

Música y retórica en el tratado *Musica poetica* (1606) de Joachim Burmeister*

Music and Rhetoric in Joachim Burmeister's *Musica poetica* treatise

María Elena Cuenca Rodríguez



* Este trabajo es fruto de la ponencia presentada en las VI Jornadas de Estudiantes de Musicología y Jóvenes Musicólogos (18/04/2013) en la ESMUC (Barcelona): <<http://6jornadesmusicologia.wordpress.com>> (consultada el 01/04/2013) y del trabajo realizado para la asignatura "Pensamiento musical" de la licenciatura de Historia y Ciencias de la Música.

¹ Imagen extraída de la web: <http://www.musicologie.org/Biographies/b/burmeister_joachim.html> (consultada el 14/04/2013).

A través de este tratado, Joachim Burmeister (Lüneburg, 1564 - Rostock, 5 de marzo de 1629) pretendió codificar todos los recursos musicales, estableciendo su relación con las figuras retóricas, que eran análogas en significado y función. Realizó un listado de aquellas figuras ornamentales retórico-musicales que se podían hallar en composiciones de Orlando di Lasso, Clemens non Papa, Andreas Pevernage, Jacob Meiland, Giaches de Wert y algunos otros, con el fin de que sus alumnos aprendiesen fácilmente los recursos compositivos que podían utilizar, pues todos ellos habían asistido a clases de retórica. Nos proponemos comprobar la relación entre retórica y música que Burmeister aplicó para las figuras ornamentales y para otro tipo de recursos compositivos, así como conocer el análisis estructural que realiza Burmeister con el motete *In me transierunt* de Orlando di Lasso, a través de los parámetros formales propios de un discurso retórico.

Joachim Burmeister (Lüneburg, 1564 - Rostock, March 5, 1629) sought, through this treatise, to codify all musical resources, establishing their relation with rhetorical figures that were similar in meaning and function. He made a list of those rhetorical-musical ornamental figures, which could be found in compositions of Orlando di Lasso, Clemens non Papa, Andreas Pevernage, Jacob Meiland, Giaches de Wert and some others. His aim was to help his students to learn the compositional resources they could use, since they all had attended lessons in rhetoric.

We intend to test the relationship between rhetoric and music Burmeister applied for ornamental figures and other compositional resources, as well as knowing the structural analysis carried out by Burmeister on Orlando di Lasso's motet *In me transierunt*, through the appropriate formal parameters of a rhetorical discourse.

Palabras clave: música del Renacimiento, retórica, tratadística, composición.

Key words: Renaissance music, rhetoric, treatise, composition.



1. *Musica poetica* y Joachim Burmeister

La figura de Joaquim Burmeister (Lüneburg, 1564 - Rostock, 5 de marzo de 1629) se considera muy influyente, ya que fue uno de los primeros tratadistas que aunó los recursos empleados en dos de las artes liberales: la retórica y la música. Su formación musical la recibió de figuras como los cantores Christoph Praetorius y Euricius Dedekind en Johannisschule, Lüneburg; en medicina, en la Universidad de Rostock con Henricus Brucaeus; y en materia retórica con el vicerrector de Lucas Lossius, autor de libros de texto de retórica y dialéctica. Desde 1589 estuvo entre el personal de la escuela de Rostock y figuró como cantor, primero de la Iglesia de San Nicolás y, desde otoño del mismo año, de la principal iglesia, la de Santa María; desde 1593 hasta su muerte fue profesor (con el título de *praeceptor classicus*) de latín, griego y, más tarde, de retórica, lógica y la lectura de autores clásicos. También se dedicó, para ganar algunos ingresos adicionales, a la dirección de un coro en funciones especiales o sirviendo de manera temporal como cantor en una iglesia local.²

La obra de Burmeister³ sobre composición musical nos ha llegado en tres versiones publicadas. Su primer tratado de composición, *Hypomnematum musicae poeticae*, lo escribió en 1599 durante los seis años en los que estuvo de profesor en la escuela de Rostock, pueblo situado al norte de Alemania. Este tratado discute las mismas ideas que *Musica poetica*, el tercero de ellos, aunque de manera menos desarrollada y sistematizada. Se reduce a ciertas observaciones que, posteriormente, se presentan como meros apéndices en *Musica poetica*, omitiendo aspectos de análisis e imitación.

El segundo tratado es *Musica autoschediastike*, publicado en Rostock en 1601, que significa “música improvisada”, aunque no contenga ningún contenido sobre improvisación. En él se plantean las figuras retórico-musicales que más tarde desarrolla en *Musica poetica*, publicado en Rostock en 1606, que es el que nos disponemos a analizar.

² RIVERA, Benito V.; RUHNKE, Martin. “Joachim Burmeister” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, vol. 3. London, Macmillan Publishers Ltd, 1980, pp. 485-487.

³ RIVERA, Benito V. “Introduction” en BURMEISTER, Joachim. *Musical Poetics* [1606]. New Haven and London, Yale University Press, 1993, pp. 14-15.



Según Rubén López Cano, con estas tres obras Joachim Burmeister fue el primer sistematizador que influyó sobremanera en la teoría de la retórica musical barroca y la *Esthesis*.⁴ En el tratado *Musica poetica* analiza los ejemplos musicales de diversas obras de compositores como Josquin Desprez, Heinrich Isaac, Ludwig Senfl, Nicolas Gombert, Thomas Crecquillon y especialmente Clemens non Papa y Orlando di Lasso, para relacionarlas con los recursos musicales que tienen analogía con los retóricos.

El objetivo que nos planteamos es conocer la relación que propone Burmeister entre los recursos retóricos y los musicales, y descubrir si sería posible su aplicación, tal y como él mismo apunta, a través del análisis del motete *In me Transierunt* de Orlando di Lasso, donde aplica todos los recursos codificados provenientes tanto de la retórica como de la música. Para comprender en mayor medida la estructura de un discurso retórico a lo largo de la historia de esta disciplina nos basamos en las doctrinas sobre retórica clásica y elocuencia en el Renacimiento de James Murphy.⁵

⁴ LÓPEZ CANO, Rubén. “*Musica poetica-esthesis Musica: the Baroque Musical Rhetoric Theory as Aesthetic Trace*”; actas del *Sixth International Congress on Musical Signification*; Aix-en-Provence (Aix-en Provence, 1-5 december 1998). University of Provence and University of Helsinki (forthcoming), p. 2. versión *online*: www.lopezcano.net (consultado el 14/04/2012).

⁵ MURPHY, James J. (ed). *La elocuencia en el Renacimiento: estudios sobre la teoría y la práctica de la retórica renacentista*, traducción de Gaspar Garrote Bernal... [et al.], Madrid, Visor, 1999; y *Sinopsis histórica de la retórica clásica*, versión española de A. R. Bocanegra. Madrid, Gredos D. L., 1998.



2. Análisis de las figuras retórico-musicales de *Musica poetica*

2.1 De la *melopoiia* y los solecismos

En su introducción, antes presentar el índice de los capítulos del tratado, Burmeister expone la definición que da Euclides⁶ de “Música poética” o “*melopoiia*” como el “uso de los materiales sometidos a tratamiento armónico con la intención de elaborarse sobre un tema dado”. Esto es, “la parte de la música que enseña cómo poner juntas en una pieza musical la combinación de las líneas melódicas dentro de una armonía adornada en periodos o afecciones,⁷ para inclinar las mentes y corazones de los hombres hacia varias emociones”. Burmeister parte de esta definición para establecer la relación existente entre la música y la retórica, pues *melopoiia* consiste en ordenar y combinar la melodía y la armonía con el fin de provocar una emoción en el espectador –según la definición–, como si de un discurso retórico se tratase.

A simple vista se puede observar, por los contenidos del índice, que la obra consiste más en un tratado de teoría musical que en un tratado interdisciplinar. Existen algunos capítulos que hacen referencia a la lingüística, como el que concierne a la ortografía y a la alineación del texto; otros son puramente musicales, como los referentes a la notación, codas melódicas, armonía, consonancias, cadencias, modos, transporte de modos, etc.; mientras que los últimos tratan aspectos retóricos y musicales: *Sintaxis de las consonancias en la armonía* y *Figuras y ornamentos musicales*. Nos centraremos básicamente en estos dos capítulos –sobre todo en el segundo por ser el más elaborado y más interesante desde el punto de vista retórico– y en el último de todos los capítulos, que trata del análisis retórico de *In me transierunt*. Hemos realizado un análisis comparativo del

⁶ Aunque este tratado, según expone Benito V. RIVERA, *Musica poetica*, p. 17, se le atribuye actualmente a Cleónides.

⁷ *Affectio* de Cicerón: “un cambio temporal de la mente o el cuerpo debido a alguna causa: por ejemplo, alegría, deseo, miedo, irritación, dolencia, debilidad, y otras cosas que se encuentran en las mismas categorías”. *Affectio* según Burmeister: “un periodo en una melodía o en una pieza armónica, terminada por una cadencia, que mueve y causa conmoción en el corazón de los hombres. Es un movimiento o algo que da alegría o tristeza al viejo Adam, siendo ambas agradables, placenteras y bienvenidas, o rechazadas y desagradables para los oídos y para el corazón”.



significado de cada término musical con su correspondiente retórico apoyándonos en la bibliografía de J.A. Mayoral⁸ y el Diccionario de la RAE⁹.

El capítulo sobre la *Sintaxis de las consonancias en la armonía* explica algunas nociones de contrapunto como la clasificación de los movimientos de las líneas melódicas en dos tipos: *compositus* (bien ordenado) –cuando las voces se mueven en movimiento contrario– e *incompositus* (incómodo) –cuando todas las voces se mueven en movimiento paralelo–. Por otro lado, concreta que los solecismos¹⁰ (deformación de dos consonancias, una seguida de otra) deben evitarse, pues oscurecen la armonía y disminuyen la elegancia, ya que se producen generalmente en movimiento paralelo (*incompositus*). No es muy partidario de introducir innovaciones armónicas respecto al uso de intervalos que no considera correctos. Sin embargo, realiza un listado de las clases de solecismos que nos podemos encontrar (Anexo 1):

- *Tautoëpia* (expresión tautológica): repetición de consonancias perfectas del mismo tipo en movimiento paralelo. Se produce en intervalos unísonos, de quinta y de octava, o doble octava. El término en retórica equivale a “tautología” (repetición de un mismo pensamiento expresado de distintas maneras, pero que son equivalentes). Ambos términos, tanto el musical como el retórico, implican reiteración de algún elemento.

- *Strophe* (giro desviado): se produce desde un movimiento *incompositus* que implica la alternancia entre consonancias perfectas e imperfectas. Aunque tenga la apariencia de ser una forma correcta, oscurece la armonía. Hay varios tipos: intervalos de 10^a a 8^a, de 8^a a 6^a, de 6^a a 3^a, de unísono a 3^a, y la inversión de estos intervalos.¹¹

⁸ MAYORAL, José Antonio. *Figuras retóricas*. Madrid, Síntesis D. L., 2005.

⁹ *Diccionario de la lengua española* (2 Vols.), R.A.E. Madrid, Espasa Calpe, 2001.

¹⁰ En retórica es un término que Quintiliano asemeja al *barbarismo* (infracción que se produce en la conexión entre palabras) en su *Institutio Oratoria* 1.5.6., según hace referencia B. V. RIVERA, *Op. cit.*, p. 79.

¹¹ Como añade B. V. RIVERA, *Op. cit.*, p. 83, Dionisos de Halicarnassus en *Op. cit.*, cap. 26. sugiere que los estudiantes de composición métrica deben aprender a permutar el orden de las palabras: primero colocando las palabras, luego componiendo las cláusulas y, por último, la disposición de los periodos. Lo mismo ocurre con los tonos que forman dichos intervalos por movimiento directo y ocasionan la *strophe*, se debe cambiar la disposición de éstos o el movimiento que originan.



- *Syzigia praeceps* (combinación de azar): ocurre con unísonos u octavas que se encuentran en el principio de las canciones o fugas y que son frecuentes más de lo necesario o se mantienen en duración. Se produce porque la audición de los mismos tonos o sus octavas resulta ofensivo a los oídos, sobre todo cuando duran uno o más de un *tactus*,¹² por el exceso de repetición de dichos sonidos.¹³

- *Catachresis quartae* (mal uso de la cuarta): es la colocación de la cuarta de un acorde en el *bassus*, funcionando como base armónica, lo que causa inestabilidad. En retórica, *catachresis* significa “hacer el mal uso de un nombre”; por tanto, tiene total relación con el término musical, ya que está haciendo mal uso de un acorde.

- *Symploke* (complicación): es la yuxtaposición real o potencial de las alteraciones (bemoles o sostenidos), lo que provoca una alteración de la naturaleza de las consonancias perfectas, como indica Burmeister. Se produce en un mismo acorde y es correcto usarlo en una de las notas de una consonancia perfecta, pero no en ambas. En retórica –*complexus* (los griegos lo llaman *symploke*)– consiste en una repetición de cierto término en varias frases seguidas.¹⁴ Música y retórica podrían tener relación entre sí por el hecho de haber un elemento que sobra: una palabra repetida, o bien la alteración que desestabiliza la composición armónica y produce el solecismo.

- *Aspeton intervallum* (intervalo inefable): es el intervalo producido entre dos notas, donde la segunda nota no puede ser cantada por la voz humana. No da mayores explicaciones, pero se interpreta que pueda ser por las alteraciones accidentales introducidas, que producen intervalos melódicos disonantes. El adjetivo *aspetos* significa “inenarrable”, “inefable”, algo que no puede ser cantado.

¹² Este término lo emplea Burmeister y lo mencionaremos en el trabajo como la duración de una semibreve.

¹³ *Syzigia praeceps* en el libro de Dionisos de Halicarnassus (*On Literary Composition*, cap. 6) significa “conjunción de preceptos que no están bien deliberados y pensados”, según indica B. V. RIVERA, *Op. cit.*, p. 87. Es por ello que las octavas o unísonos al comienzo son un recurso que carece de elaboración y provoca un solecismo.

¹⁴ Según indica MELANCHTHON, *Institutiones rhetoricae* [Strasbourg: Johannes Hervagius, 1523], p. 20r. citado por B. V. RIVERA, *Op. cit.*, p. 89.



- *Diplasis consonantiarum* (dobles consonancias): es la duplicación de consonancias imperfectas que se mezclan con perfectas. Esto es debido a que, cuando las consonancias imperfectas combinadas e insertadas dentro de armonía son mayores en número que las perfectas, hacen una sonoridad deficiente. “Duplicar el número de consonancias imperfectas no se debe hacer a menos que la necesidad lo demande. Esta duplicación ocurre a menudo en piezas para ocho o más voces”.¹⁵

- *Kakokripsis dissonantiarum* (ocultamiento indebido de disonancias): es una combinación de ciertas consonancias en que se mezcla una disonancia de forma incorrecta. La disonancia es una estructura relativa que se debe introducir magistralmente en una composición, sobre todo en sus cadencias, según señala Burmeister. Se deben tener en cuenta tres observaciones: que el tono que resulta una consonancia relativa es parte integrante de una nota cuyo valor es un *tactus* o la mitad; que el tono que le sigue debe proceder descendiendo el intervalo; y que dicho tono debe formar una consonancia imperfecta o una octava perfecta con respecto a la base. Un inadecuado *krypsis* ocurre cuando se introducen disonancias en la armonía en suspensión, como síncopas o como notas de paso (*symblema*), pero contrarias a su naturaleza.¹⁶ Dionisos de Halicarnassus¹⁷ concibe el verbo *epikryptein* para describir la técnica de ocultar palabras incómodas.

- *Disparatorum kakosynthesia* (colocación incorrecta de alteraciones accidentales): sería la misma definición que para *aspeton intervallum*, generando un intervalo –a través de alteraciones accidentales en una de sus notas– que no puede ser cantado cómodamente por la voz. En gramática significa la colocación defectuosa de las palabras (*vitiosa compositio*).¹⁸

- *Elleima coniugati* (omisión de una conjugación): se refiere a un acorde de tres, cuatro o más voces que no está completo. Según Burmeister una combinación de consonancias está completa cuando tres tonos son diferentes entre sí y están en

¹⁵ Cita B. V. Rivera, *Op. cit.*, p. 91, de BURMEISTER, *Musica autoschediastike*, fol. D3r.

¹⁶ *Ibid.*, fol. D3r.

¹⁷ Dionisos de Halicarnassus, *Op. cit.*, cap. 12. Citado por B. V. RIVERA, *Op. cit.*, p. 93.

¹⁸ Cita B. V. RIVERA, *Op. cit.*, p. 97, de Probus Donatus Servius, *De arte grammatica libri*, ed. Heinrich Keil (Leipzig: Teubner, 1864), p. 395.



consonancia armónica con intervalos de 5^a u 8^a. El término retórico poco común de *elleimma* significa “deficiencia”. Quintiliano, en *Institutio oratoria* 8.6.21., explica que el término *synecdoche* (sinécdoque) es algo que todavía no ha sido expresado. Esa mancha es la *ellipsis* que menciona Burmeister.¹⁹

- *Tonoparataxis* (extensión tonal): es la extensión de un intervalo amplio muy difícil o imposible de cantar. Esta extensión existe también en la gramática griega y es llamada *chronos paratitikos* (tiempo prolongado que ocasiona una tensión imperfecta).

El tratadista expone que no todos ellos son frecuentes en la composición, pero es imprescindible conocerlos para no errar a la hora de realizar una pieza. En este sentido, este tratado tiene un fin totalmente didáctico, ya en que en ciertas ocasiones se refiere a los alumnos que yerran con estos solecismos a la hora de engranar la armonía. Además, sus alumnos recibirían clases de retórica y gramática: estos términos les serían familiares y los reconocerían fácilmente, por lo que la analogía es fácil de asimilar.

2.2. Figuras y ornamentos musicales

Según Burmeister un ornamento o figura²⁰ musical es un pasaje, tanto armónico como melódico, que existe dentro de un periodo definido que comienza y acaba en una cadencia. Establece tres tipos de ornamentos: los armónicos, los melódicos y los armónico-melódicos (observar el Anexo 2, donde aparece el listado de todos ellos)²¹. Alguno de ellos no tienen ninguna relación directa con la retórica.

¹⁹ Cita de B. V. RIVERA, *Op. cit.*, p. 99.

²⁰ Figura que, según Quintiliano, es: “una nueva forma de expresión artística”. Citado por B. V. RIVERA, *Op. cit.*, p. 155.

²¹ Las partituras adjuntadas para explicar cada uno de esos recursos están extraídas de la misma edición del tratado, citado en la bibliografía.



Figuras y ornamentos armónicos

- *Fuga realis* (canon estricto): utiliza ese nombre para distinguirla de la fuga imaginaria) y se trata de una disposición armónica donde todas las voces imitan, mediante el uso de intervalos idénticos o similares, un tema determinado (*affectio*) realizado por una voz dentro de la armonía. El contrapunto imitativo (*memimemenon*) se compone tanto en el exordio²² como en la mitad de la pieza. El ejemplo que pone es el *Legem pone mihi* de Orlando di Lasso (Anexo 3). Por otro lado, establece la diferenciación de voces de la fuga: *prophoneousa* (voz líder que presenta la melodía o sujeto) y otra consecuyente, *hysterophonos* (respuesta a esa melodía). Denomina las voces también según la entrada de éstas: *prote, deutera, trite...* No existe ninguna relación de este recurso con la retórica, ya que es un término puramente musical.

- *Metalepsis*: es la fuga de dos melodías en algunos pasajes polifónicos. Sería lo que hoy en día entendemos por una doble fuga. Pone de ejemplo *De ore prudentis* (ver Anexo 4). El concepto retórico de *metalepsis* (“participación” en griego) consiste en expresar una acción mediante otra. Por ejemplo, la exhortación “recuerda el juramento que me hiciste” significa en realidad “cúmplo”. El término en retórica y el aplicado en música tienen relación al establecer dos elementos (dos maneras de expresar o dos melodías fugadas) que se conjugan en un mismo significado o una misma idea. Un elemento participa con otro y crea una idea unificada.

- *Hypallage*: se produce cuando la melodía del sujeto de una fuga se realiza en movimiento contrario. Un ejemplo es el *In me transierunt* (ejemplo que analiza al final del libro) y se encuentra dentro del exordio de la pieza (Anexo 5). El término retórico consiste en atribuir a un sustantivo una cualidad o acción propia de otro sustantivo cercano en el mismo texto, rompiendo así con la relación lógica del sustantivo con el verbo o adjetivo. Por ejemplo, los versos de Neruda en su poema

²²Las partes del discurso según la retórica de Cicerón son seis: exordio, narración, partición, confirmación, refutación y peroración. El exordio consiste en el pasaje que transporta la mente del oyente a una situación adecuada para recibir el discurso. Debe estar dispuesto, atento y receptivo. Consta de introducción y asimilación.



XX²³ dicen: “**La noche está estrellada**, y tiritan, azules, los astros, a lo lejos”, desplazando el cielo por la noche. El término musical tiene su relación con la retórica, ya que se trata de un elemento alterado por un procedimiento. En retórica ese elemento modificado simplemente es representado con una característica atribuida a otro elemento, mientras que en música consiste en enunciar el mismo elemento, que se presenta alterado por un procedimiento contrapuntístico.

- *Apocope* (del griego *apokope*): significa cortar. Consiste en una fuga que no está completa en todas las voces. En cambio, el sujeto, interrumpido a mitad de la fuga, se corta en una sola voz por alguna razón. En el ejemplo del exodio de *Legem pone mihi Domine* el corte se produce justo al principio (Anexo 6). Este término retórico y figura de dicción es un metaplasmo donde se omiten uno o varios fonemas o sílabas al final de algunas palabras. Ejemplo: de “grande” a “gran”.

- *Noëma*: es una afección (periodo) armónico que consiste en combinar voces con valores iguales, es decir, de manera homofónica. Según Burmeister, “cuando se introducen de manera adecuada, afecta dulcemente a los oídos e incluso al corazón”. El ejemplo más claro, entre otros que pone de Lasso, es el *In principio erat verbum* (ver Anexo 7). Significa, en latín, “pensamiento”, “idea” o “concepción” y consiste en una figura que, por el sentido equívoco de la oración o cláusula, deja en suspenso el verdadero significado para que éste se infiera del contexto. Sería, por tanto, un pasaje que expresa una idea de forma clara a través de una textura homofónica.

- *Analepsis*: es la iteración continua de un pasaje armónico que consta de concordancias homofónicas en la combinación de las voces, es decir, la repetición y duplicación de un *noëma*. Un ejemplo es el *Domine Dominus noster* (Anexo 8) en la parte donde cantan “*in universa terra*”. También pone ejemplos de Jacob Meiland. El término significa “tomar de nuevo” o “volver”. En retórica, como en gramática, el término usual es *epanalepsis*, que es la repetición de una palabra situada al principio y en el final de un verso. Por lo tanto, tiene total relación con el término musical, ya que dicha homofonía se reitera al principio y al final.

²³ De *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Madrid: Diario Público, 2010.



- *Mimesis*: ocurre cuando, en una combinación de muchas voces, algunas con un ámbito cercano producen un *noëma*, mientras que el resto de voces está en silencio. Luego estas voces pasan a imitar el *noëma* anteriormente expuesto, en un ámbito superior o inferior. Esto ocurre en el *Omnia quae fecisti nobis Domine*, en las palabras “*miser cordiam tuam*” (Anexo 9), y también en otros motetes de Pevernage y Meiland. El término fue introducido por Aristóteles y denominaba la imitación de la naturaleza como fin esencial del arte. En retórica este término hace referencia a la imitación de las características de otra persona y puede ser contado entre los recursos que sirven para excitar las emociones según Quintiliano.²⁴ Claramente hay similitud con la figura musical, ya que consiste en la imitación de una idea por parte de otra voz, al igual que el orador imita a otra persona.

- *Anadiplosis*: es un ornamento armónico que consiste en una doble mimesis, duplicando la idea que fue presentada sólo una vez a través de la mimesis. Ocurre en el motete del ejemplo anterior (Anexo 9). En la acepción retórica, es una figura que consiste en repetir un mismo vocablo al final de un verso, o de una cláusula, y al principio del siguiente. Un ejemplo pueden ser los versos de Góngora en el Siglo de Oro español: “Mal te perdonarán a ti **las horas; las horas** que limando están **los días, los días** que royendo están los años”.²⁵ Por lo tanto, vemos que es semejante el significado entre ambos, pues es la repetición de un elemento (musical o literario/retórico).

- *Symblema*: es una mixtura de consonancias y disonancias. Se produce cuando en el comienzo, durante un *tactus* o una semibreve, todas las voces realizan consonancias puras en la armonía, y durante el segundo *tactus* algunas voces combinan disonancias (no indica de qué tipo) con algunas consonancias de manera homofónica. Un ejemplo es el *Peccata mea, Domine*, en la palabra “*poenitentiae*” (Anexo 10), en las palabras “*salutare tuum*”. Esto es un ejemplo de *symblema* mayor. Es menor cuando dicha mezcla se produce dentro de la mitad de un *tactus*, es decir, una consonancia de un cuarto de *tactus* seguida de una disonancia de un

²⁴ Quintiliano, *Op. cit* 9. 2.58 (citado por B. V. RIVERA, p. 167).

²⁵ Aceptación del DRAE: <<http://buscon.rae.es/drae/html/cabecera.htm>>, (consultada 10/05/2012).



cuarto de *tactus* (semimínima). Sería lo que hoy día se denominarían notas de paso dentro de un acorde, que originan una disonancia pasajera. Añade Burmeister que, puesto que no tiene mucho efecto, no se considera adorno o figura, pero las incluye dentro del capítulo. En retórica, un “simblema” significa una unión. En algunos tratados retóricos griegos se explica como una colisión dura de sonidos.²⁶

- *Syncope* o *syneresis*: consistiría en una síncopa que actuaría como un retardo armónico en el que se prolonga el acorde del *tactus* anterior (consonante) al siguiente *tactus*, convirtiéndose en un acorde disonante. Un ejemplo es el *Quam benignus* en las palabras “*cui tu protector es Domine*” (Anexo 11). Según Burmeister, este ornamento difiere de una cadencia en la que el tercer acorde es el mismo que el primero, que había sido compactado. La voz desciende al tercer acorde desde el segundo, del mismo modo que desciende el segundo desde el primero sincopado. El término retórico *syncope* (“cortar”, “reducir”) es una figura literaria de dicción que consiste en la supresión de algún sonido dentro de una palabra. Los griegos compactaban palabras a través de este recurso. En cambio, *syneresis* es un recurso formal que consiste en juntar en una misma sílaba las vocales de un hiato. Por consiguiente, la relación reside en que son dos elementos que se compactan, en las palabras a través de la unión y en la música a través de la síncopa.

- *Pleonasmus*: es la efusión abundante de armonía durante la formación de una cadencia, sobre todo en la mitad de ésta. Se produce por la combinación de *symblemas* y *syncope* dentro de dos, tres o más *tactus*. Un ejemplo son los *tactus* (redondas) finales de *Heu quantos dolor*, en las palabras “*restat amore dolor*” (Anexo 12). La figura retórica es una figura de construcción que consiste en emplear en la oración uno o más vocablos innecesarios para que tenga sentido completo, pero con los cuales se añade expresividad a lo dicho. Por ejemplo: “lo vi con mis propios ojos”. La semejanza se establece porque ambos son términos

²⁶ Dionisos de Halicarnassus, *Op. cit.*, cap. 22, dice (citado por B. V. RIVERA, *Op. cit.*, p. 169) que se debe reducir el uso de frecuencias que resulten chocantes a los oídos.



expresivos, tanto en lo musical como en lo retórico. Remarcan cierta idea a través de recursos que la resaltan.

- *Auxesis*: ocurre cuando la armonía, hecha enteramente de consonancias, se produce sobre un texto que se repite una, dos, tres o más veces. Un ejemplo es el *Veni in hortum*, en las palabras “*cum aromatibus meis*” (Anexo 13). Aparece en numerosos motetes cuando se desea destacar un texto sin el procedimiento fugado. El término retórico significa “crecer” o “incrementar” y se utiliza cuando se usa una palabra que parece exceder la magnitud de la misma cosa. Por ejemplo, cuando se utiliza “furia” en lugar de “enfado”. También se suele denominar hipérbole. La relación es clara, ambas ensalzan las características de una idea para que sea destacada.

- *Pathopoeia* (*pathopoiia*): es una figura adecuada para excitar los afectos, y aparece cuando se introducen alteraciones que no pertenecen ni a la modalidad ni al género de la pieza. Lo mismo ocurre cuando los semitonos apropiados al modo de la pieza son usados más a menudo de lo normal. Un ejemplo es el *Iesu nostra redemptio* en las palabras “*crudellem mortem*” (Anexo 14). El término significa “excitación de pasiones”. En retórica es la variedad de afecciones la que dependerá de las circunstancias, el género, el tiempo, el lugar, la persona y los grupos de edad. En retórica son exclamaciones, súplicas, amenazas u oraciones.

- *Hypotyposis*: es el ornamento mediante el cual la música describe el contenido del texto, a modo de *music painting*. Este recurso es muy evidente en los grandes compositores, según Burmeister. Aparece en el *Benedicam Dominum*, en las palabras “*et laetentur*”, que significa “y se alegra” (ver Anexo 15). *Hypotyposis* se traduce como “boceto” o “esquema” pero en retórica se emplea para la descripción eficaz de alguien o algo por medio del lenguaje. En este sentido, a través de los ornamentos (ya sean musicales o lingüísticos) se produce una descripción de alguna idea.

- *Aposiopesis*: es la que impone un silencio general en todas las voces, a través del signo de silencio o, como ocurre en el ejemplo que propone en el *Angelus ad pastores*, con una detención sobre un calderón (Anexo 16). En retórica este término (que significa “reticencia” o “silenciamiento”) es una figura que consiste en



dejar incompleta una frase o no acabar de aclarar una especie, dando, sin embargo, a entender el sentido de lo que no se dice. Por ejemplo: “Si yo hablase...”. La relación es clara en cuanto a que ambas son la elisión de un elemento, probablemente para dar suspense y hacer pensar al público sobre lo que se está diciendo.

- *Anaploke*: ocurre particularmente en piezas policorales o piezas para ocho voces, y es la replicación de la armonía de un coro en el otro, cerca de una cadencia o en la misma. La repetición consiste en un enunciado doble, o incluso triple. Un ejemplo es el *Deus misereatus nostri*, en las palabras “*et metuant eum*” (Anexo 17). Esta figura significa “anudado” y en retórica ocurre cuando una palabra se repite para dar un significado especial. Por ejemplo: “En el tumulto, el cónsul actuó como cónsul”, quiere decir que fue firme y constante como corresponde a un cónsul.²⁷ La relación existente es clara, ya que se repiten dos elementos de manera distinta (en música a través de dos coros o en otras voces, mientras que en retórica se repiten dos palabras iguales para que la segunda dé un significado especial). En cualquier caso está resaltando dicho pasaje, dándole importancia al repetirlo.

Figuras y ornamentos melódicos

- *Parebole*: ocurre cuando, en el principio de una pieza de dos o más voces, se mezcla con el sujeto de la fuga otra voz que se enlaza, sin ser un elemento propio de esta forma. Simplemente rellena los espacios vacíos decorándolos, mientras el resto de voces continúan con la fuga. Un ejemplo es el segundo *discantus* en el *Surrexit pastor* (Anexo 18). El término significa “interpolación” o “inserción” y, en retórica, se usa como si fuera un paréntesis. Es la inserción de algo relacionado con el sujeto en la mitad de un periodo. Por ejemplo, en Virgilio: “Eneas (aunque sus penas instaron a dar tiempo para el entierro de sus compañeros, y la muerte desconcertó su alma) se levantó como una estrella y comenzó a prestar sus votos a los dioses de la victoria”.²⁸ Por lo tanto, tiene absoluta correlación como un

²⁷ Citado por B. V. RIVERA. *Op. cit.*, p. 177, del libro de LOSSIUS, *Erotemata*, pp. 187-188.

²⁸ Citado por B. V. RIVERA. *Op. cit.*, p. 177, del libro de MELANCHTHON, *Institutiones rhetoricae*, pp. 25r – 25v. Ejemplo de la *Eneida* 11.2-4.



elemento que se añade para expresar una idea secundaria dentro de la idea principal.

- *Palillogia*: es la repetición de la misma frase melódica o un pasaje en el mismo ámbito. En ocasiones, involucra a todas las notas de la frase; otras sólo la repiten las primeras notas. Ocurre sólo en una voz, como se puede ver en *Mirabile mysterium* (Anexo 19). En retórica es la repetición de una palabra o una frase para crear cierto efecto. Por ejemplo, “Tú, tú, Antonio César; Yo, yo, que soy presente”.²⁹ Ambos términos, en un ámbito u otro, significan la reiteración de un elemento para resaltarlo.

- *Climax*: es el pasaje que repite la misma melodía, o patrón, en distintos ámbitos. Consistiría en lo que, actualmente, denominamos secuencia o progresión. Un claro ejemplo es el *Maria Magdalena* de Clemens non Papa (observar Anexo 20). El término significa “escalera” y en retórica se usa como una gradación ascendente, un encadenamiento exclusivamente formal de las palabras. Por lo tanto, vemos que ambos son recursos de repetición de elementos para hacer hincapié en ellos de manera gradual y llegar a un punto culminante en el discurso, musical o retórico.

- *Parrhesia*: es la mezcla de una disonancia entre consonancias. Esta disonancia debe durar la mitad de un *tactus* (una blanca), mientras que las voces en consonancia deben durar un *tactus* completo (una redonda). Un ejemplo es el *In me transierunt* (Anexo 21). En retórica es la locución o discurso, que hace referencia literalmente a “decirlo todo” y, por extensión, “hablar libremente”, “hablar atrevidamente” o “atrevimiento”. Implica no sólo la libertad de expresión sino la obligación de hablar con la verdad para el bien común, incluso frente al peligro individual. También era una manera de “hablar cándidamente o de excusarse por hablar así”. Por ejemplo, cuando Cicerón dice: “¿Tenían la nobleza, luego, en un largo despertar, de recuperar el gobierno por la fuerza de las armas y la espada, sólo con el fin de que, en su pasión, libertos y esclavos de los nobles pudieran ser capaces de atacar a nuestra propiedad y fortuna?”. Se muestra en este ejemplo una libertad de expresión absoluta, que podía comprometer a varios

²⁹ *Ibid.*, p. 179.



sectores. Por tanto, la relación semántica de ambos términos consiste en algún elemento atrevido, libremente expresado, que corre el riesgo de ser sancionado.

- *Hyperbole*: consiste en ampliar ascendentemente el ámbito de una melodía más allá del de su modo. Un ejemplo es el *Benedicam* en las palabras “*Semper laus eius*” (ver Anexo 22). El término retórico significa “aumentar o disminuir excesivamente aquello de que se habla”. Es decir, una exageración para plasmar en el interlocutor una idea o una imagen difícil de olvidar, como por ejemplo el famoso verso de Quevedo: “Érase un hombre a una nariz pegado”. Es un ejemplo de algo que se desea destacar en ambos casos, tanto una melodía como una idea exagerada en la retórica.

- *Hypobole*: se trata del recurso contrario, hacer descender una melodía más allá del ámbito del modo. Dos ejemplos son el *In me transierunt* en el principio de la voz *discantus*, y en el bajo en las palabras “*dereliquit me virtus mea*” (Anexo 23). En la retórica latina, rara vez aparece este recurso en los tratados. B. V. Rivera observa que Julius Caesar Scaliger lo interpreta como una sustitución de palabras por otras distintas. También, en la retórica griega se concibe como una frase que el orador atribuye a otra persona con el fin de hacerla más aceptable. En cualquier caso, *hypobole* es un recurso contrario a *hyperbole*, y consistiría en ambos ámbitos en hacer pasar desapercibido un elemento, según interpretamos.

Figuras y ornamentos melódico-armónicos

- *Congeries (synathroismos)*: consiste en acumular en conjunto consonancias perfectas e imperfectas en movimiento directo. Un ejemplo es el *Tempus est* en las palabras “*cum assumptus*” (Anexo 24). El término significa “una reunión juntos”. En retórica significa “acumulación de palabras o frases cuyos significados guardan entre sí cierta relación de sinonimia”. La comparación establece similitudes entre ambos términos, ya que ambos son una conjunción de elementos acumulados que tienen en común alguna característica.



- Progresión paralela o *fauxbourdon*: es el fabordón o la progresión paralela *-homostichaonta* o *homoiochineomena-* que significa “caminar junto con”, llamado *fauxbourdon* en francés. Según Burmeister es una combinación de tres voces de dítonos o semidítonos (3^{as} mayores o menores) con diatesarones (cuartas justas) en movimiento paralelo y en valores iguales (homofónicos). Un ejemplo es el *Omnia quae fecisti nobis Domine*, en las palabras “*peccavimus tibi*” (Anexo 25). Los términos retóricos equivalentes son *homoioptoton*, que consiste en el uso de terminaciones similares para acabar una frase, y *homoioleuton*, uso de sonidos finales similares, como por ejemplo *facere, dicere...*³⁰

- *Anaphora*: es un ornamento que repite los mismos patrones melódicos en varias pero no en todas las voces de la armonía. Consistiría en un pasaje fugado. Un ejemplo es el *Surrexit pastor bonus*, en la voz del bajo en las palabras “*qui animam suam*” (Anexo 26). La figura retórica consiste en repetir a propósito palabras o conceptos. Por lo tanto, tiene total relación con el término musical: repetición de una idea.

- *Fuga imaginaria (fuge phantastike)*: se produce con la repetición de una melodía tomada como sujeto en una voz que, posteriormente, se encargará de realizar una o más voces en el mismo ámbito o en uno distinto. Ocurre en la forma de un pasaje melódico corto, más para el juego que para el uso real, según Burmeister, y está diseñado de modo que se puede repetir las veces que uno desee. Hay dos tipos de fuga imaginaria: la que se hace al unísono y la que se hace en distinto ámbito (*pamphonos*). La primera consiste en una y la misma melodía para todas las voces, es decir, las demás voces imitan la melodía que les precede en el mismo patrón interválico. Una fuga imaginaria en diferentes ámbitos (*pamphonos*, que significa “en todos los tonos”) consiste en una melodía cuyas voces consecuentes la imitan en una cierta distancia interválica y no respetando exactamente los mismos intervalos del patrón original, pero con otros similares (ver Anexo 27). Puede haber tantos tipos de este modelo de fuga imaginaria como intervalos modificados puede realizar una voz al imitar la melodía. Las respuestas

³⁰ Extraído de B. V. RIVERA, *Op. cit.*, p. 185, del libro de LOSSIUS, *Erotemata*, p. 191.



de estos sujetos se suelen realizar una cuarta o una quinta por encima o debajo del sujeto inicial.

El procedimiento de construcción de una fuga imaginaria no difiere mucho de la *fuga realis*. La única condición que presenta Burmeister es que el sujeto pueda comenzar por cualquier voz menos por la del bajo, ya que ésta debe ser la base armónica que sustenta al resto de voces. Luego, el resto de las voces deben rellenar la fuga con consonancias entre ellas.

Posteriormente, Burmeister pone ejemplos didácticos para que sus alumnos puedan iniciarse en el arte de componer fugas. Este recurso no tiene su analogía con ningún recurso retórico ya que, como la *fuga realis*, es una forma puramente musical. Con ello finaliza el capítulo de figuras y ornamentos musicales. Debemos resaltar que todas las figuras anteriormente explicadas proceden de la *dispositio* (la ordenación de los materiales) y de la *elocutio* (relativo a la materia del estilo y la ornamentación) de la retórica clásica.

2.3. *In me transierunt*: un análisis retórico de Orlando di Lasso

En el último capítulo de su tratado, Burmeister realiza un análisis de la pieza musical *In me transierunt* de Orlando di Lasso, según los siguientes parámetros: investigación del modo, del género melódico, del tipo de polifonía, consideración de la calidad y una segmentación de las partes de la pieza en periodos y frases. De este análisis nos interesa sobre todo saber cómo ha realizado el último parámetro, que es el que concierne a un análisis retórico de la pieza.

Distingue tres partes de un discurso retórico: *exordio*, *confirmatio* y *epilogus*.³¹ El *exordio* es el primer periodo de una pieza. Se suele adornar con pasajes fugados

³¹ Debemos destacar que el discurso retórico tradicional de la *Retorica ad Herennium* de Pseudo-Cicerón (año 90 a. C.) y el de Cicerón en el primer libro de *De Inventione*, tiene seis partes: exordio, narración, partición, confirmación, refutación y peroración. De éstos, Burmeister ha considerado adaptables a un discurso musical el primero, el cuarto y el sexto (aunque no sea *epilogo* es la parte donde se encontraría porque es el resumen, el momento de provocación de la simpatía hacia el cliente). El exordio y la narración pueden estar conectados, pues uno se trata del pasaje que transporta la mente del oyente a una situación adecuada para el discurso, y el otro de la presentación



porque, de esta manera, los oyentes prestan atención a la obra y se predisponen a oírla (que es la finalidad del *exordio* en un discurso retórico). Dura hasta que el sujeto finaliza con la introducción de una cadencia verdadera (*clausula vera*) o un pasaje armónico con ciertas señales de cadencia. En ocasiones aparecen *noëmas* para destacar algún aforismo del texto (*textus sententiosus*) o para otras prácticas.

La *confirmatio*, o cuerpo de una pieza, consiste en una serie de periodos comprendidos entre el *exordio* y el *epilogus*. Los pasajes textuales, similares a los argumentos diversos de esta parte del discurso retórico, son inculcados en la mente de oyente con el fin de que la proposición sea más claramente comprendida y considerada. No debería ser muy extenso, ya que sería aburrido para el oyente, según Burmeister.

La parte final o *epilogus* es la principal cadencia donde, o bien todo el movimiento musical cesa, o donde una o dos voces paran mientras las otras continúan con un breve pasaje llamado *supplementum*. La cadencia y coda final en la música se imprime claramente en las mentes de los oyentes.

En el análisis del motete de Orlando di Lasso *In me transietunt* realizado por Palisca,³² éste comienza haciendo hincapié en el ámbito de las voces. Posteriormente divide la pieza en nueve periodos. El *exordio* está adornado con dos figuras: *fuga realis* e *hipallage*. Los siguientes siete periodos comprenden la *confirmatio* del discurso y contienen recursos como *hypotyposis*, *climax*, *anadiplosis*, *anaphora*, *mimesis* y *noëma*. El *epilogus* contiene el noveno periodo y sería el final del discurso. La armonía realiza una coda final, también llamada *supplementum* de la cadencia final, que muy a menudo incluye el ornamento de *auxesis*; aquí el final se prolonga a través de una serie de acordes llenos de consonancias que establecen el modo.

Confirmando esta relación con la retórica, Palisca sigue las instrucciones de Burmeister para realizar el análisis completo de este motete de Orlando di Lasso, y

de las ideas. La partición entraría dentro también, ya que simplemente aclara el discurso. La refutación se suprime, debido a que no habría adversario al que desaprobó.

³² PALISCA, Claude V. *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. Oxford, Clarendon Press, 1994, pp. 284-309.



comprueba finalmente que todos los recursos retórico-musicales codificados en el capítulo *Figuras y ornamentos musicales* se pueden aplicar de manera coherente y acorde a la música renacentista. Sería interesante utilizar este método analítico en otras composiciones de esta época para poder sacar otro tipo de conclusiones diferentes a los métodos tradicionales de análisis. A través de una perspectiva analítica interdisciplinar como ésta se pueden extraer significados comunes a ambas artes liberales.

Conclusiones

El objetivo de Burmeister en este tratado fue realizar un resumen teórico muy completo de los conceptos e ideas musicales de su época, insistiendo e innovando (como nadie hasta entonces había realizado) en la relación que se establecía entre la retórica y la música, especialmente en lo que concernía a las figuras ornamentales que se utilizaban en la *dispositio* y la *elocutio* del discurso retórico. Es evidente que los compositores como Orlando di Lasso, Clemens non Papa, Andreas Pevernage, Jacob Meiland, Giaches de Wert, etc. (cuyas obras son los ejemplos que se exponen en su tratado) tenían conciencia de todas las figuras retóricas y realizaban analogías musicales sobre ellas. Los conocimientos que poseían de las heredadas artes liberales estaban interrelacionados en estos casos y, de manera consciente o inconsciente, tomaban el discurso musical como si de un discurso retórico se tratase, introduciendo todos los elementos que lo conformaban.

Por otro lado, Burmeister hace hincapié en el parámetro armónico para realizar las analogías retórico-musicales, principalmente, con el fin de justificar su listado de figuras u ornamentos musicales. Pero también las establece a través de figuras melódicas y algunas figuras rítmicas. La relación con el texto la trata en el capítulo sobre la alineación de éste y la ortografía, pero no de manera retórica sino lingüística.

Es cierto que Burmeister presenta algunos recursos que son exclusivamente musicales, como en el caso de las *fugas realis* e *imaginaria*. Pero, en la gran mayoría



de los ejemplos, sigue guardando relación en el resto de los términos como hemos comprobado en nuestro trabajo.

Por otro lado, hemos visto que el fundamento de este tratado no sólo es una explicación de todos los recursos retórico-musicales que existen, sino, sobre todo, un tratado teórico que sirve de manual a futuros compositores de la época. A lo largo de todo el tratado, Burmeister hace referencia a sus alumnos y les indica cómo se debe componer, enumerando una lista de consejos y explicaciones para cada parámetro musical, con un fin totalmente práctico. Además, les enseña a realizar análisis formales de piezas renacentistas desde el punto de vista retórico. Considera verdaderamente importante que los alumnos se fijen en grandes maestros de composición para conseguir calidad en sus obras.

El objetivo claro que tenían los compositores de la época era conmover los afectos de los oyentes de la misma manera que lo hacía un orador o un predicador a su público. Por esta razón, Burmeister codificó, de manera bastante eficaz, todos los recursos que establecían el éxito del discurso musical en las composiciones renacentistas.



4. BIBLIOGRAFÍA

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica, Musical-Rhetorical figures in German Baroque Music*. Lincoln, University of Nebraska Press, 1997, pp. 94-95.

BORGERDING, Todd. "Preachers, Pronunciatio, and Music: Hearing Rhetoric in Renaissance Sacred Polyphony", en *The Musical Quarterly* 82.4. Oxford University Press, 1998, pp. 586-598.

BUENO, Gustavo. "La verdad de la fenomenología", prólogo a Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, en Husserl. *La fenomenología de la verdad*. Oviedo, Pentalfa Ediciones, 1984.

BURMEISTER, Joachim. *Musical Poetics* [1606], traducción, introducción y notas de Benito V. Rivera; ed. Yale University Press, New Haven and London, 1993.

Diccionario de la lengua española (2 Vol.). Real Academia Española, Madrid: Espasa Calpe, 2001.

LÓPEZ CANO, Rubén. "*Musica poetica-esthetica Musica: the Baroque Musical Rhetoric Theory as Aesthetic trace*"; actas del *Sixth International Congress on Musical Signification*; Aix-en-Provence (Aix-en Provence, 1-5 december 1998), University of Provence and University of Helsinki (forthcoming), 1998.

MAYORAL, José Antonio. *Figuras Retóricas*. Madrid, Síntesis D. L., 2005.

MURPHY, James J. (ed) *La elocuencia en el Renacimiento: estudios sobre la teoría y la práctica de la retórica renacentista*, traducción de Gaspar Garrote Bernal... [et al.]. Madrid, Visor, 1999.

_____ (ed). *Sinopsis histórica de la retórica clásica*, versión española de A.R.. Bocanegra, Madrid, Gredos D. L., 1998.

PALISCA, Claude V. *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. Oxford, Clarendon Press, 1994, pp. 284-309.

RIVERA, BENITO V. "Introduction" en Burmeister, Joachim. *Musical Poetics* [1606]. New Haven and London: Yale University Press, 1993.



RIVERA, BENITO V., Ruhnke, Martin. "Joachim Burmeister" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. Ed. Stanley Sadie, vol. 3, London, Macmillan Publishers Ltd., 1980, p. 486.

WILSON, Blake; BUELOW, George J. "Rhetoric and Music" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. Ed. Stanley Sadie, vol. 21, London, Macmillan Publishers Ltd., 1980, pp. 793-803.

PÁGINAS WEB:

- <http://www.musicologie.org/Biographies/b/burmeister_joachim.html> (consultada el 14/04/2013).
- <<http://www.musicapoetica.net/index.htm>> (consultada el 14/04/2013).
- <www.lopezcano.es> (consultada el 14/03/2013).



ANEXOS

ANEXO 1

Tabla de solecismos armónicos

| MELÓDICOS | ARMÓNICOS |
|-------------------------------------|---|
| <i>Aspeton intervallum</i> | <i>Tautoëpia</i> |
| <i>Disparatorum Kakosynthesisia</i> | <i>Strophe</i> |
| <i>Tonoparatasis</i> | <i>Syzygia praeceps</i> |
| | <i>Catachresis quartae</i> |
| | <i>Symploke Disparatorum</i> |
| | <i>Displasis concentuum imperfectorum</i> |
| | <i>Kakokrypsis dissonantiarum</i> |
| | <i>Elleimma</i> |



ANEXO 2

Tabla de figuras u ornamentos musicales.

| MELÓDICOS | ARMÓNICOS | MELÓDICO- ARMÓNICOS |
|------------------|----------------------------|-------------------------|
| <i>Parembole</i> | <i>Fuga realis</i> | <i>Congeries</i> |
| <i>Palilogia</i> | <i>Metalepsis</i> | <i>Homostichaonta</i> |
| <i>Climax</i> | <i>Hypallage</i> | <i>Homoiochineomena</i> |
| <i>Parrhesia</i> | <i>Apocope</i> | <i>Anaphora</i> |
| <i>Hyperbole</i> | <i>Noëma</i> | <i>Fuga imaginaria</i> |
| <i>Hypobole</i> | <i>Analepsis</i> | |
| | <i>Mimesis</i> | |
| | <i>Anadiplosis</i> | |
| | <i>Symblema</i> | |
| | <i>Syncopa o Syneresis</i> | |
| | <i>Pleonasmus</i> | |
| | <i>Auxesis</i> | |
| | <i>Pathopoeia</i> | |
| | <i>Hypotyposis</i> | |
| | <i>Aposiopesis</i> | |
| | <i>Anaploke</i> | |



ANEXO 4: *Metalepsis*³⁴

³⁴ Lasso, *De ore prudentis, exordium*.



ANEXO 8: *Analepsis*³⁸

54

Do-mi-ne Do-mi-nus no-ster in u-ni-
Do-mi-ne Do-mi-nus no-ster quam ad-mi-ra-bi-le est no-men tu-um in u-ni-
Do-mi-ne Do-mi-nus no-ster quam ad-mi-ra-bi-le est no-men tu-um in u-ni-
Do-mi-ne Do-mi-nus no-ster quam ad-mi-ra-bi-le est no-men tu-um in u-ni-
Do-mi-ne Do-mi-nus no-ster in u-ni-
Do-mi-ne Do-mi-nus no-ster in u-ni-

60

ver-sa ter - - ra, in u-ni-ver-sa ter - - ra.
ver-sa ter - - ra, in u-ni-ver-sa ter - - ra.
ver-sa ter - - ra, in u-ni-ver-sa ter - - ra.
ver-sa ter - - ra, in u-ni-ver-sa ter - - ra.
ver-sa ter - - ra, in u-ni-ver-sa ter - - ra.
ver-sa ter - - ra, in u-ni-ver-sa ter - - ra.

³⁸ Lasso, *Domine Dominus noster*.



ANEXO 9: *Mimesis* y *Anadiplosis*³⁹

66

se - cun - dum, se - cun - - - dum mi -
- cum se - cun - dum mi -
- bis - cum se - cun - - - dum mi -
se - cun - dum, mi -
- cum se - cun - dum, se - cun - dum

70

se - ri - cor - di - am tu - am,
se - ri - cor - di - am tu - am, mi - se - ri - cor - di - am tu -
se - ri - cor - di - am tu - - - am, mi - se - ri - cor - di - am tu -
se - ri - cor - di - am tu - am, mi - se - ri - cor - di - am
mi - se - ri - cor - di - am tu -

75

se - cun - dum, se - cun - - - dum mi - se - ri -
- - am, se - cun - dum mi - se - ri -
am, se - cun - dum, mi - se - ri -
tu - am, se - cun - - - dum mi - se - ri -
am, se - cun - dum, se - cun - dum

³⁹ Lasso, *Omnia quae fecisti*.



ANEXO 12: *Pleonasmus*⁴²

50

- lor.
- lor, a - mo - - re do - lor.
a - mo - - re do - - - - - lor.
- lor, a - mo - re do - - - lor.
- lor, a - mo - - re do - - - lor.

ANEXO 13: *Auxesis*⁴³

25

- am cum a - ro - ma - ti - bus me - is,
- am cum a - ro - ma - ti - bus me - is, cum a - ro - ma - ti - bus me - is,
cum a - ro - ma - ti - bus me - is, cum a - ro - ma - ti - bus me - is,
cum a - ro - ma - ti - bus me - is,
cum a - ro - ma - ti - bus me - is, cum a - ro - ma - ti - bus me - is,

⁴² Lasso, *Heu quantus dolor*.

⁴³ Lasso, *Veni in Hortum*.



ANEXO 14: *Pathopoeia*⁴⁴

30

- na, cru - de - lem
- na, cru - de - lem mor - tem pa - - ti - ens,
- - na, cru - de - lem
- na, cru - de - lem
cru - de - lem mor - tem pa - ti - ens,
cru - de - lem mor - tem pa - ti - ens,

ANEXO 15: *Hypotyposis*⁴⁵

35

- ti, et lae - - - ten - tur,
- ti, et lae - - - ten - tur, et lae -
ti, et lae - -
ti, et lae - ten - tur, et lae - - - ten - tur,
- ti, et lae - - - ten - tur,

⁴⁴ Lasso, *Iesu Nostra redemptio*.

⁴⁵ Lasso, *Benedicam Dominum*.



ANEXO 17: *Anaploke*⁴⁷

81

et me - tu - ant e - um, et me - tu - ant e - um o - mnes

et me - tu - ant e - um, et me - tu - ant e -

me - tu - ant e - um, et me - tu - ant e - um

et me - tu - ant e - um, et me - tu - ant e - um

et me - tu - ant e - um o - mnes

rae, et me - tu - ant e - um o - -

et me - tu - ant e - um o - -

⁴⁷ Lasso, *Deus misereatur nostri*.



ANEXO 18: *Parembolè*⁴⁸

1

Cantus (I).
Sur - re - - xit pas - tor bo - - -

Cantus (II).
(5 vox.)
Sur - re - - xit pas - tor bo - - -

Altus
Sur - re - - xit pas - tor bo - - -

Tenor.

Bassus.

5

nus, sur - re - - xit pa - stor bo - - -

- - nus,

nus, sur - re - xit pa - - stor bo -

Sur - re - - xit pa - stor bo - - - nus,

Sur - re - - xit pa - stor bo - - - nus,

ANEXO 19: *Palilogia*⁴⁹

De - us ho - mo fa - ctus est De - us ho - mo fa - ctus

⁴⁸ Lasso, *Surrexit pastor bonus*.

⁴⁹ Lasso, *Mirabile mysterium*.





ANEXO 20: *Climax*⁵⁰

101

Al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia
- bi - tis Al - le - lu - ia al - le - lu - ia
- bi - tis Al - le - lu - ia al - le - lu - ia
al - le - lu - ia al - le - lu - ia
Al -

105

al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le -
al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al -
al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia
al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia
le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al -

⁵⁰ Clemens non Papa, *Maria Magdalena*.



ANEXO 21: *Parrhesia*⁵¹

Musical score for Tenor and Bassus. The Tenor part is written in a soprano clef and the Bassus part in a bass clef. The music consists of several measures with notes and rests.

ANEXO 22: *Hyperbole*⁵²

Musical score for Hyperbole, measures 15-20. The score is written for five staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Bassus). The lyrics are: "po-re, be-ne-di-cam Do-mi-num in o-mni tem-po-re, be-ne-di-cam Do-mi-num in o-mni tem-po-re, be-ne-di-cam Do-mi-num in o-mni tem-po-re, be-ne-di-cam Do-mi-num in o-mni tem-po-re".

Musical score for Hyperbole, measures 25-30. The score is written for five staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Bassus). The lyrics are: "re, sem-per laus e-ius, sem-per laus e-ius in o-re me-o, in o-re me-o, sem-per laus e-ius, sem-per laus e-ius in o-re me-o, in o-re me-o".

⁵¹ Lasso, *In me transierunt*.

⁵² Lasso, *Benedicam Dominum*.



ANEXO 23: *Hypobole*⁵³

5

In me trans - i - e - runt i - - rae tu - -

In me trans - i - e - - - runt i - rae

In me trans - i - e - -

In me trans - i -

ANEXO 24: *Congeries*⁵⁴

22

- ni - et: cum as - sum - ptus fu - e - ro mit -

cum as - sum - ptus fu - e - ro mit - tam

cum as - sum - ptus fu - e - ro mit -

non ve - ni - et: cum as - sum - ptus fu - e - ro

cum - as - sum - ptus fu - e - ro

- ni - et cum as - sum - ptus fu - e - ro

⁵³ Lasso, *In me transierunt*.

⁵⁴ Lasso, *Tempus est*.



ANEXO 25: *Fauxboudon*⁵⁵

35

- sti: qui - a pec - ca - vi - mus ti - bi, qui - a pec - ca - vi - mus ti - bi,
- sti: qui - a pec - ca - vi - mus ti - bi, qui - a pec - ca - vi - mus ti - bi, qui - a
- sti: qui - a pec - ca - vi - mus ti - bi, qui - a
- sti: qui - a pec - ca - vi - mus ti - bi, qui - a

⁵⁵ Lasso, *Omnia quae fecisti nobis Domine*.



ANEXO 26: *Anaphora*⁵⁶

11

15

⁵⁶ Lasso, *Surrexit pastor bonus*.



ANEXO 27: *Fuga imaginaria*⁵⁷

Esta publicación, registrada bajo el número ISSN 2254-3643, ha obtenido una licencia Creative Commons, por la que cualquier cita relativa a él deberá mencionar al autor del escrito. Se prohíbe su uso comercial así como la creación de obras derivadas (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License). Para ver una copia de la licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/> o póngase en contacto con Creative Commons (171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California, 94105, USA). Si desea obtener mayor información también puede contactar con la redacción de *Sineris* a través del correo electrónico redaccion@sineris.es.

⁵⁷ Ejemplo de Joachim Burmeister: *Musical Poetics* [1606], traducción, introducción y notas de Benito V. RIVERA; ed. Yale University Press, New Haven and London, 1993, pp. 190-197.