

# **QUEL SGUARDO SDEGNOSETTO DE CLAUDIO MONTEVERDI. ESTUDIO DE LA RELACIÓN ENTRE MÚSICA Y TEXTO PARA UNA INTERPRETACIÓN DECLAMATORIA**

**Mariano Nicolás Guzmán**  
Universidad Nacional de La Plata, Argentina

## **RESUMEN**

A comienzos del s. XVII, el creciente interés por comunicar emociones a través de la música contribuyó al abandono de la polifonía y al surgimiento de la monodía acompañada. En las obras vocales, este nuevo estilo de composición fortaleció la relación entre música y texto, volviéndolos sumamente interdependientes. A menudo, esta relación es tan estrecha que su estudio contribuye a una mejor comprensión de la intencionalidad expresiva y a la elaboración de una interpretación declamatoria (especialmente, de las primeras monodías). Sin embargo, la aplicación de estos conocimientos al estudio de la música vocal suele circunscribirse a contextos reducidos de enseñanza y práctica musicales (clases, ensayos, talleres, etc.), lo que dificulta su divulgación. Con el objeto de contribuir al estudio de la música antigua, presentamos un estudio de la relación entre música y texto en la obra *Quel sguardo sdegnosetto* de Claudio Monteverdi y su síntesis para una propuesta de interpretación declamatoria. Además, brindamos materiales que –esperamos– puedan asistir en el proceso de aprendizaje: análisis poético del texto, traducción al español, transcripción fonémica, requisitos para su correcta dicción y edición crítica.

**Palabras clave:** *música vocal, texto, intencionalidad expresiva, interpretación declamatoria*

## **ABSTRACT**

At the beginning of the 17th century, the growing interest in communicating emotions through music contributed to the abandonment of polyphony and the emergence of the accompanying monody. In vocal pieces, this new composition style strengthened the relationship between music and text, becoming them extremely interdependent. Often, this relationship is so close that its study contributes to a better understanding of the expressive intentionality and the making of a declamatory performance (specially of the early monodies). However, the application of this knowledge to the study of vocal music is usually circumscribed to limited contexts of musical teaching and practice (classes, rehearsals, workshops, etc.), which makes it difficult to disseminate them. In order to contribute to the study of early music, we present a study of the relationship between music and text in *Quel sguardo sdegnosetto* by Claudio Monteverdi and its synthesis for a declamatory performance proposal. In addition, we provide tools that –we hope– can assist in the learning process: a poetic analysis of the text, a Spanish translation, a phonemic transcription, requirements for correct diction, and a critical edition.

**Keywords:** *vocal music, text, expressive intentionality, declamatory performance*

## EL ROL DEL TEXTO EN LA COMPOSICIÓN MONÓDICA DEL S. XVII

Por siglos, la relación entre música y texto ha sabido atraer la atención de cantantes, directores y compositores especializados. En la práctica contemporánea, en particular, se promueve fuertemente la exploración de este vínculo, pues se sostiene que la posibilidad de identificar rastros de la intencionalidad poético-expresiva en la composición de música vocal contribuye a una mejor comprensión de la obra y, en consecuencia, a su interpretación. El porqué de esta relación y de su fortalecimiento a lo largo de la historia de la música parece claro. Si bien un gran número de obras vocales recurre a la producción de efectos mediante la voz (como composiciones académicas del s. XX), el protagonismo del texto en el vasto repertorio de música vocal es innegable. Materializado a través de los sonidos del habla, éste se vale del lenguaje oral para comunicar ideas, acciones, sensaciones y afectos, imponiéndose, así, como un elemento diferenciador entre la música que es compuesta “*para ser cantada*” y la que lo es “*para ser tañida*”. Algunas obras, como las composiciones monódicas de Giulio Caccini, incluso revelan un vínculo estrecho entre música y texto, donde el sonido parece estar al servicio de la palabra (Delouvé, 2010). En su obra *Le Nuove Musiche* (1602), el propio compositor confiesa: “tanto en madrigales como en arias siempre he procurado imitar los conceptos de las palabras, buscando aquellos sonidos más o menos afectuosos conforme al sentimiento de éstas”<sup>1</sup> (Caccini, p. 4). Sin embargo, esta relación no siempre fue cultivada con la misma intimidad en la práctica de la música europea occidental.

Impulsadas desde el seno de la Iglesia, las primeras composiciones polifónicas no requerían ser interpretadas con individualidad o aportes expresivos, sino con claridad y devoción (Wienpahl, 1972). Fuera del ámbito religioso, esta cuestión se hizo aún más evidente: si, por un lado, las reglas del contrapunto se presentaban como una vía segura para la composición polifónica, por otro lado, limitaban la adecuación de la música al contenido poético. Contrariamente, los músicos del s. XVII, atraídos por la posibilidad de comunicar diferentes estados emocionales, decidieron desobedecer esas reglas en búsqueda de una composición (más) expresiva, aun cuando ésta estuviera desprovista de la realidad física y tangible de la representación escénica (Heller, 2014; Wistreich, 2016). La polarización que sufrieron las voces extremas hacia finales del s. XVI contribuyó con esta tarea, concediendo a la soprano gran libertad y centrando la atención en esta voz (Wienpahl, 1972; Bukofzer, 1997). Como resultado, el s. XVII fue testigo del nacimiento de un estilo compositivo que ha sabido imponerse en la práctica musical y al paso del tiempo: la monodía acompañada.

Si bien es posible encontrar numerosas obras renacentistas compuestas a una voz con acompañamiento (p. ej., las publicadas en libros de música para laúd, vihuela, etc.), éstas no eran consideradas estrictamente monodías, pues estaban sujetas al canon compositivo de su tiempo. La monodía barroca, en cambio, planteaba –al menos– dos requisitos innovadores: un abordaje afectivo del texto (*stile rappresentativo*) y un tratamiento armónico del bajo (bajo continuo) (Bukofzer, 1997). Ciertamente, este cambio de paradigma no se llevó a cabo de manera abrupta. El compositor Claudio Monteverdi (ca. 1567-1643), por ejemplo, se presenta como evidencia de su transición. Atravesado por nuevos ideales musicales, como la exploración de los afectos, la creciente valorización de la composición solista, el culto al virtuosismo y la concepción vertical de la armonía (Heller, 2014), Monteverdi se mostraba “conservador con respecto a la preservación de la polifonía en sus principios, pero revolucionario en cuanto a su transformación en la práctica”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> (...) così ne madrigali come nelle arie ho sempre procurata l'imitazione de i concetti delle parole, ricercando quelle corde più, e meno affettuose, secondo i sentimenti di esse (...).

<sup>2</sup> (...) conservative with regard to the preservation of polyphony in principle, but revolutionary with regard to its transformation in practice.

(Bukofzer, 1997, p. 33). Pese a que no es especialmente célebre por sus monodías (Fortune, 1953), es posible hallar algunas obras creadas mediante esta técnica en sus libros de madrigales más tardíos y en la segunda colección de *Scherzi Musicali* (1632).

Muchos especialistas reconocen en las composiciones de Monteverdi una relación estrecha entre música y texto. Incluso, algunos estudios profundizan el conocimiento de esta relación mediante el análisis de obras o fragmentos seleccionados (Tomlinson, 1987; Carter, 2002; Heller, 2014; Weistreich, 2016). Sin embargo, la aplicación de estos conocimientos al estudio de las obras para su interpretación declamatoria (aquella que exalta su contenido poético) suele circunscribirse a contextos de enseñanza y práctica musicales reducidos (clases, ensayos, talleres, etc.), lo que dificulta su divulgación. Por esta razón, creemos que es necesario impulsar el estudio de la relación entre música y texto en el interior de obras vocales y su síntesis para la elaboración de propuestas de ejecución que promuevan su interpretación declamatoria, especialmente de aquellas obras que, en esencia, son compuestas a partir de esta relación.

## OBJETIVO Y MÉTODO

Se propone estudiar la relación entre música y texto en la obra *Quel sguardo sdegnosetto* de Claudio Monteverdi con el objeto de confeccionar una propuesta de ejecución para su interpretación declamatoria. Para ello, se optó por la realización de un análisis descriptivo-comparativo de 8 versiones representativas. Además, como resultado de este trabajo, se brindarán materiales que –se espera– puedan asistir en el proceso de aprendizaje de la obra: análisis poético del texto, traducción al español, transcripción fonémica, requisitos para su correcta dicción y edición crítica. De esa manera, se espera contribuir al estudio de la música antigua, en general, y de la obra escogida, en particular.

## ACERCA DE LA OBRA

*Quel sguardo sdegnosetto* es una canzonetta<sup>3</sup> de Claudio Monteverdi para una voz y bajo continuo. Fue publicada en Venecia en el año 1632 junto a otras cinco composiciones monódicas como parte de la colección *Scherzi Musicali cioè Arie e Madrigali in Stil Recitativo con una Ciaccona a 1 e 2 Voci* (que puede traducirse como ‘Bromas musicales, es decir, arias y madrigales en estilo recitativo con una chacona a 1 y 2 voces’). Si bien las razones de su publicación son inciertas, se ha propuesto que su editor, Bartolomeo Magni, se valió de la creciente fama del compositor y del éxito de las novedosas monodías italianas, así como del entretenimiento que reclamaba el pueblo veneciano para sobreponerse a la epidemia de peste bubónica saliente (1629-1631) y afrontar la crisis económica que asediaba la ciudad (Fabbri, 1994).

De entre las seis obras que componen esta colección, *Quel sguardo sdegnosetto* se destaca por su elegancia y espíritu apasionado. Es, sin duda, una de las composiciones monódicas más cautivadoras de Claudio Monteverdi y una de las más interpretadas en las últimas décadas. Su canto, que exige destreza y versatilidad, pinta con cálidos sonidos las escenas descritas, desplegando un gran número de movimientos melódicos, melismas, cromatismos y juegos rítmicos. Por otra parte, su acompañamiento de carácter danzable, que aparenta una forma modesta y acabada, invita a incorporar ornamentaciones y melodías improvisadas que exalten su belleza intrínseca, así como la de la composición en general.

### *Del texto*

Para una mejor comprensión de la obra, presentamos el texto original, su transcripción fonémica y su traducción al español (ver Tabla 1):

<sup>3</sup> De acuerdo con la clasificación de Fabbri (1994).

Texto original	Transcripción fonémica	Traducción al español
<p>PRIMA PARTE</p> <p>Quel sguardo sdegnosetto, lucente e minaccioso; quel dardo velenoso vola a ferirmi il petto. Bellezze ond'io tutt'ardo e son da me diviso: <i>piagatemi col sguardo, sanatemi col riso.</i></p>	<p>kwel 'zɔɣwar.do zdeɲ.no'zet.to lu'ʃɛn.te_e mi.nat'ʃo.zo kwel 'dar.do ve.le'no.zo 'vo.la_a fe'rir.mi_il 'pet.to bel'let.se on'di.o.tut'tar.do e son da me di'vi.zo pja'ga.te.mi kol 'zɔɣwar.do sa'na.te.mi kol 'ri.zo</p>	<p>PRIMERA PARTE</p> <p>Esa mirada desdeñosa, radiante e intimidante; ese dardo venenoso vuela a herirme el pecho. Bellezas que me encienden y son apartadas de mi lado: <i>hiéranme con la mirada, sánenme con una sonrisa.</i></p>
<p>SECONDA PARTE</p> <p>Armatevi pupille d'asprissimo rigore, versatemi su'l core un nembo di faville. Ma'l labro non sia tardo a ravvivarm'ucciso: <i>feriscami quel sguardo ma sanimi quel riso.</i></p>	<p>ar'ma.te.vi pu'pil.le da'spris.si.mo ri'go.re ver'sa.te.mi sul 'kɔ.re un 'nem.bo di fa'vil.le mal 'la.bro non 'si.a 'tar.do a r̄av.vi,var.mut'ʃi.zo fe'ri.ska.mi kwel 'zɔɣwar.do ma 'sa.ni.mi kwel 'ri.zo</p>	<p>SEGUNDA PARTE</p> <p>Ármense mis pupilas con el más áspero rigor, viertan sobre mi corazón una nube de centellas. No se demoren tus labios en revivirme cuando muera: <i>hiérame tu mirada, mas sáneme tu sonrisa.</i></p>
<p>TERZA PARTE</p> <p>Begl'occhi a l'armi, a l'armi! Io vi preparo il seno; gioite di piagarmi in fin ch'io venga meno. E se da vostri dardi io resterò conquiso: <i>ferischino quei sguardi ma sanami quel riso.</i></p>	<p>bɛʎ'ʎɔk.ki_a 'lar.mi a 'lar.mi 'i.o vi pre'pa.ro il 'se.no dʒo'i.te di pja'gar.mi in fin 'ki.o 'ven.ga 'me.no e se da 'vo.stri 'dar.di 'i.o r̄e.ste'ro kon'kwi.zo fe'ri.ski.no 'kwe.i 'zɔɣwar.di ma 'sa.na.mi kwel 'ri.zo</p>	<p>TERCERA PARTE</p> <p>¡Alerta, bellos ojos, alerta! Aquí les preparo el pecho. Deléitense en herirme hasta que me desmaye. Y si ante tus dardos cayera conquistado: <i>hiéranme tus ojos, mas sáneme tu sonrisa.</i></p>

Tabla 1. Texto, pronunciación y traducción de la obra *Quel sguardo sdegnosetto* de Claudio Monteverdi

El poema, cuyo autor permanece desconocido (Bornstein, 17 de octubre de 2012), consta de 24 versos heptasílabos distribuidos en tres partes (PRIMA, SECONDA y TERZA). A su vez, cada parte está compuesta por dos estrofas con patrones de rima diferentes: la primera, donde los versos externos encierran a los internos, posee rima abrazada (abba), y la segunda, encadenada o alternada (cdcd). A modo ilustrativo, presentamos las rimas de la PRIMA PARTE: *sdegnosetto-petto* (a), *minaccioso-velenoso* (b), *tutt'ardo-sguardo* (c), *diviso-riso* (d). Como se observa, y como es habitual en la poesía italiana del s. XVII, las rimas son paroxítonas (es decir, que se acentúan en la penúltima sílaba) y consonantes (todos los fonemas coinciden a partir de la vocal acentuada). Sólo en las palabras *core* y *rigore* de la SECONDA PARTE la rima no es consonante. Esto se debe a que *core*, forma muy extendida en la música antigua, es una variante poética apocopada de *cuore* (Adams, 2008). A causa de que la forma original hace uso del sonido /w/, la *o* en el interior de *core* se abre, en contraste con la de *rigore*, que es cerrada.

Además de la palabra *core*, se identifican en el texto otros arcaísmos que son propios de la composición poética de su tiempo. Algunos vocablos han variado su escritura con la evolución de la lengua: *a l'armi* (> allarmi), *labro* (> labbro), *su'l* (> sul). Otros, en cambio, han conservado su uso en contextos literarios, como *diviso* (con la connotación de 'separado' o 'apartado') y *ond(e)* (como 'donde' o 'por el cual'). En cuanto a la ortografía, debemos señalar que la palabra *ferischino* de la TERZA PARTE es a menudo caracterizada

como una variante errónea de *feriscano* /fe'ri.ska.no/ (Compagnoni, 1857) y que, muy probablemente, *sanami* es producto de un error de edición, ya que el imperativo de la tercera persona del singular del verbo *sanare* es *sanimi*, tal como aparece hacia el final de la SECONDA PARTE.

Escrito en primera persona, el poema relata los crueles efectos del desamor. Ella, que es consciente del rechazo, no pierde la esperanza de que algún día él le corresponda en afecto. De hecho, parece conformarse con la posibilidad de contemplar a la distancia aquellos ojos que han sabido conquistarla. Pero 'esa mirada desdeñosa' provoca graves heridas con su rechazo incesante, como un dardo venenoso que se empeña en alcanzar su blanco. Esta ambivalencia, donde el desdén y el deseo se enfrentan, emerge especialmente hacia el final de cada PARTE a modo de refrán en un ruego insistente: *piagatemi col sguardo, sanatemi col riso*. Renunciar a ese amor no es una opción. ¡Incluso la muerte parece más deseable! De esa manera, la protagonista podrá conseguir ese beso de amor que tanto anhela, uno tan poderoso que, de hecho, sería capaz de volverla a la vida. Sin embargo, como se verá a continuación, esta interpretación de la intencionalidad poética no es la única posible.

### Contenido erótico subyacente

A partir del siglo XVI, muchos escritores italianos se vieron atraídos a incorporar mensajes eróticos en sus composiciones. En música, la combinación de estos mensajes con los recursos musicales apropiados permitía insinuar un gran número de situaciones sexuales. De esta manera, el oyente perspicaz era capaz de reconocer entre líneas dos significados bien diferentes (Macy, 1996). En la composición monteverdiana, en particular, se aprecian usos claros del lenguaje erótico (Tamarit Sumalla, 2013). Por ejemplo, en la obra estudiada, la frase *gioite di piagarmi in fin ch'io venga meno* recrea una situación metafórica en la que el desvanecimiento físico, aparentemente causado por la indiferencia amorosa incesante, simbolizaría el momento de distensión posterior al clímax (popularmente conocido como "le petite mort"). De ahí que la protagonista suplique a su amado que no tarde en revivirla con sus besos, como una manera de sellar ese encuentro tan ansiado. Asimismo, la figura del dardo hiriente (símbolo de la mirada desdeñosa) esconde un claro componente fálico, que se hace aún más evidente en la SECONDA PARTE, donde la idea de verter una nube<sup>4</sup> de centellas sobre el corazón (o pecho) de la protagonista puede ser entendida como metáfora de la eyaculación masculina. Sin embargo, es necesario remarcar que las interpretaciones aquí ofrecidas, tanto la erótica como la eminentemente romántica, no pretenden ser excluyentes, sino sólo orientativas.

### De la dicción

Para facilitar el estudio de la pronunciación de la obra, hemos preparado un archivo audiovisual con la lectura del texto original (Fonética para Cantantes y Directores, 8 de abril de 2018). Recomendamos habilitar los subtítulos para acompañar la lectura del texto con su transcripción fonémica. Adicionalmente, valiéndonos de los trabajos realizados por Adler (1967), Adams (2008) y Carranza (2011), expondremos algunos requisitos que entendemos básicos para el canto en esta lengua, en particular de la obra estudiada:

- **Diferenciar vocales abiertas y cerradas.** El italiano posee un total de siete sonidos vocálicos: /a/, /e/, /i/, /o/, /u/ (hasta aquí, los mismos cinco del español), /ɛ/ y /ɔ/. Aunque en español /e/ y /o/ son consideradas vocales medias, en italiano son más bien cerradas y contrastan con las abiertas /ɛ/ y /ɔ/, respectivamente (v[e]ro vs. b[ɛ]lla, v[o]ce vs. cu[ɔ]re). Por ello, recomendamos realzar sus grados de abertura para el canto en italiano, es decir, pronunciar las cerradas "más cerradas" que nuestras vocales en español, y las abiertas "más abiertas", elevando y bajando la

<sup>4</sup> Si bien hemos traducido la palabra *nembo* como 'nube', su significado es en realidad el de 'nube de lluvia', que no tiene un equivalente poético en español (nimbo, nubarrón, etc.).

lengua, respectivamente. En la obra, son abiertas las siguientes vocales resaltadas: *begl'occhi, core, lucente, petto, resterò, sdegnosetto, venga, vostri*.

- **Conservar la articulación marcada de /b d g/.** En italiano, las consonantes /b d g/ son siempre marcadas. En español, en cambio, esto depende fuertemente de su contexto: son marcadas detrás de pausa (*bien, dulce, gracias*) y de *m* o *n*<sup>5</sup> (*ombú, indigo, venganza*), pero se vuelven laxas en otros contextos, fundamentalmente entre vocales (*trabajo, enfado, seguro*). Por ello, merecen atención las siguientes consonantes resaltadas: *dardo, gioite di, labro, me diviso, piagarmi/piagatemi, rigore, sdegnosetto, se da, sguardo/sguardi, tardo, tutt'ardo, vostri dardi*.
- **Diferenciar “ese sorda” de “ese sonora”.** En la obra, es sonora /z/ la *s* que se ubica entre vocales (*conquiso, diviso, minaccioso, ucciso, riso, sdegnosetto, velenoso*) y delante de consonante sonora, en el comienzo de palabra (*sdegnosetto, sguardo/sguardi*). Su sonido, que recuerda al de un “zumbido”, se consigue haciendo vibrar las cuerdas vocales mientras se articula una /s/.
- **Diferenciar *b* de *v*.** En la pronunciación del español, *b* y *v* no contrastan (am[b]iguo, en[b]idia). En italiano, en cambio, la *b* se pronuncia /b/ (bilabial), y la *v*, /v/ (labiodental). Esta última se consigue pronunciando una /f/ y haciendo vibrar las cuerdas vocales.
- **Evitar imprecisiones articulatorias en /ʎ/ y /dʒ/.** El fonema /ʎ/ no forma parte de muchos dialectos del español, pero sí de la dicción italiana. En la obra, sólo identificamos una expresión que hace uso de él: *begl'occhi* (siendo *begl'* una apócope de *begli*). A pesar de lo que su escritura sugiere, su pronunciación no hace uso del sonido /g/ ni de /l/. Si bien se parece mucho a este último, es el dorso de la lengua (y no el ápice) el que se desplaza, haciendo contacto con el paladar duro. Por otro lado, la consonante /dʒ/ de la palabra *gioite* se articula como la *c* de *lucente*, pero sonora (como la *j* de *enjoy*, en inglés). Como se aprecia en su transcripción, la articulación de /dʒ/ es compuesta: comienza con una /d/ oclusiva y se libera mediante una /z/ fricativa, que es similar a la *g* de *gent*, en francés.
- **Diferenciar consonantes simples de dobles.** La pronunciación de consonantes dobles es un rasgo característico del italiano. Casi todas las consonantes italianas pueden duplicarse, lo que permite oponer palabras a partir de este rasgo (como *sono* y *sonno*, que quieren decir ‘soy’ y ‘sueño’, respectivamente). En español, existe doble consonante en palabras con *mm* (*innato*) y *nm* (*conmigo*), que no suenan debidamente sin esta duplicación (*inato, comigo*). Como se observa, la duplicación no consiste en repetir una consonante, sino más bien en prolongarla o retenerla lo suficiente para hacerla contrastar con su contraparte simple. Poseen dobles consonantes *d'asprissimo, begl'occhi, bellezze, faville, minaccioso, petto, pupille, ravvivarm'ucciso, sdegnosetto, tutt'ardo*.
- **Respetar la separación silábica.** Si bien la construcción silábica es similar en italiano y español, resulta necesario precisar que (1) las palabras *io, quei* y *sia* se escriben debajo de notas individuales, pero poseen dos sílabas y es acentuada la primera de éstas, por lo que recomendamos fragmentar sus notas en el canto para respetar su separación (*i-o, si-a, que-i*) y evitar acentuaciones falsas (*ió, siá*); (2) en italiano, las sílabas pueden comenzar con *s* + consonante (*d'a-sprissimo, feriscami/feri-schino, re-sterò, sdegnosetto, sguardo/sguardi, vo-stri*) y, por ello, la *s* debe ser pronunciada junto al ataque de la nota que le corresponde y no como parte de la

<sup>5</sup> En el caso de /d/, también es marcada detrás de /l/ (*aldea*).

nota anterior<sup>6</sup>; (3) por esta misma razón, es imperativo evitar que se introduzca una /e/ falsa delante de palabras que comienzan con s + consonante ([e]sguardo/[e]sguardí, [e]sdegnosetto), una práctica muy habitual en cantantes hispanohablantes nóveles.

## PREPARACIÓN DE LA EDICIÓN

Para facilitar la lectura y el análisis de la obra, hemos elaborado una edición de acceso libre y abierto mediante el programa MuseScore (versión 2.2.1) en dos variantes: una interpretativa (con el análisis musical y las sugerencias de ejecución) y otra sin anotaciones. Para una edición crítica, la línea vocal, que fue escrita originalmente en clave de do en primera, ha sido adaptada a clave de sol, y el símbolo de la clave de fa en el bajo, modernizado. En el paso de la notación romboidal antigua a la redonda moderna, las figuras han sido también reducidas a la mitad de su valor, conforme a la práctica actual: así, la semibreve pasa a ser una blanca; la mínima, una negra; la semimínima, una corchea; etc. Como consecuencia de esto, además, la indicación de compás original 3 (sesquialtera) fue reemplazada por la del 3/4 convencional. Finalmente, se ha colocado el intervalo de páginas original (2v-5r) sobre el margen superior izquierdo de la primera página, habiéndose reestablecido la numeración en la edición (1-3).

Por el contrario, se han conservado los calderones, las ligaduras de prolongación y expresión, las alteraciones accidentales, los tipos de barras de compás y sus posiciones (excepto entre los dos últimos compases, donde debieron ser incorporadas), y la indicación de *alla breve* que aparece hacia el final de la obra. En la Edición Interpretativa, además, todas las anotaciones que responden al análisis musical (melodía, armonía y ritmo) y a las sugerencias de ejecución (carácter, tempo, dinámica, articulación y pronunciación) han sido coloreadas para distinguirlas de las indicaciones originales.

## ESTUDIO DE LA RELACIÓN ENTRE MÚSICA Y TEXTO: PROPUESTA DE INTERPRETACIÓN DECLAMATORIA

Con el objeto de confeccionar una propuesta de ejecución de la obra para su interpretación declamatoria (Edición Interpretativa), se optó por la realización de un análisis descriptivo-comparativo de 8 versiones representativas que circulan en el mercado discográfico: en orden alfabético, Ciofi (2007), Invernizzi (2002), Kawalek (2015), Kiehr (2005), Kožená (2016), Michaux (2017), Piau (1998) y Rial (2009). Asimismo, el análisis se vale de aportes provenientes de diferentes áreas, como el lenguaje musical y la fonética articulatoria, a fin de enriquecer la propuesta ofrecida.

Como punto de partida, conviene atender a las siguientes consideraciones generales:

- **Melodía:** La línea del canto se desarrolla en el ámbito del Do<sub>4</sub> al La<sub>5</sub>, abarcando, así, las zonas grave, media y aguda del registro de la voz de soprano empleado en la época. Predominan los movimientos por grado conjunto y los saltos de 3m, 3M y 4J, en sentido ascendente y descendente. La utilización recurrente de melismas y movimientos melódicos enérgicos deja poco lugar a la ornamentación, aunque se tiende a modificar algunos diseños rítmicos en la práctica (p. ej., dos corcheas se vuelven habitualmente corchea con puntillo + semicorchea).
- **Armonía:** Si bien la tonalidad predominante en la obra es Do Mayor, se desarrollan pequeñas regiones sobre su relativa, La menor, hacia el final de cada PARTE. Las funciones armónicas son representadas debajo de la línea del bajo

<sup>6</sup> Por ejemplo, en español decimos *es-to*, y en italiano, *que-sto*.

mediante cifrado americano (C, G, Am, etc.) y se indican con números las notas agregadas ( $\circ^7$ ,  $\circ^{add7}$ ) y los retardos ( $\circ_{4-3}$ ,  $\circ_{9-8}$ ,  $\circ_{2-3}$ ). Los acordes colocados entre paréntesis son reconstruidos en función de su contexto armónico y melódico. Algunos, especialmente los que se desarrollan sobre tiempos débiles, pueden ser omitidos en ejecuciones veloces.

- **Ritmo:** La obra se desarrolla en un compás de 3/4, dejando oír la equivalencia 6/8 en el final de las partes PRIMA y SECONDA. El repertorio de valores rítmicos empleado va desde la semicorchea hasta la redonda (en la región binaria) y la redonda con puntillo (en el 3/4), siendo la negra la principal responsable del pulso. Se destaca la alternancia de valores largos y breves, así como rasgos de la intencionalidad poética “*puestos en ritmo*”.
- **Carácter:** Como se desarrollará posteriormente, el carácter general de la obra es el resultado de una combinación de afectos, estados emocionales y actitudes (como el deseo, el descontento, la ansiedad, el goce, etc.) que ocurren y se suceden entre secciones, a nivel macro y microformal. Por esta razón, se consignan en la Edición Interpretativa palabras y expresiones metafóricas que, a modo de anotaciones, facilitan la comprensión del carácter contenido en cada sección.
- **Tempo:** La media de velocidad entre las versiones estudiadas es de aprox. 109 PPM (pulsos por minuto). Sin embargo, como es característico en obras de este repertorio, la partitura no exhibe indicaciones referidas al tempo, por lo que se esperan fluctuaciones en la velocidad de ejecución (Donington, 1992; Cyr, 2003).
- **Dinámica:** Si bien el repertorio de variaciones dinámicas que se puede emplear es amplio, se ha optado por la utilización de las indicaciones *pp* (pianissimo), *p* (piano), *mf* (mezzoforte) y *f* (forte) para facilitar su lectura y comprensión. Asimismo, se señalan variaciones graduales (crescendos y decrescendos) y súbitas (acentos).
- **Articulación:** En términos generales, se ha previsto que las corcheas sean breves o separadas, y las negras, largas, lo que se consigna mediante staccato y tenuto, respectivamente. El legato, en cambio, se reserva para las sucesiones de semicorcheas (sobre todo en los melismas) y del tipo larga-breve o breve-larga (corchea con puntillo + semicorchea, corchea + negra, negra + blanca, etc.), en donde la primera es la acentuada.
- **Pronunciación:** Se ha colocado la transcripción fonémica debajo del texto original. Además, se colorean las modificaciones fonéticas sugeridas para una interpretación declamatoria (dentro de la transcripción) y los ajustes necesarios para una correcta dicción (por encima del pentagrama).

### ***Prima parte:***

Quel sguardo sdegno setto,  
lucente e minaccioso;  
quel dardo velenoso  
vola a ferirmi il petto.  
Bellezze ond'io tutt' ardo  
e son da me diviso:  
*piagatemi col sguardo,*  
*sanatemi col riso.*

En el comienzo de la obra, se desarrolla un bajo ostinato con variaciones a modo de chacona, que organiza la composición (Fabbri, 1994) y es frecuentemente reutilizado para elaborar una introducción más o menos extensa que sitúa el carácter y la tonalidad (Kiehr, 2005; Ciofi, 2007; Rial, 2009; Kožená, 2016; Michaux, 2017). Sobre este bajo, la protagonista da inicio a su canto. En un tono decidido, evidente en el uso de nota repetida (do-do mi re-re-re do) y la preferencia por una articulación suelta y marcada (Kiehr, 2005; Rial, 2009; Kawalek, 2015; Kožená, 2016), describe la mirada de quien ama como desdeñosa e intimidante. Sin embargo, en medio de estos calificativos negativos, la palabra *lucente* brota como un destello de esperanza mediante un salto al Fa<sub>5</sub> (nota estructural más aguda hasta el momento). Pese a que estos versos introductorios son cantados con arrebato y, en consecuencia, no echan luz sobre el escenario general representado, es posible deducir a partir de ellos el afecto (o pasión) predominante en la obra: el deseo. De hecho, a lo largo del discurso, éste se combina con distintos actos (contemplación, admiración, súplica, etc.) y estados (excitación, esperanza, incertidumbre, etc.), constituyéndose, así, como un eje vertebrador de la composición.

Si bien la PRIMA PARTE no escasea en ornamentaciones, tres son los melismas que de ella sobresalen por su extensión y diseño melódico: *sdegnosetto*, *vola* y *tutt'ardo*. Creemos que su incorporación –tanto a la composición como a la ejecución– refuerza el contenido semántico-metafórico de las palabras que ornamentan. Por ejemplo, el melisma que describe la mirada como desdeñosa (ver 1a) es decididamente errático. Su recorrido, que va del Do<sub>5</sub> al Mi<sub>5</sub>, no es lineal, sino que contiene saltos y bordaduras en ambos sentidos (ascendente y descendente) e, incluso, suele ser cantado con algunas fluctuaciones dinámicas y temporales. Por el contrario, el melisma sobre la palabra *vola* (1b) desciende una 5J con una direccionalidad bien definida, como la de un dardo venenoso que es lanzado de manera certera. Sucesivas reiteraciones de la tónica y un ligero acento sobre la palabra *petto* refuerzan la metáfora. Sin embargo, esta posibilidad no la intimida en absoluto, probablemente porque está convencida de que esa mirada pernicioso es también capaz de avivar grandes pasiones, como sugiere el melisma siguiente (1c), que con su ascenso parece emular el comportamiento de una llama ardiente.

En un nivel semántico de análisis, podemos afirmar que una de las palabras más destacadas de esta sección es el adjetivo *venenoso*, quizás por el impacto que produce su significado a la escucha. Desde un punto de vista fonético-articulatorio, esta palabra es especialmente pregnante, fundamentalmente porque está compuesta por dos consonantes fricativas: /v/ y /z/. Durante la pronunciación de estos sonidos, los órganos articulatorios se aproximan y se tensan, dejando un espacio estrecho que favorece la aparición de fricción cuando es atravesado por la corriente de aire. Este mecanismo articulatorio hace que las fricativas sean percibidas como consonantes ruidosas, por lo que su prolongación anticipada –es decir, comenzar a pronunciarlas antes de atacar la nota– incrementa la cantidad de ruido en ellas y, en consecuencia, permite resaltarlas.

De igual manera, es posible intervenir la pronunciación de otras expresiones conforme al tratamiento que se hace de ellas en el habla o en la práctica musical. Por ejemplo, la combinación *tutt'ardo* puede ser enfatizada mediante una leve aspiración entre las palabras que la conforman /tut't<sup>h</sup>ar.do/ (Rial, 2009; Kawalek, 2015), un gesto que recuerda a la pronunciación de lenguas germánicas como el inglés y el alemán. En el italiano hablado, la aspiración de oclusivas sordas dobles /pp tt kk/ parece ser empleada de manera opcional y con fines expresivos, principalmente a modo de reforzamiento prosódico (Stevens y Hajek, 2010; Stevens, 2011). Otro recurso admisible en el canto en italiano –mas no característico de su habla casual– es que la semivocal /j/ que sigue a una /p/ se asimila a ésta, ensordeciéndose y descubriendo su fricción intrínseca. Al respecto, Jean-Marie Pierret, en su estudio de la lengua francesa (1994), afirma que “las semiconsonantes del francés son normalmente sonoras, pero pueden ensordecerse en contacto con una [consonante] sorda:

*toi, cuit, pied*, por ejemplo, pueden ser pronunciadas [twɑ], [kɥi], [pje]<sup>7</sup> (p. 48). Bien sea un rasgo propio del italiano, bien “*tomado prestado*” de otra lengua, el ensordecimiento de /j/ es oído con frecuencia en la ejecución de palabras que comienzan con /pj-/ (*più, pianto, pietà*, etc.). En la obra, en particular, la aplicación de este recurso sobre la palabra *piagatemi* enaltece su intencionalidad (Piau, 1998; Kiehr, 2005; Ciofi, 2007; Rial, 2009; Kawalek, 2015; Michaux, 2017).

Entre los compases 16 y 21, se desarrolla el final de la PRIMA PARTE. Allí, donde la contemplación y la súplica se entrelazan, la protagonista exclama con vehemencia: *piagatemi col sguardo, sanatemi col riso*. Entre ambos versos sobresale un contraste registral y armónico: el primer verso (cc. 16–17) se construye en el centro del registro y finaliza en un acorde suspensivo (C/E), como una muestra de descontento a causa de la mirada desdeñosa; el segundo (cc. 18–21), en cambio, se proyecta hacia la zona aguda en busca de una risa sanadora, apoyada por la resolución sobre el acorde de tónica (C). Sin embargo, como se consigna en la partitura analizada, estas melodías tienen estructuras rítmicas e interválicas casi idénticas, lo que conduce a pensar que, en la mente de la protagonista, las dos melodías están presentes por igual. Ella es consciente del rechazo, pero, aun así, decide atenerse a las consecuencias de su deseo, donde el daño (infundido por la mirada) y el alivio posterior (que trae la risa) parecen inevitables.

### **Seconda parte:**

Armatevi pupille  
d’asprissimo rigore,  
versatemi su’l core  
un nembo di faville.  
Ma’l labro non sia tardo  
a ravvivarm’ucciso:  
*feriscami quel sguardo*  
*ma sanimi quel riso.*

Con la frase *armatevi pupille d’asprissimo rigore* se anuncia el comienzo de la SEGUNDA PARTE. Allí, la protagonista decide armarse de rigor para hacerle frente a la actitud frívola e indiferente de su amado. Realzar la fuerza expresiva de esta frase (en particular de su carácter imperativo) es posible prolongando la *r* de la palabra *armatevi*. Si se tiene en cuenta que la *r* se pronuncia mediante contactos rápidos y breves del ápice de la lengua contra la cresta alveolar (donde los incisivos superiores se insertan), prolongarla conlleva un incremento en la cantidad de estos contactos, lo que hace que suene “*más vibrada*” o enfática (Invernizzi, 2002; Kiehr, 2005; Rial, 2009; Michaux, 2017). En términos articulatorios, esta prolongación puede ser pensada como un intercambio entre vibrantes [r → r̄], que, en italiano y español, suele emplearse con fines contrastivos: ama[r]o~ama[r̄]o<sup>8</sup> (it.), hie[r]o~hie[r̄]o (esp.). Sin embargo, en casos como *armatevi*, donde el paso de [r] a [r̄] no produce ambigüedades semánticas, dicho intercambio puede aprovecharse como recurso expresivo (→ *arrmatevi*).

Por otro lado, el adjetivo *asprissimo* acompaña con su cualidad de superlativo la intensidad de los versos descritos: un daño tan grande sólo puede ser enfrentado con el rigor ‘más áspero’. La repetición de esta palabra, que se desarrolla una 2M por encima, exige una diferenciación con respecto a la primera vez que es cantada. Para ello, recomendamos intervenir sus parámetros de manera integral. Por ejemplo, puede ser más intensa, ágil y algo anticipada, y la *ss* en su interior, prolongada, provocando, así, una sensación de ansiedad (Kožená, 2016). De esta manera, dinámica, timing y pronunciación se combinan al servicio de la intencionalidad expresiva. Esta ansiedad pervive y,

<sup>7</sup> Les semi-consonnes du français sont normalement sonores, mais elles peuvent être assourdis au contact d’une sourde: *toi, cuit, pied*, par exemple, peuvent être prononcés [twɑ], [kɥi], [pje].

<sup>8</sup> En español, ‘amargo’~‘[yo] amarillo’.

rápidamente, se vuelca al pedido *versatemi su'l core un nembo di faville*. En particular, el melisma que se desarrolla sobre la palabra *nembo* –tal vez uno de los más cautivadores de la obra– comienza en el Sol<sub>5</sub> y desciende precipitadamente por grado conjunto, restableciendo su punto de partida a intervalos regulares sobre las notas del acorde de tónica: **sol**-fa-mi-re, **mi**-re-do-si, **mi**-re-do-si, **do**-si-la-sol, **do**-si-la-sol. Por fuera del propio melisma, su trayectoria continúa hasta arribar al Do<sub>4</sub> en la palabra *faville*. Este descenso suele ser acompañado por un decrescendo gradual (Rial, 2009; Kožená, 2016; Michaux, 2017), o bien crece hacia la última vuelta del melisma, remarcando su acento léxico (Piau, 1998; Invernizzi, 2002; Ciofi, 2007), y reposa sutilmente sobre la nota final.

Un ruego desesperado emerge de manera imprevista: *ma'l labro non sia tardo a ravvivarm'ucciso*. Comenzar a cantarlo desde el *pp* y con una articulación suelta colabora con volverlo un susurro perplejo y vacilante. Además, la articulación de dobles consonantes puede ser aprovechada aquí con fines expresivos. Por ejemplo, la idea de una muerte poética en la palabra *ucciso* puede ser enfatizada si se remarca el ataque de la sílaba acentuada, reteniendo la primera *c* más de lo esperado (→ *uc...ciso*). Posteriormente, el refrán *feriscami quel sguardo ma sanimi quel riso* suena como un eco de la PRIMA PARTE, recordándonos –con algunos cambios en su letra– el estado de ambivalencia emocional imperante. Debido a que la melodía de este refrán es idéntica en ambas secciones, se recomienda modificar alguna de sus variables en la ejecución para evitar su repetición exacta: por ejemplo, en el primer verso, la /i/ y la /e/ pueden ser cantadas más cerradas y cubiertas (parecidas a la /a/ y la /o/), como con cierto descontento; en el segundo, por el contrario, estas mismas vocales contribuirán a expresar una sensación de deleite con su abertura y brillo naturales (nótese, p. ej., la sonrisa natural que forma la /i/ al pronunciar la palabra *riso*).

### *Terza parte:*

Begl'occhi a l'armi, a l'armi!  
 Io vi preparo il seno;  
 gioite di piagarmi  
 in fin ch'io venga meno.  
 E se da vostri dardi  
 io resterò conquiso:  
*ferischino quei sguardi*  
*ma sanami quel riso.*

La tercera y última sección reúne los puntos de mayor tensión poética y musical de la obra. Dispuesta a enfrentar los crueles dardos del desamor, la protagonista exclama con ímpetu y tenacidad: *begl'occhi a l'armi, a l'armi! Io vi preparo el seno*. El compositor enfatiza esta alerta mediante su repetición, recurriendo a una sucesión de valores cortos (corcheas y semicorcheas) y a saltos de 3M y 5J en la zona aguda del registro, dentro del acorde de tónica. Rápidamente, la melodía se posiciona sobre el Sol<sub>4</sub> para emprender un lento descenso mediante valores largos hacia el Do<sub>4</sub>, que, según como se lo mire, puede ser interpretado como un gesto de resignación o, contrariamente, de insinuación. Sorpresivamente, la melodía se vuelve a tornar ágil y ansiosa en la zona aguda, suplicando una vez más por esa mirada desdeñosa. Pero, esta vez, su vuelta hacia el grave es más prolongada y acompañada por un elegante cromatismo del Si<sub>4</sub> al La<sub>4</sub> (madrigalismo) y una progresiva disminución de la velocidad y la intensidad (Piau, 1998; Invernizzi, 2002; Rial, 2009; Kožená, 2016), testigos del desvanecimiento inminente. Además, en la ejecución de una melodía afligida, es usual que vocales, consonantes y pausas se alarguen y ralenticen (Sundberg, 1987).

En la composición de estos cuatro versos se aprecia un uso expresivo de la espacialidad en concordancia con los movimientos registrales: las órdenes dirigidas al amado demandan un mensaje claro y contundente, que se manifiesta hacia el agudo (fuera del cuerpo); en cambio, las referencias a imágenes y sensaciones sobre la propia corporalidad, como el

pecho y el desmayo, son atraídas hacia el grave (en el cuerpo). En el levare ascendente hacia el c. 56, ella vuelve a ponerse de pie, esta vez apoyada por el impulso del acompañamiento, para recibir un último golpe al corazón. Y con un hálito frágil le implora a su amado una última vez: ‘hiéranme tus ojos, mas sáneme tu sonrisa’. Muchas interpretaciones construyen sobre la primera sílaba de la palabra *riso* –la última vez que es dicha– una cadenza de duración y ornamentación variables. En las versiones estudiadas, en particular, sólo Kožená (2016) no recurre al uso de la cadenza, probablemente porque ésta queda en manos del grupo instrumental. De hecho, se aprecia un acortamiento del valor de la primera nota y, en consecuencia, un alargamiento de la segunda, lo que las vuelve dos negras y reduce, así, la sensación de movimiento.

Por su parte, las cadenzas efectuadas han sido transcritas para permitir su visualización (ver Ilustración 1), previéndose cierta flexibilidad en la elección y distribución de los valores rítmicos a causa de fluctuaciones de tempo en las ejecuciones.

The image displays a musical score for the opera 'Quel sguardo sdegnosetto' by Claudio Monteverdi. It features a vocal line (Canto) and seven instrumental parts: Ciofi, Invernizzi, Kawalek, Kiehr, Michaux, Piau, and Rial, along with a Bass Continuo (B. C.). The vocal line is in treble clef and shows the lyrics 'quel ri' followed by a long rest and 'so.' with a fermata. The instrumental parts show various rhythmic patterns, including trills and melodic lines, with some parts marked with '6' or '3' indicating the number of notes in a trill. The B. C. part shows a melodic line with a fermata and a '(so.)' marking.

Ilustración 1. Siete cadenzas de la obra *Quel sguardo sdegnosetto* de Claudio Monteverdi.

Como se observa, Ciofi (2007), Invernizzi (2002), Kawalek (2015), Kiehr (2005), Michaux (2017) y Piau (1998) realizan repeticiones veloces de la nota ornamentada (trillo), mientras que Rial (2009) despliega una atractiva melodía entre el Sol<sub>4</sub> y el Sol<sub>5</sub> que exhibe un recorrido sinuoso. Independientemente de la elaboración o no de una cadenza y de la apariencia que ésta adopte, todas las versiones arriban a la nota final mediante un reposo sutil (la velocidad y la intensidad descienden, y la articulación se ablanda), como una señal de satisfacción que invita a preguntarse: ¿nuestra protagonista habrá alcanzado finalmente aquello que tanto anhelaba?

## CONCLUSIONES

Comprender la manera en que música y texto se relacionan en interior de las obras vocales contribuye con su estudio y el desarrollo de una interpretación declamatoria. En ese sentido, *Quel sguardo sdegnosetto* se presenta sólo como un ejemplo de esta relación, y el estudio que presentamos, como una pequeña muestra de las potencialidades expresivas

que la música vocal puede ofrecer. Sin embargo, muchos de estos conocimientos no logran sobrepasar los límites de los circuitos convencionales de enseñanza y práctica musicales, lo cual reduce su alcance notablemente. Por ello, esperamos que este trabajo aliente a especialistas en música vocal a brindar propuestas de interpretación que promuevan la divulgación de este conocimiento y contribuyan al desarrollo de la práctica musical.

## REFERENCIAS

- Adams, D. (2008). *A Handbook of Diction for Singers: Italian, German, French. (Second Edition)*. Oxford NY, Estados Unidos: Oxford University Press on Demand.
- Adler, K. (1967). *Phonetics and Diction in Singing: Italian, French, Spanish, German*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bornstein, A. (Ed.) (17 de octubre de 2012). Claudio Monteverdi: Scherzi musicali Cioè Arie, et Madrigali in stil recitativo, con una Ciaccona a 1 et 2 voci (Venice 1632). With an Introduction by John Whenham and translations by Joachim Steinheuer, John Whenham and Monika Hennemann. Archive of Seventeenth-Century Italian Madrigals and Arias. Recuperado de: [http://epapers.bham.ac.uk/1677/1/Monteverdi\\_Scherzi\\_1632\\_Complete\\_Edition\\_ev1.pdf](http://epapers.bham.ac.uk/1677/1/Monteverdi_Scherzi_1632_Complete_Edition_ev1.pdf)
- Bukofzer, M. F. (1947). *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*. Nueva York: W. W. Norton & Company.
- Caccini, G. (1602). *Le Nuove Musiche*. Florencia: Appresso i Marescotti.
- Carter, T. (2002). Two Monteverdi problems, and why they matter. *The Journal of Musicology*, 19(3), 417-433.
- Carranza, R. (2011). Dicción para cantantes. Análisis de los idiomas Español e Italiano. Manuscrito no publicado. Grupo de Investigaciones en Técnica Vocal, Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Compagnoni, G. (1857). *Teorica dei Verbi Italiani Regolari, Anomali, Difettivi e Mal Noti (Sesta Edizione)*. Milán: Librería di Francesco Sanvito.
- Cyr, M. (2003). *Performing Baroque Music*. Portland OR: Amadeus Press.
- Delouvé, F. (2010). Le choix du mode musical comme geste compositionnel poético-rhétorique des monodies accompagnées: L'exemple de Giulio Caccini (c. 1550-1618). *Études Épistémè. Revue de littérature et de civilisation (XVIe–XVIIIe siècles)*, 18. *Ut Musica Poesis: Les relations entre poésie et musique en Europe de la Renaissance au 18e siècle*. Recuperado de: <http://journals.openedition.org/episteme/643#ftn28>
- Donington, R. (1992). *The Interpretation of Early Music (New Revised Edition)*. Nueva York y Londres: W. W. Norton & Company.
- Fabbri, P. (1994). *Monteverdi. Translated by Tim Carter*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Fortune, N. (1953). Italian secular monody from 1600 to 1635: an introductory survey. *The Musical Quarterly*, 39(2), 171-195.
- Grier, J. (2008). *La Edición Crítica de la Música. Historia, método y práctica*. Madrid: Ediciones Akal.
- Heller, W. (2014). *Music in the Baroque. Western Music in Context: A Norton History*. Nueva York: W. W. Norton & Company.
- Macy, L. (1996). Speaking of sex: Metaphor and performance in the Italian Madrigal. *The Journal of Musicology*, 14(1), 1-34.
- Monteverdi, C. (1632). Quel sguardo sdegnosetto. En B. Magni (Ed.), *Scherzi Musicali cioè Arie e Madrigali in Stil Recitativo con una Ciaccona a 1 e 2 Voci* (pp. 2–7).

- Pierret, J.M. (1994). *Phonétique Historique de Français et Notions de Phonétique Générale (Nouvelle Édition)*. Série Pédagogique de l'Institut de Linguistique de Louvain. (s/d), Bélgica: Peeters
- Stevens, M. (2011). Consonant Length in Italian: Gemination, Degemination and Preaspiration. En S.M. Alvord (Ed.) *Selected Proceedings of the 5th Conference on Laboratory Approaches to Romance Phonology*, 21-32. Somerville MA: Cascadilla Proceedings Project. Recuperado de: <http://www.lingref.com/cpp/larp/5/paper2632.pdf>
- Stevens, M., y Hajek, J. (septiembre de 2010). Post-aspiration in standard Italian: some first cross-regional acoustic evidence. En INTERSPEECH 2010, 11<sup>th</sup> Annual Conference of the International Speech Communication Association. ISCA. Makuhari. Recuperado de: [http://www.isca-speech.org/archive/archive\\_papers/interspeech\\_2010/i10\\_1557.pdf](http://www.isca-speech.org/archive/archive_papers/interspeech_2010/i10_1557.pdf)
- Sundberg, J. (1987). *The Science of the Singing Voice*. DeKalb IL: Northern Illinois University Press.
- Tamarit Sumalla, R. (2013). De Monteverdi a Carpentier: Contenido dramático, erotismo y comunicación. Actualizaciones en Comunicación Social. Santiago de Cuba: Centro de Lingüística Aplicada de Santiago de Cuba. Recuperado de: [https://www.academia.edu/7914160/De\\_Monteverdi\\_a\\_Carpentier\\_contenido\\_dram%C3%A1tico\\_erotismo\\_y\\_comunicaci%C3%B3n](https://www.academia.edu/7914160/De_Monteverdi_a_Carpentier_contenido_dram%C3%A1tico_erotismo_y_comunicaci%C3%B3n)
- Tomlinson, G. (1987). *Monteverdi and the End of the Renaissance*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.
- Wienpahl, R.W. (1972). Modality, monality and tonality in the sixteenth and seventeenth centuries: II. *Music & Letters*, 53(1), 59-73.
- Wistreich, R. (Ed.) (2016). *Monteverdi. The Baroque Composers*. Nueva York: Routledge.

## VERSIONES ESTUDIADAS

- Ciofi, P. (2007). Quel sguardo sdegnoetto. En Emmanuelle Haïm (dir.), Monteverdi: Combattimento [CD]. Le Concert d'Astrée. Virgin Classics.
- Invernizzi, R. (2002). Quel sguardo sdegnoetto. En Alberto Rasi (dir.), Claudio Monteverdi: A Voce sola, con sinfonie [CD]. Accademia Strumentale Italiana. Stradivarius.
- Kawalek, N. (2015). Quel sguardo sdegnoetto. En S. Plewniak (dir.), Amor Sacro, Amor Profano [CD]. Il Gardino d'Amore.
- Kiehr, M.C. (2005). Quel sguardo sdegnoetto. En J.M. Aymes (dir.), Scherzi Musicali [CD]. Concerto Soave. Harmonia Mundi.
- Kožená, M. (2016). Quel sguardo sdegnoetto, SV 247. En A. Marcon (dir.), Monteverdi [CD]. La Cetra Barockorchester Basel. Archiv Produktion.
- Michaux, S. (2017). Quel sguardo sdegnoetto, SV 247. En M. Henderson (dir.), Tutta Bella!: A Venetian Christmas revels [CD]. Revels Records.
- Piau, S. (1998). Quel sguardo sdegnoetto. En W. Christie (dir.), Monteverdi: Il combattimento di Tancredi e Clorinda - Madrigali guerrieri et amorosi [CD]. Les Arts Florissants. Harmonia Mundi.
- Rial, N. (2009). Claudio Monteverdi: Quel sguardo sdegnoetto. En C. Pluhar (dir.), Teatro d'Amore [DVD]. L'Arpeggiata. Mezzo.

## LECTURA DEL TEXTO

- Fonética para Cantantes y Directores (8 de abril de 2018). Claudio Monteverdi - Quel sguardo sdegnoetto (Pronunciación) [video]. Recuperado de: <https://youtu.be/6rnZ1h4QyTA>

## **BIBLIOGRAFÍA GENERAL**

- Baron, J.H. (1968). Monody: A study in terminology. *The Musical Quarterly*, 54(4), 462-474.
- Clark, J.E., Yallop, C., y Fletcher, J. (2007). *An Introduction to Phonetics and Phonology*. Carlton: Blackwell Publishing.
- International Phonetic Association. (1999). *Handbook of the International Phonetic Association: A guide to the use of the International Phonetic Alphabet*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Jurado, E. (2014). Amores en tiempos del Barroco musical en Italia. Una mirada sobre el hombre y sus pasiones. 4' 33" *Revista online de Investigación Musical*, VII(1), 83-162. Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes.
- Krämer, M. (2009). *The Phonology of Italian*. En Jacques Durand (Ed.), *The Phonology of the World's Languages*. Nueva York: Oxford University Press.
- Ladefoged, P., y Disner, S.F. (2012). *Vowels and Consonants*. Malden: John Wiley & Sons.
- Ladefoged, P., y Maddieson, I. (1998). *The Sounds of the World's Languages*. Cambridge MA: Blackwell Publishers Inc.
- Tomlinson, G. (1982). Music and the claims of text: Monteverdi, Rinuccini, and Marino. *Critical Inquiry*, 8(3), 565-589.