

O inovador século XVII pela pena de Barbara Strozzi

AUTOR

Tomas Callas Mistrorigo

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo fazer uma breve exposição a respeito da diversidade inexplorada do repertório da primeira metade do século XVII. Como exemplo desta diversidade, o artigo apresenta múltiplos aspectos presentes na primeira publicação da compositora veneziana Barbara Strozzi, uma obra que ilustra o quão interessante e multifacetada a produção musical deste período pode ser, ao combinar um gênero musical antigo com os novos artifícios da escrita musical de seu tempo. Após uma breve introdução com dados biográficos e contextuais a respeito da compositora, o artigo discutirá o porque apenas certos recortes da música ocidental são mais analisados e estudados pelos musicólogos. Em seguida, com o gênero madrigalesco devidamente contextualizado, serão apresentados caminhos possíveis para compreensão da maneira com a qual o texto se projeta em música em trechos selecionados dos madrigais da compositora.

Palavras chave: séc. XVII, Barbara Strozzi, análise, madrigal, música vocal.

ABSTRACT

The present article aims to provide a brief overview of the unexplored diversity of the repertoire from the first half of the 17th century. As an example of this diversity, the article presents multiple aspects found in the first publication by the Venetian composer Barbara Strozzi, a work that illustrates how interesting and multifaceted the musical production of this period can be, when it combines an ancient musical genre with the new musical writing possibilities of its time. After a brief introduction with biographical and contextual information about the composer, the article will discuss why only certain segments of Western music are more analyzed and studied by musicologists. Then, following a brief introduction to the madrigal genre in music, possible ways for the understanding of how the poetic text is painted in music in selected excerpts of the composer's madrigals.

Keywords: 17th century, Barbara Strozzi, analysis, madrigal, vocal music.

Nascida em 1619, na libertina e efervescente Veneza seiscentista, Barbara Strozzi foi a única filha do poeta Giulio Strozzi (Rosand, 1978, p. 241). Criada em um ambiente artisticamente vivo, a casa de seu pai, Barbara desde a adolescência chamou a atenção dos poetas e músicos que frequentavam as reuniões da *Accademia degli Unissoni* por sua habilidade como cantora, tendo sido apelidada desde cedo como *virtuosíssima cantatrice* (Rosand, 1978, p. 244). Na fase adulta, em 1644, já tendo completado vinte e cinco anos, Barbara se lança como compositora, com a publicação de uma coletânea de vinte e cinco madrigais dedicados à duquesa Vitória Della Rovere. O livro foi todo composto a partir de poesias escritas por seu pai especialmente para a estreia da filha no mundo da composição. Vale notar o quão difícil era para qualquer pessoa, nesta altura do século XVII, ter sua obra canonizada por uma prensa, ainda mais se tratando de uma mulher compositora (Einstein, 1971, p. 57). Antes de Barbara, tem-se pouquíssimos outros exemplos de mulheres que tiveram suas obras editadas e publicadas, como é o caso de Maddalena Casulana, no século anterior,

e Francesca Caccini, contemporânea de Strozzi. Especula-se que a publicação da primeira obra de Barbara só foi possível pois, além do seu talento inegável na escrita musical, seu pai tinha ótimas relações com importantes comerciantes de Florença naquele período, o que o permitiu negociar edição e publicação da primeira obra de sua filha (Rosand, 1978, p. 257). Nesta primeira publicação de Barbara Strozzi, um livro de madrigais, gênero que teve seu apogeu no século anterior, intitulada *Il Primo Libro di Madrigali di Barbara Strozzi*, temos um exemplar em muitos sentidos do que foi, para a linguagem musical, o efervescente século XVII.

Quando observamos a bibliografia mais comumente usada nos mais variados campos de estudos da música, seja na história, na análise musical ou na musicologia (de C. Palisca a J. Wisnik; de A. Schoenberg a A. Einstein), tem-se como repertório mais abordado a música composta a partir do século XVIII, ou, quando o tema é a música modal, as composições feitas ao longo do século XVI. Estes recortes específicos não são fruto do acaso. É nestes dois períodos que a linguagem musical, seja a modal no século

XVI ou a tonal no século XVIII, apresenta suas convenções mais bem delineadas. É nestes períodos que os alicerces e os limites a partir dos quais a produção musical se deu estavam mais delimitados, e é por isso que, séculos mais tarde, os estudiosos da música puderam identificar e analisar tais repertórios pelo viés do que as obras tinham em comum, seja os padrões de contraponto e tratamento cadencial da polifonia renascentista ou os padrões de encadeamento de acordes e polarizações tonais da monodia acompanhada do período clássico. Neste cânone mais geral da música ocidental europeia, o século 31 XVII tem pouco espaço, principalmente sua primeira metade, pois nela estavam ainda vivas, e em convulsão, as tradições de tratamento contrapontístico do século XVI e o artesanato musical feito a partir escrita e sobreposição de linhas horizontais, ao mesmo tempo que as inovações monódicas ganhavam cada vez mais espaço, com as linhas anteriormente sobrepostas se reconfigurando gradativamente em acordes, entidades verticais que passaram a ser justapostas para acompanhar linhas melódicas solitárias (Kang, 2011, p. 186). Esta guinada é bem observada pelo compositor Claudio Monteverdi no

prefácio do seu quinto livro de madrigais, quando o mesmo batiza a *Prima Pratica* e a *Seconda Pratica*, esta última que seria então empregada por ele em suas obras. O advento do baixo cifrado, que sobre a nota mais grave de um bloco harmônico pressupõe a sobreposição de terças, é um fenômeno que sintetiza este processo. O Op. 1 de Strozzi, intitulado *Il Primo Libro di Madrigali di Barbara Strozzi*, de 1644, é uma obra modelo para observar, em muitos sentidos, esta convergência entre as tradições do século XVI e as inovações experimentais que as primeiras décadas do século XVII trouxeram para o fazer musical da Europa ocidental.

Aluna de Francesco Cavalli, prolífico compositor de ópera da Veneza seiscentista e pupilo de C. Monteverdi, Barbara Strozzi tinha intimidade com a *seconda prattica* e os gêneros que dela derivaram. Porém, pela necessidade de se provar como compositora em um contexto onde uma mulher possuía pouquíssimo espaço (e talvez por exigências de sua mecenas), Barbara optou por musicar os vinte e cinco poemas escritos por seu pai na forma de um livro de madrigais, onde a compositora estreante poderia mostrar toda a versatilidade de sua escrita dentro

deste gênero já pouco usual na Veneza da década de 1640 (Rosand, 1978, p. 256). Aqui já temos o primeiro traço que torna esta obra tão peculiar: o fato de se tratar de um livro de madrigais escrito quase meio século após a época de ouro do madrigalismo italiano, em um período onde este gênero já tinha perdido boa parte do seu espaço para a ópera, a cantata e o oratório, com o gosto pela monodia em detrimento da polifonia ganhando cada vez mais espaço (Einstein, 1971, p. 606). Somado a isso, os madrigais de Strozzi são escritos para formações que vão de duetos a quintetos, nas mais variadas combinações entre as vozes de soprano, alto, tenor e baixo. Todos os madrigais do seu Op. 1 são acompanhados por um baixo cifrado, algo pouco usual na tradição madrigalesca, que via de regra eram escritos para formações vocais a cappella, mas que passa a ser incorporado ao gênero dentro da tradição da *seconda prattica* estreada no Quinto Livro de Madrigais de Claudio Monteverdi. Apesar de se tratar de um livro de madrigais, o tratamento dado para as vozes individuais pela compositora é nitidamente influenciado pela escrita operística, muito viva naquele contexto temporal e espacial. Sua escrita,

mesmo em trechos com grande densidade polifônica, é um exemplar muito bem acabado da *seconda prattica*, e seus madrigais exemplos do gênero *concertato* no madrigalismo (Einstein, 1971, p. 850). Barbara Strozzi, que antes de ser compositora, também era intérprete, e escrevia as linhas vocais, especialmente as de soprano, usando a própria voz como referência, dando para as melodias sobrepostas um virtuosismo incomum na escrita madrigalesca (Rosand, 1978, p. 278).

Para além das questões técnico-musicais, outros fatores também 32 caracterizam esta obra como um exemplar deste período de experimentação e instabilidade. Giulio Strozzi, que frequentava um dos espaços mais prestigiados entre os literatos da Veneza da primeira metade do século XVII, a *Accademia Degli Incogniti*, escreveu os vinte e cinco poemas de base para a primeira publicação da sua filha a partir de várias formas poéticas bem estabelecidas: como a canzona, o soneto, a balada e o próprio madrigal, enquanto forma poética (Harran, 1969, p. 1). Os *Incogniti* eram importantes representantes da tradição poética marinista em Veneza,

que abordava de maneira libertina e irreverente temáticas afetivas e mundanas, com a intenção frequente de subverter as hierarquias de poder político ou religioso (Carpeaux, 1959, p. 554). Essa grande variedade de formas e conteúdos poéticos dados como base da primeira publicação de Barbara Strozzi também é um indício da necessidade que a mesma tinha para provar sua versatilidade e habilidade como compositora ao traduzir para a música os poemas de seu pai. Aqui outro detalhe chama a atenção na caracterização da obra dentro das novas tendências do século XVII: ao invés do título dos madrigais serem simplesmente o primeiro verso do poema de base, como era o caso na maioria esmagadora das peças da tradição madrigalesca do século anterior, cada um deles recebe um título próprio, independente do primeiro verso, que sintetiza afetivamente em poucas palavras o conteúdo da poesia que vem a seguir.

Outro fator interessantíssimo também presente neste primeiro livro de madrigais: os poemas de Giulio, por terem sido escritos sob demanda para serem musicados por sua filha, fazem muitas referências metalinguísticas quanto ao seu

fim enquanto obra. Na poesia que abre o livro de madrigais, intitulada *Sonneto Proemio Dell'opera*, um dueto para duas sopranos, o eu lírico incorpora a própria Barbara Strozzi, introduzindo sua obra e conclamando divindades para que a mesma seja bem recebida pelos que a ouvirem, tudo isso escrito pela pena de seu pai. Em outro caso, no décimo quinto madrigal da coletânea, intitulado *Priego ad Amore*, o eu lírico, após fazer uma eloquente prece ao afeto do amor, cita diretamente a "Barbara mia", pedindo para o afeto em questão a preencha, fazendo com que neste caso o eu lírico seja o próprio Giulio Strozzi se referindo a sua filha. No madrigal final da coletânea, intitulado *Conclusione dell'opera*, o eu lírico novamente incorpora a própria Barbara Strozzi que, a partir de uma poesia no formato mais estrito da *canzone*, se comunica de maneira direta com seus ouvintes, enaltecendo de maneira humilde sua própria obra. A compositora optou por musicar esta *canzone* em um formato também mais estrito, a *villanella*, e nos versos finais desafia, na forma do eu lírico criado pelo pai para dar voz a filha, seus ouvintes que não se agradarem com sua obra a fazerem melhor. A metalinguagem

presente nesta coletânea, derivada dessa inédita relação sanguínea entre o pai poeta e a filha compositora, onde a própria obra e as condições nas quais a mesma foi produzida aparece como temática das poesias de base, a tornam tão consonante com o espírito do seu tempo: experimental, instável e multifacetado, mas ainda assim envolto nas formas e gêneros da tradição dos séculos anteriores.

Voltando à problemática inicial, como então analisar e compreender uma obra produzida em um contexto onde convergiam tantas intenções diferentes no tratamento dos materiais musicais? Como encontrar um solo comum em um meio onde tão pouco havia de convencionalizado na linguagem musical presente nas obras produzidas por diferentes penas? Se a música, na sua abstração e auto-referencialidade difusa e em fase de experimentação não pode dar essa resposta, a fonte de significados comuns estará no outro material artístico aqui presente: o texto poético. Felizmente, por se tratar de uma obra madrigalesca, o texto poético é central para sua concepção enquanto gênero musical.

A origem etimológica da

palavra madrigal são duas, que não necessariamente se anulam: A primeira delas, dada pelo linguista Leandro Biabene (Rassegna Bibliografica della Letteratura Italiana V. vi, p. 329, Pisa, 1898), teria vindo do termo latino *matricale*, “língua mãe”, que definiu desde sua origem em meados do século XIII as peças vocais escritas em língua vernacular. A segunda origem, sugerida pelo também linguista Leo Spitzer, aponta o termo madrigal como vindo da palavra latina *materialis*, que no dialeto florentino do século XIV derivou no termo *filius materialis* (filho bastardo), que passaria a ser usada para definir esta forma poética mais livre e muito diretamente associada à música, por isso bastarda. Em ambos os casos é possível observar que o termo nasce de uma associação direta entre o material musical e o seu texto de base. Isso não deixa de ser verdade nos séculos seguintes, especialmente no século XVI, quando o madrigal se desenvolve enquanto gênero por todo o território que hoje chamamos de Itália (Einstein, 1971, p. 116). Por esse motivo, um século mais tarde, pelas mãos de Barbara Strozzi, a centralidade do texto para a compreensão da obra continua sendo fundamental. Pode-se

ir ainda além: dentro da instabilidade presente nos padrões composicionais e na linguagem musical da primeira metade do século XVII, o texto se reafirma como um importante fator estruturante para a composição e portanto basilar para a análise, um meio para dar coesão e significado para as obras musicais. No gênero madrigalesco, e na produção inserida na *seconda prattica* mais do que nunca, a música deriva do texto. Sendo assim, para analisar a obra de Barbara Strozzi, deve-se sempre buscar de que maneira a música expressa, por meio de suas ferramentas não verbais, o conteúdo contido no texto poético de base (Scarinci, 2006, p. 7).

Nos madrigais do Op. 1 de Strozzi temos em cada nota escrita representações musicais diretas do poema de Giulio Strozzi. Se por um lado a falta de convenções musicais na primeira metade do século XVII torna a sua análise mais difícil, por outro esta instabilidade da linguagem musical deu para a compositora mais liberdade para traduzir em música o conteúdo poético da obra de seu pai. Se o leitor compreender o significado dos poemas, todas as notas escritas por Strozzi passam a fazer sentido e dão uma nova

dimensão sonora para o que antes estava escrito apenas em palavras.

Logo no início do madrigal já aqui citado que abre sua coletânea, *Sonnetto Proemio dell’opera*, temos um exemplo claro disso. Nesta primeira estrofe o eu lírico se refere de maneira abstrata e simbólica às entidades que o permitirão dar cabo do seu fazer artístico. Nesta primeira metade do segundo verso, onde o eu lírico descreve seu voo sobre o monte Pindo, o verbo *Volo* (voo) é representado por uma coloratura que ascende e descende em semicolcheias, fazendo uma representação musical bem direta de um voo sobre um monte. 34



Trecho do madrigal *Sonnetto Proemio dell’opera*
transcrito para grade moderna

Em seguida, depois de introduzir o poema de maneira figurativa e simbólica, o eu lírico passa a falar do ofício fadigoso

REFERÊNCIAS

CARPEAUX, Otto Maria. História da Literatura Ocidental. Brasília, DF: Edições do Senado Federal, 1959.

EINSTEIN, Alfred. The Italian Madrigal. Princeton: Roger Sessions; Princeton University Press, 1971. v. II. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/j.ctvhhdvr>. Acesso em: 20 dez. 2024.

GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. História da música ocidental. 6. ed. Gradiva. 2001.

HARRAN, Don Verse types in the Early Madrigal. *Journal of the American Musicological Society*, v. 22, n. 1, Spring 1969, p. 27-53. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/830811>. Acesso em: 20 dez. 2024.

KANG, Youyoung. Monteverdi's Early Seventeenth-Century 'Harmonic Progressions'. *Music Analysis*, v. 30 n. 2/3, Jul.-Oct., 2011. p. 186-217. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41495900>. Acesso em: 20 dez. 2024.

ROSAND, Ellen. Barbara Strozzi, "virtuosissima cantatrice": The Composer's Voice. *Journal of the American Musicological Society*, v. 31, n. 2, Summer, 1978, p. 241-281. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/830997>. Acesso em: 20 dez. 2024.

SCARINCI, Silvana. Safo Novella: uma poética do abandono nos lamentos de Barbara Strozzi. 2006. 360 f. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2006.390936>. Acesso em:

SCHOENBERG, Arnold. *Structural Functions of Harmony*. W. W. Norton & Company, 1969.

STROZZI, Barbara. *Il Primo Libro di Madrigali di Barbara Strozzi*. Veneza: Alessandro Vicenti, 1644.

WISNIK, José Miguel. *Som e sentido: uma outra história das músicas*. Cia. das Letras, 1989.

Tomas Callas Mistrorigo é graduado do curso de Composição/Regência pelo Departamento de Música do Instituto de Artes da Unesp. e-mail: tomas.mistrorigo@unesp.br. Currículo Lattes: <https://lattes.cnpq.br/3942327400964663>