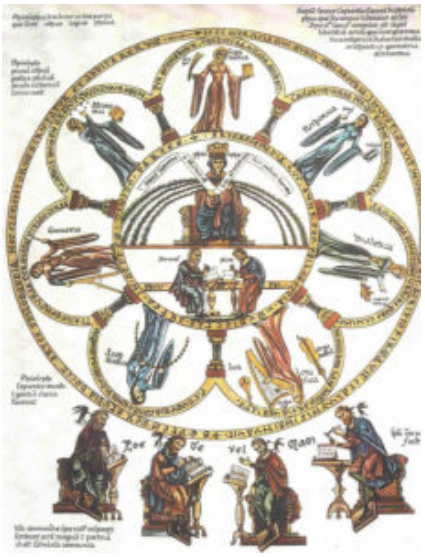
Figuras madrigales y retóricas

Por Lucio Ivaldi



Philosophia et septem artes liberales, The seven liberal arts. Picture from the Hortus deliciarum of Herrad of Landsberg (12th century)

1) Introducción.

La concepción medieval de las siete artes liberales incluía la retórica entre las disciplinas “inferiores” del Trivium, es decir, las Artes de la Conversación: gramática, dialéctica y retórica. Las cuatro artes “altas” del Quadrivium, las Artes Reales, eran en cambio Astronomía, Música, Matemáticas y Geometría.

Los antiguos tratados musicales, de Boecio e Isidoro hasta Tinctoris, dieron a la estructura del discurso musical una

explicación teocéntrica y alegórica. La Música, armonía de las esferas, era un muy noble arte del Quadrivium, y los sabios hablaban de alturas e intervalos; los conocimientos relacionados con las artes del Trivium y el Quadrivium estaban separados de forma rígida.

El desafío cultural del Humanismo enriquece las perspectivas de la Baja Edad Media. Las Artes Liberales fueron renovadas con una interpenetración fructífera de Trivium y Quadrivium.

Una fecha importante en la historia de la cultura europea es el descubrimiento de la Institutio Oratoria de Quintiliano descubierto en el monasterio de St. Gallen, en 1416. La publicación en los cuatro siglos entre XV y XVIII, dio cuenta de cerca de ciento cincuenta ediciones diferentes del texto quintiliano y calculando también todos los tratados, los comentarios y tratados sobre música, llegaron a cerca de dos mil ediciones.

La necesidad de la “nueva generación” de los teóricos de la música, en los albores del siglo XVI, era representar las nuevas formas emergentes de la música, las técnicas de la polifonía, el temperamento de las escalas musicales e innovaciones de la notación musical. El reto consistía en comprender y describir la nueva realidad de la producción artística, y no solo dictar normas preceptivas y descripciones a priori de la música.

Se estaba preparando el terreno para lo que sería, bajo la mirada visionaria de Claudio Monteverdi, la segunda práctica. Pensar la Música sin la ayuda de las tres artes “bajas” se hizo imposible.

Por lo tanto, teóricos de la música aceptaron la Retórica en sus propios tratados: Nikolaus Listenius con *Música poética* de 1537, Gallus Dressler con *Praecepta musicae poeticae* de 1563 y, personalidad influyente, Joachim Burmeister que publicó en Rostock *Música poética* en 1606. No podemos citar todos los

tratados, pero no podemos tampoco omitir Johannes Lippius, Joachim Thuringus, Atanasio Kircher, Christoph Bernhard, y el último en orden cronológico, Johann Mattheson que en 1739 publicó *Der wolkommene Kapellmeister*.

MUSICA
POETICA:
DEFINITIONIBUS ET
DIVISIONIBUS BREVITER DE-
lineata, quibus in singulis capitibus sunt hy-
pomaemata praeceptionum [illegible]
[illegible] addita, edita studio
& operâ,
M. JOACHIMI BVRMEI-
STERI, Lunaburg. Schola Rostoch.
Collega Classici.
ROSTOCHII
Excudebat Stephanus Myliander,
ANNO M. DC. VI.

Joachim Burmeister: Musica poetica: Definitionibus et divisionibus breviter delineata, Rostock, S. Myliander, 1606.

2) Los procesos y piezas poéticas del lenguaje.

Al igual que el Institutio Oratoria de Quintiliano, que fue tan decisivo en la definición humanista de la poesía de las formas literarias, Burmeister da sistematicidad al discurso musical, ofreciendo ante todo una descripción de los procesos lógicos, en el camino que va del compositor al usuario de la música, pasando por el ejecutante.

Los cuatro métodos propuestos son:

1. Inventio: la identificación de los contenidos de la nueva creación, y el resumen de las principales ideas musicales.

2. Dispositio: el procesamiento y la distribución espacial y temporal de lo que fue “inventado”.
3. Decoratio: la finalización del tejido formal de la pieza, con una técnica “a paneles” que consiste en la doctrina de las figuras que iremos pronto a exponer.
4. Pronuntiatio: el arte de la elocutio, o la interpretación musical con todas las habilidades técnicas y expresivas que se necesitan.

La disciplina de la dispositio se identifica con la división del discurso en seis partes:

1. EXORDIUM o Captatio Benevolentiae respecto a la atención del oyente.
2. NARRATIO, el momento en que se presenta la noticias del argumento tratado.
3. PROPOSITIO, la exposición del tema principal (usamos la palabra ‘tema’ en la acepción general, no en el sentido de “tema” de la música).
4. CONFIRMATIO, el tema se reitera.
5. CONFUTATIO, los temas contrastantes están expuestos y contestados.
6. CONCLUSIO o resumen y conclusión y peroratio final.

En Mattheson y otros autores, hay una disposición diferente de las piezas y nomenclatura: la Confutatio y confirmatio se invierten, y esto le da un mayor énfasis a confirmatio, que se expone solo después de haber contestado la tesis adversa.

En el acto de análisis de partituras musicales, creo que es muy útil la división tripartita propuesta por Dressler:

1. Exordium.
2. Medio.
3. Finis.

Tomando nota de que esta división refleja la división tripartita de Aristóteles: parodos, estásimo, éxodos, y también los “funciones estilísticas” de Cicerón: conmover,

enseñar, deleitar.

Pasando a la *decoratio*, Burmeister y otros teóricos proponen una serie de *figurae*, asociando procesos poéticos y musicales de diferentes afectos que se necesitan. Es un complejo tema de estudio y, a menudo lleno de asperezas. Una reciente clasificación moderna comparativa (que contempla el conjunto de tratados históricos) llega a clasificar más de cuatrocientas figuras. Veremos en detalle, aquí, solo unas quince, las más comunes en el repertorio madrigalesco, por no mencionar el hecho de que la doctrina de *figurae* o *figurenlehre*, también es muy importante en el análisis del repertorio instrumental de los compositores del barroco tardío.

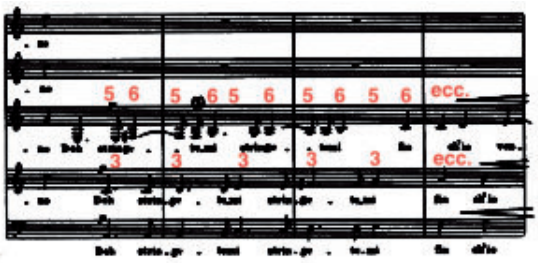
3) Tabla con algunos de los principales *figurae* musicales.

Una consideración general: los *figurae* se pueden apilar sin límite, y no respetan la lógica de la separación y la individuación (como partes de la oración en la *dispositio*), sino que se utilizan como los colores de un pintor que se está preparando para hacer un detalle de una representación visual. Por lo tanto, se pueden encontrar cuatro, cinco o seis superposiciones en la realización de una sección musical.

- **Anáfora.** El más simple de *figurae* describe la repetición genérica de un fragmento, sea melódica o textual. Dependiendo del procedimiento contrapuntístico utilizado, puede tener varios otros significados (anadiplosis, analepsis, políptoton, etc.).
- **Antitheton**. La presencia de una oposición conceptual, lento/ veloz, bajo/alto, forte/piano, etc., se define en el oxímoron de la retórica del texto literario. El *musicus* barroco encuentra una gran satisfacción en el realizar musicalmente, en forma de *antitheton*, las oposiciones poéticas y los claroscuros visibles en los

textos de los madrigales.

- **Aposiopesis**. Gran parada de la palabra, pausa.
- **Auxesis**. Con una terminología muy desigual entre los tratados, por lo general se refiere a la subida de las líneas melódicas como *auxesis, clímax* y *gradatio*, y el descenso como *minuthesis* o *anticlímax*. Se dice también *clímax* al punto de máxima altura de la composición, no solo en el contorno melódico, sino también en términos de volumen y densidad.
- **Congeries**. Método común en la música barroca, tanto vocal como instrumental: concatenado sucesión de acordes de tercera y quinta con acordes de tercera y sexta. Puede ser ascendente o descendente.

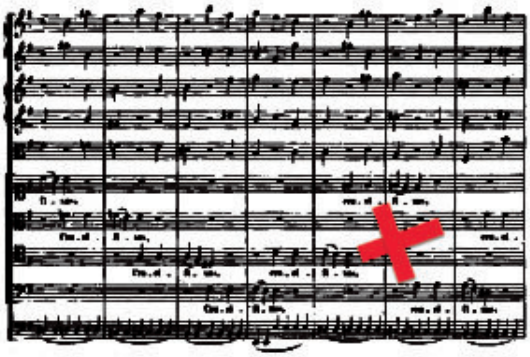


Monteverdi, Si ch'io vorrei morire, extract

- **Fuga**. A la vista de los cambios ocurridos en los siglos siguientes, y las doctrinas históricamente sin fundamento, es preciso aclarar: la *fuga* más antigua no es una forma musical, sino un recurso poético, imagen clara, en la que dos o más voces se persiguen entre sí. Puede ser *imaginaria* o *realis*. Una vez más, estas definiciones pueden dar lugar a malos entendidos con respecto a la nomenclatura "oficial " de la teoría musical. La fuga se caracteriza por una voz inicial, *dux*, que exhibe un patrón, y una segunda entrada que la sigue, *comes*. La fuga *imaginaria* es una construcción geométrica, en la que las voces imitan, con todos los artificios de contrapunto. La fuga *realis* es más bien una sucesión de voces libres, en la que el contenido de intervalos y el contorno melódico entre *dux* y *comes*

puede ser más o menos simétrico, con respecto al juego libre de las partes (similares a un *divertimento*).

- **Hypallage.** el uso del contrapunto del movimiento contrario, y la inversión o los elementos retrógrados.
- **Hypotiposis**. No es solo una figura, sino toda una categoría de *figurae.* Corresponde al llamado madrigalismo o pintura musical. En este caso, el contenido musical y conceptual a ser representado, encuentra su realización a través de la utilización de la visualización espacial. Anábasis es el ascenso de la melodía a las altas frecuencias, catábasis, el descenso, circulatio, proceso circular que no se va hacia arriba o hacia abajo, suspiratio, la imitación de suspiros y sollozos. La fantasía de los compositores permite en muchos casos el gusto de la realización gráfica que trae la notación musical a efectos gráficos singulares, tales como la realización de la palabra "ojo" con dos notas blancas consecutivas. Bach en *Hohe Messe,* en la disposición de la parte, literalmente dibuja una cruz para representar la palabra "crucifixus '.



Bach, Messa in B, Crucifixus extract

- **Interrogatio, exclamatio**. Uno de los puntos fundamentales de *affectenlehre*, es la imitación de la voz humana y los estados de ánimo que expresa. El perfil melódico ascendente de las preguntas es recogido por la música, captado a través de un intervalo ascendente seguido de una pausa. Del mismo modo para *exclamatio*, la

asertividad es expresada por un intervalo amplio (por lo general más alta que la sexta menor).

- **Metalepsis**. Al igual que en la correspondiente figura literaria correspondiente, sucede que en el desarrollo del texto cantado de una canción una de las voces entra en el discurso musical ya comenzado en otra voz, haciendo omisión de enunciar lo anterior por la primera. El significado global del texto solo puede ser comprendido por aquellos que escuchan la secuencia de entradas en orden cronológico.
- **Noema.** Momento homorrítmico de la compaginación vocal, el texto finalmente se entiende completamente, ya que está claramente pronunciado. Puede ser simple, doble o concatenados, dependiendo de la estructura de repetición de la canción. En el caso en el que el bloque de sonido se repite respetando el motivo musical, pero no las alturas (por ejemplo, proponiendo en un grado de la escala diferente), se le llama *noema-mimesis*.
- **Passus, cadentia, saltus duriusculus**. se trata de pasajes, cadencias o saltos, en los que existe una percepción psicológica de la "dureza" debido a los intervalos y las armonías utilizadas. Técnicamente, el *saltus durisculus* ve cambios melódicos de cuarta aumentada o de séptima; El *passus duriusculus* produce cambios repentinos de modo y cromatismos inesperados. Este grupo de *figurae* es muy utilizado por Bach, también en la producción de música instrumental.
- **Pathopoeia.** Uno de los *figurae* más importantes. Para coincidir con momentos de gran expresividad (dolor, pesar, muerte, etc.), vemos el uso de la pintura expresiva musical de tales sentimientos a través de semitonos diatónicos, en una o más partes vocales de forma simultánea.
- **Pleonasmos**. Superabundancia de procedimientos armónicos y contrapuntísticos. Caracteriza la *clausulae* del período de fines del Renacimiento y el Barroco, enriquecido en comparación con los de una serie de

contrapunto *figurae* medieval, que podemos aquí solo citar: *Symblema, Sinéresis, Syncopatio*, etc.

4) Análisis de un madrigal.

Propongo ahora analizar una obra, *Quando i vostri begil'occhi,* del primer libro de madrigales a cinco voces (1580) de Luca Marenzio, sobre un texto de Jacopo Sannazzaro (1458-1530). Voy a proceder sin ninguna presentación musicológica, simplemente aplicando los criterios indicados por Burmeister en *Musica Poetica*, al limitar el repertorio de *figurae* a aquellos que solo se resume en la tabla.

La siguiente discusión continúa y complementa la propuesta por Unger en el texto Música y Retórica (cit. además, en la bibliografía). Pero en algunos casos, mis conclusiones son diferentes de las de Unger. El uso analítico de las figuras del discurso, lejos de ser un sistema exhaustivo, implica una considerable libertad y subjetividad en la identificación de los casos de la *dispositio* y *decoratio*.

Es importante primero entender y leer el texto poético. El texto da el impulso hacia la *inventio*, que es el primer procedimiento de composición, y coincide con la selección preliminar de los contenidos por parte del autor, no representativo para nuestros propósitos analíticos.

Quando i vostri begl'occhi un caro velo
Ombrando copre semplicetto e bianco,
D'una gelata fiamma il cor s'alluma,
Madonna; e le midolle un caldo gelo
Trascorre si, ch'a poco a poco io manco,
E l'alma per diletto si consuma.
Così morendo vivo; e con quell'arme
Che m'uccidete, voi potete aitarme.

La estructura del texto es la de la canción, con estrofas de ocho versos endecasílabos. Las rimas se estructuran en la secuencia *abc abc de*.

Lo que llama la atención de inmediato es la acumulación de *enjambements* (extensiones del sentido de un verso en el siguiente verso, encabalgamientos): el ritmo del texto fluye rápido. Las cesuras musicales tienen significado solo después de "Madonna", "manco" y "consuma", mientras que en otros lugares provocaría demoras innecesarias. Muy rica y musical, es la presencia distanciada de rimas "al medio" ("semplicetto", "diletto").

Llegamos al segundo procedimiento compositivo de Burmeister, e intentamos reconstruir la *dispositio* de material poético y musical de madrigal en segmentos:

1-2) *Exordium y Narratio*. Aquí también, como en otros pasajes, las dos partes del discurso son coincidentes. *Quando i vostri begl'occhi* del compás 1.
3) *Propositio* "e le midolle un caldo gelo" del compás. 11.
4) *Confirmatio* "e l'alma per diletto si consuma." compás 21.
5) *Confutatio* "Così morendo vivo" compás 26.
6) *Conclusio* "E con quell'armé" compás. 30.

Pero la subdivisión de la canción es más simple, si queremos mantener el esquema tripartito de Dressler:

1. *Exordium*.
2. *Medium* del compás 11.
3. *Finis* del compás 30.

En cuanto a la *decoratio*, que es el tercer procedimiento de Burmeister, describimos aquí a continuación de forma resumida los diferentes *figurae*.

La canción comienza con un *bicinium* clásico, por el carácter un poco arcaico, que responde a la figura de la *fuga realis*. El final del *bicinium* se puede definir como pleonasmos por la

intensificación del material contrapuntístico.

En el compás 4, la palabra ‘Ombrando’ aparece en *metalepsis* mientras el bajo y el tenor describen una cadencia evitada. La superposición musical de los dos endecasílabos es una manera refinada de hacer el encabalgamiento. El motivo musical, como dicho homorrítmicamente, constituye *noema-mimesis* repetido en el compás 6.

La rima al medio que atraviesa los compases 5 -7 y 22-24 se da con *noemi* con el mismo ritmo usado en las palabras *‘semplicetto’* y *‘por placer’*.

“D’una gelata fiamma” es un bello oxímoron, en el compás 9, hecho con *passus duriusculus* armonioco, y gracias a un *antitheton* que muestra la distancia de “*gelo*” y “*fiamma*”.

‘Madonna’ del compás 11 es *noema*, pero también *exclamatio* en el perfil del bajo.

En el compás 13 nos encontramos con un *hypotiposis* efectiva que describe la palabra “trascorre” con un *circulatio*.

En el compás 15 y siguientes tenemos un “atasco” de muchas *figurae*: antitheton del contenido conceptual en comparación con la situación anterior; congeries armónica con el diseño catabasi; hypotiposis de la palabra “io manco”; fuga imaginaria entre Altus y Quintus; y *noema-mimesis* en tanto el episodio se repite en el compás 17.

En el compás 20 en “io manco”, el juego en el semitono es una *pathopoeia*, seguido inmediatamente por la interrupción brusca de expresión, o *aposiopesis*.

En el compás 21 es el clímax retórico de la canción, sobre el *noema* “E l’alma”, luego repetido como *noema-mimesis*. El diseño contiene en su interior la ya vista la rima al medio, realizada con *hypallage* (movimiento contrario).

“Così morendo vivo” (compás 26 y ss.), es un momento densísimo

de *figurae*, con *suspiratio* inicial, *passus duriusculus* y *hypotiposis* de la palabra “morendo”, *antithethon* y *hypallage* de la palabra “vivo”.

Finalmente a partir del compás 30 empieza un procedimiento de superposición de voces, o *Incrementum* de *fuga realis*, que ve *anabasis* y *catabasis* sucesivamente hasta el *pleonasmos* del compás 36: Ahora estamos en la cadencia pedal final y el movimiento armónico es claro y previsible.

5) Una nota final.

Gracias a la teoría de la *figurenlehre* redescubierta en el siglo XX, que es ampliamente tratada por Arnold Schering en sus publicaciones desde 1908, el estudio de la Retórica Musical goza de amplia literatura actual y una importante valoración estética y musical. Este artículo es el resultado de varios estudios bibliográficos, pero en la raíz de mi interés por la disciplina debo incluir las lecciones y los apuntes esenciales de los cursos realizados con Giovanni Acciai. Por lo tanto, le dedico este artículo a él, con gratitud y afecto. La profundización de la materia no puede pasar por alto el hermoso volumen de Hans Heinrich Unger, que he mencionado en la bibliografía y cuya lectura recomiendo.

6) Bibliografía escencial.

- Arnold Schering, *Die Lehre von den musicalischen Figuren*, Regensburg en 1908.
- Ian Doblado, *Análisis*, Londres 1980.
- Enrico Fubini, *Estética musical L ‘desde el siglo XVIII hasta la actualidad*, Torino 1964.
- AAVV., *Música y retórica*, Messina en 2000.
- Hans-Heinrich Unger, *Música y retórica*, Florencia de 2003.

- Ivana Valotti, *Cantantibus Organis*, Bérgamo en 2006.
- John Steel, *Las composiciones sacras de Carlo Gesualdo*, Lucca 2008.
- Por último, se puede consultar de manera útil: www.musicapoetica.net, donde encontramos una exposición de más de 400 *figurae* literaria y musical.

Lucio Ivaldi, nacido en Roma en 1965, se graduó en Composición, Música Coral, Piano y Didáctica Musical. Es licenciado en Filosofía. Es autor de composiciones musicales vocales e instrumentales y escritos musicológicos. Fundó en Roma varios grupos incluyendo la Coral Polifónica 'Diego Carpitella', el Coro 'Symphonia', y el Consort 'Diapente'. Organizó exposiciones y ha participado en conciertos en Italia y en el extranjero. Como compositor es invitado regularmente en los EE.UU. y Hungría. Como director de coro participa de varias temporadas de óperas con varias organizaciones, y también en el procesamiento del registro de la enciclopedia 'KZ Musik' – para el ILMC (Música compuesta en los campos de concentración 1933-1945). Enseña Dirección Coral en el Conservatorio 'Licinio Refice' de Frosinone. E-mail: lucioivaldi@usa.net

Traducido del italiano por Oscar Escalada, Argentina
Revisado por Carmen Torrijos, España