

MÚSICA RETÓRICA Y MÚSICA POÉTICA EN EL RENACIMIENTO TARDÍO

*Et si musicam ad mentis exactiorem simus revocaturi trutinam,
ab oratoriae natura parum ipsi discriminis esse certo deprehendetur.*

(J. Burmeister, *Musica Poetica*)

Durante el siglo XVI puede rastrearse, en los escritos teóricos sobre música, un creciente interés por la reflexión acerca de la imitación y el discurso y una progresiva asimilación de la dicción musical a la verbal que aproxima la música a las artes sermocinales. No faltan los tratados que se identifican, en las páginas liminares, como obras sobre «música retórica» o «poética», y algunos, como los *Praecepta Musicae Poeticae* de Gallus Dressler, o la *Musica Poetica* de Joachim Burmeister, llegaron incluso a titularse así. Son éstos unos textos relevantísimos para quienes se interesan por las relaciones entre música y literatura en el Renacimiento y el Barroco, pues en todos ellos se produce una adopción del utillaje conceptual y terminológico de la poética y la retórica, que sirve ahora para concebir, describir y nombrar la composición musical. Ahora bien, la idea misma de que es posible hablar de una «música poética» o de una «música retórica» está más extendida de lo que deja suponer la existencia de unos pocos tratados que abiertamente se acogen a este título programático. Comporta además una aproximación conceptual de la música a las artes del *trivium* a pesar de su alojamiento secular en el *quadrivium*, entre las ciencias del número; un privilegio de la dimensión afectiva y emocional de la música a costa de otros aspectos, como los matemáticos, y una ordenación de la teoría musical

en torno al movimiento de afectos —al *movere*— que los rétores contaban entre los fines principales de la palabra y de la oratoria. En cierto modo, la relevancia del paradigma retórico en la enseñanza escolar y universitaria —o para pensar el proceso de adquisición de destrezas compositivas— la convierte en un arte *fuerte* o directriz, en la cultura del Renacimiento: de hecho, sus instrumentos conceptuales y terminológicos colonizan otras disciplinas, determinan la manera de percibir la transmisión de conocimientos, o procuran los modelos organizativos de los tratados didácticos y su articulación en un conjunto ordenado —y secuenciado— de preceptos, ejemplos y ejercicios. Que la disciplina retórica rige la ordenación de muchas artes humanistas sobre pintura y la naturaleza de sus reflexiones es una tesis probada desde los trabajos de R. W. Lee, y, en particular, desde la publicación de *Ut pictura poesis*. Pero la existencia misma de una música retórica no parece haber recibido una atención comparable¹. Es por ello mi propósito proponer, en las páginas que siguen, un examen sucinto de esta concepción retórica de la música y de su consolidación en el curso del siglo XVI, así como una indagación de las causas posibles de esta tendencia y de sus consecuencias teóricas y prácticas. Como punto de partida de esta revisión, y también, en cierto modo, como hilo conductor, quisiera adoptar el texto más extremo en la persecución de las analogías entre música y oratoria, y el más singular y tenaz en el establecimiento sostenido de paralelismos entre ambas disciplinas: la *Musica Poetica* de Joachim Burmeister, un tratado de composición publicado en 1606 (aunque proyectado al menos diez años antes) que reúne, de forma ejemplar, los lugares que quizá en la tradición anterior (por una formulación menos extremosa o por una exposición menos sistemática) muy bien pudieran pasar inadvertidos. La elección de esta obra y este autor no implica un interés exclusivo por una propuesta singular o personal de *música retórica*: el texto de Burmeister procura más bien una secuencia temática y una forma de asediar un concepto, y permite además, mediante la descripción de un tratado ejemplar y representativo, una más rápida revisión de los conceptos y temas que comparte con las obras que le precedieron.

¹ Si bien ha sido objeto de un notable trabajo de Claude Palisca, «Ut oratoria musica: The Rhetorical Basis of Musical Mannerism», en F. W. Robinson & S. G. Nichols, *The Meaning of Mannerism*, Hanover, 1972 (cito por la reimpresión de *Studies in the History of Italian Music and Theory*, Oxford, Clarendon Press, págs. 282-312), que reproduce y comenta el análisis que hace J. Burmeister (*Musica Poetica, definitionibus et divisionibus breviter delineata, quibus in singulis capitibus sunt hypomnemata praeceptionum instar sinopticós addita, edita studio et opera Magistri Joachimi Burmeisteri*, Rostochii, excudebat Stephanus Myliander, 1606) del motete *In me transierunt* de Orlando di Lasso, y en el que Palisca llamaba la atención sobre el paradigma retórico de algunas doctrinas musicales y sobre la necesidad de un estudio detenido de este fenómeno.

HACIA LA MÚSICA POÉTICA

Joachim Burmeister (1564-1629) escribió varios tratados sobre composición musical. El primero, titulado *Hypomnematum musicae poeticae* (1599), está dedicado al arte de describir música y dirigir coros: es el más breve de los suyos, y se presenta como una serie de observaciones concisas (apuntes, o *hypomnemata*), más que como un tratado sistemático y didáctico². Dos años después, en 1601, dio a la imprenta en Rostock la *Musica autoschediastiké*, que entiende como un conjunto de *accessiones* o ‘adiciones’ al tratadillo anterior, concebidas de forma asistemática —*sporaden exaratas*— y posteriormente reunidas en un librito que se propone explicar la formación y composición de armonías, la dirección de coros y un nuevo modo de cantar (*modo hactenus non usitato*). El término *autoschediastiké*, que podría traducirse sin demasiado error como «improvisación», no se refiere pues a la música, sino al texto mismo de Burmeister, que habría sido redactado de forma ocasional o casi azarosa, o que, por afectación de modestia, se presenta así ante los lectores. Los rétores habían utilizado el término *autoschedion* para nombrar la ficción de que al orador se le ocurren nuevos argumentos o ideas a medida que avanza su alocución: elevada a título de un tratado, la figura enfatiza la elección de una forma discursiva alejada de la sistematicidad ordenada y comprensiva de las artes convencionales o de los manuales escolares.

En el *Hypomnematum* de 1599, Burmeister había dedicado un capítulo, el duodécimo, a los *ornamentos*, que entendía al modo oratorio, esto es, como el equivalente musical del *ornatum* y la *elocutio*. Ese breve capítulo se reimprime sin variaciones en la *Musica autoschediastiké*, y se completa además con una parte enteramente nueva dedicada a las «figuras en música», ejemplificadas ahora con pasajes breves de compositores renombrados. Parece, pues, que Burmeister ha reelaborado así una idea inicial de modesto alcance, la del paralelo entre el ornamento musical y el ornato elocutivo, o, si se prefiere, ha extremado y prolongado con nuevos ejemplos la tesis que animaba el breve capítulo del tratado de 1599. En la *Musica autoschediastiké* no sólo lista e identifica más de dos decenas de *figuras*, sino que, además, las ordena en categorías (en figuras de la melodía o de la armonía) que se corresponden con las de la retórica (esto es,

² En el prefacio de la *Musica Autoschediastiké* Burmeister precisa que la observación que contiene el *hypomnematum* es el resultado del estudio, el análisis, y la consideración de las obras de los maestros, y que la formulación de los preceptos de un arte puede muy bien seguirse de ellas: «Artem vero ipsam aliter constituere et conscribere non possum nisi ex observationibus. Observationes autem, quibus conficiuntur regulae et praecepta artis, non comparantur aliunde, quam ex lectione optimorum auctorum» (A2). Pitágoras mismo habría partido de la *observatio* para pasar después la investigación de las causas. Burmeister quiere proceder del mismo modo, esto es del estudio de los casos y de la consideración de los maestros a la formulación de *observationes* que permitan establecer con certeza a las causas.

con las figuras de dicción y pensamiento)³. La analogía entre discurso verbal y composición musical se extrema ahora, aunque no encontrará su formulación más sostenida y coherente hasta 1606, cuando Burmeister concluye y publica su obra más ambiciosa y extensa, la *Musica Poetica*.

La *Musica Poetica* es la heredera directa de los *hypomnemata* y las *accessiones*, en doctrina y ejemplos, pero a diferencia de los tratados anteriores se ordena en torno a un hilo conductor único. Es plausible que Burmeister fuera consciente de la mayor sistematicidad de esta obra, pues evita los títulos modestos y exculpatorios que presentaban sus libros anteriores como una suma de observaciones dispersas o como un conjunto de reflexiones en voz alta, improvisadas o sobrevenidas, sin otro orden que el de la asociación de ideas y el tema común de la exposición. El título del tratado de 1606 propone una *poética*, es decir, un arte de componer o un tratado de música práctica (tomando, pues, *poesis*, en sentido etimológico), y no un tratado de música especulativa, de los que obligadamente habían de dar cuenta de asuntos tales como la naturaleza de la música mundana o la humana, las *rationes* y *proportiones* de los intervalos, la división del monocordio o los hallazgos legendarios de Pitágoras y Túbal. Y el modelo de un *arte de componer* —y no de una *música especulativa*, para la que la tradición ofrecía un buen número de precedentes— procede enteramente del arte de la retórica o de la composición de discursos, que es culturalmente la más relevante, la que tenía una mayor presencia curricular en escuelas y universidades, y la que propone la enseñanza de un proceso íntegro, desde el primer hallazgo hasta el final pulimiento del estilo y la pública declamación de la *oratio*. Burmeister precisa que el término *música poética* (que él mismo ya había usado, al igual que muchos de sus contemporáneos) equivaldría al de *melopoeia*, palabra que encuentra en Aristóteles y Euclides, y que habría de entenderse como la mejor designación de la *tertia pars musicae*, que exige no sólo buena disposición, imitación y ejercicio, sino también la formulación de reglas claras y la formalización de un compendio que las transmita. Es decir, en estricta correspondencia con la doctrina retórica, la *musica poetica* requiere *natura*, *imitatio*, *exercitatio*, y, sobre todo, un *ars* en el que el orador y el músico encuentren las reglas, ejemplos y *praecepta* (cfr. Dedicatoria, 5-6). Nicolaus Listenius había hablado ya de *musica poetica* en los *Rudimenta musicae planae* de 1533, y la definió en la *Musica* de 1537; Heinrich Faber utilizó la expresión para titular su

³ La *Musica autoschediastiké* reelabora ceñidamente el material retórico del *Hypomnematum* no sólo por adición de figuras, sino también por redefinición de algunas de ellas (para las variaciones en el concepto de palilogía musical entre ambas obras, *vid.* Benito V. Rivera, ed. Joachim Burmeister, *Musica Poetica. Musical Poetics*, New Haven & London, 1993; págs. xviii-xx) y por la prolongación de los paralelismos entre la composición musical y la *oratio*. En ambos tratados, la *memoria* y la *pronunciatio*, que habían perdido peso en la tradición retórica europea, encuentran un nuevo desarrollo.

tratado manuscrito de 1548; Gallus Dressler compuso unos *Praecepta musicae poeticae*, y Calvisius publicó, en 1592, una *Melopoieia... quam vulgo Musicam Poeticam vocant*. Cochlicus, por último, afirmaba que la verdadera música es la de los que saben cultivar el *genus Poeticorum*, esto es, combinar una *inventio* con una *elocutio* adecuada. En todos ellos puede advertirse —en mayor o menor grado— la tendencia a adoptar el utillaje conceptual de la retórica para describir los problemas y artificios de la composición musical, y a asimilar —y aplicar a la música— algunos principios generales de la teoría poética neoaristotélica y horaciana. Burmeister, extremando estas tendencias, define la *musica poetica* como la parte de la música que enseña a componer un *carmen* (término que convendría también a la poesía) mediante una combinación de los sonidos de las líneas de las melodías para que conformara una armonía ornada según las afecciones de los períodos, y cuyo fin principal fuera el de *mover los ánimos* y el corazón de los hombres:

...est illa musicae pars, quae carmen musicum docet conscribere, coniungendo sonos melodiarum in harmoniam, variis periodorum affectionibus exornatam, ad animos hominum cordaque in varios motus flectenda (Delineatio, 16).

Que el fin de la música es el movimiento del ánimo y de los afectos no constituye una novedad: es la característica más sobresaliente de la música de los antiguos —de creer las descripciones que transmitían los enciclopedistas y gramáticos— y la más envidiada de los modernos, que juzgan por comparación la música contemporánea como imperfecta e ineficaz⁴. Tampoco es novedosa la asimilación de los efectos de la música con el *movere* retórico (uno de los tres fines de la oratoria, de atender a una larga tradición escolar), ni la utilización del modelo de las *artes dicendi* como referencia, más o menos expresa, en la escritura o la reflexión sobre el arte musical. La *Musica Poetica* de Burmeister es quizá un caso extremo en la persecución de tales analogías, pero no un caso singular. Baste reparar, para demostrarlo, en que Zarlino corta el título de

⁴ Vid. el capítulo «Quali cose nella musica abbiano possanza da indurre l'huomo in diverse passioni» en Gioseffo Zarlino, *Istitutioni Harmoniche del rev. Messere Gioseffo Zarlino da Chiogia.... Nelle quali, oltre le materie appartenenti alla Musica, si trovano dichiarati molti luoghi di poeti, Historici & di Filosofi, si come nel leggerle si potrà chiaramente vedere* (1558). In Venetia, Appresso Francesco de i franceschi Senese, 1571 (II, iv-vii), que sintetiza los lugares comunes sobre el poder psicagógico de la música antigua (del que la moderna música carecería). Galilei entiende, tras revisar los efectos de la música antigua, que por ella se ve «l'imperfettione di questa nostra» (*Dialogo della musica antica*, pág. 86). No obstante, quizá pueda constituir esto una repetición de observaciones clásicas, pues no falta quienes juzgaban la música de su tiempo como el resultado de una degeneración o una corrupción de la música anterior, que percibían como más eficaz (e.g., Platón, *Resp.*, 424c; Cicerón, *De leg.*, 2.38-39).

Institutioni Harmoniche sobre el patrón de las *Institutiones Oratoriae* de Quintiliano; o que el poder psicagógico de la música antigua se explica y justifica habitualmente mediante la conjunción de dos fuerzas (*vis*) o potencias, la musical propiamente dicha (que depende del *ethos* modal y de la cualidad de los intervalos) y la de la palabra y el discurso; o que la eficacia pasional y afectiva de las composiciones musicales se acomune con la de los discursos de Cicerón o Demóstenes. La descripción de la *Musica Poetica* insiste en el lenguaje de la pasión: su definición y exposición incluye de forma conspicua la *harmonia affectuosa* (*Delineatio*, 16), y el fin del movimiento de los ánimos rige los medios, el ornato, el estilo y la elección de las figuras adecuadas («ut.. harmoniae corpus sit *ad animos permovendos* moderatum, oportet figuris non destituatur, nec legibus terminorum sit solutum», *Delineatio*, 16)

Viene al menos de los primeros años del siglo XVI la identificación fuerte del deber ser de la música práctica con un modelo de música oratoria y con una idea (filológica y anticuaria) de la naturaleza de la música antigua. Y quizá el mejor indicio de esta identificación no sean las protestas de los tratadistas musicales más técnicos y escolares, sino la práctica de una música ideal —y excelente— que Tomás Moro atribuyó, en 1516, a los habitantes de la isla de Utopía:

Verum una in re... longe intervallo praecellunt: quod omnis eorum musica... ita naturales affectus imitatur et exprimit, ita sonus accommodatur ad rem, seu deprecantis oratio sit seu laeta, placabilis, turbida, lugubris, irata, ita rei sensum quendam melodiae forma repraesentat, ut animos auditorum mirum in modum adficiat, penetret, incendiat (Tomás Moro, *Utopia*, II, 236).

La música utopiense imita y expresa los afectos, representa con la melodía el sentido y la sentencia, y se ajusta de tal modo a la *oratio* que penetra en los ánimos y los incendia. La concepción de la música utópica es, pues, la de un arte de la imitación (como la pintura o la poesía) más que la de un arte del número, o si se prefiere, la de una forma de expresión que refuerza y enfatiza el discurso verbal de tal modo que, *de la unión de ambas cosas*, esto es, de la representación concordante de la palabra y la melodía, se siguen maravillosos efectos emocionales, que son comparables a los oratorios (repárese en la fórmula *ut animos auditorum...*) y no inferiores a los que describen los textos antiguos⁵. Es ésta una concepción expresiva, afectiva y, también *discursiva*, de la composición musical, y no sólo porque *oratio* y melodía deban corresponderse en afectos y sentido, sino porque la música *debe ser* ética y afectuosa, organizarse

⁵ Sobre la genealogía intelectual de la música utopiense, *vid.* M^a José Vega Ramos, «La teoría musical humanista y la poética del renacimiento», en Javier Guijarro Ceballos y Pedro Cátedra, eds. *Humanismo y Literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca: Universidad, 1998, págs. 217-40.

como un discurso, servir a un sentido y regirse por un fin análogo al que se postula para los textos.

A la conformación de este modelo oratorio, discursivo o, eventualmente, imitativo y expresivo de la música, y al establecimiento de analogías cada vez más estrechas entre discurso musical y verbal, contribuyó la especulación sobre la naturaleza de la música antigua y la atenta lectura de algunos textos clásicos que versan de forma directa o indirecta sobre música (o en los que la música constituye un tema relevante) aunque no constituyan tratados técnicos de música o de armonía en sentido estricto⁶. Es más, la estimación de que la música es arte imitativa —sin por ello dejar de alojarse en el cuadrivio, entre las artes del número— se afianza notablemente en la teoría musical humanista⁷. No faltaban

⁶ La recepción de los escritos antiguos sobre música fue irregular en el Renacimiento: su historia editorial comienza realmente en el siglo XVII, con la impresión de colecciones de *auctores musicae*, como la de Ioannes Meursius de 1616, *Aristoxenus, Nicomachus, Alypius, Auctores Musicae Antiquissimi hactenus non editi* (Lugduni Batavorum, ex officina Ludovici Elzeviri) y la reunida y editada por Marcus Meibomius en 1652, *Antiquae Musicae Auctores Septem* (Amstelodami, apud Ludovicum Elzevirium). Ambas contienen las *editiones principes* de los tratados más importantes de Aristóxeno, Alipio, Nicómaco, Aristides Quintiliano, Bacchius, Gaudentius. La *princeps* de los *Harmonicorum Libri III* de Claudio Ptolomeo apareció en las prensas oxonienses en 1682. V. q. Karl von Jan, ed. *Musici Scriptores Graeci: Aristoteles, Euclides, Nicomachus, Bacchius, Alypius, et melodiaru veterum quidquid exstat*, recognovit proemiis et indice instruxit Carolus Janus (1895), Hildesheim, 1962. Hay constancia de que a lo largo del siglo XV algunas bibliotecas privadas se hicieron con copias manuscritas de algunos tratados griegos de música, en un corpus formalizado por editores bizantinos. El arquetipo del que derivarían todos los manuscritos hoy conocidos ha sido datado hacia el siglo X. Se trataría de un códice único que reuniría obras científicas sobre música —y, ocasionalmente, obras con una orientación ética y pedagógica— y cuya composición es semejante a la de la actual edición de Jan de los *Scriptores Musici Graeci*. Según Alberto Gallo, «Scriptores Musici Graeci», en P. Kristeller & F. E. Cranz, eds., *Catalogum Translationum et Commentariorum: Medieval and Renaissance Latin Translation and Commentaries*, Washington, 1960-1992, lo conformarían las obras siguientes: la *Sectio canonis* atribuida a Euclides; los *Harmonicarum Elementorum libri III* de Aristóxeno y fragmentos sobre el ritmo; los *De musica libri tres* de Aristides Quintiliano; el *De musica* de Plutarco; el *Harmonices Manuale* de Nicómaco; la *Harmonica introductio* de Gaudencio y el *Introductorium harmonicum* atribuido a Cleónides; los *Harmonicorum Libri tres* de Ptolomeo, con un comentario de Porfirio; la *Introductio Musica* de Alypius, una obra del mismo título de Bacchius, y varios anónimos, entre ellos, el *Scriptio de Musica*. Ha de notarse que esta colección comprende obras muy variadas, escritas en un arco de tiempo no inferior a ocho siglos, que plantean, por ello, problemas filológicos e interpretativos notablemente diversos. Su tratamiento de forma unitaria es una consecuencia de su transmisión e historia editorial. Las posibles traducciones latinas de estos textos, sobre las que hay testimonios contradictorios, no se abrieron paso hasta la imprenta en el siglo XVI. Sólo llegaron a difundirse impresas dos traducciones latinas: la versión de Giorgio Valla de un tratado atribuido a Euclides y la de Carlo Valgolio del diálogo *De musica* atribuido a Plutarco.

⁷ La identificación de una teoría musical humanista ha tenido una historia controvertida, pues se estimó durante mucho tiempo que el hecho de que los músicos del renacimiento no dispusieran de modelos antiguos a los que imitar habría impedido esa vuelta general hacia la Antigüedad clásica que parece caracterizar a las disciplinas de ese período. Para la naturaleza y límites del humanismo musical remito a los trabajos, auspiciados por el Warburg Institute, de D. P. Walker, «Musical Humanism in the 16th and Early 17th Centuries» (I y II), en *The Music Review*, 2-3 (1941-1942), págs. 1-13, 111-121,

autoridades que avalaran el deslizamiento de la música hacia la imitación y las artes sermocinales. En la *Poética* de Aristóteles, por ejemplo, se afirmaba de manera inequívoca que la música es imitación, como la pintura y la poesía; y el libro octavo de la *Política* abundaba en esa afirmación, precisaba además que la música es imitación del carácter, y que, por ser mimética, tenía en los oyentes efectos emocionales que, como los de la tragedia, podrían calificarse de catárticos⁸. No es de extrañar, por tanto, que en las clasificaciones de las disciplinas la música pudiera aparecer como *arte factiva* (esto es, poética) o como *arte imitativa*, y no únicamente como ciencia del número, de la proporción y el sonido⁹.

220-308 y 55-71; «The Aims of Baif's Académie de la Poésie et de la Musique», *Journal of Renaissance and baroque Music*, 1 (1946), págs. 91-100; «The Influence of *musique mesurée à l'antique*, particularly on the *airs de cour* of the Early 17th Century», *Musica Disciplina*, 2 (1948), págs. 141-63; «Ficino's *spiritus* and Music», *Annales Musicologiques*, I, (1953), págs. 131-50; «Orpheus the Theologian and Renaissance Platonists», *The Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 16 (1953), págs. 100-20; «Le chant orphique de Marsile Ficino», en *Musique et Poésie au XVIe. siècle*, Paris, 1954, págs. 17-28; *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, Leiden, Brill, 1958; *Studies in Musical Science in the Late Renaissance*, London: The Warburg Institute, 1978; y Amelia Frances Yates, *The French Academies of the XVIIth Century*, (1947), London, 1988. En 1956, Paul Oskar Kristeller lamentaba aún el aislamiento intelectual de los estudios musicales del renacimiento (*Renaissance Thought II: Papers on Humanism and the Arts*, New York & London, 1965, págs. 142-162; en concreto, pág. 142) y el *topos* historiográfico que excluye el humanismo italiano de toda consideración por entender que los centros de innovación musical estaban situados en Francia y los Países Bajos. Kristeller propuso entonces una aproximación supradisciplinar: «to coordinate a few facts well known to musical historians with a few others that are primarily known to students of the history of literature, philosophy and education» (pág. 147). Un estado de la cuestión de los estudios sobre el humanismo en música, en Claude Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven & London, Yale UP, 1985; y «Humanism and Music», en Albert Rabil ed., *Renaissance Humanism. Foundations, Forms, and Legacy, III: Humanism and the Disciplines*, Philadelphia, 1988, págs. 450-485.

⁸ Todo el que presencia o escucha imitaciones — se lee en la *Política* — tiende a adoptar el estado de lo que se imita. Los ritmos y melodías contienen representaciones (de la cólera, la mansedumbre, el valor, la temperancia, y, en general, de todas las cualidades morales y de sus opuestos) y cuando escuchamos esas representaciones cambia nuestra alma. La música imita lo interior, frente a la pintura y la escultura, que imitan lo exterior; la música contiene imitaciones del carácter, mientras que las obras plásticas imitan los signos del carácter y no el carácter mismo (*Pol.*, 1340a-b, *vid. quoque* 1321b-1342b y Plutarco, *De mus.*, 1136C-1137A). En los *Problemata* (19. 919b) se confirma que la melodía posee carácter. Nótese que la *Poética* define la poesía como imitación de la acción, y no del carácter, y precisa además que si la poesía imita el carácter, lo hace de manera secundaria, porque se sigue de la acción. La unión de poesía y música procura, por tanto, una imitación unitaria de acción y pasión.

⁹ La asimilación de la música a las artes del discurso, la retórica y la poética, y, sobre todo, a las artes de la imitación, supone una inflexión muy relevante en la forma de concebir la actividad musical, ya que la disciplina formaba parte del *quadrivium*, y, habitualmente, se la clasifica como arte *spectativa*, especulativa, o real (*realis*), propia del intelecto contemplativo, que no conduce a actividad práctica (*vid.* Allison White, «Boethius and the Medieval Quadrivium», en Margaret Gibson, ed., *Boethius. His Life, Thought and Influence*, Oxford, 1981, págs. 162-205). Como tal, comparte categoría con la metafísica, la física, la matemática, la aritmética, la geometría, la astrología, frente a las artes racionales (la dialéctica, la retórica, la poética), esto es, las artes del intelecto práctico activo o razón inferior.

Por otra parte, cualquier manual del Quinientos recogía un conjunto extraordinariamente topicalizado de noticias y ejemplos legendarios que versaban sobre los prodigiosos efectos de la música antigua. Solían abundar en el carácter civilizador de la música —que amansa a las fieras o atrae a los bárbaros a la razón— o en su poder casi mágico sobre los espíritus y afecciones: un cambio de modalidad muy bien podía encender la ira de un hombre y devolverle luego a la calma, o alentar una sedición y sosegar después a los violentos. Las fuentes más destacables de estas noticias mil veces contadas eran tardolatinas, como Capella, Boecio o Casiodoro, que trasladaban los ejemplos del poder taumatúrgico de la música de Orfeo, Anfión o Lino, anécdotas sobre Timoteo y Alejandro, y algunas historias sacras, no menos prodigiosas, que se inspiraban en las Escrituras¹⁰. Importa destacar que, por muy inverosímiles que parezcan los hechos narrados, fueron entendidas como noticias verdaderas y dignas de crédito, que condecían con lo que, en otras autoridades, podía leerse acerca de la relevancia de la música en la educación de los ciudadanos, de su valor como escuela de virtud o, por el contrario, como invitación al vicio o a la voluptuosidad. El hecho de que los escasos textos de música antigua que se habían preservado tuvieran una notación absolutamente indescifrable no impidió, sino que más bien alentó la formación de una idea regulativa sobre su naturaleza cada vez más

¹⁰ El canto atrae a los bárbaros a la razón (Quintiliano, *Inst. Orat.*, 1.10, Horacio, *Ars*, v. 391-396) y tiene poder para calmar a las fieras o doblegarlas, como demuestran los casos de Orfeo, Arión y Anfión (Plinio, *Hist. Nat.*, 2.95.209 y 9.8.28; Capella, *De Nuptiis*, 9. 492-494; sobre el efecto en los elefantes, las serpientes, los pájaros y los cisnes y sobre la caza con música, Capella, *De Nuptiis*, 9. 492; Macrobio, *In Somm. Scip.*, 2.3.10; Casiodoro, *De mus.*, 1212A; Isidoro, *Etym.*, 3.17.3). La lira de David dominaba el espíritu e incluso ponía en fuga al diablo, y Virgilio celebró a Museo, que toca para los bienaventurados en los campos elíseos; Timoteo excitó e inflamó las almas de los hombres con armonías vehementes y luego los devolvió a las calma con las dulces; en un banquete ofrecido por Alejandro, tocó en el modo frigio, y logró así que Alejandro se excitara hasta tal punto, que se levantó para tomar las armas, pero Timoteo cambió de melodía y le hizo volver al banquete (Plutarco, *De mus.*, 1141C-F; Tinctoris, *De invent.*, 3); los pitagóricos lograban calmar con sus melodías a los jóvenes airados (Boecio, *De inst. mus.*, 1.1.185) y Damón sosegó a los violentos con melodías graves (Capella, *De Nuptiis*, 9. 492); la música puede calmar a los sediciosos que se levantan contra el gobierno legítimo y apagar las rebeliones (Capella, *De Nuptiis*, 9.492). Es más, la música acompaña a los ejércitos por su poder para levantar las pasiones más adecuadas para la batalla: los lacedemonios combatían con música, al igual que las legendarias amazonas y que los cretenses, que luchaban al sonido de la cítara (Quintiliano, *Inst. Orato.*, 1.10.14; Plinio, *Hist. Nat.*, 8. 42.157; Capella, *De Nuptiis*, 9. 492; Boecio, *de inst. mus.*, 1.1.186; Macrobio, *In Somm. Scip.*, 2.3.9) La música tiene poderes curativos sobre el cuerpo, y no sólo sobre el alma, dada la afinidad entre ambos (Gelio, *Noctes Atticae*, 4.13.4): así, Tales de Creta ahuyentaba con determinadas melodías de la cítara las enfermedades contagiosas, Hierófilo asucultaba musicalmente las venas y los pulsos, y con la música dominaba su cadencia; Asclepiades volvía en sí a los frenéticos. Podrían curarse también las fiebres, las heridas, la mordedura de víbora (Plinio, *Hist. Nat.*, 29.1.6; Capella, *De nuptiis*, 9. 493). Los tratadistas musicales del siglo XVI conceden especial importancia a la capacidad para mover pasiones, y, secundariamente, para curar las enfermedades del cuerpo (con especial atención a Platón, *Resp.* 401d-e).

poderosa y basada, casi exclusivamente, en la descripción puramente textual de su naturaleza y efectos¹¹.

El ideal de la música utopiense, es decir, esa música afectiva, expresiva, imitativa y pasional, esa música que, como la oratoria, *penetra los ánimos y los incendia*, es pues el ideal de la música antigua, y el que los tratadistas del Quinientos tratan de recuperar —en vano— mediante la unión del poder psicagógico y de la fuerza imitativa de la armonía y de la palabra. Zarlino, por ejemplo, entendía que la utilización, por separado, de estos dos medios de la imitación apenas si manifestaba alguna *virtù* o *possenza*: ciertamente —sugería— la armonía tiene capacidad para disponer intrínsecamente el ánimo hacia alguna afección determinada, y el número puede, además, reforzar ese poder. Pero el poder verdadero de suscitar las pasiones extrínsecas, es decir, esas pasiones que verdaderamente son tan extremas y poderosas que disponen e incitan a la acción, se reserva para la unión de la armonía y la palabra:

percioche se noi pigliamo la semplice Harmonia, senza aggiungerle alcuna altra cosa, non haverà possanza alcuna di fare alcuno effetto estrinseco degli sopranarrati: ancora che havesse possanza ad un certo modo, di dispor l'anima intrinsecamente ad esprimere più facilmente alcune passioni, overo effetti... ma non è però indutto da lei ad esprimere alcuno effetto estrinseco... over fare alcuna cosa manifesta. Ma se à tale Harmonia aggiungiamo il Numero determinato e proportionato, subito piglia gran forza, e muove l'animo, come si scorge ne i Balli.... Aggiungendo poi a queste due cose la Oratione, cioè, il parlare, il quale esprima costumi col mezzo della narratione di alcuna historia

¹¹ Hasta 1580-1586 no se producen intentos de edición y desciframiento de los cuatro himnos griegos con notación conservada. Vincenzo Galilei es el primer editor de los tres himnos de Mesomedes, en 1581; poco después F. Patrizi incluyó una muestra representativa en la primera *deca* del *Della poetica* en 1586. En 1579, Girolamo Mei había sentado las bases teóricas del método de transcripción en su correspondencia privada con Galilei y Bardi. Cfr. Galilei (1581: págs. 91-ss.); Patrizi (1586/1969: I, págs. 329-ss.); Mei / Palisca, ed. *The Florentine Camerata. Documentary Studies and Translations*, New Haven and London, Yale UP, 1989, pág. 155. Sobre las ideas musicales de Patrizi, *vid.* Danilo Aguzzi-Barbagli, «Francesco Patrizi e l'umanesimo musicale del Cinquecento», en V. Branca & Graciotti, eds., *L'umanesimo in Istria*, Firenze, 1983, págs. 63-90. El paradigma de la música antigua domina, desde el título, algunas de las obras más relevantes de la tratadística musical del Renacimiento: tal es el caso de Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna pratica, con la dichiarazione et con gli essempli de i tre generi, con le loro spetie. Et con l'inventione di uno nuovo stromento, nel quale si contiene tutta la perfetta musica, con molti segreti musicali*, In Roma, appresso Antonio Barre, 1555. Ed. Fac. Documenta Musicologica, n° XVII, Kassel-Basel-London, 1959; de *De modis musicis antiquorum* de Girolamo Mei, el *Dialogo della musica antica e la moderna* de Vincenzo Galilei o el *Discorso sopra la musica antica e il cantar bene* que Giovanni de' Bardi presentó ante la Accademia degli Alterati.

o favola, è impossibile di poter dire quanta sia la forza di queste tre cose aggiunte insieme (*Istitutioni Harmoniche*, II, vii, 84)¹².

No se alejan mucho de esta consideración las reflexiones de los comentaristas de la *Poética* de Aristóteles, cuando han de glosar los pasajes en los que el filósofo habla de los tres instrumentos imitativos (la palabra, el ritmo, la armonía), ni las de los músicos que siguen estrechamente la letra aristotélica. Baste como único ejemplo el *Discorso sopra la musica antica* de Bardi, en el que puede leerse que el poder de la música para dejar impresa en el intelecto una pasión depende de la conjunción de sonido y palabra y de la adecuación de ambas:

imperoche quegli antichi musici furono per lo più finissimi poeti, o grandissimi filosofi, che non tanto a stuzzicar gli orecchi come i moderni pensavano, ma ad imprimere nell'intelletto parte nobilissima dell'uomo secondo il soggetto o allegrezza o dolore o altra passione. *E ciò avveniva imperoche i versi fatti dal poeta eran seguiti da essi secondo il ritmo, e accompagnati dal suono di voce e strumento con tanta destrezza e dolcezza, che d'esso verso non si perdeva parola...*¹³

En cierto modo, pues, la lectura de Aristóteles y Platón, del diálogo *De musica* atribuido a Plutarco y de los *Deipnosophistae* de Ateneo, entre otros textos, transmitía la convicción de que el poder emocional de la música dependía del

¹² En este pasaje, el término *numero* vale por metro («il Numero determinato contenuto nel verso, il qual nominiamo Metro»), pero, ocasionalmente, adopta el significado de danza («il Numero... come si scorge ne i Balli»), que es la interpretación que se concede al término *ritmo* de la *Poética* aristotélica. En general, el sentido de número varía en los textos de teoría musical, al igual que en los de retórica y poética, si bien dentro de márgenes reducidos: puede entenderse como *quantitas* de la dicción, definido frecuentemente como «temporis spacia ac momenta», y, por reducción, metro (e.g., Furió Ceriol); puede entenderse de forma ampliada, como referido a la *quantitas* (in corpore et in tempore) y a la *qualitas* (in tenore et in sono) de la dicción, como propone Scaliger o como se sigue de los textos de Pontano o de Herrera, o, por último, puede ser la traducción de uno de los instrumentos de la imitación de la *Poética* aristotélica en alternancia con *ritmo*. Lo más frecuente es que el número se aplique a la cantidad, que por definición es numerable o mensurable, y no a la cualidad de la dicción. De hecho, ya las *Categorías* aristotélicas ejemplificaban la cantidad con el ejemplo del lenguaje, que puede medirse o numerarse (*Cat.*, 4b20-25), y a ellas, al igual que al capítulo xiii del quinto de la *Metafísica*, acuden algunos teóricos de la poesía para definir el *numerus*. Vid. Furió Ceriol, *Institutionum Rhetoricarum libri III*, I, 37; Scaliger, *Poetics libri Septem*, V, lxxv-lxxvi, 205b-207b; Pontano, *Actius*, 146; F. de Herrera, *Anotaciones*, H-271, 420. Cfr. *quoque* Javier San José Lera, «De estética y retórica luisianas. Algunas consideraciones sobre el número en la prosa de fray luis de León», en V. García de la Concha y J. San José, eds., *Fray Luis de León, Historia, Humanismo y Letras*, Salamanca: Universidad, 1996, págs. 497-513.

¹³ Bardi, *Discorso sopra la musica antica*: cito por Claude Palisca, «A Discourse of the Performance of Tragedy by Giovanni de' Bardi», *Musica Disciplina*, 37 (1983), págs. 327-43; en concreto, pág. 339.

acierto de la imitación de la palabra, de su relación y conjunción con ésta, de la eficacia expresiva en la que la armonía y la melodía sirven al sentido de la *oratio*¹⁴. La reconstrucción anticuaria del humanismo presumía además que la música originaria, la más antigua, la del modelo órfico, era siempre la música vocal, y que los prodigiosos efectos de la música que describen las autoridades clásicas se referían, necesariamente, a la unión del discurso verbal y del musical: poesía y música, *oratio* y armonía, eran pues, originariamente, indisolubles, y así lo habrían querido los que instituyeron legendariamente ambas disciplinas¹⁵.

¹⁴ Dejo a un lado en esta apreciación la valoración de la *música mágica* de Ficino y su círculo, sus singulares prácticas de canto órfico y sus presupuestos sobre la capacidad de la música para atraer la *vis planetaria*. El pensamiento de Ficino sobre la música ha sido el centro de la investigación sobre la teoría musical humanista, especialmente en la dirección instaurada por los citados trabajos de Walker (1953, 1954 y 1958); Paul Oskar Kristeller, «Music and Learning in the Italian Renaissance», *Journal of Renaissance and Baroque Music*, 1 (1947) págs. 255-274; y *op. cit.* (1965): *vid. quoque* Gary Tomlinson, *Music in renaissance Magic*, Chicago & London, Chicago UP, 1993; y el estado de la cuestión en Karol Berger, «Contemplating Music Archaeology», *The Journal of Musicology*, 13 (1995), págs. 404-23. Sobre la pervivencia de ideas boecianas sobre la *musica mundana*, y, en general, sobre la recepción de Boecio en el pensamiento ficiniano, *vid.* Anthony Grafton, «Epilogue: Boethius in the Renaissance», en Margaret Gibson, ed. *Boethius. His Life, Thought and Influence*, Oxford, 1981, págs. 410-19; y, secundariamente, White, *art. cit.* (1981).

¹⁵ Los que instituyeron la música habrían sido poetas y escritores que añadieron melodía a los versos, como supuestamente habrían hecho Terpsícoro y los antiguos líricos. Así, por ejemplo, describe Plutarco la institución de la música (*De mus.*, 1132A-F, 1133A-1136A). *Vid. quoque* Franchino Gaffurio, *Theorica Musice* (1492), W. K. Kreyszig & C. Palisca, eds., New Haven & London, 1993, I, i, 1 y 11. Al relatar la historia de los orígenes de la música, Zarlino señala que antiguamente, los músicos, los poetas y los adivinos o sabios (*indovini et sapienti*) eran una misma cosa, «essendo che nella Poesia era contenuta per tal modo la Musica, che gli Antichi per questa voce, Musica, non solo intesero questa Scienza, che principalmente tratta de i Suoni, delle Voci & de i Numeri: come altrove ho detto: ma intesero ancora con questa congiunto lo Studio delle humane lettere. La onde il Musico non era separato dal Poeta, ne il Poeta dal Musico» (*Inst. Harm.*, II, vi, 80). Yates recuerda que la *Musique* de Costely (1570) estaba precedida por estos versos: «Jadis Musiciens et Poëtes et Sages / Furent mesmes auteurs; mais la suite des ages, / Par le temps qui tout change, a separé les troys» (Yates, *op. cit.*, 1947/1988, pág. 43); En carta de Luzzasco Luzzaschi a la duquesa de Urbino puede leerse que «Sono... la Musica e la poesia tanto simili, e di natura congiunte, che ben può dirsi ch' ambe nascessero ad un medesimo parto in Parnaso... [onde] sono portate dall'altra con maniere tanto conformi, che bene spesso Musico il Poeta e poeta il Musico ci rasmembra» (apud Aguzzi-Barbagli, *art. cit.* 1983, pág. 87). Pier Vettori, en el prólogo al comentario de la *Poética*, considera necesario recordar que en la antigua Grecia se cantaba toda poesía, tanto lírica como épica y dramática: «Ad Iyram... antiquitus illa caneantur... poematibus exornandis musica inventa est: magnamque in primis coniunctionem illa cum arte habebant» (*Comm.*, s. p.). Patrizi va más lejos y afirma que el canto es esencial a la naturaleza de la poesía: «Ora sendosi la poesia fin dal primo suo nascimento cantata... per canto crebbe, e prese regno, e menò sua vita cantando sempre, e cantando a morte si condusse, e nel canto quasi fenice rivivendo più fiato essendosi rinnovellata, *altro non si può dire che il canto le sia sì essenziale, e così nella sostanza sua innestato, che poesia non sia, nè essere possa, quella che non è cantata, o atta non è a cantarsi*» (Francesco Patrizi, *Della Poetica*, ed. Danilo Aguzzi-Barbagli, Firenze, 1979, I, pág. 325; *vid. quoque* I, pág. 253 y 309; II, pág. 167). El mito del nacimiento conjunto de música y poesía recorre la tratadística musical y literaria del Renacimiento.

Los esfuerzos por reconstruir la música antigua, o, al menos, por recuperar sus efectos, comporta, de hecho, la consagración del paradigma de la música vocal, en la teoría musical humanista, como forma de pensar, por excelencia, tanto la música como la poesía¹⁶.

Así pues, la deriva de la música desde las artes del número hacia las del discurso contaba con notabilísimos precedentes, estaba regulada por la idea anticuaria de la naturaleza de la música antigua y de sus efectos, y por una concepción imitativa que la autoridad aristotélica contribuía a reforzar¹⁷. De ahí que las *músicas retóricas* comenzaran a menudear en el Quinientos —de forma asistemática, pero significativa— y de ahí que la *Musica Poetica* de Burmeister pueda considerarse más bien como el caso más extremo y visible de una tendencia que, en distintos grados y de forma no siempre tan clara y tan explícita, estaba presente en la teoría musical del siglo XVI y en el pensamiento humanista sobre la música y sus fines.

EX RHETORUM OFFICINA

Las figuras a las que se refería Burmeister a propósito de la *harmonia affectuosa* —esas figuras bien elegidas, que aumentarían la eficacia pasional de la música— son, ciertamente, figuras musicales, pero la elección misma del término *figura* en este contexto está culturalmente marcada por el paradigma

¹⁶ Sobre la influencia de la reconstrucción filológica de la música antigua en la composición contrapuntista del siglo XVI, *vid.* Vega, art. cit. Disiento pues de Honey Meconi, «Does *Imitatio* Exist?», *The Journal of Musicology*, 12 (1994) págs. 152-78; pág. 163, que afirma que, frente a las artes del discurso —la poética y la retórica— la música del renacimiento no pretende realizar ningún tipo de restauración de la antigüedad («Music had no such goal of stylistic restoration»).

¹⁷ En ningún caso me refiero, al hablar de la ‘música imitativa’, al sentido de *imitación* que se ha generado en una buena parte de la historiografía musical del renacimiento a partir de los años sesenta, y, sobre todo, de los estudios de Loockwood, y que entiende por *imitatio* toda forma de cita, alusión, parodia o construcción sobre un motivo ajeno. Se trata de un sentido extraordinariamente restrictivo, que no rinde la complejidad de los usos del término en los tratados del renacimiento: un estado de la cuestión sobre el problema de la imitación, así entendida, en Meconi, art. cit. 1994. Tampoco parecen adecuarse al uso de las fuentes los términos que, para la *imitación* de la palabra con el sonido, en sentido lato, utilizan M. Bukofzer, «Allegory in Baroque Music», *Journal of the Warburg Institute*, 3 (1939-1940) págs. 1-21, que prefiere *allegorism*; Samuel Rubio, *La polifonía clásica. Paleografía. Formas musicales*, Madrid, 1974, pág. 135 y 137, con *representación simbólica de efecto pictórico-descriptivo*; o M. Pagnini, *Lingua e Musica. Proposta per un'indagine strutturalistico-semiotica*, Bologna, 1974, pág. 49 y 74, con *potencialidad sígnica*. Sobre el uso de la denominación *madrigalismo* para algunos procedimientos imitativos, *vid.* Gary Tomlinson, «Music and the Claims of Text: Monteverdi, Rinuccini, Marino», *Critical Enquiry*, 2 (1982), págs. 565-89; en particular, págs. 584-6; «The Perfection of Musical Rhetoric», en *Monteverdi and the End of the Renaissance*, Berkeley & Los Angeles, 1987, págs. 33-150; en particular, 60-5; y D. T. Mace, «Tasso, *La Gerusalemme Liberata* and Monteverdi», en *Studies in the History of Music, I. Music and Language*, New York, 1983, págs. 118-56; en concreto, págs. 133-4.

oratorio. Son las figuras que estudia la retórica y acrecientan la fuerza suasoria y afectiva del discurso. Ahora bien, aunque las figuras son quizá el aspecto más llamativo de la traslación del utillaje conceptual de la retórica hacia la teoría musical, no es el único ni el más relevante. Son mayores, por ejemplo, las consecuencias del hecho de que sea el paradigma retórico y la estructura del *ars dicendi* los que procuran el cañamazo conceptual y discursivo de la disciplina musical y los instrumentos para pensar el objeto y describirlo. No obstante, los autores quinientistas parecen más interesados en hacer explícito que la suya es, sobre todo, una propuesta para adoptar un repertorio de términos y artificios de la elocución, o, de otro modo, que la música poética acude a la retórica sólo para remediar la carencia de palabras propias y específicas para designar los artificios del arte.

Johannes Simonius, por ejemplo, indicaba que, aun no teniéndose por juez en materia de música poética, percibía claramente la utilidad de adoptar la terminología de los gramáticos y oradores, a la que concedía la doble virtud de la sutileza y de la pertinencia («tamen quantum ego intelligo, video illum vocibus et terminis, ut vocant grammaticis et oratoriis, res utilissimas erudite et subtiliter complexum esse de scala, de ratione reducendi cantum ex notis ad literas, de concordantiis et discordantiis...», 220). No se aleja de este parecer Statius Olhoff, que señala que la música poética

qua non tantum rationem componendi cantum, vel leges consonantiarum syntacticas, et modos musicos tum schematibus, tum accuratis divisionibus cognoscendos proponis, verum etiam omnia aptis et convenientibus vocabulis ex rhetorum officina, aliisque artibus desumptis... ut eo minor in vocum ambiguitatibus existat error et hesitatio (222).

Celebra así la especificidad inequívoca de traer *del taller de los rétores* —y también de otras artes— palabras menos ambiguas y menos proclives a inducir a error y a vacilación. Por su parte Burmeister, en la *Musica autoschediastiké*, invocaba a Quintiliano (vid. *Inst. Orat.* VIII.iii.33) para justificar, con la *penuria vocabulorum*, la introducción de palabras de otras disciplinas, como había hecho en el prefacio del *Hypomnematum*, donde afirmaba que muchas cosas relevantes (*praecipua et nobilia*) del arte de la música carecían de nombre específico y que sólo la retórica procuraba esas denominaciones que permiten a la vez iluminar la materia y construir un discurso más efectivo.

Esta unanimidad sobre la *falta de nombres* y la penuria de vocablos, encubre préstamos conceptuales de mayor calado y es, sobre todo, un indicio de la posición de la retórica como disciplina fuerte —como *ars directrix artium*—, y de su poder para determinar la concepción de las otras artes de componer, o, en general, para pensar las formas de transmisión pedagógica de un arte, mediante

la imitación de autores excelentes y mediante una articulación precisa, y mil veces probada, de *praecepta, exempla y exercitationes*. Burmeister construye un tratado que quiere parecerse a un arte del discurso en comprehensividad y en orden, y, sobre todo, que quiere parecerse a los compendios, *coaptationes y erotemata* que procuraban rudimentos escolares a la vez que una guía segura para adentrarse hasta los estadios más avanzados del arte. Buen indicio de ello es el orden que concede a la obra, que reproduce el de las partes de la *tractatio* (aunque con algunas variaciones de interés que huelga ahora detallar), o la profusa ejemplificación de cada artificio o la propuesta de lugares ejemplares que el aprendiz debe estudiar e imitar. Y dada la ausencia de textos inteligibles de música antigua, son los modernos los que forman el canon de excelencia, ya que los músicos, a diferencia del resto de los artífices del Renacimiento, carecen de modelos antiguos a los que imitar o emular. Orlando di Lasso, en particular, es el autor más citado y aquel en cuya obra podría hallarse un ejemplo extremado de todo artificio: ocupa pues, en la *musica poetica* de comienzos del siglo XVII, la posición canónica y ejemplar que otorgaban a Cicerón y a Virgilio las artes retóricas y poéticas del Renacimiento. Y quizá la evidencia más notable del modelo discursivo del *ars dicendi* (más allá de la penuria de vocablos) de la nueva *musica poetica* es quizá el hecho de que el tratado de Burmeister se cierre con un capítulo que encarece la imitación como procedimiento y que señala a doce autores a cuya obra debe acudir incesantemente el músico novel, discriminando a los que descuellan en cada uno de los estilos y géneros.

La relación de los elementos de la *Musica Poetica* de Burmeister que proceden directamente *ex rhetorum officina* compondría una larga lista. Y aunque no sea éste el lugar más indicado para compilar una nómina exhaustiva de paralelismos, sí procede señalar que incluiría las *partes orationis* (que ahora se nombran como *exordium, medium, finis*), las distinciones entre los varios *genera* (paralelos a los oratorios), la naturaleza de los tres o cuatro estilos (pero preferentemente tres, el sublime, el mediocre y el humilde)¹⁸, y el instrumentario de análisis de

¹⁸ Burmeister menciona tres estilos (grande, mediocre, humilde) y, en alguna ocasión, añade un cuarto, el mixto. En el simple o humilde los intervalos se suceden por grados adyacentes, y la composición consta sólo de consonancias desnudas. En el grande, hay intervalos mayores, y mayor proporción de disonancias (que parece un elemento que puede introducir sublimidad). El mediocre consiste en el equilibrio entre ambos. Cultivaría el estilo mixto el que adopta *promiscue* todos los restantes, aunque no a la vez (*non quidem simul et semel*), sino de modo diverso, según lo requiere la naturaleza del texto al que sigue. Destacan en el género humilde Meiland o Dressler; en el medio Clemens non Papa y Marenzio; en el sublime, Lechner. Y en todos ellos, Orlando di Lasso. Esta diferencia de estilos es también una progresión en el aprendizaje: el músico novel debe comenzar componiendo en estilo humilde y probarse posteriormente en los estilos mayores. La regla principal es, en todo caso, la de considerar el sentido de las palabras y las ideas que han de ser subrayadas —que son las que rigen la elección de estilo— y la de aplicar las notas al texto de forma *exquisita* y no *tumultuaria*.

la *dispositio*¹⁹. De la gramática procede la idea de la *sintaxis musical*²⁰, que debe anteceder al aprendizaje de las virtudes del estilo y del artificio de las figuras. Así pues, el orden escolar que conducía desde la gramática a la retórica, es decir, desde los rudimentos de las letras hasta las leyes de la sintaxis y de ahí a la pericia en la construcción del discurso y al dominio de la elocución, se reproduce también en la disciplina musical, que procede desde los rudimentos de la teoría (notación, proporciones, intervalos) a las complejidades de la armonía, y de ahí a la construcción de períodos y *carmina* y a la utilización adecuada de las figuras más aptas del ornato. La música se piensa pues, enteramente, como arte sermocinal y discursiva, con leyes de coherencia, o *leges syntaxeos*, que determinan la inteligibilidad de la secuencia melódica y la estructura de los períodos y cadencias: el énfasis en esta condición sermocinal —gramatical y oratoria— en el tratado de Burmeister (pero también en muchos textos del Quinientos) es mayor que en su condición de ciencia del número, el sonido y las proporciones.

FIGURAS EN MÚSICA

En una carta al príncipe de Salerno, Bernardo Tasso —autor del *Amadigi*, y padre de Torquato— afirmaba que, aunque carecía de conocimientos de música, sí sabía, en cambio, reconocer los poemas que contienen las figuras poéticas más aptas y acomodadas a la armonía (*figure accommodate a l'armonia*), por lo que, al componer sus versos, atendía con sumo cuidado a este grandísimo artificio

affine che soddisfacciano al mondo, perche eziandio ch'io non habbia giudizio di musica, ho almeno giudizio di conoscer quali debbiano esser le composizioni che si fanno per cantare (*Lettere*, Vinegia, 1549, p. 270).

¹⁹ Para el análisis de las partes, véase el ejemplo del motete *In me transierunt* de Lasso, que estudia con detenimiento Claude Palisca, art. cit. (1972). V. q. de Palisca, «Towards an intrinsically Musical Definition of Mannerism in the Sixteenth Century», *ibid.* págs. 312-46. Cabe añadir que las *partes orationis* aparecen ya en la *música poética* de Gallus Dressler, que había establecido, además, cuatro géneros de composición según el tipo de contrapunto. No creo, sin embargo, que estos esquemas procedan de la *Poética* aristotélica, como afirma Benito Rivera, sino de cualquier descripción de las *partes orationis* en un manual escolar de retórica.

²⁰ «Syntaxis musica est ratio coniungendi sonos duarum aut plurimum melodiarum in harmoniam ad modulamen...» (iv, 56). La *operatio syntaxeos* requiere el conocimiento de los modos, que rigen la coherencia musical —las conexiones de intervalos y consonancias (68)— y las *leyes de la sintaxis* (*leges syntaxeos*) incluyen disposiciones propias. Burmeister establece un sistema de análisis —en la *dispositio*— basado en los períodos o *affectiones*, que sirve tanto para el texto verbal de la composición como de la melodía y la armonía: la pausa sintáctica, que cierra el período, se corresponde, en el período musical, con la cadencia, que también concluye una frase.

Estas figuras *acomodadas a la armonía*, que permiten saber qué composiciones son las más adecuadas para el canto, se refieren al texto del poema y a los artificios puramente verbales. No deja de ser significativo, sin embargo, que sea la *figura* la unidad —por decirlo imperfectamente— que le permite juzgar la aptitud de una composición para el canto, y que tal aptitud no se refiera a cuestiones de orden métrico, a la disposición estrófica, silábica o acentual del verso. De hecho, es común que la relación entre texto y palabra —en la música vocal— se estudie a partir de patrones métricos o de las determinaciones métricas impuestas por el texto²¹, y harto infrecuente que la investigación de tales relaciones atienda a las figuras del discurso²². Pero quizá esta observación de Bernardo Tasso cobre mayor sentido al cotejarla con otras que parecen referirse a ese mismo *grandissimo artificio* que tanto, al parecer, *satisface al mundo*. En el *ragionamento settimo* de *I Marmi* de Doni, uno de los interlocutores de la obra, Visino, recita un breve madrigal. Es el siguiente:

Viva fiamma del cuore
 sento con gran dolore;
 rivo d'un acqua viva
 da ciascuno occhio mio ogn'or deriva;
 non può tal fuoco ardente
 seccar la fredda vena
 che gli dà noia e pena,
 ne tal passion cocente

²¹ Es ésta una cuestión relevante, dada la renovación compositiva que comportó la métrica del endecasílabo. La composición sobre la métrica petrarquista y, particularmente, sobre el soneto, el madrigal y la estancia, suele concebirse como una *composición continua*, sin repetición, totalmente alejada de la estructura musical de la lírica tradicional en verso breve, o, en general, de la que se basa en la repetición de refranes y mudanzas con vueltas o represas. Frecuentemente se divide el soneto en dos partes netas —de cuartetos y tercetos— pero este apoyo en las estrofas menores no puede apenas aplicarse a estancias y madrigales breves. Buena muestra de esta dificultad es el hecho de que Petrucci incluyera una matriz de música, sin texto, con la indicación «modo per cantar sonetti»; o la práctica habitual de poner música a los cuartetos (*vid.* James Haar, «The early madrigal: a re-appraisal of its sources and its character», en Fenlon, Iain, ed., *Music in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources, Texts*, Cambridge, 1981, págs. 163-92; en particular, pág. 173). Un caso significativo es el del soneto de Petrarca *Non po far morte il dolce viso amaro*, con música de Verdelot (1520): el compositor sólo atendió a los ocho primeros versos, y repite los vv. 1-2 al final de los cuartetos (sobre esta composición, *vid.* Haar, art. cit. (1981), págs. 184-91; y Iain Fenlon, *The Italian Madrigal in the Early XVIth Century*, 1988, pág. 202, 280n). De este modo, el soneto parece aproximarse a una forma de composición fija, con una especie de vuelta (v. 8) y de represa (vv. 1-2).

²² Sí a partir de las *qualitates sonorum*, que están relacionadas con la figurática, ya que a menudo su efecto imitativo se asimila al de la hipotiposis: *vid.* María José Vega Ramos, *El secreto artificio. Qualitas sonorum, maronolatría y tradición pontaniana en la poética del renacimiento*, Madrid, 1992; y art. cit. (1998).

spegner la pioggia chiara.
Questo d'amor s'impara:
unir due gran contrarii (o vita umana)
ch'un huom sia fatto fornace e fontana.

El madrigal de Visino es un compendio de lugares comunes de la poesía amorosa petrarquista: la contraposición entre dos elementos opuestos, el fuego (de la pasión) y el agua (de las lágrimas), permite elaborar conceptos simétricos (el fuego del corazón no seca el río de lágrimas, la fría vena de los ojos no apaga las llamas de la pasión) y formular después la aparente paradoja que encierran los dos versos finales, a saber, la de la unión de los contrarios, por obra del amor, que se reencuentra, de otro modo, en la metáfora que quiere que el hombre enamorado sea a la vez un horno y una fuente. Tras la recitación, otro interlocutor comenta:

come vi si farebbe sopra il bizzarro componimento di musica e far
con le note combatter quell' acqua e quel fuoco, e poi unire quei due
contrarii...

O, en otras palabras: el *ragionamento* celebra la naturaleza del texto *no por sí*, sino por las posibilidades de lucimiento y bizarría que ofrece al compositor, que, sobre esa materia, imitaría —*con las notas*— el combate del agua y del fuego y la ulterior unión de los contrarios. Es decir, vertería, *melódicamente*, y *armónicamente*, la antítesis y su resolución final en una metáfora integradora, o, si se prefiere, la resolución de la antítesis en un oxímoron²³.

Estos testimonios pueden encontrar una contrapartida práctica en la música quinientista. Es más, podrían explicar —al menos en buena parte— la predilección de algunos autores por el texto de Petrarca y de los petrarquistas como base de la composición, ya que la bimetración, la antítesis fuerte y prolongada (a veces en la totalidad de un poema, que puede ordenarse íntegramente sobre el desarrollo de una oposición y su resolución final) sustenta una buena parte de las composiciones amorosas que se escriben por decenas en la lengua vulgar²⁴.

²³ Cabe recordar a este propósito que James A. Winn, *Unsuspected Eloquence. A History of the Relations between Poetry and Music*, New Haven & London, 1981, pág. 146, explicó lo que él llamaba las 'extravagancias armónicas' de los compositores del siglo XVI, y en particular de Carlo Gesualdo, por el deseo de expresar musicalmente el oxímoron.

²⁴ Una primera orientación sobre las predilecciones de los compositores puede extraerse de los catálogos de impresos de Iain Fenlon & James Haar, *The Italian Madrigal in the Early Sixteenth Century: Sources and Interpretation*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988. No obstante, ha de tenerse en cuenta que la impresión de música plantea importantes problemas técnicos (*vid.* Howard M. Brown, *Music in the Renaissance*, Englewood Cliffs, 1976, pág. 100), y que seguía siendo el manuscrito el medio

Abundan los poemas en música basados en el contraste y la antítesis: así, cuando Orlando di Lasso pone música a la canción de Petrarca de las seis visiones (*Standomi un giorno solo alla finestra, Canz. CCXXIII*), utiliza el paso del reposo a la animación, de la consonancia a la disonancia, etc., para acentuar y expresar el contraste entre las seis visiones de serenidad, calma y belleza a las que sigue en todos los casos un desastre insospechado, la destrucción y la muerte²⁵.

Ahora bien, el reconocimiento de que hay figuras literarias que tienen una clara contrapartida melódica o armónica, no implica aún la formalización del concepto de *figura* para el discurso musical. Ese último paso, que está largamente anunciado en la concepción sermocinal de la música que se generaliza en el Quinientos, es el que cumple Burmeister en la *Musica Poetica*, y el que había avanzado ya, aunque tímidamente, en sus dos tratados anteriores. Es Burmeister quien adopta plenamente la figura en la disciplina musical, como elemento teórico y analítico (es decir, que le permite describir composiciones ajenas) a la vez que como elemento productivo o generativo (que permite aprender a componer acertadamente). En la pintura, esa traslación se había producido antes, y, de hecho, hay un buen número de textos que se refieren a la antítesis, la metáfora, la alegoría e incluso la aposiopesis en el lienzo, aunque no de manera sistemática y no siempre de forma inequívoca²⁶.

de difusión más importante en la primera mitad del siglo XVI, junto con las instituciones académicas (según testimonio de Doni estudiado por Fenlon & Haar, *op. cit.* (1988), págs. 77-9). Ya A. Einstein, *The Italian Madrigal* (1949), Princeton, 1971, I, pág. 121, diagnosticó la predilección por Petrarca, y la juzgó como indicio de una imprecisa «mejora del gusto» literario de los músicos quinientistas. Los libros de música de Petrucci contienen ya poemas de Petrarca (*vid. Brown, op. cit.* (1976), pág. 106). El hito más importante es la publicación de la *Musica de meser Bernardo Pisano sopra le canzone del Petrarca* (Fossombrone, 1520). Haar, *art. cit.* (1981), págs. 172-3, ha revisado la frecuencia de los textos de Petrarca entre 1510 y 1540, lo que permite una valoración aproximativa: concluye que, de los 366 poemas del *Canzoniere*, 74 se musicaron total o parcialmente, si bien el número sería mayor si se contaran las estancias sueltas o los poemas que se pusieron en música más de una vez. Haar, *art. cit.* (1981), pág. 179, demuestra también la abundancia de composiciones sobre textos de Bembo, Cassola y Bonifazio en este período. Según Fenlon, *op. cit.* (1988), pág. 29, los textos de Petrarca y Bembo habrían sido adoptados, principalmente, por los compositores asociados a la corte de León X. *Vid. quoque* Richard Freedman, «Marenzio's *Madrigali a quattro, cinque e sei voci* of 1588: A Newly-Revealed Madrigal Cycle and Its Intellectual Context», *The Journal of Musicology*, 13 (1995), págs. 318-54; en particular, págs. 325-7, para la predilección de Marenzio por la poesía de Sannazaro. Sobre la predilección de los músicos por los textos que contienen la noción de *asprezza*, que facilita la imitación sonora del concepto, *vid. Vega, art. cit.* (1998).

²⁵ Véase también, como caso ejemplar, el análisis de Robert G. Luoma, «Relationships Between Music and Poetry (Cipriano de Rore's 'Quando signor lasciate')», *Musica Disciplina*, 31 (1977), págs. 135-54, sobre la representación musical del contraste y la oposición entre los conceptos de ausencia y retorno, tristeza y alegría, en una composición de Cipriano da Rore.

²⁶ Sobre esta materia remito únicamente a R. W. Lee (1982), aunque apenas si se detiene en la adopción del ornato retórico en la teoría del arte.

Conviene detenerse, pues, en las formas que adopta esa emigración conceptual de las figuras y los tropos desde el discurso verbal al discurso musical. Burmeister propone una definición de figura que es, en sustancia, la de la retórica, como parte del *ornatus*, como desvío del modo normal de composición, como virtud del estilo:

Ornamentum sive figura musica est tractus musicus tam in harmonia quam in melodia, certa periodo, quae a clausula initium sumit et in clausulam desinit, circumscriptus, qui a simplici compositionis ratione discedit, et cum virtute ornatorem habitum assumit et induit (xii, 154).

Entiende que conciernen a la armonía las figuras que residen sólo en las consonancias (como la fuga, la aposiopesis, el pleonasma); y a la melodía, las que se realizan en una sola y única voz (como el clímax o la hipérbole). Son propias de ambas las que simultáneamente se refieren a las consonancias y a la línea melódica (como la congeries o la anáfora)²⁷. Como indicaban los rétores clásicos, Burmeister insiste en que quien se inicia en el arte habría de aprenderlas de memoria, estudiar con detenimiento los casos ejemplares, considerar qué textos (verbales) podrían ornarse con el mismo artificio (musical), según su sentido, y dejar que, en lugar de un copioso volumen de reglas, sea el significado de las palabras el que sirva de guía y, por tanto, de precepto verdadero (*quod cum fecerit, textus ipse ei praeceptorum instar erit*).

En esta traslación del texto verbal al musical, la figura mantiene la sustancia del artificio que describían las artes retóricas. El apócope, por ejemplo, es una figura de supresión, que nombra la eliminación de un elemento del texto, esto es, de letras, sílabas o partes de una palabra. En la *Musica Poetica* aparece como una figura de la armonía, que nombra la fuga que queda incompleta en una o varias voces, esto es, cuando el tema fugado se interrumpe con causa (*propter aliquam causam*: xii.4, 164). La analepsis, que en la retórica clásica nombra una de las formas de repetición de palabra, o la *geminatio* y *reduplicatio* (contigua o con incisos), es aquí la reiteración de un pasaje armónico (*analepsis... est tractuli*

²⁷ En los *hypommemata* había listado la fuga, la metalepsis, la hipálage, el apócope, la palilogía, la anáfora, el parémbolo, el noema, la analepsis, la patopoeia, la hipotiposis, la aposiopesis. Esto es, de forma dominante, figuras que se refieren a la repetición (anáfora), al silencio (la aposiopesis), o a la disposición de los elementos en el decurso (textual o musical), o a los efectos de visión y presencia (hipotiposis). En la *Musica Poetica*, las figuras aparecen profusamente ejemplificadas y calificadas en *ornato de armonía* (la fuga, la metalepsis, la hipálage, el apócope, el noema, la analepsis, la mimesis, la anadiplosis, el símbolo, la síncope o sinéresis, el pleonasma, la auxesis, la pathopoeia, la hipotiposis, la aposiopesis, la anaploké), en *ornato de la melodía* (parémbolo, palilogía, clímax, parresía, hipérbole, hipérbole) y en *ornato de armonía y melodía* (congeries, fauxbordon, anáfora, fuga imaginaria).

harmonici in aliquot vocum syntaxi ex meris concordantiis contexti continua iteratio). En la retórica clásica, el pleonasma designaba el exceso redundante (entendido generalmente como un vicio, y no como figura) y la copiosidad de palabras superfluas, si bien, *figuralmente*, podría entenderse también como una forma de ponderación o de énfasis. En la retórica musical de Burmeister, el pleonasma se define como una sobreabundancia de armonía (*harmoniae... abundantia*) en la formación de las cadencias. La auxesis nombra, en las artes de la palabra, una forma de incremento gradual o de clímax por intensificación: pues bien, Burmeister utiliza el mismo término para referirse a la armonía que crece y se intensifica en las sucesivas repeticiones de un texto (*auxesis fit quando harmonia sub uno eodemque textu semel, bis, terve, et ulterius repetitio, coniunctis solis concordantiis, crescit et insurgit*). Es éste un ornamento frecuente, observa, ya que puede describirse como una forma de repetición intensa y sin fuga. La anaploké, o diáfora, es una forma de tautología y silepsis oratoria (del tipo «una madre es una madre», por ejemplo) y se convierte ahora —al trasladarse a la disciplina musical— en un recurso que requiere armonías de ocho voces, o juegos de dos coros, de tal modo que un coro repita la armonía del otro: el efecto del significado, en este caso, se pierde, ya que en este tipo de repeticiones, el sentido de la palabra no es exactamente el mismo en todas sus ocurrencias. Más fácil es la traslación, en cambio, de las figuras de la detracción y del silencio: la aposiopesi, por ejemplo, es un *silencio con propósito* en todas las voces, como en el *Angelus ad pastores* de Orlando di Lasso²⁸.

En las figuras de la melodía es fundamental la estrategia de la repetición. Así sucede con la palilogía o, más claramente, con el clímax. En retórica nombra una gradación ascendente: en música, la repetición de una misma melodía *per gradus intervallorum*, de tal modo que la escalera del clímax o *gradatio* se puede literalmente «ver» en la página. No es complicada la traslación de la *hipérbole*, que designa ahora el ascenso de la melodía hasta que sobrepasa los

²⁸ «Aposiopesi est quae silentium totale omnibus vocibus signo certo posito confert. Ut apud Orlandum Angelus ad pastores quinque vocum...» (xii, 15, 176). Los ejemplos son controvertidos en este caso: parece que el silencio, en algunos lugares, se debiera a la introducción de un *verbum dicendi* en el texto, de tal modo que la pausa dividiera el texto narrado del que está en boca de los personajes, o, en el caso del *Angelus ad pastores*, de la intervención del ángel para anunciar el nacimiento de Jesús a los pastores dormidos (...ad pastores ait {silencio} Anuntio vobis...). Los compositores italianos de madrigales conocían bien las posibilidades imitativas de la aposiopesi y de los silencios de todas o de algunas de las voces. El unísono y el silencio eran recurso casi tópico de las canciones amorosas que describen el beso, como la de Marenzio sobre el soneto de Tasso *De nettare amoroso ebbra la mente*, en la que describe nada menos que *l'atto nel quale vide baciarsi due donne amate di lui* (cfr. Einstein, *op. cit.* (1971), II, págs. 668-9): el procedimiento se repite en la música sobre otros textos de Tasso, como *Amoroso godimento* y *Desiderio d'amor reciproco*, y sobre la canción de los besos de Guarini, *Baci soavi e cari*.

límites del modo, o la *hipóbole*, que es lo mismo, pero en el descenso²⁹. Más osadas, en cambio, son las traslaciones de figuras como la parresía o *licentia* y el paréntesis o parembolé. La *parrhesia* es el nombre griego de la *oratio libera* o la *licentia*, es decir, de la figura de pensamiento que nombra un momento de sinceridad sin concesiones (o de afectación de sinceridad). La equivalencia musical no es evidente: Burmeister parece entender la figura como una suerte de licencia compositiva (en el sentido transgresor que puede tener *licencia* en la métrica, por ejemplo), ya que la define como la mezcla de una única disonancia con el resto de las consonancias³⁰. Tampoco es evidente el sentido del paréntesis o parembolé: de seguir a Burmeister, consiste en que dos o más voces llevan adelante una fuga mientras alguna de las voces restantes procede de otro modo, rellenando consonancias, sin contribuir, en cualquier caso, a la estructura fugada. Ese peculiar ‘paréntesis’ implica una traslación de la figura en la que la interpolación (verbal) se entiende ahora como una interpolación respecto de una forma marcada (la estructura fugada, en este caso): es decir, se interpreta que una voz realiza un paréntesis en tanto que *no participa en la fuga*³¹.

En general, la mayoría de las figuras de Burmeister son las que, en el repertorio retórico tradicional, nombraban las formas de repetición o adición (o figuras de dicción *per aditionem*): las artes de la palabra proporcionaban una nutrida lista de figuras basadas en la reiteración de fonemas, sílabas, palabras o grupos de palabras, y discriminaba sus nombres y sus fines según el lugar de aparición del elemento repetido, su frecuencia y sus combinaciones. La música de los siglos XVI y XVII tiene una estructura rigida por la frecuencia de la repetición —ya sean series, fugas, variaciones— y, por ello mismo, pueden describirse algunos de sus artificios más conspicuos mediante figuras de esta naturaleza. Con contadísimas excepciones faltan, realmente, entre las *figuras en música*, las

²⁹ La *hipóbole* es una figura que comparece raramente en las retóricas quinientistas: en los *Poeticæ Libri Septem* de Julius Caesar Scaliger (IV. xxxvi, 202) designa una suerte de atenuación o una hipóbole empequeñecedora y, a la vez, la sustitución de un término por otro postverbal. Por lo general, el término hipóbole suele usarse —en retórica— para ambas cosas, es decir, para la exageración que magnifica y para la que disminuye.

³⁰ «Parrhesia est commiscere cum reliquis concentibus dissonantiam unicam, eamque ad dimidium totius, quo ipsi reliquæ voces in tactu respondent» (xii, 182).

³¹ Benito Rivera ha sugerido que Burmeister pudo haberse inspirado, para la definición de las figuras, en los manuales de retórica más usados en el ámbito germánico (es decir, a volúmenes como los escolares de Lossius, que se basaban en Erasmo y Melanchthon, *Erotemata dialecticæ et rhetoricæ Philippi Melanchthonis et præceptionum Erasmi Roterodami*), en Quintiliano, en el gramático Donato y en otros rétores menores. Consideraré aquí que la cuestión de las fuentes es secundaria para mi argumentación, ya que cualquier manual quinientista ofrecía una nutrida nómina de figuras, y todas ellas tienen definiciones semejantes y ejemplos a veces idénticos. Me importa más la traslación del discurso y de una forma de pensar el texto musical que el detalle de la proveniencia de esta o aquella definición de paréntesis o de anadiplosis.

que la retórica llamaba de pensamiento, al igual que las estrechamente basadas en el sentido o en su subversión. Y faltan también, en la *Musica Poetica* de Burmeister, sinécdoques, ironías, o figuras que dependan del contexto o de las formas de la alusión. No hay litotes ni perífrasis, que exigen la conciencia de un significado ausente que se sustituye, se niega o se atenúa. Tampoco paradojas, ni personificaciones, ni formas de la *brevitas* que no puedan reducirse a formas de supresión y omisión en una repetición ya iniciada y que, por tanto, ya ha generado expectativas de continuidad. No hay *dubitationes*, *praeteritiones*, definiciones o correcciones. Las posibilidades, pues, de una retórica musical, en lo que se refiere a las figuras de pensamiento y a los tropos, son notablemente limitadas: como contrapartida, Burmeister descubre en las figuras *per aditionem* un instrumento que le permite una prolija subdivisión y categorización de las formas de canon, fuga y repetición de temas y períodos —parcial o total— en una o varias voces. No obstante, en la mayor parte de los casos, la definición y descripción de la figura está más al servicio de un interés taxonómico que al del movimiento de los afectos y pasiones. Son excepción las que nombran abiertamente un modo de relación entre música y texto —yendo más allá, pues, de los límites respectivos de la palabra, la melodía y la armonía, para referirse a su reunión— como sucede, por ejemplo, con la hipotiposis. Y son también excepción las que inciden en la intertextualidad, esto es, en las formas de cita, imitación, parodia y desarrollo de temas ajenos, a pesar de la riqueza intertextual, alusiva e irónica de la música quinientista, proclive a tratar sobre sí misma y a incorporar, de forma abierta o velada, melodías y armonías de varias procedencias, «citadas», por así decir, en algunas o en todas las voces.

EL ANÁLISIS Y LA IMITACIÓN

En la *Musica Poetica*, el análisis de la composición musical recibe el nombre de *dispositio*. (cfr. xv. De Analyssi sive Dispositione Carminis Musici). Burmeister la concibe como el mejor medio para estudiar a los maestros y sugiere al novicio que divida cada pieza en sus *affectiones* o períodos, para examinar a continuación el artificio que domina cada uno de ellos y proponerlo como objeto de imitación (*ad imitandum assumi potest*). El proceso se ordena en cinco peldaños: *modi inquisitio*, *generis modulaminum*, *antiphonorum indagatio*, *qualitatis consideratio*, y *resolutio carminis in affectiones*. Es decir, ha de indagarse, en cada composición, el modo, el género melódico, el tipo de polifonía, la cualidad y la segmentación en períodos. Cada composición tiene necesariamente tres partes (*exordium*, *corpus*, *finis*), y cada una de ellas requiere una resolución singular. El exordio, por ejemplo, encierra el primer período, y a menudo se adorna en fuga, para hacer al oyente *atento* y para ganar su *benevolencia* (*Exordium est prima carminis periodus... fuga ut plurimum exornata, qua auditoris aures et*

animus ad cantum attenta redduntur, illiusque benevolentia captatur), y, en efecto, suscitar interés y aprobación hacia el orador y sus palabras eran las dos funciones que atribuía al exordio la retórica escolar. Este continuaría hasta la cadencia en la que se introduce una materia nueva, diferente al tema fugado: a partir de este momento, la naturaleza de los temas rige las formas del análisis (si el tema es sentencioso, por ejemplo, puede empezarse con la figura del noema, en la que todas las voces cantan a la vez el mismo texto, procediendo mediante acordes que se corresponden estrictamente con las sílabas, etc.), hasta cerrarse la sucesión de períodos en una cláusula final, que concluye el movimiento musical y que debe imprimirse con fuerza en el ánimo de los oyentes.

Esta sumaria descripción —que necesariamente simplifica y empobrece el planteamiento de Burmeister— deja adivinar el patrón retórico: no sólo al nombrar las *partes orationis* que sirven como falsilla del análisis de la composición, sino también al referirse a las funciones que se atribuyen a cada una de las partes, al segmentar la pieza en períodos y al identificar las figuras dominantes en cada uno de ellos. Traspone el deseo de establecer una correspondencia estrecha entre las figuras del texto y las de la melodía y armonía, y entre períodos sintácticos y oratorios y períodos musicales, entre los afectos y pasiones a los que se refiere el texto y los que la música imitiza o quiere suscitar con la cualidad de los intervalos, el movimiento de la melodía, las duraciones y el tempo. Como en la disciplina retórica, sólo un análisis correcto permite una imitación acertada de los artificios de los maestros más excelentes: tal imitación, que es un procedimiento de aprendizaje estrictamente regulado en la oratoria, tiene también un lugar de honor en el proyecto de *Musica Poetica* de Burmeister. Se denomina *general* cuando se toman como modelos los maestros más sobresalientes y sus obras, tanto en invención, como en disposición, elección de ornamentos, conexión de las consonancias o *pronunciatio*: la materia puede tomarse directamente de ellos y su ejemplo sirve para componer una obra similar. Es en cambio *específica* cuando toma como modelo uno solo de entre los mejores maestros: los excelentes, y los merecedores de este tipo de imitación, son Clemente VIII, Orlando di Lasso, Ivo de Vento, Alexander Utendal, Jacobus Regnart, Johannes Knöfel, Jacob Meiland, Antonio Scandello, André Pevernage, Leonhardt Lechner, Luca Marenzio y Johann Dressler. Son ellos y sus obras los que conforman el breve canon de modernos —y necesariamente de modernos— que cierra el tratado de Burmeister.

UT ORATORIA MUSICA

La *Musica Poetica* de Burmeister, pues, desarrolla y extrema una idea fundante, que recorría ya la teoría musical quinientista pero que nunca antes se había expuesto con el mismo grado de consistencia y tenacidad: la de la

semejanza entre la oratoria y la música, o entre el discurso musical y el verbal, su comunidad de fines, y, como corolario, la del parentesco —estructural y conceptual— entre las *artes dicendi* y las de música práctica. Lo más singular de esta retórica musical no es quizá la traslación de figuras y artificios, o la terminología «prestada», *ex rhetorum officina*, sino, sobre todo, la concepción sermocinal, temporal, imitativa, de la música, la aproximación a su naturaleza discursiva, el énfasis en sus fines emocionales, éticos y afectivos. La música *ut oratoria*, y también *ut poesis*, comporta una interpretación pasional y moral de los fines del arte, que está unida al deseo de reprimir los prodigiosos efectos de la música antigua. Es esa noción sermocinal y discursiva de la música la que lleva aparejada el resto, es decir, la comprensión de las relaciones melódicas y armónicas como una sintaxis, la de la proporción de consonancias como un estilo, la de los artificios armónicos o melódicos como figuras. La más poderosa analogía entre música y oratoria en la obra de Burmeister proviene del prefacio de la *Musica autoschediastiké*, y se suscita precisamente a propósito de los misteriosos efectos de la música sobre el hombre —tal como los describieron Platón o Plutarco: esa *vis recondita* es la que requiere toda nuestra atención y estudio, y al examinar la música para asediar ese poder de forma más detenida, se percibe más claramente su analogía con la retórica:

Et si musicam ad mentis exactiorem simus revocaturi trutinam, ab oratoriae natura parum ipsi discriminis esse certo deprehendetur.

El poder del discurso, la *vis oratoriae*, continúa Burmeister, es mayor que la de una simple agregación de palabras, que la de una correcta y llama ordenación de los períodos, o de una ordenada sucesión de figuras: depende más bien de elementos que están por encima de ellos, que los reúnen, y que conceden al discurso gracia y elegancia, énfasis y, por así decir, ‘dirección’. Del mismo modo, la *vis musicae* no es el resultado de una sucesión y combinación de consonancias perfectas: también incluye las disonancias y las consonancias imperfectas, y otorga el énfasis, la gracia y la elegancia a los artificios. La música sería así una suerte de inmensa prosopopeya, porque logra dar vida a lo inanimado, y también una forma de hipotiposis extendida, porque hace presentes las cosas como si estuvieran ante nuestros ojos. Una simple unión de consonancias no daría lugar a una obra de arte de esta naturaleza, ni tendría como resultado un efecto tan poderoso. Si a la *vis oratoriae* o *musicae* se une una ejecución adecuada el poder se multiplica (*pronunciatio vocis*). En el término *vis*, o en las formas de poder y de efecto que esa palabra entraña, está la clave de esa analogía fundante entre la oratoria y la música. La evidentísima percepción de ese poder es la que habría animado a Burmeister a no reparar en las críticas posibles de quienes, viéndole dedicado a otros estudios, y a la indagación en la retórica y la gramática —*alii*

studiis addictum—, le dijeran lo de zapatero a tus zapatos, o, como advierte con mayor elegancia la epístola de Horacio, *tractent fabrilia fabri*.

MARÍA JOSÉ VEGA
Universidad Autónoma de Barcelona