

ÚS, MÚSICA I RETÒRICA: BARBARA STROZZI I LA VEU

SALVATORE TEDESCO

Università degli Studi di Palermo

La història de Barbara Strozzi, una compositora i cantant italiana activa en l'entorn venecià del segle XVII, constitueix un episodi de gran interès de la història de la música i, més àmpliament, de la història de la cultura a l'època barroca, i es presta, com m'agradaria mostrar en les breus observacions que segueixen, a consideracions que poden ser útils per entendre algunes fases del desenvolupament del pensament estètic de la primera modernitat.

Nascuda a Venècia el 1619 i morta a Pàdua el 1677, Barbara era filla de Giulio Strozzi, jutge, poeta i autor de *libretti* per a melodrames, i per tant, una figura de gran importància a Venècia a principis del segle XVII. Va ser ell qui va impartir la primera formació poètica i musical a la seva filla; i posteriorment va rebre les classes d'altres membres de l'*Accademia degli Unisoni*, fundada pel mateix Giulio. De particular importància sembla haver estat l'ensenyament de Francesco Cavalli, un compositor que encara avui és força conegut, proper a la direcció estètica de l'anomenada *seconda pratica*, exemplificada per l'obra de Claudio Monteverdi.

Les obres de Barbara Strozzi (a excepció del *Primer llibre de madrigals*, de 1644) es dediquen essencialment a la veu femenina sola amb l'acompanyament d'un nombre molt reduït d'instruments, que proporcionaven acompanyament melòdic i baix continu. Es tracta, doncs, d'una producció essencialment vinculada a la mateixa activitat d'interpret i cantant de Barbara. Els textos utilitzats van ser patrons en la primera fase, i després de la mort del seu pare (1652) van

ser nombrosos els poetes que van compondre expressament per a Barbara, sovint subratllant de diverses maneres en els mateixos poemes el seu homenatge a la *virtuosissima cantatrice*, que des dels madrigals de la primera obra que li encantava presentar-se, reconeguda públicament en aquest paper, com una «Safo novella».

Per tant, val la pena remarcar, a partir d'aquestes dades biogràfiques, que Barbara Strozzi es presenta alhora com una intel·lectual erudita i com una dona i cantant talentosa. Constitueix, doncs, una doble excepció i una novetat perquè, encara que no prové del «taller» de la pràctica artesanal de l'art, esdevé «una empresària de si mateixa» i perquè es presenta com una dona amb plena autonomia i possessió d'una cultura rica, que constitueix la base de la seva novetat artística, en una època en què la «novetat» com a tal i històricament comença a ser apreciada i, per tant, a ser cercada.

Dos elements caracteritzen fortament l'obra compositiua de Barbara Strozzi: d'una banda, com ja s'ha dit, es tracta de composicions concebudes per a ser interpretades per la mateixa compositora «en primera persona», per tant, totalment adaptades a les seves característiques personals (a partir del nom «Barbara» que apareix tantes vegades en els textos poètics utilitzats, amb referència a «l'amor bàrbar», al «destí bàrbar» o similar) i sobretot a les seves habilitats virtuoses i propensions vocals. El que encara escoltem avui sentint les actuacions de grans intèrprets com Mariana Flores o Roberta Invernizzi és, en aquest sentit, la veu de Barbara Strozzi, amb les seves peculiaritats i idiosincràsies.

D'altra banda, no es tracta només de música «apresa», perquè és conscient dels desenvolupaments teòrics més recents (precisament en el sentit de la *seconda prattica*) i perquè es practica en el camp de la poètica barroca contemporània, però és una música rica en saviesa retòrica, que no és exagerat definir com a construïda com una «oració», segons una intenció que és alhora –segons la lliçó de la millor

tradició retòrica antiga i humanista— una intenció de persuasió fonamentada (*pragmata*) en la implicació ètica (*ethos*) i la força apassionada (*pathos*) del discurs, de les paraules i de les imatges verbals escollides, així com de les figures sonores (la pròpia veu, els *madrigalismes*) escollides per donar-los vida.

Tal com han destacat en les últimes dècades els millors estudis musicològics (m'agrada recordar aquí el meu professor Paolo Emilio Carapezza i les seves *Costituzioni della Musica*),¹ la música entre l'humanisme i la primera modernitat adquireix la configuració d'un *discurs* melòdic/harmònic en un sentit específic que el procés musical s'entén com la *realització del logos* en forma musical, per tant, precisament com a «raonament» en la música, per ser entès en les seves articulacions sobre la base d'un model lògic, al qual correspon la mateixa divisió retòrica entre *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, en què es llegirà en sentit retòric la invenció melòdica, la composició de veus i l'harmonia i l'elaboració de timbres i figures musicals fins als *madrigalismes* descriptius i expressius, com és evident en el camí que s'obre amb el final del segle XVI el *madrigalisme* (Luca Marenzio, Carlo Gesualdo da Venosa), continua amb Monteverdi i la mateixa Strozzi, per arribar a figures com Alessandro Scarlatti, Georg Friedrich Händel i Johann Sebastian Bach.

El que és interessant, en aquesta direcció, és el fet que aquesta «retorització de la música» no s'ha de considerar només com una estratègia per inserir la música dins d'un horitzó «gnoseològic», com a tal irreductible a la mera *pràctica artesanal* de la música i ni tan sols a la *theoria* filosòfica i religiosa antiga i medieval, sinó que aquesta retòrica

1. Paolo Emilio CARAPEZZA, *Le Costituzioni della Musica*. Palermo: S. F. Flaccovio, 1974; veure també Thrasybulos GEORGIADIS, *Musik und Sprach*. Heidelberg: Springer, 1974.

forma part d'un fenomen més ampli (pensem en la retòrica anàloga de la pintura²) que constitueix en l'humanisme europeu un motor molt poderós per a la unitat de les arts³ i, per tant, per al naixement d'un *sistema modern de les arts*, que es completarà al segle XVIII.⁴

Sens dubte, part d'aquest fenomen, tot i que constitueix un moviment de llarga durada, és la intenció de considerar la veu humana com un instrument en tots els aspectes, fins i tot –tal com afirmen la Camerata de Bardi i Monteverdi– com a *princeps instrumentorum*, les capacitats expressives del qual seran objecte d'imitació per part d'alguns instruments escollits com la viola de gamba/violoncel o el clarinet.

Aquí comença una discussió que en la seva reflexió compositiva arriba al segle XX fins a Arnold Schönberg (*Fantasia* op. 47 per a violí i piano) i Anton Webern (*Quatre peces per a violí i piano* op. 7 i les *Tres peces petites per a violoncel i piano* op. 11), i aquest és també el camí pel qual arriba a la teoria musical d'Adorno i la seva integració entre el llenguatge conceptual de la poesia i el llenguatge no objectiu i aconceptual de la música.⁵

Per tant, al mateix temps, la veu s'entén com a *logos*, podríem dir precisament (com veurem immediatament) *logos encarnat*, i s'entén també com un fenomen físic, portador alhora, a través del *timbre de la veu*, d'una irreductible in-

2. Rennselaer W. LEE, «Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting». *The Art Bulletin*, 22, 4, 1940, p. 197-269.

3. Cfr. Marc FUMAROLI (ed.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne 1450-1950*. Paris: PUF, 1999.

4. Paul Oskar KRISTELLER, «The Modern System of the Arts». *Journal of the History of Ideas*, XII, 4, 1951, p. 496-527 i XIII, 1, 1952, p. 17-46.

5. Així per exemple al final de l'assaig de Theodor W. ADORNO, *Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie*, in *Idem., Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, p. 514.

dividualitat dels vius, com encara recordarà al segle XVIII el *Teatro crítico universal* de Benito Jerónimo Feijoo.⁶

Aquest singular quiasme entre la teoria del coneixement, la fisiologia, la metafísica de l'individu i la teologia és el portador de la reflexió sobre la veu des del segle XVI fins al llindar de la Il·lustració, reflexió que molt sovint uneix les diverses competències disciplinàries en nom d'un interès retòric guiat pel gran model de l'eloqüència sagrada, especialment l'eloqüència jesuïta, i per tant, precisament, per la reflexió que torna a connectar la veu amb la Paraula Encarnada. Passem així de les reflexions de Theodor Zwinger, que connecta Aristòtil amb la medicina contemporània per argumentar sobre la relació entre veu i so,⁷ a la retòrica jesuïta de Carlo Reggio, *Orator christianus*,⁸ Nicolas Caussin, *Eloquentiae sacrae et profanae parallela libri XVI*.⁹

Així, a través dels desenvolupaments de l'anatomia comparada, sorgeix un autèntic interès erudit (Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*),¹⁰ que s'empelta als estudis de fisonomia.¹¹ D'aquesta manera, la qüestió de les *passions* emergeix de la veu com un fet fisiològic, i és des de l'inici una reflexió en què la ciència cartesiana moderna s'entrellaça amb la reflexió musicològica,¹² empeltant així les qüesti-

6. Benito Jerónimo FEJOO, *Teatro crítico universal*. Madrid: Imp. de Lorenzo Francisco Mojados, 1726-1740.

7. Theodor ZWINGER, *Theatrum vitae humanae*. Basel, 1575.

8. Carlo REGGIO, *Orator christianus*. Köln, 1612.

9. Nicolas CAUSSIN, *Eloquentiae sacrae et profanae parallela libri XVI*. Paris, 1619.

10. Athanasius KIRCHER, *Musurgia universalis*. Roma, 1650.

11. Giovanni Battista DELLA PORTA, *Physiognomonica*. Vico Equense, 1586.

12. René DESCARTES, *Compendium Musicae*. Utrecht, 1650; Pierre GASSENDI, *De sono*, a *Physica*, x. Lion, 1658; Géraud de CORDEMOY, *Discours physique de la parole*. Paris, 1668.

ons italianes de la *seconda prattica* i de Monteverdi amb el nou debat francès.¹³

És precisament en aquest debat en què s'ha de situar l'obra de la *virtuosissima cantatrice*, i n'hi ha prou de pensar –en aquest sentit– en algunes de les obres mestres absolutes de la compositora, com la *Cantata* per a veu solista *Sino alla morte*, sobre un tema d'amor; o el *Lament*, sempre per a una sola veu, però sobre un tema civil/polític, *Sul Rodano severo*, per adonar-se de com hom es troba davant autèntiques «oracions», grans construccions retòriques sobre temes diferents, amorosos o civils precisament, però sempre elaborats amb un estil que acosta la gran retòrica persuasiva de la tradició humanista al fet musical i que utilitza mitjans i models constructius específicament musicals com l'ús de la progressió rítmica per aconseguir –també gràcies al diàleg entre veu i instruments– efectes persuasius i un *pathos* absolutament poc comú. És en aquests mitjans que es fonamenta la molt forta individualitat de la veu cantant i, per tant, certament la singular bellesa de la veu i de la línia melòdica, però encara més en allò que la fa inconfusible, present en el camí del que no es pot evitar, sinó definir com la seva *presència física* ineludible.

L'obra musical de Barbara Strozzi es desenvolupa entre la saviesa retòrica i la plenitud física de la veu.

13. Marin MERSENNE, *Questions inouyes*. Paris, 1634. Sobre aquests desenvolupaments, vegeu l'estudi molt útil de Philippe-Joseph SALAZAR, *La voix au XVII^e siècle*, a Marc FUMAROLI (Ed.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne 1450-1950*, op. cit., p. 787-819.