



FACULTADE DE XEOGRAFÍA
E HISTORIA

Traballo de
fin de grao

**Retórica Musical e a Doutrina dos Afectos
no Barroco a través da figura de J. S. Bach**

**Retórica Musical y la Doctrina de los
Afectos en el Barroco a través de la figura
de J. S. Bach**

**Musical Rhetoric and the Doctrine of
Affects in the Baroque through the figure
of J. S. Bach**

Autora: Vera Fernández Suárez

Titora: Montserrat Capelán Fernández

Xuño 2021

Traballo de Fin de Grao presentado na Facultade de Xeografía e Historia da Universidade de Santiago de Compostela para a obtención do Grao en Historia da Arte

ÍNDICE

ÍNDICE	1
Resumo e palabras chave	2
Introducción	4
Obxectivos	4
Metodoloxía empregada	5
Estado da cuestión.	6
Capítulo 1. Retórica musical	7
A Retórica: definición, orixe e funcións.	7
Plan Retórico.	8
A Doutrina dos afectos.	11
<i>As paixóns da alma de Descartes e a doutrina dos afectos</i>	13
O plan retórico e a música	14
As figuras retóricas	15
Tipoloxía e clasificación	15
Capítulo 2. A retórica en J. S. Bach	18
Contexto histórico	18
J. S. Bach e a retórica	20
Análise retórica do coro da Cantata BWV 29 Wir danke dir	22
Principais figuras presentes en Wir danke dir.	22
Análise Wir danke dir	25
Conclusiones	31
Bibliografía	33

Resumo e palabras chave

Resumo: Dende as súas orixes na antiga Grecia, a retórica vai ser unha disciplina presente ao longo de toda a historia. Será no Barroco cando se aplique á música, pasando a denominarse doutrina dos afectos, e comece empregarse por compositores da talla de J. S. Bach.

A consecución do presente traballo, realizado a través da consulta bibliográfica e da análise retórico-musical, pon de manifesto a estreita relación entre música e retórica, así como a súa aplicación práctica no coro da cantata nº 29 (BWV) de J. S. Bach.

Este traballo confirma moitas das cuestións propostas por diversos autores sobre música e retórica no Barroco, ademais de aportar unha análise práctica das formulacións de moitos deles, entre os que destaca Rubén López Cano.

Palabras chave: Retórica musical, Barroco, J. S. Bach, Figuras Retóricas, Cantata BWV 29.

Resumen: Desde sus orígenes en la antigua Grecia, la retórica será una disciplina presente a lo largo de la historia. Será en el Barroco cuando se aplique a la música, pasando a conocerse como la doctrina de los afectos, y comenzó a ser utilizada por compositores de la talla de J. S. Bach.

La realización del presente trabajo, realizada a través de la consulta bibliográfica y el análisis retórico-musical, destaca la estrecha relación entre música y retórica, así como su aplicación práctica en el coro de la cantata n. ° 29 de J. S. Bach (BWV).

Este trabajo confirma muchas de las cuestiones propuestas por diversos autores sobre la música y la retórica en el Barroco, además de aportar un análisis práctico de los planteamientos de muchos de ellos, entre los que destaca Rubén López Cano.

Palabras llave: Retórica musical, Barroco, J. S. Bach, Figuras Retóricas, Cantata BWV 29.

Abstract: Since its origins in ancient Greece, rhetoric has been a discipline present throughout history. It will be in the Baroque when it is applied to music, becoming known as the doctrine of affections, and began to be used by composers of the stature of J. S. Bach.

The achievement of the present work, carried out through bibliographic consultation and rhetorical-musical analysis, highlights the close relationship between music and rhetoric, as well as its practical application in the chorus of J. S. Bach's cantata No. 29 (BWV).

This work confirms many of the issues proposed by various authors on music and rhetoric in the Baroque, as well as providing a practical analysis of the approaches of many of them, including Rubén López Cano.

Key words: Musical Rhetoric, Baroque, J. S. Bach, Figures Rhetoric, Cantata BWV 29.

Introducción

Musicalmente, o Barroco abre as portas a unha multitude de innovacións e cambios que suporán un antes e un despois na historia da música. Haberá varios aspectos que caractericen á música Barroca, con todo un dos máis relevantes vai ser o desexo de expresar sentimentos, a dramatización e cautivar ao oínte a través dela. Desta intencionalidade derivan prácticas como os ornamentos e as florituras, tal e como acontece noutros eidos artísticos durante os S.XVII e XVIII.

Neste contexto vai ter unha gran relevancia a retórica, disciplina que se retomará dun xeito claro nesta época, a cal será sistematizada e aplicada a música co nome de doutrina dos afectos. Este acontecemento será de vital importancia para o momento pero tamén para a música posterior que se verá influenciada polos seus preceptos.

Dentro do propio Barroco, un dos compositores que máis destacará, tanto polo prolífico das súas obras como pola calidade das mesmas, será J. S. Bach. Este músico, compositor, mestre de capela e profesor alemán caracterizado por unha profunda fe, dominará con destreza a retórica e aplicará á súa obra de xeito que marque un punto de inflexión na historia da música.

Por todo isto, seleccionouse o coro da Cantata *Wir danken dir* de J. S. Bach na parte analítica do traballo a fin de expor, dun xeito máis claro, a razón de ser e de operar da doutrina dos afectos na música Barroca.

Obxectivos

A través da elaboración deste traballo preténdense alcanzar diversos obxectivos.

O primeiro deles é analizar a retórica musical como un elemento fundamental do Barroco. Por qué se decide neste momento rescatar esta disciplina clásica en concreto e aplicala a música? Como de estreita é a relación entre música e retórica? Que se espera a través da maridaxe destas disciplinas?

Por outra banda, preténdese facer un achegamento ao proceso de sistematización das diferentes paixóns ate a aparición da doutrina dos afectos. A través de que recursos e técnicas se integra a doutrina dos afectos nas composicións da época?

En terceiro lugar, aspírase a facer unha valoración do impacto desta tendencia a través dos diferentes autores e tratadistas que escribiron sobre música e retórica. Dende que perspectivas se trata a doutrina dos afectos nos diferentes tratados?

Outro dos obxectivos residiría na intención de amosar como J. S. Bach constituíu unha figura clave no desenvolvemento da retórica musical e en estudar como este compositor fai un uso constante dela.

Por último, este traballo, ademais de todo o exposto anteriormente, pretende levar ao lector á reflexión sobre a utilidade da retórica e da doutrina dos afectos hoxe en día. É necesaria a súa ensinanza e aprendizaxe en conservatorios e centros de formación musical? Como de válida é a análise retórica para o estudo e comprensión de obras de época Barroca e posteriores?

Metodoloxía empregada

A metodoloxía empregada para a realización deste traballo reside sobre todo na consulta e síntese de información procedente tanto de fontes bibliográficas impresas como dixitais.

Estas fontes procederían principalmente da Biblioteca da Facultade de Xeografía e Historia da USC e de portais como Dialnet ou Academia. edu. Así mesmo, tamén se consultaron diversas publicacións de revistas e páxinas web de corte académico.

Por outra banda, procedeuse á visualización de vídeos, aloxados en Youtube, pertencentes ao ciclo de conferencias, organizado pola Fundación Juan March, “Las Pasiones del Alma” entre os que destaca a poñencia de Luis Robledo “Bach interpreta a Quintiliano: La retórica musical”.

Por último, empregouse a análise retórico-musical sobre o coro da cantata nº 29 (BWV) *Wir danken dir*, a fin de ilustrar a aplicación da retórica á música dun xeito práctico.

O traballo estrutúrase dende unha visión xeral da retórica e da doutrina dos afectos cara unha máis específica centrada en Bach e na análise do coro da súa Cantata nº 29.

Estado da cuestión.

Entre os autores que teñen tratado a retórica musical e a doutrina dos afectos no Barroco destacan varios.

En primeiro lugar, o musicólogo Rubén López Cano, cuxo discurso se enmarca dentro da disciplina da filosofía e das humanidades. A súa obra *Música e Retórica no Barroco* continúa a ser a obra de referencia en español sobre o tema. Nela, López Cano, trata a disciplina que aquí nos ocupa contraponendo literatura e música. Analiza, así mesmo, as orixes e a evolución da retórica, o sistema retórico no Barroco e a adaptación da retórica á música.

Outra autora relevante nos estudos sobre esta disciplina é Úrsula Kirkendale. O seu estudo *The source for Bach's "Musical Offer"* : "*The institutio oratoria of Quintilian*" pon en relación os recursos empregados por Bach na súa *Ofrenda musical* cunha obra referente de retórica clásica como é *Institutio Oratoria* de Quintiliano.

Tamén o musicólogo David Schulenberg tratou a retórica no Barroco e é un especialista en Bach e na súa familia. As súas obras *The Keyboard Music of J. S. Bach* ou *Music of the Baroque* analizan a presenza desta disciplina tanto na figura de Bach como na música Barroca.

Bernal Ripoll é outro autor que realiza varias publicacións sobre música e retórica. Dentro deste campo atópanse artigos como "*El tiento de falsas como tiento de figurae: retórica en la música para órgano de Cabanilles*", onde fai un estudo sobre a aplicación da retórica nun tipo de música concreta, ou análises retóricas como por exemplo a da Cantata nº150 BWV de J. S. Bach, onde explica moi claramente os procedementos retóricos aplicados polo compositor.

Así tamén, Páez Martínez é autor de varias publicacións sobre música e retórica no Barroco entre as que destaca o seu artigo "*Retórica en la música Barroca: Una síntesis de los presupuestos teóricos de la retórica musical*". Este escrito será unha publicación de referencia á hora de traballar sobre a retórica e a doutrina dos afectos en época Barroca.

Por último, cabe mencionar a labor de González Valle de quen destaca o seu artigo "*J. S. Bach: técnica de composición como explicatio textus*" e no cal aborda un dos aspectos clave do xeito de compondor de Bach moi en relación coa retórica musical.

Capítulo 1. Retórica musical

A Retórica: definición, orixe e funcións.

Defínese retórica como a disciplina que sistematiza os distintos recursos da linguaxe co obxectivo de persuadir ou convencer ao oínte; é a arte da persuasión. Estes recursos non se asentan unicamente na lóxica, se non tamén no estilo derivado da combinación das palabras e ideas co fin de apelar ás emocións.¹

A retórica xorde en torno ao s.V. a. C, moi ligada á política da antiga Grecia, nun contexto eminentemente oral e cuxo epicentro era Atenas. A retórica en Grecia pódese estudar a través dos discursos dos diferentes oradores da época como foron Herodoto, Tucídides, Lisias ou Demóstenes. En cambio, no que respecta as fontes que sistematizaron o código retórico, destacan a *Retórica a Alejandro* de Anaxímenes de Lámpsaco e a *Retórica* de Aristóteles. A primeira destas obras presenta un marcado carácter práctico, ilustrando os diferentes preceptos con exemplos, e a segunda, en cambio, presenta un tinte máis filosófico e teórico.

A través destes tratadistas daríase a coñecer a existencia da figura de Corax de Siracusa, quen se considera que foi o primeiro en teorizar sobre retórica, antes que Aristóteles ou Lámpsaco.²

Xa no S.V terían unha grande importancia os sofistas, quen ensinaban e divulgaban o xeito de empregar a retórica. Estes serían moi criticados por Platón quen consideraba que o valor das discusións residía no achado da verdade e o coñecemento e que, os sofistas, empregaban a retórica só con fins persuasivos.³

Por outra banda, Isócrates defendía a idea de que a través desta disciplina se podía rexenerar a sociedade.⁴

¹ Referencias tomadas para esta definición: Aristóteles. *Retórica*. Madrid: Alianza, 2000

² José Antonio, Hernández Guerrero e María del Carmen, García Tejera. “Córax de Siracusa y Tisias - Retórica y Poética”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2001. Consultado 5 de maio 2021. http://www.cervantesvirtual.com/portales/retorica_y_poetica/corax_de_siracusa/

³ María Teresa, Padilla Longoria. “Zenón de Elea y Compañía: Platón y Aristóteles frente a la erística y la sofística”. Universidad Autónoma de México. 2001, Consultado 5 de maio 2021. <http://www.scielo.org.mx/pdf/trf/n33/0188-6649-trf-33-119.pdf>

⁴ Nelson, Pierroti. “Isócrates y la formación política del ciudadano ateniense en el siglo IV a. C”. Recuperado 5 de maio 2021 de: <http://clio.rediris.es/n30/isocrates.htm>

Coa conquista de Grecia, e como fixo con outras disciplinas, Roma recolleu a tradición retórica grega adaptándoa as súas necesidades. Así, sería estudada polos grandes oradores e políticos romanos. entre os que destaca Cicerón, quen ademais escribiu varios textos adicados á retórica como son *De Oratore* e *A Invención Retórica*. Para Cicerón, os requisitos principais que debía cumprir un bo discurso eran *delectare, movere e docere* (deleitar, conmoover e ensinar).⁵

De época republicana consérvase a *Retórica ad Herennium*, de autor anónimo, e da época imperial, dentro da tendencia da segunda sofística, os doce libros de *Institutio Oratoria* de Quintiliano.

Na retórica romana tamén destacarán Menandro o Rétor e os seus dous tratados de retórica epidíctica⁶

Plan Retórico.

Co fin de elaborar un discurso que lograra esas características dun xeito coherente, estableceuse o denominado plan retórico. Este sistema estrutura o contido segundo as súas características co obxectivo de lograr un maior impacto na audiencia. O plan retórico integrábanno varias partes.⁷

A primeira delas sería a *Inventio*⁸ e consistiría no proceso de establecer os distintos argumentos que conformarían o

1. **Inventio**
2. **Elaboratio**
 - Exordio
 - Narratio
 - Propositio
 - Confutatio
 - Peroratio
3. **Elocutio**
 - Electio
 - Compositio
 - Decoratio
4. **Memoria**
5. **Pronuntiatio**

⁵Francisco, Abad Nebod. “Historia, retórica y poética: para la definición de un antiguo género literario”. *Estudios románicos*, nº4, 27-36. 1989. Consultado 5 de maio 2021. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=211276>

⁶ Un dos tres xéneros da retórica, xunto co xudicial e o deliberativo, no que o discurso trata feitos xa acontecidos

⁷Rubén, López Cano. *Música y Retórica en el Barroco*. México: UNAM. 2000. 73-97

⁸ Tamén chamada héuresis en Grecia

discurso. Para a extracción de ideas relacionárase cada unha cun *locus* e responderíase a unha pregunta que sería variable dependendo do *locus*. Estes *locus* compéndianse na denominada rede tópica que alberga ata sete tipos distintos de *locus*: *locus a persona* (Quis?), *locus a re* (Quid?), *locus a loco* (Ubi?), *locus ab instrumento* (Quibus auxiliaris?), *locus a causa* (Cur?), *locus a modo* (Quo modo?) e *locus a tempore* (Quando?)⁹.

Outros métodos empregados para obter argumentos na fase da *Inventio* serían o de inducción, levado a cabo a través do *exemplum*, e os de dedución, levado a cabo a través do *entimema*. O *exemplum* consistiría na extracción dunha premisa dun caso particular e na súa posterior aplicación a nivel xeral en situacións análogas. O *exemplum* ademais tería unha variante no *exemplum a contrario*¹⁰. O obxectivo do *exemplum* é dar a sensación de entendemento no espectador e tería como resultado argumentos de tipo suave.

Por outra banda, o *entimema* baséase no siloxismo retórico e da como resultado argumentos de tipo violento. Concretamente, este método trata de probar o que é dubidoso a través de algo que non o é.

A segunda parte do plan retórico estaría integrada pola *Elaboratio*¹¹ e consistiría na formalización do discurso mediante o proceso de dispoñer ordeadamente os argumentos e ideas extraídos na *Inventio*¹². A súa vez, a *Elaboratio*, comprende varias etapas que se corresponden cos distintos momentos do discurso.¹³ Dependendo das características de cada argumento disporanse nun momento diferente.

O *Exordium* será o primeiro e, nesta etapa, o obxectivo é cautivar ao oínte, preparalo para o discurso que virá a continuación. O *Exordium* constará de dúas partes: a *Captatio Benevolentiae* (momento concreto no que o orador trata de gañar a confianza do espectador) e *Partitio* (que informa de forma xeral ao oínte sobre o contido do discurso).

⁹ Quen?, que?, onde?, con axuda de que?, por qué?, de que xeito? e cando?, respectivamente

¹⁰ Como o seu nome indica, o *exemplum a contrario* produciríase cando a analoxía se establece entre dúas situacións ou ideas opostas.

¹¹ Tamén se pode atopar como *dispositio*

¹² Rubén, López Cano. *Música y Retórica en el Barroco*. México: UNAM. 2000. 82

¹³ *Exordium, Narratio, Propositio e Confutatio*

Depois do *Exordium* dispórase a *Narratio* que consiste na presentación dos feitos. Nun discurso correcto os feitos deben darse a coñecer de xeito obxectivo e claro, que resulten creíbles pero a vez desprovistos de toda argumentación. Como resultado, a *Narratio* adoita ser a parte máis descriptiva de todo o discurso.¹⁴

Na terceira etapa desenvólvese a *Propositio*, enunciación do tema principal e presentación de probas, seguida da *Confutatio*. A *Confutatio* será o momento do discurso onde se defenda con argumentos a tese recollida na *Propositio* e onde se procederá a refutar aqueles que sexan contrarios á mesma. Débense expoñer primeiro os argumentos máis fortes, despois os máis débiles e por último os máis poderosos. Unha estratexia moi común na *Confutatio* é a elaboración de argumentos en contra da tese a defender para, seguidamente, refutalos. Deste xeito, o orador logra anticiparse á oposición e descalificar posibles argumentos contrarios á tese antes de que estes sexan formulados.¹⁵

A penúltima etapa do discurso é a *Confirmatio* e consiste na reexposición dos argumentos dun xeito sintético. Neste momento o orador tratará de chegar aos afectos do público e conmovelos, para isto dotarase ao discurso de carga afectiva.

Por último, a *Elaboratio* finalizaría coa *Peroratio*¹⁶, onde, cun carácter enfático, se recollerían as ideas fundamentais do discurso. A *Peroratio*, dentro de si mesma, pode presentar distintas estruturas pois é variable e dependendo do orador, pode conter unha maior ou menor carga de *pathos*, modificar a tensión do discurso...etc¹⁷.

O seguinte nivel do plan retórico é a *Elocutio* e divídese a súa vez en tres momentos: a *Electio* (proceso no que se elixen as palabras adecuadas a cada unha das ideas extraídas na *inventio*), a *Compositio* (organízase o material en base ás catro *virtutes elocutionis*) e a *Decoratio* (aplicanse as distintas figuras retóricas ao discurso).¹⁸

A *Memoria* sería outro dos niveis do plan retórico e abarca os procesos e mecanismos para memorizar o discurso e o xeito de operar de cada unha das fases retóricas¹⁹.

¹⁴ Rubén, López Cano. *Música y Retórica en el Barroco*. México: UNAM. 2000. 83

¹⁵ *idem*

¹⁶ Tamén chamada Exordio

¹⁷ Rubén, López Cano. *Música y Retórica en el Barroco*. México: UNAM. 2000. 84

¹⁸ *Puritas* (uso adecuado da linguaxe), *Perspicuitas*(o texto debe ser comprensible), *Decoratio* (ornamentación do discurso a través das figuras retóricas) e *Aptum*(adecuación da linguaxe ao contexto e finalidade)

¹⁹ Rubén López Cano. *Música y Retórica en el Barroco*. México: UNAM. 2000. 94

No último nivel atoparíase a *Pronuntiatio*. Esta basearíase sobre todo nas expresións físicas e propia escenificación do discurso. Na *Pronuntiatio* sería de grande importancia o ton, o volume da voz, unha correcta dicción e os diferentes aspectos que gardan relación cos xestos e a disposición do corpo do orador. Para lograr conmover ao público é necesario que o propio orador esté movido pola paixón que quere provocar.

A Doutrina dos afectos.

A partir do Renacemento e do Barroco, co redescubrimento do mundo clásico, a retórica foi cobrando cada vez máis importancia dentro do mundo académico. É neste momento cando se adapta o sistema retórico clásico á música pasando a denominarse Doutrina dos afectos. Este acontecemento será un feito totalmente novedoso e provocará a aparición de tratados que busquen codificar e sistematizar esta nova práctica.

Gallus Dressler será quen faga unha primeira aproximación da música ás divisións da oratoria no seu tratado *Praecepta musicae poeticae* (1563), nel propón unha distribución tripartita do discurso dividido en: *exordium*, *medium* e *finis*. Posteriormente, no 1601, Joachim Burmeister escribe outro tratado sobre música e retórica: *Musica autoschediastike*. Burmeister dará un paso máis con respecto a Dressler codificando as figuras retóricas (usadas nos discursos e na literatura) en figuras retóricas musicais.

En 1612 Johannes Lippius, con *Synopsis musices*, convertírase no primeiro tratadista en suxerir que a retórica non só axuda á amplificación do sentido das palabras a través da música, se non que é a base mesma da forma ou da estrutura da propia composición.²⁰ No XVII haberá bastantes tratadistas que escribirán sobre música e retórica; entre eles Johannes Nucius (*Musices practicae*, de 1613), quen estuda a aplicación da retórica a compositores como Binchois, Ockeghen ou Orlando di Lasso, J.A.Herbst (*Musica*

²⁰Juan Francisco Sans. “La retórica musical y la doctrina de los afectos”. Universidad Central de Venezuela. Consultado 5 de maio 2021. https://www.academia.edu/2560651/La_ret%C3%B3rica_musical_y_la_doctrina_de_los_afectos

moderna practica, 1643), A. Kircher (*Musurgia universalis* 1650, pioneiro en plasmar a relación entre os intervalos musicais e os afectos), Winter Gespräche....

No S. XVIII, coma no S. XVII, tampouco serán escasos os estudos sobre música e retórica. Con todo, cabe destacar a figura de Johann Mattheson e o seu tratado *Der vollkommene Capellmeister* (1739). Esta obra será a que presente un carácter máis racional e completo da relación música-retórica ata o momento. Isto cobra aínda máis importancia se se ten en conta o feito de que Mattheson e Bach eran contemporáneos, algo que é importante ter presente a hora de analizar a obra do compositor .

Outros tratadistas do XVIII serán J.A.Scheibe (*Der critische Musikus* 1745), M.Spiess *Tractatus (Musicus compositorio-practicus* 1745) e J.N.Forkel (*Allgemeine Geschichte der Musik* 1788) .

Xa en época contemporánea, a partir do S. XX, realízanse unha gran cantidade de estudos sobre música e retórica. A maioría dos contidos destes estudos son aspectos xa considerados en época Barroca polo que, co tempo, será unha liña de investigación que se deixe á marxe²¹. Con todo, entre os anos cincuenta e os setenta, o estudo sobre a doutrina dos afectos vaise ver revitalizado polos traballos de Buelow e o seu desexo de que os músicos contemporáneos se formasen en retórica musical. A partir da década dos setenta, cambia o enfoque dos estudos e, en vez de estar focalizados na teoría recollida polos tratados, comézase a facer unha análise das obras da época, co fin de observar como operaba a retórica musical do Barroco na práctica.

Un dos compositores máis analizados en relación a retórica musical no Barroco será, sen dúbida, J. S. Bach, por ser este un gran coñecedor e mestre na aplicación dos principios retóricos á música. A partir da análise da súa obra (e a de outros compositores como Quantz), levada a cabo por autores como Meyer, Schulenberg ou U. Kirkendale, púidose coñecer con maior profundidade o alcance e importancia da retórica musical.

Con todo, os estudos actuais, a pesar de clarificar diversos aspectos, téñense topado con diversas complicacións prácticas á hora de aplicar o sistema retórico á música. Estes conflitos residen, sobre todo, na liberdade a hora de usar as figuras retóricas e na

²¹ Martín Páez Martínez. “Retórica en la música barroca: una síntesis de los presupuestos teóricos de la retórica musical”. *Rétor*, nº6, 51-72. 2016. Consultado 5 de maio 2021. http://www.revistaretor.org/pdf/retor0601_paez.pdf

inexactitude da adaptación do sistema retórico á mesma²² polo que, hoxe en día, autores como Lopez-Cano²³, proporán, se non desbotar a retórica musical, facer unha relectura do sistema para facilitar a súa aplicación.

A pesar das posibles complicacións que poda ter o sistema retórico-musical, hoxe en día o seu coñecemento considérase imprescindible para unha correcta comprensión da música Barroca.

As paixóns da alma de Descartes e a doutrina dos afectos

Na doutrina dos afectos Barroca terá unha grande influencia *As Paixóns da Alma* de Descartes. Sobre esta obra baseáronse a maioría dos compositores barrocos para elaborar os procedementos mediante os cales tratarían de conmover ao público.²⁴

Nesta obra, Descartes define as paixóns como “percepcións ou emocións da alma que son causadas, mantidas e fortalecidas por algun movemento de espíritos.”²⁵

Os espíritos animais son “as partes máis vivas e sutís do sangue”. A través do propio sangue os espíritos animais transpórtanse por todo o corpo. Estes penetrarían nos nervios e despois nos músculos provocando diversos movementos. A alma, situada nunha gándula no cerebro, tamén sufriría estes movementos derivados dos espíritos animais, provocando nela unha determinada paixón que reactivaría o fluxo dos espíritos animais que se moverán ás zonas do corpo relacionadas con esa paixón.

Descartes clasificaría os afectos en seis paixóns básicas ou primitivas: a admiración, o desexo, o amor, o odio, a alegría e a tristeza. A partir destes seis emanarían o resto de paixóns existentes.²⁶ Con todo, haberá outros autores como Spinoza, que establecerá tres paixóns principais, ou Mersenne, para quen serían once.

²²Brian Vickers. “Figures of Rhetoric/ Figures of Music?”, *Rhetorica*, vol 2, nº1, 1-44. 1984.

²³Martín Páez Martínez. “Retórica en la música barroca: una síntesis de los presupuestos teóricos de la retórica musical”. *Rétor*, nº6, 51-72. 2016. Consultado 5 de maio 2021. http://www.revistaretor.org/pdf/retor0601_paez.pdf

²⁴ Jorge Alexander Torres Rangel “Descartes: las pasiones del alma y la música barroca”. *Dikaiosyne* nº24, 181-193. 2010. Consultado 5 de maio 2021. <http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/31386/articulo8.pdf?sequence=4&isAllowed=y>

²⁵René Descartes. *Las pasiones del alma*. Madrid: Tecnos, D. L., 1997

²⁶ *op. cit*

Partindo destes conceptos, cada músico elaboraba o seu propio sistema de análise e manexo dos afectos, dando lugar a unha gran variedade de teorías, se ben todas partían do mesmo: a vinculación directa entre as paixóns e afectos da alma e as accións corporais. En relación con este aspecto destaca a xa mencionada *Pronuntiatio*, onde o músico trataría de transmitir a paixón desexada a través das diferentes expresións corporais asociadas a ela.

O plan retórico e a música

A retórica non só se aplicou á oratoria, se non que varias disciplinas como a literatura, o teatro ou mesmo a pintura a integraron na súa produción artística. Entre estas disciplinas destaca a música, onde se denominou doutrina dos afectos.

Varios autores trataron de establecer un paralelismo entre as partes do plan retórico e as partes dunha obra musical, unhas veces con máis éxito ca outras, pois aínda que algunhas composicións poden estruturarse segundo o plan retórico (pensemos por exemplo na forma sonata), non todas se rixen por el.

Con todo, xa dende o Renacemento e o Barroco, se asumiu a idea de que o discurso musical tiña unha dimensión retórica que equivalía a un discurso oratorio²⁷ e, seguindo esta liña, propuxéronse diferentes teorías. A predominante é a citada anteriormente, na cal se establece un paralelismo entre as partes do plan retórico e as diferentes partes dunha obra musical. Deste xeito a *Inventio* sería, por exemplo, o momento onde o compositor trata de extraer os argumentos que vai presentar ou o *Exordio* a afinación dos instrumentos previa a obra.

A *Pronuntiatio* tamén trascendería á música. Esta levarase a cabo de xeito moi similar a como se facía na oratoria. Débese buscar o movemento dos afectos partindo dende a propia execución do intérprete, este ten que amosar a mesma paixón que quere que perciba o público a través da aplicación da mesma á expresión musical e corporal. No Barroco, a *Pronuntiatio* sería de vital importancia, sobre todo no que respecta a

²⁷Luís Robledo. “Bach interpreta a Quintiliano: la retórica musical”. Vídeo da Fundación Juan March. (27:00). 2016. 23 de febreiro de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=joe-gsgShY&t=290s>

incorporación de ornamentos ou modos de execución que non se especificaban nas partituras e que presentaban un carácter improvisatorio. Un exemplo disto atópase claramente no acompañamento de baixo continuo, no cal se proporcionan unhas directrices a través da partitura pero non se especifica como se debe tocar exactamente ese acompañamento, polo que é o intérprete quen decide como se leva a cabo. Dentro da formación dos músicos do Barroco, a aprendizaxe dos aspectos relacionados coa *Pronuntiatio* ocupaba un lugar moi relevante.

Cabe destacar, unha vez máis, que o fin de todo este sistema era mover a alma dos oíntes con intencións persuasivas, polo que o nivel retórico que se adaptou con maior éxito á música foi a *Decoratio* e as distintas figuras retóricas que a conforman.

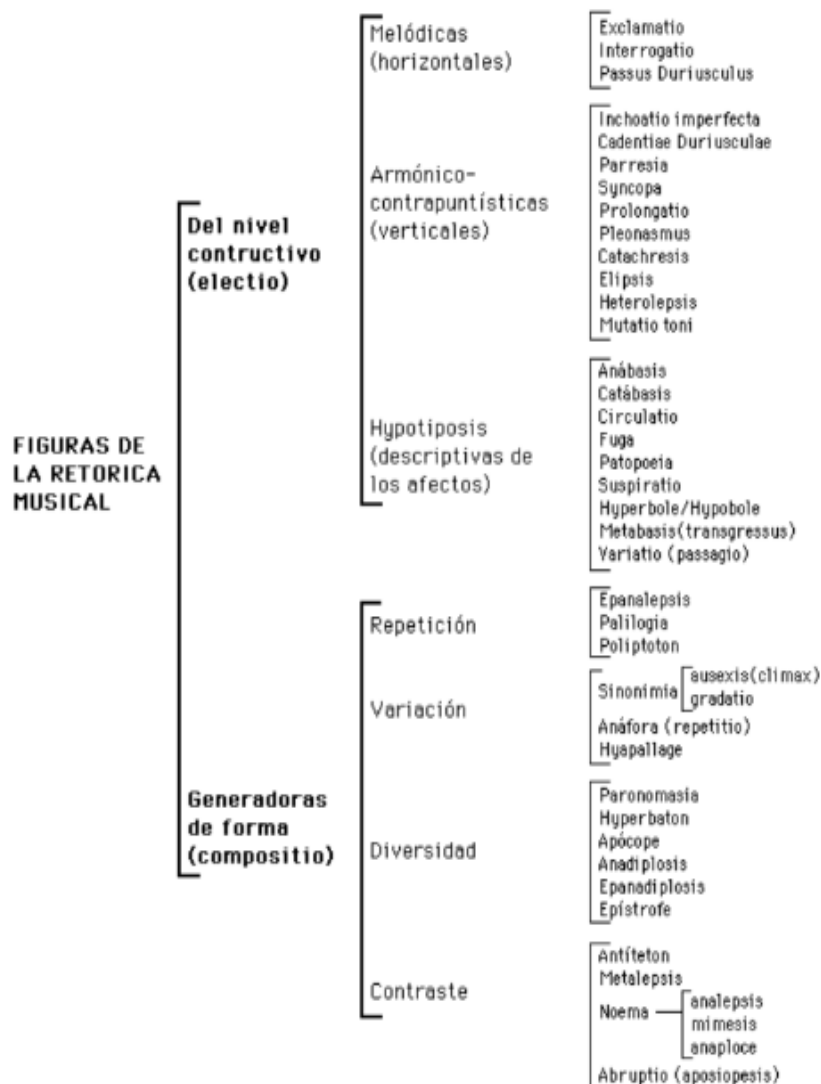
As figuras retóricas

Tipoloxía e clasificación

Xunto con outros elementos como a tonalidade, os intervalos, as disonancias ou as indicacións de tempo²⁸, un dos métodos máis efectivos para a transmisión de afectos e ideas na música barroca foi a adaptación e o emprego das figuras retóricas á linguaxe musical. A continuación preséntase o esquema elaborado por Icli Zitella que resume e organiza o emprego das diferentes figuras retóricas na música.²⁹

²⁸Johann Joachim Quantz. *On playing the flute*, trad. de E. E. Reilly. Boston: Northeastern University Press. [1752] 125.

²⁹ Juan Francisco Sans. “La retórica musical y la doctrina de los afectos”. Universidad Central de Venezuela. Consultado 5 de maio 2021. https://www.academia.edu/2560651/La_ret%C3%B3rica_musical_y_la_doctrina_de_los_afectos



Cuadro sinóptico de las figuras de la retórica musical

Segundo Icli Zitella, as figuras retóricas pódense dividir en dous grupos esenciais: as figuras a nivel constructivo e as figuras xeradoras de forma

As figuras a nivel constructivo son consideradas ás veces como a propia *Inventio*. Subdivídense en varios tipos: melódicas, armónico-contrapuntísticas e descriptivas.

Dentro das melódicas podemos atopar ate tres tipos distintos de figuras distintas e afectan, como o seu nome indica, á melodía.

No que se refire ás figuras armónico-contrapuntísticas, estas son o resultado da condución das distintas voces³⁰.

Por último, as figuras descritivas serían as que se rixen por un afecto en concreto. Poden ser tanto de tipo melódico, harmónico ou melódico e harmónico. A través delas plásmanse de xeito moi sensorial as diferentes ideas.

No que respecta ás figuras xeradoras de forma, así como as figuras a nivel constructivo estaban relacionadas coa *Inventio*, estas van estar relacionadas coa *Compositio* e son o resultado, en moitos casos, da variación dunha figura xa existente³¹. Pódense clasificar en varios tipos: de repetición, de variación, de diversidade e de contraste.

As figuras de repetición serían aquelas que, precisamente, conlevan á repetición dalgún elemento na obra.

As figuras de variación fundamentaríanse principalmente no transporte e inversión, incluída a retrogradación.

As figuras de diversidade lévanse a cabo a través da repetición pero mediante métodos distintos ao transporte e á inversión.

O último tipo das figuras xeradoras de forma serían as figuras de contraste que xorden como resultado ao contraponer ideas ou elementos opostos ou moi diferentes entre sí.

Cabe destacar que a gran cantidade e variedade de figuras retóricas condiciona directamente á súa denominación, polo que, unha mesma figura pode ser nomeada dun xeito ou outro dependendo do autor que se esté a seguir.

³⁰Juan Francisco Sans. “La retórica musical y la doctrina de los afectos”. Universidad Central de Venezuela. Consultado 5 de maio 2021. https://www.academia.edu/2560651/La_ret%C3%B3rica_musical_y_la_doctrina_de_los_afectos

³¹*op. cit*

Capítulo 2. A retórica en J. S. Bach

Contexto histórico

Johann Sebastian Bach naceu o 1685 en Eisenach no seo dunha familia moi vinculada á música. Recibe as súas primeiras ensinanzas do seu pai e posteriormente de Johann Christoph, discípulo de Pachelbel. Na adolescencia comeza a practicar o canto coral mentres estuda humanidades. Máis tarde exerce como violinista en Arnstadt e seguidamente como organista en Mühlhausen e en 1707 contrae matrimonio coa súa prima María Bárbara.

Bach regresa a Weimar para ocupar o cargo de mestre concertista, dentro da corte do duque Wilhem Ernst, e aproveitará esta estancia para ampliar os seus coñecementos sobre mestres italianos.³²

En 1718 trasládase a Cöthen para traballar ao servizo do príncipe Leopoldo Anhalt onde compón un gran número de obras profanas. En 1720 morre a súa muller polo que casará unha vez máis en 1721 con Anna Magdalena Wülcken.

Continuará a súa carreira en Leipzig a partir do ano 1723, onde, entre as súas tarefas, destaca a de instruír aos estudantes da Thomasschule e prover semanalmente de música sacra as principais igrexas da cidade. Bach ostentará este cargo durante 27 anos, ate o seu falecemento en 1750.

Da vida de Bach, e para unha mellor comprensión da súa obra, cabe destacar a importancia da espiritualidade que profesaba como protestante e a súa formación teolóxica. Para él a creación musical era un método para louvar a Deus, seguindo un dos preceptos da Reforma protestante: *Soli Deo Gloria*, posto de manifesto a través das siglas SDG que se atopan en moitos dos encabezamentos das súas partituras.³³ Esta intención glorificadora impregnará toda a súa obra, mesmo as obras máis profanas.³⁴

³² J. Ramos Domingo. *Juan Sebastian Bach las cantatas y la pastoral del canto*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca. 2000

³³ Solo a Deus a Gloria. Forma parte das denominadas cinco solas da reforma protestante xunto con: *sola fide, sola gratia, sola scriptura e solus christus*.

³⁴ J. Ramos Domingo. *Juan Sebastian Bach las cantatas y la pastoral del canto*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca. 2000

Neste contexto, concretamente na etapa de Leipzig³⁵, Bach compón a cantata nº 29. Esta composición pertence ao grupo das denominadas cantatas Ratswhal³⁶ e foi escrita para celebrar o asentamento do concilio de Leipzig.

Está dividida en oito movementos e, para a súa composición, Bach acudiu a algunha das súas obras instrumentais anteriores, as cales modificou para adaptalas ao libreto que escribiu para esta ocasión.³⁷ No referido á instrumentación, participan órgano *obbligato*, timbais, dous oboes, tres trompetas, cordas e continuo.

A cantata combina *solí* para cada voz, dúas partes corais e unha sinfónica.

A primeira parte é a sinfonía, para a cal Bach toma o primeiro movemento da súa suite para violín solo en Mi, convertíndoo nun movemento de concerto orquestal como introducción á cantata. Emprega un motivo alegre que vai acorde ao tema de gratitude que tratan os seguintes movementos.³⁸

Despois da sinfonía, o coro interpreta unha peza cuxo texto é unha paráfrase do Salmo 75: “*Wir danke dir, Gott, wir danke dir, und verkünden deine Wunder*”³⁹. Bach reempregaría a melodía desta peza coral no *Gratias Agimus* e no *Donas Nobis Pacem* da súa *Misa en si menor*.

Seguindamente do movemento coral, produciríase unha alternancia aria-recitativo na cal se trataría, de novo, o tema do agradecemento e, cara o final, a louvanza a Deus.

A cantata remata cun movemento coral cuxo texto xira en torno a unha stanza dun himno de Johann Graumman: “*Nub lob mein seel den Herren*”⁴⁰. Bach empregará tamén este verso na cantata 167 e na 51⁴¹.

³⁵ 1731

³⁶ Según John Butt, Ratswhal é literalmente unha cantata de “elección do consello” e escribíanse para celebrar cambios no concello.

³⁷ W. Murray Young. *The cantatas of J. S. Bach, an analytical guide*. Jefferson: MacFarland. 1989

³⁸ *op. cit*

³⁹ Dámosche grazas, Deus, dámosche grazas e proclamamos as túas marabillas

⁴⁰ Agora adora miña alma ao Señor

⁴¹ *op. cit*

J. S. Bach e a retórica

A día de hoxe, Bach é considerado o compositor retórico por antonomasia. Disto pódese deducir que, o seu fondo desexo de louvar a Deus a través da música, convivía cun grande interés en que as súas composicións chegasen ao oínte. Neste contexto xogaríase un gran papel a doutrina protestante na que se adscribía J. S. Bach, pois no eido de educación do luteranismo, xa dende un primeiro momento, van ter unha grande relevancia os estudos lingüísticos de herdanza clásica xunto cos preceptos de Boecio e Santo Agostiño.⁴²

Sobre estes últimos, ademais, cabe destacar a súa influencia no referido á concepción da música como reflexo da orde do cosmos e divina que tinxirá á música luterana ate o S. XVIII. Esta cuestión será imprescindible para comprender a posición desta disciplina e a visión que se lle outorga como discurso retórico e alegórico dentro do mundo protestante do que formaba parte J. S. Bach.⁴³

Nas escolas reformadas denominadas *Lateinschule*⁴⁴, a música, xunto co estudo da relixión e as linguas, vai ter un papel preponderante. Nas clases avanzadas *secunda* e *prima* os alumnos contarían con varias horas semanais adicadas á gramática, exercicios de estilo ou declamación con base en autores como Virxilio ou Cicerón.⁴⁵

O estudo da retórica estaba moi vinculado ao estudo das escrituras bíblicas e os alumnos debían memorizar o *Compendium Locorum Theologicorum ex Scriptoris et Libro Concordiae Collectum*⁴⁶ de Leonhardt Hutter⁴⁷, onde a ideoloxía luterana se presentaba de xeito retórico. J. S. Bach tamén tería que demostrar o coñecemento desta obra ao postularse como *Kantor* na *Thomasschule* en Leipzig en 1723.

Así mesmo, os diferentes autores reformistas, tiñan en común cos humanistas da época, como Erasmo de Rotterdam ou Mei e Doni, o desexo de que a educación estivera

⁴²M. Isabel Lucas.. “Música e palabra na musica poetica e no pensamento luterano dos séculos XVII e XVIII”. *Música Hodie* vol 10, nº2, 34. 2010. Consultado 6 de xuño 2021. <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/15939/0>

⁴³*ibidem* p. 35

⁴⁴Estas escolas preparaban aos alumnos para acceder aos estudos superiores, coñecidos co nome de *Studium*

⁴⁵*ibidem* p.34

⁴⁶ Compendio das pasaxes teolóxicas das Sagradas Escrituras e do Libro de

⁴⁷ 1610

baseada nos *studia humanitaris* e se fixese unha revisión da herdanza clásica,⁴⁸ o que podería explicar a influencia da retórica na obra do compositor alemán.⁴⁹

Deste xeito, as principais fontes de coñecemento sobre retórica de J. S. Bach proceden de , por unha banda, a educación recibida postulándose como *Kantor* e, por outra, dos autores reformistas. Estes dous vieiros na práctica virían a ser un mesmo, pois ambos moveríanse á súa vez dentro da corrente de pensamento da Reforma Protestante.

Así mesmo J. S. Bach, vai coñecer de primeira man a consideración da música como unha disciplina pertencente ao mundo do número⁵⁰ e a sistematización retórica da palabra cantada, aspectos clave nas obras musicais luteranas.

Como se pode comprobar no exposto anteriormente, a formación retórica do compositor eríxese sobre unhas bases teóricas firmes e sobre un fondo coñecemento dos principais autores desta disciplina. Esta formación en retórica repercutirá directamente á composición das súas obras, tanto na organización do discurso musical como no seu ornamento.

⁴⁸M. Isabel Lucas.. “Música e palabra na musica poetica e no pensamento luterano dos séculos XVII e XVIII”. *Música Hodie* vol 10, nº2, 35. 2010. Consultado 6 de xuño 2021. <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/15939/0>

⁴⁹*op. cit*

⁵⁰ Idea que entronca de xeito directo co mundo clásico, concretamente con Pitágoras, e co mundo medieval, onde a música formará parte do quadrivium.

Análise retórica do coro da Cantata BWV 29 *Wir danke dir*

Principais figuras presentes en *Wir danke dir*.

Debido ao gran número de figuras retóricas existente, a continuación explicaránse algunhas das figuras máis relevantes presentes no coro da Cantata nº 29 de Bach *Wir danke dir* xunto cun exemplo musical e literario sempre que sexa posible.

Anábasis: Movemento musical melódico ascendente que imita a idea de ascenso⁵¹. É un tipo de Hipotiposis⁵².

1. Exemplo musical:



Polyptoton: Repetición dun mesmo fragmento musical noutra voz⁵³

1. Exemplo literario: “O niñas niño amor niños antojos”. Lope de Vega, *Angelica*, canto 22.

⁵¹Juan. Francisco Sans. “La retórica musical y la doctrina de los afectos”. Universidad Central de Venezuela. Consultado 5 de maio 2021. https://www.academia.edu/2560651/La_ret%C3%B3rica_musical_y_la_doctrina_de_los_afectos

⁵² A *Hypotiposis* é unha figura retórica que consiste en describir musicalmente obxectos extramusicais como obxectos, sensacións...etc. Pode aparecer tanto en música vocal como instrumental.

⁵³ Buelow. "Rhetoric and music"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians*. Vol.15. London: Macmillan Publishers Limited. 1980. 796.

2. Exemplo

musical:

2. Heinrich Schütz; "Nun komm, der Heiden Heiland", *Kleine geistliche Concerte* (1636) (Buelow 1980: 796).

The image shows a musical score for Heinrich Schütz's "Nun komm, der Heiden Heiland". It features five staves: Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), Alto 1 (A1), Alto 2 (A2), and Cello/Double Bass (C). The lyrics are "Nun komm, der Heiden Heiland, nun komm, der Heiden Heiland". The score includes annotations for "Rhytmon" (rhythm) and "Palilogia" (repetition). A yellow line connects the "Rhytmon" annotation to the first staff, and another yellow line connects it to the second staff. The "Palilogia" annotation is placed above the first and fourth staves. The Cello/Double Bass staff is labeled "Anaphora (Thuringus)".

Variatio: Figura que busca enfatizar um texto a través de ornamentos ou acentos vocais.

1. Exemplo literario: "De divinis humanisque descendum est, de praeteritis de futuris, de caducis de aeternis, de tempore." Lucio Anneo Séneca, ep. 88, 3
2. Exemplo musical:

66. Heinrich Schütz; *O quam pilchra es* (Palisca 1968: 98).

The image shows a musical score for Heinrich Schütz's "O quam pilchra es". It features three staves: Soprano (S), Alto (A), and Cello/Double Bass (C). The lyrics are "Si-cut tu - ris Da - vid col - lum, col - lum tu - um". The score includes annotations for "Quaestio notae" (question of note) and "Variatio" (variation). A green circle highlights the "Variatio" annotation, which is placed above the first staff. The Cello/Double Bass staff has a sequence of notes labeled "6 5 6 6 5".

Exclamatio: Salto melódico inesperado equivalente a unha exclamación.

1. Exemplo literario:

“O fuerça del amor y quien pensara
Que vn tragador de carne humana fiero
Criado para fiera se amansara
Y se boluiera blando y lisonjero.”
Luys de Soto Baraona, [?], cant. 3.

2. Exemplo musical:

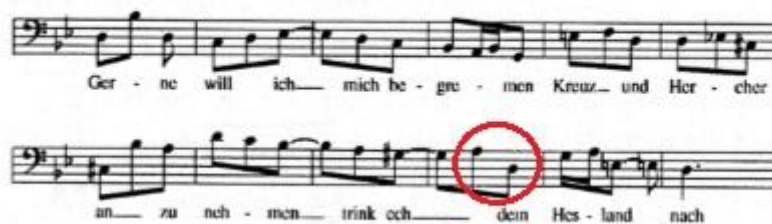
24. Johann Sebastian Bach; Cantata 155 *Mein Gott, wie lang, ach lange* (Buelow 1980: 798).



Salto duriusculus: Salto interválico que forma un intervalo melódico disonante⁵⁴

1. Exemplo musical:

38. Johann Sebastian Bach; “Gerne will ich”, *La Pasión según San Mateo* (Herreweghe 1985: 20).



⁵⁴ Rubén López Cano. *Música y Retórica en el Barroco*. México: UNAM. 2000. 166

Análise *Wir danke dir*

A continuación procederáse a realizar a análise retórica de *Wir danke dir* na cal se integrarán as figuras comentadas anteriormente. A fin de lograr unha mellor comprensión deste movemento da Cantata nº 29, transcribíse a continuación o texto en alemán e a súa tradución.

Wir danken dir, Gott, wir danken dir Dámosche grazas, Deus, dámosche grazas
und verkündigen deine Wunder e proclamamos as túas marabillas.

Este movemento da cantata iníciase a través da entrada progresiva de voces en orde ascendente. Neste caso a través das figuras *Polyptoton*, pois repítese a mesma melodía en diferentes voces, e a través da *Anábasis*, que ven dada polo movemento ascendente que se corresponde coa voz do orante levantando o seu agradecemento a Deus. Esta sensación de movemento ascendente resáltase, a súa vez, a través doutra figura retórica como é a *Exclamatio*.

The image displays a musical score for a four-part vocal setting. The parts are Soprano, Alto, Tenore, and Basso. The lyrics are in German: "Wir danken dir, Gott, wir danken dir, und verkündigen deine Wunder". The score includes several annotations: a yellow line labeled "Polyptoton" connects the same melody across different voices; a blue line labeled "Anábasis" indicates an ascending melodic line; and a purple circle labeled "Exclamatio" highlights a specific note in the Bass part. The lyrics are written below the staves, with hyphens indicating syllables spread across multiple notes.

De novo, neste fragmento, fai aparición un *Polyptoton* combinado cunha *Variatio*, localizada fundamentalmente na palabra *Wunder* (marabillas, milagres), a cal van interpretando as diferentes voces.

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G major. The lyrics are: "Gott, wir danken dir und ver-kün-ken dir und ver-kün-di-gen dei-ne Wunder, und ver-kün-di-gen dei-ne Wunder, der,". A yellow line labeled "Polyptoton" connects the word "Wunder" across the four staves. Green circles labeled "Variatio" highlight the melismatic passages for "Wunder" in the Tenor and Bass staves.

Nos compases 23 ao 24 lévase a cabo un resalto da palabra *danke* a través de *Exclamatio* e *Variatio*. A *Exclamatio* aparece no compás 23, no salto interválico de oitava de fa a fa, e sucédese dunha *Variatio* de carácter melismático que pretende resaltar a palabra *Wunder* a través da colocación desta figura na sílaba acentuada. Esta sección melismática estaría conformada polo fa ligado, seguido dun salto interválico descendente de quinta xusta a un si, o que provoca a aparición dun *Saltus duriusculus*, e un salto interválico ascendente de cuarta xusta que remata nun mi ligado.

22

Exclamatio

Variatio

Saltus duriusculus

ken dir, Gott, wir dan - ken dir, wir dan - ken dir, Gott, wir dan - ken dir, und ver - kün - di - gen

Neste fragmento, entre os compases 63 e 72, localízase, de novo, un *Polyptoton*. Aparece na parte instrumental, concretamente na trompeta, recollendo o tema musical principal do movemento. Deste xeito, fórmase unha base instrumental recoñecible para o oínte sobre a que o resto das voces continúan desenvolvéndose.

58

Polyptoton

— ver - kün - di - gen dei - ne Wun - der, wir dan - ken dir, Gott, wir dan -

Ao final do movimento, no compás 87, J. S. Bach emprega a *Exclamatio*, a través dun salto interválico de sexta ascendente, sobre a palabra *und* a fin de enfatizar a relevancia do texto e facer unha chamada de atención ao oínte.

86

Exclamatio

kün - di - gen dei - ne Wun - der, und ver - kün - di - gen dei - ne Wun - der.
 dan - ken dir und ver - kün - di - gen dei - ne Wun - der.
 Gott, Gott, wir dan - ken dir und ver - kün - di - gen dei - ne Wun - der.
 dei - ne Wun - der, und ver - kün - di - gen dei - ne Wun - der.

Ademais das figuras retóricas, J. S. Bach tamén empregará outros recursos que buscan, se non adornar, acentuar as partes ou palabras que o compositor quere destacar. Nos dous primeiros fragmentos emprégase a trompeta como instrumento para este fin. Neste sentido, cabe destacar a importancia da trompeta dentro da simboloxía cristiá e o seu vínculo con Deus e o celestial.

Durante os compases 30-36 búscase resaltar a frase *Wir danke dir, Wir danke* (Nos agradecemosche a ti, nos agradecemosche) da voz soprano a *colla parte* coa trompeta, o oboe primeiro e o violín primeiro. A través da combinación destes catro timbres revélase e acentúase o tema central da cantata: o agradecemento.

The image displays a musical score for measures 30-36. It is organized into three systems, each with a pink horizontal line indicating the duration of a specific part. The first system is for the Trompeta I, the second for Oboe I e Violin I, and the third for the Soprano. The Soprano part includes the lyrics: 'Wir dan - - - ken dir, Wir dan - - - ken dir'.

Trompeta I

Oboe I e Violin I

Soprano

Wir dan - - - ken dir, Wir dan - - - ken dir

Outro instrumento ao que J. S. Bach recurrirá para resaltar palabras ou ideas será o timbal. Este, fai aparición de xeito simultáneo á pronuncia da sílaba *dan* da palabra *danke*, a fin de subliñar a importancia do agradecemento neste fragmento musical.

The image shows a musical score with five staves. The top staff is a bass line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff is a vocal line with a soprano clef and a key signature of one sharp. The third staff is a vocal line with an alto clef and a key signature of one sharp. The fourth staff is a vocal line with a bass clef and a key signature of one sharp. The fifth staff is a vocal line with a bass clef and a key signature of one sharp. A vertical line labeled 'Timbais' in orange text is drawn across the staves, indicating the entry of the timbal instrument. The lyrics at the bottom are: 'ken dir, wir dan - - - ken dir, Gott, wir dan -'.

No compás 90, de novo cobran importancia as trompetas xunto cos timbais a través da combinación dunha negra, dúas corcheas e dúas negras. Este motivo, que irá a rematar nunha cadencia perfecta, aporta ao final do movemento unha sensación de solemnidade e triunfo. Ademais, o sentido ascendente dalgunhas das voces e outros instrumentos no final, subliña de novo a idea de levantar agradecemento a Deus, tal e como se fai, aínda que a través dun procedemento distinto, ao inicio do movemento.

86

Trompeta II

Trompeta II

Timbais

Sentido ascendente

kün - di-gen dei - ne Wun-der, und ver - kün - di-gen dei - ne Nun - der

dan - ken dir und ver - kün - di-gen dei - ne Wun - der.

Gott, Gott, wir dan - ken dir und ver - kün - di-gen dei - ne Wun - der.

dei - ne Wun-der, und ver - kün - di - gen dei - ne Wun - der

Conclusións

De todo o anteriormente exposto pódense extraer as seguintes conclusións.

A primeira delas responde á importancia que tivo o sistema retórico clásico na música Barroca. Como se demostrou no primeiro capítulo deste traballo, a retórica clásica foi aplicada a música cun grande éxito a través de recursos como a adaptación do plan retórico ás composicións ou a formalización musical das figuras retóricas preexistentes, as cales abriron un novo camiño no referido á ornamentación e á persuasión afectiva. Pódese dicir, polo tanto, que o xurdimento da Doutrina dos Afectos, marcou un antes e un despois no xeito de compoñer na época barroca.

Por outra banda, é preciso destacar o grande número de tratados realizados por teóricos que percibiron a necesidade de escribir sobre esta nova disciplina. Os tratados xurdidos no Barroco partían de varias perspectivas entre as que destacan, sobre todo, a aplicación do plan retórico clásico ás composicións, debido a o desexo de organizar o discurso musical, e a sistematización musical das figuras retóricas. Estes escritos servirían ademais de precedentes para vindeiras publicacións sobre retórica musical.

Outra cuestión relevante para a comprender o impacto da doutrina dos afectos neste momento, presente na segunda parte do traballo, é a xenialidade coa que J. S. Bach se serviu da retórica para as súas composicións. A súa formación e o seu desexo de chegar ao oínte cristalizaron nun gran número de obras impregnadas de recursos retóricos que serviron de exemplo para outros moitos. Este coñecemento e dominio da retórica púidose ver na análise de *Wir danken dir*, como unha mostra do proceso de construción compositiva que empregaba J. S. Bach nas súas obras, onde a retórica musical era un elemento esencial.

Por último, a realización deste traballo, leva irremediabilmente a que nos preguntemos sobre a validez da retórica hoxe en día. Por todo o visto, pódese afirmar que o coñecemento da retórica musical e da doutrina dos afectos na actualidade é imprescindible para unha total comprensión e análise da música Barroca. Sen o coñecemento desta disciplina pódese, sen dúbida, desfrutar da música desa etapa pero, a hora de analizala, estaríase perdendo unha cantidade inxente de información localizada nas propias composicións.

Por outra banda, no que respecta aos conservatorios e centros de formación musical, é moi pertinente a ensinanza sobre retórica musical, tanto como recurso de investigación e coñecemento do pasado, como de aplicación práctica na interpretación.

Bibliografía

ABAD NEBOD, Francisco. “Historia, retórica y poética: para la definición de un antiguo género literario”. *Estudios románicos*, nº4, 27-36. 1989. Consultado 5 de maio 2021. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=211276>

ARISTÓTELES. *Retórica*. Madrid: Alianza, 2000

BERNAL RIPOLL, Miguel. “Algunos detalles de retórica musical en la Cantata 150 de Johann Sebastian Bach”. 2018. Consultado 5 de maio 2021. <https://miguelbernalripoll.files.wordpress.com/2018/11/retorica-en-la-cantata-bwv-1501.pdf>

BUÑUELOS, Federico. “La retórica en la práctica de la música del Renacimiento y del Barroco”. *Acta Poética*, vol 22, nº 1-2, 187-225. 2001. Consultado 5 de maio de 2021. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5041594>

BUTT, John. *Vida y obra de J. S. Bach*. Madrid: Akal, 2016

CIVRA, Ferruccio. *Musica Poetica* (Turín: Utet. 1991).

DESCARTES, René. *Las pasiones del alma*. Madrid: Tecnos, D. L, 1997

GONZÁLEZ VALLE, José.V . “J.S.Bach: técnica de composición como explicatio textus”. *Anuario Musical*, nº57, 157-174. 2002. Consultado 5 de maio 2021.
<http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/86/87>:

HERNÁNDEZ GUERRERO, Jose Antonio e García Tejera, María del Carmen. “Córax de Siracusa y Tisias - Retórica y Poética”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2001. Consultado 5 de maio 2021.
http://www.cervantesvirtual.com/portales/retorica_y_poetica/corax_de_siracusa/

ISABEL LUCAS, Mônica. “Música e palavra na musica poetica e no pensamento luterano dos séculos XVII e XVIII”. *Música Hodie* vol 10, nº2, 29-46. 2010. Consultado 6 de xuño 2021.
<https://revistas.ufg.br/musica/article/view/15939/0>

LA RUE, Jean. *Análisis del estilo Musical*. Barcelona. Ed.Labor. 1998

LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y Retórica en el Barroco*. México: UNAM. 2000. Consultado 5 de maio 2021. Versión on-line: www.lopezcano.net

MURRAY YOUNG, W. *The cantatas of J. S. Bach, an analytical guide*. Jefferson: MacFarldan MacFarldan. 1989

PADILLA LONGORIA, María Teresa. “Zenón de Elea y Compañía: Platón y Aristóteles frente a la erística y la sofística”. Universidad Autónoma de México. 2001, Consultado 5 de maio 2021.
<http://www.scielo.org.mx/pdf/trf/n33/0188-6649-trf-33-119.pdf>

PÁEZ MARTÍNEZ, Martín. “Retórica en la música barroca: una síntesis de los presupuestos teóricos de la retórica musical”. *Rétor*, nº6, 51-72. 2016. Consultado 5 de maio 2021.
http://www.revistaretor.org/pdf/retor0601_paez.pdf

PIERROTI, Nelson. “Isócrates y la formación política del ciudadano ateniense en el siglo IV a. C”. Recuperado 5 de maio 2021 de:
<http://clio.rediris.es/n30/isocrates.htm>

QUANTZ, Johann Joachim. *On playing the flute*, trad. de E. E. Reilly. Boston: Northeastern University Press. (2001[1752])

RAMOS DOMINGO, J. *Juan Sebastian Bach las cantatas y la pastoral del canto*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca. 2000

ROBLEDO, Luís. “Bach interpreta a Quintiliano: la retórica musical”. Vídeo da Fundación Juan March, 27:00. 2016. Recuperado 23 de febreiro 2021 de:
https://www.youtube.com/watch?v=joe-_gsgShY&t=290s

SCHERING, Arnold. "Die lehre von den musikalischen Figuren im 17. und 18. Jahrhundert"; Kirchenmusikalisches Jahrbuch 21. 1908.

SANS, Juan. Francisco. "La retórica musical y la doctrina de los afectos". Universidad Central de Venezuela. Consultado 5 de maio 2021.
https://www.academia.edu/2560651/La_ret%C3%B3rica_musical_y_la_doctrina_de_los_afectos

TORRES RANGEL, Jorge Alexander. "Descartes: las pasiones del alma y la música barroca". *Dikaioyne* nº24, 181-193. 2010. Consultado 5 de maio 2021.
<http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/31386/articulo8.pdf?sequence=4&isAllowed=y>

VICKERS, Brian. "Figures of Rhetoric/Figures of Music?", *Rhetorica*, vol 2, nº1, 1-44. 1984.