

DOSSIER

XIV ENCONTRO DE PESQUISADORES EM POÉTICA MUSICAL DOS SÉCULOS XVI, XVII E XVIII

Septiembre de 2023

Retórica y significado. Análisis de los *Préludes* en Mib mayor para flauta travesera de *L' Art de Préluder* de J. M. Hotteterre (París, 1719)**Gabriel Pérsico**

DAMus • UNA

gabrielpersico@gmail.com**Resumen**

La siguiente presentación se originó en un trabajo de investigación más amplio que abarcó a todos los preludios para flauta travesera de *L' Art de Préluder* de J. M. Hotteterre, realizado en el equipo de investigación que co-dirijo junto con la Dra. Mônica Lucas (USP, Brasil), radicado en el Departamento de Artes Musicales (DAMus) de la Universidad Nacional de las Artes.

La investigación procedió a contextualizar históricamente la aparición del tratado y sus posibles destinatarios. Se estudiaron las fuentes más relevantes referidas a la retórica en Francia. Se procedió a analizar cada uno de los preludios utilizando herramientas retóricas y una graficación adecuada. Se procedió a grabar cada uno de los preludios destinados a la flauta travesera y los dos preludios con bajo continuo que figuran al final del tratado con un instrumento réplica de un original Hotteterre. Exponemos aquí el análisis de los tres preludios en Mib mayor, destacando inferencias semánticas útiles para la praxis interpretativa.

Palabras clave: Hotteterre, preludios, retórica, flauta travesera.

Abstract

Rhetoric and meaning. Analysis of the *Préludes* in E-flat major for transverse flute from *L' Art de Préluder* by J. M. Hotteterre (Paris, 1719)

The following presentation originated from a broader research work that covered all the preludes for flute from *L' Art de Préluder* by J. M. Hotteterre, carried out in the research team that I co-direct together with Dr. Mônica Lucas (USP, Brazil), based in the Department of Musical Arts (DAMus) of the National University of the Arts.

The research proceeded to historically contextualize the appearance of the treaty and its possible recipients. The most relevant sources referring to rhetoric in France were studied. Each of the preludes was analyzed using rhetorical tools and appropriate graphics. All the preludes intended for the transverse flute and the two preludes with basso continuo that appear at the end of the treatise were recorded with a flute replica of an original Hotteterre. We present here the analysis of the three preludes in Eb major, highlighting useful semantic inferences for interpretive praxis.

Keywords: Hotteterre, preludes, rhetoric, transverse flute.

Recibido: 24/10/2023

Aceptado: 13/11/2023

Cita recomendada: Pérsico, G. (2025). Retórica y significado. Análisis de los *Préludes* en Mib mayor para flauta travesera de *L' Art de Préluder* de J. M. Hotteterre (París, 1719). *Revista 4'33"*. XVII (25), pp. 171-183.

Introducción:

Los preludios son micro piezas que pretenden servir de paradigmas a las normas o reglas de improvisación o composición "en tiempo real" del género que el autor denomina *Préludes de caprice*. Presuponen un intérprete con capacidades compositivas, más cercano al perfil de un músico popular actual que al de un músico formado en la tradición académica de los conservatorios.

Para un análisis de los mismos se eligió a la Retórica como disciplina vigente en el horizonte cultural de la época con el objetivo de obtener herramientas para explorar no sólo los aspectos compositivos de las piezas sino también los vestigios de los tipos de escucha y competencias cognitivas de los receptores inscriptos en texto mismo.

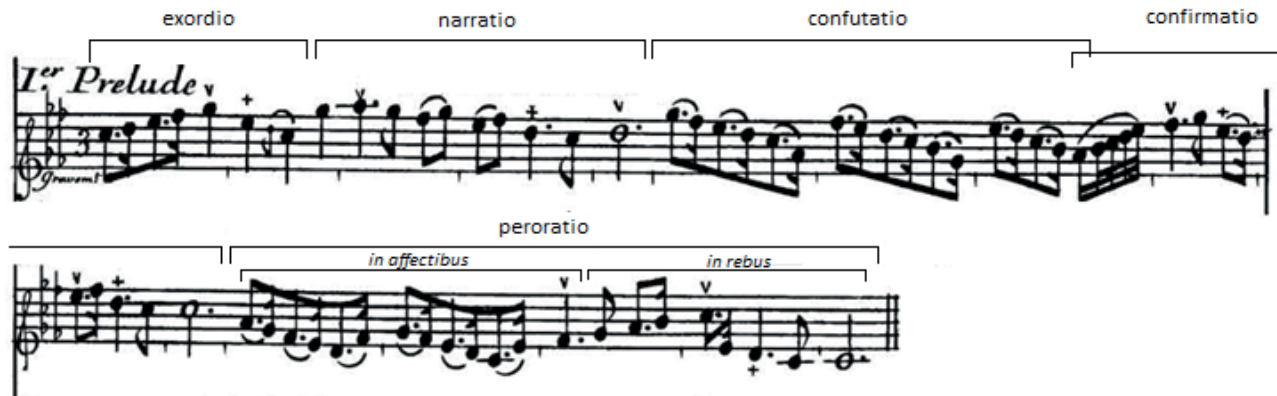
Se procedió a:

- 1) El análisis de la *Dispositio* y de los rasgos gramaticales y sintácticos.
- 2) La identificación de la dialéctica entre el texto llano y el texto con ornato, implícito en el concepto de *canevas* de Hotteterre.
- 3) El estudio de la *Elocutio*, la identificación de figuras retóricas y de su función en el discurso.
- 4) La adopción de un método de graficación apropiado.

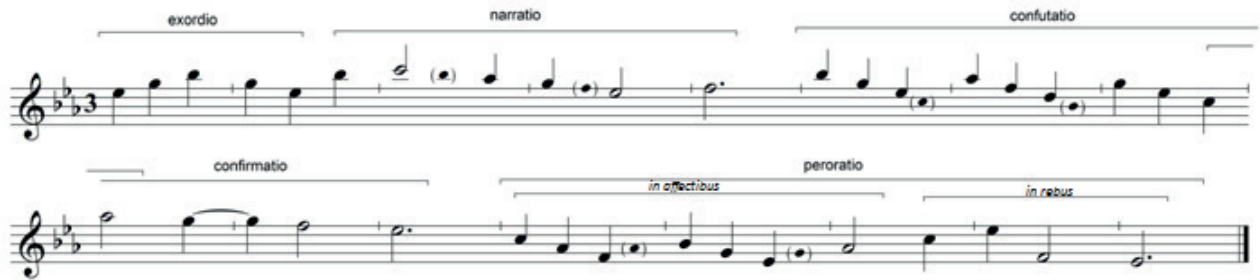
Las inferencias sobre la posible significación de cada preludio están fundamentadas en diversas fuentes francesas de la época como los tratados de retórica de Bernard Lamy y François Fénelon, las descripciones de las características afectivas de las tonalidades (Jean Rousseau, Marc-Antoine Charpentier, Jean-Philippe Rameau y Jean-Benjamin Laborde) y otras fuentes.

Se consideró también el contexto histórico para la recepción, con la hegemonía de la música francesa proveniente de la corte, de la cual tanto los *Préludes* como la figura de Hotteterre fueron representativas.

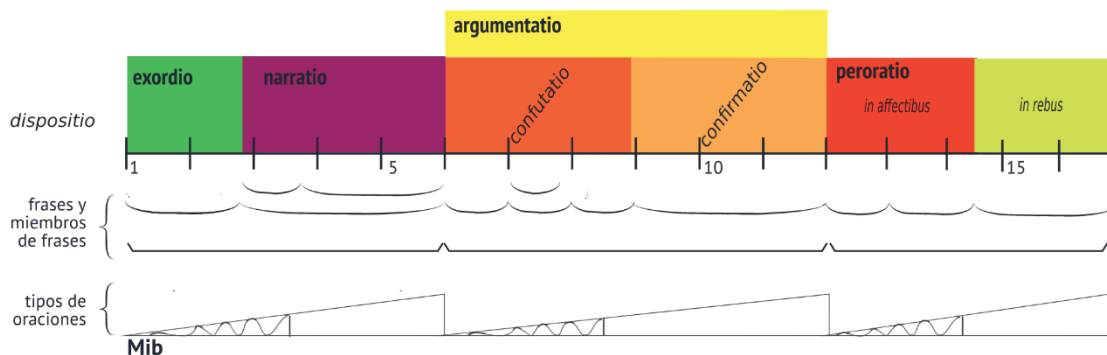
J. M. Hotteterre, 1^{er} Preludio en Mib mayor de *L'Art de Préluder*...



Canevas del 1^{er} Preludio en Mib mayor de *L'Art de Préluder*..., J. M. Hotteterre



Dispositio y sintaxis del 1^{er} Preludio en Mib mayor de *L'Art de Préluder*..., J. M. Hotteterre



Exordio

Si bien la primera oración evolutiva conforma una unidad sintáctica completa, podemos detectar en su primera frase las funciones del exordio mientras que su segunda frase puede considerarse como *narratio*. El ascenso (*anabasis*) hacia la quinta es enfático y el descenso a la tónica (*catabasis*), menos enfático, cierra la frase con un final suspensivo de tercera descendente (palabra grave de la declamación francesa, con sus *agréments* habituales: trino en la

sílaba acentuada y *tiérce coulée* para la sílaba muda). La llegada a la quinta –punto culminante del ascenso– es destacado a manera de *exclamatio* con un *port de voix* (seguido de *battement*, según la práctica que Hotteterre prescribe en su tratado). El ascenso enfático (acórdico en el *canevas*) está reforzado con el ritmo puntillado de las notas de paso (*commisurae*) que seguramente exige una ejecución *surpoincté*, relacionada con los afectos pomposos, solemnes y que hacen referencia a la realeza, es decir, con los rasgos que están asociados a la representación del poder del rey. Predomina entonces en el exordio la *anabasis* por sobre la *catabasis*.

Narratio

La segunda frase comienza con una suerte de repetición (*epanalepsis*) del punto culminante (c.3.1) con su *port de voix*, que abre el discurso llevándonos a la tercera del IV grado de la escala. Se alcanza este punto por grado conjunto con notas reales (no de paso) lo cual ablanda el énfasis del exordio. Las notas esenciales del descenso (La”-Sol”: c. 3.1 y c. 4.1) están también ablandadas cada una con un *accént*. La frase concluye con una semicadencia a la dominante (*interrogatio*) precedida por un trino sobre la cuarta. El carácter de *narratio* está basado entonces en la necesidad de ablandar el discurso por contraste con el énfasis del exordio y la apertura del mismo, como cuando al nombre de rey se lo adjetiva (“Nos Luis XIV, Rey de Francia y de Navarra...” etc).

Confutatio

Confutatio y *confirmatio* también integran una única unidad sintáctica (oración evolutiva) dividida en dos frases. La primera frase (cc. 6 a 8) configura una *gradatio* en *catabasis*. El *canevas* acórdico ahora tiene dirección descendente, opuesta al acorde ascendente del exordio. Las *commisuras* también están expresadas con notas *poinctées* lo cual coincide con el carácter pomposo alusivo al rey del inicio. El contraste con el exordio no se expresa a través de un cambio de afecto, sino con un cambio de dirección. El énfasis está reforzado por la última nota corta de cada segmento que enlaza con el siguiente con enérgicos saltos de sexta. El final de la frase está enlazado con la primera nota de la *confirmatio* a través de una rápida (y enfática)

coulade o *tirata* que desemboca en una nota con *port de voix* (y *battement*), recordando los puntos culminantes anteriores

Confirmatio

La *confirmatio* se inicia entonces con este punto acentuado introducido por la *coulade*. El *canevas* desciende por grado naturalmente hasta la tónica con valores más largos que son ornados con un *mezzo circolo* con notas puntilladas, previo al trino cadencial que nos conduce a la tónica.

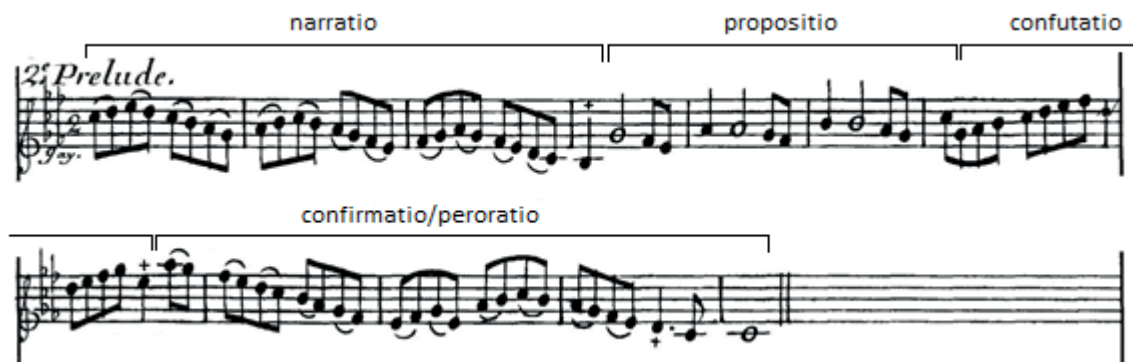
Peroratio

Nuevamente encontramos una oración evolutiva dividida en dos frases con funciones conclusivas diferentes. La sección se inicia con una repetición de los motivos de la *confutatio* que suenan más atenuados por estar en un registro más grave (*in affectibus*). La última frase comienza con un ascenso acórdico en el *canevas* similar al exordio pero que alcanza la tónica (*in rebus*). La dirección ascendente es bruscamente interrumpida con un salto de séptima que nos lleva a cadenciar en la tónica inferior.

Inferencias semánticas

La tonalidad de mib mayor tiene pocas referencias caracterológicas entre las fuentes francesas: “cruel y dura” para Charpentier, “grave y muy sombría para La Borde. En el preludio, la alusión a los lugares comunes de la representación de la pompa, el poder y la realeza dan cuenta quizás de los adjetivos de “dura” y “grave” (de hecho la indicación de Hotteterre es “*grave-ment*”). Aquí no hay dudas ni *insinuatio*. El poder real es constante, por eso la poca variación afectiva. El *movere* se relaciona con la producción de admiración y temor.

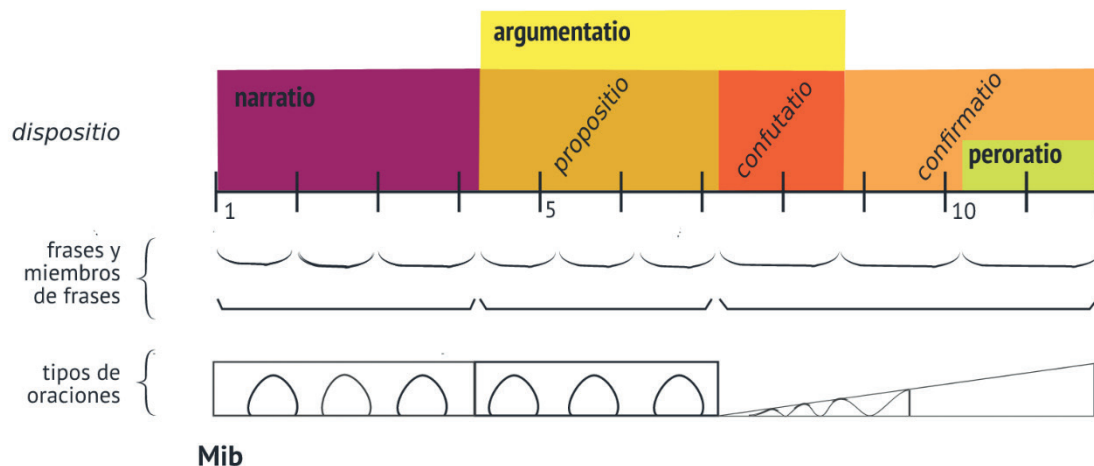
J. M. Hotteterre, 2^{do} Preludio en Mib mayor de *L'Art de Préluder...*



Canevas del 2^{do} Preludio en Mib mayor de *L'Art de Préluder...*, J. M. Hotteterre.



Dispositio y sintaxis del 2^{do} Preludio en Mib mayor de *L'Art de Préluder...*, J. M. Hotteterre.



Narratio

El *preludio* comienza *in media res* con una oración secuencial descendente: *gradatio in catabasis*. El motivo en *gradatio* está conformado por un *mezzo círculo* unido a una *messanza* que nos conduce a una tercera descendente, donde vuelve a empezar. La indicación *gay*, la sucesión de corcheas rápidas en compás de 2 y la *circulatio* del movimiento melódico sugieren una agitación propia de la representación, por ejemplo, de los vientos o tormentas. También podemos recordar las representaciones de Júpiter tonante (ver J. S. Bach, *Musicalishes Opfer*)

Propositio

La *propositio* no presenta un cambio de afecto, sino, como en el preludio anterior, un cambio en la dirección del movimiento melódico (*gradatio* en *anabasis*). La agitación se mantiene con el ritmo sincopado (no es retardo) y los saltos de cuarta ascendente, también representación de la energía. *Narratio* y *propositio*, ambas oraciones secuenciales, parecieran configurar una unidad sintáctica chiasmática del tipo de la oración periódica, partiendo del Mib”, descendiendo a la dominante en el Re’ y retornando ascendiendo al Mib”.

Confutatio

La *confutatio* retoma el movimiento de corcheas y continúa ascendiendo. Es notorio que tanto *propositio* como *confutatio* finalicen en Mib mayor, en la tónica en el primer caso y en la tercera en el segundo. La oposición dialéctica es leve, sólo indicada por el cambio de dirección sin oposición afectiva.

Confirmatio/Peroratio

Confirmatio y *peroratio* integran un único segmento sintáctico. Comenzando por una gran *coulade* descendente, unida a la última frase con un *mezzo circolo* que es similar al del inicio del último miembro de frase y al del comienzo del preludio. El movimiento cadencia en el Mib grave, siendo claramente asertivo y contundente.

Inferencias semánticas

La alusión a los vientos y *orages* de las óperas francesas como agitación de la naturaleza, representación del poder desatado de los elementos, puede entenderse también como representación de la ira divina y finalmente como representación del poder real/divino: la identificación con un dios mitológico es parte del sistema iconológico de la nobleza y la realeza (recordemos a Luis XIV asociado a Hércules, luego a Apolo y Júpiter)

Quizás por ello no percibimos un cambio de afecto en la sección argumentativa. El carácter de la realeza o de la divinidad es representado como inmutable.

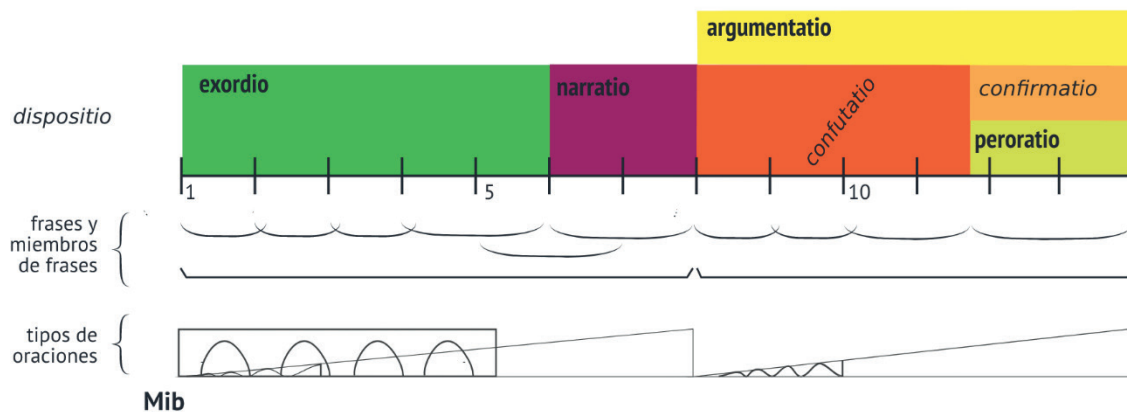
J. M. Hotteterre, 3^{er} Preludio en Mib mayor de *L'Art de Préluder*...



Canevas del 3^{er} Preludio en Mib mayor de *L'Art de Préluder*..., J. M. Hotteterre



Dispositio y sintaxis del 3^{er} Preludio en Mib mayor de *L'Art de Préluder*..., J. M. Hotteterre.



Exordio

Nuevamente el *exordio* y la *narratio* se encuentran incluidos en una única oración evolutiva. La primera frase de la misma presenta las características principales del exordio. El yambo (según la definición de Mattheson) y el trino que enlaza los motivos aluden ambos a una danza, seguramente un Minuet. Si bien la frase tiene un punto de cierre en el compás 5, la *gradatio* en *anabasis* conecta con la *narratio*, pues las dos primeras notas de la misma continúan la dirección ascendente: la primera corchea es la tónica en el registro agudo y la segunda (Reb^{'''}) funciona como *fa super la* invirtiendo la dirección del movimiento y aportando un toque afectivo (ver *canevas*).

Narratio

La *narratio* presenta un movimiento melódico descendente por grado conjunto, dirigiéndose al cierre de la oración en dominante (*interrogatio*, c. 7). Presenta una estructura rítmica de hemiola, habitual en las danzas como el *Minuet* o el *Passepied*.

Confutatio

La siguiente oración evolutiva también incluye la *confutatio* y la *confirmatio/peroratio* repartidas en cada una de sus frases. La *confutatio*, si bien está conformada por una *gradatio* ascendente al igual que el exordio, se diferencia de éste por basarse en un pie trocaico (*Choræus Trochæus* según Mattheson) cuyo componente corto enlaza con el siguiente motivo rodeando la nota a la que se dirige (*cercare la nota*). Además el elemento largo del troqueo configura un *mezzo circolo*, por lo tanto la energía ascendente de la *anabasis* es contrarrestada por dicha *circulatio* en corcheas y por el descenso de la figura de *cercare la nota* (ver *canevas*).

Confirmatio/Peroratio

La *confirmatio/peroratio* corresponde a la frase final de la oración evolutiva. Configura también una hemiola (ver *canevas*). Se recuerda la nota de cierre del exordio del c. 5 luego de un ascenso anacrúsico con el Sib² del c. 12. Luego de un *saltus duriusculus* descendente Sib²-Mib² en c.12.1, se concluye categóricamente desde la sensible.

Inferencias semánticas

Este breve preludio conformado por dos oraciones hace alusión a una danza, seguramente un *Minuet* un *Passepied*. La energía del ritmo y la direccionalidad enfática ascendente del *exordio* hacen nuevamente alusión a la representación del poder que es matizado por la corte-sía del *fa super la*.

Consideraciones finales

El hecho de que se ubique aquí un aire de danza estructura los tres preludios como una forma abarcativa tripartita: A (primer preludio) presentación de la representación de la majestad a modo de obertura; B (segundo preludio) representación ingeniosa de los atributos del poder real; C (tercer preludio) cierre ligero con la gestualidad adecuada de la cortesía.

Considerando la noción de “ruina” (Hansen) sabemos que es imposible una lectura correcta y totalizadora de estos fragmentos tal cual podía ser decodificado por un oyente de la época y el lugar en que estas músicas fueron creadas. Sin embargo, aunque las conclusiones en relación al sentido de estas piezas acudan a la metaforización de algunos conceptos -procedimiento que sabemos peligroso para la validez científica del análisis- resultan relevantes al momento de posicionar esta música en nuestra época y territorio, a través de una imaginativa praxis interpretativa.

Bibliografía:

- Bang Mather, B., & Sadilek, E. A. (2004). *Johann Sebastian Bach, Partita in A minor for solo flute BWV 1013, with emphasis on the allemande : historical clues and new discoveries for performance*. Falls House Press.
- Bartel, D. (1997). *Musica Poetica / Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. University of Nebraska Press.
- Bartra, R. (2021). *Melancolía y cultura : las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Anagrama.
- Boccardo, B. (1999). “Apuntes a Saturno y la Melancolía”. Centro de Estudios de Música Antigua - UCA.
- Bowers, J. M. (2000). “Hotteterre, Jacques (-Martin) ”. En *Grove Dictionary of Music and Musicians* (Sadie, Sta, p. Vol 10, 735-736). London, Macmillan.
- Brossard, S. de. (1710). *Dictionnaire de musique*. (C. Ballard (ed.)). <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1510881v>

- Bulwer, J. (1644). *Chirologia, or, The naturall language of the hand composed of the speaking motions, and discoursing gestures thereof: whereunto is added Chironomia, or, The art of manuall rhetoricke, consisting of the naturall expressions, digested by art in the hand*. Thomas Harper, London. <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A30105.0001.001?view=toc>
- Castellani, M. (1999). “Introducción crítica al ‘Art de préluder...’ de Jacques-Martin Hotteterre”. En M. Castellani (Ed.), *L'Art de Preluder sur la flûte traversière, sur la Flûte-a-bec, sur le hautbois et autres instruments de dessus* (Studio per Edizione Scelte).
- Clerc, P.-A. (2001). *Discours sur la Rhetorique Musicale / et plus particulièrement la Rhetorique allemande entre 1600 et 1750*. (H. É. de M. de Genève (ed.)). Calwer & Luthin. http://crr.paris.fr/XPDF/Musique_Ancienne/rhetorique.pdf
- Craveri, B. (2004). *La cultura de la conversación*. Fondo de Cultura Económica. <https://elfondoonlinea.com/Detalle.aspx?ctit=003537R>
- Elias, N. (2017). *La sociedad cortesana*. FCE - Fondo de Cultura Económica.
- Française., A., & Académie française. (1718). *Nouveau dictionnaire de l'Académie françoise dédié au Roy*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12803909>
- Furetières, A. (1690). *Dictionnaire de Musique* (ed. facsimilar). Société de Musicologie de Languedoc.
- Hansen, J. A. (2001). “Barroco, Neobarroco e outras ruínas”. Teresa, Revista de Literatura Brasileira. São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas-FELCH-USP/Editora, 2(34), 10–66.
- Harwood, J. T. (ed. . (1986). *The Rhetorics of Thomas Hobbes and Bernard Lamy*. Southern Illinois University Press.
- Hotteterre, J. (1720). *Principes /de la /Flute Traversiere, / ou Flute d'Allemagne; / de la Flute a bec, /ou Flute douce; / et du Haut-bois (facsimilar)*. Christophe Ballard.
- (1719). *L'art de préluder sur la flûte traversière, sur la flûte à bec, sur l'hautbois et autres instrumens de dessus*. Op.7. En M. Castellani (Ed.), facsímil - SPES.
- Kirnberger, J. P. (1774). *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*.
- Klibansky, R., Panofsky, E., & Saxl, F. (1991). *Saturno y la melancolía / Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Alianza editorial.

- La Borde, J.-B. de. (1780). *Essai sur la Musique Ancienne et Moderne* (Gallica (ed.); digital). Pierres, Ph. D. [https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k503782h.r=Jean-Benjamin de LabordeessaiEssai sur la musique ancienne et moderne essai Essai sur la musique ancienne et moderne?rk=42918;4](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k503782h.r=Jean-Benjamin%20de%20LabordeessaiEssai%20sur%20la%20musique%20ancienne%20et%20moderne%20essai%20Essai%20sur%20la%20musique%20ancienne%20et%20moderne?rk=42918;4)
- Lamy, B. (1718). *La Rhetorique ou L'Art de Parler*. Pralard, André. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65583647.texteImage#>
- López Cano, R. (2011). *Música y retórica en el barroco*. Amalgama textos.
- Mattheson, J., & Harris, E. (English translation 1981). (1739). *Der vollkommene Capellmeister*. Umi Research Press.
- Montéclair, M. P. de. (1756). *Principes de musique divisez en quatre parties, Paris*. Minkoff, ed. facsimil.
- Rameau, J.-P. (1722). *Traité de L'Harmonie*. A. Tripharia, ed. facsimil.
- Rouillé, N. (2006). *Peindre et dire les passions : la gestuelle baroque aux XVIIe et XVIIIe siècles : l'exemple du Musée Fesch d'Ajaccio*. A. Piazzola. <https://livre.fnac.com/a1947148/Nathalie-Rouille-Peindre-et-dire-les-passions-la-gestuelle-baroque-aux-XVIIeme>
- Rousseau, J.-J. (1767). *Dictionnaire de musique* (thomasfisher; universityofottawa; Toronto (ed.); digital). Chez la veuve Duchesne. <https://archive.org/details/dictionnairedemoorous/page/430/mode/2up>
- Schenemann, P. J. (2015). "Inocência. Paradigmas Contemporâneos do Espectador como um Eco de Rousseau". En C. Gambini & P. M. Kühl (Eds.), *Rousseau e as Artes* (pp. 147–160).
- Steblin, R. (1981). *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. University of Rochester Press.

GABRIEL PÉRSICO: Profesor Superior y Licenciado en Educación Musical (Universidad Nacional de La Plata) y Doctor en Artes (Universidad Nacional de Córdoba). Realizó cursos de flauta travesera barroca con los maestros Wilbert Hazelzet, Barthold Kuijken y de flauta dulce con el maestro Pedro Memelsdorf. Solista de flautas históricas (La Barroca del Suquía, Ensamble EOS, Musica Poetica, Ensamble Concentus). Fue Coordinador del Centro de Estudios de Música Antigua (CEMAAn – Universidad Católica Argentina). Dicta las cátedras de Flauta travesera barroca, Historia de la Música, Música de Cámara y Seminario de retórica musical en la Tecnicatura Superior en Música Antigua del Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla” de la Ciudad de Buenos Aires. En el Departamento de Artes Musicales y Sonoras (DAMus) de la Universidad Nacional de las Artes (UNA) es director de la Maestría en Musicología, de 4'33" *Revista de Investigación Musical* (DAMus-UNA), dicta la Cátedra de Estética de la Música y se desempeña como investigador.