

## *Cruda Amarilli, Che Col Nome Ancora*. Madrigali Libro V, Claudio Monteverdi

Cecilia Mercadal Molina

### 1. Contexto y ubicación histórica de la obra. La polémica con Artusi

Pertenciente al quinto libro de madrigales a cinco voces y publicado en Venecia en 1605, este madrigal inaugura la serie compuesta sobre los textos de la tragicomedia “El pastor Fido” de Giambatista Guarini, que sirvió de inspiración a los madrigalistas italianos más reseñables del momento, predecesores o contemporáneos de Monteverdi. El quinto libro de madrigales, dedicado y compuesto bajo el auspicio del Serenissimo Signore D. Vincenzo Gonzaga, Duca di Mantoa & di Monferrate (tal y como reza en el prólogo de dicho libro), supone un punto de inflexión en la producción musical del compositor, por cuanto se declara de manera explícita y definitiva la existencia de la llamada *seconda pratica*, definida sobre todo (aunque no solo) por la utilización audaz y novedosa de la disonancia, lo que motivará la célebre polémica con Giovanni Maria Artusi<sup>1</sup>. (1)

Ya los primeros cuatro libros habían resultado novedosos por su carácter declamatorio, influidos por las nuevas corrientes de los madrigales expresivos de autores como Giaches de Wert, Luca Marenzio, Luzzasco Luzzaschi o Carlo Gesualdo, entre otros, pero este libro quinto representa un radical posicionamiento con el que Monteverdi apuesta rotundamente por el nuevo estilo que comporta la ruptura con las reglas estrictas del contrapunto enunciadas por Zarlino, además de la utilización, en los seis últimos madrigales de la colección, de la nueva práctica revolucionaria del bajo continuo, fundamento armónico del barroco. Así, en la dedicatoria final del libro a *Studiosi lettori*, Monteverdi pretende dar respuesta a Artusi, quien en el libro titulado “*L’Artusi, ovvero delle imperfettioni della moderna musica*”, publicado en la Repubblica Serenissima cinco años antes, había atacado de manera velada las composiciones del autor del Orfeo por el uso indebido de la disonancia contraviniendo las leyes del contrapunto. Monteverdi defiende con contundencia y sin pudor alguno la nueva forma de componer, que él denomina *seconda pratica, ovvero delle perfettioni della moderna musica*, en clara alusión al escrito de su contrincante, afirmando que él no comete errores ni hace un uso inapropiado de las reglas, sino que las transgrede de forma deliberada (“*io non faccio le mie cose al caso*”<sup>2</sup>) en aras de la expresión del texto, que debe primar sobre

<sup>1</sup> Artusi, G.M., *L’Artusi, ovvero, delle imperfettioni della musica moderna*, Venecia, 1600

<sup>2</sup> Monteverdi, C., *Il quinto libro di madrigali a 5 voci* (apéndice), Venecia, 1608.

las convenciones armónicas. Algunos se admirarán, sigue diciendo Monteverdi, no creyendo como ciertas sino aquellas prácticas compositivas que derivan de las enseñanzas de Zarlino. De este modo, finaliza su declaración con la pretensión de que la moderna forma de componer no es algo caprichoso o carente de sentido, sino que, antes bien, le asiste la razón y la verdad (“*credete che il moderno compositore fabbrica sopra li fondamenti della verità*”<sup>3</sup>).

## 2. Música y palabras: consideraciones retóricas

El texto de la obra, crucial por tanto para su planteamiento estilístico y estructural, procede del poema pastoril dramatizado de G. Guarini. En él se relata el conflicto emocional entre dos parejas de amantes, Amarilli y Mirtillo por una parte, y Dorinda y Silvio por otra. En el contexto de este ámbito bucólico, Monteverdi focaliza su interés en los momentos más dramáticos de la obra de Guarini, explicitando musicalmente la caracterización psicológica de los personajes, así como el conflicto pasional en el que se ven envueltos. En el primer soliloquio, intitulado “*Cruda Amarilli*”, y que tiene como protagonista al pastor Mirtillo, asistimos al desgarrador lamento amoroso de este personaje por la ninfa Amarilli, quien, lejos de corresponder a los requerimientos del pastor, se muestra desdeñosa y altanera (como luego mostrará en la desapasionada declaración amorosa del segundo madrigal “*O Mirtillo*”).

En 1590, los textos cargados de emoción (a menudo asociados a los madrigales expresionistas que se componían en la época) ganan popularidad. Paralelamente, la obra de Guarini y de otros poetas como Tasso, adquiere fama y reconocimiento, lo que hace que sea musicalizada por los principales compositores de la época. Ello se debe, fundamentalmente, a las posibilidades dramáticas que ofrece, así como al empleo de una retórica sofisticada, con términos cargados de significaciones implícitas, que hacen que los compositores puedan elaborar un correlato musical que ponga de relieve lo connotado en el texto. Esto justificará el empleo de giros audaces, con arreglo a la estética emergente de la *seconda pratica*, ya que la complejidad del texto se desgrana de un modo más adecuado e intenso con el nuevo tratamiento de los materiales musicales.

Para ejemplificar este uso retórico musical que pone de manifiesto la ambigüedad y dialéctica del texto, podemos referirnos a la invocación a Amarilli con el que se inicia el madrigal: contiene, por el juego de palabras “amar”/“amara” la dualidad y el conflicto de Mirtillo, que vacila y se debate entre el amor que siente por esta y la desesperación por el desdén de la ninfa. En opinión de algunos autores, la coexistencia de varios modos melódicos dentro de la pieza, simbolizaría esta polaridad en los sentimientos del pastor. El madrigal se inicia y culmina con cadencias en Sol (sol mixolidio con el empleo de fa natural, alternando con el uso de fa#), pero entre medias se advierten puntos cadenciales significativos sobre Re y Do, tonalidades situadas a una 5ª inferior y una 4ª superior respectivamente. A pesar de que en nuestro sistema tonal dichas tonalidades desempeñan las funciones de dominante y subdominante y por tanto están estrechamente vinculadas a la tónica (sol, en este caso), no habría que verlas en clave de tonalidad, sino como el medio para crear un juego de oposiciones análogas a la complejidad y contradicción en que se halla sumido el protagonista.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

Esta ambigüedad se manifestaría desde el inicio con la reiteración del verso “*Cruda Amarilli*” con el que Mirtillo invoca a su amada. En la primera invocación a la cruel ninfa, la frase cadencia en Sol, mientras que la segunda vez transporta el motivo una 4ª más arriba concluyendo en Do. Así, en opinión de Chafe, los ocho primeros compases introducen, a través de la música, el conflicto amoroso en el que se debate Mirtillo. Como se aprecia en esta afirmación, el tratamiento peculiar y novedoso de la disonancia no es el único elemento significativo, la única clave hermenéutica en este ciclo de madrigales basados en el texto de Guarini, por más que el autor aluda explícitamente a ello en el escrito dirigido a Artusi centrado así la diatriba en la justificación de una nueva forma de componer que transgrede las normas tradicionales del contrapunto. Lo que subyace en este nuevo planteamiento, del que Monteverdi es solo más conspicuo representante, es en realidad la pretensión de vincular, del modo más estrecho posible, “*parole e musica*”, utilizando todo tipo de estrategias musicales que en este caso pongan de relieve la contradicción, la ambigüedad, el desasosiego de lo irresoluble que experimenta el personaje. Para lograr este objetivo, se recurre al contraste e indefinición en el modo, en la textura (contrapunto/homofonía), en el registro vocal (tan pronto grave como agudo), en el ritmo (empleo continuo de síncopas, de desplazamientos deliberados de la lógica acentuación del texto por el empleo de silencios al inicio de la frase o motivo musical). En este sentido, como señala Susan McClary, la dualidad y conflicto emocional eran con frecuencia temas recurrentes en los textos escogidos por los madrigalistas contemporáneos de Monteverdi, de los que la obra de Guarini constituye un reseñable ejemplo. Según esta autora, el conflicto que plantea el texto y las voces múltiples de la polifonía se presentan como compañeros naturales en este género<sup>4</sup>. En otras palabras, no hay mejor modo de exponer las ideas contradictorias y conflictivas que asaltan a Mirtillo en relación a su amada/cruel Amarilli, que esta dispersión de voces de la polifonía.

El llamado *style rappresentativo*, que será el origen del nacimiento del drama musical del primer barroco, se inicia, por tanto con este género madrigalístico cuyas referencias teatrales son evidentes. Si establecemos un análisis comparativo entre las cinco versiones de la citada obra de Guarini (si bien no todos los compositores musicalizan la misma extensión del texto, o ni siquiera el mismo texto), cada uno de ellos focaliza su interés en un aspecto diferente de esta dualidad o perspectiva múltiple. Así, mientras que la obra de Monteverdi apunta más bien al comportamiento modal-cadencial para evocar la naturaleza ambivalente de Amarilli sugerida por el texto, las composiciones de Marenzio y d’India no profundizan en este aspecto, resaltando en cambio la tensión entre permanecer fiel al amor y la renuncia que es inherente a un amor no correspondido. En el madrigal de d’India, la actitud de Amarilli es descrita de un modo más matizado, considerándola más ambigua que polarizada. En la obra de Marenzio esta expresión de tormento se enfatiza a través de líneas contrapuntísticas que se conducen de un modo incorrecto, “descarriado”, disonancias que no acaban de resolver, resoluciones inesperadas y abruptas, líneas y giros melódicos impropios del modo, es decir, todo un compendio de recursos que expresan el dolor y la incertidumbre del pastor<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Susan McClary, citado por Decker, G.J., en su artículo «Strategies for Opposition, Ambiguity, and “Amarilli” in the “Seconda Pratica” Italian Madrigal», en *Integral*, Vol. 28/29, Special Double Issue: Music with Text (2014-2015), pp. 181-219

<sup>5</sup> Decker, G.J., «Strategies for Opposition, Ambiguity, and “Amarilli” in the “Seconda Pratica” Italian Madrigal», op. cit..

### 3. Algunos aspectos analíticos en relación con la retórica musical

Este drama en miniatura se compone de tres partes. Monteverdi plantea una primera sección (hasta el compás 25), donde se expone el dolor y la queja por el amor falaz de la ninfa (al menos en el pensamiento de Mirtillo) incidiendo en el aspecto paradójico que el propio nombre de Amarilli representa. Ya en los primeros compases introduce acordes de 7ª y 9ª, a veces como retardo o nota de paso (disonancia preparada, como requieren las normas del contrapunto) pero en ocasiones de manera abrupta y directa en parte fuerte del compás. Como señalan algunos analistas, para los oídos actuales, tan habituados a tales acordes, este tipo de disonancia no constituye el efecto sorpresivo y chocante que tendría para los oyentes de la época.

El diseño melódico del comienzo donde se invoca a la cruel amada y que constituye a la vez un lamento y una leve esperanza por parte del pastor, es descendente en las dos voces superiores (catábasis) para expresar la pena, pero culmina con un leve ascenso de 2ª mayor o menor (interrogatio) que puede simbolizar esa ligera esperanza de ser correspondido. A continuación se reitera el mismo motivo (repetición enfática que en la jerga retórica podemos calificar como poliptoton, por ser una repetición de una melodía a otra altura, además de representar un efecto de climax por la ascensión de todo el fragmento a un intervalo de 4ª). En esta segunda aparición del tema del reproche amoroso, se observa un comienzo agudo e incisivo en la tésitura aguda más extrema del canto (hipérbole), que se desplaza del resto de las voces adelantándose (gesto que luego imita el tenor de manera inversa, retrasando su aparición en la segunda mitad del compás 5), además del salto de 6ª ascendente del cantus en el compás 4 (exclamatio). Todos estos gestos retóricos contribuyen a la expresión del dolor lacerante del desdichado pastor. El esquema armónico es similar en ambos casos, con la cadencia en sol y en do, respectivamente.

El siguiente verso expresa explícitamente la dualidad del nombre (“*amar/amaramente*”) y su efecto perjudicial sobre el amante. Es un pasaje declamatorio, donde se combinan diferentes texturas, interpolaciones de motivos, disonancias continuas que no resuelven (7ª, 9ª, tritono...), figuras rítmicas breves (semicorcheas), contrastando con figuras más largas, síncopas, retardos. No existen tampoco puntos de reposo armónico (salvo una breve cadencia en el compás 11 sobre la palabra “*amar*”), hasta finalizar esta primera sección en el compás 25. Todo ello contribuye a expresar el dolor (“*ahi lasso*”), el desasosiego y la queja desesperada. Retóricamente es de destacar un diseño melódico que podría identificarse como tirata descendente (catabasis), precisamente en ese punto de expresión de agudo dolor (¡Ay de mí!).

La segunda parte se inicia con la reiteración del nombre, pero esta vez utilizando una figura de repetición diferente (polisíndeton), ya que se produce un floreo en el cantus la segunda vez que se escucha el motivo de cuarta descendente de manera diatónica sobre la palabra Amarilli. Aparecen las consabidas disonancias, esta vez por retardo, pero en la repetición el tema se observa un ropaje armónico diverso que incide en el desconcierto que provoca la sola mención de la amada. En ambos casos hay una breve inflexión hacia Re mayor (cc.27 y 29) al final de la palabra Amarilli. A continuación se inicia un breve pasaje descriptivo nuevamente contrastante, siendo el momento más pictórico y madrigalístico de la pieza. Por un lado se compara a Amarilli con un blanco jazmín, ponderando su belleza (utilización de tésitura aguda para expresar la blancura y claridad, con una textura homofónica y un lenguaje armónico libre de disonancias que refuerza esta imagen de lo cándido); por otro,

se la identifica con un áspid sordo (indiferente, frío ante las súplicas y el dolor que aquejan al amante) utilizando un motivo melódico envolvente y sinuoso (circulatio) que se asemeja a esta imagen negativa y siniestra de la fiera que engatusa y traiciona. Dicho motivo es imitado y circula por las diferentes voces en un contrapunto imitativo reforzado por la aliteración (*de l'aspido sordo*) donde casi se escucha el silbido de la serpiente. Se aprecia un contraste entre grave (para expresar la imagen de *più sorda*) y agudo (*più fera*). El pasaje descriptivo termina con la reiteración de la expresión *più fugace* que hace referencia al carácter veleidoso e inconstante de la ninfa. Esta imagen de rápido cambio en los sentimientos amorosos se traduce musicalmente con un estilo declamatorio homofónico, incrementando la velocidad (fugatio) con figuras breves, comienzo anacrúsico (lo que provoca un impulso de algo que se precipita, además de forma descendente -catabasis- para desgracia del amante).

La sección final (c. 44) se inicia comienza tras una pausa general brusca (abruptio), un silencio expresivo que puede ser interpretado como la desaparición abrupta de la sierpe que simboliza a Amarilli. Hay un solapamiento de dos motivos diseminados de manera imitativa por todas las voces, lo que intensifica el contrapunto para connotar la frustración y confusión de Mirtillo: "*poiché col dir t'offendo/I'mi morirò*", el primero descendente (catabasis) y similar al del inicio en la invocación "*cruda amarilli*", mientras que el segundo presenta un perfil ascendente (anabasis) que se invierte al final (anacrusa del compás 63 en las voces intermedias) como símbolo de la probable muerte de amor del pastor rechazado. Al principio, el motivo de la muerte aparece en forma imitativa a distancia de un compás y también en dúos de 3ª y 6ª paralelas. La idea de ofensa (*t'offendo*) se expresa con una disonancia de 5ª disminuida aunque sea como floreo en la voz inferior (en el Bajo, en el Tenor, en el Quinto o en el Alto, respectivamente, cada vez que incide en él). La repetición continuada de ambos motivos, generalmente por gradación ascendente, hace que se alcance una intensificación extrema (climax). A pesar de la modernidad del madrigal, de las audacias armónicas en el uso de la disonancia, del novedoso carácter declamatorio que emplea en algunos pasajes, la cadencia final es típicamente renacentista, con un retardo de la 3ª por la 4ª con floreo sobre el acorde de dominante (Re mayor).

En esta tercera parte, más íntima y desprovista del dramatismo teatral que se observa en las dos primeras, Monteverdi logra transmitir una sensación de elevación y lejanía, cuando Mirtillo vaticina su propia muerte con el motivo ascendente de *I'mi morirò* que sugiere la elevación a algún lugar menos doloroso y terrible, liberado, por fin, de la pena amorosa que lo consume.

#### 4. Referencias bibliográficas

- Decker, G.J., «Strategies for Opposition, Ambiguity, and “Amarilli” in the “Seconda Pratica” Italian Madrigal», en *Intégral*, Vol. 28/29, Special Double Issue: Music with Text (2014-2015), pp. 181-219.
- González Valle, J.V., «Música y retórica: una nueva trayectoria de la “Ars musica” y la “musica practica” a comienzos del barroco», en *Revista de Musicología* n.º 3 (1987).
- Harran, D., «Mannerism” in the Cinquecento Madrigal?», en *The Musical Quarterly*, Volume LV, Issue 4 (1969), pp. 521-544.
- Heller, W., *La música en el barroco*, Madrid, Akal, 2017.

## 5. Partituras

### - *Cruda Amarilli*

Giovanni Battista Guarini, *Il Pastor Fido* Atto I Scena 2

Luca Marenzio (c.1553-1599)

Il settimo libro de madrigali à 5 voci (Angelo Gardano press, Venice, 1595)

Set by Allen Garvin (aurvondel@gmail.com) (ver. 2019-11-30) CC BY-NC 2.5

### - *Cruda Amarilli*

Giovanni Battista Guarini, *Il Pastor Fido* Atto I Scena 2

Giaches de Wert (1535-1596)

L'undecima Libro de Madrigali à 5 (Angelo Gardano press, Venice, 1595)Typeset by Allen

Garvin (aurvondel@gmail.com) (orig. 2013-06-08 / ver. 2019-12-01) CC BY-NC 2.5

### - *Cruda Amarilli*

Sigismondo d'India

### - *Cruda Amarilli*

Benedetto Pallavicino

### - *O Mirtillo*

Claudio Monteverdi

Giovanni Battista Guarini, *Il Pastor Fido* Atto I Scena 2. James Gibb editions