

LA RETÓRICA MUSICAL: MATERIALES DOCENTES

Francisco Carlos BUENO CAMEJO
Universitat de València

Sarmad MOHAMMED NAJEM
Universidad Politécnica de Valencia

Tayf MOHAMMED NAJEM
Universidad Politécnica de Valencia

1. INTRODUCCIÓN

En los Conservatorios de Música, así como en los Bachilleratos de Artes, Música y Artes Escénicas, es conveniente el estudio de las figuras retóricas más elementales, sobre todo en el análisis del Barroco. Y es que la melodía barroca está en estrechísima relación con la Retórica Musical¹.

En este capítulo proporcionamos algunos materiales docentes con las figuras retóricas más sencillas empleadas por preclaros compositores del Barroco. Dichos recursos estilísticos aportados han sido el fruto de una labor investigadora.

2. METODOLOGÍA

La metodología que se ha seguido consta de varias fases. En primer lugar, una metodología histórico-musical. En el caso de algunos compositores como Monteverdi o Carissimi, nos hemos documentado acer-

¹ Thomas SCHMITT (1998), p. 106.

ca de cuándo comenzó a utilizar la Retórica en su composición musical, con un estudio más detallado sobre el primero. Un segundo estadio de nuestra investigación, aplicada a la docencia, ha sido seleccionar aquellas partituras en donde se aprecia nítidamente el empleo de las figuras retóricas sencillas, las cuales serán proporcionadas posteriormente. Por supuesto, nos hemos apoyado con la consulta de la pertinente bibliografía, muy escasa, en lo tocante a su aplicación docente.

3. RESULTADOS

3.1. Claudio Monteverdi

¿Cuándo comenzó Monteverdi a emplear la Retórica Musical y qué motivos le impulsaron a ello? Responder a estas cuestiones es, para nosotros, imposible. Casi podríamos argüir que se trata de preguntas *retóricas*. Empero, podemos atisbar algo de luz en sus respuestas.

Sabemos que, en la música sacra, empleó la Retórica en su obra cumbre *Vespro della Beata Vergine* (1610). Al menos, en la antifona *Nigra Sum*, perteneciente a las citadas Vísperas, ya está demostrado el uso de la Retórica —*de facto*—, vinculado a la Contrarreforma católica². En la música profana, está probado —también el empleo de la Retórica en el Libro V de sus Madrigales, publicado en Venecia en 1605³.

En el año de 1599 —el mismo en que se barrunta como posible anualidad en la que Monteverdi escribió sus *Scherzi musicali*—, el músico alemán Joachim Burmeister publicó su primer tratado sobre la Poética Musical: «Observaciones sobre la poética musical» (*Hypomnematum musicae poeticae*, 1599). Aunque protestante, Burmeister fue el tratadista de Retórica Musical más importante en el tránsito de los siglos XVI y XVII, a comienzos del Barroco. Desde luego, su método era el más seguro y ofreció una excelencia en los resultados⁴.

Como ilustraremos en nuestro análisis, está fuera de toda duda que Claudio Monteverdi utilizó fórmulas retóricas en los *Scherzi musicali*; de manera que podemos aseverar sin temor a equivocarnos que, hacia los años 1599-1600, el creador de Cremona ya utilizaba la Retórica musical.

Las piezas de los *Scherzi musicali* que hemos analizado son las siguientes: *Fugge il verno dei dolori*, *Non così tosto io miro Il vostro vago ardore*, *La pastorella mia spietata e rigida*, *O Rosetta*, *Dolci miei sospiri* y, finalmente, *Lidia, spina del mio core*.

² Inmaculada MARTÍNEZ AYORA (2018), s/p.

³ Cecilia MERCADAL MOLINA (2020), pp. 391-396.

⁴ Federico BAÑUELOS (2001), p. 222.

Todas las canciones poseen siempre la misma estructura: tras un *ritornello* instrumental que se repite, se suceden las distintas estrofas con los textos poéticos —son las secciones vocales a cargo de los cantantes con el acompañamiento instrumental—, tradicionalmente intercaladas por los *ritornelli*. Las estrofas vocales peroran el estribillo introductorio de los dos violines y el bajo continuo. Puede que, con esta forma de proceder, Claudio Monteverdi estuviese ya preparando la arquitectura de las arias de su ópera *L'Orfeo*; pues ya en el Prólogo de esta, el personaje de La Música adopta un esquema constructivo un tanto similar, cercano a las canciones de los *Scherzi musicali*.

En cuanto a las voces que intervienen, aunque solo se especifica el *Basso*, las otras dos son tiples. Al menos en la canción *Non così tosto io miro Il vostro vago ardore*, la línea melódica del Canto I roza las gamas celestes, alcanzando el La 4 en el índice acústico franco-belga. En esa misma pieza, el Canto II consigue orbitar hasta el Mi 4.

Las figuras retóricas que nosotros hemos analizado aquí afectan a la melodía, a las líneas melódicas. Las podemos clasificar en dos tipos: las figuras de repetición y aquellas otras que se cobijan bajo la Hypotiposis; esto es, figuras descriptivas de elementos extramusicales.

Permítannos los lectores que comencemos por las segundas, las propias de la Hypotiposis; acaso porque, consuetudinariamente, albergan un mayor atractivo, al potenciar el sentido del texto. Comencemos por las más habituales: la Anábasis y la Catábasis. Ha menester recordar que ambas figuras retóricas ya fueron utilizadas con anterioridad por Tomás Luís de Victoria en su *Officium Hebdomadae Sanctae* (1585). De hecho, el compositor abulense llegó a usar 25 de las 26 figuras descritas luego en la *Música Poética* (1606) de Joachim Burmeister⁵.

Además de la Anábasis y la Catábasis, Claudio Monteverdi utiliza la Exclamatio.

En las figuras de repetición, se recurre a la Synonymia, dentro de los tipos de repeticiones alteradas —la Traductio—, que engloba también a la Gradatio y la Paronomasia.

Comencemos por la pieza *Fugge il verno dei dolori*. La Anábasis es una línea melódica ascendente; mientras que la Catábasis es el movimiento opuesto, una línea melódica descendente. El movimiento de huida del invierno, hacia el cielo, es representado mediante una Anábasis (*Fugge il verno*). La gélida estación escapa del dolor. Este último es descrito mediante una Catábasis (*dil dolore*).

En cuanto a las figuras de repetición, destaca la *Synonymia*, una repetición en un registro más agudo. En este caso, Monteverdi repite

⁵ José Ignacio SUÁREZ GARCÍA (2013), pp. 209-229.

la primera célula de la segunda semifrase (*Se ne torna*), a distancia de segunda mayor ascendente (*Di fioretti*).

Es el turno de la obrita *Non così tosto io miro il vostro vago ardore*. El deseo amoroso, inefable, es descrito mediante una vigorosa Anábasis nada más comenzar el canto, tras el estribillo instrumental: *Il vostro vago ardore*. A su vez, este ardor amoroso es *hiperbólico*, toda vez que se rebasa el límite superior de la voz de la soprano. Casi parece una descripción de un éxtasis instantáneo, que va cayendo dulcemente en un movimiento *catabático*, constituyendo una fugaz coloratura. Una nueva *Hipérbole* sobreviene, esta vez para expresar que el ímpetu amoroso (*Che cess'ogni*) elimina los contratiempos amorosos, descritos por una *Catábasis*, soldada a la *Hipérbole* anterior sin cesura alguna (*Che cess'ogni martiro Onde m'afflige Amore*). En los dos últimos compases de esta pieza, el bajo diseña una *Exclamatio*, un salto vigoroso sobre la palabra *Beltà* (belleza) verdadera antesala de la pasión amorosa que atrae al poeta; para nosotros, una idea del Renacimiento. La *Exclamatio* en el bajo, a su vez, cumple con una función armónica, toda vez que permite la cadencia perfecta (V-I), llevada con rotundidad, sin la Mediente del acorde.

En *La Pastorella mia spietata e rigida*, el carácter inmisericorde de la pastora es subrayado por Monteverdi con una Anábasis que alcanza su clímax con la palabra *spietata* (despiadada). Para describir que es más fría que el hielo, el músico de Cremona traza una elongada Catábasis (*e più che ghiaccio frígida*).

Para ilustrar musicalmente el lindo nacimiento de una rosa, escondida entre las verdes hojas, ya en la cuarta cantinela, *O Rosetta*, Claudio Monteverdi recurre a una extensa Catábasis que ocupa los siete primeros compases del canto. Es como si desbrozásemos con nuestra mirada las hojas, penetrando a través de ellas, buscando en las profundidades del rosal hasta encontrar el incipiente capullo rosáceo (*O rosetta, che rosetta tra'l bel verde di tue frondi vergognosa ti nascondi*). La inmadurez de esta pequeña rosa, parangonada con la pubertad de una doncella —en rigor, una niña aún, que conserva la pureza de una edad no apta todavía para el matrimonio—, es subrayada en el bajo merced a una *Exclamatio*, un salto de quinta descendente conclusivo cadencial.

Los dos últimos *Scherzi musicali* tienen como trasunto literario el desamor.

Dolci miei sospir es un texto literario sobre el lamento amoroso, el abandono, tan caro al siglo xvii, el cual se recubre aquí con un halo místico. La Synonimia es la epatante figura de repetición que se enseña del discurso musical, de modo contundente, en la primera sección del canto. La Anáfora del poeta, con la que comienza varios versos para enfatizarlos (*Dolci miei sospiri, Dolci miei martiri, Dolce mio desio*), permite a Monteverdi desplegar una amplia Synonimia construida por

saltos interválicos ascendentes de terceras (Sol - Si - Re). En la segunda sección del canto está presente, asimismo, la Sinonimia, apuntalada sobre la Anáfora poética (*E voi dolci canti, e voi dolci pianti*); si bien es más suave —descendiendo sobre un intervalo de segunda— y discreta, con tan solo dos términos (Do - Si).

¿Dónde está Dios en el texto poético? Ya casi al término del peregrinaje del discurso, los cantos y los llantos se encomiendan al Supremo Hacedor, a quien se le dibuja con un tetracordo de corcheas dispuesto como una coloratura descendente con *nota cambiata*, en el sentido renacentista del concepto.

Finalmente, Lidia, *spina del mio cuore*, otra canción dedicada al desamor. Desde el punto de vista de la Retórica musical, reviste menos interés. Existe una Sinonimia muy discreta al comienzo de los dos primeros versos. El compositor usa esa figura retórica de repetición para expresar el sentido agri dulce del amor: *spina* (espina), en el incipit del primer verso, y *dolcissimo* (dulcísimo), en el arranque del segundo.

Ya en los últimos compases de este Scherzo musical, la tiple salta ascendentemente con una *Exclamatio*, un intervalo de 5.^a (justa), sobre la palabra *d'herba*, encadenada a una Catábasis posterior, para describir el dolor. Claudio Monteverdi resalta, de ese modo, la capacidad narcotizante existente en algunas plantas de la Naturaleza.

3.2. Giacomo Carissimi

El *Oratorio Jephté* fue compuesto por Giacomo Carissimi en 1649. El argumento cuenta la historia de una página de Libro de los Jueces, perteneciente al Antiguo Testamento. Jephté, un juez de Israel, combate victorioso a los amonitas. Como agradecimiento, en una absurda promesa, sacrifica a su hija unigénita. Dado que Carissimi estaba vinculado a los jesuitas, pues desde el año 1628 ostentaba el cargo de maestro de Capilla de la iglesia de San Apolinar, la cual pertenecía al Pontificium Collegium Germanicum et Hungaricum de Roma, confiado a los jesuitas, es plausible suponer que el lamento de la hija de Jephté y el conduelo del coro, alargando la narración anticotestamentaria, fuese el resultado de la colaboración de algún jesuita conocido por el músico romano, con el que tal vez mantendría amistad. De acuerdo con el gran jesuita alemán Athanasius Kircher (1602-1680), Carissimi manejaba con suma habilidad la Retórica y la Teoría de los Afectos del Barroco⁶.

En la emotiva página para el coro, *Plorate Filii Israel*, el compositor crea un motivo musical con textura contrapuntística sobre las palabras *In Carmine Doloris* que se repite de manera simétrica. Se trata de una

⁶ Richard ZIELINSKI *et al.* (2016), p. 2.

Anáfora cuya misión es multiplicar el condeuelo gracias a la peroración constante, en aras de transmitirlo al feligrés escuchante. A su vez, y siguiendo la tradición retórica, el dolor es expresado mediante una *Catábasis*, un movimiento descendente. El llanto es repartido entre las voces del coro por medio de respuestas bicínicas y tricínicas con un motivo melódico uniforme, recurriendo a la *Sinonimia*.

4. DISCUSIÓN

Es obvio que estas investigaciones sobre la aplicación de la Retórica Musical, labores de búsqueda y análisis orientadas a la docencia, no han hecho más que empezar; por lo que se trata de un campo incipiente, con una bibliografía reciente y menguada, pues los estudios que se han llevado a cabo son escasos. El alcance de nuestra contribución, hemos de reconocerlo humildemente, es limitado, con un horizonte enorme, prácticamente inabarcable. Un elemento más de discusión es que conviene acompañar la introspección retórico-musical con un estudio histórico y estilístico.

5. CONCLUSIONES

La Retórica Musical constituye un prolijo universo al cual hemos hecho una pequeña contribución desde el punto de vista de las figuras retóricas aplicadas a la melodía. El periodo histórico-artístico que hemos seleccionado es el Barroco porque es cuando se aplica de manera casi generalizada la Retórica a la melodía, entendida esta última como un vehículo para conmover y convencer, las grandes armas de la propaganda barroca, incardinadas dentro de la Teoría de los Afectos. En los currículums docentes de Bachillerato y de Conservatorio Profesional y Superior, el Barroco constituye un tema importante, de gran trascendencia. Hemos tratado de glosar las figuras retóricas más sencillas, las cuales van aparejadas a las figuras literarias.

6. REFERENCIAS

- BAÑUELOS, Federico (2001). «La retórica en la práctica de la música del Renacimiento y del Barroco», *Acta Poética*, vol. 22, núms. 1-2, pp. 187-225.
- MARTÍNEZ AYORA, Inmaculada (2018). *Católicos contra Protestantes: análisis de figuras retóricas en la música de Claudio Monteverdi y Heinrich Schütz*, CSMV Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo de Valencia (trabajo inédito, sin número de páginas).
- MERCADAL MOLINA, Cecilia (2020). «Cruda Amarilli, che col nome ancora. Madrigali, Livro V, Claudio Monteverdi», *Escritura e imagen*, núm. 16, pp. 391-396.

- SCHMITT, Thomas (1998). «El “oyente simétrico” ideas sobre la melodía en la enseñanza», *Música y Educación*, 35, pp. 103-113.
- SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio (2013), «La *decoratio* en los responsorios del *Officium Hebdomadae Sanctae* de Tomás Luís de Victoria», en Javier SUÁREZ PAJARES y M. DEL SOL (ed. lit.), *Estudios. Tomás Luís de Victoria. Studies*, ICCMU, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, pp. 209-229.
- ZIELINSKI, Richard *et al.* (2016), *An Interpretative Analysis of the Historia di Jephté by Giacomo Carissimi*, Oklahoma, University of Oklahoma, Sangwook Park.

