

O uso de figuras de Retórica Musical no Magnificat de Johann Sebastian Bach

Andre Oliveira
Université de Montreal
e-mail: almo962@yahoo.com.br

Sumário:

Neste trabalho, mostraremos que a maioria das escolhas de Bach no *Magnificat* em Ré Maior, do ponto de vista musical, estavam relacionadas com a necessidade de reforçar idéias contidas no texto, o que revela uma tendência ao *word-painting* ou pictorismo, com o uso de estruturas que podem muito bem estar associadas a uma busca de relações simbólicas no uso de recursos intervalares, de desenhos melódicos, de textura musical e da palheta timbrística.

Inicialmente, precisa-se definir os termos *word-painting* e figuras retórico-musicais e, para tanto, utilizou-se do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, onde se pode contemplar o seguinte:

O uso de sinais musicais em uma obra com um texto real ou subentendido para refletir, muitas vezes pictoricamente, o significado literal ou figurativo de uma palavra ou frase. (...) O termo geralmente é mais aplicado à música vocal, embora uma peça instrumental programática possa em algum sentido explorar a técnica. *Word-painting* é freqüentemente diferenciado de *mood-* ou *tone-painting*, que está preocupado com a representação musical do afeto mais geral ou outros mundos de uma obra, embora as categorias não estejam sempre claras: uma ária de Bach ou uma canção de Schubert, por exemplo, podem tomar um motivo melódico ou de acompanhamento gerado pelo *word-painting* e basear o material musical completo nele para expressar o afeto dominante ou imagem do texto.¹

Figuras Musicais: A mais complexa e sistemática transformação de conceitos retóricos em equivalentes musicais originados no *decoratio* da teoria retórica. Na oratória cada locutor confia no seu domínio das regras e técnicas do *decoratio* a fim de embelezar suas idéias com a imagem retórica e infundir seu discurso com paixão e linguagem. O meio para este fim foi o vasto conceito de figuras de discurso.²

Com base nestas definições, observa-se que os conceitos estão, de determinada forma, entrelaçados. Todavia, sempre se poderá ressaltar que na música vocal do período barroco, o pictorismo tende a ser uma figura de retórica, mas nem toda figura de retórica pode ser considerada como pictórica, já que muitas vezes a intenção do compositor estaria mais relacionada com o afeto do texto, com a ênfase que pretendia dar ao discurso, ou com a vontade/necessidade de ornamentar uma passagem musical.

A partir deste momento analisaremos o terceiro e quarto movimentos dos doze presentes no *Magnificat* e localizaremos eventos que se possam encaixar nas definições supracitadas e, sempre que possível, classificaremos os mesmos em consonância com os principais métodos de retórica musical correntes no período barroco.

¹ Word-painting. Carter, Tim (1954-??). In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2 ed, London: Macmillan, 2001. v. 27, p. 563.

² *Ibid.*, v. 21, p. 263.

Movimento III



FIGURA 1. Movimento III, compasso 7, catabasis.

Neste exemplo, *humilitatem* pode ser traduzido como humildade – que significa modéstia, submissão – e vê-se uma preocupação de que a frase musical tenha um desenho musical descendente. Para reforçar esta idéia, observa-se a utilização da figura de retórica chamada *catabasis*, que novamente Kirsher assim define:

A *catabasis* ou *descensus* é uma passagem musical através da qual nós podemos expressar afetos opostos aos da *anabasis*, tais como servidão e humildade, assim como afetos baixos e vis, como em: ‘Eu sou, contudo, imensamente humilhada’ (Massainus), ou em ‘A vida desceu ao inferno’ (Massentius).³

A repetição desta *catabasis* é observada em mais três momentos (c. 8, 12 e 13), em diferentes alturas, e em conformidade com o que afirma Cammarota⁴, esta seria uma forma de enfatizar a palavra *humilitatem*, que é uma das palavras-chave deste texto e que, valendo-se desta repetição, teria seu poder afetivo amplificado. Também se pode entender a utilização desta *catabasis*, associada ao texto *humilitatem*, como o emprego da figura de retórica denominada *hypotyposis*, que pode ser descrita como uma vívida representação de imagens encontradas no texto acompanhante. Ainda poder-se-ia observar a repetição da *hypotyposis* como a utilização da figura de retórica chamada *climax* ou *gradatio*, que Walter, em seu *Lexicon*, afirma ocorrer quando uma passagem musical, com ou sem cadência, é imediatamente repetida várias vezes⁵.

O *Quia respexit*, nome genericamente dado a este terceiro movimento, nem sempre obteve o mesmo tratamento, como observa Cammarota:

Não é surpresa que de todos os versos do *Magnificat*, “Quia respexit” foi escolhido pelos três compositores [de Johann Caspar Ferdinand Fisher {c. 1662-1746}, Antonio Gianettini {1648-1721}, e Johann Adolph Scheibe {1708-1776}] para ser musicado como recitativo. Reconhecendo a estrutura retórica do canto, compositores tradicionalmente interpretavam este verso literalmente, musicando-o em estilo dramático. No início do século XVIII, os arranjos de *Magnificats* baseados nas cantatas, muitas vezes significavam arranjos para vozes solistas graves e escuras, com acompanhamento de instrumento *obbligato*, especialmente para alto e oboé (ou oboé d’amore). Por contraste o afeto de júbilo expressado no primeiro, segundo e quarto versos do Cântico (vs. 46, 47 e 49), com a tristeza

³ Bartel, Dietrich. *Musica Poetica*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997. p. 215.

⁴ Cammarota, Robert Michael. “The repertoire of magnificats in Leipzig at the time of J. S. Bach: a study of the manuscript source”. Tese de Doutorado em Filosofia. New York University, New York, 1986.

⁵ Walter *apud* Bartel, *op. cit.*, p. 224.

representada no “Quia respexit”, o terceiro verso (vs. 48), compositores na verdade enfatizavam a mensagem de júbilo do texto completo do cântico.⁶ [Tradução do autor].

Bach, por sua vez, utiliza um caminho que tanto faz uso da versão “dramática”, quando lança mão da mesma instrumentação de seus antepassados e reforça, a partir do uso da *catabasis*, a idéia afetiva da humildade, tão cara aos seguidores do Cristianismo. Contudo, a idéia de dar continuidade a uma peça de júbilo também está presente na construção do autor e, para tal, ele, que havia começado este movimento na singela tonalidade de si menor, retoma a tonalidade principal, Ré Maior, no momento em que intenta demonstrar a alegria de Maria ao saber que havia sido a escolhida para a bem-aventurança. Neste momento, encontra-se um novo desenho melódico ascendente que acompanha a palavra *ecce*, o qual pode ser interpretado como a utilização de uma figura de retórica denominada *antithesis*, *antitheton* ou *contrapositum*, que pode ser obtida mediante a inversão de intervalos ou progressões melódicas e de mudanças de tonalidade. Assim, com base na utilização da *antithesis*, na qual todos os elementos anteriormente citados estão presentes, ter-se-ia uma busca de manutenção do caráter prioritário da peça, que é de júbilo.

Respeitando a divisão dos versículos da Bíblia, ao mesmo tempo em que altera o tratamento musical para garantir coerência com o novo texto *omnes generationes*, Bach não utiliza uma cadência conclusiva, de forma que o final do terceiro movimento está interligado ao quarto, que é uma fuga. A utilização deste procedimento composicional, desde já, pode ser entendida como uma figura retórico-musical que leva o mesmo nome e Bartel, ao analisar o verbete fuga escrito por Forkel (1749-1818), dá uma boa imagem do porquê da utilização desta figura de retórica nesta parte do *Magnificat*:

Como um gênero independente, a fuga cresce em estatura, ao ponto em que Forkel, que por um lado parece pensar muito pouco nos intrincados recursos contrapontísticos, por outro lado descreve a fuga como um gênero musical coroado. Também recebe uma justificativa nova e expressiva: enquanto uma simples linha melódica de uma ária expressa os sentimentos de um indivíduo, as numerosas linhas melódicas independentes de uma fuga expressam um sentimento de uma multidão, sendo, portanto ambos uma imagem fiel de um fruto da natureza. Tal como um indivíduo é somente um membro de uma nação, a ária é somente uma parte de uma fuga: uma nação incorpora muitos indivíduos, e uma fuga, muitas árias. É portanto o maior de todos os gêneros, tal como o consenso geral de uma nação inteira ser o maior de todos os sentimentos.⁷ [Tradução do autor].

⁶ *Ibid.*, p. 22-23.

⁷ Bartel, *op. cit.*, p. 282.

Movimento IV

Soprano 1
o - mnes, omnes ge - ne - ra - ti - o - - - - - nes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o - - - - - nes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o - - - - - nes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o - - - - - nes,

Soprano 2
O - - - - - mnes, omnes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o - - - - - nes, o - mnes,

Alto
Omnes, Omnes ge - ne - ra - ti - o - nes, o - mnes, Omnes ge - ne - ra - ti - o - nes,

Tenor
O - mnes ge - ne - ra - ti - o - nes, o - mnes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o - - - - - nes,

Bass
Omnes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o - - - - - nes, o - mnes, omnes ge - ne - ra - ti - o - - - - - nes,

FIGURA 2. Movimento IV, *Omnes generationes*, compassos 1-4, *circulatio*.

Assim, o principal elemento de reforço do texto é a textura polifônica, que nesta hora tenta representar a diversidade de gerações ou povos que glorificam a bem-aventurança de Maria. O sujeito da fuga também traz internamente uma interessante coincidência: toda vez que se chega ao “O” de *generationes*, é desenvolvido um trabalho em semicolcheias, como se observa no trecho destacado em vermelho da figura anterior. Este desenho recebe o nome de *circulatio*, sendo uma figura de retórica ornamental, mas, neste contexto, pode contribuir para aumentar a sensação de multidão.

Ainda, duas passagens podem ser destacadas: em primeiro lugar, a construção escalar ascendente, obtida com base no material temático que sustenta o desenvolvimento deste número, conforme se observa nas seguintes figuras:

nes, o - mnes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o - - - - - nes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o - - - - - nes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o - - - - - nes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o - - - - - nes,

o - mnes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o - - - - - nes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o - - - - - nes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o - - - - - nes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o - - - - - nes,

o - mnes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o - - - - - nes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o - - - - - nes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o - - - - - nes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o - - - - - nes,

nes, o - mnes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o - - - - - nes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o - - - - - nes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o - - - - - nes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o - - - - - nes,

o - nes, o - - - - - mnes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o - - - - - nes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o - - - - - nes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o - - - - - nes,

FIGURA 3. Movimento IV, compassos 5-10.1, *incrementum*.

Esta construção pode ser compreendida como a utilização de uma figura de retórica chamada *auxesis* ou *incrementum* – repetições sucessivas de uma passagem musical que ascendem

por grau conjunto – e que, segundo Quintiliano (1550-1599), “é uma poderosa forma de amplificação, onde coisas insignificantes tornam-se importantes.”⁸

A segunda passagem que merece destaque é que após uma intrincada construção contrapontística, que até é concluída com um *stretto*, observa-se a utilização de uma textura homofônica a partir do terceiro tempo do compasso 24, como se pode ver na figura a seguir:

The image displays a musical score for five staves, likely representing voices and instruments. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The lyrics are: "nes, o-mnes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o - nes, o - mnes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o - nes." The score illustrates the rhetorical devices of polyptoton (repetition of the same word in different cases) and abruptio (sudden stop). The lyrics are repeated across the staves, with some variations in the final part of the passage.

FIGURA 4. Movimento IV, compassos 21-27, polyptoton e abruptio.

Neste trecho, encontram-se três figuras de retórica: as sucessivas entradas do sujeito na mesma altura são chamadas de *polyptoton*, a súbita parada no segundo tempo do compasso 24 pode ser denominada *abruptio* e a utilização do final cordal, chama-se *noema*, cujo significado pode aludir simbolicamente ao fato de que todos os povos encontrarão sua redenção em Jesus Cristo e a partir deste momento permanecerão harmonicamente unidos.

Referências Bibliográficas

Bartel, Dietrich. (1997). *Musica poetica*. Lincoln: University of Nebraska Press, 471 p.

Cammarota, Robert Michael. (1986). “The repertoire of magnificats in Leipzig at the time of J. S. Bach: a study of the manuscript source”. Tese (Doutorado em Filosofia). New York University, New York.

⁸ Quintiliano *apud* Bartel, *op. cit.*, p. 210.