

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

Propuesta interpretativa de la Partita No. 2 en re menor BWV 1004 de Johann Sebastian Bach, basado en un análisis retórico y sinestésico


Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciado en Artes Musicales, área de Ejecución Instrumental: Violín

Autor:

Roberto David Chapa Barreto

Tutor:

Fermín Salaberri Lecumberri

ORCID:  0009-0007-8914-9520

Cuenca, Ecuador

2024-03-06

Resumen

El cruce de fronteras entre las artes, la interdisciplinariedad: enfoca los recursos de diversas áreas artísticas con el fin de buscar un resultado en el cual las artes se apoyen entre sí. El papel del intérprete es descifrar la partitura para lograr presentar al público un acercamiento tan exacto como sea posible a la idea del compositor debiendo valerse para esto de las herramientas analíticas a su alcance previo a la interpretación, que ayude a descifrar el lenguaje compositivo de la obra. Este proyecto se enfoca en realizar un análisis que explora los contenidos afectivos de la *Partita para violín solo en re menor BWV 1004* de Johann Sebastian Bach, teniendo en cuenta las investigaciones y análisis existentes que están centrados en las figuras retóricas del barroco y el tratado de René Descartes *Las pasiones del alma* (1687). También se propone una relación color - música que indaga sobre la presencia de asociaciones y tópicos sujeto a la teoría de antinomias del color de Wassily Kandinsky y su libro *De lo espiritual en el arte* (1911 [1926]).

Palabras clave: retórica, afectos, espíritus animales, sinestesia, antinomia

Abstract

The crossing of borders between the arts, interdisciplinarity: it focuses the resources of different artistic areas in order to find a result in which the arts support each other. The interpreter's role is to decode the score with an approach as close as possible to the composer's idea in order to present it to the audience. In order to do this, prior to the interpretation, he will use as many resources as possible, which helps to figure out the work's compositional language. This project focuses on accomplishing an analysis that explores the affective contents of Johann Sebastian Bach's Partita for solo violin in D minor BWV 1004, taking into account existing research and analysis that is focused on the rhetorical figures of the Baroque and the treatise on René Descartes The Passions of the Soul (1989). A color-music relationship that looks into the presence of associations and topics subject to Wassily Kandinsky's theory of color antinomies and his book On the Spiritual in Art (1989 [1912]) is also laid out.

Keywords: rethorics, affects, animal spirits, synesthesia, antinomy

Índice de contenido

Introducción	7
1..... Análisis retórico y sinestésico de la Partita No.2 en Re menor BWV 1004 de Johann Sebastian Bach.....	10
1.1. Fundamentación teórico conceptual del análisis retórico	10
1.1.1 Sobre las pasiones y su relación con la retórica musical	16
1.2. Análisis retórico musical de la partita No.2 BWV 1004.....	21
1.2.1. Análisis de la Partita núm. 2 en re menor BWV 1004 de Johann Sebastian Bach ...	24
2. Fundamentación teórico conceptual de la propuesta sinestésica de la Partita No. 2 (BWV 1004).....	37
2.1. La relación color música: Base metodológica.....	37
2.2 Sobre el color y sus afectos.	41
2.2.1 Sobre las Antinomias del color según Kandinsky.....	42
2.2.2 Sobre la relación color-música.	50
2.3 Aplicación de la relación color música en el discurso	51
Conclusiones	56
Referencias.....	58

Índice de figuras

Figura 1 Fases preparatorias del discurso (López, R.2000).....	13
Figura 2 Esquema de análisis gemátrico de la Allemande de la partita no. 2 BWV 1004 realizado por Helga Thoene (2003, p.93)	26
Figura 3 Tormenta en el mar de Galilea (Rembrandt, 1633).....	31
Figura 4 Relación de corales, inicio del arpegio compás 88 (Thoene, 2003, p. 117).....	34
Figura 5 Relación de corales en la sección mayor, compás 123 (Thoene, 2003, p. 127).....	35
Figura 6 Relación de color-música de Scriabin (Calvo, 2019, citado en Symphoni. 2020)	40
Figura 7 Tendencia del color (Kandinsky W, 1912, p. 66).....	43
Figura 8 Pareja de antinomias: I y II de carácter interior como efecto anímico (Kandinsky W, 1912, p. 66).....	44
Figura 9 La reacción del color amarillo al calor y al frío.....	45
Figura 10 Segunda pareja de antinomia III y IV de carácter físico como colores complementarios (Kandinsky, 1912, p. 72).....	47
Figura 11 Relación del color de Kandinsky.....	48
Figura 12 Las antinomias como un anillo entre dos polos= la vida de los colores simples entre nacimiento y muerte. “[...] como una serpiente que se muerde la cola (símbolo del infinito y de la eternidad).” (Kandinsky, 1989, p.80).....	49
Figura 13 Antinomia I y II el color base de la Allemande.....	52
Figura 14 Antinomia III y IV de la Allemande.....	52
Figura 15 Antinomia I, II y III de la Courante	53
Figura 16 Antinomia II de la Sarabande	54
Figura 17 Colorimetría de la Ciaccona (antinomias I-II-III)	55

Índice de tablas

Tabla 1 Relación de los humores con sus elementos y cualidades (López Cano, 2000)	20
Tabla 2 Re menor y sus afectos, basada en la recopilación de autores de López Cano (2000)	24
Tabla 3 Partes del discurso retórico de Johann Mattheson (1739)	24

Introducción

El concepto de *obra total*¹ o interdisciplinariedad busca crear un paralelismo, una sinergia entre múltiples áreas del arte. Como antecedente de este proyecto se encuentra la obra de Aleksandr Skriabin *Prometeo*: Obra que busca la conjugación de medios y lenguajes durante la presentación de la obra. Skriabin presenta en *Prometeo* una mezcla de la música con la poesía y fuentes de color. En la misma línea se encuentra la metodología propuesta por Wassily Kandinsky en su libro *De lo espiritual en el arte*. Además, se tiene presente el ciclo de conciertos realizado por la Fundación Juan March *Sinestias. Escuchar los colores, ver la música*², en el cual se propusieron al público una serie de obras que eran interpretadas al tiempo que un sistema de luces (colores) inducía al espectador a percibir y asociar la música con los colores con los que se relacionaba su contenido emocional.

Un pilar fundamental para el desarrollo del intérprete de música barroca es conocer a fondo el discurso que va a exponer al público. Entender el contexto retórico del discurso eleva el número de herramientas a las que puede acceder el intérprete durante la preparación y exposición de este, con el único fin de afectar, convencer o deleitar al espectador. He aquí la importancia de la *Teoría de los afectos o pasiones del alma* de René Descartes (1997), la misma que explica las afecciones del cuerpo humano al exponerse a objetos externos e internos. Descartes plantea una definición muy minuciosa sobre los afectos, señalando lo que pasa internamente en el cuerpo cuando este es afectado por una situación física o psicológica por ejemplo un simple suspiro, una risa, un recuerdo, la música, la luz, un objeto, etc.

¹ Concepto ligado a los ideales estéticos que el compositor alemán Richard Wagner (1849) presente en su ensayo *La obra de arte del futuro*.

² Las notas al programa se encuentran a través del sitio web de la Fundación Juan March (<https://www.march.es/es>).

Se utiliza un enfoque interpretativo basado en una visión retórica de la Partita para violín solo no. 2 de Johann Sebastian Bach (BWV 1004) apoyado en uno de los pilares de la pintura: el color. Y a partir del concepto de asociación, se establecen puntos clave con los cuales el intérprete nutre su discurso. La teoría de las antinomias de Kandinsky servirá de guía para establecer un color en cada sección de la partitura, buscando el símil afectivo que tenga con la misma.

Resulta indispensable en la labor del intérprete buscar los medios para entender la partitura y lograr transmitir el mensaje del compositor. Existen diferentes metodologías de análisis para abordar una obra. Deschaussées (1991) define la labor del intérprete como “penetrar en un universo de sonidos, de aliento, de ritmo, de imaginación, en una palabra: de VIDA” (p. 42). La actividad del intérprete está supeditada a la simbiosis que lleva con la partitura, no hay el uno sin el otro, es decir que la partitura necesita del trabajo del intérprete para poder ser, y el intérprete necesita descifrar la partitura con gran responsabilidad y declamar este discurso haciendo uso de su técnica y los conocimientos adquiridos durante su formación e investigación previa frente al espectador. Este largo proceso se daría por terminado al sonar la última nota, estableciendo así cada vez que se interpreta una nueva lectura, nueva abstracción y diferente enfoque. Resaltamos la labor del intérprete y su aporte a la obra del compositor cuando analizamos interpretaciones de la misma obra por diferentes músicos, llegando a encontrar en ocasiones, interpretaciones diametralmente opuestas. Esto se puede ejemplificar comparando la interpretación de BWV1004 que Itzhak Perlman realizó en Saint John's Smith Square, Londres (1978) y la interpretación del violinista Shunske Sato en Oude Dorpskerk, Países Bajos (2015).

Al elegir para este proyecto el análisis retórico hubo que decantarse por ciertos teóricos, encontrando así grandes diferencias entre uno y otro. Esto permitió descartar ciertas propuestas y concepciones retóricas, que no se adaptan a la propuesta interpretativa ni tampoco a la asociación color-música. Se utilizaron técnicas de revisión bibliográfica y la metodología de

análisis retórico-musical que proponen los trabajos de López Cano (2000), Bañuelos (2001), Pésico (2009), Helga Thoene (2003), Fernández (2018); además de los esquemas gráficos de Luis Ángel de Benito y Javier Artaza (2004). Para la aplicación del paralelismo color-sonido se usó el principio del instrumento creado por Scriabin, el *clavier á lumieres*³ -instrumento que permite introducir notas y que estas con ayuda de aspectos luminotécnicos se transformen en color en los lugares previamente seleccionados- y las antinomias del color propuestas por Kandinsky.

³ Teclado de luz o teclado a luces (Campbell-Rowntree. E, 2020).

1. Análisis retórico y sinestésico de la Partita No.2 en Re menor BWV 1004 de Johann Sebastian Bach

1.1. Fundamentación teórico conceptual del análisis retórico

Según López Cano (2000) “La retórica es la disciplina que tiene por objeto de estudio la producción y análisis de los discursos desde la perspectiva de la elocuencia y la persuasión.” En un contexto histórico durante los siglos XVI, XVII y XVIII la retórica cumplió un papel muy importante en diferentes áreas del conocimiento. En la música, los compositores aprovecharon la capacidad de persuasión de la retórica. Es así como se conservan diversos tratados musicales escritos entre 1535 y 1792; que hacen referencia a lo que llaman *musica poetica*⁴ en alusión a la poética literaria (López Cano. 2000, p. 7). Bañuelos (2001) indica sobre el término *musica poetica* “el término aparece por primera vez en el tratado “*Musica*” (1537) de Nicolaus Listenius”.⁵

Pérsico (2011) establece lo fructífera que resulta la aplicación del análisis retórico en una obra al dotar de recursos al intérprete que evitan la mecanización o imitación heredada de maestros o escuelas. Recalca las diversas posibilidades interpretativas de varias figuras retóricas en un mismo pasaje. Es decir, el intérprete se podría decantar por la que contribuya a su interpretación y discurso. El análisis retórico contribuye al discurso del intérprete. Es así como los afectos expresados en la obra tratan de ser “movidos” por el intérprete también en el público.

⁴ Expresión en latín se usará en todo el trabajo.

⁵ Bañuelos señala en su texto ‘*La retórica en la práctica de la música del Renacimiento y del Barroco*’ que “la *musica poetica* se suma a las otras dos ramas de la música establecidas por Boccio desde la Edad Media; *musica theorica o theoretica* (especulaciones sobre la importancia de la música y el sonido y su vinculación con el hombre y el cosmos; *musica mundana y musica humana*) y *musica practica* (manuales prácticos de ejecución y notación musicales).” (Bañuelos, F. 2001, p. 89)

No debemos olvidar que los escritos de autores como Vogt, Heinichen, Mattheson o Forkel⁶ estaban dirigidos fundamentalmente al ‘músico poético’, es decir al compositor; sin perder de vista que la diferencia de rol entre éste y el intérprete no era pronunciada en la época. (Pérsico G, 2011, p.552)

Bañuelos (2001) relaciona la obra de Johann Sebastian Bach con la retórica musical citando una carta que Johann Abraham Birnbaum -quien era amigo cercano de J. S. Bach- escribe en defensa del compositor: “al analizar la obra instrumental de Johann Sebastian Bach se visualiza una creación en base a un ideario retórico.”

López Cano (2000) señala como referencia en la evolución teórica de la retórica a Aristóteles (384-322 a.c), Cicerón (106-43 a.C.) y Quintiliano (35 - aprox.100 d.C.)⁷. Aristóteles define la retórica como “el arte de extraer de todo tema el grado de persuasión que éste encierra”. Cicerón corrobora desde su perspectiva de orador la función persuasiva de la retórica diciendo: “el discurso tiene como fin el convencimiento y la persuasión del oyente”, atribuyéndole al orador la responsabilidad de mover los afectos del oyente. Para Cicerón el buen discurso debe ser

⁶ Autores: Mauritius Johann Vogt (1669-1730), Johann David Heinichen (1683-1729), Johann Mattheson (1681- 1764), Johann Nikolaus Forkel (1749- 1818).

⁷ López Cano (2000) señala a los principales autores con sus obras:

-Aristóteles (384-322 a.C.): *Poética, Retórica*.

-Cicerón (106-43 a.C.) *De Inventione, De Oratore, De optimo Genere, Oratorum, Partitiones oratorie, Orador, Topica*.

-Anónimo (contemporáneo de Cicerón): *Rhetorica ad Herennium*.

-Quintiliano (35 - aprox.100 d.C.): *Institutio Oratoria*.

agradable, instructivo y debe conmover: *delectare, docere, et movere*. Según Quintiliano la retórica es “el arte del buen decir”.

Cic., *De orat.*, II, 27, 115.- Así, todo el sistema retórico se apoya en tres puntos con vistas a la persuasión: probar que es verdad lo que defendemos, conciliarnos la simpatía de nuestro auditorio y ser capaces de llevarlos a cualquier estado de ánimo que la causa pueda exigir. (Cicerón, como se citó en Fernández, 2018)

Q. III, V, 2.- Igualmente hay tres cosas que debe aportar el orador: enseñar, mover, deleitar. (Quintiliano, como se citó en Fernández, 2018)

La retórica pasa a formar parte del cotidiano artístico del periodo Barroco⁸ a razón de la Reforma protestante (1517-1648) de Martin Lutero y la Contrarreforma católica (1545-1648). El uso que le dieron ambas partes al buscar persuadir y deslumbrar, revitalizó la retórica. De esta manera, en la arquitectura, pintura, escultura y música hicieron uso de recursos retóricos, convirtiendo al arte en un medio de persuasión con el fin de atraer fieles a su causa e impedir su deserción a la confesión contraria. Nikolaus Harnoncourt (1984) señala “la retórica, con todo y su terminología, era una disciplina enseñada en todas las escuelas y formaba parte, al igual que la música, de la cultura general”.

Es necesario destacar el arte del orador, quien cuidadosamente prepara el discurso para presentarlo a la audiencia, siendo de vital importancia cada una de estas fases preparatorias del discurso en pos de lograr el objetivo de afectar y convencer a la audiencia. Para las fases

⁸ Es necesario señalar el precedente que sienta el arte del Renacimiento, fuertemente influenciado por la vasta obra de Quintiliano la *Institutio oratoria* impresa en Italia en 1470, difundida gracias a la imprenta. (Citado en McCreless, Patrick (2008). *Music and Rhetoric. Models of musical analysis*, Cambridge University Press, p.850.)

preparatorias del discurso: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *pronuntiatio*, se toman en cuenta la lectura de López Cano (2000) y Federico Bañuelos (2001).

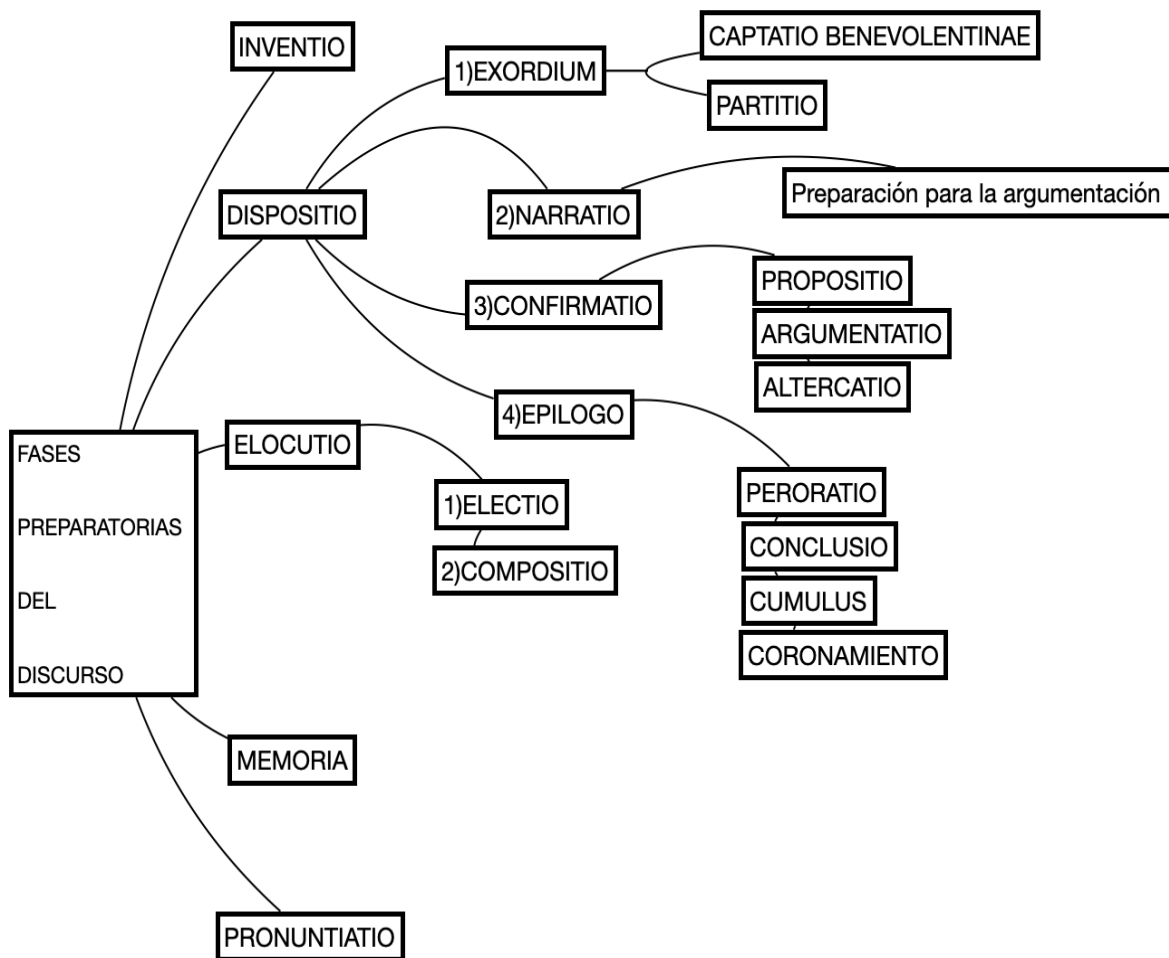


Figura 1 Fases preparatorias del discurso (López, R.2000)

La *inventio* es el descubrimiento o invención de las ideas y argumentos que sustentarán el discurso y sus respectivas tesis, es decir el espacio donde se proponen lugares comunes o *tópicos*. Mediante una concepción platónica del saber o una visión socrática de las ideas, se

eligen argumentos dentro del todo espacial que es la memoria buscando obtener la base del discurso. La *inventio* tiene como objetivos principales convencer y conmover. Para ello se requería un aparato lógico o pseudológico al que llamaban *probatio*. Fernández (2018) considera que la *inventio* contiene un orden propio a su naturaleza o contexto. De esta forma el discurso lograría adquirir una consistencia orgánica, es decir, que todos los elementos consecuentes a la *inventio* se integrarían en el *lugar debido* (p.47).

La *dispositio* se refiere a la organización del discurso dividiéndolo en cuatro secciones: *exordium*, *narratio*, *argumentatio* y *peroratio*. Bañuelos (2001) define el *exordium* como el espacio donde el orador busca la confianza de los oyentes y separa las secciones a seguir durante la ejecución del discurso. Dentro de la *dispositio*, el *exordio* y la *peroratio* tienen una clara inclinación hacia las pasiones y la *narratio* y *confirmatio* hacia lo racional y lo demostrable.

La *elocutio* se separa en dos fases preparatorias: la *electio* y la *compositio*. La *electio* trata sobre la elección de palabras que servirán de base a la *compositio*, que ordena esta elección de palabras en búsqueda de la verosimilitud del discurso. Bañuelos (2001) dice que mediante la *electio* se pueden cambiar las palabras o sustituirlas por otras, esto logra un segundo sentido o connotación. Estas sustituciones se las conoce como *ornamentos o colores*; en base a este principio se apoya la relación color-música presente en el capítulo dos.

Cicerón dice, colores, luces, flores; los ornamentos entran del lado de la pasión, del cuerpo; tornaban deseable a la palabra; hay una elegancia (venustas) del lenguaje. Y Quintiliano decía que los colores se ponen algunas veces para “evitar al pudor, el embarazo de una exposición demasiado desnuda”. (Bañuelos, 2001, p.197)

López Cano (2000) define la *memoria* como el proceso de memorización del discurso y la búsqueda de retención de los subsistemas retóricos para la *pronuntiatio*. La *pronuntiatio* se refiere al acto de recitar el discurso siendo consciente de los gestos y la dicción. La sinergia presente entre el público y el músico se apoya en un contexto o marco retórico que, después del proceso en el cual se elabora el discurso deviene en la interpretación viva. Siendo el fin de la retórica, especialmente en la música, la *pronuntiatio*, que con ayuda de la *memoria* presenta el discurso al público usando gestos y adornos o colores seleccionados durante la *elocutio*. Se determina que el objetivo de la elaboración del discurso y en particular de la *pronuntiatio* es: enseñar, conmover y deleitar.⁹

Kofi Agawu (2012) establece que la relación entre música y lenguaje deviene tanto de una profundidad histórica como geo cultural. “La retórica musical era el mayor esfuerzo conjunto que se haya hecho en la historia por aplicar los principios verbales a la música” (Agawu, 2012, p. 36). Es decir que la adaptación de las reglas retóricas a la música fue parte de los grandes cambios que surgieron durante los siglos XVII y XVIII en Europa Occidental además de distribirse por las colonias de las potencias europeas. Hans Keller (2012) plantea que la música y el lenguaje son dos sistemas semióticos o expresivos¹⁰ contrapuestos.

⁹ De esta manera Fernández presenta la concepción retórica de Cicerón y Quintiliano. Además de explicar la funcionalidad del contexto retórico “En todo caso, los tres parámetros: *doceat, moveat, delectat*, han de alcanzarse en un grado significativo en cualquiera de los marcos retóricos, se asuma o no una cierta priorización de uno de ellos. Si se enseña sin deleitar, o si se deleita, pero no se enseña nada, o si no se conmueve, el contexto retórico fracasa.” (Fernández O, 2018, p. 41)

¹⁰ De la misma forma Theodor Adorno (2006) sostiene que la música se asemeja al lenguaje “Dicen algo, a menudo algo humano. Lo dicen tanto más enfáticamente cuanto de superior índole es la música. La secuencia de sonidos es afín a la lógica: existe lo correcto y lo falso” (p. 657).

1.1.1 Sobre las pasiones y su relación con la retórica musical

Cic., *De orat.*, II, 77, 310.- Y puesto que -como ya he dicho más de una vez-, tratamos de conducir al auditorio a nuestra opinión por tres caminos -informándolo, conciliándonoslo e influyendo en sus sentimientos-, de éstos tan sólo uno hemos de presentar, dando así la impresión de que no hacemos otra cosa sino informar. Los otros dos, como la sangre en el organismo, deberán impregnar todo nuestro discurso; pues tanto el comienzo como las restantes partes del discurso, de las que un poco más tarde trataremos brevemente, deben encerrar en buena medida esa posibilidad a fin de que puedan ser adecuadas para cambiar los sentimientos de aquellos ante quienes se actúa. (Cicerón, citado en Fernández, 2018)

Existe una estrecha relación en la música entre la retórica y los afectos. López Cano (2000) señala que en los siglos XVII y XVIII los músicos buscaron entender el origen, la mecánica y el funcionamiento de los afectos o las pasiones del alma humana¹¹. René Descartes desarrolló una teoría en su libro *Les passions de l'âme* (1649) a partir del principio de lo que él llama espíritus animales¹². Descartes afirma que la música tiene como fin “deleitar y provocar en nosotros pasiones diversas”¹³. Descartes define a las pasiones del alma como “percepciones o sensaciones o emociones del alma que se refieren particularmente a ella y que son causadas, mantenidas y fortificadas por un movimiento de los espíritus” (Art, XXVII) (Descartes, 1997, p.

¹¹ Los filósofos de la época definen las emociones de varias formas.

¹² En el artículo de Bañuelos (2001) *La retórica en la práctica de la música del Renacimiento y del Barroco* se anuncia que “Descartes afirmaba que los espíritus animales << son una especie de aire o viento muy sutil >> que estaba contenido en los nervios y el cerebro”.

¹³ Descartes escribe esto a los 22 años al inicio de un texto *El compendio de la música* dedicado a Isaac Beeckman. Además, sobre la *poética* dice “la Poética [...] se ha inventado sin duda para excitar los movimientos del alma, como nuestra música”.

99). De la misma manera en los artículos XCIV y CCXII de *Las pasiones* se explica que las propiedades del sonido *duratio* o *tempus* e *intesio* provocan en el oyente diferentes pasiones¹⁴. En palabras de José Martínez (1997) la medida que se le da al sonido provoca diferentes pasiones. “una lenta provoca en nosotros movimientos lentos como la languidez, la tristeza, el miedo, la soberbia, etc.; mientras que una rápida produce asimismo pasiones más vivaces, como es la alegría, etc.”¹⁵ (p. 20). En palabras del filósofo francés “[...] el uso de las pasiones sólo consiste en disponer al alma para querer las cosas que la naturaleza nos dice que son útiles, y para persistir en este querer dispone el cuerpo para hacer los movimientos que sirven para ejecutar estas cosas” (Art. LII) (Descartes, 1997, p. 115-116). Sin embargo, no son únicamente objetos del exterior (colores, sonidos, olores) los que podrían mover los nervios, también pueden ser fantasías de la imaginación, el temperamento, las emociones intelectuales o las sensaciones del propio cuerpo (dolor, hambre y sed) las que podrían mover el alma (López-Muñoz, Álamo & García-García, 2010). Es necesario no olvidar la dicotomía perceptiva entre el cuerpo y el alma que Descartes (1997) considera necesaria para conocer las pasiones del alma (Art. II).

Por estas figuras no entiendo aquí solamente las cosas que representan de alguna manera la posición de las líneas y las superficies de los objetos, sino también todas aquellas que, según lo que he dicho anteriormente, puedan dar ocasión al alma para sentir el movimiento, el tamaño, la distancia, los colores, los sonidos, los olores y otras cualidades semejantes; e incluso la que puedan hacerla sentir el cosquilleo, el dolor, el hambre, la sed, el gozo, la tristeza y otras pasiones semejantes. (Descartes, 1997, p. 75)¹⁶

¹⁴ René Descartes enumera 49 pasiones del alma en *Les passions de l'âme* (1649).

¹⁵ José Antonio Martínez Martínez realiza un estudio preliminar (1997) sobre el texto de René Descartes *Les passions de l'âme* (1649).

¹⁶ René Descartes escribe esto en *Traité de l'Homme* el cual sería el XVIII capítulo del *Tratado de la luz o el mundo* (*Du Monde*), no obstante, el filósofo francés canceló su publicación al enterarse de la condena a Galileo Galilei (1564-1642) por parte de la inquisición.

Descartes estudia cómo los objetos del exterior actúan en el hombre haciendo que estos se manifiesten en las diferentes pasiones y en consecuencia causando el movimiento de los órganos internos. De esta manera explica qué tipo de movimiento interno causa cada una las pasiones, las cuales hacen que los espíritus animales se muevan por los órganos como el corazón, el bazo, el hígado, el cerebro, etc. El filósofo francés plantea seis pasiones primarias o primitivas e indivisibles en su obra *Las Pasiones del Alma*: “[...] se puede fácilmente advertir que no hay más que seis [pasiones] que lo sean, a saber: la admiración, el amor, el odio, el deseo, la alegría y la tristeza. Y todas la demás están compuestas de algunas de estas seis o son especies suyas” (Art. LXIX) (Descartes, 1997, pp. 121-122). Siguiendo esta línea retórica Mattheson (1739) propone los *loci topici*¹⁷ o tópicos comunes centrándose en la *inventio* y denotando la parte que la música toma de las pasiones¹⁸. De acuerdo con el concepto cartesiano mecanicista¹⁹ que organiza las pasiones en base a seis principales se da pie a la generación y combinación de las pasiones. En consecuencia, Johann Mattheson plantea un sistema en el que cada contenido afectivo se asocia a un tópico musical específico, esto deriva en una herramienta

¹⁷ Mattheson, J. 1981 [1739] *Der vollkommene Capellmeister*

¹⁸ Sobre esto Mattheson expresa: “El segundo lugar de la invención, a saber, el locus descriptiones, es [...] la fuente más rica. En mi humilde opinión, de hecho, es el más seguro y la guía más esencial para la invención, ya que contiene el mar sin fondo de los sentimientos humanos, los cuales, por medio de este locus se representan y describen en la música.” (Mattheson, J. 1981 [1739]. p. 290).

¹⁹ De esta manera Mattheson ubica a la compasión como la unión entre el amor y la tristeza, o que a los celos lo componen la sospecha, deseo, venganza tristeza, miedo y vergüenza. (Mattheson, J. 1981 [1739]). (Tomada del documento de Pérsico, G. 2011. *Retórica y música Barroca: una posible hermenéutica*).

de análisis basada en los *loci topici*, es decir, sobre un tópico común se buscan sintéticamente los afectos existentes en la obra.²⁰

Se relaciona la teoría del filósofo barroco con la preparación de un discurso, asumiendo la importancia de deleitar (*delectare*) y lograr afectar (*movere*) al público. Buscando el florecimiento de las pasiones durante la ejecución (*pronuntiatio*) del discurso. Descartes señala:

Art. CXXXV: [...] Pues mientras se nos incita a llorar cuando los pulmones están llenos de sangre, se nos incita a suspirar cuando están casi vacíos, y la imagen de una esperanza o una alegría abre el orificio de la arteria venosa que la tristeza había estrechado; porque, en este caso, la poca sangre que queda en los pulmones, cayendo de golpe en el lado izquierdo del corazón por esta arteria venosa, y hallándose allí impulsada por el deseo de alcanzar dicha alegría, que agita al mismo tiempo los músculos del diafragma y del pecho, es impulsado el aire por la boca a los pulmones para llenar en ellos el sitio que deja la sangre. Y esto es lo que se llama suspirar. (Descartes, 1997, p. 157)

En el periodo Barroco la expresión estaba dirigida a la excitación de las pasiones de una forma genérica “se expresa el amor, el deseo, la tristeza, la esperanza, el orgullo, etc.; *mi amor, mi tristeza, mi esperanza o mi orgullo*” (Bañuelos, 2001, p. 203). Las pasiones del alma pasan a ser objetivas y moderadas por la razón del hombre y no una cuestión subjetiva del ego. Claude Palisca (1978) describe el afecto como el proceso de cambio de la sangre y de los fluidos visto desde el cuerpo. Las pasiones, como el cambio pasivo que sufre la mente durante la alteración (p. 15).

Mattheson expresa “Sin pasión o afecto no hay virtud”, estableciendo que el músico debe representar lo bueno y lo malo (Mattheson, como se citó en Bañuelos, 2001, p. 203). Una

²⁰ Pérsico propone esta forma de análisis retórico para la *inventio* siguiendo los *loci topici* de Mattheson. (Pérsico, G. 2011. pp. 553-554).

manifestación artística que está desprovista de afectos no tiene sentido, la virtud reside en las pasiones y en los afectos que el arte logra. Para ello el compositor o el ejecutante en el Barroco conocían los cuatro temperamentos humanos²¹: colérico, flemático, sanguíneo y melancólico. Sobre esto (Kircher, Collisani, citado en López Cano, 2000) señalan que estos cuatro tipos de humores se diferencian por su afinidad a un elemento particular y una cualidad material.

HUMOR	TEMPERAMENTO	ELEMENTO	CUALIDAD
Sangre	Sanguíneo	Aire	Húmedo-caliente
Flema	Flemático	Agua	Húmedo-frío
Bilis amarilla	Colérico	Fuego	Seco-caliente
Bilis Negra	Melancólico	Tierra	Seco-frío

Tabla 1 Relación de los humores con sus elementos y cualidades (López Cano, 2000)

A pesar de las diversas contradicciones entre los teóricos musicales, sobre la representación musical de los afectos en el periodo Barroco, resulta necesario tomar las diversas particularidades de cada teórico, compositor y músico al momento de afrontar esta representación. López Cano (2000) sostiene que “[..] las figuras retóricas son, fundamentalmente, estructuras abiertas desprovistas de un significado unívoco y definitivo.” (p. 69). Es importante para el músico seguir el principio de un orador que imita al declamar frente al

²¹ Esto se encuentra intrínsecamente relacionado con los humores: término acuñado por Galeno que se refiere a las sustancias corporales que predominan en el organismo y determinan el temperamento de cada individuo.

público el movimiento corporal que sufre al afectarse por una pasión o afecto determinado, intentado provocar el mismo efecto en el auditorio; como consecuencia el principio básico para representar los afectos musicalmente no es sino otra cosa que la imitación. Los compositores barrocos usaban las figuras retóricas siguiendo un tópico, es decir usaban el mismo movimiento armónico, melódico o rítmico frecuentemente para indicar el mismo afecto (López Cano. 2000). Este es el caso de los tópicos pastoriles o en el caso de J. S. Bach el uso de *passus duriusculus* o intervalos de segunda menor para expresar dolor.

1.2. Análisis retórico musical de la partita No.2 BWV 1004

El análisis retórico de la Partita no. 2 (BWV 1004) señalará los elementos que contribuyan a asignarle un afecto a cada una de sus partes compositivas, como son sus danzas: *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Gigue*, *Ciaccona*.

Johann Joachim Quantz (1752) explica en su tratado: para reconocer el afecto predominante de una obra se puede atender a cuatro elementos: modos, intervalos (figuras rítmicas), disonancias (y ornamentos), indicaciones de tempo y de carácter. En la obra BWV 1004 se observa el uso de intervalos cercanos que según Quantz expresan lo que lisonjea, la tristeza y la ternura. Además, el uso de notas rápidas en combinación con notas de larga duración para Quantz expresan lo grandioso y lo sublime (Quantz, cit, Bañuelos, 2001). Desde la visión de Albert Schweitzer (1955, p. 91), de lo poco que se conoce de Johann Sebastian Bach se deduce un constante enfrentamiento con la muerte: de los veintiún hijos, la gran mayoría falleció joven, al morir J. S. Bach solo sobrevivían ocho hijos. (Ídem, p. 92) “¡Cuántas veces tuvo que acompañar el ataúd de un ser querido!”. En relación con el análisis de este trabajo se señala la prematura muerte de la primera esposa de Bach: Maria Barbara Bach, quien murió súbitamente en Kothën en 1720, el mismo año de publicación de las *6 Sonatas y Partitas para violín solo*.

Al regresar, su esposa ya había sido enterrada y no pudo hacer otra cosa que ir a llorar sobre la tumba todavía húmeda de aquella que, durante trece años, había compartido su vida y su labor. (Schweitzer, 1955, p. 91)

Se presume que Bach recibió una formación retórica en colegios luteranos en los que estudió. “La música de Bach es para gloria de Dios” (Otterbach, 1998, p. 69). Helga Thoene (2009) propone un enfoque analítico de la obra de J. S. Bach basado en los principios de la gemetría, la cual asigna un valor numérico a las notas musicales y las relaciona con letras del alfabeto. De esta manera la musicóloga alemana encontró lo que ella llama “autógrafos”: textos, nombres, citas a corales, símbolos religiosos del luteranismo que Bach dejó en su obra.

Bach completó sus *6 Sonatas y Partitas para violín solo* a más tardar en 1720, la fecha en su manuscrito de las seis piezas. Bach cumplió 35 años en marzo y en julio enterró a Maria Barbara Bach, su esposa de 12 años. Había tenido siete hijos, pero solo sobrevivieron a la infancia los futuros músicos: Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784) y Carl Philipp Emanuel Bach (1714-88) [...] El año 1720 fue el punto medio del empleo de cinco años y medio de Bach como maestro de capilla y director de música, en la corte de Leopold, príncipe de Anhalt, en Köthen, una ciudad a unas 75 millas al suroeste de Berlín. (Lester, J ,2003, p.6)²²

²² Traducción del inglés por el autor.

López Cano (2000) propone una sistematización de las figuras retóricas musicales en tres partes: “Figuras que afectan a la melodía, la armonía o a varios elementos musicales.” Para el presente análisis se señalaron las figuras descriptivas o de *hypotiposis*, López Cano (2000) “La descripción de aspectos extramusicales, personas o cosas es conocida dentro del sistema de la retórica musical como *hypotiposis*” (p. 147). La *hypotiposis* como lo explica López Cano (*ídem*) funciona en forma de alegoría en relación con la música; lo que se quiere decir no se hace de forma directa “[...] se enumeran las propiedades y cualidades de una cosa, para evocar las de otra” (López Cano, 2000, p. 148). Es conocido que Johann Sebastian Bach utilizaba estas figuras para ilustrar o alegorizar la palabra de Dios²³. Un claro ejemplo es el uso que J. S. Bach le da a la trompeta en ciertas obras donde desea mostrar la majestuosidad de Dios.²⁴ Los compositores usan estas figuras de *hypotiposis* creando alegorías de los efectos que tenían las pasiones del alma en el espectador.

Él conoce tan perfectamente las partes y los recursos que la elaboración de una pieza musical tiene en común con la retórica, que no sólo se escucha con la mayor satisfacción y placer cuando, en su profunda argumentación, se detiene en las analogías y correspondencias entre las dos disciplinas, sino que también se admira la hábil participación de ambas en sus obras. Su dominio del arte de la poética musical es del todo digno de un gran compositor. (Johann Abraham Birnbaum, Cit. en Bañuelos, 2001)

²³ “Bach siempre pone la trompeta en la parte superior de la partitura a modo de alegoría espacial de la supremacía de Dios” (Bukofzer, 1939-40, p. 13-18) (Cit. en López Cano, 2000, p. 149)

²⁴ Véase la importante explicación que realiza López Cano (2000).

	CHARPENTIER	MATTHESON	RAMEAU
re menor	Solemne, devoto [religioso]	Calma, religiosidad, grandilocuencia, alegría refinada	Dulzura, tristeza

Tabla 2 Re menor y sus afectos, basada en la recopilación de autores de López Cano (2000)

1.2.1. Análisis de la Partita núm. 2 en re menor BWV 1004 de Johann Sebastian Bach

Se realiza como parte principal del presente análisis un enfoque de las partes del discurso retórico indicadas por Mattheson (1739, p. 236):

Partes del discurso	Definición
<i>Exordium</i>	Inicio de la melodía.
<i>Narratio</i>	Sentido y naturaleza del discurso.
<i>Propositio</i>	Contenido y objetivo de la oración musical.
<i>Confutatio</i>	Solución de objeciones.
<i>Confirmatio</i>	Ratificación artificiosa del discurso.
<i>Peroratio</i>	Cierre de nuestra oración musical.

Tabla 3 Partes del discurso retórico de Johann Mattheson (1739)

Según Mattheson (1739) el compositor “[...] debe ciertamente aspirar a que impere un único afecto en su obra. Si no lo siente él mismo, o no sabe reproducirlo naturalmente, ¿cómo podrá despertarlo en otras personas?” (p.145). El teórico alemán sitúa la construcción melódica como parte esencial del discurso afectivo del compositor, declarando que incluso un cambio de métrica cambia la claridad afectiva de la obra. “[Si el compositor considera que] la estrofa o un afecto inesperado requiere un cambio de compás [puede hacerlo], *necessitas caret lege*; pero, a mi entender, el poeta no debería cambiar ostensiblemente su esquema métrico en medio de un aria, a menos que con ello quisiera despertar inesperadamente (*ex abrupto*) una pasión diferente.” (Mattheson,1739, p.146).

Los afectos destacados en el análisis de la obra están sujetos a la relación que guardan los movimientos del tiempo armónico de la obra y la construcción melódica y rítmica con las figuras retóricas musicales recolectados por López Cano (2000). Serán usadas no únicamente las figuras que expresan hipotiposis, sino también las figuras retóricas que puedan sostener el discurso afectivo propuesto por el intérprete. Para Vogt (citado en Bartel, 1997) todas las figuras retóricas podrían ser usadas como *hypotiposis*, según sea el caso (p.309).

1.2.1.1 Allemande

Fernández (2018) citando a Quintiliano y Cicerón, afirma que el **exordium** va intrínsecamente conectado con el material principal del discurso, “su material debe proceder de “las entrañas de la misma causa” (p. 190). De esta manera, aplicando los principios retóricos de organización del discurso se identifican los primeros compases de la *Allemande* como el **exordium**. En esta primera danza, a pesar de comenzar en calma se presenta la figura de *Saltus Duriusculus*

descansa; de la misma forma que lo haría un orador al exponer su discurso. Mattheson (1739) señala la importancia de encontrar un afecto para cada melodía y que la disposición de notas sugiera el mismo; dotando a la obra de la claridad necesaria. En la Allemande se fija como afecto principal la calma de la tonalidad de re menor según Mattheson (ídem) y a la dulzura que se expone en el desarrollo del discurso.

Desde el tercer compás se desarrolla la **narratio** exponiendo la melodía en re menor sin dejar este centro tonal hasta la presentación clara de voces contrastantes del compás 6 que lleva la melodía a la menor mediante la progresión: **i - V7 - iv/V - V/v - v** (compás 6-8), en el compás 8 la progresión frigia es acompañada por un movimiento de *catabasis* que ayuda a resaltar el momento de tensión. Esta progresión está relacionada del mismo modo con la expresión del dolor. La **confutatio** a partir del compás 10 (Dm) desarrolla estos movimientos melódicos y en el compás 11-12 se destaca la figura de *passus duriusculus*, que van del do³ a un re⁴. Una semicadencia en la dominante (compás 16) establece la figura de *interrogatio* y lleva el discurso directamente a la **confirmatio** (A7) de la Allemande en el compás 17.

La **peroratio** de la Allemande comienza a partir del cuarto tiempo del compás 27. El color de la melodía cambia a través de una figura de *exclamatio* (cuarto tiempo del compás 17) en conjunto con una *pausa* que el intérprete puede usar para denotar la *suspiratio* del salto melódico de décima. Se presenta una sección que lleva la progresión nuevamente a la tonalidad de re menor, dejando el centro tonal (A7) que inició en la **confirmatio** del compás 17. La Allemande establece lugares específicos de descanso (referido al espacio melódico luego de cada clímax, la resolución de las cadencias: un *noema*).

1.2.1.2 Courante

Mattheson (1739) afirma que la *courante* (*Corrente*) escrita para cuerdas es un movimiento perpetuo pero que será ejecutado siempre “de forma amable y dulce” además de establecer que

el afecto principal de esta danza será “una dulce **esperanza**” (p.231). Sobre la esperanza, Descartes (1997) caracteriza este afecto como algo transitorio que si se hace fuerte se transforma en confianza y al contrario “su extremo temor se llama desesperación” (p.136).

El movimiento perpetuo que indica Mattheson sobre la *courante* resalta durante toda la danza, el **exordium** de la *Courante* expone este movimiento caracterizado por la combinación de tresillos y galopas. La melodía se expande mediante diversas progresiones sobre re menor. La **narratio** se desarrolla a partir del quinto compás, utilizando los recursos rítmicos presentados en la exordium y utilizando figuras de *gradatio*. “Se usa esta figura para expresar el amor divino o se anhela el reino celeste” (Kircher, cit. Lopez Cano, 2000, p.136). Al culminar la frase en el si bemol del noveno compás se introduce la **propositio** del discurso; la melodía inicia un énfasis en el bajo del compás 10 (C7), el movimiento a grado conjunto en este desarrollo es alterado por *saltus duriusculus* (compás 11-12).

La **confutatio** desarrolla figuras de *exclamatio* (primeros tiempos del compás 17, 18 y 22) que resaltan los bajos de la melodía, pero se mantiene a la vez un movimiento de *catabasis* que enfatiza el ritmo y en consecuencia el afecto de la *Courante*. La antesala de la **peroratio** repite los recursos de la primera parte del discurso en forma de reexposición. La **peroratio** se extiende desde el segundo tiempo del compás 42. El intérprete puede usar una *pausa* que resalta el bajo y el inicio de las progresiones que siempre se inclinan hacia una resolución de tónica subrayando el extremo del afecto esperanza: la desesperación.

1.2.1.3 Sarabande

Mattheson (1739) asocia la danza *Sarabande* con la pasión de la **ambición**, señalando que el género se divide en tres especies: voz, instrumentos y danza (p.230). Lester (1999) argumenta

que la Sarabanda de la *Partita en re menor* acentúa sólo los segundos tiempos de un compás de $\frac{3}{4}$ que se marcan por las notas largas en este segundo pulso, tal y como se explicitan en el **exordium** de la Sarabanda (compás 1- 4). Esto, según Lester (1999), es característico de la Sarabanda asociada a la danza, en la cual no existen tiempos positivos y solo se acentúan los segundos tiempos. Mattheson señala que la Sarabande para danza se diferencia de las otras por su carácter apremiante, grandeza y sobriedad (p.230).

Luego de una progresión **iv-VII-V7** en los compases 5 y 6, la melodía decanta en el segundo tiempo del sexto compás y se presenta la **narratio** en el **V** grado utilizando una *palillogia* que, como señala López Cano (2000), es una repetición de un fragmento sin ninguna modificación (p.134). Mediante una progresión de acordes la melodía nos acerca hacia el homónimo mayor: Re mayor. Con este cambio armónico bastante notable, que sugiere ser un *noema*: una homofonía que durante el noveno compás marca el inicio de la **propositio** de la sarabanda que presenta el objetivo y contenido de la oración musical (Mattheson, 1739, p.236).

Al igual que las secciones anteriores la **confutatio** nace en un segundo tiempo (compás 15). A partir de una respiración, una *pausa*. Lopez Cano (2000) indica que la *pausa* “es el silencio en algunas de las voces de un fragmento” la cual puede ser usada por el intérprete para denotar el contenido del texto (p.198). La *pausa* llega a ser un recurso infalible del intérprete para separar y resaltar a la audiencia cada sección del discurso en búsqueda de una claridad afectiva.

La **confirmatio** se desarrolla desde el segundo tiempo del compás 20 nuevamente en re menor lo cual establece el centro tonal de la danza. Para la **peroratio** (compás 25) la factura melódica cambia y se presentan movimientos de *catabasis* y *anabasis* con algunos *saltus duriusculus* que culminan en una cadencia perfecta.

1.2.1.4 Gigue

Mattheson (1739) clasifica la *gigue* en tres especies: común, *Loure*, *canarie* y *giga*. Se toma la definición de *giga* que el teórico alemán define como estilo fluido, haciendo analogía con un arroyo (p. 228). De acuerdo con Little & Jenne (2001) y la organización métrica de los tipos de gigas bachianas que proponen, clasificamos la Giga de la *Partita en re menor* BWV 1004 como una giga de tipo II por su estructura métrica (IV-3-2) y la ausencia de figuras de saltillos (p.143). Mattheson (1739) destaca en la giga “la ira o ansia, el orgullo, el anhelo ingenuo y el ánimo acelerado” (p.228) esto concuerda con la factura rítmica que tiene la giga que analizamos y que introduce el **exordium** de la tercera danza de la Partita.

Al iniciar la melodía se transita por una cadencia **i - V7 - i**, a partir de una anacrusa se pone énfasis en el contratiempo de la melodía. Desde el tercer compás se presenta la **narratio** con una progresión **i - VI - III - iv - V7 - i** estableciendo el centro tonal de re menor y usando una figura de *fuga hypotiposis* que enfatiza el afecto de ánimo acelerado. La **propositio** del discurso melódico se plantea desde el tercer tiempo del quinto compás y se destaca la figura de *circulatio* presente en el compás 7 - 8. Además, se encuentra la presencia de una figura de *epizeuxis* o repetición inmediata del mismo fragmento sin modificación alguna (compás 10 - 11), esta resulta ser la primera vez en que Bach utiliza esta figura en la *Partita no. 2*. Esta figura retórica (*epizeuxis*) está muy presente en las obras del barroco temprano. Imitando el claroscuro de la pintura, se entiende como regla de la interpretación barroca que la repetición siempre se hará en un matiz menor, emulando una sombra. En el compás 25 - 26 de la *confirmatio* se vuelve a usar este tipo de repetición en la melodía. Como ejemplo de la importancia del claroscuro en el barroco se usa la obra: “Tormenta en el mar de Galilea” del pintor holandés Rembrandt Harmenszoon van Rijn, es evidente el recurso del claro oscuro como eje principal de su composición pictórica.



Figura 3 Tormenta en el mar de Galilea (Rembrandt, 1633)

La **confutatio** se inicia en el compás 14, estableciendo la menor como centro tonal durante siete compases y culminando en una semicadencia a la dominante (A7), que funge como una figura de *interrogatio* la cual expresa un sentido de interrogación. López Cano (2000) manifiesta que Mattheson define la *interrogatio* como una figura usada comúnmente que puede usarse por medio de una semicadencia a la dominante y “expresar musicalmente el sentido de una pregunta” (p. 154).

La **confirmatio** (compás 21 al 34) a modo de reexposición en el V grado se desarrolla utilizando las figuras presentadas en las partes anteriores del discurso. En el compás 34 la melodía resalta

la nota c# como el clímax de esta sección y llevando el discurso a la tónica y enfatizando el afecto ánimo acelerado. Esta sección (**peroratio**) cierra el discurso.

1.2.1.5 Ciaccona

La propuesta gemátrica de Thoene (2003) refuerza la concepción de un discurso afectivo en la escritura de esta *Partita no. 2 BWV 1004*, lo que implica un conocimiento de estos recursos por parte del intérprete. Teniendo en cuenta que además de los mensajes codificados en la partitura, el compositor mantiene una relación afectiva con su obra - su esposa recién fallecida y el rol primario que ocupa su religión en la música que compone - el intérprete cuenta con información extra-musical para la preparación del discurso interpretativo y la relación con los afectos.

Helga Thoene (2003) relaciona la *Sonata en la menor BWV 1003* en cuatro movimientos con la *Partita en re menor BWV 1004* de cinco movimientos de danza, al encontrar que tanto la primera, como la *Ciaccona* perteneciente a la segunda, comparten citas a corales que hablan de “muerte y resurrección”. La musicóloga alemana menciona que Bach integra estas citas corales en la *Ciaccona*; transformándolas en *Cantus firmus*, acompañadas por variaciones en ostinato que refuerza el texto inexistente con figuras afectivas retórico-musicales. (p. 72)

En la **Ciaccona**, la cita coral y el valor numérico a menudo poseen una conexión tan cercana que parecen confirmarse entre sí. La primera cita *Christen lag in Todesbanden*

(Cristo yacía bajo las ataduras de la muerte)²⁶ está en el primer grupo de cuatro tiempos, compuesto por 37 tonos. (Thoene, 2009, p. 72)²⁷

Además de las citas corales mediante gematría que Thoene señala, también se encuentran ciertos tópicos y figuras en la melodía que ratifica la relación de la Ciaccona con un tema de muerte y con el coral citado *Christen lag in Todesbanden*. En el tercer tiempo del compás 4 y el primer compás del 5 Thoene (2009) compara las semicorcheas ligadas “atadas” como las “vendas o ataduras de la muerte”. El **exordium** de la Ciaccona comprende los primeros cinco compases, se presenta un cantus firmus pero respeta la métrica de una ciaccona (p. 83).

La *Ciaccona* de la Partita no. 2 de J. S. Bach está estructurada armónicamente en tres secciones que se corresponden con las tonalidades de re menor, Re Mayor y el regreso a re menor. Las secciones en re menor (compás 1 – 130 y 207 – 255), llevan oculta, según Thoene (2009), la cita coral *Hágase tu voluntad, Señor Dios, al mismo tiempo en la tierra que en el cielo* que hace hincapié en la obra figurativa escrita a modo de variaciones. “[..] parece referirse directamente al texto de la canción: “en la tierra como en el cielo”. (p.73) Thoene (ídem) además busca las citas corales con relación al posible sufrimiento de Bach por la muerte de su esposa María Magdalena entre estos encuentra en los compases 88 – 119 los versos corales de *Jesu, meine Freude* (Jesús, mi alegría) al inicio de los arpegios arpegiados en tres y cuatro cuerdas. *Befiehl du deine wege* (Encomienda sus caminos), *Auf meinen lieben Gott-trau in Angst und Not* (Confía en mi amado Dios en el miedo y la angustia), *Gib uns Geduld in Leidenszeit* (Concedenos paciencia en tiempos de sufrimiento). Según Thoene (ídem) Bach esconde en la partitura la secuencia de

²⁶ Canción de Pascua de Martín Lutero. (Thoene, 2003, p. 72)

²⁷ Traducción del alemán por el autor.

tonos descendente: C H B A, que hace referencia a *Gib uns Geduld in Leidenszeit* (Concédenos paciencia en tiempo de sufrimiento) codificando en esta sección su sufrimiento personal. (p. 73)

The image shows a musical score for voice and piano. The top system covers measures 88 to 91. The vocal line has lyrics: JE - SU, MEI - NE FREU - BE -. The piano part features an arpeggio starting at measure 88. The bottom system covers measures 92 to 96. The vocal line has lyrics: - DE - FIEHL DU DEI - NE WE - GE. The piano part continues with accompaniment.

Figura 4 Relación de corales, inicio del arpeggio compás 88 (Thoene, 2003, p. 117)

Además de la forma tripartita antes mencionada, la Ciaccona se puede analizar desde su tema principal presentado en los compases 1-9 y su desarrollo mediante variaciones, las cuales Thoene (ídem) separa mediante citas corales. De esta manera, la **narratio** comienza en el compás 9 donde parte la primera variación, en esta sección se destaca el uso de la figura de *epizeuxis* usada en la Giga. La **propositio** a razón de un cambio de factura rítmica y fraseológica se extiende desde el compás 25 luego de una cadencia perfecta. Es necesario para el intérprete separar las variaciones, que en esta sección se encuentran a partir de una cadencia perfecta (V7-i), el cambio de valores rítmicos y la construcción de la melodía. Se hace uso de una figura

retórica de *suspensio* que se define como una “[..] interrupción, retardación, o detención del discurso musical” (López Cano, 2000, p.185). Como parte de la **propositio** es importante también la sección de arpeggios (compás 87) que estaría intensamente relacionada con el afecto de alegría, siguiendo la cita coral de Thoene (2003) *Jesús, mi alegría* (p. 117).

A partir del compás 124 inicia la **confutatio** a razón de que la melodía retoma la factura rítmica del **exordium** durante siete compases y decanta en la sección mayor de la Ciaccona. El intérprete puede hacer uso de la figura de *abruptio* presentando una interrupción del discurso afectivo de re menor y poner un énfasis en la sección de Re mayor (compás 131). Thoene (2003) señala que los elementos²⁸ encontrados en la composición se refieren en la parte mayor, al “reino celestial” y sus contrapartes menores (Dm) a “lo terrenal” (p.126). El intérprete necesita destacar las figuras de hipotiposis de los compases 160 y 176 que hacen referencia a tambores y trompetas que según Thoene (ídem) podría hacer alusión al regreso de Cristo o la resurrección (p.130). Según el análisis de Thoene (ídem) en los primeros cuatro compases de la sección mayor (D) se encuentra un *Sanctus* de dos formas: “El número de tonos es 23; su número triangular, la suma de los números del 1 al 23, es 276. [...] SANTO = 3 X 92 = 276” (P. 127)

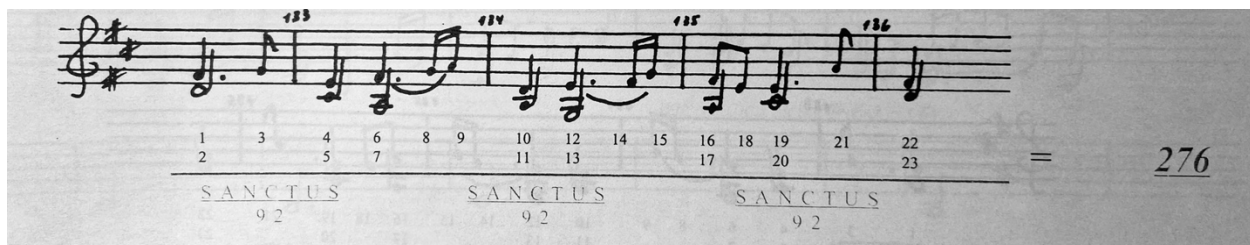


Figura 5 Relación de corales en la sección mayor, compás 123 (Thoene, 2003, p. 127)

²⁸ Thoene (2009) apunta que en los compases 160 y 176 Bach imita mediante las figuras rítmicas a instrumentos de viento y percusión (p.126).

La **confirmatio** del discurso comienza en el compás 207 marcando la vuelta a la tonalidad menor (Dm). La factura rítmica imita las variaciones de la *narratio*, con el uso de semicorcheas que mediante saltos melódicos y acordes destacan el clímax de cada frase. La **peroratio** transita las últimas tres variaciones que mediante el uso de tresillos recuerdan el afecto de la giga: ánimo acelerado. La melodía decanta en una *epanadiplosis* que parte de una *epanalepsis* que comprende un espacio más grande. Se puede decir que esta figura retórica presente en los últimos nueve compases cierra el círculo retórico de toda la obra al replicar el inicio de la Ciaccona. Thoene (2003) señala en esta sección (compás 247 en adelante) la cita del nombre de Maria Barbara Bach y la cita coral *Cristo yacía bajo las ataduras de la muerte y Aleluya, aleluya* (p. 145)

2. Fundamentación teórico conceptual de la propuesta sinestésica de la Partita No. 2 (BWV 1004)

2.1. La relación color música: Base metodológica

Se entiende por sinestesia a la afección neurológica que produce una interconexión sensorial, esto quiere decir que una persona podría escuchar colores, leer colores, oler sonidos o palabras, etc. En el presente trabajo se habla de una sinestesia inducida, externa y sujeta a un discurso que elabora el intérprete. Los colores elegidos para la *pronuntiatio* están supeditados a los afectos encontrados durante el análisis retórico. Al mismo tiempo las definiciones sobre los afectos que nos entrega Descartes (1997) en *Las Pasiones del Alma*, otorgan al discurso una valoración histórica. Descartes (1997[1649]) define las afecciones del alma como la reacción que tiene el cuerpo frente a los estímulos internos y externos. Godoy (2017) define la sinestesia como “[...] al hecho de que se perciban conjuntamente varias modalidades sensoriales en un mismo acto perceptivo o estímulo.” (p.3). La relación afectiva de esta propuesta busca que el color y la música tengan la misma proyección afectiva en el público: una conjunción de lenguajes.

En general, las distintas manifestaciones del arte no sólo tienen su especificidad, sino que además son capaces de salir en algún grado de sus propios marcos y participar en fértiles contactos con otras ramas, influyendo sobre ellas y experimentando sus influencias (Maazel, cit. en Ruiz. 2000, p. 43).²⁹

²⁹ Véase la traducción y versión abreviada de Miviam Ruiz (2000)

De acuerdo con esto la música podría llegar a ser teatral, arquitectónica, de carácter literario, plástico, en consecuencia, visual. En concordancia se establece un aspecto visual a la par del discurso musical, en base al análisis de las respectivas figuras retóricas y su componente afectivo, es decir las pasiones de la obra en la que se centra este trabajo. Llegado a este punto se propone la relación color-música como un aspecto visual que sostenga y contribuya en la afección del público, teniendo en cuenta el aspecto sinestésico de este discurso. Es decir que el público tendrá dos percepciones de forma simultánea. Descartes (1997 [1649], p. 91) explica en su artículo XXIII que los objetos exteriores provocan movimiento en los órganos de los sentidos exteriores, en consecuencia, los provocan también en el cerebro a través de los nervios haciendo que el alma también los sienta.

[..] Así, cuando vemos la luz de una antorcha y oímos el sonido de una campana, ese sonido y esa luz son dos acciones distintas que, por mero hecho de que excitan dos movimientos distintos en algunos nervios, y a través de ellos en el cerebro, dan al alma dos sentimientos diferentes, los cuales referimos de tal modo a los sujetos que suponemos ser sus causas, que pensamos ver la antorcha misma y oír la campana, no sentir solamente los movimientos que de ellas llegan. (Descartes, 1997 [1649], p. 92)

Como parte del proceso musical, aparece lo que podríamos llamar una sinestesia de los sentimientos, lo cual es un paralelismo de sentimientos análogos que se asocian a estados naturales y anímicos del cerebro. Posteriormente se procede a modelar la realidad, de los fenómenos externos, así como las emociones. Maazel, (citado en Ruiz, 2000) menciona una estrecha relación entre el intelecto y la emoción, la importancia de estos aspectos para el compositor y el intérprete. Tal y como afirma Daniel Barenboim (1942), “La percepción racional y

emocional no sólo no están en conflicto entre ellas, sino que cada una guía a la otra para alcanzar un equilibrio de comprensión [..]" (p. 55). Además, menciona que la comprensión racional es imprescindible para dar rienda suelta a la imaginación. Existen diversas lecturas de la música, una de ellas está ligada a la pintura y la forma en la que esta logra profundidad. Barenboim (Ídem) establece un símil con la polifonía que encontramos en la *Sonata para violín solo en sol menor* BWV 1001, señalando el efecto tridimensional que logra este tipo de escritura.

La propuesta multidisciplinar de Richard Wagner con su *Obra de Arte total* - que Kandinsky llamará Arte monumental - explica perfectamente la posibilidad de relacionar diferentes ramas de las artes. Wagner se vale del recurso que él acuña como *leitmotiv*, que permite caracterizar o referir musicalmente a un personaje, un concepto o incluso un objeto, a lo que suma la ayuda del vestuario, maquillaje y efectos luminotécnicos, danza, etc. Asimismo, encontramos manifestaciones de esta transdisciplinariedad entre las obras de pintores llamados impresionistas con la música del compositor Claude Debussy, señalando que "[...] crean impresiones a menudo tomadas de la naturaleza y transformadas en imágenes espirituales por vía puramente musical." (Kandinsky, 1989 [1912], p.31). Sobre la expresión formal Kandinsky (1989 [1912]) sostiene que la música dispone del tiempo, de la dimensión temporal; al contrario, la pintura puede presentar todo el contenido de la obra en un instante. A estas cualidades inherentes a cada rama del arte Kandinsky las llama "[...] sus propias fuerzas, que no pueden ser sustituidas por las de otros." (p. 39) Entendiendo que el proceso de profundizar en los límites de cada arte lleva a una unión: "el verdadero arte monumental".³⁰

³⁰Sobre la pirámide espiritual (Kandinsky, 1989 [1912]).

Este planteamiento se basa en las incursiones sobre el arte: forma y color de Wassily Kandinsky (1866-1944) y su obra. En *De lo espiritual en el arte (Über das Geistige der Kunst)* (1979)³¹ Kandinsky define y sistematiza los conceptos de forma y estética en el arte. Del mismo modo lo hace Paul Klee (1879-1940) en su trabajo *Teoría del arte moderno* de 1979, cuyo apartado final lleva por título *Bosquejo de una teoría de colores* (p.94). Como ejemplo musical paradigmático se toma la obra *Prometeo: El poema del fuego* Op. 6 de Alexander Scriabin (Moscú, 1872-1915). Esta obra ejemplifica de primera mano la propuesta musical que conjuga lenguajes artísticos: la literatura, una propuesta luminotécnica de color y la música.

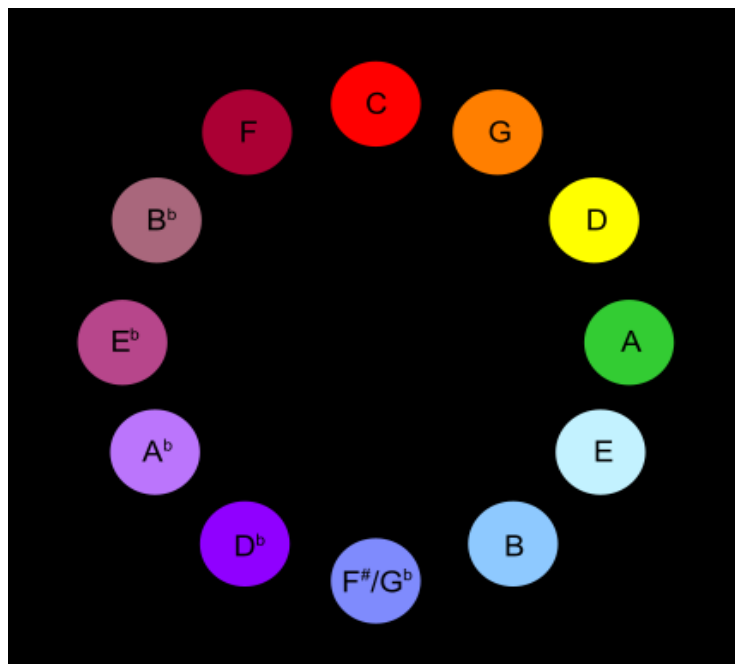


Figura 6 Relación de color-música de Scriabin (Calvo, 2019, citado en Symphoni. 2020)

³¹ Véase la traducción: Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. 1989. Premia editora de libros s. a.

2.2 Sobre el color y sus afectos.

La fuerza psicológica del color provoca una vibración anímica. La fuerza física elemental es la vía por la que el color llega al alma. (Kandinsky, 1989 [1912], p. 42)

Kandinsky (1912) divide la contemplación del color en dos aspectos. El primer aspecto se centra en el efecto físico que el espectador puede sentir. Este mismo efecto del color desaparece al apartar la vista. “El estridente amarillo limón duele a la vista como el tono alto de una trompeta al oído” (p. 42). Aunque el efecto del color en el espectador desaparece, la impresión superficial del color podría llegar a convertirse en vivencia. El segundo aspecto que señala Kandinsky se podría deber a un efecto psicológico, es decir, la vibración anímica que sufre el espectador ante el color. Este efecto se produciría debido a un proceso de asociación en el cerebro, asumiendo que el sentido de la vista tenga relación con los otros sentidos como el gusto, el tacto, el sentido olfativo, auditivo, etc. A la relación existente entre los colores y la música, Kandinsky la denomina “contrapunto de la pintura”. Kandinsky se refiere al trabajo pedagógico de Sacharjin-Unkowsky, quien crea “[...] un método propio para *copiar la música de los colores de la naturaleza, pintar sus sonidos, ver los sonidos en colores y oír los colores musicalmente*”³² (Kandinsky W, 1912 [1989], p. 123). En el texto se refiere también a la incursión compositiva que realiza Alexander Scriabin en su Sinfonía No. 5 Op. 60 conocida como *Prometeo, Poema del fuego* en donde utiliza el *Clavier á lumieres*; instrumento de su autoría el cual transformaba las notas musicales en colores.

³² En cursiva en el texto citado.

[...] el color rojo cálido quizá sea excitante, hasta el punto de que pueda ser doloroso, por su parecido con la sangre. El color, en este caso, recuerda a otro agente físico que produce un efecto psíquico doloroso. (Kandinsky W, 1989 [1912], p. 42)

El aspecto perceptivo por medio de la asociación, si bien no es tan estudiado, se utiliza en este proyecto como un medio para ligar el afecto de la música con el afecto del color, entendiendo que, si bien el público o el intérprete no tienen una cualidad sinestésica desarrollada, se propone inducir las dos percepciones con la finalidad de una comunicación de afectos del intérprete hacia el público, comprendiendo que la música se convierte en la forma del color. Además, se define que la relación afectiva que tiene el público con el color responde a un contexto cultural, o citando a Carl Jung (1875 - 1961) a un "inconsciente colectivo".

El color es la tecla, el ojo el macuto, el alma es el piano con sus cuerdas. El artista es la mano que, mediante una u otra tecla, hace vibrar adecuadamente el alma humana. (Kandinsky, 1912, p. 45)

2.2.1 Sobre las Antinomias del color según Kandinsky.

Para Kandinsky (1089 [1912]) La primera antinomia se presenta en un movimiento horizontal que se dirige hacia el espectador cuando el color es cálido, y se aleja de él cuando es frío. La segunda antinomia se basa en un movimiento excéntrico y concéntrico: la tendencia a la claridad y oscuridad que produce el color blanco o negro. Generando también un efecto de acercamiento o alejamiento (p. 65).

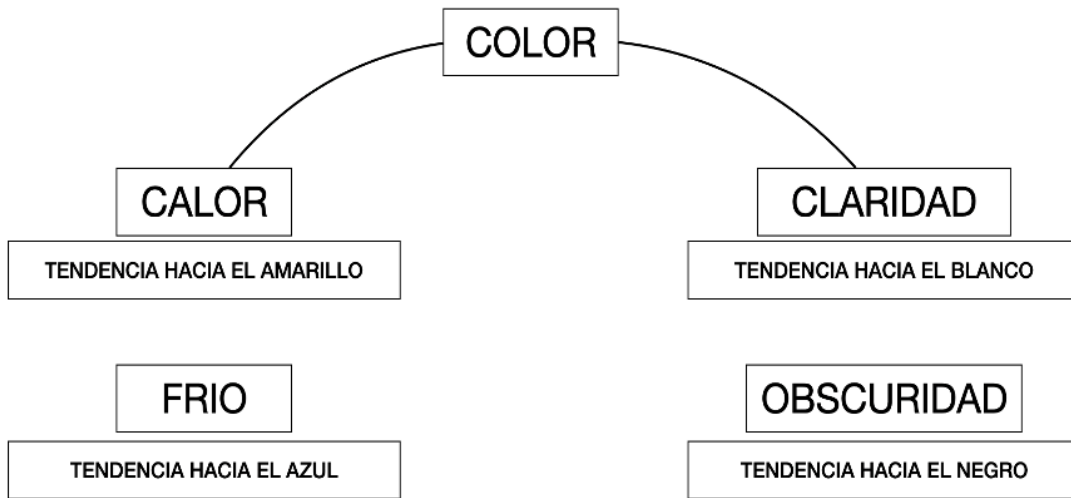


Figura 7 Tendencia del color (Kandinsky W, 1912, p. 66)

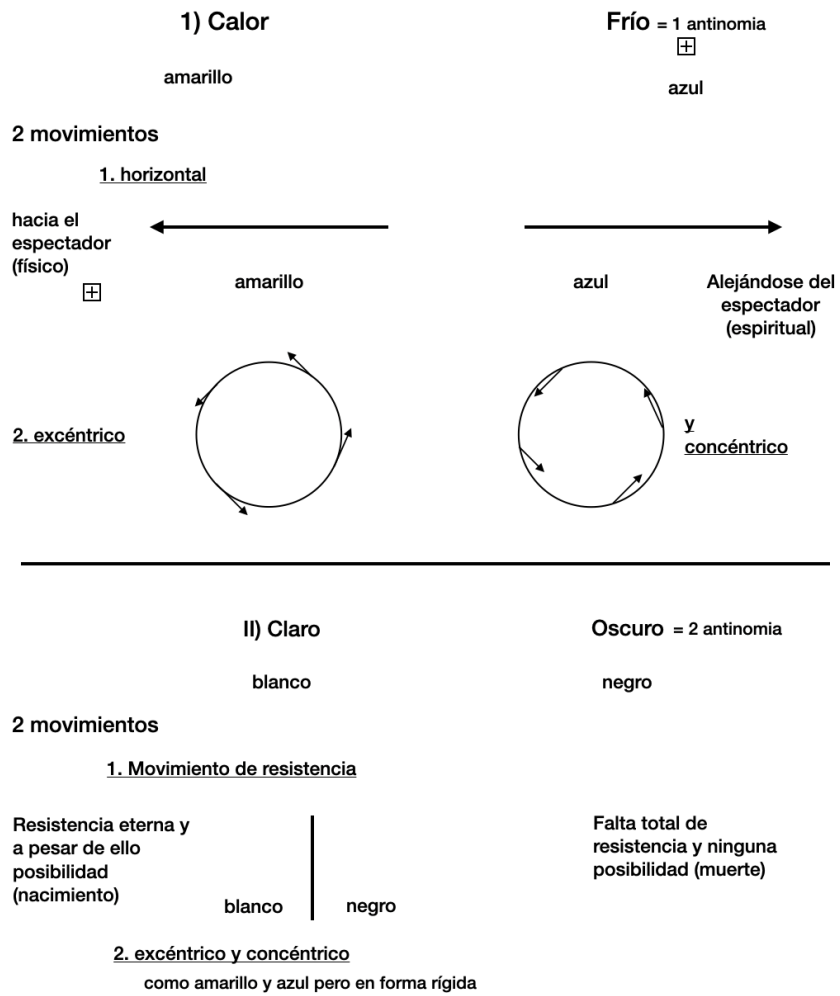


Figura 8 Pareja de antinomias: I y II de carácter interior como efecto anímico (Kandinsky W, 1912, p. 66)

El color amarillo, de acuerdo con las antinomias propuestas por Kandinsky (1912), propende a la claridad.³³ Si el color amarillo tiende hacia el azul se tornará enfermizo³⁴De esta manera se genera un movimiento del espíritu en el espectador dependiendo de la inclinación que el color tome. Se destaca el uso de estos colores por la afinidad que tienen con su respectivo estimulante: el color amarillo mientras más fuerte sea se encontrará más cerca del blanco; por el contrario, el color azul puede adquirir una profundidad tal que no se lograría diferenciar del negro (p. 67).

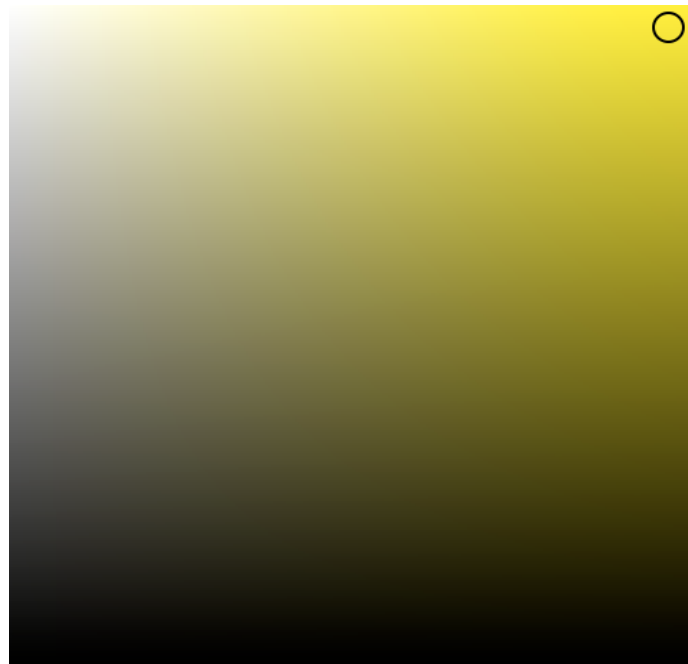


Figura 9 La reacción del color amarillo al calor y al frío

³³ Kandinsky (1912 [1989]) “Un amarillo potenciado de tal modo suena como una trompeta tocada con toda la fuerza, o como un tono de clarín.” (p. 69)

³⁴ Kandinsky relaciona este cambio cromático con la locura furiosa, rabia ciega, el delirio. (p. 69)

Siguiendo la línea de asociación; los colores guardan una asociación directa con la naturaleza. Por ejemplo, el color azul se asocia con el del cielo. “[...] así lo imaginamos cuando oímos la palabra *cielo*” (Kandinsky, 1989). Se asocia en cambio el color amarillo con las frutas que poseen esta cromática o con el color de un pajonal, o se asocia el color naranja y rojo con el de un atardecer. Esta asociación está estrechamente imbricada con los afectos del espectador. La exposición a un color puntual lo podría transportar afectivamente a un momento puntual en su vida, haciendo que sus espíritus animales³⁵, por relacionarlo con la teoría afectiva de Descartes, se muevan en consecuencia. El intérprete o el artista lograría, en consecuencia, al menos dos de los grandes objetivos del arte barroco (*delectare, docere, et movere*): *deleitar y emocionar*. “[...] el sonido del azul en una forma profunda y solemne es comparable al de un órgano.” (Kandinsky, 1989 [1912], p. 70)

³⁵ Véase el Art. XIII de *Las pasiones del alma* Descartes (1649)

Segunda pareja de antinomias III
y IV de carácter físico, como
colores complementarios

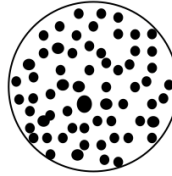
III. *Rojo*

Verde. =3. Antinomia

I movimiento

La antinomia I borrada espiritualmente

Movimiento en si



= movilidad en potencia
= inmovilidad

rojo

Falta por completo los movimientos concéntrico y excéntrico

La mezcla óptica da = gris
como la mezcla mecánica de blanco y negro = gris

IV. *Naranja*

Violeta = 4. Antinomia

Creada a partir de la I antinomia por

1. * elemento activo amarillo en el rojo = naranja
2. * elemento pasivo azul en el rojo = violeta

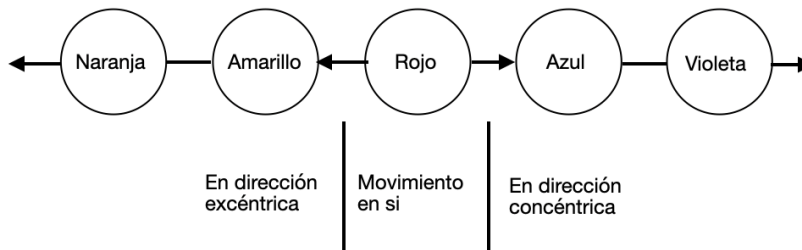


Figura 10 Segunda pareja de antinomia III y IV de carácter físico como colores complementarios
(Kandinsky, 1912, p. 72)

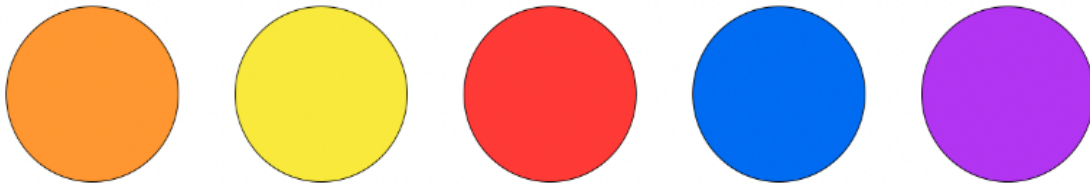


Figura 11 Relación del color de Kandinsky

Según la antinomia III el color amarillo refleja un calor espiritual y el azul irradia frío, caracterizando al color verde con un efecto totalmente pasivo³⁶. “Si el verde absoluto pierde su equilibrio y asciende al amarillo, cobra vida, juventud y alegría” (Kandinsky, 1989 [1912], p. 72). El color blanco, en cambio, es considerado por Kandinsky como un *no-color*³⁷. Para Kandinsky el color blanco es un *no-sonido* que resuena interiormente como un silencio musical, que no tiene características conclusivas sino un silencio, un espacio que se abre a un abanico de posibilidades. Un símil con la música sería también una *coma* o espacio para respirar entre cada frase musical. En retórica musical podría asimilarse al concepto de *pausa*. Por el contrario, según Kandinsky el negro carece de posibilidades, reflejando la nada, un silencio eterno, cerrado ante el futuro, sin esperanza, lo que musicalmente podría traducirse en una pausa conclusiva o en el silencio.

Teniendo esto en cuenta, el color nace de la nada, de esta oscuridad y se funde en la misma. El color negro al ser el color más *insonoro*, luego de una exposición a la gama de colores que junto a la música llenan de afectos la sala, generaría un efecto de tranquilidad en el espectador.

³⁶ Kandinsky (1989 [1912] asocia musicalmente el color verde absoluto a los tonos tranquilos y profundos del violín (p. 73).

³⁷ Para los impresionistas, porque no lo veían en la naturaleza.

Kandinsky traza una similitud entre el silencio musical y la muerte: “[..] como el silencio del cuerpo después de la muerte, el final de la vida” (p. 74).

El color rojo “recuerda musicalmente un resonar de trompetas acompañadas de tubas; es un sonido insistente, irritante y fuerte.” (Kandinsky, 1989, p. 75). Esta cualidad de gran potencia que tiene el color rojo cambia al exponerse al frío del color azul. Se produce una pérdida de sonido y sentido. (p. 75) Las antinomias I y II, también se aplican en los colores que nacen de las antinomias III y IV.

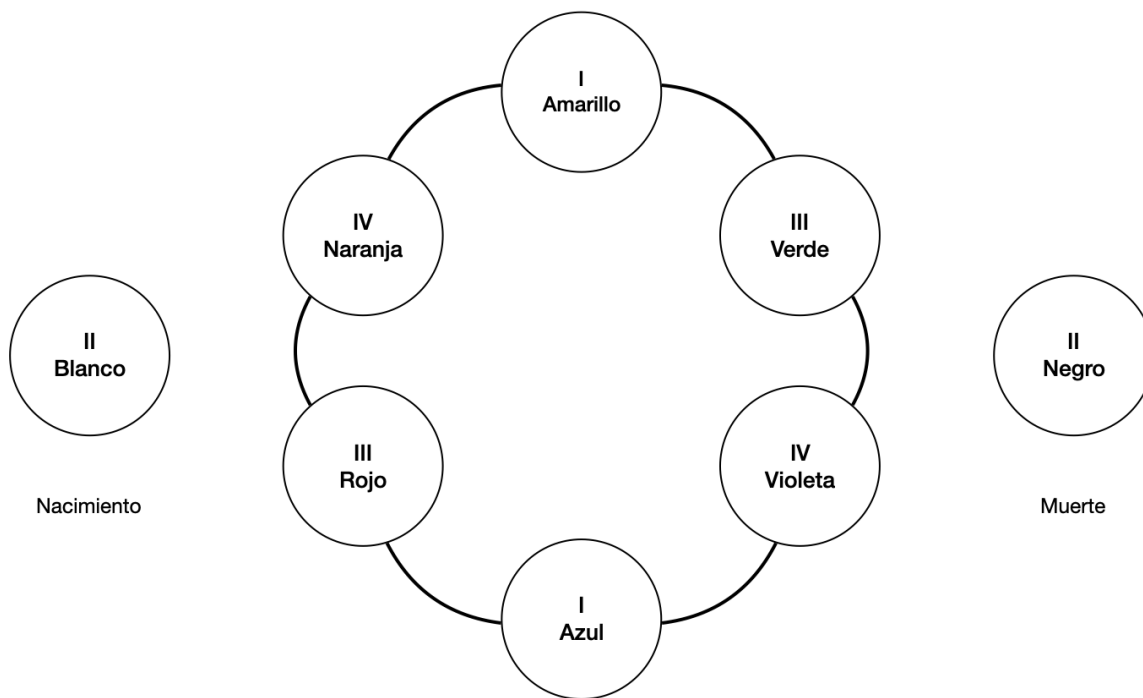


Figura 12 Las antinomias como un anillo entre dos polos= la vida de los colores simples entre nacimiento y muerte. “[...] como una serpiente que se muerde la cola (símbolo del infinito y de la eternidad).” (Kandinsky, 1989, p.80)

En el arte monumental un mismo sonido interior puede ser expresado por distintas artes en el mismo instante; cada una, además de contribuir al efecto global, expresará el suyo propio dando una mayor fuerza y riqueza al sonido interior general. (Kandinsky, 1989, p. 81)

2.2.2 Sobre la relación color-música.

Partiendo del concepto de antinomias y la propuesta de Kandinsky en su obra *De lo espiritual en el arte* (1912), se entiende que la relación entre las artes -como la música y la pintura- funciona apoyándose una con la otra, siempre y cuando se realicen al mismo tiempo. Es decir que la pintura no puede expresar un tono musical y la música no podría sostener todo un contenido pictórico. Kandinsky (Ídem) lo ilustra así: “Pero los tonos de los colores, al igual que los musicales, son de naturaleza más matizada, despiertan vibraciones anímicas mucho más sutiles que las que se pueden expresar con palabras”. El violín, al igual que el color, tiene una enorme capacidad para emitir tonos muy diversos, y estos pueden corresponderse con diferentes colores. Es así como el color también puede expresar sus matices con diferentes instrumentos (Kandinsky, 1989 [1912], nota 35, p. 126). Entonces los colores al usarse al mismo tiempo que la interpretación de la música, se utilizan de forma aislada (un color de otro). El color que se usa en un pasaje, progresión, acorde o nota específica estaría supeditada a la misma, y se proyectará sobre el intérprete, la sala, la música y el espectador. “[...] al utilizar el rojo en un rostro, en el que el color pueda reflejar tanto la emoción de la figura pintada como una iluminación especial.” (Kandinsky, 1989, p. 91)

2.3 Aplicación de la relación color música en el discurso

El inicio de la Allemande, que se corresponde con el *exordium*, se ilumina con el color amarillo, que mientras más puro y fuerte se acerca al blanco (el color del nacimiento)³⁸. De esta manera se presenta una Allemande con un espíritu contento y feliz, que se despliega en orden y calma cómo lo describe Mattheson en su definición de las danzas del barroco (cit. López Cano, 2000, p. 69). El color amarillo de apertura resalta la calidez del espacio, la impresión y el afecto que logra en el público es una sensación de calor, que aviva y despierta la atención hacia el discurso musical. La *elocutio* de la Allemande transita por las tonalidades azules cuando la melodía y el ritmo armónico camina hacia el clímax de cada oración musical correspondiéndose con progresiones hacia el quinto grado, saltos de 7ma disminuida y disonancias. Por otro lado, la figura de *noema* o progresiones de reposo y un ritmo armónico homófono serán representadas por tonos anaranjados (antinomia IV).

³⁸ Revisar antinomia I de Kandinsky.

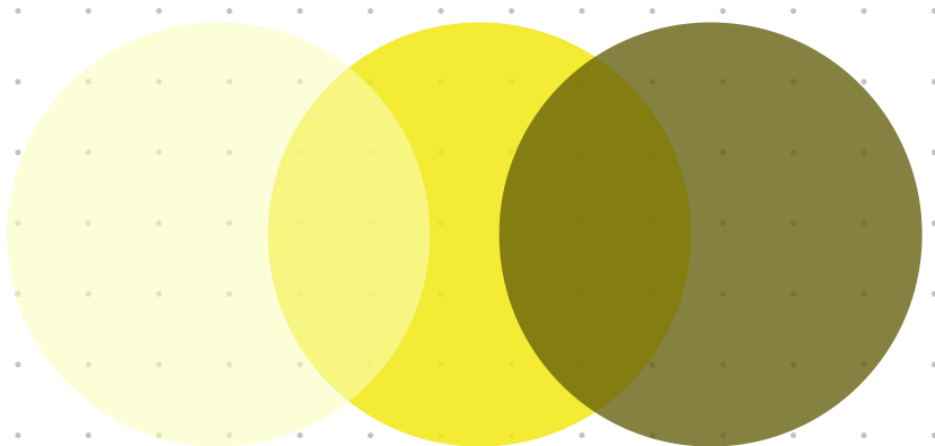


Figura 13 Antinomia I y II el color base de la Allemande

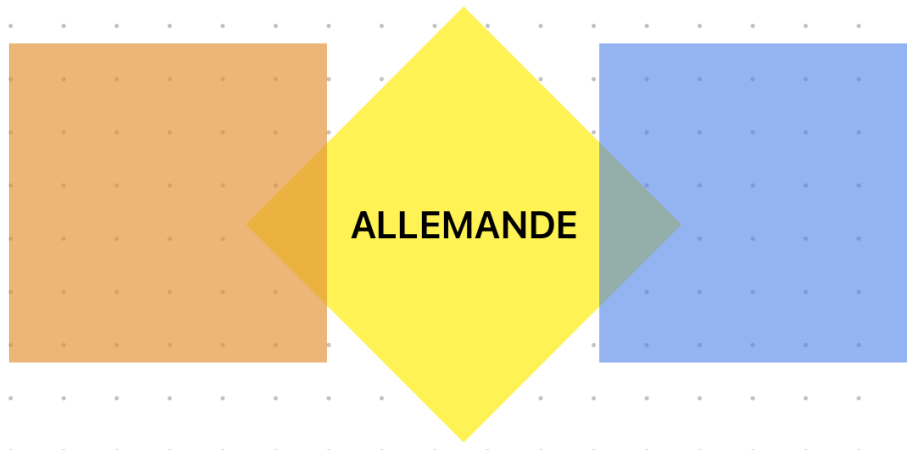


Figura 14 Antinomia III y IV de la Allemande

La correspondencia de colores en las danzas siguientes se estructura de la misma forma que en la Allemande. El afecto principal encontrado en la Courante es la esperanza que, según Descartes, transita los extremos de la confianza y la desesperación. Esta dicotomía del afecto

principal de la danza permite relacionarlo con las primeras antinomias (I -II) y con la III. Se define el color verde por su relación directa con el amarillo (Allemande) y su compuesto frío al juntarse con el azul (segunda antinomia). El verde se puede convertir en el color de la naturaleza por excelencia, al mezclarse progresivamente con el amarillo va adquiriendo un matiz más alegre y un componente celestial. Al contrario, la cualidad del verde al enfriarlo o al ensuciarlo en la pintura, llega a representar la enfermedad, la suciedad. He aquí la relación con la Courante.

Se sitúa al verde desde el inicio de la danza como color principal. Los matices que se corresponden con el clímax (progresiones hacia el quinto grado, ritmo armónico y *saltus duriusculus*), a su vez, guardan una estrecha relación con la paleta de colores propuesta en la Allemande. Las figuras de *gradatio* y *noema* se corresponden con una tendencia del color hacia el azul, de acuerdo con la primera antinomia, representando el aspecto pesimista de la esperanza, afecto principal de la danza.

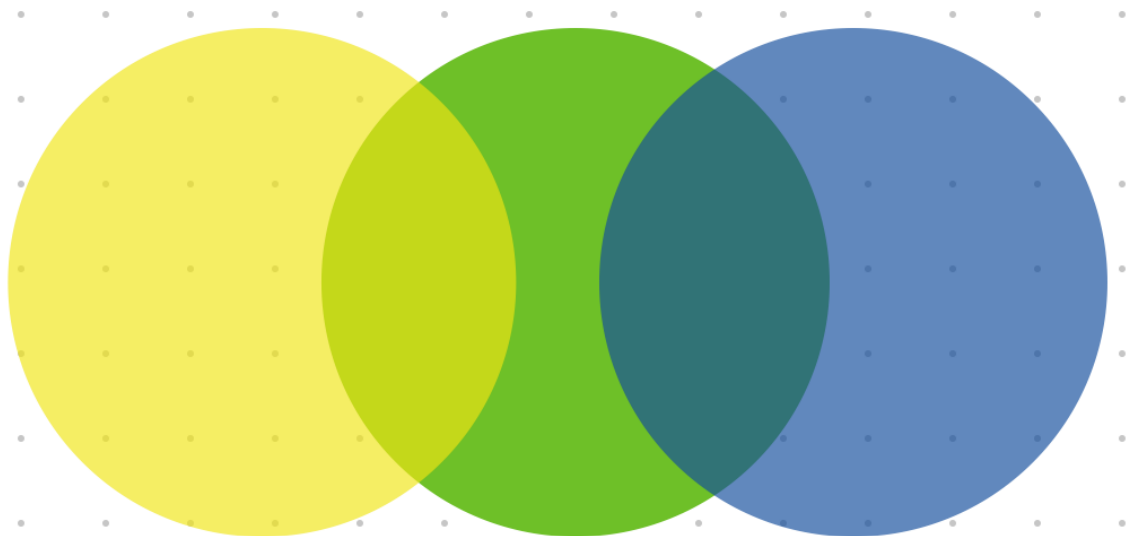


Figura 15 Antinomia I, II y III de la Courante

La Sarabande inicia en las mismas tonalidades de color que la Courante, acercándose a la tonalidad y luz en la cualidad fría del azul, manifestando desde el inicio el afecto de la ambición y la contraparte de dicha pasión: la ausencia. El color utilizado para destacar las figuras retóricas de dolor en las danzas precedentes se mantiene en el discurso de la Sarabande, utilizando únicamente la antinomia II y siguiendo el ritmo que propone la danza (en alusión a la ausencia del tiempo activo dentro del 3/4).

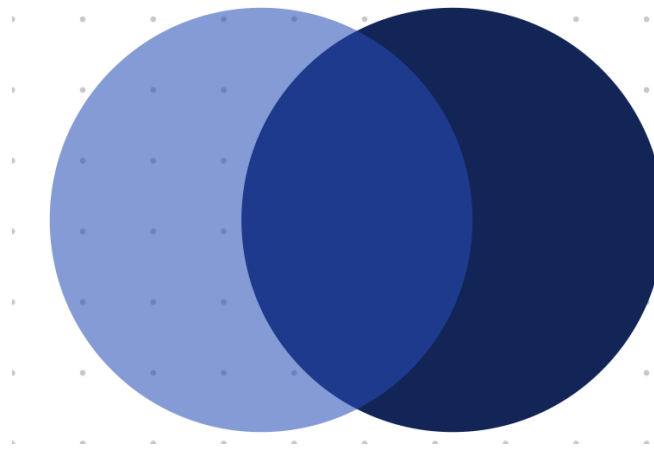


Figura 16 Antinomia II de la Sarabande

La Giga se presenta con tonalidades anaranjadas que llevan e incitan en el público el “ánimo acelerado” o, según Kandinsky (1989), resaltando que el naranja es el resultado del “elemento activo del amarillo en el rojo”. Se destaca en el naranja su cualidad y relación hacia la naturaleza, lo terrenal. Así, también se vuelven a usar por breves momentos las tonalidades azules para los espacios del discurso en donde resaltan las figuras de *catábasis* y cadencias frías. La coloración de la Giga prepara al público al impacto que genera la antinomia III y el color rojo al sustraerle el movimiento del amarillo.

Los colores de la Ciaccona están principalmente ligados al aspecto, según Helga Thoene (2003), de un posible tema fúnebre. De esta manera, en el **exordium** se relaciona el contenido del coral

Cristo yacía bajo las ataduras de la muerte con el color rojo y su relación natural con la sangre, además de la relación musical que Kandinsky (idem) expone al relacionar el color rojo con el sonido “insistente irritante y fuerte” de las trompetas y tubas. La estructura de tres partes que tiene la Ciaccona se representa de la siguiente manera:

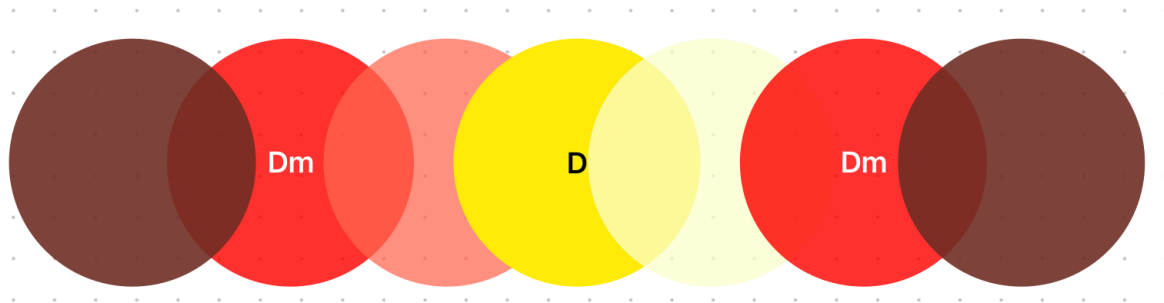


Figura 17 Colorimetría de la Ciaccona (antinomias I-II-III)

El color amarillo sostiene el aspecto “celestial” que propone Thoene (2009) a lo largo de la sección en Re mayor, además de buscar un símil con el **exordium** de la Allemande intentando emular la sensación de calidez y calor. Se vuelven a usar las tonalidades frías para las secciones que destacan figuras de dolor y las tonalidades de claridad y calor para las figuras de *noema*.

La segunda antinomia de claridad y oscuridad permite destacar y separar las partes del discurso retórico, de esta manera los colores se conjugan, además de señalar las respiraciones o figuras de *pausa* y el cierre del círculo retórico a partir de la *epanadiplosis* de la Ciaccona.

Conclusiones

En este proyecto se plantea una propuesta interpretativa que gira alrededor de un contexto retórico y la asociación de color-música. El análisis retórico permitió señalar los afectos del discurso y las figuras que permiten expresarlos. El trabajo de Fernández (2018) en comparación a los de Pérsico (2011) y López Cano (2000) enfrentó este proyecto a la pregunta ¿Se puede encontrar un contexto retórico en una obra? Y, ¿Se puede separar este análisis retórico de los otros componentes de la música?; entendiéndose que la misma responde no solo a los deseos del compositor, sino también al contexto histórico y cultural en el cual el compositor se encuentra, además de los recursos técnicos de composición que son parte de su lenguaje. A razón de esto, se concluye que la retórica musical está intrínsecamente apoyada en los elementos esenciales de la música, no se puede separar el aspecto retórico del análisis armónico, histórico y la construcción melódica. Todas estas son herramientas que sirven al intérprete para acercarse a la obra, entendiéndose la interpretación como la construcción de un discurso personal que está supeditado a la partitura, pero que se diferencia a causa de la subjetividad inherente de la interpretación de otras propuestas.

- La fundamentación teórica sobre el análisis retórico sirvió de punto de partida para establecer los conceptos y procedimientos acerca de las figuras retóricas y su aplicación en el análisis, además de establecer la importancia del *Tratado de las pasiones* de Descartes (1649) en la propuesta estética y el aspecto de asociación color-música, puesto que la conjunción de estos lenguajes se realiza a partir del contenido afectivo de ambas partes (música - color) y no de una estructura inamovible entre sus elementos técnicos.

- Se concluye que las antinomias de Kandinsky son una herramienta para asociar la música con el color. Aunque en este trabajo se privilegió la propuesta de Kandinsky, otros teóricos o músicos que hicieron esta asociación, presentan una paleta diferente de colores referidos a los mismos conceptos. Al relacionar los afectos encontrados y propuestos en la música, se logra sostener de forma paralela la parte visual con la sonora.
- El concepto de asociación para generar un discurso interpretativo es una gran herramienta pedagógica y sirve como un recurso para la *memoria*. Las asociaciones que el intérprete encuentre en la partitura lograrán separar su discurso del resto; alentando una propuesta afectiva original.

Referencias

- Adorno, T. (2006). Escritos musicales I-III. Akal.
- Agawu, K. (2012). La música como discurso. Buenos Aires: Eterna cadencia Editora.
- Bañuelos, F. (2001). La retórica en la práctica de la música del Renacimiento y del Barroco. Ciudad de México: Acta poética, Vol. 22.
- Barenboim, D. (2008). El sonido es vida, el poder de la música. Bogota: Editorial NORMA.
- Bartel, D. (1997). MUSICA POETICA. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Benito, L. A., & Artaza, J. (2004). Aplicación metodológica del análisis musical: guía práctica. Madrid: Infides.
- Burmeister, J. (1993). Musical Poetics. New Haven and London: Yale University Press.
- López Cano, R. (2000). Música y retórica en el Barroco. Mexico: UNAM.
- Descartes, R. (1997). Las pasiones del alma. Madrid: Editorial Tecnos.
- Deschaussées, M. (1991). El intérprete y la música. Madrid: Rialp.
- Fernández, O. (2018). La música secreta del ritmo. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Godoy, R. (2017). Sinestesia. Jaén: Universidad de Jaén.
- Harnoncourt, N. (2006). La música como discurso sonoro. Barcelona: ACANTILADO.
- Kandinsky, W. (1989). De lo espiritual en el arte. Ciudad de México: premia.
- Lester, J. (1999). BACH'S WORKS FOR SOLO VIOLIN. New York: OXFORD UNIVERSITY PRESS.
- Little, M., & Jenne, N. (1991). Dance and the Music of J. S. Bach. Bloomington: Indiana University Press.

Lopez Muñoz, F., Alamo , C., & García-García, P. (2010). La neurofisiología cartesiana: entre los spiritus animalis y el conarium. Arch Neurocien (Mex), 179-193.

Mattheson, J. (2021). El perfecto maestro de capilla. Hamburgo: EdictOràlia Música.

Mazel, L. (2000). Sobre la naturaleza y los medios de la música. La Habana: s/e.

Pérsico, G. (2011). Retórica y música barroca: una posible Hermenéutica. Buenos Aires: Revista del Instituto de investigación musicológica "Carlos Vega".

Schröder, J. (2007). Bach's violin works: a performer's guide. New Haven: Yale University.

Schweitzer, A. (1977). J. S. BACH - El músico poeta. Buenos Aires: RICORDI.

Thoene, H. (2003). Tanz oder Tombeau? Alemania: Ziethen.