

La posibilidad de una retórica musical hoy

por
Gustavo Becerra-Schmidt

REFLEXIONES SOBRE SU REFORMULACIÓN A PARTIR DE
LA MÚSICA OCCIDENTAL.

*...Aún echo de menos mis orejas,
pero las enrollé para dejarlas
en un puerto fluvial del interior
de la República de Malaqueta.*

No puedo más con la razón al hombro.

Quiero inventar el mar de cada día. ...
Pablo Neruda¹

0. Cuestión previa. Como toda discusión sobre un tema determinado es ésta una que opera en un metaplano lingüístico. Se trata por lo tanto, de un debate meta-retórico y sus planteamientos pertenecen a ese plano. Este tratamiento tiene una relación excepcional con la posibilidad de ejemplificar los distintos aspectos de la discusión. Sin embargo, no es posible aquí presentar una batería de ejemplos, pues ellos excederían, por pertenecer necesariamente a distintos estilos y culturas, los límites de este trabajo.

La retórica ha sido planteada hasta aquí principalmente en relación con la comunicación con un solo lenguaje, estilo o sistema de signos históricamente determinados. En este trabajo se intenta iniciar su reformulación para la música en un mundo que es cada vez más globalmente intercultural. Ahora se trata de abstraer la esencia del concepto de figura² y estructura del discurso para cualesquiera estados vigentes de los lenguajes históricos. Nos referiremos aquí a los lenguajes que organizan los estímulos acústicos en el tiempo, comúnmente llamados "música".

0.1 Aunque la retórica en Occidente fue planteada primero en y para el idioma griego, su evolución posterior se da en la interculturalidad de Roma, en la que se manejan los idiomas griego y latín, con todas sus implicaciones musicales, especialmente en la declamación³. La retórica viene siendo usada, cada vez más,

¹En *La verdad*, Buenos Aires: Editorial Losada, 1964, p. 104.

²Dieter Bartel: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Freiburg: Laaber-Verlag, 1985, p. 9.

³G. Becerra-Schmidt: "Musikalische Deklamation", en *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1994, pp. 507-512. Ver además de Gert Ueding/Bernd Steinbrink: *Grundriß der Rhetorik*, Stuttgart-Weimar; Vrlg. J.B. Metzler, 1994, pp. 28, 29-230; Dieter Bartel: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Freiburg: Laaber-Verlag, 1985, pp. 9, 10-18; Han-Heinrich Unger: *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16-18. Jahrhundert*, Hildesheim-Nueva York: Georg Olms Verlag, 1979, pp. 6-11.

en un abanico mayor de idiomas y su planteamiento empieza a diferenciarse. En esta diferenciación no es necesario que se hable expresamente de retórica. Así ocurre cuando se la aplica en la pedagogía⁴, especialmente en los métodos que la llevan a la práctica, como en la publicística con la introducción de la retórica científica⁵, en la que su relación con la música es de una importancia excepcional.

0.2 Las retóricas particulares, especialmente las monoculturales, han ido perdiendo, en las circunstancias (semióticas) actuales, su eficacia⁶ y es conveniente pensar en su replanteamiento como métodos o técnica general en las comunicaciones con grupos históricos determinados. Éstos se diferencian más por el uso que hacen de sus “lenguajes” en la comunicación que por el conjunto de elementos y reglas con las que forman expresiones compuestas. Hay extensos conjuntos de elementos compartidos. Éstos y sus reglas se están mezclando más por contacto directo con grupos de recepción que por aprendizajes apoyados en teorías. Este proceso de mezcla es omnipresente en los medios de comunicación sociales o de masas y su fuerza (acaso también su violencia de contacto) se nota en todo momento. Esto nos lleva a la situación poco realista de pretender usar retóricas particulares, por ejemplo nacionales o las de una cultura que haya tenido hasta ahora un destino histórico común, en campos que escapan definitivamente a los límites de aquélla. Los idiomas se llenan de “extranjerismos”, la arquitectura muestra estilos históricos y exóticos y la música se internacionaliza. Hay larga tradición de tango en Finlandia, el jazz es conocido en todo el mundo y la música indo-ibero-afroamericana está en su casa tanto en Japón como en Europa. Añadamos a esto que el imperialismo cultural europeo ha causado en el pasado –junto a la exportación de sus idiomas–, una especie de fondo común de formas para la música seria, de concierto, docta o como se la llame. Así, todo el mundo, sujeto de alguna manera a las metrópolis europeas, ha terminado por producir óperas, sonatas, fugas, ha seguido los estilos europeos y le ha tocado finalmente, espero, padecer el “sarampión” de la música dodecafónica y serialista⁷. El pentafonismo oriental e indoamericano invaden el mundo. *Ragas* indúes, *patets* javaneses y *maqamat* árabes determinan músicas de circulación internacional, tanto en los géneros populares como en la música seria.

⁴Wolfgang Klafki: “Unterricht-Didaktik, Curriculum, Methodik”, en *Das Fischer Lexikon “Pädagogik*, Hans H. Groothoff (Editor), Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1973, pp. 316-321.

⁵Elisabeth Noelle-Neuman: “Wirkung der Massenmedien”, en *Das Fischer Lexikon*, (junto a Winfried Schulz, editor), Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1971, pp. 328-332. Aprovecho de recordar aquí el esquema de organización del objeto de la mayoría de los contenidos de los spots publicitarios, conocido por su sigla “AIDA”, donde “A” está para “attention”, “I” para “interest”, “D” para “desire” y el último “A” para “action”.

⁶Pese a esfuerzos semióticos supremos, como los de Deryck Cooke en su monografía intitulada *The Language of Music*. O de Leonard Meyer: *Emotion and Meaning in Music*, Chicago: The University of Chicago Press, 1956.

⁷La expresión sobre el serialismo como “sarampión” o enfermedad infantil en la música occidental pertenece a Llorenç Barber y aparece en su monografía sobre Mauricio Kagel.

0.3 El crisol de la cultura del Globo está al rojo vivo pero no es nuestra intención esperar que se enfríe, sino arriesgar el quemarnos las manos en el intento de reflexionar sobre sus propiedades en la comunicación, bajo el signo de la retórica, en especial de la música.

1. CUESTIONES GENERALES, PREMISA GENERAL.

QUÉ ES LA RETÓRICA. QUÉ ES LA RETÓRICA MUSICAL

La retórica, especialmente la musical, es desconocida por la mayoría de las personas que activa o pasivamente están sometidas a su acción. Y, lo que es más sorprendente, es ignorada en sus publicaciones analíticas por la mayor parte de los musicólogos de este siglo. Se la conoce, fuera del ambiente profesional, más bien motejada de "técnica para expresar vacíos de contenido". Así, se la ha despreciado, abusado y mal entendido sin acercarse a sus raíces, las que se insertan en lo profundo de las comunicaciones en un contexto social histórico. Pero, van siendo más los que, al plantear problemas de relación con grupos receptores, lectores, espectadores y público en general, se acercan a la retórica. El desarrollo de la psicología general y de la música⁸ tanto social como individual, de la teoría y práctica de las comunicaciones, han planteado y documentado problemas que, desde el clasicismo griego, han preocupado y ocupado a aquellas personas que se interesan por las comunicaciones o que ejercen profesiones que se basan en ellas, como la publicística, la pedagogía y la política. Estos problemas se refieren a las condiciones de recepción de mensajes (atención, vocabulario como conjunto de signos usados en la comunicación, reglas para la formación de expresiones complejas, novedad de los contenidos o de las formas, etc.). Todos estos problemas han sido materia de la retórica desde hace siglos.

Como premisa general de este trabajo se plantea el hecho de que no es necesario concebir la retórica unida a sólo un sistema de signos, lenguaje o idioma. Es posible operar con ella en campos históricamente determinados (o realmente existentes) integrados por elementos cuya vigencia se demuestre o se mida en el acto de la comunicación.

No podemos menos que definir operativamente el concepto de retórica antes de seguir adelante. Lionello Venturi la define como "el arte destinado al propósito práctico de persuadir e impresionar". (Nótese aquí su relación con la psicología, especialmente como teoría cognitiva del comportamiento)⁹. Deriva la expresión, como la mayor parte de los autores, de la voz griega *rhetor*, orador o locutor público. Pero, su definición se puede aplicar a toda forma de expresión, especialmente a aquellas que operan en el tiempo (para nosotros, *ars tempis*).

⁸En *Dictionary of Philosophy*. Dagobert D. Runes, editor, 1958, p. 271.

⁹Sobre aspectos psicosociales resulta interesante leer las ponencias de los congresos sobre la teoría de la actividad (*Congress of Activity Theory* 1986 y 1988), aparte de los escritos de Aleksej Nikolaevich Leont'ev: *Tätigkeit, Bewußtsein, Persönlichkeit*, Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1977, pp. 7-17 y de Wolfgang Martin Stroh: *Zur Psychologie musikalischer Tätigkeit*, Stuttgart: Bertold Marohl Musikverlag, 1984, pp. 11-19, 214; M.S. Pranibratzewa: *Methodik des Psychologieunterrichts*, Berlin: Volk und Wissen, 1974, pp. 91-101. Contiene interesantes observaciones sobre la atención y sus formas y estados.

De todas maneras, las artes del espacio o plásticas, son percibidas por el espectador en una secuencia temporal determinada por éste y por el autor. Siguiendo a Aristóteles nos acercaremos a una concepción más bien técnica. Pero, no compartimos su idea de considerarla como contrapartida de la dialéctica, tal como se la va entendiendo ahora, y en la forma que se utilizará más adelante en este trabajo. Nos hace gran impresión que el estagirita la considere, entre otras cuestiones como “la posibilidad de descubrir teóricamente lo que puede producir en cada caso la persuasión” (Rhet., 1 2 1355 b)¹⁰. Su división del discurso en *exordio* (con una posible narración añadida a su continuación), construcción, refutación y epílogo, le pertenece también. Esta organización tiene, a nuestro juicio, un carácter formal funcional. Este concepto evoluciona, se completa y detalla en *exordio* o introducción *narratio* o noticia histórica del objeto, *propositio* o parte principal sobre la que se extienden las expresiones, *confirmatio* o desarrollo y demostración de la parte principal, *confutatio* o rechazo de las afirmaciones u opiniones erradas y contrarias y *conclusio*, resultado o conclusión, llamada también *peroratio*¹¹. Para operar podemos concluir provisoriamente en que la esencia común a todas estas definiciones y descripciones es que,

la retórica es una técnica para motivar y desarrollar la atención del o de los receptores (auditores o espectadores) en el proceso de la comunicación.

Como veremos más adelante, este proceso es dialéctico. Una dialéctica determinada por la interacción entre los participantes en una comunicación, por medio de las expresiones usadas en este proceso. La retórica musical cumple con sus medios propios y con otros la función de esta técnica.

1.1 *El campo en que se da una retórica*

La socialización musical. Condiciones y supuestos para el funcionamiento de la retórica musical tradicional.

La retórica funciona o se da en un campo histórico, frente a determinados grupos receptores, con todas sus características culturales entre las cuales figura su socialización musical, como experiencia activa y pasiva (hacer música, oír música). Ésta tiene por lo general componentes que proceden de la tradición, como experiencia ágrafa y de la música oída pasivamente, sea ésta apoyada o no por alguna forma de escritura o técnica de acumulación y recuperación de informaciones para su ejecución o audición. La condición principal para el funcionamiento de la retórica consiste en la existencia de elementos y reglas comunes en el idiolecto de los participantes en el proceso comunitario. Este conjunto que representaría la intersección de los idiolectos individuales (conjunto

¹⁰Compárese con: Johannes Susenbrotus, en Dieter Bartel: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. Laaber-Verlag, 1985, pp. 14-16.

¹¹Compárese con Hans-Heinrich Unger: *Die Beziehungen zwischen Music und Rhetorik im 16. -18. Jahrhundert*, Hildesheim, New York: Georg Holms Verlag, 1979, p. 5. Compárese también la organización del texto en la retórica tradicional con la misma función en la publicística (ver “AIDA” en nota 4, supra).

de elementos o signos y reglas acumuladas en la mente de un individuo), puede darse como preexistente en el proceso o puede generarse o incorporarse a los idiolectos en el proceso mismo, como es el caso para músicas radicalmente nuevas para los participantes en una comunicación pero que son capaces de incorporar, en su transcurso, tanto los elementos nuevos como sus reglas de conexión. *La retórica no funciona habitualmente sobre la base de nuevos lenguajes formulados que sea necesario aprender técnica o académicamente antes de participar en una comunicación eficiente.* Hay casos excepcionales que funcionan así y su carácter críptico suele permanecer por siglos, sin perjuicio de que sus aspectos retóricos puedan funcionar para los iniciados. *Sin embargo, sólo las desviaciones o exclusiones de lo esperado (novedad, ruptura, contravención, etc.) permiten cumplir el objetivo de la retórica. Cabe decir en este punto que la carencia de expectativas, que es el corolario de lo anterior, por parte de los grupos receptores, la hace imposible.* Esta técnica opera por medio de recursos llamados *figuras*¹², dentro de la organización formal detallada más arriba. En la música se van presentando figuras análogas a las que proceden de la literatura y otras que le son propias. La forma que aquí se plantea es una forma en la comunicación, no un hecho puramente sintáctico. La semiótica, adecuadamente formulada para este caso, admitiría en su plano pragmático a la retórica en su conjunto. Pero, retornemos a las *figuras*. Éstas no se pueden aplicar como un recetario pues su eficacia está limitada, entre otros, por lo procesos de inducción psicológica¹³. Su aplicación puede conducir a la saturación de los grupos receptores y a efectos nulos o acaso contrarios a los previstos, como el uso excesivo de una metáfora que acaba por ser un lugar común. Esto confirma su carácter dialéctico.

1.1.1 La tradición y sus casos en el momento presente. Condiciones y supuestos para el funcionamiento de una retórica musical hoy

La transmisión oral o, más extensamente, aquella que es ágrafa, interactúa con la retórica de las obras escritas de manera que ambas van incorporando modificaciones en su seno. Esto se da de distintas formas. El vehículo normal de su generación es la comunicación. Ésta puede ocurrir en grupos funcionales (trabajo, tiempo libre, hacer música, oír música) o en grupos heterogéneos unidos por algún tipo de idioma. Esto se puede aplicar a grupos de grupos como países y naciones, cuando éstos cumplen con la condición de tener un destino cultural común. De estos grupos hay muchos y muy distintos. Pero hay, con el avance de las comunicaciones a fines de este siglo, un incremento de lo que podemos llamar un *destino cultural global* lo cual hace posible la formulación de una retórica general. Surge o se va creando una intersección entre las distintas culturas, las cuales empiezan a cambiar en forma cada vez más sincrónica. Los

¹²Véase Dietrich Bartel: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Freiburg: Laaber-Verlag, 1985, pp. 11-18.

¹³Cabe mencionar aquí de Nahum Efimovich Ischlonsky: *Brain and Behavior* (ideas centrales). Existe traducción al castellano: *Cerebro y conducta: la introducción como mecanismo fundamental de la actividad neuropsíquica*, traducción de Marta Barrios, Buenos Aires: Editorial Paidós.

contenidos de las comunicaciones, especialmente las masivas, no sólo son, ni mucho menos predominantemente, entregados en forma tradicional. Todo tipo de acumuladores y recuperadores de información son empleados en esta tarea, entre ellos diversas formas de escritura y grabación musicales.

1.1.2 La música tradicional con apoyo de la escritura musical en Occidente

La música tradicional tiene una relación diferenciada con la transmisión oral que se puede agrupar en torno a su mayor o menor relación con sintaxis formuladas (en textos teóricos o teórico-prácticos, como sistemas, estilos o técnicas), con tendencia a limitar o excluir la improvisación sin reglas establecidas. O, como ocurre en la segunda mitad de este siglo, a formular rigurosamente los aspectos sintácticos de una obra, contenga ésta partes improvisadas o no o, incluso, sea ésta predominantemente improvisada. Este aspecto se acerca a la forma de operar de tradiciones no europeas, como algunas de África, Asia y América. Se trata aquí principalmente de melodiosos y ritmos (riffs, ragas, talas, jalis, patets, maqamat, wazns, etc.).

1.1.2.1 La música seria

La música seria, de conciertos, estética o *docta vel regularis* a entender de Grocheo es, desde la invención de la solmización por Guido D'Arezzo, una música que va recogiendo lo que va siendo la tradición y la va fijando por los medios de la escritura, por lo menos así es en Occidente, la que se va perfeccionando hasta detalles que hacen impráctica su lectura. Pero, ninguna escritura ha llegado a dominar el flujo de los detalles de la práctica musical, incluyendo en ella el pensamiento, como representación mental de la música. Siempre permanece un campo sobre el que sólo se puede hablar o hacer oír para mostrar y tratar de reproducir esos detalles tan huidizos. Ni siquiera la grabación de la música satisface esta necesidad, pues sólo logra reproducir lo que suena, pero no las situaciones de su recepción. Aquí viene en nuestra ayuda la retórica pero, sin garantía de éxito pues, sus *figuras* tienen una eficacia limitada (en el tiempo) por su naturaleza dialéctica. Por otra parte la música seria no escapa a la moda, lo cual revela que las situaciones prácticas de su recepción varían y que sus *figuras* (retóricas) se debilitan o se agotan. Que los compositores o teóricos hagan mención de ello no es materia de este escrito. Se ha advertido en estos últimos lustros que la búsqueda de valores definitivos ha sido una tendencia predominante. Permítanos decir aquí también, que la retórica que observa un espectador-auditor no puede ser la misma que la que percibe un ejecutante ni, menos aún, un teórico. La deformación profesional es aquí un factor fatal pues es muy difícil, si no imposible, oír como nuevo lo que se ha hecho más veces de lo que permite el propio recuerdo y la propia sensibilidad asociada a éste.

1.1.2.2 La música popular

La música llamada "popular" goza a fines de este siglo de una atención teórica poco común. Se escriben importantes y numerosos tratados sobre su estructu-

ra, propósitos y formas de lograr su mayor adecuación en la ejecución¹⁴. Se unen en este campo los tratadistas de la musicología sistemática a los etnomusicólogos. Pesa, sin embargo, para la música popular, en estos momentos, mucho más su relación estrecha con la moda y la publicidad, que su relación con algunas formas de exégesis. Pues en aquéllas se emplean *figuras* retóricas sin que sea obligatorio que se haga conciencia o mención expresa de ellas (ver también nota⁴).

1.1.3 La música tradicional propiamente tal

1.1.3.1 El folclore

Esta forma de expresión cultural se ha entendido primordialmente en relación a su funcionalidad, sin embargo siempre ha existido la posibilidad de tratar sus expresiones como ejercicio, aprendizaje o simple goce de su ejecución y recepción. Esto puede ocurrir, además de la música, en otros campos, tales como la cocina, el vestuario, la arquitectura, la decoración, etc. En la medida que los elementos y las estructuras que determinan las expectativas sean comunes a un grupo receptor podrá funcionar la retórica. Esto es, podrá haber desviaciones, excepciones, rupturas y contravenciones a las expectativas de los grupos receptores de manera que su atención sea captada y eventualmente desarrollada.

1.1.3.2 La música de trasmisión oral sin función específica y su relación con otros tipos

Como se ha indicado más arriba, la música tradicional puede alejarse, en el mismo proceso de su recreación y transmisión, de su funcionalidad inicial. Su práctica puede, por lo tanto, cambiar de distintas maneras. En el proceso actual, de creciente tecnificación, se puede observar una disminución de la actividad en los grupos que son alcanzados por las formas tradicionales de la música. De esta manera la falta de actividad musical debilita las formas de recepción (ver también *Activity Theory*, nota⁸). Así, la música popular es mayoritariamente, consumida en forma pasiva, incluso el folclore se ha transformado parcialmente en un espectáculo. En éste puede ocurrir que el "espectador" conozca la función de lo que oye o que la ignore. Puede ocurrir, además, que la función misma no se cumpla aunque la "sintaxis" (las condiciones formales) se respete. Esto puede reducir y debilitar el funcionamiento de las *figuras* de la retórica ya que las expectativas del receptor son menores. A fines de este siglo y con la aparición de programas interactivos, como son algunos juegos y las formas de cine-video de esta clase, es de esperar que surja alguna forma de hacer música interactuando con obras en las que el espectador-actor-compositor vaya determinando qué alternativas usa, con posibilidades de variar, violar o exceptuar las reglas formales de la obra con la que se comporta creativamente. Esto sería muy conveniente, en el sentido de la teoría de la actividad mencionada más arriba, fortaleciendo con ello su relación con el arte que le ocupa en su interacción.

¹⁴Dollase, Rösenber y Stollenwerk: *Das Jazz Publikum* y de Axel Jungluth: *Jazz Harmonielehre*, ambos Mainz: Schott's Söhne, 1978 y 1981, respectivamente, como también de Richard Bobbit: *Rock Idiom*, Belmont-California: Wadsworth Publishing Co., 1976.

El distinguido musicólogo uruguayo Lauro Ayestarán llamaba muy acertadamente a la forma funcional *in vivo* y a aquella hecha espectáculo *in vitro*. Es obvio que la retórica se encontrará con distintas expectativas entre los que participan activamente en un acto folclórico y aquellos que sólo observan, pudiendo algunos, los que saben de qué se trata, diferenciarse de aquellos que sólo presencian el hecho folclórico y lo traten, ojalá, de incorporar a su acervo personal (a sus idiolectos). Si a todo esto añadimos que la pasividad del auditor-espectador puede incrementarse con la recepción de videos y, por último, con grabaciones al mismo tiempo que se incrementa su capacidad de abstracción con exclusión de su participación activa en la producción o ejecución de lo que oye.

1.2 *Los mecanismos básicos de la retórica en general y en especial de la musical. La organización del discurso. Las figuras. Su naturaleza dialéctica*

Procesos básicos en el trabajo retórico son: la invención, la disposición o elaboración, la decoración y la “pronunciación” o elocución o también acción (si nos acercamos a Cicerón). Todos estos conceptos son aplicables a cualquier tipo de música. Sin embargo, cuando examinamos algunas ayudas ofrecidas por Christian Weise¹⁵ en sus *Loci topici* vemos que su utilización en la música requiere de una definición de estos lugares en forma adecuada para que sean usados con propiedad. Para entrar en este problema veamos esta docena de lugares que comentaré para la música apenas presentados.

a) *Locus notationis*: es jugar con el “nombre”. En música, entendida como su inmanencia, podría ser jugar con temas o motivos o también, con melo o ritmotipos.

b) *Locus à genere*: alabar o destacar a una persona exaltando su rango. Si personificamos un tema, como en algunos *Leitmotive* (Wagner o Prokofieff en *Pedrito y el Lobo*), éste puede ser solemne por su acompañamiento o ritmo, o brillante según se elija una instrumentación con esa carga semántica aún válida para Occidente: bronces (llamar la atención antes de un hecho solemne o importante), tambores (recordar ocasiones marciales), timbales (danzas ecuestres o cabalgaduras marciales), coro (solemnidad, religiosidad, espiritualidad, etc.) y otras.

c) *Locus definitionis*: descripciones, en caso necesario, de personas que lo necesitan. También aquí se puede tomar un tema musical que necesite de una descripción o de descripciones. Lo cual bien puede tener la forma de un desglose musicalmente comentado, por ejemplo variado, de sus partes. En general podemos decir que puede ser el acto de mostrar las propiedades de una expresión musical. Tiene también valor informativo.

¹⁵Christian Weise: *Grundriß zu einer vernunftmäß. REDEKUNST*, 1730, Y. Hptst. § ~1. En Hans-Heinrich Unger: *Die Beziehung zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*, Hildesheim/Nueva York: Georg Olms Verlag, 1979, p. 4.

d) *Locus partium*: división en partes que se desarrollan. Como se ve aquí hay poca diferencia con el *locus definitionis*. Sin embargo ésta es esencial, como lo es la diferencia entre variación y desarrollo. Nótese aquí el carácter cíclico del primero y el de proceso continuo del segundo.

e) *Locus causae efficientis*: descripción de la parte causante de una persona o sujeto a tratar en lugar de su totalidad. Esto podría equivaler a la selección de una componente germinal o decisiva en un tema como causa de procesos o desarrollos.

f) *Locus causae finalis*: cuando una cuestión o persona se presenta en función de su objetivo o finalidad. En música esto puede ser representado por el proceso que lleva a un punto culminante. Éste puede ser puramente estructural o puede ser un punto semánticamente codificado como, por ejemplo, una cita en la que culmina un pasaje o toda una obra. Como ejemplo musical europeo podemos dar el “nacimiento” del tercer tema de la cuarta fuga del primer cuaderno del *Clave bien temperado* de Juan Sebastián Bach.

g) *Locus causae formalis*: preformación de contenido y apariencia. De esto hay mucho en las músicas formalistas de solución única.

h) *Locus causae materialis*: aquí se menciona el material o el fundamento de una cosa o tema y su forma de uso. Esta posibilidad se acerca a lo que son las reconstrucciones estilísticas o a las invenciones de sistemas con sus elementos, reglas de composición y normas de aplicación.

i) *Locus effectorum*: aquí se presenta lo hecho causado o realizado por una persona. Veo aquí, por el momento, dos posibilidades para la música: una persona o varias improvisan o se presenta una obra o parte de ella. Dependiendo de la oportunidad, este lugar es idéntico con la mención o con la cita.

j) *Locus adjunctorum*: la persona muestra –o sobre la persona se muestra–, todos sus atributos personales, de tiempo y lugar que le corresponden. Habría aquí para la música la posibilidad de presentar acumulativamente sus atributos. En los estrechos (*stretti*) de fugas puede ocurrir esto o en algunas formas de *quodlibet*. También ritmo y melotipos son acumulables.

k) *Locus contrariorum*: presentación de lo que no es la persona (o tema o asunto) o que no son sus atributos. La música tiene muchas posibilidades de excluir determinados conjuntos de propiedades sintácticas o semánticas para contradecir o contrastar en algún momento de una obra o de un proceso.

l) *Locus comparatorum*: cuando una cosa distinta es comparada con nuestro tema. Como se ve este lugar es el género próximo del anterior que es uno de sus casos. Si es totalmente distinta, es idéntica con lo anterior y si parcial puede ser alguna forma de transformación o variación. A lo menos así es posible en la música.

Aquí nos parece que hay campos de *figuras* nuevos que no se contienen expresamente en la docena presentada y comentada. Muestro por el momento dos que bien podrían ser, además, lugares de lugares.

I) Lugar de homogenización: en este lugar se abandona, suprime o tiende a igualar tratamientos o elementos o cualesquiera otros rasgos característicos de heterogeneidad.

II) Lugar de heterogenización: éste es un lugar antonímico del anterior, en el cual una homogeneidad dada es abandonada.

En general se puede decir que la búsqueda de antónimos para la retórica histórica puede llevar al descubrimiento de nuevos lugares y que lo mismo, si se hace con las *figuras*, puede llevar a nuevas *figuras*.

Respecto de la organización formal de un discurso o *dispositio* están de acuerdo la mayor parte de los teóricos de la retórica. Damos como ejemplo la versión de M. Christian Weißenborn¹⁶ junto a mis ejemplos y comentarios sobre algunas interpretaciones posibles.

a) Exordio: la introducción (*captatio benevolentiae*, suscitar el interés del oyente). En música es muy frecuente tanto en la presentación de los materiales más importantes como en la preparación del ánimo del auditor.

b) Narración: noticia histórica sobre la materia o el asunto. En música la presentación y tratamiento de los materiales temáticos o atemáticos. También se puede tratar aquí de materiales generadores, como en algunas culturas no europeas.

c) Proposición: parte principal sobre la que versará el discurso. En música es aquella parte que trata del o de los temas predominantes o la que predomina sin que sea obligatoria su tematicidad. Ocurre con obras hechas de números separables pero que ostentan una estructura de conjunto de, a lo menos, la misma importancia.

d) Confirmación: desarrollo y demostración del tema o asunto. En música desarrollo y síntesis de las propiedades (sintácticas) adquiridas en su transcurso. Existe además la posibilidad de construir expresiones musicales que sean tratadas como silogismos o sorites. Esto es, expresiones calculables o decidibles¹⁷ lógicamente. Estas expresiones pueden tener, además, propiedades semánticas y estar sujetas a una práctica (pragmatis) plausible frente a grupos receptores.

e) Negación (*confutatio*): rechazo de opiniones contrarias al asunto de demostrar. En música esto puede ser expresado por la supresión de caminos errados, desechables o contrarios a la voluntad creadora, presentados en su transcurso (o de

¹⁶M. Christian Weißenborn: "Gründliche Einleitung zur teuschen und lateinischen Oratorie, 1713", p. 38. En Hans-Heinrich Unger: *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*, Hildesheim/Nueva York: Georg Olms Verlag 1979, p. 5.

¹⁷Gerold Stahl: *Introducción a la lógica simbólica*, Santiago: Editorial Universitaria, 1971, pp. 101-148.

acuerdo a una sintaxis determinada) en una versión “corregida”, aceptada o deseada por el autor (como en la introducción del cuarteto o cuerdas llamado *La difícil resolución*, de Beethoven).

f) Conclusión o peroración: resultado y cierre del discurso. En música pueden ser o las secciones o las partes que indican la perspectiva final de una forma o de un proceso musical.

Primer balance provisorio

Hasta aquí se puede observar que no es necesario plantear la retórica en función de un sistema determinado, sea éste un lenguaje o se trate de la música. Pasemos ahora a las *figuras* y veamos si ellas son posibles en la música desprendida de un estilo histórico y de una referencia cultural determinados. Para ello tomaremos como guía las *figuras* tratadas en el diccionario de la música de Riemann¹⁸ (59 *figuras*) debido a que éstas son menos que las descritas por otros autores como Unger (155 *figuras*) y Bartel (ca. 300 *figuras*). Acude en nuestra ayuda el hecho de que muchas *figuras* tienen distintos nombres sin que su estructura y objeto varíe en forma considerable.

1.3 Definiciones histórica y operacional de figura. Criterios de organización de las figuras

1.3.1 Definiciones históricas

En las definiciones históricas se nota la polarización entre los criterios descriptivo y funcional. En estas formas o imágenes se describe, se supone, cuando lo descrito tiene una validez en la comunicación, el aspecto exterior o configuración sintáctica de las expresiones (Terencio, Lucrecio, Varro). En el uso idiomático platónico-aristotélico se sustituye el término “esquema”¹⁹. Estas definiciones son una reducción de lo que realmente ocurría en la comunicación, en la cual tenían un valor decisivo las técnicas de acción y recitación, que la retórica contemporánea estudia consecuentemente.

1.3.2 Definición operacional

1.3.2.1 *Figura retórica musical es toda desviación, alteración, excepción, contravención a las expectativas del auditor, llamando así su atención o desarrollándola o incrementándola consecuentemente*²⁰. Corolario de esto es que puede haber una retórica general, pero que la validez de las *figuras* está limitada por la historia de los grupos receptores. Ejemplo de esto pueden ser *figuras* que son nuevas –y por lo tanto válidas– para un grupo y son lugares comunes para otros.

¹⁸Hugo Riemann: *Musiklexikon (Sachteil)*, Mainz: Schott, 1967.

¹⁹Compárese con: Dieter Bartel: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Freiburg: Laaber-Verlag, 1985, p. 11.

²⁰Compárese con José Ferrater Mora: *Diccionario de filosofía*, Buenos Aires: Impresora Argentina S.A. 1965, tomo II, pp. 570-573.

1.3.3 Algunos criterios sobre la organización de las *figuras*

1.3.3.1 En lo que respecta a la palabra hablada, los planteamientos retóricos que se refieren a ella equilibran mejor los aspectos sintácticos con aquellos que se refieren a las formas de presentar el discurso. Así, por ejemplo, Susenbrotus, divide las *figuras* en *tropos* (giros) y esquemas, subdividiendo los primeros en *dictionum* y *orationum* y los últimos en *grammatica* y *rhetorica*. Esta división nos muestra que aquí las *figuras* se extienden más allá de la retórica. Por último, Susenbrotus subdivide la gramática en ortografía y sintáctica y, la retórica en *dictionum*, *orationum* y *amplificationis*²¹.

1.3.3.2 No ocurre así con los planteamientos musicales. Wolfgang Caspar Prinz²², llega a extremos sintactistas notables. Su clasificación de lo que es *figura* en la retórica musical se queda en la descripción de su inmanencia. Así, divide sus formas en no sonoras (que no detalla) o pausas, y sonoras. Éstas las subdivide en simples y compuestas.

Las simples las divide a su vez en cinco grupos:

a) “de camino ordenado”, como acentos, trémolo, grupo, medio círculo y media tirada; b) “que permanecen” como los *bombi* (repeticiones de sonidos oscuros u opacos); c) “que saltan”, como los saltos simples o compuestos; d) mixtas, como *corta* (compuesta de tres notas), *messanza* (mezcolanza) y *suspirans* y e) *suspensas* o volantes, como trino o pequeño trino (*trillette*).

Las compuestas las divide en tres grupos:

a) continuas, como círculo, tirada, *bombilans* (a base de repeticiones de notas) y pasaje; b) suspensas o volantes, como *tremamento longo* y c) mezcladas, como mezcolanza compuesta.

Es notorio que el autor no comenta en esta sinopsis el efecto que estas *figuras* puedan tener, a excepción, tal vez, de la *figura* simple *suspirans*. Trataremos aquí de no separar la teoría de las *figuras* (*Figurenlehre*) de su efecto en el auditor (*Affektenlehre*).

1.3.4 Algunas posibilidades de replanteamiento, a fines de este milenio. Cuestión que bien puede tratarse en artículos separados en una serie con uno o más autores.

1.3.4.1 Las *figuras* históricas se pueden reordenar de acuerdo con los nuevos conocimientos de la psicología, la musicoterapia, la neurología musical, la acústica y la sociología de la música.

1.3.4.2 Las *figuras* actuales históricas y “nuevas” pueden ser analizadas en los procesos de cambio que se han observado en los últimos decenios. Cambios de “moda”, de estilo y de lenguaje, tratando de medir su eficacia frente a grupos determinados, por ejemplo de “consumidores” de determinadas músicas.

²¹Ver nota 9, *supra*.

²²En Dieter Bartel: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Freiburg: Laaber-Verlag, 1985, pp. 36-39.

1.4.1 *Figuras* para despertar la atención del oyente

Aunque, en cierta medida todas las *figuras* de la retórica podrían despertar la atención del auditor, previsto el caso de que estén al comienzo de sus reacciones como receptor, hay algunas que llenan con más eficacia esta función.

1.4.1.1 Las *figuras exclamatio* e *interrogatio*, cumplen eficazmente esta función. En el transcurso de un proceso se pueden obtener resultados similares, para los casos de pérdida de la atención, con las *figuras abruptio*, *aposiopesis* (comienzo del silencio) y *homoioteleuton* (pausa general). Hay otra *figura* llamada *imesis* (cor-te), que es similar a *abruptio*. Es obvio que estas *figuras* pueden ser planteadas en cualquier cultura musical.

1.4.1.2 En la retórica general se presentan *figuras* que pueden escapar al lenguaje, sea éste literario o musical. Estas *figuras* se agrupan en el campo retórico llamado *actio*. A este campo pertenecen las *figuras* extramusicales que se refieren al silencio previo a una ejecución y a la expresión corporal del ejecutante y a otras circunstancias de tipo escénico. Estas *figuras* pueden variar según las épocas o estilos de una cultura, o de una cultura en otra. En la música occidental existe, desde el desarrollo del llamado teatro musical, una tendencia a usar *figuras* que usan el ritual del concierto o de la ópera como base para la creación de sus recursos retóricos. “Obras” en las que no se oye ni un solo sonido “musical” o en las que los instrumentos aparecen, pero no para ser empleados como fuentes de sonido. Pensamos aquí en alguna obra de Hespos y Cage o en otra, en la que se altera el ritual de la ópera, como *Staatstheater* de Kagel. Pertenecen también a este tipo de retórica a partir de un ritual, la concepción de la *Erstes Improvisierendes Streichorchester* (primera orquesta improvisadora de cuerdas), iniciada entre otros por Wolfgang Martin Stroh. En qué medida esto vaya siendo posible en otras culturas se está viendo en la interacción multicultural del globo, aunque se pueden esperar, para el caso que las costumbres rituales sean “sagradas” o de un alto grado de inamovilidad, que ocurran primero catástrofes antes de que se acepten alteraciones, excepciones o rupturas de su orden.

1.4.1.3 Las *figuras* musicales y las extramusicales se pueden presentar en forma conjunta, determinando por lo menos tres campos distintos. Los campos de las artes y sus *figuras* no musicales, por ejemplo literarias, plásticas –para el caso de los decorados trajes y luces en el teatro–, o de movimiento, –para los casos de la expresión corporal como ocurre en la mímica y en la danza–. Luego está determinado el campo de la música propiamente tal y, finalmente, *figuras* en las que intervienen dos o más formas expresivas, aparte de la música.

1.4.2 *Figuras* para incrementar o poner en detrimento la atención del oyente

Aquí podemos tomar las *figuras* “positivas” (que suscitan o desarrollan la atención) dadas por algunos tratadistas advirtiendo que para cada *figura* es posible definir una antónima (var más arriba) que produzca el efecto contrario. De que esto sea necesario lo podemos comentar brevemente con la necesidad de

bajar la atención del espectador-auditor para poder “sorprenderlo” adecuadamente.

1.4.2.1 *Figuras* como *anabasis* (ascenso), *katabasis* (descenso), *fuga* (en el sentido de movimiento veloz de escape), *climax* (*gradatio*, *auxesis*, *ascensus*), *hyperbole* e *hypobole* (exageración y minimización), *circulatio* y *tirata* son fácilmente realizables en campos musicales muy heterogéneos histórica o geográficamente.

En cambio, las *figuras* melódicas como *passus*, *saltus*, *pathopoeia* (generación de emociones o pasiones) o *synhaeresis* (conjunción), requieren un alto grado de convencionalidad que puede diferir radicalmente de una cultura a otra o aun de un estilo a otro. Así, por ejemplo, hay estilos, como el puntillismo weberniano, que usan constantemente los saltos, lo cual elimina como posibilidad de *figura* a éste. Los distintos sistemas escalares determinan que lo que pueda ser grado para uno pueda ser salto para otro. La inevitable “localidad” de los aspectos semánticos envueltos en la generación de emociones y sentimientos es extrema, si es que nos quedamos en un campo de semióticas definidas por socialización. Otra es la situación si nos apoyamos en los efectos síquicos o fisiológicos de los elementos musicales; por ello se usan o se pueden usar en formas religiosas, como el chamanismo o en algunos métodos de las distintas musicoterapias.

Hay una serie de *figuras* de énfasis o repetición que pueden intentarse en cualesquiera culturas musicales. Así, la *anadiplosis* o simple repetición, también la *analepsis* (incorporar, repetir), la *anaphora* (repetición reiterada al comienzo de partes periódicas del discurso musical), la *anaploke* (traslape, *hyperbaton*). Algo más complejas, como la *epanalepsis* (repetición con miembros interpolados tipo ABCDA, donde las letras representan cualesquiera tipos de expresiones parciales de una forma o de un proceso musical), la *epistropha* o reversión o la *epiphora* o agregación (puede ser de los tipos ABCD o ABCD, EFGD, HIJD...). La *figura* llamada *mimesis* es fácilmente posible, ya que todas las lenguas conocidas tienen partes miméticas imitativas u onomatopoiéticas, lo cual se refleja en las respectivas músicas. Así también la *figura* llamada *palilogia* que imita un motivo o parte mínima constitutiva de un lenguaje musical, como la *paronomasia*, también llamada *agnominatio* que sirve al mismo propósito expresivo cada vez con nuevos medios. Finalmente es posible variar el sentido gramatical o el significado de una expresión musical, como ocurre en la *figura* llamada *hypallage*, sometién-dola a contextos especiales. Esto puede ocurrir hasta con *Leitmotive* o con lo que llamamos cadencia o aún más, se pueden interpolar subexpresiones no esenciales de tal modo que el sentido de la frase no se altere por su supresión (como ocurre con algunas interpolaciones no temáticas en las voces de una fuga). Todo resulta razonablemente posible en culturas muy heterogéneas.

1.4.3 *Figuras* más expuestas a cambios de sentido en la actualidad

1.4.3.1 Así ocurre con las *figuras* llamadas *mora* (silencio o retraso), *prolongatio*, *retardatio*, *cadentia duriuscula* (cadencia con saltos y disonancias), *consonantia impropria* (consonancia en un lugar equivocado) y *mutatio toni*. Estas *figuras* están sujetas por el momento a reglas sintácticas muy estrechas, lo que reduce su vali-

dez, por lo menos en Occidente, a determinados estilos históricos. Naturalmente que estas *figuras* se pueden construir, pero su valor retórico puede variar y ser ocasionalmente nulo. Hay estilos históricos en los que las pausas son demasiado frecuentes como para construir con ellas *figuras* retóricas. Otro tanto ocurre con los saltos y las disonancias. Los primeros demasiado frecuentes y las últimas pueden estar emancipadas.

1.4.4 *Figuras* menos expuestas a cambios de sentido en la actualidad

1.4.4.1 Puede ocurrir esto con el *antitheton* (antítesis, *cantrapositiu contentiu*), con la *catachresis* (abuso), con la *congeries* (acumulación de *figuras*). Asimismo puede presentarse con la *ellipsis* (supresión), con la *heterolepsis* (consistente en tomar expresiones o contenidos de otras voces, roles o expresiones sincrónicas en un contexto), con la *metabasis* (exceder límites), con la *metalepsis* (intercambio de expresiones o elementos). Este tipo de *figuras* clasificada en el diccionario de Riemann como de contexto o forma composicionales contiene además las llamadas *multiplicatio*, *noema* (pensamiento, expresión, pasaje), *parrhesia* (libertad en el discurso) y *pleonasmus* (exceso). Se contiene, además, en esta clasificación el *fauxbourdon*, como *figura* retórica, de cuya exportabilidad, tanto temporal como geográfica, no se puede esperar mucho.

Segundo balance provisorio.

Hasta aquí se puede observar que mientras más general la concepción de las *figuras*, más exportables resultan. En cambio, mientras crece su especificidad, menos probable resulta su exportabilidad. Esto abre, también en nuestros días, el paso a falsas interpretaciones, de las que vive el cosmopolitismo musical antes de su internacionalización.

1.4.4.2 Los adornos empleados por cantantes e instrumentistas, en tiempos pasados, y escritos en detalle en gran parte de la música occidental de los últimos siglos, se pueden encontrar en todo el globo. Sin embargo, estos adornos tienen todavía significados fuertemente divergentes. Tal es el caso para las *figuras accentus* o *superjectio* (lanzar hacia arriba), *anticipatio*, *bombo* o *gropo* (conjunto de notas o sonidos repetidos), *passaggio* (entendido como variación o coloratura), *tremolo* (temblor) y *trillo*.

2. FIGURAS NUEVAS, O POR CREAR, EN UN CAMPO TÉCNICO Y CULTURAL RENOVADO

2.1. El desarrollo de los parámetros de color instrumental y vocal y de los *tempi*, además de las situaciones nuevas en las músicas de notación analógica, llevan a plantear nuevas metáforas. La introducción de la música computacional (como se ha tematizado más arriba) y su ejecución no concertante o teatral obligan a redefinir una porción de recursos, entre ellos una serie de *figuras* retóricas musicales. Y, finalmente, las nuevas formas de la simultaneidad, las que van más allá de lo multicultural y que avanzan, con ayuda de los nuevos medios técnicos a campos más y más heterogéneos, pero que, debido a los modernos medios de comu-

nicación, avanzan simultáneamente hacia una nueva homogeneidad, de la que se nutrirá una metarretórica musical de aplicación global. Ésta no tiene por qué oponerse al desarrollo de características locales manifestadas en identidades culturales de todo tipo, las que, mediante el desarrollo de una eficacia retórica en la comunicación, podrán ser mejor apreciadas, distinguidas e individualizadas, del conjunto de las manifestaciones culturales de la humanidad.