

Anuario de Filosofía de la Música

2021-2022, páginas 53-71

Paco Bueno Analía Henares
Universidad de Valencia IES Mutxamel

Claudio Monteverdi y la retórica: Los *Scherzi Musicali* (1607)

Resumen:

Claudio Monteverdi usó figuras de la Retórica Musical en los *Scherzi musicali*, editados en el año 1607, aunque compuestos alrededor del despertar del siglo XVII (1599-1600). Las figuras principales a las que recurrió son de dos tipos: entre las que se adscriben a la Hypotiposis, destacan la Anábasis, la Catábasis y la Exclamatio; mientras que, en el orbe de la Traductio (repetición alterada), la Synonymia es la gran figura de repetición.

Palabras clave: Claudio Monteverdi, retórica musical, «Scherzi musicali», Hypotiposis, Traductio.

Abstract

Claudio Monteverdi used figures from Musical Rhetoric in the *Scherzi musicali*, published in 1607, although composed around the dawn of the 17 th century (1599-1600). The main figures to which he resorted are of two types: among those that belongs to the Hypotiposis, the Anabasis, the Catabasis and the Exclamatio stand out; while, in the orb of the Traductio (altered repetition), the Synonymia is the great figure of repetitio.

Keywords: Claudio Monteverdi, musical rhetoric, «Scherzi musicali», Hypotiposis, Traductio.

ANUARIO DE FILOSOFÍA DE LA MÚSICA

Coordina

Marie Lavandera Piñero

Comité editorial

Aurelio Martínez Seco
Fernando Torner Feltrer
Francisco Bueno Camejo
Gonzalo Devesa Valera
Héctor Baena Izquierdo
José Luis Pozo Fajarnés
Manuel Real Tresgallo
Marie Lavandera Piñero
Rufino Salguero Rodríguez
Raúl Angulo Díaz

Todos los artículos publicados en este anuario han sido informados anónimamente por pares de evaluadores externos a la Fundación Gustavo Bueno. Véanse las normas para los autores en: <http://filosofiadelamusica.es/afm/normas.htm>

<http://www.filosofiadelamusica.es/afm>
anuario@filosofiadelamusica.es

ISSN 2695-7906
Depósito legal: AS 03390-2022

Claudio Monteverdi y la retórica: *Los Scherzi Musicali* (1607)

Francisco Bueno Camejo
Universitat de València

Analía Henares Irazzo
IES Mutxamel

§1. Introducción

En medio de grandes obras como los libros IV y V de sus *Madrigales*, publicados respectivamente en los años 1603 y 1605, y su primera ópera, *L'Orfeo*, estrenada en febrero de 1607, Claudio Monteverdi vio publicados sus *Scherzi musicali* en el mismo año del estreno de *L'Orfeo* (Venecia, 1607). En la propia edición véneta se menciona que estas canciones para tres voces con acompañamiento de dos violines y bajo continuo fueron recogidas por su hermano, Giulio Cesare Monteverdi.

Las piezas fueron compuestas, probablemente, durante el trienio 1599-1602 (Witsreich, 2011, p. 264). Pablo Rodríguez Canfranc sugiere, con mayor precisión, que fueron creadas alrededor del año 1599, cuando Claudio Monteverdi visitó Flandes acompañando a la comitiva del duque Vincenzo I Gonzaga de Mantua, para quien trabajaba entonces, y conoció lo que su hermano Giulio Cesare Monteverdi denominó canto alla francese, que habría inspirado el formato de estas canciones (Rodríguez Canfranc, 2022).

El poeta en cuya autoría recae la mayoría de los textos de los *Scherzi musicali* (1607) fue Gabriello Chiabrera. Este literato poseía un círculo de seguidores entre los que se encontraba Ottavio Rinuccini (Privitera, 2014, p. 5). Rinuccini colaboró con Claudio Monteverdi en diversas obras: los libretos de *L'Arianna* (1608) e *Il ballo delle ingrate* (1608), y el texto del famoso madrigal *Zefiro torna e di soavi accenti* (1632). ¿Cómo pudo conocer Claudio Monteverdi a Gabriello Chiabrera? Pablo Rodríguez Canfranc apunta una posible hipótesis que no coincide exactamente con la fecha de composición de los *Scherzi musicali* que él mismo sugiere; pero que no es en absoluto desdeñable: el compositor acompañó a los duques de Mantua en su visita a la corte florentina, en el año 1600, para asistir al desposorio de María de Medici. Allí, en Florencia, coincidieron con el poeta Gabriello Chiabrera (Rodríguez Canfranc, 2022). Fuere cierta o no esta hipótesis, es bastante plausible suponer que Rinuccini (afamado poeta y libretista de Peri, Caccini y Corsi en el tránsito entre los siglos XVI y XVII) también pusiese

su granito de arena, tal vez dando a conocer los postulados poéticos de Chiabrera entre los músicos con quienes colaboró, como es el caso de Monteverdi. Gabriello Chiabrera fue el introductor del estilo poético francés de la Pléiade en Italia, Pierre de Ronsard, así como de nuevas versificaciones inspiradas en la Antigüedad griega y romana (Privitera, 2014, p. 5).

El autor de *La pastorella mia spietata e rígida* es Jacopo Sannazaro, cultivador de la novela pastoril italiana. En 1582, Luca Marenzio recurrió al mismo texto en su *Terzo Libro de Madrigali a 5 voci*.

Durante el tránsito finisecular del XVI al XVII, Ricciardo Amadino hubo sido el editor que colaboró con Monteverdi. Verdaderamente prolífico en su quehacer, Amadino publicó desde sus *Canzonette* (1584) hasta la ópera *L'Orfeo*, en el año 1609. Tras la primera edición de los *Scherzi musicali*, en 1607, (en donde colaboró Giulio Cesare Monteverdi), Ricciardo Amadino fue el autor de la reimpresión en el año 1615.

§2. Claudio Monteverdi y la retórica musical

¿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 antífona *Nigra Sum*, perteneciente a las citadas Vísperas, ya está demostrado el uso de la Retórica, de facto, vinculado a la Contrarreforma católica (Martínez Ayora, 2018, s/p).

En la música profana, está probado, también de facto, el uso de la Retórica

en el Libro V de sus *Madrigales*, publicado en Venecia en 1605 (Mercadal Molina, C., 2020, pp. 391-396).

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) (Barros, C., 2020, p. 2). 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 resultados (Bañuelos, F., 2001, p. 222).

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.

§3. Figuras retóricas en los *Scherzi musicali* (1607)

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 rígida*, *O Rosetta, Dolci miei sospiri* y, finalmente, *Lidia, spina del mio core*.

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 ésta, 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 sólo se especifica el Basso, las otras dos son tiples. Al menos en la canción *Non così tosto io miro Il vostro vagho 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 veinticinco de las veintiséis figuras descritas luego en la *Música Poética* (1606) de Joachim Burmeister (Suárez García, J. I., 2013).

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

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

3.1. *Fugge il verno dil dolore*

La Anábasis es una línea melódica ascendente; mientras que la Catábasis es el movimiento opuesto, una línea melódica descendente. En la figura nº 1, que contiene la partitura con la canción *Fugge il verno dil dolore*, se aprecia perfectamente el uso de ambos recursos hypotipósicos. El movimiento de huida del invierno, hacia el cielo, es representado mediante una Anábasis (*Fugge il verno*). La gélida estación escapa del dolor. Éste último es descrito mediante una Catábasis (*dil dolore*).

(Fig. 1, 2 y 3)

En esta primera canción encontramos también una Exclamatio, en la voz del bajo, en la última página de la partitura (número 5). Se trata de un salto melódico inesperado, en este caso ascendente, que supera el intervalo de tercera, pues es una quinta justa. Monteverdi pretende subrayar la palabra *Dispietata* (Despiadada). Por otro lado, esta Exclamatio cumple una función armónica, toda vez que el movimiento del bajo permite completar el acorde de dominante (V).

En cuanto a las figuras de repetición, destaca la Synonimia, una repetición en un registro más agudo. En este caso, en el segundo sistema de la primera página en donde intervienen los cantantes (cc. 5-7), Monteverdi repite la primera célula de la segunda semifrase (*Se ne torna*), a distancia de segunda mayor ascendente (*Di fioretti*).

1

Ritornello

Violino I

Violino II

Basso

Cembalo

1)

1) Die  in Ritornell und Strophe dient jeweils als Schlußnote bei den letzten Wiederholungen.

Bärenreiter-Ausgabe 1563

Fig. 1

Anábasis
Catábasis

Canto I¹⁾

1. Fug-ge il ver - no dei do - lo - ri Pri - ma - ve - ra de - gli a - mo - ri
 1. Win - ters Pla - gen sind ver - schwun - den Und der Lie - be Lenz kehrt wie - der,

Canto II

1. Fug-ge il ver - no dei do - lo - ri Pri - ma - ve - ra de - gli a - mo - ri
 1. Win - ters Pla - gen sind ver - schwun - den Und der Lie - be Lenz kehrt wie - der,

Basso

1. Fug-ge il ver - no dei do - lo - ri Pri - ma - ve - ra de - gli a - mo - ri
 1. Win - ters Pla - gen sind ver - schwun - den Und der Lie - be Lenz kehrt wie - der,

Cembalo

Synonymia

Se ne tor - na Tut - ra - dor - na Di fio - ret - ti la - sci - vet - ti
 Kehrt zu - rüd mit Sei - nem Prän - gen, Läßt die Blu - men neu uns blü - hen.

Se ne tor - na Tut - ra - dor - na Di fio - ret - ti la - sci - vet - ti
 Kehrt zu - rüd mit Sei - nem Prän - gen, Läßt die Blu - men neu uns blü - hen.

Se ne tor - na Tut - ra - dor - na Di fio - ret - ti la - sci - vet - ti
 Kehrt zu - rüd mit Sei - nem Prän - gen, Läßt die Blu - men neu uns blü - hen.

Synonymia

Ma non tor - ni tu già ma - i Fil - li in - gra - ta Di -
 Nur du, Gil - lis, blei - best fer - ne, Gil - lis, Ar - ge, Mit -

Ma non tor - ni tu già ma - i Fil - li in - gra - ta Di -
 Nur du, Gil - lis, blei - best fer - ne, Gil - lis, Ar - ge, Mit -

Ma non tor - ni tu già ma - i Fil - li in - gra - ta Di -
 Nur du, Gil - lis, blei - best fer - ne, Gil - lis, Ar - ge, Mit -

¹⁾ Die Singstimmen sind hier auch von den Instrumenten ausgeführt; vgl. das Vorwort.

Fig. 2

- spie - ta - - - ta A dar fi - ne a li miei gua - i.
 = leïd = lo = = = se, Romm und en = de mei = ne Kla = gen.

- spie - ta - - - ta A dar fi - ne a li miei gua - i.
 = leïd = lo = = = se, Romm und en = de mei = ne Kla = gen.

spie - ta - - - ta A dar fi - ne a li miei gua - i.
 leïd = lo = = = se, Romm und en = de mei = ne Kla = gen.

Exclamatio

2. Senti Zeffiro che spira
 Vedi Amor che l'arco tira,
 E c'invita
 A dolce vita
 Vita quieta
 Vita lieta
 E tu sorda, e cieca ahi lasso
 Neghitosa
 Disdegnosa
 Ti starai qual duro sasso

3. Senti piange Tortorella
 Quasi afflitta vedovella
 Che non trova
 Che gli giova
 Il suo errante
 Caro amante
 E tu viver sempre vuoi
 Soli in noie
 Da le gioie
 Nascondendo i sensi tuoi

4. Tu non sai che lieto stato
 È il trovarsi accompagnato
 Mira Filli
 Amarilli
 Quanto gode
 Con sua lode
 Di star sempre a Tirsi in braccio,
 Filli o quanto
 Farai pianto
 Se disprezzi questo laccio

2. Hör' des Zeffiro lindes Säuseln,
 Amor spielt mit seinen Pfeilen,
 Lädt mit sehnd
 Süßem Werben
 Zu verschwiegnen
 Liebestunden.
 Ach, du willst nicht sehn und hören:
 Ohne Leben,
 Ohn' Erbarmen
 Stehst du da hart wie ein Felsen.

3. Horch, es klagt die Turteltaube,
 Mit so zärtlichem Verlangen,
 Kann nicht finden
 Ihren Liebsten,
 Weit dahin ist
 Er entflohen.
 Und du magst noch einsam bleiben?
 Willst alleine
 Keine Freuden?
 Ganz der Liebeslust entsagen?

4. Ach, du weißt nicht wie so glücklich
 Wär' zu zweien unser Leben.
 Schau doch, Füllis,
 Amarillis
 Kann genug ihr
 Glück nicht preisen,
 Daß sie Tirsis darf umfassen.
 Ach, was könnte
 Dir entgehen,
 Liebest du allein mich stehen.

¹⁾ Die Bögen deuten Verschleifung der zusammenstoßenden Vokale an.

Fig. 3

3.2. *Non cosí tosto io miro il vostro vagho ardore*

El deseo amoroso, inefable, es descrito mediante una vigorosa *Anábasis* nada más comenzar el canto, tras el estribillo instrumental: *Il vostro vagho ardore* (cc. 10-11, 2º sistema). 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 (compás 12). 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*) (cc. 2-5 de la segunda página de esta canción, primer y segundo sistemas).

En los dos últimos compases de esta pieza, el bajo diseña una *Exclamatio*, un salto vigoroso sobre la palabra *bel-tà* («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 mediante del acorde.

(Fig. 4 y 5)

3.3. *La pastorella mia spietata e rigida*

El texto de Jacopo Sannazaro es puesto en música por medio de un juego de *Anábasis* y *Catábasis* sucesivas. El carácter inmisericorde de la pastora es subrayado por Monteverdi con una *Anábasis* que alcanza su clímax con la palabra *spietata* (despiadada) (compás nº 3 del canto). Para describir que es más fría que el hielo, el músico de Cremona traza una elongada *Catábasis* (*e più che ghiaccio frígida*).

(Fig. 6 y 7)

Ritornello

Violino I

Violino II

Basso

Cembalo

Anábase

Hipérbole

1. Non co-si to-sto io mi-ro Il vo-stro va-gho ar-do-re
1. Seh ich nur Eu-er Glán-zen, Ihr feu-rig Ich-ö-nen Blif-fe,

1. Non co-si to-sto io mi-ro Il vo-stro va-gho ar-do-re
1. Seh ich nur Eu-er Glán-zen, Ihr feu-rig Ich-ö-nen Blif-fe,

1. Non co-si to-sto io mi-ro Il vo-stro va-gho ar-do-re
1. Seh ich nur Eu-er Glán-zen, Ihr feu-rig Ich-ö-nen Blif-fe,

¹⁾ Ritornell und Strophe gehen ineinander über; an eine Wiederholung des Ritornells ist hier offenbar nicht gedacht. Vgl. das Vorwort.

Fig. 4

7

Hipérbole
Catábasis

mo - re Co - tan - to ha di va - lo - re Oc - chi vo - stra bel - tà.
 plag = te: So groß, ihr hol = den Au = gen, Ist eu = rer Schön = heit Macht.

mo - re Co - tan - to ha di va - lo - re Oc - chi vo - stra bel - tà.
 plag = te: So groß, ihr hol = den Au = gen, Ist eu = rer Schön = heit Macht.

mo - re Co - tan - to ha di va - lo - re Oc - chi vo - stra bel - tà.
 plag = te: So groß, ihr hol = den Au = gen, Ist eu = rer Schön = heit Macht.

2. Uscir dal fianco ardente
 Sospir non ha diletto
 Ne fa sentir dolente
 La lingua alcun sùo detto
 Ne giù per gl'occhi al petto
 Pur lagrima sen va.

3. Sgombra nova dolcezza
 Dal viso ogni mia pena,
 E non so qual chiarezza
 Mia fronte rasserenata,
 Che d'atro duol ripiena
 Mette in altrui pietà.

4. Tanto possó io contarvi
 Begl'occhi di mio stato;
 Ma se viene in mirarvi
 Altri sì fortunato,
 Deh quanto sia beato
 Chi mai vi bacierà.

2. Wie könnt' ich länger seufzen,
 Mag's brennen auch im Herzen?
 Wie sollt' der Mund aussagen
 Ein Wort von meinen Schmerzen?
 Wie noch das Auge weinen?
 Die Tränen sind versiegt.

3. Und alle Schatten weichen
 Vor solcher Freudenfülle.
 Weiß nicht, wie mir geschehen:
 Doch heiter ward die Stirne,
 Die Kummer zum Erbarmen
 Mit Wolken mir umgab.

4. Was könnt' ich euch noch sagen
 Von meinem Glück, ihr Augen?—
 Doch bringt's so große Wonne
 Mir schon, euch anzukuhauen,—
 Ach, wäre der glücklich,
 Der einst euch küssen mag.

¹⁾ Im Original e; vgl. die Parallelstelle zu Beginn der Strophe.

Fig. 5

Ritornello

The musical score is titled "Ritornello" and is written for four instruments: Violino I, Violino II, Basso, and Cembalo. The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The score is organized into three systems of staves. The first system shows the initial measures, with Violino I and II playing a melodic line, Basso providing a harmonic foundation, and Cembalo playing a rhythmic pattern. The second system continues the development of the themes. The third system concludes the piece with a final cadence. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Fig. 6

9

Anábasis **Catábasis** **Anábasis**

Canto I
1. La Pa-sto-rel-la mia spie-ta-ta e ri-gi-da Che not-t'e giorn'al mio soccorso
1. So streng und sprö-de ist die schön-ste Schäf-e-rin; Bei Tag und Nacht mich zu er-retten

Canto II
1. La Pa-sto-rel-la mia spie-ta-ta e ri-gi-da Che not-t'e giorn'al mio soccorso
1. So streng und sprö-de ist die schön-ste Schäf-e-rin; Bei Tag und Nacht mich zu er-retten

Basso
1. La Pa-sto-rel-la mia spie-ta-ta e ri-gi-da Che not-t'e giorn'al mio soccorso
1. So streng und sprö-de ist die schön-ste Schäf-e-rin; Bei Tag und Nacht mich zu er-retten

Cembalo

Catábasis **Catábasis**

chia-mo-la Si sta su-per-ba e più che giac-cio fri-gi-da.
ruf ich sie. Hart bleibt die Stolz-ge und kalt wie Eis, ja käl-ter noch.

chia-mo-la Si sta su-per-ba e più che giac-cio fri-gi-da.
ruf ich sie. Hart bleibt die Stolz-ge und kalt wie Eis, ja käl-ter noch.

chia-mo-la Si sta su-per-ba e più che giac-cio fri-gi-da.
ruf ich sie. Hart bleibt die Stolz-ge und kalt wie Eis, ja käl-ter noch.

Exclamatio

- | | |
|---|---|
| 2. Ben sanno questi boschi quant'io amola
Sannolo fiumi, monti, fiere et homini
Ch'ognor piangendo, / e sospirando bramola. | 2. Wohl wissen's diese Wälder, wie ich liebe sie,
Die Bäche wissen's, Hügel, Tier, die Menschen auch.
Zu allen Stunden / klag sehnd ich mein Leid um sie. |
| 3. Sallo quante fiato il di la nomini
Il gregge mio, che già tutt' hore ascoltami
O ch'egli in selva / pascà, o in mandra romini. | 3. Wie oft am Tag ihr Nam' von meinen Lippen kommt,
Weiß meine Herde, die mich immer hören kann,
Wenn ich sie weide, / wenn sie gemächlich ruht mit mir |
| 4. Ecco rimbombà, e spesso in dietro voltami
Le voci che si dolci in aria sonano,
E ne l'orecchie / il bel nome risoltami. | 4. Echo tönt oft zurück den holden Widerhall
Der Laute, die ich leichten Lüften anvertraut,
Und voll Entzücken / vernehm ich ihres Namens Klang. |
| 5. Quest' alberi di lei sempre ragionano
E ne le scorze scritta la dimostrano
Ch'a pianger spesso, / et a cantar mi spronano. | 5. Die Bäume raunen leis' von ihr nur sprechen sie,
In ihrer Rinde les' die teuren Zeichen ich.
In ihrem Schatten / sing ich und klag der Liebe Leid. |

1) Im Original

Fig. 7

3.4. *O Rosetta*

Para ilustrar musicalmente el lindo nacimiento de una rosa, escondida entre las verdes hojas, 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.

(Fig. 8 y 9)

3.5. *Dolci miei sospiri*

Un texto literario sobre el lamento amoroso, el abandono, tan caro al siglo XVII, se recubre aquí con un halo místico.

La *Synonimia* es la epatante figura de repetición que se enseñoorea del discurso musical, de modo contundente, en la primera sección del canto (compases 1-6). 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 *Synonimia*, apun-talada 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 sólo 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.

(Fig. 10 y 11)

3.6. *Lidia, Spina del mio core*

Otra canción dedicada al desamor. Desde el punto de vista de la Retórica musical, reviste menos interés. Existe una *Synonimia* 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 5ª (justa), sobre la palabra *d'herba*, encadenada a una Catábasis posterior, para describir el dolor (*il dolor*). Claudio Monteverdi resalta, de ese modo, la capacidad narcotizante existente en algunas plantas de la Naturaleza.

(Fig. 12 y 13)

Ritornello

Catábasis

Canto I

1. O Ro - set - ta, che ro - set - ta Tra'l bel ver - de di tue
1. Ro = tea Rôa = lein, jag was birgst du Dich in dei = nen grü = nen

Canto II

1. O Ro - set - ta, che ro - set - ta Tra'l bel ver - de di tue
1. Ro = tea Rôa = lein, jag was birgst du Dich in dei = nen grü = nen

Basso

1. O Ro - set - ta, che ro - set - ta Tra'l bel ver - de di tue
1. Ro = tea Rôa = lein, jag was birgst du Dich in dei = nen grü = nen

Cembalo

Fig. 8

fron - di Ver - go - gno - sa ti na - soon - di Co - me
Blät = tern? Bist so scham = haft und be = schei = den, Schüch = tern

fron - di Ver - go - gno - sa ti na - soon - di Co - me
Blät = tern? Bist so scham = haft und be = schei = den, Schüch = tern

fron - di Ver - go - gno - sa ti na - soon - di Co - me
Blät = tern? Bist so scham = haft und be = schei = den, Schüch = tern

pu - ra don - zel - let - ta che spo - sa - ta an - cor non è.
wie ein klei = nes Mäd - chen, das von Lie = be noch nichts weiß.

pu - ra don - zel - let - ta che spo - sa - ta an - cor non è.
wie ein klei = nes Mäd - chen, das von Lie = be noch nichts weiß.

pu - ra don - zel - let - ta che spo - sa - ta an - cor non è.
wie ein klei = nes Mäd - chen, das von Lie = be noch nichts weiß.

2. Se dal bel cespò natio
Ti torrò non te ne caglia,
Ma con te tanto mi vaglia,
Che ne lodà il pensier mio
Se servigiò ha sùà mercè.
3. Caro pregio il tuo colore
Tra le man sia di colei,
Che governa i pensier miei,
Che mi mirà il petto, e' core
Ma non mira la mia fè.

2. Holtes Röslein, laß dich brechen;
Mußt nicht trauern drum und zagen.
Will dich hoch in Ehren bringen,
Sollst dich freuen und mich preisen;
Treuer Dienst hat seinen Lohn.
3. Prangen sollst du, schönstes Röslein,
In den Händen meiner Liebsten.
Immer liegt sie mir im Sinne;
Ach, sie sieht mein Herze schlagen,
Doch sie glaubt nicht meiner Treu.

Fig. 9

Ritornello

Violino I
Violino II
Basso
Cembalo

Synonymia

Canto I
Canto II
Basso
Cembalo

1. Dol - ci miei so - spi - ri, Dol - ci miei mar -
1. Mei - ne sü - ßen Seuf - zer, Sü - ßes Leid der

1. Dol - ci miei so - spi - ri, Dol - ci miei mar -
1. Mei - ne sü - ßen Seuf - zer, Sü - ßes Leid der

1. Dol - ci miei so - spi - ri, Dol - ci miei mar -
1. Mei - ne sü - ßen Seuf - zer, Sü - ßes Leid der

Fig. 10

13

Synonimia

ti - ri Dol - ce mio - de - si - o E voi dol - ci can - ti
 Lie - be, Seh - n - sucht du - voll Sü - ße, Und ihr sü - ßen Lie - der,

ti - ri Dol - ce mio - de - si - o E voi dol ci can - ti
 Lie - be, Seh - n - sucht du - voll Sü - ße, Und ihr sü - ßen Lie - der,

ti - ri Dol - ce mio de - si - o E voi dol - ci can - ti
 Lie - be, Seh - n - sucht du voll Sü - ße, Und ihr sü - ßen Lie - der,

E voi dol - ci pian - ti Ri - ma - ne - tea Di o.
 Mei - ne sü - ßen Kla - gen, Le - bet wohl, ich schei - ße.

E voi dol - ci pian - ti Ri - ma - ne - tea Di o.
 Mei - ne sü - ßen Kla - gen, Le - bet wohl, ich schei - ße.

E voi dol - ci pian - ti Ri - ma - ne - tè a Di o.
 Mei - ne sü - ßen Kla - gen, Le - bet wohl, ich schei - ße.

Exclamatio

2. A la rîa partita
 Vento, e marè invita
 O volubili hore,
 Ma non più querele
 Duro Amor crudele
 Amà il mio dolore.

3. Hora miei sospiri
 Hora miei martiri
 E tu mio desio
 E voi dolci canti
 E voi dolci pianti
 Rimanete, a Dio.

2. Ach zur bittren Reise
 Wind und Meer mich laden.
 O der flüchtigen Stunden!—
 Doch hinweg ihr Klagen:
 Amor will mein Leiden
 Und so muß ich's tragen.

3. Drum ihr meine Seufzer,
 Leid du meiner Liebe,
 Du mein holdes Sehnen
 Und ihr süßen Lieder,
 Meine süßen Klagen,
 Lebet wohl, ich scheide.

Fig. 11

Ritornello

Violino I
Violino II
Basso
Cembalo

Synonimia

Canto I
1. Li-dia spi - na del mio co - re Ond' a-mor mi strac-cia e pun - ge
1. Ly-dia, Pfeil in mei-nem Her - zen, A-mor schlug mir die - se Wun - de.

Canto II
1. Li-dia spi - na del mio co - re Ond' a-mor mi strac-cia e pun - ge
1. Ly-dia, Pfeil in mei-nem Her - zen, A-mor schlug mir die - se Wun - de.

Basso
1. Li-dia spi - na del mio co - re Ond' a-mor mi strac-cia e pun - ge
1. Ly-dia, Pfeil in mei-nem Her - zen, A-mor schlug mir die - se Wun - de.

Cembalo

Fig. 12

Di dol-cis - si - mo li - co - re Pur ta - l'hor la pia - ga m'un - ge
Doch bis - wei - len willst du lín - dern Mei - ne Qual mit sü - ßem Ro - sen,

Di dol-cis - si - mo li - co - re Pur ta - l'hor la pia - ga m'un - ge
Doch bis - wei - len willst du lín - dern Mei - ne Qual mit sü - ßem Ro - sen,

Di dol-cis - si - mo li - co - re Pur ta - l'hor la pia - ga m'un - ge
Doch bis - wei - len willst du lín - dern Mei - ne Qual mit sü - ßem Ro - sen,

Exclamatio Catábasis

E senz'ar - te o su - go d'her - ba il do - lor mi di - sa - cer - ba.
Und ohn' Kunst und Ar - ze - nei - en kannst den Schmerz du mir ver - treit - ben.

E senz'ar - te o su - go d'her - ba il do - lor mi di - sa - cer - ba.
Und ohn' Kunst und Ar - ze - nei - en kannst den Schmerz du mir ver - treit - ben.

E senz'ar - te o su - go d'her - ba il do - lor mi di - sa - cer - ba.
Und ohn' Kunst und Ar - ze - nei - en kannst den Schmerz du mir ver - treit - ben.

2. Che là dov'è il cor languisce
Molle stend'è candidetta
Quella man'onde rapisce
Amor l'alme e i cori alletta
E toccando è ritoccando
Mi vien dolce il cor sanando.

3. Ma se Lidia il cor mi tocca
Si soave ardor mi prende
Che da gli occhi un guardo scocca
E l'ardir tosto riprende
Et in un severa è dolce
Lidia il cor mi piaga e molce.

2. Seufzt mein Herz in seinen Leiden,
Rühst Du's an mit deinen Händen,
Deinen sanften, weißen Händen,
Die den Sinn mir ganz betören,
Rühst es an und rühst es wieder,
Läßt des Herzens Pein vergehen.

3. Ach, berühst Du so mein Herze,
Dann ergreift mich süßes Sehnen;
Doch ein Blick aus deinen Augen
Weist zurück mein heiß Verlangen,
Und so bist Du streng und milde,
Lydia, Pein und Trost dem Herzen.

Fig. 13

Bibliografía

- Bañuelos, F. (2001): «La retórica en la práctica de la música del Renacimiento y del Barroco». *Acta Poética*, Vol. 22, nº 1-2, pp. 187-225.
- Barros, C. (2020): «Apontamentos sobre as categorias analíticas de Joachim Burmeister (1564-1629)». *ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, [S. L.], Vol. 7, nº 1.
- Martínez Ayora, I. (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, C. (2020): *Cruda Amarilli, che col nome ancora*. Madrigali, Livro V, Claudio Monteverdi”. *Escritura e imagem*, nº 16, pp. 391-396.
- Ossi, M. (1992): «Claudio Monteverdi’s *Ordine nuovo, bello e gustevole*: The Canzonetta as Dramatic Module and Formal Archetype». *Journal of the American Musicological Society*, pp. 261-304. En: WISTREICH, R. (edit.) (2011): *Monteverdi*. Routledge, Taylor & Francis Group.
- Privitera, M. (2014): «Claudio Monteverdi entre acedia e melancolia». *Anamorfose, Revista de Estudos Modernos*, 1, Vol. II, pp. 1-9.
- Rodríguez Canfranc, P. (2022): «Los Scherzi Musicali de Monteverdi dentro de la revolución del Barroco». En: www.musicaantigua.com
- Suárez García, J. I. (2013): «La “decoratio” en los responsorios del “Officium Hebdomadae Sanctae” de Tomás Luís de Victoria». En: SUÁREZ PAJARES, J. y DEL SOL, M. [Ed. Lit.]: *Estudios. Tomás Luís de Victoria. Studies*. ICCMU, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, pp. 209-229.