

Anuario de Filosofía de la Música

2021-2022, páginas 147-154

Roberto Mousiño
Lledó International School

Gema Cuerda
Centro Artístico Musical de Bétera

La retórica en las canciones de Matilde Salvador

Resumen:

La compositora castellanense Matilde Salvador Segarra (1918-2007) fue admiradora y gran conocedora de la Retórica musical del Barroco. Esta disciplina está presente en las Canciones para voz y piano, escritas a partir de textos literarios del poeta Bernat Artola.

Palabras clave: Matilde Salvador; música del siglo XX, Retórica musical, Barroco, Canciones.

Abstract

The composer from Castellón, Matilde Salvador Segarra (1918-2007), was an admirer and great connoisseur of Baroque musical rhetoric. This discipline is present in the Songs for voice and piano, written from literary texts by the poet Bernat Artola.

Keywords: Matilde Salvador; 20th century music, musical rhetoric, Baroque, songs.

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

La retórica en las canciones de Matilde Salvador

Roberto Mousiño Cubedo

Lledó International School

Gema Cuerda Fuentes

Centro Artístico Musical de Bétera

§1. La trascendencia de las canciones en el *corpus* musical de Matilde Salvador.

La compositora valenciana inició su singladura por el orbe canoro a una edad bien temprana. Así, cuando frisaba los 18 años, ya escribió su primera canción, *Cuentan que la Rosa*, datada el 16 de junio de 1936, un mes antes del comienzo de la Guerra Civil española.

La trascendencia de la música vocal en su *corpus* musical no es en absoluto baladí. De hecho, de un total de 125 piezas escritas a lo largo de su vida, tan sólo 16 son partituras puramente instrumentales, frente a otras 109 que cuentan con participación de la voz humana. Por consiguiente, el 87 % de las obras están participadas por la dedicación primigenia de la musa Melpómene.

Las canciones para voz y piano que Matilde Salvador musicó con poemas de Bernat Artola nacieron entre los años 1945 y 1982. Fueron bautizadas con el título *Planys, cançons i una nadala* («Llantos, canciones y un villancico»). En conjunto, son 15 piezas.

Aunque sus melodías nos transportan al universo onírico de Joan Fuster (Doménech, J., 1984), el neoclasicismo de Stravinsky convive con la herencia española de Falla y los Halffter. Otra influencia estilística es la de Florent Smith, al que conocieron Matilde Salvador y su esposo, el compositor Vicente Asencio Ruano, en París, en el año 1950.

§2. La retórica en *Planys, cançons i una nadala*.

En aras de potenciar el sentido descriptivo de los textos poéticos, así como también encontrar la perfecta adecuación entre la música y la palabra, Matilde Salvador Segarra recurrió a las figuras retóricas, definidas con claridad durante el Barroco por diversos tratadistas.

Hemos recogido con la minuciosidad de un orfebre todas las figuras retóricas que la castellonense utiliza en las canciones antes mencionadas. Estas figuras retóricas quedan reflejadas en la siguiente tabla:

Figuras retóricas	Función simbólica en las canciones de Matilde Salvador
ANAPHORA	Las campanas van cogiendo más fuerza y se expresa pasión. Después del motivo repetido vuelve a aparecer la dinámica <i>p</i> , por tanto, la segunda vez que se ejecuta la anáfora se debe hacer con un poco más de intensidad
EPISTROPHE	Cada sonido de campana se afirma con determinación. La intensidad va aumentando después de cada idea musical
ANADIPLOSIS	<i>Hecha solo para ti</i> es lo que dice el texto, la insistencia al duplicar notas hace cobrar importancia a la letra, alargar la palabra tú hace que cobre importancia a la persona que va dirigido.
EPIZEUXIS	<i>Si el corazón que me arrulla me dice que no me quiere</i> , se repite y la segunda vez con un <i>ritardando</i> donde cobra transcendencia, simboliza pena.
COMPLEXIO	<i>Él que te ha visto te tiene envidia, no quieras abrir los ojos ahora que el sueño te implora, verás a brullos la esquina</i> . Es la sensación de no hacer nada hacia la cuestión, de inmovilidad, de ir al mismo sitio.
EPANALEPSIS EPANADIPLOSIS	<i>Él que te ha visto te tiene envidia, no quieras abrir los ojos ahora que el sueño te implora, verás a la esquina</i> . Es la sensación de no hacer nada hacia la cuestión, de inmovilidad, de ir al mismo sitio.
PALILLOGIA	<i>Bona nit gresol que la llum s'apaga</i> , es una canción extraída del folclore valenciano, a la cual da una importancia en forma de estribillo y cada vez que aparece va bajando en tono y dinámica, buenas noches, la luz se apaga.
SYNONIMIA	Se pasa de un suspiro en la letra a escuchar una canción conocida, sube de tono la frase y de intensidad.
GRADATIO	Esta figura retórica la aplica Matilde Salvador en la canción <i>Maror</i> . Simboliza la creación de una gran ola, sube el inicio anterior, pero con una intensidad menor y aprovecha esa nota en la palabra <i>Maror</i> para, con la voz, producir un gran crescendo en la nota sol.
PARONOMASIA	Es como una canción estrófica, mediante esa melodía base se encajan distintas palabras y a veces se producen algunas pequeñas variaciones.
POLYPTOTON	Estamos en una textura de monodia acompañada no tiene cabida una figura que trata la polifonía
MÍMESIS	Estamos en una textura de monodia acompañada no tiene cabida una figura que trata la polifonía
AUXESIS	Encontramos una disposición acórdica diferente, simboliza arropar más la melodía, este hecho en este caso va en relación con la letra también ya que habla de acunar a su hija.
FUGA IMAGINARIA	Estamos en una textura de monodia acompañada no tiene cabida una figura que trata la polifonía
FUGA REALIS	Estamos en una textura de monodia acompañada no tiene cabida una figura que trata la polifonía
HARMONIA GEMINA	Estamos en una textura de monodia acompañada no tiene cabida una figura que trata la polifonía
PERCURSIO	Aparece en la canción <i>Recança</i> . La introducción de los cuatro compases de introducción por parte del piano procura el resto de los elementos musicales de la composición.
DISTRIBUTIO RECAPITULATIVA	Condensa los elementos rítmicos y motivos muy parecidos anteriormente en un fragmento tomado del folclore valenciano

SYNECHDOCHE-METONYMIE	Una descripción con otro talante diferente, más versátil.
METÁFORA	En la palabra tremola (tiembla) donde la melodía ejecuta un mordente de dos notas.
ALEGORÍA	Vaivén y el sonido de campanas simbolizado mediante dos negras y un intervalo de 5ª justa descendente.
ANÁBISIS	Una melodía ascendente cuya última nota es la más aguda hasta el momento, coincide con la palabra luna.
CATÁBISIS	Observamos una melodía en línea descendente cuya última nota es la más grave hasta el momento. Simboliza dolor, pasión, sangra nuestro corazón.
CIRCULATIO	Motivo que parte y vuelve sobre la nota fa y un siguiente motivo que parte y vuelve sobre e. Simboliza el vaivén de las campanas
FUGA HYPOTIPOSIS	Pasaje rápido de una quinta descendente mediante un tresillo de fusas. Está presente en la palabra brisa, la brisa huye constantemente, simboliza rapidez.
INTERROGATIO	La frase musical termina melódicamente con una segunda mayor ascendente, esa misma nota se alarga tres compases y medio. Simboliza una pregunta, una frase que espera una contestación.
EXCLAMATIO/ ECPHONESIS	salto abrupto en relación de un movimiento anterior por grados conjuntos que además coincide con la nota más aguda hasta el momento. Es un salto consonante, simboliza alegría, energía, exageración, quemaría el mundo entero.
HYPÉRBOLE	salto abrupto en relación de un movimiento anterior por grados conjuntos que además coincide con la nota más aguda hasta el momento. Es un salto consonante, simboliza alegría, energía, exageración, quemaría el mundo entero.
HYPOBOLE	Observamos una melodía en línea descendente cuya última nota es la más grave hasta el momento. Simboliza dolor, pasión, sangra nuestro corazón.
PROSOPOPEIA	El aire habla, la música entra dentro de una narrativa concreta.
ASSIMILATIO	El acompañamiento del piano toma protagonismo y hace una serie motivos continuos descendentes evocando las olas del mar.
APOSTROPHE	El silencio actúa y redirige el discurso. Se interpreta con una dinámica cada vez más suave hasta llegar a un pianísimo y retrasando el tempo, por tanto, con un cambio agógico también.
PARAGOGE DE KIRCHER	La descripción de las olas por parte del piano
PATHOPOEIA	Vamos a obviar esta figura retórica; ya que en el lenguaje tonal del siglo XX que utiliza Matilde Salvador la disonancia está aceptada dentro de la estética que practica. Por tanto, no es chocante, está fuera de aplicación
SYMPLOKÉ	Estamos en una textura de monodia acompañada; por consiguiente, no tiene cabida una figura que trata la polifonía
EPIPHONEMA	Elemento descriptivo como la utilización de notas <i>staccato</i> en notas del piano describiendo gotas de agua.

Tabla 1.

Les cam—pa—nes del bar—ranc te—nen ua—tall de ba—la—dre.

Fig. 1. Canción *Les Campanes* compases 4, 5 y 6, donde se muestra un primer motivo que parte y vuelve sobre la nota fa y un siguiente motivo que parte y vuelve sobre la nota re. Simboliza el vaivén de las campanas. (Fuente de la partitura: Compositors del País Valencià, 1988).

Les cam—pa—nes del bar—ranc te—nen ua—tall de ba—la—dre.

Ron—dagl cel un nú—vol blanc, sor—ru—da—ment, com un

Fig. 2: Ejemplo de anáfora en presente en la canción *les Campanes*. En el compás 4 se inicia una frase con dos tresillos de corcheas y las notas fa, sol, la, si, la, sol, fa. Una vez finalizada esa primera idea musical, en el compás 7 vuelve el mismo motivo que finaliza de distinta forma a la anterior después de la nota fa del siguiente compás. (Fuente de la partitura: Compositors del País Valencià, 1988).

§3. Ejemplos musicales del uso de la retórica en *Planys, cançons i una nadala*

3.1. *Circulatio*

Tratadista barroco: Athanasius Kircher, 1650.

Explicación: Línea melódica alrededor de una nota. (Fig. 1).

3.2. *Anaphora*

Tratadistas: Burmeister 1606; Nucijs 1613; Peacham el Joven 1622; Athanasius Kircher 1650; Vogt 1719; Walther 1732; Mattheson 1739.

Descripción: Es la repetición del mismo fragmento musical al inicio de diversas unidades. (Fig. 2).

Este recurso expresa pasión, las campanas van cogiendo más fuerza, después del motivo repetido vuelve a aparecer la dinámica *p*, por tanto, la segunda vez que se ejecuta la anáfora se debe hacer con un poco más de intensidad.

3.3. Epistrophe

Tratadistas: Kircher 1650; Sheibe 1745; Forkel 1788. Descripción: Es la repetición del mismo fragmento musical al final de diversas unidades. (Fig. 3).

Se afirma con determinación cada sonido de campana después de cada idea musical, la intensidad, *in crescendo*.

3.4. Alegoría.

Descripción: Representación en la que las cosas tienen un significado simbólico (sin referencia a tratadistas barrocos). (Fig. 4).

The image displays a musical score for a piece titled 'Epistrophe'. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Spanish and describe a scene of a man dreaming of a woman. The score features a recurring musical motif of a descending fifth (la, re) at the end of several phrases. The piano accompaniment includes dynamic markings such as *f*, *mf*, and *p*, and includes bell-like sounds indicated by 'v' and 'Nanc, nanci'.

Lyrics: *lla-dre. f Nanc, nanci*
El meu xi-quet vol dor — mir i la can-çó l'a-mo — i — na. El
nú — vol, com un sos — pir, el som — ni tor — na boi —
ri — na. f Nanc, nanci

Fig. 3: Epistrophe. En la canción les *Campanes* hay un motivo recurrente, una 5ª descendente, notas la, re, que finaliza cada frase musical diferente dentro de la pieza. (Fuente de la partitura: Compositors del País Valencià, 1988).

Musical score for "Les Campanes". The score consists of three systems. The first system shows the vocal line with lyrics "Mare, nanc!" and the piano accompaniment. The second system has lyrics "Les cam-pa-nes del bar-ranc te-nen ba-tall de ba-la-dre." The third system has lyrics "Ron-da-gl' cel un nú-vol blanc, sor-ru-da-ment, com un". The piano accompaniment in all systems features a rhythmic pattern of two eighth notes followed by a descending fifth interval.

Fig. 4. Ejemplo tomado de la canción *Les Campanes*, partitura que se encuentra en el libro *Compositors del País Valencià* (Valencia, 1988), donde la música simboliza el vaivén y el sonido de campanas mediante dos negras y un intervalo de 5ª justa descendente.

Musical score for "La llar". The score consists of two systems. The first system has lyrics "s'ha dor-mit. I l'ai-ret diu la pro-". The second system has lyrics "—cla—ma de la tro—naj del dos—ser: "La me—va xi—que—tags". The piano accompaniment in both systems features a rhythmic pattern of two eighth notes followed by a descending fifth interval.

Fig. 5. Ejemplo tomado de un fragmento de la canción *La llar*, partitura que está dentro del libro *Compositors del País Valencià*, (Valencia, 1988). La música potencia esta figura retórica literaria ya que nos centramos en la letra donde nos cuenta que el aire habla, la música entra en esa narrativa insuflando el impulso eólico.

Fig. 6. Compases 13 y 14 de la canción La llar, perteneciente al libro *Compositors del País Valencià* (Valencia, 1988). Se trata de un salto abrupto en relación de un movimiento anterior por grados conjuntos que además coincide con la nota más aguda hasta el momento. Es un salto consonante, simboliza alegría, energía, exageración, quemaría el mundo entero.

Fig. 7: Ejemplo de *Complexio* desde el compás 16 al 27 de la canción en la canción *Dorm!*, partitura que se encuentra en el libro *Compositors del País Valencià* (Valencia, 1988). Se aprecia que aparece la misma idea musical al principio y al final de la frase.

3.5. *Prosopopoeia*

(Peacham el Joven, 1622)

Es la representación musical de los afectos, pensamientos o características de personas ausentes o cosas inanimadas. (Fig. 5).

3.6. *Exclamatio. Saltus duriusculus*

Praetorius 1615; Walther 1732; Sheibe 1745; Marpug 1754.

Un salto melódico inesperado, ascendente o descendente y superior a una tercera, si la exclamación musical vocal va acompañado con textos como «o», «oh dolor». (Fig. 6).

3.7. *Complexio. Epanalepsis y epanadiplosis.*

(Sin referencia a tratadistas).

Es la repetición del fragmento musical inicial y del final de una unidad, en otras unidades: x..y, x..y,x..y. Puede aparecer como círculo retórico x..x, o bien, en unidades más amplias x.../...x. (Fig. 7).

Un buen ejemplo es la canción *Ell ja t'ha vist i t'enveja!* («¡Él ya te ha visto y te tiene envidia!»).

Es la sensación de no hacer nada, de inmovilidad, de regresar al mismo sitio.

§4. Conclusiones

Uno de los rasgos más relevantes de la poética de Matilde Salvador es la influencia de la literatura, de la poesía, en su música. Los pentagramas de la castellanense, trufados de simbolismos, constantemente hacen referencia al texto literario que los acompaña. La línea melódica, en particular, reviste una extraordinaria importancia, no sólo por su sensibilidad canora, sino también por sus figuras retóricas, con las cuales insufla el alma musical a los textos poéticos.

Bibliografía

- Doménech Part, J. e Institut Valencià de Musicologia [comp.] (1984): *Compositors del País Valencià. Matilde Salvador. Cançons per a veu i piano*. Piles.
- López Cano, R. (2000): *Música y retórica en el Barroco*. Amalgama.
- Seguí, S. (1999): *Catálogo de compositores. Vol. 3: Matilde Salvador*. Sociedad General de Compositores.