

Gabriela Susana Galván

gabiflut@gmail.com

Bachillerato de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Plurentes. Artes y Letras

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

ISSN: 1853-6212

Periodicidad: Anual

núm. 12, e021, 2021

revistaplurentesunlp@gmail.com

Recepción: 25 Agosto 2021

Aprobación: 28 Agosto 2021

Publicación: 29 Octubre 2021

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/186/1862378012/index.html>

DOI: <https://doi.org/10.24215/18536212e021>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-  
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

**Resumen:** El artículo explora las vinculaciones existentes entre retórica y música en torno a la construcción y análisis de discursos musicales, con la finalidad de aplicarlos en la interpretación de obras barrocas que forman parte importante del repertorio abordado por estudiantes de música en su formación.

**Palabras clave:** retórica, música, discurso, conmovir, interpretación.

**Abstract:** This article explores the links between rhetoric and music in the construction and analysis of musical discourses in order to apply them in the interpretation of Baroque works which constitute an important part of the repertoire studied by music students in their training.

**Keywords:** rhetoric, music, speech, moving, interpretation.

Escribir sobre música representa un desafío. Los esfuerzos se tornan insuficientes cuando se trata de poner en palabras aquello que nuestros oídos perciben y decodifican como un lenguaje en sí mismo. Sin embargo, la metáfora de la música como lenguaje no es un tema contemporáneo, por el contrario, ha sido motivo de desvelo desde varios siglos atrás. Compositores, músicos y teóricos desde principios del siglo XVII concibieron a la música como un discurso sonoro que desarrolla herramientas de composición y análisis a partir de la retórica, entendida como el arte de la exposición teórica y sistemática de la técnica del buen hablar cuyo objetivo es la persuasión de un auditorio.

El presente artículo es un intento de enfrentar el desafío desde la óptica de un músico práctico, es decir desde el rol de intérprete, que echa mano al análisis retórico musical con el fin de plasmarlo en un discurso sonoro que conmueva, convoque y emocione a quien lo escucha.

Mi Nuestro interés por los repertorios preclásicos me ha llevado a incursionar en obras en las que estos criterios de interpretación y análisis resultan muy útiles a la hora de identificar los elementos intervinientes en el discurso musical para poder desplegarlo luego de manera completa y convocante.

He elegido para esta ocasión una sonata en re mayor de Georg Phillip Telemann (1681-1767). Esta pieza forma parte del opus 13 conformado por 12 sonatas conocidas como Sonatas Metódicas compuestas por encargo de dos hermanos aficionados a la música, uno de ellos tocaba la flauta y el otro ejecutaba violín.

Telemann las concibió para poder ser ejecutadas por ambos instrumentos, ya que incluso aclara que pueden ser interpretadas por cualquier instrumento que pueda cubrir la tesitura o rango que recorre la pieza. El nombre de Metódicas refiere a la propuesta del autor, quien presenta en los primeros movimientos una versión llana del discurso, es decir simple, sin ornamentos o adornos y una versión muy ornamentada y elaborada de la línea melódica. La versión ornamentada representa un documento de gran valor ya que nos permite conocer cuál era la estética y el criterio en la utilización de adornos seguido por Telemann y otros músicos allegados a su entorno. Debemos considerar que en la época se consideraba virtuoso al músico capaz de improvisar por lo que el arte de la ornamentación era parte importante de la práctica musical y destreza que se requería de un buen músico. Era común además que quien se proponía escribir para un instrumento no presentara una obra aislada sino un conjunto completo de sonatas a fin de desplegar y mostrar las habilidades que poseía para componer en diferentes tonalidades.

Tomaremos para este caso el primer movimiento de la sonata a fin de intentar ejemplificar las conexiones existentes entre la disposición o distribución y ordenamiento de argumentos en un discurso textual y cómo funcionan éstos al tratarse de un discurso musical.

Para entender cómo funciona la retórica en música se hace necesario reflexionar acerca del rol que tenía el músico en esa época. Johann Joachim Quantz (1697-1773), contemporáneo de Telemann, en su importante ensayo sobre el arte de tocar la flauta travesera, describe al músico como un orador que debe pronunciar un discurso con voz clara, fuerte y audible, elevando la voz para llamar la atención de la audiencia a fin de enfatizar o remarcar algún aspecto de su discurso, si esto fuera necesario, y respetando a la vez las leyes de la elocuencia, moderar su discurso, siendo capaz de manifestar lo sublime, lo serio, lo triste, lo enérgico, lo alegre o lo placentero, según fuese necesario a fin de conmover con su relato al oyente, moviendo los afectos o pasiones del alma.

El modelo de discurso forense en el que el orador tiene como objetivo exponer ante un tribunal una serie de argumentos en favor de la defensa o la acusación señalando tanto lo justo o lo útil como lo injusto o lo dañoso es tomado como base para los cimientos de la retórica musical.

## LAS PARTES DEL DISCURSO. DISPOSICIÓN O DISPOSITIVO

La organización de un discurso forense persuasivo se divide en cinco partes:

- a) Exordio o proemio (*exordio, proemium* o *principium*): es la introducción del tema que se va a tratar y su objetivo fundamental es captar la atención y la benevolencia del auditorio. A fin de lograrlo, el orador utiliza recursos cuyo fin es convocar al público a una escucha dócil y atenta.
- b) Narración (*Narratio*): es la exposición de los hechos que motivan el discurso, tal como los hechos han sucedido o se supone hayan ocurrido. Los recursos utilizados por el orador para persuadir al auditorio son *docere, movere* y *delectare*, es decir, instruir o enseñar, mover o conmover y agradar respecto del tema. Para lograr cumplir con la consigna, la narración o exposición de los hechos debe ser clara, concisa y verosímil.
- c) La confirmación (*Confirmatio*): es el aporte de argumentos para justificar los hechos o lo que se afirma de ellos.
- d) La refutación (*Refutatio*): aportación de argumentos para rechazar las objeciones que opone el adversario.
- e) La peroración/el epílogo (*Peroratio*): es la parte final del discurso en la que se realizan las súplicas a los jueces y al auditorio a fin de que accedan a las insinuaciones del orador. En esta sección distinguimos dos secciones importantes: la recapitulación (*peroratio in rebus*) y el movimiento de los afectos (*peroratio in affectibus*). La recapitulación *in rebus* tiene por objeto ofrecer al auditorio la revisión en

conjunto de todo lo expuesto, mientras que cuando es *in affectibus*, el foco está puesto en provocar la emoción de quien escucha.

Veamos ahora cómo se comporta esta disposición en una pieza musical. Creo oportuno señalar que para lograr cumplir con pericia la función de cada sección, el compositor utiliza figuras retóricas siendo estas, el medio material para plasmar musicalmente el contenido o efecto deseado. Así podemos observar el siguiente comportamiento en cada una de las secciones.

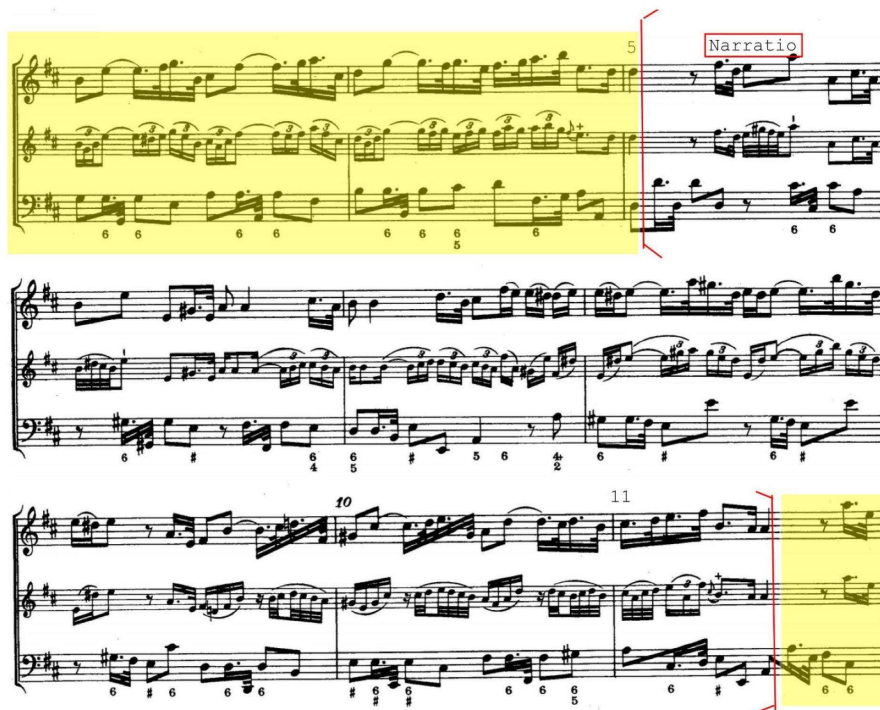
#### ANÁLISIS DE LA DISPOSICIÓN DEL PRIMER MOVIMIENTO (ANDANTE) DE LA SONATA N° 4 EN RE MAYOR DE GEORG PHILIPP TELEMANN.

La pieza se encuentra en re mayor, tonalidad que, según los compositores y teóricos de la época, da cuenta de un afecto en el que se conjugan el gozo con el enfado y la terquedad y la agudeza con la beligerancia. Estos aspectos pueden observarse en las distintas secciones que describiremos a continuación.

*Exordio*: Abarca la sección que va desde el inicio de la obra hasta el primer tiempo del compás 5 en el que hay una clara cadencia a re mayor. En esta sección creo importante destacar el llamado de atención que se propone al oyente al comenzar la obra con un salto de octava y con ritmo puntillado, gesto que luego cobra intensidad con el desarrollo melódico propuesto en el primer compás y que queda luego en suspenso por la interrupción del gesto con la utilización de un silencio (*abruptio*). Este recurso alude a la interrogación o *interrogatio* que tiene como objetivo nuevamente capturar la atención de quien escucha y predisponerlo para la audición, como se evidencia en los compases tercero y cuarto mediante una melodía que presenta una sucesión de motivos con tresillos en la versión ornamentada, que se presenta con puntillos en la versión llana y cuyo comportamiento intenta la construcción o incremento de tensión lograda mediante el uso de síncopas en la voz superior respecto del ritmo armónico que propone el bajo continuo. La repetición motívica en la línea del bajo otorga seguridad y firmeza al discurso. Las voces entrelazan un continuo caminar de corcheas y motivos puntillados anacrúsicos. Desearía destacar que, si bien la pieza comienza en re mayor, lo hace sólo en la anacrusa, ya que en el primer tiempo fuerte se escucha si menor, el sexto grado de la tonalidad. Este rasgo de *insinuatio* predispone a una escucha dócil y amable luego de haber capturado la atención de quien escucha.

*Narratio*: Esta sección va desde el compás cinco hasta el tercer tiempo del compás once donde hay una clara cadencia en la mayor. Como ya hemos dicho anteriormente, la sección de la narración cumple con la función de exponer los hechos en forma clara, concisa y verosímil y en este caso comienza con el motivo anacrúsico en la línea del bajo. La estructura propuesta presenta secuencias (*gradatio*). Musicalmente, las imitaciones (*mimesis*) entre el bajo y la voz superior y la repetición motívica en el bajo seguida de silencios que cumplen

la función de separar o puntuar para contar los hechos, permiten completar el planteo de esta sección. Este recurso es conocido como *partitio* y cumple la función de enseñar, informar, contar, narrar, describir.



La siguiente sección es la *Argumentatio*, es decir, la exposición de los argumentos, donde se busca convencer y conmovir a la audiencia. Está conformada por una proposición o *propositio* y su consiguiente refutación o *refutatio*. La oposición de argumentos o ideas es presentada por la aparición de motivos melódicos y rítmicos en direcciones contrastantes, permitiendo que quien escucha, confirme o rechace lo propuesto. Se extiende desde el levare al compás doce hasta la cadencia a mi mayor en el compás diecisiete. La aparición del do natural ajeno al ámbito de re mayor que sigue siendo la tonalidad principal proporciona un elemento de contraste importante.

Musical score for measures 10-19. Measure 10 is labeled "Argumentatio". Measure 15 is labeled "Propositio". Measure 17 is labeled "confutatio". Measure 19 is highlighted in yellow.

Sigue luego una pequeña sección narrativa donde podemos observar una *disgressio*, es decir, una pequeña digresión de los argumentos principales ya presentados.

Musical score for measures 15-23. Measure 15 is highlighted in yellow. Measure 20 is labeled "Narratio/Disgressio". Measure 23 is labeled "Confirmatio".

A continuación, encontramos un segundo exordio en el compás 21 que busca recapturar la atención del oyente y que culmina con una cadencia en re mayor en el compás veintitrés.

Musical score for 'Exordio II' (measures 21-23). The score is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). Measure numbers 21, 23, and 29 are indicated. The piece features complex rhythmic patterns and melodic lines in both staves. A red bracket highlights measures 21-23, and a yellow highlight covers the entire section from measure 21 to 29.

Seguidamente, se presentan argumentos que refutan lo antes expuesto (observemos nuevamente la insistencia en el do natural exponiendo un carácter opuesto o contrario al de los argumentos presentados, para arribar finalmente al compás veintisiete donde se da lugar la *confirmatio* o confirmación, culminando así la sección argumentativa.

Musical score for 'Argumentatio', 'confutatio', and 'confirmatio' (measures 21-29). The score is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). Measure numbers 21, 23, 24, 27, and 29 are indicated. The piece features complex rhythmic patterns and melodic lines in both staves. A red bracket highlights measures 21-23, and a yellow highlight covers the entire section from measure 21 to 29. The sections are labeled: 'Argumentatio' (measures 21-23), 'confutatio' (measures 24-26), and 'confirmatio' (measures 27-29).

Epílogo o *Peroratio*: recordemos que es este el momento donde el orador puede recordar o recapitular lo expuesto (*peroratio in rebus*) y realizar su último alegato a fin de conmover a la audiencia (*peroratio in affectibus*). Esta sección comienza en el compás veintinueve y culmina en el final de la pieza con la cadencia en re mayor, confirmando así el afecto y la tonalidad central de la obra como vuelve al afecto claramente presentado. Observemos que aquí se conjugan dos elementos importantes que conforman el epílogo, la recapitulación de elementos ya presentados y el retorno contundente a establecer el afecto dominante de la tonalidad de re mayor

The image shows a musical score for a piece in G major, measures 27-30. The score is divided into sections: measures 27-28 are highlighted in yellow; measures 29-30 are marked 'Peroratio' and 'in affectibus'; measure 30 is marked 'in rebus'. The score includes a treble and bass staff with figured bass notation below the bass staff.

A fin de que el análisis que he sugerido sobre sentido, propongo observar las secciones que he delimitado en la partitura (ver la misma al final del artículo, en sus dos versiones, notación facsimilar y notación moderna) acompañando la lectura con la audición de esta (en *Spotify* <https://open.spotify.com/album/4l2ZS9qXHW31q4Eqg32q8s>, track 10, o en *YouTube* [https://www.youtube.com/watch?v=F4FYmxKiyAM&list=OLAK5uy\\_InCJ3KJlO79KH0FiaE8FaRJsMEh8Hpbgs&index=10](https://www.youtube.com/watch?v=F4FYmxKiyAM&list=OLAK5uy_InCJ3KJlO79KH0FiaE8FaRJsMEh8Hpbgs&index=10)) en la que intento como intérprete plasmar todas las ideas expuestas.

## CONCLUSIÓN

Como música interesada por estos repertorios, la versión que proporciono aquí está ejecutada con criterios históricamente informados, utilizando en la misma instrumentos que replican los instrumentos musicales utilizados en la época. Asimismo, desearía aclarar que el análisis retórico musical aquí realizado resulta útil a la hora de abordar estos repertorios, más allá de los instrumentos musicales que se utilicen para ejecutar la obra, siendo este material, así como otras sonatas barrocas, frecuentemente abordado por los estudiantes de música en distintos momentos de su formación. Resulta importante mencionar que la motivación por ahondar en el conocimiento retórico de músicos de la era barroca, tanto teóricos como prácticos, residía en el deseo de imitación del modelo de pensamiento grecolatino y en el interés por mover o sacudir las pasiones del alma del auditorio tal como lograban los buenos oradores en sus discursos. Por otro lado, la retórica como disciplina formaba parte importante de la educación fundamental de todo hombre ilustrado de la época, el modo de ver y entender el mundo de músicos e intelectuales estaba vinculado con el accionar de esta disciplina y es oportuno recordar que Telemann, además de música, estudió leyes, siendo el manejo del discurso y la argumentación convincente parte de su praxis.

La propuesta de análisis que he realizado intenta brindar una manera de accionar y trabajar con el material de un modo que nos permita fundamentar las decisiones o posturas artísticas que tomamos como intérpretes a la hora de hacer música, llevándonos a repensar nuestro rol, para no limitarlo al de mero reproductor de la música concebida por el genio iluminado del compositor. Por el contrario, nuestra postura se vuelve activa, reflexiva y pensante, concibiendo así nuestra interpretación como un producto original, único, documentado y a la vez contemporáneo, ya que vivimos, nos movemos y existimos en este tiempo. La interpretación históricamente informada, a la que adhiero como intérprete, se basa en el conocimiento de fuentes y la constante elaboración personal en torno a estas premisas, a fin de hallar un modo de expresión propio, sin por ello ignorar criterios estilísticos e históricos de las obras que se abordan, y por sobre todo, sin olvidar nunca que el conmover y movilizar el alma de quien nos escucha, es y será siempre nuestra tarea fundamental como músicos, ya que, como dijo el propio Quantz en 1752 "...lo que no sale del corazón no puede conmover a otro corazón..."

**BIBLIOGRAFÍA:**

López Cano, R. (2000). *Música y retórica en el barroco*. México: Universidad Autónoma de México.

Quantz, J. J. (1976). *On playing the flute* (Edward Reilly, Trad). 3a. ed. London: Faber & Faber. (Obra original publicada en 1752)

Tarling, J. (2004). *The Weapons of Rhetoric*. United Kingdom: Corda Music Publications.

**Versión facsimilar**

18. SONATA 4<sup>ta</sup>

EXORDIO

Andante. 3

NARRATIO

11 ARGUMENTATIO

propositio

15 confutatio 17



19. NARRATIO/disgresio Confirmatio 21 EXORDIO II

23 ARGUMENTATIO/confutatio

27 confirmatio 29

PERORATIO/in affectibus PERORATIO/in rebus 30

Versión moderna

SONATE D-DUR

Andante. Exordio

Narratio

Argumentatio

Propositio

15 *confutatio* 17 19

*Narratio/Disgressio* 20 *Confirmatio*

21 *Exordio II* 23 *Argumentatio*

24 *confutatio*

27 *confirmatio* 29 *Peroratio*

*in affectibus*

30 *in rebus*

The musical score consists of five systems of three staves each (treble, alto, and bass clefs). Measure numbers are placed at the beginning of each system. Red boxes highlight specific rhetorical terms: *confutatio*, *Narratio/Disgressio*, *Confirmatio*, *Exordio II*, *Argumentatio*, *confutatio*, *confirmatio*, *Peroratio*, *in affectibus*, and *in rebus*. Vertical red lines mark the boundaries between these sections. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments.