



ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Opción de titulación: Notas al programa.

Las pasiones del alma

Una aproximación retórica a la música vocal barroca

que presenta la alumna: **Anaí González Simón**

Para obtener el título de: **Licenciada en canto**

Asesor de notas: **Eloy Cruz Soto**

Obras de: Bach, Johann Sebastian; Händel, George Frederic; Purcel, Henry; Scarlatti, Alessandro; Sumaya, Manuel de.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Las pasiones del alma.

Una aproximación retórica a la música vocal barroca.

Índice

Introducción.....	v
Programa	vii
1.-La música vocal barroca	
La cantata y la ópera diferencias y similitudes	1
Contextualización histórico-biográfica de las obras y autores.....	3
2.-Retórica Musical	
Breve semblanza histórica.....	7
Retórica musical en el barroco	9
Partes del discurso retórico musical	10
Breve compendio de Figuras Retóricas Musicales	15
3.-La teoría de los afectos en el barroco	
Influencia del tratado <i>Las pasiones del Alma</i> de Descartes en los compositores del barroco.	19
4.-Aproximación retórica a las obras	
Clori mia, Clori bella.....	23
Künft'ger Zeiten eitler Kummer	43
Blute nur.....	49
Ah! Belinda	65
Oh muro más que humano	69
Bibliografía	71
Anexos	
Anexo 1 Programa de mano	
Anexo 2 Traducciones	

Introducción

La música barroca es fundamentalmente *pathetica*, dirigida a mover los afectos del público auditor; esta condición es el único nexo que une a la música, artificialmente congregada bajo el término “música barroca”, pues se trata de una manifestación que se mantuvo viva aproximadamente durante 150 años, en muchos países de al menos 2 continentes y que incluyó innumerables formas, tendencias y estilos.

Los compositores de la llamada época barroca no trataron de lograr este objetivo de afectar las pasiones de una manera arbitraria o intuitiva, sino que se basaron en tradiciones muy antiguas, cuyos principales elementos son la teoría de los afectos y el arte de la retórica.

Los conceptos musicales de la retórica son derivados desde la antigüedad, especialmente por los escritos de Aristóteles, (384-322 a.C. *Poética y Retórica*), Cicerón (106-43 a.C. *De Inventione* etc...) y Quintiliano (35- aprox. 100 d.C *Institutio Oratoria*).¹

La teoría de los afectos es un término que usaron ampliamente los musicólogos alemanes comenzando por *Kretzschmar*, *Goldschmidt* y *Schering* para describir en la música barroca estos conceptos estéticos originalmente derivados de la retórica y la oratoria greco-latina.

Como antecedente histórico encontramos a teóricos como Mersenne y Kircher a mediados del siglo XVII, ... Werckmeister, Printz, Mattheson, Marpurg, Scheibe y Quantz, dedicaron gran parte de sus tratados a categorizar y describir los tipos de afectos así como las connotaciones afectivas de las escalas, las danzas, los ritmos, instrumentos, formas y estilos.² *Les Passions del'âme* (1649) de Rene Descartes es tal vez el tratado que ejerció mayor influencia en músicos y artistas del Barroco.

El presente trabajo intenta ser una herramienta para quien desee acercarse a la interpretación de la música vocal barroca y como una aproximación a la retórica musical específicamente en el barroco.

La primera parte está dedicada a la música vocal, con un breve contexto histórico que incluye datos relevantes de los autores y de los géneros de las obras del programa.

La segunda parte hace referencia a la retórica, teniendo en cuenta su historia, breves antecedentes de la retórica musical, las partes que la conforman y un breve glosario que explica las figuras retóricas encontradas en algunas de las obras del programa.

La tercera habla de la teoría de los afectos, mas concretamente del tratado *Les Passions del'âme* (1649) de Rene Descartes y su influencia en teóricos y músicos del barroco.

La cuarta y última parte de este trabajo consta de una aproximación retórica a algunas de las piezas

1 Buelow, George, J. “Rhetoric and music.” en *Grove Music Online. Oxford Music Online*. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43166>>. (consultado el 29 de septiembre de 2012).

2 Buelow, George J. “Affects, theory of the.” en *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00253>>. (consultado el 5 de abril de 2013).

que voy a interpretar en mi concierto de fin de cursos: *Clori mia, Clori Bella* de Alessandro Scarlatti, *Blute nur* de Johann Sebastian Bach, *Künft'ger Zeiten Eitler Kummer* de George Friederich Händel, las arias *Ah! Belinda*, *When I am laid* de la ópera *Dido y Eneas* de Henry Purcell y *Oh muro más que humano* de Manuel de Sumaya.

Las observaciones sobre *Blute Nur* son una traducción del análisis retórico de dicha aria, que se encuentra en el libro *Musikalische Rhetorik in Bachs Matthäuspasion*, de Jan Wilbers.

Realizar este trabajo enriqueció mi visión de las obras que elegidas para este programa, amplió mi concepto de la complejidad y riqueza que encierra el repertorio del barroco y estoy convencida de que el canto es un instrumento idóneo para persuadir, convencer y mover las pasiones al mismo tiempo que deleitar a quien lo escucha y a quien se dedica a esta bella disciplina.

Programa

Cantata

Clori mia, Clori bella

Recitativo-aria-recitativo.aria

A. Scarlatti
(1660 - 1725)

Cantata

Quella pace gradita

Sinfonia-recitativo-aria con violino-recitativo
aria-recitativo-aria con violino e flauto

Cantada a solo a San Pedro

Oh muro mas que humano

con violines y acompañamiento

Recitativo-ayre.andante-recitado-coplas. seguidillas

M. de Sumaya
(1678-1755)

Cantada a solo de navidad

Como aunque culpa

con violines, viola y acompañamiento

Recitativo-aria

Künft'ger Zeiten eitler Kummer HWV 202

Die ihr aus dunkeln Grüften HWV 208

de las *Neun deutsche Arien*,
para Soprano, Violin (Flauta, Oboe) y Bc.

G. F. Händel
(1685 -1759)

Aria

Blute nur BWV 244

de *Matthäus-Passion*

J.S.Bach
(1685-1750)

Aria de Dido

Ah! Belinda

de la ópera "*Dido & Aeneas*" Z 626

H. Purcell
(1659-1695)

Recitativo y Aria de Dido

Thy hand Belinda

When I'm laid

de la ópera "*Dido & Aeneas*" Z 626,

Recitativo y Aria de Cleopatra

E pur così un giorno

Piangero la sorte mia

de la ópera "*Giuglio Cesare in Egitto*" HWV17

G. F.Händel
(1685-1759)

Aria de Cleopatra

V'adoro pupille

de la ópera "*Giuglio Cesare in Egitto*" HWV17

La música vocal barroca

La cantata y la ópera; diferencias y similitudes

En este capítulo se pretende dar un marco de apreciación entre dos de los géneros vocales más importantes del barroco, la ópera y la cantata.

La ópera puede ser definida como un drama en el que los actores cantan todos sus diálogos, sin embargo esta definición no resulta suficiente debido a las múltiples excepciones que existen dentro de la música occidental en donde hay partes habladas y/o representadas con diálogo hablado o mímica, así que el concepto puede ampliarse a: “un drama en el cual los actores cantan algunas o todas sus partes”. Algunos los subgéneros combinan diálogos hablados con partes cantadas como la *opereta*, el *singspiel*, y la *ópera comique*, por mencionar algunos.

La historia de la ópera está muy vinculada a la historia del teatro; este género combina en todas sus formas y en diferentes grados música, teatro y espectáculo. En el siglo XVII el drama en la ópera no había sido claramente definido, dando lugar a fuertes controversias:

La Accademia Romana dell'Arcadia y otros círculos literarios apostaban por un regreso a la simplicidad de la tragedia, es decir, al teatro hablado, algunos libretistas (Apostolo Zeno, Pietro Pariati, Antonio Salvi, Barthold Feind) y compositores (Mattheson, Telemann) apostaban por una reforma ética basada en la dramaturgia francesa (Corneille, Racine, Pradon, Molière) y transformar la *canzonettas* y danzas en monólogos escénico-dramáticos y en la “naturalidad” de los personajes, lo cual implica, en primer término, una estética incipiente en cuanto a la musicalización de las palabras; la simetría en las arias y los ritmos danzantes cedieron el paso movimientos *allegro*, las elegantes y rítmicas melodías cambiaron la atención del espectador al proceso musical más que a la forma poética sin por ello sacrificar el impacto de la declamación. (Strohm: 2013, *Grove Music Online*)

Dramaturgia y verosimilitud fueron asuntos de importancia dentro de la ópera un género en el que se cuestionaban situaciones concernientes a la imitación de la naturaleza humana y la contribución de la música al drama; lo que había comenzado como un último refinamiento de la estética de la canción basada en un texto se volvió una tendencia de la música a expresar tanto afectos, *ethos*, y *status*, así como ideas y argumentos de los personajes. Más allá de las palabras la ópera se hacía con elementos técnicos como la coloratura, las cadencias improvisadas, las figuraciones orquestales y el uso del color realzando los poderes imitativos de la música. El tamaño y los timbres de la orquesta en la ópera fueron incrementándose más velozmente que en cualquier otro periodo; las coloraturas vocales reflejaban la ambición de una profesión altamente competitiva.

Por otro lado la cantata se puede definir como una obra vocal para una o más voces con acompañamiento instrumental, y fue por mucho el género más representado por su naturaleza de música de cámara. Para la Italia de la década de 1620 fue una forma moderna en donde una sucesión de secciones

contrastantes dentro de un solo contexto estructural dio origen a varios movimientos independientes, (usualmente dos arias precedidas por un recitativo). La mayoría de las cantatas italianas de este periodo fueron escritas para una sola voz, aunque también las hay para dos o más voces.

La cantata como género tiene sus orígenes en el madrigal y los motetes; el texto suele estar basado en algún monólogo imaginario del protagonista o en reflexiones contrastantes que se centran en un pensamiento unificador, los protagonistas de este género suelen ser personajes extraídos de la mitología o de la historia. Cambios de compás, ritmo, metro, material melódico, carácter armónico, textura y el patrón de rima en la poesía son recursos utilizados para describir o narrar. Alessandro Scarlatti hizo amplio uso de su herencia estilística, en sus cantatas compuestas antes de 1705, las características retrospectivas son utilizadas con maestría.

En conclusión, ambos géneros son caracterizados por tener un acompañamiento instrumental que puede ir desde un bajo continuo hasta una orquesta; en los dos, el texto rige sobre la música y evidencia los afectos; su estructura musical está hecha a base de recitativos y arias (en su mayoría *da capo*). La ópera pertenece al género dramático, escrita para ser representada en teatros, es de mayor extensión y con más personajes, requiere de más cantantes, un equipo de producción relativamente más nutrido y resulta ser más costosa que la cantata. Por otro lado la cantata está más apegada a la poesía; es de proporciones más pequeñas, tanto en su orquestación como en su duración; generalmente está escrita para un personaje que expresa el afecto de la poesía a través de la reflexión o con un monólogo. Estas características hicieron de la cantata un género predilecto para un público más reducido.

Contextualización histórico-biográfica de obras y autores

Dido y Eneas/H. Purcell

De todas la obras de Purcell, Dido y Eneas con sus sencillas y diminutas arias, tiene un lugar seguro en el repertorio actual. Las razones son claras, está autocontenida, musicalmente integrada y abrumadoramente trágica...un plástico estilo recitativo ideal para cantar el estrecho verso inglés...¹

Dido y Eneas es considerada la primera ópera inglesa, está escrita en tres actos, con música de Henry Purcell y argumento de Nahum Tate. La ópera fue presentada en la escuela de Chelsea por un grupo de chicas dirigidas por Josias Priest, afamado bailarín y coreógrafo de Londres. La historia del libreto está basada en *Brutus y Alba* o “*The Enchanted Lovers* (1678)” del mismo Tate en que translitera el argumento de manera apenas disimulada el IV libro de *La Eneida*. El predecesor musical más importante es la mascarada *Venus y Adonis* de John Blow y la unidad dramática de arias-recitativos-coros y danzas la podemos encontrar en la ópera *Cadmus et Hermione* de Lully. En donde el coro adquiere un papel predominante y está obligado a danzar.

La ópera fue obviamente escrita en respuesta de *Venus y Adonis* (c.1683) en la que Tate y Purcell se basaron para la estructura general: tragedia en tres actos con un prólogo alegórico, en imitación de la *tragédie lyrique* y detalles en su forma dramática.²

Dido y Eneas resulta algo anómalo dentro de la producción teatral de H. Purcell ya que todos los diálogos son cantados en comparación a su producción anterior en dónde alternan partes habladas y cantadas; esta obra fue escrita en un momento en el que Inglaterra aun no contaba con una verdadera ópera y rara vez los argumentos eran trágicos, quizá por esta razón, la obra maestra de Purcell fue olvidada y no representada por casi 100 años, hasta el histórico resurgimiento en 1900 debido a la puesta en escena a cargo de *Edward Gordon Craig*.³

El aria “*Ah! Belinda, I am press’d*” aparece en la antología póstuma *Orpheus Britannicus*, en 1698 (*Orpheus Britannicus*, 1698: 194-195), sin ritornelos ni postludios instrumentales.

Para los ingleses Purcell sigue siendo punto de referencia y su epitafio reza: “Aquí yace el honorable Henry Purcell, quien dejó esta vida y ha ido a ese único lugar bendito donde su armonía puede ser superada”.

1 Price, Curtis, ed. *Dido and Aeneas an Opera*, Kings College London, New York-London 1986. introducción vii
2 ibid. viii
3 ibid vii

La cantata en Scarlatti

Las cantatas de A. Scarlatti reflejan continuidad con etapas anteriores del barroco y su separación con el periodo siguiente, con más de 600 cantatas atribuidas a su autoría, es sin duda el compositor más prolífico de este género. Scarlatti fue uno de los últimos en contribuir significativamente a esta literatura.

La mayoría de las cantatas escritas por Scarlatti son para voz solista, (soprano, alto y algunas para bajo); algunas para duetos, un diez por ciento están escritas con un acompañamiento instrumental (como el caso de *Clori mia, Clori bella*, para soprano, flauta y continuo y *Quella pace gradita*, para soprano flauta, violín y b. c.); en este sentido, estas cantatas denotan una tendencia común en su momento y su temática suele ser casi exclusivamente amorosa y de temas heroicos más que cómicos o devocionales. Scarlatti hizo amplio uso de su herencia estilística, las características retrospectivas en sus cantatas compuestas antes de 1705, son sorprendentes. La cantidad de recurso que tenía para representar los textos, eventualmente da lugar a formas que florecieron en décadas anteriores, pero al parecer, fueron dejadas de lado por los predecesores inmediatos a Scarlatti, como Pasquini y Agostini. En la mayoría de sus cantatas, la diversificación se da en estructuras compuestas que comprenden *recitativos*, *arias* y *ariosos*; y en obras anteriores a 1705 aparecen ilimitadas y variadas combinaciones encontradas en el pasado, provenientes de largas y complicadas estructuras poéticas en las cuales metro y rima se suceden de manera “desordenada”, reflejando sucesiones de afectos aparentemente caprichosas, en las cantatas con conjunto instrumental a menudo encontramos arias con *ritornellos*, asemejándose a las formas en las óperas contemporáneas con *recitativos* incorporados a la lírica, el *arioso*, y otros medios de organización.

Una forma más estandarizada, tal vez manifestando el espíritu de la Ilustración, se hizo cada vez más prominente en las cantatas de Scarlatti de la década de 1690: dos (a veces tres) *arias da capo* contrastantes de tempo y carácter expresivo, cada una precedida por un *recitativo*, las segundas estrofas y estribillos se dejaron de usar. En sus cantatas de después de 1704 las desviaciones significativas de este patrón son excepcionales. La búsqueda por incrementar la intensidad de la expresión a menudo desembocó en el cromatismo, especialmente característico de los recitativos, como es ilustrada en *Andate célebre, o miei sospiri (Con idea inhumana, 1712)* y el segundo *Con idea inhumana, ma en regolato Cromatico, non è per ogni Professore*. Ambos ejemplifican su estilo maduro, y los recitativos de la segunda se distinguen además por cromatismos inusualmente atrevidos.

Los recitativos de Scarlatti, ya singulares en su tiempo, se hicieron aún más inusuales a través del uso del cromatismo audaz, a tal grado que algunos contemporáneos no podían aceptarlos. En 1728 D.J. Heinichen censura las “extravagantes e irregulares armonías de Scarlatti ... como se revela en la extensa producción de sus cantatas (*Der General-Bass in der Composition*). Atestado de cromatismo, protestó, impidiendo conseguir la calidad de recitativo rápido”⁴

4 Pagano 2012, Grove Music Online, citando a Heinichen, *Der General-Bass in der Composition*

Óperas y arias en Händel

Las óperas del periodo en que Händel perteneció a *The Royal Academy of Music*, institución creada para montar óperas italianas en Londres, están generalmente en un tono más serio que las de su periodo italiano como *Almira* (1705) *Agripina y Rinaldo*, la disfrutable excepción es *Flavio* (1723), aunque *Giulio Cesare* (1724) no deja de tener toques geniales; las arias son más grandes y la expresión musical es más consistentemente aliada al drama.

El papel de Cleopatra en *Giulio Cesare* ciertamente hace uso del lirismo de la soprano Cuzzoni, pero de una manera diferente que se convertiría en característico para un cantante. En *Giulio Cesare*, Cleopatra usa su poder vocal para burlarse de su hermano (“Non disperar”) para seducir a César (“V’adoro, pupille”) y para lamentar su destino (una sección de “Piangero la sorte mia”), así como otro número de otras circunstancias dramáticas... Además, la sustitución y/o la reelaboración de siete de las ocho arias de Cleopatra antes del estreno de *Giulio Cesare* sugieren que sus problemas con la parte vocal tenían que ver tanto con ajustar la ópera en su conjunto como adaptarla a la voz de Cuzzoni.⁵

Julio Cesar es quien todo lo abarca; la hábil caracterización de la “infinita variedad” de Cleopatra, fue escrita para el tenor Senesino y la soprano Cuzzoni la suntuosa orquestación y el poder emocional de gran parte de la música le ganó una alta reputación, aunque lo raro de su estructura, con personajes secundarios dirigiendo las escenas finales de los primeros dos actos (una circunstancia dictada por el status de los cantantes originales) presenta problemas en un contexto moderno.”⁶

Tamerlano (1724) y *Rodelinda* (1725) están menos intensamente coloreadas pero mantienen su fuerza dramática; los roles para tenor hechos para Borosini (*Bajazet* y *Grimoaldo* respectivamente) son especialmente llamativos.

Las nueve arias alemanas (*Neun Deutsch Arien*) no pueden ser fechadas antes de 1724 y el estilo de composición corresponde a la década de los 1720; este ciclo no está escrito en estilo italiano ni en el estilo del oratorio inglés, la faceta más conocida de Händel, sino en un estilo contra puntístico característico de la tradición alemana. Las nueve arias (siendo *Künft’ger Zeiten eitler Kummer* y *Die ihr aus Dunkeln Grüften*, dos de las arias que están en el programa y que pertenecen a este ciclo) probablemente fueron escritas para ser representadas en Hamburgo y aunque no se conoce exactamente el dónde y cuándo, Händel trabajó con la segunda versión del texto escrita por Barthold Heinrich Brockes, con quien mantuvo algún tipo de correspondencia. Las obras no pudieron ser estrenadas sino después de 1724 algunas de sus arias comparten material musical con sus óperas contemporáneas (*Rodelinda*, *Giulio Cesare* y *Tamerlano*).

5 Larue, Steven, *Handel and his Singers*, Clarendon Press, Oxford 1995, p. 141

6 Hicks Anthony “Handel, George Frideric.” en *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40060pg21>. (consultado el 11 de febrero de 2013).

La pasión según san Mateo y el periodo de Bach en Leipzig

A lo largo del siglo XVIII, los Oratorios con el tema de la Pasión tenían dos horizontes temáticos: basarse en el texto de la biblia y comentarlo con las características del oratorio; o bien abandonar por completo el texto del nuevo testamento y generar un libreto libre que recreara la historia de la Pasión. La Pasión según san Mateo, de J. S. Bach (1727 escrita durante su periodo en Leipzig) pertenece al primer grupo. Las Pasiones de Bach, representan la gran culminación dentro del género de la Pasión, con su mezcla de textos bíblicos y poéticos, sus elaboradas estructuras en formas de recitativos, arias y coros con ricos colores orquestales (el aria *Blute nur* es un comentario poético). Otras obras que escribió siendo *Kapellmeister* en Leipzig fueron la Misa en Si menor, el Oratorio de Navidad, las Variaciones *Goldberg*, *Die Kunst der Fuge* (el arte de la fuga) y más de 250 cantatas *da chiesa*. El renacimiento del interés por la música de Bach puede datarse desde la presentación en Berlín de la Pasión según San Mateo el 11 de marzo 1829, dirigida por el compositor Felix Mendelssohn. La fuerza dramática y emocional de la música de Bach; como se evidencia en las pasiones, era notable en su día y ha hablado a las generaciones venideras con mayor potencia. Baste decir que para muchos compositores y oyentes incontables, la música de Bach es suprema, -por citar a Wagner: “el milagro más estupendo en toda la música”.

Manuel de Sumaya

Manuel de Sumaya o Manuel de Zumaya (México, 1678 - Oaxaca, 1755), fue un compositor, organista y director de coro novohispano. Habitualmente se considera que es el compositor más prolijo del barroco musical en el continente americano y tal vez el más famoso de entre los compositores mexicanos del periodo colonial de Nueva España.

Entra al servicio de la catedral Metropolitana cerca de 1690 y realiza sus estudios con el organista principal José de Ydiáquez y composición con el maestro de capilla Antonio de Salazar. El lenguaje propositivo de Sumaya utiliza recursos tales como la Policoralidad.

En 1738 Sumaya deja la ciudad de México y se desplaza a Oaxaca siguiendo al obispo Juan Montaña y en 1745 es nombrado maestro de capilla de la catedral de dicha ciudad.

De este periodo de 10 años (1745-1755) que duró activo en la catedral de Oaxaca datan las cantatas “Oh muro más que humano” y “Como aunque culpa” incluidas en este programa, una dedicada a San Pedro y la otra escrita con tema navideño.

Retórica Musical

Breve nota histórica

“Todo músico del siglo XVII y de parte del siglo XVIII, tenía perfecta conciencia que su deber era hacer siempre una música elocuente”
(Harnoncourt 1984:164)

El término que se refiere a las competencias asociadas a la oratoria pública, la «retórica», ha llegado a significar el arte del discurso verbal.

El origen de la retórica se remonta al año 485 a. C. cuando Hierón y Gelón decretaron una abusiva expropiación de terrenos, las tierras fueron restituidas a los ciudadanos mediante una especie de jurados populares sin presentar ningún tipo de documentos; para convencer de la legitimidad de su reclamo la única herramienta utilizada fue la palabra. El descubrimiento del poder de la palabra así como saber valerse de ella con precisión y elocuencia fue una importante revelación. Los conceptos musicales de la retórica son derivados desde la antigüedad, especialmente lo transmitido en los escritos de Aristóteles, (384-322 a.C. *Poética y Retórica*), Cicerón (106-43 a.C. *De Inventione* etc...) y Quintiliano (35- aprox. 100 d.C *Institutio Oratoria*).

Para Aristóteles la retórica es “el arte de extraer de todo tema el grado de persuasión que este encierra” o “la facultad de descubrir especulativamente lo que en cada caso puede ser propio para persuadir”. Para Cicerón “el discurso tiene como fin el convencimiento y la persuasión del oyente” y “el buen orador es el que tiene la habilidad de mover los afectos de quien lo escucha”... para Quintiliano, la retórica es “el arte del buen decir”, considerando que no hay buen decir sin buen pensar, ni buen pensar sin rectitud.¹

Los cinco componentes de la retórica clásica: *inventio* (encontrar un argumento, *tópicos*), *dispositio* (ordenar el argumento), *elocutio* (estilo *figuras retóricas*), *memoria* y *pronunciatio* (entrega), todas con el objetivo de mover (*movere*), instruir (*docere*), y deleitar (*delectere*) fueron algunas veces invocados por teóricos musicales durante la Edad Media. Pero fue a finales del siglo XV que las nuevas traducciones vernáculas de los textos clásicos de la retórica tuvieron un profundo efecto en los músicos. “La fusión entre retórica y *poética* fue inevitable. En adelante la Retórica se convirtió en parte medular de la creación literaria y por extensión, de las demás artes.”² Como explica Monteverdi en su prologo a los *Madrigali Guerrieri et Amorosi* que el músico *debe hacer lo que el poeta que expresa con propiedad y de modo natural aquellas pasiones pretendiendo describir... dos pasiones contrarias, para meterlas en un canto de guerra...*³ así vemos como la música pretende ilustrar las pasiones por medio de una estrecha relación entre música y palabra.

La relaciones músico-retóricas tomaron líneas más radicales en Italia en un ambiente humanista dentro de las cortes y academias. Pietro Bembo ligó los preceptos ciceronianos del decoro y la variedad (*varieta*) a la poesía de Petrarca. *El círculo veneciano de compositores y músicos cercanos a Willaert*

1 López Cano, Rubén “Música y retórica en el barroco”, Editorial Amalgama, 2012. p 30

2 *Ibid.* p32

3 Monteverdi, Claudio, *Madrigali Guerrieri et Amorse*, Libro Ottavo, Universal Edition, Viena, 1967 p

*cayó bajo la influencia del ciceronismo de Bembo reflejándose la aplicación de estos conceptos bembistas en la música nova de Willaert.*⁴

En el ámbito religioso los movimientos de Reforma y Contrarreforma necesitaron de la persuasión, ambos utilizaron recursos retóricos para lograrlo, siendo estos transmitidos por predicadores como Granada, Estella y Terrones del Caño, así como también por teóricos musicales como Juan Bermudo y Vicentino⁵ Zarlino, quien quedó sentado como un precedente con su “decálogo” (*Institutioni harmoniche*) Lanfranco, (*Scintille di musica*) Salinas, Stoquerus, y Cerone (*El Melopeo y maestro*) entre otros.

Durante el período de la reforma eclesiástica tras el Concilio de Trento, los educadores del clero encontraron que la retórica, con su objetivo de enseñar a través de la persuasión, se adaptaba perfectamente a los fines de la Iglesia de la Contrarreforma.⁶

Este concepto también se aplicaba a la música como lenguaje capaz no sólo de persuadir sino de *movere et delectare*; sobre todo en lo que a la *pronuntiatio* se refiere; la dialéctica entre música y texto junto con los antecedentes de teóricos musicales acerca de la poética transforman los valores estéticos y de la necesidad de esta búsqueda surgen los primeros tratados de retórica musical durante el barroco. Todo este arte persuasivo de oratoria y elocuencia se encuentra presente en todas las artes de ese período.

Es indispensable recordar la radical revolución musical que se vivió a principios del siglo XVII y que fue animada por agrupaciones y o *academias* como la *Camerata Fiorentina*, estas con la intención de revivir lo que parecía el antiguo teatro griego, llegaron a erigir la palabra como *ama absoluta de la música*. Esta polarización extrema que, como sabemos dio origen a la ópera, hizo que en el terreno compositivo los músicos voltearían necesariamente la mirada hacia los principios constructores del discurso y el texto poético...⁷

El desarrollo de una cosmovisión humanista durante el Renacimiento, generado principalmente por los filósofos de la contrarreforma, desembocó en que durante el Barroco el principio estético fundamental era *que la música debía expresar estados afectivos y debería mover las pasiones del oyente; estas están dictadas por las palabras (o la interpretación que el compositor tuvo de ellas) en la música vocal*

⁸ Los teóricos y músicos en el barroco desarrollaron una compleja serie de paralelos entre retórica y música, analizando figuras musicales análogas a las figuras del orador en el discurso.

4 Buelow, George, J. “Rhetoric and music.” Grove Music Online. Oxford Music Online. 29 Sep. 2012 <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43166>>.

5 Borgerding, Todd, *Preachers, Pronuntiatio, and music: Hearing Rhetoric in Renaissance Sacred Polyphony* en *The musical quarterly*, vol.82 No. 34, 1998, pp.586-598. <http://www.jstor.org/stable/742340> (consultado 05 12 2009) p 590

6 *Ibid.* 592

7 López Cano *op cit.* p 41)

8 Sadie, Stanley. “Baroque era, the.” *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. Oxford Music Online. 22 Aug. 2012 <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e594>>. Chicago

Retórica musical en el barroco

El orador, como productor y emisor del discurso retórico, alcanza su mayor nivel de eficacia comunicativa mediante la cooperación de la naturaleza, arte y ejercicio: «natura arte exercitatione» (Quintiliano, *Inst. orat.*: III 5.1)

Durante los s. XVII y XVIII, la necesidad de trasponer a la música el sistema retórico se hizo más visible, ya que consideraban que este arte por su naturaleza era el más apto para conmover y deleitar y por lo tanto eficaz para la manipulación de los afectos en la audiencia.

En 1563, en el manuscrito titulado *Praecepta musicae poeticae*, Gallus Dressler describe una organización formal de la música que adoptaría las divisiones de un discurso: *exordium* (introducción, abertura), *medium* y *finis*. El mismo plan aparece en el tratado de Burmeister de 1606. En ambos escritos la terminología retórica define la estructura de una composición, un enfoque que permanecería válido hasta bien entrado el siglo XVIII.

En 1739, en su *Vollkommene Kapellmeister*, Johann Mattheson expuso un esquema de composición musical completamente organizado y racional, modelado sobre las partes de la teoría retórica, otro ejemplo es la *Harmonie Universelle* (1636-7) de Mersenne, en la cual se afirmaba que los músicos son oradores que deben componer melodías, que incluyan todas sus secciones, divisiones y periodos como si fueran discursos. Kircher, en Roma, incluyó su *Musurgia Rhetorica* como una sección de su enciclopedia sobre la teoría y la práctica de la música, *Musurgia Universalis* (1650).

Partes del discurso retórico musical

El sistema retórico clásico se componía de cinco partes:

Inventio

Dispositio

Elocutio

Memoria

Pronuntiatio

de la adecuación de éstas a la retórica musical del barroco, la memoria fue excluida.

Inventio. Es la fase en donde se plantea la estrategia para la elaboración del discurso, planeando el argumento, las ideas y la información. Esta fase se apoya en imágenes que reciben el nombre de *Locus* y que transliterado a la música son llamados comúnmente motivos y/o temas.

La retórica clásica los divide en siete *loci* los cuales hacen diferentes preguntas:

<i>Locus a persona:</i>	<i>¿Quis?</i>	(¿Quién?)
<i>Locus a re:</i>	<i>¿Quid?</i>	(¿Qué?)
<i>Locus a loco:</i>	<i>¿Ubi?</i>	(¿Dónde?)
<i>Locus ab instrumento:</i>	<i>¿Quibus auxiliaris?</i>	(¿Con ayuda de qué?)
<i>Locus a causa:</i>	<i>¿Cur?</i>	(¿Por qué?)
<i>Locus a modo:</i>	<i>¿Quo modo?</i>	(¿De qué modo?)
<i>Locus a tempore:</i>	<i>¿Quando?</i>	(¿Cuándo?)

Las operaciones utilizadas para la obtención de argumentos se dividen en dos: las inductivas o *exemplum* (ejemplo) son tomadas de un hecho particular y de ellas se extrae una regla general para ser aplicada en otro hecho particular; y las deductivas o *entimema*, argumentos fuertes y perturbadores, fundamentales en el silogismo retórico y cuyas premisas no dependen de su valor de la verdad sino de su grado de verosimilitud. Existen tres clases de premisas: 1.- “Indicios seguros” o las que son percibidas a través de los sentidos. 2.- “lo que se asume como verdadero”, establecidos así como tales por consenso. 3.- Los signos, los cuales representan y sirven para conocer a través de ellos otras cosas.

La *Inventio* en términos de retórica musical son los argumentos, tonalidad e ideas musicales, apropiadas para la creación de una obra musical y están basadas en los *Loci Topici*.

La *Dispositio* es la sección en donde los argumentos que se encuentran en la *Inventio* son ordenados de manera eficaz y oportuna; así el discurso se divide en seis partes:

<i>Exordium</i>	es la introducción al discurso
<i>Narratio</i>	es la presentación de los hechos describiendo de manera breve, clara, objetiva y verosímil, funciona como un marco preparatorio previo a la argumentación
<i>Propositio</i>	es la parte medular del discurso donde se encuentra la tesis
<i>Confutatio</i>	es la defensa de la tesis en donde se presentan los argumentos que la confirman y son refutados aquellos que la contradicen
<i>Confirmatio</i>	es el regreso a la tesis fundamental pero con mayor carga afectiva, en términos musicales una re-exposición
<i>Peroratio</i>	es el epílogo, resumen que enfatiza lo ya expuesto

Las transiciones entre una parte y otra son conocidas como *transitus*; las desviaciones son conocidas como *Digressio* o *Egressio*. Siendo la *Dispositio* la primera parte en integrarse a la retórica musical, teóricos como Burmeister, Lippius, Kaldenbach y Mattheson evidenciaron la *Dispositio* retórica en la organización del discurso musical. Todas las partes de la *Dispositio* son flexibles y pueden ser omitidas o trastocadas en su orden.

En la *Elocutio* encontramos las ideas y argumentos (en el caso de la música motivos, frases) que ordenadas en la *Dispositio* son puestas en palabras generándose una verbalización (musicalización) del discurso, durante la *Electio* las palabras son elegidas (y cada frase adaptada) apropiadamente para cada idea en particular, mientras que en la *Compositio* o combinación, el material seleccionado se organiza de acuerdo a las cuatro virtudes elocuciones:

<i>Puritas.</i>	Tiene que ver con el uso correcto del lenguaje otorgándole el justo significado a las palabras.
<i>Perspicuitas:</i>	Se refiere a la claridad y precisión del lenguaje, fundamental para el proceso de persuasión.
<i>Decoratio u ornamentación:</i>	Sirve para dar vida al discurso y suele desviarse de las rígidas formas de la puritas y la perspicuitas; de esta parte surgen las figuras retóricas y es la parte más útil para el delectare.
<i>Aptum o adaptación:</i>	Ajusta la estructura, estilo y lenguaje de acuerdo al propósito y la situación del discurso.

La parte de la *Memoria* se refiere al uso de métodos mnemotécnicos y cae en desuso desde que la retórica entra en terrenos de la literatura, a tal punto que de esta parte no tenemos mención de los tratadistas musicales del barroco.

Finalizando con la *Pronuntiatio*, parte que irrumpe en los terrenos de la actuación o representación del discurso, en términos más actuales lo referente a la performatividad, se relaciona con el cómo debe decirse, incluyendo la gestualidad además de la elocuencia, claridad y expresividad, todo esto acorde con el discurso y el afecto-efecto deseado, para ajustar el discurso hacia quien y a dónde está dirigido. Sobre este punto muchos compositores han escrito en tratados dirigidos a los ejecutantes; el compendio de estas premisas enmarcadas en su tiempo y cultura son claves para determinar un estilo y dan una importante pauta para la reinterpretación, como puede observarse en el ejemplo escrito por Giuglio Caccini a manera de prefacio en su libro *Le nuove musiche*:

En reconocer en esa música los mismos lugares, donde serán más necesarios según los afectos de las palabras; sucede que de noble manera sea así nombrada por mí aquella, que es usada sin someterse a la medida ordenada, haciendo muchas veces el valor de las notas a la mitad según los conceptos de las palabras, donde nace aquel canto después en *sprezzatura*, que se ha dicho; allá donde son tantos los efectos que pueden usarse para la excelencia de este arte, es tan necesaria la buena voz para esto tanto como la respiración de fiato para valerse después, donde se haga más de oficio será más útil la advertencia; que el profesor de este arte debe cantar solo sobre el *chitarrone* [tiorba] o algún otro instrumento de cuerda sin ser forzado a acomodarse a nadie más, que asimismo elija un tono, en el cual pueda cantar a voz plena, y natural para huírle a las voces fingidas; en las cuales por fingirlas, o al menos en las forzadas, sucede que se confían de la respiración por no descubrirla mucho (ya la mayoría de las veces suelen ofender al oído, y de ella [la respiración] es muy necesario valerse para dar mayor espíritu al crecer y disminuir de la voz, a las exclamaciones y todos los otros afectos, que hemos mostrado, haciéndose, sin escatimar donde sea necesario. Pero de las voces fingidas no puede nacer la nobleza del buen canto: que nacerá de una voz natural cómoda para todas la cuerdas, la cual podrá manejarse de acuerdo a su talento, sin valerse de las respiraciones para otro, que por mostrarse dueño de todos los mejores afectos, suelen usarse en esta noble manera de cantar, en aras de la cual, y generalmente de toda la música accede a mí por inclinación natural...¹

Caccini describe en este ejemplo lo que considera una buena ejecución del canto y los elementos que deben observarse para lograrlo, y al mismo tiempo enfatiza la importancia del respiro de *fiato* (aliento) y la autenticidad en el timbre como pilares para un buen decir que termine por convencer y deleitar en el canto y en la música.

1 in riconoscere, in esse musiche i medesimi luoghi, ove saranno piu necessari secondo gli affetti delle parole; avvenga che nobile maniera sia così appellata da me quella, che va usata, senza sottoporti a misura ordinata, facendo molte volte il valor delle note lametà meno secondo i concetti delle parole, onde ne nasce quel canto poi in sprezzatura, che si è detto; la dove poiche sono tanti gli effetti da usarsi per l'eccezza di eða arte, ne è tanto necessaria la buona voce per essi quanto la respirazione de fiato per valersene poi, ove fa più de mestieri sarà perciò utile avvertimento, che il professore di quest'arte poi che egli deve cantar solo sopra Chitarrone, ò di altro strumento di corde senza essere forzato accomodarsi ad altri, che a se stesso, si elegga un tuono, nel quale possa cantare in voce piena, e naturale per isfuggire le voce finte; nelle quali per fingerle, ò almeno nelle forzate, occorrendo valersi della respirazione per non discoprirle molto (poiche per lo più sogliono offendere l'udito, e di essa è pur necessario valersi per dar maggiore spirito al crescere, e scemare della voce, alle esclamazioni, e tutti gli altri effetti, che habbiamo mostrati; faccia si, che non gli venga meno poi ove è bisogno. Ma dalle voci finte non puo nascere nobilità di buon canto: che nascerà da una voce naurale comoda per tutte le corde, la quale altrui potrà maneggiare à suo talento, senza valersi della respirazione per altro, che per mostrarsi padrone di tutti gli affetti migliori, che occorrono usarsi in si fatta nobilissima maniera di cantare, l'amor della quale, e generalmente di tutta la musica acceso in me per inclinazione di natura... Caccini, Giuglio "le nuove musiche" Firenze: Appresso I Marescotti, 1601. http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/bf/IMSLP56498-PMLP116645-Caccini_Le_nuove_musiche.pdf (consultado en Septiembre 2012)

Otro ejemplo claro de la *Pronuntiatio* es la ironía, figura que difícilmente se reconoce en la escritura, pues toda ella está basada en la acritud de la voz. Podemos llamarla disimulo o burla, de manera que, en la misma pronunciación, damos a entender lo opuesto a lo que significan las palabras.

Los tres componentes *orador-oratio-auditor* determinan el eje de la comunicación retórica. Este eje no está cerrado a una relación bidireccional en la medida en que el orador también es receptor de otros discursos e incluso puede serlo de opiniones del auditorio, audición e interpretación del discurso caracterizada por la pluralidad y la diversidad.

Así vemos que el sistema retórico musical es un recurso que, si bien puede ser visto como taxonomizador del discurso musical y su aplicación ha sido blanco de controversias, su conocimiento no deja de ser una herramienta útil que da pie a una transformación tanto en el proceso creativo como en la experiencia performativa de la música.

Breve compendio de Figuras Retóricas Musicales¹

Las figuras retóricas musicales son una “trasgresión” a la “norma” sintáctica musical y forman parte de la *decoratio*, si bien muchos teóricos barrocos han hecho énfasis en que su uso está estrechamente ligado a los afectos y otros en que éstas embellecen el discurso, sin embargo habrá que hacer notar que la manera en que se utilizan las figuras genera un estilo.

Figuras que afectan a la melodía

<i>Palilogia.-</i>	Cuando un fragmento es repetido sin ninguna alteración con respecto al original.
<i>Epanalepsis.-</i>	Es la repetición del mismo fragmento al principio y al final de la misma unidad.
<i>Synonimia.-</i>	Es la repetición de un fragmento musical transportado a otro nivel.
<i>Gradatio.-</i>	Es la repetición que asciende o desciende, por grado conjunto, en forma de secuencia, de un mismo fragmento musical.
<i>Paronomasia.-</i>	Es la repetición de un fragmento musical con una fuerte adición o variación.
<i>Polyptoton.-</i>	Repetición de un mismo fragmento musical en otra voz.
<i>Mimesis.-</i>	Repetición de un fragmento musical en una voz superior.
<i>Fuga Realis.-</i>	Es una imitación fugada. Se distingue de la fuga imaginaria en que la imitación repite el tema no cuando este termina sino en otro punto como en una cadencia.
<i>Anabasis.-</i>	Línea melódica ascendente.
<i>Catabasis.-</i>	Línea melódica descendente.
<i>Circulatio.-</i>	Línea melódica que oscila alrededor de una nota.
<i>Fuga hypotiposis.-</i>	Línea melódica ascendente o descendente, rápida, ligera y de breve duración.
<i>Interrogatio.-</i>	Es la interrogación musical. se realiza por tres medios: ascendiendo la nota final de una frase, con frecuencia en una segunda mayor. 2 por medio de una cadencia a la dominante. 3. Con una cadencia frigia.

¹ Figuras retóricas que aparecen en los análisis y que su definición se tomó del libro: Música y retórica en el barroco de Rubén López Cano. *op cit*

<i>Exclamatio</i> .-	Es un salto melódico inesperado, ascendente o descendente, y superior a una tercera.
<i>Ecphonesis</i> .-	Son exclamaciones que en música vocal se dan en textos como “O” o “Oh dolor”.
<i>Prosopopeia</i> .-	Es la representación musical de los afectos, pensamientos o características de personas ausentes o cosas inanimadas.
<i>Apostrophe</i> .-	Es cuando el discurso musical se dirige sorpresivamente hacia otros oyentes.

Figuras que afectan a la armonía

<i>Saltus duriusculus</i> .-	Salto melódico igual o mayor a una sexta o salto que forma un intervalo melódico disonante. En algunas ocasiones el salto de séptima disminuida era vinculado a afectos determinados: cuando era ascendente se identificaba con la lamentación o la infelicidad.
<i>Passus duriusculus</i> .-	Disonancia creada por el movimiento de una voz por grado conjunto que forma un intervalo melódico de segunda, demasiado largo o demasiado corto para la escala.
<i>Heterolepsis</i> .-	Es cuando la línea melódica realiza un salto hacia una nota disonante en relación al bajo, continuando su camino por grados conjuntos en dirección ascendente o descendente.
<i>Syncopatio Catachresica</i> .-	Es la resolución inusual de una <i>Syncope</i> .
<i>Parrhesia</i> .-	Es cuando entre dos voces aparecen fuertes e inusuales disonancias como consecuencia del movimiento natural de la línea melódica de cada una de ellas.
<i>Quinta deficientis</i> .-	Es el intervalo de quinta disminuida.
<i>Quarta superflua</i> .	Es el intervalo de cuarta aumentada: <i>tritonus</i> .
<i>Noema</i> .-	Acorde consonante y suave que se introduce en un contexto polifónico con el cual contrasta notablemente. (Burmeister 1599) el Noema produce un efecto placentero provocado por las consonancias que con dulzura y suavidad, y por una sola vez alcanzan al oído.

Figuras que afectan a varios elementos musicales

<i>Paragoge</i> .-	Es una coda, adorno o desvío que ocurre al final de un fragmento musical.
<i>Suspiratio</i> .-	Es cuando un fragmento melódico es interrumpido por medio de silencios

breves esparcidos a lo largo de este, a manera de suspiros.

Pausa.-

Es el silencio en algunas de las voces de un fragmento.

Hyperbole.-

Es un fragmento que rebasa el límite superior normal del ámbito de una voz.

Aposiopesis.-

Pausa general. Silencio total impuesto a todas las voces.

Articulus.-

Separación entre notas de semibreve o breve. Esta se debe hacer lentamente, sin acoplamiento o apresuramiento, con el objeto de dar énfasis o vehemencia.

Asyndetón.-

Omisión de la conjunción y/o la ininterrumpida repetición múltiple de una misma figura, que usada con la *enumeratio* y al dejar fuera las conjunciones intensifica el pathos.

Atanaclasis.-

Es la repetición de un fragmento en donde los elementos que la integran no observan su misma ubicación y aparecen desordenados con respecto al original.

La teoría de los afectos en el barroco

El tratado *Las pasiones del Alma* de Descartes y su influencia en los compositores del barroco

“Después de haber considerado en qué difieren las pasiones del alma de todos los demás pensamientos de la misma, creo que se puede en general definir las como percepciones, o los sentimientos, o las emociones del alma, que se refieren particularmente a ella, y que son causadas, sostenidas y fortificadas por algún movimiento de los espíritus” Descartes

Durante el periodo barroco la preocupación por los estados emocionales alcanza algunas de las más refinadas y complejas teorizaciones de la historia. El término “afecto” fue utilizado ampliamente en Alemania por primera vez por musicólogos como Kretzschmar, Goldschmidt y Schering íntimamente relacionados con la retórica, deudores de las doctrinas griegas y latinas de la retórica y la oratoria. Si bien la expresión de las pasiones no fue una invención original de la música Barroca, sí lo fueron los medios representativos que en este período se desarrollaron como por ejemplo, las figuras retórico-musicales.

De los muchos filósofos¹ que especularon acerca de la “teoría de los afectos” (*Affektenlehre*). En su origen *Affectus fue una traducción de pathos y designaba un estado emocional inducido externamente.*² *Les Passion de l'âme* (1649) de Rene Descartes es tal vez el tratado que ejerció mayor influencia en músicos y artistas de esta época; si bien es evidente la tradición que le antecede, Descartes propone nuevas interpretaciones de este fenómeno al hablar de percepciones y del impacto del sonido como elemento subjetivo e irracional en el oyente, descrito como un fenómeno psicológico-fisiológico que pertenece a terrenos de la estética y la metafísica.

Al adentrarnos en la teoría cartesiana es necesario hablar de los “espíritus animales”. La naturaleza de los “espíritus animales” es fundamental en la concepción de este tratado para explicar los procesos fisiológicos por los que transita el cuerpo humano cuando este se ve “afectado” por una emoción y son descritos como “la parte más ligera de la sangre”.

Cuando estos “espíritus animales” (conviene esclarecer que la palabra “animal” proviene del latín *animae*= animado, con vida) reciben el estímulo apropiado estos se mueven en el cuerpo en dirección al cerebro, más concretamente a la glándula pineal; esta alteración provoca un nuevo movimiento llevando y trayendo sangre a otros lados del cuerpo dándose así el fenómeno descrito por Descartes

1 Marin Mersenne, (1636-7 *Harmonie Universelle*) y Athanasius Kircher a mediados del siglo XVII, ... Andreas Werckmeister, Printz, Johann Mattheson, (1739 *Der vollkommene Capellmeister*) Friedrich Wilhelm Marpurg, (1757 *Angsgründe der theoretischen Musik*) Johann Adolph Scheibe (1745 *Der critische Musikus*) y Johann Joachim Quantz (1752 *Versucht einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*)

2 Torres, Jorge A. “La música como ciencia” en revista de arte y estética contemporánea No.14, Ed. Centro de Investigaciones Estética (CIE). Facultad de Humanidades y Educación Universidad de Los Andes, Mérida Venezuela pp.110-112. (consultado el 30 de septiembre del 2012) <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/30943/1/articulo10.pdf> p 107

denominado flujo y reflujo.

La dicotomía entre el bien o lo conveniente y el mal o lo nocivo, el alma y el cuerpo es una constante en este tratado para la explicación de las pasiones.

La manera de responder a los estímulos es conocida como temperamento y Descartes reconoce cuatro temperamentos básicos y establece una relación con los cuatro elementos y con un humor específico:

El temperamento **colérico** es fuego y su humor la bilis amarilla; es excitable, fácilmente impresionable y con mucha vitalidad y fuerza, aunque iracundo e impulsivo. Su polo opuesto, el **flemático**, es acuoso y relacionado con la mucosidades, de carácter impasible, poco impresionable, paciente, observador y reflexivo, también tiende a la indiferencia y la apatía; según Descartes este carácter es apto para cuestiones de la ciencia. El **sanguíneo** es volátil como el aire, sus características principales son la ligereza y espontaneidad, con poca capacidad reflexiva, la sangre es su humor, alegre, de naturaleza extrovertida, es considerado idóneo para la farándula. Los de temperamento **melancólico** son muy impresionables, introvertidos, de mucho empuje e imaginativos, están relacionados con la bilis negra, las ramas en que suelen destacar son la filosofía y el arte.

Seis de las principales pasiones para Descartes son: la admiración, el amor, su contraparte el odio, la alegría, la tristeza y el deseo.

De la **admiración** dice no producir ningún cambio en el sistema circulatorio ya que esta pasión “no teniendo por objeto el bien ni el mal, sino solamente el conocimiento de la cosa que se admire, no tiene relación con el corazón y la sangre”, sino con el cerebro “y puede decirse en particular que la admiración es útil en que hace que aprendamos y retengamos en la memoria las cosas que antes ignorábamos”; y quienes no tienen una inclinación natural hacia ella son generalmente muy ignorantes, aunque nos advierte que debemos liberarnos de su espasmo por medio de la reflexión.

En tanto **el amor** “es una emoción del alma causada por el movimiento de los espíritus que la incita a unirse de voluntad a los objetos que parecen serle convenientes y la voluntad es entendida como el “consentimiento por el que una persona se considera desde un momento dado unida al ser amado”.³ que se manifiesta “que se siente un dulce calor en el pecho y que, en el estómago, se hace la digestión más rápidamente, de modo que esta pasión es útil para la salud”.⁴

Mientras **el odio** “es una emoción causada por los espíritus que incita al alma a querer separarse de los objetos que se le presentan como nocivos” y de su reacción fisiológica nos dice: “el pulso es desigual y más débil, y a veces más rápido; que se sienten fríos entreverados de no sé qué calor áspero y agudo en el pecho; que el estómago deja de cumplir su función y tiende a vomitar y rechazar los alimentos ingeridos, o al menos a corromperlos y transformarlos en malos humores”.⁵

La alegría es vista como expansión “...es una emoción agradable del alma, en la que consiste el goce que esta siente del bien que las impresiones del cerebro le representan como suyo.”⁶ teniendo como efecto que “el pulso es igual y más rápido que de ordinario, pero no tan fuerte o tan grande como en el amor; y se siente un calor agradable que no está sólo en el pecho, sino que se extiende también a todas

3 Descartes, Rene. *Las pasiones del alma*, en Biblioteca virtual universal 2003 <http://losdependientes.com.ar/uploads/ad3tqjgfd.pdf> (consultado el 8 agosto 2012) p 42

4 Ibid. p 50

5 Ibid. p 50

6 Ibid. p 47

las partes exteriores del cuerpo con la sangre que se ve acudir a ellas en abundancia; y sin embargo se pierde a veces el apetito, porque la digestión se hace peor que de costumbre.”⁷

Continuando con **la tristeza** que causa languidez en el cuerpo, esta pasión “consiste en la incomodidad que el alma recibe del mal o de la falta de algo que las impresiones del cerebro le presentan como cosa que le pertenece.”⁸ Se manifiesta con lentitud y frialdad como describe Descartes “el pulso es débil y lento, y se sienten en torno del corazón como ataduras que le aprietan y tómpanos que le hielan y comunican su frialdad al resto del cuerpo; y, sin embargo, no se deja de tener algunas veces buen apetito y de sentir que el estómago cumple su deber...”⁹

En tanto **el deseo** de la dicotomía bien-mal se desprenden todas las pasiones pero no son iguales en tanto a su ubicación temporal como se explica a continuación de los afectos “conceptuando que nos llevan a considerar el futuro mucho más que el presente o el pasado, comienzo por el deseo. Más no sólo cuando se desea adquirir un bien que no se tiene aún, o bien evitar un mal que se cree puede ocurrir, sino también cuando se desea simplemente la conservación de un bien o la ausencia de un mal, que es a lo único que puede alcanzar esta pasión...”¹⁰ observándose “la particularidad de que agita el corazón más que ninguna otra pasión, y da al cerebro más espíritus, los cuales, pasando del cerebro a los músculos, avivan más todos los sentidos y hacen más móviles todas las partes del cuerpo.”¹¹

En opinión de Descartes. De la combinación de las pasiones, tal como de la combinación de los colores primarios, se deriva una infinita gama de afectos.

A cada tipo de intervalo musical corresponde un determinado efecto que se produce en el ámbito de los sentidos y, por consiguiente, del espíritu y por lo tanto un efecto que va desde el más simple agrado o divertimento hasta las más complejas y matizadas emociones y pasiones.

Para la correcta aplicación de estos preceptos cartesianos a la música dice Mersenne es necesario que los acentos musicales sean diferentes entre sí y unos imiten el movimiento flujo y otros el de reflujo de los espíritus animales en la sangre; los de flujo serán producidos por sonidos agradables, consonantes etc... en tanto los de reflujo serán disonantes y sombríos.

Casi un siglo después Mattheson en *der Vollkommene Kapellmeister* propone la manera en que los afectos pueden ser representados en la música, de la alegría dice que es la expansión de los sentimientos y se representa mejor a través de intervalos grandes; de la tristeza habla como una contracción del espíritu y que requiere intervalos más estrechos también convenientes para plasmar afectos como pena, remordimiento, pesar. **El deseo** es una propagación de los sentimiento pero con un énfasis en el futuro, **el amor** es más violento e impaciente, ni **la humildad** ni **la paciencia** se elevan, **el orgullo, la arrogancia** y **la soberbia** se aconseja ser representadas con movimientos e intervalos ascendentes y moderados, **la esperanza** es una elevación del espíritu, una línea melódica ascendente es conveniente para lograr una buena analogía, **miedo, temor** y **abatimiento** por el contrario son descritos como un decaimiento del espíritu, las líneas melódicas descendentes reflejan estos afectos llegando a límites extraños del sonido, insólitos e incluso disparatados y **la calma** tendrá una clara metáfora en el unísono.

La música según Mersenne imita los síntomas y las somatizaciones de la pasión.

7 Ibid. p 50

8 Ibid. p 48

9 Ibid. p 50

10 Ibid. p 36

11 Ibid. p 51

Aproximación retórica a las obras

Esta parte incluye el análisis de la cantata *Clori mia, Clori Bella*, de Alessandro Scarlatti, el aria No. 12, *Blute nur* de Johann Sebastian Bach, *Künft'ger Zeiten Eitler Kummer*, del ciclo nueve arias alemanas de George Frideric Händel, las arias *Ah! Belinda*, *When I am laid* de la ópera Dido y Eneas de Henry Purcell y el recitativo *Oh muro más que humano* de Manuel de Sumaya.

Es necesario mencionar que el análisis del aria *Blute Nur* es traducción del análisis retórico que forma parte de *Musikalische Rhetorik in Bachs Matthäuspasion* de Jan Wilbers.

Las piezas fueron analizadas tomando como marco teórico el libro de Rubén López Cano “Música y Retórica en el Barroco”

Dicho análisis va de lo general a lo particular, desde la estructura a *grosso modo*, el texto original y traducido, la instrumentación, hasta las figuras retóricas que encontramos al interior de las frases, la mayoría de ellas inherentes a los afectos que reflejan las palabras.

Clori mia, Clori bella

Alessandro Scarlatti

De la obra *Clori mia, Clori bella* existen 2 manuscritos MS 3903 y MS 3975 preservados en la colección Santini de la biblioteca diocesana del obispado Muenster (Alemania). Ambos manuscritos fueron escritos por la misma mano y llevan el encabezado *Dell Sig. Aless. Scarlatti, Cantata con flauto*. Uno de ellos lleva la fecha de composición 18 de junio 1699, (Muller-Busch: Prefacio) está compuesta para soprano, bajo continuo y flauta de pico obligada. El uso de la flauta de pico como instrumento obligado en la Italia de aquella época era algo poco común.

Clori, personaje tomado de la mitología romana, es el nombre de la ninfa también conocida como Flora y que representa la Primavera; es a ella a quien se dirige el monólogo usando al río Tebro como confidente, y mensajero de los tormentos provocados por su abandono y desdén, volviéndose el agua elemento unificador con la siguiente analogía: Río Tebro=agua; llanto= agua. De la letra no se han encontrado referencias de quien ha sido su autor. La cantata tiene una estructura Recitativo-Aria-Recitativo-Aria (R-A-R-A)

Recitativo I

Clori mia, Clori bella

El recitativo I, *Clori mia, Clori bella*, está narrado en primera persona y nos muestra el nudo dramático de la cantata, los personajes y los afectos que está viviendo con mucha nitidez e intensidad, lo cual provoca un acercamiento emocional en el escucha. El recitativo está escrito en dos partes, en la primera muestra el dolor provocado por la ausencia y el desprecio de Clori; la segunda parte se dirige al río Tebro como testigo, pidiéndole ser mensajero de su adoración y su desdicha. A partir de ese momento el río Tebro se vuelve personaje activo y es representado de manera alegórica por la flauta de pico en el aria.

*Clori mia, Clori bella, ah, non più mia;
Clori che m'amò tanto e tanto amai,
or superba mi fugge e ogn'or mi dice,
tanto t'aborrirò, quanto, quanto t'amai.*

Clori mia, Clori bella, ah, no más mía
Clori que me amó tanto y tanto amé
ahora soberbia de mí huye y cada hora me dice.
Te aborrezco tanto, tanto como te amé.

*Acque amiche del Tebro, deh narrate à colei
ch'io tanto adoro co'l vostro mormorio che
acresce le vostr'onde il pianto mio.*

Aguas amigas del Tebro, nárrenle
lo mucho che la adoro con sus murmullos
que acrecienta sus olas, mi llanto

c.1-3 **Catabasis** el texto comienza descendiendo con las palabras *Clori mia, Clori bella* la música refleja una desesperanza en esta caída, seguida de una **Ecphonesis** c. 2 que es la palabra *Ah*, una señal de dolor, una queja, explicada en la siguiente frase c. 3-4 *non più mia*; c.3-4 hay una **Anabasis** en la frase *Clori che m'amò tanto* como un bello recuerdo que lo hace suspirar; c. 4-5 seguida de una **Catabasis** en el texto *e tanto amai*, con el descenso lógico del propio suspiro. c.5-6 En *or superba mi fugge, e ogn'or mi dice* la huida es ilustrada con una **Fuga Hypotiposis** descendente, el descenso cromático que refleja tintes dolorosos (**Passus Duriusculus**) de las notas re6-do#6-do#6 en la palabra *mi fugge* hace un choque de sexta aumentada respecto al bajo mi4 misma que proviene de una **Exclamatio** (sol3 a mi4). c. 7-8 La soprano comienza con una **Exclamatio** (la5-fa6) que refleja exaltación seguida de un descenso por grados conjuntos (**Catabasis**) al decir *tanto t'aborrirò, quanto, quanto t'amai.*, existe un **Articulus** sugerido en la palabra *quanto* que al ser repetida y al estar separadas por una coma debe enfatizarse y una **Exclamatio** que aumenta la intensidad del **Pathos** el b. c con notas largas en ascenso por grados conjuntos haciendo una **Anabasis** c. 6-8.

Ejemplo 1a

The musical score is for 'Rezitativ I' in G minor. It consists of two systems of staves. The first system shows the vocal line (treble clef) and the basso continuo line (bass clef). The vocal line is marked with 'Catabasis', 'Ecphonesis', 'Anabasis', and 'Catabasis'. The lyrics are: 'Clo-ri mia, Clo-ri be-lla, ah, non piu mia; Clori che m'amo tan-to e tan-toa'. The basso continuo line has a 6-measure rest, a 4-measure rest, and a 2-measure rest. The second system shows the vocal line (treble clef) and the basso continuo line (bass clef). The vocal line is marked with 'Fuga Hypotiposis', 'Exclamatio', 'Catabasis', 'Articulus', and 'Exclamatio'. The lyrics are: 'mai, or super bami fug-ge eognor mi dice, tan-to t'a bor-ri ro, quan-to, quan-to t'a-ma-i'. The basso continuo line has a 6-measure rest, a 6-measure rest, and a 5-measure rest. The lyrics 'Exclamatio' and 'Passus Duriusculus' are written below the basso continuo line.

c. 9-11 La segunda parte del recitativo comienza en Do menor con una *Apostrophe* y una *Pausa* porque el personaje cambia de afecto y se dirige a otro interlocutor, en este caso el río Tebro a quien pide complicidad con el texto *Acque amiche del Tebro, deh narrate à colei ch'io tanto adoro*. En las notas do6-si5-do6, aparece una inflexión cromática (*Passus Duriusculus*) seguida de un descenso melódico (*Catabasis*) (mi6-re6-do6-si 5-la5-sol5).

c. 11-13 El texto *col vostro mormorio che cresce le vostr'onde* pide ser cantado de manera murmurante, es decir piano, suave, para después hacer notar la “crecida de las olas” (c. 12-13) con *il pianto mio* en donde hay un descenso casi cromático (*Passus duriusculus*) (mi 6-re6-do6-si #5-do6); que refleja el dolor del llanto mientras el bajo continuo (c. 13-14) hace un salto de séptima menor (*Exclamatio*) (fa3-mi 4).

El recitativo es un recitativo *secco*, y debe interpretarse *sotto voce*, es decir sujeto a las inflexiones del habla y al ritmo natural del texto, por ende el respiro es el mismo que se usa *nell parlato*, sólo *il pianto mio* es interpretado como un *arioso* y con una voz que emule el llanto (*piangente*).

Ejemplo 1b

9 *Passus Duriusculus* *Catabasis* *Passus duriusculus*

9 A-quea-mi-che del Te-bro, deh nar-ra-tea-co-lei ch'io tan-toa-do-ro co'l vo-stro mor-mo-

12 *Passus Duriusculus*

12 ri-o cheac-cres-ce le vostr' on-de il pian-to mi - - - o.

Exclamatio

Aria I

Onde chiare

El Aria I está escrita en la tonalidad de sol menor, tiene estructura de *Aria da Capo* (ABA) es tratada como un dialogo continuo entre la flauta = río, y la voz en donde Scarlatti utiliza la figura de la **Circulatio** en las tres voces como elemento para describir el ondear del agua (**Hypotiposis**) agrupando ocho dieciseisavos y dos octavos.

Esta aria muestra el momento de la petición al río Tebro de acoger sus lágrimas y narrarle sus tormentos, y la flauta, como metáfora del río, dialoga y muestra sus olas como había sido preludiado en el recitativo I.

El texto del aria dice:

*Onde chiare che spargete mormorando
tra le sponde belle lagrime d'Argento:*

Olas Claras que se esparcen murmurando
en las orillas bellas lágrimas de plata

*Deh vi prego non tacete
che se pianger voi bramate,
accogliete le mie lagrime trà l'onde
a far noto il mio tormento.*

A ustedes ruego no se callen
que si llorar añoran
acojan mis lágrimas entre sus olas
para hacer notar mi tormento

La parte A c.1-25 la parte B del c. 25-40.

c. 1 La flauta comienza con un motivo circular (**Circulatio**) bordando la nota sol en dieciseisavos y termina con una tercera menor descendente en octavos (sol6-fa#6-sol6-la6-sol6-la6-sol6-la6-fa#6-re6); (ver ejemplo 1a) que puede interpretarse como una imagen tanto visual como sonora del ondear del río Tebro; y un descenso en el bajo (**Catabasis**).

Ejemplo 1a
flauta



Ejemplo 2a
bajo continuo.



séptima mayor (*Saltus Duriusculus*) (c. sol3-fa#4)

flauta c.1

Ejemplo 1d

The musical score consists of four staves. The top staff is a single melodic line for the flute. The second and third staves are vocal lines with lyrics. The bottom staff is a bass line. Annotations include:

- Paronomasia*: A bracket over the first vocal line.
- Synonimia*: A bracket over the second vocal line.
- Polyptoton*: Brackets over the first and second vocal lines.
- Saltus Duriusculus*: A bracket under the bass line.

Lyrics: On - - - de On - - - - - de, on -
- de chia - re On-de

c. 9-10 La flauta repite a otro nivel el motivo presentado en los c.7-8 haciendo una *Synonimia* (sol6-fa6-sol6-la6-sol6-la6-sol6-la6-fa6-mi6-fa6-sol6-fa6-sol6-fa6-sol6-mi6-do6).

c. 10-11. *Synonimia* en la flauta (sol6-fa#6-fa#6-sol6) del c. (9-10) en la voz (do6-si5-si5-do6) c. 8-10

The musical score consists of two staves. The top staff is a single melodic line for the flute. The bottom staff is a vocal line with lyrics. Annotations include:

- Synonimia*: Brackets over the first and second vocal lines.

Lyrics: de, on - de chia - re On-de chia - re - che - spar - ge - te - mor - mo

c. 15-17 *Anabasis-Gradatio* (fa#5-sol- fa#5-sol-la5-sol-fa#5-sol5) (la5-si-la5-si-do6-si5-la5-si5) (do6-re6-do6-re6-mi6-re6). c. 16-17 *Mimesis* en la flauta del motivo que presenta la soprano (c. 15-16). c. 18 cadencia a sol menor. c. 19 el motivo en la flauta es un síntesis de los motivo que aparecen en la flauta (c. 1). y la voz (c. 15) en el c. 20-22 *Palilogia* en ambas voces en los c. 15-18.

Referente de *Palilogia* c. 19-22

c. 18-22 *Palilogia* de los c. 15-18 en todas las voces.

c. 22-27 *Epanalepsis* de los c. 2-6

c. 27-30 Comienza la parte B con las palabras *Deh vi prego non tacete* dialogando con la flauta *Synonima* en la flauta c 28 (si6-la6-si6 do6-si6-do6-si6-do6-la6 fa) en dieciseisavos con una tercera en octavos en las últimas dos notas que tienen su antecedente en el c.1 de la flauta (sol6-fa#6-sol6-la6-sol6-la6-sol6-la6-fa#6-re6). c. 29 *Catabasis* con las notas (fa6-re6-sib5-sol5-do6) en las palabras *che se pi-anger* que diseña la caída del llanto en un arpeggio descendente y la flauta repite el motivo anterior pero partiendo de la nota do7 (do7-si6-do7-re7-do7-re7-do7-re7-si6-sol6) esta sucesión es una *Gradatio*. c. 30-32 La voz tiene una *Paranomasia* del motivo encontrado en la flauta (c. 19) *Synonimia* (c.31-32) en la flauta del motivo presentado en la voz (c. 30-31) c.33 la voz con el texto *il mio tormento* cambia el ritmo a octavos y hay un *Pasus Duriusculus* (do6-re6) el ritmo ralentado y el cromatismo denotan la pesadez del tormento e introduce armónicamente el acorde de 6 hoy conocido como acorde napolitano.

27 *Synonima de c.1*

Fine

Catabasis

Fine Deh - vi - pre-go non - ta - ce - te. che se pian - ger voi bra-

30 *Synonimia* *Synonimia-Gradatio*

Paranomasia c. 19 fl. *Gradatio*

ma - te, ac - co - glie - te le - mie - la - gri - me - tra - l'on - de - a - far

32 *Acorde Napolitano*

no - toil mio tor-men - to, il mio tor-men - to ac - co -

6₉
6₁

c. 34 la flauta repite el motivo del (c.30) una octava más abajo (*Synonimia*) se repite el texto *accogliete le mie lagrime tra l'onde a far noto il mio tormento*. las notas en la voz (c. 34) (sol6-fa6-fa6-mi6-mi6-do6-mi6-fa6) le responde la flauta con el mismo motivo en otro tono (*Synonimia*) (do7-si6-si6-la6-la6-fa6-la6-la6) para después continuar con un motivo en *Circulatio* en dieciseisavos con las notas (si6-la6-si6-do7-si6-do7-si6-la6-sol6-fa6-sol6-la6-sol6-la6-si6). c. 37 *il mio tormento* es representado con varios *Passus duriusculus* y el *pathos* se incrementa con la repetición del mismo texto (c. 37-40) con una melodía ascendente en los tiempos fuerte por cromatismo para finalizar con un escape.

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 34-37) includes a flute part and a vocal line. The flute part is labeled with *Synonimia de c.30 fl.*, *Synonimia*, and *Circulatio*. The vocal line has lyrics: "to ac - co - gli - te le mie la - gri - me - tra l'on - de a far no - - - toil". The second system (measures 38-40) includes a vocal line and a bass line. The vocal line is labeled with *Passus Duriusculus* and *Saltus Duriusculus*. The bass line is labeled with *Quarta superflua* and *Quinta deficientis*. Both systems end with the instruction *D. C. al Fine*.

Recitativo II

Si, si narrategli pur

Si, si narrategli pur, es un *recitativo secco* dividido en dos partes:

*Si, si, narrategli pur bell'onde amiche,
che su le vostre sponde
ove mi guida il crudo mio dolore,
cosi ne labri miei parla il mio core:
Tace, ò Clori, il mio labro, vinto da rio dolore,
i suoi tormenti.
Ma sospirando il core ti favella pur troppo,
e tu, e tu no l'senti*

Si, si nárrenle también bellas olas amigas
que a sus orillas es donde me guía
mi crudo dolor
así en mis labios, habla mi corazón.
Calla, oh Clori mi labio, vencido por dolor,
sus tormentos.
Pero suspirando el corazón, te habla, por desgracia
y tú, y tú no lo sientes.

En la primera parte, el personaje continúa dirigiendose al rio Tebro:

c. 1 Al inicio del recitativo la palabra Si se repite (*Articulus*) para pedir que el rio Tebro le narre su dolor; c. 2 el cual puede verse representado por el tritono (fa6-si^b5) (*Quinta deficientis*) entre *pur bell; en bell'onde amiche* la melodía asciende (*Anabasis*) mostrando un poco de esperanza al dirigirse a las olas como amigas c. 4 En el texto *il crudo mio dolore* la crudeza se ve enfatizada por la disonancia provocada por la *apoggiatura* inferior. c.5 *cosi ne labri miei*, exclama parla il mio core, de estas palabras se desprende el tema que nombra la siguiente aria y parece enfatizar que el lenguaje del cuerpo cuando el alma está afectada es muy elocuente.

Ejemplo 1

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line (treble clef) and the basso continuo line (bass clef). The vocal line starts with a rest, then a quarter note 'Si', followed by a quarter rest, and then a melodic phrase. Above the first measure, a bracket labeled 'Articulus' spans the 'Si' and the following quarter rest. Above the second measure, a bracket labeled 'Quinta deficientis' spans the interval between the 'Si' and the next note. Above the third measure, a bracket labeled 'Anabasis' spans the ascending melodic line. The lyrics under the first system are: 'Si, si, nar-ra-te-gli pur bell' on-dea mi-che, che su le vo-stre spon-de o-ve mi'. The second system continues the vocal line and basso continuo line. The lyrics under the second system are: 'gui-da il cru-do mio do-lo-re, co-si ne la-bri miei par-lail mio co-re:'. The score includes measure numbers 6, 6, and 43.

La segunda parte cambia de interlocutor (*Aphostrophe*) refiriéndose ahora a Clori:

c.7 *tace o Clori (Suspiratio)* donde el callar es simbolizado por el silencio después de la palabra Clori, el protagonista es nuevamente afectado por el abatimiento; la armonía se va a do mayor mientras dice *il mio labbro*, c.9 *vinto* la palabra vencido está en fa menor que según Mattheson esta tonalidad refleja ansiedad, desesperación, tibieza, relajación, para regresar a do mayor con la palabra *dolore*, (*Passus duriusculus*) Scarlatti escribe una *apoggiatura* superior que refleja dolor y el descenso refuerza este afecto. (*Catabasis*) c.7-10 do6-fa5)

c. 10 Al decir *i suoi tormenti* muestra claramente aprehensión, desesperación que según Mattheson sugiere la tonalidad de fa menor y es coherente a la palabra tormentos, se sugiere *apoggiatura* sobre la palabra *tormenti* para reforzar estos afectos.

c. 11-12 La expresión *ma, sospirando il core* escrita sobre un acorde de re mayor sorpresivo indica al intérprete cómo ha de interpretarse, suspirando al respirar, (*Tmesis*) se podría comparar con la luz que da la esperanza que aún permanece dentro del corazón del protagonista y que traiciona al silencio.

c. 13 *ti favella pur troppo se pude decir* que el personaje siente contradicción de querer ocultar su padecer y los suspiros lo traicionan hacerlo más evidente, para finalizar con el texto *e tu, e tu nol senti* (*Articulus*) y en la repetición usa un intervalo más amplio en por lo que una mayor carga de Pathos enfatiza la aprehensión (*Emphasis*) una tristeza desesperada (mi mayor Mattheson) como reacción a la indiferencia la cual recrudece el dolor del protagonista. Este recitativo da un marco que sirve de antecedente a la siguiente aria quedando como idea central “al callar los labios, el corazón habla con la lengua del suspiro”.

Ejemplo 2

Aphostrophe *Tmesis* *Passus duriusculus* *Catabasis*

7

Tace,o Clo-ri, il mio la - bro, vin-to da rio do-lo - re, i suoi tor-men - ti.

7

11 (6) *Tmesis* *Articulus* *Emphasis*

Ma so-spi-ran-do il co - re ti fa-vel-la pur trop-po, e tu, e tu no l'sen-ti.

11

Aria II

Parla il core

El aria *Parla il core* está compuesta con estructura de *Aria da Capo* (ABA) en compás de $\frac{3}{4}$, con ritmo de sabaranda que contrasta con el Aria I

El texto dice:

*Parla il cor, fatto loquace,
per narrarti i suoi martiri.
e con lingua di sospiri*

sai che dice "pace".

Habla, habla el corazón hecho locuaz
para narrarte sus martirios
y con lengua de suspiros

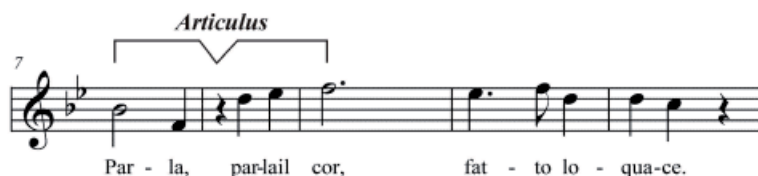
sabes que dice "paz".

hay una introducción instrumental a manera de *ritornello*, con ritmos punteados en la flauta que continúa representando las olas del río Tebro y también se puede interpretar como una representación de los suspiros, repitiéndose tres veces más a lo largo del aria.

ejemplo tema *ritornello*



Se presenta en la voz el texto *Parla, parla il cor fatto loquace* (c.7-11), seguido del *ritornello* de la flauta (c. 11-12) (*Palilogia*).



Ejemplo la palabra *parla* c.7

Se sugiere hacer la palabra *parla* casi hablando, *sotto voce*, la primera vez que se presenta (c. 7) y una breve pausa antes de la segunda (*Articulus*).

El texto *per narrarti i suoi martiri* es ilustrado en los c. 13 a 17 por un movimiento descendente en la voz y en el bajo (*Catabasis*) que representa la tristeza y resignación por los martirios.

Fuga hypotyposis

Catabasis

Catabasis

per nar - rar - ti i suoi mar - ti - - - ri, i

La segunda vez que se presenta el texto *i suoi martiri* hay una fuerte disonancia entre las tres voces (*Heterolepsis*) que representa el dolor (c. 18) y un nuevo descenso melódico en la soprano sobre la palabra *martiri* (*Catabasis*) para hacer cadencia a fa mayor (c.18-20).

Entre los c. 20-22 se presenta nuevamente el *ritornello* instrumental seguido de una imitación en las palabras *parla il cor* (fa6-fa5-si5) con la flauta que contesta (si6-si5-sol6) y nuevamente la soprano en el texto *per narrarti i suoi martiri* (c.24) repite el salto de octava (mi6-mi5-do6) continuando hacia la cadencia a si mayor,

Fuga hypotyposis *Heterolepsis* *Catabasis* *Palilogia c. 1-3*
Ritornello

ri, i suoi mar - ti - - - ri.

Exclamatio *Synonimia*

Paronomasia

Par - la il cor per nar - rar - ti i suoi ma - ti - ri,

Cadencia si,

c. 27-33 repetir el texto *i suoi martiri* expresando los martirios a través de movimientos cromáticos en la voz y en la flauta (*Passus duriusculus*) que recuerdan el doloroso oleaje del río y apoyados por un salto de cuarta aumentada de si3 a mi4 (*Saltus duriusculus*) en el bajo y hacer cadencia en si mayor (fine).

c. 27-33 melisma *martiri*

The musical score for measures 26-33 consists of three staves: Soprano, Flute, and Bass. The Soprano part features a melisma on the word "ri" in the final measure, marked with "Fine". The Flute part includes a "Circulatio" (circular motion) in measures 27-32 and a "Passus duriusculus" (a chromatic scale) in measures 27-32. The Bass part features a "Saltus duriusculus" (an augmented fourth interval) in measure 27, a "Heterolepsis" (a dissonance) in measure 32, and a "Pausa" (pause) in measure 33. The lyrics are: "ri, i suoi mar - ti - - - - - ri. Fine".

La parte B inicia en el compás 33 nuevamente con un *ritornello* instrumental. En los c. 35-38 se presenta el texto *E con lingua di sospiri* donde Scarlatti representa los suspiros a través de ritmos puntados similares a los del *ritornello* instrumental; también hay que destacar que sobre la palabra *lingua* (c. 36) la soprano alcanza la nota sol6, la más aguda para la voz en toda el aria (*Hyperbole*) aumentando la exaltación (*Pathos*). En el bajo continuo c. 35-37 encontramos un descenso melódico (*Catabasis*) que tiene su antecedente en c. 1-3.

c. 35-38 *e con lingua di sospiri*

The musical score for measures 35-38 consists of three staves: Soprano, Flute, and Bass. The Soprano part features a "Synonimia -ritornello" (repetition of a melodic phrase) in measures 35-37 and a "Passus duriusculus" (a chromatic scale) in measure 38. The Flute part features a "Hyperbole" (a high note) in measure 36. The Bass part features a "Catabasis - Palilogia c.1-3 b. c." (a descending melodic line) in measures 35-37. The lyrics are: "E con lin - gua di - sos - pi - ri".

Posteriormente del c.38-56 encontramos el texto *sai che dice pace; sai che dice* se repite tres veces mientras *pace* se repite cinco, la última vez a manera de coda el afecto predominante es la resignación y Scarlatti lo ilustra de varias maneras.

c.40-45 *Interrogatio, Aposiopesis, Catabasis*

The musical score for measures 38-45 features three staves: soprano, alto, and bass. The lyrics are: "ri sai che di - ce sai che di - ce pa - ce pa - - - ce,". Annotations include: *Anabasis* (measures 38-40), *Aposiopesis* (measures 41-42), *Catabasis* (measures 43-45), *Heterolepsis* (measures 38-40), and *Interrogatio* (measures 41-42).

c. 41 concluye la palabra *dice* en forma de pregunta (*Interrogatio*) y en el c. 42 aparece la palabra *pace* enmarcada por silencios en todas las voces (*Aposiopesis*) y luego repetida (c.43-45) en melismas descendentes (*Catabasis*); esto mismo se repite en los c. 46 a 52 pero un tono más arriba y el melisma es más largo (*Synonimia* y *Paronomasia*)

ejemplo c.46-52

The musical score for measures 46-52 features three staves: soprano, alto, and bass. The lyrics are: "- sai che di - ce pa - ce, pa - - - - - ce,". Annotations include: *Synonimia* (measures 46-50) and *Paronomasia* (measures 51-52).

para finalmente concluir representando el conflicto entre la paz, representada por una nota tenida en la soprano y los martirios del corazón representados por el movimiento cromático ondeante en la flauta de pico (*Passus duriusculus* y *Circulatio*) para finalmente hacer cadencia a re menor.

Ejemplo c. 53-56 nota larga soprano y flauta p.d. *Circulatio*

The musical score for measures 53-56 features three staves: soprano, alto, and bass. The lyrics are: "ce, pa - - - - - ce". Annotations include: *Circulatio* (measures 53-56) and *Passus duriusculus* (measures 53-56). The score ends with "D.C. al Fine" in both the soprano and bass parts.

Künft'ger Zeiten eitler Kummer

G. F. Händel

Künft'ger Zeiten eitler Kummer HWV202 es la primer aria de la colección conocida como *Neun Deutsche Arien* (Nueve arias alemanas). El texto es una reflexión filosófica del poeta Barthold Heinrich Brockes (1680-1740) acerca de “la satisfacción por la vida que el creador nos ha otorgado”, está tomado de la colección *Iridischen Vergnügen in Gott* (Placer terrenal en Dios).

Las últimas obras de Händel en su lengua nativa son particularmente profundos y contemplativos. Brockes, presumiblemente compartió algunas ideas pietistas¹ con Händel cuando eran estudiantes en Halle, arguye en estos poemas que la inmensa bondad de Dios es evidente en la alegría y la belleza.

Este es el único poema que no aparece en la primera edición de Brockes de 1721, lo cual confirma que Händel trabajó con la versión revisada de 1724. En esta aria encontramos material similar al de las cantatas italianas *Sei pur bella, pur vezzosa* (HWV160c) *Siete rose ruggiadose* (HWV162), pero más aún en *Questo core incatenato* aria descartada de la ópera *Giuglio Cesare*.

El texto dice así:

A

*Künft'ger Zeiten eitler Kummer
Stört nicht unsern sanften Schlummer,
Ehrgeiz hat uns nie besiegt.*

B

*Mit dem unbesorgten Leben,
Das der Schöpfer uns gegeben,
Sind wir ruhig und vergnügt.*

A

Künft'ger Zeiten...

A

La vana preocupación por el devenir
no perturbe nuestro apacible sueño,
la ambición nunca nos ha derrotado.

B

Con la despreocupada vida
que el creador nos ha dado,
estamos tranquilos y gozosos.

A

La vana preocupación...

¹ Pietismo: Movimiento religioso protestante iniciado en Alemania en el siglo XVII, principalmente por Philipp Jakob Spener, como reacción evangélica contra el intelectualismo y el formalismo dominantes en las Iglesias luterana y calvinista. <http://lema.rae.es/drae/?val=pietista>

Fase de la Inventio.

Händel escribe esta aria en mi mayor en compás de 3/4 para soprano, violín y bajo continuo con ritmo de sarabanda, como *aria da capo* (ABA); esta misma estructura ternaria también la vemos reflejada al interior de la parte A (**abc**) donde **a exordio** c.1-15 **b narratio** c.15- 47 **c propositio** c.49-54 (Para Mathesson en la tonalidad de mi mayor caben el patetismo, la seriedad, la reflexión, lo lastimoso)² y la sarabanda refleja ambición.³

En el *Exordium* (parte inicial) el violín y el continuo presentan los motivos principales a manera de dialogo como *Percursio* c. 7 –15.

- a) Preocupación por el devenir c.1-7
- b) el sueño c. 7-10
- c) la ambición derrotada 11–15
- d) tranquilidad (en las largas sincopas que tiene el bajo continuo) motivo que es tomado para describir la palabra ruhig (tranquilidad) a manera de *Hypotiposis*.

En los c.1–7 Händel presenta el primer motivo en el violín. (ejemplo 1a)

La alternancia entre ritmos ternarios y ritmos binarios punteados se hace muy evidente y podría interpretarse como una analogía de lo divino y lo humano coexistiendo.

Ejemplo 1a

“la preocupación por el devenir.”

violín. c. 1-7

Ejemplo 1b

Polyptoton con el motivo “la preocupación por el devenir”

soprano c. 15-21

2 (López Cano op. cit. p. 64)

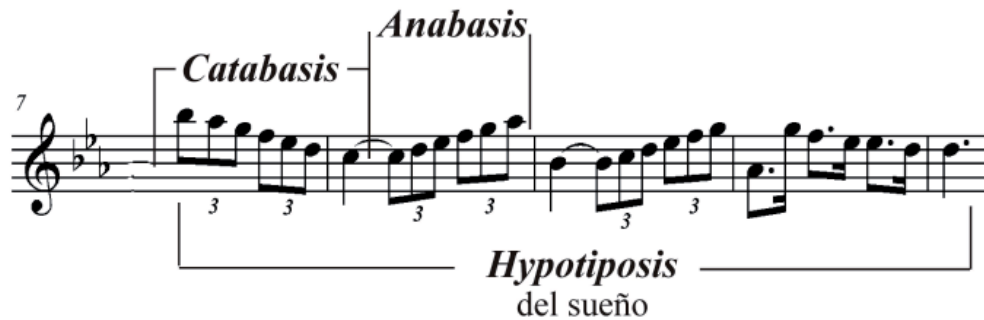
3 Mathesson, Johann, *Der Vollkommene Capellmeister a revised translation with Critical Commentary*, Ernest C. Harris, traductor, ed UMI Reserch Press, Ann Arbor, Michigan, 1981.

Ejemplo 1c

Apócope del motivo de “la preocupación por el devenir” en el bajo continuo
bajo continuo 2-3



Ejemplo 2a
motivo “sueño”
violín



c. 7-11 Este motivo está basado en un ritmo ternario, inicia con un descenso (*Catabasis*) por grados conjuntos, seguido por un ascenso también por grados conjuntos (*Anabasis*), las suaves fluctuaciones entre si 6 do5 si5 la5 sesgo melódico dubitativo donde se asciende y desciende, bien podría interpretarse como una *Hypotiposis* del sueño al cual hace referencia el poema y únicamente aparece en el violín, es decir, Händel lo deja sin palabras como una simple evocación reforzando su carácter onírico.(ver ejemplo 2a)

Ejemplo 2b
violín
c.34-37



Ejemplo 2c
violín
c.48-51



Ejemplo 3a
 “la ambición derrotada”
 violín
 c.11-15



Ejemplo 4a
 “tranquilidad”
 bajo continuo
 c.7-9



c.7-9 **Syncopatio** Notas largas en sincopas, su movimiento pausado da un efecto tranquilizante, confiable que sostiene. (ver ejemplo 4a)

c. 11-15 Combinación entre la melodía del “sueño” y la rítmica de “la preocupación por el devenir” mezclando ritmos binarios punteados con ternarios.

c. 15-21 **Polyptoton** Comienza la *narratio* (**b**) cuando el motivo “la preocupación por el devenir” presentado por el violín en los c. 1-7 es escrito de manera literal en la soprano con el texto *Künft´ger Zeiten eitler Kummer stört nicht unsern sanften Schlummer, Ehrgeiz hat uns nie besiegt*. (ver ejemplo 1b)

c. 21-25 **Fuga Realis–Asyndeton** Se hace un desarrollo condensado como una breve conversación iniciada por el violín con la cabeza del motivo “la preocupación por el devenir” una quinta más arriba en si (si5 – do6 – re6 – do6 - si- re6 - mi 6 – fa6 – mi6) apareciendo exactamente el mismo motivo en el continuo pero una octava más abajo en el c. 22-25 y en la soprano traspuesto a fa menor (fa5–sol5 - la5–sol5–fa5–la5– si5–do5–sol5 – sol5) en los c. 23 -25 fugado y condensado intensifica el *pathos* de la obra.

c.25- 29 **Noema**: La soprano y el violín van casi homorrítmicamente con ritmos punteados y subdivisión binaria en donde predominan intervalos consonantes (de sextas y terceras), musicalmente esto le da claridad al texto y produce la sensación de estar de acuerdo de manera suave y contrastando con el contexto polifónico del bloque anterior. c. 29 **Exclamatio** el violín hace una gran exclamación con un salto de décima. c. 31- 32 **Polyptotom** se repite el texto *Ehrgeiz hat uns nie besiegt* la última parte del motivo “la ambición nunca nos ha derrotado” presentada por el violín el los c. 13 -15(**Metabasis**) hace un cruzamiento de voces en la cadencia entre la soprano y el violín; para enfatizar esta zona cadencial se sugiere hacer una Pausa retórica.

c. 34-42 el violín retoma el motivo del “sueño” con una subdivisión completamente ternaria y por grados conjuntos hace un descenso de las notas si 6 a la 5(ver ejemplo 2a).

En la voz de la soprano.

(c. 35-42) **Ampliatio** es introducida una nueva línea a manera de contrasujeto contrastando rítmicamente con el motivo del “sueño” en el violín por su ritmo punteado y su subdivisión binaria con lo cual la textura, con respecto al exordio (a), se vuelve más amplia como parte de la **Narratio**.

c.42- 56 **Distributio recapitulativa** Tocan únicamente continuo y violín; comienza una recapitulación de todos los motivos presentados y concluye la parte A. Esta recapitulación servirá como sumario. c. 42-47 **Traductio-Atanaclasis** el motivo “la preocupación por el devenir” presenta cambios de registros y mínimas variantes rítmicas; en el b.c. otro **Polyptotom** del motivo “tranquilidad”⁴

Traductio del motivo “la ambición nunca nos ha derrotado.

c. 48-52 **Paragoge** del motivo del “sueño” (9-11) con una inflexión a re y del motivo “tranquilidad” en el b.c. (c. 7-9); c.52-56 **Polyptoton** del motivo “la ambición derrotada”

c. 56-60 **Hypotiposis-Mimesis** de *ruhig* (tranquilidad) donde largas notas sincopadas que anteriormente encontramos en el continuo, ahora las escuchamos en una voz superior podría interpretar como la conquista de la tranquilidad espiritual obtenida por medio de la contemplación y el amor a la naturaleza (c7-9 en el b.c.) Comienza la parte B el violín entra en la nota sol6 sostenida cinco tiempos.

c. 56-60 **Hypotiposis-Mimesis** Comienza la parte B en do menor (que para Mathesson significa dulzura desbordante o intensa tristeza)⁵ (2011: 64) en donde podemos escuchar el motivo de la “tranquilidad” en las notas sol6- fa6 en el violín. **Atanaclasis** del motivo “la vana preocupación” en la soprano haciendo una secuencia de quintas (do-sol-fa-si) podría ser llamado “la despreocupada vida” con las notas: do6-re6-mi6-re6-do6-sol5-re6-mi6-re6-do6-sol5, seguida de una **Gradatio**, mi6-re6-do6-si-fa5-do6- re6-do6- s

(ver ejemplo 1 e)

Ejemplo 1e) soprano c.56-60

Atanaclasis de “la preocupación por el devenir”

Mit dem un - be-sorg - ten leben, ___ das der Schöp - fer uns ge - ge - ben, :

c. 60-62 **Noema-Faux bourdon** en las voces superiores con el texto *sind wir ruhig und vergnugt* con las notas en el violín si6- si6-la6-si6-sol6- fa#6-fa#6 y en la soprano re6-re6-do6-re6- si5- la6- la6. estas sextas paralelas son otro punto de encuentro en el discurso y otro momento de tranquilidad.

c. 63-65 **Hypotiposis** de *Ruhig* en la soprano; **Synonimia** de la “despreocupada vida” con las notas sol 6-la 6-si6-la 6-sol 6.

4 Mathesson op.cit. p. 52-56

5 López Cano, Rubén *Música y retórica en el barroco*, Editorial Amalgama, 2012.

c. 66-69 *Synonimia* del tema "tranquilidad" en el violín ahora escrito con las notas do 6-si5-la5; *Par-rhesia* entre todas las voces en el primer tiempo de cada compás.

Syncopatio Catachresica

78

gnügt, mit dem un-be-sorg-ten Le-bei, das der Schöp-fe

Detailed description: This musical score shows three staves (violin, vocal, and bass) for measures 66-69. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The violin part (top staff) features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 67. The vocal part (middle staff) has lyrics: "gnügt, mit dem un-be-sorg-ten Le-bei, das der Schöp-fe". The bass part (bottom staff) provides harmonic support. Vertical brackets and a dotted line labeled "Syncopatio Catachresica" indicate the alignment of notes across the staves in the first beat of each measure.

c. 68-69 *Catabasis* entre la voz y el violín.

c. 70-73 *Fuga Hypotiposis* en las tres voces

c. 70-76 *Fuga Realis* que inicia el bajo, continúa el violín y termina la soprano

c. 74-76 *Paronomasia* La última frase para concluir la parte B es una variante rítmico melódica de los c. 66-67, en ambos casos sobre la palabra *vergnugt* (gozo)

Ejemplo 5a) Ejemplo 5b)

c.65-66

65

ver - gnügt, mit dem un-be-sorg - ten Le-ben,

Detailed description: This musical score shows a single vocal staff for measures 65-66. The key signature has two flats. The melody starts with a dotted quarter note followed by eighth notes. A bracket spans the first two measures, and a vertical dotted line is placed between measures 65 and 66. The lyrics are "ver - gnügt, mit dem un-be-sorg - ten Le-ben,".

c.73- 74 soprano

Paronomasia

73

ver - gnügt - , sind wir ruh-hig und ver - gnügt.

Detailed description: This musical score shows a single vocal staff for measures 73-74. The key signature has two flats and the time signature is 3/4. The melody features a triplet of eighth notes in measure 73. A bracket labeled "Paronomasia" spans the first two measures. The lyrics are "ver - gnügt - , sind wir ruh-hig und ver - gnügt.".

Análisis del Aria No.12 *Blute nur du liebes Herz*

J. S. Bach

En el recitativo anterior (No.11 “*Da ging hin der Zwölfen einer*”) el evangelista nos narra el momento en que Judas se presenta ante los principales sacerdotes y pregunta cuánto pagarían por entregarles a Jesús. El Sanedrín o consejo superior judío, consta de 70 miembros; los sumos sacerdotes, los ancianos y los escribas. Jesús es visto por ellos como un rebelde peligroso y la propuesta de Judas les parece interesante, ofreciéndole treinta monedas de plata si se concreta el arresto. A partir de ese momento Judas busca la oportunidad para entregar a Jesús. En el recitativo *Da ging hin* encontramos el texto del evangelio según san Mateo; la siguiente aria *da capo* (ABA) es un texto libre escrito por Henrici (Picander) contemporáneo de Bach. El aria es un momento de reflexión personal; muestra a los oyentes los sentimientos de la insidiosa conducta de Judas. El texto dice:

Blute nur, du liebes Herz! (= Jesus) sangra querido corazón.

Ach, ein Kind (= Judas), *das du erzogen, das an deiner Brust gesogen, droht den Pfleger zu ermorden, denn es ist zur Schlange worden.* Ah! un niño, al que has amamantado en tu pecho, amenaza con asesinarte, pues se ha convertido en una serpiente.

A. *Blute nur, du liebes Herz!*

Resulta muy ilustrativo en esta “Aria de sangre-goteando” seguir las etapas de producción en el proceso de composición.

Fase de la Inventio.

El compositor establece sus parámetros, tempo, tonalidad y se presenta el texto -a través de los *Loci Topici*- escoge las palabras clave a las que pondrá un motivo musical. El aria está escrita para voz solista *all'unisono* con la flauta I (traverso). En la sección A (c.1-29) entra la voz solista acompañada por un ensamble instrumental más amplio (Traverso I y II, Violines I y II, Viola, Continuo /Órgano). En la parte central B (c.29-45) el ensamble hace solamente tres intervenciones con el motivo de la gota cayendo en c.36, c.38 y c. 40. En contraparte la voz solista es acompañada solo por el continuo y la flauta travesa I continúa duplicándola. La tonalidad de Si bemol menor era considerada en el barroco como “melancólica” “apática” (Mattheson) encajando bien con el contenido emocional del texto. En la Pasión según san Mateo, Bach utiliza tres veces la tonalidad de Si bemol para un aria con un afecto similar (“dolor” “el vacío en dolor apacible”):

Aria para soprano No. 12 *Blute nur, du liebes Herz* → Judas traiciona a Jesús.

Aria para Alto con Coro No. 36 *Ach, nun ist mein Jesus hin* → la hija de Sión se siente abandonada por Jesús.

Aria para Alto No. 42 *Erbarme dich, mein Gott* → Pedro niega a Jesús.

En el *exordium* (ritornello instrumental inicial) c. 1-8 se encuentran todos los motivos musicales que juegan un papel importante en esta aria. La idea central en esta “sangrienta y goteante aria” se resume con la siguiente analogía: Jesús (= sangre inocente) es traicionado por dinero (plata). El motivo del “dinero de sangre” se convierte en sangre. En los primeros cuatro compases de música a) el motivo del “dinero de sangre” *blutengeld* y b) el motivo de las gotas de sangre es tocado homorrítmicamente por los traversos, los violines y la viola. Estos dos motivos suman 30 notas, 30 notas que simbolizan las 30 monedas c. 6 -7 descritas en el recitativo 11. Dicha aplicación de números es llamada cabalística. a) Las monedas de plata son una metáfora de la traición de Judas y la causa del b) corazón sangrante de Jesús que se describe en esta aria. En los c.5-8 se desprende otro listado de motivos c) el tetracorde jónico descendente: fa-(½ semitono)-mi-(1 tono)-re-(1 tono)-do derivado del motivo de sangre y d) y el ascenso cromático sincopado tomado del motivo del dinero de sangre.

Con el fin de poder determinar las palabras claves que se relacionan con el exordio y sus respectivos motivos encontrados entre los c. 9-14 (*Narratio* y *Propositio*).

c.9 la voz solista canta la palabras *Blute nur* (sangra) en las notas si5, do#6, la #5, si5. Esta figura de *Kyklosis* (*Circulatio*) está basada en el motivo *Blutengeld* “dinero de sangre”.

Ejemplo 1a
Aria de sangre goteando

12.- *Blute nur, du liebes Herz*
Sangra querido corazón

Soprano: Blu - te nur,

Motivo del “dinero de sangre”

Entrada de la voz en sincopa con *Synhaeresis*

Ejemplo 1b
Recitativo precio de sangre

50.- *Und er warf die Silberlinge*
Y tiró las monedas de plata

Sumo sacerdote: es ist Blut - geld.

Motivo del “dinero de sangre” *Kyklosis*

El dinero tiene forma redonda

Ejemplo 1c
Aria de las monedas de plata

51.- *Gebt mir meinen Jesum wieder*
Devuélveme a mi Jesús

Judas: Gebt mir mei - nen

Canto sincopado con *Synhaeresis*

Existe una clara analogía entre los números 11-12 (Pasión según san Mateo parte I) y los números 50-51 (Pasión según san Mateo parte II). En el recitativo 49-50 en donde Jesús aparece ante Poncio Pilatos con grilletes, Judas cae en la cuenta de que Jesús fue “condenado a muerte”; le remuerde fuertemente la conciencia, avienta las monedas de plata en el templo y se suicida ahorcándose. Después el sumo sacerdote toma las monedas de plata y dice a los otros; (en canon, es decir obedeciendo las reglas) “No podemos ponerlas en el tesoro porque el precio es la sangre”.

Bach compuso la palabra *Blutengeld* como *Anaphora* pone de manera enfática y reiterativa las notas si5 -do#6 - la#5 - si5, mismo caso que en el motivo del aria 12 en las palabras *Blute nur*.

La analogía se ve reforzada por el hecho de estar situada justo después del aria de Judas de las monedas de plata. (El aria para Bajo No. 51 *Geht mit meinen Jesum wieder*) con el ritmo y síncopa exactos (*synhaeresis*) que el inicio en el aria No.12 *Blute nur*.

Al mismo tiempo el motivo de la sangre goteante es el motivo de la cruz que pertenece a motivo visual; cuando las notas externas (Si b 5, Si b 5) ligadas con las notas internas (do# 6, la# 5) forman una pequeña figura de Cruz.

c.9 Continuamente se puede escuchar el latido del corazón (Si b 4-Si b 5-Si b 5-Si b 5-Si b 5) comenzando con el salto de octava (*Hyperbaton*). El motivo de la caída de las gotas de sangre lo encontramos en el bajo justo cuando la parte solista está diciendo la palabra “corazón”, de manera que este motivo es obviamente claro. En el c.9 la viola toca el motivo de las monedas de plata la#-si--fa# (que tiene la referencia en el recitativo No. 11 c.7) transpuesto a la# 5-fa# 5-si5 en el c.9-10.

Ejemplo 2a
 Recitativo de la Traición

11.- *Da ging hin der Zwölfen einer*
 Entonces fue uno de los doce

Anticipazione della nota

Evangelista: Sil - ber - lin - ge

Motivo de las monedas de plata con intervalo de cuarta descendente

Ejemplo 2b
 Aria de la sangre goteante

12.- *Blute nur, du liebes Herz*
 Sangra querido corazón

Motivo de las monedas de plata

La parte solista está en silencio, los instrumentos describen el sangrar. El motivo de las gotas de sangre es muy realista y detallado, en las voces superiores se puede escuchar a)... (**anticipacione della nota** b) llorar (**accentus**) c) la caída (**hyperbaton**) el goteo de sangre sol6- sol6-fa#6-fa#5/ fa#6- fa#6-mi6-mi5/ mi6- mi6-re6- re5 (**hyperbaton**) haciendo terceras paralelas (Gymel e hypotiposis) la analogía: sangre = cálido)

c. 11-12 Exactamente la misma música que el c. 9-10, ahora una tercera más arriba en la tonalidad paralela de Re#; esta repetición enfática es una **gradatio (climax)**.

c. 13-14. La parte solista tiene en el c.13 por primera vez el texto completo “sangra querido corazón” con el tetracordo descendente fa6 - mi6 - re6 - do6 (*Blute nur*) y do6 - si5 - la5 - sol- fa (*du liebes Herz*). El tetracordo Jónico descendente esta acelerado tres veces más rápido que el motivo de la caída de las gotas de sangre.

Ejemplo 3a
Aria de sangre goteando

12.- *Blute nur, du liebes Herz*
Sangra querido corazón

The musical notation for Example 3a shows a descending tetrachord in G major. The notes are F#4, E4, D4, and C4. Above the notes, there are three annotations: 'Anticipacione della nota' with a bracket over the first two notes, 'Hiperbaton' with a bracket over the last two notes, and 'Acento' with a bracket over the middle two notes. Below the staff, there are circled numbers 9 and 10 indicating measure numbers.

Ejemplo 3b
El motivo del goteo de sangre se convierte en un tetracorde jónico descendente

The musical notation for Example 3b shows a descending tetrachord in G major. The notes are F#4, E4, D4, and C4. Above the notes, there are labels: 'FA' above F#4, 'MI' above E4, 'RE' above D4, and 'DO' above C4. Below the staff, there are circled numbers 9 and 10 indicating measure numbers.

Ejemplo 3c El tetracorde de los c. 13 - 14 aparece acelerado

Tetracordes *Superiectio* (Bernard) = *Acento* como latido

The musical notation for Example 3c shows an accelerated descending tetrachord in G major. The notes are F#4, E4, D4, and C4. Above the notes, there are circled numbers 13 and 14 indicating measure numbers. Below the staff, there are lyrics: 'Blu - te nur, du lie - bes Herz, blu - te nur du lie - bes Herz,'.

c. 13-14. en el primer violín se puede escuchar la síncopa sol#6 - la6 - re#6 - mi, la#6 - si6 mi#5 - fa#6. La estructura de estos sonidos ha sido extraída del “motivo de las monedas de plata”. La síncopa (*Synhaeresis*) se puede ver cuatro veces consecutivas.

Estas síncopas son parte esencial de los “Motivos de gotas de sangre” y es más sencillo de detectar con la caída del tetracorde jónico descendente. Las notas sucesivas son g#6 - la# - re# - fa# y su resolución la – mi – si – fa construida en quintas, también encontramos una “secuencia barroca invertida” (ninguna quinta descendente, sino una secuencia de quintas ascendentes).

La progresión por quintas es fácilmente identificable en las notas graves de la viola re – la – mi – si – fa etc...

Después de esta descripción detallada derivada de los cuatro motivos básicos, ahora es relativamente fácil reconocer el material motivico expuesto en el exordio (ritornello instrumental c.1-8). El material de los c. 9-14 son una copia literal de los c.1-6, en resumen así queda el exordio: a) el dinero de sangre b) las gotas de sangre c) el tetracorde descendente d) las monedas de plata.

Ejemplo 4 Aria de la sangre goteante

12.- *Blute nur du liebes Herz*
Sangra querido corazón
Exordio c.1-9

Cabalístico (cifra simbólica) motivos de las monedas de sangre y del goteo de sangre suman 30 notas
(7+7+8+8) Analogía 30 monedas de plata = 30 notas

Kyklosis

a) motivo del dinero de sangre b) motivo del goteo de sangre (3x)

① Ant. d. N. Hyperbaton ② ③ ④

Hyperbaton Acento

Bombo c) Motivo de las monedas de plata Epizeuxis (Repetición una tercera más alta en el relativo mayor)

d) cuatro veces un ascenso cromático sincopado (proveniente del motivo de las monedas de plata)

Metabasis la#-si entre la viola y las voces superiores elevando el motivo de las monedas de plata

Cadencia perfecta en si menor

⑤ ⑥ ⑦ ⑧ Mimesis

Metabasis viola-continuo Cromatismo ascendente

c) cuatro veces el tetracorde jónico (del motivo de la sangre goteando, tres veces más rápido)

Re Mi La si .. Mi Fa# Si Do# F#

Los acordes se mueven en círculo de quintas

Tetracorde descendente (imitando)

También es importante señalar en los c.7-8 el cruzamiento de voces (*Metabasis*) entre la viola y violines/traversos. La parte de la viola toca en este momento el semitono ascendente la# si (símbolo de la plata c.1-2) por encima del motivo del goteo de sangre. Otro ejemplo de *Metabasis* lo encontramos en el c.5 entre la viola y el continuo, en donde el continuo comienza una larga *Catabasis*.

3. Fase de la *Dispositio*. El compositor divide su composición. El aria No.12 es un aria da Capo A-B-A. La parte A con el texto *Blute Nur, du liebes Herz* hasta las barras desde el inicio hasta el c. 19 donde está el calderón que señala el *fine*. La parte B (*Confutatio*) con el el texto *Ach! ein Kind ...* entre los c. 29 al 45. La indicación da Capo hace que la parte A vuelva a ser ejecutada. La práctica de ejecución da la posibilidad de hacer el da Capo con disminuciones (variaciones, notas de paso, coloraturas) para ornamentar. La parte A comienza en la tonalidad de Si \flat y también está compuesta en forma ternaria a-b-a. Se puede escuchar el *ritornello* instrumental “a” (c. 1-8) después de la parte media “b” (c. 9-21) el canto solista: *Blute nur, du liebes Herz*, y por ultimo un *ritornello* instrumental (c. 21-29) La progresión tonal (los acordes de los *ritornelli* son: si- Re- la- mi- si). La parte media (c.9-21) primero se limitó a repetir la palabra *Blute nur* (sangra) y después el fragmento del texto *Blute nur, du liebes Herz* seis veces.

Los acordes de los compases de la sección media b son si- Re- la- mi- si- fa#- si- La- si- mi- si. En la sección central B (c. 29-45) la voz solista como en la parte A, va doblada por el Traverso. El acompañamiento instrumental se reduce al continuo. El ensamble completo se escucha en tres interjecciones instrumentales con el motivo del goteo de sangre en los c. 36, 38, 40. Estas interjecciones provienen del c.2

La parte central B está construida en forma binaria c-d. El tratamiento del texto en esta aria es absolutamente particular porque Bach hace de cuatro líneas de texto repetidas dos veces “una sola unidad” (es decir ninguna interrupción en la recapitulación particular de las palabras). Los primeros compases de la parte c están comprendidos entre los c. 29-36, la segunda parte d entre los c. 37-45. La primera parte c (c.29-36) finaliza con una cadencia perfecta en do# mayor, la secuencia tonal es La- si- fa#- do#. La segunda parte d (c. 37-45) finaliza con una cadencia perfecta en mi \flat y la secuencia de acordes La- fa#- si- mi. do# menor es debido a los muchos sostenidos una tonalidad brillante pag.73:Schubart Bußklage “conversación confidencial con Dios”.

Su relativo mayor E suena “tristemente mortuorio” y desesperado (Mattheson), y a menudo es considerado penetrante. La tonalidad de mi menor es filosófica, melancólica, nostálgica. Con una estructura A (a-b-a) - B (c-d) - A (a-b-a) el *ritornello* como conjunto suena cuatro veces.

La parte d (c. 37-45) es iniciada e interrumpida en dos ocasiones. La cadencia de los *ritornellos* (la interjección del goteo de sangre c.36-38-40). Es sencillo conectar las estructuras mostradas en la *Dispositio* con la estructura del aria da Capo:

Exordium c. 01-08 *Ritornello* instrumental como introducción.

Narratio c. 09-12 Primera intervención de la voz solista.

Propositio c.13-21-29 Texto completo con *ritornello* instrumental c.21-29.

Confutatio c. 29-45 Parte central; nuevo texto, nueva tonalidad, nuevos motivos.

Confirmatio y Conclusio c. 01-08-21 Vuelta a los temas originales, el inicio.

Peroratio c. 21-29 *Ritornello* instrumental como final.

La manera en que el *ritornello* esta puesto en la *Dispositio* podría hacerlo parecer algo desafortunadamente artificioso: En primer lugar aparece el *ritornello* de forma independiente como *Exordio*, pronto se adjunta a la *Propositio*, después la *Confirmatio/Conclusio*, y de nuevo de manera independiente como *Peroratio*.

4. Fase de la Decoratio. Algunas figuras interesantes reunidas en la *Inventio* no han sido hasta ahora discutidas; el tema 1 del dinero de sangre está elaborado con acordes de sexta paralelos considerados como un *fauxbordon*; el *fauxbordon* tiene un afecto lastimero (debido al efecto duro de las cuartas paralelas).

El c.9 y 11. El texto *Blute nur* contiene una síncopa en su primera sílaba. Esta síncopa se vuelve un atributo característico para todos los motivos con las palabras *Blute nur*.

En los c. 13, 14, 15 y 16 así como los 18 y 19 la primera sílaba de las palabras *Blu-te* son una *Synhaeresis*: en las dos primeras corcheas cromáticas se cantará la sílaba. Debido a la *Synhaeresis* la primera sílaba se siente hacia adelante y esta figura de manera constante da un efecto inquietante y doloroso.

c.13-14 la melodía de la voz solista tiene un tetracorde descendente en la palabra *liebes* dieciseis veces...

Ejemplo 4a *Synhaeresis*-Como único factor de movimiento

The image shows four staves of musical notation in G major. Each staff illustrates the *Synhaeresis* technique. The first two notes of each phrase are bracketed and labeled *Synhaeresis*. The lyrics are "blu - te nur, du lie - bes". The measures are numbered 9, 11, 13, 14, 15, 16, 18, and 20. The melody is a descending tetrachord: G4-A4-G4-F#4-E4-D4-C#4-B3.

; este pequeño melisma da un íntimo y cálido afecto. El alumno de Schütz, Christop Berhard (1628-1692) se refiere a estos casos como *superjectio* (*Tractatus compositionis augmentatus*, ca. 1648).

c.15-16. *Passus duriusculus*: La línea del bajo va cromáticamente de la dominante fa# a la tónica si como *suspiratio*, con los silencios de octavos que interrumpen.

c.15-16. la voz solista canta en cuatro ocasiones el motivo de la cruz (derivado del motivo de dinero de sangre) ascendiendo do#- re#- mi#- fa#. Dichas repeticiones en un nivel cada vez más alto son llamadas Climax (*Ausexis*) o *Gradatio*. La *Gradatio* contiene una línea cromática do#- re#- mi- mi#- fa#, un *Passus Duriusculus*. Este *Passus Duriusculus* esta construido como una contraparte rítmica complementaria al *passus* en el bajo, un tiempo después y una quinta más abajo: *Mimesis* o *Imitatio*.

c.17 la voz solista tiene una nota larga (*Kyklosis*) en mi6 en la palabra *Herz*, mismo caso en el c. 19

Ejemplo 5
Gradatio, Passus, Duriusculus, Suspirato y Mimesis
 Soprano: *Passus, Durisculus*: Do#-Re-Re#-Mi- Mi#-Fa#-Sol

Continuo: *Passus duriusculus: Fa#-Sol-Sol#-La-La#-Si*

una octava abajo en mi5. Mientras tanto, la orquesta toca el motivo de la gota de sangre. La voz solista canta *Blute nur, du liebes Herz*, (sangra querido corazón) y en la palabra *Herz*, con la nota tenida permite que la orquesta ilustre más claramente el desangrado con el motivo de las gotas de sangre.

c.18-19 *Hyperbaton* (Octava descendente) de re6 a mi5. Entre ambas notas se encuentra una *kyklosis*

Ejemplo 6
Saltus Duriusculus, Kyklosis, Mimesis y Acento

la séptima descendente es imitada por el continuo

y “el corazón se vacía de sangre” el movimiento de octavos entre ambas notas tenidas (*kyklosis* c.18) y la parte final del c.20 pareciera caótica. El “movimiento incontrolado” es una *Hypotiposis* del debilitamiento por la pérdida de sangre: el poder y el control se reducen.

c. 19-20 *Saltus Duriusculus, Hyperbaton* y *Mimesis*. La séptima descendente de re6 a mi5 en la voz solista (c.18-19) está imitada por segunda vez en el continuo Sol4y do#4-re *Imitatio* y *Mimesis*. Esta *Mimesis* en la composición de Bach es absolutamente deliberada en ese compás con su lugar análogo en los c. 7-8 donde faltan los saltos de séptima.

c. 21. *Accentus*. Una propuesta es de do# a si un larga exhalación del último suspiro del corazón. Esta exhalación tiene un íntimo y doloroso afecto. Al mismo tiempo se puede escuchar en el continuo el

Ejemplo 7.

T 7-8 similar a las diferencias de T 19-20



aquí se pueden ver otra vez las séptimas descendentes

Bombo (repetición de las pulsaciones en octavos) como una *Hypotiposis* del corazón palpitante. Este Bombo es proviene del c.1, los ritornellos y puede escucharse en los c. 1,9, 21.

c.29 En la exclamación Ah! (Ach!) sucede lo mismo que en la sílaba *Blu-te* en los c. 13-16, 18-19, como lo establece la *Synhaeresis*. Dos octavos en los cuales el primero es acentuado están juntos en la primera sílaba. La *Synhaeresis* produce la impresión de *adelantar* la primera sílaba, y la Música por consecuencia pareciera urgente. Lo mismo sucede en la palabra *droht* en el c.41.

c.29. *Mimesis (Imitatio)* entre la voz solista y el continuo. La imitación es muy notable porque el

Ejemplo 8. *Synhaeresis* y *Accentus*



Synhaeresis *Accentus* *Accentus*

Ach, ein Kind, das droht den Pfl-e-ger zu er -

conjunto aquí en la *Confutatio* es monódica (dos voces: voz solista + continuo).

La *Mimesis* es una *Hypotiposis* (=representación literal) de los seguidores (educar seguidores).

c.29 *Accentus* (suspiro). La melodía hace una inclinación (reverencia) (*Catabasis*) con una larga *apoggiatura* de la5 a sol#5; en la palabra *Kind* (niño). La combinación de *Catabasis* y *Accentus* trabajan íntimamente, con cariño y dedicación para un niño que es delicada, dulce y humildemente cuidado.

c.29-30. *Anabasis*, una melodía ascendente en octavos sobre las palabras *das du erzogen*.

La *Anabasis* es una *Hypotiposis* de la “crianza” (de pequeño a grande) mediante la educación del niño. en el c.30 (=una nota larga ligada ...) de re6 con la acentuación en la sílaba *zo* anuncia una *Anticipatione della nota* re6- do#6- do#6. La *Synhaeresis* y la *Anticipatione della nota* dan a la palabra *erzogen* algo bellamente obsesivo.

c.31-32. *Climax (Ausexis)* o *Gradatio*: Una repetición enfática de los c. 29-30, un tono más alto muestra como las palabras *erzogen* y *gesogen* riman y es al mismo tiempo un ejemplo de *Ephistrophe*.

Ejemplo 9

Acento, Mimesis, Anabasis, Anticipatione della nota.

Soprano: Ach, ein Kind, das du er-zo - gen

Continuo

Anabasis - Criar al niño

Acento

Anticipatione della nota

Mimesis, Imitatio
Antecedente y consecuente

Hay que prestar atención a la adaptación orgánica desde el punto de vista musical; la pausa entre las palabras *Kind* y *das* musicalizado por un silencio de octavo colocado en su sitio análogo en la *Gradatio* tiene esa pausa de octavo, aquí no se toma la molestia porque la palabra *deiner* no debe ser dividida!

Ejemplo 10

Synhaeresis, Acento, Mimesis, Anticipatione della nota, Gradatio, Epistrophe

Soprano: Ach, ein Kind, das du er-zo - gen, das an dei - ner Brust ge-so - gen

Continuo

Synhaeresis

Acento

Synhaeresis

Gradatio, repetición enfática de c. 29-30 un tono más alto

Epistrophe

Mimesis

Gradatio

c.33-35. En el continuo se repite dos veces la misma figura do#5- re 5- fa#4- mi 4- fa# 4- sol# 4- re 4- do# 4. Esta “figura *ostinato* del bajo” es llamada *Anáfora*. Debido a los muchos cromatismos ascendentes y a los difíciles intervalos descendentes (*saltus duriusculus*: sextas menores y tritonos). El efecto de la *Anafora* en ese lugar es de algo bastante amenazante. El motivo principal do# 5 re 5- fa#4- mi#4 es imitado en el Continuo mi- fa#5- re5- sol#4 (c. 29-30). Cada intervalo de segunda ascendente deberá ser tocado en *legato* y las descendentes en *staccato*. Se puede escuchar una tercera vez la figura del *ostinato* una cuarta más abajo pero se interrumpe después de la segunda nota.

Ejemplo 11 *Variatio* (disminución), *Kyklosis*, *Anaphora*

Música visual: *Kyklosis* como *Hypotyposis* de serpiente

The image shows a musical score for a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are: "droht den Pflieger zu ermorden, denn es ist zur Schlange worden." The score is annotated with several musical terms and measures:

- Measures 33-34:** Labeled "Tropus como Hypotyposis, de asesinato." and "Variatio". A note in measure 33 is circled and labeled "33" with the text "un motivo desprendido de Ach, en Kind".
- Measures 34-35:** Labeled "repetición de intervalos". A note in measure 34 is circled and labeled "34".
- Measures 35-36:** Labeled "Anaphora". A note in measure 35 is circled and labeled "35".
- Measure 36:** Labeled "Anaphora (Una cuarta abajo del c. 33 en el b. c.)". A note in measure 36 is circled and labeled "36".

Additional annotations include "Bajo ostinato" under the bass line and "Música visual: Kyklosis como Hypotyposis de serpiente" at the top right. A sequence of numbers "L 1 3 2 1" is written above the vocal line in measures 35-36.

c. 33-34. En la palabra *ermorden* la voz solista tiene un *Tropus* (frase melismática), en la *Hypotyposis* de *ermorden* (en el caso de la serpiente: ahorcarse) el núcleo de notas se mueven tranquilamente por octavos la#5- si5- do#6-, pero a la mitad de los octavos la #5, si5, do#6 se convierten en dieciseisavos más rápidos, de la misma forma que el compositor puso en la obertura do#6 –si6- re6-do#- mi6. A estas disminuciones se les llama variaciones, *pasaggio* o *coloratura*.

c.34-35. *Hypotyposis*. En las palabras *es ist zur Schlange worden* la melodía de la voz solista tiene portatos de octavos y cuartos formando una serpiente que ondea. Esta figura de *Hypotyposis* con *Kyklosis* forma parte de las figuras de la música visual. Al contrario, las primeras cinco notas mi#4- fa#4- g#4- re4 do#4 la primera anáfora en el continuo suena al mismo tiempo en la melodía solista como un reflejo exacto de los intervalos re6- do#6- si5- mi#6- fa#6.

El reverso exacto de los intervalos es una “metamorfosis terrible” de “un niño se ha convertido en serpiente” la cola de la serpiente está representada por las últimas notas en la melodía de la voz solista si6- mi6- re#6 encontradas en los c. 41 y 43 utilizadas como el motivo principal.

Bach muestra la ambigüedad y la alevosía en la musicalización de la serpiente (*Schlange*) tanto de manera horizontal (cabeza- cola) como vertical (niño- serpiente) c. 37. Las palabras *Ach, ein Kind, das du erzogen* están escritas dos veces (la primera vez en los c. 29-30). El *Hyperbaton* (salto de octava) en la palabra *Kind, das...* facilitan la *Exclamatio* en las palabras *Ach, ein* colocadas relativamente altas, y aun así se encuentra una *Anabasis* entre las palabras *Kind, das du erzogen*.

c.37-38. La melodía entre las palabras *Kind, das du erzogen*, es exactamente igual a los c. 29-30, pero la velocidad es el doble, los valores rítmicos duplicados. para finalizar la Anticipaciones de la nota está escrita sin cambios. Una posible interpretación de la rapidez: el niño, que ha crecido (Judas) se ha echado a volar, apartándose, no escucha a su maestro, ha escogido su propio camino y se ha descarriado.

Ejemplo 12

Exclamatio, Hyperbaton (Descanso de octava), *Acento* (suspiro)

c.39-40. *Epizeuxis* (repetida en un nivel más bajo), una enfática repetición de los c. c. 37-38, que baja por tercera ocasión. el efecto, desaliento, en vano. Como la *Gradatio* de los c. 29-32 contiene en esa secuencia descendente una epístrofe. en 29-32 tiene una *Gradatio* (secuencia ascendente) esperanzado, optimista, orientadas hacia el futuro. Pero en ese punto (c. 37-40) es el “mal augurio” (C.33-36) ya conocido, y por eso puso Bach aquí una *Epizeuxis* (secuencia descendente). Debido a la repetición anterior se deriva un violento contraste entre las parte del texto siguiente *droht den Pfleger...* (c.40-41). debido al gran contraste de registro hace este lugar más amenazante que su análogo en los c. 32-33.

c. 41-43. *Anaphora*. La figura del bajo ostinato de c. 33-35 vuelve aquí – una quinta más grave.

Ejemplo 13

Epizeuxis (repetición en un nivel inferior) *Hyperbaton* como *Epistrophe*

La continua transposición de los ostinatos en c. 43-44 (una quinta más grave) es tomada de los c. 33-35 si4- do4- mi re#- si4- do5- (la4)

c. 41-43. *Emphasis*. El motivo L-1-3-2-1, re#5 – mi4 – sol4 – fa#4 – mi4 – (texto: *droht den Pfleger, bzw. es ist zur Schlange*) es del motivo si #4 – do #4 – mi4 - re#4 (texto *Schlange worden*) derivado de los c. 35-36.

En los c. 41y 43 este motivo está una tercera más alta. Debido a su desplazamiento hacia arriba se vuelve más poderoso, intenso y es por esto más amenazador que en los c. 35-36.

Ejemplo 14

Pleonasmus (Acumulación), Anaphora y Tmesis

Tropus como Hypotyposis del ahorcamiento

droht den Pfe-ger zu er-mor - *Saltus Duriusculus* der, denn *Tmesis* es ist zur Schlan -

Continuo Línea del bajo Anaphora (Repetición) Anaphora Una quinta más abajo

c. 42-43. *Tmesis*. La pausa de octavo para finalizar la cadencia, y la pausa de octavo de la siguiente forman una doble *Tmesis- Pausa*. Por otro lado, el signo de la pausa coincide con la puntuación (la coma después de *ermorden* (asesinato)). En ese lugar Bach musicaliza una cesura, e inserta en la siguiente línea *denn es ist zur Schlange worden* (porque se ha convertido en una serpiente). Mientras hay una separación entre la palabra inicial *denn* y el resto de la frase *es ist zur Schlange worden*, entre las dos palabras la sintaxis debería escucharse juntas. La *Tmesis- Pausa* actúa de manera sobrecogedora: aumentando una respiración (como un nudo en la garganta) antes de poder decir la espantosa realidad: porque... (*Tmesis*)... el niño se ha convertido en una serpiente!!!

c. 43-45. En la línea del bajo se encuentra tres veces el motivo de la cruz si⁴- do⁵- la⁴- si⁴, luego fa^{#4}- sol⁴- mi⁴, y por último si⁴- do⁴- la^{#3}- si³.

Ejemplo 15

Tres veces el motivo de la pequeña cruz en el continuo

Música visual: Motivo de la cruz si⁴ do⁵ la⁴ si⁴ como reflejo del motivo del dinero de sangre

Continuo

c. 42-45. El **Tropus** en la palabra *ermorden* es más largo y fuerte que en el c. 34. En el c. 34 limitó el **Tropus** a una **Variatio**, pero en el c. 42 Bach compuso esta palabra mucho más fuerte que un Pleonasma (una serie de figuras retórico-musicales). Se encuentran: a) **Synhaeresis** (**Syncope**) desde la nota la# b) sombrío, contracciones del ritmo a 32avos re6- do#6- si 5. c) **Saltus Duriusculus** si5- ¿? y d) y para finalizar **Hyperbaton** fa#6- fa#5.

Ejemplo 16

Pleonasmus (Acumulación) en **Tropus** (Largo **Melisma**)

c. 43. **Paronomasia**. Al principio las palabras *es ist zur Schlange* se canta con la misma melodía que las palabras *droht den Pfleger*, pero después la melodía continua extendiéndose. A estas nuevas incorporaciones se les llama **Paranomasia**. Algo “extraño”, el continuo hace la melodía principal en la línea del bajo.

Es notable, que el continuo la parte inicial de la melodía, lo mismo sucede en el contrapunto tomado del bajo en el c.41, pero ahora una quinta abajo: un caso de contrapunto doble en duodécima. Esta doble posibilidad para colocar los motivos *ostinatos* puede ser interpretada como “una serpiente tiene lengua viperina” “carácter ambiguo” “el niño resultó ser una serpiente” “conflicto interno”. La melodía en la palabra *Schlange* termina en el c. 44 con el mismo motivo que en el c. 42 con la palabra *ermorden* un tono más bajo. Se puede observar: el “siniestro ritmo de treintaidosavos do6- si5- la4 –si 5, b) **Saltus duriusculus** la4 – re#6, c) **Synhaeresis** re#6 (que desplaza el ritmo hacia adelante) y d) para finalizar **Hyperbaton** mi6 – mi5.

c. 43-45 **Complexo/Epanalepsis**. Las primeras cinco notas re#6 – mi6 – sol6 – fa#6 – mi5 son exactamente iguales a las últimas cinco notas re#6 – mi5 → mi5 – sol5 – fa#5 – mi5, con el **Hyperbaton** de mi6 a mi5: “Cabeza” y “cola” son idénticas. Cuando en una sección el principio del periodo se utiliza para terminar se llama **Epanalepsis**, **Complexio**, o **Symploke**.

Ejemplo 17

Complexio/Epanalepsis (Cabeza y cola de la serpiente son lo mismo)

The musical score consists of three staves. The first staff shows a melodic line with a bracketed section labeled 'Complexio/Epanalepsis' and a circled measure 45. Below it, the text 'es ist zur Schlan - ge wor - den.' is written. A label 'Paronomasia (Repetición con variante)' is placed over the words 'Schlan' and 'ge'. A note 'Música visual: Hypotyposis (el movimiento de la serpiente)' is placed under the word 'Schlan'. Fingerings 'L 1 3 2 1' and 'L 1 3 2 1' are indicated above the notes. The second staff shows measures 41, 42, and 43 with lyrics 'droht den Pfler - ger zu er - mor - den, denn es ist'. The third staff shows measures 43 and 44 with lyrics 'denn es ist zur Schlan - ge wor - den.'.

Paronomasia (Repetición con variante)

Música visual: **Hypotyposis** (el movimiento de la serpiente)

El motivo L-1-1-1-1 se encuentra en los c. 35-36, c.41, c.43 y c.44-45

En el texto *denn ist zur Schlange worden* y su análogo *droht den Pflerger zu ermorden*; la palabra *worden* (asesinar) tiene el mismo melisma que la palabra que le rima (*er-*) *morden*, pero en ambas subyace la palabra clave serpiente.

Hypotyposis, música visual. Es interesante imaginarse el tratamiento musical horizontal uniforme con el que musicaliza las palabras que riman *ermorden* (asesinar) (c.42) y *worden* (convertirse) (c. 44-45). La palabra clave *Schlange* (serpiente) es omitida en este caso. El resultado se hace evidente en el ejemplo 17 en el subrayado. Y debido a que esta palabra no es una palabra placentera, Bach se decide por utilizar un tratamiento asimétrico del texto. En la sinuosa melodía sobre la palabra *Schlange* se puede imaginar sin dificultad una serpiente enroscándose.

Dido y Eneas

Alegorías e interpretaciones

El argumento de *Dido y Eneas* es muy sencillo de resumir; una tormenta ha dirigido a *Eneas* hacia Cartago donde *Dido* reina. Entre ellos surge la pasión, pero los dioses prohíben esa unión. *Eneas* se embarca hacia Italia para cumplir su destino y *Dido* termina sus tormentos con su propia mano. Este argumento ha tenido varias lecturas (entre líneas) a través de la historia, *Tate* dramatizó el hecho de que “el posible destino de la nación británica se debió a que *William III* falló en sus responsabilidades para su reina Inglesa...la elección de tema fue aparentemente intencionada para reflejar la turbulencia política que debió ser un pensamiento predominante en 1689”¹ y fue adaptada, no como retrato sino para reflejar los eventos del tiempo en que fue escrita.²

Shadwell opina que *Sorceress* y las hechiceras representan a Roma, en especial al clero católico, alegoría no poco común en esta época y a la “malevolencia del destino”. Otra interpretación arguye que “la maldad no representa a los dioses del destino sino el lado oscuro de la reina.”³ Gildom hace una interpretación más mundana transformándola en una historia de intensas pasiones humanas, “el amor de *Dido* por *Eneas* tiene que ver con el disfrute del día a día, y también en el sentido freudiano: una unión inmoral por la cual ella debe pagar.”⁴

1 Butrey, John, *A cautionary Tale en Dido and Aeneas an Opera*, Kings College London, New York-London 1986 p 235

2 op. cit. 234

3 Price, Curtis, ed. *Dido and Aeneas an Opera*, Kings College London, New York-London 1986 p 9

4 Ibid. p. 14

Ah Belinda

El aria está compuesta a partir del siguiente *ground*⁵



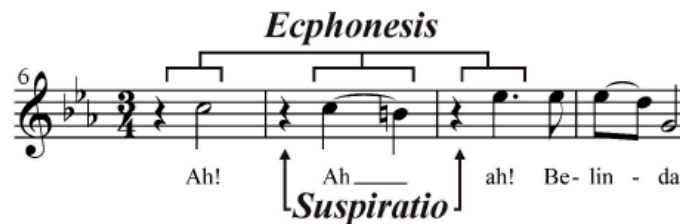
(*Ground* de 4 compases que se repite 21 veces 2 de ellas en la dominante)

De lo cual podemos inferir obsesión; (por lo reiterativo) la misma idea se repite y es la base de todo el discurso, mientras el fraseo de la voz está construido con extensiones irregulares y diferentes motivos melódicos que se dividen en tres grandes grupos,

	DIDO <i>Ah! Belinda, I am press'd with torment not to be confess'd.</i>	DIDO Ay, Belinda! me acosa un tormento inconfesable.
A	<i>Peace and I are strangers grown.</i>	La paz y yo nos hemos hecho extrañas.
B	<i>I languish till my grief is known, yet would not have it guess'd.</i>	Languideceré hasta que mi pesar sea conocido, aunque no debiera ni suponerse.
C		

En el palacio, Dido reina de Cartago le cuenta a Belinda, su confidente, que esta oprimida por tormentos inconfesables (*I am press'd with torment not to be confess'd.*)

A



⁵ Melodía recurrente en el bajo conocida en Italia como bajo ostinato; el termino *ground* también hace referencia a una melodía en el bajo por si misma o a un esquema musical entero que incluye armonías y voces superiores, para el proceso de repetición en general o para el proceso compositivo en el cual ocurre.

El término fue utilizado por primera vez en Inglaterra en la segunda mitad del siglo XVI y aparece frecuentemente en el periodo barroco; algunas veces asociado con la improvisación. (Hudson, 2012, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11840>>).

El dolor está representado por la *Ecphonesis*, cuando Dido llama a Belinda con las palabras *ah!* Los suspiros representados en música por las interrupciones de los silencios *Suspiratio*. La angustia es representada por la tonalidad de do menor dentro de la simbología de Purcell según el análisis de Paxton.

B



La tristeza y languidez descrita musicalmente por la *catabasis* con movimiento melódico descendente, como la escala descendente que ilustra las palabras '*I languish*', además de estar en la tonalidad de sol menor asociada a la muerte y al personaje Dido.

C



Las palabras *Not to be confest* solo se agregan en la segunda repetición a manera de *Paronomasia* y está en la tonalidad de do menor.

Peace and I are strangers grown



Lamentación o infelicidad relacionada con el *Saltus duriusculus* ascendente

En el lamento de Dido ella dice una frase patética (*Remember me, but ah! forget my fate*) "Recuérdame pero ah! olvida mi hado" de hecho en la Dido de Virgilio encontramos la línea anterior del lamento, (*Death is now a welcome guest*) "la muerte es ahora un huésped bienvenido" la palabra "huésped" (*guest*) es importante porque se refiere a lo que la reina dice: en el IV. 323-4 "huesped", así es como puedo llamarte ahora a ti, a quien debiera llamar esposo"

Thy hand Belinda

El recitativo anterior al lamento, representa el inexorable descenso a la tumba, y hace un sumario de todo el drama. Dido regresa con su confidente en do menor (“*Thy hand Belinda*”), desciende a las oscuridades de Sorceress en la tonalidad de Fa menor (“*darkness shades me*”) para después volver a la tonalidad de sol menor, por última vez alcanza la gloria para ella para dejarla ir entre las manos (“*More I would, but Death invades me*”) Westup menciona la paradoja de “*When I am laid*”: escoge poner el aria climática dentro del convencional molde italiano.

Thy hand, Be-lin - da dark - - - ness shades-me, On thy bo - som let me

5 rest; More I would, but Death - in - vades me Death - is now - a wel - come - guest.

The image shows a musical score for the aria 'Thy hand Belinda'. It consists of three staves. The first staff is a vocal line in G minor, starting with a treble clef and a common time signature. The lyrics are 'Thy hand, Be-lin - da dark - - - ness shades-me, On thy bo - som let me'. The second staff is a bass line in G minor, starting with a bass clef and a common time signature. The lyrics are '5 rest; More I would, but Death - in - vades me Death - is now - a wel - come - guest.'. The third staff is a vocal line in G minor, starting with a treble clef and a common time signature. The lyrics are '5 rest; More I would, but Death - in - vades me Death - is now - a wel - come - guest.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

El lamento cae en lo inevitable; de toda la ópera, la música de Dido está bajo el peso del descenso cromático;

The image shows a musical score for the lament. It consists of a single staff in G minor, starting with a bass clef and a 3/2 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

su primer aria también canta sobre un bajo *ostinato* que modula a sol menor. Ambos *grounds* según Porter son un símbolo de la tierra y la tumba. El acompañamiento de cuerdas puede fácilmente producir un efecto de locura, y son un irónico recordatorio de los recitativos de *Sorceress*. Los violines remiten a la voz con *appoggiaturas* llorosas, remplazando la asociación con las hechiceras y el suplicante pathos de las melodías de Dido. Antes de cada frase melódica, está marcada la llegada a la nota re6 en el tercer compás del *ground* con un acorde de dominante. Dido hace una decoración sencilla, no dominante decoración de los cinco grados, mientras Eneas hace una elaborada y artificial exclamación en su segundo recitativo “*But ah! what language cant I try*” las *apoggiaturas* chocan entre los violines, la voz se desvanece en el olvido, liberando a Dido de las cadenas que la llevaron inevitablemente hacia el “lamento”.

Oh muro, más que humano

Es una cantada o cantata escrita “a lo divino” en sol menor, legado musical del estilo barroco novohispano, a manera de alegoría a San Pedro. Este tipo de composiciones vino a sustituir la función del villancico dentro de los oficios litúrgicos con fines evangelizadores y en el cual la música jugó un papel esencial. Fue compuesta por Manuel de Sumaya, siendo éste maestro de capilla de la catedral de México 1715-1738. La orquestación es originalmente para tenor, dos violines y bajo continuo. Se divide en Recitativo I-Aria-Recitativo II-Seguidillas. Se trata de una obra para exaltar la figura de San Pedro mostrando varios de sus atributos y se centra en su martirio, muerte y arribo a la gloria celestial, como si fuese un triunfo.

Recitativo I

Está dividido en dos partes. La primera del compás 1-7 y la segunda del c. 8 al 15.

Comienza con una exclamación con el texto *Oh muro (Ecphonesis)*, seguido de un silencio (pausa), y las palabras *más que humano*, que expresan admiración ante algo sublime. El muro es uno de los atributos de San Pedro.

En virtudes excelsas peregrino la palabra *excelsas* lo dice con un salto disonante (*Saltus duriusculus*) evoca en el escucha devoción por la virtudes del santo.

...gózate en ese alcázar soberano, refiriéndose al palacio de la Jerusalén celestial. La palabra *gózate* es ilustrada con una línea melódica ascendente y ritmo punteado (*Anabasis*) que sugiere felicidad y ascenso,

...en donde tiras gajes de divino, se refiere a su arribo a la gloria divina; en donde ya no tiene más forma humana y Sumaya lo representa en música escribiéndole al bajo una línea cromática descendente (*Pasus duriusculus*) que simboliza dolor y muerte, metáfora del martirio y muerte por la que transitó.

A tu bien inmortal de mal ajeno, propone un ascenso melódico, y un ritmo rápido en dieciseisavos como librándose del mal (pecados).

...las piedras con sus cantos forman tono piedras entendidas como todos los elementos que conforman la iglesia se unen cantando y la línea melódica se eleva (*Anabasis*)

...a ti gran Padre refiriéndose a San Pedro como patriarca de la iglesia y la melodía declina (*catabasis*) como si ilustrase una reverencia.

...que de glorias lleno la palabra *lleno* viene de un intervalo de cuarta aumentada (*quarta*), al mismo tiempo que hace una disonancia con el bajo y se podría interpretarse como metáfora de los rompimientos de gloria tan comunes en la pintura novohispana.

...por muro celestial alude nuevamente a su esencia divina y a su ascenso al cielo representado por la melodía que asciende (*anabasis*) si y la última nota como punto climático musical y del texto, invita crecer y expandir la nota para ilustrar “el cielo”: *logras el trono* .

Bibliografía

- Abraham, Gerald, *Handel a Symposium*, Oxford University Press, Londres, 1969
- Albert Cohen. "Descartes, René." en *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. . <http://a/www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07613> (consultado el 7 de abril de 2013)
- Arnold, Denis, et al. "Opera." *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4847>>. (consultado el 1 de febrero de 2013)
- Best, Terence, ed., *Handel Collections and their History* Clarendon Press, Oxford 1993
- Blake Wilson, et al. "Rhetoric and music." en *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43166>, (consultado el 10 de enero de 2013).
- Borgerding, Todd, *Preachers, Pronuntiatio, and music: Hearing Rhetoric in Renaissance Sacres Polyphony* en *The musical quarterly*, vol.82 No. 34, 1998, pp.586-598. <http://www.jstor.org/stable/742340> (consultado el 5 de diciembre de 2009).
- Buelow, George J. "Affects, theory of the." en *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00253>>. (consultado el 5 de abril de 2013).
- Buelow, George, J. "Rhetoric and music." en *Grove Music Online. Oxford Music Online*. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43166>>. (consultado el 29 de septiembre de 2012).
- Burden, Michael, ed. *Pewrforming the Music of Henry Purcell* Clarendon Press, Oxford 1996.
- Burrows, Donald, *Handel* Oxford University Press, 1994.
- Caccini, Giuglio *Le nuove musiche*, Impreso por I Marescotti, Florencia, 1601. http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/bf/IMSLP56498-PMLP116645-Caccini_Le_nuove_musiche.pdf (consultado en Septiembre de 2012)
- Colin Timms, et al. "Cantata." en *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04748pg1>>. (consultado el 30 de enero de 2013).
- Damais, Émile, *Haendel*, Espasa-Calpe, S.A., Madrid 1974.
- Dean, Wintong y John Marrill Knapp, *Handel's operas 1704-1726*, Clarendon Press, Oxford 1995
- Descartes, Rene. *Las pasiones del alma*, en Biblioteca virtual universal 2003 <http://losdependientes.com.ar/uploads/ad3tqjgfd.pdf> (consultado el 8 agosto 2012)
- Harrán, Don. "New Light on the Question of Text Underlay Prior to Zarlino" en *Acta musicológica*, vol. 45, fasc.1 (enero-junio, 1973), Internacional Musicological society <http://www.jstor.org/stable/932221>, (consultado el 31 de marzo de 2011).
- Hicks Anthony "Handel, George Frideric." en *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/>

- music/40060pg 21. (consultado el 11 de febrero de 2013).
- Holman, Peter, *Henry Purcell* Oxford University Press, 1994.
- Howard E. Smither. "Oratorio." en *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20397>>. (consultado el 2 de febrero de 2013).
- Hudson, Richard. "Ground." en *Grove Music Online. Oxford Music Online*. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11840>>. (consultado el 9 de septiembre de 2012).
- Jones, Timothy. "Rhetoric." en *The Oxford Companion to Music*, edited by Alison Latham. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e5633> (consultado el 22 de agosto de 2012).
- Kennedy, Michael, "Bach, Johann Sebastian." en *The Oxford Dictionary of Music*, 2nd ed. rev. Oxford Music Online. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e715>>. (consultado el 27 de enero de 2012).
- Kennedy, Michael, "Lament." en *The Oxford Dictionary of Music*, 2nd ed. rev., edited by Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e5862> (consultado el 21 de Septiembre de 2012).
- Lang, Paul Henry, *George Frideric Handel* Dover Publications Inc. Mineola, New York 1996
- Larue, Steven, *Handel and his Singers*, Clarendon Press, Oxford 1995
- López Cano, Rubén *Música y retórica en el barroco*, Editorial Amalgama, 2012.
- López Cano, Ruben. 2002 "Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual" en *Revista Cuicuilco* volumen 9 N°25, mayo-agosto 2002. Número especial: Análisis del discurso y semiótica de la cultura: perspectivas analíticas para el tercer milenio. Tomo II. versión on-line www.lopezcano.net (consultado el 9 de agosto de 2012)
- Mathesson, Johann, *Der Vollkommene Capellmeister a revised translation with Critical Commentary*, Ernest C. Harris, traductor, ed UMI Reserch Press, Ann Arbor, Michigan, 1981.
- Meynell, Hugo *The Art of Handel's Operas* vol. 1 Ed The Edwin Mellen Press 1986, Lewiston/Queenston.
- Monteverdi, Claudio, *Madrigali Guerrieri et Amoroze*, Libro Ottavo, Universal Edición, Viena, 1967
- Pagano, Roberto, et al. "Alessandro Scarlatti" en *Oxford Music online*, (2012) <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24708pg1>>. (consultado en agosto de 2012)
- Paxton, James *Dido and Aeneas analysis*, Mid-Atlantic Association of IB World Schools, 2008. http://www.ibmidatlantic.org/Music_Net/Dido%20and%20Aeneas%20analysis.pdf (consultado en julio del 2012)
- Pérsico, Gabriel. "Retórica y música barroca: una posible hermenéutica" en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*. 25.25 (2011). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/retorica-musica-barroca-hermeneutica-persico.pdf> (consultado el 22 de abril 2012)
- Price, Curtis, ed. *Dido and Aeneas an Opera*, Kings College London, New York-London 1986.
- Purcell, Henry, *Orpheus Britanicus*, primera edición J. Heptinstall, Londres: 1698. <http://erato.uvt.nl/>

- files/imglnks/usimg/8/85/IMSLP238658-PMLP130876-purcell_orpheus_britannicus1_1698.pdf (consultado en agosto 2012)
- Rosand, Ellen “Opera (i), §III: Early opera, 1600–90”, en *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40726>>. (consultado el 16 de mayo de 2013)
- Russell, Craig H. “Zumaya, Manuel de.” en *Grove Music Online. Oxford Music Online*. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/31064>>. (consultado el 30 de agosto de 2012).
- Sadie, Stanley. “Baroque era, the.” en *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. Oxford Music Online. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e594>>. Chicago. (consultado el 22 de agosto de 2012).
- Scarlatti, Alessandro *Clori mia Clori bella: Kantate f. Sopran, Altblockflöte u. Basso continuo*, ed. F. Muller, Moeck, Celle, 1990.
- Siegmund-Schultze Walther, *Händel Neun Deutsches Arien*, Urtext of the Halle Andel Edition, Bärenreiter Kassel 1981, prólogo.
- Strohm, Reinhard y Noiray, Michel. “Opera (i)., iv: The 18th century”, en *Grove Music Online*. Oxford University Press. Web. 14 Mar. 2013. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40726pg7>>. (consultado el 14 de marzo de 2013).
- Tello, Aurelio ed, *Cantadas y villancicos de Manuel de Sumaya: archivo musical de la catedral de Oaxaca*, Volumen 7 de Tesoro de la música polifónica en México, CENIDIM, México, 1994.
- Tello, Aurelio, *Archivo Musical de la catedral de Oaxaca: catálogo*, CENIDIM, México, 1990.
- Torres, Jorge A. “La música como ciencia” en *Revista de arte y estética contemporánea* No.14, Ed. Centro de Investigaciones Estética (CIE). Facultad de Humanidades y Educación Universidad de Los Andes, Mérida Venezuela pp.110-112. <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/30943/1/articulo10.pdf>, (consultado el 30 de septiembre del 2012).
- Westrup, J.A. *Purcell*, Oxford University Press, 1995

Anexo 1

Retórica y afectos en la música vocal del barroco.

¿Qué es retórica y que es afecto en la música barroca?

En el lenguaje hablado escogemos las palabras y elaboramos nuestros discursos basándonos en su significado, las adecuamos dependiendo del contexto, tomamos en cuenta a quién nos dirigimos, de qué intentamos convencerlo o qué queremos comunicarle. Las posibles desviaciones de las normas de sintaxis se convierten en marcas que pueden identificar a una cultura, a un pueblo o transformarse en un sello individual. Estas desviaciones son conocidas como figuras retóricas literarias. En la música encontramos una analogía con las figuras retóricas musicales, por medio de ellas podemos, no solamente reconocer un periodo o un género, sino al compositor, y diferenciarlo de otro.

La música barroca está íntimamente ligada a la poesía y a la retórica, y todavía más específicamente a las figuras retóricas musicales, que son recursos con que cuenta el compositor para darle belleza y elocuencia al discurso musical. La retórica es el arte del bien decir para persuadir conmoviendo y deleitar. Esto lo tenían muy presente los teóricos y músicos en el barroco. La retórica formaba parte de lo cotidiano.

En Italia el estilo fue influenciado por la estrecha relación entre música y oratoria; incluso fue una de las herramientas principales usadas por los predicadores. La música italiana tuvo un enfoque afectivo y estético que le permitió llegar a una expresión enfocada en un estilo “moderno” de agitación de afectos y no basada en la explicación del texto, como fue el caso de los alemanes. En Francia y en Inglaterra la correspondencia entre música y retórica se dio sin el desarrollo sistemático de conceptos de figuras retórico-musicales; los músicos observaron a los actores y oradores para así obtener una inspiración retórico-musical.

Existen figuras retóricas que afectan la melodía (figuras de repetición y figuras descriptivas), las que afectan la armonía (figuras de disonancia y figuras de acordes), las que afectan a varios elementos musicales a la vez (por adición, por sustracción y por permutación-sustitución). Algunas de ellas son escritas por el compositor, otras son realizadas por el intérprete a manera de improvisación.

El repertorio que será interpretado en esta ocasión consta de dos cantatas italianas, dos novohispanas, dos arias de un ciclo de cámara en alemán de Händel, un aria de la *Pasión según san Mateo* de Bach, dos arias de la ópera *Dido y Eneas* de H. Purcell y para finalizar dos arias del personaje *Cleopatra* de la ópera *Giuglio Cesare in Egitto* de Händel

Las obras de este programa las seleccioné porque en su conjunto forman un panorama de la música vocal barroca, y porque considero que cada una de ellas posee un alto valor estético, además de exigirme como intérprete el manejo de diversos recursos técnicos vocales y estilísticos.

Las dos cantatas de Alessandro Scarlatti pertenecen al periodo de su residencia en Nápoles. Scarlatti pone mucho énfasis en iluminar musicalmente la poesía de sus cantatas; los recitativos de las cantatas de este compositor tienen mucha fuerza dramática y las imágenes evocadas en *Quella pace gradita* parecen remitirnos a momentos de la “Divina Comedia” de Dante. En *Clori mia, Clori bella* elige a la flauta de pico para representar al río Tebro y sugiere su oleaje (con una melodía que “ondea”) durante la cantata.

Las cantatas de Manuel de Sumaya incluidas en este programa son religiosas y fueron escritas durante su periodo como maestro de capilla de la catedral de Oaxaca. “Oh muro más que humano” fue probablemente escrita para la festividad de San Pedro y en ella el autor se concentra en describir los atributos de este santo exaltando sus virtudes.

“**Como aunque culpa**” está dedicada a la natividad, centrándose en la idea de que Cristo al volverse humano, padecerá por redimir a la humanidad del pecado original, hecho que trae alegría a la tierra. Una posible interpretación de la escala que desciende en el bajo es que representa la encarnación, el descenso de lo divino a la tierra, y los violines con melodías ascendentes la redención.

Del ciclo de George Friederic Händel “nueve arias alemanas” Están en el programa *Künft'ger Zeiten eitler Kummer* y *Die ihr aus Dunkeln Grifften* los textos son del poeta Barthold Heinrich Brockes. El contenido de los textos de estas arias es de carácter filosófico escritas para violín, voz y continuo compuestas en estilo contrapuntístico.

El aria *Künft'ger Zeiten eitler Kummer* consta de tres temas principales, el primero lo presenta el violín y vuelve a sonar en la entrada de la voz con texto (la vana preocupación por los tiempos futuros). La alternancia entre ritmos binarios y ternarios puede verse como el dialogo entre lo humano y lo divino, lo espiritual y lo material. El segundo tema es el del sueño tranquilo representado por el violín con tresillos descendentes, y el de la tranquilidad por una nota tenida sobre la palabra *ruhig*.

Die ihr aus dunkeln Grifften reflexiona acerca del verdadero valor de las cosas, el ritmo del inicio nos “ilustra” al hombre excavando en oscuras grutas sin voltear a ver los tesoros que escapan a la vista del “cielo abierto” utilizando un registro más alto para ilustrar la “luminosidad” y el plano del cielo en contraste con la obscuridad de la gruta y cambia de interlocutor al decir: no digan que sólo son colores e ilusiones que no se pueden contar ni guardar en un cajón.

Blute nur es el aria No. 12 de la Pasión según san Mateo compuesta en el periodo de Johann Sebastian Bach en Leipzig. El texto de H. Picander como un comentario poético al evangelio. La analogía es clara: sangre querido corazón (= Jesus); Ah! un niño, al que has amamantado en tu pecho (= Judas), amenaza con asesinarte, pues se ha convertido en una serpiente. La aglomeración de motivos para crear nuevas ideas musicales es completamente orgánica y análoga al idioma alemán. Bach ilustra el latir de corazón al inicio en el bajo y los violines tocan una sincopa que por antecedente con el recitativo anterior representa las monedas de plata para luego convertirse en la sangre que gotea.

La ópera Dido y Eneas de Henry Purcell es considerada la primera ópera inglesa, el argumento fue escrito por Nahum Tate.

Ah! Belinda. La preocupación de la reina de Cartago: Dido, por que los tormentos que la oprimen no sean conocidos, está reflejada en las muchas quejas de dolor. El *ground* en el que está basada esta aria

con sus inflexiones cromáticas, reitera y muestra el carácter obsesivo-depresivo de este personaje. Un ejemplo del patetismo lo encontramos en la palabra “languish” (languidecer) que parece desvanecerse. Este personaje está inspirado en la *Dido* de la *Eneida* de Virgilio.

El recitativo, *Thy Hand Belinda*, representa el inexorable descenso a la tumba y hace un sumario tonal de todo el drama. Dido regresa con su confidente, Belinda, en do menor (*Thy hand Belinda*), desciende a las oscuridades de *Sorceress* (la hechicera) en la tonalidad de Fa menor (*darkness shades me*) para después volver a la tonalidad de sol menor, por última vez alcanza la gloria para dejarla ir de entre las manos (*More I would, but Death invades me*). En la *Dido* de Virgilio encontramos la línea que da sentido a *Death is now a welcome guest* “la muerte es ahora un huésped bienvenido” la palabra “huésped” (*guest*) es importante porque se refiere a lo que menciona la *Dido* en la obra de Virgilio, “huesped”, así es como puedo llamarte ahora a ti, a quien debiera llamar “esposo”.

When I'm laid, el lamento de Dido ella dice una frase patética (*Remember me, but ah! forget my fate*) “Recuérdame pero ah! olvida mi hado” La irregularidad de las frases en contraste con un bajo que se repite estrictamente en ambas arias, nuevamente el cromatismo en el “ground”, las líneas descendentes y las exclamaciones dolorosas revelan una gran afectación emocional.

E pur così un giorno Cleopatra ha sido tomada presa por su hermano Tolomeo y en una actitud reflexiva hace un recuento de su situación: un día pierde todo privilegio, nadie la puede ayudar pues sus aliados están desarmados y César está probablemente muerto. Con la exclamación *Oh Dio! non resta alcuna speme al viver mio*, se siente con mayor fuerza la desesperanza que da paso al aria.

Piangeró la sorte mia consta de dos secciones contrastantes; en la primera ella llora su suerte con tristeza y resignación pero sin perder la dignidad, para luego, intempestivamente, muestra ira con un aceleramiento en el pulso, y la exaltación puede observarse en el movimiento del bajo y la palabra “*agiteró*” con la que promete su venganza como espectro.

V'adoro pupille Las flechas de amor son una metáfora común y esta aria musicaliza esta condición: el movimiento de las saetas de seducción que Cleopatra lanza para ganarse a César como aliado. Las pausas son parte fundamental de este discurso pues éstas generan expectación.

Si con este recital y estas breves notas algún incauto ha sucumbido ante la persuasión de la música vocal barroca y le ha dado curiosidad por comprender esta música desde una perspectiva más profunda de aceptar el reto de escuchar percibiendo los afectos y adentrarse en la retórica que esta música propone- me doy por satisfecha.

Anexo 2

Letra y traducción de las obras incluidas en el Programa

Clori mia, Clori bella,

A. Scarlatti

Recitativo

*Clori mia, Clori bella, ah, non più mia;
Clori che m'amò tanto e tanto amai,
or superba mi fugge e ogn'or mi dice,
tanto t'abborrirò, quanto, quanto t'amai.*

*Acque amiche del Tebro, deh narrate à colei
ch'io tanto adoro co'l vostro mormorio
che acresce le vostr'onde il pianto mio.*

Aria

*Onde chiare che spargete mormorando
tra le sponde belle lagrime d'Argento:
Deh vi prego non tacete
che se pianger voi bramate,
accogliete le mie lagrime trà l'onde
a far noto il mio tormento.*

Recitativo

*Si, si, narrategli pur bell'onde amiche,
che su le vostre sponde
ove mi guida il crudo mio dolore,
così ne labri miei parla il mio core:
Tace, o Clori, il mio labro, vinto da rio dolore,
i suoi tormenti.
Ma, sospirando il core ti favella pur troppo,
e tu, e tu no l'senti*

Aria

*Parla il cor, fatto loquace,
per narrarti i suoi martiri.
e con lingua di sospiri
sai che dice "pace".*

Recitativo

Clori mia, Clori bella ah no más mía
Clori que me amó tanto y tanto amé
hoy soberbia de mi huye y cada hora me dice:
Te aborrezco tanto, tanto como te amé.

Aguas amigas del Tebro, nárrenle a aquella
a quien adoro, con su murmullo,
que acrecientan sus olas mi llanto.

Aria

Olas claras que esparcen murmurando
en sus orillas, bellas lagrimas de plata:
Ah, les ruego no callarse
que si llorar anhelan
acojan mis lagrimas entre sus olas
para hacer notar mi tormento.

Recitativo

Sí, si, nárrenle mientras tanto, bellas olas amigas,
que hacia sus orillas
es a donde me guía mi crudo dolor
así por medio de mis labios habla mi corazón:
Calla, oh Clori, mi labio vencido por el dolor,
sus tormentos
pero, suspirando el corazón también te habla
y tú, tú no lo sientes.

Aria

Habla el corazón, hecho locuaz
para narrarte sus martirios
y en lenguaje de suspiros
sabes que dice "paz"

Traducción de Anaí González Simón

Quella pace gradita

A. Scarlatti

Recitativo

*Quella pace gradita,
ch'or non alberga più dentro al mio seno,
fa che la propria vita odio ed aborro.
Amor tu sai s'io peno,
e se penai la serie di tant'anni,
ma ne raccolsi sol messe d'affanni .
Or questa pover'alma,
ch'è stanca di soffrir cerca la calma.*

Aria

*Crudel tiranno Amore ,
non più tormenti no, non tante pene.
Che stanco questo core
soffrir già più non può tante catene.*

Recitativo

*O voi selve beate,
che nel sen racchiudete
un silenzio, una quiete sì gradita,
che a star con voi m'invita;
oh quanto oh quanto o Dio,
invidio la tua sorte,
caro augellin che godi,
tra quei graditi orrori,
nell'innocenza tua i puri amori.*

Aria

*Care selve, soggiorni di quiete,
star con voi sol brama il mio cor.
Stanco di più penar,
or brama di passar l'ore più liete,
lontano dalle cure e dall'Amor.*

Recitativo

*Lungi, lungi da me tiranno Amore,
che quest'alma è avvilita
da sognati contenti,
da continui tormenti
che m'opprimono il cor per tua cagione,
e mi fanno bramare
d'abitar nelle selve,
di viver tra le belve.
Sì, sì verrò a trovarvi,
solitudini amate,
date ricetto a un infelice core,*

Recitativo

*Esa grata paz,
que ahora ya no vive dentro de mi corazón,
hace que mi propia vida odie y aborrezca.
Amor, tú sabes que yo sufro,
y que sufrí durante muchos años,
pero sólo recogí cosechas de padecimientos.
Ahora esta pobre alma,
que está cansada de sufrir, busca la calma.*

Aria

*Cruel, tirano Amor,
no más tormentos, no, no tantas penas.
Que cansado este corazón
sufrir ya más no puede tantas cadenas.*

Recitativo

*Oh bosques dichosos
que en vuestro corazón guardáis
un silencio, una quietud tan grata,
que a estar con vosotros me invita;
oh cuánto, oh cuánto, oh Dios,
envidio tu suerte,
querido pajarito que gozas,
entre esos gratos horrores,
en tu inocencia los amores puros.*

Aria

*Queridos bosques, estancias de quietud,
sólo estar con vosotros desea mi corazón.
Cansado de tanto sufrir,
ahora desea pasar las horas más felices,
lejos de los cuidados y del Amor.*

Recitativo

*Lejos, lejos de mí, tirano Amor,
que esta alma está abatida
por las soñadas alegrías,
por continuos tormentos
que me oprimen el corazón por causa tuya,
y me hacen desear
habitar en los bosques,
vivir entre las fieras.
Sí, sí, iré a visitaros ,
soledades queridas,
dad cobijo a un infeliz corazón,*

*che dentro a voi nascoso
spera trovar riposo.*

Aria

*Teco o mesta tortorella,
viver voglio in compagnia.,
Dove il bosco è più frondoso,
dove più la selva è bella
starò ascoso per dar quiete all'alma mia.*

que dentro de vosotros escondido
espera encontrar sosiego.

Aria

Contigo, oh triste tortolita,
quiero vivir en compañía.
Donde el bosque es más frondoso,
donde la selva es más hermosa
estaré escondido para dar quietud a mi alma.

Traducción de Anaí González Simón

Oh muro más que humano

M. de Sumaya

Recitativo

Oh muro más que humano,
en virtudes excelsas peregrino,
gózate, en ese alcázar soberano
en donde tiras gajes de divino
A tu bien inmortal, de mal ajeno
las piedras con sus cantos forman tonos
a ti gran Padre, que de glorias lleno
por muro celestial, logras el trono.

Aria

Pedro celeste muro
llega a obtener
gloria sin par
de aquella celestial
Jerusalén.
Donde engolfado
en dichas ve
es su gozar
por una eternidad
del sumo bien

Recitativo

En la segunda basa
firme admiro
el que muro celeste
fiel se afianza
con raros esplendores
del zafiro
y las estrellas dicen su bonanza
pues al sol sigue a Pedro giro a giro
como principio y fin
de su esperanza

Coplas, seguidillas

1.-

La piedra soberana
que hoy aplaudimos
en el segundo engarce
es el zafiro
y a Pedro es claro
que le toca
pues bebe del sol
los rayos

2.-

Dicho amante le sigue
hasta la muerte
porque sólo su vida
de verle pende
y así lo vemos
invertir su martirio
mirando al cielo

3.-

En el ocaso vive
aunque allí muere
porque queda gozando
al sol de oriente
y porque Roma
tuviese en ese triunfo
muchas coronas

4.-

Gózate Pedro excelso
siglos flamantes
donde el tiempo se cuenta
a eternidades
desde ese orbe
benignas nos concede
sus bendiciones

5.-

Eres diamante firme
piedra esmeralda
zafiro de los cielos
de jaspe basa
rubí en incendios
ya que esto y más se dice
con decir Pedro.

Como aunque culpa

M. de Sumaya

Recitativo

Como aunque culpa, todos no tuvieron
en el error de Adán, los animales,
truncos pájaros, brutos, y cristales.
Y no obstante sintieron
el horroroso crimen que temieron,
hoy que este daño viene a repararse,
con el hombre pretenden alegrarse.

Aria

Oh feliz culpa nuestra
que tanto redentor
logra triunfante
con tal fineza muestra
que le obligó a nacer
vivir y padecer
el ser amante.

Künft'ger Zeiten eitler Kummer

G. F.Händel

*Künft'ger Zeiten eitler Kummer
Stört nicht unsern sanften Schlummer,
Ehrgeiz hat uns nie besiegt.*

*Mit dem unbesorgten Leben,
Das der Schöpfer uns gegeben,
Sind wir ruhig und vergnügt.*

El vano cuidado de los tiempos futuros
no perturbe nuestro tranquilo sueño
la ambición nunca nos ha derrotado
con la vida sin preocupaciones
que el creador nos dió.
estamos tranquilos y gozosos.

Traducción de Anaí González Simón

Die ihr aus dunkel Grüften

G. F.Händel

*Die ihr aus dunkel Grüften
Den eitel Mammon grabt,
seht, was ihr hier in Lüften
für reiche Schätze habt.*

*Sprecht nicht; es ist nur Farb un Schein,
man zählt und schließt es nicht im Kasten ein.*

Ustedes que en tenebrosas bóvedas
excavan en vano su avaricia
miren aquí a cielo abierto
los ricos tesoros que tienen.

No digan; sólo son colores e ilusiones
que no se pueden contar ni guardar en un cajón.

Traducción de Anaí González Simón

Blute nur

J.S.Bach

*Blute nur, du liebes Herz!
Ach, ein Kind, das du erzogen,
Das an deiner Brust gesogen,
Droht den Pfleger zu ermorden,
denn es ist zur Schlange worden.*

¡Sangra, querido corazón!
Un niño que has criado,
que has amamantado en tu pecho,
amenaza con asesinarte,
pues se ha convertido en serpiente.

Traducción de Anaí González Simón

Ah! Belinda

H. Purcell

*Ah! Belinda, I am press'd
with torment not to be confess'd,
peace and I are strangers grown.
I languish till my grief is known,
yet would not have it guess'd.*

Ay, Belinda, me acosa
un tormento inconfesable,
la paz y yo nos hemos hecho extrañas.
Languideceré hasta que mi pesar sea conocido,
aunque no debiera ni suponerse.

Traducción de Anaí González Simón

When I'm laid

H. Purcell

Recitativo

*Thy hand Belinda,
darkness shades me,
on thy bosom let me rest.
More I would
but death invades me,
death is now a welcome guest.*

Aria

*When I am laid in earth,
may my wrongs create,
no trouble in thy breast.
Remember me,
remember me, but, ah, forget my fate.*

Recitativo

Dame tu mano, Belinda,
la oscuridad me envuelve,
Déjame descansar en tu pecho.
Qué más quisiera,
pero la muerte me invade;
La muerte es ahora un huésped bienvenido.

Aria

Cuando yazca bajo tierra,
mis equivocaciones no
deberán crearle problemas a tu pecho.
Recuérdame,
recuerdadme, pero olvida mi hado.

Traducción de Anaí González Simón

Piangerò la sorte mia

G. F.Händel

Recitativo

*E pur così in un giorno
perdo fasti e grandezze? Ahi fato rio!
Cesare, il mio bel nume, è forse_ estinto;
Cornelia e Sesto inermi son,
né sanno darmi soccorso. O dio!
Non resta alcuna speme al viver mio.*

Aria

*Piangerò la sorte mia,
sì crudele e tanto ria,
finché vita in petto avrò.
Ma poi morta! d'ogn'intorno,
il tiranno e notte e giorno,
fatta spettro agiterò.*

Recitativo

Y así un día
perdí lujos y grandeza? ah, cosa injusta.
Cesar, mi bello dios, probablemente esté muerto
Cornelia y Sesto están desarmados,
no pueden ayudarme. Oh, dios!
no resta esperanza alguna a mi vivir.

Aria

Lloraré mi suerte
tan cruel y tan dura,
mientras tenga vida y aliento.
Pero, muerta, rondando
al tirano noche y día
vuelta espectro agitaré.

Traducción de Anaí González Simón

V'adoro, pupille,

G. F.Händel

*V'adoro, pupille,
saette d'amore,
le vostre faville
son grate nel sen.*

*Pietose vi brama
il mesto mio core,
ch'ogn'ora vi chiama
l'amato suo ben.*

Os adoro, pupilas,
saetas de amor,
vuestros rayos
son gratos a mi pecho.

Piadosas os quiere
mi triste corazón
que os pide, constante,
su amado bien.

Traducción de Anaí González Simón