

# REVISTA

## del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"

ISSN 1515-050X

# 26



Abras Contel  
Aharonian  
Akoschky  
Alberton  
Argüello  
Baña  
Cámara de Landa  
Erut  
Fernández Calvo  
Fernández Latour de Botas  
Frega  
Fuentes Hernández  
Goyena  
Green  
Mejía Serrano  
Mondolo  
Pelicaric  
Rodríguez Melo  
Roubina  
Scarabino  
Solare  
Torres López  
Verdi  
Wiman



Instituto de Investigación  
Musicológica "Carlos Vega"

PREMIO KONEX 2009

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES



**UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA**  
**SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES**  
Rector: Pbro. Dr. Víctor Manuel Fernández

**FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES**  
Decano: Mtro. Guillermo Scarabino

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA**  
**“CARLOS VEGA”**

Directora: Dra. Diana Fernández Calvo

**Editora:**

Lic. Nilda Vineis

**Comité editorial:**

Dr. Enrique Cámara (España), Lic. Clara Cortazar (Argentina), Dr. Pablo Cetta (Argentina), Dr. Antonio Corona Alcalde (México), Dra. Roxana Gardes de Fernández (Argentina), Dr. Juan Pablo González (Chile), Lic. Héctor Goyena (Argentina), Dr. Rubén López Cano, Dr. Juan Ortiz de Zárate (Argentina), Dr. Víctor Rondon (Chile), Dra. Amalia Suarez Urtubey (Argentina)

Los artículos y las reseñas firmados no reflejan necesariamente la opinión de los editores.

**Diseño:** Diego Alberton, Julián Mosca

**Imagen de tapa:**

Cartas de Carlos Vega a Lauro Ayestarán, Fondo Documental “Carlos Vega” del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la FACM-UCA

Los autores de los artículos publicados en el presente número autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.

El Instituto está interesado en intercambiar publicaciones .The Institute is interested in interchanging publications. Das Institut ist an dem Austausch der Veröffentlichungen interessiert. L'Institut est intéressé à échanger des éditions. L'istituto è interessato netto scambio di pubblicazioni.

I.S.S.N: 1515-050X

Hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Registro de propiedad intelectual en trámite

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina

Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Av. Alicia Moreau de Justo 1500- C 1107AFC Buenos Aires

Telefax (54-011) 4338-0882 E-mail: [iim@uca.edu.ar](mailto:iim@uca.edu.ar)

[www.uca.edu.ar/facultades/organismos/iiimecv](http://www.uca.edu.ar/facultades/organismos/iiimecv)

## LA RETÓRICA COMO METALENGUAJE EN LA COMPOSICIÓN MUSICAL BARROCA

**CECILIA ARGÜELLO**

---

### **Resumen**

La idea de que los compositores barrocos planificaban su obra en función de las reglas de la retórica es común en los manuales especializados. No obstante, Brian Vickers descarta la posibilidad de su utilización como medio analítico en la música. Rubén López Cano considera la retórica como un metalenguaje y abre la posibilidad de aplicar el sistema retórico, propio del sistema lingüístico, a otro no verbal. En el presente trabajo pretendo demostrar cómo el aparato teórico de la retórica del barroco subyace en la composición musical de este período. Con el fin de ejemplificar esto, utilizo el análisis de una sección de la Pasión según San Mateo de J. S. Bach.

**Palabras clave:** Retórica, Música Barroca, R. López Cano, J. S. Bach, Análisis.

### **Abstract**

It is a known notion that the baroque composers used to conceive their work according to the rules of the rhetoric. However, Brian Vickers excludes the possibility of their use as an analytical means in music. Rubén López Cano considers rhetoric as a meta-language. By this way he opens the possibility of applying the rhetorical system, known as a linguistic system, to a non-verbal one. In this paper I intend to show how the baroque rhetoric system draws on the musical composition of this period. To this aim I analyze one scene of St. Matthew's Passion of J. S. Bach.

**Key words:** Rethoric, Baroque Music, R. López Cano, J. S. Bach, Analysis.

\* \* \*

## Introducción

En los cursos de grado de Historia de la Música estamos acostumbrados a escuchar hablar de la importancia de la retórica musical en la comprensión de la música que abarca los siglos XVII y primera mitad de XVIII. La idea de que los compositores barrocos planificaban su obra en función de las reglas de la retórica, es común en los manuales especializados.

López Cano hace referencia a la crítica que realiza Brian Vickers en un artículo en el cual “descarta por completo la posibilidad de adaptar el aparato de las figuras retóricas a la música y pone en entredicho la validez de los principios de la retórica musical Barroca”<sup>1</sup>. Al considerar ese autor a la retórica como un metalenguaje, abre la posibilidad de aplicar el sistema retórico, originado en un “sistema lingüístico a otro no verbal”.

En el presente trabajo pretendo dar algunas respuestas a las preguntas reformuladas por López Cano:

[...] “¿en qué medida el metalenguaje desarrollado para estudiar *ciertos fenómenos* de los sistemas verbales pueden aplicarse a *fenómenos similares* de naturaleza no verbal? ¿qué adaptaciones y adecuaciones sufre un metalenguaje cuando es requerido por otro lenguaje objeto?”<sup>2</sup>

Para tal fin realizaré el análisis de un fragmento de la *Pasión Según San Mateo* de Juan Sebastián Bach.

Si bien es difícil asegurar qué procesos compositivos siguió en autor al concebir la obra, sabemos que la misma fue revisada en varias oportunidades y planificada con sumo cuidado. No obstante, no me ocuparé de esto en el presente artículo puesto que la intención es la de valerme de la retórica como un sistema comprensivo e instrumental, supraindividual, funcionando como un metalenguaje en su tiempo.

El uso de la retórica como herramienta de los oradores desde la antigüedad greco-romanas indiscutido, como también es ampliamente aceptado que su conocimiento por parte de los eruditos del barroco constituyó una importante influencia en los compositores de la época.

No obstante, en este trabajo no pretendo utilizar el aparato retórico como una normativa de composición, sino simplemente, y como dije más

---

<sup>1</sup> LÓPEZ CANO, R., 1998: 1.

<sup>2</sup> LÓPEZ CANO, R., *op. cit.*: 5.

arriba, como una herramienta analítica que permita comprender o tratar de explicar el por qué de determinadas elecciones compositivas, en relación con las funciones expresivo- comunicacionales que la música debía tener. Al respecto tampoco es discutida la Teoría de los Afectos que regía la composición musical, mediante la cual los músicos pretendían, de una manera casi objetiva, producir respuestas en el ánimo de los oyentes-espectadores: la música debía conmover.

“La doctrina de los afectos y su doctrina hermana la retórica musical no eran meras aproximaciones teóricas a una especie de crítica musical; eran guías prácticas para los compositores. [...] los afectos y la retórica son elementos a tener en cuenta cuando se estudia la música del Barroco.”<sup>3</sup>

Estos aparatos teóricos –retórica y teoría de los afectos- deben ser considerados como influencias en los compositores, y entender la primera como un conjunto de procedimientos formales que nos sirven para explicar cómo ciertos aspectos de la obra barroca funcionan. Dejo de lado el asunto de cuánto Bach conocía de la retórica y cómo fueron las modalidades de las cuales se valió.

El hecho de que los fragmentos musicales a analizar sean momentos con texto, acercan el aparato analítico de la retórica a la música pues ésta debía estar al servicio de las expresiones de la letra.

A lo largo del presente trabajo iré ejemplificando los distintos momentos de la retórica, basándome principalmente en referencias a Mattheson, con fragmentos tomados todos de una misma escena de la obra que me ocupa.

### **Acerca de la obra**

Juan Sebastián Bach compuso, probablemente, unas cinco pasiones a lo largo de su vida (algunos autores han puesto esto en duda y mencionan sólo tres), la mayoría en su estadía en Leipzig donde sus funciones como Cantor de la Iglesia de Santo Tomás le exigían la creación de la música para las festividades de esa y de otras tres Iglesias a su cargo. Sólo se han

---

<sup>3</sup> LENNEBERG, H., 1958: 47.

conservado completas dos de estas obras: la *Pasión según San Juan* y la *Pasión según San Mateo*, la que tomo hoy como ejemplo.

Dentro de la tradición luterana, ambas pertenecen al género ‘Pasión Oratorial’, que se caracteriza por combinar el texto bíblico con textos poéticos y con corales protestantes (tanto su texto como su melodía). En las pasiones tempranas de comienzos del siglo XVII, el Evangelista (personaje principal del género) era interpretado en un estilo ‘neogregoriano’, generalmente a cargo de un tenor; Jesús estaba a cargo de un bajo, mientras que los personajes secundarios a menudo eran asumidos por el registro de contralto. Posteriormente este estilo arcaizante fue reemplazado por el nuevo recitativo que dominaba la escena de la ópera.

Si bien este último tipo de pasiones era conocido en Alemania desde mediados del siglo XVII, en Leipzig, centro más conservador, se conoció alrededor de 1717 y fue adoptado en la Iglesia de Santo Tomás alrededor de 1721, dos años antes de la llegada de Bach al cargo. La primera versión de la *Pasión según San Juan* data de 1724.

La *Pasión Según San Mateo*, compuesta en su primera versión en 1727, repuesta en 1729 y revisada en 1732 y 1749, se caracteriza por su tono meditativo y contemplativo; en ella, la acción del relato bíblico se detiene en momentos líricos o de comentarios.

La estructura de la obra utiliza tres elementos diferentes:

- Una ‘Gran Fantasía Coral’ a cargo de dos coros, dos orquestas, dos bajos continuos y un coro de niños al unísono.
- El ‘Progreso de la Acción’, el cual se realiza mediante una estructura de *Tableau*, cada uno de ellos compuesto por:
  - Narración bíblica y diálogos que se desarrollan mediante ‘recitativos’ correspondientes al Evangelista y los personajes.
  - Comentarios reflexivos: ‘recitativos y/o ariosos’ a cargo de solistas que no constituyen personajes, sino que pueden ser comprendidos como los fieles que asisten a la pasión de Cristo.

- Oraciones o plegarias: ‘arias’ también a cargo de solistas con una mayor variedad de registros entre los que no predomina el de contralto.
- ‘Corales’ que sirven de puntuación a la acción y abren y cierran cada una de las dos grandes partes que constituyen la obra.

Para ejemplificar de qué manera la retórica es útil en el momento de analizar la obra, he elegido uno de estos *tableaux*: el que corresponde a la cuarta escena (según algunas ediciones) de la primera parte: momento en el cual Jesús ora al pie del Monte de los Olivos, antes de ser entregado para su pasión.

### **La retórica musical**

Según palabras de Cicerón (siglo I a.C.) en las que se basaron los teóricos de los siglos siguientes el discurso del orador se dividía tradicionalmente en cinco actividades principales:

- ‘Invención’: “obtención de ideas o argumentos musicales germinales a partir de las cuales el autor desarrollará todo el discurso musical”<sup>4</sup>. Para el compositor la ‘invención’ implica las decisiones previas a la composición como son instrumentación, género, registros vocales, estilos nacionales y “cualquiera otras características que pudiesen contribuir a la expresión general de emociones y a la comunicación de significado.”<sup>5</sup>. La invención se basa en los tópicos o *topoi* (*loci topici* o lugares comunes) enunciados por Mattheson a mediados del siglo XVIII que analizaré más adelante.
- ‘Disposición’: correcta ubicación de las ideas obtenidas en la ‘invención’ utilizando las partes de alguno de los diseños tradicionales. Para que la obra logre conmover, según la intención del compositor es necesario que esas ideas sean puestas “en el lugar correcto de acuerdo a una especie de estructura narrativa interna que administrará y gestionará correctamente los elementos retóricos puestos al servicio de

---

<sup>4</sup>LÓPEZ CANO, R., 2004: 147.

<sup>5</sup>HILL, J., 2008: 32.

la música”.<sup>6</sup> A lo largo del tiempo y según los tratados, el esquema correspondiente a la ‘disposición’ ha ido variando en la cantidad de secciones que la componen. La mayor parte de ellos “incluyen las funciones de introducción, presentación, contraste o conflicto, recapitulación y conclusión: un esquema básico que podría aplicarse fácilmente a muchas formas musicales.”<sup>7</sup> Si tenemos en cuenta esta cita, debemos considerar como certera la afirmación de Vickers, cuando dice que “la *dispositio* sólo puede aplicarse de modo superficial y fácil”<sup>8</sup>. No obstante, considero que el hecho de que su aplicación resulte en algunos casos sencilla, no significa que tales estructuras no estuvieran en la formación del compositor al momento de crear el discurso musical. De la misma manera que otras influencias cada compositor utiliza, aún de manera no del todo consciente, todas aquellas competencias que ha incorporado en su experiencia previa. Sabemos que la retórica constituía una de las asignaturas claves en la educación del siglo XVII. Era considerada imprescindible en la preparación de los jóvenes nobles que debían ejercer como diplomáticos, miembros de la administración, predicadores. Pero también el conocimiento de retórica brindaba prestigio a aquellos que no eran nobles permitiendo su acercamiento a la aristocracia.

“Este prestigio, junto con las afinidades naturales y las similitudes inherentes entre el lenguaje retórico y la expresión artística, llevó a muchos autores que escribían sobre pintura, escultura, arquitectura y música a emplear los términos y conceptos de la retórica al abordar tanto las artes verbales como las no verbales.”<sup>9</sup>

- ‘Elocución’: en la oratoria corresponde al momento en que las ideas se ponen en palabras. Hace referencia al estilo y depende fundamentalmente de la utilización de las ‘figuras retóricas’. Éstas constituyen el principal recurso que, en el análisis de música barroca se hace a cerca de la retórica. La adaptación de las figuras literarias a la música merece un estudio cuidadoso pues, mientras algunas presentan

---

<sup>6</sup> LÓPEZ CANO, R., *op. cit.*: 148.

<sup>7</sup> HILL, J., *op cit.*: 33.

<sup>8</sup> LÓPEZ CANO, R., 1998: 2.

<sup>9</sup> HILL, J., 2008: 31.



similitudes en ambos lenguajes, otras sólo pueden considerarse meras analogías o comparaciones con las figuras originales. Incluso algunas han conservado su nombre pero su significado musical difiere considerablemente del verbal.

- ‘Memoria’: se relaciona más claramente con la interpretación que con la composición musical, razón por la cual prescindiré de utilizarla en el análisis de la obra.
- ‘Declamación’: si bien en un texto oral hace referencia a las inflexiones de la voz, las acentuaciones, las exclamaciones, las pausas, el estudio de éstas tiene gran importancia pues posee una estricta relación con los recitativos “los compositores de música vocal del barroco podían ayudar a comunicar el significado y las emociones del texto a través de la declamación interpretativa en el transcurso de la recitación”<sup>10</sup>

Como hemos dicho, la retórica musical estuvo presente durante todo el período barroco; sin embargo, en las distintas épocas los compositores han puesto diferente énfasis en las distintas secciones del aparato retórico. Para el barroco temprano, la composición de música vocal, dramática o semi-dramática, estaba regida por el recientemente inventado recitativo, por lo cual el centro de atención era la ‘declamación’, aunque en Alemania esto se asimiló de manera más tardía que en Italia; en el Barroco medio, el interés por la melodía, sus adornos y expresividad se observa mejor en la ‘elocución’ y el uso de figuras retóricas, las cuales, mediante la tradición y repetición se fueron estandarizando, creando significados específicos para los oyentes competentes; en el barroco tardío la tendencia a unificar grandes secciones bajo un mismo afecto y significado textual puso su énfasis en las decisiones que se adoptaban en el momento de la ‘invención’ musical.

---

<sup>10</sup> HILL, J., *op. cit.*: 34

## La Retórica en la Pasión según San Mateo

La escena de la *Pasión según San Mateo* elegida para este análisis, está organizada mediante a una estructura de *Tableau*, que comienza con la narración bíblica a cargo del Evangelista y las palabras de Jesús dirigidas al Padre, en las cuales el hijo de Dios se manifiesta en su aspecto humano, mostrando su temor ante lo que espera vivir: ‘Padre mío, si es posible, aparta de mi este cáliz’. Acorde con la estructura de *tableau*, es el texto poético de Picander el que comenta e incluso aclara el significado de estas palabras. La referencia no es al cáliz de la salvación sino al ‘cáliz amargo de la muerte, el cáliz que contiene los pecados de este mundo...’

El recitativo que continúa a las palabras de Jesús, constituye un momento meditativo y reflexivo sobre la narración bíblica, a cargo de un bajo que, a la manera de un fiel, asiste al sufrimiento del hijo de Dios hecho hombre. El aria siguiente de carácter lírico se convierte en el momento de expresión de fe por la cual Jesús, al beber del cáliz de la muerte ‘ha dulcificado, al primer sorbo, las angustias y el cruel sufrimiento’.

## Invención

Para analizar de qué manera Bach puso en música este texto me referiré a las distintas actividades en que se organiza la retórica musical, comenzando con el proceso de ‘invención’:

“[...] para tener una perspectiva más amplia de las fuentes de inspiración musical de Bach en la *Pasión según San Mateo* y otras obras, es útil considerar los quince tópicos (*loci topici*) mencionados por Johann Mattheson en *Der vollkommene Capellmeister*.”<sup>11</sup>

Indudablemente no es posible hacer referencia a todos ellos. Organizaré según criterios de prioridad en la composición, sólo aquellos que son útiles a los efectos de este análisis, los seleccionando los ejemplos más adecuados. El método que utilizaré no es el del análisis completo y descriptivo de toda la música sino la ejemplificación puntual de cada uno de los aspectos, que me propongo relatar y explicar.

---

<sup>11</sup> HILL, J., 2008: 483.

- 1- *Locus generis & speciei* (lugar del género y del tipo) corresponde a la elección del género o subgénero musical. En este caso los mismos géneros o tipos corresponden a las mismas secciones en cada uno de los *Tableaux* de la obra. Así, para las narraciones del Evangelista, Bach utiliza siempre el recitativo, tal como la tradición de la ópera lo establece. Para las palabras de Jesús, se ciñe a la tradición luterana de utilizar un tipo especial del recitativo con “un halo sonoro que le proporciona el acompañamiento de cuerdas”<sup>12</sup> en notas de larga duración. Este recurso ya fue utilizado por Heinrich Schütz en su *Historia de la Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo*, uno de los antecedentes de este género.
- 2- Cabe destacar que Hill menciona ese mismo recurso como ejemplo de otro tópico, el de *Locus adjunctorum*, o sea lugar de los atributos pues este halo sólo es utilizado para el personaje de Jesús y en esta época ya constituye una tradición en las pasiones. Para las expresiones líricas el tipo utilizado es el aria tomado del modelo operístico.  
Sin entrar aquí en la discusión acerca de género y forma podemos decir que es evidente que en esta época los conceptos de recitativo y aria hacen referencia tanto a estilos o tipos vocales (con cargas expresivas propias) como a géneros, que a demás pueden adoptar diferentes formas, especialmente en el caso del aria.
- 3- El tópico del género está también en íntima relación con el *Locus causae formalis* (lugar de la causa formal) que tiene que ver con la elección de una forma musical. En este sentido, la que nos ocupa es un *Aria da Capo*, una de las dos formas que podemos encontrar en esta pasión. Difícil resulta establecer el motivo de la elección del gran *da Capo*, en lugar de una *Kirchenarie* (que limita el *da Capo* al *ritornello* inicial). Me atrevo a ensayar una respuesta posible, según la cual el justificativo estaría en el texto.  
La primera estrofa de tres versos octosílabos (sección musical A) plantea la manifestación de fe por la cual el fiel desearía beber del cáliz que contiene los pecados de la humanidad, idea central del aria.

‘Con gusto querría yo llevar su cruz  
y beber del cáliz que bebió mi Salvador.’

---

<sup>12</sup> HILL, J., *op. cit.*: 485.

La segunda, más larga, de cinco versos que combinan ocho y cuatro sílabas (sección musical B), explica las razones por las cuales el creyente (en primera persona) bebería de ese mismo cáliz: la boca del salvador dulcifica el sufrimiento.

‘Pues su boca,  
de la que manan leche y miel,  
ha dulcificado, al primer sorbo,  
las angustias y el cruel sufrimiento.’

De esta manera, la repetición del A completo permite cerrar la idea con el retorno al centro de atención de toda el aria, que es el cáliz de la muerte que proporciona la salvación.

- 4- *Locus totius & partium* (lugar del todo y de las partes). Para citar un ejemplo puedo considerar el aria en cuestión en la cual Bach elige no asignar materiales musicales diferentes a cada uno de los participantes de la textura (voz solista, bajo continuo y violín) sino que en el *ritornello* inicial, los instrumentos y especialmente el *obligato*, plantean todo el material que se utilizará durante el aria.



Imagen 1 (continúa en la página siguiente)



Imagen 1 (viene de la página anterior)

Los distintos giros rítmico-melódicos propuestos circulan por las distintas líneas de la textura provocando una unidad de estilo, carácter y afecto sumamente compacta. Incluso en la sección B los materiales pueden ser considerados como derivados del *ritornello*, principalmente el ritmo sincopado que desdibuja el compás y las figuras de segundas ascendentes y descendentes en corcheas ligadas (figuras retóricas de las que hablaré más adelante). En una ‘parte’ del aria se encuentra sintetizado el ‘todo’ de la misma.

### Sección B

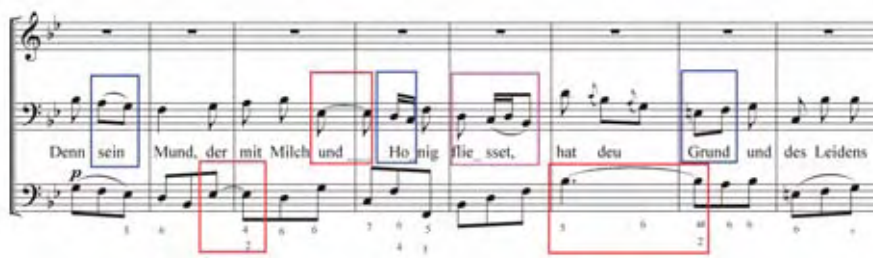


Imagen 2 (continúa en la página siguiente)

Imagen 2 (viene de la página anterior)

- 5- *Locus descriptionis* (lugar de las descripciones): cuando el compositor “[...] considera cómo retratar los afectos implícitos en el texto”<sup>13</sup>. Pero también puede ser aplicado a descripciones de objetos y acciones. La música de Bach está impregnada de estos dos tipos de descripciones.

<sup>13</sup> HILL, J., 2008: 483.

En el recitativo de bajo, que comenta la acción descrita por el texto bíblico, el compositor utiliza una armonía recargada de disonancias de 7<sup>a</sup> disminuida, acordes alterados y direccionalidad algo errática para describir el sufrimiento por los pecados ‘el cáliz que contiene los pecados de este mundo, pútridos y odiosos’; sin embargo, un cambio significativo en el aspecto emocional del texto cuando se refiere a la voluntad de Dios ‘porque así lo quiere el padre muy amado’ motiva un repentino paso a un estilo arioso, con un bajo que acompaña a una melodía más ‘cantábil’ que concluye con una fórmula cadencial convencional hacia Sib M en los instrumentos.

The image shows a musical score for a recitative section, titled "RECITATIVO. CORO II". The score is arranged for Violino I, Violino II, Viola, Basso, and Organo e Continuo. The music is in a minor key and common time. The vocal lines are marked "dolce". The lyrics are in German and describe the suffering of Christ and the will of God. The score includes a basso continuo line with figured bass notation.

Violino I  
Violino II  
Viola  
Basso  
Organo e Continuo

RECITATIVO. CORO II

*dolce*

*dolce*

*dolce*

Der Heiland fällt vor seinen Vätern  
vor der dunkeln Ehre so wohl und  
Alte von uns fern  
Fülle  
nad' zu

Go-tes Gna-der was der  
Es ist bei uns, den  
Kathol, den Tr-der He-ter kant zu

Imagen 3 (continúa en página siguiente)

musiken, in welchem Sie das diese Malt ge... gewest sind und händlich sin, ken, weil es dem Leben Gut ge... thilt

Imagen 3 (viene de la página anterior)

En la misma sección podemos observar numerosos momentos de descripciones de acciones. Menciono sólo los dos más evidentes: la palabra ‘elevándonos’ del segundo compás está musicalizada mediante un ascenso de acorde desplegado, seguido de pasos, con un intervalo extremo de 10ª M desde el La grave hasta Do# agudo; mientras que ‘por encima de nuestras caídas’ es descrito por un salto descendente de 6ª M desde el La agudo (una 3ª por debajo del do# antes mencionado) hasta el Do becuadro grave.

RECITATIVO, CORO II

Violino I. dolce  
Violino II. dolce  
Viola. dolce  
Basso. dolce  
Der Heiland hilft vor seinem Vorseh...  
ne, der dadurch erhebt er mich und Al...  
le von un fern. Für... le...  
Organo o Continuo.

Imagen 4



- 6- *Locus notationis* (lugar de la notación), se refiere a cómo se ‘verá’ la música en el papel. Hill hace una interpretación del texto de Mattheson cuando dice:

[...]“algunas características de la música pueden ser sugeridas al compositor cuando éste considera cómo aparecerá la notación en el papel - un solo valor de la nota o un patrón rítmico repetido, inversión melódica o contrapuntística, repetición o recapitulación, o pasajes canónicos ”<sup>14</sup>

Teniendo en cuenta esto me atrevo a referirme en este caso a cómo se ‘ve’ el acompañamiento de un recitativo, pues el mismo está en íntima relación con la idea principal del texto: la ‘caída de Jesús’. En el mismo las cuerdas realizan, de principio a fin, acordes desplegados descendentes con la única excepción de medio compás (comp. 4) en el cual el movimiento se invierte hacia el agudo, momento en que el texto dice ‘recuperar la gracia de Dios’. Es indudable que este tópico no puede ser considerado como una mera grafía sino que se relaciona directamente con el *locus descriptionis* ejemplificado en el punto anterior.

RECITATIVO, CORO II

Violino I. *adulce*

Violino II. *adulce*

Viola *adulce*

Basso *adulce*

Organo o Continuo

Der Heiland fällt vor seinen Vätern, der daburch ehret er sich und Al... he... von... sein... Fall... la... auf zu

Imagen 5

<sup>14</sup> HILL, J., 2008, 483.

- 7- *Locus causae finalis* (lugar de la causa final). Este tópico tiene relación con la intención general de la composición, por lo tanto no puede ser ejemplificado mediante el análisis de una única escena. Al respecto debemos considerar que las Pasiones cumplían una función litúrgica, pues eran interpretadas, la primera parte antes del sermón, y la segunda luego del mismo y como conclusión. Según Hill

[...]“la mezcla de pena, amor, y acción de gracias, son características de las interpretaciones luteranas de la Crucifixión, por las cuales uno debe sentir un pesar y arrepentimiento sinceros, pero también gratitud y alegría por la salvación que conlleva”.<sup>15</sup>

Todas estas emociones están presentes en la escena que me ocupa: la tristeza en el recitativo de bajo, por la caída y el temor de Jesús; el arrepentimiento cuando en el aria el espectador desearía beber de ese mismo sufrimiento ‘con gusto querría yo llevar su cruz’ y finalmente la pacificación del espíritu pues ‘su boca [...] ha dulcificado [...] las angustias y el cruel sufrimiento’.

Estos *loci topici* ejemplificados con una escena de la obra muestran de qué manera Bach comenta el texto y le da expresión musical. De los quince tópicos que menciona Mattheson he elegido aquellos que sirven en este caso en particular, dadas las características del texto y de la música. No se presentan, por ejemplo, momentos que correspondan a *locus oppositorum*, *locus comparatum*, *locus exemplorum*, etc.

### Disposición

En relación con la ‘disposición’ puedo hacer la referencia en dos niveles diferentes de análisis: el primero teniendo en cuenta la escena en su totalidad y el segundo aplicándola específicamente a la forma del *aria da Capo*.

---

<sup>15</sup> HILL, J., 2008: 484.

### ***La disposición en la escena.***

Como dije anteriormente, el esquema de disposición retórica varía en cantidad de partes según distintos autores. En esta ocasión, y teniendo en cuenta que no se trata de un discurso unificado sino de una escena compuesta por la intervención de varios personajes y otras voces hablantes y los textos pertenecen a dos fuentes diferentes: la Biblia y el libreto de Picander, he decidido aplicar la organización más simple que propone Torcuato Tasso afines del siglo XVI y que consiste en cuatro secciones: *exordium*, *narratio*, *confirmatio* o *rivolgimento* y *peroratio*.

- *Exordium*: tiene como finalidad captar la atención del oyente. En este caso corresponde a las palabras bíblicas del Evangelista y Jesús que plantean la situación. Es importante tener en cuenta que este texto es conocido ampliamente por la comunidad por lo cual esta función se ve reforzada.
- *Narratio*: momento en el cual se crea la tensión explicando los hechos. El recitativo de Bajo cumple esta función al narrar el momento en que Jesús cae de rodillas ante su Padre.
- *Confirmatio* o *rivolgimento*: momento en que se exponen argumentos y se produce “un cambio de la buena a la mala fortuna, o de la mala a la buena”<sup>16</sup>. La segunda sección del recitativo (comp. 5 en adelante) sirve a estos fines mediante una explicación del significado del ‘cáliz’ y la resignación mediante las palabras ‘porque así lo quiere el Padre muy amado’.
- *Peroratio*: constituye la conclusión de la acción. En este caso corresponde a todo el texto del aria y especialmente a la sección correspondiente al Da Capo, donde las angustias son apaciguadas. El momento del B del aria (donde el texto explica la acción transformadora de Jesús) podría ser considerado como la sección anterior a la peroración que algunos autores denominan *refutatio*, donde se refutan los argumentos en contra y se reformulan las conclusiones propuestas.

---

<sup>16</sup> HILL, J.: 2008:32

### **La disposición en el Aria**

En el siguiente análisis aplicaré las mismas secciones descritas para la escena. Tal como dice Vickers la disposición en música se aplica de manera superficial y sencilla a muchas formas musicales. El Aria da Capo no es una excepción como veremos a continuación.

- *Exordio*: está dado por el *ritornello* inicial. Como dije antes, éste contiene todos los elementos musicales que elaborará durante el aria. Cumple la función de captar la atención del oyente y de anticipar el carácter emocional de la sección: el afecto.

La elección del compás de 3/8 en un tempo tranquilo proporciona un movimiento apacible que es reforzado por el predominio de grados conjuntos y ligaduras de expresión entre las dos primeras corcheas. La ligadura prolongación entre los compases 2 y 3 pone en conflicto esa aparente tranquilidad inicial y genera un cierto dramatismo acorde con el carácter de la escena.

Este *ritornello* está compuesto, como es habitual desde los conciertos solistas de Vivaldi, por tres frases musicales que luego serán utilizadas juntas o por separado para las siguientes apariciones del mismo. La primera frase presenta 3 elementos melódicos característicos: Los saltos ascendentes y descendentes de 6ª menor, un movimiento equilibrado que proporciona tranquilidad en los compases 2 y 3 y finalmente un giro cadencial en el compás 4 que presenta un característico movimiento de dos semicorcheas que adornan el descenso por grado Si, La, Sol. Esta frase además establece claramente la tonalidad de sol m. La misma, no debe ser considerada casual. Cada una de las tonalidades, o modos, tenían desde el renacimiento atribuciones expresivas propias. Para Mattheson la tonalidad de sol m (dórico transpuesto) es 'la más bella tonalidad' pues posee la seriedad del dórico (re m), como así también una gracia y complacencia poco común, "es adecuada tanto para (sentimientos) tiernos, compasivos como para situaciones alentadoras, placenteras,..."<sup>17</sup>. En este caso se adecua a la tristeza por el sufrimiento de Jesús y a la esperanza por la salvación que la misma conlleva.

La segunda frase se extiende por los siguientes 4 compases y pone en conflicto la tonalidad a la vez que insinúa en el violín los pasos ascendentes de semitono que luego explotará en la línea vocal.

---

<sup>17</sup> LENNEBERG, H., 1958 : 235.

La tercera frase (últimos 4 compases) constituye la cadencia final donde vuelve a utilizar la figura de adorno de la segunda frase. Por su parte el bajo continuo constituye el sustento armónico y a la vez comparte material modificado de los descriptos en el violín como las ligaduras de las dos primeras corcheas del compás, el semitono ascendente y el adorno de semicorcheas de la primera frase.

- *Narratio*: ubico esta sección en la que corresponde a todo el A musical hasta el *ritornello* final en sol m. Si bien el texto no constituye la narración de los hechos, considero a esta sección como una ‘narración musical’ pues, por primera vez, se ponen en juego los elementos presentados en el *ritornello* pero sin iniciar conflicto emocional alguno. La primera estrofa constituida por 3 versos utiliza los materiales de las tres frases correspondientes al *ritornello* pero produciendo una modulación a Re M. El *ritornello* siguiente en Re M está compuesto sólo por la primera frase. A continuación el texto comienza a ser fragmentado y por lo tanto también los materiales melódicos, produciendo un nuevo movimiento armónico hacia do m. Allí la estrofa es cantada nuevamente completa con sus tres frases musicales levemente adornadas y retornando a sol m. Para finalizar esta sección vocal los versos del texto son presentados en orden inverso de aparición variando la sintaxis de la frase y produciendo mayores variaciones melódicas especialmente por la utilización de abundantes saltos que producen una melodía sumamente quebrada y tensionante. El final está dado por la aparición del *ritornello* inicial pero en este caso sólo la segunda y tercera frase retornando a sol m.
- *Confirmatio o rivolgimento*: la sección B musical, como es habitual en este tipo de arias, introduce un leve cambio de carácter mediante la elaboración de los materiales melódicos y una mayor desviación armónica, pasando por Fa M, do m, para finalizar en Mi b M. Esta leve desviación del afecto original, acorde con el sentido del texto que explica el significado de la primera estrofa, es atenuada por la presencia constante de elementos musicales de A, incluso un breve *ritornello* instrumental (generalmente ausente en el B del aria da Capo) que sorprende al ingresar en Fa M con la primera frase del *ritornello* inicial. De esta manera puedo considerar que este momento constituye la exposición de argumentos a favor (elementos del A) y en contra (inestabilidad armónica y leve cambio de carácter).

- **Peroratio:** la conclusión de la acción está dada por la repetición de A completo. Es sabido que en las óperas serias esta forma “da Capo” traía aparejada justamente la paralización de la acción dramática. Sin embargo, y siguiendo con el criterio utilizado para el análisis de la escena en su conjunto, podemos dividir esta recapitulación en dos partes: la primera correspondiente a la *refutatio* (desde el comienzo hasta el final de la sección cantada) donde se reformulan los argumentos iniciales y luego la *peroratio* correspondiente al *ritornello* final como conclusión de la obra.

### Elocución

Con respecto a la ‘elocución’ podemos decir que está en relación con el estilo, es decir el momento de poner en palabras o música los elementos de la ‘invención’ y ‘disposición’. Uno de los principales recursos utilizados por los oradores para convencer al auditorio consistía en la alteración de los modos normales de decir un texto mediante las ‘figuras retóricas’. En música vocal, por la interacción que existe entre texto y realización musical, a menudo “el contenido o la elaboración retórica de los textos determinaban las alteraciones retóricas del discurso musical”<sup>18</sup>.

Los análisis tradicionales de retórica musical, por lo general se centran – y a veces se limitan- en el estudio y detección de figuras retóricas que relacionen el contenido del texto con su musicalización. Por esta razón me dedicaré a continuación a enunciar sólo algunas de esas figuras a manera de ejemplo de las mismas. Así como la ‘declamación’ se manifiesta claramente en los recitativos, las figuras retóricas encuentran su lugar adecuado en las arias.

Al musicalizar un texto en un aria, el compositor, a menudo traslada figuras retóricas presentes en el mismo a la música. En otras ocasiones, incorpora figuras nuevas inexistentes en la poesía original, que se desprenden de la manipulación de ese texto con fines estrictamente musicales. López Cano las denomina ‘Aproximaciones Intersemióticas’. Basaré los ejemplos siguientes en la tipología que este autor utiliza para las mismas.

En primer lugar, y como ejemplo de lo que el autor llama ‘Analogía estructural’ me referiré a una de las figuras más comunes en el barroco: el

---

<sup>18</sup> LÓPEZ CANO, R., 2004: 149.

‘paréntesis’, cuando una frase de texto explica o completa el significado de la anterior. En este caso la música debía “adoptar las estrategias retórico estructurales de la letra”<sup>19</sup>. Según Mattheson “la melodía debería caer hasta el punto de sonar como otra voz”<sup>20</sup>. Justamente esto es lo que sucede en el B del aria cuando la segunda frase (correspondiente al ‘paréntesis’, expresado en este caso entre comas) comienza en el mismo registro que terminó la frase anterior pero se desliza hacia el grave hasta terminar en la octava inferior; la frase siguiente, que completa el significado de la primera, retoma el registro agudo realizando un salto de 10ª ascendente.



Imagen 6

Un ejemplo de ‘retórica paralela’, mediante la cual se adaptan figuras literarias a la música, la constituye *iteratio* que consiste en una repetición con vehemencia. Bach la incluye en su música cuando repite la palabra inicial “gerne” (con gusto) en dos oportunidades separada por silencios (figura retórico-musical característica del suspiro) y recién en la tercera aparición continúa con el verso correspondiente.

<sup>19</sup> LÓPEZ CANO, R., 2004: 156.

<sup>20</sup> HILL, J., 2008: 33.

The image displays two systems of a musical score for voice and piano. The first system consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in bass clef, and a bass line in bass clef. The lyrics are: "ger ne will ich mich be que men ger ne ger ne." The second system also has three staves. The vocal line continues with: "ger ne will ich mich be que men Kreuz und Be cher an zu neh". The piano accompaniment and bass line provide harmonic support. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. A dynamic marking 'p' is present in the first system.

Imagen 7

Este recurso no se encuentra en la poesía original sino que adopta esta forma por razones estrictamente musicales y expresivas. La figura del suspiro es utilizada reiteradas veces en el inicio de la estrofa en el violín *obligato* (comp. 17- 18 – 19) intercalada con otra figura retórico- musical constituida por el intervalo de segunda descendente ligado y que corresponde a la expresión de lamento, sollozo o tristeza, según la situación y el contexto.





Imagen 8

Tanto el suspiro, como los sollozos son figuras que tienen un carácter más descriptivo. Otra de ellas es la ‘hidrografía’, recurso muy común en el barroco que consiste en la descripción del agua. En esta aria tenemos una figura similar que corresponde a la descripción de la palabra beber, musicalizada con un melisma de semicorcheas ascendentes, repetido en el compás siguiente por la línea del bajo continuo.



Imagen nº 9

## Memoria y declamación

Estas dos ‘actividades’ pertenecientes a la retórica están en relación con la interpretación más que con la composición.

En el caso de la declamación, se puede considerar dos aspectos diferentes: por un lado los recursos interpretativos de los cantantes a la hora de ‘decir o declamar’ el texto correspondiente y por otro, la especial atención que pusieron los compositores en la elaboración de los recitativos desde la Camerata Florentina, mediante el cual pretendían imitar las inflexiones del texto recitado del teatro llevado a la música. Para Vincenzo Galilei “el poder expresivo de la música proviene de su habilidad para usar las alturas y el ritmo, para imitar exactamente los patrones del lenguaje, las entonaciones, los acentos que los actores usan (...) en una obra de teatro...”<sup>21</sup>. En el caso de los recitativos de Bach la relación es evidente si consideramos el cuidado en la acentuación del texto, los saltos melódicos correspondientes a palabras que se quiere exaltar o a exclamaciones, los giros descendentes para los finales de los parlamentos, etc. Ahora bien, según Hill, las analogías entre la declamación y los “contornos melódicos, y ritmos de la música vocal son tan obvias que, hasta el final de período barroco, fueron comentadas en muy pocas ocasiones (...) Todos los recitativos, por ejemplo, controlan la declamación retórica para proyectar el significado y las pasiones del texto”.<sup>22</sup>

## Conclusiones

Mediante el análisis de una sección de la Pasión según San Mateo de J. S. Bach he intentado mostrar cómo el aparato teórico de la retórica del barroco está en la base de la composición musical de este período.

Es indudable que no todas las decisiones compositivas pueden ser explicadas mediante la retórica pero considero que tampoco podemos negar su influencia por completo.

La descripción clara y evidente de los *loci topici* muestra de qué manera la *inventio* está presente en la mente del compositor. Toda una tradición expresiva de la música se pone en juego antes de iniciar la composición de

---

<sup>21</sup> HILL, J., 2008: 40.

<sup>22</sup> HILL, J., *op. cit.*: 34.

manera que géneros, tipos melódicos y estilo tienen connotaciones expresivas en el oyente competente de la época.

En el análisis de la *dispositio*, si bien puede parecer superficial, vemos cómo estas estructuras mentales se manifiestan no sólo en la concepción general de la obra, sino también en distintos niveles de la composición, en este caso, en la escena en general y en una de sus partes, el aria, en particular.

La *elocutio* parece ser, según la bibliografía consultada, la ‘actividad retórica’, menos puesta en dudas, mediante el análisis que comúnmente se hace de las figuras retóricas. He obviado en esta oportunidad una descripción detallada de las mismas por considerar que excede los propósitos de este trabajo.

Los recitativos barrocos, desde su concepción teórica en la Camerata Florentina, son la más clara muestra del interés por la *declamatio* retórica de un texto puesto en música. El camino recorrido por los compositores de ópera durante el siglo XVII fue generando un repertorio de recursos melódicos adecuado para imitar ciertas características del lenguaje hablado o declamado del teatro.

Con este trabajo he intentado mostrar, en un ejemplo breve, cómo el análisis retórico contribuye a la comprensión más cabal de la obra y de las intenciones expresivas del compositor, utilizando no sólo las figuras retóricas sino todas las actividades descritas por Tasso que se ponen en juego en la composición musical. Todo el aporte del análisis constituye una gran ayuda para los intérpretes de este período, fundamentalmente si consideramos, como dije más arriba que los músicos de la época estaban también familiarizados con este aparato teórico.

Sin duda la retórica no puede explicar todos los aspectos compositivos y expresivos de una obra. Para ello deberíamos realizar estudios estilísticos, formales y de carácter que exceden en presente trabajo. Un análisis detallado de la Teoría de los Afectos y su aplicación a la misma composición, sería imprescindible para este fin.

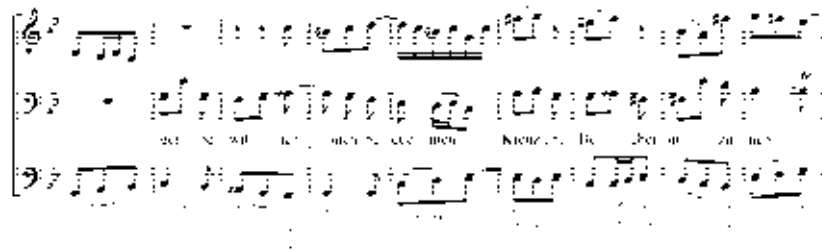
\* \* \*

## APÉNDICE

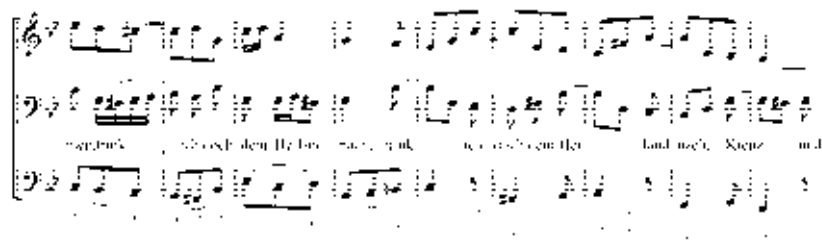
Partituras correspondientes al *Tableau* que sirve de ejemplo para el presente trabajo.

ARIA (L. 158)

The image displays a musical score for an aria, labeled 'ARIA (L. 158)'. The score is written for three staves: a vocal line (Soprano) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score is divided into four systems, each containing three staves. The first system shows the vocal line with a melodic line and the piano accompaniment with a rhythmic pattern. The second system continues the vocal line with a melodic line and the piano accompaniment with a rhythmic pattern. The third system continues the vocal line with a melodic line and the piano accompaniment with a rhythmic pattern. The fourth system continues the vocal line with a melodic line and the piano accompaniment with a rhythmic pattern. The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and bar lines clearly visible.



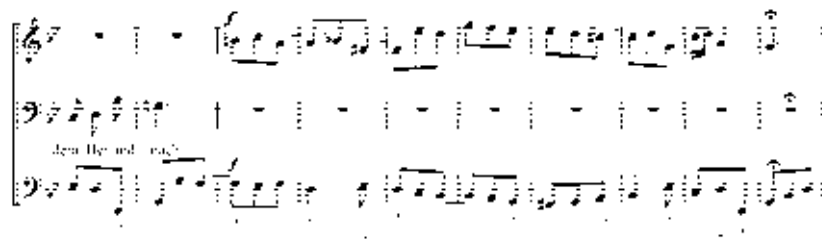
First system of a musical score. It features a vocal line in the upper staff and two instrumental lines (bass and tenor) in the lower staves. The lyrics are: "ge- se- wil- ket, mich, ge- mein- Knecht, die- ser, zu- hus-".



Second system of the musical score. It continues the vocal and instrumental lines. The lyrics are: "sach-ten, die- ses, dem, He- ren, sa- gen, und, we- re- den, ein, He- ren, Land, man- che, Knecht, und".



Third system of the musical score. The vocal line has several rests. The lyrics are: "Bach-ten, zu, er- lö- sen, soll- ich, von, sa- der, he- re, que- re, mich, zu, ich, die-".



Fourth system of the musical score. The vocal line has several rests. The lyrics are: "dem, He- ren, mach".



Daß sein Mund der erst Milch und Honig Fresset, hat das Otter'sche Gesicht



in der Schwärze der dunkelsten Nacht



den sie nicht sehen und nicht hören Grund und



des Tages hier in der Schwärze der dunkelsten Nacht

RECITATIVO, C. 1001

The musical score is titled "RECITATIVO, C. 1001". It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Violino I, Violino II, Viola, Organista, Tasso, and Continuo. The Organista part features a basso continuo line with figured bass notation. The second system continues the piece with a key signature change to one flat. The Organista part continues with figured bass notation. The Continuo part is also present in the second system.

RECITATIVO: 12-11

\*\*\*



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACH, Johann Sebastián  
*Saint Matthew Passion*. USA: Kalmus Miniatura Scores.
- BASSO, Alberto  
1986 *La época de Bach y Haendel*. Madrid: Turner Musica.
- BOYD, Malcolm  
1999 *S. Bach*. Oxford: Oxford Componer Companions.
- BUKOFZER, Manfred  
1986 *Música en la Época Barroca*. Madrid: Alianza.
- HILL, John Walter.  
2008 *Música barroca*. Madrid: Akal Música.
- LENNEBERG, Hans.  
1958 “Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music”,  
*Journal of Music Theory*, Vol II, n.º 1. Yale School of  
Music.
- LÓPEZ CANO, Rubén.  
1998 “Ars Musicandi: la posibilidad de una retórica musical  
desde una perspectiva intersemiótica”. Versión  
electrónica disponible en:  
[www.geocities.com/lopezcano/index.html](http://www.geocities.com/lopezcano/index.html).
- 2004 “La Retórica a la Ciencia cognitiva”. *Tesis Doctoral*.  
*Universidad de Valladolid*. Versión electrónica  
disponible en: [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net).
- PALISCA, Claude  
1968 *Música del Barroco*. Buenos Aires: Lerú.
- SADIE, Stanley.  
1995 *The new Grove. Dictionary of music and Musicians*.  
New York: Grove.

SMALLMAN, Basil  
1970                      *The Background of Passion Music*. New York: Dover.

\* \* \*

**Cecilia Argüello** es Profesora de Composición egresada de la Escuela de Artes de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente es alumna del Doctorado en Artes de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la misma Universidad. Ha aprobado todos los cursos correspondientes y se encuentra elaborando su proyecto de Tesis sobre “La Música académica en la ciudad de Córdoba entre 1870 y 1932”.

Se desempeña como Profesora Asistente por concurso desde 1993 en la cátedra de Historia de la Música y Apreciación Musical II de la mencionada unidad académica. Es Profesora de Morfología e Historia de la Música Coral I y II en la Tecnicatura en Dirección Coral en el Instituto Superior de Educación Artístico-Musical Domingo Zípoli de la Ciudad de Córdoba, Argentina.