

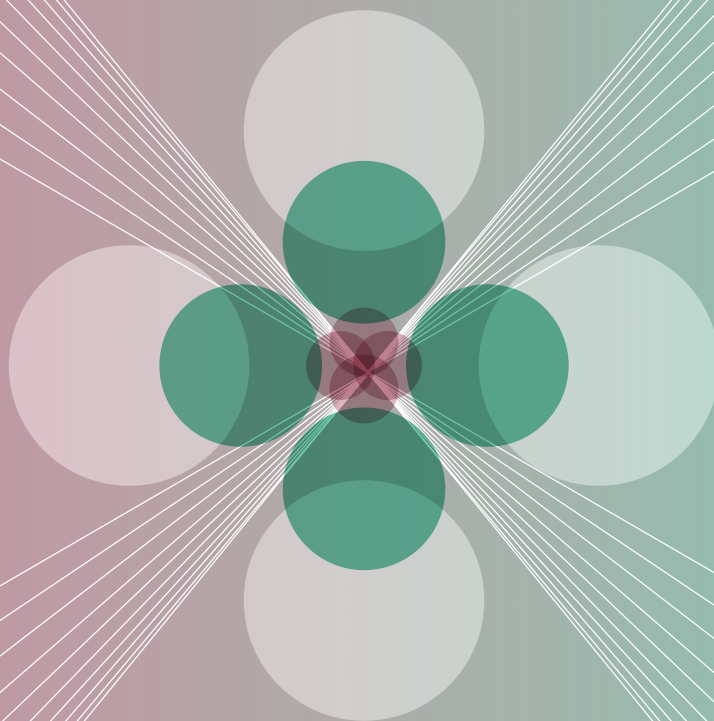
PRIMER MOVIMIENTO DE LA SONATA EN LA MENOR KV 310 DE W. A. MOZART

Una aproximación comprensiva desde el punto de
vista de las figuras retóricas

Laura Isabel Lennis Cortés⁵

⁵ Laura Isabel Lennis Cortés, Magíster en Música de la Universidad EAFIT.
Énfasis en piano. Profesora del Departamento de Música, Universidad EAFIT.
llennisc@eafit.edu.co

DOI: 10.17230/ricercare.2014.2.3



Resumen: Con este trabajo, se pretende realizar una aproximación desde el punto de vista de la retórica y sus figuras a la sonata en la menor KV 310 de W. A. Mozart, la cual ofrece una serie de recursos expresivos explicables a partir de la oratoria, que facilitan el entendimiento de la música desde una perspectiva más 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.

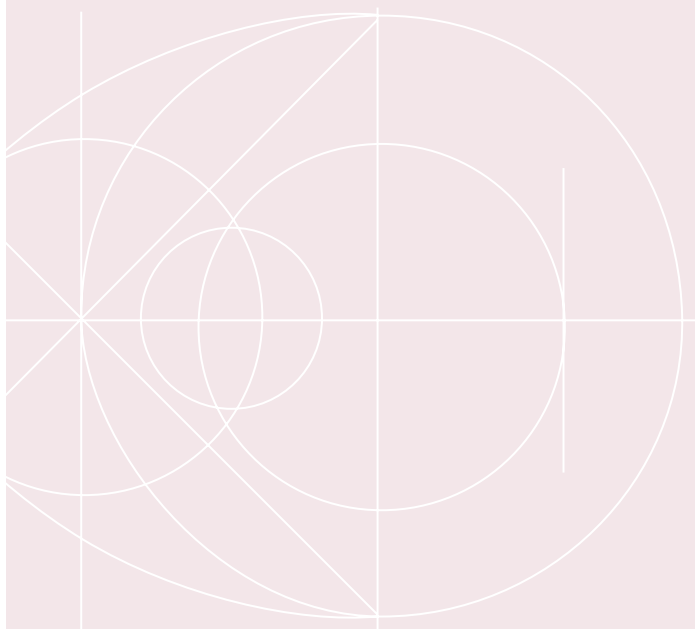
Palabras clave: siglo XVIII, retórica, sonata KV 310 en la menor.

W. A. MOZART FIRST MOVEMENT PIANO SONATA KV 310 IN A MINOR

A comprehensive approximation from the standpoint of rhetorical figures

Abstract: The purpose of this work is to establish an approximation from the standpoint of rhetoric and its figures to the piano sonata KV 310 in A minor, which offers an amount of expressive resources comprehensible from the oratory, that makes it feasible the musical understanding with a more intimate and personal perspective. Rhetoric, as the art of persuasion, accomplishes a connection between written music and affectivity, as well as in the musician performer and the listener.

Key words: 18th century, Rhetoric, Piano Sonata KV 310 in A minor.



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 hasta entonces el orden en la sociedad, fue llamado por Voltaire (1694-1778) y Denis Diderot (1713-1784) la Edad de la Ilustración.

El siglo XVIII fue, para la historia, un punto de giro hacia el mundo moderno (Israel, p. 2006). 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 y comportamiento del hombre como ser social y de la imagen de sí mismo como individuo dentro de la sociedad.

Para Downs (1992, p. 6), 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 traería las respuestas a todas las preguntas. El afán del hombre por relacionarse con lo que le rodeaba, trajo consigo un interés especial hacia la naturaleza. Downs (1992, p. 7) menciona, al referirse 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.

Los cambios en las filosofías estéticas, según Roger Kamien (1976, p. 184), produjeron una revaloración del antiguo arte grecorromano que ofrecía líneas simples, estructuras claras y un contenido moral más interesante que el barroco, el cual 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 la búsqueda del placer con una total indiferencia social. Kamien se refiere a esto como la recapitulación de la “sencillez noble y la grandiosa calma”.

Fue una época en la 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.

Downs (1992, p. 9) 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 se aprenden 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 discriminación (Beghin y Goldberg, 2007, p. 62).

La segunda mitad del siglo XVIII es el escenario histórico en el que aconteció el período clásico de la música, en el cual figuras como Haydn, Mozart y Beethoven desarrollaron un estilo basado en la claridad y en la simplicidad, en la coherente relación de los elementos y en el refinamiento de la técnica compositiva (Kamien, 1976, p. 186).

En dicho período se estableció una exploración a través de lo expresivo, como dice Downs (1992, p. 16), 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. Sheldon (1979), 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; 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 Blainville (como se cita en Irving, 1997, p. 6), la melodía que se refiere a la música vocal posee una belleza natural, mientras que la música instrumental, es decir, la sinfonía, la posee solo en forma indirecta

Sin embargo, la proliferación de los diferentes conjuntos instrumentales y la revaloración crítica de la teoría de la imitación produjeron una nueva actitud hacia la música instrumental, a partir de una forma diferente de experimentar con el sonido, buscando cada vez más la expresión.

Sheldon (1979, p. 458) 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.

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 oyente, 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 Sheldon (1979, p. 462), 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 Rosen (1972, p. 23) comenta que el lenguaje musical que hizo el estilo clásico posible fue la tonalidad. Esta hizo que la música se apreciara de una manera más vertical a partir de tríadas y funciones, en las que el recorrido a través de tónica, subdominante y dominante hizo a la dominante como el acorde más importante armónicamente 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 dichas transiciones fueron entendidas como el recurso principal para moverse entre planos tonales, que 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. En este sentido, la forma sonata jugó un papel fundamental como forma de composición, es decir, como estructura de diseño. 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 reexposición. El esquema formal de la sonata fue en realidad bien establecido a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y su funcionalidad, en términos de equilibrio y balance -a través de estructuras periódicas-

cas, mediante la repetición de fragmentos melódicos o motivos rítmicos- se constituye, entonces, en volver al material y a la tonalidad inicial.

Con la “forma sonata”, la música instrumental adquirió un desarrollo y una gran independencia de la música vocal porque logró su propia identidad, fundamentada en principios propios concernientes a la forma y la expresión. Sheldon (1979, p. 457) afirma que, por primera vez en la historia de la música, el contenido pudo ser igualado en importancia por la forma. La manipulación expresiva de los materiales formales y musicales constituye, en sí misma, la “idea”. Sheldon añade, además, que el trabajo con la forma sonata y sus elementos (ritmo, tonalidad, tema, armonía, etc.) debía obedecer a un propósito, que era producir en el oyente un impacto emocional, una experiencia sensorial a partir de un diseño musical y formal; de igual manera, a su vez, y debido a estos fundamentos, deberían ser eventos musicales fáciles de entender con orden y estructura.

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

2. SOBRE LA RETÓRICA

Sandra P. Roseblum (1989, p. 9) 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 grecolatina. 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. Roseblum añade que dicha 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, e, 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 directa (Irving, 1997, p. 106).

Tom Beghin y Sander M. Goldberg (2007, p. 64) 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 figuras literarias son plasmadas a través de descripciones de parajes, edificios y circunstancias que reflejan el objetivo estético de lo imitativo.

Elizabeth Hazelton Haight (1952, p. 161) 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 expresión: “*Ut pictura poesis*”, que se convierte en doctrina para el desarrollo de la filosofía humanista del Renacimiento, que luego será retomada en el siglo XVIII por la Ilustración.

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. Si se entiende lo anterior, 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 ligadas en forma directa con el diseño.

“El diseño se define como una relación secreta entre las partes y también es la forma que el poeta le da a su creación” (Beghin y Goldberg, 2007, p. 68).

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

¿Pero qué ha de entenderse por retórica?

Jennifer Richards (2008, p. 6) comenta que la retórica constituía el pilar del conocimiento en la antigüedad, ya que desarrollaba capacidades en los ciudadanos para defender sus ideas, no solo 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 comunicativas, 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.

Aristóteles (citado por Herrick, 2008, p. 43) 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 desarrolla en el sujeto una serie de arquetipos y lineamientos importantes con respecto a la forma de adquirir, construir y transmitir el conocimiento. Es más: 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 Herrick (2008, p. 2), la retórica disciplina el pensamiento a la hora de implementar mecanismos de comunicación y comenta que, debido a ello, la misma 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 lenguaje (Herrick 2008, p. 5) y aduce que el buen uso del lenguaje hace más efectiva la comunicación; no obstante, lenguajes hay muchos y su efectiva utilización depende de cómo entendamos los signos, gestos y símbolos que los conforman.

Para buscar esta efectividad en el discurso, la retórica estaba dividida en tres grandes especies de oratoria, según Aristóteles: deliberativa, epidíctica y forense. 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 áreas (Herrick, 2008, p. 24).

Herrick (2008, p. 7) 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 saberes; por esto, el lenguaje y el medio de expresión utilizados deben ser claros y efectivos.

Por todo lo anterior, la retórica está dividida en cánones, que constituyen las partes del discurso, es decir, las partes de un proceso creativo.

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.

Esta, 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, en lo primordial, 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, Irving (1997, p. 109) 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 el presente texto con anterioridad.

En la Música, la oratoria es mirada como un parámetro para su construcción, no solo por sus funciones (especies), sino también por sus técnicas. Irving (1997, p. 109) 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, en consecuencia, caminos de conexión para que los elementos o los sujetos de diseño productos de las ideas y los sentimientos estén articulados en forma correcta según la forma, el orden y el estilo.

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 Irving (1997, p. 121), 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.

Irving 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 1). En el primer movimiento de la sonata en la menor KV 310, según las siguientes características:

Presenta con claridad la tonalidad a través del acompañamiento en acordes entre I y V del bajo.

Define, desde el principio, el carácter de la pieza por su figuración melódica, ritmo, velocidad y acompañamiento.

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

Figura 1. Exordium

Compases 1 a 8

Datiert: Paris [Sommer] 1778 *)

3. 2. Narratio

Según Aristóteles (citado por Irving, 1997, p. 121), como se lee en el capítulo dos del presente texto, 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 lo que acaba de expresarse, 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 segunda es la respuesta opuesta a la primera 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, dicho 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:

Propositio:

En tonalidad axial y tema principal. La *propositio* comprende desde el compás 1 al 22. Ver figura 2:

Figura 2. Propositio

Primeros cuatro compases



Refutatio:

Relativo mayor

Contraste en figuración y carácter. La *refutatio* comprende desde el compás 23, con anacrusa, al 49. Ver figura 3:

Figura 3. Refutatio

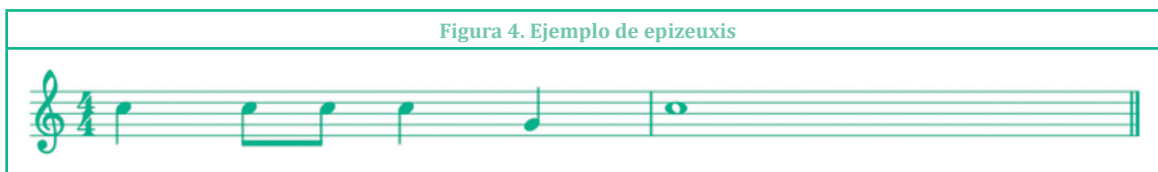
Compases 23 a 26



3. 2. 1. Figuras retóricas dentro de la *narratio*

Epizeuxis


Es una repetición enfática de una palabra o nota. De acuerdo con Walther (citado por Bartel, 1997, p. 264), esta figura se refiere a la repetición de una palabra inmediatamente después de su aparición y demuestra un sentimiento muy intenso, ya sea tristeza, de desesperación, de alegría o de gozo. Mattheson (citado por Bartel, 1997, p. 265) lo ejemplifica con la siguiente figura (ver figura 4):



Fuente: Bartel (1997, p. 265)

Adicionalmente a esto, Butler (citado por Bartel, 1997, p. 264) 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 el oyente. En el primer movimiento de la sonata, esta figura se presenta así (ver figura 5):

Figura 5. Epizeuxis
Compás 1:


Acciacatura

Este término se refiere a una nota disonante con la armonía, que se abandona rápidamente después de que se ejecuta. Según Elías Walter (citado por Bartel, 1997, p. 177), 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 6). El término se deriva de *acciacare*, que quiere decir golpear conjuntamente. En consecuencia, *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, citado por Bartel (1997, p. 177), tiene un gran poder expresivo:

Figura 6. Acciacatura
Compás 1:


Anáfora

La anáfora es una figura de repetición que se presenta sobre todo en el bajo (ver figura 7). Según Kircher (citado por Bartel, 1997, p. 188), la llamada anáfora ocurre cuando una figura, un motivo o acompañamiento se repite con frecuencia en el bajo para buscar énfasis. Por lo general, se asocia con ferocidad y bravura.

Repetitio

Según Scheibe (citado por Bartel, 1997, p. 189), 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 entre las figuras retóricas, ya que se usa en el discurso para dar unidad sintáctica a las obras y por lo general se utilizan los motivos principales del movimiento (ver figura 7), lo cual es una característica fundamental en la construcción fraseológica del estilo clásico.

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 7. 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 Bartel (1997, p. 170), el *accentus* debe moverse por grado conjunto e ha de ir en la primera nota del grupo que precede la consonancia o disonancia (ver figura 8).

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 frases (Rosemblum, 1989, p. 144). Sandra Rosemblum (1989, p. 158) añade que la ligadura indica que el grupo de dos notas debe tocarse sin solución de continuidad; esto hace que los incisos dentro de una frase se diferencien entre sí unos de otros y que cada uno tenga una dirección expresiva independiente.

Rosemblum (1989, p. 159) 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. De modo adicional, menciona que la ligadura de conducción (*accentus*) genera énfasis rítmico y métrico, característica que obedece en forma directa 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 8. Accentus

Del compás 10 al 13:



Interrogatio

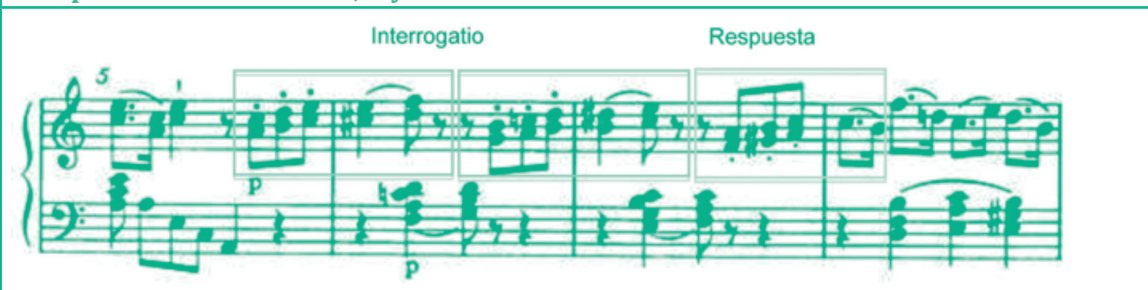
La *interrogatio* se refiere a un pasaje musical que genera sensación de duda a través de pausas y movimientos ascendentes, al final de un fragmento de la frase musical (ver figura 9).

Según Bartel (1997, p. 312), esta figura fue muy importante en el siglo XVIII, ya que es una representación musical del encanto de la duda, aplicada por lo general a frases consecuentes. Bartel (1997, p. 314) menciona, además, que la figura *interrogatio* se usa para la búsqueda de una respuesta y para lograr varias emociones en el escucha, como ansiedad, exaltación y expectativa.

En el compás 14, la *interrogatio* está enfatizada, además, por el *calando*, ya que, según Roseblum (1989, p. 78), la concepción que Mozart tenía en la época (1778) sobre el término se relacionaba más con el decrescendo. No obstante, si estaba en la mitad de una frase o al final de un pequeño segmento de la misma e inmediatamente era seguido por un material conclusivo, significaba una pequeña relajación del tempo. Este cambio del tempo afirma aún más la intención de la figura *interrogatio* al postergar y retardar de alguna forma la respuesta y así prolongar la expectativa.

Figura 9. Interrogatio

Compases 6 con anacrusa, 7 y 8:



Suspiratio


La figura *suspiratio*, según Walther (citado por Bartel, 1997, p. 393), 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 Bartel (1997, p. 348), 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 10).

Sin embargo, Mattheson (citado por Bartel, 1997, p. 194) dice, acerca del paréntesis, que su contenido puede ser contrario u opuesto al material general; de acuerdo con esto, en este movimiento el paréntesis se presenta en los compases 14 y 15, en los que se muestran la *suspiratio* y el *calando* como intersección al flujo normal de la frase.

Figura 10. Suspiratio y parenthesis
Compases 14 y 15:


Palilogia

La *palilogia* se refiere a la repetición de un tema en una ubicación diferente o igual a como se presentó (ver figura 11). De acuerdo con Bartel (1997, p. 342), esta figura se denomina 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.

Figura 11. Palilogia

Compases 17 a 19:

Palilogia

Aposiopesis

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

Según Bartel (1997, p. 203), la *aposiopesis* se refiere al uso del silencio como una pausa con fines expresivos en una composición (ver figura 12). En la oratoria, las figuras de silencio o reposo no son frecuentes; sin embargo, Bartel comenta que la *aposiopesis* se emplea para expresar que algo está finalizando o que está desapareciendo.

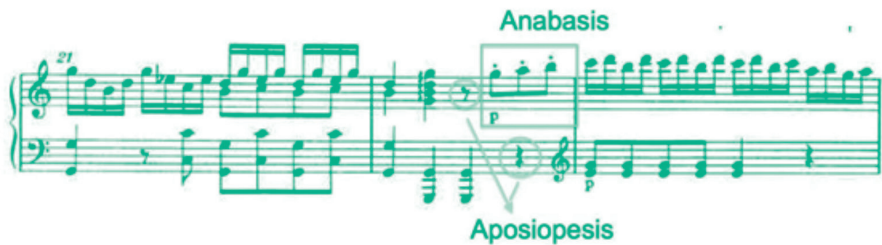
De acuerdo con lo anterior, dicha figura se refiere a una pausa que separa la oración de lo otro que sigue. En el caso de la *narratio* de la sonata KV 310, en el compás 22 se presenta un silencio (*aposiopesis*) que está señalando el final de la *propositio*; por tal motivo, esta resolución debe ir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

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 12).

Según Bartel (1997, p. 179), la *anabasis* se usa en la música para recrear el efecto de ascensión sobre una imagen o para representar un pensamiento encontrado en el texto.


Walter (citado por Bartel, 1997, p. 180) menciona que esta figura representa una ascensión hacia las alturas, además de tener una connotación mística y religiosa.

Figura 12. Aposiopesis y anabasis
Compás 22:


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 Bartel (1997, p. 292), la *catabasis* o el descenso tiene un significado emotivo que expresa servilismo, humildad, oscuridad y veracidad del estado de la condición humana (ver figura 13).

Figura 13. 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 14).

Según Bartel (1997, p. 216), la *circulatio* está formada por dos partes, una que sube y otra que baja; cada una recibe el nombre de semicírculo o *circulo mezzo*. Esta figura se emplea en la retórica como ornamento, así como una ampliación o explicación del discurso. En términos musicales, según Bartel, autores como Kircher (citado por Bartel, 1997, p. 217) 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 14. Circulatio

Fuente: Bartel (1997, p. 218)

Según Printz (citado por Bartel, 1997, p. 218), el círculo *mezzo* forma un semicírculo, si se le ve de manera gráfica desde la perspectiva de la notación musical, y consiste en cuatro notas organizadas por grado conjunto, en las que la segunda y la cuarta son iguales. Se clasifican, además, en *intendis*, cuando empieza con movimiento ascendente, y *remittens*, cuando es descendente (ver figura 15).

Figura 15. Intendis y remittens

Fuente: Bartel (1997, p. 218)

El círculo ocurre cuando se combinan dos *circuli mezzi* (ver figura 16); pueden ser *intendis* seguido de *remittens* o 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 17):

Figura 16. Combinaciones de circuli mezzi

Fuente: Bartel (1997, p. 219)

Figura 17. 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 Bartel (1997, p. 292), *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 adrede 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 18).

Bartel añade, además, que el *noema* se emplea 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 tanto el significado simbólico del *noema* como también el del círculo.

Figura 18. 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 a una interrupción abrupta de la línea musical.

Según Gottsched (citado por Bartel, 1997, p. 248), 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, Walther (citado por Bartel, 1997, p. 249) 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 19).

Figura 19. Ellipsis

Compases 34 y 35:



Salto semplice

El *salto semplice* se refiere al salto que se realiza hacia una nota cordal (ver figura 20).

Según Bartel (1997, p. 409), esta figura se utiliza para realizar saltos consonantes, los cuales son intervalos de tercera, cuarta, quinta, sexta u octava.

Figura 20. Salto semplice

Entre compases 36 y 37:



Tirata

Tirata (ver figura 21) se refiere a una figura musical que se mueve por grado conjunto. Es una escala y puede abarcar más de una cuarta, o, incluso, más de una octava.

Bartel (1997, p. 411) define la *tirata* como un pasaje escalar; puede ser perfecta, si se desplaza una octava, o *mezzo*, si se desplaza solo 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 *circulo mezzo* o el *grosso*.

Figura 21. Tirata

Compás 38:



Synonymia

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

Forkel (citado por Bartel, 1997, p. 407) 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 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 22):

Figura 22. Ejemplo de synonymia



Fuente: Bartel (1997, p. 408)

En este ejemplo vemos que la disposición de los acordes es diferente, pero el oído musicalmente no reconocerá tal cosa como algo nuevo sino como algo vuelto a presentar de otra manera (ver figura 23).

Figura 23. 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 hasta otro más fuerte.

Scheibe (citado por Bartel, 1997, p. 222) menciona, sobre la *gradatio* (ver figura 24), 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 Forkel (citado por Bartel, 1997, p. 222), esta figura ofrece un gran incremento afectivo, ya que se basa, además, en el crescendo, trabajado por lo general desde un piano tranquilo hasta un gran fortísimo e, incluso, es mayor cuando lleva consigo una modulación.

Aposiopesis

Pausa general. Según Walther (citado por Bartel, 1997, p. 297), 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 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 24), lo cual se denomina *homoeoteleuton*, o cuando se presenta sin una cadencia o un final precedente, que se llama *homioiptoton*:

Figura 24. Gradatio y aposiopesis (*homoeoteleuton*)

Compases 45 a 49:



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 en la que 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 Irving (1997, p. 126) señala que Mozart consideraba de suma importancia organizar el desarrollo de sus sonatas a partir de secciones. Por lo general podrían ser dos o más, pero siempre asociadas con motivos y patrones definidos. Añade, además, al referirse a los esquemas retóricos de organización, según las *Instituciones Oratorias* de Quintiliano, que la oratoria epidíctica toma de la forense herramientas de amplificación para organizar y seccionar mejor la información, tales como: *incremento*, *comparatio*, *congeries* y *ratio tinatio*.

3.3.1. Figuras retóricas en la *confirmatio*

Mutatio

Alteración del modo. Según Walther (citado por Bartel, 1997, p. 336), *mutatio* (ver figura 25) se refiere al cambio de tonalidad, que puede ser de mayor a menor o viceversa, según los lineamientos del texto; se llama 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 Irving (1997, p. 126), consiste en usar un lenguaje exagerado que genere expectativa. En términos musicales, significa que la música se lleva hacia un punto climático trabajado a partir de la repetición, el incremento de la actividad rítmica o dinámica o la disminución de esta última.

En la primera sección del desarrollo, el *incremento* se presenta entre los compases 50 y 57 y en ella está incluida la comparación que se representa por medio de la *antithesis* (ver figura 25):

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 Forkel (citado por Bartel, 1997, p. 200), la idea de la *antithesis* es presentar una idea contrastante; sin embargo, el oyente debe estar embebido de todo el contexto e, incluso, esta segunda idea puede tener material de la primera, estableciendo así el material comparativo.

Figura 25. Mutatio, incremento y antithesis

Compases 50 a 57:

The image shows a musical score for piano, measures 50 to 57. It is divided into three sections:

- Mutatio (measures 50-53):** The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.
- Incremento (measures 54-56):** The right hand continues with a more complex melodic line, and the left hand's accompaniment becomes more rhythmic and dense. Dynamics markings include *f p* and *f*.
- Antithesis (measure 57):** A single measure where the right hand has a few notes and the left hand has a final chord.

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 26).

Según Bartel (1997, p. 229), 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 oyente.

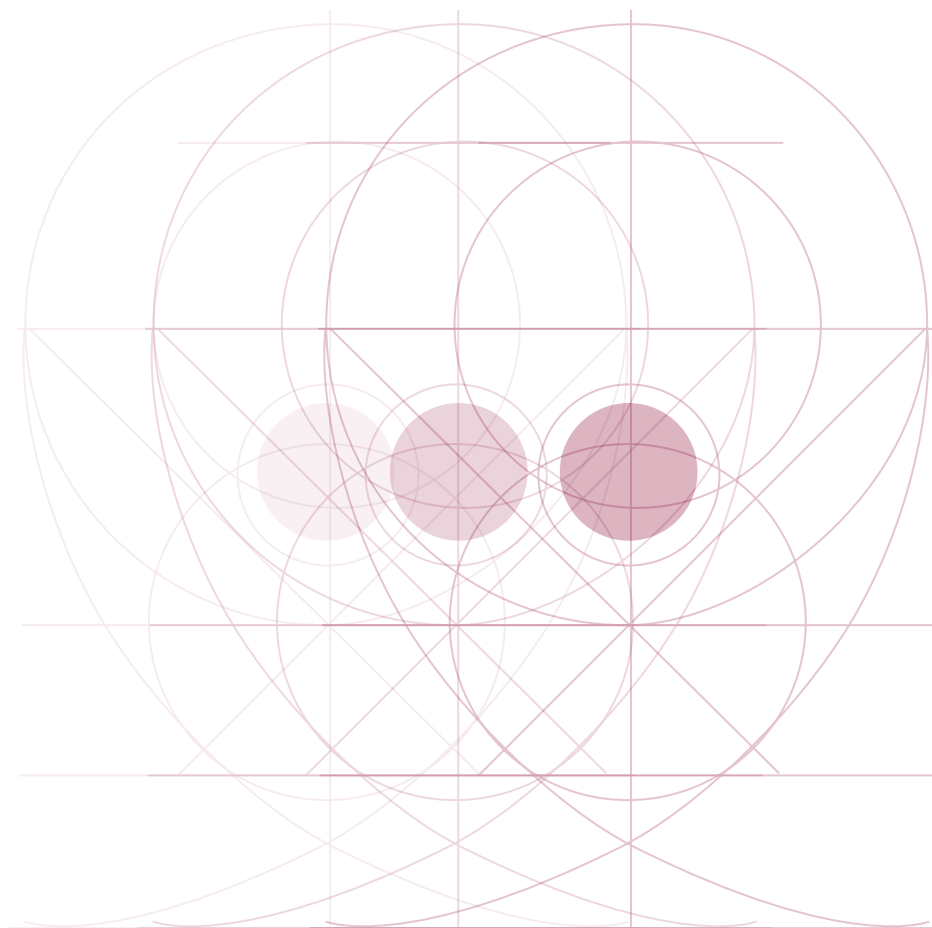


Figura 26. Congerie o acumulatio

Compases 58 a 69:

The image shows a musical score for measures 58 to 69 of the first movement of Mozart's Sonata in A minor, KV 310. The score is in G minor and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with various melodic figures. A bracket labeled '6' spans measures 58-63, indicating a rhetorical figure of 'Congerie o acumulatio'. Dynamics include 'ff' at measure 58, 'pp' at measure 61, and 'ff' at measure 64. The key signature changes to one flat (F minor) at measure 67.

Ratiotinatio

La *ratiotinatio*, según Irving (1997, p. 128), sería la sección en la que se presentan las modulaciones para ir a la recapitulación y se utilizan también figuras de amplificación para organizar mejor el contenido.

Climax

El *climax* también se presenta cuando las voces se mueven en movimiento paralelo. Según Kircher (citado por Bartel, 1997, p. 223), ocurre cuando dos voces se mueven en dirección ascendente o descendente, por lo general formando tercetas 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 27).

Según Bernhard (citado por Bartel, 1997, p. 328), 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, en especial con líneas que suben o bajan. Además, es una expresión musical que posee un gran contenido semántico, ya que se usa para enriquecer y educar el alma del oyente; 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.

Figura 27. Climax y passus duriusculus

Compases 70 a 73:

The image shows a musical score for two systems. The first system, measures 70-72, is labeled 'Climax' and features a melodic line with trills and a rhythmic accompaniment. The second system, measures 73-74, is labeled 'Passus Duriusculus' and features a chromatic line in the right hand and a block chord accompaniment in the left hand.

Messanza

La *messanza* se refiere a series de cuatro notas cortas (semicorcheas), que se mueven en forma alternada por movimiento conjunto y por salto (ver figura 28).

Figura 28. Ejemplo de messanza

The image shows a musical score for a single system in 4/4 time. It consists of four measures, each containing a group of four eighth notes, illustrating the 'messanza' figure.

Fuente: Bartel (1997, p. 318)

Bartel (1997, p. 318) menciona que, al ser una figura mixta, compuesta por otras más simples, como corta, *groppo*, o *circolo*, las combinaciones no tienen límite (ver figura 29). De acuerdo con esto, menciona que, hasta ahora, se conocen 600 tipos y lo ejemplifica de la siguiente manera:

Figura 29. Combinaciones de messanza




Fuente: Bartel (1997, p. 319)

La *messanza* que se presenta en la *confirmatio* está inmersa, a su vez, en una *palilogia* (ver figura 30).

Figura 30. Messanza en la confirmatio

Compases 73 a 77:



Messanzas

Palilogia


Pathopoeia

La *pathopoeia* se refiere a un pasaje musical que busca despertar grandes afectos en el oyente a través de una línea cromática (ver figura 31).

Bartel (1997, p. 359) menciona que el término, de conformidad con su construcción semántica, sugiere *pathos* (pasión, afecto) y *poieia* (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 31. Pathopoeia

Compases 79 y 80:



Pathopoeia

3.4. Peroratio

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

Según Cicerón (citado por Irving, 1997, p. 133), 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, solo dos tienen aplicaciones musicales en el análisis de la sonata de Mozart: la *enumeratio* y la *amplificatio*.

La *enumeratio* corresponde en la *narratio* a la *propositio*. En ella, los elementos se presentan de nuevo de una manera clara y firme, aún con ciertas variaciones, ya que el objetivo es refrescar la memoria de la audiencia y no 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*, en la que 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 del presente texto.

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

3.4.1. Cambios realizados en la *peroratio*:

Polyptoton

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

De acuerdo con Bartel (1997, p. 368), 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 32). 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 se repite en la reexposición, con un cambio de tonalidad y pequeñas variaciones en su configuración melódica, pero es reconocible para la memoria de la audiencia.

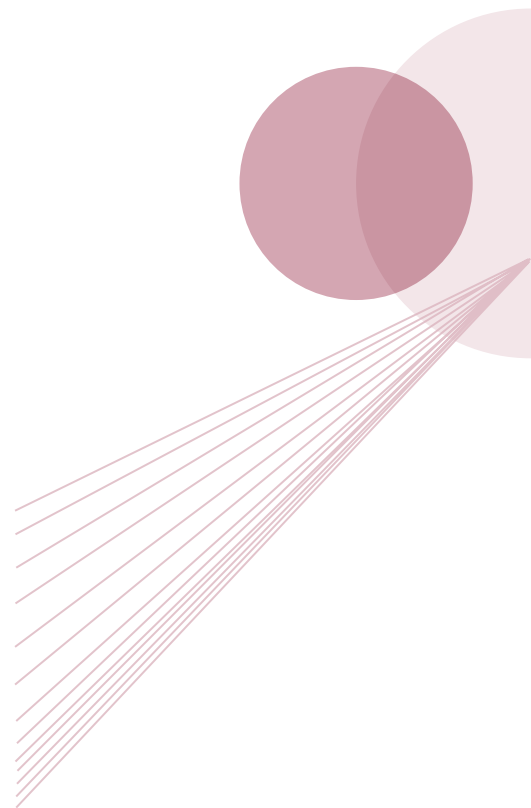


Figura 32. Polypoton

Entre los compases 88 a 93:

The musical score for measures 88 to 93 is presented in two systems. The first system covers measures 88-90, and the second system covers measures 91-93. A bracket labeled 'Polypoton' spans the entire passage from measure 88 to 93. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/4 time signature. Dynamics such as 'f' and 'ca' are indicated.

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 33).

Figura 33. Mutatio toni en la reexposición y su anterior presentación en la exposición

Compases 96 a 98:

The musical score for measures 96 to 98 shows a transition between two tonalities. The first part is labeled 'Mi Mayor' and the second part is labeled 'La menor' with a '6/4' time signature. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 6/4 time signature. Dynamics such as 'f' and 'ca' are indicated.

En la exposición:

The musical score for measures 102 to 105 shows a transition between two tonalities. The first part is labeled 'Sol mayor' and the second part is labeled 'Do menor' with a '6/4' time signature. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 6/4 time signature. Dynamics such as 'p', 'f', and 'calando' are indicated.

Compases 102 a 105:

The musical score for measures 102 to 105 shows a transition between two tonalities. The first part is labeled 'La menor' and the second part is labeled 'La menor' with a '6/4' time signature. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 6/4 time signature. Dynamics such as 'p' and 'f' are indicated.

En la exposición:



Compases 128 a 133:



En la exposición:



3.5. Elocutio

Según Irving (1997, p. 133), 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 se relaciona en forma directa 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.

Por una parte, la periodicidad es un aspecto clave en la estética del siglo XVIII; por lo general, dichas frases están agrupadas en unidades de dos o cuatro compases, pero también incluyen divisiones irregulares, como tres más dos. Sin embargo, comenta Irving (1997, p. 153), tales irregularidades están suavizadas en su continuación; por ejemplo, una subdivisión de tres más dos está generalmente seguida de otra del mismo tipo, que,

unidas, suman diez, y así se logran 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 en extremo 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, incluso desde el siglo XV, como Joachim Burmeister, en su *Música poética*, y Johann Mathesson, en el *Der Vollkommene Capellmeister*.

Dietrich Bartel (1997) reúne 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 y Mathesson, Burmeister, entre otros.

CONCLUSIONES

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

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.

Los contrastes dinámicos establecidos en la partitura pueden ser mejor entendidos si el elemento afectivo está inmerso en ellos; por tanto, las figuras retóricas siempre están sugiriendo una actitud emocional frente a lo musical.

En términos de forma, el ideal de balance y equilibrio que pretende la periodicidad se logra con la retórica, por medio de figuras de repetición que completan las frases y logran conjunciones sintácticas, como la *repetitio* y la *palilogia*, y otras que dan unidad temática, como la *epizeuxis*. Además de lo anterior, la melodía, que adquiere gran importancia en este período, se elabora a través de figuras de ornamentación, como la *circulatio*, que, incluso, colabora en la búsqueda de esa consecuencia que pretende la periodicidad.

REFERENCIAS

Bartel, D. (1997). *Musica poetica: musical rhetorical figures in German baroque music*. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press.

Beghin, T., y Goldberg, S. M. (2007). *Haydn and the performance of rhetoric*. Chicago: The University of Chicago Press.

Downs, P. G. (1992). *Classical music: the era of Haydn, Mozart and Beethoven*. Nueva York: W. W. Norton and Company.

Hazelton Haight, E. (1952). Horace on art: ut pictura poesis. *The Classical Journal*, 47(5), 157-162 y 201-202. Recuperado el 6 de julio del año 2012, de: <http://www.jstor.org/stable/3293313>

Herrick, J. A. (2008). *The history and theory of rhetoric: an introduction*. Boston, Massachusetts: Pearson / Allyn & Bacon.

Irving, J. (1997). *Mozart's piano sonatas – Contexts, sources and style*. Cambridge, Massachusetts: Cambridge University Press.

Israel, J. (2006). Enlightenment, which enlightenment?. *Journal of the History of Ideas*, 67(3), 523-545. Recuperado el 20 de junio del año 2012, de: <http://www.jstor.org/stable/30141040>

Kamien, R. (1976). *Music and appreciation*, 2ª ed. Nueva York: McGraw-Hill.

Richards, J. (2008). *Rhetoric – The new critical idiom*. London and New York: Routledge.

Roseblum, S. P. (1989). *Performance practices in classic piano music*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.

Rosen, C. (1972). *The classical style: Haydn, Mozart and Beethoven*. Nueva York: W. W. Norton and Company.

Sheldon, D. A. (1979), The Kantian synthesis and sonata form. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 37(4), 455-465. Recuperado el 15 de junio del año 2012, de: <http://www.jstor.org/stable/430689>

