musical que queda fuera del alcance de un modelo de análisis retórico.

Además del hecho de que la retórica musical difícilmente puede presentarse como un sistema integral de análisis, también se ha evidenciado la imposibilidad de trasladar el aparato teórico completo de la Retórica y aplicarlo a la Música (Vickers, 1984). Últimamente López Cano (2000b y 2008b), que ha reconocido algunas deficiencias en las teorías retórico-musicales del Barroco señaladas por Vickers, aboga por la inclusión de una “neoretórica” musical en un sistema semiótico amplio que pueda dar respuesta a intereses interdisciplinarios sobre la comunicación y la semántica en la música. Una vía práctica, con objetivos más modestos pero resultados notables e inmediatos, han escogido quienes aplican los preceptos retórico-musicales sentando así un método de análisis capaz de enriquecer y dar sentido a la praxis interpretativa.¹⁸

En nuestra opinión, con todas las deficiencias que pueda presentar un análisis retórico musical, por intermitente o parcial que se nos presente la utilización de recursos retóricos por parte de los compositores, no debería ignorarse su gran utilidad para comprender y enseñar a comprender la música barroca. No vemos, por tanto, en los argumentos antes mencionados motivos para prescindir de su uso como herramienta

¹⁸ Uno de los últimos ejemplos lo encontramos en Kovacs Liau (2013).

complementaria de análisis musical o incluso como la base de un método para la interpretación musical. Antes bien, nos parece muy acertada aún hoy la opinión de Herreweghe (1985: 27) cuando sostiene que la retórica musical es la única clave válida para entender la música desde Josquin a Bach, en especial la de este último, cuya obra constituiría la culminación del pensamiento retórico en la música occidental.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTEL, Dietrich (1997); *Musica poetica: musical-rhetorical figures in German Baroque music*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- BARTEL, Dietrich (2003); “Rhetoric in German Baroque Music: Ethical Gestures”, en *The Musical Times*, núm. 144, pp. 15-19.
- BUELOW, George J. (1973); “Music, Rhetoric and the Concept of the Affections: A Selective Bibliography”, en *Notes*, núm. 30, pp. 250-259.
- BUELOW, George J. (2001a); “Affects, Theory of the”, en *Grove Music Online*, <www.oxfordmusiconline.com> [consulta: 15 de Septiembre de 2010].
- BUELOW, George J. (2001b); “Figures, Theory of musical”, en *Grove Music Online*, <www.oxfordmusiconline.com> [consulta: 15 de Septiembre de 2010].
- BUELOW, George J. (2001c); “Rhetoric and Music”, en *Grove Music Online*, <www.oxfordmusiconline.com> [consulta: 16 de Mayo de 2011].
- BUENO CAMEJO, Francisco (1998); “Presencia de la retórica en la música de Johann Sebastian Bach”, en J. C. Cruz (ed.), *La realidad musical*. Pamplona: EUNSA, pp. 523-529.
- BUKOFZER, Manfred F. (1986); *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*, trad. de C. Janés. Madrid: Alianza Música.
- BURKHOLDER, J. Peter, Donald J. GROUT y Claude V. PALISCA (2008); *Historia de la música occidental*, trad. de G. Menéndez Torrellas. Madrid: Alianza Música.
- CIVRA, Ferruccio (1991); *Musica Poetica*. Torino: UTET.
- DESCARTES, René (2003); *Discurso del método. Tratado de las pasiones del alma*, trad. de E. Frutos Cortés. Barcelona: Planeta.
- FABBRI, Paolo (1989); *Monteverdi*, trad. de C. Alonso. Madrid: Turner.
- GALLO, F. Alberto (1963); “Pronuntiatio: Ricerche sulla storia di un termine retorico-musicale”, en *Acta Musicologica*, vol. 35, núm. 1, pp. 38-46.
- GERBERT, Martin (1963); *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 2, ed. de E. de Coussemaker. Hildesheim: G. Olms.

- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente (1987); “Música y Retórica: una nueva trayectoria de la ‘Ars Musica’ y la ‘Musica Practica’ a comienzos del Barroco”, en *Revista de Musicología*, vol. 10, núm. 3, pp. 811- 841.
- HARNONCOURT, Nikolaus (2003); *El diálogo musical: reflexiones sobre Monteverdi, Bach, y Mozart*, trad. de L. Manero. Barcelona: Paidós.
- HARNONCOURT, Nikolaus (1984); *Le discours musical: pour une nouvelle conception de la musique*. Paris: Gallimard.
- HERREWEGHE, Philippe (1985); “Bach and Musical Rhetoric”, en *J.S. Bach Matthäus Passion* [Notas al CD de Harmonia Mundi, Francia, 901155-7], pp. 26-33.
- JACOBSON, Lena (1982); “Musical Rhetoric in Buxtehude’s Free Organ Works”, en *Organ Yearbook*, núm. 13, pp. 60-79.
- KENNEDY, George (1963); *The Art of Persuasion*. New Jersey: Princeton University Press.
- KIRKENDALE, Warren (1997); *On the rhetorical interpretation of the ricercar and J. S. Bach Musical offering*. Firenze: Leo S. Olschki.
- KOVACS LIAU, Alano (2013); *Una propuesta metodológica: el Método Metarretórico Musical y su aplicación a mi interpretación del primer movimiento del Concierto de Viola de Béla Bartók*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.
- LASOCKI, David (1978); “Quantz and the passions, theory and practice”, en *Early Music*, vol. 6, núm. 4, pp. 556-567.
- LENNEBERG, Hans (1958); “Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music (I)”, en *Journal of Music Theory*, vol. 2, núm. 1, pp. 47-84.
- LÓPEZ CANO, Rubén (2000a); *Música y Retórica en el Barroco*. México: UNAM.
- LÓPEZ CANO, Rubén (2000b); “Bases semióticas para una Neorretórica musical”, en <rlopezcano.blogspot.com> [consulta: 14 de julio de 2014].
- LÓPEZ CANO, Rubén (2008a); “Música y Retórica. Encuentros y desencuentros de la música y el lenguaje”, en *Eufonía. Didáctica de la música*, núm. 43, pp. 87-99.
- LÓPEZ CANO, Rubén (2008b); “Ars musicandi: la posibilidad de una retórica musical desde una perspectiva intersemiótica”, en H. Beristáin y G. Ramírez Vidal (eds.), *El cuerpo, el sonido y la imagen*. México: UNAM, pp. 69-89.
- LÓPEZ EIRE, Antonio (2002); *Poéticas y retóricas griegas*. Madrid: Síntesis.
- MEYER, Ulrich (1973); “Musikalisch-rhetorische Figuren in J.S. Bachs Magnificat”, en *Musik und Kirche*, núm. 43, pp. 172-181.
- OTTERBACH, Friedemann (1998); *Johann Sebastian Bach. Vida y obra*, trad. de H. Cortés Gabaudán, y A. Leyte Coello. Madrid: Alianza.
- PRAETORIUS, Michael (1930); “*Polyhymnia caduceatrix et panegírica*”, en W. Gurlitt (ed.), *Gesamtausgabe der Musikalischen Werke von Michael Praetorius*, 17. Wolfenbüttel, Berlin: Kallmeyer.

- QUANTZ, Johann Joachim (2001 [1752]); *On Playing the Flute*, trad. de E. E. Reilly. Boston: Northeastern University Press.
- SADIE, Stanley, ed. (1980); *The New Grove: Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan.
- SCHULENBERG, David (1992); *The keyboard music of J. S. Bach*. New York: Schirmer Books.
- SCHULZE, Hans-Joachim, ed. (2001); *Johann Sebastian Bach: documentos sobre su vida y su obra*, trad. de J. J. Carreras. Madrid: Alianza.
- SOLORES ETXABE, Idoia (2006); “El uso de la retórica en J. S. Bach”, en *Bitarte*, núm. 39, pp. 89-115.
- VEGA, María José (2011); *Poética y música en el Renacimiento. La invención del paradigma clásico*. Madrid, Bellaterra: Caronte.
- VEGA CERNUDA, Daniel S. (2004); *Bach: repertorio completo de la obra vocal*. Madrid: Cátedra.
- VICKERS, Brian (1984); “Figures of Rhetoric/Figures of Music?”, en *Rhetorica*, vol. 2, núm. 1, pp. 1-44.
- ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro (2011); “La teoría musical en tiempos de Cabezón. Su presencia en la música práctica del organista burgalés: efectos y afectos modales”, en *Revista de Musicología*, vol. 34, núm. 2, pp. 133-156.

RECIBIDO: 29/09/2015 - APROBADO: 11/04/2016