

DECIR CON MÚSICA: REFLEXIONES SOBRE LA ORGANIZACIÓN RETÓRICA DE LAS OBRAS INSTRUMENTALES¹

SAYING WITH MUSIC: REFLECTIONS ON THE RHETORICAL ORGANIZATION OF INSTRUMENTAL WORKS

Carlos MARTÍNEZ DOMINGO

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

cmartinez1151@alumno.uned.es

Resumen: La retórica ha desempeñado una posición privilegiada en la historia cultural de occidente, ya que pronto superó sus límites originales como arte del bien decir y se extendió a otros ámbitos. Su conexión con la música fue particularmente intensa, especialmente durante el Barroco, cuando teóricos y músicos prácticos aplicaron sus presupuestos al análisis, la creación y la interpretación musical. Estas relaciones, que, en términos genéricos, pueden definirse como intermediales, plantean una serie de problemas teóricos y analíticos para el crítico moderno; especialmente cuando se aborda una de las fases de la retórica musical, la *dispositio*, en obras instrumentales. En este artículo se repasan los elementos fundamentales de la retórica musical y la *dispositio*, reflexionando sobre los procedimientos que conducen a identificar momentos retóricos en obras instrumentales. Finalmente, se propone un análisis de la *dispositio* en un preludio de J. S. Bach en relación con su forma musical.

Palabras clave: *Dispositio*. Forma musical. J. S. Bach. Retórica. Retórica musical.

Abstract: Rhetoric has held a privileged position in the cultural history of the West, as it soon exceeded its original limits as an art of eloquence and spread to other fields. Its connection with music was particularly intense, especially during the Baroque period, when theorists and practical musicians applied its principles to the analysis, creation, and interpretation of music. These relationships, which can be generally defined as intermedial, pose a series of theoretical and analytical problems for the modern critic; especially when addressing one of the phases of musical rhetoric, the *dispositio*, in instrumental works. This article reviews the fundamental elements of musical rhetoric and the *dispositio*, reflecting on the procedures that lead to identifying rhetorical moments

¹ Este artículo es un resultado de +PoeMAS, “MÁS POESÍA para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea”, proyecto de investigación con financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2021-125022NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona, entre septiembre de 2022 y agosto de 2025.

in instrumental works. Finally, an analysis of the *dispositio* in a Prelude by J. S. Bach in connection with its musical form is proposed.

Keywords: *Dispositio*. J. S. Bach. Musical form. Musical rhetoric. Rhetoric.

1. INTRODUCCIÓN

El análisis de las relaciones música-literatura plantea numerosos retos teóricos que han ido abordándose desde diferentes perspectivas a lo largo de la historia de la crítica. Así, se han elaborado y puesto en práctica propuestas que buscan responder a las preguntas surgidas en un campo que, por su naturaleza, se mueve en las fronteras entre disciplinas, medios y géneros.

Las razones del interés por este ámbito van desde las constantes relaciones interartísticas que han aparecido en la historia cultural occidental² al surgimiento de obras transgresoras que explotan los intersticios de los medios socialmente institucionalizados (Jensen, 2015). Así, los fenómenos de transposición, combinación y referencias entre medios (Rajewsky, 2011) han sido estudiados desde diversos espacios académicos (Laín Corona y Martínez Cantón, 2022; Martínez Cantón, 2022): la literatura comparada (Brown, 1987), la semiótica (Nattiez, 1990), los estudios intermediales (Rajewsky, 2011) y los estudios culturales y de la comunicación (Lull, 1992) son algunas de las más relevantes, si bien, como señala Martínez Cantón (2022: 411-412) “estos enfoques no son, en ningún caso, contrapuestos; de hecho, unos parten de otros o incluso los incluyen, pero cada uno incide en unas características distintas”.

Un fenómeno particularmente interesante en lo que se refiere a las relaciones entre artes lingüísticas y música es el de la retórica musical, que se desarrolló en la música de arte occidental entre los siglos XVI y XVIII, aunque con especial incidencia en la época barroca (Heller, 2014). Durante esta etapa de la historia musical de occidente, compositores, intérpretes y receptores acomodaron la práctica musical a una suerte de adaptación de los principios de la retórica como “la técnica de expresarse de manera adecuada para lograr la persuasión del destinatario” (Azaústre Galiana y Casas Rigall, 1997: 9). Sin embargo, la aplicación de estos principios (que, no cabe duda, gozó de gran popularidad) conlleva problemas teóricos (Vickers, 1984) que merecen ser abordados, especialmente en el caso de músicas aisladas de textos literarios.

En este artículo se pretende profundizar en una fase de elaboración del discurso retórico-musical, la *dispositio*, y su relación con el análisis musical de las obras

² Suelen citarse, por ejemplo, la forma primitiva de la canción (Villanueva, 2014), el tópico horaciano *ut pictura poesis* (Horacio, 2008; cf. Posada, 2019), la tragedia griega y la identidad música-poesía-danza (Comotti, 1986; cf. Tatarkiewicz, 2000), o, lo que aquí nos ocupa, la retórica musical (Buelow, 1980).

instrumentales. Se llevará a cabo una revisión de trabajos que investigan la *dispositio* en piezas sin apoyo vocal y, posteriormente, se propondrá un análisis propio de una pieza instrumental a partir del cual se extraerán conclusiones sobre la relación entre análisis retórico y análisis musical. Ello con la idea de poner de manifiesto que las etapas del discurso retórico-musical planteadas por la tratadística son observables en géneros instrumentales como el preludio.

2. RETÓRICA Y RETÓRICA MUSICAL

La retórica se ha definido de forma clásica como el ‘arte de bien decir’ y en su origen tuvo un carácter eminentemente práctico, de técnica del lenguaje orientada a la persuasión en tres ámbitos fundamentales: el forense, el judicial y el epidíctico (Azaústre Galiana y Casas Rigall, 1997)³. Sin embargo, la disciplina no se limitó a elaborar unas reglas sobre la forma más efectiva para persuadir, sino que se extendió en estrecha relación con la gramática y la poética —compartiendo, además, con esta última una aspiración de universalidad (según la *Poética* de Luzán de 1737)⁴—.

Fue en la Antigüedad clásica cuando comenzó a desarrollarse una reflexión sobre la retórica que acabaría dando forma a la disciplina: *De oratore* (55 a.C.), de Cicerón; la anónima *Retorica ad Herennium* (ca. 90 a. C.); o la *Institutio oratoria* de Quintiliano (ca. 90 d.C.) son algunos de los tratados más relevantes y de los que más repercusión gozaron en épocas posteriores. Y precisamente esta es una de las peculiaridades más relevantes de la retórica, su omnipresencia en la historia de la cultura occidental. Como hemos tenido ocasión de decir anteriormente:

El *ars bene dicendi* se integró en el *trivium* universitario medieval, fue reivindicado por los autores renacentistas imbuidos del humanismo imperante y gozó de gran vitalidad durante las polémicas religiosas derivadas de la Reforma y la Contrarreforma que se manifestaron en el Barroco. A partir del siglo XVIII puede observarse el comienzo de una crisis para la disciplina a causa de la desconfianza de la Ilustración hacia un arte que se aleja de la evidencia como nuevo valor, pero su desarrollo práctico, la presencia en los planes de estudio y su relación con la literatura pervivieron hasta el siglo XX, cuando volvió a florecer un interés científico multidisciplinario (derecho, hermenéutica, lógica, etc.) hacia la vetusta retórica (Martínez Domingo, 2018: 173).

³ Murphy (1989: 14) recoge la explicación tradicional: “la retórica fue inventada por Córax, un residente en la ciudad de Siracusa, Sicilia, hacia el año 476 a. C. y llevada a la Grecia continental por su discípulo Tisias. Según esta tradición, Córax ideó un método perfectamente organizado de debate cuando se hizo necesario establecer las actuaciones judiciales en los procesos relacionados con las propiedades que eran confiscadas por los tiranos”.

⁴ No obstante, el propio Luzán (sin fecha [1737]: s. p.) matiza esa característica: “La misma diferencia y variedad se hallará en nuestros escritores y en los de las demás naciones; pero es una diferencia que sólo hiere en el modo con que cada nación o cada autor pone en práctica los preceptos de la oratoria o de la poética, que en todas partes son, o a lo menos deben ser, unos mismos”.

En parte a causa de su capacidad de supervivencia, la retórica se emancipó de su propósito inicial y llegó a convertirse en un metalenguaje sobre el discurso con diferentes vertientes prácticas: la técnica oratoria, la enseñanza, la (proto)ciencia y el ejercicio social y lúdico (Barthes, 1993). De este modo, impregnó espacios muy diferentes de la sociedad.

Uno de los ámbitos donde la retórica ha tenido más presencia desde la Edad Media es la educación. Ello se manifestó con intensidad al comienzo de la Edad Moderna y no en vano es habitual recordar que la retórica constituyó el sustrato de la educación general durante el Barroco (Vickers, 1988; McCreless, 2002). El fenómeno facilitó el trasvase de la retórica como metalenguaje y protociencia —en los términos de Barthes que citábamos arriba— a ámbitos diferentes al puramente lingüístico. Entre ellos, la música no fue excepción y comenzó a concebirse como un *discurso* susceptible de ser escudriñado desde el prisma retórico.

Pero en la época barroca confluyeron otros fenómenos que facilitaron la incorporación masiva de los principios retóricos a la música, entre los que cabe destacar los siguientes (López Cano, 2012; McCreless, 2002): a) el prestigio de la cultura clásica; b) el desarrollo de la doctrina de los afectos; c) la impregnación de la retórica en la educación y el ambiente cultural general; d) los avances teóricos y prácticos iniciados en el siglo XVII; y e) la especial relación entre compositor-intérprete-público en los medios musicales del periodo, según la cual todos los agentes implicados tenían una alta competencia en el conocimiento de los códigos musicales.

Además, hay que recordar que la necesidad de acomodar la música a los moldes textuales partió también de dos dinámicas que marcarían el futuro desarrollo de la música profana y religiosa a partir del siglo XVII. Por un lado, la búsqueda del ideal clásico de claridad favorecía la unión entre texto y música y por el otro la iglesia postridentina sentía “la imperiosa necesidad de brindar al texto litúrgico a sus fieles en una forma más inteligible” (Fubini, 2005: 147).

Asimismo, a partir del Renacimiento la retórica reviste un estatus *legitimador*: las asociaciones entre otras disciplinas y el *ars bene dicendi* otorgan relevancia a aquellas:

The optimism of this leading humanist concerns not only the flourishing of the traditional artes liberales but also such sciences and arts that played a minor role in the traditional canon of disciplines. Thus music was raised in rank and directly linked to the mythical hero Orpheus. But the discipline overtowering all others in splendour and respectability was rhetoric, and it was in conjunction with rhetoric that the other arts and sciences gained in importance and reputation (Plett, 2004: 366).

Pero, probablemente, el elemento cultural que más contribuyó al desarrollo de una teoría retórica musical durante el Barroco fue la conocida como *doctrina de los afectos*. Bien es cierto que esa *doctrina* no fue una novedad, pues se remonta a autores como Aristóteles, Cicerón o Quintiliano, y que tampoco puede considerarse como una teoría unificada; pero gozó de una gran popularidad en los círculos intelectuales y artísticos y

fueron constantes las referencias de tratadistas musicales a los afectos y a su relación con las obras musicales (Buelow, 2001). Todos ellos se inspiraban en una conceptualización de *afecto* como la definida por Descartes (1997: 95): “percepciones, sentimientos o emociones del alma que se refieren particularmente a ella y que son causadas, mantenidas y fortalecidas por algún movimiento de los espíritus”⁵. En el plano creativo, estas emociones se convirtieron en la diana de oradores, poetas y músicos.

Dentro de los instrumentos para mover los afectos de la audiencia, comenzó a cobrar relevancia la música, cuya capacidad de excitación de las pasiones fue asimilada a la de la poética (Martínez Martínez, 1997). De ahí que brotara toda una teoría sobre cómo los sonidos se corresponden con esas emociones estereotipadas que se entendían desde un punto de vista mecanicista. El principio básico sobre el que se erigía esa relación era el de analogía: las características musicales imitan los movimientos corporales propios de una pasión y, por lo tanto, son capaces de estimularla en el oyente.

Así, surge toda una teoría cuyo objetivo es identificar ese tipo de relaciones y que se opone a la perspectiva musicológica que niega cualquier posibilidad referencial a la música (Tagg, 1982). Este corpus se agrupa en la categoría —hoy ya clásica— establecida por Bukofzer (1994) y conocida como *musica poetica*, cuyos orígenes se remontan a la división aristotélica del Arte (González Valle, 1987).

Si bien la primera referencia a la *musica poetica* se encuentra en el tratado *Musica* (1537), de N. Listenius, los paralelismos entre retórica y música habían comenzado a trazarse siglos antes: Civra (1991) y López Cano (2012) citan tratados de Airbone (*De musica*, c. 1070), Johannes de Garlandia (*De musica*, c. 1100) o Johannes Affligemensis (*De musica*, siglo XIII) como ejemplos de esta antigua práctica (cf. Gross, 2006). Estos tratados son los antecedentes más reconocibles de la teoría retórico-musical barroca que se desarrollaría desde el siglo XV y, especialmente, durante el Barroco.

En un primer momento, las incursiones de la retórica en la música se limitaban a lo terminológico: por analogía, se aplicaban términos retóricos —la mayoría de veces, procedentes de la *elocutio*— a la música, como en el caso de los tratados de Stomius (*Prima ad musicen instructio*, 1536) o Dressler (*Praecepta musicae poeticae*, 1563), pero el impacto de la retórica fue calando más hondo y llegó a fundamentar el trabajo creativo de los compositores.

Ya en el siglo XVII encontramos algunos de los tratados más relevantes, como *Musica Poetica* (1606), de Burmeister. Burmeister analiza diferentes obras musicales —célebre es su análisis del motete *In me transierunt*, de Orlando di Lasso— en clave retórica y su preocupación por esta llega a tal punto que “hace hincapié en las estructuras retórico-

⁵ Los espíritus animales son pequeñas filtraciones en la sangre que viajan por el cuerpo y, según la clase de movimiento que realicen y dónde se posen, provocan una reacción afectiva en la persona. Dichos espíritus se desencadenan como reacción a algún evento, que puede ser de tipo artístico o musical (cf. Páez Martínez, 2016; Sepper, 2015).

musicales de la *dispositio* y recomienda a los cantantes seguir las instrucciones que [...] hace Quintiliano a los oradores” (López Cano, 2012: 45).

Otros tratadistas se centran en aspectos particulares, como la *dispositio* musical o las figuras retórico-musicales, caso de Lippius o Kaldenbach; mientras que Nucius combina la reflexión teórica con la composición desde el paradigma retórico. En todo caso, sigue observándose a lo largo de los siglos XVII-XVIII un constante trasvase de principios retóricos a la música. Ejemplos de ello se encuentran en las obras de Forkel o en el célebre *Der vollkommene Capellmeister* (1739) de Mattheson⁶.

Pero lo que se ha venido a llamar el “proyecto retórico-musical” de los siglos XVII-XVIII alcanza más allá de los tratados pertenecientes a la *musica poetica* de Bukofzer. López Cano (2000) establece tres escuelas de teorización retórico-musical: la *musica poetica*, las reflexiones de “hombres de letras” (López Cano, 2012: 46) que se valen de la música para ejemplificar figuras retórico-literarias —como Peacham, Bacon o Butler— y la “semiopoética”, entendida como “teorizaciones pararetóricas sobre la representación, comunicación y motivación-producción de afectos por medio de la música” (López Cano, 2000: 6). Probablemente, los trabajos pertenecientes a este último grupo sean los más avanzados a la hora de relacionar música-retórica-afectos, pero no son tan sistemáticos como los de la *musica poetica* y por ello han recibido menos atención.

El rasgo que une las diferentes vertientes de la teoría retórico-musical no es otro que la incorporación a la música los principios de elaboración del discurso establecidos por el *ars bene dicendi*. Asumió las fases de elaboración del discurso —a excepción de la *memoria*— y las adaptó al quehacer musical. En la *inventio* musical, los compositores buscaban hallar los *argumentos* musicales apropiados de acuerdo con una red de *loci*, como los quince identificados por Mattheson (1739). En la *dispositio*, la segunda fase, el músico orador distribuía esas ideas en las partes del discurso musical en acción. Por lo que respecta a la *elocutio*, los tratadistas se centraron, principalmente, en la *decoratio*, las figuras musicales. Finalmente, en la *pronuntatio* se desarrollaron reflexiones sobre la escenificación del discurso musical y la importancia del intérprete a la hora de conmovier los afectos de los escuchantes.

Como se ha visto, son muchos los testimonios del desarrollo de una teoría retórico-musical a partir del siglo XVI. Así, es posible constatar que la retórica se constituyó como un paradigma especulativo, analítico y compositivo, especialmente durante el Barroco, y que dotó de un metalenguaje a la música (McCreless, 2002). Sin embargo, el estatus de la retórica musical y su aplicabilidad ha sido objeto de discusión en las últimas décadas.

Son diversas las opciones que se han tomado, por ejemplo, sobre los límites cronológicos a partir de los cuales resulta anacrónico hablar de una retórica musical o, lo que puede resultar más interesante, sobre la legitimidad de su aplicación en la música

⁶ Una lista exhaustiva de los tratados retórico-musicales dentro de la *musica poetica* puede encontrarse en el trabajo de López Cano (2012).

instrumental. En un trabajo anterior (Martínez Domingo, 2018) ya reseñábamos que, respecto a la viabilidad de los análisis retóricos, coexisten posturas “entusiastas” frente a otras más “escépticas”. Por ejemplo, Harnoncourt afirma que

Un repertorio de fórmulas fijas (figuras musicales) estaba a disposición para la representación de afectos y para las “frases hechas”, como una especie de vocabulario de posibilidades musicales. Formas puramente vocales, como el recitativo y el arioso, se imitaban instrumentalmente; el texto se lo podía imaginar uno mismo (Harnoncourt, 2006: 201).

En un sentido similar, Buelow sostiene lo siguiente:

While neither Mattheson nor any other Baroque theorist would have applied these rhetorical prescriptions rigidly to every musical composition, it is clear that such concepts not only aided composers to a varying degree but were self-evident to them as routine techniques in the compositional process (Buelow, 2001: s. p.).

Tanto entusiasmo por la aplicación de la retórica a la música de los siglos XVI-XVII se vio aupado por la interpretación históricamente informada (cf. Harrán, 1997), pero se observa, prácticamente, desde el momento mismo de nacimiento de la musicología⁷. Así y todo, también han surgido voces críticas sobre la aplicación indiscriminada de los principios retóricos. Señaladamente, suele citarse el riguroso artículo de Vickers (1984) como uno de los mejores análisis sobre los problemas que implica la asimilación acrítica de la retórica lingüística y las obras musicales compuestas desde la *musica poetica*. Tal y como glosa López Cano (2008), Vickers observa asistematicidad, errores conceptuales y vaguedad terminológica en la retórica-musical, así como el propio proceso de traslación (Vickers, 1984: 32): “As has become clear in the course of this discussion the formation of a musical rhetoric takes the form of a theorist looking at a rhetorical textbook in order to find a figure in rhetoric that applied, or could be adapted to, a musical effect or structure”.

En definitiva, Vickers rechaza la posibilidad de trasladar la retórica a sistemas no verbales y solo admite una retórica musical *amplificadora* de la fuerza retórica que contienen los textos de la música vocal. Es la línea, aunque algo más matizada y menos vehemente, mantenida por Hill:

Here, again, I based my approach on period theory or commentary, refocused so as to satisfy modern requirements of precision, consistency, and thoroughness while remaining hypothetically recognizable to a Baroque musician, an adjustment combining “etic” and “emic” approaches and resulting in what I have termed a “cognate music theory”. I felt the need for such caution particularly when identifying and discussing rhetorical figures

⁷ En la entrada que dedica Buelow (1980) en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians* a la retórica musical, se encuentran trabajos de fecha tan temprana como 1902.

in vocal music. I am well aware that many music theorists of the Baroque era used the Latinized Greek names of rhetorical figures to designate such purely musical features as imitation, dissonance, or cadence. It is this approach that has given rise to nearly all of the modern antagonism toward the application of rhetorical figures in musical analysis. For this reason, I limited my observations in this regard to instances in which a rhetorical figure is unequivocally present in the vocal text in which case I have addressed the question of whether, to what extent, and how the composer has treated the figure; or to instances in which the composer, in setting the text, has introduced a rhetorical figure not present in the literary text, as, for instance, by adding a dramatic pause or by introducing various patterns of repetition (Hill, 2001: 132-133).

No obstante, parece razonable afirmar con López Cano (2008: 10) que el anclaje de la retórica musical a la verbal “la convirtió en una especie de aparato intermedio entre lo verbal y lo musical, en una retórica de transición. De ahí la ambigüedad en las definiciones de las figuras retórico-musicales”. Es decir, ese rasgo transitivo, aunque pueda suponer ciertas imprecisiones, imprime un carácter intersemiótico a la propuesta de la *musica poetica* y permite poner de manifiesto la capacidad de la música para encontrar referentes, en contra del formalismo puro cuyo máximo exponente en música sigue siendo Hanslick (Fubini, 2005). Esta es, probablemente, la razón por la que la teoría retórico-musical del barroco sigue vigente actualmente y aporta información relevante sobre las relaciones entre palabra y música. De igual modo, en ella se encuentra el germen de algunas de las propuestas más relevantes sobre la significación y la referencia musicales que circulan en la actualidad (cf. Hatten, 2004).

3. LA *DISPOSITIO* EN LOS ANÁLISIS RETÓRICOS DE OBRAS INSTRUMENTALES

Vistos los rasgos más básicos de la retórica musical barroca y algunas de las controversias que la rodean, a continuación se aborda la cuestión de la *dispositio* musical, su posición en la *musica poetica* y su aplicación a obras musicales de géneros instrumentales. De esta manera, se pretenden ilustrar las relaciones en el plano formal que operan entre sistemas semióticos de diferente naturaleza semántica y, en especial, la acomodación entre las partes de la *dispositio* y los afectos y el análisis musical; todo ello, sin renunciar al valor explicativo de la metáfora y la comparación.

La *dispositio* retórica, según la *Retórica a Herenio* (1997: 71), “ordena y distribuye los argumentos y muestra el lugar en el que debe ser situado cada uno de ellos”. Así, de acuerdo con el orden en el que aparecen esos argumentos se distinguen diferentes *momentos* en el discurso desde un punto de vista estructural y funcional. Con todo, cabe precisar que: 1) en las retóricas clásicas era habitual tratar conjuntamente *inventio* y *dispositio*; y 2) en un sentido amplio la *dispositio* abarca tanto el orden de las ideas como la organización de las unidades mínimas de significado (Azaústre Galiana y Casas Rigall, 1997).

Son varias las estructuras propuestas para la *dispositio* como esquema de distribución de los afectos. Por ejemplo, Quintiliano y Cicerón establecen una estructura dividida en *exordium*, *narratio*, *confirmatio/refutatio* y *peroratio*, mientras que Aristóteles habla de cuatro etapas: exordio, exposición, persuasión y conclusión. Pero estas discrepancias no deben analizarse como imprecisiones; más bien, acentúan un rasgo de la composición retórica diferente a las estructuras formales: la *dispositio* solo cobra sentido dentro de un discurso en acción y, por lo tanto, es muy flexible. En cualquier caso, Hill (2001: 33) afirma que los diferentes esquemas suelen contener cinco funciones: “introducción, presentación, contraste o conflicto, recapitulación y conclusión”.

La *dispositio* fue una de las partes de la retórica que antes se incorporaron a la teoría retórico-musical. Su presencia se remonta hasta la baja Edad Media y se muestra en autores tan diferentes como Burmeister, Lippius o Mattheson, que la abordaron en sus tratados (McCreless, 2002). A partir de este acervo teórico, es posible observar los principales momentos de la *dispositio* retórica en diferentes obras musicales, aunque, como se verá, es necesario recurrir a procedimientos de diversa índole para lograrlo.

Ante todo, conviene precisar que la *dispositio* musical presenta una relación ambivalente con el concepto moderno de forma musical. De un lado, se opone a esta, ya que cobra sentido en la flexibilidad de un discurso en acción (Bonds, 1991). Del otro, se ha observado que la presencia de la *dispositio* musical en la *musica poetica* supuso la toma de conciencia de la existencia de ciertas estructuras formales (Bent, 2001).

En cuanto a la traslación que los tratadistas musicales realizaron de la *dispositio*, pervive la flexibilidad propia de su correlato lingüístico. Las aportaciones más relevantes son las de Burmeister, que establece una estructura tripartita —exordio, cuerpo y final (Cameron, 2005)—, y la de Mattheson, que propone seis fases —*exordium*, *narratio*, *propositio*, *confirmatio*, *confutatio*, *peroratio* (Mattheson, 1739; Plett, 2004; Cameron, 2005; Pascual León, 2021)—. Este último autor define esas partes de la siguiente manera (Mattheson, 1739: ii-xiv, § 6-12):

- *Exordium*: “El *exordium* es la entrada y principio de una melodía, donde se debe mostrar al mismo tiempo su finalidad y toda su intención, de modo que los oyentes se preparen para ella y se les emplace a poner atención”.
- *Narratio*: “La *narratio* es una especie de exposición o relato mediante el cual se indica el sentido y la naturaleza del contenido del discurso”.
- *Propositio*: “La *propositio*, o el discurso en sí, encierra en poco espacio el contenido u objetivo de la oración musical, y puede ser de dos tipos: simple o compuesta”.
- *Confutatio*: “La *confutatio* es una solución de objeciones, y en la melodía puede expresarse bien mediante *Bindungen* [‘retardos’], bien mediante afirmación y refutación de ideas aparentemente contrarias”.

- *Confirmatio*: “La *confirmatio* es una ratificación artificiosa del discurso, y comúnmente se halla en las melodías en forma de repeticiones bien pergeñadas y traídas de forma inesperada, entre las cuales no consideramos las *Reprises* [‘reexposiciones’]⁸ habituales”⁹.
- *Peroratio*: “[...] la *peroratio* es la salida o cierre de nuestra oración musical, que debe, más que las otras partes, suscitar una emoción especialmente enfática”.

Como se ha visto, la *dispositio* fue un elemento de la retórica que pronto se incorporó a la *musica poetica* y fue abordada por alguno de sus tratadistas más notables. A pesar de ello, esta parte del sistema retórico-musical ha recibido escasa atención en los análisis contemporáneos. Estos, por lo general, optan por seguir con el *furor taxonómico* (Barthes, 1982) tan típico de la *elocutio* y, señaladamente, la *decoratio*. En el ámbito musical, *análisis retórico* ha pasado a significar, prácticamente, *análisis de la decoratio* (cf. Oehm-Kuehne, 2000). Frente a esta —simplificadora— tendencia, otros elementos de la *musica poetica* están suscitando más interés y la *dispositio* musical es uno de ellos.

A continuación, se examinan algunos de los trabajos donde la *dispositio* musical tiene un peso importante (Albrecht, 1978; Jacobson, 1982; Couch III, s. f., 2002, 2003) para observar qué criterios operan a la hora de analizar la organización retórica de piezas puramente instrumentales. Todos se centran en música alemana y, concretamente, en piezas de J. S. Bach y D. Buxtehude con un alto grado de libertad formal. Esta revisión se centra en tales materiales por las siguientes razones: a) la presencia de la retórica musical en los compositores alemanes está bien documentada (Bartel, 1997); b) el *corpus* de obras analizadas están directa o indirectamente relacionadas con J. S. Bach¹⁰ y pertenecen al Barroco medio y tardío (Bukofzer, 1994); c) los trabajos estudiados cubren un periodo de tiempo significativo que permite constatar tendencias en la forma de enfrentarse al análisis de la *dispositio*; d) las obras se adscriben a géneros puramente

⁸ A pesar de la traducción al español de *reprises* como ‘reexposiciones’, tal término designa una repetición de una sección al completo, indicada con signos (Mattheson y Lenneberg, 1958) y no una reexposición en el sentido habitual en el análisis musical.

⁹ Pascual León (2021: 185-186) hace una aclaración relevante sobre el orden de las partes del discurso: “la *confirmatio* y la *confutatio* no funcionan como secciones consecutivas, sino más bien como acciones alternas dentro de la misma sección, la *contentio* o ‘disputa’, que conserva su entidad” [...]. En la traslación al discurso musical, Mattheson parece no tener en cuenta esta observación y pretende identificar ambas secciones por separado, y en orden inverso: primero, en la *confutatio* se resolvería una serie de oposiciones mediante síncopas o retardos; después, en la *confirmatio* se ratificaría el discurso mediante frecuentes repeticiones del tema”.

¹⁰ Aparte del análisis de obras del propio Bach, la elección de Buxtehude no es casual. Basta recordar la extraordinaria admiración que aquel sentía hacia el célebre organista, tal y como reflejan varias anécdotas. De hecho, en 1705, Bach viajó a pie desde Arnstadt hasta Lübeck —unos 350 km— para escuchar a Buxtehude. Había pedido permiso para ausentarse de su puesto cuatro semanas, pero, finalmente, permaneció un trimestre durante el invierno de 1705-1706 (Wolff, 2008).

instrumentales¹¹ y dotados de gran libertad formal, por la que se prestan a una disposición retórica.

En primer lugar, se observa una marcada tendencia a establecer un paralelismo entre sujeto musical y argumento retórico. Es el caso de Couch III (2002), quien también toma el afecto dominante en cada sección para distinguir los diferentes momentos del discurso retórico-musical. Además, empareja forma musical y *dispositio* retórica: “The rhetorical labels seem to mesh well with modern sectioning of the work as well as their general effect” (Couch III, 2002: 198); y plantea la fuga como el núcleo argumentativo de una pieza, donde el mecanismo probatorio es el contrapunto. Por ello se centra en estas funciones retóricas, admitiendo que el resto son más prescindibles, y destacando el papel las *confutationes*. Los elementos guía que sugiere como sus constituyentes son la convivencia de afectos contrarios, temas ajenos al sujeto o motivos principales, células truncadas, etc. En la *peroratio* subraya la necesidad de recordar lo más importante a los oyentes —mediante recapitulaciones— y de apelar a sus emociones. En cualquier caso, toma la *dispositio* retórica como analogía, no como una equivalencia lingüístico-musical.

Jacobson (1982) elabora una tipología de las disposiciones retóricas observables en la literatura organística de Buxtehude. En su modelo se observa una tendencia a la estructura en seis partes: *exordium*, *narratio*, *propositio*, *confutatio*, *confirmatio*, *peroratio*. Es, por supuesto, el esquema ya citado de Mattheson, para el que admite ligeras variaciones —como incluir una *digressio*—. Jacobson no aprecia contenido argumentativo en las secciones de cariz improvisatorio, que reserva para las partes de contrapunto imitativo estricto. Asimismo, repasa en que las transformaciones del carácter general de la pieza que se producen a lo largo del desarrollo de una fuga tienen una función contrastiva, al modo de la *confutatio*. En cuanto a la *peroratio*, la conecta con la intensificación emocional y con la recapitulación de ideas previas. No obstante, en este caso se aprecia una coincidencia total entre partes del discurso y forma musical.

Albrecht (1978), en una línea que se observa en otros autores como Thorley (2015), no acaba de explicitar los criterios que aplica para analizar la *dispositio* musical. Se inspira fundamentalmente en Mattheson y, como Jacobson (1982), hace coincidir forma y organización retórico-musical —a pesar de que se esfuerce en distinguir su diferente naturaleza—. En suma, reconoce que ambas persiguen fines similares: (Albrecht, 1978: 68): “Thus, dispositio represents rather an answer to a general artistic, psychological requirement, namely the need for an aesthetically satisfying development and for a resolution of opposing ideas”. Al vislumbrar esos caminos paralelos, Albrecht no trata de introducir elementos extramusicales, sino de mostrar que en algunas obras de Bach el desarrollo de las ideas musicales se produce análogamente a las reglas retóricas. Recurre, por lo tanto, a procedimientos metafóricos. Por ejemplo, si la *narratio* presenta a los

¹¹ Para un análisis de la *dispositio* en una pieza vocal, véase por ejemplo el trabajo de Ventura Quintana (2019).

personajes, él detalla qué elementos musicales pueden entenderse como tal; mientras que en la *confutatio* asocia los acordes de séptima disminuida como los elementos de inestabilidad y contraste propios de la contraargumentación.

4. EL “PRELUDIO” DE LA SUITE BWV 995 Y LA *DISPOSITIO* MUSICAL

Repasados los puntos más notables de la retórica musical y de los análisis de la *dispositio*, se propone a continuación un estudio de esta fase retórica en el “Preludio” de la *Suite* BWV 995 de J. S. Bach¹². El objetivo es constatar la interacción entre las etapas retóricas observadas por Mattheson (1739) —quien analiza con especial cuidado la *dispositio* (McCreless, 2002)— con las herramientas proporcionadas por el análisis musical —motívico, textural y formal— y el contenido afectivo observable en un género instrumental como el preludio. Se cubre de esta manera, además, un cierto desinterés por parte de los analistas retórico-musicales hacia la obra para laúd de J. S. Bach, que ha sido mucho menos estudiada que la de otros instrumentos (cf. Fernández, 2003).

La *Suite* BWV 995 (Bach, sin fecha) es una transcripción, realizada por el propio compositor, de la *Suite* BWV 1011 para violonchelo solo, que fue compuesta cuando Bach ejercía como maestro de capilla para el príncipe Leopold en Köthen (Winold, 2007); un periodo caracterizado por su dedicación a la música secular. De esta primera versión no se conservan autógrafos del compositor, pero sí de la adaptación a laúd, que puede datarse hacia el año 1730 (Siblin, 2009), en la etapa de Bach como *Cantor et Director Musices* de la Escuela de Santo Tomás de Leipzig (Wolff, 2008). Esta última versión ha sobrevivido a través de dos testimonios: un manuscrito autógrafo del autor titulado *Pièces pour la Luth à Monsieur Schouster par J. S. Bach* y una versión en tablatura francesa (Koonce, 2002)¹³.

Este conjunto consta de seis piezas —“Preludio”, “Alemanda”, “Corrente”, “Zarabanda”, “Gavotas I y II en rondó” y “Giga”— en sol menor y tiene un marcado carácter francés. La elección del preludio como objeto de análisis se debe a su especificidad instrumental (Kühn, 2003), rasgo que permite estudiar con mayor profundidad los procesos de traslación de estructuras de un medio —el lingüístico, propio de la retórica— a otro —el musical—. Además, los preludios se caracterizan por una gran libertad organizativa desde el punto de vista formal que acentúa el carácter conciliador de la retórica musical entre las fuerzas internas de una obra y sus convenciones externas (Bonds, 1991).

Este preludio lo conforman dos secciones bien diferenciadas: el *Prelude* y el *tres viste*, en una disposición que lo adscribe a la obertura francesa —*ouverture*— (Ledbetter, 2009): la primera sección muestra un metro binario, *tempo* pausado, figuras con puntillo

¹² Para las cuestiones generales sobre la *suite*, partimos de un trabajo previo (Martínez Domingo, 2018) sobre la *elocutio* en la zarabanda.

¹³ Winold (2007) habla de una copia más, anónima y de finales del siglo XVIII.

y diseños de *tirata*; mientras que la segunda sección se caracteriza por el *tempo* más animado, el compás ternario y la textura fugada.

Desde el punto de vista de los afectos, la *ouverture* tiene, según Mattheson (1739: ii-xiii, § 141), un carácter noble¹⁴. Además, a la tonalidad de sol menor le corresponde un simbolismo asociado con lo “severo” y lo “magnificante”, de acuerdo con Charpentier (Nattiez, 1990: 125). Así, a través de estos elementos se entreteje una red de asociaciones que toma como punto cardinal la *grandeza* y que orienta la interpretación del discurso musical de acuerdo con un sistema de base convencional, pero que rebasa la referencia meramente introversiva. (Jakobson, 1971).

Y la perspectiva de los afectos es muy relevante, pues permite superar las —supuestas— imprecisiones semánticas de la música. Incluso Vickers (1984), quien critica especialmente la traslación de la *dispositio* a la música¹⁵, no deja de reconocer que las limitaciones del sistema retórico musical proceden del abandono en sus análisis de consideraciones afectivas; y, por lo tanto, cabe deducir que esa es una de las vías más prometedoras para su desarrollo.

El primer número de la *Suite* comienza, como es recomendable en los discursos retóricos, con un *exordium*. Esta fase del discurso tiene como objetivo “captar la atención y ganarse los afectos del público”, en palabras de Azaústre Galiana y Casas Rigall (1997: 73). En la oratoria clásica, esta introducción constaría de dos etapas: la *captatio benevolentiae*, que pretende crear en el público un clima favorable a la escucha, y la *partitio*, que delimita los puntos más importantes por los que discurrirá el discurso del orador. Como se ha dicho, en el campo musical, el *exordium* se estableció como la parte en la cual comienza y termina una determinada melodía que debe anunciar el propósito del músico orador. Por supuesto, también se espera de esta fase que llame la atención del oyente.

Así, es razonable pensar que los dos primeros compases (cc. 1-2.2)¹⁶ asumen la función propia del *exordium*. En el ámbito del *contenido*, presentan los motivos que sirven para construir todo el movimiento: la *tirata* de estilo improvisatorio y el ritmo de *saccadé*. Igualmente, se pueden reconocer los dos hexacordos (re-si bemol y sol-mi bemol) ascendente y descendente, que sirven para trazar el perfil básico de la melodía. En

¹⁴ La *entrée*, con la que se relaciona directamente la obertura francesa, se identifica asimismo con un carácter “noble y majestuoso” (Mattheson, 1739: ii-xiii, § 98).

¹⁵ “Even more questionable, in musical terms, are the sections usually found in the middle of an oration, *confutatio* and *confirmatio*, by which one's opponents' arguments are refuted, and one's own confirmed. Who are the ‘enemies’ in a musical composition?” (Vickers, 1984: 19)

¹⁶ Se sigue la siguiente convención metodológica respecto a las referencias a compases (se corresponde con la adaptación de las normas de la Society for Music Theory (*MTO Author Guidelines*: <https://www.mtosmt.org/docs/authors.html> [13/12/2022]) realizada por el Conservatorio Superior de Música de Valencia). Una indicación que consiste en dos cifras separadas por un punto indica el número de compás y el tiempo de ese mismo compás (45.1 se corresponde con el primer tiempo del compás 45, por ejemplo). Una letra *c* minúscula es la abreviatura de ‘compás’ en sentido gráfico, de espacio entre dos líneas divisorias (cc. 4-8 significa ‘compases del 4 al 8’). La *a* volada antes de una cifra significa ‘anacrusa’.

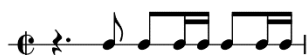
añadidura, en estos compases queda asentada la tonalidad principal de la obra: sol menor¹⁷. Los afectos de la pieza, consecuentemente, quedan definidos, con la tonalidad y algunos de los elementos de mayor carga asociativa —gestos improvisatorios, compás o ritmo con puntillo— dibujando el horizonte de expectativas propio de una *ouverture*.



Ejemplo 1. *Exordium* (cc. 1-2.2).



Ejemplo 2. Hexacordos básicos de la melodía.



Ejemplo 3. Ritmo de *saccadé*.

La segunda de las partes del discurso tratada desde la *dispositio* es la *narratio*. Esta tiene como fin primordial la “exposición clara, verosímil y breve de la causa” (Azaústre Galiana y Casas Rigall, 1997: 73). Debe preparar el terreno a las etapas más puramente argumentativas, aunque también puede contener parcialmente la tesis del discurso y, según Mattheson (1739), debe estar hábilmente conectada con el *exordium*. Asimismo, este teórico considera que esta etapa incluye la entrada de las voces o instrumentos más importantes.

Estas condiciones, a nuestro entender, pueden considerarse satisfechas entre los compases 2.3-27.2; es decir, desde el final del *exordium* hasta el inicio de la segunda sección del “Preludio”. En esta parte, los motivos presentados en el *exordium* se desarrollan de diversas formas, pero siempre se conserva una coherencia en la unión de los gestos más rapsódicos con los de ritmos punteados, lo cual contribuye a acentuar la conexión entre *exordium* y *narratio*. Dicha coherencia motívica también supone el mantenimiento del tono afectivo introducido en el *exordium*. En el siguiente ejemplo se puede observar cómo en la *narratio* se reconocen los elementos presentados en el *exordium* (en azul y rojo se marcan los hexacordos y en verde el ritmo de *saccadé*):

¹⁷ Los ejemplos musicales son una edición propia a partir del manuscrito de Bach (sin fecha).

Ejemplo 4. Elementos del *exordium* en la *narratio* (cc. 10-12).

Tras los primeros estadios del discurso, comienza la parte más argumentativa del trabajo retórico, precedida de la *propositio*. Esta tiene como función la “enunciación de la tesis fundamental que sostiene en el discurso” (López Cano, 2012: 77), aunque todavía no presenta los argumentos que prueban la tesis.

En el caso de la retórica musical, pues, la *propositio* coincidirá con la declamación de los temas principales. Es la apuesta de Couch III (2006), quien apunta a la exposición de la fuga, en la cual aparecen los temas que serán *defendidos* a lo largo del discurso y el modo de enunciación que se utilizará —el contrapunto—; en una analogía total con la *propositio* lingüística.

Consideramos que esta parte abarca los compases ^a28-63.1. Efectivamente, este fragmento cumple las funciones reconocidas por los tratadistas para la *propositio*. Las sucesivas entradas de sujeto, respuesta, sujeto y, una vez más, respuesta coinciden con el propósito de enunciar las tesis fundamentales del discurso de forma clara, sin un tratamiento demasiado profuso ni ornamentado. Del mismo modo, la audiencia es capaz de identificar en esta *propositio* el mecanismo argumental fundamental que utilizará el músico-orador: una fuga caracterizada por lo que se conoce como contrapunto ficticio. Por ende, se presenta un material con menor intensidad afectiva que en otras partes.

Ejemplo 5. Sujeto en la *propositio*.

Tras haberse enunciado la tesis, el orador debe desplegar su potencial argumentativo para defenderla. Este propósito se lleva a cabo en la *confutatio*: la defensa de la tesis. En este momento del discurso se contrastan los argumentos del *rhétor* con las de su adversario. Se alternan, pues, argumentos y contraargumentos.

En el caso del “Preludio”, la *confutatio* comprende los compases 63-175. Coincide, de este modo, con el desarrollo de la fuga. Esto es así porque los pasajes en estrecho, las modulaciones, las mutaciones del sujeto propias de dicho desarrollo alternan con la repetición del tema, trasladando las sugerencias de la preceptiva clásica. Un ejemplo de

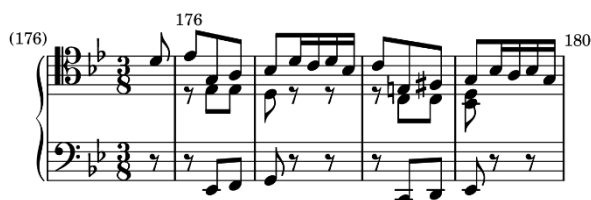
ello sería las modulaciones o la falsa reexposición del compás 151, que manipula la tesitura del sujeto-tesis:



Ejemplo 6. Falsa reexposición en la *confutatio*.

Después de la presentación del aparato argumentativo, el discurso debe retomar la tesis principal y, en la medida de lo posible, acentuar su carga afectiva a través de la apelación al *pathos* de la audiencia. En nuestro caso, la *confirmatio* se corresponde con los compases ^a176-208. En este fragmento se produce la reexposición, con las entradas finales del sujeto. Este material temático, que —como ya se ha dicho— constituye la tesis del discurso musical, se reafirma aquí después de haberse probado en la *confutatio*. Para lograrlo, se recoge la tesis con algunas variaciones encaminadas a mover el *pathos* del escuchante.

Tales funciones discursivo-musicales se asignan a episodios como el que comienza en el c. 148 o la falsa entrada en *stretto* del c. 199 (Prindle, 2011), pero destaca el incremento textural en la presentación misma del sujeto en el c. 176, que ahora se interpreta con más voces y, por ende, clarificando la armonía.



Ejemplo 7. *Confirmatio* (reexposición con incremento textural en el sujeto).

La última etapa del discurso retórico-musical es la *peroratio*, “que constituye una recapitulación del discurso y un nuevo intento de conseguir la simpatía de los jueces o de conmover los ánimos del auditorio” (Azaústre Galiana y Casas Rigall, 1997: 74). En este epílogo se puede optar por ahondar en el contenido racional del discurso o en amplificar la apelación al *pathos* del auditorio. Así pues, Thorley (2015) considera que una característica de la *peroratio* es la reafirmación de la tonalidad y de los afectos de la pieza, así como la excitación de las pasiones despertadas por el orador.

Estas características se observan en los compases 209-223 del “Preludio”, donde el pedal de tónica entre el 209 y el 214 subraya la tonalidad y, en consecuencia, sus afectos. Además, en la *peroratio* aparecen diversas figuras musicales que se asocian con

momentos de especial dramatismo (Marín Corbí, 2007). Es el caso del *passus duriusculus*¹⁸ en el bajo (c. 215-220), al que se le suman la *aposiopesis*¹⁹ (c. 218-219) y, ya en los últimos cuatro compases, unos gestos de marcado carácter virtuosístico. De esta manera, la disposición de todos los elementos musicales aspira a incrementar el contenido patético de los afectos; con especial incidencia por parte de las figuras de disonancia, que en la modernidad se benefició de una mayor estima como técnica expresiva (Díaz Marroquín, 2009).

Ejemplo 8. *Peroratio*.

5. CONSIDERACIONES FINALES

A lo largo de este artículo, se han expuesto los presupuestos básicos de la retórica musical y, particularmente, de una de sus fases creativas, la *dispositio*. Consecuentemente, han quedado de manifiesto algunos de los problemas teóricos de este sistema —compositivo, performativo y analítico— que tienen que ver con aspectos tan relevantes como la significación musical, las relaciones entre referencia y estructura o los trasvases intersemióticos.

Asimismo, ha sido posible observar cómo —si bien, en ocasiones, recurriendo al valor explicativo de la metáfora y la comparación—, es factible encontrar puentes entre las partes de la *dispositio* retórica y la música a partir de la propuesta de Mattheson, incluso en obras instrumentales como la aquí analizada. Sin duda, un criterio orientador es la propia forma musical: los momentos retóricos observables en música están íntimamente conectados con ella²⁰. Así, la forma puede actuar como un esquema básico susceptible de ser presentado en términos retóricos. Y es que si uno trata de separarse de ella hay que recurrir al *contenido* como guía (Albrecht, 1978) y ello nos conduce a los dilemas teóricos

¹⁸ *Passus duriusculus*: “[...] a chromatically altered ascending or descending melodic line” (Bartel, 1997: 357).

¹⁹ *Aposiopesis*: “a rest in one or all voices of a composition; a general pause” (Bartel, 1997: 202).

²⁰ Si bien es cierto que es algo que debe ser objeto de discusión (cf. Lupishko, 2016).

que han ido reseñándose. No hay que olvidar, con todo, que los afectos pueden guiar la interpretación de ese contenido, tendiendo puentes entre diferentes sistemas de significación.

Como herencia del siglo XIX, acostumbramos a identificar contenido musical con motivo y, ya que la *dispositio* de la teoría retórico-musical del Barroco depende estrechamente de la lingüística, existe la tendencia a acoplar los motivos a unas estructuras retóricas que devienen moldes. Ello desvirtúa la identidad de esas partes, que deberían ser momentos funcionales. Al advertir estos problemas, aparecen preguntas de interés no solo para la retórica o la *musica poetica*, sino para cualquier fenómeno artístico que beba de las relaciones intermediales: ¿qué funciones del discurso podemos encontrar en una determinada obra?; ¿son inamovibles?; ¿qué criterios pueden ayudarnos a mostrar estas funciones? La indefinición referencial propia de la música y particularmente la instrumental dificulta la modelización de estas cuestiones, pero tal indefinición no supone ausencia de elementos funcionales ni contenidos afectivos. La cuestión es cómo hacer explícitos estos procedimientos y la retórica y el análisis musical ofrecen marcos privilegiados para lograrlo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBRECHT, T. E. (1978). *Musical Rhetoric in Selected Organ Works of Johann Sebastian Bach*. PhD Dissertation: University of Rochester, Eastman School of Music.
- AZAÚSTRE GALIANA, A. Y CASAS RIGALL, J. (1997). *Manual de retórica española*. Barcelona: Ariel.
- BACH, J. S. (sin fecha). “Pièces pour la Luth à Monsieur Schouster”. Disponible en línea: [https://imslp.org/wiki/Suite_in_G_minor%2C_BWV_995_\(Bach%2C_Johann_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Suite_in_G_minor%2C_BWV_995_(Bach%2C_Johann_Sebastian)) [09/12/2022].
- BARTEL, D. (1997). *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- BARTHES, R. (1982). *Investigaciones retóricas*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires.
- ____ (1993). *La aventura semiológica*, R. Alcalde (trad.). Barcelona: Paidós.
- BENT, I. D. (2001). “Analysis”. En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, A. Pople (ed.), n. p. Oxford: Oxford University Press.
- BONDS, M. E. (1991). *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge, MA / London: Harvard University Press.
- BROWN, C. S. (1987). *Music and Literature: A Comparison of the Arts*. Athens / Georgia: University of Georgia Press.
- BUELOW, G. J. (1980). “Rhetoric and Music”. En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, S. Sadie (ed.), 793-803. London: Macmillan.

- ____ (2001). "Affects, theory of the". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford: Oxford University Press.
- BUKOFZER, M. F. (1994). *La música en la época barroca: de Monteverdi a Bach*, C. Janés y J.M. Martín Trianax (trads.). Madrid: Alianza.
- CAMERON, J. (2005). "Rhetoric and Music: The Influence of a Linguistic Art". En *Words and Music*, J. Williamson (ed.), 28-72. Liverpool: University of Liverpool Press.
- CIVRA, F. (1991). *Musica poetica: retorica e musica nel periodo della riforma*. Torino: Utet.
- COMOTTI, G. (1986). *La música en la cultura griega y romana*. Madrid: Turner.
- COUCH III, L. W. (s. f.). "Musical Rhetoric in Three Praeludia of Dietrich Buxtehude". Disponible en línea: <http://hehl-rhoen.de/pdf/Musik/RhetoricArticle.PDF> [19/04/2023].
- ____ (2002). *The Organ Works of Dietrich Buxtehude (1637-1707) and Musical-Rhetorical Analysis and Theory*. DMA Dissertation: University of Cincinnati.
- ____ (2003). *Musical-Rhetorical Analysis and the North German Toccata*. PhD Dissertation: University of Cincinnati.
- ____ (2006). *Musical Logic and Rhetorical Persuasion in the North-German Toccata*. Texas: Texas A&M University.
- DESCARTES, R. (1997). *Las pasiones del alma*, P. Andrade Boué y J. A. Martínez Martínez (trads.). Madrid: Tecnos.
- DÍAZ MARROQUÍN, L. (2009). "La disonancia y otras desviaciones del discurso en la poética literaria, musical y gestual del culto a la Razón (de la norma de Zarlino a la gestualidad de la Zarabanda)". *Revista de Literatura* 71.141, 57-84. Disponible en línea: <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2009.v71.i141.77> [04/03/2023].
- FERNÁNDEZ, E. (2003). *Ensayos sobre las obras para laúd de J. S. Bach*. Montevideo: ART Ediciones.
- FUBINI, E. (2005). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, C.G. Pérez de Aranda (trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- GONZÁLEZ VALLE, J.-V. (1987). "Música y retórica: Una nueva trayectoria de la 'Ars Musica' y la 'Musica Practica' a comienzos del Barroco". *Revista de Musicología* 10.3, 811-841.
- GROSS, G. (2006). "Organum at Notre-Dame in the Twelfth and Thirteenth Centuries: Rhetoric in Words and Music". *Plainsong and Medieval Music* 15.2, 87-108.
- HARRÁN, D. (1997). "Toward a Rhetorical Code of Early Music Performance". *Journal of Musicology*, 15.1, 19-42.
- HARNONCOURT, N. (2006). *La música como discurso sonoro: hacia una nueva comprensión de la música*, J. L. Milán (trad.). Barcelona: Acantilado.
- HATTEN, R. S. (2004). *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press.

- HELLER, W. (2014). *Music in the Baroque*. New York / London: W. W. Norton and Company.
- HILL, J. W. (2001). "A Small Selection from among the Many Things that I Still Do Not Know about Baroque Music". *Journal of Music History Pedagogy* 1.2, 113-133.
- HORACIO (2008). *Sátiras, Epístolas, Arte poética*, J. L. Moralejo Álvarez (trad.). Madrid: Gredos.
- JACOBSON, L. (1982). "Musical rhetoric in Buxtehude's free organ works". *The Organ Yearbook* XIII, 60-79.
- JAKOBSON, R. (1971). *Selected Writings*. The Hague / Paris: Mouyton.
- JENSEN, K. B. (2015). "Intermediality". En *The International Encyclopedia of Communication*, W. Donsbach (ed.), 1-3. Chichester: John Wiley & Sons.
- KOONCE, F. (2002). "Introduction". En *The Solo Lute Works*, J. S. Bach, iii-xix. San Diego: Neil A. Kjos.
- KÜHN, C. (2003). *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Idea Books.
- LAÍN CORONA, G. Y MARTÍNEZ CANTÓN, C. I. (2022). "Introducción: 'Estas que me dictó rimas sonoras'. Aproximación a las relaciones entre música y poesía". *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 10.2, 331-337. Disponible en línea: <https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.2.2007> [09/12/2022].
- LEDBETTER, D. (2009). *Unaccompanied Bach: Performing the solo works*. New Heaven: Yale University Press.
- LÓPEZ CANO, R. (2000). "Bases semióticas para una Neorretórica musical". *Papeles Sultos. Un Blog de Rubén López Cano*, s. n., 59 pp. Disponible en línea: <http://rlopezcano.blogspot.com/p/publicaciones-ruben-lopez-cano-1996.html> [09/11/2022].
- ____ (2008). "Ars musicandi: La posibilidad de una retórica musical desde una perspectiva intersemiótica". *Papeles Sultos. Un Blog de Rubén López Cano*, s. n., 59 pp. Disponible en línea: <http://rlopezcano.blogspot.com/p/publicaciones-ruben-lopez-cano-1996.html> [09/11/2022].
- ____ (2012). *Música y retórica en el barroco*. Barcelona: Amalgama.
- LULL, J., ed. (1992). *Popular Music and Communication*. Newbury Park / London: Sage Publications.
- LUPISHKO, M. (2016). "Music and Rhetoric in the USSR: The Principle of Confutatio in Bach's Music and in the Philosophical System of Yakov Druskin (1902-1980)". *Musurgia* XXII.2, 5-46.
- LUZÁN, I. DE (sin fecha [1737]). *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes basada en la original de Francisco Revilla (Zaragoza, 1737) y la de Antonio Sancha (Madrid, 1789). Disponible en línea: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6d5q4> [11/12/2022].

- MARÍN CORBÍ, F. (2007). “Figuras, gesto, afecto y retórica en la música”. *Nassarre: Revista Aragonesa de musicología* 23.1, 11-52.
- MARTÍNEZ CANTÓN, C. I. (2022). “El verso sobre la partitura. Enfoques teóricos sobre la musicalización de poesía”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 10.2, 409-432. Disponible en línea: <https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.2.1526> [09/12/2022].
- MARTÍNEZ DOMINGO, C. (2018). “El misterio de la Encarnación y J. S. Bach: Relaciones entre retórica musical y la naturaleza de Cristo en la ‘Zarabanda’ de la Suite BWV 995”. En *Escritos y humanismo: Textos sagrados y sus influencias en literatura, cultura e historia*, S. Cohen (ed.), 171-182.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, J. A. (1997). “Estudio preliminar”. En *Las pasiones del alma*, R. Descartes, xvii-liv. Madrid: Tecnos.
- MATTHESON, J. (1739). *El perfecto maestro de capilla*, F. Pascual León (estudio preliminar y traducción crítica). Tesis doctoral: Universidad de Castilla-La Mancha. Disponible en línea: <https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/28836> [29/11/2022].
- MATTHESON, J. Y LENNEBERG, H. (1958). “Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music (II)”. *Journal of Music Theory* 2.2, 193-236.
- MCCRELESS, P. (2002). “Music and Rhetoric”. En *The Cambridge History of Western Music Theory*, T. Christensen (ed.), 845-879. Cambridge: Cambridge University Press.
- MURPHY, J. J. (1989). *Sinopsis histórica de la retórica clásica*. Madrid: Gredos.
- NATTIEZ, J.-J. (1990). *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press.
- OEHM-KUEHNLE, C. F. (2000). *Musical Rhetoric in J. S. Bach’s Two-Part Inventions and Implications for their Performance on the Modern Piano*. DMA Dissertation: University of Miami.
- PÁEZ MARTÍNEZ, M. (2016). “Retórica en la música barroca: una síntesis de los presupuestos teóricos de la retórica musical”. *Rétor* 6.1, 51-72.
- PASCUAL LEÓN, F. (2021). *Johann Mattheson, El Perfecto Maestro de Capilla (1739). Estudio preliminar y traducción crítica*. Tesis doctoral: Universidad de Castilla-La Mancha. Disponible en línea: <https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/28836> [29/11/2022].
- PLETT, H. F. (2004). *Rhetoric and Renaissance Culture*. Berlin / Boston: De Gruyter.
- POSADA, A. R. (2019). *Literatura, pintura, écfrasis. Historia conceptual del tópico ut pictura poesis (del escudo de Aquiles al Laocoonte de Lessing)*. Timișoara: Editura Universității de Vest.
- PRINDLE, D. E. (2011). *The Form of the Preludes to Bach’s Unaccompanied Cello Suites*. MA Dissertation: University of Massachusetts Amherst. Disponible en línea: <https://works.bepress.com/danprindle/1/> [05/01/2023].

- RAJEWSKY, I. O. (2011). "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality". *Intermediality. History and Theory of the Arts, Literature and Technologies* 6, 43-64. Disponible en línea: <https://doi.org/10.7202/1005505ar> [09/12/2022].
- Retórica a Herenio* (1997), S. Núñez (trad.). Madrid: Gredos.
- SEPPER, D. L. (2015). "Animal Spirits". En *The Cambridge Descartes Lexicon*, L. Nolan (ed.), 26-28. Cambridge University Press.
- SIBLIN, E. (2009). *The Cello Suites: J. S. Bach, Pablo Casals, and the Search for a Baroque Masterpiece*. New York: Atlantic Monthly Press.
- TAGG, P. (1982). "Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice". *Popular Music* 2, 37-67.
- TATARKIEWICZ, W. (2000). *Historia de la estética*. Torrejón de Ardoz (Madrid): Akal.
- THORLEY, A. J. (2015). *Musical Rhetoric and Performance Practice in Dietrich Buxtehude's Organ Works*. MA Dissertation: University of York. Disponible en línea: <https://etheses.whiterose.ac.uk/9661/1/MA%20Thesis%20-%20A.Thorley%20109053048.pdf> [09/12/2022].
- VENTURA QUINTANA, S. (2019). "Discurso retórico como herramienta para el análisis estructural de la ópera barroca 'La Liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina' de Francesca Caccini". *Notas de Paso* 7, 60-70. Disponible en línea: <http://revistadigital2.csmvalencia.es/wp-content/uploads/2019/03/Article-Sakira-Ventura.pdf> [04/12/2022].
- VICKERS, B. (1984). "Figures of rhetoric/Figures of music?". *Rhetorica* 2.1, 1-44.
- ____ (1988). *In Defence of Rhetoric*. Oxford: Clarendon Press.
- VILLANUEVA, D. (2014). "Comparatismo e iluminación recíproca de las artes: Música y literatura". *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada* 22, 185-193. Disponible en línea: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201422940 [09/12/2022].
- WINOLD, A. (2007). *Bach's cello suites: Analyses and explorations*. Bloomington: Indiana University Press.
- WOLFF, C. (2008). *Johann Sebastian Bach: el músico sabio*. Barcelona: Ma Non Troppo.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

El firmante del artículo se responsabiliza de las licencias de uso de las imágenes incluidas.

Fecha de recepción: 10/01/2023

Fecha de aceptación: 03/05/2023