

Pérsico, Gabriel

*Retórica y música barroca: una posible
hermenéutica*

Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Año XXV, N° 25, 2011

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

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

Cómo citar el documento:

Pérsico, Gabriel. “Retórica y música barroca: una posible hermenéutica” [en línea]. Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”. 25.25 (2011). Disponible en:
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/retorica-musica-barroca-hermeneutica-persico.pdf> [Fecha de consulta:.....]

(Se recomienda indicar fecha de consulta al final de la cita. Ej: [Fecha de consulta: 19 de agosto de 2010]).

RETÓRICA Y MÚSICA BARROCA: UNA POSIBLE HERMENÉUTICA

GABRIEL PÉRSICO

Resumen

Este trabajo considera algunos conceptos retóricos expuestos por los teóricos de la *musica poetica* y por otras fuentes, útiles para la formación de intérpretes dedicados a los repertorios de los siglos XVII y XVIII.

Palabras clave: retórica, *musica poetica*, interpretación.

Abstract

This paper discuss some rhetoric concepts that *musica poetica* writers and other sources pose, in order to use them to teach performers devoted to 17th and 18th century's repertoire.

Key words: rhetoric, *musica poetica*, performing practice.

"No se valora en su justa medida al marco, que contiene la magia patética del sentido sin permitir que se derrame por los bordes hacia el mar de aceite de lo indeterminado [...] Honremos al marco, porque saca de lo uniforme la variedad de la pasión."

Juan José Saer.
Argumentos (1969-1975)
Cuentos completos 1957-2000,
Seix Barral

El intérprete históricamente informado se ve enfrentado cotidianamente con una serie de dudas y preguntas sobre la validez, legitimidad y corrección de su accionar artístico: ¿es la 'música antigua' sólo un epígono

evanescente de la modernidad destinado a no aportar valores artísticos novedosos? ¿el intérprete de este repertorio es sólo un ‘técnico’, a la manera de un restaurador, destinado a ‘enmarcar’ las obras en un ‘museo imaginario’ musical como el concebido por Malraux, sin peso creativo propio? ¿o por el contrario, la música de épocas pretéritas, con su específica entidad, aporta algo a la realidad musical presente? ¿qué rol juega el intérprete en este caso?

Habiendo sido superada, o al menos problematizada, la cuestión de la ‘autenticidad’ en las interpretaciones históricamente informadas¹, se conviene en aceptar que ninguna versión ‘históricamente informada’ está respaldada por un criterio de verdad, más bien es el resultado de una compleja alquimia que conjuga el estado presente de los conocimientos históricos y musicológicos, las posibilidades de reconstrucción documental² y la compleja red de relaciones que implica el quehacer artístico contemporáneo³. El intérprete de música antigua ofrece entonces un doble rostro: por un lado debe ser fiel a los hechos históricos - no unívocos, sino pasibles de márgenes de exégesis- y por otra parte debe crear un producto artístico, el cual tampoco resulta completamente arbitrario sino que reposa en las posibilidades ‘combinatorias’ de los hechos históricos y las características de la comunicación con los actuales oyentes, en el efímero aquí y ahora de una interpretación.

Un intérprete históricamente informado se ubica irrevocablemente en el presente, aunque opere con el pasado. Algunas experiencias recientes subrayan esta postura. Por ejemplo, en un simposio sobre danza barroca, que tuvo lugar en Holanda, la flautista Carolina Pérez Bergliaffa realizó una instalación interactiva⁴ (ver figura 1); en el sustento escrito de la misma, afirma:

¹ Para un panorama de dicha problemática ver KENION, N. 1988, NEUMANN, F. 1989, TARUSKIN, R. 1995 y WAISMAN, L. 1995.

² Entendiéndose aquí, no sólo las fuentes de la música misma, sino también las técnicas de ejecución, la luthería, etc.

³ En este sentido, el historiador Jacques Le Goff señala que “[...] la historia es la ciencia del pasado, con la condición de saber que éste se convierte en objeto de la historia a través de una reconstrucción que se pone en cuestión continuamente” LE GOFF, J. 1991: 29.

⁴ *Dance with me / Some thoughts on Historical Performance Practice as a contemporary artistic manifestation*. “Es una instalación interactiva de video creada para este simposio que ofrece música barroca y danza. Invita al público a

“Hoy día es un hecho aceptado que aprender de las fuentes originales [...] conduce a un estilo de ejecución diferente. Aprendemos técnicas específicas y acumulamos una percepción y sensibilidad especial hacia ciertos objetivos estéticos producidos por una sociedad que ya no existe. Nosotros, ejecutantes históricamente informados, fuimos entrenados para eso. Pero, al mismo tiempo, vivimos en el mundo contemporáneo, un mundo que ha producido su propia tecnología y que posee sus propias ideas estéticas sobre cómo representarse a sí mismo.”⁵



Figura 1 - Instalación “*Dance with me...*”, Pérez Bergliaffa, Amsterdam, 2009

Esta actualidad de la praxis debe considerar los peligros de una exégesis errónea y los anacronismos relacionados con una actividad de un pasado desvanecido. La actividad del intérprete históricamente informado hoy día

experimentar algunos pasos básicos de la danza barroca como los describe Pierre Rameau en su tratado *Le Maître à danser*”, PÉREZ BERGLIAFFA, C. 2009: s/p.

⁵ PÉREZ BERGLIAFFA, C. 2009: s/p. Las traducciones de los textos en otros idiomas son más; por razones de espacio no consigno el texto en su lengua original.

pareciera reflejar el concepto de la historia de Walter Benjamin, en especial su noción de ‘apropiación del pasado’. Leemos en Forster:

“El concepto de apropiación del pasado en Benjamin supone también respetar la materialidad que guarda esa época a la que se cita, lo que podría denominarse ‘la verdad de lo acontecido’; pero sabiendo que no hay relación con el pasado que no implique un gesto constructivo que el propio presente realiza en su viaje hacia los tiempos pretéritos.”⁶

Quizás sea interesante releer el siguiente pasaje de Benjamin, considerando su metáfora como una posible descripción de lo peculiar del arte del intérprete históricamente informado:

“La lengua determinó en forma inequívoca que la memoria no es un instrumento para la exploración del pasado, sino solamente el medio. Así como la tierra es el medio en el que yacen enterradas las viejas ciudades, la memoria es el medio de lo vivido. Quien intenta acercarse a su propio pasado sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava. [...] Quien sólo haga el inventario de sus hallazgos sin poder señalar en qué lugar del suelo actual conserva sus recuerdos, se perderá lo mejor. Por eso los auténticos recuerdos no deberán exponerse en forma de relato sino señalando con exactitud el lugar en el que el investigador se apoderó de ellos. Épico y rapsódico en sentido estricto, el recuerdo verdadero deberá, por lo tanto, proporcionar simultáneamente una imagen de quien recuerda, así como un buen informe arqueológico debe indicar ante todo qué capas hubo que atravesar para llegar a aquella de la que provienen los hallazgos.”⁷

Una de las dificultades principales que enfrenta el intérprete históricamente informado radica en la vigencia de la noción de obra de arte -inaugurada por la modernidad- como constructo autónomo y cerrado, y por lo tanto con un matiz de ‘atemporalidad’. Por otra parte, y en relación con lo anterior, se ubica la problemática de reproducir un arte pretérito orientándolo hacia un público actual, del cual hay que considerar sus competencias particulares, diferentes a las ‘antiguas’. Al respecto, leemos en Copley:

⁶ FORSTER, R. 2009: 28.

⁷ BENJAMIN, W. “Desenterrar y recordar”, en FORSTER, R. 2009:36. El subrayado es mío.

“Estas cuestiones están relacionadas con las respuestas a los artefactos por las audiencias contemporáneas, tanto como con el modo en que sería posible reconstruir aquellas respuestas hoy día cuando dichas audiencias han desaparecido, especialmente identificando en la construcción de los artefactos en sí mismos una conciencia de la(s) audiencia(s) a las cuales estaban dirigidos. De esta manera, estas cuestiones desafían el imperativo canónico por el cual el ‘sentido’ de los artefactos -música, novelas, obras de teatro, etc.- está determinado por discursos retrospectivos que dictaminan para el período contemporáneo qué es ‘bueno’ y digno de valoración o preservación y qué no lo es.”⁸

Teóricos y fuentes de los siglos XVII y XVIII conciben la obra musical desde la perspectiva del oyente. Esta inclinación hacia la audiencia, el vocabulario empleado y sus categorías de pensamiento son esencialmente retóricas. Recién en los comienzos del Romanticismo las obras aparecen ‘alejadas’ del público, que debe ‘acercarse’ a ellas para su comprensión. En este sentido recordemos la célebre reseña y crítica de E. T. A. Hoffmann a la Quinta Sinfonía de Beethoven, en la que se sostiene que

“[...] es ahora obligación de la audiencia educarse a sí misma, para ampliar sus sensibilidades estéticas, y adecuarse al compositor y su obra.”⁹

Otros obstáculos que enfrenta el músico históricamente informado se evidencian en relación con las ideas heredadas sobre el pasado y el arte vigentes en nuestra cultura. La sacralización del pasado está en el núcleo de la concepción romántica de la historia. Resulta así una visión de la misma que “[otorga] validez a la pretensión de la filosofía de extraer la esencia del arte de las obras del pasado y de predecir su porvenir a la luz de ese mismo pasado.”¹⁰

Esta visión determinista de la historia, originará el fenómeno del ‘canon’:

“[El ‘canon’ es] un cuerpo de grandes obras que se escucha regularmente, una lista autorizada. [...obras] elegidas por reconocidas autoridades como

⁸ COBLEY, P. 2008:13.

⁹ EVAN BONDS, M. 1991: 58.

¹⁰ SCHAEFFER, J. M. 2005: s/n.

aptas para la contemplación y admiración, y respetadas como ejemplos supremos y puntos de referencia para la valoración.”¹¹

El fenómeno del ‘canon’, la sacralización del pasado y la estética centrada en la obra (que hipertrofia la individualidad del compositor), son conceptos contrarios a la idea de comunicación que subyace en el enfoque retórico.

Retórica e interpretación

La retórica como poética no comparte estas nociones, ya que modeliza la producción de discursos artísticos privilegiando el efecto sobre el receptor, por lo tanto, el conocimiento de los mecanismos retóricos puestos en juego deberían auxiliar al intérprete históricamente informado en su formación y en su praxis interpretativa, en pro de una relación vital y dinámica con su audiencia.

Sabemos que los teóricos barrocos realizaron un proceso de adaptación de conceptos de la retórica textual a la música. El valor epistemológico de la *musica poetica* como herramienta teórica de producción y/o análisis de textos musicales es cuestionado en el presente por diversos estudiosos¹². Las críticas objetan los intentos de análisis sintácticos y gramaticales, la posibilidad de una *inventio* retórico-musical, la aplicación superficial de la *dispositio* y fundamentalmente la adaptación de figuras retóricas a la música. En síntesis, se cuestiona la viabilidad de la adecuación de un sistema estético de naturaleza lingüística (la retórica) a otro sistema no lingüístico como la música. Por otra parte, durante el auge de la ‘música antigua’, en especial de la música barroca, alrededor de los años 80 del siglo pasado:

“[...] los músicos vieron en la retórica musical una especie de código secreto recobrado que les permitiría reconstruir los significados ocultos de las obras escritas antes de la revolución francesa. Y en nombre de la retórica se cometieron interpretaciones en algunos casos muy efectivas, pero en otros claramente abusivos. En efecto, el entusiasmo se evaporó cuando tanto

¹¹ HAYNES, B. 2007: 69.

¹² Por ejemplo, el ya tradicional artículo de BRIAN VICKERS “*Figures of Rhetorics/Figures of Music?*”, en *Rhetorica* 2; 1984:1-44.

musicólogos como intérpretes, repararon que la retórica musical no es un sistema de códigos cerrados y definitivos."¹³

Sin embargo, lo que el autor señala como un defecto de la retórica, en pro de la búsqueda de una hermenéutica, puede en realidad ser considerado una ventaja para la interpretación. La enseñanza de un estilo, enmarcada dentro de las normativas que la investigación histórica reconoce, puede colisionar con el desarrollo de la creatividad individual, indispensable para un hecho artístico como es, la interpretación musical. Por ello, que la retórica no sea 'un sistema de códigos cerrados y definitivos' puede facilitar la flexibilidad de decodificaciones del texto musical.

Más adelante, el citado autor considera negativamente el hecho de que un mismo pasaje musical pueda describirse por medio de varias figuras retóricas, lo cual indicaría la falta de coherencia del sistema. Sin embargo, esta descripción múltiple a menudo refuerza la polisemia de un pasaje musical, lo cual redundaría beneficiosamente en el proceso de aprendizaje de un intérprete, instalándolo más flexiblemente en el estilo, enriqueciendo sus recursos y evitando la mecanización o imitación heredada de maestros o escuelas.

Otra crítica cuestiona que no todos los fenómenos clasificables como figuras son necesariamente significativos o importantes. Es innegable que las taxonomías y definiciones en los tratados barrocos no responden a un sistema, sino que representan más bien intentos de descripción de fenómenos que dan cuenta de un determinado nivel semántico de los tropos. El propio López Cano, en otro trabajo, destaca la utilidad de la retórica musical al señalar la realidad extra-textual del aparato retórico, en el sentido de concebir a la *musica poetica* como un metalenguaje erigido sobre el texto musical:

"El discurso retórico es una construcción, un coadyuvante al trabajo de productores y analistas del discurso. El aparato retórico, [...] no pertenece al mismo nivel epistemológico de su lenguaje objeto."¹⁴

No debemos olvidar que los escritos de autores como Vogt, Heinichen, Mattheson o Forkel estaban dirigidos fundamentalmente al 'músico

¹³ LÓPEZ CANO, R 2008: 95. El subrayado es mío.

¹⁴ LÓPEZ CANO, 1998: 8.

poético', es decir el compositor; sin perder de vista que la diferencia de rol entre éste y el intérprete no era pronunciada en la época. La enseñanza del repertorio barroco, el estudio y ejecución de dicha música por el músico profesional puede ser potenciada entonces por una mirada retórica que considere a las cinco partes tradicionales en las que se divide la disciplina (*inventio, elocutio, dispositio, memoria, pronuntiatio*) de una manera sincrónica, como momentos específicos del proceso de construcción de una ejecución. Esbozemos un intento.

Inventio

Una de las primeras habilidades que el estudiante de interpretación barroca debe desarrollar es el reconocimiento de la tópica del estilo. Sabemos que el 'músico orador', encuentra sus ideas en el 'tesoro de la lengua' -utilizando una metáfora saussureana-, no los crea *ex nihilo*. Es decir, acude a tópicos convencionales que se equiparan a lo que la semiótica denomina 'sintagmas lexicalizados': melodías, cadencias, fragmentos de discurso, motivos, géneros, etc. que configuran un código. Por lo tanto, su accionar, en lugar de centrarse en la creación de una obra original, está orientado preferentemente al receptor que comparte los códigos. Al reconocerlos, el intérprete puede operar por encima de la gramática, directamente en el plano paradigmático (plano del sentido).

Mattheson, siguiendo los preceptos de la retórica clásica, propone¹⁵ *loci topici*¹⁶ para la tópica musical¹⁶. De entre ellos, destaca como más relevante el *Locus descriptionis* (lugar de la descripción). Así lo define:

“El segundo lugar de la invención, a saber, el *locus descriptiones*, es [...] la fuente más rica. En mi humilde opinión, de hecho, es el más seguro y la guía más esencial para la invención, ya que contiene el mar sin fondo de los

¹⁵ El término designa en retórica a los contenidos culturales lexicalizados y estereotipados y a la vez a las clasificaciones de dichos contenidos. Ambos vocablos, *locus* en latín y *topos* en griego significan 'lugar', por lo que la expresión es un pleonismo.

¹⁶ *Der vollkommene Capellmeister*, MATTHESON, J. 1981 [1739]: 285 y ss. Para un comentario sobre los *loci topici* en Mattheson ver también LENNEBERG, H. 1958

sentimientos humanos, los cuales, por medio de este *locus* se representan y describen en la música.”¹⁷

El autor se basa así en la noción de mimesis barroca: la música imita las pasiones humanas. Para ser más estrictos con el racionalismo cartesiano, la música imita en realidad, fundamentalmente, las expresiones somáticas de las pasiones (no sólo los síntomas corporales externos, sino también los efectos fisiológicos internos), como veremos más adelante.

Mattheson adopta además el concepto cartesiano mecanicista que supone un cierto número de pasiones básicas que generan otras más complejas por combinación. Este mecanismo da lugar a un sistema generativo combinatorio de las pasiones. Descartes enumera seis pasiones básicas: ‘admiración’, ‘deseo’, ‘amor’, ‘odio’, ‘alegría’ y ‘tristeza’; de las cuales derivan todas las demás por combinatoria. Mattheson adopta este sistema en el que cada contenido afectivo, además, está asociado con tópicos musicales específicos. Veamos un ejemplo:

Descartes	Mattheson
De la pasión básica <i>admiración</i> se derivan, según la "grandeza" o "pequeñez" del objeto admirado, la <i>estimación</i> o el <i>desprecio</i> ; según la comparación que hagamos de nosotros mismos con el objeto que admiramos, el <i>orgullo</i> y la <i>humildad</i> ; y según la capacidad de los objetos estimados o despreciados para hacer el bien o el mal, la <i>veneración</i> y el <i>desdén</i> . ¹⁸	La <i>compasión</i> está compuesta por <i>amor</i> y <i>tristeza</i> ; [...] los <i>celos</i> son la combinación de siete afectos distintos: <i>sospecha</i> , <i>deseo</i> , <i>venganza</i> , <i>tristeza</i> , <i>miedo</i> y <i>vergüenza</i> , aunadas a la pasión principal: <i>amor apasionado</i> y que los <i>celos</i> , a su vez, generan afectos como el <i>desasosiego</i> , <i>vejación</i> , <i>ira</i> y <i>aflicción</i> . ¹⁹

La identificación de dichas pasiones, su representación a través de diversos *loci topici* y el reconocimiento del mecanismo de funcionamiento

¹⁷ MATTHESON, J. 1981 [1739]: 290.

¹⁸ DESCARTES, R. 1985 [1649]: 48

¹⁹ MATTHESON, J. 1981 [1739]: 292

de todo el sistema en una determinada pieza musical, serán de fundamental importancia para el intérprete a la hora de establecer estrategias de ejecución. Como ejemplo, podemos identificar sintéticamente afectos en relación con el tópico de la muerte y sus representaciones tópicas musicales en la cantata fúnebre BWV 106 Actus tragicus de Johann Sebastian Bach²⁰:

Ubicación en la obra	Afectos	Recursos musicales
<u>Sonatina</u> (exordio)	Lamentos y sollozos asociados a afectos patéticos	Resolución de disonancia con anticipación. Flautas dulces: representación de la muerte. <i>Chûtes</i> : 5° disminuida y 6° mayor descendentes (suplicante y abatida respectivamente) ²¹
<u>2d. Coro</u> (narratio)	<i>Pathos</i> de la muerte, sin redención.	Características interválicas del sujeto de la fuga con el texto <i>Es ist der alte Bund: fa super la, salti durisuculi</i> , etc.
<u>2c. Arioso</u> (confuntatio I)	Frivolidad de la vida mundana,	<i>Passpied</i> en flautas, <i>motto perpetuo</i> en semicorcheas.
	opuesta a la severidad de la palabra de Isaías	Movimiento en corcheas, menor (grave y devoto), 5° ascendente (valiente).
<u>3b. Arioso</u> (confirmatio II)	Melancolía: Cristo y su pureza	Cadencias frías. Carácter icónico de las

²⁰ Para un análisis retórico más detallado del *Actus Tragicus* véase PÉRSICO, G. 2009a.

²¹ Las características de los intervalos están tomadas de JOHANN PHILIPP KIRNBERGER, *Die Kunst des reinen Satzes*, II parte, Berlín (1776-9) citados en CLERC, P.A. 2000.

		violas da gamba: nobles, paradisíacas
	Calma y reposo: la muerte como un sueño	Figuras de silencios: instrumentos y bajo se callan en <i>abruptio</i> , cuando se escucha la palabra <i>stille</i> y reinician piano. Idem con <i>Schlaf</i> (sueño).
4. Coro (peroratio)	Alegría afirmativa	<i>Ritornello</i> de instrumentos muy ornamentado. Fuga y melisma en <i>Amen</i>

Elocutio²²

La *decoratio* u *ornatus* es una de las virtudes de la elocución. *Ornare* significa ‘equipar, aprestar, cubrir de armas’ en el sentido de alistar un ejército o flota. En retórica significa que el orador está ‘pertrechado’ con los recursos que le brinda el *Ars*. Este aspecto de la disciplina, que abarca categorías y clasificaciones de las figuras (*tropos*, *schema*), es el que más se ha desarrollado históricamente, de tal manera que se ha llegado a pensar la retórica sólo como una teoría del ornato.

El discurso se concibe como una interacción entre un ‘texto llano’ y un ‘ornato’. Es decir, entre un habla meramente denotativa o coloquial y un texto, que por habersele aplicado un ingenio retórico, adquiere un grado mayor de eficacia semántica. Es discutible, desde el punto de vista semiótico, la existencia de un discurso llano, sin embargo, es comúnmente aceptado que el mecanismo retórico cabalga sobre esta dialéctica, aunque no pueda determinarse certeramente el ‘grado cero’ de significación del

²² Si bien en la mayoría de los tratados de retórica antiguos y modernos se suele exponer en primer lugar la sección referida a la *dispositio* antes que la correspondiente a la elocución, me inclino por invertir el orden desde un punto de vista didáctico, ya que considero que, en un intérprete de estos repertorios, la comprensión de los diferentes niveles del discurso y su interacción planteados por el mecanismo retórico del *ornato*, resulta útil incorporarla previamente a la percepción de la forma implícita en la *dispositio*.

lenguaje.²³ Los tratadistas barrocos que intentaron adaptar las categorías de la retórica a la música, suelen coincidir en identificar el discurso llano con lo que en el barroco se denominaba *style antico*, es decir, con la tradición del contrapunto ‘a la Zarlino’. Encontramos entonces distintos tipos de figuras retórico-musicales: algunas son transposiciones de las figuras textuales, otras mantienen la denominación de aquellas pero adquieren un significado novedoso en la música y otras son exclusivamente musicales. Es de primordial importancia para el intérprete el reconocimiento de esta dicotomía, de este doble juego, ya que la figura retórico-musical manifiesta siempre una exacerbación del sentido.

Dispositio

Mattheson, entre otros, adoptó el ordenamiento del discurso forense al abordar el problema de la forma musical:

“[...] consideremos la disposición que consiste en el orden de todas las partes y detalles de una melodía o de una obra entera [...] La disposición musical difiere de la retórica [literaria] sólo en su medio, ya que debe observar las seis partes que se prescriben a un orador: *exordium, narratio, propositio, confirmatio, confutatio y peroratio*.”²⁴

Ésta es la parte de la disciplina que quizás haya generado más simplificaciones y abusos en su aplicación a la música en la actualidad. En especial en la controversia sobre enfoques analíticos opuestos sobre la definición de ‘forma’ en música: ya como agregado de rasgos que muchas obras tienen en común estadísticamente, ya como el rasgo por el cual una obra es única.²⁵ Es importante considerar que las distintas secciones de la *dispositio* retórica no deben ser concebidas como casilleros vacíos para ser llenados con contenido, o estructuras a las cuales adaptar, a veces forzadamente, el fluir temporal de la música. Es útil, por el contrario, tratar

²³ “El ‘grado cero’ es un postulado teórico [...] inexistente en el uso del lenguaje. Corresponde a un tipo de código translúcido, amodal, que permitiría ver el referente sin agregar ni quitar nada [...] Los códigos que más se acercan al grado cero son los de las ciencias duras, como cuando se dice $2+2=4$. La metáfora es uno de los grados más alejados del cero.” OLIVERAS, E. 2007: 22.

²⁴ MATTHESON, J. 1981 [1739]: 470-471.

²⁵ Para mayor abundancia ver el capítulo “*The Paradox of Musical Form*” en BONDS, E 1991: 13-52.

de pensar a cada una de ellas como una función formal que opera en relación con un todo comunicativo. Las distintas secciones de la *dispositio*, siguiendo a Mattheson, pueden emplearse también para analizar el funcionamiento de fragmentos de discurso, imaginados a su vez como un todo. La aptitud del intérprete para reconocer lo que podríamos denominar el ‘mapa’ de las distintas características distintivas de un discurso, por ejemplo, las secciones argumentativas opuestas *confutatio* – *confirmatio* es esencial para la elección de los medios que arbitrará para su interpretación.²⁶

Memoria

Si bien las fuentes retórico-musicales no hacen prácticamente mención a esta sección, es evidente su relevancia para un músico-ejecutante, no sólo para la memorización de una obra, sino y quizás de manera más relevante, por la implicancia de la memoria en los momentos de estudio y preparación de la misma, el ensayo y su realización en tiempo real.

En este estilo, la memoria cobra vital importancia ya que las obras presentan un grado de apertura mayor que en estéticas posteriores. El intérprete debe contar con un vocabulario memorizado de ornamentos, rasgos estilísticos, recursos expresivos, etc. para poner en juego en el momento de la ejecución. Su dependencia de la partitura como soporte exclusivo de la obra es mucho menor. Su praxis lo acerca más al músico de algún género popular actual o de cierta música contemporánea que incluya la indeterminación en su estética.

Esta problemática se contempla de alguna manera en los tratados o manuales de técnicas instrumentales barrocos, en donde se hace hincapié en el aprendizaje (y obvia memorización) de habilidades para la ejecución de recursos estilísticos, como ser trinos, *flattements*, cadencias, articulación, dinámica, etc.

²⁶ Por ejemplo, en el Grave de la Sonata Metódica N° 3 mi menor de George Philipp Telemann, el reconocimiento de los rasgos utilizados para la representación musical de la oposición ‘maníaco-depresiva’ característica del afecto melancólico en la sección de la argumentación y la presencia de la misma oposición bajo un aspecto diferente en la sección de la narración. Ver PÉRSICO, G. 2009b: 275-314.

Pronuntiatio - actio

La pronunciación del discurso depende de los afectos en él desplegados, como lo aseguran los maestros de oratoria clásica. Quintiliano destacaba la diferencia entre la voz adecuada para los estados de ánimos naturales y los artificiales para describir aquellos y poder producirlos en la audiencia.

Veamos como el texto de Quintiliano se refleja en los escritos de un músico barroco como Francesco Geminiani:

Quintiliano	Geminiani
Tal es la voz cual el afecto que la causa. Pero siendo unos afectos verdaderos y otros fingidos e imitados, los verdaderos se manifiestan naturalmente, [...] pero no dependen del arte, y así no se han de enseñar por reglas. Por el contrario, aquéllos que con la imitación se remedan, están sujetos a las reglas; [...] y por tanto en ellos lo principal es impresionarse bien y concebir las ideas de las cosas, y moverse con ellas como si fueran verdaderas; de esta manera la voz, intérprete de nuestros pensamientos, <u>imprimirá en los ánimos de los jueces el mismo afecto que recibiere de nosotros.</u> ²⁷	[...] <u>en el Habla común una Diferencia de Tono otorga a la misma Palabra un Sentido diferente</u> [...] Y con respecto a las Ejecuciones musicales, la Experiencia ha demostrado que la Imaginación del Oyente está en general tan a la disposición del Maestro que, con la ayuda de Variaciones, Movimientos, Intervalos y Modulación, él [Maestro] <u>puede imprimir en la Mente la Impresión que desee</u> . ²⁸

El músico-orador debe poseer la capacidad racional de reconocer los afectos y sin ser dominado por aquellos, adaptar su *actio* para movilizar a la audiencia. Cumplir así con la premisa racionalista que afirma que la mente, equipada con libre albedrío, reflexión y método debe dominar las pasiones, o como mucho, admitirlas voluntariamente por un corto período de tiempo.

²⁷ QUINTILIANO, M. T. 1887: XI, III. El subrayado es mío.

²⁸ GEMINIANI, F. 1749: 2. El subrayado es mío; las mayúsculas y la puntuación son originales.

En efecto, las pasiones expresadas no son sus sentimientos personales o subjetivos:

“El compositor, por lo tanto, debe tener sangre fría o reflexionar como si así fuera. Es verdad que un compositor cuando quiere escribir por ejemplo una pieza triste no necesita comenzar a llorar y a sollozar, pero es absolutamente necesario que abra su mente un poco al afecto en cuestión.”²⁹

Los recursos de la *pronuntiatio* se reflejan en las preceptivas de manuales instrumentales y tratados.³⁰ Quantz, por ejemplo, sugiere algunas normas para reconocer

“[...] cual pasión domina en una pieza y consecuentemente como ha de interpretarse, es decir, si debe ser placentera, triste, tierna, alegre, atrevida, seria, etc.”³¹

Dicho autor propone observar las características de tonalidades, intervalos utilizados, articulaciones, valores de notas, disonancias e indicaciones verbales (*allegro*, *adagio*, etc.), cada una de las cuales conforma un vocabulario con referentes pasionales.

La relación descrita entre pasión y su representación musical no es arbitraria para el pensamiento barroco sino más bien compulsiva, ya que refleja leyes de la naturaleza que controlan la correspondencia entre el movimiento de la música y el de la mente.

Del reconocimiento de las pasiones básicas incorporadas a un fragmento musical dependían una serie de variables interpretativas, entre ellas la ornamentación. La ornamentación constituía el *actio* barroco musical por excelencia. Los ornamentos, improvisados en su mayor parte, constituían una prerrogativa del intérprete y cabalgaban sobre la distinción ya discutida entre texto llano y texto con ornato. Esta distinción, que el público esperaba y sabía discriminar, es una de las prácticas barrocas quizás menos desarrolladas hoy día en las interpretaciones históricamente informadas. La

²⁹ MATTHESON, J. 1981 [1739]: 262.

³⁰ Como los de Hotteterre, Quantz, Carl Philipp Emanuel Bach, Couperin, Muffat, etc.

³¹ QUANTZ, J.J. 1976:125.

idea rectora de la *decoratio*, y en esto coinciden todos los textos barrocos, es que el ornamento ‘amplifica’ el gesto escrito.

El problema del gesto musical en el barroco está reflejado de manera tangencial en las ideas que Descartes desarrolla en su ‘Tratado de las pasiones del alma’. Las diversas fuentes que relacionan los afectos con la música, presuponen que una pasión se encuentra representada en una obra musical de manera indirecta, a través de la imitación de los síntomas corporales que ésta produce (ver figura 2) ³²; es por ello la música barroca posee un fuerte contenido gestual.

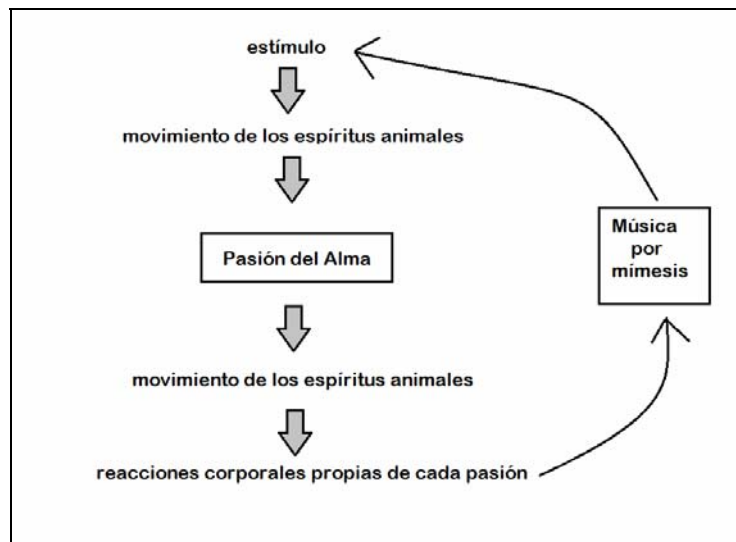


Figura 2 - Mecanismo del funcionamiento de las pasiones y relación con la música según Descartes

³² “Por medio de complejas redes de asociación analógica, la música representa las acciones de las pasiones y no las pasiones en sí mismas. Según los principios derivados de la teoría cartesiana, una pasión se encuentra representada en una obra musical de *manera indirecta*, a través de la *imitación* de los síntomas y estragos corporales que ésta produce.” LÓPEZ CANO, R. 1996.

En el barroco la gestualidad representa una tónica en sí misma. Las posturas corporales informan estados de ánimo, situación social, instrucción, roles, etc. No se trata sólo de convencionalismos artísticos o de cortesía, sino de una retórica del gesto que abarca toda la vida social. Es aquí donde se vislumbra la teatralidad que atraviesa todos los ámbitos del universo barroco, no sólo los artísticos. En la vida cotidiana, en la política, en la filosofía, etc. podemos identificar esta teatralidad, este énfasis en lo gestual.

En la enseñanza de instrumentos históricos, el intenso contenido gestual de la música origina algunas dificultades: la técnica de ejecución de instrumentos como la flauta travesera barroca o el clavecín requieren de un control preciso de la energía muscular involucrada en la producción de sonido, a diferencia de los utilizados para la flauta travesera moderna o el piano. El repertorio promoverá la realización de gestos excesivos inconscientes, que van en detrimento de una técnica adecuada, por ejemplo, la inclinación del cuerpo en concordancia con el acento más destacado de una anáfora, el encogimiento de hombros en una apoyatura, etc. El control de este fenómeno sinestésico fue encarado ya por algunos tutores instrumentales barrocos, reflejando el cartesiano control 'racional' sobre el cuerpo, indispensable para poder emitir un discurso apasionado, apto para conmover al oyente.

Resulta dificultoso ejemplificar adecuada y someramente la aplicación de la *pronuntiatio* musical a la interpretación de este repertorio en el marco de este breve trabajo, fundamentalmente por dos razones: en primer lugar, las conclusiones que pueden extraerse de las fuentes no debieran configurar una normativa categórica, como hemos señalado al referirnos al problema de la autenticidad; por otra parte, el campo es tan vasto como para aceptar que puedan existir numerosas versiones "retóricamente informadas" igualmente válidas.

Sin embargo, algunos ejemplos pueden citarse en pro de una comparación. En la versión 'romántica' del Kirie de la Misa en si menor de J. S. Bach por la Filarmónica de Berlín, bajo la dirección de Herbert von Karajan (1952)³³ no se destaca la estructura métrica del motivo principal, lo cual oscurece la delicada relación con la interválica del mismo. Haynes propone compararlo con una versión posterior de la Orquesta barroca de

³³ EMI-Angel 3500, etc. Citado en HAYNES, B. 2007: 54.

Amsterdam, bajo la dirección de Ton Koopman (1994) en donde dichos rasgos son tenidos en cuenta para la pronunciación del sujeto³⁴.

Es interesante escuchar también la versión del Doble concierto en mi menor para flauta travesera de Georg Philipp Telemann realizada por dos pioneros en la interpretación históricamente informada de este repertorio, Frans Bruggen y Frans Vester, grabada en 1963 con instrumentos no réplica de originales³⁵: una orquesta de cuerdas “moderna”, con una afinación aguda (la=440), una flauta travesera Boehm metálica y una flauta dulce no basada en modelos barrocos. Si bien dicha versión incorpora elementos de la prosodia barroca (por ejemplo algunas ornamentaciones), el sonido propio de los instrumentos no originales tanto como sus técnicas habituales de ejecución (dinámica homogénea, vibrato continuo, etc.) oscurecen las posibilidades articulatorias, inherentes a la consideración discursiva del diálogo de los instrumentos solistas. Podemos contrastar dicha versión con grabaciones posteriores, que destacan los aspectos de la pronunciación del discurso musical, por ejemplo la de *Musica Antiqua Köln* (1987: Michael Schneider, flauta dulce y Wilbert Hazelzet, flauta travesera barroca)³⁶ o la de *Il Gardellino* (2003: Peter Van Heyghen, flauta dulce y Jan De Winne, flauta travesera barroca)³⁷.

También, la recurrencia de ciertas figuras retórico-musicales puede dar lugar a pautas de pronunciación específicas (Ver PÉRSICO, G 2009b).

La relación entre la prosodia textual, la música y la gestualidad corporal es el centro de la búsqueda de grupos como el *Poème Harmonique*, bajo la dirección de Vincent Dumestre: ver especialmente su versión del Burgués Gentilhombre³⁸ de Molière con música de Lully y de la *tragédie lyrique* ‘*Cadmus et Hermione*’³⁹ también de Jean-Baptiste Lully.

Conclusión

Podemos considerar entonces que la Retórica como disciplina y en particular, la adaptación de sus categorías a la música realizada por los teóricos de la *musica poetica*, además de los estudios actuales en la materia, resultan de primordial importancia para la praxis del intérprete

³⁴ Erato 4509-98478-2. Citado en HAYNES, B. 2007: 54.

³⁵ Teldec, ASIN: B000000SII. Citado en HAYNES, B. 2007: 44.

³⁶ Archiv 419 633-2.

³⁷ Klara, Maestro Music Productions, SABAM MMP 045.

³⁸ AMIRAL – Alpha Productions 2004.

³⁹ AMIRAL – Alpha Productions 2008.

históricamente informado. Entre sus aportes, sumariamente, podemos enumerar:

- La conciencia de que la música de estos estilos está orientada hacia el receptor desde su propia génesis y estructura, lo cual se opone a la sacralización implícita en el 'canon'.
- El carácter profundamente afectivo del repertorio, sustentado en un mecanismo simbólico codificado.
- El reconocimiento de la dialéctica entre un discurso llano y un discurso con 'ornato'.
- La percepción del transcurrir de la música como un discurso, del cual es necesario captar sus funciones formales, con las tensiones y distensiones inherentes a las mismas y el discernimiento de cuál parte del discurso se está pronunciando en tiempo real.
- La preponderancia de la prosodia del discurso musical y no sólo su correcta decodificación. Basada en los puntos analizados, la interpretación deberá ser 'planeada' o, incluso diría, 'compuesta' a fin de producir el mayor 'efecto' posible.
- El reconocimiento del carácter profundamente gestual del repertorio y el manejo de la gística, tanto musical como corporal, con una orientación comunicativa.

Quisiera finalizar estas reflexiones con una cita de Quantz que sintetiza la motivación que sustenta este trabajo:

“Como pretendo formar un músico hábil e inteligente, y no nada más que un flautista mecánico, no sólo debo educar sus labios, lengua y dedos sino también debo tratar de formar su gusto y agudizar su juicio.”⁴⁰

⁴⁰QUANTZ, J.J. 1976: 7.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTEL, Dietrich
1997 *Musica Poetica / Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- CLERC, Pierre-Alaine
2000 *Discours sur la Rhetorique Musicale: et plus particulièrement la Rhetorique allemande entre 1600 et 1750*. Peyresq, por el autor. 73 f. (Texto digitalizado).
- COBLEY, Paul
2008 “Communication and Verosimilitude in Eighteenth-Century” en MIRKA, Danuta y AGAWU, Kofi, *Communication in Eighteenth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press,. P. 13-33.
- DESCARTES, Renato
1985 [1649] *Tratado de las pasiones*, Traducc. del original francés por NUÑEZ DE PRADO, Javier, Barcelona, Ed. Iberia.
- EVAN BONDS, Mark
1991 *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge: Harvard University Press.
- FORSTER, Ricardo
2009 *Benjamin: una introducción*, Buenos Aires: Quadrata
- GEMINIANI, Francesco
1749 *The Good Taste in the Art of Musick*, Londres, ed. facsimilar.
- HAYNES, Bruce.
2007 *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*, Oxford y New York: Oxford University Press.

- KENION, Nicholas (comp.)
1988 *Authenticity and Early Music: a Symposium*, Oxford y Nueva York: Oxford University Press.
- LE GOFF, Jacques.
1977 *Pensar la historia: Modernidad, presente, progreso*. Buenos Aires: Paidós, 1991, traducido al castellano por Marta Vasallo del original *Storia e memoria*. Turín: Giulio Einaudi Editore.
- LENNEBERG, Hans.
1958 "Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music". *Journal of Music Theory*, Yale School of Music, v. II, N. 1, p. 47-237, abril.
- LÓPEZ CANO, Rubén.
1996 "La ineludible preeminencia del gozo: el Tratado de las pasiones del alma de Renè Descartes en la música de los siglos XVII y XVIII". Simposio 'Descartes Vivo', Universidad Autónoma de Querétaro, mayo 1996. Versión on-line:
www.lopezcano.net. Descargado: 6-7-2010.
- 1998 "Ars musicandi: la posibilidad de una retórica musical desde una perspectiva intersemiótica". Congreso 'El horizonte interdisciplinario de la retórica', 1998, México. Actas. México. Instituto de Investigaciones Filológicas (UNAM) (en prensa). Versión on-line:
www.lopezcano.net. Descargado: 6-7-2010.
- 2000 *Música y retórica en el Barroco*, México: Universidad Autónoma de México.
- 2008 "Música y retórica: Encuentros y desencuentros de la música y el lenguaje". *Eufonía. Didáctica de la música*, Barcelona, n 43 (Número especial sobre música y lenguaje), p. 87-99, abril-junio, Versión on-line:
www.lopezcano.net . Descargado 6-7-2010.

- MATTHESON, Johann.
1981 [1739] *Der vollkommene Capellmeister*, traducción de HARRIS, Ernest, Ann Arbor: Umi Research Press.
- NEUMANN, Frederick
1989 *New Essays on Performance Practice*, New York: University of Rochester Press.
- OLIVERAS, Elena
2007 *La metáfora en el arte: retórica y filosofía de la imagen*, Buenos Aires, Emecé.
- PÉREZ BERGLIAFFA, Carolina
2009 “Dance with me: Some thoughts on Historical Performance Practice as a contemporary artistic manifestation”. En ‘The Dutchman And The Honeybees: An International Baroque Dance Symposium’, 2009, Amsterdam. Actas, Amsterdam Conservatory, s/n.
- PÉRSICO, Gabriel
2008 “L’antica música ridotta alla moderna prattica”: un posible diálogo entre la música barroca y la música contemporánea. En la *Quinta semana de la música y la musicología: jornadas interdisciplinarias de investigación artística y musicológica*, 2008, Buenos Aires. Actas, Buenos Aires, Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” UCA, 2008. P. 131-146.
- 2009a “La cantata BWV106 ‘Actus Tragicus’ de Johann Sebastian Bach o cómo probar una tesis con música”. En la *Sexta semana de la música y la musicología: jornadas interdisciplinarias de investigación artística y musicológica*, 2009^a, Buenos Aires. Actas, Buenos Aires, Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” UCA, 2009, pág. 65-76.
- 2009b “Música, retórica y comunicación: esbozo de análisis retórico de una pieza para flauta travesera de George Philipp Telemann”. *Revista del Instituto de Investigación*

Musicológica “Carlos Vega”, Buenos Aires, Año XXIII, n. 23, p. 275-314.

QUANTZ, Johann Joaquim

1752 *On Playing de Flute*, editado y traducido al inglés por REILLY, Edward. London, Faber & Faber, 3º ed. 1976, del original: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. J. F. Boss, Berlin: 1752

QUINTILIANO, Marco Fabio

Instituciones oratorias, trad. del latín de RODRÍGUEZ, Ignacio y SANDER, Pedro, 1887, Madrid, Librería Hernando y Ca, versión electrónica en Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/24616141101038942754491/index.htm>. Descargado 6-7-2010.

SCHAEFFER, Jean-Marie

2005 *Theorie speculative de l'art, Institut d'Art Contemporain (IAC)*, traducción de IBARLUCÍA, Ricardo, Buenos Aires: Biblos, Colección Pasajes, 2007, s/n.

TARUSKIN, Richard

1995 *Text and Act: Essays on Music and Performance*, New York: Oxford University Press.

WAISMAN, Leonardo

1995 “Autenticidad: Poder y limitaciones de una ideología”, en las ‘X Jornadas Argentinas de Musicología’, Buenos Aires: INM.

Gabriel Pérsico. Egresó de la Universidad Nacional de La Plata como Licenciado y Profesor superior en Educación Musical. Se ha dedicado a la interpretación de música antigua y contemporánea, especializándose en la flauta travesera barroca. En este campo, además de su actividad artística, ha sido Coordinador del Centro de Estudios de Música Antigua (CEMA) de la Facultad de artes y ciencias musicales de la Universidad católica argentina (UCA) y Coordinador de la Carrera de Música antigua (TEMA) del Conservatorio superior “Manuel de Falla” de la Ciudad de

Gabriel Pésico

Buenos Aires. Actualmente, es doctorando del programa del Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.
