



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

Inmersión en los afectos de la música de Barbara Strozzi:

Análisis retórico e interpretativo de la cantata
Che si può fare

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Mireia Lallart Navarro

DNI: 20056996E

Director/a del TFG: Carlos López Galarga

Grado Superior de Música
Curso académico

2024 – 2025



RESUMEN

Este trabajo aborda el estudio de la cantata *Che si può fare?* de Barbara Strozzi desde una perspectiva interdisciplinar que integra aspectos históricos, filosóficos, musicales e interpretativos. La investigación se centra en analizar cómo las pasiones según la filosofía de Descartes y la teoría barroca influyen en la composición y la interpretación de la obra de Strozzi con especial atención a los colores vocales del intérprete. Se realiza un análisis exhaustivo del texto poético de la cantata y de los recursos musicales y retóricos utilizados para expresar los afectos en la música del siglo XVII. Además, se propone una metodología interpretativa que combina el análisis filosófico, musical y vocal, mediante una redacción comentada holística con la finalidad de acercarse al máximo al proceso artístico real. La aplicación práctica de los conceptos se aborda mediante lo que se conoce como metodología autoetnográfica, que vincula la experiencia interpretativa con el análisis técnico y expresivo. De esta manera, se promueve una expresión emocional auténtica y comunicativa en la interpretación. Como resultado, se propone una interpretación que prioriza la comunicación emocional y la autenticidad, considerando los recursos retóricos y vocales propios del Barroco. La investigación esboza la problemática de la existencia de dos diferentes ediciones de 1664. Este trabajo contribuye a un enfoque integral en la interpretación musical, resaltando la importancia de la relación entre teoría filosófica, análisis musical y técnica vocal en la práctica interpretativa, abriendo caminos para futuros estudios y aplicaciones en repertorios históricos y contemporáneos.

Palabras clave

Barbara Strozzi, música barroca, teoría de los afectos, René Descartes, retórica musical, interpretación vocal.

ABSTRACT

This study investigates the interpretation of Barbara Strozzi's work, focusing on the importance of the conscious exploration and use of vocal colors as a means to convey the affects and passions present in her music. The research adopts an interdisciplinary approach, combining historical, philosophical, and musical analysis to understand the context and intentions of the composer. A thorough analysis of the poetic text of the cantata is conducted, alongside a detailed study of the musical and rhetorical devices characteristic of the Baroque period, with the aim of identifying the emotions intended to be communicated.

The interpretative proposal emphasizes the exploration of various vocal colors—such as vibrato, breath use, dynamics, smiling, and sighs—considered essential tools for expressing passions in performance. The methodology combines technical analysis, practical experimentation, and an autoethnographic approach, allowing the performer to emotionally connect with vocal resources and more authentically convey affects on stage. In addition, the study compares different versions of the repertoire to determine which resources are most appropriate from a historically informed and contextual perspective.

The findings show that the active pursuit of vocal color in performance contributes to more genuine and enriching emotional communication, strengthening the connection between vocal technique and artistic creativity. Ultimately, this research proposes an interpretation that prioritizes expressiveness and emotional authenticity, grounded in a deep understanding of vocal resources and their function in the transmission of affects.

Keywords:

Barbara Strozzi, Baroque music, Affect theory, Passions, René Descartes, *Les Passions de l'âme*, musical rhetoric, vocal interpretation.

AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi más profundo agradecimiento a mi tutor, Carlos López Galarza, por su constante respeto, paciencia y acompañamiento a lo largo de este proceso. Su guía ha sido fundamental para el desarrollo de este trabajo.

Agradezco sinceramente a mi amigo Javier Marroquí, quien me ha acompañado con generosidad y rigor en todo lo relacionado con el Barroco. Nuestras largas conversaciones y sus valiosas correcciones han sido clave en este camino. En caso de que se encuentre alguna información incorrecta o discutible, asumo plenamente la responsabilidad.

Gracias especiales a Marina Román Munuera por sus sabios consejos, su apoyo incondicional y por estar en mi vida. Su ayuda ha sido clave para la entrega del trabajo.

A mi madre, Celina Navarro, por estar siempre, incluso cuando no lo espero. Por su apoyo incondicional, su fuerza, sensibilidad, franqueza, inteligencia y su infinita paciencia. Este trabajo no habría sido posible sin su presencia en mi vida.

A Vicent Borja, per la seua ajuda experta en la redacció i la seua generositat

A Pau Borja, per caminar amb mi en aquesta vida.

A Emilio Renard, sempre en el pensament.

ÍNDICE

I.	INTRODUCCIÓN	1
1.1.	OBJETO DE ESTUDIO	1
1.2.	GÉNESIS Y JUSTIFICACIÓN	1
1.3.	ESTADO DE LA CUESTIÓN Y FUENTES	2
1.4.	OBJETIVOS	5
1.5.	METODOLOGÍA Y PROCEDIMIENTOS	6
1.6.	DIFICULTADES Y FACILIDADES EN LA REALIZACIÓN DEL TRABAJO	10
1.7.	ESTRUCTURA	11
II.	CONTEXTUALIZACIÓN	13
2.1.	CONTEXTO HISTÓRICO	13
2.2.	EL BARROCO MUSICAL	14
III.	PASIONES	17
3.1.	TEORÍA DE LOS AFECTOS	17
3.1.1.	Enumeración y descripción de los afectos cartesianos	18
3.1.2.	Lista y descripción de las acciones según Descartes	19
3.2.	RENÉ DESCARTES	20
3.3.	BARBARA STROZZI	21
IV.	ANÁLISIS DEL TEXTO POÉTICO DE LA CANTATA <i>CHE SI PUÒ FARE</i>	23
4.1.	SENTIDO GENÉRICO DEL TEXTO POÉTICO	23
4.2.	PROBLEMAS SEMÁNTICOS	24
4.3.	REFERENCIAS MITOLÓGICAS	24
4.4.	OTROS MOTIVOS POÉTICOS RELEVANTES EN LA ÉPOCA	26
4.5.	ANÁLISIS MÉTRICO	26
V.	PROPUESTA INTERPRETATIVA	31
5.1.	ARIA: <i>CHE SI PUÒ FARE</i>	31

5.1.1. <i>Estrofa 1: «Che si può fare»</i>	31
5.1.2. <i>Estrofa 2: «Che si può dire»</i>	33
5.2. RECITATIVO: «COSÌ VA RIO DESTIN».....	35
5.3. ARIA: «SÌ, SÌ, PENAR»	36
5.4. RECITATIVO: «IN ASPRI GUAL»	38
5.5. ARIA: «COSÌ AVIEN».....	39
VI. CONCLUSIONES	40
BIBLIOGRAFÍA.....	43
WEBGRAFÍA	¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.
ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES.....	46
APÉNDICE DOCUMENTAL	48

I. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de fin de grado es un estudio sobre la búsqueda de colores en la voz utilizando como herramienta principal la comprensión profunda del texto poético con un enfoque especial y genuino en las pasiones o, con el vocabulario del S. XXI, las emociones. Para ello se expondrá en primer lugar el tema de la investigación y su justificación, seguido de una exploración de la vigencia de los puntos principales del trabajo panorama actual. Posteriormente se establecerán los objetivos, la metodología seguida y la estructura del trabajo para acabar con una discusión sobre las dificultades encontradas durante el proceso investigativo.

1.1. Objeto de estudio

El objeto de estudio de este trabajo es la cantata *Che si può fare*, incluida en las *Arie di Barbara Strozzi consacrate all'altezza serenissima di Madama Sofia duchessa di Bransvich, e Luneburg, nata principessa elettorale palatina; Opera ottava*, op. 8, publicada en Venecia el año 1641. Su análisis musical y poético, así como la propuesta interpretativa se vinculan con el estudio de los afectos o pasiones, concretamente a través del marco teórico del tratado cartesiano *Les Passions de l'âme*, para comprobar si dicha interpretación vocal puede mejorar con este enfoque. El trabajo se centra en cómo estos afectos influyen en la articulación, el color vocal y la dinámica de la interpretación, relacionando aspectos filosóficos, musicales y poéticos de la obra.

1.2. Génesis y justificación

La principal razón que justifica la elaboración de esta investigación deriva de la necesidad de abordar el análisis musical barroco a la luz de los afectos. Dos trabajos extensos sobre el análisis de los recursos retóricos en arias barrocas son los de Carpenter y Gómez¹. Estos dos estudios se centran en analizar los recursos retóricos musicales, en nuestro trabajo pretendemos analizar profundamente las pasiones propias del texto poético y cómo se relacionan con los elementos

¹Carpenter, P. D. (1948). *A history of the Stabat Mater and an analysis of the Stabat Mater by Giovanni B. Pergolesi*. Rochester: Department of Theory at the Eastman School of Music. Gómez, L. M. (2017). Análisis e interpretación del aria nº21 «He was despised» para contralto, del oratorio *El Mesías* HWV56 de Georg Friedrich Händel. Pereira: Facultad de Bellas Artes y Humanidades.

musicales, teniendo en cuenta cómo las entendían en la época. De esta manera, se mantiene la orientación que la música italiana del siglo XVII tenía hacia el discurso (Hirvaskero, 2024). Además, creemos que la interpretación vocal del panorama profesional actual puede enriquecerse con una más amplia paleta de colores y timbres que se justifiquen con una investigación de los afectos o pasiones inherentes fundamentada en el texto poético y en la música.

1.3. Estado de la cuestión y fuentes

En primer lugar, en relación al contexto histórico, destacan el trabajo de John Julius Norwich² sobre la historia de Venecia, y una gran cantidad de videos documentales que contribuyen a sumergirse en el ambiente de la época³. Por otra parte, abundan las investigaciones, conferencias y estudios específicos sobre el contexto musical vocal. Un ejemplo de ponencia sobre la música vocal del barroco se organizó en 2019 por El Banco de la República de Colombia y fue impartida por Pedro Sarmiento en Bogotá⁴. y la cantata profana barroca⁵, con un énfasis particular en la obra de Barbara Strozzi⁶. Entre estos, destaca la ponencia *Turbulences*⁷ (jornadas de investigación organizadas por la HEM de Ginebra) en la que la Doctora Carolina Gauna trató los afectos y la estructura de las cantatas de Barbara Strozzi.

²Norwich, J. J. (1982). *A History of Venice*. <http://ci.nii.ac.jp/ncid/BA25784709>.

³Dos ejemplos de documentales televisivos disponibles online sobre la historia de Venecia son, por un lado, ARTE. (2024, 30 mayo). *Les irréductibles de Venise | ARTE Regards* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=HZx5TSCC54o> y, por otro lado, mod documentari. (2021, 20 marzo). *Venezia La Repubblica dei mille anni documentario* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=x6tkSTilpTc>.

⁴ Conferencia | 'La música vocal en el Barroco' de «Música del Barroco» (parte 2 de 4) [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=yCkXrtDze6M>.

⁵ La cantata profana barroca es una forma musical muy común en el barroco, por lo que es común encontrarla en entradas de enciclopedias como *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

Sadie, S. (Ed.). (1980). Cantata. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (3.^a ed., Vol. 3). Macmillan.

⁶ Bowers, J. S. (2002). Barbara Strozzi: From madrigal to cantata. *Journal of Singing – The Official Journal of the National Association of Teachers of Singing*, 58(5), 375–391.

⁷ *Turbulences* | HEM Genève - Neuchâtel. (s. f.). <https://www.hesge.ch/hem/evenements/turbulences>

Respecto a la biografía de Strozzi despuntan los trabajos de Bleth Glixon⁸ y Wendy Heller⁹ y la página web propia desarrollada por la Doctora Candace A. Magner¹⁰. De la misma manera, existen numerosas dedicadas enteramente a la compositora¹¹. Concretamente, de la cantata *Che si può fare?*, destacan las grabaciones de Mariana Flores con Cappella Mediterranea (2009)¹², Céline Scheen con Ensemble Artaserse (2019)¹³, Anna Reinhold con Thomas Dunford al archilaúd (2020)¹⁴ o Emöke Barath con Il pomo d'oro (2019)¹⁵. Incluso se han hecho adaptaciones al jazz (The Count's, 2024)¹⁶. Se llevan a cabo también de gran cantidad de conciertos como testimonian los apartados específicos dedicados a la artista en las plataformas como Live Music Project¹⁷.

Existen numerosos artículos recopilatorios que estudian la retórica aplicada a la música general y barroca como la reseña de Bailey sobre estudios de Bailey (2006), Mattheson y Lenneberg (1958) o Golomb (2010)¹⁸. No obstante, destacan en profundidad los proyectos de los musicólogos Rubén López Cano (2000) y Judy Tarling (2005), en los que abordan temas como la teoría de los afectos y la retórica relacionándolos con la música. Concretamente, López Cano

⁸ Glixon, B. L. (1997). New Light on the Life and Career of Barbara Strozzi. *The Musical Quarterly*, 81(2), 311–335. <http://www.jstor.org/stable/742467>

⁹ HELLER Wendy, «Usurping the place of the Muses: Barbara Strozzi and the female Composer in the seventeenth-century Italy», dans *The world of baroque music*, Indiana University Press, 2006, p. 145-168.

¹⁰ Barbara Strozzi. (2020, 13 mayo). *Barbara Strozzi | Complete texts, translations, and references*. <https://barbarastrozzi.com/>

¹¹ Discografía: Barbara Strozzi Discography: Vinyl, CDs, & More | Discogs.

¹² Capella Mediterranea-García Alarcón, L. (2022). *Barbara Strozzi: Virtuosissima Compositrice* [CD, Album, Digipak]. France: Ambronay Éditions – AMY020. Recuperado de <https://www.discogs.com/release/9425719-Strozzi-Leonardo-Garcia-Alarc%C3%B3n-Cappella-Mediterranea-Virtuosissima-Compositrice>

¹³ France Musique concerts. (2019, 14 marzo). *Barbara Strozzi : Che si può fare op. 8 (Ensemble Artaserse / Scheen)* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=1F458aC_FUM

¹⁴ Frescos ayres del prado. (2021, 28 abril). *Strozzi: Che si può fare | Anna Reinhold & Thomas Dunford* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=EbsPcM8jL7E>

¹⁵ Emöke Baráth - Topic. (2019, 17 enero). *Arie, Op. 8 No. 6: «Che si può fare»* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=c-ZikXC6s1M>

¹⁶ Ilaria Crociani. (2024, 4 agosto). *Che si può fare. Barbara Strozzi. 1664. Live @ The Count's. Melbourne July 2024* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Tpt0V9YEcBs>

¹⁷ Barbara Strozzi | Past Concerts | Live Music Project

¹⁸ Bailey, A. (2006). «The Rhetoric of Music: A Theoretical Synthesis». En Rocky Mountain Community Radio (Ed.), *Rocky Mountain Communication Review* (pp. 1–12). Universidad de Utah. Mattheson, J., & Lenneberg, H. (1958). «Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music» (I). *Journal of Music Theory*, 2(1), 47–84. <https://doi.org/10.2307/842930>, Golomb, U. (2010). Rhetoric in the Performance of Baroque Music. *Cantab*. https://www.academia.edu/384056/Rhetoric_in_the_Performance_of_Baroque_Music

resalta la importancia de René Descartes utilizando la definición del filósofo de cada pasión para enriquecer sus análisis. De la misma manera, Kendrick y Rosand ha profundizado en el estudio de la relación entre música, texto y pasiones en Barbara Strozzi¹⁹. Con este fin, se ha utilizado la metodología autobiográfica, siguiendo el enfoque propuesto por Chang (2008), que permite analizar la experiencia personal del investigador en relación con el objeto de estudio. Esta metodología facilita una reflexión crítica y subjetiva que enriquece el análisis interpretativo y el proceso de conocimiento.

Como puede suponerse, existe un vasto abanico de fuentes bibliográficas primarias referentes a Descartes, debido a su importancia a nivel filosófico y matemático. Destacan el famoso tratado *El discurso del método*, la correspondencia con la Reina Cristina de Suecia o Marin Mersenne, así como numerosas fuentes secundarias en forma de biografías²⁰ y estudios²¹.

En relación con las interpretaciones historicistas de la música antigua, destacan instituciones como la Schola Cantorum Basiliensis, que desde su fundación en 1933 ha sido un referente en el estudio y la interpretación del repertorio medieval, renacentista y barroco. Además, existen diversas fuentes primarias, como los manuscritos antiguos y las partituras originales, como el famoso prólogo a *Le Nuove Musiche* de Cavalli en 1651, así como fuentes secundarias, que incluyen estudios musicológicos y ediciones críticas. Intérpretes contemporáneos como Carlos Mena, Mariana Flores, Nuria Rial y Xavier Sabata y Roberta Invernizzi, destacan por sus trabajos con enfoques de interpretación históricamente informada, evidenciando la actualidad y el desarrollo de este paradigma interpretativo.

Respecto a la vigencia de los afectos o pasiones, cabe decir que se trata de conceptos totalmente desfasados ampliamente sustituidos por varias teorías psicológicas, desarrolladas principalmente en el s. XIX, y en actualidad con un enfoque neurocientífico. La más reciente, conocida como Teoría construida de la emoción²², es respaldada por la psicóloga Lisa Feldman

¹⁹ Kendrick, R. L. (2002). Intent and intertextuality in Barbara Strozzi's sacred music. *Recercare*, 14, 65-98.
Rosand, E. (1978). «Barbara Strozzi, "virtuosissima cantatrice" : The Composer's Voice». *Journal of the American Musicological Society*, 31(2), 241-281.

²⁰ Rodis-lewis, G. (1995). *DESCARTES: Biographie* (1.ª ed.). Calmann-Levy.

²¹ Gilson, É. (1932). *Études sur le rôle de la pensée cartésienne dans la formation de la philosophie moderne*. Vrin.

²² Melchor González, J. M. (2024). Lisa Feldman y la Teoría Constructiva de las Emociones: una crítica a partir de la propuesta fenomenológica de Jean Paul Sartre. *Revista Internacional de Educación Emocional y Bienestar*, 4(2), 23-42. <https://doi.org/10.48102/rieceb.2024.4.2.e73> ([rieceb.iberomex](https://doi.org/10.48102/rieceb.2024.4.2.e73))

Barrett y defiende la subordinación de las emociones y gestos faciales a las convenciones sociales y las características individuales.

Por último, el vocabulario escénico ha seguido utilizando la tradición clásica de la oratoria, aunque la idea de transmitir los afectos, aunque actualmente tendemos a utilizar la palabra emociones, ha conocido una gran división de escuelas y teorías cuya diferencia más notable es la cuestión de si el intérprete debe sentir o no para transmitir. En todo caso, este deseo común de transmitir hacia la audiencia, el *movere* barroco, se puede traducir al vocabulario escénico actual con el término «intención». Encontramos este concepto en teóricos como Stanislavski que sigue siendo el referente desde principios del siglo XX en el ámbito del teatro y la actuación. En su libro *Un actor se prepara*, el autor aborda de forma muy clara el concepto de intención, aunque la terminología que utiliza es propósito, objetivo o acción²³.

1.4. Objetivos

El objetivo principal de este trabajo es descubrir si el estudio de los afectos, a la luz del tratado *Les Passions de l'âme* de René Descartes, conlleva un enriquecimiento en la variedad de timbres y colores vocales aplicables al interpretar la cantata *Che si può fare?*, de Barbara Strozzi.

Los objetivos secundarios son:

1. Contextualizar la época y la figura de Barbara Strozzi, la teoría de los afectos, y la filosofía de las pasiones de René Descartes.
2. Estudiar el lenguaje musical de Barbara Strozzi y analizar la partitura y el texto poético de la cantata.
3. Mostrar, mediante la técnica autoetnográfica, la preparación técnica, interpretativa y escénica de la cantata.
4. Interpretar la cantata mostrando con la voz y la expresión corporal las pasiones o afectos de la música y la poesía.

²³Stanislavski, K. (1981). *Un actor se prepara* (Dagoberto de Cervantes, Trad.; 29.^a ed.). Ciudad de México: Editorial Diana.

1.5. Metodología y procedimientos

Respecto a la metodología, en primer lugar, para lograr una detallada contextualización histórica de las figuras de Barbara Strozzi y René Descartes con el fin de enmarcar adecuadamente sus obras respectivas que son objeto de este trabajo. Además, se procurará profundizar en las biografías de la compositora y el filósofo. El motivo de la dedicación de un capítulo completo a este asunto es la necesidad de colmar las diferencias aparentes entre ambas personalidades. La metodología aplicada en este apartado se basará en la elección y lectura de artículos relacionados con el S.XVII de los cuales se extraerá información referente al contexto histórico, político, filosófico y musical para centrar poco a poco la atención en los privilegios políticos de Venecia, la corriente estética musical, las figuras que influyeron en la obra de Barbara Strozzi (como Claudio Monteverdi, Francesco Cavalli), en los orígenes de las teorías de René Descartes (como el Neoplatonismo, la Escolástica y en particular, Boecio) y las relaciones entre ambos. De esta manera, se construirá una contextualización específica que permita entender quienes fueron y por qué esta compositora se convirtió en la figura más prolífica de su tiempo. Las fuentes consultadas serán principalmente secundarias, aunque se consultarán algunas correspondencias de Descartes con Mersenne y dedicatorias de Fontei a Strozzi. Cabe mencionar la vasta cantidad de trabajos e investigaciones realizados sobre Strozzi que multiplican considerablemente las fuentes de información utilizables como entrevistas, documentales y páginas web.

Seguidamente, se tratará de explicar la teoría de los afectos centrándonos en *Les passions de l'âme*. La metodología utilizada consistirá de nuevo en una selección y consulta bibliográfica y exposición de la información recopilada, aunque las fuentes utilizadas serán principalmente primarias, destacando una edición moderna en francés de la primera edición de 1649 en París (Hidalgo, 2010), que será verificada mediante la utilización de la edición original un año posterior en Ámsterdam (Descartes, 1650). En el conjunto del trabajo, cuando nombre algún afecto, me referiré siempre y únicamente a aquellos estudiados por Descartes en *Les Passions de l'âme*. Finalmente, se intentará esclarecer la relación entre pasión y retórica y por qué son herramienta de análisis que se influyen entre ellas. La metodología se hará mediante la consulta bibliográfica de los tratados *The Weapons of Rhetoric* de Judy Tarling y *Música y Retórica en el Barroco* de Rubén López Cano poniendo especial atención en los apartados que dedican a los recursos retóricos y los afectos que les corresponde. Una vez recopilada la información se plasmará en el trabajo mediante una selección de pasiones y sus

correspondientes recursos retóricos que serán de gran ayuda para el análisis inherente a la propuesta interpretativa. Para clarificar dichas relaciones se elaborarán una serie de tablas comparativas que ayudarán, a entender la cronología, las relaciones entre las personalidades y entre las ideas filosóficas y artísticas.

Para llevar a cabo el segundo objetivo se estudiará el significado del texto cuidando especialmente las referencias mitológicas, la estructura y el ritmo interno del poema. Para ello, se realizará una traducción mediante recursos online como la enciclopedia Treccani y herramientas de análisis estilísticas tradicionales²⁴. Seguidamente, se propondrá una identificación de las pasiones del texto, para lo que se seguirá meticulosamente los conceptos definidos en el tratado en cuestión. Finalmente, se tratará de analizar musical y retóricamente la obra siguiendo la metodología aprendida durante las enseñanzas superiores combinada con una selección bibliográfica especializada en recursos retóricos propios del Barroco. Para hacer aclaraciones sobre la pronunciación de algunas palabras en italiano, especialmente para notar la sílaba tónica, haré uso de la simbología del Alfabeto Fonético Internacional (AFI). Al utilizar una edición moderna de la partitura, se utilizará la nomenclatura de notas latina (*do re mi fa sol la si*).

La propuesta interpretativa de la cantata se realizará aplicando todos los puntos anteriores del análisis para observar la relación entre los afectos del poema y los recursos retóricos de la música y se tratará de traducirlos en una propuesta vocal y escénica. La metodología que se seguirá será la redacción de un texto en el que se una e interrelacione el análisis del lenguaje musical, las figuras retóricas musicales, la relación con el texto, las ideas filosóficas, los recursos vocales, las dinámicas y las herramientas corporales. Este comentario musical interrelacionado busca romper con la tradición de análisis separados que suele integrar el plan de estudios de los conservatorios españoles. De esta manera y siguiendo la metodología de países como Suiza, se contribuye a una visión global del arte, tal y como es realmente.

La metodología será principalmente autoetnográfica²⁵, pues trataré de unir y aplicar el resultado del análisis a la técnica vocal y los recursos corporales mediante una interpretación subjetiva

²⁴Beghelli, M. (s. f.). *Guida alla identificazione metrica dei versi italiani* [Dispensa académica]. Universidad de Bolonia. Recuperado de <http://campus.unibo.it/243943/>

²⁵ Metodología autoetnográfica: Método investigative basado en la reflexión crítica de la propia experiencia. Referencia: Fqs. (s. f.). *View of Autoethnography: An Overview*. FQS. <https://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1589/3096>

interiorizando e imaginando cómo los recursos retóricos y pasiones afectarían mi voz mediante un trabajo recitado y cantado. Se hará hincapié en unir todos los aspectos mediante el estudio interpretativo, ya que se influncian y repercuten unos en otros. Es decir, una palabra del poema tendrá un afecto que conllevará un recurso musical que, a su vez, llamará a un recurso vocal.

Para el último objetivo secundario, se interpretará la cantata mostrando con la voz y la expresión corporal las pasiones o afectos de la música y la poesía. Se aplicarán los recursos técnicos vocales aprendidos hasta la fecha siguiendo con especial atención los elementos vocales y corporales que se han seleccionado en la propuesta interpretativa (como el color de voz, las dinámicas, el aire en la voz, la sonrisa o los suspiros).

Por otra parte, ha habido que tomar dos elecciones importantes para el desarrollo de la investigación: la elección del texto en el que nos basaremos para la descripción de las pasiones y la edición musical de la cantata. En primer lugar, se ha elegido *Les Passions de l'âme* de René Descartes debido a la minuciosa y detallada sistematización de las pasiones o afectos que expone el autor, su importancia e influencia en la sociedad, la filosofía y el arte y por ser contemporáneos entre sí. Respecto al dilema de la edición, realmente es un asunto que podría abarcar un estudio musicológico aparte. En efecto, se conservan dos ediciones de 1664 publicadas en Venecia por Francesco Loredano con la misma dedicatoria. La única diferencia reside en la armadura de la primera aria («Che si può fare») donde se distingue en una versión con dos sostenidos en la armadura, mientras que la otra posee únicamente uno sostenido, tal y como se aprecia en las figuras siguientes:



Ilustración 1: Portada de la edición A de *Arie di Barbara Strozzi, opera ottava*.



Ilustración 2: Edición A: Primea página de la cantata *Che si può fare?* con un sostenido.



Ilustración 3: Portada de la edición B de *Arie* di Barbara Strozzi, opera ottava.



Ilustración 4: Edición B: Primea página de la cantata *Che si può fare?* con dos sostenidos.

Esto cambia por completo la tonalidad (Mi menor o Re Mayor), la modalidad y las relaciones tonales. Se trata de un asunto de extrema importancia ya que, en el Barroco, la diferencia de los recursos retóricos musicales utilizados lleva a un cambio en la comprensión de los afectos representados.

La única edición moderna que existe de la cantata es la de la editorial Cor Donato, que además es una edición comentada. Esta opta por un solo sostenido en la armadura, lo mismo que hacen las grabaciones más recientes. A pesar de esto, no se han encontrado estudios sobre cuál de las ediciones es la más apropiada, lo que provoca que, en el panorama profesional, se interpretan indistintamente de ambas versiones en grabaciones y conciertos. No obstante, resulta tan extraña la utilización del *do* # en la totalidad del aria, especialmente en el bajo de lamento, que

las versiones que apuestan por él lo aplican únicamente en la catábasis de «Che» de los compases 4, 12, 22, 31, 41 y 51 como alteración accidental²⁶. Este recurso es sumamente interesante de escuchar, pues rompe dramáticamente con el modo menor y, curiosamente, el profesor de Barbara, Francesco Cavalli, lo utiliza en el aria «Lasso io uino è non ho vita» de la ópera *Egisto* en 1643.

Esperando que este apartado sirva de incentivo para que camaradas musicólogos se animen a investigar sobre el tema, se ha decidido en este trabajo utilizar la edición por Cor Donato para aportar elementos ilustrativos.

1.6. Dificultades y facilidades en la realización del trabajo

Durante la elaboración del proyecto de investigación se presentaron algunas dificultades que contribuyeron indirectamente a enfocar el trabajo hacia ciertas ideas abordadas y condicionaron el grado de profundidad de éstas.

Asimismo, el tratado cartesiano *Les Passions de l'âme* permitió trabajar los afectos desde una base teórica clara y sistemática, con definiciones detalladas de cada uno, sus derivaciones, combinaciones y las causas físicas que los producen según el autor. Esto permitió utilizar un vocabulario sólidamente definido para relacionar las teorías filosóficas propuestas por Descartes con los recursos expresivos empleados por Strozzi en sus cantatas.

También fue relevante el renovado interés sobre la figura de Strozzi que aboca en una gran cantidad de estudios históricos, grabaciones, interpretaciones, análisis, documentales, etc., que favorecieron la recopilación de datos y entender su relevancia histórica y musical.

Entre los principales desafíos encontrados destaca la utilización de conceptos totalmente desfasados para hablar de emociones e incluso de anatomía humana. En efecto, Descartes defendía ideas que hoy resultan estrambóticas teniendo en cuenta los avances científicos. Esto supone un desafío y una involuación añadida para entender las descripciones.

²⁶ Hirvaskerro, V. (2024). *Che si può fare? La música vocal de las compositoras italianas del siglo XVII* [Trabajo de fin de grado]. Universidad de Ciencias Aplicadas de Turku.

Por otro lado, la abundancia de fuentes y la popularidad de algunos temas tratados (Barbara Strozzi y la música antigua) requiere extremar la rigurosidad para identificar las fuentes fiables, convirtiendo el proceso de selección bibliográfica y fonográfica extremadamente laborioso.

También la existencia de dos ediciones distintas del año 1664 de la cantata, con diferentes armaduras generó dificultades metodológicas para decidir qué versión utilizar en el análisis, ya que cada una ofrece una lectura diferente de las intenciones tonales y afectivas de la compositora. Fue necesaria una reflexión cuidadosa y una comparación detallada de ambas fuentes aceptando mis limitaciones en conocimientos musicológicos.

Otro aspecto que provocó momentos de grandes dudas sobre cómo encauzar el trabajo fue la escasez de estudios que articulasen explícitamente la teoría cartesiana de las pasiones con el lenguaje musical del Barroco temprano. Esto se debe sencillamente a que Descartes no trató en profundidad el tema musical a diferencia de su contemporáneo Marin Mersenne. Aun así, se decidió utilizar el tratado cartesiano en beneficio de trabajar con un vocabulario meticulosamente definido, tal y como se ha justificado en apartados anteriores. Esta resolución y, tal vez, osadía, conllevó la construcción de un enfoque analítico propio, capaz de integrar elementos filosóficos y musicales sin forzar las naturalezas distintas de ambos discursos.

Finalmente, la complejidad del lenguaje musical barroco y la retórica afectiva que lo caracteriza exigieron un estudio cuidadoso de los tratados y fuentes elegidos, así como una lectura minuciosa de los recursos musicales y una comprensión profunda del poema para lograr una interpretación coherente entre música, palabra y emoción.

1.7. Estructura

La estructura del proyecto, tal y como aparece en el índice, se dividirá en el corpus investigativo (formado por 5 capítulos), una sucesión de 4 apartados de bibliografía, fonografía, filmografía y webgrafía y, finalmente, un índice de tablas e ilustraciones. Los capítulos están ordenados lógicamente para empezar con una contextualización histórica que pasará por una musical y desembocará en las biografías de la compositora y el filósofo. Seguidamente, se dedicará un capítulo completo al análisis de poema para garantizar una correcta comprensión del contenido y los afectos que expresa. Es un paso importante que ha de ser previo al siguiente apartado; la propuesta interpretativa. Este apartado consiste en un comentario musical holístico que se

secuenciara según la estructura aria-recitativo-aria-recitativo-aria de esta cantata. Finalmente, se comentarán las conclusiones extraídas de la experiencia y el proceso investigativos.

II. CONTEXTUALIZACIÓN

En este apartado se tratará de situar el trabajo su entorno histórico, político y musical para comprender los hechos más relevantes que condicionaron la ida y obra de Barbara Strozzi y René Descartes.

2.1. Contexto Histórico

Mediante este apartado se pretende situar el objeto de estudio en su marco histórico, ubicándonos en la Edad Moderna que abarca tradicionalmente los siglos XV a XVIII y engloba tres corrientes estéticas principales, en este orden: el Renacimiento, el Barroco y la Ilustración (MayteMena, 2022). Italia en el s. XVI estuvo marcada por un periodo de crisis económica y demográfica debido a malas cosechas y a la peste bubónica que atravesó varios siglos con distintas oleadas, siendo la más devastadora en Italia la de 1629-1633. Concretamente, en Venecia se redujo un tercio la población (Vandal, 2023). A nivel político y económico, los ataques militares debidos a la Guerra de los Treinta Años (1630-1648) y las pestes de 1630 y 1657 determinaron una creciente depresión económica y social. La crisis manufacturera y mercantil, consecuencia, en parte, del traslado del comercio marítimo del Mediterráneo al Atlántico (a raíz de los descubrimientos geográficos de los siglos XV y XVI) y de la inadaptabilidad de las instalaciones de producción ahora arcaicas, sumió la península itálica en una economía casi totalmente agrícola, en oposición al fuerte desarrollo que por ese entonces estaba dominando en gran parte de Europa (Norwich, 1982).

Estas fueron algunas causas del progresivo aislamiento de los estados italianos del contexto económico y cultural europeo y de la falta de formación de una clase burguesa capaz de asimilar las demandas revolucionarias que se manifestaron primero en Inglaterra en la segunda mitad del siglo XVII y luego en Francia en la segunda mitad del siglo XVIII (Romano, 1968).

A nivel político-religioso, Italia, centro del catolicismo, fue profundamente influenciada por la Contrarreforma. Este movimiento promovía una visión del mundo donde se fomentaba el temor al castigo eterno, lo que se reflejará en el Concilio de Trento de 1545, donde se prohibía en las iglesias aquellas músicas en las que, con el órgano o con el canto, se ejecuta algo considerado poco casto e impuro (Decretos del Concilio de Trento, 2005).

A pesar de esta situación de crisis, en la República de Venecia se generó un entorno propicio para que florecieran mujeres compositoras. En efecto, esta longeva república, desde 1421 a 1797, pudo restringir la influencia del poder religioso de Roma gracias a su poder político y económico, y beneficiarse de largos períodos de paz (Norwich, 1982). Éste es el elemento crucial que posibilitó un entorno único, propicio para que florecieran mujeres compositoras a las que se permitía publicar música. Es un aspecto importante si se tiene en cuenta que, en otros lugares durante este siglo, para que a una mujer le fuera permitido relacionarse con la música debía ser miembro de La Corte o estar respaldada en el interior del convento. Es el caso de Francesca Caccini, intérprete y compositora en la corte de los Medici, o de la monja Lucrezia Orsina Vizzana (1590-1660), en el convento Calmadolese de Santa Christina, en Bologna (Heller, 2006).

Paralelamente, el desarrollo de la ciencia moderna, con figuras como Galileo Galilei, generó una fractura entre la visión teológica del cosmos y una explicación basada en leyes naturales. El padre de éste, Vincenzo Galilei, teórico musical y laudista miembro de la Camerata Fiorentina donde vieron la luz las primeras obras del género operístico. Descartes, de quien hablaremos más adelante, destacó en el ámbito protocientífico de las matemáticas y es considerado uno de los principales filósofos naturales modernos (Raga, 2021).

2.2. El barroco musical

El Barroco musical es un término que se acuñó posteriormente a la corriente barroca durante el S. XVII. Tradicionalmente, se considera que este período musical se inicia alrededor de 1600, con la primera ópera conservada, y finaliza en 1750 con la muerte de Johann Sebastian Bach²⁷. Fue una época marcada por una visión pesimista, caótica y dolorosa del mundo, una conciencia profunda de la inestabilidad de la vida, la fugacidad del placer y la certeza de la muerte (Chen-Morris, Yoran, Zak, 2015).

Desde el punto de vista musical, destaca el anhelo por recrear la música escénica de la antigüedad clásica, la búsqueda de la expresión y racionalización de las emociones, la consolidación de la música instrumental que asienta las bases de la orquesta, la aparición de nuevas formas

²⁷ Es el año convencional, tal y como figura en la enciclopedia The New Grove, para definir el final del Barroco musical, pero numerosos musicólogos la ponen en duda alegando que se trata más bien de una fecha simbólica. Tilmouth, M. (1980). *Baroque*. En S. Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (vol. 2). London: Macmillan.

compositivas como la sonata y la suite. En la música vocal, surgen nuevas formas en música profana como la ópera y la cantata y en la religiosa el oratorio (Harnoncourt, 1993).

El género musical de la ópera nació en torno a 1600 como forma de imitar la tragedia de la Antigua Grecia. Los expertos consideran *Rappresentatione di anima et di corpo* como la primera ópera compuesta por Emilio de Cavalieri que se estrenó en 1600 (Teatro Real, s. f.-b). No obstante, tradicionalmente se considera la primera ópera enteramente conservada de la historia *Euridice* de Jacopo Peri en 1600 (Gascón, 2024).

. Otros compositores destacados en la música escénica del Barroco son los siguientes: en Italia Claudio Monteverdi, Francesco Cavalli, Antonio Cesti, Marco Da Gagliano y Giulio Caccini; en España, Juan Hidalgo de Polanco; en Francia, Robert Cambert y Michel la Guerre; en Reino Unido, John Blow y Matthew Locke; en Alemania, Sigmund Theophil Staden.

III. PASIONES

3.1. Teoría de los afectos

Las bases que inspiran la Teoría de los Afectos barroca se remontan a la Antigüedad Clásica. Por un lado, la idea básica proviene de la oratoria antigua («arte de mover las pasiones») y la Teoría del Ethos defendida por filósofos como Aristóteles en su tratado *La Retórica* (Páez, 2022).

No obstante, el filósofo más influyente en el desarrollo de esta teoría en el s. XVII fue René Descartes, cuyas ideas filosóficas tratan de refutar la tradición Escolástica, corriente propia de la Edad Media y el Renacimiento, en la que él mismo había estudiado, y la Neoplatónica representada por Boecio (Raga, 2021).

La teoría de los afectos o de las pasiones, vocabulario más cercano al alemán (*Affekt*) o al francés (*passion*), es una teoría que defiende que el alma del ser humano puede ser «movida» cuando responde a estímulos externos e internos con un movimiento e implicación de ciertos líquidos corporales. Según la procedencia, la temperatura y la distribución de éstos en el cuerpo, se daba lugar a un afecto concreto. El postulado que defendía la existencia de estos fluidos corporales es la llamada Teoría de los Humores (Jouanna, Allies, 2012).

En su tratado *Les passions de l'âme*, 1649, Descartes define y relaciona 40 pasiones en orden de importancia y destaca 6 «primarias» y 34 que las denomina «especies». De cada una de ellas analiza las causas («cuáles son los movimientos de la sangre y los espíritus que la causan [...]»), (Descartes, 2010, p.79) y los efectos corporales.

Como él mismo explicita, toda su filosofía se sustenta en la dualidad cuerpo y alma tal y como afirma en la página 102 «el principio sobre el cual todo lo que he escrito se apoya es que el alma y el cuerpo están de tal manera ligadas [...]», siendo el alma indivisible; «no conozco en el alma ninguna distinción de partes» (Descartes, 2010, p. 61). Mediante esta premisa, discrepa explícitamente con la Teoría tripartita del alma²⁸ platónica. En su teoría define que «las pasiones del alma [son] percepciones, sentimientos o emociones del alma particularmente relacionadas

²⁸ En *La República*, se explica la teoría tripartita del alma platónica que establece que el alma humana está compuesta por tres partes, la racional, la irascible y la concupiscible, que deben actuar en armonía bajo el liderazgo de la razón para lograr la justicia interna y social.

a ésta y que son causadas, mantenidas y reforzadas por algún movimiento de los espíritus» (p. 35) y que «la causa de las pasiones del alma no es más que la agitación con la que los espíritus²⁹ mueven la pequeña glándula situada en el medio del cerebro» (p. 54). Por otro lado, identifica «los signos exteriores de estas pasiones» (p. 88) ya que, según el autor, «lo que es pasión respecto a un sujeto es siempre acción en otro» (p. 16) llegando a afirmar que «lo que en ella [el alma] es una pasión es comúnmente él [el cuerpo] una acción» (p. 17). Esto lo lleva a señalar como principales acciones las de los ojos, la cara, los cambios de color, la languidez, el desmayo, la risa, los temblores, las lágrimas, los gemidos y los suspiros (p. 116).

Haciendo un pequeño paréntesis para explorar una lectura desde el punto de vista de un intérprete, esta teoría es muy llamativa bajo el ojo de un comediante o cantante, pues enuncia un abanico de sentimientos y consecuencias físicas sumamente interesantes para definir situaciones dramáticas.

Para entender mejor esta racionalización de las emociones y, sobre todo, la importancia de texto sobre la música es interesante establecer una relación entre Monteverdi y Descartes. Monteverdi fue el pionero de la ópera y reformador de la música renacentista. Promovió la *Seconda prattica*; una nueva forma de composición en la que la música se subordinaba a la expresión del texto y los afectos. El propio compositor defendía que la música debía imitar las pasiones humanas. Mientras Descartes teorizó sobre las pasiones y su función en el alma y el cuerpo Monteverdi las musicalizó, buscando mover al oyente con fuerza emocional (ver tablas siguientes).

3.1.1 Enumeración y descripción de los afectos cartesianos

A continuación se establece un listado de las pasiones del tratado. En primer lugar, las 6 pasiones principales son la admiración, el amor, el odio, el deseo, la alegría y la tristeza.

Las especies: la estima, el desprecio, la generosidad, el orgullo, la humildad, la bajeza, la veneración, el desdén, la esperanza, el miedo, los celos, la seguridad, la desesperación, la irresolución, el coraje, la audacia, el engaño, la cobardía, el horror, la burla, el remordimiento,

²⁹ Espíritus: Según Descartes, 2010, los espíritus animales son las partes de la sangre que se distribuyen a los órganos porque no caben en los conductos estrechos del corazón. P. 22. Son responsables del movimiento muscular y las pasiones (p.23).

la felicidad, la piedad, la satisfacción de uno mismo, la culpabilidad, el favor, el reconocimiento, la indignación, la cólera, la gloria, la vergüenza, el asco, la alegría.

Para entender mejor la voluntad de Descartes por racionalizar las pasiones, se explica seguidamente alguna de éstas.

La tristeza: es una incomodidad del alma causada por un desánimo o debilidad, acompañada de una impresión del mal o pérdida. Tiene un papel útil: hace que el alma reconozca lo que ha perdido y tome conciencia de su fragilidad. No obstante, su prolongación, puede paralizar la acción, volverse destructiva o incluso enfermiza.

3.1.2 Lista y descripción de las acciones según Descartes

Los temblores son causados por la tristeza y el miedo, el deseo ardiente y la cólera. Paralelamente, la languidez es la disposición a relajarse y estar sin movimiento resentida en todos los miembros. Es causada por el amor y el deseo inalcanzable.

La risa la relaciona con alegría mediocre. Esto es, la sorpresa de la admiración junto con alegría u odio. Después de una risa intensa, estamos naturalmente inclinados a la tristeza causado por un cambio en las sangres.

Los gemidos y los gritos que acompañan las lágrimas (tristeza) son normalmente más agudos que los que acompañan la risa (alegría). Por su parte, los suspiros están causados también por la tristeza, pero combinada con una imaginación [pensamiento] de esperanza o alegría, apareciendo el deseo de llegar a esa alegría.

Hay también otros pasajes en los que se refiere a las acciones físicas, como cuando se refiere a los sentimientos hacia uno mismo: «el amor y el odio son principalmente remarcables cuando los llevamos a nosotros mismos, ya que según se tiene una mejor o peor opinión de uno mismo, el ánimo, los gestos, el porte y, generalmente, todas las acciones, cambian» (Descartes, 2010, p. 116).

Aunque René Descartes (1596–1650) y Barbara Strozzi (1619–1677) no se conocieron ni colaboraron directamente, existe una relación intelectual y cultural indirecta entre ambos a través del contexto del Barroco europeo, donde confluyen filosofía y arte gracias a la teoría de los afectos. En su obra *Les Passions de l'Âme*, 1649, Descartes explora racionalmente las pasiones estableciendo una relación cuerpo-alma basada en la fisiología. Por su parte, Strozzi

fue una destacada compositora de cantatas, madrigales y arias que exploran intensamente los estados emocionales humanos. Su música expresa con intensidad dramática las pasiones humanas, alineándose con la estética que Descartes contribuyó a desarrollar desde la filosofía. La teoría de los afectos es, pues, el vínculo bidireccional entre arte y filosofía en el Barroco.

Aunque no hay evidencia de que Barbara Strozzi leyera directamente a Descartes, su formación en el círculo intelectual veneciano, vinculado con académicos y filósofos, le habría dado acceso a esas ideas. En particular, su padre adoptivo y promotor, Giulio Strozzi, era parte de la Accademia degli Incogniti, un grupo que promovía ideas filosóficas modernas, incluyendo las de Descartes.

En conclusión, ambos fueron figuras notables del Barroco intelectual y artístico. Descartes influyó la manera en que se pensaban las emociones (afectos), algo que Strozzi expresó magistralmente en la música. Finalmente, ambos reflejan una época donde entender y representar el alma humana (con todos sus conflictos, dolores y pasiones) era una de las grandes tareas tanto de la filosofía como del arte.

3.2 René Descartes

René Descartes fue un filósofo, matemático y científico francés, nacido el 31 de marzo de 1596 en La Haye en Touraine, Francia (hoy llamado Descartes en su honor), y fallecido el 11 de febrero de 1650 en Estocolmo, Suecia. Es considerado uno de los pensadores más importantes de la filosofía moderna y uno de los fundadores del racionalismo.

Desde joven, Descartes recibió una educación rigurosa en el colegio jesuita de La Flèche, donde estudió humanidades, lógica y filosofía escolástica. Más tarde, estudió derecho en la Universidad de Poitiers, aunque no ejerció como abogado. Durante varios años viajó por Europa como soldado y observador, lo que le permitió entrar en contacto con diversas corrientes intelectuales.

Su obra más famosa, *Discurso del método* de 1637, establece las bases del pensamiento racionalista. En ella plantea su célebre principio: *Cogito, ergo sum* («Pienso, luego existo»). Descartes defendía que la razón es el único camino seguro hacia el conocimiento verdadero, y proponía dudar sistemáticamente de todo para llegar a certezas indudables.

Además de su trabajo filosófico, hizo importantes contribuciones a las matemáticas, como la creación de la geometría analítica, que une el álgebra con la geometría y que abrió el camino al desarrollo del cálculo. También reflexionó sobre la física y la biología, aunque muchas de sus teorías en estas áreas fueron posteriormente superadas.

En 1649, fue invitado por la reina Cristina de Suecia para enseñarle filosofía. Allí pasó 4 meses antes de morir una mañana en Estocolmo en 1650, supuestamente, por causa del frío, aunque existen rumores de un posible envenenamiento (Cirilo Flórez, 2011).

Descartes dejó un legado inmenso en la historia del pensamiento, sentando las bases del racionalismo moderno y abriendo el camino al pensamiento científico y filosófico posterior (Rosaleny, 2021).

3.3 Barbara Strozzi

Barbara Strozzi fue una cantante y compositora nacida en Venecia en 1619, fallecida en 1677. Era hija bastarda del prominente Giulio Strozzi (1583-1652), quien posteriormente la reconoció como hija adoptiva y su única heredera.

A pesar de no ser beneficiaria de la protección de un convento, ni tener el respaldo de un padre compositor, tuvo acceso a los más altos círculos intelectuales de Venecia y probablemente de Florencia (Heller, 2006). Durante su madurez musical se convirtió en una reconocida cantante y en la compositora que imprimió más obras de su tiempo, llegando a publicar en la década de 1650 seis volúmenes de música de cámara en solo ocho años.

Su padre, Giulio Strozzi, fue un escritor, libretista e intelectual proveniente de una poderosa familia, la segunda más rica e influyente de Florencia después de los Medici. Giulio estaba vinculado a los círculos artísticos más influyentes de Venecia, como la Accademia degli Incogniti, y fue creador de la Accademia degli Unisoni. En estas academias se realizaban reuniones de intelectuales y artistas en las que participaban figuras como los compositores Giulio Paolo Vidman, Nicolò Fontei o Antonio Loredano, cabecilla de la imprenta en Venecia (Heller, 2006).

Desde muy joven, Barbara participó en estas asociaciones literarias y musicales amenizándolas con su canto. En estas reuniones, dirigía probablemente debates en los cuales ya se había comenzado a desarrollar un interés por las capacidades intelectuales femeninas de la sociedad

veneciana. Este contexto privilegiado le proporcionó visibilidad como cantante, tal y como testimonian las dedicatorias lisonjeras de compositores como Nicolò Fontei en las que se refiere a ella como «*virtuosissima cantatrice*». Por consiguiente, Barbara recibió una educación musical excepcional, algo poco común para las mujeres de la época. Estudió con Francesco Cavalli, uno de los compositores de ópera más importantes del barroco veneciano y que fue, a su vez, discípulo de Monteverdi (D'Anzelmo, 2017).

A lo largo de su vida, Strozzi publicó ocho colecciones de música vocal entre 1644 y 1664. Compuso principalmente cantatas, arias y madrigales, muchas de ellas sobre temas de amor, deseo, dolor y abandono. Su estilo destaca por su gran expresividad, uso dramático del texto y dominio del lenguaje musical y retórico del barroco.

Aunque no fue música de la Corte ni perteneció a instituciones religiosas, Strozzi logró vivir de su arte, algo excepcional para una mujer en su tiempo. Se cree que tuvo varios hijos y, como era común en esta época, no se casó. Existen varias teorías que aseguran que, paralelamente a la actividad musical, fue una cortesana, debido al retrato pintado por Bernardo Strozzi, tal y como se aprecia en la ilustración siguiente (Rosand, 1981).

Barbara Strozzi es hoy reconocida como una pionera entre las compositoras, no solo por la calidad de su obra, sino por haber conseguido un espacio en la música profana en un momento histórico donde era prácticamente imposible para una mujer.

IV. ANÁLISIS DEL TEXTO POÉTICO DE LA CANTATA *CHE SI PUÒ FARE*

Esta sección consistirá en un estudio minucioso del texto poético de la cantata desde el punto de vista del significado

4.1. Sentido genérico del texto poético

El lenguaje poético del melodrama italiano tiene una fuerte influencia de Petrarca (Rossi, 2011). Este poema, en general, está profundamente influido por la visión pesimista del Barroco, con una gran carga emocional y mitológica, típicas en el estilo petrarquista. A nivel poético, se traduce en la utilización de hipérboles, metáforas y ornamentación de los conceptos (Quondam, Calitti, Gigliucci, 2004). El hablante se ve atrapado por el amor, el destino y las fuerzas del universo, que parecen condenarlo irremediablemente. En la música vocal profana, y en especial en el nuevo género operístico, existía una prevalencia de temas mitológicos, apreciable en los títulos de las óperas. Las referencias mitológicas del poema estudiado subrayan ese sufrimiento casi cósmico y eterno, conectando la experiencia individual con un universo hostil y fatal (Amaro, 2021).

En el poema *Che si può fare*, de autor anónimo, aunque tradicionalmente atribuido a Gaudenzio Brunacci (1631-1667), el hablante lírico expresa un profundo sufrimiento existencial, amoroso y metafísico. Está sometido a una fuerza superior (las estrellas, el destino, el amor) que le niega paz. Siente que su dolor es injusto y eterno, y lo compara con condenas infernales. El poema mezcla referencias astrológicas, mitológicas y teológicas para expresar una visión de fatalismo y desesperanza.

Para entender el significado profundo del poema, se procederá a continuación a identificar el léxico que pueda resultar difícil de entender por resultar arcaico o por ser una forma contraída. Es un texto complejo, a pesar de la facilidad de transmisión de los afectos. Presenta una gran cantidad de metáforas con referencias mitológicas.

4.2. Problemas semánticos

«Deggio» = Forma literaria antigua utilizada hasta el Ottocento para referirse a *devo* (Francescato, 1970). Muy común en *libretti* de Lorenzo da Ponte (*Così fan Tutte* y *Don Giovanni*), en un contexto general de lamento o sumisión. Pronunciación (AFI): /ˈdɛgjoʊ/

«Degg'io» = forma antigua del italiano contracción de *devo* + *io* = *deggio*. Valor expresivo: Implica obligación personal, resignación; Pronunciación: /dɛg'joʊ/

«Sospiri» = Los suspiros eran signos físicos del sufrimiento amoroso. Representaban el alma que intenta salir del cuerpo por el dolor, tal y como ya se ha explicado en el apartado dedicado a la Teoría de los Afectos.

«Trarne i respiri»: *trarre* = sacar / extraer: «trarne i respiri» → extraer los respiros. Poético: Sufrir hasta el punto de que cada respiración es un acto forzado desde el dolor.

«*Aspri guai: aspri*» = ásperos, duros; *guai*» = males, problemas, dolores. Significado: duros tormentos.

«Per eternarmi» = para eternizarme (en el sufrimiento). En este contexto se utiliza como una contradicción trágica y una hipérbole. Ya que el dolor no lleva a la muerte, sino a una existencia eterna dentro del sufrimiento. Muy común en el estilo petrarquista. «Il ciel nega mia sorte»: el cielo me niega el destino. Valor expresivo: Expresa abandono divino, una queja contra Dios o el destino.

«Punto di morte» = momento, instante de muerte.

4.3. Referencias mitológicas

El poema está profundamente influido por referencias mitológicas que refuerzan su carga simbólica y expresiva. La mención a los Campos Elíseos, conocidos como «Gl'elisi eterni», alude al paraíso de los héroes en la mitología griega, un lugar de descanso y felicidad eterna que contrasta con el destino trágico del protagonista, subrayando la aspiración a un ideal inalcanzable en medio de la adversidad.

Otro tema importante son «Le stelle rubelle». En la tradición clásica y renacentista, la influencia de los cuerpos celestes sobre la fortuna y el destino de las personas era un mecanismo ampliamente aceptado en la visión cosmológica de la época (Garin, 1983).

El término «estrellas rebeldes» alude a aquellos astros que no se ajustan a la ordenación universal y que, en consecuencia, portan infortunio o malos influjos. Esta metáfora expresa la noción de un cosmos en conflicto, donde ciertos elementos astronómicos representan fuerzas hostiles que afectan la vida humana, reforzando la percepción de un destino sometido a fuerzas externas e incontrolables.

También es relevante la referencia a las «eumenide» puesto que, en la mitología grecolatina, remite a las Furias, divinidades de la venganza y ejecutoras de la justicia divina en el inframundo (Burkert, 1985). La expresión sugiere que estos sueños, personificados en las Euménides, se dedican a atormentar el alma del protagonista, simbolizando un sufrimiento constante y sin descanso. La imagen refuerza el carácter trágico del estado espiritual del hablante, quien se encuentra atrapado en una condición de angustia perpetua, donde la justicia y el castigo se manifiestan en la propia estructura del alma.

Por otra parte, «Dite» es un término literario antiguo para referirse a Hades, dios del inframundo, o al propio reino de los muertos (*Treccani*, s. f.). La utilización de este vocablo remite a un espacio de condena y oscuridad, intensificando la carga simbólica del poema en relación con la mortalidad, la inexorabilidad del destino y la transición hacia la otra vida. En el marco del discurso poético barroco, «Dite» funciona como una alegoría del fin último y las fuerzas que rigen la existencia humana desde la perspectiva de un mundo pesimista y fatalista.

En conclusión, estos recursos léxicos y simbólicos evidencian la visión pesimista y fatalista propia del Barroco, donde las fuerzas cósmicas, mitológicas y divinas se entrelazan para subrayar la inmortalidad del sufrimiento humano y la percepción de un destino inexorable. La utilización de estas figuras y referencias mitológicas profundiza en la universalidad del dolor y en la concepción de un universo hostil, alineándose con los valores estéticos y filosóficos de la época y enriqueciendo el significado profundo del poema en su contexto histórico y cultural.

4.4. Otros motivos poéticos relevantes en la época

Entre los motivos poéticos que adquieren relevancia en la época barroca, se encuentran diversas expresiones que reflejan la visión del mundo y las ideas estéticas de aquel momento. Por ejemplo, el poema incluye referencias al «perfidio amor», que encarna el amor como una fuerza destructora, un tema recurrente que enfatiza la dualidad entre pasión y sufrimiento (Mazzotta,1999).

Asimismo, se destacan expresiones como «Così va rio destin forte tiranna» (Así va el malvado destino, fuerte tirana), que retratan el destino como una fuerza injusta y dominante que condena a los inocentes y funde en el fuego del sufrimiento las virtudes como la constancia y la fe. Otro elemento destacado es «Così avvien a chi tocca» (Así le ocurre a quien pisa las huellas de un ciego), junto con frases como «Calcar l'orme d'un cieco» y «Al fin trabbocca», que constituyen metáforas del fatalismo barroco, reflejando la vida como un sendero sin guía que, inevitablemente, lleva a la caída.

Estos motivos poéticos no solo enriquecen la carga simbólica del poema, sino que también expresan la visión pesimista y la aceptación del destino que caracterizan la sensibilización estética del Barroco, profundizando en temas como la mortalidad, el azar y la fragilidad de la existencia humana.

4.5. Análisis métrico

A continuación, se analizará la estructura de los versos y la rima de cada estrofa del poema, mediante la utilización de tablas que permiten una visión panorámica del análisis.

En la primera estrofa se puede observar ya una gran complejidad rítmica provocada por la irregularidad métrica y la combinación de diferentes tipos de rima, tal y como se puede observar en la tabla 1.

	Métrica (verso de Arte Menor)	Rima (abrazada)
<i>Che si può fare?</i>	5 sílabas (Pentasilabo)	a, consonante paroxítona
<i>Le stelle rubelle</i>	6 (Hexasilabo)	b-b (rima interna consonante)
<i>Non hanno pietà.</i>	5+1 sílabas (Hexasilabo)	c, asonante oxítone
<i>Che s'el cielo non dà</i>	6+1 sílabas (Heptasilabo)	c, asonante oxítone
<i>Un influxo di pace</i>	7 sílabas (Heptasilabo)	a, asonante paroxítone
<i>al mio penare,</i>	6 sílabas (Hexasilabo)	a, consonante paroxítone
<i>Che si può fare?</i>	5 sílabas (Pentasilabo)	a, consonante paroxítone

Tabla 1: Análisis métrica y rima estrofa, «Che si può fare?».

Por un lado, se combinan tres tipos de la rima: la abrazada, la pareada y la interna. La primera se observa en la rima del primer y último verso, mientras que los demás riman entre sí formando una especie de pareado que se rompe originalmente por una rima interna. Por otro lado, la métrica es también elaborada. El primer verso se utiliza en la cantata como estribillo o eco lírico, confiriendo cierta sensación de estabilidad y estructura. Los demás poseen una estructura bastante irregular ya que no posee una estructura de verso claramente definido debido al ritmo interno. Esto lleva a la posibilidad de distribuir y agrupar los versos de formas diferentes. El resultado es un ritmo complejo e inestable que rechaza la sencillez, contribuyendo así a transmitir el significado del texto y sus pasiones.

	Métrica (versos de Arte Menor)	Rima (abrazada)
<i>Che si può dire?</i>	5 sílabas, pentasilabo.	a, consonante paroxítone
<i>Da gl'astri disastri</i>	6 sílabas, hexasilabo.	b-b (rima interna consonante paroxítone)
<i>Mi piovano ogn'hor;</i>	5+1 sílabas, hexasilabo.	c, asonante oxítone
<i>Che se perfido amor</i>	6+1 sílabas, heptasilabo.	c, asonante oxítone
<i>Un respiro diniega</i>	7 sílabas, heptasilabo.	d, no rima
<i>al mio martire,</i>	6 sílabas, hexasilabo.	a, consonante paroxítone
<i>Che si può dire?</i>	5 sílabas, pentasilabo.	a, consonante paroxítone

Tabla 2: Análisis métrica y rima estrofa, «Che si può dire?».

Esta estrofa es un paralelismo a la primera. Se repite la misma estructura métrica y se crea una complejidad en la rima similar, creando un eco con el que el oyente ya está familiarizado.

	Métrica	Rima
<i>Così va rio destin forte tiranna,</i>	10+1 sílabas, verso de Arte Mayor, endecasílabo.	A, consonante, paroxítona
<i>Gl'innocenti condanna:</i>	6+1 sílabas	a, consonante, paroxítona
<i>Così l'oro più fido di costanza</i>	10+1 sílabas, verso de Arte Mayor, endecasílabo.	a, asonante, paroxítona
<i>e di fè, lasso conviene,</i>	7+1 sílabas, octosílabo.	b, consonante, paroxítona
<i>Lo raffini d'ogn'hor fuoco di pene.</i>	10+1 sílabas, verso de Arte Mayor, endecasílabo.	B, consonante, paroxítona

Tabla 3: Análisis métrica y rima, «Così va rio destin».

En esta parte prevalece el estilo recitativo y, por tanto, un ritmo prácticamente libre. Se aprecian unidades sintácticas más extensas pues se otorga mayor importancia al contenido y el desarrollo de la acción dramática. La rima, en cambio, se estructura claramente mediante las rimas consonantes de final de verso, a lo que se añade un gran juego de sonoridades mediante la rima interna. En la obra, se traduce por una gran libertad en el compás, un movimiento melódico muy adornado, y una abundancia de figuras descriptivas. Así, se contribuye a transmitir el afecto cartesiano de cólera.

	Métrica (versos de Arte Menor)	Rima
<i>Sì, sì, penar degg'io,</i>	5+1 sílabas, hexasílabo.	a rima interna consonante, paroxítona.
<i>Sì, che darei sospiri,</i>	6+1 sílabas, heptasílabo.	b, consonante, paroxítona
<i>Deggio trarne i respiri.</i>	6+1 sílabas heptasílabo.	b, consonante, paroxítona.

Tabla 4: Análisis métrica y rima, «Sì, sì, penar».

Esta estrofa posee un gran dramatismo con una pasión predominante, la resignación. Se destaca la fuerza de la rima interna, muy coherente, que muestra un cuidado especial por la sonoridad global. También la métrica es bastante regular, a pesar de la brevedad del texto. En la obra se corresponde con un aria en la que se observan grandes vocalizaciones y largas frases, perdiendo

la noción de compás aunque se mantiene un pulso interno y coherente. De esta manera, se consigue una sensación de estancamiento en concordancia con la pasión anteriormente mencionada.

	Métrica	Rima
<i>In aspri guai per eternarmi</i>	9 sílabas, verso de Arte Mayor, eneasílabo	A, paroxítona.
<i>Il ciel niega mia sorte</i>	8 sílabas, verso de Arte Menor, octosílabo	b, consonante, paroxítona, cruzada.
<i>Al periodo vital</i>	7+1 sílabas, verso de Arte Menor, octosílabo	c, oxítona
<i>Punto di morte.</i>	5 sílabas, verso de Arte Menor, pentasílabo.	b, consonante paroxítona, cruzada.

Tabla 5: Análisis métrica y rima, «In aspri guai».

Este recitativo está marcado, una vez más, por una estructura irregular, tanto en el número de sílabas como en la rima. Destaca el tercer verso, *Al periodo vital*, por ser el único que termina en una palabra aguda, ya que todos los demás finales son planos o de rima paroxítona. Además, el último verso, *Punto di morte*, recuerda a la estructura pentasilábica de *Che si può fare* y que será un hilo conductor en toda la obra. En la cantata, esta estrofa aparece con cierta sensación de libertad al principio debido a las vocalizaciones virtuosas que alargan las sílabas, pero el pulso recobra importancia con la intervención melódica del bajo.

	Métrica	Rima (pareado)
<i>Voi spirti dannati</i>	6 sílabas, verso de Arte Menor, heptasílabo.	a, consonante, paroxítona.
<i>Ne sete beati</i>	6 sílabas, verso de Arte Menor, hexasílabo.	a, consonante, paroxítona.
<i>S'ogni eumenide ria</i>	7 sílabas, verso de Arte Menor, heptasílabo.	b, consonante, paroxítona.
<i>Sol' è intenta a crucciar l'anima mia.</i>	11 sílabas, verso de Arte Mayor, endecasílabo.	B, consonante, paroxítona.

Tabla 6: Análisis métrica y rima, «Voi spirti dannati».

En este segmento que corresponde a un aria, se caracteriza por una métrica relativamente irregular visible en la alternancia entre versos de Arte Menor y uno de Arte Mayor endecasílabo

al final. No obstante, la rima es clara y pareada. En música se lleva a cabo mediante la importancia del compás ternario que aporta dinamismo y fuerza al texto.

	Métrica	Rima (pareado)
<i>Se sono sparite</i>	6 sílabas, verso de Arte Menor, hexasílabo.	a, consonante, paroxítona.
<i>Le furie di Dite,</i>	6 sílabas, verso de Arte Menor, hexasílabo.	a, consonante, paroxítona.
<i>Voi ne gl'elisi eterni</i>	7 sílabas, verso de Arte Menor, heptasílabo.	b, consonante, paroxítona.
<i>I dì trahete io coverò gl'inferni.</i>	11 sílabas, verso de Arte Mayor, endecasílabo.	B, consonante, paroxítona..

Tabla 7: Análisis métrica y rima, «Se sono sparite».

Esta estrofa forma parte de la misma aria que la anterior y aparece como una repetición o *da capo* de la sección, por lo que sigue el mismo esquema.

	Métrica (versos de Arte Menor)	Rima (cruzada)
<i>Così avvien a chi tocca</i>	7 sílabas, heptasílabo.	a, consonante, paroxítona.
<i>Calcar l'orme d'un cieco,</i>	7 sílabas, heptasílabo.	b, paroxítona.
<i>Al fin trabbocca.</i>	5 sílabas, pentasílabo.	a consonante, paroxítona.

Tabla 8: Análisis métrica y rima, «Così avien».

En esta última estrofa, la rima es regular y pareada. La métrica también es bastante sencilla y se puede establecer cierta correlación entre el último verso es pentasílabo lo que recuerda la métrica de *che si può fare*. El texto hace una reflexión moral mediante la sentencia final «quien sigue a un ciego, al final tropieza». En la música, el pulso cobra importancia precisión mediante la utilización de un compás ternario y el diálogo melódico con el bajo.

V. PROPUESTA INTERPRETATIVA

Tal y como se ha explicado en el apartado de metodología, la propuesta interpretativa incluye el análisis musical y retórico. En él se tratarán los elementos musicales, poéticos e interpretativos de forma transversal, tal y como sucede en la práctica artística. El objetivo es relacionar el texto y las pasiones con los recursos técnicos vocales que los respalden buscando contrastes en la dinámica, el color, el vibrato, la dicción, los suspiros, la actitud corporal, fundiendo música, escena, trabajo corporal, técnica vocal, análisis musical, siguiendo el método de la descripción autoetnográfica explicado en la metodología de este trabajo.

5.1. Aria: Che si può fare?

5.1.1. Estrofa 1: «Che si può fare?»

Los afectos que engloban esta sección se podría decir que son la incredulidad amarga, la sorpresa y la tristeza. Este aria se construye como una *passacaglia*³⁰ con su característico bajo *ostinato* en modo menor (Ilustración 5).



Ilustración 5: Análisis de los cc. 1-3. Ed. Cor Donato.

El acompañamiento repetitivo y descendente de la introducción instrumental ayuda al público a sumergirse instantáneamente en una atmósfera lánguida. Pero, bajo ningún concepto, el intérprete ha de dejarse llevar a nivel físico por ésta. Al contrario, el cantante procurará encontrar el contraste. En este caso, es muy notoria la línea vocal ascendente en *interrogatio*³¹, por lo que se debe buscar una intención que haya dado fuerza al personaje para lanzar la pregunta. Como se ha dicho anteriormente, la intención para esta primera frase es una

³⁰*Passacaglia*: Danza de origen español caracterizada por la presencia de un bajo oscinato (Randel, 2003).

³¹*Interrogatio*: Es una figura retórica musical que «se emplea para expresar musicalmente el sentido de una pregunta» (López-Cano, 2000, p. 153).

incredulidad amarga, una especie de sorpresa. En esta propuesta, se sugiere empezar la obra con una buena presencia vocal, es decir, activación corporal con actitud enérgica y dinámica *mf* o ligeramente intensa, de acuerdo con el recurso retórico anteriormente definido. Así, se propone buscar un timbre oscuro, cálido y melancólico, que permita el sonido profundo, un vibrato moderado y un fraseo controlado.

La melodía se encuentra en muchos momentos en la tesitura aguda, manteniendo en varios momentos una línea melódica entre las notas *re#* y *sol*, siendo ésta última la nota más aguda (ver ilustración 6). Según Judy Tarling, el registro agudo daba a entender los afectos de «excitación o entusiasmo», por lo que la autora propone para estos casos una ejecución enérgica y una dinámica *forte* (Tarling, 2005). Si nos fijamos en el texto, observamos que la nota *sol* está meticulosamente reservada al campo léxico de la astrología. Las palabras «stelle», «cielo» y «astri» se entonan con esta nota (ver ilustraciones 14, 15 y 16). De igual manera, el límite grave de la tesitura melódica aparece en las palabras «penare», e «influsso»³².



Ilustración 6: Análisis de los cc. 6-8. Ed. Cor Donato.



Ilustración 7: Análisis del c. 14. Ed. Cor Donato.

³² Influsso: según la enciclopedia online Treccani, esta palabra también entraría en el campo léxico de la astrología. «b. In astrologia, l'azione che si crede esercitata dagli astri sopra l'indole e le sorti degli uomini: è nato sotto l'i. del Sagittario». Treccani. (s. f.). Influsso – Significato ed etimologia. *Vocabolario Treccani*. Recuperado de <https://www.treccani.it/vocabolario/influsso/?search=influsso%2F>



Ilustración 8: Análisis del c.34. Ed. Cor Donato.

Siguiendo el análisis de las pasiones de Descartes presentado anteriormente en el capítulo dedicado a la teoría de los afectos, se sugiere pasar por un arco de transformación englobando sorpresa-odio-tristeza, como elementos necesarios e intrínsecos para la risa según este filósofo. Es por esto que resulta interesante introducir una risa amarga en la palabra «pietà» y cambiar gradualmente a la culminación de la tristeza en la palabra «penare». Estas ideas buscan provocar un contraste. Así, para expresar la sorpresa se puede utilizar como recurso vocal el aire en la voz en la primera aparición de la *exclamatio* «Che» (c. 4). También la interpretación corporal externa puramente teatral va a ayudar a conseguir cualidades vocales diversas. Por ejemplo, utilizar una sonrisa en la palabra «pietà» aclarará el color del timbre del registro grave, mientras que una expresión facial de tristeza en «penare» lo oscurecerá. Respecto a la utilización del *vibrato* y *nonvibrato*, se debe privilegiar en todo caso un sonido libre, flexible y afinado (Hargis, 2007), por lo que cada cantante debe elegir estratégicamente qué utiliza en cada nota. Para seguir la coherencia de las pasiones, encajaría utilizar un vibrato en el segundo «Che», ya que al estar en un ámbito agudo facilita la técnica y, combinado con una mayor dinámica y un color brillante, expresa un sentido de urgencia (Hargis, 2007). Seguidamente, se elimina el vibrato en el tercer «Che», que tiene un motivo descendente, emitiendo un sonido liso con utilización de aire en la voz. De esta manera se resalta la tristeza y el «agotamiento» (Hargis, 2007, p. 6).

5.1.2. Estrofa 2: «Che si può dire?»

Se propone comenzar la segunda estrofa con la pasión llamada esperanza cosa que, curiosamente, parece estar respaldada por la primera aparición de la melodía que acompaña el verso «che si può dire», ya que aparece variada ascendentemente. Se pasaría, a continuación, por el amor y la admiración muy brevemente en la palabra «astri» para contraponerlo con el

desdén en «disastri» y posteriormente el odio en «perfido». Esto se traduce en la música mediante una larga catábasis tal y como se aprecia en la ilustración 9.



Ilustración 9: Análisis de los cc. 42-46. Ed. Cor Donato.

Este pasaje es muy expresivo gracias al ritmo ternario inherente al propio texto, a la catábasis y a la *gradatio*³³ de la melodía que se repite inmediatamente (epizeuxis³⁴), por lo que se recomienda optar por un timbre momentáneamente tenso, con un leve filo áspero, buscando añadir un poco de tensión en la voz, es decir, una ligera aspereza para resaltar la queja. Finalmente, el último «che si può dire» cadencial se podría interpretar como una especie de resignación. Otros recursos vocales que convienen perfectamente a los afectos del texto son los suspiros en «respiro», requiriendo un mayor apoyo y una gestión del aire más consciente.

Este pasaje está repleto de disminuciones y adornos ya escritos por la propia compositora, situación en la que Ellen Hargis recomienda el non vibrato («gl’astri disastri mi piovano»). Pero recomienda su uso en las cadencias como el último «che si può dire». Este último verso, «che si può dire», pide sumergirse en un timbre resignado, susurrado, íntimo, casi un suspiro. Se puede disminuir la dinámica hasta llegar al *pianissimio*.

En general, la dicción en esta estrofa juega un papel importante en la transmisión de los afectos. De hecho, se puede observar una prevalencia de consonantes sordas, concretamente s+consonante sorda, en las palabras más importantes como «astri», «disastri» y «respiro». Este recurso, que puede recordar al ruido de un látigo, aporta frialdad y brutalidad. Por tanto, su pronunciación consciente requerirá de un buen control del *fiato* y será de gran ayuda para aportar contrastes en la interpretación.

³³ Gradatio: Según López Cano, se trata de un recurso retórico que consiste en la repetición progresiva de motivos musicales o textuales con incremento de intensidad o tensión, generando un efecto de acumulación expresiva.

³⁴ Epizeuxis: Según López Cano, es la repetición inmediata y enfática de una misma palabra, nota o figura musical sin ningún elemento intermedio, con el fin de intensificar una emoción o una idea.

5.2. Recitativo: «Così va rio destin»

El afecto que engloba esta sección podría ser la cólera. Según el autor, ésta es una especie de odio o aversión que se tiene contra aquellos que nos han hecho daño específicamente a nosotros. Está casi siempre acompañada de la venganza. Hay dos tipos de cólera: la inmediatamente explosiva que no es peligrosa y la rencorosa. A causa del exceso de líquidos procedentes del hígado y la bilis, este afecto es incluso más ardiente que el amor o la alegría.

Se trata del primer recitativo de la cantata y, como tal, posee una línea de bajo muy simple, aunque incluye saltos interválicos grandes llegando a la 8ª (ver ilustración 10).



Ilustración 10: Análisis del c. 56. Ed. Cor Donato.

Éstos relanzan el dinamismo de la melodía mediante figuras imitativas con disminuciones como en la palabra «fuoco» (ver ilustración 11) donde se busca claramente describir esta palabra (hypotiposis³⁵).



Ilustración 11: Análisis de los cc. 68, 69. Ed. Cor Donato.

El texto contrasta claramente con el aria anterior siendo el afecto principal la ira. Según Descartes la indignación es una especie de odio provocado cuando no consideramos dignas las personas que han recibido algo sea bueno o malo. Actualmente se podría ligar a la injusticia.

³⁵ Hypotiposis : Según López Cano, es un recurso retórico musical que consiste en representar vívidamente una escena, acción o imagen a través de procedimientos musicales que estimulan la imaginación del oyente, generando una sensación casi visual o dramatizada del contenido.

Profundizando en el afecto, se podría decir que es una ira resignada expresada mediante una queja contra el destino.

Sabiendo esto y teniendo en cuenta los saltos melódicos de la primera parte, se propone comenzar con una vocalidad más cubierta, redonda. Respecto a la dicción, sería interesante anticipar las consonantes sin caer en la práctica más temida en la interpretación barroca, esto es, dar golpes de voz descuidando el flujo de aire constante y conectado.

Cuando el poema dice «Così l'oro più fido» se refiere a que incluso lo más puro debe ser probado y refinado a través del sufrimiento. Se puede buscar un paralelismo entre el brillo del oro y los buenos valores con la claridad de la voz desvaneciéndola con «lasso conviene». Aquí se puede aprovechar la tesitura grave y el escaso acompañamiento del bajo para explorar éste registro con un sonido piano. No obstante, no hay que olvidar que la frase continúa, por lo que se sugiere volver rápidamente, en la siguiente sílaba, a un color cubierto que ayudará a anticipar el salto melódico y la vivacidad de los elementos siguientes. Éste es un pasaje claramente descriptivo que apoya el afecto colérico. Aprovechémoslo, pues, mediante la ejecución clara de las disminuciones y la dicción viva en palabras como «raffini», «fuoco» o «pene». La dinámica general es bastantes intensa (*mf*) aunque es importante no perder la flexibilidad

5.3. Aria: «Sì, sì, penar»

Los afectos que engloban esta sección son el arrepentimiento y la piedad. Para Descartes, el arrepentimiento es una especie de tristeza que viene de creer haber hecho una mala acción. Es muy amarga porque su causa viene de uno mismo. Por otro lado, la piedad es una especie de tristeza envuelta de amor o de buena voluntad hacia aquellas personas que pensamos no se merecen cierto sufrimiento. Está muy a menudo acompañada de lágrimas porque el calor del amor envía vapores hacia los ojos y el frío de la tristeza los cambia por lágrimas, según el filósofo. Es decir, las lágrimas no vienen de la tristeza profunda, sino de la mediocre o aquella seguida de un sentimiento de amor o alegría. Los suspiros están causados por la tristeza, pero está unida a un atisbo de «imaginación» de esperanza o alegría. Sucede cuando los pulmones se vacían de sangre y el aire se precipita hacia la boca para llenar el sitio dejado por la sangre.

Esta sección de forma aria contiene una gran teatralidad. La repetición insistente del «sì» parece una autoconfirmación, una aceptación resignada. La figura vocal aquí no busca evitar el

sufrimiento, sino que lo asume como destino inevitable. Esto se aprecia en la catábasis que da comienzo al aria (véase la ilustración 12 a continuación).

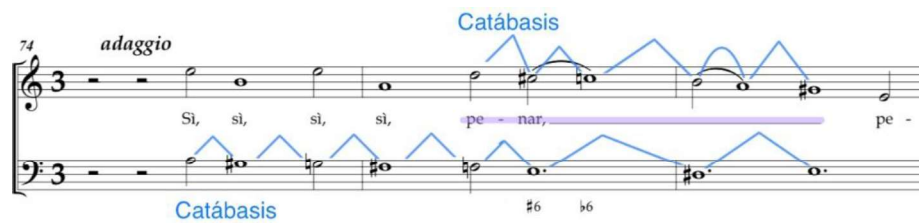


Ilustración 12: Análisis de los cc. 74-76. Ed. Cor Donato.

Es una rendición melancólica, una forma de estoicismo emocional que se entiende por la imperiosa aparición de la palabra «penar». Este sentimiento de desfallecer, Strozzi lo traduce a la música con la utilización de intervalos de segunda mayor y menor, destacando el largo cromatismo descendente del bajo al principio del aria.

En la palabra «respiri», se utiliza el recurso de la *suspiratio* mediante el cual se da a entender que el personaje no puede ni respirar sin dolor (ver ilustración 13).

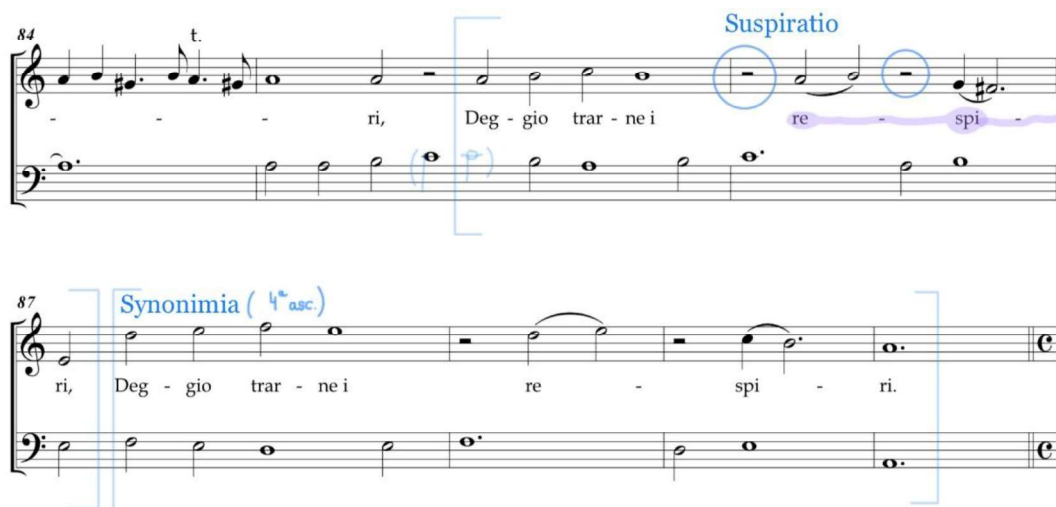


Ilustración 13: Análisis de los cc. 84-90. Ed. Cor Donato.

El afecto principal es el dolor interno y la ansiedad vital. Por lo tanto, el color vocal deberá estar teñido de desesperación. Se puede utilizar el aire en la voz como *morendo*. Añadir portamentos y glissandos puede acentuar la impresión de languidez. Esto es posible debido a que Barbara utiliza una mayor cantidad de intervallos conjuntos y, en especial, de semitonos, creando cromatismos que en el barroco representan lágrimas y gemidos.

5.4. Recitativo: «In aspri guai»

Se podría atribuir a este recitativo la pasión denominada, según el filósofo, vergüenza. Es una especie de tristeza fundada en el amor de sí mismo, y que viene de la opinión o el temor de ser reprendido. Está relacionada con la gloria ya que ambas incitan a la virtud. Por otro lado, también se puede atribuir el temor que se define como un asombro del alma.

. Llegados a este punto de la cantata, el intérprete debe realizar un gran esfuerzo para encontrar un nuevo centro que resulte interesante, atrayente y comprensible respetando el ambiente general de dolor.

En esta estrofa, el texto extrema el pesimismo anunciando dolor y sufrimiento eternos ya que, a la protagonista, se le niega incluso la muerte. Encontramos que el poema contiene un poderoso recurso retórico llamado oxímoron. Éste consiste en la combinación de dos palabras con significados opuestos en una misma expresión, es este caso «vital» y «morte». Además, se repiten obstinadamente a lo largo de toda el aria.

A nivel musical, es una parte es particularmente viva ya que, por primera vez, voz y bajo dialogan y la utilización de grandes vocalizaciones virtuosísticas. Los intervalos se reducen al máximo, llegando a menguar los saltos melódicos a una sexta el mayor. El *tempo* se acelera y se añaden disminuciones. La interacción con el bajo puede interpretarse como una voz interior que anticipa el sufrimiento. Todo esto participa en una sensación de inestabilidad, temblor. Se podría proponer, pues, una especie de escena de locura animada por un miedo intenso.

Por todo esto, se ha elegido abordar este recitativo como introducción a una escena de locura típica barroca en el aria siguiente y, por tanto, anticipa su carácter. Esto se puede trasladar a nivel vocal haciendo uso de un timbre claro para profundizar en la idea de descontrol y exterioridad incentivada por la repetición en bucle de la frase «al periodo vital punto di morte». También se recomienda cantar en una dinámica relativamente intensa y utilizar la sonrisa como recurso escénico pero también para facilitar las agilidades y el timbre claro.

5.5. Aria: «Voi spirti dannati»

Los afectos que mejor corresponden a este fragmento son el «atrevimiento desafiante» (*la hardiesse*), y la burla (*la moquerie*). El primero es una especie de la esperanza y el miedo que

lleva a actuar sin previa deliberación frente a un evento que no depende de uno mismo. El segundo es una alegría provocada por el mal ajeno.

En este aria de locura posee una subdivisión ternaria y, probablemente, contenga las vocalizaciones más extravagantes y complejas de toda la cantata, incluyendo saltos interválicos de octava. El carácter y figuración piden un tempo bastante movido y enérgico. El bajo también encuentra saltos y, altera partes acompañantes con ecos de la melodía.

El poema comienza con un poderoso «voi» que apela directamente y desafía a los espíritus que no la socorren.

A nivel vocal, se recomienda seguir la línea del recitativo, esto es buscar un color brillante ayudado por la sonrisa. También se recomienda exagerar la pronunciación de las consonantes para recalcar el carácter burlesco y alienado.

5.6. Aria: «Così avien»

En este aria y estrofa finales, hay varios aspectos musicales y poéticos tratados posteriormente que dejan entrever la pasión que Descartes llama «favor» (*la faveur*). El filósofo la define como una especie de amor unida generalmente a la piedad. También será útil contemplar el afecto que denomina arrepentimiento (*le repentir*) que describe como una especie de tristeza proveniente de lo que se cree que se ha hecho una mala acción.

El poema destaca por su contenido moralista y sentenciante cuya intención claramente enseñar lo que no hay que hacer. Esto nos saca, por fin, del ensimismamiento de las estrofas introspectivas y dolorosas anteriores. Escénicamente, es una gran oportunidad para dirigirse directamente al público mediante una actitud corporal abierta y una mirada activa.

Respecto a la música, los saltos interválicos son frecuentes, por lo que ayudará adoptar un color redondo que facilite la flexibilidad y, a la vez, sentenciante que transmita contundencia y firmeza. La obra termina con una *abruptio* como si imitase el texto al decir «traboca». Aquí también se interacciona con el bajo, pero ahora es la voz la que anticipa y el bajo responde.

VI. CONCLUSIONES

Durante el proceso de elaboración de este trabajo se ha podido evidenciar la relevancia, la calidad y la expresividad de la obra de Barbara Strozzi, que destaca en el repertorio profano del siglo XVII gracias a su uso dramático del texto y el dominio del lenguaje musical y retórico del Barroco. Por otro lado, se ha observado que la música barroca, y especialmente la de Strozzi, se construye desde la fuerte relación entre los afectos, la retórica y la música, utilizando los recursos retóricos para traducir las pasiones humanas en elementos musicales.

Cerrado el proceso investigativo, se puede afirmar que se ha realizado una búsqueda exhaustiva sobre el contexto histórico, político y filosófico, sobre la figura de Barbara Strozzi y la filosofía de las pasiones de René Descartes. Se ha podido comprender mejor la influencia de la época y las ideas filosóficas en la creación musical de Strozzi, logrando una contextualización sólida y fundamentada que cumple con el primer objetivo secundario del trabajo. También se ha completado el segundo propósito mediante el estudio detallado de la partitura y el texto poético de la cantata, comprendiendo la estructura, los recursos compositivos y el significado del texto, profundizando, así, en el lenguaje musical propio de Barbara Strozzi. A través de un profundo comentario analítico del texto musical y poético, y mediante una metodología autoetnográfica, se ha llevado a cabo una propuesta interpretativa personal centrada en la exploración de los colores vocales y de diferentes recursos expresivos. Por medio de la práctica interpretativa y la aplicación de los recursos analizados, se ha observado un enriquecimiento de las posibilidades vocales y escénicas. De esta manera, se afirma que se ha logrado el tercer objetivo secundario. Gracias a la aplicación de todos los conocimientos adquiridos durante la investigación e interpretación de la cantata, se ha podido concluir que sí existe una correlación entre el estudio de las pasiones y la riqueza de los colores vocales y los recursos expresivos durante la interpretación. Empleando dichos colores vocales, las dinámicas, la respiración, los suspiros, y la gestualidad, se ha logrado una lectura emocionalmente genuina que conecta con las ideas filosófico-musicales del trabajo. De esta manera, se considera que se ha superado el cuarto objetivo secundario. Concluimos, por tanto, que el cumplimiento de los objetivos secundarios ha conllevado alcanzar el objetivo principal del trabajo, consistente en descubrir si el estudio de los afectos, a la luz del tratado *Les passions de l'âme* de René Descartes, facilita el enriquecimiento en la variedad de timbres y colores vocales aplicables al interpretar la cantata *Che si può fare?*, de Barbara Strozzi. En efecto, se han buscado y caracterizado los afectos presentes en el texto poético y musical mediante la elección de los colores vocales más

adecuados para la transmisión de cada uno de ellos, lo que ha permitido definir una paleta de colores que enriquecen la interpretación, ayudando a comunicar con mayor intensidad las emociones relacionadas con la sorpresa, el amor, la esperanza y otras pasiones desde el entendimiento barroco. Este enfoque evidencia que la búsqueda de colores en la voz no solo es un ejercicio técnico, sino un requisito para acercarse a la esencia emocional del mensaje musical y poético. En definitiva, la integración de la Teoría de los afectos con la práctica vocal enfocada en la búsqueda de colores específicos contribuye a una interpretación más auténtica, emocional y fundamentada de la obra. Por lo tanto, se dan por cumplidos todos los objetivos.

Este enfoque puede ser realizado en otros repertorios históricos, abriendo caminos para una interpretación que valore la expresividad y el carácter emocional como pilares fundamentales de la excelencia musical. Además, reafirma la importancia de un trabajo interpretativo transversal fundamentado en el análisis filosófico, musical y vocal, que enriquece tanto la ejecución como la percepción del público. También, se inicia la posibilidad de que futuros investigadores profundicen en el análisis comparativo entre ambas ediciones de 1664 para dilucidar cuál de las dos es la más adecuada según los criterios historicistas. Este estudio comparativo podría aportar valiosos conocimientos que enriqueciesen tanto la práctica interpretativa como la comprensión histórica y filosófica del repertorio barroco, promoviendo una mayor precisión y fidelidad en las futuras realizaciones.

Por último, y como comentario crítico del proceso investigativo, cabe mencionar que, aunque el tratado de Descartes aporta una definición y sistematización de pasiones y respuestas físicas, la teoría cartesiana no puede aplicarse siempre adecuadamente al arte musical. Esto se debe al hecho de que *Les passions de l'âme* es un tratado que busca resolver cómo el cuerpo y el pensamiento interactúan y dependen uno del otro. Es decir, no tiene ningún propósito artístico, de hecho, el propio Descartes no mostró interés durante su vida en profundizar en la cuestión musical. Es por esto, que buscar una relación entre ellos ha resultado, en ocasiones, forzado.

Desde un punto de vista más personal, haber estudiado y entendido la importancia que se otorgaba a las pasiones y a su transmisión a la audiencia durante el Barroco, ha significado un cambio nuclear en la forma de interpretar, no solo este repertorio historicista. También la música vocal de otras épocas, Romanticismo, música contemporánea, *Lied*, *mélodie* y canción de concierto en general, la contemplo con una óptica diferente gracias a la preparación de este trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

Broadie, S. (2001). *Soul and body in Plato and Descartes. Proceedings of the Aristotelian Society*, 101(1), 295–308.

Burkert, W. (1985). *Greek Religion: Archaic and Classical*. Harvard University Press.

Chang, H. (2008). *Autoethnography as Method*. Left Coast Press.

Coletti, V. (2005). Libretti, opera e lingua. En E. Tonani (Ed.), *Storia della lingua italiana e storia della musica nel melodramma e nella canzone: Atti del IV convegno dell'Associazione per la Storia della Lingua Italiana* (pp. 21–32). Firenze: Cesati.

D'Anzelmo, S. (2017). *Francesco Cavalli e l'opera a Venezia*. Quinte Parallele.

Descartes, R. (1650). *Les passions de l'âme*. Internet Archive. https://archive.org/details/bub_gb_2O05ZS1k7i8C/bub_gb_2O05ZS1k7i8C.pdf

Descartes, R. (2010). *Les passions de l'âme*. PhiloSophie. <https://acortar.link/oL3zam> (consultado el 4 de enero de 2025)

Garin, E. (1983). Astrology in the Renaissance: the zodiac of life. En *Routledge eBooks*. <https://ci.nii.ac.jp/ncid/BA62198002>

Hargis, E. (2007). The solo voice in the Renaissance. En J. Kite-Powell (Ed.), *A performer's guide to Renaissance music* (2ª ed.). Bloomington: Indiana University Press.

Harnoncourt, N. (1993). *Music of the Baroque*. Amadeus Press.

Heller, W. (2006). «Usurping the place of the Muses: Barbara Strozzi and the female composer in seventeenth-century Italy». En D. Schulenberg (Ed.), *The world of baroque music* (pp. 145–168). Bloomington: Indiana University Press.

Jouanna, J., & Allies, N. (2012). Hippocratic medicine and Greek tragedy. En P. van der Eijk (Ed.), *Greek medicine from Hippocrates to Galen: Selected papers* (pp. 55–80). Brill. Recuperado el 6 de diciembre de 2021, de <https://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctt1w76vvr.9?seq=2>

Kolb, R. (2016). *Barbara Strozzi: The complete works, Arie op. 8*. Cor Donato.

Mazzotta, G. (1999). *The Baroque Mind: Love and Knowledge in Seventeenth-Century Thought*. Yale University Press.

Norwich, J. J. (1982). *A history of Venice*. Penguin Books. <https://pdfcoffee.com/a-history-of-venice-pdf-free.pdf> (consultado el 3 de diciembre de 2024)

Rosaleny, V. R. (2021). Demasiada felicidad. Sobre la teoría de los afectos en Descartes y Leibniz. *Logos Anales del Seminario de Metafísica*, 54(2), 349-364. <https://doi.org/10.5209/asem.73222>

Rosand, E. (1978). «Barbara Strozzi, “virtuosissima cantatrice”: The Composer’s Voice». *Journal of the American Musicological Society*, 31(2), 241–281. <https://doi.org/10.2307/830997>

Tarling, J. (2005). *The weapons of rhetoric: A guide for musicians and audiences*. Corda Music.

Treccani. (s. f.). *Brunacci, Gaudenzio* – *Enciclopedia*. https://www.treccani.it/enciclopedia/gaudenzio-brunacci_%28Dizionario-Biografico%29/

WEBGRAFÍA

Bosio, A. (2025, 30 de abril). *L’età della Controriforma e del Barocco*. *Sapere – Virgilio Scuola*. Recuperado de <https://sapere.virgilio.it/scuola/superiori/letteratura-storia-filosofia/seicento/eta-controriforma-barocco#iol-toc-7405d86c603fe71988c39e07185f75b5>

France Musique concerts. (2019, 14 marzo). *Barbara Strozzi : Che si può fare op. 8 (Ensemble Artaserse / Scheen)* [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=1F458aC_FUM

Rossi, F. (2011). *Melodramma, lingua del*. En *Enciclopedia dell'Italiano*. Treccani. Recuperado de [https://www.treccani.it/enciclopedia/lingua-del-melodramma_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/lingua-del-melodramma_(Enciclopedia-dell'Italiano)/) (treccani.it)

Oni Wytars - Topic. (2015, 20 septiembre). *Che si può fare* [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=2yL_65orJgQ

Pociopocio. (2022, 30 mayo). *Storia della musica – La Controriforma*. Blog di Pociopocio.
<https://pociopocio.altervista.org/2022/05/30/storia-della-musica-la-controriforma/>

ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

Índice de tablas

Tabla 1: Análisis métrica y rima estrofa, «Che si può fare?».....	p. 35
Tabla 5: Análisis métrica y rima estrofa, «Che si può dire?».....	p. 35
Tabla 3: Análisis métrica y rima, «Così va rio destin».....	p. 36
Tabla 4: Análisis métrica y rima, «Sì, sì, penar».....	p. 36
Tabla 5: Análisis métrica y rima, «In aspri guai».....	p. 37
Tabla 6: Análisis métrica y rima, «Voi spirti dannati».....	p. 37
Tabla 7: Análisis métrica y rima, «Se sono sparite».....	p. 38
Tabla 8: Análisis métrica y rima, «Così avien».....	p.38

Índice de ilustraciones

Ilustración 1: Portada de la edición A de <i>Arie di Barbara Strozzi, opera ottava</i>	p. 16
Ilustración 2: Edición A: Primea página de la cantata <i>Che si può fare?</i> con un sostenido.....	p.17
Ilustración 3: Portada de la edición B de <i>Arie di Barbara Strozzi, opera ottava</i>	p. 17
Ilustración 4: Edición B: Primea página de la cantata <i>Che si può fare?</i> con dos sostenidos.....	p. 17
Ilustración 5: Análisis de los cc. 1-3. Ed. Cor Donato.....	p. 39
Ilustración 6: Análisis de los cc. 6-8. Ed. Cuor Donato.....	p. 40
Ilustración 7: Análisis del c. 14. Ed. Cor Donato.....	p. 40
Ilustración 8: Análisis del c.34. Ed. Cor Donato.....	p. 41
Ilustración 9: Análisis de los cc. 42-46. Ed. Cor Donato.....	p. 42
Ilustración 10: Análisis del c. 56. Ed. Cor Donato.....	p. 43
Ilustración 11: Análisis de los cc. 68, 69. Ed. Cor Donato.....	p.43
Ilustración 12: Análisis de los cc. 74-76. Ed. Cor Donato.....	p.45

Ilustración 13: Análisis de los cc. 84-90. Ed. Cor Donato.....	p. 45
---	--------------

APÉNDICE DOCUMENTAL

8.06 - Che si può fare

Cantata

30

Che si può di - re, che, che, _____ che si può di - re?

34

D'a-gl'a-stri di - sa - stri Mi pio - va - no, mi pio - - -

38

- - - va-no ogn' hor; Che si può di - re, Che, che, che _____

42

le per-fi-do a-mor Un re-spi-ro di-nie-ga, re-spi-ro di-nie-ga al _____ mio mar-ti-re, al

47

_____ mio mar - ti-re, Un re - spi - ro di - nie - ga al _____ mio mar - ti - re, Che si può di - re, Che,

51

che, che _____ che si può di - re?

56

Co - sì va, co - sì va rio de - stin for - te ti - ran - na, Gl'in - no - cen -

60

- ti con - dan - na: Co - sì l'o - ro più fi - do Di co -

64

stan - za e di fè _____ las - - - so con - vie - ne,

68

Lo raf - fi - ni d'ogn' hor _____ fuo - - - co, fuo -

71

- - - co, _____ fuo - co di pe - - - ne.

74 *adagio*

Si, sì, sì, sì, pe - nar, pe -

#6 b6

77

nar

2

81

deg - gi - o, Si, sì, sì, che da - rei so - spi -

2

84

ri, Deg - gio trar - ne i re - spi -

87

ri, Deg - gio trar - ne i re - spi - ri.

91

In a - spri gua - i per e - ter - nar - - - mi Il

95

ciel nie - ga mia sor - te Al pe - rio - do vi - tal pun - to di mor -

99

te, Al pe - rio - do vi - tal pun - to di mor -

103

- te, nie - ga mia sor - te Al pe - rio - do vi - tal pun - to di mor -

107

te, Al pe - rio - do vi - tal pun - to di mor -

111

- te. * Voi spir -
Se so -

* 2nd stanza underlaid in original through m. 131.

116

- ti dan-na - ti, Voi spir - ti dan-na-ti Ne se - te be - a - ti, Ne
- no spa-ri - te, Se so - no spa-ri-te Le fu - rie di Di - te, Le

121

se - te be - a - ti S'o - gni eu - men - i - de ria, S'o - gni eu -
fu - rie di Di - te, Voi ne gl'e - li - si e - ter - ni, Voi

124

men - i - de ri - a Sol' è in - ten - ta a - cruc - ciar
ne gl'e - li - si e - ter - ni I di tra - he - - - -

128

- - - te l'a - - - ni-ma, l'a - - - ni-ma,
io co - - - ve-ro

131

l'a - ni - ma mia, S'o - gni eu - men - i - de ria Sol' è in - ten - ta a cruc - ciar, a cruc -
gl'in - fer - ni, [Voi ne gl'e - li - si e - ter - ni I di tra - he - te, io -

134

ciar l'a - ni - ma mi - a.
co - ve - ro gl'in fer - ni.]

139

Co - sì av - vien, co - sì av - vien a chi toc - ca Cal - car

142

l'or - me

145

d'un cie - co, a chi toc - ca cal - car

148

l'or - me d'un cie -

151

co, al fin trab - boc

154

ca, trab - boc