

LA RETÓRICA MUSICAL EN LOS PEQUEÑOS CONCIERTOS SAGRADOS DE HEINRICH SCHÜTZ

LIC. MIGUEL SANDER KEHLER¹

RESUMEN

El tema de investigación del presente trabajo asienta sus bases en la retórica musical, su definición, desarrollo y de adaptación en la música la época barroca. La presente investigación profundiza el entendimiento de texto y su relación con todos aspectos musicales como ritmo, melodía, textura, instrumentación, registro, estructura, etc. Toma como punto de partida el contexto luterano protestante, dentro del cual examina la música retórica y los elementos que influye la retórica en la música. Se analiza e interpreta retóricamente obras vocales sacras de la época barroca, tomando como ejemplo composiciones del compositor alemán Heinrich Schütz. Así también se demuestra la aplicación de las figuras retóricas a través de ejemplos cuales fueron tomados de tres obras seleccionados de los Pequeños Conciertos Sagrados del compositor Heinrich Schütz.

Palabras claves: La retórica, retórica musical, pequeños conciertos sagrados de Heinrich Schütz.

ABSTRACT

The research topic of the monographic work is based on musical rhetoric, its definition, development and adaptation in the music of the Baroque era. This research deepens the understanding of text and its relationship with all musical aspects such as rhythm, melody, texture, instrumentation, register, structure, etc. It takes as its starting point the Protestant Lutheran context, within which it examines rhetorical music and the elements that rhetoric influences in music. Sacred vocal works from the Baroque era are analyzed and rhetorically interpreted, taking compositions by the German composer Heinrich Schütz as an example. The application of rhetorical figures is also demonstrated through examples which were taken from three works selected from the Small Sacred Concertos of the composer Heinrich Schütz.

Keywords: Rhetoric, musical rhetoric, small sacred concerts by Heinrich Schütz.

INTRODUCCIÓN

Se presenta un contexto general del compositor Heinrich Schütz, su entendimiento teológico de la música, y la aplicación de la retórica dentro de la misma. Se explora el impulso musical y retórico que tenía Heinrich Schütz como compositor del luteranismo barroco. Principalmente, se enfoca en cómo Schütz fue aplicando la retórica en sus composiciones, cuál fue su énfasis principal al componer, cuál fue su punto de partida a la hora de componer, qué figuras retóricas utilizó y porqué.

¹ El Lic. Miguel Kehler es egresado de la Facultad de Música de la Universidad Evangélica del Paraguay.

1. RETÓRICA MUSICAL Y SU APLICACIÓN EN LAS COMPOSICIONES VOCALES SACRAS DE HIENRICH SCHÜTZ

1.1 El impulso musical protestante de Schütz

Schütz fue, en la época barroca temprana, considerado como el compositor alemán más importante y como uno de los más protestantes entre los compositores hasta el día de hoy. Fue maestro de capilla de la corte elector de Sajonia Dresde, la cual fue la más importante de las cortes protestantes de su época. Como Martín Lutero, Schütz también experimentó la Biblia como poesía que resonaba también musicalmente en su presente. Compartía el pensamiento de los reformadores, para quienes la Biblia fue un libro que debería ser claramente entendido por todos. Además, consideraba hasta cierto punto que el texto bíblico siempre ha sido canto y canción. (Gay, s.f., pág. 879; Magirius, 2012, págs. 1-2)

En sus obras vocales sacras, Schütz hacía que se escuche el texto de la Biblia. No partía de la melodía, sino que convertía el lenguaje textual en el punto de partida para la formación de la melodía, con lo cual descubrió y demostró la musicalidad inherente a las palabras en la Biblia. En sus composiciones Schütz asumía el ritmo natural del habla, para que las palabras fueran claramente audibles. Reordenaba y resaltaba las palabras, agregando música que ayudaba a interpretar mejor el significado literal. El enfatizaba pulsos musicales conforme al sentido textual, iba subiendo y bajando la línea melódica, tensión armónica, o la parte rítmica. Como también acelerando y desacelerando la voz interpretativa. Según las fuentes leídas se puede asumir que todo el arte musical en sus obras espirituales fue dirigido a la interpretación, comunicación y visualización del texto bíblico, y nada más. Significaría, en el sentido de las obras de Schütz, identificarlas como obras de arte que en este sentido expresan a la palabra de Dios. Con arte se refiere a las técnicas musicales artísticas que usó el compositor. (Magirius, 2012, pág. 1-2)

1.2 La base textual teológica para las composiciones vocales sacras de Schütz

En sus composiciones vocales sacras, Schütz utilizaba la Biblia como base del texto. Su trabajo vocal sacra es casi idéntico a una prosa bíblica con música. El punto de partida más importante de la invención musical en Schütz fue el ritmo de la prosa. Es significativo que la mayoría de los poemas sacros que compuso pertenecieran al estilo literario de la prosa. (Blankenburg, 1985, págs. 153, 155)

Algunas preguntas sobre la base textual de Schütz fueron analizadas por el autor Walter Blankenburg (1985) en su libro *Heinrich Schütz in seiner Zeit*. Blankenburg analizó la forma en que el compositor manejó el texto bíblico alemán y qué géneros y materiales de texto prefirió para ciertos géneros musicales. Examinó si Schütz incorporaba el texto de la Biblia sin modificarlo o lo rediseñaba, y si el compositor trataba un texto como una unidad o se basaba en varias fuentes de texto para una composición. Según los resultados obtenidos por Blankenburg, se puede afirmar que el propio Schütz veía como su tarea más importante proclamar e interpretar las verdades bíblicas a través de la música. (Blankenburg, 1985, págs. 154-156)

De todas las fuentes de textos bíblicos, Schütz fue usando más frecuentemente el salterio. Esto puede convenir, en parte por razones teológicas relacionadas con el tiempo; puesto que la mayoría de las personas tenían que enfrentarse a los nuevos desafíos socio-económicos y políticos causados por la guerra de 30 años. Sin embargo, lo más importante es que los salmos, con su riqueza de diferentes contenidos e imágenes, ofrecieron al compositor inagotables posibilidades de interpretación musical y retórica de textos. (Blankenburg, 1985, pág. 160)

1.3 Figuras retóricas usadas por Schütz

El compositor alemán Heinrich Schütz fue usando las figuras retóricas en sus composiciones con mucha frecuencia y con mucha claridad y entendimiento. Gran cantidad de las figuras

retóricas musicales categorizadas, nombradas y adaptadas por teóricos posteriores a Schütz, fueron el resultado de un estudio profundo de las composiciones de Schütz y otros compositores que usaron la música retórica en su tiempo.

El compositor es conocido como uno de los últimos compositores barrocos que compuso sus obras en un estilo semi-modal, usando armonías aun no totalmente funcionales, sin embargo, mucha de su música muestra un fuerte empuje tonal cuando encara las cadencias. En la mayoría de sus obras vocales, demuestra un uso intensivo de la imitación, en la que las entradas se suceden en orden irregular e intervalos variados. Lo más resaltante de su música vocal es que, muestra una sensibilidad extrema por los acentos y significados del texto, que a menudo son articulados usando figuras y técnicas especiales tomadas de la música retórica, que a su vez derivan de las figuras verbales de los retóricos clásicos. (Varwig, 2006, pág. 7; Eggebrecht, 2015, págs. 132 y 133)

En el presente trabajo se utilizan las figuras retóricas musicales y sus definiciones, las cuales pueden ser identificadas en distintas obras de Heinrich Schütz, según son agrupadas en las siete categorías presentadas en *The New Grove Dictionary of Music and musicians*.

2. CONTEXTO HISTÓRICO DE LOS PEQUEÑOS CONCIERTOS SAGRADOS I Y II DE HEINRICH SCHÜTZ

El discurso musical del tercer capítulo presenta un análisis musical retórico de tres obras importantes sacadas de los Pequeños Conciertos Sagrados I y II, introduciéndolos brevemente con el contexto histórico de composición. A través de ejemplos musicales y textuales de las obras, se demuestra la aplicación de las figuras retóricas y su función.

Los Pequeños Conciertos Sacros fueron publicados en dos partes; el primer volumen fue publicado en 1636 y el segundo en 1639. Este importante conjunto de obras fue compuesto en plena Guerra de los 30 años. En los prefacios de las dedicatorias, Schütz subrayó que hubiera preferido presentar las obras en una instrumentación más amplia, pero que la situación turbulenta de la vida musical lo impedía. Igual así, son considerados y apreciados como uno de los logros creativos más característicos de Heinrich Schütz.

En este repertorio el compositor demuestra su arte de poner música a los textos de la manera más elocuente. Según el especialista en música de los siglos XVI y XVII, Manfred Cordes, se podría describir a las dos publicaciones de conciertos sagrados de manera similar a las famosas palabras de Albert Schweitzer sobre el *Orgelbüchlein* de Bach; un “diccionario del lenguaje tonal de Schütz”.(Cordes, 2000, pág. párr. 2)

El primer volumen ya ofrece un espectro diverso de partituras, formas y textos: conciertos en solitario basados en el modelo italiano, así como motetes tradicionales a cuatro voces, escenarios de conocidos salmos, himnos y literatura devocional contemplativa mística.

Schütz compuso estos conciertos para cada tipo de voz, es decir, para los distintos registros de soprano, contralto, tenor y bajo. También incluyó distintas configuraciones de voces como; obras para solo y continuo, dúo, trío o coro mixto. Dividió el repertorio total de 55 obras individuales de tal manera que resultaron dos partes o volúmenes de tamaño similar y estructura análoga: cada parte comienza con conciertos para una voz con acompañamiento de bajo continuo y termina con piezas para cinco voces y continuo. Los textos son predominantemente alemanes, incluyendo algunos textos en latín, con una amplia gama de estilos musicales. (Cordes, 2000, párr.1)

A continuación se presentará un análisis retórico y armónico de tres obras seleccionadas de los Pequeños Conciertos Sagrados volumen I y II, para demostrar la aplicación de la retórica musical en la obra de Heinrich Schütz. Las obras de análisis son las siguientes: *Ich liege und schlafe* SWV 310, del primer volumen, *Fürchte dich nicht* SWV 296 y *Himmel und Erde vergehen* SWV 300, del segundo volumen.

Estas obras están escritas para cantantes de voz grave (bajos) y bajo continuo, incluyendo un solo, un dúo y un trío de cantantes. De cada obra se va destacar tres figuras retóricas con sus definiciones, su función y significado.

2.1. Análisis retórico musical de *Ich liege und schlafe*, SWV 300

La primera obra a presentar es *Ich liege und schlafe*, SWV 300 del volumen I de los Pequeños Conciertos Sagrados. Fue escrita para solista de voz baja con acompañamiento de bajo continuo. La obra está escrita en modo eólico de Do, pero con tendencias armónicas tonales. El texto de la obra está basada en el texto de salmos 3; 5-8, comparado en la Tabla 1.

A continuación, se describe tres figuras retóricas usadas por el compositor en la obra *Ich liege und schlafe*, iniciando con la figura de la Antítesis.

La antítesis es una figura de la clasificación de la hypotyposis, descrito en el capítulo anterior. Se refiere a una expresión o un contraste musical oponiendo elementos de afectos, armonías o material temático. (Bartel, 1997, pág. 445)

Estos elementos contrarios u opuestos pueden tener lugar sucesiva o simultáneamente. Pueden presentarse como registros opuestos en una voz, temas o sujetos musicales opuestos en texturas contrapuntísticas, o contraste armónico como lo hizo Schütz en los cc.1-10 de la presente obra (véase Figura N° 1). Se subraya que el compositor es conocido como uno de los últimos compositores barrocos que compuso sus obras en un estilo semi-modal, usando armonías aun no totalmente funcionales, sin embargo, mucha de su música muestra un fuerte empuje tonal cuando encara las cadencias.

En los cc. 1-6, para la frase de texto *Ich liege und schlafe* (me acuesto y duermo), Schütz usó una progresión armónica principalmente de modalidad menor para enfatizar que está acostándose y dormido, que en la armonía se refleja a través de sonidos más oscuros, melancólicos. Para demostrar el contraste de día y noche o luz y oscuridad, el compositor presentó acordes mayores en los cc. 7-10. Refleja así la luz, el despertar en un nuevo día, porque el texto dice; *und erwache* (y despierto). Véase el ejemplo de antítesis en la Figura no. 1.

Con esta figura de antítesis, Schütz demuestra con el texto dos acciones diferentes: el acostarse/dormir y el levantarse. Y este contraste del significado textual en cada frase, es ligado a la armonía, usando la oposición de acordes menores y mayores. Para enfatizar el *Ich liege und schlafe*, Schütz usa acordes menores de la modalidad y una línea melódica descendente para, armónicamente, demostrar el lado oscuro que percibe una persona al dormir y, melódicamente, el acostarse para dormir.

Para demostrar el contraste de *und erwache*, Schütz lo repite con acordes mayores, dos veces. La segunda vez que repite la misma frase, pone la misma melodía, pero toda una 5ta justa más arriba. Así, se observa que está despertando la persona con elevación y exaltación de la melodía.

La segunda figura también del grupo de la hypotyposis es la catabasis. Tanto en poesía retórica como en la música, el término catabasis refleja un descenso gradual que demuestra e imita literalmente un concepto poético de descenso. En este contexto Schütz usó la catabasis para demostrar el significado literal del texto comunicado por la melodía.

Los cc. 1-2 presentan el texto *Ich liege* (yo me acuesto), y, para demostrar el concepto de acostarse, Schütz utiliza un intervalo de quinta justa descendente. En los cc. 4-6, en la palabra *schlafe* (dormir), va bajando gradualmente la melodía para especificar que va descendiendo al sueño o cae durmido. Se podría interpretar dividiendo los 6 compases en dos grupos; el primer grupo de c.1-2 demuestra el acostarse y el segundo grupo de c. 4-6 dibuja el sueño profundo. Véase el ejemplo de catabasis en la Figura N° 2.

La tercera figura a presentar es la figura llamada Anábasis. La Anábasis se demuestra cuando una voz o fragmento melódico refleja la idea textual de ascenso a través de un pasaje musical ascendente. Esto expresa imágenes o afectos de exaltación. (Martín, 2005, pág. 21). En los cc. 7-10, donde el texto dice; *und erwache* (me despierto), Schütz usa la figura Anábasis, melódicamente, para enfatizar el texto, en la cual escribió una línea melódicamente ascendente y repite la misma melodía para el segundo *und erwache* pero una 5ta justa más agudo para enfatizar la frase textual y el despertar. Véase el ejemplo de Anábasis en la Figura N° 3.

El mensaje general de esa obra que Schütz trató de expresar a través de las figuras retóricas musicales fue que cada uno puede estar rescatado en la presencia de Dios, sin tener

algún tipo de temor ninguno (véase el texto completo de la obra). Con este breve análisis de las primeras líneas, se demuestra como el compositor revistió e interpretó melódica y armónicamente el texto bíblico. Demostrando que se puede estar seguro que la presencia de Dios está en todo tipo de situación con las personas sea; dormir o despertarse como indica la obra.

2.2 Análisis retórico musical de *Fürchte dich nicht*, SWV 296

La segunda obra que presenta ejemplos importantes de figuras retóricas musicales es *Fürchte dich nicht*, SWV 296 del volumen 2 de los Pequeños Conciertos Sagrados. Esta obra Schütz la compuso para dúo de bajos con acompañamiento del bajo continuo. También como la obra anterior fue escrita en modo menor, esta vez se acerca a lo que sería Re menor, pero siempre hay excepciones porque aún el concepto de tonalidad no se ha definido. El texto de la obra está basado en Isaías 41; 10.

La primera figura retórica analizada en esa obra es la anaphora. La anaphora es una figura de repetición que incluso es conocida como repetitio. Se refiere a la repetición e imitación de diversas notas o motivos musicales en partes o voces diferentes que puede ser el principio del fugato. Según el autor Bartel (1997) la figura de anaphora se puede ver desde distintas formas de repetición: como una repetición de la frase o motivo de apertura repetido en varios pasajes sucesivos, o una línea de bajo que se repite, y también puede ser una repetición general. (Sans, 2015 pág. 9; Bartel, 1997, pág. 439)

En la obra *Fürchte dich nicht* (No tengas miedo) Schütz usó la repetición de la frase *weiche nicht* (no cedas) en el bajo 1 en los cc. 13-22, en donde el bajo 2 le responde. Comienza con un Sol sostenido que resuelve a La natural, la segunda vez en un Fa sostenido que resuelve a Sol y la tercera vez en un Mi natural que resuelve a Fa natural. Véase el ejemplo de anaphora en la Figura N° 4.

En los cc. 24-30 se invierte este diálogo, repitiendo el texto con las mismas figuras melódicas y rítmicas en el bajo 2, al cual responde el bajo 1. La figura anaphora se desarrolla y demuestra en ambas voces desde los cc. 13-30. En total, *weiche nicht* se repite seis veces.

La función principal de la figura anaphora es la de subrayar, a través de la repetición de la frase *weiche nicht*, el texto y mensaje del bajo 2: “ich bin dein Gott”, “ich stärke dich”, “ich helfe dir auch”. Este dialogo que Schütz va creando entre el bajo 1 y el bajo 2 a través de la repetición tiene la función de destacar las razones por las cuales no debemos ceder porque tenemos Dios a nuestro lado.

Una segunda figura destacable de esta obra es el saltus duriusculus. La figura saltus duriusculus se caracteriza por saltos melódicos inusuales o disonantes creando un sonido severo, discordante o duro, como implica el nombre del término. (Bartel, 1997, pág. 381)

Schütz demuestra esta figura durante los cc. 1-10, en la cual el texto dice *Fürchte dich nicht, ich bin mit dir* (No tengas miedo, estoy contigo). Introduce la frase con el bajo 2 durante los primero 5 compases y en los cc. 6-10 con el bajo 1. Para subrayar el mensaje, repite la misma frase textual, con las mismas figuras melódicas, esta vez sobre el 5° grado del modo. La función de la figura es de dibujar o intensificar la frase *Fürchte dich nicht* (no tengas miedo). Schütz presenta en el compás 2-3 un contorno melódico que incluye la disonancia de la 4ta disminuida del Sib al F#, y después una 3ª menor de F# a La para dibujar el temor o la angustia. Véase la figura de saltus duriusculus en el ejemplo N° 5.

La función que cumple la figura saltus duriusculus en estos compases mencionados, es de usar la disonancia para despertar al oyente y para enfatizar el texto de no tener temor ninguno con sucesión de intervalos disonantes. Para visualizar el contraste textual aplica la consonancia en *Ich bin mit dir*, que sigue del *Fürchte dich nicht*, es como que Schütz apunta al sentido miedoso en la primera frase musical, pero afirma el hecho de no temer con la consonancia de la segunda frase.

La tercera figura de la obra *Fürchte dich nicht* es la fuga, también llamado canon estricto. Se nombra así porque se trata de una disposición u organización armónica en donde todas las voces imitan, mediante el uso de intervalos idénticos o similares, un tema determinado cual fue presentado por una voz principal. Según el autor Butler (2017) la fuga no implica

solo repetición literal, sino que se transpone y, melódicamente, altera ligeramente los elementos repetidos para conseguir un clímax y un desarrollo mucho más eficaz. La fuga también sirve para atraer atención mediante repetición y mantener la atención a través de la variedad de presentar una misma frase en otro tono. (Butler, 2009, pág. 53)

El ejemplo de fuga o canon se presenta en la mitad de esta pieza, donde Schütz desarrolla la frase *ich erhalte dich durch die rechte Hand meiner Gerechtigkeit* (siempre te sustentaré con la diestra de mi justicia) entre el bajo 1 y el bajo 2. Comienza en compás 36, presentando durante 5 compases el sujeto en el bajo 1. En compás 40 comienza la respuesta en el bajo 2. Utiliza el mismo texto y las mismas figuras rítmicas. Melódicamente, la respuesta del bajo 2 comienza una 6ta menor debajo de del sujeto, y altera algunos de los intervalos. El diálogo del canon no siempre cumple con las figuras rítmicas que melódicas idénticas, pero la misma intención y mismo texto. La fuga o canon se desarrolla de compas 36-53. Véase la figura de fuga en el ejemplo N° 6.

La razón por la cual Schütz utiliza la figura de la fuga es para enfatizar el texto *ich erhalte dich durch die rechte Hand meiner Gerechtigkeit*. Desde la perspectiva retórica, Schütz desarrolla la fuga sobre esa frase mencionada para enfatizar un texto central con variedad, para obtener un contraste efectivo. Lo repite de forma variada para mantener al oyente activo y apresurado por la palabra cantada, porque la fuga atrae la atención. Hasta que se podría decir que tiene que algo con la trinidad también porque lo repite la frase en cada voz tres veces: en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo.

Además, va usando esa misma figura entre los cc. 54-77; esta vez, con la palabra aleluya en vez del texto anterior. Se podría concluir que Schütz usó la misma melodía en la parte del aleluya que en la frase *ich erhalte dich durch die rechte Hand meiner Gerechtigkeit* para afirmar aún más o volver a la memoria la primera frase de texto durante el aleluya. Es decir, mientras se canta el aleluya, el oyente o intérprete medite aún más profundamente en la frase *ich erhalte dich durch die rechte Hand meiner Gerechtigkeit*.

El mensaje general de esta obra es el énfasis en la seguridad que Dios ofrece a su pueblo o al oyente. Con su presencia, nadie tiene que sufrir algún temor de alguien o algo. Dios ofrece seguridad con la seguridad de su presencia.

2.3 Análisis retórico musical de *Himmel und Erde vergehen*, SWV 300

La obra que concluye este análisis de figuras retóricas es *Himmel und Erde vergehen*, SWV 300, también del volumen 2 de los Pequeños Conciertos Sagrados. Esta obra, Schütz la compuso para un trío de bajos, con acompañamiento de bajo continuo. La obra fue escrita en modo dórico en La. El texto de la obra está basado en Lucas 21; 33.

La primera figura retórica que se destaca es la figura abruptio. Abruptio deriva del grupo de las figuras de los silencios, se refiere a un silencio o una pausa que interrumpe la textura. El silencio tiene aquí un sentido extra musical, reflejando el sentido del texto. (Martín, 2005, pág. 24) Según el autor Bartel, (1997, pág. 439), abruptio se podría definir como una ruptura repentina e inesperada en una composición musical. Para el autor Vera, (2020, pág. 107), la figura Abruptio sirve como una útil representación de reflexionar sobre emociones excitantes o emocionales del texto.

Schütz aplicó esta figura en los cc. 1-8, copiando la misma frase textual como melódicamente en las tres voces. La frase inicial dice *Himmel und Erde vergehen* (El cielo y la tierra pasarán). Colocó la figura de silencio de negra después de la palabra *Himmel* (cielo) para ilustrar una clara separación entre el cielo y la tierra y también para permitir al oyente de entender claramente que hay dos conceptos principales dentro de la frase retórica. Véase la figura de Abruptio en el ejemplo N° 7.

La función principal de esa figura de Abruptio es en parte gramática para crear claridad para los oyentes entre las dos imágenes dentro del texto que son como algo pasajero en este mundo. Además, ilustra separación física entre los dos hemisferios de *Himmel* y *Erde* (tierra).

La segunda figura de la obra *Himmel und Erde vergehen* es el Circulatio. La figura Circulatio o también nombrado círculo mezzo, se refiere a una serie de generalmente cuatro

corcheas cuyo contorno melódico forma una onda circular. El orden de las corcheas es presentado en forma ascendente y descendente o viceversa, en donde la primera y tercera o segunda y cuarta presentan el mismo tono. (Weller, *Musikalische Figuren*, 2010)

En la obra *Himmel un Erde werden vergehen* Schütz presenta la figura de circulatio dentro de la frase de texto *Meine Worte vergehen nicht* (mis palabras no desvanecerán), en la palabra *vergehen* (desvanecer) en forma descendente. Lo usa para dibujar y entapizar mejor a las dos palabras finales y trata así de representar melódicamente el significado de *vergehen nicht* (no desvanecerán). La imagen de un círculo representa lo eterno, sin fin. El círculo no tiene inicio ni fin y así representa la eternidad y la intención de Schütz con esta figura tiene que ver con la eternidad de la palabra de Dios, justamente que no desvanecerá pero permanecerá eternamente.

Lo aplica en pulso uno de los cc. 23-24, en donde la segunda y la cuarta nota tienen el mismo lugar. Véase la figura de circulatio en el ejemplo N° 8.

La función principal de esa figura en los cc. 23-24 es enfatizar y subrayar en forma circular el concepto final de la frase o el par de palabras claves *vergehen nicht* (no desvanecerán). Así subraya la permanencia de la palabra de Dios en el mundo.

La tercera figura a representar es la figura Paranomasia, derivada del grupo de las figuras de repetición melódica. La Paranomasia se refiere a una repetición de un fragmento melódico, pero con nuevas adiciones o alteraciones para dotar de mayor énfasis al discurso musical. La Paranomasia es la repetición de una frase con el mismo texto aplicando pequeñas variantes o alteraciones (textuales o melódicas) que lo enfatizan. (Martin, 2005, pág. 13; Sans, 2015, pág. 9)

La función principal por la cual Schütz usa la figura de Paranomasia es para enfatizar la importancia del texto que dice *Himmel und Erde werden vergehen* (el cielo y la tierra pasarán). Después de haber presentado esa misma frase en los primeros 12 cc., Schütz vuelve a presentar el mismo texto con la misma intención melódica en los cc. 13-19, pero esta con variedad a través de cambio de textura de la presentación original. Al inicio la frase se presenta en imitación, una voz a la vez. En esta ocasión la repetición presenta una textura más homofónica con las 3 voces cantando el texto todo junto, que usa para enfatizar el texto. Esta repetición variada enfatiza el texto con cambios texturales, especialmente en la cadencia final, agregando otra extensión con la repetición de la última palabra *vergehen*. Véase la figura de Paranomasia en el ejemplo N° 9.

El mensaje general de esta obra es de cuán efímeros son el cielo y la tierra, en comparación con las palabras de Dios que permanece eternamente. Schütz subraya el texto inicial usando la figura panaromasia en la repetición variada del texto *Himmel und Erde vergehen*.

Además de las tres figuras musicales mencionadas en cada obra analizada, Schütz también usa muchas figuras más. Por ejemplo, se podría destacar la importancia de modo menor y mayor y su significado, el manejo de la armonía en cuanto a la disonancia o consonancia, el ritmo etc. A través de este análisis se puede visualizar y demostrar que las figuras efectuaron sus funciones retóricas en las obras de Heinrich Schütz

CONCLUSIÓN

Tras las investigaciones expuestas sobre la retórica y la retórica musical, se permite arribar a las siguientes conclusiones: la retórica fue una técnica desarrollada para persuadir, con argumento u opinión, a un receptor de la mejor manera posible, para que el modo de hablar, componer o escribir sea eficaz para convencer y deleitar a un público. Además, la retórica cumple una función en el área de la música que está ligada a la función del discurso hablado. Para ayudar a que el argumento sea entendible, la retórica musical intenta generar un efecto impactante, interesante o agradable a través de frases melódicas, rítmicas, armónicas, textuales, pulsaciones, golpes, cadencias y timbres.

En cuanto a la adaptación de la retórica en la música, según las investigaciones realizadas, fue importante conocer las figuras retóricas y musicales. La técnica de la retórica y las figuras retóricas fueron usadas por compositores luteranos barrocos de profunda convicción, con

el fin de deleitar, conmover, persuadir y enseñar como también para alejarse de una manera pasiva de componer, para dar vida y profundizar los mensajes centrales de una composición.

Según el análisis sobre el uso de la retórica en sus obras del compositor Heinrich Schütz, se puede concluir que él fue adaptando las figuras retóricas en sus composiciones con el fin de enseñar la palabra de Dios. Porque él no partía de la melodía, sino que convertía el lenguaje textual como punto de partida para la formación de la melodía, con lo cual descubrió y demostró la musicalidad inherente de las palabras en la Biblia. Reordenó y resaltó las palabras, agregando música que ayudó a interpretar mejor el significado literal.

BIBLIOGRAFÍA

- Bartel, D. (1997). *Musica poetica*. Lincoln: University of Nebraska press.
- Blankenburg, W. (1985). *Heinrich Schütz in seiner Zeit*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt.
- Butler, G. G. (28 de 04 de 2017). *Fugue and Rhetoric*. EE.UU., Yale University Department of Music.
- Chuncho Vera, J.J. (2020). *Teoría de los afectos y retórica barroca. Una aproximación práctica a la interpretación de las sonatas y partitas para violín solo de Johann Sebastian Bach para la asignatura de instrumento principal violín del colegio de artes Salvador Bustamante Celi de la Ciudad de Loja. Periodo 2018 – 2019*. Facultad de la Educación, el Arte y la Comunicación. Carrera de Educación Inicial. Universidad Nacional de Loja.
- Cordes, M. (2000). Heinrich Schütz: Kleine Geistliche Konzerte SWV 282-337(Gesamtaufnahme). Obtenido de *Heinrich Schütz: Kleine Geistliche Konzerte SWV 282-337(Gesamtaufnahme)*: <https://www.jpc.de/jpcng/cpo/detail/-/art/Heinrich-Sch%FCtz-1585-1672-Kleine-Geistliche-Konzerte-SWV-282-337-Gesamtaufnahme/hnum/9652134>
- Eggebrecht, H. H. (2015). *Musicus Poeticus*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Heinrichshofen-Bücher.
- Gay, J. (s.f.). *Diccionario de Biografías*. OCEANO.
- Magirius, G. (17 de 06 de 2012). *Musicus poeticus: Heinrich Schütz*.
- Martín, I. C. (2005). Retórica musical el madrigal lo pur respiro de Carlos Gesualdo. *ICONO 14 Revista de comunicación y nuevas tecnologías*.
- Sans, J. F. (s.f.). *La retórica musical y la doctrina de los afectos*. Caracas, Venezuela.
- Varwig, B. (2006). Variatio und Amplificatio: Die rhetorischen Grundlagen der Musikalischen Formbildung im 17. Jahrhundert. *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, 7.
- Weller, W. (2010). *Musikalische Figuren*. Obtenido de *Musikalische Figuren*: <http://www.wellermusik.de/Padagogik/Figuren/figuren.html>

FIGURAS Y TABLAS

Tabla N°1

5; Ich liege und schlafe, und erwache, denn der Herr hält mich.	5; Yo me acosté y dormí, Y desperté, porque Jehová me sustentaba.
6; Ich fürchte mich nicht vor vielen Tausenden, Die sich ringsum wieder mich legen.	6; No temeré a diez millares de gente, Que pusieron sitio contra mí.
7; Auf, Herr, und hilf mir, mein Gott! Denn du schlägst alle meine Feinde auf	7; Levántate, Jehová; sálvame, Dios mío;
Die Backe un zerschmeterst der Gottlosen Zähne.	Porque tú heriste a todos mis enemigos en la mejilla; Los dientes de los perversos quebrantantes.
8; Bei dem Herrn findet man Hilfe. Dein Segen über dein Volk!	8; La salvación es de Jehová; Sobre tu pueblo sea tu bendición.

Tabla N°2

10; Fürchte dich nicht, ich bin mit dir; Weiche nicht, denn ich bin dein Gott. Ich stärke dich, ich helfe dir auch, Ich halte dich durch die rechte Hand meiner Gerechtigkeit. ¡Alleluja!	10; No temas, porque yo estoy contigo; No te desmayes, porque yo soy tu Dios que te esfuerzo; siempre te ayudaré, siempre te sustentaré con la diestra de mi justicia. ¡Aleluja!
---	---

Tabla N°3

33; Himmel und Erde werden vergehen; aber meine Worte vergehen nicht.	33; El cielo y la tierra pasarán, pero mis palabras no pasarán.
--	--

Figura N°1

Figura N°1 shows a musical score with two systems. The first system includes a Bass line (Bajo) and Piano accompaniment (Piano). The Bass line has lyrics: "Ich lie ge und schla fe," with notes numbered 1 through 6. The Piano accompaniment includes figured bass notation: i iv VI iv vii^{6b} I. The second system includes a Bass line (B) and Piano accompaniment (Pno.). The Bass line has lyrics: "und er wa che, und er wa che," with notes numbered 7 through 10. The Piano accompaniment includes figured bass notation: VI III VI III⁶ III VII III VII⁶.

Figura N°2

Figura N°2 shows a Bass line (Bajo) with lyrics: "Ich lie ge und schla fe," and notes numbered 1 through 6.

Figura N°3

Figura N°3 shows a Bass line (Bajo) with lyrics: "Und er wa che, und er wa che," and notes numbered 7 through 10.

Figura N°4

Bajo 1

13 14 15 16 17 18

wei che nicht, wei che nicht,

Bajo 2

denn ich bin _____ dein Gott, ich stár _____

B 1

19 20 21 22 23

wei che nicht,

B 2

Figura N°5

Bajo 1

1 2 3 4 5

Bajo 2

Fürch _____ te dich nicht, ich bin mit dir

B 1

6 7 8 9 10

Fürch _____ te dich nicht, ich bin mit dir,

B 2

Figura N°6

Bajo 1

ich er hal te dich durch die re chte Hand mei ner Ge rech _____ tig keit,

Bajo 2

Ich er hal te

B 1

6 Ich er hal te dich durch

B 2

dich durch die rech te Hand mei ner Ge rech _____ tig keit, ich er hal te

B 1

11 die rech te Hand, ich er hal te dich durch die rech te Hand me

B 2

dich durch die rech te Hand, ich er hal te dich durch die rech te Hand

B 1

16 ner Ge rech _____ tig keit,

B 2

mei ner Ge rech tig keit.

Figura N°7

Figura N°7 shows a musical score for three bass parts (Bajo 1, 2, 3) and three vocal parts (B 1, 2, 3). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are in German.

Bajo 1: 1. Him mel und Er de ver ge hen, 2. 3. 4. 5.

Bajo 2: Him mel und Er de ver

Bajo 3: Him

B 1: (Empty staff)

B 2: ge hen,

B 3: mel und Er de ver ge hen,

Figura N°8

Figura N°8 shows a musical score for a single bass part (Bajo) with lyrics in German. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Bajo: 22. Wort ver ge hen nicht, 23. 24. 25.

Figura N°9

Figura N°9 shows a musical score for three bass parts (Bajo 1, 2, 3) and three vocal parts (B 1, 2, 3). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are in German.

Bajo 1: 13. Him mel und Er de ver 14. 15. 16.

Bajo 2: Him mel und Er de ver

Bajo 3: Him mel und Er de ver

B 1: 17. ge hen, ver ge hen, 18. 19.

B 2: ge hen ver ge hen,

B 3: ge hen ver ge hen,