

**PRIMER MOVIMIENTO DE LA SONATA EN LA MENOR KV 310 DE
W. A. MOZART**

Una aproximación comprensiva desde las figuras retóricas

LAURA ISABEL LENNIS CORTÉS

Trabajo de Grado como requisito parcial para optar al título de Magíster en Música
con énfasis en interpretación del piano

Asesor: Andrés Gómez Bravo

MEDELLÍN
UNIVERSIDAD EAFIT
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

2012

TABLA DE CONTENIDO

TABLA DE FIGURAS	iii
PRESENTACIÓN	v
INTRODUCCIÓN	6
1. CONTEXTO HISTÓRICO	8
1.1. ATMÓSFERA IDEOLÓGICA EN EL SIGLO XVIII	8
1.2. ACERCAMIENTO A LA FILOSOFÍA DE LA ESTÉTICA MUSICAL	11
1.3. LA FORMA SONATA PARA TECLADO	13
2. SOBRE LA RETÓRICA	17
3. ANÁLISIS MUSICAL	26
3.1. EXORDIUM	26
3.2. NARRATIO	27
3.2.1. Figuras retóricas dentro de la Narratio	28
3.3. CONFIRMATIO O SECCIÓN DEL DESARROLLO	48
3.3.1 Figuras retóricas en la Confirmatio	49
3.4. PERORATIO	55
3.4.1. Cambios en el peroratio	56
3.5. ELOCUTIO	59
4. CONCLUSIONES	61
BIBLIOGRAFÍA	63

TABLA DE FIGURAS

Figura 1. Concepción emotiva de la Forma Sonata	15
Figura 2. Exordium	26
Figura 3. Propositio	27
Figura 4. Refutatio	28
Figura 5. Ejemplo de Epizeuxis	28
Figura 6. Epizeuxis	29
Figura 7. Acciacatura	30
Figura 8. Repetitio y Anáfora	31
Figura 9. Accentus	32
Figura 10. Interrogatio	34
Figura 11. Suspiratio y Parenthesis	35
Figura 12. Palilogia	36
Figura 13. Aposiopesis y Anabasis	37
Figura 14. Catabasis	38
Figura 15. Circulatio	38
Figura 16. Intendis y Remittens	39
Figura 17. Combinaciones Circulo Mezzi	39
Figura 18. Circulatio en la Refutatio	40
Figura 19. Noema como acompañamiento de melodía formada por círculos	41
Figura 20. Ellipsis	42
Figura 21. Salto Semplice	42
Figura 22. Tirata	43
Figura 23. Ejemplo de Synonymia	44
Figura 24. Pasaje con Synonymia	45
Figura 25. Gradatio y Aposiopesis (Homoeoteleuton)	46
Figura 26. Mutatio, Incremento y Antithesis	48

Figura 27. Congerie o Accumulatio	50
Figura 28. Climax y Passus Duriusculus	52
Figura 29. Ejemplo de Messanza	52
Figura 30. Combinaciones de Messanza	53
Figura 31. Messanza en la Confirmatio	53
Figura 32. Pathopoeia	54
Figura 33. Polypoton	56
Figura 34. Mutatio toni	57

PRESENTACIÓN

Por siglos, las sonatas para piano de Mozart han tenido un lugar importante en el repertorio del pianista. Su exigencia técnica e interpretativa las convierten en un material pedagógico indispensable y, a pesar de su complejidad, la claridad en su construcción y en sus líneas melódicas las hacen musicalmente cercanas hasta para un público lego.

Con este trabajo, se pretende realizar una aproximación desde la retórica y sus figuras a la sonata en la menor KV 310, la cual ofrece una serie de recursos expresivos explicables desde la oratoria, que facilitan el entendimiento de la música desde una perspectiva mas íntima y personal. La Retórica, como el arte de la persuasión, sirve entonces como un puente para establecer una conexión entre la música escrita y la afectividad, tanto del intérprete ejecutante como del oyente.

A lo largo del texto se encontrarán contextualizaciones filosóficas con el estilo al que pertenece la sonata; un acercamiento a la retórica como referente analítico de este trabajo y, por último, un análisis desde ella, del primer movimiento de la obra.

INTRODUCCIÓN

La sonata KV 310 en la menor fue escrita en París en 1778 y pertenece a un grupo de tres sonatas, KV 309, 310 y 311, las cuales serían publicadas en la capital Francesa. La primera y la última fueron escritas en Mannheim como un proyecto pedagógico para la hija de Andreas Stein, mientras que la sonata KV 310 fue escrita en París un año después de las anteriores.

Esta sonata se diferencia de las demás del grupo por poseer un sentimiento más personal y profundo, quizá por haber sido inspirada en la tristeza provocada por la muerte de su madre; pero además, tiene unas características muy importantes, como son; a) el uso de una tonalidad menor, siendo ésta la primera de sólo dos escritas en este modo; b) la inclusión de texturas contrapuntísticas y la organización periódica que, según John Irving¹, va mucho más allá del estilo galante de Schobert y Eckard.

El estilo Mozartiano y clásico en general está permeado por una ideología que determina muchos procesos creativos en la era moderna. En el siglo XVIII, la forma y los parámetros de construcción son caminos determinantes para los logros cognitivos, no sólo en la música sino también en las demás artes, la ciencia y la filosofía. Esta época está caracterizada por una tendencia hacia los principios Grecolatinos y uno de ellos es la Retórica.

La Retórica ofrecía elementos expresivos que enriquecían enormemente la capacidad de conmover que debía tener el arte. El afán y la búsqueda por lo

¹ IRVING, John. Mozart Piano Sonatas: contexts, sources and style. Bristol: Cambridge University Press, 1997. Pág,15

expresivo llevó a los compositores a encontrar en la retórica un camino efectivo para lograr este propósito.

La retórica, como discurso persuasivo, está llena de herramientas de organización y símbolos afectivos que ofrecen un entendimiento de la música desde lo perceptual y lo emocional.

El objeto de este trabajo es tener una aproximación a cómo intervienen estos elementos tomados de la retórica, para obtener ideas claras sobre una mejor comprensión musical e interpretativa del primer movimiento de la sonata KV 310 en la menor de Wolfgang Amadeus Mozart. Para ello, se realizará un acercamiento conceptual a la época, a la retórica, y por último, se establecerán relaciones entre los elementos que ofrece ésta y el primer movimiento de la sonata.

A pesar de que el estilo clásico es ampliamente interpretado, la autora de esta monografía cree firmemente que es importante tener una aproximación que involucre, no sólo los conocimientos musicales tradicionales, sino también, otros recursos que nos sensibilicen sobre otros aspectos de nuestra percepción y entendimiento musical de la obra.

1. CONTEXTO HISTÓRICO

1.1. Atmósfera ideológica del siglo XVIII

El gran cambio que se dio en el siglo XVIII, cuando se impuso la fe en el poder de la razón sobre los principios de lo social y lo religioso que dirigían anteriormente el orden en la sociedad, fue llamado por Voltaire (1694 – 1778) y Denis Diderot (1713 – 1784), la Edad de la Ilustración.

Según Philip G. Downs², en los primeros años del siglo XVII se presentó gran dificultad para aceptar el nuevo acercamiento hacia la ciencia y la actitud del hombre moderno hacia Dios; tanto así, que empezó una serie de hostigamientos a los personajes protagonistas de esta revolución intelectual, entre los cuales se encontraba Galileo Galilei (1564 – 1642), padre de la teoría heliocéntrica, quien fue perseguido durante los últimos veintiocho años de su vida y confinado en prisión domiciliaria hasta su muerte. Sin embargo, el siglo XVIII estaba ya preparado para recibir a personalidades como René Descartes (1596 – 1650) e Isaac Newton (1643 – 1727), quienes establecieron las bases para un nuevo acercamiento al conocimiento científico y el aprovechamiento de éste.

El siglo XVIII fue, para la historia, un punto de giro hacia el mundo moderno³. El racionalismo lideró procesos de cambio en la forma como el hombre percibía lo mítico y lo tradicional, abriendo el camino hacia un nuevo entendimiento de su entorno ligado al conocimiento, lo cual trajo grandes consecuencias en la conducta

² DOWNS, Philip G. *Classical Music: The era of Haydn, Mozart and Beethoven*. 1ª edición. Estados Unidos. WW Norton and Company 1992. P3

³ ISRAEL, Jonathan. *Enlightenment, Wich Enlightenment?* Jstor. *Journal of the History of Ideas*, Vol 67. N°3 (julio, 2006). Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/30141040>

y comportamiento del hombre como ser social y de la imagen de sí mismo como individuo dentro de la sociedad.

Para Downs⁴, la ideología de esta época estaba permeada por un gran sentimiento de optimismo, ya que se pensaba que el acercamiento a la verdad a través de los procesos científicos daría al hombre más posibilidades y alternativas en cuanto a salud, conocimiento y poder, es decir, la fe en que todas las preguntas serían resueltas a través de la ciencia.

El afán por relacionarse con lo que lo rodeaba, trajo consigo un interés especial del hombre hacia la naturaleza. Downs⁵ menciona, refiriéndose al pensamiento del siglo XVIII, que el concepto de lo natural se convirtió en paradigma para lo que era propicio, no solamente para el diseño paisajista en la arquitectura y en la pintura, sino también para otras prácticas artísticas y para la religión.

Roger Kamien⁶ menciona que las revoluciones en el pensamiento y la acción fueron paralelas a los cambios en las filosofías estéticas de la época; añade, además, que el Barroco tardío, dominado por el Rococó, empezó a ser visto como un estilo recargado en curvas y adornos, excesivo en detalles, frívolo y débil en su contenido ético y moral, que reflejaba el afán de la monarquía por la búsqueda del placer, el bienestar y la elegancia con una total indiferencia social. Mientras tanto, el antiguo arte greco-romano ofrecía líneas más simples, estructuras claras y un contenido moral más interesante que el anterior, donde la bondad, la inteligencia y la belleza del ser humano eran exaltadas. Kamien⁷ se refiere a esto como la recapitulación de la “sencillez noble y la grandiosa calma”.

⁴ DOWNS, Op. Cit., p, 6

⁵ *Ibid.*, pag 7

⁶ KAMIEN, Roger. Music and Appreciation. Second Edition. New York: Mac Graw Hill. 1976. pág 184.

⁷ *Ibid.*, pág 184.

Ésta es una época en que las personas estaban interesadas en reunir todo el conocimiento posible; aparece la enciclopedia y, así mismo, las preguntas sobre la naturaleza y sobre la verdad de sus instituciones sociales, sobre los métodos para solucionar los problemas científicos y los acercamientos a las problemáticas estéticas.

Downs⁸ comenta que hay dos premisas comunes en todos los tratados filosóficos que apelan a dichos cuestionamientos estéticos. La primera, difícil de aceptar por aquellos comprometidos con la religión, es la que asegura que la mente no nace con conocimiento innato alguno de la moral o de Dios y que, por lo tanto, estos conceptos son aprendidos a través de la experiencia y la percepción. La segunda, es la que se basa en la fuerte y frecuente unión con la doctrina aristotélica: “El arte tiene como fin imitar la naturaleza”.

Con este impulso filosófico, los procesos artísticos procuraban tener propósitos morales que cultivaran y sensibilizaran la sociedad, así como también se creía que el arte respondía a este estímulo. Por tal razón, el cómo lograr la producción artística cobró tanta importancia que la forma como se diseñaban y organizaban los elementos, más que el contenido, era indispensable para que el material artístico tuviera la mayor claridad posible para que fuera entendido por todas las personas sin discriminación⁹.

La segunda mitad del siglo XVIII es el escenario histórico donde acontece el período clásico de la música, en el cual figuras como Haydn, Mozart y Beethoven desarrollan un estilo basado en la claridad y en la simplicidad, en la coherente relación de los elementos y en el refinamiento de la técnica compositiva¹⁰.

⁸ DOWNS, Op. Cit., p, 9

⁹ BEGHIN, Tom y GOLDBERG Sander M. Haydn and the performance of Rhetoric. The Chicago: University of Chicago Press. 2007. Pag 62

¹⁰ KAMIEN. Op., Cit., pág, 186

En este período, se establece una exploración a través de lo expresivo, como dice Downs¹¹, dependiente de reconocer el ajuste constante que se requiere para desarrollar un balance entre el intelecto y la emoción, entre la lógica y el sentimiento.

1. 2. Acercamiento a la filosofía de la estética musical

Para esta época, según David A. Sheldon¹², el principio común de propósito y expresión que gobernaba todas las artes era la imitación, es decir, el retrato de una naturaleza ideal para el propósito de un bien moral; y añade que, para que la música pudiera brindar una apropiada representación de lo que se quería comunicar, era necesario que estuviera ligada a un discurso verbal.

Teniendo en cuenta lo anterior, la música vocal, como herencia del siglo XVII, era la expresión musical por excelencia, ya que permitía, según este paradigma filosófico, lograr una mimesis que cumpliera con las expectativas expresivas según la naturaleza que se quería plasmar.

Por este entonces, la percepción que se tenía sobre la expresión dependía de la articulación de la melodía con un texto. De acuerdo con Blainville¹³, la melodía, que se refiere a la música vocal posee una belleza natural, mientras que la música instrumental, es decir, la sinfonía, la posee sólo indirectamente.

Sin embargo, la proliferación de los diferentes conjuntos instrumentales y la revaloración crítica de la teoría de la imitación, produjo una nueva actitud hacia la

¹¹ DOWNS, Op. Cit., pág 16

¹² SHELDON, The Kantian Synthesis and Sonata Form. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 37, No. 4 (Summer, 1979), pp. 455-465. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/430689>

¹³ BLAINVILLE, Ch. L' spirit de l'art musicale. Citado por Irving, John en Mozart Piano Sonatas "Contexts, Sources and Style". Cambridge University Press 1997. pág. 6.

música instrumental a partir de una forma diferente de experimentar con el sonido, buscando cada vez más la expresión.

Sheldon afirma:

“Escuchar música provocaba una súbita confusión de los sentidos, una inmediata sensación de placer, que era imposible comprender por medio de la racionalidad, aunque no perdía su valor por falta de ella. La impresión es inseparable del acto de percibir y la impresión evoca inmediatamente una reacción emocional.”¹⁴

Escuchar música empezó a constituirse en una experiencia sensorial y psicológica que ocurría a partir de la impresión auditiva y la sorpresa. La impresión está ligada al proceso de percepción y es así como, se crea en el consciente del auditor una reacción emocional.

La melodía, que hasta entrado el siglo XVIII era considerada como el elemento principal de la música para organizar la armonía, los colores y la línea, empezó a ser un elemento constructivo más de la estructura musical. Según Sheldon¹⁵, la nueva concepción de la música instrumental traía consigo un desarrollo de la forma a partir de esquemas diseñados sobre procedimientos técnicos y estéticos de composición como la armonía, la textura, el ritmo y la disposición de las secciones a partir de frases, además de la importancia de la tonalidad.

Charles Rosen¹⁶ comenta que el lenguaje musical que hizo el estilo clásico posible fue la tonalidad. Ésta hizo que la música se apreciara de una manera más vertical a partir de tríadas y funciones, donde el recorrido a través de tónica, subdominante y dominante hizo a la dominante como el acorde más importante armónicamente

¹⁴ SHELDON. Op. Cit., 458

¹⁵ Ibíd., pág 462

¹⁶ ROSEN, Charles. The Classical Style: Haydn, Mozart and Beethoven. New York: W.W. Norton and Company. 1972. p, 23.

por contener la disonancia (sensible y séptima) y como el segundo tono más importante después de la tónica.

Las modulaciones a través de cadencias hacia el sector de la dominante (u otra tríada de la tonalidad), hizo posible el juego de polaridades y estas transiciones fueron entendidas como el recurso principal para moverse entre planos tonales. Estos planos tonales exigían, entonces, sus respectivas cadencias y resoluciones para así estar bien articulados, además de la importancia que tenía el cuidado de esta organización en la articulación. Tal era la base fundamental para lograr un discurso expresivo coherente.

1. 3. La forma Sonata para teclado

La forma sonata en el siglo XVIII se concibe, según Downs¹⁷, como un juego de transiciones y contrastes. Mientras que, en el Barroco, el compositor se movía fácilmente de un punto tonal a otro sin eventualidades significativas, en el Clasicismo, los compositores lo hacían a través de cadencias elaboradas donde el objetivo principal era establecer contraste entre un área tonal estable y otra, creando la sensación de final y comienzo a través de las cadencias que establecen la diferenciación de las partes y generando balance a través de estructuras periódicas, repitiendo fragmentos melódicos o motivos rítmicos. El término de “forma de movimiento de sonata” se refiere a la forma de un solo movimiento que cuenta con tres partes: Exposición, Desarrollo y Re-exposición.

Algunas veces, la exposición está precedida por un pasaje lento que crea sensación de expectativa o introducción. En la exposición, se establece la contrariedad o contraposición entre la tonalidad axial del movimiento y la nueva tonalidad. El tema se presenta en la tónica seguido por un puente o transición

¹⁷ DOWNS, Op. Cit., pág, 46

hacia el segundo tema en la dominante; esto sucede si la tonalidad axial es mayor. Si es menor, va hacia el relativo mayor.

El segundo tema contrasta con el primero, no sólo en tonalidad, sino también en carácter. Este juego de pares crea tensión armónica a partir de las modulaciones que las relacionan y, además, generan una necesidad de avanzar, una necesidad de continuidad.

El desarrollo es la parte más dramática de todo el movimiento. Los temas son desarrollados de formas diferentes; pueden ser fragmentados a partir de su construcción motivica, combinados con nuevas ideas o sujetos o inserciones de textura; incluso, pueden cambiar de modo y carácter. Lo que pudo ser dulce o cómico en la exposición puede volverse dramático o agresivo. El recorrido a través de diferentes tonalidades incrementa la tensión que crea la necesidad de volver al reposo y a la calma, es decir, a la resolución.

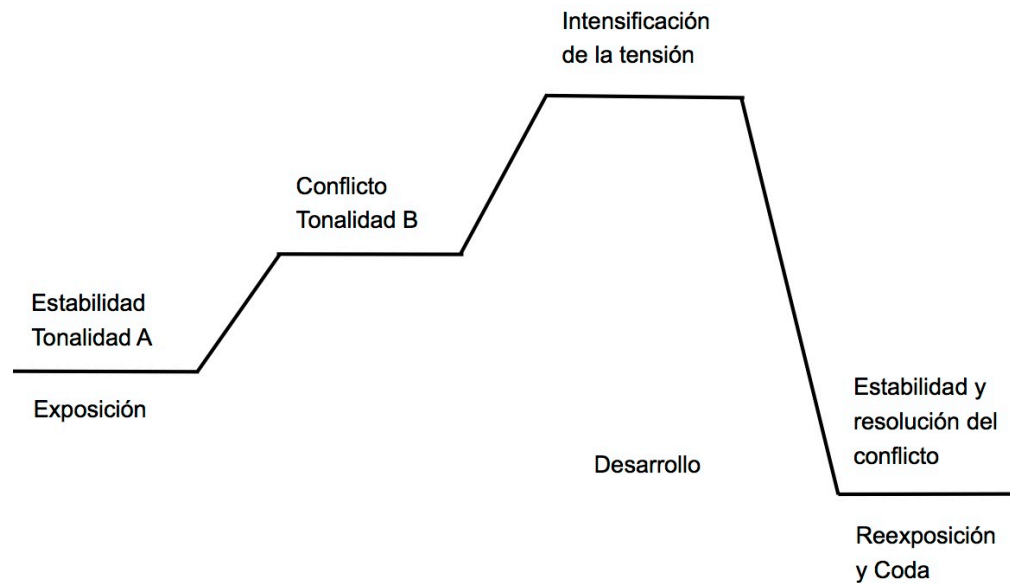
La Reexposición o Recapitulación trae consigo esta resolución, porque retoma todo el material conocido en la exposición pero, contrario a él, no lo presenta a partir de opuestos tonales sino que el primer tema, el puente, el segundo tema y la sección conclusiva están todos en la misma tonalidad; es decir, en la tonalidad axial.

Algunas sonatas, para intensificar la sensación de conclusión, tienen coda, la cual utiliza temas vistos durante todo el movimiento y siempre finaliza en la tonalidad inicial.

La “forma sonata” es entonces un recorrido emocionalmente fluctuante, que va desde la inseguridad que produce el conflicto, hacia el estrés dramático para luego concluir en la calma.

Roger Kamien¹⁸ lo representa gráficamente de esta manera (Ver Figura1):

Figura 1. Concepción emotiva de la forma sonata.



El esquema formal de la sonata fue realmente bien establecido a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y su funcionalidad en términos de equilibrio y balance, se constituye entonces, en volver al material y a la tonalidad inicial.

Con la “forma sonata”, la música instrumental adquiere un desarrollo y una gran independencia de la música vocal porque logra su propia identidad fundamentada en principios propios concernientes a la forma y la expresión. Sheldon¹⁹ afirma que, por primera vez en la historia de la música, el contenido puede ser igualado en importancia por la forma. La manipulación expresiva de los materiales formales

¹⁸ KAMIEN, Op. Cit., pág, 196

¹⁹ SHELDON, Op. Cit., pág, 457

y musicales constituye en sí misma la “Idea”. Sheldon²⁰ añade, además, que el trabajo con la forma sonata y sus elementos (ritmo, tonalidad, tema, armonía, etc.) debe obedecer a un propósito, que era producir en el auditor un impacto emocional, una experiencia sensorial a partir de un diseño musical y formal; y que, a su vez, debido a estos fundamentos, fueran eventos musicales fáciles de entender con orden y estructura.

Se puede concluir entonces que, en la era del racionalismo, la impresión emotiva es inherente al proceso de percepción, el cual está ligado a la posibilidad de persuasión y de crear imaginarios en el auditor.

²⁰ SHELDON, Op. Cit., pág, 459

2. SOBRE LA RETÓRICA

Sandra P. Rosemblum²¹ afirma que el estilo clásico, en su afán de conmover y tener un resultado emotivo en la audiencia, se impregna de ciertos ideales estéticos de la antigüedad greco-latina. Estos ideales están ligados a la unión que se produjo, en el siglo XVI, entre retórica y música, la cual ofrecía recursos de organización temporal y un enriquecido vocabulario de expresión afectiva que buscaba conmover los sentimientos de las audiencias. Rosemblum añade que esta relación con la retórica fue lo que también impulsó la independencia de la música instrumental de la vocal.

El estudio de Platón, Aristóteles, Cicerón, entre otros; incluso el aprendizaje del griego y el latín hacían parte importante de la educación escolar de la época. Era un volver a los paradigmas estéticos y filosóficos de la antigüedad grecolatina. Se tenía como objetivo retratar la realidad moral, psicológica y emocional del hombre y su entorno por medio del ideal representativo basado en la imitación. Esto, a través de los recursos esquemáticos que proveía la retórica al proceso creativo, para que los objetivos artísticos pudieran ser transmitidos a la sociedad y ser percibidos por la misma de una forma clara y directa²².

Tom Beghin y Sander M. Goldberg²³ afirman que el “Ars Poetica” de Horacio, Epístola a los Pisones, constituye un pilar importante de la filosofía estética para este período. En su obra, Horacio refleja toda la filosofía de su cultura a través de un recorrido didáctico por el código poético; los símiles, las metáforas y demás

²¹ ROSEMBLUM, Sandra P. Performance practices in classic piano music. Bloomington: Indiana University Press, 1989. Pág 9

²² IRVING. Op., Cit., pág 106

²³ BEGHIN, Tom y GOLDBERG Sander M. Haydn and the performance of Rhetoric. Chicago: The University of Chicago Press, 2007. pag 64

figuras literarias son plasmadas a través de descripciones de parajes, edificios y circunstancias que reflejan el objetivo estético de lo imitativo.

En su artículo “Horace on Art: Ut Pictura Poesis”, Elizabeth Hazelton²⁴ menciona que la “Epístola a los pisones” comienza con el relato de un pintor loco y termina con la historia de un poeta loco; en ella, Horacio recalca la necesidad de que el artista, tanto el poeta como el pintor, debe observar siempre los límites coherentes dados por lo real, por el estilo y el buen gusto al que tanta importancia daba Aristóteles. Además, también aclara que las dos artes, pintura- poesis, van unidas: La poesía representa la naturaleza humana a través del lenguaje y el ritmo; la pintura, a su vez, lo hace a través del color y la forma; de esta manera, del Arte Poética de Horacio resulta la frase: “*Ut Pictura Poesis*”; esta expresión se convierte en doctrina para el desarrollo de la filosofía humanista del Renacimiento, que luego será retomada en el siglo XVIII por la Ilustración.

De acuerdo con la *Ut Pictura Poesis* de Horacio, la pintura adquiere el estatus de *liberal art*, es decir, tanto la poética como la pintura, se presentan como artes complementarias; donde la pintura puede manifestar ideas y pensamientos a través del diseño visual (color, línea y forma), así como la poética lo hace a través de la palabra²⁵.

Muchos teóricos estudiosos de Platón y Aristóteles predicaron la necesidad de estudiar la Música paralelamente a la Poética. Uno de ellos fue Daniel Webb²⁶, quien consideraba que la música hacía parte del conjunto de las “*Sister Arts*” ya

²⁴ HAZELTON HAIGHT, Elizabeth. Horace on Art: Ut Pictura Poesis. Jstor. The Classical Journal, Vol 47, N° 5. (Feb 1952), p,p 157 – 162 + 201 – 202. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/3293313>

²⁵ BEGHIN y GOLDBERG. Op., Cit., pág 65

²⁶ *Ibid.*, pág, 64

que tiene un lenguaje en si misma; tiene proporción, ritmo y forma; características que persiguen un fin mediante la belleza y la expresión sensible del ser humano.

Según los principios estéticos que establecen los antiguos y que persigue la modernidad, las prácticas artísticas deben desarrollar mecanismos imitativos coherentes (hombre-entorno), que funcionen en conjunto con simetría, estilo y belleza. Entendiendo esto, se puede concluir que el diseño parte entonces de reunir ciertos elementos para que funcionen en unidad, con el fin de transmitir una idea clara y coherente de la realidad. Es decir, las partes de la retórica están directamente ligadas con el diseño.

...“El Diseño es definido como una relación secreta entre las partes y también es la forma que el poeta le da a su creación”²⁷...

El uso de la retórica sobre el diseño se convierte entonces en el derrotero por seguir para dar estructura al proceso creativo.

Pero qué entendemos por Retórica?

Jennifer Richards²⁸ comenta que la Retórica constituía el pilar del conocimiento en la antigüedad, ya que desarrollaba capacidades en los ciudadanos de defender sus ideas, no sólo en debates y ponencias, sino también en la comunicación coloquial del día a día y añade que esta disciplina tomó un papel protagónico en las actividades pedagógicas, ya que estaba ligada a la dialéctica y, además de crear herramientas comunicativos, ofrecía un vasto discurso acerca de la moral y la ética que resultaban fundamentales en la forma de transmitir las ideas de orden que determinaban el buen funcionamiento de la sociedad.

²⁷ HAZELTON., Op. Cit., pág 65.

²⁸ RICHARDS, Jennifer. Rhetoric, The new Critical Idiom. New York: Routledge. 2008. Pág 7

Aristóteles²⁹ consideraba la Retórica como un arte práctico y sistemático que tenía como único fin persuadir a la audiencia. Desde que aparece en *Georgias*, obra de Platón, la Retórica ha sido materia de estudio para fomentar estrategias de pensamiento útiles en la generación de conocimiento. Incluso en la actualidad, muchas universidades alrededor del mundo incluyen la Retórica como cátedra fundamental en la formación de sus estudiantes, ya que ésta desarrolla en el sujeto una serie de arquetipos y lineamientos importantes con respecto a la forma de adquirir, construir y transmitir el conocimiento. Incluso, muchos títulos que lideran la vanguardia frente al saber, su búsqueda y diferentes procesos cognitivos, mencionan la Retórica como un punto de partida para diseñar sus estrategias de investigación, así como también en el arte y las humanidades, rescatando el valor de “El Arte de la retórica” de Aristóteles, “Las Instituciones Oratorias” de Quintiliano y la “Oratoria” de Cicerón.

Según Herrick³⁰, la Retórica disciplina el pensamiento a la hora de implementar mecanismos de comunicación y comenta que, por esto, esta disciplina ha perdurado a lo largo de la historia como un área de estudio obligada que permite desarrollar en la persona que la estudia, una forma más clara y efectiva de utilizar los signos y símbolos que configuran un lenguaje³¹ y comenta que el buen uso del lenguaje hace más efectiva la comunicación; pero lenguajes hay muchos y su efectiva utilización depende de cómo entendamos los signos, gestos y símbolos que lo conforman.

Para buscar esta efectividad en el discurso, la Retórica estaba dividida en tres grandes especies de oratoria según Aristóteles: deliberativa, epidíctica y forense.

²⁹ ARISTÓTELES. *Rhetoric*. Citado por: HERRICK, James A. *The history and theory of rhetoric: An introduction*. Boston: Pearson/Allyn & Bacon, 2008, p. 43.

³⁰ HERRICK. *Op.*, Cit., p 2

³¹ *Ibíd.*, p 5

Oratoria Deliberativa:

La Oratoria deliberativa buscaba encontrar en el debate qué situación era más favorecedora para la sociedad frente a un caso dado. Este tipo de oratoria buscaba, no sólo lo que era lo mejor para el buen funcionamiento de la polis, sino también para el acontecer del ciudadano en sí.

La oratoria deliberativa se usaba para discutir aspectos éticos y morales y se evaluaban normatividades que regían el orden de la ciudad, buscando, además, mejorar el desarrollo de los adecuados procesos sociales que favorecieran el buen comportamiento del ciudadano.

Oratoria Epidíctica:

La oratoria epidíctica es aquélla con la cual el orador demostraba sus habilidades retóricas para entretener a la audiencia. Ésta tenía lugar en ceremonias, eventos y funerales, siendo su mayor objetivo la demostración y, con ello, a través de un discurso bien elaborado, tocar la sensibilidad de la audiencia.

Oratoria Judicial o Jurídica:

Este tipo de oratoria se refiere al discurso retórico utilizado en las cortes para defender a un miembro de la ciudad o, lo contrario, acusar a un sujeto de una falta contra el estado o la sociedad. En ella, se utilizan argumentos basados en hipótesis, hechos y evidencias que, al ser evaluados, permitían a un jurado dictar una sentencia.

Richard McKeon dice:

“La retórica es entendida como un arte universal y arquitectónico”.³²

James A. Herrick,³³ aclara, sobre lo dicho anteriormente, que la Retórica es universal en sí pero por qué arquitectónica?; y añade que McKeon se refiere con este adjetivo a que el estudio de la retórica brinda arquetipos de orden y estructura a otras disciplinas; es un tipo de “Master Discipline” que ejercita la capacidad de control y raciocinio que exigen las otras disciplinas; en otras palabras, es el ejercicio de aprender a organizar el pensamiento frente a cualquier área de estudio.

George Kennedy, quien ha escrito varios títulos sobre la Retórica, concluye:

“La retórica es la energía inherente frente al pensamiento y a la acción, transmitida a otros a través de un sistema de signos y señales, incluyendo el lenguaje, para determinar o influenciar los pensamientos y las acciones de los demás.”³⁴

Por una parte, Aristóteles se refería a la Retórica como “El arte de la persuasión”; sin embargo, este concepto de Retórica se ha ampliado en nuestros días para aplicar sus recursos en otras áreas³⁵.

Herrick³⁶ define el arte de la Retórica como el estudio sistemático y la práctica intencional de una expresión simbólica más efectiva y añade que, aunque la persuasión siempre ha sido su principal objetivo, hoy en día la Retórica cubre campos extensos en la investigación en la práctica y en la construcción de los

³² MC KEON, Richard. Rhetoric: Essays in invention and Discovery. Citado por: HERRICK, James A. The history and theory of rhetoric: An introduction. Boston: Pearson/Allyn & Bacon, 2008, p. 2.

³³ HERRICK, James A. The history and theory of rhetoric: An introduction. Boston: Pearson/Allyn & Bacon, 2008, p. 2

³⁴ KENNEDY, George. Translator Introduction Aristotle on rhetoric: A theory of civic discourse. Citado por: HERRICK, Op. Cit., pág. 5.

³⁵ HERRICK., OP., Cit., pág 24

³⁶ Ibid, p. 7

saberes; por esto, el lenguaje y el medio de expresión utilizados deben ser claros y efectivos.

Por ello, la Retórica está dividida en cánones que constituyen las partes del discurso, es decir, las partes de un proceso creativo.

Inventio:

Inventio se refiere al descubrimiento de la idea seminal; es el punto de partida de la construcción de la frase, analizando su posible articulación con otros elementos.

Dispositio:

Distribución del argumento. Es la forma lógica y coherente de articulación y organización del material de una frase, discurso, etc.

Ésta, a su vez, se divide en:

- Exordium
- Narratio: que incluye Propositio y Refutatio.
- Confirmatio
- Peroratio

Elocutio:

Se refiere al estilo y a la expresión. Es el encuentro del vocabulario apropiado y efectivo para transmitir las ideas.

Memoria:

Memoria. Como su nombre lo indica, es el entrenamiento de la memoria, es la forma de apropiarse del discurso y cómo articular sus recursos en el recuerdo.

Exclamatio:

Es la presentación del discurso frente a la audiencia. Intervienen, principalmente, el gesto, la postura, la entonación, el volumen de la voz; en otras palabras, la ejecución interpretativa del discurso.

Entre las tres grandes especies de oratoria (deliberativa, epidíctica y forense), se establecen relaciones; es decir, los elementos que brindan la oratoria deliberativa y la epidíctica pueden servir en la oratoria forense para persuadir a un jurado. Sin embargo, Irving³⁷ menciona que Quintiliano afirmaba que las tres grandes especies, como un todo, son la oratoria en sí misma ya que las tres parten de los cánones estructurantes expuestos en este texto anteriormente.

En la Música, la oratoria es mirada como un parámetro para su construcción, no sólo por sus funciones (especies), sino también por sus técnicas. Irving menciona, además, que la oratoria epidíctica es la más conveniente a la hora de establecer relaciones musicales ya que, a diferencia de la deliberativa y la forense, no busca inclinar la balanza frente a una posición o determinación frente a algo, sino que su función es impresionar y sensibilizar las ideas y la emocionalidad de la audiencia.

De acuerdo con esto, las partes de la oración que son aplicables a la música son: Inventio, Dispositio y Elocutio. Este esquema de diseño se ajusta entonces a los lineamientos de la forma sonata del siglo XVIII y es a través de ellos como nos acercaremos al análisis del primer movimiento de la sonata KV 310 en la menor de W. A. Mozart.

La Retórica ofrece, entonces, caminos de conexión para que los elementos o los sujetos de diseño productos de las ideas y los sentimientos estén correctamente articulados según la forma, el orden y el estilo.

³⁷ IRVING., Op. Cit., pág 109

3. ANÁLISIS MUSICAL

3.1. Exordium

Según Cicerón, la introducción es el principio del discurso porque prepara la disposición en la mente del auditor para la escucha y para el asimilar la información. En esta parte del discurso, se presenta el contexto de lo que sigue y, tanto el exordium como la peroratio (epílogo), son las partes que más fuerza tienen en la memoria del que escucha.

Según John Irving³⁸, en la introducción o en el exordium, se establece el marco de referencia para que la pieza musical sea entendida; en otras palabras, se presentan los elementos más importantes como tonalidad, carácter y velocidad, entre otros, los cuales van a ser usados por el compositor para persuadir al oyente a lo largo del movimiento.

Irving³⁹ añade, además, que en las sonatas de Mozart, el exordium no se presenta independientemente de la narratio. La presentación del tema en la primera frase cumple la función de dar identidad musical a la pieza. La primera frase de la exposición cumple la función de exordium (ver figura 2). En el primer movimiento de la sonata en la menor KV 310, según las siguientes características:

- 1- Presenta claramente la tonalidad a través del acompañamiento en acordes entre I y V del bajo.
- 2- Define, desde el principio, el carácter de la pieza por su figuración melódica, ritmo, velocidad y acompañamiento.

³⁸ IRVING, John. Op. Cit., pág 121

³⁹ *Ibíd.*, pág 121

- 3- Presenta el juego de contrastes de carácter, lo que sucede desde el compás 5.

Figura 2. Exordium

Compases 1 a 8

Allegro maestoso ⁴⁰⁾ Datiert: Paris [Sommer] 1778 ⁴¹⁾

The musical score consists of two systems of staves. The first system shows measures 1 through 4, with a forte (f) dynamic marking. The second system shows measures 5 through 8, with a piano (p) dynamic marking. The tempo is marked 'Allegro maestoso' and the piece is dated 'Paris [Sommer] 1778'.

3. 2. Narratio

Según Aristóteles⁴⁰, como se lee en el capítulo dos de este trabajo, en la oratoria epidíctica la narratio constituye la exposición de todo el material principal del discurso sin una confrontación, a diferencia de la oratoria forense, en la cual la narratio consiste en la declaración de los hechos, tanto por parte de la defensa como por la parte acusatoria. De acuerdo con esto, Irving establece que las especies de oratoria son diferentes pero confluyen mutuamente para lograr en términos musicales el objetivo de la exposición del movimiento.

Teniendo en cuenta lo anterior, la exposición de la sonata contiene dos partes opuestas, propositio y refutatio; lo que quiere decir que la refutatio es la respuesta

⁴⁰ IRVING, John. Op. Cit., pág 121

opuesta a la propositio porque tiene un tema contrastante con el tema principal o primer tema.

Según lo mencionado en el primer capítulo de este texto sobre la forma sonata, este segundo tema contrasta en términos de carácter, figuración y sector tonal, con el tema inicial; es así como los dos temas de la narratio, en el primer movimiento de la sonata KV 310 en la menor, se establecen de la siguiente manera:

1- Propositio:

En tonalidad Axial y tema principal. Compases 1 a 22. (Ver figura 3)

Figura 3. Propositio

Allegro maestoso ^{oo}) Datiert: Paris [Sommer] 1778 ^o)

2- Refutatio:

Relativo mayor

Contraste en figuración y carácter. Compases 23 con anacrusa al 49. (Ver figura 4)

Figura 4. Refutatio.

3. 2. 1. Figuras Retóricas dentro de la Narratio

Epizeuxis

Es una repetición enfática de una palabra ó nota. De acuerdo con Walther⁴¹, esta figura se refiere a la repetición de una palabra inmediatamente después de su aparición y demuestra un sentimiento muy intenso; ya sea tristeza, desesperación o alegría y gozo. Mattheson⁴² lo ejemplifica con la siguiente figura: (Ver figura 5).

Figura 5. Ejemplo de Epizeuxis.

Adicionalmente a esto, Butler⁴³ señala que su intención es causar un sentimiento de tensión ya que se repite sin pausa y su objetivo es generar un gran impacto en

⁴¹ WALTER, Elías. *Dissertation Musica*. Citado por: BARTEL. Op. Cit., pág,264.

⁴² MATTHESON, Johann. *Der vollkommene Capelmeister*. Citado por: BARTEL. Op. Cit., pág, 265

⁴³ BUTLER, Charles. *The Principles of Music*. Citado por: BARTEL. Op. Cit., pág,264

el auditor. En el primer movimiento de la sonata, esta figura se presenta así: (Ver figura 6)

Figura 6. Epizeuxis



Acciacatura:

Este término se refiere a una nota disonante con la armonía, que es abandonada rápidamente después de que se ejecuta. Según Elías Walter⁴⁴, la *acciacatura* ocurre cuando, a las notas pertenecientes a un acorde, por ejemplo sol mayor, se añade un F# como adorno para formar disonancia (ver figura 7). El término se deriva de *acciacare*, que quiere decir golpear conjuntamente. Consecuentemente, *acciacatura* significa el choque fuerte (aplastar, deslizar) de dos notas vecinas que no pueden permanecer juntas.

Esta figura contrasta con el *accentus* por la velocidad con la que se debe tocar y soltar el adorno; además, según Walter, tiene un gran poder expresivo.

⁴⁴ WALTER, Elías. Dissertation Musica. Citado por: BARTEL. Op. Cit., pág,177.

Figura 7. Acciacatura.

Compás 1

**Anáfora:**

La anáfora es una figura de repetición que se presenta principalmente en el bajo (ver Figura 5). Según Kircher⁴⁵, la llamada anáfora ocurre cuando una figura, un motivo ó acompañamiento es frecuentemente repetido en el bajo para buscar énfasis. Generalmente, se asocia con ferocidad y bravura.

Repetitio:

Según Scheibe⁴⁶, la repetición de ciertas notas musicales, pasajes o pensamientos, así como también la reiteración de palabras en la música vocal, se utiliza para dar sensación de unidad y claridad a lo largo de la pieza; estas repeticiones no tienen que estar en la misma clave o en la misma nota; incluso los cambios pueden incrementar su intensidad.

La *repetitio* es una figura muy importante dentro de las figuras retóricas ya que se usa en el discurso para dar unidad sintáctica a las obras y generalmente se utilizan los motivos principales del movimiento (Ver Figura 8), lo cual es una característica fundamental en la construcción fraseológica del estilo clásico.

⁴⁵ KIRCHER, Athanasius. *Musurgia Universalis sive ars magna consoni et dissoni*. Citado por: BARTEL, Citado por: BARTEL. Op. Cit., pág,188.

⁴⁶ SCHEIBE, Johann. *Caompendium musicaes theorico-practicum*. Citado por: BARTEL. Op. Cit., pág,: 189.

Aunque la *repetitio* y la *epizeuxis* son similares, esta última se concentra en la repetición de una nota para formar un motivo, en cambio, la *repetitio*, se utiliza para comenzar semifrases y frases con el mismo motivo, que a su vez, pueden contener una *epizeuxis*, así como lo presenta el primer movimiento de la sonata en la menor.

Figura 8. Repetitio y Anáfora

Compases 1 a 4

Anáfora

Accentus:

Se entiende por *accentus* una nota precedida o sucedida por otra vecina, inferior o superior. En el período clásico, esta figura de articulación se concibe como ligadura de conducción entre dos notas.

Según Bartel⁴⁷, el *accentus* debe moverse por grado conjunto e ir en la primera nota del grupo precediendo la consonancia o disonancia (Ver Figura 9).

La importancia de la articulación refinada en el período clásico tuvo su mayor desarrollo con Haydn y Mozart, y se refiere a dar orden a los recursos musicales que componen la pieza. Ella se consideraba un elemento fundamental para delinear motivos e ideas musicales por grupos, es decir, para dar forma a la línea musical desde el interior de las frases⁴⁸. Sandra Rosemblum⁴⁹ añade que la

⁴⁷ BARTEL, Dietrich. *Música Poética: Musical Rhetorical figures in German Baroque Music*. Nebraska: Lincoln and London: University of Nebraska Press. 1997. Pág, 170

⁴⁸ ROSEMBLUM. Op. Cit., pág 144

ligadura indica que el grupo de dos notas deben tocarse sin solución de continuidad; esto hace que los incisos dentro de una frase se diferencien entre sí unos de otros y cada uno tenga una dirección expresiva independiente.

Roseblum⁵⁰ comenta, además, que cada grupo debe tocarse con una pequeña separación; por lo tanto, la segunda debe tener virtualmente su valor entero, es decir que, debido a la separación, la nota consecuente pierde un poco de valor y su intensidad es más leve que la primera. Además, menciona que la ligadura de conducción (*accentus*) genera énfasis rítmico y métrico, característica que obedece directamente a la naturaleza rítmica del compás (fuerte – débil), cosa que era fundamental en la organización del carácter métrico en el período clásico. El *accentus* se refiere a lo que, en el lenguaje lógico – prosódico es la palabra grave, con acento en la penúltima sílaba.

Figura 9. Accentus

Del compás 10 al 13



⁴⁹ROSEMBLUM, Sandra P. Op. Cit., pág 158.

⁵⁰Ibíd., pág 159

Interrogatio

La *interrogatio* se refiere a un pasaje musical que genera sensación de duda a través de pausas y movimientos ascendentes, al final de un fragmento de la frase musical (Ver Figura 10).

Según Bartel⁵¹, esta figura es muy importante en el siglo XVIII, ya que es una representación musical del encanto de la duda, aplicada generalmente a frases consecuentes. Bartel⁵² menciona, además, que la figura *interrogatio* es usada para la búsqueda de una respuesta y lograr varias emociones en el auditor como ansiedad, exaltación y expectativa.

En el compás 14, la *interrogatio* está enfatizada, además, por el *calando* ya que, según Rosemblum⁵³, la concepción que Mozart tenía en esta época (1778) sobre el término, se relacionaba más con el *decrecendo*. Pero si estaba en la mitad de una frase o al final de un pequeño segmento de ésta e inmediatamente era seguido por un material conclusivo, significaba una pequeña relajación del tempo. Este cambio del tiempo afirma aún más la intención de la figura *interrogatio* al postergar y retardar de alguna forma la respuesta y así prolongar la expectativa.

⁵¹ BARTEL. Op. Cit., pág 312

⁵² Ibid, p, 314

⁵³ ROSEMBLUM. Op. Cit., pág 78

Figura 10. Interrogatio.

Compases 6 con anacrusa, 7 y 8

Suspiratio

La figura *suspiratio*, según Walther⁵⁴, está representada por una nota que tiene la mitad de su valor suprimido por un silencio en el sitio del acento. Esta figura está asociada con emociones de anhelo, deseo o añoranza.

Parenthesis

El *parenthesis* es la representación musical del paréntesis de un texto escrito o hablado.

De acuerdo con Bartel⁵⁵, el paréntesis es un pensamiento o palabra que lógicamente está relacionada con el contenido y se utiliza para enfatizar o ampliar una frase u oración (Ver Figura 11).

Sin embargo, Mattheson⁵⁶ dice, acerca del paréntesis, que el contenido de éste puede ser contrario u opuesto al material general; de acuerdo con esto, en este

⁵⁴ WALTHER, Johann G. Praecepta der musicalischen Composition. Citado por: BARTEL. Op. Cit., pág, 393.

⁵⁵ BARTEL. Op. Cit., pág. 348

⁵⁶ MATTHESON, Johann. Der Volkommene Capellmeister. Citado por: BARTEL. Op. Cit., pág, 194

movimiento el paréntesis se presenta en los compases 14 y 15 en donde se muestran la *suspiratio* y el *calando* como intersección al flujo normal de la frase.

Figura 11. Suspiratio y Parenthesis

Compases 14 y 15

Suspiratio

Parenthesis

Palilogia

La *Palilogia* se refiere a la repetición de un tema en una ubicación diferente o igual a como se presentó (Ver figura 12). De acuerdo con Bartel⁵⁷, esta figura es llamada también *rhetorical echoe*, ya que es una repetición general de una frase o palabra para buscar énfasis en lo que se quiere decir.

La palilogia es una figura de repetición muy importante a la hora de conformar los períodos.

⁵⁷ BARTEL. Op. Cit., pág. 342

Figura 12. Palilogia.

Compases 17 a 19

Palilogia

Aposiopesis

La *Aposiopesis* se refiere a un descanso de una o todas las voces de una composición.

Según Bartel⁵⁸, la *aposiopesis* se refiere al uso del silencio como una pausa con fines expresivos en una composición (Ver Figura 10). En la oratoria, las figuras de silencio o reposo no son frecuentes; sin embargo, Bartel comenta que la *aposiopesis* es usada para expresar que algo está finalizando o que se está desapareciendo.

De acuerdo con esto, esta figura se refiere a una pausa que separa la oración de lo otro que sigue. En el caso de la narratio de la sonata KV 310, en el compás 22 se presenta un silencio (*aposiopesis*) que está señalando el final de la *propositio*; por tal motivo, esta resolución debe ir en disminuyendo para lograr el efecto de descanso y finalización que ofrece este recurso retórico.

⁵⁸ BARTEL. Op. Cit., pág., 203

Anabasis

La *anabasis* es una figura retórica que, en términos musicales, representa una línea musical en movimiento ascendente que expresa ascensión o que representa la exaltación de las emociones (Ver Figura 13).

Según Bartel⁵⁹, la *anabasis* es usada en la música para recrear el efecto de ascensión sobre una imagen o para representar un pensamiento encontrado en el texto.

Walter⁶⁰ menciona que esta figura representa una ascensión hacia las alturas además de tener una connotación mística y religiosa.

Figura 13. Aposiopsis y Anabasis

Compás 22

Anabasis

Aposiopsis

Catabasis

La *Catabasis* representa a través de una línea musical descendente, el descenso o sentimientos negativos del alma humana. Es lo opuesto a la *anabasis*.

De acuerdo con Bartel⁶¹, la *catabasis* o el descenso tiene un significado emotivo que expresa servilidad, humildad, oscuridad y veracidad del estado de la condición humana (Ver Figura 14).

⁵⁹ BARTEL. Op. Cit., pág., 179

⁶⁰ WALTER, Elías. Dissertation Musica. Citado por: BARTEL. Op. Cit., pág., 180

Figura 14. Catabasis

Compases 24 y 25



Circulatio

La *Circulatio* se refiere a un grupo de ocho notas dispuestas de manera circular o con la idea de formar una línea curva (Ver Figura 15).

Según Bartel⁶², la *circulatio* está formada por dos partes, una que sube y otra que baja; cada una recibe el nombre de semicírculo o *círculo mezzzo*.

Esta figura es usada en la retórica como ornamento, así como una ampliación o explicación del discurso. En términos musicales, según Bartel, autores como Kircher⁶³ identifican esta figura como un medio para simbolizar lo infinito y lo divino a través de la sensación que brinda el movimiento circular y continuo.

Figura 15. Circulatio



⁶¹ BARTEL, Dietrich. Op. Cit., pág, 292

⁶² BARTEL. Cit., pág, 216

⁶³ KIRCHER, Athanasius. *Mussurgia Universalis sive ars magna consone e dissone*. Citado por: BARTEL. Op. Cit., pág 217

Según Printz⁶⁴, el círculo *mezzo* forma un semicírculo viéndolo gráficamente desde la notación musical y consiste en cuatro notas organizadas por grado conjunto donde la segunda y la cuarta son las mismas notas. Se clasifican además en *Intendis*, cuando empieza con movimiento ascendente y *Remittens* cuando es descendente. (Ver Figura 16)

Figura 16. Intendis y Remittens



El círculo ocurre cuando dos *circuli mezzi* son combinados (Ver Figura 17), pueden ser *intendis* seguido de *remittens* ó al revés. Además, puede tener direcciones; ascendente, descendente y *mezzo* cuando permanece en el mismo registro. La *circulatio* es una figura importante en la *refutatio* de la *narratio*, tanto sintáctica como semánticamente. (Ver Figura 18)

Figura 17. Combinaciones de Circulos mezzi.



⁶⁴ PRINTZ, Wolfgang C. Syntagma musicum. Citado por: BARTEL, Dietrich. Op. Cit., pág, 218

Figura 18. Circulatio en la refutatio.

Compases 28 y 29



Noema

El término *noema* se refiere a un pasaje homofónico que tiene dentro de él una textura polifónica.

De acuerdo con Bartel⁶⁵, *noema*, según la oratoria clásica, se refiere a una expresión que lleva dentro de sí un significado más grandioso que el que aparenta tener.

El *noema* entonces, es completamente contrario a las figuras que intencionalmente suprimen pensamientos (notas) como la *aposiopesis* o la *ellipsis*, ya que el *noema* no suprime dichos pensamientos, sino que los presenta de una manera más oscura, menos explícita (Ver Figura 19).

Bartel añade, además, que el *noema* es usado para buscar una expresión de saludo o invocación mística; por ejemplo, a la Santísima Trinidad, a Cristo o a la Virgen María.

La figura *noema* aparece en la *narratio* con un acompañamiento melódico formado a partir de combinaciones de círculos. Por lo tanto, tiene implícito el significado simbólico del *noema* y también el del círculo.

⁶⁵ BARTEL. Cit., pág, 292

Figura 19. Noema como acompañamiento de melodía con juego de círculos.

Compases 28 a 32

Noema

Ellipsis

El término *ellipsis* se refiere a la omisión de una nota esperada o una interrupción abrupta de la línea musical.

Según Gottsched⁶⁶, para ese pensamiento tan vehemente que no se puede pronunciar, es necesario un respiro para poder continuar con el nuevo pensamiento, ya que es muy rápida la velocidad con que vienen las palabras.

En términos musicales, Walther⁶⁷ se refiere a la *ellipsis* como una omisión de una consonante, que ocurre cuando la reemplaza un silencio o pausa, y cuando en una cadencia, la cuarta no está resuelta por la tercera, sino que permanece suspendida o es reemplazada por otra consonancia (ver Figura 20).

⁶⁶ GOTTSCHED, Johann Chrisoph. Versuch einer critischen Dichtkunst. Citado por: BARTEL. Op. Cit., pág, 248

⁶⁷ WALTHER, Johann G. Praecepta der musicalischen Composition. Citado por: BARTEL. Op. Cit., pág, 249

Figura 20. Ellipsis

Compases 34 y 35



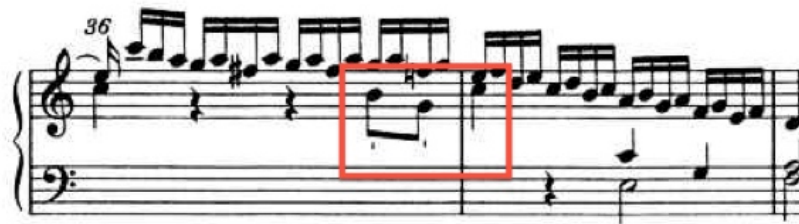
Salto semplice

El *salto semplice* se refiere al salto que se realiza hacia una nota cordal (ver Figura 21).

Según Bartel⁶⁸ esta figura se utiliza para realizar saltos consonantes, los cuales son intervalos de tercera, cuarta, quinta, sexta u octava.

Figura 21. Salto Semplice.

Entre compases 36 y 37



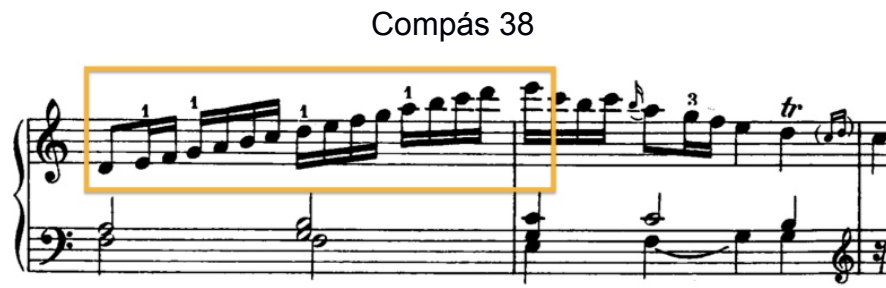
⁶⁸ BARTEL. Op. Cit., pág, 409

Tirata

Tirata (Ver Figura 22) se refiere a una figura musical que se mueve por grado conjunto. Es una escala y puede abarcar más de una cuarta, incluso más de una octava.

Bartel⁶⁹ define la *tirata* como un pasaje escalar; ésta puede ser perfecta si se desplaza una octava o mezzo si se desplaza sólo hasta alcanzar un intervalo de quinta entre la primera y la última. Además, añade que esta figura es tan importante como recurso ornamental y embellecedor como el *círculo mezzo* o el *grosso*.

Figura 22. Tirata



Synonymia

La *synonymia* se refiere a la repetición de una idea musical con alteraciones y cambios de su original.

Forkel⁷⁰ menciona que la forma de expresar los sentimientos debe ser clara, tanto en cuanto al sentimiento general de la pieza como a los sentimientos individuales. Para esto, es necesario reafirmar las ideas individuales de formas diferentes pero

⁶⁹ BARTEL. Op. Cit., pág, 411

⁷⁰ FORKEL, Johann N. Allgemeine Geschichte der Musik. Citado por: BARTEL, Dietrich. Cit., pág, 407

que signifiquen lo mismo; es decir, al verse la figura desde otra perspectiva, se puede resaltar una característica que ayude a comprender el conjunto del todo.

Forkel ilustra esto con el siguiente ejemplo (ver Figura 23):

Figura 23. Ejemplo de Synonymia.



En este ejemplo, vemos que la disposición de los acordes es diferente, pero el oído musicalmente no reconocerá esto como algo nuevo sino como algo vuelto a presentar de otra manera. (Ver Figura 24)

Figura 24. Synonymia.

Presentación original del pasaje

Compases 35 y 36

Pasaje con Synonymia
Compases 40 y 41



Gradatio o climax

La *Gradatio* es una figura que se refiere al paso desde un pasaje débil a uno más fuerte.

Scheibe⁷¹ menciona, sobre la *gradatio* (Ver figura 25), que ofrece un recurso para generar asombro único, ya que es inevitable para cualquiera involucrarse en la música cuando se presenta ese incremento de energía basado en el manejo de la melodía, la dinámica y la armonía.

Según Forkel⁷², esta figura ofrece un gran incremento afectivo ya que se basa, además, en el crescendo, trabajado generalmente desde un piano tranquilo a un gran fortísimo e, incluso, es mayor cuando lleva consigo una modulación.

Aposiopesis

Pausa general. Según Walther⁷³, en términos musicales, la *aposiopesis* se refiere a una pausa general o al silencio que se presenta en todas las voces o al final de

⁷¹ SCHEIBE, Johann. Caompendium musicaes theorico-practicum. Citado por: BARTEL. Op. Cit., pág 222

⁷² FORKEL, Johann N. Allegemeine Geschichte der Musik. Citado por: BARTEL. Op. Cit., pág, 222

⁷³ WALTHER, Johann G. Praecepta der musicalischen Composition. Citado por: BARTEL. Op. Cit., pág, 297

una sección de la pieza musical. Forkel, añade además, que esto puede ocurrir de dos maneras:

A través de un silencio o una pausa en la mitad de composición precedida por una cadencia final, (Ver figura 25) lo cual es llamado *Homoeoteleuton*; ó cuando se presenta sin una cadencia o un final precedente lo cual es llamado *Homoioptoton*.

Figura 25. Gradatio y Aposiopsis (Homoeoteleuton)

Compases 45 a 49

The image displays a musical score for measures 45 to 49. The score is written for piano in a grand staff (treble and bass clefs). Measure 43 is marked with a fermata and a trill (tr). A yellow horizontal line underlines measures 45 through 49. Below the score, the word "Gradatio" is centered under the yellow line, and "Homoeoteleuton" is centered under the final measure (49), which is also enclosed in a red rectangular box.

3.3 Confirmatio o sección del Desarrollo

La *confirmatio* es la parte del discurso de la oratoria que se aplica a la sección del desarrollo de acuerdo con la estructura de la sonata clásica.

En esta parte, según la oratoria epidíctica, es el lugar del discurso donde se amplían y resaltan elementos establecidos en la *narratio*. La amplificación, en este caso, se entiende como la exageración de los atributos de dichos elementos.

John Irving⁷⁴ señala que Mozart consideraba de suma importancia organizar el desarrollo de sus sonatas a partir de secciones. Normalmente, podrían ser dos o

⁷⁴ IRVING. Op. Cit., pág, 126

más pero siempre asociadas con motivos y patrones definidos. Añade, además, refiriéndose a los esquemas retóricos de organización que, según las Instituciones Oratorias de Quintiliano, la oratoria epidíctica toma de la forense herramientas de amplificación para organizar y seccionar mejor la información, tales como: Incremento, Comparatio, Congeries y Ratiotinatío.

3.3.1. Figuras retóricas en la Confirmatio

Mutatio

Alteración del modo. Según Walther⁷⁵, *mutatio* (ver figura 26) se refiere al cambio de tonalidad, que puede ser de mayor a menor o viceversa, según los lineamientos del texto; es llamada también *mutatio per modum o toni*, visión que obedece a la pragmática musical de composición en la estructura del desarrollo de la forma sonata.

Incremento

El *Incremento*, según Irving⁷⁶, consiste en usar un lenguaje exagerado que genere expectativa. En términos musicales, significa que la música es llevada hacia un punto climático trabajado a partir de la repetición, incremento de la actividad rítmica o dinámica o disminución de esta última.

En la primera sección del desarrollo, el *incremento* se presenta entre los compases 50 a 57 y en ella está incluida la comparación que se representa por medio de la *anthitesis* (ver figura 26):

⁷⁵ WALTHER, Johann G. Praecepta der musicalischen Composition. Citado por: BARTEL. Op. Cit., pág, 336

⁷⁶ IRVING. Op. Cit., pág 126

Antithesis

Esta figura se refiere a la expresión de lo opuesto y puede estar representada por contrastes en cuanto a material temático, armonía y afecto se refiere. (ver figura 26)

De acuerdo con Forkel⁷⁷ la idea de la *antithesis* es presentar una idea contrastante, sin embargo, el auditor debe estar embebido de todo el contexto e, incluso, esta segunda idea puede tener material de la primera, estableciendo así el material comparativo.

Figura 26. Mutatio, Incremento y Antithesis

Compases 50 a 57

Mutatio

Incremento

Antithesis

⁷⁷ FORKEL, Johann N. *Allgemeine Geschichte der Musik*. Citado por: BARTEL. Op. Cit., pág, 200

Congerie o Accumulatio

Este término se refiere a una acumulación de consonancias perfectas e imperfectas alternadas y se utiliza, además, para la modulación como una amplificación (Ver figura 27).

Según Bartel⁷⁸, Gottsched compara esto con un cúmulo de pensamientos cortos presionados entre sí, presentados en una rápida sucesión de unos y otros que no tienen descanso con el fin de forzar la emocionalidad del auditor.

⁷⁸ BARTEL. Op., Cit., 229

Figura 27. Congerie o Acumulatio

Compases 58 a 69

6

58 ff

61 pp

64 ff

67 ff

Ratiotinatio

La *Ratiotinatio*, según Irving⁷⁹, sería la sección donde se presentan las modulaciones para ir a la recapitulación y se utilizan también figuras de amplificación para organizar mejor el contenido.

Climax

El clímax también se presenta cuando las voces se mueven en movimiento paralelo. Según Kircher⁸⁰, ocurre cuando dos voces se mueven en dirección ascendente o descendente, generalmente formando terceras entre el bajo y la soprano (ver figura 28) y añade que esta figura tiene la función de evocar sentimientos de amor divino que están relacionados con lo místico y lo religioso.

Passus Duriusculus

Passus Duriusculus se refiere a la utilización de una línea cromática ascendente o descendente (ver Figura 28).

Según Bernhard⁸¹, esta figura proviene de las palabras *passus* que se refiere a paso o a pasaje y *duriusculus* que significa fuerte o difícil y se representa con diferentes usos de semitonos, especialmente con líneas que suben o bajan. Además, es una expresión musical que posee un gran contenido semántico, ya que es usada para enriquecer y educar el alma del auditor; Bernhard añade que la figura *passus duriusculus* se nutre de significados pedagógicos de otros textos y su objetivo es dar una enseñanza, una amonestación o un consejo.

⁷⁹IRVING. Op. Cit., pág, 128

⁸⁰KIRCHER, Athanasius. *Musurgia Universalis sive ars magna consoni et dissoni*. Citado por: BARTEL. Op. Cit., pág, 223

⁸¹In *Dier Kompositionlehre Heinrich Schützens in der Fassung Seines Schülers*. Citado por: BARTEL. Op. Cit., pág, 382

Figura 28. Climax y Passus Duriusculus

Compases 70 a 73

Climax

Passus Duriusculus

Messanza

La *messanza* se refiere a series de cuatro notas cortas (semicorcheas), que se mueven alternadamente por movimiento conjunto y por salto (ver figura 29).

Figura 29. Ejemplo de Messanza

Bartel⁸² menciona que, al ser una figura mixta, compuesta por otras más simples como corta, groppo, o circolo; las combinaciones no tienen límite (ver figura 30).

⁸² BARTEL. Op. Cit., pág, 318

De acuerdo con esto, menciona que, hasta ahora, se conocen 600 tipos y lo ejemplifica de la siguiente manera:

Figura 30. Combinaciones de Messanza



La *messanza* que se presenta en la *confirmatio*, está inmersa a su vez, en una *palilogia*. (ver figura 31)

Figura 31. Messanza en la Confirmatio

Compases 73 a 77

Messanzas

Two staves of music, measures 73 to 77. The top staff (treble clef) contains several phrases of Messanza, highlighted with green boxes. The bottom staff (bass clef) contains a Palilogia, highlighted with a green box. The word 'Palilogia' is written below the bottom staff. The word 'Messanzas' is written above the top staff. The word 'tr' (trill) is written above some notes in both staves.

Palilogia

Pathopoeia

La *pathopoeia* se refiere a un pasaje musical que busca despertar grandes afectos en el auditor a través de una línea cromática. (Ver figura 32).

Bartel⁸³ menciona que el término, desde su construcción semántica, sugiere *pathos* (pasión, afecto) y *poeia* (expresión, presentación) y añade que, tanto en la retórica como en la música, la figura busca generar expectativa hacia la exaltación de un sentimiento que puede ser tanto positivo como negativo.

Figura 32. Pathopoeia

Compases 79 y 80

Pathopoeia

3.4. Peroratio

La *peroratio* constituye la parte del discurso que corresponde a la reexposición.

Según Cicerón⁸⁴, la conclusión o la *peroratio* deben constar de tres partes:

enumeratio, *amplificatio* y *conmiseratio*. De estas partes importadas de la oratoria forense a la epidíctica, sólo dos tienen aplicaciones musicales en el análisis de la sonata de Mozart: la *enumeratio* y la *amplificatio*.

⁸³ BARTEL. Op. Cit., pág, 359

⁸⁴ CICERON. Ad Herennium. Citado por: IRVING., Op. Cit., pág 133

La *enumeratio* corresponde en la *narratio* a la *propositio*. En ésta, los elementos son vueltos a presentar de una manera clara y firme, aún con ciertas variaciones, ya que el objetivo es refrescar la memoria de la audiencia y nó el presentar lo mismo de la misma manera, como un discurso repetido y pesado.

La segunda parte es entonces la *amplificatio*, la cual corresponde a la *refutatio*, donde hay variedad en la tonalidad para poder concluir en la tonalidad axial. (Esto último según el esquema de la forma sonata visto en la primera parte de este texto).

Los elementos temáticos de la *narratio* se deben presentar en el mismo orden para que la memoria de la audiencia los pueda identificar fácilmente.

3.4.1. Cambios realizados en la peroratio:

Polyptoton

Se refiere a la reiteración de una idea melódica con variantes, que pueden consistir en cambio de altura o cambios en las notas.

De acuerdo con Bartel⁸⁵, el *polyptoton* es similar a la repetición de una palabra en diferentes casos o a la repetición de una oración con pequeñas alteraciones (ver figura 33). Añade, además, que esta figura es fundamental en la formación de los períodos ya que puede repetir una frase musical mientras crea variedad semántica.

El tema principal es repetido en la reexposición con un cambio de tonalidad y pequeñas variaciones en su configuración melódica, pero es reconocible para la memoria de la audiencia.

⁸⁵ BARTEL. Op. Cit., pág, 368

Figura 33. Polypoton

Entre los compases 88 a 93

87

f

91

ca

Polypoton

Mutatio toni

Mutatio toni se refiere al cambio de modo; por ejemplo, de menor a mayor o viceversa. En la reexposición de la sonata en la menor, el segundo tema de la exposición (*refutatio*) ya no se presenta en el relativo mayor sino en la tonalidad axial. (Ver figura 34).

Figura 34. Mutatio toni en la Reexposición y su anterior presentación en la Exposición.

Compases 96 a 98

Mi Mayor La menor ⁶/₄

En la Exposición.

Sol mayor Do menor ⁶/₄

Compases 102 a 105

La menor

En la Exposición

Do Mayor

Compases 128 a 133

La menor

En la Exposición

Do Mayor

3.5. Elocutio

Según Irving⁸⁶, la *elocutio* se refiere al estilo de expresión logrado en el discurso, a través de la utilización de los materiales figurativos para lograr un significado. Esto está directamente relacionado con la periodicidad, es decir, con períodos cerrados, redondeados por cadencias, cosa que, además obedece al uso de las figuras retóricas para organizar la sintaxis musical del primer movimiento.

⁸⁶ IRVING. Op. Cit., pág 133

Por una parte, la periodicidad es un aspecto clave en la estética del siglo XVIII, generalmente, estas frases están agrupadas en unidades de 2 ó 4 compases, pero también incluyen divisiones irregulares como 3 + 2. Sin embargo, comenta Irving⁸⁷, estas irregularidades están suavizadas en su continuación; por ejemplo, una subdivisión de 3 + 2 está generalmente seguida de otra de 3 + 2, que unidas, suman 10 y así se logra el equilibrio y el balance de acuerdo con el ideal de proporción que buscaba la forma en el estilo clásico mediante la agrupación de frases por períodos.

Por otra parte, las figuras melódicas son aquellos recursos tomados de la retórica que los compositores del siglo XVIII encontraron sumamente útiles para embellecer y enriquecer la melodía. Estas figuras retóricas, también llamadas gestos del lenguaje y que hemos visto aplicadas al primer movimiento de la sonata en las páginas anteriores, fueron estudiadas y clasificadas por algunos autores, ya desde el siglo XV, como Joachim Burmeister en su *“Música Poética”* y Johann Mathesson en el *“Der Volkommene Capellmeister”*.

Dietrich Bartel reúne, en su libro *“Música Poética: Musical rhetorical figures in German Baroque Music”*, una recopilación de planteamientos de los autores más significativos, que fueron retomados en el siglo XVIII por los compositores del Clasicismo, como Johann Adolph Scheibe, Johann N. Forkel, Mauritius J. Vogt, Athanasius Kircher, Johann C. Walther, Mathesson, Burmeister, entre otros.

⁸⁷ IRVING. Op. Cit., pág 153

4. Conclusiones

El lenguaje del primer movimiento de la sonata es portador de una inmensa simbología afectiva que, al analizarla y entenderla, conlleva una interpretación más cercana a la sensibilidad, no sólo del pianista sino de la audiencia.

El entender la música desde el lenguaje retórico hace posible en el intérprete una versión más elocuente; por lo tanto, más persuasiva frente a la posición y sentimiento del receptor.

La Retórica, en sus partes y herramientas, no sólo se ajusta claramente al primer movimiento de la sonata en la menor de Mozart sino que permite enriquecer el conocimiento sobre la música de este período y ampliar el espectro de entendimiento frente a su ejecución, audición y enseñanza.

Los objetivos comunicativos de la retórica son inmensamente amplios ya que ofrecen herramientas de análisis para el percibir, el hacer y el sentir la música de una forma más íntima y, por lo tanto, ofrecer y comunicar con resultados más efectivos lo que se quiere transmitir.

La sonata en la Menor tiene una historia vinculada a una pérdida afectiva del compositor ante el hecho de la muerte de su madre; este hecho y estos sentimientos se pueden evidenciar según el análisis retórico. La distribución de los recursos retóricos según el modelo de construcción de la forma sonata del Clasicismo permite entender, de cierta manera, el contraste de sentimientos relacionados con la pérdida afectiva terrenal y el contacto con lo místico y espiritual.

BIBLIOGRAFIA

BARTEL, Dietrich. *Música Poética: Musical Rhetorical figures in German Baroque Music*. Lincoln and London: University of Nebraska Press. USA. 1997. 471p.

BEGHIN, Tom y GOLDBERG Sander M. *Haydn and the performance of Rhetoric*. The University of Chicago Press. Chicago, US. 2007. 366p.

DOWNS, Philip G. *Classical Music: The era of Haydn, Mozart and Beethoven*. 1ª edición. Estados Unidos. WW Norton and Company 1992. 697p.

HAZELTON HAIGHT, Elizabeth. *Horace on Art: Ut Pictura Poesis*. Jstor. *The Classical Journal*, Vol. 47, N° 5. (Feb 1952), p, p 157 – 162 + 201 – 202.

HERRICK, James A. *The history and theory of rhetoric: An introduction*. Boston, MA: Pearson/Allyn & Bacon, 2008. 295p

ISRAEL, Jonathan. *Enlightenment, Wich Enlightenment?* Jstor. *Journal of the History of Ideas*, Vol 67. N°3 (julio, 2006) <http://www.jstor.org/stable/30141040>

KAMIEN, Roger. *Music and Apreciation*. Second Edition. USA. Mac Graw Hill. 1976. 571p.

ROSEMBLUM, Sandra P. *Performance practices in classic piano music*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1989. 516p

ROSEN, Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart and Beethoven*. W.W. Norton and Company. New York, US. 1972. 467p

SHELDON, The Kantian Synthesis and Sonata Form. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* , Vol. 37, No. 4 (Summer, 1979), pp. 455-465.