

Fernández Calvo, Diana

*El discurso musical litúrgico del barroco americano: tiempo y percepción, lectura y recepción.
Una hermenéutica*

V Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología, 2013
Facultad de Filosofía y Letras - UCA

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Fernández Calvo, Diana. "El discurso musical litúrgico del barroco americano: tiempo y percepción, lectura y recepción : una hermenéutica" [en línea]. Jornadas Diálogos : Literatura, Estética y Teología. La libertad del Espíritu, V, 17-19 septiembre 2013. Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/discurso-musical-liturgico-barroco.pdf> [Fecha de consulta:]

El discurso musical litúrgico del barroco americano: tiempo y percepción, lectura y recepción. Una hermenéutica.

Dra. Diana Fernández Calvo

1- La dimensión perceptiva de la música

La música es un arte temporal; por eso, para ser “contemplada” y comprendida, debe ser capturada en el tiempo. Por su esencia, necesita de un “lector - intérprete”, que ejecute la partitura en la que ha sido graficada, y de un receptor que la decodifique.

Cuando la obra musical pertenece a un período histórico lejano, el intérprete necesita “reconstruir” la partitura de acuerdo a las reglas de la época. No obstante, los códigos de recepción actuales no son los mismos, por lo que la obra musical es “re-interpretada” por el oyente de hoy.

El repertorio litúrgico musical del período barroco americano se caracterizó por estar compuesto según las estrechas relaciones entre la música y la retórica, que otorgaban una importancia germinal a la expresión de los afectos o pasiones del alma. El compositor era concebido como un orador en su misión de persuadir y conmover al oyente mediante la retórica de su música¹. La expresión de los afectos se buscaba, básicamente, a través de una disposición juiciosa y conveniente de las partes constitutivas del discurso musical (*dispositio* retórica), y mediante una elección de las „palabras“ y „giros“ adecuados a la pasión que se deseaba despertar en el público (*elocutio*).

En esta ponencia ahondaremos en las relaciones texto - música de aquel repertorio, identificando algunas de las figuras retórico-musicales empleadas por el compositor para la expresión del texto litúrgico.

2- Retórica y discurso musical: la Pasión como género compositivo

¹ LÓPEZ EIRE, A. *Poéticas y Retóricas griegas*. Madrid: Síntesis, 2002.

El recurso de la utilización de los preceptos de la retórica literaria, aplicado al estudio del significado de la música fue muy utilizado entre 1535 y 1792 ya que proporcionaba esquemas para desentrañar el sentido posible de la expresión musical.

A principios del siglo XVII, las analogías entre la retórica y la música impregnaban todos los niveles del pensamiento musical, tanto en los campos de estilo, forma, expresión, y métodos de composición, como en el de la praxis interpretativa. En general la música barroca aspiraba a una expresión musical de las palabras comparable con la retórica apasionada, la *musica pathetica*. La unión de la música con los principios retóricos es una de las características más destacadas del racionalismo barroco musical y dio progresivamente forma a los elementos de la teoría y de la estética musical del período². La orientación retórica predominante de la música barroca arrancó de la preocupación renacentista por el impacto de los estilos musicales en el significado y en la inteligibilidad de las palabras (como por ejemplo se aprecia en las discusiones de la Camerata florentina), y casi todos los elementos considerados como característicos de la música barroca, sea italiana, francesa, alemana o inglesa, están ligados, directamente o indirectamente, a los conceptos retóricos.

A pesar de que ni Mattheson³ ni ningún otro teórico barroco hayan aplicado estos preceptos retóricos de forma rígida a cada composición musical, está claro que tales conceptos no sólo ayudaban a los compositores en variada medida, sino que servían evidentemente como rutinas técnicas del proceso compositivo. La estructura retórica no era confinada sólo a la teoría musical alemana. Mersenne, por ejemplo, en su *Armonía Universal* (1636-7)⁴ afirmaba que los músicos son oradores que deben componer melodías como si fueran discursos, incluyendo todas aquellas secciones, divisiones y periodos que convienen a un discurso.

La transformación más completa y sistemática de los conceptos retóricos en sus equivalentes musicales tiene su origen en la *decoratio* de la teoría retórica. En la oratoria

² BUKOFZER, M. *Music in the Baroque Era*. Nueva York, W.W. Norton & Co., 1947.

³ FERNÁNDEZ CALVO, D “Pietro Cerone: El Melopeo y Maestro, “*Tractado de la Música theorica y pratica*”, libro 22. Los Enigmas musicales”. En: Revista 24 del Instituto de investigación Musicológica “Carlos Vega”, Buenos Aires, EDUCA, 2010

⁴ LÓPEZ CANO, R. *Música y retórica en el Barroco*. México: UNAM, 1997.

cada orador confiaba en su dominio de las reglas y las técnicas de la *decoratio* para adornar sus ideas con la imaginería retórica y para infundir a su discurso un lenguaje apasionado: los recursos concretos eran extraídos según necesidad del amplio elenco de las figuras en uso.

Ya en la música del Renacimiento temprano, tanto sacra como profana, hay amplias pruebas de que los compositores empleaban variados expedientes retórico-musicales para ilustrar o enfatizar palabras e ideas en el texto. La práctica de la literatura musical relacionada con el madrigal se basa inequívocamente sobre este uso de la retórica musical.

El arte barroco se convirtió en un vehículo evangelizador, cuya extraordinaria fuerza se construía desde el profundo conocimiento de la naturaleza y el funcionamiento de las pasiones del alma.

Los artistas se esforzaban en imprimir en sus obras la elocuencia y el poder para mover los afectos, propios de los oradores. Los procesos de estructuración interna de las obras, asumían un fundamento retórico.

El temor, el abatimiento, la timidez, el espanto, el horror, y su extremo, la desesperación, requieren de las expresiones sonoras más extrañas, sostenidas con pasajes insólitos, secuencias extravagantes, disonancias y sonidos ásperos. En la *Pasión* según San Juan, de J. S. Bach, el arpeggio ascendente del violonchelo imita al texto asociando el canto del gallo tras la tercera negación de Pedro. En el Adagio siguiente, las síncopas descendentes en la melodía se entretajan con el bajo, creando un dramatismo que sostiene las palabras del texto "...y lloró amargamente".

Asimismo resulta importante señalar la posición teórica -propia del barroco- según la cual los sonidos y determinados instrumentos conllevan un significado preciso. El significado que se agrega a ciertos sonidos y determinados instrumentos orienta hacia lo sensorial o hacia lo celestial: hacia abajo o hacia arriba: edicto tras edicto se exponen - desde el Concilio de Lima en 1552- el conjunto de ordenanzas que regulan la creación y las ejecuciones musicales en la Catedral de Lima⁵.

⁵ FERNÁNDEZ CALVO, D. *Música dramática en el Seminario de San Antonio Abad de Cusco. Estudio crítico, análisis y transcripción de comedias, jocosos, romances, cantadas, juguetes, mojigangas y tonos humanos de los siglos XVII y XVIII*. Publicación internacional N° 2 del IIMCV, Buenos Aires, EDUCA, 2010.

Recordemos los antecedentes del género musical. La Pasión responsorial fue el género musical más extendido en Italia en la liturgia católica a partir del 1520. Los ajustes de los textos de San Mateo y de San Juan eran los más comunes, figurando entre los más antiguos el de Corteccia (San Juan, 1527, y San Mateo, 1532), en que solamente el *exordium*, las secciones de la turba y la última sección narrativa del relato del evangelista eran volcadas polifónicamente.

Las pasiones católicas de España, Portugal, México y otros países de habla hispánica pueden ser divididas en tres grupos amplios: las pasiones según el rito romano, las pasiones "En el estilo español" y las pasiones en las que las palabras del relato del evangelista (no Cristo) son puestas polifónicamente.

3- Análisis de la Pasión según San Juan de José de Orejón y Aparicio

El presbítero José de Orejón y Aparicio (Huacho 1706- Lima 1765) fue uno de los compositores más importantes del virreinato del Perú. Se inició como niño cantor y fue designado organista de la Catedral de Lima entre 1751 y 1760 y Maestro de Capilla entre 1760-1765⁶.

La *Pasión según San Juan* (Pasión del Viernes Santo) data, según se indica en los manuscritos, de 1750. La *Pasión según San Juan*, una de las obras más importantes del barroco iberoamericano, nos revela justamente al compositor en pleno dominio de su técnica y de su lenguaje.

No podemos ignorar que en su condición de seminarista, y luego de sacerdote, Aparicio se instaló en la tradición de la reflexión cristiana. Orejón y Aparicio se centra en los Capítulos 18 y 19 del Evangelio de San Juan. La Pasión del Viernes Santo según San Juan de José de Orejón y Aparicio está en la tonalidad de re menor y fue dividida en 13 secciones. Esta tonalidad es solemne, devota e introduce a la calma y a la religiosidad, encuadrando los afectos de dulzura y de tristeza.

⁶ FERNÁNDEZ CALVO, D. *José de Orejón y Aparicio. La música y su contexto*. Publicación internacional N° 1 del IIMCV, Lima Perú, Editorial UCSS, 2009.

Fue compuesta originalmente para solistas, triple coro y orquesta. La primera ejecución de la obra tuvo lugar en 1750. Melchor Tapia (organista de la Catedral de Lima) la re-orquesta en 1810, organizándola en dos coros y agregando flautas y cornos.

Cada tema -expresión de una circunstancia determinada- se expone musicalmente como una ampliación de un trasfondo y como cumpliendo una expectativa creada por la escritura: trasfondo textual o hipotexto que revela constantemente a San Juan como testigo directo de los acontecimientos.

De allí que el uso de los „gestos musicales“ es utilizado a modo de reflejo del significado literal o figurado de una palabra o frase. Si tomamos en cuenta esta teoría para el análisis de la *Pasión* de Orejón y Aparicio observaremos que en la obra se transcriben las palabras introductorias de las frases y los núcleos de significado de los distintos hechos relatados por el Evangelista utilizando „figuras musicales“.

Cada tema -expresión de una circunstancia determinada- se expone musicalmente como una ampliación de un trasfondo que cumple con la expectativa creada por la escritura: trasfondo textual o „hipotexto“ que revela constantemente a San Juan como testigo directo de los acontecimientos.

Intuimos que este autor peruano -religioso y estudioso de los textos bíblicos- intentó poner en evidencia en esta obra el pensamiento de Juan evangelista y el „logos“ cristiano subrayado dramáticamente por la presencia de la música en el discurso.

El número III: *Quan Acusationem* tiene el carácter de un lamento. La figuración utilizada, las características de su rítmica y el movimiento melódico reflejan con claridad la duda de Pilatos. Las sílabas prolongadas -en un interminable y contenido sollozo- son las sílabas claves en el discurso del texto.⁷



⁷ En la exposición se ilustrarán musicalmente las partituras de los fragmentos citados.

14

nem a fer tis ad ver sus ho mi nem hunc ad

21

ver sus ho mi nem hunc.

El número VII, *Ave Rex Judeorum*, está estructurado compositivamente mediante el uso de los dos coros alternados que repiten las mismas palabras y se responden el uno al otro utilizando este recurso como afirmación de lo dicho. Representan a la ‘turba’ que exclama y condena. El ritmo de la figuración planteado en los instrumentos está específicamente acentuado por el uso de puntillo que subraya la solemnidad de esta respuesta.

7

Ti 1 A ve Rex Rex Ju de o rum A ve Rex

A 1 A ve Rex Rex Ju de o rum A ve Rex

Te 1 A ve Rex Rex Ju de o rum A ve Rex

Ti 2 A ve Rex A ve Rex Rex Ju de

A 2 A ve Rex A ve Rex Rex Ju de

Te 2 A ve Rex A ve Rex Rex Ju de

El número XII, *Et inclinatio*, describe la muerte de Jesús en la cruz. Su rítmica de carácter pesante -dada por la caída en negras en los primeros tiempos del compás

representada por una figuración puntillada- subraya emotivamente el momento en que Jesús entrega su alma.

El carácter lento y marcado que propone Orejón simboliza la muerte. Este recurso -común en la época- estaba asociado a las marchas fúnebres.

Despacio

1 Violines

2 Violines

Bajo

En el compás 26 de este mismo número, José de Orejón y Aparicio amplía la tesitura de los violines primeros y los hace alcanzar su nota más grave (sol) -a través de un diseño melódico descendente en figuración de corcheas- siguiendo una escala menor armónica. Este recurso de orquestación -unido a la concepción armónica y rítmica de la frase musical- corresponde al momento en el que el coro dice '...entregó su Espíritu' y acompaña desde la música el abandono de la vida terrenal de Jesús que es relatada en el texto.

Ti 2 tra di dit Spi ri tum

A 2 tra di dit Spi ri tum

Te 2 tra di dit Spi ri tum

Vincs. 1 *p [hasta el fin]* *p mo.*

Vincs. 2 *p [hasta el fin]* *p mo.*

Bajo

©M. C. República de Colombia (José de Orejón y Aparicio) en el Memorial (NT)

Los textos que utiliza José de Orejón y Aparicio están articulados en dos lenguajes: el musical y el poético. Constituyen un sistema complejo, es decir un sistema cuyos elementos están relacionados en su funcionalidad y pueden ser inter-definidos a través de un estudio realizado desde las dos disciplinas en juego. El sistema complejo como objeto de estudio es una abstracción desde dos disciplinas.

Un enfoque interpretativo nos permite estudiar el contexto compositivo de José de Orejón y Aparicio -Lima en el siglo XVIII y el entorno catedralicio para analizar los principios de creación. Al analizar el proceso de creación poética⁸ advertimos que el núcleo semántico es previo a la expresión y que hay tensiones de la tradición cristiana, actualizadas en el contexto espacial y epocal que determinan o inciden en las configuraciones.

Concebimos entonces al trabajo hermenéutico desde la *reconstrucción* de la génesis del texto, a partir de una profunda *identificación* entre el *intérprete* (el sujeto que lo interroga como “obra” aquí presente) y el *autor* propiamente dicho (ahora “ausente” en ella). Y tal reconstrucción no debe entenderse como el mero conocimiento de textos, sino como *comprensión* del todo que lo origina y en lo cual se sustenta.⁹

Si abordamos la *comprensión* -fundamentada en la *conciencia histórica*- entenderemos que en este caso *Comprender* es también *reconstruir* las vivencias del autor y en esa *empatía* -y sólo en ella- poder interpretar la obra musical.

Por otra parte, el análisis del contexto social, cultural e histórico concreto, así como la comprensión del mundo social representado en el texto mismo, implica abordar la interdependencia entre las experiencias subjetivas escenificadas en la obra y la realidad

⁸ Cfr. TEUN A. VAN DIJK: “Aspectos de una teoría generativa del texto poético”. En AA.VV: *Ensayos de Semiótica Poética*. Barcelona. Planeta. 1976. Pp. 239-271. Francois RASTIER: “Sistemática de las isotopías”. En: AA.VV: *Ensayos de Semiótica Poética*. Barcelona. Planeta. 1976. Pp. 107-140. Walter MIGNOLO: *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona. Crítica. 1978. Umberto ECO: *Tratado de Semiótica General*. México. Nueva Imagen. 1980. Paul RICOEUR: *Del texto a la acción*. México. Fondo de Cultura Económica. 2001.

⁹ FERNÁNDEZ CALVO, D. *Textos musicales en la vida del Seminario de San Antonio Abad de Cusco durante los siglos XVII y XVIII. Contexto histórico y transcripciones*. Publicación internacional N° 8 del IIMCV, UCA FACM UORVAL Perú, 2013.

social tanto textual como contextual. Finalmente, el análisis de las relaciones intertextuales; es decir, de la recepción histórica del texto, en términos de los análisis o interpretaciones que se hayan hecho sobre el mismo, permitiría acercarse a una comprensión más objetiva de los mundos subjetivos escenificados en el texto.

Si consideramos -desde una perspectiva amplia- el examen del discurso musical, el principal problema que encontramos es la indeterminación de su propio objeto: la "música" o la "obra musical".

1. Una obra musical puede ser concebida como algo autónomo, como "texto", habitualmente fijado en la partitura (por el compositor o por un transcriptor). El "significado" de la obra derivaría de la coherencia interna de sus componentes y el trabajo analítico consistiría en revelar esa coherencia.
2. La obra musical puede ser concebida, por el contrario, como algo cambiante, que se va construyendo en el proceso mismo de su existencia temporal, no únicamente en la performance que materializa la obra, sino también en su devenir a lo largo del tiempo. La obra no es, desde esta perspectiva un "texto", sino un "proceso" y "ente histórico". En esta línea se encuadrarían la teoría y análisis de la recepción. El significado de la obra derivaría de la materialización histórica de su devenir, que la "construye".
3. La obra musical puede ser también contemplada como algo que existe a través de la percepción, cuyo significado por lo tanto reside, más que en la obra misma (que no existe si no "suena") en el modo como es percibida: a través, por tanto, de los mecanismos psicológicos de la percepción o la escucha.

La obra de arte está más allá de cualquier limitación histórica. En este sentido, posee un presente intemporal. Pero ello no quiere decir que no plantee una tarea de comprensión y que no haya que encontrar también su origen histórico. Precisamente eso es lo que legitima las pretensiones de una hermenéutica histórica. Comprender lo que una obra de arte le dice a uno es entonces, ciertamente, un encuentro consigo mismo.

Referencias bibliográficas

- APEL, W. *The notation of polyphonic music 900-1600*. Cambridge, Massachussets, The medieval academy of America, 1943.
- ARMSTRONG, J. „How to Compose a Psalm: Ponzio and Cerone Compared“, *Studi musicali*, 1978, pp. 103–39.
- BUKOFZER, M. *Music in the Baroque Era*. Nueva York, W.W. Norton & Co., 1947.
- FERNÁNDEZ CALVO, D. *José de Orejón y Aparicio. La música y su contexto*. Publicación internacional N° 1 del IIMCV, Lima Perú, Editorial UCSS, 2009.
- FERNÁNDEZ CALVO, D. *Música dramática en el Seminario de San Antonio Abad de Cusco. Estudio crítico, análisis y transcripción de comedias, jocosos, romances, cantadas, juguetes, mojigangas y tonos humanos de los siglos XVII y XVIII*. Publicación internacional N° 2 del IIMCV, Buenos Aires, EDUCA, 2010.
- FERNÁNDEZ CALVO, D. *Textos musicales en la vida del Seminario de San Antonio Abad de Cusco durante los siglos XVII y XVIII. Contexto histórico y transcripciones*. Publicación internacional N° 8 del IIMCV, UCA FACM UORVAL Perú, 2013.
- TEUN A. VAN DIJK: “Aspectos de una teoría generativa del texto poético”. En AA.VV: *Ensayos de Semiótica Poética*. Barcelona. Planeta. 1976. Pp. 239-271. Francois RASTIER: “Sistemática de las isotopías”. En: AA.VV: *Ensayos de Semiótica Poética*. Barcelona. Planeta. 1976. Pp. 107-140. Walter MIGNOLO: *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona. Crítica. 1978. Umberto ECO: *Tratado de Semiótica General*. México. Nueva Imagen. 1980. Paul RICOEUR: *Del texto a la acción*. México. Fondo de Cultura Económica. 2001.
- FERNÁNDEZ CALVO, D “Pietro Cerone: El Mellopeo y Maestro, “*Tractado de la Música theorica y pratica*”, libro 22. Los Enigmas musicales”. En: Revista 24 del Instituto de investigación Musicológica “Carlos Vega”, Buenos Aires, EDUCA, 2010
- LÓPEZ CANO, R. *Música y retórica en el Barroco*. México: UNAM, 1997.
- LÓPEZ EIRE, A. *Poéticas y Retóricas griegas*. Madrid: Síntesis, 2002.
- STEVENSON, R. *The Music of Perú. Aboriginal and Viceroyal Epochs*. Washington: Pan American Union, 1959.
- VARGAS UGARTE, R. S.J. *Historia de la Iglesia en el Perú*, Imprenta Aldecoa, Burgos 1959.