

# RETÓRICA MUSICAL

## El madrigal *Io pur respiro*

Iván Cartas Martín

*Licenciado en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad Complutense de Madrid*

### Resumen

La retórica, o el “arte de la palabra fingida”, es una disciplina que no sólo se circunscribe a la propia palabra. Es en el manejo de ella donde surge, pero posteriormente, y dado su poder, se trasladó a otras artes y ámbitos. En este estudio nos centraremos en la llamada *retórica musical*, y ejemplificaremos esta dimensión en la forma musical que quizá haya representado el mejor soporte para este tipo de retórica: el madrigal. Así mismo, abordaremos las principales figuras musicales bajo las que se articula la retórica, y nos centraremos en el madrigal de Gesualdo *Io pur respiro*, donde se materializarán algunas de las figuras previamente abordadas.

### Palabras clave

*Retórica – Madrigal – Figuras musicales – Carlo Gesualdo – Retórica musical*

### Abstract

Rhetoric, or the “art of the faked word”, is a discipline not only circumscribed to words themselves. It is in the handling of them where it first arose, but later on, and due to its power, it

moved on to other arts and fields. In this study we will concentrate on the so called “musical rhetoric”, and we will exemplify this dimension in the musical form that has possibly represented the best support for his rhetoric type: the madrigal. Likewise, we will approach the main musical figures under which rhetoric is articulated, and we will concentrate on the madrigal by Gesualdo *Io pur respiro*, where some of the previously approached figures will be materialized.

## Key words

*Rhetoric – Madrigal – Musical figures – Carlo Gesualdo– Musical Rhetoric*

### 1. Retórica y música

La retórica, como disciplina que tiene por objeto de estudio la producción y análisis de los discursos desde la perspectiva de la elocuencia y la persuasión, tiene sus orígenes hacia el S. V a. C. Desde entonces, en diversas etapas, ha jugado un papel determinante en el desarrollo cultural de occidente. Durante los siglos XVI, XVII y XVIII, la retórica imprimió un sello particular a la vida cultural, educativa, religiosa, social y, de manera especial, a la actividad artística de Europa. No sólo la literatura, la poesía o el teatro resintieron su influencia, también la pintura, la escultura, aún la arquitectura y, sobre todo, la música. Todas estas artes, seducidas por el deslumbrante atractivo de su eficacia persuasiva, adoptaron los principios y métodos de esta antigua disciplina.

Los compositores han sido pues generalmente influidos en diversa medida por las doctrinas retóricas que gobernaban la adecuación de los textos a la música, y también después del crecimiento de la música instrumental independiente, los principios retóricos continuaron a ser utilizados por algún tiempo no sólo en la música vocal sino también en la música instrumental. Lo que no queda todavía del todo explicado es de qué forma estas interrelaciones críticas controlaban tan a menudo el arte de la composición, por lo menos hasta bien entrado el siglo XVIII. El motivo principal es que los músicos y estudiosos modernos no están entrenados en las disciplinas retóricas, que ya en los principios del siglo XIX han prácticamente desaparecido de la mayoría de los sistemas filosóficos y educativos.

Todos los conceptos musicales relacionados con la retórica proceden de la extensa literatura sobre oratoria y retórica de los antiguos escritores griegos y romanos, especialmente Aristóteles, Cicerón y Quintiliano. El redescubrimiento en 1416 de la *Institutio oratoria* de este último proporcionó una de las fuentes primarias sobre la cual se basó la naciente unión entre retórica y música en el siglo XVI. Quintiliano, como anteriormente Aristóteles, había destacado las similitudes entre la música y la oratoria. El propósito de su obra y de todos los otros estudios de oratoria desde la antigüedad había sido el mismo:

- Instruir al orador sobre los medios para controlar y dirigir las respuestas emocionales de su audiencia.
- En el lenguaje de la retórica clásica y también de los tratados musicales posteriores, capacitar al orador (es decir, al compositor o al intérprete) para mover los “afectos” (las emociones) de sus oyentes.

Este último sería, quizá, el aspecto más importante del vínculo entre músicos y oradores.

Mientras que para la primitiva música sagrada del Cristianismo no hay estudios que analicen la influencia potencial de los conceptos retóricos, parece cierto que el propio canto gregoriano muestra frecuentes y variados reflejos de la expresión retórica. Esto no es extraño si consideramos a este canto como el medio para comunicarse con Dios; la música se presenta aquí despojada de cualquier otro artificio aparte de la palabra y la monodía. Está ampliamente probado que un influjo similar se extendió a la primera polifonía.

Pero el impacto directo del pensamiento de la retórica clásica se hace por primera vez inequívocamente patente con la llegada del Humanismo renacentista a finales del siglo XVI, cuando los libros sobre retórica, clásicos y contemporáneos, se convierten en la base de una parte importante del currículo educativo europeo, tanto en los países católicos como en los que se convertirían en protestantes después de la Reforma. Tanto las escuelas elementales de latín como las universidades pusieron el mismo énfasis en los estudios de oratoria y de retórica, y cada hombre cultivado era también un experto retórico. Este desarrollo universal tuvo un impacto profundo sobre las actitudes de los compositores hacia la música relacionada con un texto, sacra o secular, y llevó hacia nuevos estilos y nuevas formas, de las cuales el madrigal y la ópera son sólo los productos más evidentes. Precisamente el madrigal en el que nos centraremos más tarde, procede de esta época.

Estos importantes cambios de los que hablábamos, relacionados con las influencias humanísticas enfrentaron a los teóricos musicales con problemas extraños a toda la teoría musical tradicional. La música, que, desde la antigüedad había pertenecido junto a la aritmética, la geometría y la astronomía al *Quadrivium* – las disciplinas matemáticas – de las Siete Artes Liberales, se vio forzada a adoptar nuevos valores teóricos, al tener que incluir estos nuevos estilos orientados hacia la retórica. A pesar de que la música seguiría manteniendo su estrecha alianza con las matemáticas hasta el siglo XVIII, los teóricos alemanes hicieron que la composición musical se viera también como la ciencia de la relación de las palabras con la música. Ya en 1537 Listenius, dentro de la antigua división entre *musica theoretica* y *musica practica* de Boecio, introdujo una nueva gran parcela de la teoría musical, que llamó *musica poética*. Otro alemán, Joachim Burmeister, fue el primero en proponer una sistemática retórico-musical para esa *música poética* en su *Hypomnematum musicae* (1599) y sus versiones posteriores, *Musica autoschediastiké* (1601) y *Música poética* (1606). Su teoría incluía la nueva significativa idea de las figuras musicales, que eran análogas a las figuras retóricas que se encontraban en los tratados desde la antigüedad. Johannes Lippius sugirió en su *Synopsis musices* (1612) que la doctrina retórica era no sólo la base para la efectiva adecuación de la música al texto, sino también la base de la *forma* o estructura de una composición. De hecho se convirtió en todo un procedimiento compositivo. Es particularmente revelador cómo muchos teóricos alemanes de este periodo ponían de relieve que la expresión retórica ya se encontraba en la música de muchos compositores del Renacimiento. Johannes Nucius, en su *Musices practicae* (1613), por ejemplo, manifiesta que Dunstable es el primero de los compositores pertenecientes a la nueva tradición de la música expresiva retórica, una tradición en la cual incluye a Binchois, Busnois, Clemens non Papa, Crecquillon, Isaac, Josquin, Ockegem y Verdelot. Sin embargo, era Orlando di Lasso el más citado por los teóricos como el maestro de la retórica musical.

Durante el periodo barroco la retórica y la oratoria proporcionaron una gran cantidad de conceptos racionales esenciales implícitos en la teoría y la práctica de la composición. A principios del siglo XVII, las analogías entre retórica y música impregnaban todos los niveles del pensamiento musical, tanto en los campos del 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 música *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 periodo. 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 se aprecia por ejemplo en las discusiones de la Camerata Florentina; 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. Por ello, y porque la obra que nos proponemos analizar está dentro de estos límites, será necesario caracterizar dichos conceptos en el tercer punto de este estudio.

Es este periodo histórico del que venimos hablando, donde quizá la retórica alcance su punto álgido. En las inmediaciones del siglo XVIII, justo en uno de los más grandes momentos retóricos, donde la influencia de esta disciplina había alcanzado a la Iglesia, el Estado y las artes, esta vieja doctrina comienza a resentir los efectos de una inminente decadencia. Después de dos mil trescientos años, la retórica arriba a su crisis más intensa, a la más determinante, a una crisis de la que, aún ahora, no ha podido resurgir con plenitud.... aunque quizá ese resurgimiento tenga lugar bajo nuevos soportes, no sólo el lingüístico o el musical.

El Siglo de las Luces cuestiona severamente los valores retóricos. La retórica se conservaba en las escuelas, es cierto, pero también es innegable que la sociedad deseaba expulsarla definitivamente de sí. El arte, uno de los últimos reductos de influencia retórica, también albergó motivos para desterrarla definitivamente de su seno. Las tres grandes cualidades retóricas: *Docere, delectareet, movere*, se ven reducidas al final del siglo XVIII, a *delectare*; al goce de la obra por ella misma. Un valor -por demás ya conocido- que ejerce una nueva hegemonía en el arte: la belleza. Equilibrio, "naturalidad", "armonía", buen gusto... se convirtieron en pautas, en nuevos criterios con los que se evaluaría la obra de arte. Estos términos se cobijaron bajo una nueva disciplina: la *Estética*.

El siglo XX significó para la retórica la posibilidad de su revaloración, de la reconsideración de su descrédito. En el seno de la moderna lingüística, formalistas, estructuralistas y semiólogos han retomado el estudio de esta vieja doctrina. Trabajos como los de Roman Jakobson y el círculo de Praga, de Barthes, Génette, Todorov, Greimas, Van Dijk, Benveniste, Hjelmslev, Schmidt, Segre,

Varga ..., no han podido, es cierto, devolver a la retórica su antigua vitalidad. Tampoco han logrado siquiera, eliminar el sentido peyorativo con el cual nuestra cultura la asocia en ocasiones, vinculada a la demagogia. Sin embargo, algunos de estos estudios pueden ser indicios de un posible resurgimiento, síntomas de una nueva era retórica que, probablemente, estamos por contemplar. La obra artística comienza a abandonar su cómodo carácter de "bello" y deviene un mensaje perturbador, inquietante, persuasivo (¿De que querrá convencernos la música?), mensaje que no sólo deleita; también instruye o conmueve; un mensaje retórico.

Pero como apuntábamos antes, es bajo otros lenguajes donde aflora la retórica. No podemos olvidar la imagen como un soporte perfectamente válido para el desarrollo de esta vieja disciplina; especialmente en un mundo en el que prima lo audiovisual; inmersos en una sociedad de consumo en la que estamos sometidos constantemente al reclamo publicitario. Es quizá en este ámbito, la publicidad, donde la elocuencia y la persuasión son imprescindibles. En un mundo en el que la saturación de mensajes e información es una constante, se hace necesario recurrir a formas de articular la imagen, el sonido, y la palabra de forma que penetren en la sociedad. En lo que a la articulación de la música se refiere, hay que considerar una serie de conceptos.

## 2. Conceptos retórico-musicales

Ya en 1563, en un manuscrito titulado *Precepta musicae peticae*, Gallus Dessler se refería a una organización formal de la música que adoptaría las divisiones de un discurso en *exordium* (introducción, obertura), *medium* y *finis*. Un plan similar aparece en el tratado de Burmeister de 1606. En ambos escritos la terminología retórica es llevada al punto de definir la estructura de una composición, un enfoque que permanecería válido hasta bien entrado el siglo XVIII. En 1739, en su *Vollkommene Capellmeister*, Mattheson expuso un esquema de composición musical completamente organizado y racional, modelado sobre las partes de la teoría retórica destinadas a encontrar y presentar argumentos para un discurso. Relacionadas con el discurso oral, son las siguientes:

- **Inventio** o invención de los argumentos o tesis en el caso de la oratoria o literatura; de las ideas o temas musicales en el caso de la música.
- **Dispositio** o de la distribución de los argumentos o ideas musicales en los lugares más adecuados del discurso (literario, oratorio o musical) distinguiendo la función que cada momento tiene para el ejercicio de la persuasión y la efectividad del discurso.
- **Elocutio** o elocución del discurso. En la oratoria y la literatura, la *elocutio* es la fase donde el discurso es verbalizado. Esta se distingue, en especial, por la *decoratio* o el conjunto de procedimientos que propician la "desviación" de las normas habituales de expresión, en favor de otras, estéticamente llamativas, gramaticalmente inusitadas y estilísticamente caracterizantes, conocidas con el nombre de *figuras retóricas*. En música ocurren procesos análogos con las figuras retóricas musicales.
- **Pronuntatio** o de la ejecución del discurso ante el público. En ésta se hacen consideraciones sobre la gesticulación y manejo vocal óptimos para lograr la efectividad del discurso. En el caso de la música, este es el apartado retórico donde se hacen recomendaciones a los ejecutantes de como "decir" la música.

La estructura de Dessler (*exordium*, *médium* y *finis*) era sólo una versión simplificada de la más usual división en seis partes de la *dispositio*, que en los tratados retóricos clásicos, así como en Mattheson, consistía en:

**Exordium**: inicio del discurso.

**Narratio**: exposición de los hechos o datos.

**Divisio** o **propositio**: explicación y defensa del punto de vista del orador.

**Confirmatio**: pruebas que confirman lo que se quiere defender.

**Confutatio**: refutación o confutación contra las pruebas contrarias.

**Peroratio** o **conclusio**: conclusión.

A pesar de que ni Mattheson 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 cierta 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 *Harmonie universelle* (1636-7) 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. Kircher, que escribía en Roma, dio el título *Musurgia rhetorica* a una sección de su muy influyente enciclopedia sobre la teoría y la práctica de la música, *Musurgia universalis* (1650), donde destaca también la analogía entre retórica y música en la subdivisión corriente del proceso creativo entre *inventio*, *dispositio* y *elocutio*.

La vitalidad de tales conceptos es evidente a través de todo el periodo barroco y también más tarde. Como un orador tiene que encontrar primero una idea (*inventio*) antes de poder desarrollar su discurso, así el compositor barroco tiene que inventar una idea musical que constituya una base adecuada para la construcción y el posterior desarrollo. Como cada idea musical tiene que expresar un elemento afectivo más o menos implícito en el texto al que está unida, los compositores a menudo requieren ayudas para estimular su imaginación musical. No todo texto poético poseía una idea afectiva adecuada para la invención musical. Sin embargo la retórica una y otra vez proporcionaba los medios para asistir el *ars inveniendi*, los recursos creativos del compositor. En su *Der General-Bass in der Composition* (1728), Heinichen ampliaba la analogía con la retórica al incluir los *loci topici*, los recursos estandarizados disponibles para ayudar al orador a descubrir “tópicos” (es decir, ideas) para un discurso formal. Los *loci topici* son categorías organizadas de tópicos de donde se pueden coger ideas aptas para la invención. Quintiliano los había descrito como “sedes argumentorum”, algo así como sedes o fuentes de argumentos. Al nivel más elemental los había ejemplificados con sus bien conocidas tres preguntas básicas que se deberían formular en ocasión de una disputa legal: si una cosa *es* (*an sit*= si existe), qué es (*quid sit*) y de qué manera es (*quale sit*). Heinichen empleó los *loci circumstantiarum* como fuentes de ideas musicales para los textos del aria: por ejemplo, establecer una secuencia de antecedente y concomitante o consecuente – como podría ser la secuencia de un recitativo, seguido de la primera sección de un aria y la segunda sección del aria u otro recitativo. En *Der Vollkommene Cappelmeister* Mattheson le criticó por limitarse sólo a los *loci circumstantiarum* y abogó por el pleno empleo de los numerosos otros *loci* comúnmente usados por los retóricos, como los *loci descriptionis*, *loci notationis* y *loci causae materialis*. No es sin importancia que tanto Heinichen como Mattheson fueran teóricos y prácticos a



la vez, con largas y destacadas carreras de compositores de música vocal para la ópera y para la iglesia.

### 3. Figuras musicales

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 cada orador confiaba en su dominio de las reglas y las técnicas de la *decoratio* para adornar sus ideas con la imaginaria retórica y para infundir a su discurso un lenguaje apasionado: los recursos concretos eran extraídos según necesidad del amplio elenco de las figuras retóricas. 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 totalidad de la literatura musical relacionada con el madrigal se basa inequívocamente sobre este uso de la retórica musical. En tiempos recientes algunos autores, como Palisca, han relacionado la práctica de la retórica musical del tardo siglo XVI con la definición de una “manierismo” musical, sugiriendo que este particular planteamiento de composición podría bien ser la explicación del oscuro término de *musica reservata*. De todos los compositores del tardo Renacimiento, Lasso fue indudablemente el más grande orador musical, algo reconocido ampliamente por los contemporáneos, y, en uno de los primeros tratados sobre música y retórica, el de Burmeister, su motete *In me transierunt* es analizado según su estructura retórica y su empleo de las figuras musicales. Durante más de un siglo un buen número de escritores alemanes, siguiendo a Burmeister, tomaron prestada la terminología retórica para las figuras musicales, con sus nombres griegos y latinos; también inventaron nuevas figuras exclusivamente musicales, en analogía con la retórica pero aparentemente ajenas a ésta. Por lo tanto en esta, básicamente alemana, teoría de las figuras musicales hay numerosos conflictos en la terminología y en la descripción de las figuras entre los varios escritores, y no existe una claramente definida Doctrina de las Figuras Musicales para el barroco y la música posterior, a pesar de las frecuentes referencias a un tal sistema por parte de Schweitzer, Kretschmar, Schering, Bukofzer y otros. El más detallado catálogo de figuras musicales es una lista de aproximadamente 160 formas diferentes, recopilada con diferentes grados de exactitud a partir de los tratados de los siglos XVII y XVIII. Los más importantes son:

J. Burmeister	<i>Musica autoschediastiké</i>	Rostock, 1601
Expandido en	<i>Musica poetica</i>	Rostock, 1606
J. Lippius	<i>Synopsis musicae nova</i>	Strasbourg, 1612
J. Nucius	<i>Musices practicae</i>	Neisse, 1613
J. Thuringus	<i>Opusculum bipartitum</i>	Berlín, 1624
J. A. Herbst	<i>Musica moderna prattica</i>	Frankfurt am Main 2/1653
J. A. Herbst	<i>Musica poetica</i>	Nuremberg, 1643
A. Kircher	<i>Musurgia universalis</i>	Roma, 1650
C. Bernhard	<i>Tractatus compositionis augmentatus</i>	Manuscrito
J. G. Ahle	<i>Musikalische Frühling-, Sommer-, Herbst-, und Winter-Gesprache</i>	Mülhausen, 1695-1701
T. B. Janovka	<i>Clavis ad thesaurum magnae artis musicae</i>	Praga, 1701
J. G. Walther	<i>Praecepta der musicalischen Composition</i>	Manuscrito, 1708
J. G. Walther	<i>Musicalisches Lexicon</i>	Leipzig, 1732
M. J. Vogt	<i>Conclave thesauri magnae artis musicae</i>	Praga, 1719
J. A. Scheibe	<i>Der critische Musikus</i>	Leipzig, 2/1745
M. Spiess	<i>Tractatus musicus compositorio-practicus</i>	Augsburg, 1745
J. N. Forkel	<i>Allgemeine Geschichte der Musik</i>	Leipzig, 1788 1801

Estos tratados recogen las figuras retórico musicales más importantes, algunas de las cuales, las veremos después en el madrigal de Gesualdo. En cualquier caso, las más representativas las podemos agrupar en torno a las 7 categorías que establece *The New Grove dictionary of Music and musicians*. En ocasiones, distintos autores se refieren con una terminología diferente a la misma

figura, de ahí que agrupemos algunas de ellas bajo la misma caracterización. Las categorías que mencionábamos son las siguientes:

- A- Figuras de repetición melódica.
- B- Figuras basadas en la imitación vinculada a la *fuga*<sup>1</sup>.
- C- Figuras formadas por estructuras disonantes.
- D- Figuras constituidas por intervalos.
- E- Figuras de Hypotyposis.
- F- Figuras referentes al sonido.
- G- Figuras formadas por silencios.

### **3.1. Figuras de Repetición Melódica.**

1. *Anadiplosis*: Repetición de una melodía con carácter concluyente al principio de una nueva parte o sección.
2. *Anaphora / Repetitio*: Repetición de diversas notas o motivos musicales en partes o voces diferentes. (V. Ej. 1)

---

<sup>1</sup> *Fuga*: procedimiento más desarrollado de contrapunto imitativo, en el que el tema (*sujeto*) se expone sucesivamente en todas las voces de la textura polifónica, se establece tonalmente, se expande y se opone continuamente y se reestablece.

Ex.1 Schütz: *Freuet euch des Herren ihr Gerechten; Symphoniarium sacrarum 2a pars* (1647)

The image shows a musical score for four voices: Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Bassoon/Contrabass (bc). The lyrics are: "Sin-get, sin - get, sin - get dem Herrn, sin-get demHerrn, sin-get demHerrn, sin-get, sin - get". The score includes annotations for "Anaphora I" and "Anaphora II" over specific melodic phrases.

**Ej. 1: Schütz: *Freuet euch des Herren ihr Gerechten*. Anaphoras**

3. *Auxesis /climax*: Repetición de un motivo melódico en una misma sección o voz a una distancia de segunda mayor. Es un caso especial de *Synonymia*. (V. Ej 2)

Ex.2 Carissimi: *Jonas, 'Miserunt ergo sortem'*

The image shows a musical score for a vocal part labeled "JONAS". The lyrics are: "Tol - li - te me et mit - ti - te in ma - re!". The score includes an annotation for "Climax" over a specific melodic phrase.

**Ej. 2: Carissimi: *Jonas*. Climax**

4. *Complexio / Symploce / Epanalepsis / Epanadiplosis / Gradatio*: Repetición al final de una melodía de una sección entera desde el principio. (Ver Ej. 3)

Ex.3 Bach: Cantata no.78, *Jesu der du meine Seele*, 'Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten'

Gradatio

ei

[ei]

len, wir

len mit

**Ej. 3: Bach: Cantata n° 78. Gradatio**

5. *Homoiototon*: Repetición de una sección cerrada al final de otras secciones.
6. *Hyperbaton*: Eliminación de un sonido o idea musical del lugar esperado para subrayar el texto.
7. *Paranomasia*: Repetición de una fragmento melódico pero con nuevas adiciones o alteraciones para dotar de mayor énfasis al discurso musical.
8. *Palilogia*: Repetición literal de fragmento melódico en una misma voz. (V. Ej. 5)

Ex.5 Schütz: *Nun komm, der Heiden Heiland*; *Kleine geistliche Concerte*, i (1636)

The image shows a musical score for five parts: Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), Bass 1 (B1), Bass 2 (B2), and Continuo (bc). The lyrics are: "Nun komm, der Heiden Heiland, nun komm, der Heiden Heiden, nun komm, der Heiden Heiden." The score includes several rhetorical devices: "Palilogia" (repetition of words) is marked above the vocal lines; "Polypoton" (repetition of a phrase in different registers) is marked with arrows between S1 and S2, and between B1 and B2; "Paronomasia" (wordplay) is marked above the B2 part; and "Anaphora (Thuringus)" is marked below the bc part.

**Ej. 5: Schütz: *Nun komm, der Heiden Heiland***

9. *Poliptoton*: Repetición de fragmento melódico en un registro o voz diferente. (V. Ej. 6)

The image shows a musical score for three parts: Oboe 1 and 2 (ob 1, 2), Bassoon (B), and Continuo (bc). The lyrics are: "en aus Saba alle kommen, Gold aus O-phir ist zu schlecht." The score is annotated with "Polypoton" in three places, indicating the repetition of a melodic fragment in different registers or voices.

**Ej. 6: Bach: *Cantata n° 65. Polypoton.***

10. *Synonymia*: Repetición de un fragmento melódico con diferentes notas en una misma voz; es decir, se da un trasporte o un intervalo fijo entre la primera y segunda aparición. (V. Ej. 7)

Ex.7 Schütz: *Ich liege und schlafe*; *Kleine geistliche Concerte*, i (1636)

Synonymia

Synonymia

Ej. 7: Schütz: *Ich liege und schlafe*. *Synonymias*

### 3.2. Figuras Basadas en la Imitación Vinculada a la Fuga.

11. *Anaphora*: Forma de fuga en el que el sujeto es repetido sólo en alguna de las partes. Generalmente, lo habitual es que el sujeto aparezca en todas las voces de la fuga. Está pues, muy vinculado con la *anáfora* de las figuras de repetición melódica.
12. *Apocope*: Imitación fugada en la que la repetición del sujeto es incompleta en una de las partes.
13. *Fuga imaginaria*: Canon. La repetición es literal en todas las voces y no hay variación.
14. *Fuga realis*: Imitación fugada regular, como tiene lugar en la forma musical que lleva este nombre.
15. *Hypallage*: Imitación fugada en sentido contrario.

16. *Metalepsis*: Fuga con dos sujetos. Estos suenan desde el principio firmemente acoplados o se presentan individualmente en dos exposiciones sucesivas, enlazándose luego entre sí.

### 3.3. Figuras Formadas Por Estructuras Disonantes.

17. *Cadentiae duriusculae*: Disonancias extrañas (ajenas a la tonalidad de origen), ocurridas antes de las notas finales de la cadencia. Suelen aparecer de forma persistente, no como notas de paso. (V. Ej. 8)

Ex.8 Schütz: *Saul, was verfolgst du mich?*; *Symphoniarum sacrarum 3a pars* (Dresden, 1650)

The image shows a musical score for three voices (Soprano, Alto, and Bass) in a 3/4 time signature. The lyrics are 'Saul, Saul, Saul, Saul, was ver-folgst du mich?'. The score is divided into two sections: 'Abruptio' and 'Cadentiae duriusculae'. The 'Abruptio' section shows a melodic line with a sharp dissonance before the final note. The 'Cadentiae duriusculae' section shows a similar dissonance before the final note.

Ej. 8: Schütz: *Saul, was verfolgst du mich?* Abrupto / *Cadentiae Duriusculae*

18. *Ellipsis*: Omisión de una consonancia esencial para la formación de un pasaje de notas de paso. Esta omisión se detecta porque suele darse en la repetición libre de un diseño melódico donde ocurre esta supresión. Generalmente se reconduce la línea melódica hacia una nueva dirección no esperada. (V. Ej. 9)

Ex.9 Peri: *Euridice, 'Funeste piaggi'*

The image shows a musical score for a single voice (ORFEO) in a 3/4 time signature. The lyrics are 'Men-tre con mes-ti ac-cen-ti Il per-du-to mio ben con'. The score is divided into two sections: 'ORFEO' and 'Ellipsis'. The 'Ellipsis' section shows a melodic line with a sharp dissonance before the final note.

Ej. 9: Peri: *Eurídice, "Funeste piaggi"* Ellipsis



19. *Heterolepsis*: Salto hacia una disonancia desde una consonancia para luego retornar a ella. A menudo de da como nota o notas de paso. (V. Ej 10)

Ex.10 M.-A. Charpentier: *Dialogue entre Madeleine et Jésus*

MADELEINE Heterolepsis  
Hei, hei mi-hi in-fe-lix Mag-da-le-na!

**Ej. 10: Charpentier: Dialogue entr Madeleine et Jesús. Heterolepsis**

20. *Pleonasmus*: Abundancia de armonías que, en formación de una cadencia, entre la preparación y la resolución, constituye un *symblema* o un *Syncope* (ver nº 22) durante dos o tres compases.

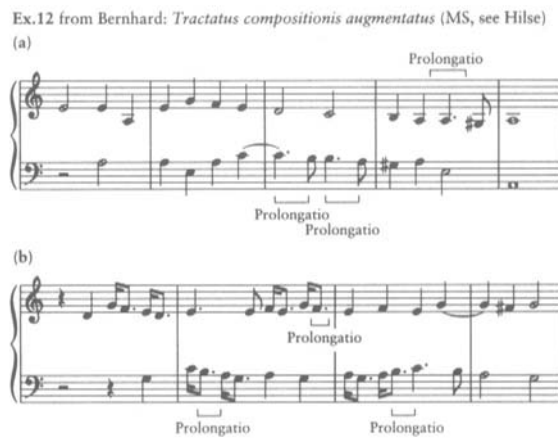
Ex.11 Lassus: *In me transierunt*, from Burmeister: *Musica poetica* (Rostosk, 1606)

[Pleonasmus sub triplici tactu]  
[Syncope]

C [sem] per in con-spec-tu me - o sem-per  
A me - o. in con-spec - tu me - o sem - per  
T 1 con-spec-tu me - o. sem - per  
T 2 [me] o. in con - spec-tu me - o. sem - per  
B sem - - per

**Ej. 11: Lassus: In me transierunt. Pleonasmus. Syncope**

21. *Prolongatio*: Extensión del efecto de una disonancia sin una suspensión o nota de paso. Dicha extensión se produce al repetirse la nota que produce la disonancia.



**Ej. 12: Bernhard: *Tractatus compositionis augmentatus*. Prolongatio**

22. *Syncope*: Una suspensión ordinaria.(V. Ej. 11)

23. *Syncope catachrestica*: Ocurre cuando una suspensión se quebranta de acuerdo a las reglas establecidas (por ejemplo descendiendo una segunda), pero en su lugar: *a*) Resuelve bajando una segunda pero a otra disonancia; o *b*) Se prepara otra disonancia; o *c*) Resuelve por un nuevo movimiento melódico.

### 3.4. Figuras Constituidas por Intervalos.

24. *Exclamatio*: Salto melódico de 6ª menor. En la práctica general, sin embargo, cualquier intervalo ascendente o descendente mayor que una 3ª, tanto disonante como consonante, dependen del carácter de la exclamación o invocación que suele aparecer en el propio texto. Cuando el intervalo recae en una disonancia en ocasiones se le llama *saltus duriusculus*. (V. Ejs. 14 y 15)

Ex.14 Bach: Cantata no.155, *Mein Gott, wie lang, ach lange*

vn 1, 2

va

Exclamatio

Mein Gott, wie lang, ach lan - ge

**Ej. 14: Bach: Cantata n° 155.Exclamatio**

Ex.15 Bach: Cantata no.1, *Wie schön leuchtet der Morgenstern*

Saltus duriusculus

Saltus duriusculus

Saltus

O Himmelsbrot, das we-der Grab, Ge-fahr, noch

Parrhesia

Parrhesia

Parrhesia duriusculus

Tod aus un - sern Her - zen rei - ssen.

Parrhesia

Parrhesia

**Ej. 15: Bach: Cantata n° 1 Saltus duriusculus/Parrhesia**

25. *Interrogatio*: “Pregunta musical”; pasaje melódico que termina en una segunda menor o en otro intervalo mayor que los intervalos previos. Suele acompañar a un texto donde también se formula una pregunta.

Ex.16 Schütz: *St Matthew Passion*

THE DISCIPLES Interrogatio

Herr, bin ichs? Herr, bin ichs?  
Herr, bin ichs? bin ichs, bin  
Herr bin ichs, bin ichs, bin  
Herr, bin ichs, bin ichs,  
bin ichs, bin ichs, bin ichs?  
ichs, bin ichs, bin ichs?  
ichs, bin ichs, bin ichs?  
bin ichs, bin ichs?\_\_\_\_\_

**Ej. 16: Schütz: Pasión según San Mateo**

26. *Parrhesia*: Falsa relación, disonancia particularmente estridente (en especial, un tritono) entre voces diferentes. (V. Ej. 15)
27. *Passus duriusculus*: Ocurre cuando *a*) una parte asciende o desciende a través de un movimiento de segunda menor y, *b*) más generalmente, cuando un fragmento se mueve por intervalos demasiado grandes o demasiado pequeños en la escala (por ejemplo movimientos cromáticos).

Ex.17 Bach: Cantata no.23, *Du wahrer Gott und Davids Sohn*

Passus duriusculus

S er - barm' dich mein, er - barm'  
A er - barm'  
bc er - barm'  
Passus duriusculus

**Ej. 17: Bach: Cantata n° 23. Passus duriusculus.**

28. *Pathopoeia*: Movimiento a través de semitonos fuera de la armonía o escala de referencia para expresar sensaciones o sentimientos como la tristeza, el terror o el miedo.

### 3.5. *Hypotyposis*.

29. *Hypotyposis*: Bajo este concepto se engloban una serie de figuras retóricas, a menudo sin nombres específicos, destinadas a ilustrar palabras o ideas poéticas. Frecuentemente subrayan la propia imagen de la palabra a la que se refieren. Bajo este término se engloban también los llamados *madrigalismos*, con fines similares.

30. *Anabasis*: Tiene lugar cuando una voz o fragmento refleja textualmente la idea de ascenso a través de una ascenso melódico inusual. (V. Ej. 18)

Ex.18 Bach: Cantata no.31, *Der Himmel lacht, die Erde jubiliert*

Anabasis

So ste - he denn, du gott - er - geb - ne See - le, mit

Chri - sto geist - lich auf!

**Ej. 18: Bach: Cantata nº 31. Anabasis**

31. *Catabasis*: Lo contrario a la *anabasis*: en esta ocasión se refleja un descenso melódico en lugar de una ascensión. (V. Ej. 19)

Ex.19 Carissimi: *Jonas*, 'Miserunt ergo sortem'



Et prae-pa-ra - vit Do - mi-nus ce-tum gran-dem, ut

Catabasis

de - glu - ti - ret Jo - nam,

**Ej. 19: Carissimi: *Jonas*. Catabasis**

32. *Circulatio*: Descripción musical a través de un motivo que retorna su inicio constantemente. Algunos autores, como Thuringus, encuentran una relación en esta figura con la *anaphora*, por la consecuente reiteración de sonidos. (V. Ej. 20)

Ex.20 Bach: Cantata no.131, *Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir*



Circulatio

- bung, dass man dich fürch - - - te,

Circulatio = Anaphora (Thuringus)

**Ej. 20: Bach: Cantata n° 131. Circulatio**

33. *Fuga*: No en el sentido imitativo habitual, sino como “vuelo” ilustrado por el movimiento melódico que ilustra ese vuelo o escapada... Figura que se asocia a texto que sugiera ese vuelo o escapada. (V. Ej. 21)

Ex.21 Cavalieri: *Rappresentazione di Anima, et di Corpo*

ANIMA  
A - ma il mon-dan pia-cer l'huom sag - gio ò

Fuga  
fug - ge? fug - ge?

**Ej. 21: Cavalieri: *Rappresentazione di Anima, et di Corpo*. Fuga**

34. *Hyperbole*: Pasaje melódico que excede el ámbito habitual tanto por abajo como por arriba.
35. *Metabasis / Transgressus*: Cruce desde una voz a otra diferente.
36. *Variatio / Passaggio*: Pasaje de embellecimiento vocal para enfatizar el texto. Pude incluir formas de ornamentación melódica como *trémolos* o diversos adornos. Whalter (*Praecepta*) se refiere a esta figura como una amplificación musical del texto.

### 3.6. Figuras Referentes al Sonido.

37. *Antitheton*: Contraste musical para expresar situaciones contrarias u opuestas que puede tener lugar sucesiva o simultáneamente. Puede ser caracterizado a través de registros opuestos en una voz, temas opuestos en texturas contrapuntísticas, o contraste de texturas...
38. *Congeries*: Tiene lugar cuando un acorde en posición 5-3 pasa a otro de 6-3 que nuevamente pasa a la posición inicial (5-3). Burmeister define esta figura como una acumulación de consonancias perfectas e imperfectas. Es un movimiento permitido por las reglas del contrapunto.
39. *Fauxbourdon*: Movimiento paralelo de las voces a distancia de 3ª y 6ª.

40. *Mutatio toni*: Modulaciones sucesivas por razones expresivas demandadas por el texto.
41. *Noema*: Figura que se refiere al uso y contraste de diferentes texturas. Concretamente cuando una sección puramente homofónica contrasta con un contexto polifónico, para dotar de un mayor énfasis al texto. Se pueden distinguir cuatro tipos:
- Analepsis*: Dos *noemas* adyacentes.
  - Mimesis*: Dos *noemas* sucesivos, el segundo en una tonalidad diferente.
  - Anadiplosis*: Doble *mimesis*.
  - Anaploce*: Repetición de un *noema* en una voz, mientras que una segunda reproduce el *noema* mientras la primera voz permanece en silencio.

### **3.7. Figuras Formadas por Silencios.**

42. *Abruptio* / *Aposiopesis* / *Homoioteleuton* / *Tmesis*: Se produce un silencio o pausa interrumpiendo la textura. El silencio tiene aquí un sentido extramusical, reflejando el sentido del texto.
43. *Suspiratio*: Ruptura de una melodía mediante silencios con el fin de ilustrar el texto.

Todas estas figuras encuentran en el madrigal, el principal soporte de expresión. Por ello, y porque será el objeto final de este estudio, es imprescindible caracterizarlo debidamente.

## **4. El madrigal**

El madrigal fue el género más importante de la música profana italiana del siglo XVI, aunque tenemos noticias de este género musical desde dos siglos antes, el s. XIV, si bien este tenía una caracterización completamente diferente. El que nos ocupa se sitúa



dentro de las características formales del madrigal del siglo XVI: una composición en la que se plasmaba minuciosamente la letra de un poema breve. En ella, los compositores empleaban variados expedientes retórico-musicales para ilustrar o enfatizar palabras e ideas en el texto. La práctica totalidad de la literatura musical relacionada con el madrigal se basa inequívocamente sobre este uso de la retórica musical.

La música recibía un tratamiento libre, utilizando distintas texturas en distintas secciones, unas contrapuntísticas otras homófonas, cada una basada en una sola frase del texto. La poesía, por su parte, era elevada y severa que solía pertenecer a un gran poeta como Petrarca, Bembo o Tasso en la mayoría de los casos de Gesualdo. La mayor parte de los textos son de tema sentimental o erótico, con escenas y alusiones tomadas en préstamo de la poesía pastoral. Era muy importante la actitud del compositor de madrigales porque trataba que su música fuera equiparable a la seriedad, nobleza y arte de la poesía para poder así comunicar al oyente las ideas y sentimientos de esta última. A menudo se cantaban en reuniones sociales cortesanas. Es por esto que Gesualdo, libre de condicionantes de mecenazgo, quisiera plasmar su ira, arrepentimiento y demás sentimientos dolorosos eligiendo textos inmensamente dramáticos y sonoridades tan disonantes, como las que vemos en este madrigal.

Sin duda las características ciertamente peculiares de la vida de Gesualdo encontraron en la expresividad del madrigal y en el empleo de la retórica una válvula de escape o canalización. Por ello, merece la pena acercarse al compositor antes de centrarnos en su obra.

## 5. Carlo Gesualdo, “El Príncipe Loco de Venosa”

(Nápoles, h. 1560-id., 1613). Lo poco documentada que está la vida de este compositor y laudista italiano ha entrado en los terrenos de la leyenda. Ello es debido a los trastornos mentales que se le atribuyen, aunque es difícil poder identificar dichos

trastornos, sí es cierto que arruinó su existencia pero que dotó a su arte de una gran originalidad. Como muestra de estos trastornos citar que dispuso que apuñalaran frente a él a su esposa, de quien no se ocupaba en absoluto, y a su amante. Incluso él mismo cooperó en el asesinato con algunos pinchazos. También mandó matar a su pequeño hijo con crueldad y violencia inauditas, dándole de comer en forma tal que murió de sofocación, por dudar de su paternidad.

Por ello se le ha descrito como un lunático excéntrico, perverso, cruel y receloso. En sus últimos años estuvo profundamente deprimido y a punto de volverse loco, atormentado por los remordimientos de su triple crimen. Su personalidad aventurera y de reacciones encontradas también se advierte en sus composiciones, que son audaces y fantásticas, disonantes, expresivas e inusualmente modernas con disonancias muy adelantadas para su época. Violaba las reglas y distorsionaba la música para lograr mayor expresividad, y no se detenía ante la extrañeza de sus armonías ni ante ninguna violenta interrupción del ritmo para dar salida a sus tormentos interiores. Se interesaba en los más oscuros aspectos de la vida, lo trágico, lo espeluznante, lo grotesco. Expresó con una extraña progresión de acordes y breves sollozos lastimeros, en la melodía, su sufrimiento, su pena y sus pensamientos sobre la muerte. Su madrigal, *Moro Lasso al mio duolo* tiene muchas coincidencias con la famosa secuencia de acordes de *La Walkiria* de Wagner.

De su producción, no demasiado abundante, destacan los seis volúmenes de madrigales a cinco voces, muchos de los cuales están escritos sobre textos de Torquato Tasso, a quien conoció en Ferrara durante los años que pasó en esa ciudad después de su doble crimen. En ellos es posible seguir la evolución del compositor desde las primeras partituras, influidas por el ejemplo de su maestro Pomponio Nenna, hasta las de madurez, con la muerte y el dolor como temas más frecuentados. Su música, de carácter estático y contrastado, compuesta de frases muy breves, en ocasiones desprovista de temas melódicos propiamente dichos, anuncia y precede el universo barroco en su abigarrada expresividad y su hábil empleo de la disonancia. Junto a otro libro de madrigales a seis

voces, que nos ha llegado incompleto, y dos de motetes, conforman la parte más interesante y sorprendente de su catálogo, aquella que convierte a Gesualdo en uno de los mayores compositores de su época, comparable a sus dos contemporáneos, tan diferentes y complementarios, Luca Marenzio y Claudio Monteverdi.

### 5.1. Análisis del madrigal "Io pur respiro"

Los rasgos generales citados anteriormente sobre la caracterización del madrigal de Gesualdo son válidos aquí también: el empleo de la disonancia le sirve para plasmar su ira, arrepentimiento y demás sentimientos dolorosos eligiendo textos inmensamente dramáticos y sonoridades disonantes. Hay que decir que a comienzos del s. XVII se denominó como *seconda prattica* al "nuevo" tratamiento de la disonancia y de la monodía. El principio rector de la *seconda prattica* era que las palabras debían gobernar la música, justificando así el tratamiento de la disonancia previamente inaceptable y otros aspectos técnicos similares. Este "gobierno" de las palabras sobre la música nos puede llevar a pensar que los recursos retóricos literarios se llevaran también a la música. Es de este concepto de donde surge el término *madrigalismo*, como el intento puntual de reflejar el texto con la música. Esto es algo que abunda en los madrigales y este no es una excepción. El texto de Simone Molinaro es, cuando menos, sugerente para el uso de madrigalimos, a la par que desgarrador si tenemos en cuenta las circunstancias de la vida del compositor. Este es el texto:

#### madrigal

*Io pur respiro/ in così gran dolore  
E tu pur vivi,/ o dispietato core?  
Ahí, che non viè pù spene  
Di riveder/ il nostro amato bene!  
Deh, orte,:// danne aita,  
Uccidi questa vita!  
Pietosa/ ne ferisci,/ e un colpo solo  
A la vita dia fin/ ed al gran duolo.*

*Incluso en la agonía, todavía suspiro  
¿Y todavía vives, oh despiadado  
corazón?  
Ah, desde que no hay esperanza  
de ver de nuevo nuestro amado,  
la muerte, nos da auxilio;  
¡toma esta vida!  
no me atormentes, pero con un solo  
golpe,  
terminan nuestra vida y desgracia.*

Analizaremos este madrigal desde el punto de vista retórico; tanto poético como musical. Respecto a la retórica poética o lingüística debo decir que no nos centraremos en el análisis del texto tal y como aparece más arriba, sino en cómo Gesualdo lo plasma en su obra a través de las cinco voces de las que consta este madrigal. Precisamente este hecho va a condicionar la aparición de ciertas figuras retórico-poéticas, dentro de las *figuras de adición*, especialmente *anáforas*: en la partitura a menudo encontramos entradas consecutivas de las voces a modo imitativo que produce una redundancia en ciertas palabras; una repetición de ciertas partes del texto, que resulta por otra parte especialmente significativa. Veamos qué sucede compás a compás.

**Compás 1-4:** “*Io pur respiro*” (todavía suspiro): la entrada consecutiva de las cinco voces produce esa anáfora lingüística de la que hablábamos. Musicalmente encontramos también una *anaphora*, por la que se da igualmente una repetición melódica casi a modo de canon: el comienzo de la 1ª voz es imitado por la 3ª y la 5ª. El comienzo de la 3ª es imitado por la 5ª voz. Vemos pues, cómo esta figura retórica es paralela en el ámbito lingüístico y musical.

#### [anaphora](#)



*Compás 1-4: el color rosa indica los silencios.*

*En algunos de ellos se aprovecha para lograr la aliteración de la s*

El resultado es una redundancia en ese verso *todavía suspiro* acrecentado aún más si cabe por la *aliteración* lingüística por la repetición de la “s”, sin duda exagerada en la interpretación, pero que produce una sensación real de suspiro al escuchar este fragmento. Es en este punto, pues, donde encontraríamos el primer *madrigalismo* como tal, pues se representa en la música el contenido del texto por el empleo de silencios que dejan en suspensión ese “suspiro”. Además, la aliteración

acrecenta esa sensación de suspiro. Precisamente esta representación es posible gracias a la aparición de una *suspiratio*, por la que se da una ruptura de la melodía mediante silencios con el fin de ilustrar el texto, en este caso el suspiro. Los silencios están señalados en color rosa en la partitura.

**Compás 5-12:** “*In cosi gran dolore*” (Incluso en la agonía): desde el compás 5 comienza una serie de entradas sucesivas desde las voces más graves. De nuevo aparece una *anáfora* en el texto *incluso en la agonía*, que es repetido por el resto de las voces, con un paralelismo musical similar al citado anteriormente. En esta ocasión se da una especie de progresión ascendente que alcanza su clímax en el compás 12, donde tres de las voces cantan a la vez la misma palabra: *dolore*, con la mayor intensidad y altura de todo este fragmento. El interés melódico y textual se ha llevado a este punto. Para llegar a él, Gesualdo recurre a la *pathopoeia* musical, por la que se da un ascenso cromático para expresar, en este caso, la agonía (*dolore*).

#### pathopoeia



*Compás 5-9: El color naranja muestra la línea melódica y la pathopoeia en “dolore”*

**Compás 16:** “*E tu pur vivi*” (Y todavía vives): de nuevo utiliza las entradas consecutivas de las voces produciéndose una *anáfora* por la repetición de este fragmento del texto. Hay que decir, que esta parte del texto recoge una pregunta a lo que durante todo el texto es su interlocutor: su corazón, lo cual representaría en cierto modo una personificación, por atribuir cualidades humanas a algo que carece de dichas cualidades. Del mismo modo, recurre a la *interrogatio* para reflejar en las voces del bajo y el tenor la pregunta de la que hablábamos con un intervalo de una amplitud considerable, mayor que los empleados en las voces superiores.

#### Interrogatio









Igualmente se acelera el ritmo, se precipitan los acontecimientos por el empleo de figuras de menor duración (corcheas) sin la alternancia habitual con figuras más largas.

**Compás 38-40: Entrada sucesiva de voces con el verso “ne ferisci”**

**Compás 42: “E un colpo solo”** (Pero con un solo golpe): *madrigalismo* claro al dejar este verso únicamente en la voz del tenor, con lo que el sentido del texto (“un solo golpe”) se refleja en el empleo de una sola voz, lo que constituye un *hyperbaton*, ya que se silencian las demás voces con el fin de reflejar el texto.

**Compás 43-45: “A la vita dia fin”** (Termina nuestra vida): de nuevo se incide especialmente en palabras que el compositor considera como claves. Las cinco voces al unísono cantan la misma parte del texto: *a la vita dia fin* (termina nuestra vida). Además recurre a la recitación sobre la misma nota, concretamente do y sol, primer y quinto grado del acorde de Do M. El salto de octava de la tercera voz en la palabra *vita* representa una *exclamatio* por la que se subraya esta palabra.

[exclamatio](#)



**Compás 43-45:** Recitación sobre el mismo sonido para resaltar el verso "a la vita dia fin" Exclamatio en "vita"(3ª voz).

**Compás 46- FIN:** "ed al gran duolo" (y nuestra desgracia): **Anáfora** lingüística y musical por la repetición insistente de este verso que es cantado nada menos que dieciséis veces entre las cinco voces, a modo imitativo y en un insistente diseño melódico descendente en la palabra *duolo* (desgracia) que se repite en todas las voces y que constituye una **catabasis** debido a ese diseño melódico descendente. Además, el empleo de la disonancia y el cromatismo acrecentan esa idea de desgracia. Concretamente el cromatismo en *gran duolo* (desgracia) representa además una **pathopoeia**, cromatismo con el que se pretende representar esa idea de desgracia.

[cathabasis](#)



**Compases 46-54:** Línea melódica descendente. Anáfora en "de al gran duolo"

## 6. Conclusiones

A lo largo de este estudio hemos abordado la evolución de la retórica musical desde que Quintiliano en el S. XVI reflejara su importancia, apuntada ya antes por otros autores. A partir de entonces caracterizamos la evolución de la poética musical, citando sus épocas doradas en el renacimiento y el barroco, y su decadencia en épocas posteriores. El madrigal de Gesualdo que hemos analizado muestra perfectamente cómo la simbiosis entre texto y música aún el poder expresivo de ambos elementos que a la vez, se complementan en formas musicales como la que aquí hemos analizado. Esa simbiosis, esos *madrigalismos* han tenido lugar en torno a ciertos aspectos como hemos visto en el análisis, con el objeto de resaltar ciertas ideas y palabras, como *suspiro*, *dolor o desgracia*; palabras muy significativas si tenemos en cuenta las circunstancias que rodearon su existencia. El empleo de las figuras retóricas ha sido una constante al servicio de lograr un objetivo único: llegar a un grado de expresividad imposible de alcanzar sin la vinculación de ambos elementos. Se accede así a un universo expresivo mayor que tuvo en el madrigal su principal soporte.

No obstante, y pese a lo explicado, sería un error circunscribir el auge de la retórica musical al madrigal renacentista o al barroco. Sin duda, en muchos de los procedimientos compositivos de todas las épocas están implícitos los procedimientos retóricos; en formas musicales como la sonata tan desarrolladas durante el clasicismo o el romanticismo, se plasma de un modo particular el discurso musical en el que podemos encontrar numerosas semejanzas respecto a la oratoria. Las partes que estableciera Gallus Dessler en su *Precepta musicae peticae* de 1563, *exordium*, *medium* y *finis*, pueden percibirse perfectamente en la estructura tripartita de la sonata; en su exposición, su desarrollo y su reexposición. Pero más allá de la estructura formal, todo procedimiento compositivo consta de unidad, variedad y equilibrio. Los procedimientos y figuras retóricas contribuyen a lograr esos elementos. Elementos que también deben aparecer en una obra poética. Al fin y al cabo, música y poesía son dos mundos paralelos que en ocasiones se unen, como hemos visto aquí en el madrigal, y como vemos también en otro gran género musical: la ópera.

Sin embargo, sería un error pensar que la edad de oro de la retórica ya hubiera pasado. Seguramente su renacimiento no tendrá lugar en el modo en que nació y logró su mayor desarrollo.

La música es sólo un ejemplo de cómo la retórica puede ser usada en otros lenguajes y así está sucediendo, ya que es bajo otros lenguajes donde aflora con fuerza. No podemos olvidar la imagen como un soporte perfectamente válido para el desarrollo de esta vieja disciplina; especialmente en un mundo en el que prima lo audiovisual; inmersos en una sociedad de consumo en la que estamos sometidos constantemente al reclamo publicitario. Es quizá en este ámbito, la publicidad, donde la elocuencia y la persuasión son imprescindibles. En un mundo en el que la saturación de mensajes e información es una constante, se hace necesario recurrir a formas de articular la imagen, el sonido, y la palabra de forma que penetren en la sociedad.

Lo que sí ha quedado sumamente claro, a mi modo de ver, es la relación poético-musical a través de la retórica. Podríamos decir que las palabras son a la poética lo que los sonidos a la música. Por ello, su articulación no tiene porqué diferir tanto. El empleo de la retórica, en muchas ocasiones de forma paralela, compartiendo figuras y procedimientos, es un buen ejemplo de ello.

## Bibliografía

- GROUT, D. y PALISCA C. (1997) *Historia de la música occidental 1*. Alianza Música. Madrid.
- LÓPEZ CANO, R. (2000) *Ars Musicandi: la posibilidad de una retórica musical desde una perspectiva intersemiótica*. Seminario de Semiología Musical (UNAM). Universidad de Valladolid.
- LÓPEZ CANO, R. (2000) *Música y Retórica en el Barroco*.  
<http://www.geocities.com/lopezcano/LMRB.html>
- MACMILLAN Publishers (1980) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres.
- MICHELS, U. (1998): *Atlas de Música*. Editorial Alianza. Madrid.
- RANDEL D. (1997) *Diccionario Harvard de música*. Editorial Alianza. Madrid.