

# Johann Sebastian Bach

## maestro de la retórica musical\*

*Mihaela Corduban*

[Universidad de Artes George Enesco, Rumania.  
Université de Montréal, Canadá]

### RESUMEN

El objetivo de este artículo es mostrar que el primer libro del *Clave bien temperado* ofrece en cada díptico prelude–y–fuga un ejemplo de composición de un discurso musical completamente articulado de manera jerárquica sobre la base de conceptos retóricos específicos. Comparado con otros estudios musicológicos, nuestro enfoque es diferente ya que los principios retóricos aparecen en el centro de un modelo analítico aplicado sistemáticamente a la totalidad de la obra. Para ello, examinamos el importante papel que tuvo la *Musica Poetica* durante el período barroco en la conceptualización formal de la música.

El modelo analítico propuesto en este artículo permite la caracterización del díptico a través de la sucesión de los modos retóricos: *Exordium – Propositio – Confutatio – Confirmatio – Peroratio*. La identificación de esos modos retóricos es regida por criterios precisos de segmentación, y cada uno de esos criterios puede ser caracterizado en términos retóricos.

### SUMMARY

The objective of this article is to show that *The Well-Tempered Clavier* offers, with each diptych prelude–and–fuge, the lesson of composition of a musical speech completely articulated in a hierarchically manner and following specific rhetorical concepts. In comparison with some musicological studies, our approach is different in that the rhetorical principles are at the heart of an Analytical Model applied systematically to the entire collection. To do so, we examine the important role that *Musica Poetica* played during the Baroque period in the conceptualization of music.

The analytical model proposed in this article permits a characterization of this pair by a succession of rhetorical modes: *Exordium – Propositio – Confutatio – Confirmatio – Peroratio*. The differentiation of these rhetorical modes is governed by precise segmentation criteria, and each of these criteria can be characterized in rhetorical terms.

---

\* Traducción del texto original en francés por la Dra. Antonietta Sottile.

## PREAMBULUM

El primer biógrafo de Bach, Johann Nikolaus Forkel (1749–1818), reconoce en su *Allgemeine Geschichte der Musik* (1788–1801) que el saber de la retórica musical se ha perdido, y que sus escritos constituyen una vana tentativa de recuperar ese saber (Butler, 2006:658). En efecto, es necesario esperar hasta el siglo xx para que los historiadores de la música redescubran la importancia de la retórica y el papel fundamental que ésta tuvo en la estética y la teoría musical en los siglos pasados. El punto de partida para ese redescubrimiento es el gran estudio musicológico realizado sobre Bach por Philipp Spitta en los años 1873–1880, donde las *Inventiones a dos voces* son abordadas desde la perspectiva de la relación música–retórica.

Dos autores que al comienzo del siglo xx escriben obras de referencia consagradas a las relaciones texto–música en Bach son Albert Schweitzer (*J.S. Bach: el músico poeta*, 1905) y André Pirro (*L'esthétique de J.S. Bach*, 1907). El capítulo x de la obra de Pirro lleva el título «La expresión en la música instrumental de Bach», y comienza de este modo: «Así como sucede en la música escrita sobre un texto dado, también las intenciones expresivas de Bach son claramente reconocibles, la mayor parte del tiempo, en su música instrumental» (Pirro, 1973:352). El autor muestra, con la ayuda de ejemplos, que un gran número de obras puramente instrumentales de Bach son reemplazadas en sus cantatas con el añadido de palabras. «Esas composiciones resultan así explicadas por el propio Bach», escribe Pirro (*ibidem*). Las últimas páginas del capítulo están consagradas al *Clave bien temperado*, cuyo contenido expresivo es extraído a través de numerosos motivos melódicos y rítmicos portadores de significaciones identificables. Este trabajo realizado por Pirro, a la escala de toda la producción de Bach, es un modelo de exégesis que, considerando a Bach como un «poderoso orador», continúa y desarrolla el estudio comenzado por Albert Schweitzer y trata de construir una tipología de los motivos característicos de su «lenguaje musical».

Según lo señala Philippe Herreweghe (1985), uno de los grandes intérpretes actuales de Bach: «Aquello que los musicólogos adivinaron, que de alguna manera reinventaron, es precisamente la retórica musical, que como sistema coherente, complejo y codificado, rigió la composición y la interpretación musical durante más de dos siglos de nuestra historia». El redescubrimiento, o más bien la reinención de la retórica musical como elemento activo en el proceso de la composición y también de la interpretación, se ha manifestado con dife-

rentes grados de intensidad en la investigación musicológica de las últimas décadas. Como lo afirma Gregory Butler en un texto reciente: «No se puede negar que la terminología retórica utilizada por los músicos a lo largo de este período [barroco] (...) enriquece enormemente nuestra comprensión de la visión que ellos mismos podían tener de su arte» (Butler, 2006:659). La música instrumental tiene su lugar dentro de las investigaciones recientes basadas en la retórica, pero los trabajos de caracterización y de análisis de un género o del estilo de un compositor determinado son todavía fragmentarios.

La retórica es la más antigua de las disciplinas que atañen al lenguaje, sus orígenes remontan a la Antigüedad, al siglo V (a.C.). Su objetivo era el de enseñar al orador el arte de conmover al auditorio, movilizar sus sentimientos, despertar y gobernar sus «pasiones». Para Aristóteles, la retórica era el arte de descubrir todos los medios de persuasión posibles a partir de un tema dado. En la época de Aristóteles, la retórica se refería sobre todo a las técnicas de persuasión, de argumentación, y se caracterizaba esencialmente por su aspecto práctico. A partir del siglo II (a.C.), la retórica aristotélica es introducida en Roma, especialmente por Cicerón, gran orador, quien saca provecho de sus cualidades pragmáticas. Con la obra *De institutione oratoria* en doce libros consagrados a la educación del orador, Quintiliano (siglo I) nos provee sin duda el tratado de retórica más completo y más claro de toda la Antigüedad. La obra propone, entre otras cosas, una teoría de la escritura, que será la base para la evolución que tendrá la retórica siglos más tarde. Mientras que Aristóteles distingue claramente entre la retórica como arte del discurso en público y la poética como arte de la poesía (este término servía para designar en esa época los diferentes géneros literarios, sobre todo a la tragedia), estas dos disciplinas tienden, a partir de Quintiliano, a confundirse, hasta el punto que la retórica se convierte en cierta manera en una segunda poética (y esta última será incluso llamada más tarde «segunda retórica»). Así, con Quintiliano, el objetivo pragmático cede poco a poco el lugar al objetivo estético: la antigua retórica del razonamiento evoluciona hacia la retórica clásica, en la cual se busca definir y caracterizar el *estilo* del discurso. Este sumario panorama histórico del trayecto de la retórica puede darnos tal vez una idea más clara sobre la naturaleza compleja de la influencia que ésta ejerció sobre la música.

El tratado del erudito latino Quintiliano aparece, desde su redescubrimiento al comienzo del siglo XV, como la referencia en materia del arte de la oratoria para todos aquellos que se ocupan de la *Musica Poetica*. Continúa siendo la referencia en el siglo XVIII, como se constata en *Der vollkommene Capellmeis-*

ter (1739) de Johann Mattheson (1681–1764), quien define la retórica como «el arte de la palabra y de la poesía en música». Por su parte, Johann Nikolaus Forkel, en la primera biografía consagrada a Bach (1802), no duda en nombrar a éste como «el más grande poeta musical y el más grande orador en música de los tiempos pasados y futuros» (Cantagrel, 1998:154).

Es generalmente aceptado que a partir del siglo xvi las analogías entre la música y la retórica penetraron todos los niveles del pensamiento musical, más precisamente, la definición de los estilos, la conceptualización formal, el potencial expresivo de los procedimientos compositivos, así como una multitud de aspectos ligados a la interpretación musical. En ese sentido, dos opiniones relativamente recientes, provenientes respectivamente de un analista y de un intérprete reputado, merecen ser mencionadas:

~ Gregory Butler (1977:99) en su artículo «Fugue and Rhetoric»: «Esta terminología [la de la retórica] es la única clave posible para una comprensión profunda del antiguo concepto de la fuga» (Butler, 1977:99).

~ Philippe Herreweghe (1985): «Estamos convencidos de que la retórica musical es la única clave de acceso válida para toda la música desde Josquin a Bach. Esta aserción vale sobre todo para J.S. Bach, cuya obra constituye el apogeo del pensamiento retórico en nuestra música occidental».

Nuestra intención es presentar a continuación algunos conceptos retóricos que se impusieron en el pensamiento musical alemán y jugaron un rol importante en las estrategias compositivas de Bach. En esta perspectiva, nos referiremos al primer libro del *Clave bien temperado* para mostrar que cada díptico preludeo–fuga ofrece una lección de composición de un discurso completo articulado de manera jerárquica, siguiendo conceptos retóricos precisos. Y trataremos de mostrar particularmente de qué manera el vínculo activo entre retórica y música sostiene el proceso compositivo del género que Bach llevó a la perfección: la fuga.

## 1 · LA RELACIÓN RATIO–SENSUS

En la Edad Media la música era considerada, siguiendo a Pitágoras, como una ciencia fundada en principios matemáticos precisos. La música, la aritmética, la geometría y la astronomía formaban un *quadrivium* de artes liberales privilegiadas, esencialmente especulativas. El teórico de la música (el *musicus*) tenía una formación de matemático y la composición musical no formaba parte de

sus atributos profesionales. Las otras artes liberales, es decir, la gramática, la dialéctica y la retórica, constituían el campo de las disciplinas lingüísticas, llamado *trivium*. Dietrich Bartel, en su amplio estudio consagrado a la retórica musical alemana, *Musica Poetica. Musical–Rhetorical Figures in German Baroque Music* (1997), explica que es aquí, en el *trivium*, donde el músico práctico, el *cantor*, encontró su lugar, pues la naturaleza de sus actividades, ligadas a la interpretación y a las producciones musicales, obedecía más a la retórica (en tanto que arte de la elocución) que a la matemática. Más allá de la enseñanza de los rudimentos de la música y de la dirección de coros en las escuelas e iglesias, el *cantor* debía también tener conocimientos sólidos del latín y de la retórica puesto que a menudo debía enseñar todas las disciplinas del *trivium* (Bartel, 1997:12).

En el Renacimiento, época dominada por el humanismo, la vinculación entre las ciencias especulativas del *quadrivium* (incluida la música teórica) y las disciplinas lingüísticas consideradas hasta entonces como *triviales* (es decir, inferiores, incluida la retórica) empezó a cambiar. La relación de subordinación total del hombre a la divinidad había sufrido una transformación mayor: se había convertido en una relación basada en la comunicación. El ser humano, como objeto y tema de estudio, cobró mucha importancia en todas las disciplinas. Las ciencias comenzaron a apoyarse cada vez más no sólo en la formulación teórica de los conceptos sino también en su puesta en práctica. Una ciencia debía ser especulativa y funcional a la vez. El rol de la comunicación para el provecho del espíritu humano se amplificó en todas las artes liberales. Esa tendencia a equilibrar la relación *ratio–sensus* explica el acercamiento que se produjo entre la *musica instrumentalis* y las categorías teóricas de la música. Pasó a ser legítimo que la práctica musical formara parte de la ciencia de la música, de esta manera «humanizada». La música adquirió entonces poco a poco la función de emocionar, de conducir al auditorio hacia una experiencia emotiva y estética. Esta transformación en la concepción del arte musical determinó cambios en la manera de abordar el acto compositivo. La retórica podía ofrecer al compositor modelos de conceptualización susceptibles de ser «transpuestos» en música de manera consecuente, así nació la *musica poetica*, la retórica musical. Gradualmente, el compositor fue considerado como un músico en todo el sentido del término, se convirtió en el *musicus poeticus* y su estatus se vio redefinido.

Aunque los siglos XVI y XVII sean vistos, en general, como pertenecientes a dos épocas diferentes de la historia de la música occidental (el Renacimiento y la época barroca respectivamente), desde el punto de vista de la retórica perte-

necen a una misma época. Como Paul Walker señala, bajo ciertos aspectos fundamentales, los dos siglos forman una única época bien diferenciada, a la que se podría llamar justificadamente la Edad de la Retórica (Walker, 1999:159). Ya en el 1600, el uso de los principios y los términos retóricos había sido sistematizado en los escritos de Joachim Burmeister (1564–1629) (las tres obras escritas por Burmeister son: *Hypomnematum musicae poeticae*, 1599, *Musica autoschediastike*, 1601, y *Musica Poetica*, 1606). En 1606, Burmeister (1993:17) define así la *musica poetica*: «Musica poetica es la disciplina de la música por la cual se aprende cómo componer una pieza musical para orientar los sentidos y el espíritu de las gentes hacia diferentes disposiciones». Burmeister fue también el primer autor en presentar una lista de figuras musicales identificadas con figuras o procedimientos retóricos, en razón de su potencial expresivo. En sus importantes tres tratados, se propuso hacer una presentación sistemática de esas figuras definidas por analogía con la retórica. En el prefacio del tratado *Musica autoschediastike*, Burmeister dice: «luego de un análisis atento y racional de la música, hemos concluido que hay poca diferencia entre la música y la naturaleza de la oración» (citado por Bartel, 1997:94).

## 2 · LA RELACIÓN MICROCOSMOS–MACROCOSMOS

Es importante precisar que la aplicación rigurosa de los conceptos retóricos en la composición fue un fenómeno predominante en la época barroca alemana. Este aspecto interesa particularmente a Dietrich Bartel, quien dice:

Los principios retóricos influyeron en la composición musical en el medio italiano, francés e inglés, pero sólo en Alemania se da una entusiasta asimilación y adaptación de la terminología retórica, de su metodología y sus estructuras. Esto dio lugar a una verdadera retórica musical, un «dialecto local alemán» que se impuso sobre todo en los escritos de los *cantores* luteranos. (Bartel, 1997:IX)

Bartel destaca que lo que diferencia de manera clara el pensamiento musical alemán del resto de las culturas europeas es, sobre todo, la influencia única e intensa ejercida por el reformador protestante Martín Lutero. De hecho, los comentarios de Lutero sobre la música representan el fundamento teológico de la música barroca alemana. Para él, la naturaleza divina de la música era indis-

cutible. En un ensayo sobre la música de 1541 afirma: «Pues la música es un don y una ofrenda por parte de Dios y no un don humano. Después de la teología, yo otorgo a la música el lugar más alto y el más alto honor» (Bartel, 1997:4).

Los conceptos promovidos por Lutero sobre el poder afectivo y educativo de la música son en realidad una interpretación cristiana de las significaciones atribuidas al *ethos* griego. Así, la música no refleja solamente el orden universal por sus proporciones numéricas sino que también puede afectar de manera positiva a los individuos al ponerlos en contacto con el orden cósmico de la creación. En ese nivel de percepción y de comprensión reside una característica fundamental de la música barroca alemana: el deseo humano de participar en una actividad musical no constituye una necesidad de expresar la propia personalidad sino ante todo la necesidad de entrar en resonancia con la creación superior, de establecer una comunión espiritual con el orden divino. Así se hace posible, por intermedio de la música, una relación microcosmos–macrocosmos que permite que se refleje en la naturaleza humana la perfección universal. Fueron justamente los escritores alemanes luteranos los que comenzaron en el siglo XVI a promover la *musica poetica* como categoría diferente del arte musical, al lado de la *musica theoretica* (que reunía la *música mundana* y la *música humana*) y la *música práctica* (incluyendo la práctica instrumental y vocal).

### 3 · ENTRADA DEL CONCEPTO DE «FORMA» EN LA TEORÍA MUSICAL

En su libro *L'Analyse musicale: Histoire et Méthodes*, Ian Bent afirma: «Fue necesario esperar al desarrollo de la retórica musical para ver la idea de *forma* hacer su entrada en la teoría musical» (Bent, 1998:20).

Burmeister aborda la organización formal del discurso musical en términos retóricos, como ya lo había hecho de alguna manera su predecesor Gallus Dressler (*Praecepta musicae poeticae*, 1563) al considerar la organización formal de la música como una sucesión de tres modos temporales, *exordium–medium–finis*, correspondientes a las funciones de comienzo, medio y final. Algunos años más tarde, Lippius (*Synopsis, musicae nova*, 1612) considera la retórica como la base de la «forma» o estructura de la composición. Como Bent señala, los principios retóricos jugaron un papel importante en la toma de conciencia progresiva de la estructura formal, particularmente en lo referente a la función de contraste y a las relaciones entre las diferentes secciones, y a partir de allí las capacidades analíticas pudieron desarrollarse (Bent, 1998:22).

A mediados del siglo xvii, Athanasius Kircher en su tratado teórico consagrado a la composición musical, *Musurgia universalis* (1650), introduce por primera vez en la música los siguientes conceptos retóricos: *inventio*, *dispositio* y *elocutio*. Prepara así el camino para una correlación explícita y a gran escala entre la música y la retórica. En 1739, Johann Mattheson publica en Leipzig la obra de referencia fundada en la unión de la música y la retórica, el tratado *Der vollkommene Capellmeister*. Mattheson trata minuciosamente en términos retóricos los considerados cuatro aspectos fundamentales de la composición musical: *inventio*, *dispositio*, *decoratio* o *elaboratio*, y *elocutio*. Según Mattheson:

- ~ la *inventio* es la capacidad de inventar ideas musicales;
- ~ la *dispositio* es el arte de ordenar las partes de una composición según las reglas clásicas del discurso;
- ~ la *decoratio* o *elaboratio* es el arte de desarrollar y de ornamentar las ideas musicales;
- ~ la *elocutio* es el arte de emitir el discurso musical; dicho de otra manera, concierne a la interpretación.

Mattheson (1954:241) expresa la síntesis entre el pensamiento retórico y el musical en esta frase: «La invención exige genio e inteligencia; la disposición demanda orden y medida; la elaboración, razonamiento y circunspección». Y define la música como: «la ciencia y el arte de colocar sabiamente los sonidos apropiados, de ponerlos correctamente en relación y de presentarlos de una bella manera con el fin de afirmar, por su eufonía, la gloria y la virtud divinas» (Mattheson, 1954:5). Se puede observar por esta definición que al comienzo del siglo xviii la *musica poetica* se ha convertido en un concepto único que pone en un plano de igualdad ciencia y arte, *ratio et sensus*, especulación y expresividad.

Mattheson otorga gran importancia al concepto de *dispositio*. Basándose en la conceptualización formal concebida como una sucesión de tres modos temporales, *exordium–medium–finis*, planteada por Dressler y Burmeister, presenta la *dispositio* de una manera más elaborada y detallada pero sin apartarse en lo esencial de la concepción de sus predecesores. Las seis etapas de la *dispositio* son: *Exordium – Propositio – Narratio – Confutatio – Confirmatio – Peroratio*. Pone estos conceptos retóricos en práctica analizando un *aria da capo* de Benedetto Marcello para reafirmar que la coherencia de una pieza depende de las relaciones entre las diferentes partes, coherencia que resulta de la *dispositio*.

Asimismo, plantea ciertos principios de organización formal que, como se verá más adelante, resultan muy importantes para guiar el análisis musical:



El arte de los oradores consiste en presentar al comienzo los argumentos más fuertes, luego en el medio los más débiles, y al final las conclusiones deslumbrantes. Se trata de una astucia que el músico puede utilizar tanto como el orador (...). Esta astucia no debería ser solo aplicada para la organización general sino también en cada una de las partes. (Mattheson, 1954:239–240)

Afirma así que la conceptualización formal basada en tres modos temporales, *exordium–medium–finis*, debe obrar de manera jerárquica, es decir, a diferentes niveles. Esta convención formal emblemática del pensamiento musical barroco aparece de este modo explicada en Mattheson a través de su relación con la retórica.

#### 4 · EL CAMINO DE LA FUGA

A partir del siglo XVI, la fuga es definida en numerosos tratados como un procedimiento compositivo por el cual una voz principal es imitada seguidamente por otras, pero también aparece como una pieza musical hecha de escritura imitativa. En su artículo «Fugue and Rhetoric», Gregory Butler (1977) sostiene que el procedimiento compositivo de la fuga fue de los primeros en ser asociados con los conceptos retóricos. Hay una primera referencia ya en 1536, cuando Stomius (1502–1562) asocia *fuga* con *mimesis*, la figura retórica de la imitación libre. Por su parte, Gallus Dressler (1533–1585) escribe: «en la *musica poetica*, no hay nada más eficaz que insertar en una composición una fuga. En efecto, ésta embellece la música y el resultado es una música construida en concordancia con la naturaleza y el arte» (Butler, 1977:50). Para subrayar la importancia y el lugar privilegiado de esta técnica de escritura, Butler presenta tres argumentos:

- ~ La fuga era un elemento y un procedimiento de composición elaborado, un ejercicio intelectual erudito, altamente apreciado.
- ~ La fuga poseía una estructura de gran artificio y al mismo tiempo eficaz, con un potencial expresivo notable.
- ~ La fuga servía para crear imágenes musicales, consideradas como un ingrediente esencial de la *musica poetica*.

Sobre la base de las informaciones provistas por numerosos tratados, Butler explica que la fuga fue considerada no sólo como una técnica compositiva compleja sino también como una conceptualización formal dotada de una fuerza retórica indiscutible.

Burmeister describe la fuga como el procedimiento musical «en el cual todas las notas de una melodía son imitadas por otras voces conforme a una relación etimológica, al mismo tiempo o a intervalos iguales de tiempo» (*Musica Poetica*, 1606, citado por Butler, 1977:54). Butler subraya que, más allá del punto de vista tradicional que presenta la *fuga* como *mimesis*, Burmeister habla de una relación *etimológica*, es decir que en una exposición fugada considera las diversas entradas del sujeto (tema) como si fueran palabras ligadas etimológicamente. Y prosigue con estas consideraciones: «El espacio que sigue está lleno de armonías yuxtapuestas, etimológicamente ligadas gracias a las cualidades distintivas de los sonidos, lo que permite que una aumentación pueda realizarse fácilmente y sea conforme a las reglas de la sintaxis» (Butler, 1977:55). En ese sentido, una idea formulada por el musicólogo Mark Evan Bonds resulta claramente pertinente: «La gramática representa la fundación de todo arte retórico: una obra debe ser correcta antes de convertirse en elocuente» (1991:71).

Recordemos que Dressler y Burmeister describen una pieza de música, en su conjunto, como una sucesión de tres modos temporales, *exordium – medium – finis*, es decir como una serie de tres secciones diferenciadas por rasgos específicos que tienen como función, respectivamente, la de comienzo, medio y final. Ahora bien, Burmeister (1993:72) va más lejos que Dressler al insistir en este punto: «El *exordium* es la primera sección o período afectivo de la composición, generalmente embellecido por una *fuga* que vuelve al oído y a la razón del auditorio receptivos a la música y por la cual su atención es captada». Esta observación indica que Burmeister aborda la fuga según el concepto retórico que dominaba el pensamiento musical de la época: la *elocutio*. Sin embargo, él es también quien abre el camino al tratamiento de la fuga con relación a la conceptualización de las formas musicales que marca la *dispositio*. En 1627, Marin Mersenne (1588–1648) escribe en su *Traité de l'harmonie universelle*: «La Retórica enseña cómo se debe disponer el tema para ponerlo en Música y enseña al Músico cómo se deben imitar las figuras de Retórica, haciendo diversos pasajes, disminuciones, fugas, consecuencias» (Butler, 1977:62). En la época barroca, el primer teórico que compara la fuga con una estructura retórica parece haber sido Athanasius Kircher (1602–1680), quien trata a la fuga como «una serie de *fugae*». Para citar a Kircher (*Musurgia Universalis*, 1650): «el ingenio del compositor es digno de estima por su habilidad de construir bellas y largas series de fugas. Aun más, la fuga es una hábil *distributio*, [que consiste en una] repetición sucesiva de una misma *clausula* en diferentes partes de una composición» (Bartel, 1997:287–288).

Johann Gottfried Walther, amigo y padrino de Bach, escribe en su *Lexicon* (1732): «Fuga es una composición inventiva en la cual una voz persigue a otra, por imitación, utilizando el mismo tema con otras notas» (Bartel, 1997:288). Además cita a Mattheson, quien había escrito en su diario *Critischer Musicus*: «fuga consiste en la repetición y hábil distribución de una sola *clausula* prede-terminada, que es escuchada alternativamente en diferentes partes de la composición, que esta sea a dos, tres, cuatro voces o más» (Bartel, 1997:288). Vemos aquí un ejemplo que denota la influencia de los escritos de Kircher en los tratados del siglo XVIII. Es significativo remarcar la continuidad de las ideas inicialmente formuladas por Burmeister, retomadas y desarrolladas luego por Kircher y especialmente por Mattheson, y la influencia que tuvieron a largo plazo hasta el comienzo de la época clásica.

En los siglos XVII y XVIII, todos los teóricos acordaron una atención particular al procedimiento compositivo de la fuga. Las numerosas figuras musicales basadas en esta técnica fueron agrupadas en categorías que cambiaban de un tratado a otro como consecuencia del esfuerzo por definir mejor su naturaleza y su potencial expresivo. Los teóricos pusieron cada vez más énfasis en el potencial expresivo musical de las figuras más allá de otras significaciones extramusicales. Mattheson, por ejemplo, ubica la fuga en la categoría, enteramente basada en la retórica, de las figuras de amplificación, «que sirven más para prolongar, para amplificar y ornamentar una composición que para estimular las pasiones» (Bartel, 1997:281). Cincuenta años más tarde, Forkel no ubica más la fuga entre los procedimientos compositivos o entre las figuras, sino que la trata de manera independiente, como el género musical más consumado. En efecto, Forkel va a definir la fuga desde una nueva perspectiva:

La Naturaleza ha generado una multitud de sentimientos individuales y colectivos y ha provisto a la música con una multitud de procedimientos para expresar esos sentimientos que, todos ellos, pueden ser incorporados en la fuga. De la misma manera que el individuo es miembro de la nación, un aire puede ser considerado como una voz de la fuga: una nación comprende muchos individuos y una fuga muchos aires. Es por eso que la fuga es el género más importante de todos, al igual que el consenso general de una nación es el sentimiento más grande. (*Allgemeine Geschichte*, 1788, citado por Bartel, 1997:162)

#### 4.1 · *El análisis de los preludios y fugas del Clave bien temperado desde una perspectiva retórica*

En su obra *El diálogo musical*, Nikolaus Harnoncourt destaca la importancia de la función de los conceptos retóricos en el proceso creador de Bach, y señala:

La retórica constituía uno de los puntos centrales de la construcción de todas sus obras. Y esa osamenta formal esencial para toda la música barroca desde Monteverdi, era para Bach mucho más que un dato evidente del estilo de la época (...). Bach construía conscientemente sus obras según el arte de la retórica, y el *discurso sonoro* era para él la única forma de música. (Harnoncourt, 1985:58–59)

En esta perspectiva, el par preludeo–fuga formaba una entidad imponente en fuerza expresiva y estructural. Un comentario formulado recientemente por Gilles Cantagrel brinda, a nuestro juicio, una interesante explicación para esto:

El preludeo es el lugar de la imaginación, al cual responde su complemento, la fuga, producto del rigor. Pero para el músico, como para todo creador, no existe fantasía que no sea puesta en orden por el rigor del pensamiento, y no podría haber un rigor formal que no sirva para organizar una invención. Así pues, el preludeo y la fuga se presentan como el anverso y el reverso de una misma medalla, las dos caras opuestas pero complementarias de un mismo pensamiento, de un mismo ser sonoro, uniendo al rigor en la imaginación y a la imaginación en el rigor. Cada conjunto preludeo–y–fuga propone así, en el registro afectivo propio de su tonalidad, un fragmento del autorretrato del compositor, que se reconstituye totalmente con la audición integral de la obra. Aun más, es también (siempre a la imagen de Descartes), un verdadero Tratado de las pasiones del alma en música. (Cantagrel, 2008:4)

Con el *Clave bien temperado*, Bach apela sin duda a un nivel superior de conocimiento y de comprensión; esos preludios y fugas representan la puesta en práctica de una multiplicidad de procedimientos compositivos y constituyen la expresión de un pensamiento musical marcado a la vez por la inspiración y por el rigor.

Nuestro análisis de los 24 preludios y fugas, que presentaremos en este artículo de manera muy sumaria, fue realizado bajo esta premisa metodológica: procedimos a proyectar sobre la obra las categorías retóricas provistas por los tratados de la época, los cuales, según creemos, reflejan la conceptualización formal que un compositor como Bach podía tener. Eso nos llevó a la diferenciación de los que llamamos *modos retóricos*. De una manera esquemática, la *dispositio* del díptico preludeo–y–fuga puede representarse así:

<b>DISCURSO SONORO</b>	<b>Preludio</b>	EXORDIUM	Exordium	exordium
				medium
				finis
		Medium	[ exordium medium finis ]	
	Finis	[ exordium medium finis ]		
<b>Fuga</b>	PROPOSITIO			
	[DIVISIO]			
	CONTENTIO	CONFUTATIO ↑ (reversibles) ↓ CONFIRMATIO		
	PERORATIO			

En el nivel formal superior, cada díptico preludeo–y–fuga constituye un discurso completo y coherente, y el modelo analítico propuesto permite su caracterización a través de una sucesión de modos retóricos, conforme al encadenamiento *Exordium–Propositio–(Divisio)–Contentio (Confutatio+Confirmatio)–Peroratio*, tal como lo teorizó Mattheson en su tratado *Der vollkommene Capellmeister* (1739). Además, cada una de las frases (o períodos) constitutivas de los preludios y fugas se presta a una caracterización específica debido a la utilización de determinados procedimientos compositivos cuya función puede ser también explicada en términos retóricos.

Por empezar, observemos el modo retórico *Exordium* que se asocia al preludeo. Mattheson explica: «El exordium es la introducción y el comienzo de

una melodía, en la cual todo el propósito debe ser revelado de manera tal de preparar a los oyentes e incitarlos a prestar atención». El *Exordium*, es decir el preludio completo, puede ser caracterizado, a su vez, por contener en su interior la secuencia *Exordium–Medium–Finis*. Y generalmente la frase introductoria, que constituye el *Exordium*, posee también internamente esa misma estructura convencional, así es posible distinguir dentro de esta primera frase los tres momentos de la secuencia *exordium–medium–finis*:

- ~ *exordium*: exposición, imitativa o no, del material inicial (grupo de base); prolongación armónica de la tónica;
- ~ *medium*: secuencias modulantes hacia la tonalidad de la dominante o la relativa; frecuentes fragmentaciones, *gradatio*, *climax*;
- ~ *finis*: progresión cadencial con cadencia perfecta o menos frecuentemente imperfecta, en la nueva tonalidad.

Podemos tomar como ejemplo de esta caracterización el preludio en *re* menor (número 6) del primer libro del *Clave*. La frase introductoria de este preludio (*Exordium*) se extiende hasta el compás 6 (primera negra, en la segunda negra comienza el *Medium*). A su vez, en el interior de esta primera frase podemos distinguir el *exordium* hasta la primera negra del compás 2, que consiste en la exposición del material sobre pedal de tónica; luego el *medium* comienza en la segunda negra del compás 2 y está constituido por una secuencia que lleva hacia la tonalidad de *Fa* mayor, con la fragmentación del modelo de la secuencia en el compás 3, y alcanza el *climax* en el compás 4 (aparecen como figuras retóricas la *anabasis* desde el compás 3 hasta la primera negra del compás 4 y su consecuente *catabasis* desde la segunda negra del compás 4 hasta la primera negra del compás 5). La frase se cierra con el *finis* presentando en el compás 5 y hasta la primera negra del compás 6 una cadencia perfecta en *Fa* mayor. De este modo, se ilustra cómo aparecen los tres modos retóricos al interior del *Exordium* del preludio, recreando a pequeña escala la forma del nivel superior, *Exordium*, *Medium* y *Finis* que abarca al preludio entero.

Generalmente el *Medium* y el *Finis* en los preludios tienen una estructura más libre, es poco frecuente que sus estructuras sean tan convencionales como la que se puede constatar en el *Exordium*. Es por eso que en el diagrama que figura más arriba pusimos la caracterización interna del *Medium* y el *Finis* entre corchetes.

En la presentación de la *dispositio* que propone Mattheson en su tratado, la función que sigue al *Exordium* es la *Narratio*. Según Mattheson, «la Narra-

«... el Relato o narración por la que el sentido y el carácter del discurso son esbozados». Como se puede observar, la *Narratio* no aparece en el esquema que hemos propuesto más arriba para describir la *dispositio* del díptico pre-ludio–y–fuga. La razón por la cual está ausente es que ese modo retórico era opcional incluso en el discurso hablado. Como tenía la función, en el discurso clásico, de presentar los temas, las acciones y los hechos pertinentes (Butler, 1977:65–66), esto resulta habitualmente incorporado a la *Propositio* que consiste en el enunciado de los argumentos principales. Esto sucede de manera natural en las piezas para instrumento solista como las que analizamos aquí. La diferenciación entre la *Narratio* y la *Propositio* puede hacerse sobre todo en las piezas para voz con acompañamiento o en las piezas para instrumento solista con acompañamiento.

Si proseguimos con los modos retóricos que permiten caracterizar la fuga, el primero es pues la *Propositio*: Mattheson la define como «el discurso que presenta brevemente el contenido o el objetivo de la oración musical». Ese modo retórico comprende una fuga completa a pequeña escala: en general, el tema es presentado sucesivamente por todas las voces, en el tono de la tónica (*dux*) y en el de la dominante (*comes*), alternadamente. El concepto de *propositio* es ilustrado, de hecho, por la primera exposición del tema, que Mattheson explica como el resultado de un proceso regido por el principio dialéctico *specialia ad generalia ducenda* (proceder de lo particular hacia lo general).

A continuación de la *propositio*, es decir, de la exposición temática, puede encontrarse el modo retórico *Divisio*, que hemos incluido en nuestro esquema aunque Mattheson no le otorgue ningún lugar en la *dispositio*, quizás porque su presencia no es siempre necesaria. Se trata de un segmento modulante, constituido generalmente por una fragmentación temática, procedimiento que aparecerá seguidamente como fundamental en la estructura de la *Confutatio*. Scheibe y Forkel le dedican mucha atención y destacan el papel de la *divisio* como proceso dialéctico inverso (complementario) al realizado por la *propositio*.

La secuencia formal se prosigue con la *Contentio*, compuesta por dos partes, la *Confutatio* y la *Confirmatio*, que pueden aparecer en el orden inverso (son reversibles). La *Confutatio*, según Mattheson, es «la eliminación de las objeciones; puede expresarse en la melodía por la combinación, cita y refutación de ideas extrañas; pues justamente por esta suerte de antítesis, si ésta ha sido bien concebida, el oyente obtiene todavía más placer, y toda la tensión que se acumula en las disonancias y las síncopas se disuelve y se resuelve». Es el modo retórico que expresa la resolución de las objeciones formuladas con

relación al *thema* presentado en la *propositio*. Su aspecto dominante es el de la oposición (*antithesis*) y los mecanismos compositivos característicos son la fragmentación temática, las secuencias, la inversión del tema, el contrapunto invertido, el *stretto*. La modulación es el proceso que sostiene la aplicación de esos procedimientos.

En tanto, la *Confirmatio* es definida por Mattheson como «la corroboración del discurso, que se encuentra en general en las melodías bajo la forma de repeticiones bien concebidas». Este modo retórico comporta el regreso del tema en la tonalidad inicial, como *dux* o bien como *dux–y–comes*. El procedimiento referido por muchos teóricos para acompañar ese retorno es el *stretto* (esto es, la presentación del tema en forma de imitación canónica). La figura retórica asociada es la *ratiocinatio*, el proceso de razonamiento riguroso (silogismo) que se produce luego de la presentación del tema hecha en la *propositio* y de las objeciones al tema formuladas en la *confutatio*.

Y el modo retórico que cierra la fuga es la *Peroratio*. Una vez más, según Mattheson, la *Conclusio* o *Peroratio* es «el fin o conclusión de nuestra oración musical, que debe producir una impresión particularmente fuerte, más que las otras secciones» (Mattheson, 1954:236, para todas las definiciones citadas). Esta sección contiene la última entrada temática en la tonalidad principal y/o la progresión cadencial final. Puede presentarse un pedal de tónica o de dominante, y puede ser que la presentación del tema sea hecha en forma de *stretto* para obtener la impresión fuerte a la que se refería Mattheson. Aquí el canon adquiere el valor de un axioma: a través de ese artificio de contrapunto tan estricto la *propositio* se ve reafirmada de manera definitiva, irrefutable. Butler observa: «Musicalmente, el canon era considerado exactamente de la misma manera que la máxima o el aforismo en poesía» (Butler, 1977:99).

Para ilustrar la *dispositio* podemos tomar como ejemplo la Fuga en *Fa* mayor a tres voces (número 11). La *Propositio* abarca las tres entradas del tema (*dux–comes–dux*) y llega hasta la primera corchea del compás 13. En la segunda corchea del compás 13 comienza la *Divisio*, que modula a *Do* mayor y termina en el compás 17. En la tercera corchea del compás 17, una nueva entrada del *dux* marca el comienzo de la *Contentio*, en primer lugar con la *Confirmatio* que se extiende hasta el compás 31 e incluye la entrada del *dux – comes – dux–y–dux* en *stretto*. En el compás 31 se inicia la *Confutatio* que modula a *re* menor (*stretto* de soprano, contralto y bajo, creando la figura de *catabasis*) y a *sol* menor (*stretto* de bajo, contralto y soprano con el tema levemente modificado, creando la figura de *anabasis*). La *Confutatio* llega hasta el compás 64 en cuya tercera cor-



chea se produce la última entrada del dux (modificado, en soprano) que señala el comienzo de la *Peroratio*, con el retorno a *Fa* mayor. Esta sección conclusiva termina con la progresión cadencial final.

## 5 · CONCLUSIÓN

El trabajo continuo y apasionado llevado a cabo por el *cantor* J.S. Bach en el terreno de la composición revela a un verdadero *musicus poeticus* constantemente en busca de perfección. Su música, su ofrenda musical consagrada sin reservas *Soli Deo Gloria*, debía lograr el equilibrio de una manera tan armoniosa como fuera posible entre macrocosmos y microcosmos, entre *ratio* y *sensus*. Al realizar de un modo magistral el traspaso de los conceptos retóricos a la música, Bach encontró los medios para conferir a sus discursos sonoros la coherencia formal y la unidad expresiva.

El modelo analítico propuesto aquí se centra particularmente en la categoría retórica de la *dispositio*, pero atañe también a los conceptos de *inventio* y de *elaboratio*. En un nivel formal superior, cada díptico preludio–y–fuga es un discurso completo al que se le puede aplicar la caracterización formal teorizada por Mattheson en su tratado *Der vollkommene Capellmeister*. Y, siguiendo la conceptualización formal de manera jerárquica al interior de las secciones, se pueden también aplicar las caracterizaciones retóricas dentro de las frases, como hemos visto en el preludio en *re* menor. Eso permite discutir en detalle los medios utilizados, en diferentes niveles formales, para explotar el potencial de desarrollo contenido en el germen de la idea inicial tanto del preludio como de la fuga. El modo en que Bach «comenta» la idea primaria —producto de la *inventio*— a diferentes niveles, hace factible evaluar los diversos procedimientos de *elaboratio*, es decir, las técnicas de desarrollo temático que son responsables del proceso de amplificación que caracteriza, con diferentes grados de intensidad, a cada modo retórico así como al discurso completo.

Este modelo analítico muestra una flexibilidad que permite su aplicación a una gran variedad de piezas barrocas, además de preludios y fugas. Esto es posible porque las diversas formas individuales fueron generadas muy probablemente a partir de un principio único, que la Retórica es capaz de revelarnos.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARTEL, DIETRICH (1997). *Musica Poetica. Musical–Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- BENT, IAN (1998). *L'Analyse Musicale, Histoire et Méthodes*. Nice: Éditions Main d'Œuvre.
- BONDS, MARK EVAN (1991). *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge: Harvard University Press.
- BURMEISTER, JOACHIM (1993 [1606]). *Musica Poetica*. New Haven: Yale University Press.
- BUTLER, GREGORY G. (1977). «Fugue and Rhetoric». *Journal of Music Theory*, Vol. XXI/1, pp. 49–109.
- \_\_\_\_\_. (2006). «Rhétorique allemande et *Affektenlehre*». Jean–Jacques Nattiez (dir.). *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXIe siècle*, Vol. IV, *Histoires des musiques européennes*. Arles–Paris: Actes Sud–Cité de la musique, pp. 643–661.
- CANTAGREL, GILLES (1998). *Le Moulin et la rivière; air et variations sur BACH*. Paris: Fayard.
- \_\_\_\_\_. (2008). «Symbolique et rhétorique chez Jean–Sébastien Bach». Conferencia presentada en la Académie des beaux–arts de Paris y grabada para Canal Académie. Disponible en [www.canalacademie.com/Symbolique-et-rhetorique-chez-Jean.html](http://www.canalacademie.com/Symbolique-et-rhetorique-chez-Jean.html) (última consulta: 9 de abril de 2012).
- CORDUBAN, MIHAELA (2011). *Le premier livre du Clavier bien tempéré de Jean–Sébastien Bach. Rhétorique et sémiologie*. France: Éditions Délatour.
- HARNONCOURT, NIKOLAUS (1985). *Le Dialogue musical. Monteverdi, Bach et Mozart*. Paris: Gallimard.
- HERREWEGHE, PHILIPPE (1985). *La Passion selon Saint Matthieu*. Arles: Harmonia mundi, HMC 901155.57.
- MATTHESON, JOHANN (1954 [1739]). *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Christian Gerold, Fac–simil, Kassel, Bärenreiter.
- PIRRO, ANDRÉ (1973 [1907]). *L'esthétique de Jean–Sébastien Bach*. Genève: Minkoff.
- WALKER, PAUL MARK (1999). «Fugue in the Music–Rhetorical Analogy and Rhetoric in the Development of Fugue». *Bach Perspectives*, Vol. IV, pp. 159–200. Lincoln: University of Nebraska.

### *Registro bibliográfico*

CORDUBAN, M.: «Johann Sebastian Bach, maestro de la retórica musical», en *Revista del Instituto Superior de Música*, número 14, Instituto Superior de Música, Santa Fe, UNL, República Argentina, 2013, pp. 11-29.

### *Descriptores / Describers*

Retórica · Bach · Fuga

