

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES
CARRERA DE ESTUDIOS MUSICALES
Énfasis en Interpretación Laúd

PROYECTO DE GRADO

La retórica como guía para la interpretación del *preludio* de la *Sonata No 34 en Re menor*
de Sylvius Leopold Weiss

Presentado por:
Stefan Haas Ter Wengel

BOGOTA, NOVIEMBRE 21 DE 2008

ÍNDICE

Introducción

- I. Contexto histórico- musical.
 1. El laúd en Alemania.
 2. El compositor y su obra.
 3. Relación retórica y música.
 - 3.1. La retórica clásica. Sus orígenes.
 - 3.2. Relación con la música barroca.

- II. Análisis musical.
 1. Afectos y figuras retóricas.
 2. La Suite No. 34: El preludio

- III. Conclusiones.

- IV. Bibliografía.

- V. Anexos.

INTRODUCCIÓN

A pesar de que Sylvius Leopold Weiss (1686-1750) fue uno de los compositores más reconocidos durante el siglo XVIII, su obra cayó en el olvido poco tiempo después de morir. Esto se debe muy probablemente a dos razones: sus composiciones, incluida la música de cámara, estaban dedicadas por completo al laúd, un instrumento que por esa época ya estaba comenzando a ser reemplazado por los instrumentos de tecla y que debido a su frágil sonido y a las limitadas posibilidades polifónicas que éste ofrecía desapareció. Por otro lado, toda la música de Weiss está escrita en tablatura, lo que implica que las obras sólo se pueden tocar en un instrumento con ciertas características específicas propias al laúd barroco. En otras palabras, después de la extinción del laúd pocos podían siquiera entender la notación que usó este compositor.

Como es bien conocido, durante la segunda mitad del siglo XX ha habido un creciente interés por la recuperación de la música del Renacimiento y el Barroco y la interpretación “auténtica” de este repertorio. Es por esto que se han reavivado antiguas técnicas de construcción para dar nacimiento a muchos instrumentos desaparecidos y el desarrollo de la técnica propia a cada uno de ellos.

Sin embargo, no todo está dicho en cuanto a la interpretación de esta música. En el caso de las obras para laúd, contrario a lo evidenciado en obras decimonónicas de compositores como Ludwig van Beethoven (1770-1827), las tablaturas no indican ninguna dinámica, las articulaciones deben ser inferidas por el músico y las demás connotaciones interpretativas son parte de la inventiva del intérprete. Es decir, la función del compositor no era la misma que se conoce hoy día, lo que en últimas se traduce en unos manuscritos poco detallados y, por ende, esto hace más dificultosa su ejecución. Por ello mi profundo interés en descubrir herramientas que ayuden a deducir estos rasgos interpretativos ausentes en las partituras, de tal manera que a partir de un elemento constitutivo del discurso barroco como la retórica (una herramienta para enseñar, mover y deleitar) se pueda entrar en el mundo musical de estos compositores y, de esta manera, hacer mi

versión de uno de los movimientos que integra la Sonata No 34 es Re menor para laúd de Sylvius Leopold Weiss, que hace parte de mi recital de grado.

Es por eso que busco proponer una interpretación del preludio de esta obra a partir del análisis musical enfocado en un recurso discursivo recurrente en el barroco: la retórica. Esto con miras a plantear un método de análisis que reúna dos aspectos convergentes: la música como discurso y la retórica como característica esencial de la estética del arte barroco; y por otro lado a realizar una interpretación musical propia de esta obra según el ideal autenticista y guiada a través de la investigación y el análisis.

En el primer capítulo el lector encontrará un contexto histórico que pueda enmarcar todas las características del instrumento en esta época y el papel que jugó el compositor en la conformación de un idioma musical propio al instrumento. Por otro lado, la retórica como herramienta constitutiva del discurso barroco es otro punto en discusión. Con ello busco expresar lo que entiendo por retórica y la manera como las figuras que la integran no sólo son acordes al espíritu de la época sino que tienen correspondencias claras en el discurso musical.

El segundo capítulo se sumerge en el análisis musical del preludio partiendo desde lo que significaba la teoría de los afectos y su papel en esta obra. Este análisis entiende la música como un enlace lógico de ideas y argumentos que pueden ser diseccionados de la misma manera que un orador construye su discurso, lo cual permite relacionar la experiencia del orador con la del intérprete y crear una propuesta para decantar la obra analizada.

Finalmente, quiero agradecer a muchas personas que hacen de este grado una realidad: Al maestro Armando Fuentes, quien me enseñó no sólo las bases técnicas del instrumento sino la perfección y significado de la “interpretación” del mismo, y mi maestro Julián Navarro, quien no sólo aceptó continuar este proceso de formación sino que me brindó su valioso apoyo y asesoría musical y técnica en este trabajo. Al maestrísimo Sebastián Vega por que gracias a él este trabajo tiene anexos. A mis padres por hacerme el cuarto con este sueño y a mi novia por aguantar...

I. CONTEXTO HISTÓRICO- MUSICAL.

1. El laúd en Alemania.

A principios del siglo XVII hubo una estrecha relación entre laudistas y constructores de instrumentos con el fin de llevar al laúd a un estado de máxima perfección. Esto dio pie para que en Italia y Francia el instrumento evolucionara de dos maneras muy diferentes. Con el surgimiento de la ópera, en Italia se buscó incrementar la sonoridad del instrumento con el fin de que éste pudiera dar una base armónica más firme a los cantantes. Así fue como surgieron el archilaúd y la tiorba. Por otro lado, en Francia, se comenzó a experimentar con la afinación para poder tocar una mayor variedad de tonalidades que eran imposibles con la que comúnmente se practicaba en otras latitudes. La afinación en Sol (Sol, Re, La, Fa, Do, Sol) era hasta entonces la más utilizada. De hecho compositores como François Dufault, comenzaron a editar libros que contenían *suites*¹ tocadas en diferentes *scordaturas*². De esta época se conocen por lo menos veinte tipos de scordatura hasta que, finalmente, se terminó por estandarizar la afinación en Re menor (Fa, Re, La, Fa, Re, La), llamada también *accorde extraordinaire*.

Esta curiosa afinación por terceras permitía experimentar mucho con la conducción de voces, lo cual contribuyó para que en Francia se creara un estilo propio de interpretación del instrumento llamado el *style brisé*. Éste consistía en romper las líneas melódicas, repartiéndolas en los diferentes registros del laúd y en arpeggiar, de maneras diversas, la mayoría de los acordes. Se trata en principio de un estilo armónico, en el cual los gestos melódicos son supremamente económicos. El laúd vivió, por ese entonces, una época dorada y las familias de laudistas como los Gallot y los Gaultier dominaban la escena musical francesa. Pronto el estilo francés fue tan apreciado en toda Europa, que muchos aficionados y profesionales alemanes y checos fueron a Francia para estudiar con los *luthistes* franceses.

1 Compendio de danzas escritas en la misma tonalidad. Consta de cuatro movimientos básicos: Allemande, Courante, Sarabande y Gigue, aunque muchas veces también se adhieren otras danzas como la Bourrée, la Gavotte y el Minueto. Fuller, David: Suite, Grove Music Online ed. L. Macy (consultado: 2. 4. 2008), <http://www.grovemusic.com>

2 Se refiere al uso de una afinación inusual en un instrumento utilizada para facilitar la ejecución de piezas en diferentes tonalidades.

A finales del siglo XVII la popularidad del laúd en Francia descendió considerablemente a causa de la llegada de la tiorba que, aparte de ser mucho más fácil de tocar, se ajustaba mejor al nuevo lenguaje musical que estaba siendo creado por Lully, Marais y De Viseé, entre otros. Hacia 1720 el instrumento ya había desaparecido casi por completo en Francia, mientras que en Alemania estaba surgiendo una nueva generación de laudistas. Por ese entonces las tierras germanas estaban divididas en cientos de pequeños principados que trataban de imitar la corte francesa de Luís XV. La actividad musical era bastante importante y cada Duque tenía a su disposición una orquesta cuyo tamaño dependía de sus posibilidades económicas. Dentro de estas agrupaciones musicales estaban incluidos uno o dos laudistas. Estos hábiles músicos alemanes estuvieron, en un principio, profundamente influenciados por el *style brisé*, pero muy pronto se pondría de moda un nuevo género musical: la ópera italiana. Esto tuvo profundas consecuencias en la manera como se escribían las obras para laúd, pues el estilo armónico de los franceses se abandonó en pro de un estilo mucho más melódico que buscaba imitar la voz.

2. El compositor y su obra: El caso de Sylvius Leopold Weiss.

El máximo exponente de esta nueva escuela de laudistas fue Sylvius Leopold Weiss, quien nació en el seno de una familia de laudistas. Junto a sus hermanos recibió las primeras lecciones musicales de su padre y a los siete años tocó en el palacio palatino en Düsseldorf frente al emperador José I. En 1708 fue escogido para acompañar al príncipe Alexander Sobieski, hijo de la destronada reina de Polonia, quien fue a reunirse con su madre en Roma. Allí Weiss tuvo la oportunidad de conocer la música italiana en vivo y en directo, escuchando y tocando en orquestas dirigidas por Arcangelo Corelli (1659-1713), Alessandro y Domenico Scarlatti (1660-1725 y 1685-1757, respectivamente).

Otro aspecto que influyó a Weiss en su técnica laudística fue tocar instrumentos como el archilaúd y la tiorba. En estos instrumentos, al ser tan grandes y tener tantas cuerdas, es indispensable utilizar el dedo anular de la mano derecha para tocar acordes muy abiertos. Cabe aclarar que los laudistas franceses trataban de evitar el uso de este dedo, debido a que el sonido que emite tiende a ser un poco más áspero y brillante. Por

esta razón, los franceses tocaban incluso los acordes de cuatro o más voces con los dedos pulgar, índice y medio, en donde el índice tenía que tocar varias cuerdas a la vez. No en vano, se le atribuiría a Weiss la invención del laúd atiorbado o cuello de cisne, un instrumento que mantiene el encordado por órdenes y la afinación en Re menor del laúd barroco, pero adaptando el cuello largo característico de la tiorba.

En 1714 muere el príncipe Alexander y Weiss regresa a Alemania. Después de desempeñar la función de músico temporal de la corte en Kassel, se dedica a viajar por todos los principados germanos hasta ser contratado en la corte de Dresden por el príncipe Augusto, quien era, irónicamente, rey de Polonia y directo rival de su anterior patrón. Es en este momento de la historia que Weiss se convierte en el músico mejor pagado de toda Alemania. Su sueldo era tan grande que se atrevió a rechazar un generoso ofrecimiento para ir a trabajar en la corte imperial de Viena. Esto le valió la enemistad de no pocos músicos. De hecho existe una anécdota, en la cual un violinista envidioso trató de arrancarle a mordiscos el pulgar con la intención de ponerle fin a la exitosa carrera del laudista³.

En su casa recibía también a numerosos alumnos que llegaban de lugares tan remotos como Rusia. Sin embargo pese a la fama y el dinero que ganó en vida, Weiss dejó al morir, una familia llena de deudas debido a su constante tendencia al despilfarro. Solo uno de sus hijos trató de seguir sus pasos, sin mucho éxito. Después de unas cuantas décadas, Weiss, su música y también el laúd cayeron en el olvido por casi dos siglos.

La obra de Weiss se encuentra compilada en varios manuscritos, de los cuales los más importantes son el de Dresden y el de Londres. Todas las obras de Weiss, incluso las obras de cámara de las cuales hoy día ninguna se encuentra completa, tienen partes obligadas para el laúd. La *Sonata*⁴, de la cual se analizará el prelude, pertenece al manuscrito de Dresden. Se trata de una obra escrita hacia 1720, en la cual el compositor

³ **Lei, Franklin.** *Sylvius Leopold Weiss, Sonatas for Lute*. En: **Lei, Franklin** laúd. *S. L. Weiss, Sonatas for Lute*. Naxos, California: 1989, 8550470.

⁴ Las sonatas de Weiss no tienen nada que ver con el esquema de sonata establecido en el clasicismo. Se trata de sonatas *da camera*, cuyos movimientos son los mismo de la *suite*.

demuestra una gran maestría en cuanto a la unidad y coherencia del discurso musical. Es muy probable que haya sido compuesta para un alumno, pues es una de las pocas sonatas que contienen un preludio. Este tipo de piezas eran improvisadas por Weiss, mientras que sus pupilos no poseían esta habilidad acorde a la destreza y fluidez del maestro.

La obra consta de siete movimientos: *Preludio*⁵, *Allemanda*⁶, *Courante*⁷, *Bourrée*⁸, *Sarabanda*⁹, *Minuetos I y II*¹⁰, y para concluir un *Giga*¹¹. A pesar de que todos son los típicos de la suite francesa, el estilo de esta obra es completamente italiano. El ejemplo más contundente es la *Courante*, que no presenta el uso recurrente de la hemiola y el juego rítmico característicos de la *Courante* francesa y se parece más a la *Corrente* italiana. A parte de eso, en toda la obra se encuentran gestos melódicos largos y las modulaciones ocurren por medio de secuencias al estilo de los conciertos de Antonio Vivaldi (1678-1742).

⁵ Pieza de carácter improvisatorio que funciona como introducción a la suite y servía para probar la afinación del instrumento. Este tipo de piezas fue muy utilizada por los laudistas franceses del siglo XVII, quienes inventaron el Preludio no mesurado. El preludio de la sonata No 34 de Weiss se asemeja a los preludios de Bach, en los cuales se toca de manera figurada una progresión armónica. **Ledbetter, David:** *Prelude*, Grove Music Online ed. L. Macy (consultado: 03. 08. 2008), <http://www.grovemusic.com>.

⁶ Danza de origen alemán. Esta escrita en 4/4 o 2/2 y es de carácter anacrúsico. Se le considera la más estilizada de todas las danzas de la suite y funciona en ocasiones como un segundo preludio. **Ellis Little, Meredith; Cusick, Suzanne G:** *Allemande*, Grove Music Online ed. L. Macy (consultado: 03. 08. 2008), <http://www.grovemusic.com>.

⁷ Danza de velocidad media escrita en tres cuartos. Es de carácter anacrúsico y sus frases se dirigen por lo general hacia el segundo tiempo. La *Courante* francesa se distingue de la *Corrente* italiana por su uso recurrente de hemiolas y sínkopas. **Ellis Little, Meredith; Cusick, Suzanne G:** *Courante*, Grove Music Online ed. L. Macy (consultado: 03. 08. 2008), <http://www.grovemusic.com>.

⁸ Danza francesa de origen campesino. Está escrita en 2/2 y es de carácter anacrúsico, comenzando cada frase en el último tiempo del compás anterior. Se caracteriza por ser una danza bastante jocosa y su textura es, por lo general, homofónica. **Ellis Little, Meredith.** *Bourrée*, Grove Music Online ed. L. Macy (consultado: 03. 08. 2008), <http://www.grovemusic.com>.

⁹ Danza de origen azteca. Fue importada a Europa en el siglo XVII y se caracterizaba por ser una danza veloz y vulgar. Luego pasaría a ser una danza lenta y elegante, escrita, por lo general en 3/2. Se caracteriza por tener un acento en el segundo tiempo. **Ellis Little, Meredith:** *Sarabande*, Grove Music Online ed. L. Macy (consultado: 03. 08. 2008), <http://www.grovemusic.com>.

¹⁰ Danza cortesana de velocidad moderada escrita en 3/4. Se piensa que esta danza pudo ser el antecesor del Waltz. La frases en los minuetos de la primera mitad del siglo 18 están agrupadas de dos en dos compases. **Ellis Little, Meredith:** *Minuet*, Grove Music Online ed. L. Macy (consultado: 03. 08. 2008), <http://www.grovemusic.com>.

¹¹ Danza de origen escocés escrita en 6/8. En el siglo 18 se puede distinguir entre la *Gigue* francesa y la *Giga* italiana, cuyo modelo es el que sigue Weiss. Esta última se caracteriza por su ritmo constante de negra-corchea. **Ellis Little, Meredith:** *Gigue*, Grove Music Online ed. L. Macy (consultado: 03. 08. 2008), <http://www.grovemusic.com>.

Contrario a lo esperado, esta obra no comparte el carácter danzable representativo de la Suite Barroca¹². Si bien los movimientos conservan el fraseo y el ritmo característicos de cada danza, la complejidad armónica, la inusual extensión de las frases en cada movimiento y el carácter dramático hacen imposible pensar que fuera compuesta para otra cosa diferente al deleite auditivo. Por ello, es probable que el compositor prefiriera llamarla *sonata* y no *suite*.

3. Relación retórica y música.

Durante la Edad Media, la Iglesia controlaba todos los aspectos sociales, religiosos y políticos. Sin embargo a finales del siglo XV, ésta sufrió dos grandes reveses: el descubrimiento de América y las investigaciones de Copérnico. Ambas cambiarían para siempre la percepción que se tenía hasta entonces del mundo. La tierra ya no era plana como una mesa, los barcos no caían al infierno al traspasar el horizonte y no era el sol el que giraba alrededor de la tierra. Como era de esperarse, esto desató una gran crisis existencial y la duda mística fue desplazada por las ciencias exactas como el principal enfoque del pensamiento humano. De cierta manera se buscó regresar a la Grecia clásica de Aristóteles, Pitágoras y otros grandes pensadores, una época, en la cual el hombre aún no reprimía el impulso, intrínseco en él, de revelar los misterios de su medio ambiente. Así volvieron a florecer las ciencias naturales, la filosofía y la literatura.

La música también jugó un papel preponderante en la cultura griega. Los griegos pensaban que la música, al igual que sucedía con un discurso o la representación de una tragedia, podía mover los afectos de las personas. Curiosamente la idea de recrear musicalmente a los griegos surgió apenas a finales del siglo XVII, dando pie al nacimiento de un nuevo estilo: el Barroco. Aunque en el Renacimiento, ya existían algunos compositores como Josquin Desprez (1450/55-1521) que buscaban una estrecha relación entre música y texto, el principal interés era la polifonía. Los compositores estaban fascinados por la posibilidad de poder combinar diferentes líneas melódicas y, por lo tanto, el texto jugaba en muchas ocasiones un papel secundario. Por otro lado el lenguaje polifónico del Renacimiento fue más bien un perfeccionamiento de las técnicas

¹² La Suite nació como un género musical cortesano en el cual cada una de las danzas explicadas anteriormente servían para enaltecer y divertir a los cortesanos.

compositivas inventadas en la Edad Media. De esta manera la polifonía se volvió más compleja y se abolió el uso de sonoridades ásperas como las quintas paralelas.

Pese a todos estos cambios, no hubo una transformación estilística tan sustancial como la ocurrida cuando un grupo de músicos e intelectuales, llamado la Camerata Fiorentina, se dedicó a discutir sobre la tragedia griega. El debate giró entorno a la música en las tragedias y al cuestionamiento sobre su interpretación: la duda sobre el canto utilizado solamente en las partes de coro o el canto como hilo conductor y práctica importante de la tragedia en su totalidad. Con la idea de musicalizar estas obras mitológicas, surgió la ópera.

Para lograr este objetivo, el estilo musical de ese entonces debió cambiar por completo. El principal defecto que presentaba la música renacentista era la polifonía, que no permitía un entendimiento claro del texto, el cual era vital para lograr el fin principal de la tragedia: conmover al espectador. La música debía estar al servicio del texto y no viceversa. Por esta razón se buscó simplificar la polifonía a su mínima expresión: una voz principal acompañada por otra voz a la cual se le dio el nombre de *bajo continuo*.

Al igual que en la tragedia griega, los principios compositivos de la época estaban basados en la *retórica*. Ésta se refiere al arte de controlar y dirigir las emociones del oyente a través del discurso y consta de cinco pasos: *Inventio*, *dispositio*, *decoratio*, *memoratio* y *pronuntiatio*. El primero y segundo punto se refiere a la invención de una idea o argumento principal y la ubicación de ésta a lo largo dentro de la obra escrita. Esto se podría comparar, por ejemplo, con las técnicas compositivas de Bach en sus fugas e invenciones, las cuales crean todo un discurso musical a partir de un motivo o sujeto.

Por otro lado, los compositores también hicieron un gran énfasis en la *decoratio*, la ornamentación de una idea. No en vano el significado de retórica en el diccionario de autoridades es *el arte de bien hablar* y un retórico es *el que habla con elocuencia, exornando lo que dice*¹³. De este modo, también era de gran importancia adornar las ideas musicales para

¹³ **Real Academia Española.** Diccionario de Autoridades. Madrid. Gredos, 1969.

que éstas tuvieran el efecto deseado en el público. Por ello, la retórica jugó un papel de suma importancia en la Alemania luterana, ya que era la disciplina más útil para promover los nuevos ideales religiosos. En las famosas *Lateinschulen*, creadas por Lutero y sus colegas, las artes del *trivium* (gramática, dialéctica y retórica) ocupaban un lugar preponderante en la educación de los estudiantes. Fue en estas instituciones donde los *Kantors* luteranos realizaron sus primeros estudios y pasaron gran parte de sus vidas enseñando música, latín y retórica. Por esta razón es casi imposible no pensar en una estrecha relación entre retórica y música, pues no sólo eran disciplinas enseñadas por el mismo profesor, sino compartían un mismo propósito: conmover al oyente.

Durante este periodo se escribieron muchísimos tratados acerca de retórica y música, donde sus autores no eran simples teóricos sino músicos que contaban con una amplia experiencia como maestros de capilla, cantantes de ópera etc. Estos tratados, aparte de enseñar las reglas básicas de contrapunto y armonía, también pretenden enseñar como darle más expresión a una pieza, haciendo una analogía entre las figuras retóricas y las musicales. A esto se le llamo *Figurenlehre* o teoría de las figuras. Sin embargo hay tantas *Figurenlehren* como compositores y tratados. Esto se debe a que cada autor plasmaba su experiencia personal adquirida a través de muchos años de estar componiendo e interpretando música. Sin embargo, este último punto también permite ver cuan importante era en el Barroco la interpretación.

Según los escritos del autor romano Fabio Quintiliano, una figura retórica es una manera novedosa y artificiosa de hablar. Esta definición demuestra que la retórica tiene que ver sobre todo con el acto de dar un discurso (*forma discendi*) y no sólo con el proceso de la escritura o composición. Por lo tanto, los dos últimos pasos de la retórica (*memoratio* y *pronuntiatio*), que son los que tienen que ver con la interpretación, están estrechamente ligados a los tres primeros (*inventio*, *dispositio* y *decoratio*). Así, el intérprete también puede contribuir al proceso compositivo adicionando sus propios ornamentos.

1.1. La retórica clásica. Sus orígenes.

Los orígenes de la retórica se remontan a la aparición de los primeros sistemas democráticos en la antigua Grecia. A pesar de que ya existía una tradición de grandes oradores en la época en que se escribió *La Odisea*, los únicos que tenían derecho a tomar la palabra eran los líderes y los héroes. Esto cambiaría cuando el sistema feudal fue reemplazado por grupos de ciudadanos en armas que se debatían por el poder. Dialogar era absolutamente necesario entre las personas que luchaban juntas. Por otro lado, *hablar bien*, era fundamental para los litigantes que se dedicaron posteriormente a la repartición de tierras. Sin embargo, la retórica encuentra su máximo esplendor con la fundación de las *polis* griegas. Éstas representaban el sistema político más avanzado de la época, aun cuando no se le permitía el voto a las mujeres ni a los esclavos. Todo aquél que supiera leer y tuviera acceso a las leyes podía participar de manera activa en el gobierno de la ciudad y expresar sus opiniones políticas. En consecuencia, era necesario tener conocimiento de la retórica para poder convencer a los demás.

Por ello, para definir la retórica hay que contraponer las tres definiciones clásicas de Platón, Aristóteles y Quintiliano. Por un lado, Platón afirmaba que la retórica está subordinada a la filosofía y a la dialéctica. Lo bueno, lo bello y lo justo son algo en sí mismos, una verdad trascendental definida a la cual sólo el filósofo tiene acceso por medio del análisis y la contraposición de diferentes tipos de razonamiento. El filósofo representa, en cierta manera, al pedagogo ideal que debía guiar las almas hacia el bien de la ciudad. La retórica era la técnica con la cual se podía persuadir al oyente acerca de la justeza de la verdad y las leyes.

Para Aristóteles la retórica no se encuentra subyugada a la filosofía, sino que tiene su propio ámbito. Criticaba los ideales de Platón, argumentando que éstos solo se quedan en el plano teórico. Según esto, no basta con estar discutiendo y argumentando internamente sobre especulativos, hay que poner en práctica y hacerlo frente a un auditorio. El verdadero objetivo de la retórica es el poder contemplar en cualquier caso los medios apropiados para persuadir. Por esta razón no existe dialéctica alguna en la retórica,

pues su fin es que los demás abandonen su punto de vista a favor del propio. No en vano la retórica fue la palabra griega para lo que los romanos llamaban *oratoria*.

Sin embargo, el problema que subyace en las teorías de Aristóteles es que solo tratan de los argumentos, es decir de la invención, la cual sin la elocución no es discurso. Por esta razón, los retóricos romanos como Cicerón y Quintiliano entendían la retórica como el arte de *hablar bien*, en donde hablar se refiere a saber decir las cosas que conduzcan al bienestar de la ciudad. La función del orador debe ser *enseñar, deleitar y sobre todo mover al oyente*. Es precisamente esta última cualidad la que termina siendo definitiva para cualquier causa. De esta manera, la pronunciación y puesta en escena del discurso es igual o más importante que la misma invención de los argumentos.

En este punto cabe subrayar que la retórica era algo que no dependía del talento natural del orador, sino que era un sistema de preceptos y principios que, si se estudiaban sistemáticamente, incrementarían de manera notable la capacidad de persuadir a cualquier auditorio. De ahí que el estudio de la retórica formara una parte sustancial en el sistema de educación griego y romano.

1.2. Relación con la música barroca.

Al igual que la retórica, los griegos también dedicaron una gran parte de sus estudios a la música. A pesar de que gran parte de la música griega se perdió fue en el aspecto teórico que los griegos influenciaron la música de épocas posteriores.

Estos estudios se pueden dividir en dos categorías: 1) aquellos acerca de la naturaleza de la música, su lugar en el cosmos, sus efectos y su empleo en la sociedad humana y 2) la descripción sistemática de los materiales y esquemas de la composición musical.

El significado de la palabra música era, para los griegos, mucho más amplio que hoy en día. De hecho, se pensaba que este arte musical y la poesía eran una misma cosa y por eso cuando se hablaba de *la música de la poesía* no se trataba de un simple juego de

palabras, como lo sería hoy en día, sino se trataba de verdaderas piezas musicales cuyos intervalos y melodía podían ser analizados hasta el más mínimo detalle. El término *poesía lírica*, por ejemplo, se refería a la poesía cuya recitación era acompañada por una lira. Por otro lado, la tragedia tenía incorporado en su nombre la palabra *ode* que significa el arte de saber cantar. Muchas formas poéticas, como el himno o la oda, son términos musicales; de ahí que las formas desprovistas de música no tenían nombre alguno. La idea de que la música y la palabra hablada son una misma cosa sería fundamental para la creación del *recitativo* y la *monodia acompañada* en el barroco temprano.

La llamada *Doctrina del ethos* fue un avance griego de particular interés para muchos compositores de finales del siglo XVI. Según Pitágoras, la música es un microcosmos, es decir, un sistema de intervalos y alturas regidos por las leyes matemáticas que obran en toda creación visible e invisible¹⁴. Así la música, no es solo un reflejo del cosmos sino una fuerza que puede afectar el universo y es de esta manera que puede manipular la voluntad y el carácter de los seres humanos¹⁵. Aristóteles afirmaba que la música imita, o representa, las pasiones o estados del alma: la dulzura, la ira, el valor, y la templanza, entre otros. En consecuencia alguien que escuche demasiada música que represente una de las pasiones, quedará imbuido por ésta.

Durante el siglo XVI algunos compositores, entre ellos Josquin Desprez y Orlando di Lasso, crearon un estilo al que se le llamó *Musica Reservata*, el cual consistía en el uso más recurrente del cromatismo, libertad modal, ornamentos y contrastes de textura y ritmo para resaltar la expresividad del texto. Esta búsqueda de correspondencia entre texto y música sería llevada hasta el límite en el madrigal italiano de finales del siglo XVI por Gesualdo, quien aparte de hacer un uso casi excesivo del cromatismo, le daría al madrigal

¹⁴ Para mayor información ver: Grout, Donald Jay y Claude V. Palisca. *Historia de la música occidental*. Traducción: León Mamés. 3era ed. Madrid: Alianza, 2003.

¹⁵ Esto es visible en mitos como el de Orfeo, hijo de la musa Caliope y el dios Apolo, aquel que con su canto y acompañado de su lira conmovía a seres animados e inanimados, quien viajara a los infiernos y desafiara al destino para salvar de la muerte a su bella Euridice. No en vano esta historia sería retomada, entre otros compositores de épocas posteriores, por Claudio Monteverdi (1567-1643) en texto de Alessandro Striggio, escenificado por primera vez en un espacio privado a petición de la Academia de los Ivaguiti, en 1607.

un toque teatral en el cual las voces representaban diferentes personajes que interactuaban; un paso cercano al origen de la ópera.

Por esta época surgieron varias discusiones entorno a la manera como debían ser interpretados los textos de las tragedias griegas, bien fuera cantados en su totalidad o parcialmente entonados los coros. Una de las personas que más defendió la primera opción fue Girolamo Mei (1519 - 1594), un erudito florentino que se dedicó a la edición de las tragedias y a estudiar la teoría musical grecoromana. Dos de los hombres que más correspondencia mantuvieron con Mei fueron Vincenzo Galilei (1520 - 1591) y Giovanni Bardi (1534 - 1612), quien instalaría en su palacio en Florencia una informal academia donde se interpretaba la nueva música. El cantante y compositor Giulio Caccini se refirió a este sitio como la Camerata Florentina.

Según las investigaciones de Mei, los griegos eran capaces de obtener afectos cargados de fuerza dramática y emotiva a través de su música, la cual consistía en una melodía, ornamentada por un solista, y un acompañamiento. Esta melodía se caracterizaba por afectar los sentimientos de los oyentes por medio de la exploración de los ascensos y descensos del sonido, el registro de la voz y los cambios de ritmo y tempo. Siguiendo esta doctrina, Galilei, padre del famoso astrónomo Galileo Galilei, atacaría la teoría y práctica de la polifonía vocal del madrigal italiano. Su argumento residía en que una sola y única línea melódica era capaz de representar el mensaje expresivo del texto, pues si varias voces cantaban diferentes melodías en diferentes ritmos y registros el caos de contradicciones sería tal que solo se demostraría el ingenio del compositor y de los ejecutantes. Galilei también criticó la manera como el madrigal del siglo XVI describía las palabras, la llamada *Musica Reservata*. Para musicalizar un texto, afirmaba Galilei, era necesario componer una melodía que realizase las inflexiones naturales del habla al estilo de un buen orador o actor, sin llegar a ser tan artificioso como la obra de Gesualdo.

Es importante resaltar que durante este periodo, el compositor no buscaba plasmar sus sentimientos personales, sino expresar sentimientos y afectos en un sentimiento genérico. Para la comunicación de estos afectos se fue creando, poco a poco, un vocabulario de recursos y figuras, que fueron explicados basándose en la analogía con las

figuras retóricas. Los que más trabajaron en este campo fueron los alemanes, retomando principalmente las teorías expuestas por Quintiliano en su *Institutio Oratoria*. En 1537 Listenius, retomando la obra de Boecio y su división de la música entre *música theorética* y *música práctica* agrega un nuevo campo en la teoría musical: la *musica poetica*. Posteriormente Joachim Burnmeister propuso una sistematización musical para la *música poetica* en su obra *Hypomnematum musicae* (1599), en la cual hace una analogía entre las figuras retóricas y musicales. Con el tiempo, la retórica no solo serviría para adecuar la música al texto, sino se convertiría en la base misma de la composición. De esta manera la forma estaría determinada por los pasos de la retórica.

II. ANÁLISIS MUSICAL

1. Afectos y figuras retóricas

“... no son estas todas las figuras; un buen compositor siempre descubrirá nuevas figuras sin conocerlas exactamente, sin siquiera dar cuenta de su nombre... solamente débiles son aquellos que no pueden comprobar la exactitud de las figuras en sus piezas”¹⁶.

Tal como lo sugiere Adolph Scheibe, no hay un número definido de figuras retórico-musicales. En cada obra, un compositor podía inventar nuevas figuras retóricas que no necesariamente tenían que ser análogas a las figuras literarias. Tampoco se puede hablar de una correspondencia total entre los diferentes tratados sobre figuras retórico musicales. En este análisis se hará énfasis en las dos siguientes categorías de figuras retóricas, cuyos nombres coinciden en los diversos escritos de la época: figuras que afectan la melodía y figuras creadas por estructuras disonantes.

De la primera categoría se destacan las figuras de repetición melódica. Contrario a como ocurre en las obras decimonónicas, en las cuales la repetición funciona como un elemento unificador de la forma, en el barroco la repetición supone una insistencia. En cualquier discurso, incluido el musical, la repetición es un recurso ampliamente utilizado; se repite lo que no se ha entendido bien, lo fundamental de un tema, lo que no debe ser olvidado, aquello que por su importancia merece ser subrayado, e incluso para redundar a propósito. Según el tratadista inglés Puttenham (1589), la repetición de una cláusula tiene una capacidad inherente de afectar el oído y por esta razón los oradores y compositores la cuentan como una de las figuras retóricas más poderosas.

Por otro lado disonancias también son de gran importancia, pues son un factor que altera la correcta disposición de la música. En otras palabras, la disonancia es muy notoria en un estilo tan consonante como lo es la música barroca. Por esta razón el intérprete debe destacarla, ya sea por duración, acentuación o articulación, para que contraste con los elementos que son considerados correctos.

¹⁶ Adolphe Scheibe citado por López Cano, Rubén. *Música y retórica en el Barroco*. www.lopezcano.net (consultado 4 octubre 2008).

Sin embargo en este punto cabe aclarar que las figuras retóricas carecen de sentido si no se encuentran en el contexto de algún afecto. Los afectos son las pasiones del alma y son, contrarios a la subjetividad del siglo XIX, conceptos objetivos y racionalizados. Los compositores planeaban de principio a fin el contenido afectivo de sus obras con el fin de transmitir la misma pasión al oyente. Las figuras retóricas son en esencia un recurso para expresar un afecto.

Los estudios musicales sobre los afectos y su funcionamiento fueron desarrollados a partir de los estudios generales de filósofos como Spinoza, Hume, Leibnitz, Bacon y Descartes. Éste último afirmaba que los afectos eran las percepciones o emociones del alma y que eran causadas, mantenidas y aumentadas por un movimiento de los espíritus animales que se encontraban en el cuerpo. Estas entidades eran las partes más ligeras de la sangre, una especie de viento o gases que recorrían el torrente sanguíneo, y cuando eran estimulados de alguna manera en particular, éstos se desplazaban al cerebro y se internaban en la glándula pineal, lugar donde reside el alma. La agitación que experimentaba por la acción de los espíritus era la causante de la pasión. Así mismo el desequilibrio provocado en la glándula generaba un nuevo movimiento de los espíritus. Éstos reiniciaban un nuevo recorrido, transportando sangre, humores y líquidos de una a otra parte del cuerpo. Finalmente, estas entidades puestas en movimiento por el alma afectada por una pasión se concentraban en órganos y miembros del cuerpo dependiendo de la pasión y generaban el movimiento de éstos.

Descartes afirmaba que había tal unión entre el cuerpo y el alma que una vez se unía una acción corporal con un pensamiento, éstos nunca volverían a aparecer por separados. Descartes también sugería que los primeros movimientos de los espíritus eran causados, durante la infancia, por las reacciones físicas hacia los alimentos y, dependiendo de lo agradables o desagradables que éstas fueran, producirían movimientos que en el futuro se asociarían con afectos como el amor, el rechazo, el odio y el deseo, entre otros.

La representación musical de los afectos está basada en la imitación de los movimientos de los espíritus. Según el teórico Thomas Wright en su libro *The Passions of*

the Minde es indispensable para cualquier orador observar a un hombre bajo el influjo de una pasión y tomar nota de sus reacciones físicas. Hay que ver cómo y de qué habla, cómo mueve su cuerpo y su cara. Solo mediante la imitación de éstas en su discurso, podrá transmitir la misma experiencia al público. De esta manera, los medios musicales para imitar las pasiones son el diseño melódico, el ritmo, la estructura armónica, el tempo, la tonalidad, el rango melódico, color instrumental y las figuras retórico-musicales.

Siguiendo esta línea de pensamiento, compositores como Mathesson, Charpentier y Rameau realizaron estudios sobre las cualidades expresivas de cada tonalidad. Es así como llegaron a varias conclusiones sobre los sentimientos (pasiones) en la música. Un ejemplo es la alegría, que al ser una expansión de los espíritus, requiere para ser expresada de intervalos grandes, mientras que para su antítesis: la tristeza, se utilizan preferentemente los intervalos pequeños. No en vano se le asocia a la alegría con las tonalidades mayores y a la tristeza con tonalidades menores.

Es por lo tanto indispensable para la interpretación, definir el afecto que se quiere transmitir. Con respecto a esto Quantz sugiere que hay cuatro parámetros determinantes del afecto en una pieza: el modo o tonalidad, las indicaciones de tempo, los intervalos y figuras rítmicas y las figuras retóricas.

Como ya se mencionó anteriormente, a las tonalidades menores se les asocia con lo triste, lo lisonjero o, en algunos casos, con la ternura y a las tonalidades mayores con lo alegre, lo osado y lo serio. En el preludio de la sonata analizada, las dos tonalidades predominantes son Re menor y Fa mayor. La primera es asociada por los teóricos de la época con emociones de tristeza, religiosidad, solemnidad, devoción y grandilocuencia, mientras que a Fa mayor se relaciona con la calma, la complacencia, el amor y la generosidad. Según Mattheson, esta tonalidad es *capaz de expresar los más bellos sentimientos en el mundo, ya sean éstos generosidad, constancia, amor... todos de una manera natural con una facilidad incomparable que no requiera de ningún esfuerzo*. Sin embargo en este punto hay que ser muy cuidadoso de no caer en encasillamientos pues como también lo afirma Mattheson, *ninguna tonalidad es lo suficientemente fuerte en sí misma para no poder*

expresar un sentimiento contrario. En general este preludio presenta un carácter oscuro y en ocasiones dramático.

Cabe destacar que Re menor es la tonalidad más natural en el laúd barroco, pues permite el uso de una gran cantidad de cuerdas al aire que crean una sonoridad de mucha resonancia. Así mismo debido a la afinación del instrumento esta tonalidad hace posible el uso de muchos *efectos especiales* como *campanellas*, grupos de ligados o tener la posibilidad de tocar sonoridades disonantes a modo de clusters sin tener que recurrir a posiciones complejas en la mano izquierda. La música de Weiss fue concebida de una manera idiomática para el laúd barroco y por eso cuando se le transcribe a otros instrumentos como la guitarra moderna o incluso el archilaúd la música pierde gran parte de su naturalidad.

Como se mencionó, el compositor debe imitar en la música los movimientos corporales que una persona experimenta cuando se encuentra bajo el influjo de una pasión. Para esto son tres los elementos que se requieren a la hora de imitar los afectos o movimientos del cuerpo: el tempo o carácter, el ritmo y los intervalos melódicos. Por ejemplo, a una persona que experimenta un momento de cólera generalmente se le acelera el corazón, se le agita la respiración, comienza hablar más rápido y la voz se vuelve más aguda hacia el final de cada frase. Para imitar estas reacciones físicas un compositor podía utilizar un tempo rápido que imitara el pulso acelerado del corazón, valores rítmicos cortos que imiten la manera de hablar de esta persona y por otro lado el registro se agudizaría hacia el final de las frases.

Sobre este tema Quantz afirma que los intervalos cercanos que se pulsan de manera ligada son ideales para expresar sentimientos relacionados con la tristeza o la ternura. Por el contrario, para expresar alegría, majestuosidad u osadía se utilizan intervalos grandes en combinación con figuras rítmicas más ampulosas como los ritmos punteados.

Así mismo Mathesson realizó un estudio sobre los afectos que en la mayoría de los casos suscitaba cada uno de los movimientos que conforman una suite. El preludio o la fantasía, por ejemplo, son géneros que están relacionados con la imaginación y la audacia.

En ellos el compositor busca, aparte de explorar los recursos tímbricos del instrumento, introducir al oyente en el afecto general de la obra. No en vano, el preludio cumple la misma función del prefacio de un libro. Lo que busca es incentivar al auditorio para que escuche el resto de la obra.

Durante el siglo XVII los laudistas franceses cultivaron un género llamado el preludio no mensurado. Éstas eran piezas de carácter improvisatorio, cuyos valores rítmicos se encontraban apenas esbozados en la tablatura y podían ser realizados por el intérprete *a piacere*. Muchas de estas piezas nunca fueron anotadas, pues se trataba de ideas musicales que surgían en el momento. Por esta razón no es de sorprenderse que la mayoría de sonatas no estén anteceditas por un preludio, pues la capacidad improvisadora del compositor era en ese entonces casi legendaria.

Weiss cultivó dos tipos de preludios: los que siguen la tradición de los laudistas franceses que no contienen notación rítmica; y preludios cuyo ritmo está anotado hasta el más mínimo detalle. El preludio de la sonata No. 34 pertenece a la segunda categoría. Se trata de un movimiento basado en acordes a tres voces, figurados en ritmo de semicorcheas, muy similar a algunos preludios de Johann Sebastian Bach.

Esto último no quiere decir en ningún momento que la pieza deba interpretarse con la misma rigurosidad rítmica con la que se interpretaría una danza. Por el contrario, este preludio debe sonar, a pesar de la exactitud en su notación, como si estuviera siendo improvisado. Hay algunos momentos en los que la misma dirección armónica le sugiere al intérprete acelerar o desacelerar el tempo.

1. La Sonata No. 34: El preludio

En este preludio, y en la música barroca en general, la retórica no sólo se presenta en forma de figuras que adornan el discurso musical, sino ésta también es un elemento articulador de la forma. Un discurso literario normalmente consta de un exordio o introducción, la narración de los hechos, la propuesta de los argumentos propios, la refutación de los argumentos contrarios, una confirmación de la hipótesis propia y la

conclusión. En el discurso musical se trata de seguir más o menos este esquema, aunque no necesariamente existe siempre una analogía entre la forma de una pieza y las partes del discurso. El preludio Weiss consta de una **introducción** (c. 1-4) caracterizada por un pedal sobre tónica, una **sección modulante** que se dirige a Fa mayor y vuelve a Re menor (c. 4-16), lo cual funciona como la propuesta y contrapropuesta análoga en el discurso, y finalmente una **conclusión** en la tonalidad original (c. 16-21).

A pesar de que hay música como la de Bach que está organizada motívicamente, en el discurso musical barroco no tiene porque haber correspondencia temática entre sus diferentes secciones. La *dispositio* funciona más bien como un mapa afectivo en donde el compositor ordena sus ideas para conducir al oyente por las diferentes pasiones que quiere representar en su obra. La forma de este preludio es determinada por los contrastes motívicos y tonales.

El exordio o introducción de este preludio tiene la función de capturar la atención del oyente. Es el momento en el que el sonido rompe el silencio. Al abordar esta pieza hay que tener en cuenta que tanto el bajo como las voces superiores que conforman la armonía son igual de importantes. En este caso el preludio inicia con un pedal sobre tónica en el bajo que salta constantemente una octava, mientras que las voces superiores crean y resuelven tensiones. El Re mas bajo (décima cuerda), que es a la vez el que tiene más resonancia, debe funcionar como el sostén de la armonía. Por eso su interpretación debe ser más fuerte que la octava superior, ya que ésta funciona como una especie de eco musical.

Es notable como el compositor busca llamar la atención desde el principio de la pieza usando una de las figuras retórico-melódicas más poderosas: el *passus duriusculus* o, literalmente, paso duro. Esta figura se refiere al movimiento por grado conjunto en semitonos o por tonos más grandes de los que permite la escala en cuestión. En este caso el La, que asciende a Si bemol del compás 1, es bastante notorio. Para que esta figura tenga un mayor efecto es recomendable comenzar el preludio con un tempo más o menos lento y hacer un *crescendo* hacia el Si bemol para que éste se destaque. Una vez resuelta la tensión, el tempo se puede ir acelerando gradualmente mientras que la dinámica decrece. También

es importante hacer *ritardando* hacia el final del compás 3, pues aparte de marcar el final de la introducción, hay que poner en relieve el Do sostenido del bajo, pues es la primera vez que suena una nota diferente a la tónica (Ver figura 1).

INTRODUCCIÓN (c. 1-4)

Passus Duriusculus

ritardando

Fig. 1. Exordio (c. 1-3).

A la introducción le sigue la sección modulante que en primera instancia se dirige a Fa mayor (c. 4-9). Contrario a la primera parte, en ésta es el bajo el que tiene mayor importancia, ya que presenta un diseño melódico que será secuenciado y variado hasta llegar a Fa mayor. A la figura de secuencia se le llama *Synonimia* y en el campo literario se refiere, según Quintiliano, a *decir la misma cosa con diferentes palabras*¹⁷. Por esta razón se le podría comparar con el momento en el que el orador presenta sus argumentos para llegar a un fin: modular a Fa. De ahí la importancia de hacer una pequeña respiración entre cada aparición del motivo.

En cuanto al fraseo del motivo que constituye esta primera secuencia, la propuesta es hacer un pequeño *crescendo* hacia la penúltima nota y luego decrecer, de esta forma se resaltarán con mayor eficacia el salto de tercera al final del mismo (Ver figura 2). Sin embargo en la cuarta aparición del motivo (c. 7) es necesario exagerar este gesto para dar

¹⁷ López Cano, Rubén. *Música y Retórica en el barroco*. México: UNAM, 2003. (consultada el 18 de agosto de 2008) www.lopezcano.net

mayor énfasis al Fa sostenido, el cual es la primera nota no perteneciente al ámbito tonal de Re menor y Fa mayor. Se trata de un nuevo *passus duriusculus*. Comenzar esta aparición en un nivel dinámico más bajo puede contribuir a que el *crescendo* hacia el Fa sostenido sea mucho más notorio.

Sección Modulante (4-16)
Primera Secuencia (4-9)

3

5

V/III III6 III7 VI #6 #7

Passus Duriusculus

7

F: I6 V6/# V7/#

iv6 saltos de tercera iv7

Fig. 2. Compases 4-7.

Sin embargo la armonía en las voces superiores tampoco carece de interés, ya que el compositor la adorna con suspensiones de novena o adicionando séptimas a los acordes, dándoles así un color muy particular. Este es un elemento profundamente retórico. Como lo dice Quintiliano: *la figura retórica es una manera novedosa y artificiosa de*

hablar...¹⁸. Es así como la retórica significa, sobre todo, apartarse de lo obvio o lo correcto con el fin de crear belleza. Por esto la propuesta es una interpretación en tempo moderado, pues muchas de las notas interesantes de la progresión no se percibirían si se tocara muy rápido. Sin embargo, si por el contrario se interpretara demasiado lento, la melodía en el bajo se volvería difusa.

El final de esta primera parte concluye con la llegada a Fa mayor del compás. 9, la cual a su vez está conectada a una nueva secuencia que asciende por segundas. A esta figura se le llama *gradatio*, *auxesis* o *climax* y su fin es intensificar el sentido de un texto. En el caso del preludio la secuencia busca confirmar la nueva tonalidad a la que se ha llegado. Según Nucius (1613) *está figura que tiene un gran efecto, sobretudo al final de una unidad, busca sorprender a un escucha que espera una resolución*¹⁹. Weiss sigue esta indicación al pie de la letra, pues el acorde de séptima dominante al final de la secuencia anterior (c. 8) hace pensar al oyente que va a haber un reposo sobre Fa mayor y lo sorprende al iniciar una nueva secuencia que se dirige claramente hacia el primer punto climático de la pieza en el tercer tiempo del compás 10 (Ver figura 3).

The image shows a musical score for two measures. Measure 8 is a bass line with three chords: F# (I), V6, and V7. The V7 chord is highlighted with an orange box. Measure 9 is a treble clef with a 'Gradatio' label and a sequence of chords: I, #, I6, IV, V, w, V6, and I. The first six chords are highlighted with orange boxes. Measure 10 is a bass line with a 'climax' label pointing to the final chord I, which is highlighted with a blue box.

Fig. 3. Compás 8 y Segunda secuencia (c. 9-10)

Esta secuencia está conformada por un motivo de tres notas que, al igual que el bajo, asciende por grado conjunto. La repetición, casi obsesiva, del motivo y la clara

¹⁸ *Ibíd.*

¹⁹ López Cano, Rubén. *Música y Retórica en el barroco*. Op. Cit.

dirección melódica y armónica del bajo que busca llegar a tónica, le sugieren al intérprete acelerar el tempo para incrementar la expectativa del oyente por la resolución de esta secuencia (c. 10).

El pasaje que le sigue es un breve *link* (final de c. 10-12. Ver figura 4) que conecta con la segunda cadencia de esta sección. En este lugar es recomendable desacelerar el tempo de nuevo para preparar con mayor eficacia la cadencia. También se puede usar un efecto de eco²⁰ en la reiteración del acorde de dominante en la cadencia.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in bass clef and contains a melodic line with eighth notes. A blue box highlights a sequence of four notes labeled 'link'. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with eighth notes. A blue box highlights a sequence of four notes labeled 'link'. Below the bottom staff, chords are labeled in pink: F, V7, I, V7, I. A double bar line is at the beginning of the bottom staff. The text 'c. 10' is above the first measure of the top staff.

Fig. 4. Compases 10-12.

Una tercera secuencia surge (c. 12-16), la cual funciona como la contrapropuesta de este discurso musical y conduce de nuevo a la tonalidad original de la pieza. Ésta consta de un motivo armónico (dominante-tónica) que está secuenciado en varias tonalidades (Do mayor, Re menor y Sol mayor) y es interrumpido en el compás 14, en donde al llegar al acorde de Sol mayor, se presenta un cambio en la figuración de los acordes y hay una clara elaboración cadencial a Re menor (final c. 14-15). Sin embargo, esta cadencia queda inconclusa, pues su función es solamente la de conectar la secuencia ya mencionada con la verdadera cadencia que ocurre en el compás 16.

²⁰ Un contraste dinámico entre dos motivos: el primero en *forte* y el segundo en *piano*.

Tercera Secuencia (c. 12-16)

The image displays a musical score for 'Tercera Secuencia (c. 12-16)' across three staves. The first staff (measures 12-15) features chords E: V7, I, I6, and IV. The second staff (measures 13-14) includes chords V/V, V, Dm: V65, i, iv, V, V65/fv, and IV. The third staff (measures 15-16) shows chords V, ii6, i6, vii6, and i. Annotations include a green line for 'Cambio en la figuración' at measure 14, a pink circle for 'Gesto cadencial en el bajo' at measure 14, and another pink circle for 'Gesto cadencial en el bajo' at measure 15.

Fig. 5. Tercera Secuencia (c. 12-16)

Un *crescendo*, apoyado por un *acelerando*, puede contribuir a aumentar la expectativa hacia una resolución que genera la inestabilidad armónica de la secuencia. Sin embargo, es importante desacelerar el tempo sobre el acorde de la dominante de Sol mayor (c. 14) y hacer, incluso, una pequeña respiración sobre el Do, séptima del acorde. Esto se debe a que es importante marcar dónde termina la secuencia y comienza el retorno a Re menor.

Para hacer más notorio el engaño que pretende hacer el compositor en el conector que precede la secuencia, se puede separar un poco el bajo de las voces superiores con el fin de intensificar la preparación de la cadencia. La razón se evidencia en el bajo, el cual presenta un claro gesto cadencial (subdominante-tónica), que hace esperar una obvia resolución a Re menor que no ocurre. Para incrementar aún más la tensión de este

fragmento puede ser bastante útil hacer una pequeña respiración después de la última semicorchea de este compás.

La pieza, sin embargo, todavía se encuentra lejos de concluir. Por esta razón al realizar la elaboración cadencial de los compases 15 y 16 es necesario no hacer mucho *ritardando* ni *decrecendo*. El objetivo de esto es que el oyente piense que, si bien este fragmento se dirige hacia una resolución inminente, aún hay algo que no encaja del todo pues es demasiado pronto para terminar.

Efectivamente, el tan esperado y conclusivo acorde de tónica (c. 16), en posición melódica de octava, es precedido por una nueva modulación a la subdominante. Ésta, una vez más, da inicio a una nueva sección: una extensa cadencia o la llamada conclusión, en la cual el compositor pasa de la textura de acordes figurados a una escritura coral de acordes a cuatro voces.

Este tipo de cadencias generalmente tienen la función de dar espacio al intérprete para demostrar sus capacidades improvisatorias. En muchas ocasiones los compositores indicaban sobre la partitura el término *arp*, para indicar que los acordes escritos de manera vertical debían arpegiarse a voluntad del intérprete. También era válido que el laudista insertara notas de paso o improvisara algunos encadenamientos en dichos acordes. No obstante, en el caso de este preludio, que está construido principalmente sobre armonías figuradas, resulta más interesante no arpegiar cada uno de los acordes para crear un contraste con las secciones anteriores. Ciertamente, la idea es precisamente el **contraste**, lo cual no deja de lado otro tipo de interpretación como la figuración.

La conclusión del preludio (c. 16-21) se caracteriza por el uso recurrente de una figura retórica llamada *Interrogatio*, que es una de las más utilizadas en la música vocal especialmente cuando en el texto se formula una pregunta. En general se presenta en melodías que terminan en un intervalo no esperado, ya sea descendiendo un semitono o ascendiendo una segunda mayor, o cuando una progresión termina en semicadencia. La primera de estas dos opciones sucede en el compás 17, en el cual el Si bemol que hace parte de la armonía descendiendo a un La (Ver figura 6). Es notable como el compositor

sugiere en este punto su propia interpretación, figurando el acorde y escribiendo un pequeño adorno sobre el La que se puede tocar como un mordente o un trino. Una opción para incrementar el efecto de esta figura retórica es tocar este último acorde a un nivel dinámico más bajo que el de sus antecesores y de esta manera el acorde no sólo quedará puesto en relieve sino se le dará variedad al pedal en el bajo.

The image shows a musical score for 'Conclusión' (measures 16-21). Measure 16 is marked 'c. 16' and 'C.A.P.' (Cadenza) with chords *Dm:i* and *V7/fo*. Measure 17 has a red box labeled 'Figuración sugerida por el compositor Interrogatio' and a purple circle around a note. Measure 19 has a red box labeled 'Interrogatio', a green box labeled 'S.C.', and a yellow oval labeled 'Punto de mayor tensión'. A blue line points to a note with the text 'Originalmente el Re de la voz superior se encuentra doblado'. A green bracket labeled 'Interruptio' spans measures 17-19. Chord symbols include *iv64*, *vii6*, *i6*, *ii65*, *V2*, *i6*, and *ii*.

Fig. 6. Conclusión (c. 16-21)

A esto le sigue una nueva secuencia de acordes figurados que ascienden por grado conjunto y que recuerda un poco el material trabajado en los compases 9 y 10. Sin embargo ésta es interrumpida súbitamente por una nueva progresión de acordes no figurados que terminan en semicadencia (c.19. Ver figura 6). Como se puede observar, en este fragmento se combinan dos figuras retóricas: una *Interruptio*, que no es otra cosa que la interrupción repentina de un discurso o idea musical, y una nueva *Interrogatio*. Para hacer mas emocionante el efecto es recomendable acelerar el tempo y hacer un *crescendo* en la secuencia, incrementando la expectativa de una eventual resolución y en el momento de la

interrupción hacer una pequeña pausa con el fin de hacer mas notorio el contraste entre estas dos ideas musicales.

El compositor sin embargo sigue posponiendo el esperado final con una nueva pregunta más fuerte que las anteriores. Sobre un acorde de Re menor el bajo desciende por grados conjuntos hasta llegar a Sol sostenido que hace parte de un acorde doblemente disminuido (Ver figura 6). Este es el punto de más tensión en toda la obra y por esta razón el laudista debe tocar deliberadamente *forte* los cinco acordes que conforma esta figura retórica. Incluso se le puede dar mas dramatismo retardando y arpegiando el último acorde. Finalmente el preludio concluye con una breve elaboración cadencial que resuelve a tónica que, sobra decirlo, debe tocarse mucho más suave.

III. CONCLUSIÓN

Este trabajo no pretende en ningún momento arrojar verdades absolutas sobre la interpretación de este preludio. Si bien las figuras retóricas son claramente identificables, éstas se encuentran supeditadas al afecto que en muchas ocasiones es determinado por el intérprete según las decisiones acerca del tempo y las articulaciones que éste toma. Muchas decisiones interpretativas se pueden tomar incluso basándose en la intuición. Para nadie es, por ejemplo, un misterio que cuando hay una repetición inmediata de una idea musical ésta deba tocarse a otro volumen o con otra articulación. Igualmente en cualquier estilo musical, así éste no presente ninguna relación con la retórica, están siempre presentes las tensiones inherentes a cada intervalo que deben destacarse.

Sin embargo lo que diferencia al barroco de otros periodos o estilos musicales es que todas las figuras musicales que se pueden encontrar fueron introducidas por el compositor de una manera racional basándose en la retórica como método de persuasión sensorial. Por esta razón en muchos casos no basta solamente fiarse del instinto, pues al igual que en el discurso hablado en la música hay ideas principales que deben destacarse sobre las secundarias y es vital saber qué elementos son realmente importantes de expresar. Incluso en muchas ocasiones hay figuras que son introducidas por el compositor de una manera tan sutil que no saltan a la vista de una manera obvia y es así como un análisis detallado de las figuras retórico-musicales puede abrirle a cualquier intérprete un mundo de posibilidades infinitas.

IV. BIBLIOGRAFÍA

Bartel, Dietrich. "Rethoric in German Baroque Music: Ethical gestures". En: *Musical Times* vol. 44. London: ProQuest Humanities Module, 2003. pg. 15-18.

Borja, Jaime. *Los indios medievales de Fray Pedro de Aguado, construcción del idólatra y escritura de la Historia en una cónica del siglo XVI.* Bogotá: Ariel Historia, 1998.

Cartas Martín, Iván. *Retórica musical, el madrigal lo pur respiro.* En: Revista On line Icono 14, No. 5. (consultada el 15 de julio de 2008) www.icono14.net/revista.

Crawford, Tim; Alton Smith, Douglas; Reilly, Edgard R. *Weiss, Sylvius Leopold,* Grove Music Online ed. L. Macy, (consultado en:15. 04. 2008), <http://www.grovemusic.com>.

Ellis Little, Meredith. *Minuet,* Grove Music Online ed. L. Macy (consultado: 03. 08. 2008), <http://www.grovemusic.com>

Ellis Little, Meredith: *Bourrée,* Grove Music Online ed. L. Macy (consultado: 03. 08. 2008) <http://www.grovemusic.com>

Ellis Little, Meredith: *Gigue,* Grove Music Online ed. L. Macy (consultado: 03. 08. 2008), <http://www.grovemusic.com>

Ellis Little, Meredith: *Sarabande,* Grove Music Online ed. L. Macy (consultado: 03. 08. 2008), <http://www.grovemusic.com>

Ellis Little, Meredith; Cusick, Suzanne G: *Allemande,* Grove Music Online ed. L. Macy (consultado: 03. 08. 2008), <http://www.grovemusic.com>

Ellis Little, Meredith; Cusick, Suzanne G: *Courante,* Grove Music Online ed. L. Macy (consultado: 03. 08. 2008), <http://www.grovemusic.com>

Fuller, David: *Suite,* Grove Music Online ed. L. Macy (consultado: 2. 4. 2008), <http://www.grovemusic.com>

Gosine, Jane; Oland, Eric. "Docere, delectare Movere: Marc-Antoine Charpentier and Jesuit spirituality". En: *Early Music* . Oxford: ProQuest Arts Module. Nov 15, 2004. pg. 511-538.

Grout, Donald Jay y Claude V. Palisca. *Historia de la música occidental.* Traducción: León Mamés. 3era ed. Madrid: Alianza, 2003.

LaRue, Jan. *Análisis del estilo musical,* Barcelona: Editorial Labor S. A , 1989.

Ledbetter, David. *Prelude,* Grove Music Online ed. L. Macy (consultado: 03. 08. 2008) <http://www.grovemusic.com>

López Cano, Rubén. *Música y Retórica en el barroco.* México: UNAM, 2003. (consultada el 18 de agosto de 2008) www.lopezcano.net.

Real Academia Española. Diccionario de Autoridades. Madrid. Gredos, 1969.

Romo Feito, Fernando. *Un paseo por la retórica clásica.* Madrid: Montesinos, 2005.

DISCOGRAFÍA:

Barto, Robert laúd. *Sylvius Leopold Weiss, Sonatas for Lute, Volume 3.* Naxos, Ontario, Canada: 1998, 8.554350.

Barto, Robert laúd. *Sylvius Leopold Weiss, Sonatas for Lute, Volume 1.* Naxos, Newmarket, Canada: 1996, 8.553773

Lei, Franklin laúd. *S. L. Weiss, Sonatas for Lute.* Naxos, California: 1989, 8550470