



Retórica y música

Primera, segunda y comienzo de la tercera sección del artículo
"Retórica y música" de "*The New Grove Dictionary of Music*" (tomo 15, pág. 793),
escrito por **George J. Buelow**¹ (traducción de Agostino Cirillo)¹

Las relaciones entre retórica y música han sido a menudo muy estrechas, especialmente durante el periodo Barroco. La influencia de los principios de la retórica afectaron profundamente los elementos básicos de la música. (Ver también ANALYSIS, §11, 1.)

1. INTRODUCCIÓN

Las interrelaciones entre la música y las artes habladas – *artes dicendi* (gramática, retórica, dialéctica) – son al mismo tiempo obvias y confusas. Hasta relativamente tarde en la historia de la civilización occidental, la música fue principalmente vocal y ligada a las palabras. Los compositores han sido pues generalmente influidos en variada medida por las doctrinas retóricas que gobernaban la adecuación de los textos a la música, y también después del crecimiento de la música instrumental independiente, los principios retóricos continuaron a ser utilizados por algún tiempo no sólo en la música vocal sino también en la música instrumental. Lo que no queda todavía del todo explicado es de qué forma estas interrelaciones críticas controlaban tan a menudo el arte de la composición, por lo menos hasta bien entrado el siglo XVIII. El motivo principal es que los músicos y estudiosos modernos no están entrenados en las disciplinas retóricas, que ya en los principios del siglo XIX han prácticamente desaparecido de la mayoría de los sistemas filosóficos y educativos.

Todos los conceptos musicales relacionados con la retórica proceden de la extensa literatura sobre oratoria y retórica de los antiguos escritores griegos y romanos, especialmente *Aristóteles*, *Cicerón* y *Quintiliano*. El redescubrimiento en 1416 de la *Institutio oratoria* de este último proporcionó una de las fuentes primarias sobre la cual se basó la naciente unión entre retórica y música en el siglo XVI. Quintiliano, como anteriormente Aristóteles, había destacado las similitudes entre la música y la oratoria. El propósito de su obra y de todos los otros estudios de oratoria desde la antigüedad había sido el mismo: instruir al orador sobre los medios para controlar y dirigir las respuestas emocionales de su audiencia, o, en el lenguaje de la retórica clásica y también de los tratados musicales posteriores, capacitar al orador (es decir, al compositor o al intérprete) para mover los "*afectos*" (las emociones) de sus oyentes.

Mientras que para la primitiva música sagrada del Cristianismo no hay estudios que analicen la influencia potencial de los conceptos retóricos, parece cierto que el propio canto gregoriano muestra frecuentes y variados reflejos de la expresión retórica. Está ampliamente probado que un influjo similar se extendió a la primera polifonía. Pero el impacto directo del pensamiento de la retórica clásica se hace por primera vez inequívocamente patente con la llegada del Humanismo renacentista a finales del siglo XVI, cuando los libros sobre retóricas, clásicos y contemporáneos, se convierten en la base de una parte importante del currículo educativo europeo, tanto en los países católicos como en los que se convertirían en protestantes después de la Reforma. Tanto las escuelas elementales de latín como las universidades pusieron el mismo énfasis en los estudios de oratoria y de retórica, y cada hombre cultivado era también un experto retórico. Este desarrollo universal tuvo un impacto profundo sobre las actitudes de los compositores hacia la música relacionada con un texto, sacra o secular, y llevó hacia nuevos estilos y nuevas formas, de las cuales el madrigal y la ópera son sólo los productos más evidentes.

¹ Professor de Flauta de Pico y Traverso del Conservatorio Superior de Música de Murcia. Disponível em http://www.csmmurcia.com/musica_antigua/NGrove_Retórica.html

Estos importantes cambios relacionados con las influencias humanísticas enfrentaron a los teóricos musicales con problemas extraños a toda la teoría musical tradicional. La música, que, desde la antigüedad había pertenecido, junto con aritmética, geometría y astronomía, al *Quadrivium* – las disciplinas matemáticas – de las Siete Artes Liberales, se vio forzada a adoptar nuevos valores teóricos, al tener que incluir estos nuevos estilos orientados hacia la retórica. A pesar de que la música seguiría manteniendo su estrecha alianza con las matemáticas hasta el siglo XVIII, los teóricos alemanes hicieron que la composición musical se viera también como la ciencia de la relación de las palabras con la música. Ya en 1537 *Listenius*, dentro de la antigua división entre *musica theoretica* y *musica practica* de *Boecio*, introdujo una nueva gran parcela de la teoría musical, que llamó *musica poetica*.

Otro alemán, *Joachim Burmeister* (1564 – 1629), fue el primero en proponer una sistemática retórico-musical para esa *musica poetica* en su *Hypomnematum musicae* (1599) y sus versiones posteriores, *Musica autoschediastiké* (1601) y *Musica poetica* (1606). Su teoría incluía la nueva significativa idea de las figuras musicales, que eran análogas a las figuras retóricas que se encontraban en los tratados desde la antigüedad. *Johannes Lippius*² sugirió en su *Synopsis musices* (1612) que la doctrina retórica era no sólo la base para la efectiva adecuación de la música al texto, sino también la base de la *forma* o estructura de una composición.

Es particularmente revelador cómo muchos teóricos alemanes de este periodo ponían de relieve que la expresión retórica ya se encontraba en la música de muchos compositores del Renacimiento. *Johannes Nucius*, en su *Musices practicae* (1613), por ejemplo, manifiesta que Dunstable es el primero de los compositores pertenecientes a la nueva tradición de la música expresiva retórica, una tradición en la cual incluye a Binchois, Busnois, Clemens non Papa, Crecquillon, Isaac, Josquin, Ockegem y Verdelot. Sin embargo era Orlando di Lasso el más citado por los teóricos como el maestro de la retórica musical.

Durante el periodo barroco la retórica y la oratoria proporcionaron una gran cantidad de conceptos racionales esenciales implícitos en la teoría y la práctica de la composición. A principios del siglo XVII, las analogías entre la retórica y la música impregnaban todos los niveles del pensamiento musical, tanto en los campos de estilo, forma, expresión, y métodos de composición, como en el de la praxis interpretativa. En general la música barroca aspiraba a una expresión musical de las palabras comparable con la retórica apasionada, la *musica pathetica*.

La unión de la música con los principios retóricos es una de las características más destacadas del racionalismo barroco musical y dio progresivamente forma a los elementos de la teoría y de la estética musical del periodo. La orientación retórica predominante de la música barroca arrancó de la preocupación renacentista por el impacto de los estilos musicales en el significado y en la inteligibilidad de las palabras (como por ejemplo se aprecia en las discusiones de la Camerata florentina), y casi todos los elementos considerados como característicos de la música barroca, sea italiana, francesa, alemana o inglesa, están ligados, directamente o indirectamente, a los conceptos retóricos.

2. CONCEPTOS RETÓRICO-MUSICALES

Ya en 1563, en un manuscrito intitulado *Praecepta musicae peticae*, *Gallus Dressler* se refería a una organización formal de la música que adoptaría las divisiones de un discurso en *exordium*

² [Grove, ed. Cons.] Johannes Lippius (1585-1612). Teórico da música alsaciano (nordeste da França). Sua importância como teórico da música baseia-se na *Synopsis musicae novae* (1612) em que a teoria renascentista é substituída por composição a quatro vozes sobre um baixo, o componente mais significativo sendo a tríade (símbolo da trindade). Foi assim precoce no reconhecimento teórico da prática do início do século XVII, sobretudo na música italiana, em que o baixo é a parte funcional mais importante numa textura de várias vozes. [Nt _Udesc2005].

(introducción, obertura), *medium* y *finis*. Un plan similar aparece en el tratado de Burmeister de 1606. En ambos escritos la terminología retórica es llevada al punto de definir la estructura de una composición, un enfoque que permanecería válido hasta bien entrado el siglo XVIII. En 1739, en su *Vollkommene Capellmeister*, **Mattheson**³ expuso un esquema de composición musical completamente organizado y racional, modelado sobre las partes de la teoría retórica concernidas con encontrar y presentar argumentos para un discurso:

- *inventio* (invención de la o las ideas, correspondiente al acto de crear y recopilar motivos, ideas musicales, etc.),
- *dispositio* (colocación efectiva de las ideas en las seis partes del discurso, correspondiente al propio proceso compositivo de la forma),
- *decoratio* (elaboración u ornamentación de cada idea, correspondiente al desarrollo de cada tema y a su ornamentación), también llamada *elaboratio* o *elocutio* por otros autores,
- y *pronuntatio* (la actuación o presentación del discurso, correspondiente a la interpretación delante del público).

La estructura de Dressler (*exordium*, *medium* y *finis*) era sólo una versión simplificada de la más usual división en seis partes de la *dispositio*, que en los tratados retóricos clásicos, así como en Mattheson, consistía en:

- *exordium* (inicio del discurso)
- *narratio* (exposición de los hechos o datos),
- *divisio* o *propositio* (explicación y defensa del punto de vista del orador),
- *confirmatio* (pruebas que confirman lo que se quiere defender),
- *confutatio* (refutación o confutación contra las pruebas contrarias)
- y *peroratio* o *conclusio* (conclusión).

A pesar de que ni Mattheson ni ningún otro teórico barroco hayan aplicado estos preceptos retóricos de forma rígida a cada composición musical, está claro que tales conceptos no sólo ayudaban a los compositores en varia medida, sino que servían evidentemente como rutinas técnicas del proceso compositivo. La estructura retórica no era confinada sólo a la teoría musical alemana. Mersenne, por ejemplo, en su *Harmonie universelle* (1636-7) afirmaba que los músicos son oradores que deben componer melodías como si fueran discursos, incluyendo todas aquellas secciones, divisiones y periodos que convienen a un discurso. Kircher, que escribía en Roma, dio el título *Musurgia rhetorica* a una sección de su muy influyente enciclopedia sobre la teoría y la práctica de la música, *Musurgia universalis* (1650), donde destaca también la analogía entre retórica y música en la subdivisión corriente del proceso creativo entre *inventio*, *dispositio* y *elocutio*.

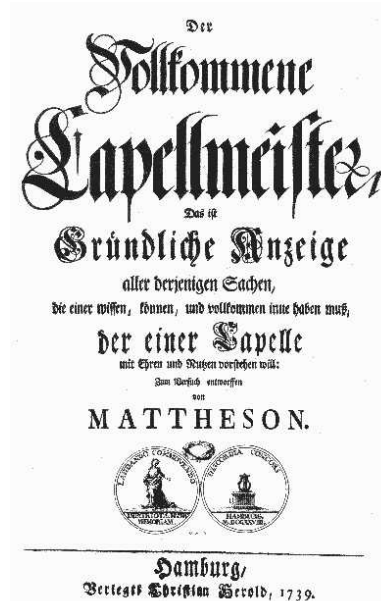
3



Johann Mattheson
(1681-1764)

El compositor y escritor **Johann Mattheson** (1681-1764) es más conocido entre los historiadores de la música que entre los melómanos. Durante cuarenta años, más o menos, escribió un número impresionante de tratados con importante información sobre el bajo cifrado, además de un diccionario biográfico imprescindible. Mattheson no fue tan prolífico escribiendo música; se cree, además, que un número importante de obras vocales se perdió durante la Segunda Guerra Mundial. Las doce sonatas para flauta/violín y continuo ofrecidas en *Der brauchbare Virtuoso* fueron impresas con tipos móviles en Hamburgo en 1720. El resto de obras cuyas conservadas escritas en ese mismo género son doce sonatas para flauta dulce sin bajo (Amsterdam, 1708), otra para clave y otra más para dos claves. Según afirma George Buelow en el *New Grove II*, Mattheson escribe en "un estilo difícil y excesivamente prolijo". Lo mismo podría decirse de las características de esta recopilación, una versión específicamente germana del estilo italiano, con tal exceso de notas sobre un marco fundamentalmente consonante que el oído acaba por sublevarse. Nada más lejos del carácter directo de Corelli o Vivaldi. Me resulta difícil convencerme de que se trata de obras importantes o siquiera interesantes. Más bien son el resultado de un exceso de energía y una insuficiencia de espíritu. Los intérpretes se muestran capaces, pero dan la impresión de no saber qué hacer y de encontrarse incómodos con el estilo del compositor. Los tempi están mal elegidos (la gavota de la primera sonata es demasiado rápida) y los ralentandos y las pausas no parecen tener un propósito expresivo. [Fonte: <http://217.116.2.20/es/magazine/>]

La vitalidad de tales conceptos es evidente a través de todo el periodo barroco y también más tarde. Como un orador tiene que encontrar primero una idea (*inventio*) antes de poder desarrollar su discurso, así el compositor barroco tiene que inventar una idea musical que constituya una base adecuada para la construcción y el posterior desarrollo. Como cada idea musical tiene que expresar un elemento afectivo más o menos implícito en el texto al que está unida, los compositores a menudo requieren ayudas para estimular su imaginación musical. No todo texto poético poseía una idea afectiva adecuada para la invención musical. Sin embargo la retórica una y otra vez proporcionaba los medios para asistir el *ars inveniendi*, los recursos creativos del compositor. En su *Der General-Bass in der Composition* (1728), Heinichen ampliaba la analogía con la retórica al incluir los *loci topici*, los recursos estandarizados disponibles para ayudar al orador a descubrir “tópicos” (es decir, ideas) para un discurso formal. Los *loci topici* son categorías organizadas de tópicos de donde se pueden coger ideas aptas para la invención. Quintiliano los había descrito como “sedes argumentorum”, algo así como sedes o fuentes de argumentos.



Al nivel más elemental los había ejemplificados con sus bien conocidas tres preguntas básicas que se deberían formular en ocasión de una disputa legal: si una cosa *es* (*an sit*= si existe), qué es (*quid sit*) y de qué manera es (*quale sit*). Heinichen empleó los *loci circumstantiarum* como fuentes de ideas musicales para los textos del aria: por ejemplo, establecer una secuencia de antecedente y concomitante o consecuente – como podría ser la secuencia de un recitativo, seguido de la primera sección de un aria y la segunda sección del aria u otro recitativo. En *Der Vollkommene Cappelmeister* Mattheson le criticó por limitarse sólo a los *loci circumstantiarum* y abogó por el pleno empleo de los numerosos otros *loci* comúnmente usados por los retóricos, como los *loci descriptionis*, *loci notationis* y *loci causae materialis*. No es sin importancia que tanto Heinichen como Mattheson fueran teóricos y prácticos a la vez, con largas y destacadas carreras de compositores de música vocal para la ópera y para la iglesia.

3. FIGURAS MUSICALES

La transformación más completa y sistemática de los conceptos retóricos en sus equivalentes musicales tiene su origen en la *decoratio* de la teoría retórica. En la oratoria cada orador confiaba en su dominio de las reglas y las técnicas de la *decoratio* para adornar sus ideas con la imagería retórica y para infundir a su discurso un lenguaje apasionado: los recursos concretos eran extraídos según necesidad del amplio elenco de las figuras retóricas. Ya en la música del Renacimiento temprano, tanto sacra como profana, hay amplias pruebas de que los compositores empleaban variados expedientes retórico-musicales para ilustrar o enfatizar palabras e ideas en el texto. La práctica totalidad de la literatura musical relacionada con el madrigal se basa inequívocamente sobre este uso de la retórica musical. En tiempos recientes algunos autores, como Palisca, han relacionado la práctica de la retórica musical del tardo siglo XVI con la definición de una “manierismo” musical, sugiriendo que este particular planteamiento de composición podría bien ser la explicación del oscuro término de *musica reservata*. De todos los compositores del tardo Renacimiento, Lasso fue indudablemente el más grande orador musical, algo reconocido ampliamente por los contemporáneos, y, en uno de los primeros tratados sobre música y retórica, el de Burmeister, su motete *In me transierunt* es analizado según su estructura retórica y su empleo de las figuras musicales.

Durante más de un siglo un buen número de escritores alemanes, siguiendo a Burmeister, tomaron prestada la terminología retórica para las figuras musicales, con sus nombres griegos y latinos, y también inventaron nuevas figuras exclusivamente musicales, en analogía con la retórica pero

ajenas a esta. Por lo tanto en esta, básicamente alemana, teoría de las figuras musicales hay numerosos conflictos en la terminología y en la descripción de las figuras entre los varios escritores, y no existe una claramente definida Doctrina de las Figuras Musicales para el barroco y la música posterior, a pesar de las frecuentes referencias a un tal sistema por parte de Schweitzer, Kretschmar, Schering, Bukofzer y otros. El más detallado catálogo de figuras musicales (en Unger) es una lista de aproximadamente 160 formas diferentes, recopilada con diferentes grados de exactitud a partir de los tratados de los siglos XVII y XVIII. Los más importantes son:

J. Burmeister	<i>Musica autoschediastiké</i>	Rostock, 1601
expandido en	<i>Musica poetica</i>	Rostock, 1606
J. Lippius	<i>Synopsis musicae nova</i>	Strasbourg, 1612
J. Nucius	<i>Musices practicae</i>	Neisse, 1613
J. Thuringus	<i>Opusculum bipartitum</i>	Berlín, 1624
J. A. Herbst	<i>Musica moderna prattica</i>	Frankfurt am Main, 2/1653
J. A. Herbst	<i>Musica poetica</i>	Nuremberg, 1643
A. Kircher	<i>Musurgia universalis</i>	Roma, 1650
C. Bernhard	<i>Tractatus compositionis augmentatus</i>	Manuscrito
J. G. Ahle	<i>Musikalische Frühling-, Sommer-, Herbst-, und Winter-Gesprache</i>	Mülhausen, 1695-1701
T. B. Janovka	<i>Clavis ad thesaurum magnae artis musicae</i>	Praga, 1701
J. G. Walther	<i>Praecepta der musicalischen Composition</i>	Manuscrito, 1708
J. G. Walther	<i>Musicalisches Lexicon</i>	Leipzig, 1732
M. J. Vogt	<i>Conclave thesauri magnae artis musicae</i>	Praga, 1719
J. A. Scheibe	<i>Der critische Musikus</i>	Leipzig, 2/1745
M. Spiess	<i>Tractatus musicus compositorio-practicus</i>	Augsburg, 1745
J. N. Forkel	<i>Allgemeine Geschichte der Musik</i>	Leipzig, 1788-1801

...[sigue]

ⁱ Outras publicações de George Buelow [fonte: <http://www.geocities.com/lopezcano/LMRB.html>]:



1966 "The *Loci Topici* and Affect in late Baroque Music: Heinichen's practical Demonstration"; *Music Review*, No 27; pp. 161-176.

1973 "Music, Rhetoric, and the concept of the Affections: A selective bibliography"; *Notes* XXX-4; pp. 250-259.

1980a "Ahle, Johann Georg"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol.1; pp.171-2

1980b "Gottshed, Johann Christoph"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol.7; pp. 574-6.

1980c "Kaldenbach [Caldenbach], Christoph"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol. 9; pp. 774-5.

1980d "Kircher, Athanasius"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol. 10; pp.73-4

1980e "Lippius, Johannes"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol. 11; p. 17.

1980f "Mattheson, Johann"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol. 11; pp. 832-6.

1980g "Nucius [Nux, Nucis], Johannes"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol. 13; pp. 448-9.

1980h "Scheibe, Johann Adolph"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol. 16; pp. 599-601.

1980i "Spiess, Meinrad"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol. 17; pp. 831-2.

1980j "Thuringus [Thüring], Joachim"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol. 18; p.797 .

1980k "Walther, Johann Gottfried"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol. 20; pp. 191-3.

BUELOW, George J. (ed.): *The late Baroque era. From the 1680s to 1740*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice Hall, 1994 [ed. original: 1993].