

... E CHOROU AMARGAMENTE ...

Figuras retórico-musicais e a expressão de extremo pesar, na “Johannes-Passion” de J.S. Bach

Helena Jank*

RESUMO: Neste trabalho apresentamos uma análise das figuras retórico-musicais usadas por J. S. Bach em sua “Paixão segundo S. João”, mais precisamente no Adágio do recitativo referente ao episódio em que Pedro, após renegar o Cristo três vezes, dá-se conta da traição cometida e “chora amargamente”. Para facilitar a compreensão das palavras do evangelho, Bach faz uso dos mais variados recursos retórico-musicais, com o propósito de expressar musicalmente o conteúdo do texto e estimular as emoções no ouvinte, característica principal da música no período barroco, especialmente na Alemanha luterana. Dor, tristeza, extremo pesar, desolação, são os afetos que Bach sintetiza dramaticamente, em apenas seis compassos desta obra monumental. Este trabalho propõe a observação destes procedimentos, com base em textos de tratadistas alemães dos séculos XVII e XVIII, conforme compilados por Dietrich Bartel em seu livro “Musica Poetica” (1997).

ABSTRACT: In this article we propose to analyze a series of music-rhetorical figures used by Bach in his “Passio Secundum Johannem”, more precisely in the tenor recitative in which Peter “weeps bitterly” after having denied his master three times. In order to enhance the text found in the gospel, Bach uses several rhetorical devices with the purpose of expressing through music the meaning of the words and thus stimulate different affections in the audience, a common compositional device that characterized music of the Baroque period, especially that of Lutheran Germany. Pain, sadness, extreme sorrow and desolation are the affections dramatically synthesized by Bach in only six bars of this composition. Our aim is the observation of these procedures based on XVIIth and XVIIIth century German treatises, as compiled by Dietrich Bartel in his “Musica Poetica” (1997).

PALAVRAS-CHAVE: retórica musical; música barroca; J.S.Bach

KEYWORDS: musical rhetoric; baroque music; J.S.Bach

INTRODUÇÃO

Uma importante reviravolta na história da música se deu na segunda metade do século XVI, quando, com a *Camerata Fiorentina*, surgiu uma nova proposta que veio determinar as bases para a linguagem musical na época denominada barroca. Característica predominante nesta linguagem é a maneira como se relacionam texto e música e como, a partir de conceitos da retórica clássica, desenvolvem-se procedimentos que facilitam a expressão dos afetos. O propósito de expressar através da música o conteúdo do texto, com a finalidade de estimular as emoções do ouvinte, levou ao desenvolvimento de mecanismos semelhantes às figuras retóricas usadas no discurso e no pensamento. Mais ainda: pelo esforço por expressar e explicar melhor o texto, introduziram-se conceitos de organização do discurso, tais como *dispositio* e *elocutio*, igualmente adotados dos métodos e procedimentos da retórica clássica. Em 1533, Nicolaus Listenius introduz o termo *musica poetica* como um “gênero” de composição musical. Este termo difunde-se rapidamente, principalmente na Alemanha. Em 1563, é usado como título para um tratado musical, por Gallus Dressler, que o emprega como gênero e também como disciplina. No início do século XVII, Joachim Burmeister estabelece o uso sistemático dos princípios e terminologia da retórica como disciplina, incluindo o conceito de figuras retórico-musicais em seus textos. (BARTEL, 1997)

A representação dos afetos já estava presente na música desde a Idade Média e Renascimento, mas no período barroco mover as paixões humanas passa a constituir a

* Dra. Helena Jank, é docente na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
e-mail: hjank@iar.unicamp.br

sua própria essência, em todas as correntes estilísticas que se desenvolveram na Europa. Na Alemanha, a ênfase à palavra durante o culto, introduzida por Lutero, estimulou fortemente a redescoberta da retórica como disciplina. O pastor protestante usava no sermão a arte da persuasão para edificar e convencer a sua congregação. Lutero afirmava que o mesmo deveria ocorrer através da música, particularmente quando esta era associada ao texto litúrgico. Para ele, a música deveria ser vista como um “sermão sonoro”, no qual os afetos seriam estimulados pelo compositor, não apenas para deleitar a audiência, ou simplesmente refletir e representar o texto, mas para facilitar o conhecimento e a compreensão das palavras do evangelho. Assim como o pregador, o compositor empregaria todos os meios a seu alcance para convencer a audiência. Para isto o emprego de artifícios retóricos, entre os quais das figuras retórico-musicais, passou a ser de fundamental importância, na medida em que estas deixaram de ter finalidade decorativa e adquiriram capacidade exegética. O uso dos recursos retóricos para expressar e explicar o sentido do texto tornou-se a principal qualidade da música para os compositores luteranos, embora este estilo tenha também absorvido os outros estilos europeus, notadamente o francês e o italiano.

Enfatizando a importância da música como igual à da palavra litúrgica, Johann Walther sumariza:

Musica Poetica [...] é a ciência matemática através da qual uma ordenação agradável e correta das notas é posta no papel de maneira a ser cantada ou tocada, estimulando os ouvintes à devoção a Deus e ao mesmo tempo agradando e encantando a mente e a alma [...] É assim denominada porque o compositor não só precisa compreender a prosódia como o faz o poeta, para não violar a rítmica do texto, mas porque ele também faz poesia, ou seja, a melodia, e por isso é denominado *Melopoeta* ou *Melopoetus*. (WALTHER, 1708)¹

Martinho Lutero já havia estabelecido a expressão do texto como uma das principais propostas da música, que seria mais poderosa ainda se associada ao evangelho, pois estaria unindo as duas mais valiosas dádivas divinas. Segundo Lutero, enquanto o texto convence o intelecto, a música persuade as emoções. Assim como o sermão é a viva voz do evangelho, a música dá vida ao texto.

Johann Sebastian Bach é sem dúvida o mais representativo entre os compositores luteranos. Em suas obras sacras temos exemplos magistrais do uso das figuras retóricas, da realização da *musica poetica* como “sermão sonoro”, da atuação do compositor como *melopoeta*, conforme a colocação de Walther. Sua *Johannes-Passion* destaca-se pela dramaticidade, pela veemência com que são expostas as emoções e expressos os afetos. Basta observar a fúria raivosa com que Bach representa a turba, nos episódios do julgamento do Cristo, ou o *pathos* contido nas harmonias que acompanham os recitativos para reconhecer a plasticidade com que o compositor faz uso das ferramentas retórico-musicais, no intuito de mover os afetos e persuadir a audiência.

A análise que propomos concentra-se em um trecho extremamente curto (apenas seis compassos) da *Johannes-Passion* de Bach: o momento em que Pedro, após renegar o Cristo três vezes, dá-se conta da traição cometida e “chora amargamente”. Antes de tudo, é importante observar que na obra o evangelho segundo João (Jo 18:1-40, 19:1-42) é reproduzido literalmente, exceto quando Bach introduz, em dois momentos, trechos do evangelho segundo Mateus: o primeiro é o episódio acima mencionado, do sofrimento de Pedro (Mat 26:75) e, após a morte de Cristo, a cena dramática da ressurreição dos corpos (Mat 27:51-52)². Estes dois enxertos já revelam a intenção do

¹.N.A: Todas as traduções dos textos em alemão são de responsabilidade da autora.

² “Eis que o véu do templo se rasgou em duas partes, de alto a baixo, a terra tremeu, fenderam-se as rochas, abriram-se os túmulos e muitos corpos dos santos que estavam dormindo ressuscitaram.”

compositor de utilizar ao máximo os recursos dramáticos na criação da obra.

Quanto ao objeto de nossa análise, Willfrid Mellers observa:

Já se comentou que este “chorar amargamente” de Pedro é excessivamente auto-indulgente, se comparado ao soluçar milagrosamente econômico deste mesmo trecho, na Matthäus-Passion. Pode ser; mas a auto-comiseração de Pedro é parte da imperfeição humana com a qual Bach está preocupado aqui. Na Johannes-Passion, Pedro é um caráter central, ao passo que na Matthäus-Passion ele é subsidiário³. Este arioso cromático, portanto, não é excessivo, mas serve como um prelúdio perfeitamente adequado à ária de remorso que forma o clímax da obra até este ponto, concluindo a primeira metade. A ária pode ser considerada a música humanamente mais apaixonada que Bach escreveu; mas sua agonia, formalizada em uma ária da capo (*sic*)⁴, é sublimada, de tal maneira que a Paixão de Pedro torna-se inseparável, e mesmo identificada com a Paixão de Cristo. A ária está relacionada, no sentido junguiano, com o processo de individuação; nela e por ela Pedro se torna consciente de si mesmo e de sua culpa. Definitivamente, esta culpa deve ser reconhecida como inerente à condição humana e não como mera transgressão a uma lei superior. (MELLERS, 1980, p. 109)

Em nossa abordagem propomos a observação das figuras retórico-musicais, conforme descritas por tratadistas alemães dos séculos XVII e XVIII, compiladas por Dietrich Bartel em sua obra *Musica Poetica* (1997). As definições não são sempre consensuais. Para a aplicação a esta análise, selecionamos aquelas que mais se aproximam do sentido intrínseco ao texto e aos afetos nele representados. Acrescentamos também comentários, quando julgamos necessário esclarecer os motivos de nossas escolhas.

A escolha por uma ou outra figura tem um componente de forte subjetividade e a dificuldade que se encontra ao analisar o repertório está bastante bem descrita por Forkel, em sua *Allgemeine Geschichte der Musik*:

A subdivisão [*distributio*] de um tema principal serve para examinar o material musical a partir de todos os pontos de vista [...] A intenção de uma composição pode ser de caráter subjetivo ou pode representar um sentimento genérico. Em ambos os casos, as relações e circunstâncias são tão diversas, que os sentimentos não podem ser suficientemente esclarecidos se não forem dissolvidos em partes separadas. Para esta dissolução, usamos vários recursos semelhantes aos da lingüística. Temos também na música, por exemplo, expressões sinônimas, formas diversas de circunscrição, deslocamentos, etc.. Pode-se até mesmo pensar em uma individualização de sentimentos gerais, através de recursos musicais. Embora expressões sinônimas tenham o mesmo significado, um sentimento pode ser revelado a partir de um aspecto diferente, simplesmente ressaltando um detalhe incidental contido nele. [*dois trechos*] podem ser absolutamente iguais em seu significado geral; mas apesar disto [uma figura] pode modificar o sentido de tal maneira, que o ouvido esteja mais inclinado a considerá-la uma coisa nova, e não a mesma da anterior.

Entendemos também que uma figura pode ser classificada em mais de uma categoria, de acordo com o aspecto que se deseja ressaltar, com a relação que pode ter com outras figuras próximas a ela, ou com o sentido geral do texto e do contexto musical.

A seguir apresentamos o trecho a que se refere este trabalho:

³ Mellers tem uma interessante concepção da *Johannes-Passion*, segundo a qual na primeira parte da obra o personagem principal é Pedro – o autor refere-se freqüentemente à “Paixão de Pedro”, que vai culminar com a negação e ária de desespero que, de fato, encerram a primeira parte.

⁴ Não identificamos aqui uma ária *da capo*. Ao contrário, esta ária termina em curtíssimo *ritornello*, semelhante ao *abruptio*.

Figura 1: *Pedro lembrou-se das palavras de Jesus, e saiu, e chorou amargamente.*

ANÁLISE

O BAIXO

Primeiramente, observa-se o movimento harmônico do baixo: iniciando no primeiro compasso do Adagio, em Sol-maior, efetua-se a modulação para fa#-menor, tonalidade da ária subsequente: “Ach, mein Sinn ...”: G - A7 - D - b - C# - f#.

O baixo se movimenta de G(6₅) em graus cromáticos ascendentes (*passus duriusculus*), até atingir A7(4₂), ressaltado por meio de um *gropo*. Em D(6) inicia-se novamente o movimento cromático, agora descendente (*passus duirusculus*) até atingir b(6), aqui em função de subdominante de f# - também ressaltado por um *gropo* - para cadenciar em Do#(6₄₋₃) - fa#m.

Figura 2 – as figuras do baixo (*gropo* e *passus duriusculus*)

DESCRIÇÃO DAS FIGURAS

PASSUS DURIUSCULUS

Passus duriusculus ocorre em uma voz, quando esta ascende ou descende um semitom. Esta progressão, muitos também a denominam *cromática*, por razões que lhes cabe discutir entre si. Pode ocorrer também quando há um passo de segunda aumentada ou terça diminuída, ou quando a quarta ou a quinta é aumentada ou diminuída. (BERNHARD, 1660)

GROPPO

[...] Antigos mestres da canção fizeram grande estardalhaço em torno de um ornamento, que chamavam de *grosso*. Conforme a minha tradução para o alemão, é o mesmo que um amontoado [...] Com certeza é derivado de *grappo*, uma uva, que em francês e em inglês também se chamam assim. A palavra indica tudo o que vem em cachos, ou seja, pequenas frutas ou outras coisas amontoadas, como nesta figura. Estes *gropi* podem aparecer por acaso, como simples ornamentos, ou podem ser usados para estruturar substancialmente a melodia, formando passagens inteiras. Estas passagens podem ter um efeito nada pequeno, se o afeto que se deseja exprimir permitir esta movimentação (MATTHESON, 1739)

Printz e Walther descrevem *grosso* como um rolo, ou uma bola. Para Veneroni⁵ é um grupo de cabeças ou figuras pintadas em um quadro. Mattheson não quer saber nem de um nem de outro, mas diz que certamente é derivado de *grappo*, ou seja: uma uva, porque se refere a tudo o que este termo pode significar literal- ou figurativamente. Nós não pretendemos pôr fim a esta discussão inútil, mas apenas descrever este ornamento, chamado *grosso*: O *grosso* é composto sempre de 4 notas, das quais a primeira e a terceira são da mesma altura enquanto que a segunda e a quarta são em alturas diferentes. (SPIESS, 1745)

Neste trecho, *passus duriusculus* - em procedimento semelhante à *pathopoeia*, porém de maneira mais introspectiva - descreve a aflição de Pedro⁶, e o *grosso* destaca os passos harmônicos mais importantes.

FIGURAS DE DISSONÂNCIA E DESLOCAMENTO

As figuras que seguem, decorrentes da relação da melodia com as harmonias, apresentam um deslocamento com relação ao acorde sobre o qual se colocam, provocando uma dissonância. Encontramos duas situações distintas: no primeiro caso há a resolução tardia de uma dissonância em uma consonância, o que conhecemos hoje como “retardo” (*retardatio*); no segundo caso, semelhante à “suspensão”, o movimento melódico introduz antecipadamente uma nota que pertence ao acorde subsequente (*anticipatio*).



Figura 3: *retardatio* (○) e *anticipatio* (□)

⁵ Pode-se supor que seja uma referência a Giovanni Veneroni (1642-1708), autor do “*Dictionnaire Italien et François par le Sieur Veneroni, Interprète Et Maître des langues Italienne et Française*”, Paris, 1681. (<http://www.francais-italien.com/acessado> em 15/07/2007)

⁶ Esta figura também poderia ser vista como *pathopoeia* (figura usada “para estimular um afeto apaixonado, através de cromatismo ou outros meios” – BARTEL). Optamos por *passus duriusculus* por se tratar de uma figura de baixo, mais adequada para dar base às harmonias e às vozes superiores do que efetivamente “mover os afetos”

DESCRIÇÃO DA FIGURAS:

RETARDATIO

Retardatio é uma omissão ou demora, quando uma nota que deveria ascender pelo intervalo de segunda, se detém por um tempo antes de ascender. Esta figura foi criada imitando a *syncopatio* com a diferença que, enquanto a *syncopatio* resolve descendendo, a *retardatio* resolve ascendendo. (WALTHER, 1708)

Retardatio, permanência, hesitação, é diretamente oposto ao *anticipatio*, à medida que introduz o intervalo correto (a consonância) muito tarde, ao invés de muito cedo. O *retardatio* nada mais é que uma dissonância resultante de uma nota anterior, não pertencente ao acorde seguinte, que se mantém sem resolução por um tempo mais longo. (SPIESS, 1745)

ANTICIPATIO (PRAESUMPTIO)

Anticipatio notae ocorre quando uma voz introduz o intervalo acima ou abaixo mais cedo do que seria natural. Para isso, subtrai-se um pouco do valor da nota anterior para adicioná-lo à nota seguinte. (BERNHARD, 1660)

Anticipatio, antecipação ou chegada prematura, é uma figura muito comum, que ocorre quando uma voz se introduz ou se faz ouvir antecipadamente uma nota acima ou abaixo da nota real. Ademais, esta figura pode ser usada com ou sem a *syncopa*. (SPIESS, 1745)

Na retórica do discurso não encontramos *retardatio*, mas é interessante observar como é descrito o *anticipatio*:

Praesumptio ou *prolepsis* é muito forte e ocorre quando lidamos com possíveis objeções. (QUITILIANO, *Institutio*)

Praesumptio (ou *praeocupatio*) ocorre quando se antecipa uma objeção antes que ela seja manifestada. (SUSENBROTUS, 1566)

As figuras de dissonância e deslocamento são usadas quando o afeto a ser representado envolve conflito. Neste trecho, a sucessão de figuras com essas características é muito representativa da agonia de Pedro, em uma situação sem saída, em que não há esperança, uma vez que o fato já foi consumado, a traição já aconteceu e não mais se desfaz.

FIGURAS MELÓDICAS

As figuras melódicas são geralmente as que ilustram com mais vivacidade os afetos. No trecho em questão, as figuras encontradas podem ser classificadas genericamente como de *pathopoeia*, ou seja: “...uma passagem musical que procura estimular fortemente os afetos, através de cromatismo ou outros recursos” (BARTEL 1997, p.359). É importante diferenciar a *pathopoeia* da *hypotyposis*, definida por Bartel como “uma representação vívida das imagens contidas no texto” (BARTEL 1997, p.307). Ambas podem ser consideradas as mais importantes da *musica poetica*, encontradas praticamente em todas as obras do período. Burmeister ressalta a

hypotyposis como uma figura de representação de imagens, ao passo que considera *pathopoeia* a figura que expressa os afetos sem necessariamente evocar uma imagem. Além da classificação genérica, como *hypotyposis* ou *pathopoeia*, é possível identificar também características específicas de cada uma, de acordo com sua função relativa ao discurso retórico-musical.

Na seqüência melódica, chama-nos inicialmente a atenção a presença do trítono (*consonantia impropria*), que aparece três vezes seguidas: mi-la#; si-fá e fá#-do, resultando em um movimento ascendente em semitons (*gradatio* ou *climax*). O primeiro desses trítonos inicia a palavra “weinete”, que circula dolorosamente em torno da nota si. O segundo introduz de maneira enfática e desconfortável a palavra “bitterlich”, aqui ilustrada por uma linha melódica descendente (*catabasis*): este trítono, pelo desconforto que apresenta para o cantor, pode também ser visto como *saltus duriusculus*. Quando aparece pela segunda vez, “weinete” vem representada por uma longa linha cromática descendente (*catabasis*) que desemboca, pouco antes do fim da palavra, em um intervalo ascendente de 7dim.(La#-sol), um *saltus duriusculus* mais desconfortável ainda que o anterior. Mais uma vez, a palavra “bitterlich” é introduzida pelo trítono, o terceiro do *gradatio*. A cromática descendente deste segundo “weinete” poderia ser vista como *passus duriusculus*. Neste contexto, entretanto, entendemos que a figura é *catabasis*, por analogia ao “bitterlich” anterior e pela ênfase que, na descrição desta figura, os autores dão à expressão do afeto, mais do que à simples representação do texto. O sofrimento é ressaltado ainda pela hesitação contida nos dois retardos, no início e no fim da palavra “bitterlich” (*accentus*).



Figura 4: figuras melódicas; consonantiae impropriae, gradatio, saltus duriusculus, catabasis, accentus

DESCRIÇÃO DAS FIGURAS:

CONSONANTIAE IMPROPRIAE

Consonantiae impropriae inclui todas as três espécies das quartas, as quintas diminuídas e aumentadas, a sexta aumentada e a terça diminuída. (BERNHARD, 1660)

Bartel menciona apenas Bernhard na definição desta figura. Há entretanto uma interessante observação de Mattheson, baseado em Descartes, relacionando os efeitos sonoros dos intervalos alterados com as emoções humanas:

Se, por exemplo, a alegria é sentida como uma expansão dos nossos impulsos vitais, é sensato e natural deduzir que a melhor maneira de expressar este afeto é com os intervalos maiores e aumentados.

Por outro lado, sabendo que a tristeza provoca uma contração destas forças sutis no nosso organismo, deduz-se facilmente que para ela são mais adequados os intervalos menores e diminuídos. (MATTHESON, 1739)

GRADATIO (CLIMAX)

O *gradatio*, também denominado *clímax*, repete o que já foi dito e antes de seguir adiante, permanece na afirmação precedente. (QUINTILIANO, *Institutio*)

[...] e finalmente temos o *gradatio* ou *clímax*, no qual se prossegue passo a passo de uma palavra para a outra, e desta para outra ainda mais vigorosa (GOTTSCHEID, 1751)

O *clímax* repete notas similares, movendo-as gradativamente para diferentes alturas. (BURMEISTER, 1606)

Kircher oferece uma interpretação do *gradatio* que aponta para a finalidade exegética buscada no “sermão sonoro” luterano:

Climax ou *gradatio* é uma passagem musical que ascende gradativamente e é usada freqüentemente em afetos de amor divino e anseio pelo reino dos céus, como vemos em *Quemadmodum desiderat cervus*, de Orlando di Lasso (KIRCHER, 1650)

Forkel acrescenta ainda outros detalhes:

Uma das figuras mais bonitas e eficazes é o *gradatio*, com o qual se faz uma progressão gradativa, de um motivo mais fraco para um mais forte, expressando assim um afeto cada vez mais vigoroso. A maneira mais usual de se expressar isto em música é através de um crescendo, que nos leva do mais suave *pianíssimo* ao mais intenso *fortíssimo*. Mas é melhor quando esta intensificação se dá com adição de um crescimento gradual e contínuo de novas idéias e modulações. (FORKEL, 1788)

SALTUS DURIUSCULUS

[...] foi dito que se deve evitar progressões e saltos pouco naturais. No *stilus luxurians communis*, entretanto, alguns deles são permitidos. [...] O salto de quarta diminuída, ascendente ou descendente, assim como o de quinta diminuída, hoje são permitidos. O salto de sétima diminuída, que consiste em um semitom maior adicionado a uma sexta menor, também é encontrado às vezes, mas quase só em solos vocais e ainda assim apenas em movimento descendente. Saltos de sétima, bem como de nona ou outros intervalos que excedem a oitava também são empregados hoje mais freqüentemente que no passado, especialmente na voz do baixo, que muitas vezes pode saltar até duas oitavas para o grave. (BERNHARD, 1660)

Segundo Bartel, uma definição para *saltus duriusculus* é encontrada apenas em Bernhard. Há na interpretação desta figura uma conotação negativa, desagradável, refletida na palavra *duriusculus*, derivada de *durus*. Bernhard apresenta exemplos musicais, nos quais mostra que esta figura pode assumir significados que vão além da simples representação do texto. Sugere também que esta figura é adequada ao *stylus recitativus*, “em que pode ser empregada para acomodar certos afetos”

CATABASIS

Catabasis ou *descensus* é uma passagem musical com a qual, contrariamente à *anabasis*, expressamos afetos tais como servitude e humildade, assim como sentimentos de depressão e também emoções e imagens modestas e negativas. (KIRCHER, 1650)

Catabasis, de *katabaino*, *descendo*, é a passagem musical que representa o que é baixo, insignificante, humilde, desprezível; por exemplo: “Ele desceu”, “Eu fui muito humilhado” e textos parecidos. Por essa razão, uma passagem musical que desce gradativamente por semitons e sem nenhum salto é denominada *subjectum catabatum*.(WALTHER, 1732)

ACCENTUS (SUPERJECTIO, HYPERBOLE)

Superjectio, também denominada *accentus* acontece quando uma nota é colocada um tom acima ou abaixo de uma consonância ou dissonância. Isto ocorre em geral quando as notas tendem a uma movimentação descendente [...] Esta figura tem sido legitimada pelos cantores e instrumentistas, que às vezes usaram o *accentus* no *stylus gravis*, o que foi bem recebido pelos compositores, que o adicionaram a suas composições. (BERNHARD, 1660)

Accentus ocorre quando a voz é atraída gentilmente para um tom acima ou abaixo da nota principal. Pode ser ascendente ou descendente, ou ambos. O primeiro denomina-se *intendens*, o segundo *remittens* e o terceiro *varius* ou *circumflexus*. (PRINTZ, 1696)

Hyperbole ocorre quando o discurso ou oração excede a verdade, para enfatizá-la, positiva ou negativamente. Também denominado *superlatio*, *demntiens*, *superiectio*, *eminentia* ou *excessus*.(SUSENBROTUS, 1566)

A SYNONYMIA

Em nossa análise observamos ainda uma figura de repetição que, neste contexto, tem características do discurso verbal: a *synonymia*.



Figura 5: synonymia

Bartel descreve esta figura apenas como sendo de repetição melódica. Em ‘weinete bitterlich’, entretanto, ela diz respeito a todo o contexto melódico e harmônico, o que nos leva a identificá-la mais claramente com as definições de Quintiliano e Gottsched:

SYNONYMIA

Synonymia significa: palavras diferentes com o mesmo significado (QUINTILIANO, *Institutio IX*)

[...] (*synonymia*) ocorre quando se repete a mesma coisa, mas com palavras completamente diferentes. Uma pessoa, quando está emocionada, procura transmitir a emoção aos seus leitores ou ouvintes. Para isso, repete a mesma afirmação várias vezes, mas sempre com expressões diferentes. (GOTTSCHED, 1751)

Evidentemente, aqui as “palavras” ou “expressões” devem ser entendidas como procedimentos retórico-musicais. Bartel explicita estes procedimentos:

A *synonymia* é mencionada pela primeira vez na *Figurenlehre* de Ahle. Seu ponto de partida não é o procedimento musical, mas muito mais as figuras retóricas encontradas no texto, que devem ser expressas ou consideradas musicalmente. O compositor não deve observar apenas as figuras que podem ser transferidas do contexto literário para o musical, mas de fato todas as figuras retóricas encontradas no texto. (BARTEL, 1997, p. 405)

Em Walther, também encontramos uma explicação aproximada:

Um compositor, ao elaborar um texto, pode muito bem empregar diferentes figuras retóricas. Por exemplo, além do *epizeuxis*, que é o mais comum e enfático, pode usar *anaphora*, *synonymia*, *anadiplosis*, *epistrophe*, *epanalepsis*, e assim por diante. (WALTHER, 1732).

Analisando as figuras retórico-musicais empregadas por Bach em apenas seis compassos da obra, encontramos: aflição (*passus duriusculus*; *synonymia*), hesitação e dúvida (*retardatio*; *anticipatio*), conflito (*consonantiae impropriae*), desalento (*saltus duriusculus*), depressão e humilhação (*catabasis*), enfatuação (*hyperbole*).

Este curto episódio conjuga uma gama imensa de afetos, estabelecendo uma atmosfera de extrema tensão, que desemboca na ária “Ach, mein Sinn ...”, uma representação vívida da dor e desorientação de Pedro.

Apenas o baixo não se rende ao desespero: embora com tristeza em algumas passagens (*passus duriusculus*), conduz com segurança os passos harmônicos – reforçados pelo *grosso* - em direção à tonalidade de *fa#* menor, usada frequentemente por Bach nas situações de transcendência através do sofrimento.

A tristeza tem um significado nada pequeno no reino dos afetos. Em assuntos espirituais, nos quais este sentimento é mais salutar e estimulante, pertence a ela tudo o que tem a ver com arrependimento e sofrimento, penitência, contrição, lamentação e reconhecimento da nossa infelicidade. Nestas circunstâncias, a tristeza é bem melhor do que o riso. (Ecl.7). (MATTHESON, 1739)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARCLAY, William. *The Gospel of John* . Vol. 2. 2 vols. Philadelphia, Pensilvania: Westminster Press, 1975.

BARTEL, Dietrich. *MUSICA POETICA - Musical-Rhetorical Figures in german Baroque Music*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997.

BERNHARD, Christoph. *Tractatus compositionis augmentatus; Ausführlicher Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Chr. Brnhard*, ed. Joseph Müller-Blattau, Leipzig: Breitkopf& Härtel, 1926; 2. Ed.

BURMEISTER, Joachim. *Musica Poetica-1606*. edição bilíngue. Tradução: Benito Rivera. 1 vols. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1997.

FORKEL, Johann N. *Allgemeine Geschichte der Musik*. ed. facs. Graz (1967) : Akademische Druck- und Verlagsanstalt , 1788.

GOTTSCHED, Johann Christoph. *Ausführliche Redekunst nach Anleitung der Greichen und Römer wie auch der neuern Ausländer*, 1736

GOTTSCHED, Johann Christoph. *Versuch einer critischen Dichtkunst*, Leipzig, 1751

KIRCHER, Athanasius. *Musurgia Universalis sive ars magna consoni et dissoni*, Roma, 1650. Facs.ed. Hildesheim, Olms, 1970

MARCEL, Luc André. *J.S.Bach*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1963.

MATTHESON, Johann. *Der vollkommene Capellmeister*, 1739. Hamburg: ed. facsimile Kassel, Bärenreiter, 1954.

_____ *Das neueröffnete Orchestre*, 1713. Hamburg: ed. fac simile, Laaber, 2004.

MELLERS, Wilfrid. *Bach and the Dance of God*. London and Boston: Faber and Faber, 1980.

PRINTZ, Phrynus Mytilenaeus oder Satyrischer Componist. Dresden/Leipzig, 1696

QUINTILIAN. *Institutio oratoria. trad. H.E.Butler*. Cambridge: Harvard University Press, 1966.

SPIESS, Meinrad. *Tractatus musicus compositorio-practicus*, Augsburg, 1745

SUSENBROTUS, Johannes. *Epitome troporum ac schematum et grammaticorum et rhetorum*, Antwerp, 1566

WALTHER, Johann G. *Praeceptata de musicalischen Composition*, Ms 1708. New ed. P. Benary, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1955

_____ *Musikalisches Lexicon*, Leipzig, 1732. Facs. Ed. Kassel: Bärenreiter, 1967