

IAN BOSTRIDGE

# PENSAR Y CANTAR

REFLEXIONES  
DE UN CANTANTE SOBRE MÚSICA  
E INTERPRETACIÓN

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS  
DE LUIS GAGO

BARCELONA 2025



A C A N T I L A D O

TÍTULO ORIGINAL *Song and Self*

Publicado por  
A C A N T I L A D O  
Quaderns Crema, S. A.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona  
Tel. 934 144 906  
correo@acantilado.es  
www.acantilado.es

© by Ian Charles Bostridge  
© de la traducción, 2025 by Luis Gago Badenas  
© de esta edición, 2025 by Quaderns Crema, S. A.

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:  
Quaderns Crema, S. A.

ISBN: 978-84-19958-87-7  
DEPÓSITO LEGAL: B. 16 857-2025

AIGUADEVIDRE *Gràfica*  
QUADERNS CREMA *Composició*  
ROMANYÀ-VALLS *Impressió y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *octubre de 2025*



Bajo las sanciones establecidas por las leyes,  
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización  
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total  
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o  
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión  
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta  
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

## CONTENIDO

<i>Prólogo</i>	9
1. Identidades desdibujadas. El género en la interpretación	19
2. Historias ocultas. Ventriloquía e identidad en las <i>Chansons madécasses</i> de Ravel	55
3. «He apuntalado estos fragmentos contra mis ruinas». Meditaciones sobre la muerte	95
<i>Agradecimientos</i>	133
<i>Procedencia de las imágenes</i>	135
<i>Índice onomástico y analítico</i>	137

*Para Lucasta, il miglior fabbro.*

[Acantilado no se responsabiliza del contenido de ninguno de los portales de la red mencionados en el libro].

De modo que asumí un doble papel, y grité  
y oí el grito de otra voz: «¡Cómo! ¿Estás aquí?».

T. S. ELIOT,  
«Little Gidding»

Las identidades no están nunca unificadas y últimamente, en tiempos modernos, se encuentran cada vez más fragmentadas y fracturadas; no son nunca singulares, sino que sus construcciones se multiplican a lo largo de diferentes discursos, prácticas y posiciones, a menudo contrapuestos y cruzándose entre ellos. Se encuentran sometidas a una historicización radical y se hallan constantemente en un proceso de cambio y transformación [...] Las identidades se constituyen, por tanto, dentro, no fuera, de la representación.

STUART HALL,  
«Who Needs “Identity”?»



## PRÓLOGO

Estos ensayos nacieron en forma de conferencias, las Berlin Family Lectures de la Universidad de Chicago, y me gustaría empezar expresando mi agradecimiento a la familia Berlin y a la Universidad de Chicago por la invitación. Ha supuesto una estupenda oportunidad para reflexionar. Como cantante, pasé gran parte de 2020 y 2021 sin poder interpretar música en directo debido a la pandemia del covid-19. Al igual que a mis colegas por todo el mundo, ello me obligó a cuestionar una identidad, un yo que, durante los últimos veinte o treinta años, ha venido definido por el hecho de subirme a un escenario y comunicar música a los espectadores de salas de concierto y teatros de ópera con una proximidad física y en tiempo real.

He tenido una carrera infrecuente en el sentido de que, antes de convertirme en cantante profesional a los veintisiete años, me dedicaba a la Historia en el ámbito académico. El silencio forzoso del año pasado me dio la oportunidad de recurrir a mi identidad como historiador y ponerme a pensar. Me permitió sumergirme, con mayor profundidad de lo que podría haberlo hecho de no haberse dado esta circunstancia, en la trastienda de algunas de las obras musicales clásicas que he interpretado en el pasado, o que he estado sopesando interpretar en el futuro, de compositores que van del Renacimiento italiano (Claudio Monteverdi) a la Gran Bretaña del siglo xx (Benjamin Britten).

En estos ensayos voy a emprender un viaje que me conducirá bajo la superficie de esas obras, compartiré mis excavaciones y plantearé preguntas sobre ellas que no suelen

plantearse en la sala de conciertos. La tradición de la música clásica occidental, lejos de estar moribunda o de ser culturalmente autoritaria, sigue estando viva, porque nos invita a hacernos preguntas de manera constante. Las obras musicales concretas que voy a explorar demuestran ser fluidas y carecer de límites predeterminados, al tiempo que nos hacen entrar emocionalmente en contacto con los conflictos y las contradicciones de la experiencia humana, incluidas las relaciones de poder, ya sean de género o coloniales, y el modo en que afrontamos la disolución definitiva del yo, la muerte, algo que hemos tenido muy presente durante más de un año de pandemia global. La música, cuando da lo mejor de sí, encarna con una fuerza especial lo que el poeta John Keats llamaba «capacidad negativa», la aptitud creativa para vivir con dudas y misterios. Nos hace pensar y, al mismo tiempo, nos transporta más allá del pensamiento.

La cuestión—y el cuestionamiento—de la identidad constituyen el punto de partida de estos ensayos, pero sin perder su condición de ensayos: provisionales, experimentales, una invitación a reflexionar. No defienden una tesis; carecen de un plan predeterminado. Teorizados de un modo más improvisado que sistemático, su objetivo es revelar o subrayar la complejidad, añadir textura, problematizar. Valiéndome de manera instintiva de mi experiencia como intérprete, abordo estas cuestiones no como un filósofo o un teórico social, sino con una sensación de que la identidad personal se forma de alguna manera a partir de un encuentro entre el yo y lo que está fuera del yo; que se encuentra tanto construida culturalmente como modulada por una subjetividad intuitiva. Si la identidad es en parte performativa, estos ensayos se ofrecen, a su vez, como una interpretación no cerrada en la que invito a los lectores—el público—a reaccionar a sus diferentes ramales,

a sus temas y variaciones, tal como lo habrían hecho quizá al escuchar una obra musical.

El primer ensayo explora los modos en que piezas vocales de Monteverdi, Schumann y Britten—ninguna de ellas abiertamente operística—pueden desdibujar las fronteras de género. En el segundo ensayo investigo las raíces históricas y políticas de una sola canción de Ravel, incluida en sus *Chansons madécasses* ('Canciones malgaches'), que siempre me ha fascinado y, al mismo tiempo, me ha hecho sentir incómodo. Confío en profundizar e informar nuestra reacción cuando la escuchemos, utilizarla para reflexionar sobre el pasado y el presente explorando su contexto ambiguo y con frecuencia perturbador, así como el modo en que construye y deconstruye identidades coloniales y de la «otredad». Concluyo con la muerte en el tercer ensayo, porque la muerte es el final de todo, porque la música habla de la muerte y porque la muerte es la ausencia frente a la cual se construye toda identidad humana.

En toda interpretación, la identidad es algo a lo que tenemos que hacer frente los intérpretes. Desempeñamos un «doble papel». Cada vez que nos subimos al escenario para verter, para reproducir, para transmitir un texto, ya sea musical o literario, o una combinación de ambos, tenemos que tomar una decisión (consciente o inconsciente) sobre el carácter de ese texto y sobre la actitud que adoptamos con respecto a él. ¿Cómo vamos, en su sentido literal, a encarnarlo? ¿Asumimos la identidad del texto que hemos absorbido o es el texto el que se reconfigura cuando se amolda a la identidad del intérprete? Hay muchas maneras de abordar esto y muchas ortodoxias que se instalan, a veces sin mediar reflexión alguna, en el centro del discurso social.

La idea de «interpretación» (*interpretation*) es esencial para gran parte del análisis crítico de la tradición musical culta occidental, pero la interpretación entendida como una búsqueda en parte chamánica, en parte científica, de la plasmación sonora «correcta». Es una noción extraña y que no aplicamos del mismo modo al teatro hablado. Una gran «interpretación» de un actor de Macbeth, Hedda Gabler o Archie Rice es sencillamente su actuación. El actor coge el texto y procede con él, y la interpretación (*performance*) resultante no es, en la mayoría de los casos, una búsqueda de algo legítimo o imbuido de autoridad. En latín, *interpres* es el agente entre dos partes, un mediador o negociador. En el teatro hablado, una interpretación es una negociación entre el texto y los actores.

En la música clásica opera una paradoja en la cual la interpretación ideal es, esencialmente, una no interpretación. Existe desde hace mucho tiempo una tendencia a privilegiar más bien el texto, en este caso la partitura musical, una tendencia que alcanzó su punto más alto en la música abstracta del siglo xx, con la noción de que el intérprete, en un escenario ideal, es un individuo transparente. Compositores como Stravinski tenían la esperanza de poder erradicar, por medio de la exactitud notacional, la libertad del intérprete; justamente por ello experimentó con la pianola mecánica en los años veinte del siglo pasado como un modo de librarse de la dolorosa necesidad de la intermediación de un intérprete.<sup>1</sup> La interpretación, así entendida,

<sup>1</sup> Es posible que la expresividad del intérprete fuera también una ofensa contra una estética stravinskiana, que el propio compositor resumió, con su característico tono provocador, en 1935: «Yo considero la música, por su esencia, incapaz para expresar cualquier cosa: un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza, etc. La expresión no ha sido nunca la propiedad inmanente de la

consiste en valerse del texto que ha dejado el compositor y utilizarlo para intuir una plasmación sonora ideal que sigue siendo inalcanzable, pero que es, sin embargo, un principio absoluto regulatorio y una aspiración. En los ensayos se dedica mucho tiempo a discutir lo que «quería» el compositor (aunque ignorándolo en la práctica con mucha frecuencia). La expresión definitiva de este régimen la articuló el teórico Heinrich Schenker (1868-1935): «Para existir, una composición no requiere básicamente una ejecución [...] La lectura de la partitura es suficiente».<sup>1</sup> Hay en esto algo profundamente teológico, ya que se remonta a los debates renacentistas sobre forma y sustancia, pero se trata con toda seguridad de un serio revés para el intérprete.

El cantante clásico se sitúa de alguna manera, y es una posición un poco incómoda, entre estos dos polos. Para un cantante de ópera, predominan en gran medida las exigencias del teatro y una actitud mental teatral. Un cantante de ópera es un actor. En el repertorio de concierto, y más concretamente en el ámbito de la canción, las cosas son más confusas y existe a menudo una exigencia o se siente una necesidad de evitar la dramatización, una ordenanza restrictiva al servicio de algún tipo de plasmación natural, carente de interpretación, que conecta de algún modo con la sospecha de expresividad en la música clásica que albergaba Stravinski. Esta noción de una expresión natural es, por supuesto, un mito—todo arte es artificio—, pero el debate sobre cómo transmitir una canción se remonta a los tiempos de Schubert.

---

música», Ígor Stravinski, *Crónicas de mi vida*, trad. de Elena Vilallonga Serra, Barcelona, Alba, 2005, p. 67.

<sup>1</sup> Heinrich Schenker, *The Art of Performance*, ed. Heribert Esser, trad. ingl. Irene Schreier Scott, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 3.

Por fortuna, un nuevo giro performativo en el seno de la musicología ha venido reconociendo que la música es, lisa y llanamente, interpretación, ejecución, no sólo el texto escrito.<sup>1</sup> La música es una actividad intrínsecamente social. En nuestra muy sofisticada tradición interpretativa de la música clásica, por supuesto, el compositor posee un poder, una autoridad y un carisma únicos, y las tecnologías de la composición musical y el genio de los compositores que las han utilizado y desarrollado han creado una tradición de una fuerza y una longevidad extraordinarias, desde Monteverdi hasta Adès, pasando por Mozart y Beethoven. Al mismo tiempo, los intérpretes, todos los intérpretes, al igual que los actores, tienen que coger la música y proceder con ella. El texto con el que contamos no puede codificar exhaustivamente todos los parámetros de sus posibles interpretaciones y, aunque el texto pueda ser el punto de partida y la investigación de sus significados pueda devenir en una disciplina útil y restrictiva, al final lo que tenemos es una receta para realizar interpretaciones que, de una u otra manera, conmuevan a nuestros oyentes.

Éste es, en gran medida, el caso tanto para la música instrumental como para la música vocal en la tradición clásica. En un ensayo brillante, el pianista Alfred Brendel sostiene que en la música para piano de Beethoven, además de y por encima del análisis y el despliegue de la estructura, «el intérprete tiene la responsabilidad de representar los papeles de diferentes personajes».<sup>2</sup> Si éste es el caso para música abstracta con la más alta carga intelectual, cuánto

<sup>1</sup> Véase especialmente Nicholas Cook, *Beyond the Score: Music as Performance*, Nueva York, Oxford University Press, 2014.

<sup>2</sup> Alfred Brendel, «El carácter musical en las sonatas para piano de Beethoven», en: *Sobre la música. Ensayos completos y conferencias*, trad. Juan Luis Milán, Barcelona, Acantilado, 2016, p. 105.

más no lo será para la música cantada, para música que incorpora un texto literario y adopta, si no un personaje literal—como en las obras para el teatro—, sí al menos una persona poética, tal como sucede en el mundo de la canción. Esto es lo que escribe Edward T. Cone en su clásico estudio *The Composer's Voice* ('La voz del compositor'):

Si tomamos en serio el arte de la canción, debemos atribuir la misma fe a los personajes retratados por los cantantes. No son simples marionetas, controladas por las cuerdas del compositor. Son más como Petrushkas a las que ha dado vida el compositor, pero impulsadas a partir de ese momento por sus propias voluntades y deseos. Así, la persona vocal adopta la simulación original de la persona poética y añade otra propia.<sup>1</sup>

Los cantantes no son marionetas, dice Cone, con su guiño irónico dirigido a Stravinski; y probablemente está en lo cierto. La adopción del carácter, la fusión de los caracteres tanto de la pieza como del intérprete que comporta la interpretación, a menudo puede llevarnos lejos de lo que «pretendía» un compositor. Al mismo tiempo, una de las sensaciones más poderosas que pueden tenerse como intérprete es que, en las que se sienten como las mejores interpretaciones, las «más profundas»—para el cantante, y asumiendo que el público también las sienta así—, es la canción la que canta al cantante. Si esto suena un poco mistagógico, se trata de una idea que, sin embargo, sí que capta, fenomenológicamente, por así decirlo, qué se siente cuando transmites una obra de arte y te sientes arrastrado por ella, sorprendido por el modo en que nos atrapa y nos pilla despreveni-

<sup>1</sup> Edward T. Cone, *The Composer's Voice*, Berkeley, University of California Press, 1974, pp. 22-23.

dos. Momentos como éste en la vida son raros, momentos de extrañeza en los que partes de nuestra vida parecen conectarse de un modo súbito y misterioso, momentos de lo que podríamos llamar una epifanía. El arte busca este tipo de epifanías y llegan para el cantante y su público cuando la canción canta al cantante.

Quería hablar de esta confrontación, de esta aventura con la identidad, porque en mi experiencia como cantante durante los últimos treinta años me he sentido escindido entre dos enfoques que parecen ser, a primera vista, contradictorios. Educado como historiador, y tras haber trabajado como un historiador vinculado a una universidad hasta los treinta años, mi vida musical ha quedado siempre fuera de la estructura académica. No he aprendido nunca a tocar un instrumento, no he estudiado nunca armonía y contrapunto. Al cantar las canciones románticas de Schubert, Schumann, Brahms y Wolf, mi autolegitimación no procedía de una comprensión académica de los textos poético-musicales que amaba y cantaba, sino de un compromiso con una suerte de intensidad en la expresión y con esa búsqueda de sumergirme de tal modo en la música que el cantante y la canción acaben por fundirse. Mi práctica como cantante no tuvo que ver con la transparencia, sino con la fusión y con esa paradójica huida del yo a la que puede dar lugar una cierta intensidad de la interpretación.

Al mismo tiempo, reconocí—en cuanto historiador—el modo en que la música que estaba cantando había surgido de momentos culturales diferentes en la historia de la tradición clásica occidental y que cada uno de ellos merecía, quizá, profundizar en relación con la manera en que podría entenderse su carácter. Si el primer encuentro de calado que se tiene con la interpretación cantada es el *Lied* romántico, entonces el estilo performativo que se adoptará será

muy probablemente uno romántico. El reconocimiento de las raíces históricas de ese estilo no puede descalificarlo como enfoque artístico. Me acuerdo de Benjamin Britten, un compositor británico del siglo xx, que declaró que, si hubiera nacido cien años antes, habría sido un compositor romántico, algo que entendía no como una manifestación de lo evidente, sino como una declaración de lealtad. Fue Nietzsche quien nos dijo que toda canción es un canto del cisne.<sup>1</sup> Para mí, toda canción es, de algún modo, romántica, e implica una relación con los temas de la vida que los románticos exploraron y que transmitieron a la tradición psicoanalítica: Eros y Tánatos, amor y muerte; identidad o, más sencillamente, ¿quiénes somos?, ¿quién soy yo?

En estos ensayos quiero examinar una selección de diversas obras que podrían beneficiarse de que se problematice y se historicice su manera de presentar la identidad. Tengo la convicción de que estamos ante un tema tanto práctico como moral. Comprender el contexto del que emerge el arte, como parte de esa misteriosa corriente creativa que intenta mantener unidos en una catolicidad cultural lo muerto, lo vivo y lo que aún no ha nacido, es algo que debemos tanto al pasado como al presente. Quiero examinar construcciones performativas de la identidad en la música a través de la lente del género, la política o por medio del sostén paradójico y la negación definitiva de la identidad: la muerte. Obras que parecen difíciles de interpretar para nosotros, como el ciclo de canciones romántico *Frauenliebe und Leben* ('Amor y vida de mujer'), de Robert Schumann,

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches: Ein Buch für freie Geister*, Chemnitz, E. Schmeitzner, 1878, parte 2, §171. [*Humano, demasiado humano*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2007, p. 58].

## PRÓLOGO

pueden reimaginarse si se examinan más de cerca sus orígenes. Obras que han languidecido en un exilio ideológico, como las *Chansons madécasses* ('Canciones malgaches') de Ravel, no son únicamente objetos estéticos, ya que el ciclo de canciones de Ravel existe en una matriz histórica que se opone a la aventura colonial europea, al tiempo que es también cómplice de ella. En estos ensayos voy a examinar obras que ya he interpretado o que podría interpretar. Al hacerlo, quiero plantear preguntas, preguntas que ayudan al pasado a informar el presente, al presente a informar el pasado, y que pueden enriquecer la interpretación, además de plantearle interrogantes.

## 1. IDENTIDADES DESDIBUJADAS EL GÉNERO EN LA INTERPRETACIÓN

Este ensayo aborda tres obras de tres épocas diferentes para examinar el modo en que compositores e intérpretes han reconfigurado de manera creativa un aspecto concreto de la identidad social—el de la identidad de género—en momentos históricos determinados. Las cuestiones de género han suscitado debates complejos y recurrentes dentro de la tradición musical europea. Las obras musicales proporcionan un espacio abierto y fluido en el que las sociedades pueden plantear este tipo de cuestiones.

La breve obra teatral tardorrenacentista *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624), de Claudio Monteverdi, retrata la lucha entre Tancredi y Clorinda. En el curso de un relato en el que los papeles de género se desdibujan y se ponen en entredicho, se plantean complejas cuestiones de identidad. En el ciclo de canciones *Frauenliebe und Leben* ('Amor y vida de mujer', 1840), de Robert Schumann, la presentación romántica y romantizada de la vida y el amor de una mujer se ve complicada por la identidad masculina de sus autores, compositor y poeta. Más cerca de nosotros, en la pieza de teatro musical *Curlew River* (1964), de Benjamin Britten, el desdibujamiento del género—más concretamente, la asunción de un papel femenino por parte de un cantante masculino—amplía y profundiza la vena trágica que caracteriza la pieza.

Las obras musico-teatrales de Monteverdi, escritas en las primeras décadas del siglo XVII, se encuentran ya sólidamente asentadas en el repertorio. Pero, como se sitúan al comienzo mismo de la tradición operística, antes de que

se hubieran codificado reglas firmes para lo que debería ser una ópera, son obras fluidas, extrañas y perturbadoras para un público moderno. Debieron de resultar extrañas y perturbadoras para los contemporáneos de Monteverdi. *L'Orfeo*, escrita para el duque de Mantua, de la familia de los Gonzaga, en 1607, es más un entretenimiento cortesano que una ópera. En la actualidad suele verse y oírse en teatros de ópera. A pesar de todas las paradojas e interrogantes filosóficos y musicológicos sobre en qué consiste recrear una obra escrita hace cuatro siglos—¿qué es la autenticidad?, ¿cómo podemos aproximarnos a ella?—, posee esa extraña cualidad anfibia de parecer simultáneamente tanto extraña como familiar. Combina emociones reconocibles y emociones que apenas parecen guardar relación alguna con nuestras preocupaciones. Esto es lo que la música del pasado parece hacer para nosotros: conseguir que cobren vida la extrañeza y la humanidad del pasado con un impacto visceral, muy lejos de lo que algunos comentaristas rechazan como la cultura «museística» de la música clásica.

Las óperas venecianas *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1639-1640) y *L'incoronazione di Poppea* (1643), de Monteverdi, transmiten una sensación mucho más operística, parecen haber sido concebidas con mucha mayor claridad para un teatro y un público. Huyen de las convenciones, con esa mezcla casi shakespeariana de seriedad y desenfado que nos recuerda que estas obras se escribieron para la temporada de carnaval, en la que las premisas sociales e ideológicas de la República veneciana podían verse, por así decirlo, a través de un chabacano caleidoscopio teatral: el mundo vuelto del revés.

Otra obra carnavalesca de Monteverdi resulta incluso más difícil de categorizar, aunque cada vez más ha pasado

a formar parte del repertorio clásico posmoderno. *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, o *El combate entre Tancredi e Clorinda*, se escribió para interpretarse como parte de algunos espectáculos vespertinos en las estancias de la familia Mocenigo en el Palazzo Dandolo, en la famosa Riva degli Schiavoni, en pleno carnaval de 1624. La esencia del argumento es muy sencilla, pero al mismo tiempo cuestiona los tropos de la heteronormatividad. Durante la Primera Cruzada, un guerrero musulmán queda atrapado fuera de las puertas de Jerusalén y es abordado por Tancredi, un caballero cristiano. Luchan. Tancredi exige saber quién es su oponente. La negativa que recibe como respuesta le alienta a seguir combatiendo con furia. Cuando el enfrentamiento se intensifica, Tancredi hiere mortalmente a su rival, que le pide recibir el bautismo. Cuando él se dispone a satisfacer su deseo, reconoce finalmente en su enemigo a Clorinda: la mujer que ama. Ella muere.

*Il combattimento* tiene algo de experimental y, en la época de su primera interpretación, debe de haber asestado un buen puñetazo vanguardista que un grupo de cantantes, instrumentistas y actores-bailarines empezaran, en medio de una fiesta, a representar la historia de Torquato Tasso. La muerte de Clorinda a manos de Tancredi, en un entorno doméstico, vivida desde muy cerca, debió de conferir al clímax un estremecimiento especialmente perturbador. Ésta es la descripción de la velada que nos ha dejado el propio Monteverdi:

Inesperadamente [y esto es crucial para el impacto de la representación], entra Clorinda, armada y a pie. Va seguida de Tancredi, armado, sobre un caballo mariano [¿algún tipo de caballito de madera?], y el narrador, Testo, comenzará el canto en ese momento. Tancredi y Clorinda interpretarán pasos y gestos

del modo expresado por la narración, nada más ni menos, y observarán diligentemente los tiempos, golpes y pasos, y los instrumentistas los sonidos apremiantes o suaves, y el narrador con las palabras pronunciadas a tiempo, de manera que las tres acciones acaben encontrándose en una imitación unida.<sup>1</sup>

La música de Monteverdi para este incidente sacado de Tasso debió de provocar una sensación extrañamente dissociativa. El narrador se presenta con el nombre de Testo, literalmente ‘texto’, pero una denominación habitual para un narrador o solista en la música italiana. Él cuenta su relato mientras dos actores-bailarines representan el combate. En cuatro momentos cruciales del drama se da voz a los propios Tancredi y Clorinda, pero ¿cantaban los actores o se expresaban con un lenguaje mímico mientras los personajes cantaban sus propias palabras? No está claro.

Monteverdi estaba especialmente orgulloso de cómo había desarrollado nuevos medios musicales para representar el combate por medio de sonidos, algo de lo que se jactó en el prefacio de la obra cuando se publicó en 1639. *Pizzicati*, notas rápidas repetidas, trémolos de la cuerda: esto era lo que él llamó el *concitato genere*, el ‘estilo agitado’, que imita los sonidos del combate. Pero lo que parece especialmente notable, cuando se oye y se ve hoy la obra, es la carga sexual del material de Tasso al que puso música Monteverdi. Es posible que el estilo agitado tuviera su origen en las imitaciones de la contienda bélica, pero su potencial signifiante puede vincularse con la misma facilidad a un tipo muy diferente de agitación.

<sup>1</sup> Del prefacio independiente al *Il combattimento*, que se encuentra en la parte del continuo del octavo libro de madrigales, publicado en 1638.