

A Cantata em Barbara Strozzi: uma ópera em miniatura

Silvana Scarinci
Doutoranda pela UNICAMP
e-mail: silvanascarinci@yahoo.com.br

Helena Jank
UNICAMP
e-mail: hjank@iar.unicamp.br

Sumário:

Barbara Strozzi, até agora pouco estudada no âmbito da musicologia, foi considerada como a criadora do gênero “Cantata”¹. O objetivo deste trabalho é de procurar melhor compreensão do meio cultural e ideológico em que o gênero foi produzido, com o intuito de encontrar novos significados e mais aprofundamento na obra da extraordinária compositora italiana do Século XVII.

Palavras-Chave: Cantata – Barbara Strozzi – Ópera Barroca – Monteverdi

Como ponto de partida metodológico, este trabalho filia-se a musicólogos que se opõem a uma musicologia positivista, representados por Carl Dalhaus, passando por Joseph Kermann e estabelecendo-se com Gary Tomlinson, Susan McClary, e outros. Numa abordagem crítica e interpretativa, esses autores negam o axioma de que a música é apenas música e não pode significar coisa alguma. Sem rejeitar o instrumento de análise aplicado formalmente pela maioria dos musicólogos, passamos a admitir a possibilidade de outros tipos de leitura e a buscar explicações que escapam ao estrutural e objetivo. Nesta abordagem, a música passa a depender de uma confluência de sentidos sociais e/ou culturais e seu significado pode se construir a partir da uma interação entre várias disciplinas, tais como a História da Arte e a Literatura.

Nem todos os compositores do século XVII puderam realizar seus experimentos no mundo da ópera, por mais sofisticado que fosse seu domínio da linguagem musical em voga. Sem um meio tão rico de possibilidades à sua disposição, estes compositores, à margem da mais fascinante inovação composicional da época, reduziam o vocabulário operístico a um mínimo, realizando na Cantata uma miniatura do que teriam feito na grande forma. Tanto quanto o oratório e a ópera, a Cantata descende diretamente do gênero altamente intelectual do século XVI, o madrigal. O gosto pela palavra e a refinada sensibilidade dos madrigalistas pela tradução musical do texto levou os compositores a uma percepção aguçada das possibilidades dramáticas da música. Um passo importante para a criação das cantatas foi a exploração pelos monodistas florentinos da voz solista, que, destacada dos madrigais, passava a ser acompanhada pelo baixo-contínuo. As árias curtas estróficas e líricas que apareceram em 1602 no *Nuove Musiche* de Caccini prenunciam o as Cantatas. A monodia acompanhada entrelaça-se com o madrigal acompanhado por baixo-contínuo (que aparece pela primeira vez na segunda parte de *Il Quinto libro de madrigali a cinque voci* de Monteverdi, em Veneza, 1606). O próprio Monteverdi é um dos importantes compositores que marcam o surgimento das cantatas, apesar de nunca ter-se apropriado da terminologia: muitas das

¹ Em: Pepusch, Johann Christoph. *English Cantatas*, Prefácio. *Studio per Edizioni Scelte*, Florença, 1982

obras em seu último livro de madrigais em nada diferem formalmente das cantatas já produzidas no período. Segundo o *New Grove Dictionary of Music*, o termo *Cantata* surge pela primeira vez em 1589, em *Cantata pastoralle fatta per Calen di Maggio in Siena*, um libreto para a comemoração do casamento de Cesare d'Este e Virginia de Medici,. Insinuam-se já neste momento as ligações com o drama musical pelas indicações do libreto: *azione sceniche e coreografiche, rime per musica pastorali e ninfali*. Charles Burney, notável viajante e historiador de música inglês do século XVIII, atribui a Benedetto Ferrari, em 1638 a primeira vez em que o termo é usado. *Cantade et arie* de Alessandro Grandi, é a primeira coleção exclusivamente musical, da qual só se conhece uma re-impressão, datada de 1620. Neste início da história da Cantata, a forma era essencialmente de variações estróficas. Os dois volumes de Giovanni Felice Sances, *Cantade* (1633), marcam definitivamente a presença do gênero. Entre as obras mais conservadoras em forma de variações estróficas, encontram-se novidades como *Usurpator tirano*, escrita sobre um baixo de *passacaglia* e finalizada com um longo recitativo e *Lagrimosa beltà*, sobre uma *ciaconna*, interrompida por trechos em arioso. A forma mais representativa, no entanto, está em *Presso l'onde tranquille*, em que recitativo, arioso e ária se sucedem (incluindo uma longa seção sobre um baixo *ostinato*)². Esta alternância passa a ser a principal característica das cantatas³. É graças a isto que o gênero pode ser visto como uma versão simplificada da ópera, na qual se torna possível realizar um verdadeiro drama musical em miniatura: mini-cenas que se concatenam dramaticamente, possibilitando ao espectador apreciar, num ambiente modesto, o desenrolar de um espetáculo pleno de teatralidade.

Em um dos primeiros estudos da Cantata italiana do século XVII, Henri Prunières condenaria o gênero argumentando que esta música revertia o papel que possuía na tradição madrigalista. Segundo ele, nos madrigais, a poesia, de alto valor literário, tinha na música uma parceira que não tinha outra função senão elevá-la; agora, a “música tratava de vingar-se” e era composta sem nenhuma consideração pelo texto⁴. O que Prunières percebeu foi uma crise estética que sinalizava o fim de uma era: a era em que os ideais humanistas eram tão bem traduzidos na requintada arte do madrigal, ligada à obra poética de Petrarca a Tasso. Com o poeta da *meraviglia*, Giambattista Marino, já não encontramos mais o sentimento elegíaco, a volúpia da dor, a permanente melancolia que permeia a obra de Petrarca. A mudança de rumo estético que vai possibilitar o surgimento das cantatas pode ser claramente vislumbrada na abordagem de Monteverdi ao poema de Petrarca, *Hor che 'l ciel e la terra e 'l vento tace*, o segundo madrigal do Oitavo livro:

Hor che 'l ciel e la terra e 'l vento tace e le fere e gli augelli il sonno affrena, Notte il carro stellato in giro mena e nel suo letto il mar senz'onda giace,	Agora que o céu e a terra e o vento calam e as feras e os pássaros o sono acalma, a noite a carruagem estrelada leva e no seu leito o mar sem ondas jaz,
<i>veglio, penso, ardo, piango e chi mi sface</i> <i>sempre m'è innanzi per mia dolce pena.</i>	em vigília penso, ardo, choro, e o que me destrói sempre está diante de mim para minha doce pena.

² In: Gianturco, Carolyn. “The Cantata: A Textual Approach” in *The Well Enchanting Skill: Music, Poetry, and Drama in the Culture of the Renaissance - Essays in Honour of F.W.Sternfeld*. Caldwell, John; Olleson, Edward; Wollenberg, Susan; New York: Oxford University Press, 1990.

³ Ver no capítulo 6, pg 201, a atribuição da criação do gênero Cantata a Barbara Strozzi.

⁴ Gianturco, Carolyn. “The Italian Cantata of the XVII Century”, *Music & Letters*, vii (1926).

<i>Guerra è il mio stato, d'ira e di duol piena, e sol di lei pensando ho qualche pace.</i>	Guerra é o meu estado, plena de ira e de dor, e somente nela pensando encontro um pouco de paz.
<i>Così sol d'una chiara fonte viva move il dolce e l'amaro ond'io mi pasco.</i>	Assim de uma única clara e viva fonte encontro o doce e o amargo do qual me alimento.
<i>Una man sola mi risana e punge.</i>	Uma só mão me cura e me fere.
<i>E perchè il mio martir non giunga a riva, mille volte il dì moro e mille nasco, tanto dalla salute mia son lunge.</i>	E para que meu martírio nunca cesse, mil vezes por dia morro e mil vezes nasço, tão distante da salvação me encontro.

Nesta peça podemos observar como é abandonado o antigo tratamento que Monteverdi teria dedicado ao poema, trinta anos antes. Em 1638, já imbuído das novas técnicas marinistas, Monteverdi utiliza-se de seu *stile concitato* para descrever pictoricamente o estado interior do poeta: *guerra è il mio stato, piena d'ira e di duol*. Típica de Marino é a transformação do subjetivo em imagem exterior – aqui, a partir do sétimo verso, Petrarca, em sua retórica delicada e interiorizada, é lido como um poema de Marino. Seu soneto, formalmente coeso e equilibrado, vê a forma rompida por Monteverdi, ao criar uma sucessão de momentos justapostos, típico artifício da poesia de Marino. O início do Soneto, com o característico tema da paisagem como expressão ou manifestação da interioridade do poeta, é delicadamente musicado por acordes homofônicos, amplos mas hesitantes, como as feras que aos poucos adormecem e o vento que à noite se cala. Os lentos e graves acordes de lá menor soam como um sopro vacilante e, plenos da *gravità* de Petrarca, são articulados por expressivas pausas. Esta atmosfera noturna e misteriosa é rompida pelo súbito ataque do *concitato* e o nível de interioridade inicial nunca mais é recuperado, até o final da peça. Três décadas antes, Monteverdi estaria coerente com os princípios da *seconda pratica* e aproveitaria para destilar musicalmente cada insinuação de emoção ou, especialmente neste caso, da recorrente *voluptas dolendi* (*mia dolce pena / doce dor*). Mas em 1638, não poderia mais abrir mão de seu revolucionário *stile concitato*, que acrescentou tantas possibilidades dramáticas à música. O *stile concitato* torna-se aqui o ícone da crise estética, do fim de uma era, quando o equilíbrio formal do madrigal renascentista abre espaço para o gesto dramático, exteriorizado e artificial. Marino se superpõe a Petrarca e a relação maleável e sensível entre texto e música de antigas peças como *Ecco mormorar l'onde* dão lugar a um tratamento musical quase anti-sintático, repleto de cesuras formais, que passam a ser uma das principais características das Cantatas.

As cantatas eram apresentadas em reuniões conhecidas como *conversazioni* nas casas dos aristocratas. O público era constituído de *cognoscenti* que se deleitavam com a erudição demonstrada nestes encontros, tanto nas conversas, quanto na música e poesia apresentadas. Neste ambiente do ócio cortês a agudeza intelectual, o gosto pela *arguzia* (qualidade mordaz e espirituosa), a arte da *finzione* (dissimulação) eram altamente valorizados. A *gravità* petrarquista não condizia muito com o *modus vivendi* do cortesão do século XVII. Nem as dores do amor deveriam ser tomadas tão a sério como o foram em toda a tradição madrigalista; as leis do decoro, agora, pregam um permanente sorriso nos lábios, que nos distancia do mergulho interior produzido pela poesia de Petrarca a Tasso. Em seu pequeno tratado de comportamento – *Della dissimulazione onesta* (Nápoles, 1641) - Torquato Accetto recomenda que não se permita que as coisas sejam vistas

como realmente são: “simula-se aquilo que não é, dissimula-se aquilo que é. Disse Virgílio de Enéas: No rosto simula a esperança, sufoca no coração a dor profunda.”⁵

A própria Barbara Strozzi, aos dezenove anos, abrirá a primeira reunião da *Accademia degli Unisoni*⁶ com um Soneto, no qual o amor é tratado com um tom zombeteiro e cético: *Quanti sciocchi al primo sguardo / So promettono il gioir. / Sempre Amor, sempre è bugiardo / Altr'è il fare, ed altre è il dir.* (Quão tolos no primeiro olhar, / só prometem-se a felicidade. / Sempre Amor, sempre mentiroso / uma coisa é o fazer e outra o dizer).

Stefano Guazzo, em seu tratado *La civil conversazione*⁷, relata um jogo proposto a um determinado Signor Ercole, que deverá improvisar um lamento amoroso dirigido a uma das senhoras presentes. A cena retrata bem a atmosfera artificial e performática destas reuniões, nas quais as qualidades dos participantes eram medidas por sua capacidade retórica. A improvisação é constituída de uma série de clichês retirados da tradição poética dos lamentos, muito similar ao conteúdo encontrado nos textos das cantatas. Nosso *Signor Ercole* levanta então o chapéu, estende a mão à *signora Lelia* e assim declama:

A vós, bellissimo anjo do Paraíso, a vós, maravilha do mundo, a vós, vida minha, a vós também minha morte, não venho mais sobre as próprias pernas, que já não podem sustentar este corpo miserável, mas sou conduzido sobre o carro triunfal do Amor para vos anunciar com esta voz débil e fraca, com este pequeno sopro que ainda tenho, a aproximação de minha morte. ... Mas já que minha dolorosa alma por muito tempo habita vosso majestoso e pródigo coração, peço-vos - como consolo pelo longo sofrimento de, ao amar-vos, ter-me mantido calado, suportando isto até então, morrendo - que ao menos não recusais colocar vossos lábios sobre os meus e com vosso doce hálito forçar minha alma de volta à sua primeira moradia...

Conforme o relato de Guazzo, a reação do público é de riso (*di questo lamento risero tutti, come potete pensare* / sobre este lamento riram-se todos, como pudeste pensar). O motivo do riso não se explica com o fato de os lamentos serem agora considerados uma tópica fora de moda (a gigantesca produção de Cantatas sobre o mesmo tema atestam o contrário) e a exibição de clichês do abandono amoroso por isso provocarem o riso. A situação é espirituosa devido a sua artificialidade – não existe realmente um palco: o protagonista finge um papel teatral fora do teatro, ao lamentar-se ficticiamente de um amor que não existe a uma senhora presente, coquetamente provocando-a por um beijo.

As Cantatas do século XVII eram executadas no típico ambiente da *civil conversatione*, nos círculos da aristocracia romana, ou da inteligência das academias venezianas - como atestam diretamente as reuniões da *Accademia degli Unisoni*, presididas por Barbara Strozzi e frequentadas por famosos *literati*, entre os quais um expoente é Giovan Francesco Loredano, o primeiro biógrafo de Marino. A performance de uma Cantata, não pode ser diretamente relacionada à improvisação do lamento acima relatado por Guazzo, apesar dos textos muitas vezes não passarem de um amontoado de clichês similares. O nível de dificuldade de grande parte da obra de Strozzi, seja para conjunto ou solo, pressupõe uma mínima preparação prévia, por mais experientes e talentosos que fossem os músicos. Podemos assim concluir que a performance de sua música não era um mero *giuoco* improvisado a cada reunião, mas uma performance cuidadosamente preparada e executada. As expectativas de que esta música fosse apreciada devem estar diretamente relacionadas ao nível da

⁵ Acceto, Torquato. Da dissimulação honesta. Trad. Edmir Missio. Martins Fontes, São Paulo, 2001.

⁶ Esta academia fora criada pelo pai de Barbara Strozzi para que esta pudesse exibir sua obra.

⁷ Citado em: Freitas, Roger: “Singing and Playing: The Italian Cantata and the Rage for Wit”. Music and Letters. Vol. 82, número 4, novembro de 2001.

dificuldade vocal e instrumental que ela apresenta – qualidades que mereceram o apreço e elogio de tantos.

Não existe documentação que prove definitivamente se as Cantatas eram encenadas ou semi-encenadas, mas o ambiente fortemente teatral das *notte piacevoli*⁸ permitem-nos considerar esta possibilidade bastante plausível. É tênue o limiar entre música vocal pura e música vocal para teatro – as diversas experimentações da geração imediatamente anterior à de Strozzi atestam esta flexibilidade dos meios de performance. A música vocal desta geração carregava em si um enorme potencial teatral, mesmo quando não estivesse deliberadamente destinada ao teatro. No subtítulo dos *Madrigali guerrieri, et amorosi* de 1638 de Monteverdi, são apresentadas várias possibilidades de execução: *con alcuni opuscoli in genere rappresentativo, che saranno per brevi Episodij frà i canti senza gesto* (com algumas pequenas obras em estilo representativo, que servirão como breves episódios entre os cantos sem gesto). No desdobramento do volume, não está sempre explicitado quais obras são destinadas à ação cênica. Uma indicação clara encontramos em *Il combattimento di Tancredo e Clorinda*, no *Lamento della ninfa* ou no *Ballo “Volgendo il ciel per l’immortal sentiero”*, este último com instruções precisas para ação e dança. Não conhecemos nenhum relato sobre a performance do *Lamento della ninfa* e para que ocasião precisa fora escrita. Enquanto outras obras são suficientemente documentadas em relação à encenação, esta última recebe apenas a sugestão de Monteverdi: *Rappresentativa*, que surge como subtítulo da peça. As Cantatas de Barbara Strozzi ajustam-se perfeitamente ao ambiente marinista do transbordamento teatral; peças como *Hor che Apollo* com seus numerosos e expressivos *ritornelli* convidam a algo mais do que à presença neutra de um cantor à espera de seu momento para cantar. Os *ritornelli*, em ópera, ou nas peças dramáticas mais curtas, como os *balli* ou outros gêneros indefinidos⁹, implicam em dança ou ação cênica. É perfeitamente plausível imaginar que as Cantatas seguissem o mesmo modelo da *musica rappresentativa* de câmara e que os mais diversos tipos de ação cênica, certamente em dimensões mais modestas que no teatro, fossem experimentadas em sua performance.

O conteúdo dos Lamentos nas Cantatas aproximava-se do Lamento de Guazzo. Percebe-se nas Cantatas certo desdém com o texto, que não precisava ser levado tão a sério como na tradição anterior do madrigal. Nisto, vemos a clara influência marinista, na qual, das dores do amor, ou rimos ou as tratamos tão artificialmente que se transformam em sofisticados jogos de linguagem. Em Strozzi deparamo-nos ainda com um terceiro fenômeno no qual o texto se transforma em mera escusa para a produção de música. Isto fica claro numa passagem em *H’or che Apollo*, quando os insípidos sintagmas *sì sì* transformam-se, graças à música, num mergulho emocional ímpar. O efeito é de uma dramaticidade incomum para a época. Se em Marino os Lamentos eram puro exercício de virtuosismo lingüístico, desprovido de qualquer tentativa de revelar uma interioridade emocional, em Guazzo tornam-se *giocchi retórici*, nos quais a revelação do sofrimento interior não passava de simulação. Em ambos, tratava-se de uma construção distanciada de qualquer emoção profunda. As cantatas faziam parte dos hábitos em voga da *civil conversatione* – eram feitas conforme o espírito da época do consumo elegante, coquete, mais da superfície do que da interioridade, da imagem externa e não da emoção profunda. Afetos ligados ao sofrimento eram permitidos, desde que apresentados com um distanciamento que lograsse manter a emoção sempre alienada, relatada, mas não verdadeiramente sentida. Em Strozzi, os textos dos Lamentos apontam nesta mesma direção – não podemos crer na “sinceridade” de nenhum deles. No entanto, a leitura musical destes textos aponta em duas direções. A primeira, plenamente de acordo com os ditames da voga marinista, imbuí sua música de técnicas encontradas na poesia de Marino: cesuras formais frequentes,

⁸ *Le piacevoli notte*, As Noites prazerosas, título de um tratado de Giovan Francesco Straparola, manuscrito do século XVI; citado em Freitas, Roger)

⁹ Os gêneros dramáticos em música incluem muitas experimentações no século XVII, desde o uso de pantomima no *Combattimento*, dança nos diversos *Balli*, até formatos desconhecidos como o enigmático “anatópismo” em *Proserpina rapita*.

fragmentação do discurso, abandono da subjetividade por imagens exteriores, emoções dissecadas como um exercício de anatomia, súbitas aparições da presença da autora, falando de dentro da obra com o espectador, colagem de afetos conflitantes, etc. Em outros momentos, a autora revestede *pathos* um texto que não implica em grande subjetividade, percorrendo o caminho contrário criado por Marino, quando este rompia com a busca de subjetividade, fixando em imagens externas o que pertencia ao interior. Strozzi usa o texto marinista, exteriorizado e artificial, como subterfúgio para mergulhar num universo de melancólica subjetividade. *Hor che Apollo*, por exemplo, é uma peça na qual o texto torna-se apenas pretexto para a destilação voluptuosa da dor do abandono. Podemos pensar em uma leitura petrarquista de um texto marinista. Se os caminhos da ópera do século XVII levaram a uma cisão entre música e palavra devido ao gosto de um público ávido por acrobacias vocais, Strozzi redime-se dos exageros melodramáticos, confiando no poder da música de encontrar sutilezas emocionais escondidas muito além da palavra. Nas Cantatas da *virtuosissima cantatrice*, deparamo-nos com uma confluência de tradições múltiplas – inserida no ambiente da mais alta sofisticação intelectual, sua composição expressa a convergência das correntes múltiplas do pensamento seiscentista, apontando já para a música de uma nova era.

Referências Bibliográficas

- Acceto, Torquato. (2001). *Da dissimulação honesta*. Trad. Edmir Missio. Martins Fontes, São Paulo.
- Freitas, Roger. (2001). “Singing and Playing: The Italian Cantata and the Rage for Wit”. *Music and Letters*. Vol. 82, número 4, novembro de 2001.
- Gianturco, Carolyn. (1926). “The Italian Cantata of the XVII Century”, *Music & Letters*, vii.
- Monteverdi, Claudio. (1991). *Madrigals, book VIII (Madrigali Guerrieri et Amoros)*. Ed. Gian Francesco Malipiero. Dover Publications, Inc.
- Calcagno, Mauro. (2002). “‘Imitar col canto chi parla’: Monteverdi and the Creation of a Language for Musical Theater” In *Journal of the American Musicological Society*, vol 55, no. 3.
- . (2003). “Signifying nothing: On the Aesthetics on Pure Voice in Early Venetian Opera” In *The Journal of Musicology* 20/4.
- Carter, Tim. (2002). *Monteverdi’s Musical Theatre*. New Haven: Yale University Press.
- Doni, Giovan Battista. (1763). *De’ trattati di musica ... tomo secondo*. Ed. A. F. Gori. Florença, Stamperia Imperiale.
- Fabbri, Paolo. (1985). *Monteverdi*. Trad. Tim Carter. Cambridge University Press.
- Fontei, Nicolò. (1636). *Delle bizzarie poetiche*. Venice: Magni.
- Glixon, Beth. (1995). “Private lives of Public Women: Prima Donnas in Mid-Seventeenth-Century Venice”. *Music and Letters*, vol. 76. Oxford University Press, nov.
- . (1997). “New Life on the life and career of Barbara Strozzi. *The Musical Quaterly*, vol. 81, no.2. Summer.
- . (1999). “More on the Life and Death of Barbara Strozzi.” *The Musical Quarterly*, Spring.
- Guazzo, Stefano. (1623). *La civil conversazione*. Veneza.
- Heller, Wendy. (2004). *Emblems of Eloquence, Opera and Women’s Voices in Seventeenth-century Venice*. Berkeley: University of California Press.
- Kerman, Joseph. (1985). *Contemplating Music: challenges to musicology*. Cambridge: Harvard University Press.
- Miato, Monica. (1998). *L’Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan*. Firenze: Leo S. Olschki Editore.

- Molinari, Cesare. (1968). *Le nozzi degli Dei: un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*. Roma.
- McClary, Susan. (1991). *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Prunières, Henri. (1926). “The Italian Cantata of the XVII Century”, *Music & Letters*, vii.
- Raney, Carolyn, ed. (1980). “Strozzi, Barbara”, *New Grove Encyclopedia of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie; p. 294. London: Macmillan.
- Rosand, Ellen. (1978). “Barbara Strozzi, virtuosissima cantatrice: The composer’s voice” In *American Musicological Society Journal*, n. 31, pgs 241 – 281.
- Tomlinson, Gary. (1993). “Musical Pasts and Postmodern musicologies: a response to Lawrence Kramer”, In *Current Musicology* 53.
- . (1987). *Monteverdi and the end of the Renaissance*. Berkeley: University of California Press.