



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

OPCIÓN DE TESIS

NOTAS AL PROGRAMA.

OBRAS DE:

**JOHANN SEBASTIAN BACH Y
GIOVANNI BATTISTA PERGOLESÌ.**

PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN

MÚSICA-CANTO

PRESENTA A:

JADE BELÉN CUESTA FLORES.

ASESOR

MTRO. ELÍAS MORALES CARIÑO.

CIUDAD DE MÉXICO

MAYO 2016.





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Agradecimientos.

A todos los maestros que me han compartido su sabiduría, tiempo, amor y ayuda, por enseñarme a cómo hacer música y a cómo disfrutarla, porque sin ellos este logro no habría sido posible.

A la Facultad de Música de la UNAM por cuidarme como una hija, por ayudarme a madurar y a crecer.

Introducción.	5
Programa de titulación.	6
Capítulo 1. Giovanni Battista Pergolesi(1710-1736).	8
1.1 Biografía.	8
1.2 <i>Stabat Mater.</i>	9
1.2.1 Antecedentes.	9
1.2.2 Texto y traducción.	12
1.3 La retórica y la música barroca.	14
1.3.1 Plan retórico.	15
1.3.2 Niveles del plan retórico.	16
1.3.3 Cuadro de figuras retóricas.	21
1.4 Análisis.	26
1.4.1 Cuadro de similitudes.	39
1.4.2 Plan retórico según texto y su relación entre texto y música.	40
1.5 <i>Salve Regina.</i>	45
1.5.1 Antecedentes.	45
1.5.2 Texto y traducción.	46
1.5.3 Análisis.	48
1.5.4 Plan retórico y su relación entre texto y música.	51
Capítulo 2. Johann Sebastian Bach (1685-1750).	55
2.1 Biografía.	55
2.2 <i>La Pasión Según San Mateo. BWV 244.</i>	56
2.3 Antecedentes.	56
2.3.1 Texto y traducción.	59
2.3.2 Análisis.	60
2.3.3 Cuadro de marcación de figuras retóricas.	62
2.3.4 Motivos y figuras retóricas del aria “<i>Erbarme dich, mein Gott.</i>”	64
Conclusiones.	65
Bibliografía	66
	4

Introducción .

Las siguientes Notas al Programa contienen la investigación del repertorio que escogí cantar para examen de titulación: *Stabat Mater* y *Salve Regina en Fa menor* de Giovanni Batista Pergolesi y el aria N° 48. "Erbarme dich mein Gott" de *La pasión Según San Mateo* de Johann Sebastian Bach. En dicha investigación menciono los datos generales de los compositores, contexto histórico, periodo, antecedentes en los que se desarrollan las obras, su texto y traducción al español, así como también doy una explicación sobre el uso de la retórica en el barroco.

Escogí este repertorio porque me gusta, porque me siento familiarizada con él ya que en varias ocasiones he cantado algunas de las piezas de estas obras, porque cuando escucho las disonancias entre las voces y los instrumentos en el *Stabat Mater* junto con lo que va diciendo el texto sacro, cuando escucho el contraste que se genera cuando se junta la voz grave y aguda en los duetos del *Salve Regina en Fa menor* y cuando canto el aria "Erbarme dich", siento una conexión con algo divino lo cual me hace feliz y me hace pensar que dios existe y se manifiesta a través de esta música.

Programa de titulación.

Salve Regina en Fa menor para dueto.

Giovanni Battista Pergolesi. (1710-1736).

1- "Salve Regina en Fa menor."

Largo.(Dueto).

2- "Mater misericordiae."

Andante. (Soprano solo).

3- "Ad te Clamamus".

Largo. (Soprano solo).

4- "Eja ergo."

Allegro. (Dueto).

5 "Et Jesum".

Andante. (Soprano solo).

6- "O Clemens."

Largo.(Dueto).

La Pasión Según San Mateo. BWV 244.

Johann Sebastian Bach. (1685-1750).

"Erbarme dich mein Gott."

(Solo alto).

Intermedio.

Stabat Mater Dolorosa.

Giovanni Battista Pergolesi. (1710-1736).

1- "Stabat Mater Dolorosa."

Grave.(Dueto).

2- "Cujus animam gementem."

Andante amoroso. (Solo soprano).

3- "O quam tristis et afflicta."

Larghetto. (Dueto)."

4-"Quae moerebat et dolebat."

Allegro. (Solo alto).

5- "Quis est homo."

Largo. (Dueto).

"Pro peccatis suae gentis."

Allegro. (Dueto).

6- "Vidit suum dulcem natum."

Tempo giusto. (Solo soprano).

7- "Eja mater fons amoris."

Andantino. (Solo alto).

8- "Fac ut ardeat cor meum."

Allegro. (Dueto).

9- "Sancta mater, istud agas."

Tempo giusto.(Dueto).

10- "Fac ut portem Christi mortem."

Largo. (Solo alto).

11- "Inflammatum et accensum."

Allegro ma non troppo. (Dueto).

12- "Quando corpus morietur."

Largo assai. (Dueto).

"Amen."

Presto assai. (Dueto).

Capítulo 1. Giovanni Battista Pergolesi(1710-1736).

1.1 Biografía.

Nació en Iesi un poblado cerca de Nápoles en 1710. Su apellido original era Draghi, el apellido Pergolesi surgió porque su familia era conocida como la familia 'I Pergolesi', por ser originaria de Pergola. Sus primeros estudios musicales fueron realizados con Doménico de Matteis, noble de su poblado, quien lo presentó con Cardolo Maria Pianetti (futuro mecenas de Pergolesi) quien lo becó en el Conservatorio Dei poveri di Gesù Cristo lugar donde inició su carrera musical como compositor. En 1731, realizó su primer estreno *La conversion di San Guglielmo d'Aquitania* (Oratorio), el cual es escuchado por el Príncipe de Stigliano gustándole tanto el estilo de Pergolesi que ese mismo año le encarga una ópera para su corte: *La Salustia*.

En 1732 Pergolesi es invitado a trabajar en la corte del príncipe Fernando Colonia y por el Duque de Maddeloni bajo el puesto de "maestro di capella." En 1734 fue contratado para ser director del coro de la iglesia de Loreto, trabajo el cual tiene que abandonar debido a que enferma de una rara enfermedad, (se dice que era tuberculosis) lo cual lo obligó a mudarse al Convento capuchino franciscano en Pozzuoli cercano a Nápoles, institución protegida por la familia Maddaloni, lugar donde compuso el *Salve Regina* en Do menor y el *Stabat Mater* según Giuseppe Segismondo, biógrafo de Pergolesi, Segismondo establece que el *Stabat Mater* habría sido comisionado por la Confraternidad de la Virgen de los Dolores, en sustitución de la obra musical análoga escrita por Alessandro Scarlatti.¹

También establece que Pergolesi pertenecía a una confraternidad o asociación de mutuo apoyo entre músicos, cuyo símbolo era la Virgen María y sugiere que las composiciones de Pergolesi fueron escritas para este grupo en honor a la Madonna María.

¹Martínez Guzmán, Fernando. "Giovanni Battista Pergolesi." *Humanitas*. Vol. 40, 2005, p. 623.

Acceso 10 jun.

2015.[http://0eds.a.ebscohost.com/millennium.itesm.mx/eds/detail/detail?vid=3&sid=b0168281-6963-42dc-9e7b-](http://0eds.a.ebscohost.com/millennium.itesm.mx/eds/detail/detail?vid=3&sid=b0168281-6963-42dc-9e7b-027c68c4e318%40sessionmgr4002&hid=4105&bdata=Jmxhbm9ZXMmc2l0ZT1lZHMtbGl2ZQ%3d%3d#db=fua&AN=19361876)

[027c68c4e318%40sessionmgr4002&hid=4105&bdata=Jmxhbm9ZXMmc2l0ZT1lZHMtbGl2ZQ%3d%3d#db=fua&AN=19361876](http://0eds.a.ebscohost.com/millennium.itesm.mx/eds/detail/detail?vid=3&sid=b0168281-6963-42dc-9e7b-027c68c4e318%40sessionmgr4002&hid=4105&bdata=Jmxhbm9ZXMmc2l0ZT1lZHMtbGl2ZQ%3d%3d#db=fua&AN=19361876).

Entre los líderes de esta organización figuraban, Francisco Feo a quien Pergolesi confió dar a conocer la partitura de su *Stabat Mater* poco antes de su muerte que fue el 16 de marzo de 1736 en Pozzuoli.

Catálogo parcial de las obras de Pergolesi.

- *San Guglielmo Duca d'Aquitania*, drama sacro (1731 anónimo).
- *Lo frate'nnammorato*, ópera buffa (1732, libreto de Federico Gennarantonio).
- *La serva Padrona*, intermezzo cómico (1733 libreto de Federico Gennarantonio).
- *Il Prigionero Superbo*, ópera seria (1733).
- *Adriano in Siria*, ópera seria (1734).
- *Livietta e Tracollo*. (año desconocido).
- *Il flaminio* (1735 libreto de Federico Gennarantonio).
- *L'a Olimpiade*, ópera seria (1735).
- *Salve Regina* en Fa menor, obra sacra (1736).
- *Stabat Mater* obra sacra (1736).

1.2 *Stabat Mater*.

1.2.1 Antecedentes.

El texto del *Stabat Mater* es uno de esos textos recurrentes al que a lo largo de la historia diferentes compositores le han puesto música, la versión que compuso Pergolesi hacia la primera mitad del siglo XVIII contiene veinte estrofas y sesenta versos, cuyos orígenes datan de entre el siglo XII y el XIV en la Italia central, un himno en el perfecto latín que era prácticamente el único lenguaje culto de la Edad Media, escrito para honrar la Fiesta de los Siete Dolores de la Virgen María, parte de la liturgia de la Pasión.

Está basado en un libreto de Jacopo Benedetti mejor conocido como Jacopone da Todi (1236–1306) quien pertenecía a una orden franciscana. El *Stabat Mater* de Benedetti fue escrito en sus últimos años de vida, en el convento de San Lorenzo de las hermanas Clarisas entre Perugia y Todi. Se dice que existen varias versiones anteriores del *Stabat Mater*, pero no está comprobado.

La versión de Jacopone da Todi, llamada oficialmente *Stabat Mater* de acuerdo con el incipit del primer verso, es adaptación de una vieja melodía, que viene de las

celebraciones litúrgicas del Viernes Santo, nacida probablemente de los *laudes* populares, que varía en el tono y en el ritmo cada dos estrofas según la forma responsorial.

La oración *Stabat Mater* se incorporó modernamente para formar parte de la secuencia de *La misa de los siete dolores de la virgen*, ajustada al dogma y la tradición de la iglesia católica respecto de este misterio, hoy en día dicha oración es usada para la fiesta de los siete dolores o para las vísperas de las fiestas después del domingo de pasión, según el misal latino del vaticano.

La oración en honor a los siete dolores de la santísima virgen María es la siguiente:

Deus, in cujus passione, secundum Simeonis prophetiam, dulcissimam animam gloriosæ virginis et matris Mariæ doloris gladius pertransivit: concede propitius; ut qui transfixionem ejus et passionem venerando recolimus, gloriosis meritis et precibus ómnium Sanctorum cruci fidei ter astantium intercedentibus, passionis tuæ effectum felicem consequamur. Qui vivis et regis.

O Dios, en cuya pasión, según la profecía del venerable Simeón, fue traspasada el alma ternísima de la gloriosa Virgen María vuestra Madre con una espada de dolor: concedednos benigno, que ya que celebramos con veneración la memoria de su compasión y de sus dolores, nos aprovechemos de ella, y por los méritos e intercesión de todos los Santos que fielmente han permanecido junto a la cruz, consigamos los dichosos frutos de vuestra pasión. Vos que vivís y reináis.²

El *Stabat Mater* es una conmovedora obra sacra que ilustra las diversas instancias de la crucifixión, completándose con modelos icónicos donde se subraya la esencialidad de la figura de María en la historia de la salvación y constata su presencia a los pies de la cruz. Ello la convierte en mediadora co-protagonista y participe en la redención divina y al mismo tiempo, del dolor humano. Estos modelos se distinguen especialmente por las

²Morand, Frédérique. "El stabat mater glosado y traducido por Sor María Gertrudis de la Cruz Hore a fines del siglo XVIII." *Hispanica Sacra*, LVIII, jul.-dic. 2006, p.600. Acceso 11 jun. 2015. <http://hispaniasacra.revistas.csic.es/index.php/hispaniasacra/article/viewFile/17/17>.

acciones que lleva a cabo la virgen María, las palabras que pronuncia, los personajes a quien habla y los rastros que el dolor va dejando en su persona, particularmente por medio de las lágrimas de la madre María, en la que son participes otros personajes como San Juan y las otras Marías, en especial María Magdalena, que son llamados a compartir la pena de la pasión.³

El título y texto del *Stabat Mater* se inspira en la versión latina del capítulo XIX, versículos 25-28 del evangelio según San Juan. En este episodio evangélico se establece un diálogo entre Cristo, la madre María y san Juan, y es implícito porque sólo Cristo habla mientras la imagen que tenemos de María es un reservado silencio definido por el verbo *stabant* en latín.

*In illo tempore: Stabant juxta crucem Jesu, Mater ejus, et soror Matris ejus
Maria Cleophæ, et Maria Magdalene. Cum vidisset ergo Jesus Matrem, et
discipulum stantem, quem diligebat, dicit Matri suæ: Mulier, ecce filius tuus.
Deinde dicit discipulo: Ecce Mater tua. Et ex illa hora accepit eam discipulusin
sua.*

*En aquel tiempo: Estaban junto a la cruz de Jesús, su Madre, y la hermana de su
Madre María Cleofé, y María Magdalena. Habiendo, pues, visto Jesús a su
Madre, y al discípulo que amaba, que estaba de pie, dijo a su Madre: Mujer, he
ahí tu hijo. Después dijo al discípulo: He ahí tu Madre. Y desde aquella hora la
recibió el discípulo por suyo.⁴*

El *Stabat Mater* de Pergolesi fue escrito inicialmente para un reducido número de intérpretes, pues debía ejecutarse en una capilla, la del Duque de Maddaloni, de una iglesia napolitana, la de Santa Maria dei Sette Dolori, donde debían congregarse los caballeros de la Cofradía y los músicos.

Existen muchas traducciones del *Stabat Mater*, a continuación la versión original, una traducción literal y la versión de Lope de Vega.

³Calderón de Cuervo, Elena. "Los topoi de la iconología medieval en torno al Stabat Mater." *Anales de la fundación Francisco Elías de Tejada*. No. 19, 2013, p. 22.

⁴Ídem. p. 22.

1.2.2 Texto y traducción.⁵

Versión latina medieval	Traducción literal	Versión por Lope de Vega
<p>1.</p> <p><i>Stabat Mater dolorosa Iuxta crucem lacrimosa, Dum pendebat filius. Cuius animam gementem Contristantem et dolentem Pertransiuit gladius.</i></p>	<p>1.</p> <p>Estaba la Madre dolorosa junto a la Cruz, llorosa, en que pendía su Hijo. Su alma gimiente, contristada y doliente atravesó la espada.</p>	<p>1.</p> <p>La Madre piadosa estaba junto a la cruz y lloraba mientras el Hijo pendía. Cuya alma, triste y llorosa, traspasada y dolorosa, fiero cuchillo tenía.</p>
<p>2.</p> <p><i>O quam tristis et afflicta Fuit illa benedicta Mater unigeniti Quae maerebat et dolebat. Et tremebat, cum videbat Nati poenas incliti.</i></p>	<p>2.</p> <p>¡Oh cuán triste y afligida estuvo aquella bendita Madre del Unigénito! Languidecía y se dolía la piadosa Madre que veía las penas de su excelso Hijo.</p>	<p>2.</p> <p>¡Oh, cuán triste y cuán aflicta se vio la Madre bendita, de tantos tormentos llena! Cuando triste contemplaba y dolorosa miraba del Hijo amado la pena.</p>
<p>3.</p> <p><i>Quis est homo qui non fleret, Matrem Christi si videret In tanto supplicio? Quis non posset contristari, Piam matrem contemplari Dolentem cum filio?</i></p>	<p>3.</p> <p>¿Qué hombre no lloraría si a la Madre de Cristo viera en tanto suplicio? ¿Quién no se entristecería a la Madre contemplando con su doliente Hijo?</p>	<p>3.</p> <p>Y ¿cuál hombre no llorara, si a la Madre contemplara de Cristo, en tanto dolor? Y ¿quién no se entristeciera, Madre piadosa, si os viera sujeta a tanto rigor?</p>
<p>4.</p> <p><i>Pro peccatis suae gentis Jesum vidit in tormentis Et flagellis subditum. Vidit suum dulcem natum Morientem desolatum Dum emisit spiritum.</i></p>	<p>4.</p> <p>Por los pecados de su gente vio a Jesús en los tormentos y doblegado por los azotes. Vio a su dulce Hijo muriendo desolado al entregar su espíritu.</p>	<p>4.</p> <p>Por los pecados del mundo, vio a Jesús en tan profundo tormento la dulce Madre. Vio morir al Hijo amado, que rindió desamparado el espíritu a su Padre.</p>
<p>5.</p> <p><i>Eja mater fons amoris, Me sentire vim doloris Fac ut tecum lugeam. Fac ut ardeat cor meum In amando Christum Deum, Ut sibi complaceam.</i></p>	<p>5.</p> <p>Ea, Madre, fuente de amor, hazme sentir tu dolor, contigo quiero llorar. Haz que mi corazón arda en el amor de mi Dios y en cumplir su voluntad.</p>	<p>5.</p> <p>¡Oh dulce fuente de amor!, hazme sentir tu dolor para que llore contigo. Y que, por mi Cristo amado, mi corazón abrasado más viva en él que conmigo.</p>

⁵Ídem. pp. 21-22.

6.

*Sancta mater, istud agas,
Crucifixi fige plagas
Cordi meo valide.
Tui nati vulnerati
Iam dignati pro me pati,
Poenas mecum divide!*

7.

*Fac me vere tecum flere,
Crucifixo condolere,
Donec ego vixero.
Juxta crucem tecum stare
Te libenter sociare
In planctu desidero.*

8.

*Virgo virginum praeclara,
Mihi jam non sis amara,
Fac me tecum plangere.
Fac ut portem Christi mortem,
Passionis eius sortem
Et plagas recolere.*

9.

*Fac me plagis vulnerari,
Cruce hac inebriari
Ob amorem filii,
Inflammatum et accensum,
Per te virgo sim defensum
In die iudicii.*

10.

*Fac me cruce custodiri,
Morte Christi praemuniri,
Confoveri gratia.
Quando corpus morietur
Fac ut animae donetur
Paradisi gloria.
Amen.*

6.

Santa Madre, yo te ruego
que me traspases las llagas
del Crucificado en el corazón.
De tu Hijo malherido
que por mí tanto sufrió
reparte conmigo las penas.

7.

Déjame llorar contigo
condolerme por tu Hijo
mientras yo esté vivo.
Junto a la Cruz contigo estar
y contigo asociarme
en el llanto es mi deseo.

8.

Virgen de Vírgenes preclara
no te amargues ya conmigo,
déjame llorar contigo.
Haz que llore la muerte de Cristo,
hazme socio de su pasión,
haz que me quede con sus llagas.

9.

Haz que me hieran sus llagas,
haz que con la Cruz me embriague,
y con la Sangre de tu Hijo.
Para que no me quemé en las llamas,
defiéndeme tú, Virgen santa,
en el día del juicio.

10.

Cuando, Cristo, haya de irme,
concédeme que tu Madre me guíe
a la palma de la victoria.
Y cuando mi cuerpo muera,
haz que a mi alma se conceda
del Paraíso la gloria.
Amén.

6.

Y, porque a amarle me anime,
en mi corazón imprime
las llagas que tuvo en sí.
Y de tu Hijo, Señora,
divide conmigo ahora
las que padeció por mí.

7.

Hazme contigo llorar
y de veras lastimar
de sus penas mientras vivo.
Porque acompañar deseo
en la cruz, donde le veo,
tu corazón compasivo.

8.

¡Virgen de vírgenes santas!,
llore ya con ansias tantas,
que el llanto dulce me sea.
Porque su pasión y muerte
tenga en mi alma, de suerte
que siempre sus penas vea.

9.

Haz que su cruz me enamore
y que en ella viva y more
de mi fe y amor indicio.
Porque me inflame y encienda,
y contigo me defienda
en el día del juicio.

10.

Haz que me ampare la muerte
de Cristo, cuando en tan fuerte
trance vida y alma estén.
Porque, cuando quede en calma
el cuerpo, vaya mi alma
a su eterna gloria.
Amén.

1.3 La retórica y la música barroca.

Con el descubrimiento de la *Institutio Oratoria* de Aristóteles Quintiliano en 1416, se desarrolla un interés por las relaciones que existen entre la música y la palabra, estas relaciones ya habían sido mencionadas antes por Aristóteles y Cicerón. La retórica y la música eran dos de las llamadas “Siete artes liberales” de la universidad medieval, siendo la retórica musical parte del *Quadrivium*.⁶

La retórica es un método usado para darle al lenguaje escrito o hablado organización, intención y poder de convencimiento, su fin es manejar las respuestas emocionales de la audiencia según Juan Francisco Sans.⁷

Al uso de la retórica durante el barroco se le llamó “La doctrina de los afectos”,⁸ ésta consiste en racionalizar las pasiones humanas para poderlas imitar (en un sentido aristotélico) de esta manera, el uso de la retórica es pues, opuesto al ideal romántico de la creación a partir de la inspiración o emoción espontáneas. “La doctrina de los afectos” es un concepto eminentemente objetivo porque hace una taxonomía afectiva de los elementos musicales y porque parte del racionalismo cartesiano⁹ que pretende dar una explicación racional a la naturaleza psicológica del hombre y ver la emocionalidad desde un punto objetivo.¹⁰

En siglo XVIII surge la necesidad de organizar una sintaxis puramente musical independiente a la de la palabra, la retórica se perfila entonces no solamente como instrumento de manipulación afectiva de los elementos musicales sino también como un

⁶Dear, Peter. *La revolución de las ciencias: el conocimiento europeo y sus expectativas 1500-1700*. Madrid, Editorial Marcial Pons, 2007, p. 61.

⁷ Sans, Juan Francisco. “La retórica musical y la doctrina de los afectos.” Documento no publicado. Escuela de Artes, Cátedra de Análisis Musical Universidad Central de Venezuela. Acceso 10 oct. 2015, pp. 5-9.

<http://www.suarezmartos.com/descargas/docencia/TEOR%C3%8DA%20Y%20TE%C3%93RICO%20S/L%C3%93PEZ%20CANO.%20M%C3%80SICA%20Y%20RET%C3%B3RICA%20EN%20EL%20BARROCO.pdf>.

⁸*Ídem*. p. 2.

⁹Rene Descartes escribió un libro con mucha influencia en este sentido *Las pasiones el alma*, 1649.

¹⁰Sans, Juan Francisco. *Op Cit*, p. 2.

sistema de organización global del discurso musical catalogando los procedimientos que amplifican y formalizan el discurso mismo el cual es llamado Plan retórico.

1.3.1 Plan retórico.

El plan retórico tiene como función organizar de forma sistemática el discurso musical y poético y consta de cuatro niveles: 1- Inventio, 2- Elaboratio, 3- Decoratio, 4- Elocutio.

Plan retórico.	
Inventio.	Ideas centrales, mensaje.
Elaboratio.	Organización del mensaje. -Exordium Introducción. -Narratio. Hechos. -Propositio. Tesis, pruebas. -Confutatio. Refutación. -Confirmatio. Síntesis y convalidación de los hechos. -Peroratio. Conclusión.
Decoratio.	Ornamentación del mensaje. -Figuras retóricas.
Elocutio.	Expresión, presentación. -Interpretación.

1.3.2 Niveles del plan retórico.

Para explicar los 4 niveles del plan retórico y su relación entre texto y música usaré como ejemplo el *Stabat Mater* de Pergolesi.

Inventio.

La inventio es el nivel inicial de la creación, las ideas centrales musicales o poéticas y consiste en encontrar el mensaje que se quiere transmitir al escucha o lector, la Inventio en el *Stabat Mater* se encuentra en el texto ya que éste nos va dando las ideas centrales, poéticas y nos da un mensaje, el cual es: la madre María llena de dolor contemplando el sufrimiento de su hijo Jesucristo mientras es crucificado.

Elaboratio.

La Elaboratio es el segundo nivel del plan retórico, su función consiste en formalizar el discurso musical o poético a través las siguientes etapas:

Exordium. Núm. 1 y 2. Introducción o preludio. Nos da un tema musical de introducción.

Stabat Mater dolorosa
Juxta cruxem lacrimosa
Dum pendebat filius.

La Madre piadosa estaba
junto a la Cruz y lloraba,
mientras su Hijo pendía.

Cujus animan gementem
Contristari et dolentem.

Cuya alma triste y llorosa.

Narratio. Núm. 3, 4 y 5. Presentación de los hechos al oyente.

O quam tristis et afflicta

triste y afligida está la madre.

Qui est homo, qui non fleret.

Cristi matrem contemplari.

Pro peccatis sue gentis.

Contemplando a su hijo
sufriendo en la cruz,
por los pecados del hombre.

Propositio. Núm. 6 y 7. Exposición del sujeto, tesis o presentación de las pruebas, expone un motivo sujeto o tema principal el cual es María que vio morir a su hijo Jesucristo, el motivo, por los pecados del hombre.

Vidit suum dulcem Natum

Moriendo, desolatum,

Muriendo desolado

Entregando el espíritu.

Eja Mater, fons amoris,

Me sentire vim doloris

Fac, ut tecum lugeam.

¡Ea! fuente de amor

Hazme sentir tu dolor

Contigo quiero llorar.

Confutatio. Núm. 8 y 9. Refutación de las pruebas a fin de demostrar la verosimilitud, esto se comprueba por medio de la aceptación de la muerte de Cristo y del sufrimiento de María por culpa de los pecados, de los hombres. Esta aceptación se hace verdadera al pedirle a María que nos permita acompañar en su camino dividiendo su pena.

*Sancta Mater, istud agas,
Crucifixi fige plagas.*

Santa madre yo te ruego
que me traspases las llagas
del crucificado.

*Cordi meo valide.
Tui nati vulnerari,
Tam dignati pro me pati
Poenas mecum divide.*

Que por mi tanto sufrió.
Reparte conmigo las penas.

*Fac, ut ardeat cor meum.
In amando Christum Deum,
Ut sibi complacem.*

Haz que mi corazón arda
En mi amado Cristo
Y en cumplir su voluntad.

Confirmatio. Núm. 10 y 11. Es la síntesis, convalidación o no de los argumentos (re exposición), el texto sintetiza y convalida todos los hechos al decir que se acompañará a María hasta el fin.

Et plagas recolere .

Fac, ut portem

Christi mortem,

Passionis fac consortem.

Haz que su cruz me enamore
y que en ella viva y more
de mi fe y amor indicio.

Inflammatum et accensum

Per te, Virgo, sum defensum

In die iudicii.

Porque me inflame y encienda,
y contigo me defienda
en el día del juicio.

Peroratio. Núm.12. Conclusión de carácter enfático o repetitivo, ésta es:
El trance de la muerte de Cristo en sufrimiento hacia el descanso de su alma.

*Quando corpus morietur,
Fac, ut animæ donetur
Paradisi gloria.*

Amen.

Haz que me ampare la muerte
de Cristo, cuando en tan fuerte
trance de vida y alma estén.

Porque, cuando quede en calma
el cuerpo, vaya mi alma
a su eterna Gloria

Amén.

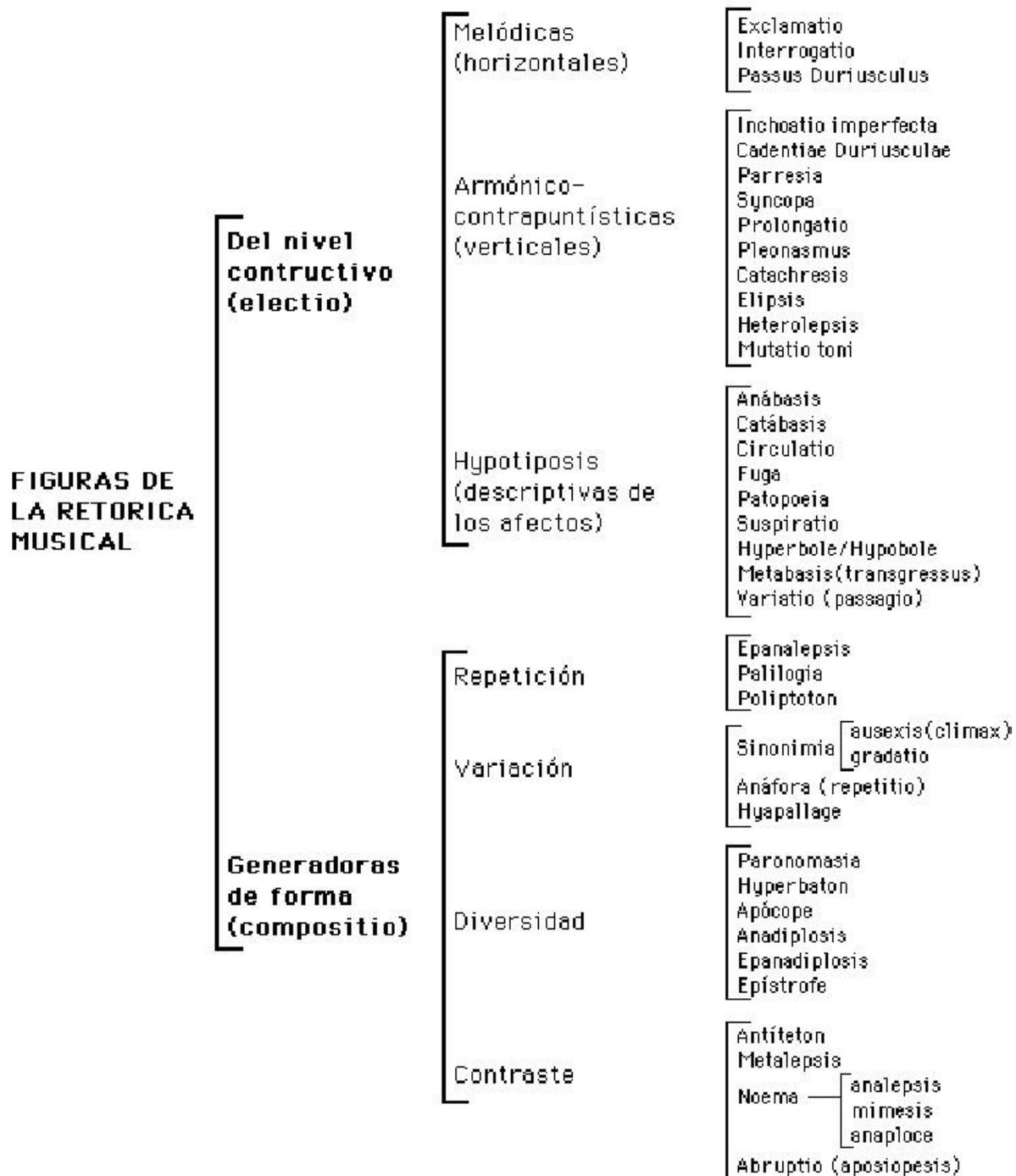
Decoratio.

La Decoratio es el tercer nivel del plan retórico ese nivel consiste en la aplicación de las figuras retóricas previamente definidas al discurso musical o poético para darle la fuerza necesaria a los elementos que lo constituyen, para lograr el objetivo que es convencer o conmover al escucha. Existen varias diferencias en cuanto a nombre de las figuras, sus nomenclaturas y su aplicación al manejo de material musical, inclusive hoy en día no hay un acuerdo en su clasificación y significado, debiendo mencionar que en este trabajo usé la clasificación de figuras retóricas de Juan Francisco Sans.¹¹

Las clasificaciones de las figuras retóricas más importantes en el proceso de composición musical según los tratadistas están divididas en figuras de nivel constructivo y figuras generadoras de forma.

¹¹ Sans, Juan Francisco. *Op. Cit*, pp. 5-10.

1.3.3 Cuadro de figuras retóricas.¹²



¹²Ídem. p. 10.

A continuación algunos ejemplos de figuras retóricas del *Stabat Mater* de Giovanni Battista Pergolesi.

Pieza núm. 1. "Stabat Mater dolorosa." Compases: 12-16.

Pasus duriusculus: paso duro, movimiento continuo por semitonos ascendentes o descendentes para crear tensión.

11 *p* Sta - - bat ma - - ter do - - lo - ro -
p Sta - - bat ma - - ter do - - lo - ro - - - 13

Pieza num 5. "Qui est homo, qui non fleret." Compases: 1-10.

Pasus duriusculus: paso duro, movimiento continuo por semitonos ascendentes o descendentes para crear tensión.

Sop. solo
 Quis est ho - mo qui non fle - ret, Chri - sti ma - trem si vi - de - ret in
 tan - - to - sup - pli - ci - o?
 Alt *p* solo
 Quis non pos - set con - tri - sta - ri,

¹³Todas las imágenes usadas en los ejemplos son tomadas de: Pergolesi, Giovanni Battista *Stabat Mater für Soprano, Alt (Soli/Chor) Streicher und Basso Continuo*. Wiesbaden Leipzig-París, Breitkopf und Härtel, 1987, pp. 6, 19 y 39.

Pieza núm 9. “Sancta Mater, istud agas.” Compases: 15-16.

Exclamatio: Salto melódico de sexta ascendente, sirve para enfatizar o dramatizar; en este caso el salto dramatiza el texto.

Elocutio.

La Elocutio, corresponde a la enunciación del discurso ya elaborado mediante la intención que se le da al texto, articulaciones, adornos, expresiones basadas en acentos agógicos por mencionar algunos ejemplos.

A continuación un ejemplo de la Elocutio en el cual el intérprete tiene la oportunidad de influir en la respuesta emocional de la audiencia usando a su favor el texto y la música.

Pieza núm. 5 “Quis est homo.” Compases 5 y 6, 10 y 11.

Catábasis: Movimiento descendente que imita una idea poética la cual describe tristeza.¹⁴

¹⁴López Cano, Rubén. *Música y retórica en el Barroco*. S.I, Editorial Amalgama, 2012, p. 147.

5. Quis est homo

Sop. solo

Quis est ho - mo qui non fle - ret, Chri - sti ma - trem si vi - de - ret in

5

tan - - - to - sup - pli - ci - o?

Alto solo

Quis non pos - set con - tri - sta - ri,

p

9

pi - am ma - trem con - tem - pla ri do - len - - - tem - cum - fi - li - o?

p *dim.*

13

Sop.
Quis est ho - mo qui non fle - ret,

Alto
Quis est ho - mo con - tri - sta - ri

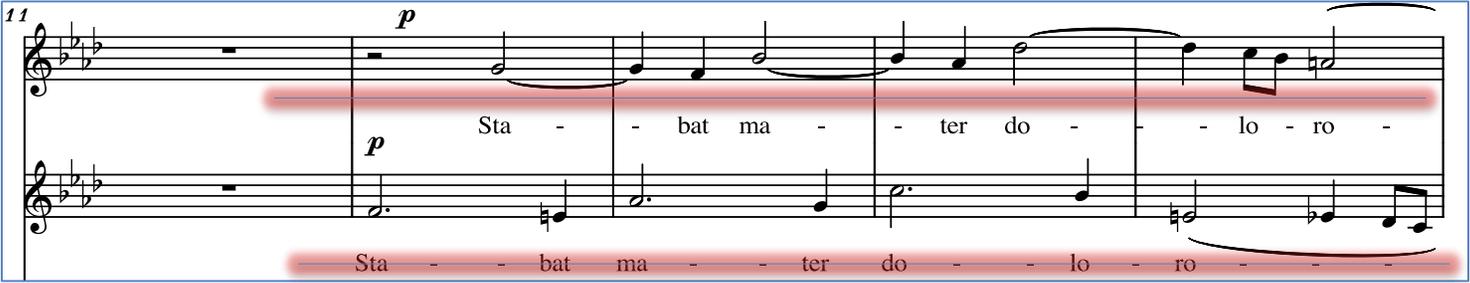
Esta figura retórica aparece en la estrofa donde el texto dice:

*Qui est homo, qui non fleret
Christi Matrem si videret
In tanto supplicio?
Quis non posset contristari,
Christi Matrem contemplari
Dolentem cum Filio?
Pro peccatis suae gentis
Vidit Jesum in tormentis,
Et flagellis subditum.*

Y ¿Qué hombre no llorara,
si a la Madre contemplara
Y ¿Quién no se entristeciera,
Madre piadosa, si os viera
sujeta a tanto rigor?
Por los pecados del mundo,
vio a Jesús en tan profundo
Tormento.

1.4 Análisis.

A continuación presento 12 tablas del análisis musical vocal del *Stabat Mater*, las cuales muestran secciones, períodos, número de compases por sección, frases, regiones tonales. Con ello se establecen algunas similitudes y las relaciones que existen entre el texto y música según el plan y las figuras retóricas.¹⁶

Nombre. Sección. Texto.	1- <i>Stabat Mater dolorosa</i> (Duetto). Grave. introducción.		A <i>Stabat mater dolorosa Juxta crucem lacrimosa Dum pendebat Filius.</i>				B <i>Stabat mater dolorosa Juxta crucem lacrimosa Dum pendebat Filius. Dolorosa lacrimosa.</i>			
Periodo.	1	2	1	2	1	2	1	2	Coda.	2
Compases por frase.	5	6	6	4	2	5	5	5	5	5
Compás.	1	6	12	18	22	24	28	33	38	43
Frase.	a	b	a	b	c	a	a	d	c, d	a
Tonalidad.	Fa menor.									
Región tonal.	i		i	V III	i	v	v		iv V	V i V vi i
Figuras retóricas.¹⁷										
	Pasus duriusculus ¹⁹ : paso duro, movimiento continuo por semitonos ascendentes o descendentes para crear tensión.									

¹⁶Ver “Cuadro de figuras retóricas.”

¹⁷Para ahondar en el tema consultar: Sans, Juan Francisco. “La retórica musical y la doctrina de los afectos.” Documento no publicado. Escuela de Artes, Cátedra de Análisis Musical Universidad Central de Venezuela. Acceso 10 oct. 2015, pp. 5-9.

¹⁸*Ídem.* pp. 5-64.

Nombre.	2- <i>Cujus animan gementem</i> (Soprano solo). Andante amoroso.		A <i>Cujus animan gementem</i> <i>Contristatam ac dolentem</i> <i>Pertransivit gladius.</i> <i>Cujus animan gementem,</i> <i>Contristatam ac dolentem</i> <i>Pertransivit gladius.</i>											B <i>Cujus animan gementem,</i> <i>Contristatam ac dolentem.</i> <i>Pertransivit gladius.</i> <i>Cujus animan gementem,</i> <i>Contristatam ac dolentem</i> <i>Pertransivit gladius.</i>											
Sección. Texto.	Introducción.																								
Periodo.	Intro. Periodo. 1	Intro. Periodo. 2	1			2			Int.		2			Post.											
Compases por frase	4	4	6	4	5	4	4	4	6	4	4	5	5	4	5	5	4	5	4	4	4	5	5	4	
Compás.	1	5	9	15	19	24	28	32	36	40	46	50	55	60	64	69	74	78	83	87	91	95	100	105	
Frase.	a	a	b	c	d	e	a	b	f	f	d	d	e	g	c	d	a"	a	c	d	d	e			
Tonalidad.	Do menor													La bem.		Do menor.									
Región Tonal.	i V						i vii b Do menor i La b						I 6/4 La bem.		i, V Do menor.						i				
Figuras retóricas	<p># Compás 50</p> <p>55</p> <p><i>mf</i> per tran - si - vit gla - di - us, per tran - si - vit gla - di -</p> <p><i>mf</i></p> <p>Epanalepsis: Insistencia de una palabra o frase.(En este caso también se repiten las figuras rítmicas).</p>																								

Nombre.	3- <i>O quam tristis et afflicta.</i>							
Sección.	(Duetto). Larghetto.				B			
Texto.	A <i>O quam tristis et afflicta. Fuit illa benedicta, Mater unigeniti, Mater unigeniti.</i>				<i>O quam tristis et afflicta, Fuit illa benedicta, Mater Unigeniti.</i>			
Periodo.	1			Inter.	1			Inter.
Compás por frase.	4	2	5	2	6	5	2	
Compás.	1	5	7	12	14	20	25	
Frase.	a			b	a	b		
Tonalidad.	Sol menor.							
Región tonal	i	V	III		i	V	V/V	i
Figuras retóricas.	<p># Compás: 6</p> <p>Exclamatio: Salto melódico de sexta ascendente, sirve para enfatizar o dramatizar, en este caso el salto dramatiza el texto.</p>							

Nombre.	4- <i>Quae mærebat, et dolebat. (Solo alto).</i>																					
Sección. Texto.	Allegreto. Introducción.					A <i>Quae mærebat, et dolebat Pia Mater dum videbat Nati pœnas inclyti. .</i>							B <i>Quae mærebat, et dolebat Etre mebat, cum videbat. Nati pœnas inclyti. .</i>									
Período.	1		2			1		2					Inte r.	1		2				Post.		
Compases por frase.	6	4	4	5	5	6	4	4	4	6	4	6	4	7	8	4	6	4	6	6		
Compás.	1	7	11	15	20	25	31	35	39	43	49	53	59	63	70	78	82	88	92	98		
Frase.	a	b	c	d	e	a	b	f	c	g	c	g (d)	e	h	h	c	g (d)	c	g (d)	e		
Tonalidad.	Mi b mayor																					
Región tonal.	I	V				I	I	V			I	vi V	I	vi V	I	v	ii	IV	li	I IV ii	I	I
Figuras retóricas.	<p>hypotiposis: Figura de ornamentación que ilustra el texto. La figura musical (trino) semeja un lamento (llanto), mientras el texto dice: <i>Quae mærebat, et dolebat Etre mebat, cum videbat. Langidecía y se dolía.</i> Esta figura también se encuentra en los compases 85 y 95.</p>																					

Nombre.	5- <i>Qui est homo, qui non fleret.</i> (Duetto). Largo.				Allegro.								
Sección.	A				B								
Texto.	<i>Qui est homo, qui non fleret Christi Matrem si videret In tanto supplicio? Quis non posset contristari, Christi Matrem contemplari Dolentem cum Filio? Pro peccatis suae gentis Vidit Jesum in tormentis, Et flagellis subditum.</i>				<i>Pro peccatis suae gentis Vidit Jesum in tormentis, Et flagellis subditum</i>								
Periodo.	1		2		1			2					
Compases por sección.	6	6	4	3	4	4	4	6	4	4			
Compás	1	7	13	17	20	24	28	32	38	42			
Frase.	a	a	b	c	d			e	f	f			
Tonalidad.	Do menor.				Mi b mayor.								
Región tonal.	i	V	v	V/V				vii-i	V	I	Vi	i	i
Figuras retóricas.	<p># Compás:1</p> <p>Sop. solo</p> <p>tan - to - sup - pli - ci - o?</p> <p>Alto solo</p> <p>Quis non pos - set con - tri - sta - ri,</p>												
	Pasus duriusculus: paso duro, movimiento continuo por semitonos ascendentes o descendentes para crear tensión.												

Nombre.	6- <i>Vidit suum dulcem Natum.</i>														
Sección. Texto	(Soprano solo). A tempo gusto. Introducción.				A <i>Vidit suum dulcem Natum</i> <i>Moriendo, desolatum,</i> <i>Dum emisit spiritum.</i>				B <i>Vidit suum dulcem Natum</i> <i>Moriendo, desolatum,</i> <i>Dum emisit spiritum.</i>						
Periodo.	Introducción.				1			Inter.	1		2				Post.
Compases por frase.	2	3	4	2	4	3	2	4	2	4	3	3	2	4	4
Compás.	1	3	6	10	12	16	19	21	24	27	28	31	34	36	40
Frase.	a	b	c	a	b	d	e	a		f	a	b	d		
Tonalidad.	Fa menor.						La bem.								
Región tonal.	i		V i	i	Vi fa m. iv La bem.		i	I La b		V Fa mayor.	iii Fa mayor.	V		I	
Figuras retóricas.	# Compás 8														
<p>Sop. solo</p> <p>Vi - - dit - su - um dul - cem . na - tum mo - ri -</p> <p>dul - cem na - tum mo - ri - en - tem, de - so - la - tum, de - so - la -</p> <p>Epanalepsis. (Insistencia de una palabra o frase). La frase rítmica subrayada se presenta a lo largo de toda la pieza.</p>															

Nombre.	7- Eja Mater, fons amoris. (Alto solo). Andantino.																				
Sección. Texto	Intro.	A Eja Mater, fons amoris, Me sentire vim doloris Fac, ut tecum lugeam.					B Eja Mater, fons amoris, Me sentire vim doloris Fac, ut tecum lugeam.														
Periodo.	Intro.	1			Inter.	1		2		3					Post.						
Compases por frase.	6	7	6	6	7	7	6	4	7	4	5	4	3	7	6	9					
Compás.	1	7	14	20	26	33	40	46	50	57	61	66	70	73	80	86					
Frase	a	b	a	a	c	a	a		c		d	a	a	c	a	a					
Tonalidad.	Do menor.										Do menor.										
Región tonal.	i		i			III			iv		vii		V			i		V		i	
Figuras retóricas.	<p># Compas 50</p> <p>Alto solo</p> <p>The musical score consists of two systems. The first system starts at measure 50 and ends at measure 60. The second system starts at measure 61 and ends at measure 70. The vocal line is in alto clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is Andantino. The score includes dynamic markings such as <i>p</i>, <i>pp</i>, and <i>p cresc.</i>. There are also articulation marks like accents and slurs. The lyrics are written below the vocal line, with certain words and syllables highlighted in red to illustrate the rhetorical figure of epanalepsis.</p>																				
Epanalepsis. (Insistencia de una palabra o frase). La frase rítmica y textual subrayada se presenta a lo largo de toda la pieza.																					

Nombre.	<i>8- Fac, ut ardeat cor meum.</i>																	
Texto.	<i>Fac, ut ardeat cor meum In amando Christum Deum, Ut sibi complaceam.</i>																	
Episodio.					<i>Epis.</i>				<i>Epis.</i>			<i>Epis.</i>				<i>Epis.</i>		<i>Epis.</i>
Compás	1	3	5	7	9-18	19	20	21	24-33	34	35	37-44	45	46	47	50-59	60	62
Voz y Compases por fuga.	Suj. (Sopra.) 5			Suj. (Sopra. y Orq.)			Suj. (Sopra.)			Suj. (Sopra.)				Suj. (Sopra.)			Suj. (Sopra.)	
	C. S. (Orq.) 5			C. S. (Orq.)										C. S. (Orq.)				
		Suj. (Alto.) 5				Suj. (Alto.) 5				Suj. (Alto.)			S (Alto.)					
		C. S. (Orq.) 5				C. S. (Orq.) 5							C. S. (Orq.)					
			Suj. (Orq.)					Suj. (Orq.)								Suj. (Orq.)		
			C. S. (Orq.)													C. S. (Orq.)		
Tonalidad	Sol menor.																	
Región tonal.	i				V					i			V			V		i
Figuras retóricas.	<p># Compas 1</p> <p>Antífeton: Contraste musical, para expresar simultaneidad de caracteres opuestos: sujeto y contra sujeto; registro contrastantes en una parte vocal: texturas contrastantes (tutti-solo, polifonía-homofonía).</p>																	

Nombre.	9 - <i>Sancta Mater, istud agas.</i> (Dueto). tempo giusto Intro.																					
Sección. Texto			A <i>Sancta Mater, istud agas, Crucifixi fige plagas Cordi meo valide. Tui nati vulnerari, Tam dignati pro me pati Poenas mecum divide.</i>										B <i>Fac me tecum pie flere, Crucifixo condolere, Donec ego vixero. Juxta crucem tecum stare, Te libenter, sociare In planctu desidero. Virgo virginum praeclara, Mihi jam non sis amara, Fac me tecum plangere.</i>									
Periodo.	Intro.		1			Int er.		2			Int er.		1			2		Inter .	3	4		6
Compás por frase.	5	6	4	2	7	3	4	2	7	3	3	3	2	5	5	5	2	6	3	7	2	
Compás	1	6	11	15	17	24	27	30	33	40	42	45	48	50	55	60	65	67	73	76	83	
Frase.	a b	c	a	d	C	b	a	d	c	b	e	e	f	c	a	c		a	d	c	b	
Tonalidad.	Mi b mayor.																					
Región tonal.	I		I		I						V /V	ii	v	v/ii	vi	vi	iii		ii		I	
Figuras retóricas.	# Compás  <p>Exclamatio: Salto melódico de sexta ascendente, sirve para enfatizar o dramatizar, en este caso el salto dramatiza el texto.</p>																					

Nombre.	10-Fac ut portem Christi mortem. (Alto solo). Largo.						
Sección. Texto	Introducción..	A Fac, ut portem Christi mortem, Passionis fac consortem Et plagas recolare.			B Fac me plagis vulnerari, Cruce hac inebriari, Ob amorem filii.		
Periodo.	Intro.	1		Inter.	1	2	Post.
Compases por frase.	6	4	3	2	5	4	2
Compás.	1	5	7	11	14	16	21
Frase	a	b	A	c		d	b
Tonalidad.	Sol menor.						
Región tonal.	i		i III		III	III V	i
Figuras retóricas.	<p># Compas</p> <p>Fac ut portem Christi mortem, Christi mortem passionis fac consortem et plagas</p> <p>Palilogia: repetición de la misma frase en la misma parte.</p>						

Nombre.	11- <i>Inflammatu</i> <i>et accensus</i> (dueto) Introducción.												
Sección. Texto.	A <i>Inflammatu et accensus</i> <i>Per te, Virgo, sim defensus</i> <i>In die judicii.</i> <i>Fac me cruce custodiri</i> <i>Morte Christe praemuniri,</i> <i>Confoveri gratia.</i>						B <i>Confoveri gratia.</i>						
Periodo.	Introducción.			1			inter	1			2		Post.
Compases por frase.	4	5	4	4	6	3	3	4	7	4	4	4	
Compás.	1	5	10	14	18	24	27	30	34	41	45	49	
Frase.	a	b, c	d	a	b, c	d	d	a	e, c	f		d	
Tonalidad	Si b mayor.												
Región tonal.	I		I	I	I	V		V	I			I	
Figuras retóricas.	<p># Compas 1</p> <p>Varatio o passagio: figura de ornamentación ,incluye todas las formas de embellecimiento de una melodía. (la figura se presenta a lo largo d toda la pieza).</p>												

Nombre.	12- <i>Quando corpus morietur.</i> (Dueto) largo.						
Sección. Texto.	Introducción.		A <i>Quando corpus morietur, Fac, ut animæ donetur Paradisi gloria.</i>			B <i>Quando corpus morietur, Fac, ut animæ donetur Paradisi gloria</i>	
Periodo.	Introducción.		1			1	
Compases por frase.	3	4	3	4	2	5	8
Compás.	1	4	8	11	15	17	22
Frase.	a	b	a	b	c		
Tonalidad.	Fa menor.				La b.		
Región tonal.	i	i	i	III La b		V	
Figuras retóricas.	<p># Compás 6</p> <p>Anáfora: conocida como repetitio, es la imitación en diferentes partes pero transportada. Es el principio del "fugato".</p>						

Nombre. Sección. Texto.	12- <i>Quando corpus morietur.</i> (Dueto) Presto assai. A Amén.				Amén.						Coda. Amén.
Compás.	30	36	37	42	52	58	64	70	74	75	81-94
Periodo	1				1						
Voz y Compases por fuga.	Suj. (Sopra.) 7									Suj. (Sopra.) 6	
	Contra Sujeto. (Orq) 7									Contra Sujeto. (Orq) 7	
		Suj. (Alto.) 7									
				Suj. (Orq.) 9							
		Contra Sujeto. (Orq) 7		Contra Sujeto. (Orq) 9							
			Contra punto imitativo doble. (Sopra. y Orq.) 6		Contra punto imitativo doble Invertible. (Sopra. y Orq.) 11		Contra punto imitativo doble (Sopra. y Orq.) 5				
			Contra punto imitativo doble. (Alto y Orq) 8	Contra punto imitativo doble Invertible. (Alto y Orq) 7		Contra punto imitativo doble Invertible. (Alto y Orq) 6		Contra punto imitativo doble. (Alto y Orq) 7			
Frase.	a				b						
Tonalidad.	Fa menor.										
Región tonal.	i				V		iv	V		i	i
Figuras retóricas.	 <p>Antítesis: Contraste musical, para expresar simultaneidad de caracteres opuestos: sujeto y contrasujeto; registro contrastantes en una parte vocal; texturas contrastantes.</p>										

1.4.1 Cuadro de similitudes.

El siguiente cuadro muestra algunas características, similitudes y paralelismos que encontré en las 12 tablas del análisis musical vocal que realicé.

Pergolesi dividió su *Stabat Mater* en 12 piezas.

La piezas con los números 1 y 6, 2 y 7 ,3 y 8, 4 y 9, tienen las mismas **tonalidades y los mismos compases**²⁰ respectivamente.

Las piezas 5 y 10 muestran un paralelismo debido a que las dos comienzan en el relativo menor de la pieza o sección que le sigue a cada una respectivamente.

La pieza 12 termina en la misma tonalidad en la que comienza el *Stabat Mater*.

	Compás.	Tonalidad.	Plan Armónico.		Compás.	Tonalidad.	Plan Armónico.
Parte 1.				Parte 2.			
1- <i>Stabat Mater dolorosa.</i>	4/4 ¹⁹	Fa menor.		6- <i>Vidit suum dulcem natum.</i>	4/4	Fa menor.	
2- <i>Cuius animam gementem.</i>	3/8	Do menor.	v de Fa menor.	7- <i>Eja, Mater, fons amoris.</i>	3/8	Do menor.	v de Fa menor.
3- <i>O quam tristis et afflicta.</i>	4/4	Sol menor.	v de Do menor.	8- <i>Fac, ut ardeat cor meum.</i>	4/4	Sol menor.	v de Do menor.
					(2/4)		
4- <i>Quae moerebat et dolebat.</i>	2/4	Mi b mayor.	Relativo mayor de Do men.	9- <i>Sancta Mater, istud agas.</i>	4/4	Mi b mayor.	Rel. mayor de Do menor
5- <i>Quis est homo, qui non fleret.</i>	4/4	Do menor.	Relativo menor de Mi b may.	10- <i>Fac, ut portem Christi mortem.</i>	4/4	Sol menor.	v de Do menor.
	6/8	Mi b mayor	Relativo mayor de Do menor.	11- <i>Inflamatus et accensus.</i>	4/4	Si b mayor.	Rel. mayor de Sol menor.
				12- <i>Quando corpus morietur.</i>	4/4	Fa menor.	

²⁰El color indica la similitud entre secciones.

1.4.2 Plan retórico y su relacion entre texto y musica.

A continuación explicaré brevemente a qué parte de la Elaboratio (parte del plan retórico) según el texto pertenece a cada número del *Stabat Mater*.

Parte 1.	Compás.	Tonalidad.	Plan retórico según texto.
1- <i>Stabat mater dolorosa.</i> Grave. (Dueto).			
La Madre piadosa estaba junto a la Cruz y lloraba, mientras su Hijo pendía.	4/4	Fa menor.	Exordium.
2. <i>Cujus animan gementem.</i> Andante amoroso. (Soprano solo).			
Cuya alma, triste y llorosa, traspasada y dolorosa. fiero cuchillo tenía.	3/8	Do menor.	Exordium.
3- <i>O quam tristis et afflicta.</i> Largo. (Dueto).			
¡Oh cuán triste y cuán afligida! se vio la madre bendita, de tantos tormentos llena.	4/4	Sol menor.	Narratio.

Parte 1.**Compás. Tonalidad.****Plan retórico
según texto.**

4- *Quae mœrebat, et dolebat.*

Allegro. (Solo alto).

Quando triste contemplaba y
dolorosa miraba del
hijo amado la pena.

2/4

Mi b mayor.

Narratio.

5- *Qui est homo, qui non fleret.*

Largo. (Dueto).

Y ¿Qué hombre no llorara, -
si a la Madre contemplara
de Cristo, en tanto dolor?

4/4

Do menor.

Narratio.

Y ¿Quién no se entristeciera,
Madre piadosa, si os viera
sujeta a tanto rigor?

6/8

Mi b mayor.

Por los pecados del mundo,
vio a Jesús en tan profundo
tormento.

Parte 2.	Compás.	Tonalidad.	Plan retórico según texto.
<i>6- Vidit suum dulcem Natum</i>			
A tempo giusto. (Soprano solo).			
La dulce madre, vio morir al hijo amado, que rindió desamparado el espíritu a su padre.	4/4	Fa menor.	Propositio.
<i>7- Eja Mater, fons amoris</i>			
Andantino. (Alto solo).			
¡Oh dulce fuente de amor! hazme sentir tu dolor para que llore contigo.	3/8	Do menor.	Propositio.
<i>8- Fac, ut ardeat cor meum.</i>			
Allegro. (Duetto).			
Y que, por mi Cristo amado, Mi corazón abrazado más viva en él que conmigo. Y, porque a amarle me anime En mi corazón imprime La llagas que tuvo en sí.	4/4 2/2	Sol menor.	Confutatio.

Parte 2.	Compás.	Tonalidad.	Plan retórico según texto.
-----------------	----------------	-------------------	-----------------------------------

9- *Sancta Mater, istud agas.*

Tempo giusto. (Duetto).

<p>Y de tu hijo, señora, Divide conmigo ahora Las que padeció por mí. Hazme contigo llorar, y de veras lastimar de sus penas mientras vivo. Porque acompañar deseo, En la cruz donde le veo, tu corazón compasivo. ¡ Virgen de vírgenes santas! Lloré ya con ansias tantas, que el llanto dulce me sea. Porque tu pasión y muerte Tengan en mi alma, de suerte Que siempre sus penas vea.</p>	<p>4/4</p>	<p>Mi b mayor.</p>	<p>Confutatio.</p>
---	------------	--------------------	--------------------

10- *Fac ut portem Christi mortem.*

Largo. (Alto solo).

Haz que su cruz me enamore
y que en ella viva y more
de mi fe y amor indicio.

Parte 2.

Compás. Tonalidad.

**Plan retórico
según texto.**

11- *Inflamatus et accensus.*

Allegreto. (Duetto).

Porque me inflame y encienda,
y contigo me defienda
en el día del juicio.

4/4 Si b mayor.

Confirmatio.

12- *Quando corpus morietur.*

Presto assai. (Duetto).

Haz que me ampare la muerte
de Cristo, cuando en tan fuerte
trance de vida y alma estén.
Porque, cuando quede en calma
el cuerpo, vaya mi alma
a su eterna Gloria.

4/4 Fa menor. .

Peroratio.

Amén.

1.5 *Salve Regina*.

1.5.1 Antecedentes.

La antífona *Salve Regina* pertenece a la liturgia de las horas IV, tiempo ordinario, (Pedro Simón Abril), esta oración se reza durante todo el ciclo pentecostés desde el sábado antes de la fiesta de Trinidad hasta el sábado antes el primero domingo de adviento, también se reza en el tiempo comprendido entre el final del ciclo de navidad (Epifanía) y el comienzo de la cuaresma (miércoles de cenizas).

Según los estudiosos de la historia la *Salve Regina* no tiene un autor claramente identificado. Existen leyendas que sitúan a San Bernardo de Claraval como autor de la última frase, "O Clemens, O pia, O ducis, Virgo María" en 1146 en su estancia en la catedral de Espira (Alemania), a pesar de que este hecho no está documentalmente demostrado, este santo fue el gran difusor de esta antífona en la cristiandad europea. Existen otras hipótesis sobre la autoría de *la Salve*, una de ellas identifica a Adhémar, obispo de Podio (le Puy en Velay), el cual habría hecho esta antífona a finales del siglo XI para implorar ayuda a la Virgen antes de marchar a la Cruzada. Otra hipótesis la atribuye a Petrus de Monsoro, obispo de Compostela, en la 2ª mitad del siglo X. La teoría más aceptada actualmente es la que sitúa como autor a Hermann von Reichenau mejor conocido como Hermann Contractus, cronista alemán, poeta, compositor, astrónomo y matemático quien nació el 18 de julio de 1013 en Saulgau, Suabia, Alemania y murió en 1054, estudió en el Monasterio de la isla Constanza (Alemania), y donde permaneció toda su vida. Fundado en 724 y secularizado en 1803; este monasterio era el centro artístico y literario del suroeste de Alemania durante los siglos noveno y onceavo, conocido por su excelente ilustración de libros y una universidad que produjo muchos arzobispos y obispos de la época.²¹

En 1221 la oración *Salve Regina* se incorporó en la orden de predicadores (dominicos) y a mediados del siglo XIII pasó al breviario franciscano y de éste al romano por orden del papa Gregorio IX. En 1884 el papa León XIII fijó su rezo después de cada misa rezada junto con otras oraciones.

²¹Schlager, Patricius. "Hermann Contractus." *The Catholic Encyclopedia*. Robert. Appleton, 1910. Acceso 12 ago. 2015. <http://www.newadvent.org/cathen/07266a.htm>.

1.5.2 Texto y traducción.

La conformación definitiva de esta antífona no llegaría hasta el siglo XVI. En el siglo XIII se introdujo al final la palabra “Virgo”(O ducis, Virgo María). Ya en el siglo XVI se añadió “Mater” al principio (*Salve Regina Mater Misericordiae*). La letra oficial en latín y su traducción recogida en el Antifonario Vaticano es la que sigue:

*Salve, Regina, Mater misericordiae,
vita dulcedo, et spes nostra, salve.
Ad te clamamus, exsules filii Hevae,
ad te suspiramus, gementes et flentes,
in hac lacrimarum valle.
Eia, ergo, advocata nostra, illos tuos
misericordes oculos ad nos converte;
et Iesum, benedictum fructum ventris tui,
nobis post hoc exilium ostende.
O clemens, O pia, O dulcis, Virgo Maria.*

Traducción:

*Salve, Reina,
Madre de Misericordia,
Vida, dulzura y esperanza nuestra.
A ti clamamos los desterrados hijos de Eva.
A ti suspiramos gimiendo y llorando
en este valle de lágrimas.
Ea pues, Señora Abogada nuestra,
vuelve a nosotros esos tus ojos misericordiosos,
y después de este destierro,
muéstranos a Jesús
fruto bendito de tu vientre.*

*Oh clemente, oh piadosa, oh dulce Virgen María.*²³

La obra es una versión de la oración *Salve Regina*, compuesta por Pergolesi para ser cantada a dueto por una voz aguda y una voz grave, de inicio muy similar a su gran *Stabat Mater*, su texto está conformado por un saludo (*Salve, Regina, Mater misericordiae, vita dulcedo, spes nostra*), una súplica, (*ad te clamamus, exelsus filii*), una petición, (*Advocata nostra*), y una coda final (*Oh clemente, oh piadosa, oh dulce Virgen María*).

Existen varias versiones del *Salve Regina* de Pergolesi, ya que por su oficio (Maestro de capilla) le eran encomendados los arreglos de los cantos para las misas del ciclo pentecostés (*Salve Regina en Fa menor* para alto solo, *Salve Regina en La menor*, *Salve Regina en Do menor*).

El presente trabajo se concentrará en el estudio de las piezas números 1, 3 y 6 del *Salve Regina en Fa menor* que es donde canta la voz grave.

²³Domínguez Gómez, José Luis. *Música y liturgia. Cantar, cantar con orden y bien y cantar todos*. p. 177. En *Música y liturgia. Foro de comunicación y formación sobre el significado del canto y de la música litúrgica*. 17 ene. 2015. Acceso 1 de oct. 2015. <https://musicaliturgia.wordpress.com/2015/01/17/antifonas-marianas-salve-regina/>.

1.5.3 Analisis.²⁴

A continuación presento 3 tablas del análisis musical vocal del *Salve Regina en Fa menor* las cuales muestran secciones, períodos, número de compases por sección, frases, regiones tonales y figuras retóricas.²⁵

Nombre.	1- <i>Salve, Regina.</i> (Duetto). Allegro Intro.			A <i>Salve, Regina.</i>				B <i>Salve, Regina.</i>					
Sección. Texto													
Período.	1			1			Inter.	1		2			Post.
Compases por frase.	3	3	3	4	3	5	3	3	3	3	4		
Compás.	1	4	7	10	13	16	21	25	28	31	34	38	
Frase	a	b	b	a	a	c	a	a	d	e	a	b	
Tonalidad.	Fa menor.												
Región tonal.	i	V		i			I	VII	V, i		V i		i
Figuras retóricas.	# Compas 10-15.  <p>Poliptoton: ²⁴repetición de la misma frase en diferentes registros, la repetición en partes diferentes es al unísono o a la octava, esta figura es el principio elemental de la imitación.</p>												

²⁴Todas las imágenes usadas en los ejemplos son tomadas de:

Pergolesi, Giovanni Battista. *Salve Regina Für Soprano und Alt mit Begleitung. Klavierauszug.* Wiesbaden Leipzig-París, Breitkopf und Härtel, 1987, pp. 2-5, 11-15, 17-19.

²⁵ Ver "Cuadro de figuras retóricas."

Nombre. Sección. Texto	4- Eia ergo. (Dueto) allegro. Intro.		A <i>Eia, ergo, advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte</i>									B <i>Eia, ergo, advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte.</i>												
Periodo.	Introducción.			1			2			Inter.			1			2			3			Post.		
Compases por frase.	6	4	3	4	4	4	4	4	5	3	6	4	4	5	4	4	4	4	8	6	3			
Compás.	1	7	11	14	18	22	26	30	34	38	43	46	52	56	60	65	69	73	76	80	88	94		
Frase	a	b	c	a			d			e	c	a	a	d	f	g	e	b	g	c				
Tonalidad.	Sol menor.						Si bemol.						sol menor.											
Región tonal.	I, V	I	I	I	III	I	I	I	I	V	V	V	I	VII	V	I,VI	I	I	V	I	I			
									6/4					/II			6/4							
Figuras retóricas.	# Compas 16																							
	<p>Soprano</p>  <p>Alto</p>  																							
	<p>Poliptoton: repetición de la misma frase en diferentes registros, la repetición en partes diferentes es al unísono o a la octava, esta figura es el principio elemental de la imitación.</p>																							

1.5.4 Plan retórico y su relación entre texto y música.

A continuación explicaré brevemente la relación que existe entre la música y el texto y la Elaboratio (parte del plan retórico) del *Salve Regina en Fa menor*.

Sección A. Exordium. Núm. 1. (Introducción). Nos da un tema musical de introducción que es un saludo a la Reina María.

Salve Regina,
Larga vida a la Reina María.

Narratio. Núm 2. Presentación de los hechos al oyente. El texto del *Salve Regina en Fa menor* nos habla de una madre dulce y misericordiosa.

Mater misericordiae,
vita dulcedo, et spes nostra, salve.
Madre de Misericordia
Vida, dulzura y esperanza nuestra.
Dios te Salve

Propositio. Núm. 3. Exposición del sujeto, tesis o presentación de las pruebas, expone un motivo sujeto o tema principal, en este caso la exposición del sujeto es la súplica que se le hace a la Reina María.

Ad te clamamus, exsules filii Hevae,
ad te suspiramus, gementes et flentes,
in hac lacrimarum valle.
A ti suspiramos
gimiendo y llorando
en este valle de lágrimas.

Sección B. Confutatio y confirmatio Núm. 4 y 5. Refutación de las pruebas a fin de demostrar la verosimilitud, haciendo una petición. La petición es que vuelva a nosotros sus ojos misericordiosos.

*Eia, ergo, advocata nostra,
illos tuos misericordes oculos ad nos converte.*

Ea pues, Señora Abogada nuestra,
vuelve a nosotros esos tus ojos misericordiosos.

Confirmatio: es la síntesis, convalidación o no de los argumentos (re exposición), en este caso el texto nos convalida con la siguiente frase.

*nobis post hoc exilium ostende,
Iesum, benedictum fructum ventris tui.*

Y después de este destierro,
muéstranos a Jesús fruto bendito de tu vientre.

Peroratio. Núm. 6. Conclusión de carácter enfático o repetitivo, ésta es: una coda final .

O clemens, O pia, O dulcis, Virgo Maria.
Oh clemente, oh piadosa, oh dulce Virgen María.

A continuación explicaré brevemente a qué parte de la Elaboratio (parte del plan retórico) pertenece cada número del *Salve Regina en Fa menor*.

	Compás.	Tonalidad.	Plan retórico según texto.
1- <i>Salve Regina</i> Largo. (Dueto). Dios te Salve, Reina	4/4	Fa menor.	Exordium.
2- <i>Mater Misericordiae.</i> (Andante). Soprano solo. Madre de Misericordia, Vida, dulzura y esperanza nuestra. Dios te Salve.	3/8	Si bemol may.	Narratio.
3- <i>Ad te Clamamus.</i> Largo. (Soprano solo). A ti suspiramos gimiendo y llorando en este valle de lágrimas.	4/4	Mi bemol may.	Propositio.
4- <i>Eia Ergo.</i> Allegro. (Dueto). Ea pues, Señora, Abogada nuestra, vuelve a nosotros esos tus ojos misericordiosos.	2/4	Sol menor.	Confutatio.

5- *Et Jesum.*

Andante. (Soprano Solo).

Y después de este destierro,
muéstranos a Jesús fruto
bendito de tu vientre.

2/4

Do menor.

Confirmatio.

6- *O Clemens.*

Largo. (Dueto).

Oh clemente, oh piadosa,
oh dulce Virgen María.

4/4

Fa menor.

Peroratio.

Capítulo 2. Johann Sebastian Bach (1685-1750).

2.1 Biografía.

Organista y compositor alemán del periodo barroco. Nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach, Turingia. Johann Sebastian recibió sus primeras lecciones musicales de su padre, Johann Ambrosius. A la muerte de su padre, se fue a vivir y estudiar con su hermano mayor, Johann Christoph (organista de Ohrdruff).

En 1700 Bach comenzó a ganarse la vida como miembro del coro de la iglesia de San Miguel, en Lüneburg. En 1703 pasó a ser violinista de la orquesta de cámara del príncipe Johann Ernst de Weimar, ese mismo año, se fue a Arnstadt, donde trabajó como organista de iglesia. En octubre de 1705 comenzó a estudiar con Dietrich Buxtehude, renombrado organista y compositor danés.

En 1707 se casó en Weimar con Maria Barbara Bach, prima segunda suya y comenzó a trabajar en Mülhausen como organista en la iglesia de San Blasius. Al año siguiente volvió a Weimar como organista y violinista concertino de la orquesta de la corte del duque Wilhelm Ernst.

En 1717 Bach comenzó un nuevo trabajo como maestro de capilla y director de música de cámara en la corte del príncipe Leopoldo de Anhalt-Köthen. Durante este periodo escribió fundamentalmente música profana para conjuntos instrumentales e instrumentos solistas. También compuso libros de música para su mujer e hijos, con el objeto de enseñarles la técnica del teclado y el arte de la música en general. Estos libros incluyen el *Clave bien temperado*, las *Inveniones* y el *Pequeño libro de órgano*. Un año después de que su primera mujer muriera en 1720, Bach se casó con Ana Magdalena Wilcken, cantante e hija de un músico de la corte en la que trabajaba.

Bach se trasladó a Leipzig en 1723 lugar donde compuso 295 cantatas bajo el cargo de director musical y jefe de coro en la iglesia de Santo Tomás en la escuela eclesiástica de Leipzig.

Las obras *La Pasión según San Juan* y *La pasión según San Mateo*, también están escritas durante el periodo de su estancia en Leipzig, al igual que su magnífica Misa en Si menor. Entre las obras para teclado compuestas durante este periodo destacan Las famosas *Variaciones Goldberg*, el segundo libro del *Clave bien temperado* y el *Arte de la fuga*,

magnífica demostración de su conocimiento contrapuntístico, formada por 16 fugas y cuatro cánones, todos sustentados en el mismo tema.

Bach comenzó a quedarse ciego el último año de su vida, y murió el 28 de julio de 1750, después de someterse a una fallida operación ocular.²⁶

2.2 *La Pasión Según San Mateo. BWV 244.*

2.3 Antecedentes.

La música de *La Pasión según San Mateo* puede entenderse si conocemos algunos trasfondos. La Pasión proviene de un género muy antiguo, desarrollado desde los primeros tiempos de la era cristiana como forma de teatro popular; era una representación de los padecimientos de Cristo en la cruz, destinada a los días de Semana Santa. El género se desarrolló en el seno de la Iglesia. Hacia el siglo VIII se estableció una costumbre por la cual un sacerdote recitaba la historia de la Pasión (según uno de los Evangelios) en voz hablada, en tanto reservaba una ligera entonación en canto llano para las palabras de Cristo.

La forma evolucionó dramáticamente a partir del siglo XII, con la intervención de tres clérigos: un tenor para el relato, un bajo para la parte de Cristo y un tenor para la turba. Esta distribución de roles y registros vocales fue la matriz de la Pasión barroca.

La Reforma luterana dio un gran impulso a *La Pasión*, adaptándola al idioma alemán. Johann Walter, amigo y colaborador de Lutero, compuso la primera Pasión en alemán hacia 1520. Para esa época los elementos de las Pasiones eran exclusivamente los relatos de los Evangelios pero a partir del siglo XVII con el compositor Heinrich Schütz, *La Pasión* incorpora una serie de expresivos comentarios piadosos en forma de arias o de corales para ser entonados por los fieles.

El libreto de *La Pasión según San Mateo* de Bach procede del poeta de Leipzig Christian Friedrich Henrici (1700-1764) que se autodenominaba Picander. Se dice que Bach tuvo que servirse de él, porque no encontró a otro mejor poeta.

Bach planeó dar forma a su pasión, basándose en los sermones de pasión del teólogo luterano del siglo XVII Heinrich Müller,²⁷ junto con la poesía de Picander. Con esta

²⁶“Johann Sebastian Bach.” *El poder de la palabra*. Barcelona. 1998-2015. Acceso 11 de oct. 2015. <http://epdlp.com/escritor.php?id=948>.

²⁷González Valle, José V. “J. S. Bach: Técnica de composición como *Explicatio Textus*.” *Anuario*

combinación Bach se apoyó para poner en verso la teología de Müller, lo cual podemos notar con claridad en el coro inicial de lamentación de *La Pasión Según San Mateo* (modelado por Picander) el cual relata un dialogo entre la Hija de Sión y los creyentes sobre el "llevar la cruz," remitiendonos por su construcción y contenido, al octavo sermón "Sobre la muerte de Cristo" de Heinrich Müller.²⁸ Esto es aplicable en toda *La Pasión Según San Mateo*.

El texto de *La Pasión según San Mateo* alterna 2 fuentes: por un lado el propio texto del Evangelio de San Mateo, los capítulos 26 y 27, que son cantados enteros y literalmente, en pequeños fragmentos, ya sea por el narrador (evangelista), Jesús, los apóstoles, etc. es decir, dramatizado, tal como en las lecturas de la Pasión que se realizan en la liturgia del Viernes Santo; y las partes de este texto que van alternándose con poesías, a cargo de solistas y coros de adultos o niños.

Por otro lado la poesía libre de Picander²⁹ tiene en mente el texto del coral luterano "O Lamm Gottes" perfectamente engarzado en el diálogo entre la Hija de Sión y los creyentes y se subrayan, además de Lamm (cordero), otras palabras como Kreuz (cruz), Geduld (paciencia), Schuld (culpa) o Sünde (pecado), que actuarán como auténticos *Leitmotiven* a lo largo de toda la obra, estas palabras, además de despertar afectos fundamentales de tristeza, queja, paciencia, esperanza de redención, súplica de misericordia, seguridad de salvación, son conceptos fundamentales de "La Theologia Crucis de Martín Lutero."³⁰ En este prólogo, los afectos e ideas fundamentales, que deben estar presentes al meditar la Pasión de Cristo, son proclamados clara y directamente por el texto.

Musical, Vol.57, 2002, p. 166. Acceso 10 dic. 2015.

<http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/viewFile/86/87>.

²⁸*Ídem*. p. 166.

²⁹*Ídem*. p. 166.

³⁰*Ídem*. p. 166.

La Pasión según San Mateo de Bach lleva el número de catálogo BWV 244, fue compuesta entre 1726 y 1729, consta de dos grandes partes formadas por 68 números, al parecer fue estrenada un viernes santo, el día 11 de abril de 1727 en la Thomaskirche de Leipzig, aun cuando existen estudiosos que sitúan este acontecimiento en 1728 ó 1729. Esta disparidad de fechas se debe, fundamentalmente, a que el propio Bach se veía obligado a pulir la partitura con cada nueva celebración litúrgica. Por ello parece que la versión que hoy conocemos es la correspondiente a la reposición del año 1736.

La Pasión según San Mateo cayó en el olvido tras la muerte del compositor. Fue rescatada a manera de una revelación descomunal por Felix Mendelssohn en Berlín, el 11 de marzo de 1829, pocos días antes de celebrarse el 144 aniversario del nacimiento de Bach. Fue el descubrimiento de una obra extraordinaria y de tradición, a partir de entonces quedó establecida la costumbre de tocar música antigua en los conciertos. Es catalogada actualmente como uno de los grandes tesoros musicales legado del barroco.

La eficacia narrativa que proviene del genio particular de Bach, es acompañada de ciertas armas retóricas de larga duración. Son conocidos los recursos expresivos, como la forma de demostrar una interrogación con una elevación del tono, una incertidumbre con una modulación armónica inesperada, una expresión de pesadumbre con un diseño cromático descendente o una súplica con un intervalo de sexta ascendente, como ocurre en el aria "Erbarme dich, mein Gott mein got."

El aria N^o 47, "Erbarme dich mein Gott." (*Ten piedad de mí, Dios mío*), es decir el llanto de Pedro, es cantada por él después de negar a Jesús por tercera vez. En ese momento se da cuenta de la grave traición que ha cometido en contra de su maestro y no tiene más que pedir piedad por su alma. De entre todos los momentos de *La pasión según San Mateo*, sin duda éste es el central en cuanto a intensidad ya que el aria nos lleva a un momento de reflexión y de intensa meditación religiosa.³⁷

³⁷Della Costa, Abel. "La Pasión según San Mateo. 5:45-53." *El Testigo Fiel*. Acceso 10 de Nov. 2015. <http://www.eltestigofiel.org/arte/musica.php?idu=34>.

2.3.1 Texto y traducción.

*Erbarme dich, mein Gott,
Um meiner Zähren willen;
Schaue hier,
Herz und Auge
Weint vor dir
bitterlich.
Erbarme dich!*

Traducción:

*Ten piedad de mí, Dios mío,
advierte mi llanto.
Mira mi corazón
y mis ojos que lloran
amargamente ante Ti.
¡Ten piedad de mí!*

El aria viene precedida de un recitativo que presenta el tema, y que tampoco tiene la forma "llana" de los recitativos que se limitan a hacer avanzar el texto: este recitativo está contagiado del lirismo del aria. Le continúa un coral eclesiástico que permite resumir la "enseñanza" de la negación de Pedro: "Mi culpa fue grave, pero tu gracia y tu benevolencia son mucho mayores que mi pecado."³⁸

³⁸*Ídem.*

2.3.2 Análisis.³⁹

Cantidad de Secciones.	1.	2.	3.	4.	5.	6.
Nombre de Las secciones.	Introducción 1 .	Sección A.	Introducción 2.	Sección B.	Sección A	Introducción 3.
Número del . Compás.	1 al 8.	9 al 22.	23 al 26.	27 al 32.	33 al 46.	1 al 8.
Cantidad de Compases por Sección.	8.	14.	4.	6.	14.	8.
Tonalidad.	Si menor.	Si menor.	Fa sost. menor.	Fa sost. menor.	Fa sost. menor, Si menor.	Si menor.
Motivos.⁴⁰	a, b, c, d.	a, b, c, d.	a, b, d.	b, d.	a,b,c d.	a, b, c, d.

³⁹Todos los ejemplos son tomados de: “Erbarme dich mein Gott.” de *La pasión según San Mateo*. Liry Box, 2013. Acceso 11 de oct. 2015. <http://www.lyriboxmusicstore.com/erbarme-dich-mein-gott-bach-buy-sheetmusic-translation-accompaniment/>.

⁴⁰Ver Partitura con la ubicación de motivos y figuras retóricas del aria “Erbarme dich, mein Gott” de *La pasión según San Mateo*.

Toda la pieza está construida con 4 motivos⁴¹ (a, b, c y d). Estos motivos se van intercalando entre los instrumentos, y son presentados en los primeros 8 compases de la introducción, después de estos 8 compases los motivos se van repitiendo a lo largo de toda la pieza.

El aria se desenvuelve en las tonalidades de: Si menor y Fa sostenido menor. El aria se divide en seis secciones las cuales tienen una simetría perfecta, esto se puede sostener con los siguientes ejemplos. Las introducciones 1 y 3 tienen la misma cantidad de compases (ocho compases por sección) sus tonalidades son Si menor y sus estructuras en la presentación de los motivos son a, b, c, d.

La introducción 2 contiene la mitad de compases (cuatro compases) de las introducciones 1 y 3, su tonalidad es Fa sostenido menor y su estructura en la presentación de motivos es a, b, d.

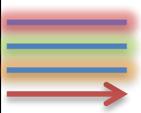
Las secciones A y A tiene la misma cantidad de compases (catorce compases por sección) la tonalidad de la sección A es Si menor y la tonalidad de la sección a” es Si menor y Fa sostenido menor, la estructura en la presentación de motivos en ambas secciones es de a, b, c, d.

La sección B tiene 6 compases, su tonalidad es de Fa sostenido menor y la estructura en sus motivos es b, d.

⁴¹Ver Partitura con la ubicación de motivos y figuras retóricas del Aria “*Erbarne dich, mein Gott*” de *La pasión según San Mateo*.

2.3.3 Cuadro de marcación de figuras retóricas.

La partitura (p. 64). “Erbarme dich, mein gott” marca algunas de las figuras retóricas⁴² que encontré a lo largo de la pieza; a continuación explicaré la marcación de cada una de ellas junto con su explicación:

Cuadro de marcación de figuras retóricas.	
Signos.	Figuras retóricas.
	Exclamatio.
	Hipotiposis.
	Catábasis.

Exclamatio.⁴³ Salto melódico de sexta ascendente, sirve para enfatizar o dramatizar, en este caso de estudio el salto dramatiza el texto “Erbarme” apiádate.

Hipotyposis: Normalmente genera una doble función: los elementos que en determinado momento representan describen o alegorizan algún concepto o cosa, nunca se apartan de su función estructural con respecto a la sintaxis musical interna del fragmento en que aparecen. También es usado como ornamento mediante el cual un texto viene expuesto de modo que las cosas privadas de alma en éste contenidas, aparecen plenas de vida.

⁴²Sans, Juan Francisco. *Op. Cit*, pp. 5-9.

⁴³Ver “Cuadro de Marcación de figuras retóricas.”

Catábasis: Movimiento descendente que imita una idea poética (tristeza).⁴⁴

En este caso las figuras retóricas marcadas en la partitura como (hipotiposis) describen lamentos sollozos, lágrimas, las figuras retóricas marcadas como (catábasis) describen tristeza. Estas figuras retóricas se presentan en los ejemplos (apoyaturas y

Hipotiposis.

→ Apoyaturas ascendentes y descendentes, que se presentan a lo largo de toda la pieza.

Motivo a compases 9, 10, 13, 14, 15, 16, 33, 34, 37, 38, 39, 40. "Erbarme dich, mein Gott." ten piedad de mí, Dios mío.

Motivo b compases 11, 12, 17, 18, 41, 42. "Um meiner Zähren willen." advierte mi llanto.

Motivo b compases 27, 28, 29. "Schau hier." Mira mi corazón.

Motivo b compases 31, 32, 37, 38. "Erbarme dich, mein Gott."

Motivo d compases 21, 22. "Um meiner Zähren willen."

Motivo d compase 30. "Weint vor dir bitterlich." lloran amargamente ante ti.

Motivo d compases 45 y 46. "Um meiner Zähren willen."

Catábasis.

Motivo c compases 19, 43, 44. "Erbarme dich, mein Gott."

⁴⁴López Cano, Rubén. *Música y retórica en el Barroco*. Editorial Amalgama, 2012, p. 147.

2.3.4 Motivos y figuras retóricas del aria “Erbarme dich, mein Gott.”

The image displays a musical score for the aria "Erbarme dich, mein Gott." in G major, 12/8 time, marked "Piano". The score is divided into five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. Annotations highlight specific musical motifs and figures:

- a**: A red arrow points to a melodic motif in the vocal line at the beginning of the first system.
- b**: A blue circle highlights a melodic phrase in the vocal line at the end of the first system.
- c**: Three blue circles highlight a triplet of eighth notes in the vocal line at the beginning of the second system, and a blue circle highlights a melodic phrase at the end of the second system.
- d**: A blue circle highlights a melodic phrase in the vocal line at the beginning of the third system, and a blue line with an arrow indicates a descending melodic line in the vocal line across the third and fourth systems.
- a**: A red arrow points to a melodic motif in the vocal line at the beginning of the fifth system.

The lyrics "Er - bar - me dich, Have mercy you -" are written below the vocal line in the fifth system. The piano accompaniment features various textures, including arpeggiated chords and rhythmic patterns. The score concludes with a *pp* (pianissimo) marking.

Conclusiones.

Los directores, cantantes, pianistas, todos los virtuosos deben saber o recordar que la primer condición que debe ser cumplida por cualquier persona que aspira al imponente título de intérprete, es ser ante todo un ejecutante impecable.

-Igor Stravinsky.⁴⁵

El presente estudio me sirvió para encontrar las herramientas que necesitaba a fin de abordar el repertorio que cantaré de una forma más consciente, adecuada y menos ignorante, ya que a lo largo de investigación me di cuenta de todos los aspectos básicos que no sabía acerca de lo que elegí cantar, tales como la importancia de saber en qué época está ubicada la obra a interpretar, saber el significado de cada una de las palabras que se dicen en el texto , así como también el contexto en el que se escribieron.

Esta investigación me deja un gran aprendizaje porque aprendí que un trabajo de esta índole se realiza a base de estudio, orden, disciplina, constancia, puntualidad, paciencia, a no procrastinar, a ser responsable, a guardar la calma, a dejarse guiar, a confiar, a no tratar de impresionar, a ser segura, a tener la humildad para aceptar y pedir ayuda en lo que no sé, a trabajar en equipo, a buscar soluciones y resolver problemas. Al iniciar el proceso de titulación me sentía insegura e incapaz de poder titularme, sin duda ahora puedo decir alegremente que me siento preparada para presentar el examen de titulación y continuar con una nueva etapa en mi vida.

⁴⁵Bernac, Pierre. *The Interpretation of French Song*. Londres, The Norton Library, 1970, p. 11.

Bibliografía.

Bernac, Pierre. *The Interpretation of French Song*. Londres, The Norton Library, 1970.
Calderón de Cuervo, Elena. "Los topoi de la iconología medieval en torno al Stabat Mater." *Anales de la fundación Francisco Elías de Tejada*. No. 19, 2013, pp. 1-22.

Dear, Peter. *La revolución de las ciencias: el conocimiento europeo y sus expectativas 1500-1700*. Madrid, Editorial Marcial Pons, 2007.

Della Costa, Abel. "La Pasión según San Mateo. 5:45-53." *El Testigo Fiel*. Acceso 10 de nov. 2015.

<http://www.eltestigofiel.org/arte/musica.php?idu=34>.

Domínguez Gómez, José Luis. *Música y liturgia. Cantar, cantar con orden y bien y cantar todos*. p. 177. En *Música y liturgia. Foro de comunicación y formación sobre el significado del canto y de la música litúrgica*. 17 ene. 2015. Acceso 1 de oct. 2015. <https://musicaliturgia.wordpress.com/2015/01/17/antifonas-marianas-salve-regina/>.

"Erbarme dich mein Gott." de *La pasión según San Mateo*. *Liry Box*, 2013. Acceso 11 de oct. 2015.

González Valle, José V. "J. S. Bach: Técnica de composición como *Explicatio Textus*." *Anuario Musical*, Vol.57, 2002, pp. 157-174. Acceso 10 dic. 2015. <http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/viewFile/86/87>.

"Johann Sebastian Bach." *El poder de la palabra*. Barcelona. 1998-2015. Acceso 11 de oct. 2015. <http://epdlp.com/escritor.php?id=948>.

López Cano, Rubén. *Música y retórica en el Barroco*. S.l, Editorial Amalgama, 2012.

Martínez Guzmán, Fernando. "Giovanni Battista Pergolesi." *Humanitas*. Vol. 40, 2005, pp. 620-624. Acceso 10 jun. 2015.

<http://0eds.a.ebscohost.com/millennium.itesm.mx/eds/detail/detail?vid=3&sid=b0168281-6963-42dc-9e7b-027c68c4e318%40sessionmgr4002&hid=4105&bdata=Jmxhbmc9ZXMmc2l0ZT1lZHMtbGl2ZQ%3d%3d#db=fua&AN=19361876>.

Morand, Frédérique. "El stabat mater glosado y traducido por Sor María Gertrudis de la Cruz Hore a fines del siglo XVIII." *Hispanica Sacra*, LVIII, jul.-dic. 2006, pp. 579-607. Acceso 11 jun. 2015.

<http://hispaniasacra.revistas.csic.es/index.php/hispaniasacra/article/viewFile/17/17>.

Pergolesi, Giovanni Battista. *Salve Regina Für Soprano und Alt mit Begleitung. Klavierauszug*. Wiesbaden Leipzig-París, Breitkopf und Härtel, 1987.

Pergolesi, Giovanni Battista. *Stabat Mater für Soprano, Alt (Soli/Chor) Streicher und Basso Continuo*. Wiesbaden Leipzig-París, Breitkopf und Härtel, 1987.

Sans, Juan Francisco. "La retórica musical y la doctrina de los afectos." Documento no publicado. Escuela de Artes, Cátedra de Análisis Musical Universidad Central de Venezuela. Acceso 10 oct. 2015.

<http://www.suarezmartos.com/descargas/docencia/TEOR%C3%8DA%20Y%20TE%C3%93RICOS/L%C3%93PEZ%20CANO.%20M%C3%BAsica%20y%20ret%C3%B3rica%20en%20el%20Barroco.pdf>.

Schlager, Patricius. "Hermann Contractus." *The Catholic Encyclopedia*. Robert. Appleton Company, 1910. Acceso 12 ago. 2015.

<http://www.newadvent.org/cathen/07266a.htm>.