

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**BARBARA STROZZI, Η ΜΟΥΣΑ ΤΟΥ ΜΠΑΡΟΚ:
ΚΡΙΤΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΙΑ
ΕΠΙΛΕΓΜΕΝΩΝ ΕΡΓΩΝ**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΙΣΤΟΡΙΚΗ / ΣΥΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

της φοιτήτριας
Γεωργίας Νόννας Κυριαζοπούλου

ΑΕΜ: 1679

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Θεόδωρος Κίτσος, Επίκουρος Καθηγητής

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 2018

ARISTOTLE UNIVERSITY OF THESSALONIKI
FACULTY OF FINE ARTS
SCHOOL OF MUSIC STUDIES

**BARBARA STROZZI, THE BAROQUE MUSE:
CRITICAL EDITION AND PERFORMANCE OF
SELECTED PIECES**

GRADUATE DISSERTATION
HISTORICAL / SYSTEMATIC MUSICOLOGY

submitted by

Georgia Nonna Kyriazopoulou

register no.: 1679

SUPERVISOR: Theodoros Kitsos, Assistant Professor

THESSALONIKI, OCTOBER 2018

*“Queste armoniche note ... son lingue dell’ Anima,
ed instrumenti del Core”*
Barbara Strozzi

Πρόλογος

Με την παρούσα διπλωματική εργασία ολοκληρώνεται ο κύκλος των σπουδών μου στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Η εργασία, εκτός από το γραπτό μέρος που αφορά τη ζωή και το έργο της Barbara Strozzi, περιλαμβάνει και την ερμηνεία επιλεγμένων έργων της. Αφορμή για την επιλογή του θέματος της παρούσας εργασίας υπήρξε η παρακολούθηση του μαθήματος *Θεωρία και πράξη παλαιάς μουσικής* του κ. Θεόδωρου Κίτσου, επίκουρου καθηγητή του Τμήματος. Μέσω του μαθήματος μου δόθηκε η ευκαιρία να γνωρίσω τη Strozzi και μου γεννήθηκε το ενδιαφέρον να εξερευνήσω σε μεγαλύτερο βάθος τη σημαντική αυτή γυναίκα της μπαρόκ περιόδου. Επίσης, μέσω της ενασχόλησής μου με το λυρικό τραγούδι, ήταν επιθυμία μου να συνδυάσω το θέμα της διπλωματικής μου εργασίας με την ερμηνεία επιλεγμένων έργων της.

Για την πολύτιμη βοήθεια που μου προσέφεραν θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά:

- τον επιβλέποντα κ. Θεόδωρο Κίτσο για την υπομονή και την υποστήριξη καθ' όλη τη διάρκεια της συγγραφής, και για την καθοδήγηση κατά την προετοιμασία της συναυλίας,
- τους συμφοιτητές μου: Αλέξανδρο Καραγιώργη, Γεωργία Λασηθιωτάκη, Σοφία Κουπίδου, Ελισσώ Ντάβλη, Καλλιόπη Χατζηπαυλίδου, Εύη Σταμπουλίδου, για τις υποδείξεις και τις συμβουλές τους, αλλά και για τη συμμετοχή των περισσότερων στη συναυλία των έργων που επιλέχθηκαν,
- τη Χριστίνα Ράπτη για τη συμμετοχή της στην συναυλία,
- την οικογένειά μου για τη στήριξη και την ενθάρρυνση.

Περιεχόμενα

Πρόλογος	iv
Περιεχόμενα	v
Εικόνες	vii
Πίνακες	viii
Μουσικά παραδείγματα	ix
Συμβάσεις	xi
Βραχυγραφίες:	xi
Εισαγωγή	i
1. Barbara Strozzi: η γυναίκα-δημιουργός	1
1.1. Το οικογενειακό της περιβάλλον και η προσωπική της ζωή.....	1
1.1.1. Γενικά στοιχεία.....	1
1.1.2. Giovanni Paolo Vidman και απόγονοι	2
1.1.3. Επιχειρηματική δραστηριότητα.....	3
1.2. Το ιστορικό, πολιτικό και κοινωνικό πλαίσιο της Βενετίας του 17ου αιώνα.....	4
1.2.1. Οι ακαδημίες στην Ιταλία	5
1.2.2. Accademia degli Incogniti και Accademia degli Unisoni	5
1.2.3. Σάτιρες και σχέση των γυναικών με τη μουσική και τον έρωτα	8
1.2.4. Η κοινωνική εξέλιξη των γυναικών μουσικών και συνθετριών, και η στάση της B. Strozzi	10
1.3. Το συνθετικό της έργο.....	11
1.3.1. Ο Francesco Cavalli και οι επιδράσεις στη διαμόρφωση του προσωπικού συνθετικού της στυλ.....	11
1.3.2. Χαρακτηριστικά των έργων της Strozzi	13
1.3.3. Αφιερώσεις των εκδόσεών της	15
1.3.4. Τελευταία χρόνια και συμπεράσματα	16
2. Εργογραφία	17
3. Επιλογή προγράμματος/Ανάλυση επιλεγμένων έργων	21
3.1. Ανάλυση των ειδών «άρια» και «καντάτα», και συμβολή της Barbara Strozzi στην εξέλιξή τους	22
3.1.1. Γενικά χαρακτηριστικά της άριας, του recitativo και του arioso κατά το 17ο αιώνα.....	22
3.1.2. Γέννηση, δομικά χαρακτηριστικά και εξέλιξη της καντάτας κατά το 17ο αιώνα.....	23

3.1.3. Το “lamento” και η λειτουργία του ελάσσονος καθοδικού τετραχόρδου ως ostinato.....	26
3.1.4. Η συνεισφορά της Barbara Strozzi στο είδος της καντάτας και της άριας....	27
3.2. Ανάλυση επιλεγμένων έργων και θέματα εκτέλεσης.....	28
3.2.1. Βασικά χαρακτηριστικά των έργων	28
3.2.2. Αναφορά στις μουσικές τεχνικές των έργων	32
4. Συμβάσεις κριτικών εκδόσεων.....	39
5. Κριτική έκδοση επιλεγμένων έργων	42
5.1. Μουσικό κείμενο	42
5.1.1. Costume de grandi	42
5.1.2. La vendetta	46
5.1.3. Lagrime mie	49
5.1.4. Che si può fare	55
5.1.5. Hor che Apollo	63
5.2. Κριτικός σχολιασμός.....	75
Βιβλιογραφία.....	78
Πρωτογενείς πηγές.....	78
Δευτερογενείς πηγές.....	79
Παράρτημα I: Κείμενα και μεταφράσεις έργων	83
Παράρτημα II: RISM – Sigla	88
Παράρτημα III: Πρόγραμμα συναυλίας και συντελεστές.....	89

Εικόνες

Εικόνα 1: Bernardo Strozzi, <i>Female Musician with Viola da Gamba</i> . Δρέσδη, Staatliche Kunstsammlungen.....	9
Εικόνα 2: Προμετωπίδα με αφιέρωση στη δούκισσα Sofia του όγδοου βιβλίου της Strozzi	15
Εικόνα 3: Το <i>Lagrime mie</i> από την πρωτότυπη έκδοση	29

Πίνακες

Πίνακας 1: Εναλλαγές τμημάτων στο έργο <i>Lagrime mie</i>	30
Πίνακας 2: Εναλλαγές τμημάτων στο έργο <i>Che si può fare</i>	30
Πίνακας 3: Εναλλαγές τμημάτων στο έργο <i>Hor che Apollo</i>	32

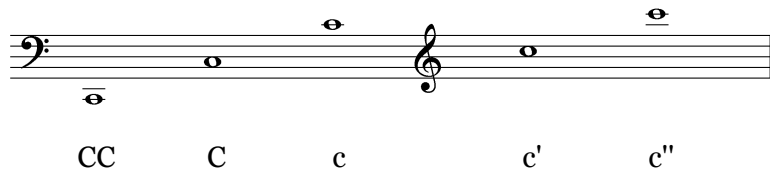
Μουσικά παραδείγματα

Παράδειγμα 1: Strozzi, <i>Lagrime mie</i> , μ. 1-6.....	29
Παράδειγμα 2: Strozzi, <i>Che si può fare</i> , μ. 5-9.....	31
Παράδειγμα 3: Strozzi, <i>Lagrime mie</i> , μ. 18-19	32
Παράδειγμα 4: Strozzi, <i>Che si può fare</i> , μ. 154-56	32
Παράδειγμα 5: Strozzi, <i>Hor che Apollo</i> , μ. 197-99	33
Παράδειγμα 6: Strozzi, <i>Lagrime mie</i> , μ. 42-43.....	33
Παράδειγμα 7: Strozzi, <i>Che si può fare</i> , μ. 134-37	33
Παράδειγμα 8: Strozzi, <i>Lagrime mie</i> , μ. 57-63.....	33
Παράδειγμα 9: Strozzi, <i>Che si può fare</i> , μ. 252-54	34
Παράδειγμα 10: Strozzi, <i>Hor che Apollo</i> , μ. 147-51.....	34
Παράδειγμα 11: Strozzi, <i>Lagrime mie</i> , μ. 30-34	34
Παράδειγμα 12: Strozzi, <i>Che si può fare</i> , μ. 204-8	34
Παράδειγμα 13: Strozzi, <i>Che si può fare</i> , μ. 127-29	35
Παράδειγμα 14: Strozzi, <i>Hor che Apollo</i> , μ. 144-46	35
Παράδειγμα 15: Strozzi, <i>Che si può fare</i> , μ. 170-73.....	35
Παράδειγμα 16: Strozzi, <i>Hor che Apollo</i> , μ. 142-44	35
Παράδειγμα 17: Strozzi, <i>Che si può fare</i> , μ. 162-64	36
Παράδειγμα 18: Strozzi, <i>Hor che Apollo</i> , μ. 168-69.....	36
Παράδειγμα 19: Strozzi, <i>Che si può fare</i> , μ. 178-81.....	36
Παράδειγμα 20: Strozzi, <i>Hor che Apollo</i> , μ. 78-79	37
Παράδειγμα 21: Strozzi, <i>Lagrime mie</i> , μ. 50-52	37
Παράδειγμα 22: Strozzi, <i>Che si può fare</i> , μ. 196-204	38
Παράδειγμα 23: Strozzi, <i>Lagrime mie</i> , μ. 99-102.....	38

Παράδειγμα 24: Strozzi, <i>Lagrime mie</i> , μ. 20-23 ρυθμικές παραλλαγές	38
Παράδειγμα 25: Strozzi, <i>Hor che Apollo</i> , μ. 142 ρυθμικό σχήμα πηγής	77

Συμβάσεις

Η αντιστοιχία γραμμάτων συμβολισμού φθόγγων στις διάφορες οκτάβες γίνεται ως εξής:



Οι τονικότητες δηλώνονται ως Ντο μείζονα, ρε ελάσσονα κ.ο.κ.

Βραχυγραφίες:

B.c.	Basso continuo
βλ.	βλέπε
μ.	μέτρο
Sop.	Soprano
σ.	σελίδα
σσ.	σελίδες
Vn.	Violin

Εισαγωγή

Το γεγονός ότι μια γυναίκα κατάφερε να διακριθεί ως συνθέτρια σε ένα ανδροκρατούμενο περιβάλλον, αυτό της Βενετίας του 17^{ου} αιώνα, δεν θα μπορούσε να περάσει απαρατήρητο. Με σημαντική συμβολή στην εξέλιξη της καντάτας και αξιόλογο αριθμό έντυπων εκδόσεων, η Barbara Strozzi κατάφερε κάτι το οποίο πολλοί άντρες συνάδελφοί της θα ζήλευαν. Η παρούσα διπλωματική εργασία αφορά αυτή τη γυναίκα και χωρίζεται σε δύο βασικά μέρη: το θεωρητικό (κείμενο) και το πρακτικό (συναυλία). Το πρώτο μέρος περιλαμβάνει τη μελέτη των πτυχών της ζωής και του συνθετικού της έργου (1^ο, 2^ο κεφάλαιο), και τις κριτικές εκδόσεις και την ανάλυση επιλεγμένων έργων της (3^ο, 4^ο, 5^ο κεφάλαιο). Στο δεύτερο μέρος γίνεται η εκτέλεση των έργων αυτών σύμφωνα με την ερμηνευτική πρακτική της εποχής.

Πιο συγκεκριμένα, στο πρώτο κεφάλαιο μελετάται η σύνδεση μεταξύ της ζωής της και της τέχνης της, μέσω της ένταξης του έργου της στο πλαίσιο στο οποίο δημιούργησε. Έτσι, εξετάζεται το ιστορικό, πολιτικό και κοινωνικό πλαίσιο της Βενετίας του 17^{ου} αιώνα, αλλά και η προσωπική της ζωή και το οικογενειακό της περιβάλλον. Ακολουθώντας, μελετώνται οι επιρροές που δέχτηκε από το δάσκαλό της, Francesco Cavalli, στη διαμόρφωση του προσωπικού της στυλ και αναλύονται τα βασικά χαρακτηριστικά του συνθετικού της έργου. Το δεύτερο κεφάλαιο περιλαμβάνει την καταγραφή των συλλογών που εξέδωσε, των χειρόγραφων έργων της και των έργων που συμπεριλήφθηκαν σε συλλογές άλλων.

Στο τρίτο κεφάλαιο παρουσιάζονται τα έργα που επιλέχθηκαν για τη συναυλία, καθώς και οι λόγοι για τους οποίους έγινε αυτή η επιλογή. Για την κατανόηση των μορφών των συγκεκριμένων έργων κρίθηκε σκόπιμη η αναφορά στα βασικά χαρακτηριστικά των ειδών «άρια» και «καντάτα» και η μελέτη της συμβολής της Strozzi στην εξέλιξή τους. Έπειτα, ακολουθεί ανάλυση των επιλεγμένων έργων ως προς τα χαρακτηριστικά και τις συνθετικές τεχνικές που εμφανίζουν. Τέλος, αναφέρονται οι διανθισμοί που καταγράφηκαν από τη συνθέτρια σύμφωνα με την ερμηνευτική πρακτική της εποχής και εξετάζεται η εκτέλεση και ο αυτοσχεδιασμός τους από το σύγχρονο ερμηνευτή.

Το τέταρτο κεφάλαιο αφορά τη μεθοδολογία και τις συμβάσεις που ακολουθήθηκαν κατά τη διαδικασία της μεταγραφής των κομματιών σε σύγχρονη σημειογραφία. Η μεθοδολογία αυτή στηρίχθηκε στις συμβάσεις που έχουν καθιερωθεί από τη σύγχρονη πρακτική των κριτικών εκδόσεων. Το πέμπτο και τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας αφορά αποκλειστικά την κριτική έκδοση των επιλεγμένων έργων της Strozzi. Στο πρώτο μέρος παρατίθενται τα πέντε έργα που μεταγράφηκαν σε σύγχρονη σημειογραφία, ενώ στο δεύτερο μέρος γίνεται κριτικός σχολιασμός των πηγών. Ο κριτικός σχολιασμός μας δίνει πληροφορίες σχετικά με τις αλλαγές (διορθώσεις/προσθήκες) που πραγματοποιήθηκαν, τόσο στο μουσικό όσο και στο ποιητικό κείμενο.

1. Barbara Strozzi: η γυναίκα-δημιουργός

1.1. Το οικογενειακό της περιβάλλον και η προσωπική της ζωή

1.1.1. Γενικά στοιχεία

Η Barbara Strozzi (γνωστή το 1628 ως Barbara Valle) ήταν Ιταλίδα τραγουδίστρια και συνθέτρια του 17^{ου} αιώνα. Γεννήθηκε στη Βενετία το 1619 και πέθανε στην Πάντοβα το 1677. Ανήκει στις λίγες γνωστές γυναίκες που συνέθεσαν άριες και καντάτες την περίοδο αυτή, επιδιώκοντας καριέρα συνθέτριας και κατακτώντας δημόσια αναγνώριση. Μεταξύ του 1644 και του 1664 κατάφερε να εκδώσει επτά διαφορετικούς τόμους έργων κοσμικής φωνητικής μουσικής και έναν τόμο αποτελούμενο από έργα εκκλησιαστικής μουσικής, γεγονός που φανερώνει τη μεγάλη της παραγωγικότητα και την επιτυχία της ως συνθέτρια.

Η Barbara ήταν η υιοθετημένη κόρη (πιθανώς νόθο παιδί) του Giulio Strozzi, καταξιωμένου ποιητή και κυρίαρχης μορφής μεταξύ των λογίων της Βενετίας. Η μητέρα της, Isabella Garzoni ("la Gregghetta"), ήταν για πολλά χρόνια υπηρέτρια του Strozzi και κληρονόμος των βενετικών του υπάρχοντων σύμφωνα με τη διαθήκη που συνέταξε ο Strozzi το 1628. Στην τελευταία του διαθήκη, το 1650, αναγνώρισε την Barbara ως τη μοναδική κληρονόμο της περιουσίας του.¹

Ο Strozzi, γεννημένος στη Βενετία το 1583 και απόγονος μιας επιφανούς φλωρεντιανής οικογένειας, συγκαταλέγεται ανάμεσα στους πιο σημαντικούς συγγραφείς της Βενετίας κατά το πρώτο μισό του 17^{ου} αιώνα. Ήταν ενεργός τόσο στους λογοτεχνικούς όσο και στους μουσικούς κύκλους της πόλης με έργα που καλύπτουν μεγάλη ποικιλία από είδη: ρήσεις, πρόζες, λογοτεχνική ποίηση, σίχοι για τραγούδια, θεατρικά έργα, λιμπρέτι όπερας και περιγραφές βενετικών τελετουργιών, από τις οποίες αντλούνται χρήσιμες πληροφορίες για την μουσική ζωή της Βενετίας. Ως δραματουργός ήταν ενεργός υποστηρικτής της θεατρικής ψυχαγωγίας, δραματικής και μουσικής, είτε αυτή συνέβαινε σε δημόσιο χώρο είτε σε ιδιωτικό. Για το λόγο αυτό υπήρξε ιδρυτικό κι ενεργητικό μέλος πολλών λογοτεχνικών ακαδημιών στη Βενετία και τη Ρώμη και συνεργάστηκε ως λιμπρετίστας με κάποιους από τους πιο σημαντικούς συνθέτες όπερας της εποχής: Francesco Manelli, Francesco Saccati, Francesco Cavalli και Claudio Monteverdi. Ακόμα, ο Strozzi ανήκε στα πιο σημαντικά και με

¹ Ellen Rosand, "Barbara Strozzi, "virtuosissima cantatrice": The Composer's Voice," *Journal of the American Musicological Society* 31, no. 2 (1978): 241.

επιρροή μέλη μιας μικρότερης ομάδας από λιμπρετίστες, οι οποίοι αναμείχθηκαν στην δημιουργία της Βενετσιάνικης όπερας.²

Η καριέρα της Barbara ως συνθέτρια διαχωρίστηκε από εκείνες των σύγχρονών της γυναικών τραγουδιστριών που επίσης συνέθεταν και αυτό οφείλεται στο όραμα που είχε ο πατέρας της για εκείνη. Από πολύ νωρίς θεώρησε ότι η Barbara έπρεπε να λάβει σωστή μόρφωση στη σύνθεση και κανόνισε γι' αυτήν να μελετήσει δίπλα στον κορυφαίο συνθέτη της Βενετίας, Francesco Cavalli. Επίσης, στάθηκε δίπλα της στην έκδοση της πρώτης της συλλογής το 1644 παρέχοντάς της όλα τα κείμενα που χρειαζόταν και μέσω των πολλών διασυνδέσεών του στη Φλωρεντία, διαπραγματεύτηκε την αφιέρωση του τόμου στη δούκισσα της Τοσκάνης. Η συμβολή του στη δεύτερη έκδοσή της μερικά χρόνια αργότερα ήταν αισθητά μειωμένη, καθώς από τα είκοσι έξι κείμενα που περιελάμβανε, μόνο τα δύο ήταν δικά του και είχαν ήδη χρησιμοποιηθεί σε λιμπρέτα όπερας προηγούμενων ετών. Παρόλο που ο Strozzi λόγω της κακής οικονομικής του κατάστασης (βλ. 1.1.3.) δεν κατάφερε να προσφέρει στη Barbara την απαραίτητη προίκα ώστε να παντρευτεί, της παρείχε ευκαιρίες, τις οποίες δεν θα μπορούσε αλλιώς να αποκτήσει, τη δυνατότητα μιας σημαντικής καριέρας ως επαγγελματίας συνθέτρια.³

1.1.2. Giovanni Paolo Vidman και απόγονοι

Η Barbara διατηρούσε μακροχρόνια σχέση με τον Giovanni Paolo Vidman, φίλο του πατέρα της ο οποίος ήταν δεκατέσσερα χρόνια μεγαλύτερός της και παντρεμένος με παιδιά. Ο Giovanni Paolo, ένας εκ των έξι γιων του Giovanni Vidman, προερχόταν από πλούσια οικογένεια ευγενών με ρίζες στο Άουγκσμπουργκ και γνώριζε το Strozzi πριν από το 1638. Η φιλία τους συνεχίστηκε και το 1641 ο Strozzi αφιέρωσε σε αυτόν και τον αδερφό του το λιμπρέτο της όπερας *La finta pazza*, αλλά και το *La finta savia* το 1643. Από τα τέσσερα παιδιά που απέκτησε η Barbara, τουλάχιστον τα τρία ήταν του Giovanni Paolo, με πιθανά έτη γέννησής τους: το 1641 για τον Giulio Pietro, το 1642 για την Isabella και το 1644 για τη Laura. Ο Massimo, το νεότερο παιδί της, ενδεχομένως ήταν επίσης από το Vidman, όμως αυτό δεν έχει τεκμηριωθεί ακόμη.⁴

Ο Vidman στην τελευταία διαθήκη του είχε κληροδοτήσει μεγάλη περιουσία στα νόμιμα παιδιά του και στο παράρτημά της είχε συμπεριλάβει οδηγίες αναφορικά με τα παιδιά του με την Barbara, όπως επίσης και με την αποπληρωμή του δανείου που του είχε παραχωρήσει εκείνη. Προσέφερε ένα εισόδημα στον Giulio Pietro και χρήματα για τις πνευματικές προίκες

² John Whenham, "Strozzi, Giulio," *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε Μάρτιο 15, 2018. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/om-o-9781561592630-e-0000026988>.

³ Rosand, "Barbara Strozzi, "virtuosissima cantatrice,"" 257-260.

⁴ Beth L. Glixon, "More on the Life and Death of Barbara Strozzi," *The Musical Quarterly* 83, no. 1 (1999): 137-138 και Beth L. Glixon, "New Light on the Life and Career of Barbara Strozzi," *The Musical Quarterly* 81, no. 2 (1997): 314.

της Isabella και της Laura, ενώ εξόφλησε το δάνειο με τόκο δέκα τοις εκατό, ώστε να παρέχεται ένα επιπλέον εισόδημα στη Barbara και στα παιδιά της.⁵

Τα τρία από τα παιδιά της Barbara εισήλθαν σε θρησκευτικά ιδρύματα, με την Isabella και τη Laura να πηγαίνουν στο μοναστήρι του San Sepolcro τον Ιούλιο του 1656 και το Massimo στο μοναστήρι του Santo Steffano στο Μπελούντο. Η Isabella πέθανε από μια ασθένεια τον Ιανουάριο του 1657 προτού λάβει τους όρκους της, ενώ η Laura έλαβε όρκους και το όνομα αδερφή Lodovica το 1659, το οποίο άλλαξε σε αδερφή Lodovica Vidman το 1672. Ο Massimo έλαβε το όνομα Giovanni Paolo, γεγονός που υποδεικνύει ότι ενδεχομένως ήταν κι αυτός γιος του Vidman.⁶ Η πνευματική προίκα των κοριτσιών για την είσοδό τους στο μοναστήρι κατατέθηκε από την Camilla Grotta, χήρα του Giovanni Paolo Vidman, με χρήματα από την περιουσία του. Ακόμα, η ηγουμένη της μονής κατά την περίοδο της άφιξης των κοριτσιών ήταν η Chiaretta Grotta, συγγενής της Camilla. Η έλευση των κοριτσιών σε μοναστήρια με τα οποία υπήρχε κάποια οικογενειακή σύνδεση ήταν σύνηθες φαινόμενο εκείνη την εποχή. Το γεγονός αυτό, μαζί με τα χρήματα που κληροδότησε ο Vidman στην Isabella και τη Laura, οδηγούν στο συμπέρασμα ότι τα κορίτσια ήταν κόρες του.

Ο Giulio Pietro ήταν ο μόνος από τα παιδιά της Barbara που είχε τους πόρους για να εισαχθεί στην κοσμική ζωή της Βενετίας αλλά δεν κατάφερε να καταξιωθεί οικονομικά. Εννιά μήνες μετά το θάνατο της μητέρας του το 1677, διεκδίκησε την κληρονομιά του σε ένα από τα οικονομικά δικαστήρια της Βενετίας, δηλώνοντας τον εαυτό του ως γιο του Giovanni Paolo Vidman. Λίγους μήνες αργότερα προσπάθησε να επωφεληθεί από την καλλιτεχνική και λογοτεχνική κληρονομιά του Strozzi που του είχε μεταβιβαστεί μέσω της μητέρας του. Αντιθέτως, η Barbara κατά τη διάρκεια της ζωής της είχε προσπαθήσει να διαφυλάξει την κληρονομιά αυτή, η οποία περιελάμβανε πορτρέτα και λογοτεχνικά χειρόγραφα του πατέρα της.⁷

1.1.3. Επιχειρηματική δραστηριότητα

Για να αξιολογηθεί σωστά η οικονομική και κοινωνική κατάσταση της Barbara στη Βενετία, θα πρέπει πρώτα να εκτιμηθεί αυτή του πατέρα της. Ο Strozzi κατοικούσε από τη δεκαετία του 1630 μέχρι το 1652 σε νοικιασμένα σπίτια, ενώ στην τελευταία του διαθήκη το 1650 θεώρησε τον εαυτό του φτωχό άνθρωπο. Εκτός από μια κληρονομιά από την οικογένειά του στη Φλωρεντία, είχε ένα μικρό εισόδημα και λίγα προσωπικά αντικείμενα. Η μεγάλη του κληρονομιά προς τη Barbara ήταν οι διασυνδέσεις του, καθώς γνώριζε πολλούς από τους κορυφαίους διανοούμενους της Βενετίας και είχε σχέσεις με πολλές διαφορετικές τάξεις ανθρώπων, όπως εξέχοντες επιχειρηματίες και γαιοκτήμονες. Έτσι, η Barbara είχε το προνόμιο να αλληλεπιδρά με τέσσερις διαφορετικές κατηγορίες του βενετικού πληθυσμού,

⁵ Glixon, "More on the Life and Death," 134-140.

⁶ Isabelle Emerson, *Five Centuries of Women Singers* (Westport, Connecticut: Praeger Publishers, 2005), 33-34.

⁷ Glixon, "More on the Life and Death," 134-140.

όπως με ακαδημαϊκούς λογίους, επιχειρηματίες, ευγενείς της περιοχής του Βένετο και πλούσιους ξένους αριστοκράτες.

Η Barbara είχε πολλές ομοιότητες με τον πατέρα της, όμως οι οικονομικές της δραστηριότητες ξεπέρασαν τις δικές του κατά πολύ, καθώς υπήρξε έξυπνη επενδύτρια. Παρόλο που οι κοινοί άνθρωποι έπρεπε να επισκεφτούν το γραφείο ενός συμβολαιογράφου για να εξυπηρετηθούν, η Barbara είχε τη δυνατότητα να συντάξει σχεδόν όλα τα συμβολαιογραφικά της έγγραφα από το σπίτι της, προνόμιο που απολάμβαναν οι αριστοκράτισσες και οι τραγουδίστριες της όπερας. Το 1640, η Barbara εξουσιοδότησε τον πατέρα της να εισπράξει τον τόκο από τις κρατικές της επενδύσεις, ενώ το 1642 και 1649 τον εξουσιοδότησε να διαχειριστεί τον τόκο και το κεφάλαιο των επενδύσεών της στο κυβερνητικό νομισματοκοπείο. Μετά το θάνατο του πατέρα της, το 1652, η Barbara εμπιστευόταν για παρόμοια ζητήματα επιχειρηματίες από τη Φλωρεντία, τους οποίους γνώριζε μέσω του πατέρα της, σε αντίθεση με τις τραγουδίστριες της όπερας οι οποίες επέλεγαν για τις επιχειρηματικές τους υποθέσεις, σχεδόν αποκλειστικά, άτομα του οπερατικού κόσμου. Η Barbara παρόλο που γνώριζε πολλούς ευγενείς και μουσικούς, ξένους και μη, δεν επέλεγε άτομα του μουσικού κόσμου ή βενετικής αριστοκρατίας για τις επιχειρηματικές της κινήσεις.

Ακόμα, η Barbara δάνειζε χρήματα σε φίλους και γνωστούς με τρόπο που αποδεικνύει το πόσο ικανή επενδύτρια ήταν. Σε αντίθεση με κάποιες τραγουδίστριες της όπερας, τα δάνεια της Barbara περιελάμβαναν αποπληρωμή με τόκο και δινόντουσαν σε ανθρώπους εντελώς διαφορετικής τάξης, οι οποίοι σχετίζονταν με κάποιο τρόπο με τις καλλιτεχνικές δραστηριότητες της ίδιας και του πατέρα της. Ωστόσο, το 1651 η Barbara σε αίτημα προς το δόγη της Βενετίας επικαλέστηκε κακή οικονομική κατάσταση και το γεγονός ότι είχε τέσσερα παιδιά και μια ηλικιωμένη μητέρα, ώστε να εξαιρεθεί από τη φορολόγηση που είχε επιβληθεί για να καλυφθεί το κόστος του πολέμου⁸ με τους Τούρκους.⁹

1.2. Το ιστορικό, πολιτικό και κοινωνικό πλαίσιο της Βενετίας του 17^{ου} αιώνα

Για να επιχειρήσει κανείς να αξιολογήσει το έργο της Barbara Strozzi, θα πρέπει να το εντάξει μέσα στο κοινωνικό κι αισθητικό πλαίσιο στο οποίο δημιούργησε, λαμβάνοντας υπ' όψιν τη σύνδεση μεταξύ της ζωής της και της τέχνης της.

⁸ Πρόκειται για τον Κρητικό Πόλεμο, την πολεμική αναμέτρηση του 1645-1669 μεταξύ της Βενετίας και της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας για το νησί της Κρήτης, που βρισκόταν στην κατοχή της Βενετίας. Οι Τούρκοι βρήκαν την ευκαιρία να επιτεθούν καθώς η Βενετία βρισκόταν σε μειονεκτική θέση εξαιτίας των μεγάλων οικονομικών δαπανών από τους πρόσφατους ιταλικούς πολέμους, στους οποίους είχε αναμειχθεί. Έτσι, η αύξηση της φορολογίας και η στρατολόγηση νεαρών αντρών ήταν αναπόφευκτη. Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. στο Kenneth Meyer Setton, *Venice, Austria, and the Turks in the Seventeenth Century* (Philadelphia: American Philosophical Society, 1991), 104-171.

⁹ Glixon, "New Light," 313-321.

1.2.1. Οι ακαδημίες στην Ιταλία

Αρχικά, οι ακαδημίες δημιουργήθηκαν στα μέσα του 15^{ου} αιώνα ως προσπάθεια αναβίωσης της αρχαίας κουλτούρας και ήταν ανεπίσημες. Κατά τα μέσα του 16^{ου} αιώνα, όμως, κάποιες από αυτές ιδρυματοποιήθηκαν, ενώ άλλες δεν χρησιμοποιήσαν ποτέ κανόνες συμμετοχής ή καταστατικά. Στην Ιταλία του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα, ο όρος “*accademia*” που αρχικά προσδιόριζε ένα χώρο, άρχισε να αναφέρεται, επίσης, στις συγκεντρώσεις ατόμων, επίσημες ή ανεπίσημες, με σκοπό την προαγωγή της γνώσης και της εμπειρίας. Το κίνημα των ακαδημιών που άκμασε στην Ιταλία συγκέντρωνε χιλιάδες ανθρώπους της χερσονήσου είτε ιδιωτικά είτε δημόσια και αποτέλεσε παράδειγμα για μελλοντικά ευρωπαϊκά δίκτυα. Ένας από τους σκοπούς του κινήματος ήταν η προαγωγή της έκδοσης βιβλίων. Σύμφωνα με τη βάση δεδομένων των ιταλικών ακαδημιών (IAD, Italian Academies Database), έχουν καταγραφεί περίπου 585 ακαδημίες σε 44 πόλεις και πάνω από 7000 άνθρωποι που ασχολήθηκαν είτε με αυτές είτε με την έκδοση 905 βιβλίων υπό την αιγίδα των ακαδημιών. Τέλος, οι περισσότερες ακαδημίες που δημιουργούνταν προστατεύονταν και υποστηρίζονταν είτε από μέλη του κλήρου είτε από αριστοκράτες. Κάποιες από αυτές είχαν μεγαλεπήβολα σχέδια, ενώ οι περισσότερες ασχολούνταν με την προαγωγή της γνώσης, αλλά και με καινοτομίες στο χώρο της λογοτεχνίας, της μουσικής, της επιστήμης, των τεχνών, του θεάτρου και της φιλοσοφίας.¹⁰

Η μουσική διδασκόταν στις ακαδημίες και αρκετές από αυτές τη χρησιμοποιούσαν για να συνοδεύουν τις συζητήσεις τους, ενώ ορισμένες εξέδιδαν πολύ συχνά σονάτες, μοτέτα, ψαλμούς, μουσική δωματίου κ.ά. Ο Fabio Patrizi, ένας συγγραφέας από τη Νάπολη συνδεδεμένος με την *Accademia Olimpica*, έγραψε δύο ρητορείες προσπαθώντας να παραλληλίσει τη μουσική με τις ακαδημίες. Στην πρώτη υπογράμμισε ότι η μουσική είναι μέρος του φυσικού κόσμου και αποτελεί απαραίτητη συνιστώσα πολλών επιστημονικών κλάδων, όπως η ρητορική, τα μαθηματικά, η γραμματική, η αστρολογία και η ποίηση· στη δεύτερη εξυμνούσε τη συνεισφορά των ακαδημιών στη διάδοση της γνώσης και αντιτίθετο στη μάθηση ως μοναχική δραστηριότητα.¹¹

1.2.2. *Accademia degli Incogniti* και *Accademia degli Unisoni*

Τα πρώτα βήματα στην καριέρα της Barbara, αρχικά ως τραγουδίστρια κι έπειτα ως συνθέτρια, έγιναν με την καθοδήγηση του πατέρα της. Η παρουσία της στο σπίτι του είχε σημαντικές συνέπειες για την πορεία της και της εξασφάλισε μια πρώιμη επαφή με τη βενετσιάνικη μουσική και λογοτεχνική κοινωνία. Από το 1634 ο Strozzi κανόνιζε γι' αυτήν να τραγουδάει ανεπίσημα στο σπίτι τους, ώστε να γίνει σιγά σιγά γνωστή μεταξύ των διαφόρων *letterati* και μουσικών. Πράγματι, ο Γενοβέζος συγγραφέας Gian Vincenzo Imperiale, ακούγοντάς την να τραγουδάει το 1635, την παρομοίασε με «μία από της μούσες του Παρνασσού». Τέλος, ο Nicolò Fontei εμπνεύστηκε από τη φωνή της και συνέθεσε δύο τόμους

¹⁰ Simone Testa, *Italian Academies and Their Networks, 1525-1700: From Local to Global* (New York: Palgrave Macmillan US, 2015), 1-5.

¹¹ Testa, *Italian Academies*, 33-36.

από τραγούδια για τη Barbara, σε ποίηση του Strozzi, οι οποίοι δημοσιεύτηκαν ως *Bizzarrie poetiche*¹² το 1635 και 1636. Στις αφιερώσεις των τόμων αυτών ο Nicolò Fontei αναφερόταν στη Barbara ως “virtuosissima cantatrice” (βιρτουόζος τραγουδίστρια).¹³

Ο Strozzi ήταν, επίσης, μέλος της Accademia degli Incogniti μαζί με πολλούς άλλους λιμπρετίστες της βενετσιάνικης όπερας, ποιητές, ιστορικούς, φιλοσόφους και κληρικούς.¹⁴ Η ακαδημία ιδρύθηκε το 1630 από τον αριστοκράτη Giovanni Francesco Loredano και διαδέχτηκε τις ακαδημίες της Βενετίας που είχαν χρηματοδοτήσει θεατρικές παραστάσεις από τα μέσα του 16^{ου} αιώνα. Στα μέλη της περιλαμβάνονταν όλοι οι σημαντικοί λόγιοι της Βενετίας, αλλά και διακεκριμένες προσωπικότητες εκτός Βενετίας. Η μεγάλη της επιρροή (ακόμα και στην πολιτική) οφειλόταν στην έκδοση έργων των μελών της, όπως νουβέλες, ποιήματα διαφόρων ειδών, γράμματα, ηθικά δοκίμια, ιστορικά και θρησκευτικά φυλλάδια, ομιλίες και λιμπρέτι όπερας. Ακόμα, τα μέλη της ακαδημίας υπήρξαν ιδρυτές και διευθυντές του πιο επιτυχημένου θεάτρου όπερας της Βενετίας, του θεάτρου Novissimo, συντελώντας με αυτόν τον τρόπο στην ανάπτυξη του είδους.¹⁵

Η βασική αρχή της ακαδημίας προερχόταν από την αριστοτέλεια φιλοσοφία, την οποία δίδασκε ο Cesare Cremonini, καθηγητής φιλοσοφίας στο πανεπιστήμιο της Πάντοβα. Ο Cremonini τόνιζε την αναγκαιότητα της αμφισβήτησης του εκκλησιαστικού δόγματος και την αξία της σωματικής τέρψης έναντι της ηθικής του χριστιανισμού. Σύμφωνα με αυτόν, οι αισθήσεις του σώματος ήταν σημαντικές για τη λειτουργία της ψυχής και η ψυχή ήταν απόλυτα συνδεδεμένη με το σώμα, τόσο που δεν μπορούσε να υπάρξει ως μεμονωμένη ενότητα χωρίς αυτό.

Στις συναντήσεις της ακαδημίας επικρατούσαν οι διαλεκτικές αναμετρήσεις πάνω σε διάφορα θέματα, ενώ εξαιρετικά σημαντική ήταν η εξέταση και των δύο πλευρών ενός θέματος. Η αμφισημία και η εγκυρότητα πολλαπλών οπτικών και ερμηνειών σε όλα τα θέματα ήταν θεμελιώδεις αρχές της ακαδημίας. Η στάση αυτή των συγγραφέων της υπήρξε καθοριστική για την εξέλιξη της όπερας καθώς η αμφισημία του μελοδράματος τους ενέπνεε, δίνοντάς τους την ευκαιρία να εξασκήσουν τη ρητορική τους δεινότητα μέσω των διαφόρων ερμηνειών που προέβγαλαν. Επίσης, η όπερα ως μέσο έκφρασης διέδιδε τις φιλοσοφικές, πολιτικές και ηθικές απόψεις των μελών της ακαδημίας, συντελώντας στη χειραγώγηση των ακροατών προς αυτήν την κατεύθυνση.

Πιο συγκεκριμένα, κάποιες από τις πραγματείες του Loredano που διαβάζονταν δημόσια περιελάμβαναν θέματα σχετικά με τις γυναίκες, τα οποία σατιρίζονταν με θεατρικό τρόπο και διφορούμενα νοήματα, καταλήγοντας στο συμπέρασμα ότι οι γυναίκες έχουν μικρή ικανότητα ως προς την αρετή. Οι απόψεις αυτές είχαν συνέπειες και στην όπερα, καθώς ένα

¹² Nicolò Fontei, *Bizzarrie poetiche* (Venice: Magni, 1635) και *Bizzarrie poetiche libro secondo* (Venice: Magni, 1636).

¹³ Glixon, "New Light," 312 και Rosand, "Barbara Strozzi, "virtuosissima cantatrice," 242-244.

¹⁴ Rosand, "Barbara Strozzi, "virtuosissima cantatrice," 246.

¹⁵ Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre* (Berkeley: University of California Press, 1991), 37-39.

μέρος της θεματολογίας, των χαρακτήρων και της μουσικής ρητορικής διαμορφωνόταν σύμφωνα με το σκεπτικό αυτό. Από την άλλη μεριά, οι Incogniti επικεντρώνονταν πολλές φορές στις όπερές τους σε υποδειγματικές προσωπικότητες γυναικών παρά σε ηρωικούς άντρες. Τέλος, έγραφαν ελεγείες και ποιήματα επαινώντας συγκεκριμένες γυναίκες τραγουδίστριες.¹⁶

Καθώς στις συναντήσεις της Accademia degli Incogniti δεν φαίνεται να συμπεριλαμβάνονταν μουσική ως αντικείμενο συζήτησης, ο Strozzi ίδρυσε, το 1637, το παρακλάδι της, την Accademia degli Unisoni. Η ακαδημία αυτή ήταν αφοσιωμένη, εκτός των άλλων, σε μουσικές παραστάσεις, με τις συγκεντρώσεις να λαμβάνουν χώρα στο σπίτι του Strozzi. Στις συναντήσεις αυτές η Barbara είχε την ευκαιρία να παρουσιάσει τα ταλέντα της σε ένα ευρύτερο κοινό, καθώς βρισκόταν στο επίκεντρο του πνευματικού και καλλιτεχνικού κόσμου της Βενετίας. Επιπλέον, της δόθηκε η δυνατότητα εκπαίδευσης που θα της επέτρεπε να συμμετέχει στο χώρο αυτό, όχι μόνο ως μουσικός αλλά και ως συνθέτρια.¹⁷

Μια δημοσίευση της ακαδημίας, *Le Veglie de' Signori Unisoni* (1638), που ήταν αφιερωμένη στη Barbara, δίνει αρκετές πληροφορίες για κάποιες από τις συγκεντρώσεις που λάμβαναν χώρα, αλλά και για τα μέλη της, αναφέροντάς τα ονομαστικά. Οι συναντήσεις περιελάμβαναν διαλεκτικές αναμετρήσεις μεταξύ των διαφόρων ακαδημαϊκών και ρητορικές ασκήσεις πάνω σε χαρακτηριστικά θέματα. Τα θέματα των συνεδριάσεων αυτών περιστρέφονταν κατά πολύ γύρω από την αγάπη και οι παρουσιάσεις διανθίζονταν ελεύθερα με μουσική. Η Barbara, εκτός του ρόλου της ως ερμηνεύτρια τραγουδιών κατά τη διάρκεια των συναντήσεων, παρουσίαζε τις εκδηλώσεις υποδεικνύοντας τα θέματα συζήτησης πάνω στα οποία τα μέλη θα ασκούσαν τη ρητορική τους δεινότητα, κρίνοντας τις συζητήσεις και επιβραβεύοντας τους καλύτερους. Όλα τα μέλη της ακαδημίας που αναφέρονταν στη δημοσίευση ήταν αξιόλογες προσωπικότητες της πολιτιστικής ζωής της Βενετίας και σχεδόν όλοι ανήκαν, επίσης, στην Accademia degli Incogniti που ήταν παλαιότερη και πολύ μεγαλύτερη.

Η Barbara, παρά το γεγονός ότι είχε επαφή με αρκετά άτομα της Accademia degli Incogniti μέσω των Unisoni, δεν θεωρούνταν επίσημο μέλος της, χωρίς να είναι βέβαιο το εάν αυτό οφειλόταν στο φύλο της ή στην ιδιότητά της ως μουσικός, καθώς καμιά από τις δύο αυτές ομάδες δεν εκπροσωπούνταν μεταξύ των επίλεκτων μελών της ακαδημίας. Οι γυναίκες δεν εισάγονταν ως μέλη των ακαδημιών γενικότερα, παρόλο που περιστασιακά ήταν καλεσμένες να παρακολουθήσουν ακαδημαϊκές συζητήσεις και οι μουσικοί ήταν, επίσης, αποκλεισμένοι από τους Incogniti, παρόλο που συχνά απολάμβαναν πλήρες ακαδημαϊκό κύρος μέσω της συμμετοχής τους στις συναντήσεις των Unisoni.¹⁸

¹⁶ Wendy Heller, *Emblems of Eloquence: Opera and Women's Voices in Seventeenth-Century Venice* (University of California Press, 2003), 48-53 και Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice*, 37-39.

¹⁷ Emerson, *Five Centuries of Women Singers*, 32-33 και Rosand, "Barbara Strozzi, "virtuosissima cantatrice,"" 245-246.

¹⁸ Rosand, "Barbara Strozzi, "virtuosissima cantatrice,"" 244-247.

1.2.3. Σάτιρες και σχέση των γυναικών με τη μουσική και τον έρωτα

Σε αντίθεση με την ασάφεια που επικρατεί γύρω από τη σχέση της Barbara με τους Incogniti, η θέση της στην Accademia degli Unisoni ως οικοδέσποινα και καθοδηγήτρια των συζητήσεων είναι ξεκάθαρη. Το ταλέντο της στο τραγούδι επαιούνταν από πολλούς παρατηρητές και η φωνή της παρομοιαζόταν με αυτή του Αμφίωνα και του Ορφέα, καθώς και με τον ήχο της αρμονίας των σφαιρών.¹⁹ Ωστόσο, κάποιοι σύγχρονοί της είχαν αμφιβολίες ως προς την ηθική της. Πιο συγκεκριμένα, σε μια σειρά από σάτιρες οι οποίες περιέγραφαν τις συγκεντρώσεις των Unisoni, ο ανώνυμος συγγραφέας, που είναι πιθανό να ανήκε στους Incogniti, σχολίασε καυστικά την αγνότητα της Barbara, αφήνοντας την υπόνοια ότι είναι εταίρα. Πράγματι, σε αντίθεση με άλλες πόλεις της Ιταλίας όπου η μουσική θεωρούνταν σημαντική για την εκπαίδευση μιας μορφωμένης γυναίκας ανώτερης κοινωνικής τάξης, στη Βενετία η μουσική και οι τέχνες γενικότερα συσχετιζόνταν κυρίως με τις εταίρες. Η Βενετία του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα ήταν γνωστή για τις πολλές εταίρες της, οι οποίες ήταν ικανές εκτός των άλλων να μιλούν ξένες γλώσσες, να ερμηνεύουν μουσική και να συμμετέχουν σε σοβαρές συζητήσεις.

Παρόλο που τα συκοφαντικά σχόλια των ανώνυμων αυτών σατιρών μαρτυρούν τη συνέχεια της παραδοσιακής συσχέτισης της μουσικής με τις εταίρες, δεν μπορούμε να γνωρίζουμε με ακρίβεια τον ηθικό χαρακτήρα της Barbara καθώς δεν είναι δυνατή η ιστορική ανακατασκευή του παρελθόντος. Ωστόσο, η ίδια η φύση της μουσικής της θα μπορούσε να επιβεβαιώσει τον ισχυρισμό αυτό, μέσω των επιλογών της ως προς τα κείμενα και το περιεχόμενο των έργων της, και της επικέντρωσής της σε θέματα αγάπης. Ακόμα, ο ισχυρισμός ενισχύθηκε έπειτα από την ταύτιση από την Ellen και τον David Rosand, το 1981, του πίνακα του Bernardo Strozzi *Female Musician with Viola da Gamba* (εικόνα 1) με την Barbara. Τα χαρακτηριστικά του πίνακα αυτού που υποδεικνύουν ότι η Barbara πιθανόν να ήταν εταίρα είναι η απεικόνιση του γυμνού της στήθους, το ζευγάρι μουσικών οργάνων και η μουσική για ντουέτο που δηλώνουν την προσμονή ενός ακόμα ατόμου.²⁰ Επίσης, η viola da gamba συχνά συσχετιζόταν με σεξουαλικούς υπαινιγμούς σε ποιήματα και θεατρικά έργα που είχαν σκοπό να διασκεδάσουν το ακροατήριο. Οι σάτιρες αυτές πιθανώς ξεκίνησαν στην Ιταλία από την εποχή της Αναγέννησης και διαδόθηκαν στην Ευρώπη, ενώ οφείλονταν στη μέθοδο κρατήματος του οργάνου κατά το παίξιμο, είτε μεταξύ των γονάτων είτε μεταξύ των μηρών.²¹ Με βάση όσα προαναφέρθηκαν, ακόμη κι αν είναι αληθής η πιθανότητα η Barbara να ξεκίνησε ως εταίρα, φαίνεται πως στην πορεία άλλαξε κατεύθυνση, καθώς υιοθέτησε μια

¹⁹ Ellen Rosand, "The Voice of Barbara Strozzi," In *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*, ed. Jane Bowers and Judith Tick (Houndmills, Basingstoke, Hampshire: The Macmillan Press Ltd, 1986), 172.

²⁰ David Rosand and Ellen Rosand, "'Barbara di Santa Sofia' and 'Il Prete Genovese': On the Identity of a Portrait by Bernardo Strozzi," *The Art Bulletin* 63, no. 2 (1981): 249-253, Rosand, "Barbara Strozzi, 'virtuosissima cantatrice,'" 249-252 και Emerson, *Five Centuries of Women Singers*, 35-36.

²¹ Gustav Ungerer, "The Viol Da Gamba as a Sexual Metaphor in Elizabethan Music and Literature," *Renaissance and Reformation / Renaissance Et Réforme*, New Series / Nouvelle Série, 8, no. 2 (1984): 79-84 και Linda Phyllis Austern, "'Sing Againe Syren': The Female Musician and Sexual Enchantment in Elizabethan Life and Literature," *Renaissance Quarterly* 42, no. 3 (1989): 431.

σεμνή κι ευυπόληπτη ζωή αναθρέφοντας τα παιδιά της, συνθέτοντας και δημοσιεύοντας τη μουσική της και αντιμετωπίζοντας με μεγάλη ικανότητα οικονομικά θέματα.²²



Εικόνα 1: Bernardo Strozzi, *Female Musician with Viola da Gamba*. Δρέσδη, Staatliche Kunstsammlungen

²² Emerson, *Five Centuries of Women Singers*, 37.

1.2.4. Η κοινωνική εξέλιξη των γυναικών μουσικών και συνθετριών, και η στάση της B. Strozzi

Κατά το 16^ο αιώνα παρατηρήθηκαν σημαντικές αλλαγές σε σχέση με τη φωνητική μουσική, οι οποίες οδήγησαν σε εξέλιξη της επαγγελματικής πορείας των γυναικών μουσικών και συνθετριών. Η γυναικεία φωνή αναγνωρίστηκε ως ξεχωριστή μουσική οντότητα διαφορετική από τις άλλες φωνές υψηλής περιοχής, γεγονός που συνέβαλε δραστικά στην ανάπτυξη του τραγουδιού γενικότερα, καθώς και της σύνθεσης και διαμόρφωσε την προοδευτική στυλιστική πορεία της ιταλικής φωνητικής μουσικής της ύστερης Αναγέννησης. Μέσω των σημαντικών αυτών εξελίξεων, οι γυναίκες απέκτησαν πρόσβαση τόσο σε επαγγελματικές καριέρες ως ερμηνεύτριες σε σκηνές και αίθουσες συναυλιών, όσο και σε δημοσιεύσεις, με την πρώτη έκδοση γυναικείας σύνθεσης να χρονολογείται το 1557.²³ Η αυξημένη συμμετοχή των γυναικών στο επαγγελματικό τραγούδι άλλαξε δραματικά το κύρος τους μεταξύ των μουσικών και τους προσέφερε ευκαιρίες να εργαστούν επαγγελματικά σε αυλές. Ωστόσο, εξακολουθούσε να υπάρχει ανισότητα στην εκπαίδευση και την παροχή ευκαιριών, με μόνες κοινωνικές δομές τα οικοτροφεία και τις ανοιχτές για το κοινό εκπαιδευτικές εσπερίδες.²⁴

Παρά το μεγάλο αριθμό σύγχρονων περιγραφών, οι οποίες μαρτυρούν την ύπαρξη επιδέξιων τραγουδιστριών που κοσμούσαν τις αυλές και τα θέατρα της Ιταλίας το 17^ο αιώνα, δεν είναι γνωστές πολλές γυναικείες συνθέσεις αυτής της περιόδου, καθώς οι πηγές που αναφέρονται στο συνθετικό έργο των γυναικών έχουν διατηρηθεί καλύτερα σε σχέση με τα ίδια τα έργα. Αυτό συνέβη επειδή η δημιουργία της μουσικής που ερμηνευόταν αποτελούσε αναπόσπαστο κομμάτι της δραστηριότητας ενός ερμηνευτή και πιθανότατα ήταν εξ' ολοκλήρου ή μερικώς αυτοσχεδιαζόμενη. Συνεπώς, ένας λόγος που η μουσική αυτή δεν επιβίωσε είναι το ότι δεν τυπωνόταν ούτε αντιγράφονταν σε χειρόγραφα και ενδεχομένως να μην αποτυπωνόταν ποτέ γραπτώς, καθώς δεν θεωρούνταν ανεξάρτητο στοιχείο της ερμηνείας. Έτσι, για τις γυναίκες μουσικούς, οι οποίες ήταν περιζήτητες στις αυλές της Ευρώπης του 17^{ου} αιώνα και αμείβονταν γενναϊόδωρα, η σύνθεση ήταν απλά μια προσθήκη στην ερμηνεία τους και η αξία τους ως καλλιτέχνιδες διαφαινόταν από την ικανότητά τους στους διανοητισμούς. Η Barbara εναντιώθηκε στο καθιερωμένο αυτό πλαίσιο και υπήρξε αποφασιστική ως προς την έκδοση των έργων της, έχοντας επίγνωση της ασυνήθιστης θέσης της ως συνθέτρια δημοσιευμένων

²³ Πρόκειται για τον ύμνο *Conditio almae* για όργανο της Ισπανίδας μοναχής Gracia Baptista που συμπεριλήφθηκε στο βιβλίο του Luis Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva para tecla, harpa, y vihuela*. Ακολούθησε, το 1566, η συλλογή *Il desiderio*, στην οποία συμπεριλήφθηκαν τέσσερα μαδριγάλια της Maddalena Casulana και αποτέλεσαν την πρώτη έκδοση φωνητικής μουσικής γυναίκας συνθέτριας. Ακολούθησαν κι άλλες χώρες τον επόμενο αιώνα, όπως η Γερμανία το 1651 με τους ύμνους της Σοφίας Ελισάβετ, δούκισσας των Brunswick-Lüneburg, η Αγγλία το 1655 με τα τρία τραγούδια της Mary Dering που συμπεριλήφθηκαν στο *Second Book of Ayres, and Dialogues* του Henry Lawes και η Γαλλία το 1678 με τις άριες της Mme Sicard και το 1687 με τη συλλογή μουσικής για πληκτροφόρο της Elisabeth Jacquet de La Guerre.

²⁴ Judith Tick, Margaret Ericson, and Ellen Koskoff. "Women in music." *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε Μάρτιο 15, 2018.

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/om-o-9781561592630-e-0000052554>.

έργων, όπως φαίνεται από τα εισαγωγικά σημειώματα αρκετών εκδόσεών της, στα οποία υπογράμμιζε το γεγονός ότι ήταν γυναίκα.²⁵

1.3. Το συνθετικό της έργο

1.3.1. Ο Francesco Cavalli και οι επιδράσεις στη διαμόρφωση του προσωπικού συνθετικού της στυλ

Η μαθητεία της Barbara Strozzi δίπλα στο Francesco Cavalli επέδρασε σημαντικά στη διαμόρφωση του προσωπικού της ύφους. Προκειμένου να αξιολογηθεί σωστά το συνθετικό της στυλ, είναι σημαντική η αναφορά σε κάποια βασικά στοιχεία της ζωής και του συνθετικού του έργου. Ο Francesco Cavalli (Pietro Francesco Caletti-Bruni) γεννήθηκε το 1602 στην Κρέμα της Λομβαρδίας και πέθανε το 1676 στη Βενετία. Υπήρξε ανάμεσα στους πιο διάσημους και αντιπροσωπευτικούς συνθέτες της βενετσιάνικης όπερας κατά το δεύτερο μισό του 17^{ου} αιώνα, αποτελώντας ηγετική μορφή κατά την πρώτη περίοδο ανάπτυξής της. Είναι γνωστός κυρίως για τις όπερές του, από τις οποίες τριάντα περίπου παρουσιάστηκαν σε σκηνές όπερας της Βενετίας από το 1639 έως το 1669, παρόλο που στο μεγαλύτερο μέρος της ζωής του υπήρξε οργανίστας. Εκτός της Βενετίας, τα έργα του παρουσιάστηκαν και σε άλλες πόλεις της Ιταλίας, αλλά και στο εξωτερικό σε πόλεις όπως το Παρίσι και η Βιέννη.

Κατά τα πρώτα χρόνια της καριέρας του ως συνθέτης όπερας, ο Cavalli συνεργάστηκε με το λιμπρετίστα Giovanni Faustini. Η συνεργασία αυτή υπήρξε σημαντική για τη διαμόρφωση της βενετσιάνικης όπερας κατά το 17^ο αιώνα.²⁶ Τα λιμπρέτι του Faustini ήταν δομημένα με τέτοιο τρόπο ώστε να αποδίδουν με φυσικότητα το τραγούδι και να ισορροπούν τη δομή με τη δραματουργία, υπηρετώντας τις ανάγκες της μουσικής και της δράσης ταυτόχρονα. Μια καινοτομία του Faustini ήταν το γεγονός ότι επιχείρησε με σαφείς τρόπους να ξεχωρίσει ορισμένα κείμενα από την ελεύθερη ποίηση, ώστε να δημιουργηθεί μια κλειστή μορφή άριας και να αυτονομηθεί από τα μέρη recitativo. Τα κείμενά του περιελάμβαναν μεταβατικά περάσματα σε μορφή επαναληπτικών τμημάτων με μέτρο και ρυθμό. Μέσω των επωδών, ο Faustini προσέδιδε αληθοφάνεια στα κείμενά του, όπως επίσης και συνέχεια της εξέλιξης και κλείσιμο. Η επωδός μπορούσε να επαναληφθεί εντός ενός recitativo για δραματικούς λόγους, έμφαση ή στατικότητα σε μια κατάσταση. Ο Cavalli μελοποιούσε τα κείμενα αυτά ανάλογα με τη φόρμα και το δραματικό τους περιεχόμενο. Ορισμένες μονόστιχες επωδοί αναδεικνύονταν, εκτός από την επανάληψη του κειμένου και της μουσικής, με την προσθήκη εγχόρδων στη συνοδεία continuo.²⁷ Μέσω της συνεργασίας του Cavalli με το λιμπρετίστα Nicolò Minato, μετά το 1650, καθιερώθηκε το μουσικοδραματουργικό πρότυπο της

²⁵ Rosand, "Barbara Strozzi, "virtuosissima cantatrice,"" 254-256.

²⁶ Thomas Walker and Irene Alm, 2001 "Cavalli [Caletti, Caletto, Bruni, Caletti-Bruni, Caletto Bruni], (Pietro) [Pier] Francesco," *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε Ιούλιο 20, 2018. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/om-o-9781561592630-e-0000005207>.

²⁷ Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice*, 260-262.

βενετσιάνικης όπερας, η διμερής και τριμερής φόρμα και ο διαχωρισμός μεταξύ recitativo και άριας.²⁸

Γενικότερα, οι συνθέτες όπερας του 17^{ου} αιώνα μιμούνταν μουσικά στα recitativi το νόημα των λέξεων. Το στοιχείο αυτό αποτελεί χαρακτηριστικό της φωνητικής γλώσσας της περιόδου και φανερώνει το σημαντικό ρόλο των συνθετών στη δημιουργία μιας όπερας. Καθ' όλη τη διάρκεια του αιώνα, επικράτησε η επιθυμία για λυρισμό, με αποτέλεσμα οι άριες να υπερβαίνουν σε αριθμό τα recitativi. Στις άριες, η μουσική δεν ήταν πάντα συνδεδεμένη με τη σημασία των λέξεων, με αποτέλεσμα κάποια μακροσκελή μελίσματα να μην είναι τοποθετημένα στις κατάλληλες λέξεις αλλά στις προηγούμενες τους άνευ σημασίας λέξεις. Το γεγονός αυτό ερχόταν σε αντίθεση με την παράδοση των «μαδριγαλισμών», όπου επιχειρούνταν η ταύτιση του λεκτικού και του μουσικού νοήματος. Η προβολή αυτή της υπεροχής της καθαρότητας της φωνής πάνω από το νόημα των λέξεων και η έμφαση στον ήχο ανεξάρτητα από τη σημασία, προερχόταν από την αισθητική που προέβλεπαν τα μέλη της Accademia degli Incogniti. Την αισθητική αυτή ακολούθησαν ως ένα βαθμό στα έργα τους η Barbara Strozzi, ο Claudio Monteverdi και ο Francesco Cavalli.²⁹

Τα πρώτα έργα όπερας του Cavalli είναι επηρεασμένα από το Monteverdi, γεγονός που φανερώνεται κυρίως από τα recitativi, στα οποία τα επιφωνήματα θαυμασμού αποτυπώνονται με σύντομες αξίες και επαναλήψεις λέξεων και τα πάθη με αργές, κατιούσες μελωδικές γραμμές και χρωματικές κινήσεις, κυρίως στο μπάσο. Η μουσική ρητορική ανταποκρίνεται πλήρως στη σύνταξη. Οι πρώιμες όπερες του Cavalli περιελάμβαναν σύνθεση recitativi πάνω σε στροφικά ποιήματα, πρακτική που αποφεύχθηκε στα μεταγενέστερα έργα του ως ξεπερασμένη. Οι άριες είναι κυρίως συλλαβικές και περιέχουν μελισματικούς διανθισμούς, γραμμένους με τέτοιο τρόπο ώστε να υπηρετούν την ποιητική έκφραση. Μετά τη δεκαετία του 1650, το στυλ στη σύνθεση της άριας άλλαξε και οι άριες σε δίσημο μέτρο ήταν πιο συχνές σε σχέση με πριν, που επικρατούσε το τρίσημο μέτρο. Όσον αφορά τα ντουέτα, διαφέρουν από όπερα σε όπερα ανάλογα με τη δομή του λιμπρέτου, με τα περισσότερα να είναι γραμμένα σε τρίσημο μέτρο και με ένα ελαφρώς μιμητικό στυλ.

Η ανάπτυξη της οργανικής μουσικής στη Βενετία κατά το δεύτερο μισό του 17^{ου} αιώνα υπήρξε καθοριστική για τη διαμόρφωση οργανικών μερών μέσα στις όπερες. Ο Cavalli χρησιμοποίησε την ορχήστρα δημιουργώντας ritornelli, που σχετίζονταν μουσικά με την άρια, πριν ή μετά από αυτήν. Όταν τα ritornelli προηγούνταν της άριας, χρησιμοποιούσαν υλικό από την αρχή της φωνητικής γραμμής, ενώ όταν έπονταν της άριας, επαναλάμβαναν την τελευταία μελωδική γραμμή της. Τα ritornelli αποτελούνταν από μία έως τρεις φράσεις, με πιο συχνό τον τύπο των δύο φράσεων ίσης διάρκειας, βασισμένων στη μίμηση. Εκτός από τα ritornelli, ο Cavalli καθιέρωσε τις sinfonie στις όπερές του, οι οποίες ήταν αυτοτελή

²⁸ Thomas Walker and Irene Alm, 2001 "Cavalli [Caletti, Caletto, Bruni, Caletti-Bruni, Caletto Bruni], (Pietro) [Pier] Francesco," *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε Ιούλιο 20, 2018. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/om-o-9781561592630-e-0000005207>.

²⁹ Mauro Calcagno, "Signifying Nothing: On the Aesthetics of Pure Voice in Early Venetian Opera," *The Journal of Musicology* 20, no. 4 (2003): 463-97.

οργανικά μέρη με χαρακτήρα εισαγωγής. Οι περισσότερες αποτελούνταν από ένα μέρος και διμερές μέτρο, ενώ άλλες είχαν παραπάνω από ένα μέρη και τριμερές μέτρο. Όσον αφορά την ορχήστρα, αυτή αποτελούνταν κυρίως από έγχορδα και continuo (λαούτο, θεόρβη, τσέμπαλο κ.λπ.), ενώ στις πρώτες όπερες του χρησιμοποίησε και πνευστά.³⁰

Ακόμα ένα σημαντικό στοιχείο των συνθέσεων του Cavalli, από το οποίο επηρεάστηκε η Barbara, είναι το έλασσον καθοδικό τετράχορδο³¹. Οι όπερες του Cavalli αποτέλεσαν την πρώτη σημαντική απόδειξη της σύνδεσης μεταξύ του καθοδικού τετραχόρδου και του lamento (θρήνου). Στις όπερες του Cavalli, τα lamenti χαρακτηρίζονταν από το αργό tempo, το τρίσημο μέτρο και τη συνοδεία από έγχορδα, αλλά και από το έλασσον καθοδικό τετράχορδο ως ostinato. Η αντιμετώπιση του τετραχόρδου αυτού από τον Cavalli είναι πιο ελεύθερη σε σχέση με το Monteverdi. Το μοτίβο μπορεί να παραλλαχθεί με αντιστροφή, χρωματική κίνηση και μελωδικούς ή ρυθμικούς διανθισμούς, να συνδυαστεί με άλλο μοτίβο ή να εξαλειφθεί στην πορεία. Μέσω του ελάσσονος καθοδικού τετραχόρδου επιτυγχάνεται συνεχής σύγκρουση μεταξύ της φωνής και της γραμμής του μπάσου, καθώς δημιουργούνται διαφωνίες στη μελωδία, το ρυθμό και την υφή. Η σύγκρουση αυτή εντείνεται περισσότερο από τη διαρκή επανάληψη του καθοδικού αυτού μοτίβου ως έκφραση των ατέρμονων βασάνων. Το ostinato του ελάσσονος καθοδικού τετραχόρδου διαμεσολαβούσε μεταξύ της αυθόρμητης εκφραστικότητας του recitativo και της λυρικής εκφραστικότητας της άριας, διατηρώντας την έντονη συναισθηματική του δύναμη χωρίς την δομική ανάγκη κλεισίματος, καθώς ένα lamento μπορούσε να διακοπεί και να ολοκληρωθεί από ένα recitativo.³²

1.3.2. Χαρακτηριστικά των έργων της Strozzi

Τα έργα της Barbara Strozzi ακολουθούν την παράδοση της καντάτας³³ των μέσων του 17^{ου} αιώνα, παράλληλα με συνθέτες όπως ο Luigi Rossi, ο Giacomo Carissimi, ο Antonio Cesti, ο Benedetto Ferrari, κ.ά. Με εξαίρεση τα μαδριγάλια του op. 1 και τα σόλο μοτέτα του op. 5, στο συνθετικό της έργο περιλαμβάνονται σχεδόν μόνο αριέττες, άριες και καντάτες για σόλο φωνή (κυρίως σοπράνο) και continuo. Επίσης, κάποια από τα έργα αυτά είναι γραμμένα για obbligato όργανα. Οι κατηγορίες αυτές δεν είναι καθορισμένες με ακρίβεια και η ορολογία χρησιμοποιείται ελεύθερα στις εκδόσεις. Σε γενικές γραμμές, οι αριέττες είναι μικρές άριες σε στροφική μορφή, ενώ οι καντάτες είναι πιο σύνθετες κι εκτενείς και αποτελούνται από αρκετά μέρη. Χαρακτηριστικό της καντάτας είναι η μείξη φωνητικών στυλ, όπως recitativo, arioso και άρια, ανάλογα με τις διαφοροποιήσεις του κειμένου μεταξύ αφήγησης και

³⁰ Thomas Walker and Irene Alm, 2001 "Cavalli [Caletti, Caletto, Bruni, Caletti-Bruni, Caletto Bruni], (Pietro) [Pier] Francesco," *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε Ιούλιο 20, 2018. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/om-o-9781561592630-e-0000005207>.

³¹ Περισσότερες πληροφορίες για το έλασσον καθοδικό τετράχορδο παρουσιάζονται στο 3^ο Κεφάλαιο: «Επιλογή προγράμματος/Ανάλυση επιλεγμένων έργων».

³² Ellen Rosand, "The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament," *The Musical Quarterly* 65, no. 3 (1979): 353-57.

³³ Περισσότερες πληροφορίες για την καντάτα παρουσιάζονται στο 3^ο Κεφάλαιο: «Επιλογή προγράμματος/Ανάλυση επιλεγμένων έργων».

λυρισμού. Οι άριες είναι μικρότερες από τις καντάτες, συχνά στροφικές, ενώ συνήθως περιέχουν μια επωδό στην αρχή και στο τέλος.

Τα κείμενα των έργων της Barbara περιλαμβάνουν ερωτική ποίηση με εναλλαγές ανάμεσα σε ειρωνεία και θρήνο. Πολλά από τα ποιήματα που χρησιμοποίησε είναι άγνωστου συγγραφέα, ενώ τα υπόλοιπα ανήκουν σε πρόσωπα που σχετίστηκαν με την όπερα στη Βενετία κατά τα μέσα του 17^{ου} αιώνα, όπως οι: Giulio Strozzi, Pietro Paolo Bissari, Aurelio Aureli, Pietro Dolfino, Marc' Antonio Corraro, Nicola Beregani, Francesco Piccoli, Giovanni Battista Maiorani, Giovanni Battista Pellicani.

Το κυρίαρχο στοιχείο στις καντάτες και τις άριες της είναι η αντίθεση σε συνδυασμό με τις επαναλήψεις μιας βασικής ιδέας. Η εκπαίδευση που έλαβε από τον Cavalli κατά την παράδοση της *seconda prattica*,³⁴ αντικατοπτρίζεται στο συνθετικό της στυλ. Χαρακτηριστικά γνωρίσματα του στυλ αυτού είναι οι εναλλαγές μεταξύ μετρημένων και μη μετρημένων περασμάτων, μεταξύ δίσημου και τρίσημου μέτρου και η περιστασιακή χρήση του *stile concitato*.³⁵ Όλα αυτά τα στοιχεία ακολουθούν πιστά την τήρηση της μορφής και της σημασίας των κειμένων. Ακόμα, το στυλ της ήταν έντονα λυρικό και εστιασμένο στον ήχο της ανθρώπινης φωνής, ενώ τα μελίσματα που χρησιμοποιούσε είναι πιο εκτεταμένα και οι επαναλήψεις του κειμένου πιο συχνές σε σχέση με το δάσκαλό της. Το φωνητικό στυλ, που είναι ίδιο σχεδόν σε όλα τα έργα της, χωρίς να είναι υπερβολικά απαιτητικό ως προς τη δεξιοτεχνία και την έκταση, και η συνήθης ενορχήστρωση για σοπράνο και continuo υποδεικνύουν ότι τραγουδούσε η ίδια το μεγαλύτερο μέρος της μουσικής της.³⁶

³⁴ Ο όρος *seconda prattica* εφευρέθηκε από τον Claudio Monteverdi ως αντιπαραβολή προς την *prima prattica*, και μέσω αυτής συνέβαλε δραστικά στη μεταρρύθμιση της μουσικής γλώσσας κατά τα τέλη του 16^{ου} αιώνα και των αρχών του 17^{ου} αιώνα. Κατά την πρακτική αυτή, βασικό στοιχείο της μουσικής σύνθεσης αποτέλεσε η σχέση μεταξύ του κειμένου και της μουσικής. Οι συνθέτες υιοθέτησαν νέους κανόνες για την επίτευξη της εκφραστικότητας και της απόδοσης του νοήματος των λέξεων. Το γεγονός αυτό επέφερε αλλαγές στη μουσική κατεύθυνση και απαιτούσε εξερεύνηση της συναισθηματικής δύναμης των διαφωνιών, της χρωματικότητας και της χρήσης του basso continuo και των obbligato οργάνων. Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. *inter alia* Fausto Razzi, "Polyphony of the "Seconda Prattica": Performance Practice in Italian Vocal Music of the Mannerist Era," *Early Music* 8, no. 3 (1980): 298-311 και Rinaldo Alessandrini, "Performance Practice in the Seconda Prattica Madrigal," *Early Music* 27, no. 4 (1999): 633-39.

³⁵ Το *stile concitato* («αναστατωμένο ύφος») αναπτύχθηκε από τον Claudio Monteverdi αναπαριστώντας το ανθρώπινο συναίσθημα της ταραχής και της αναστάτωσης, και υιοθετήθηκε από συγγραφείς του 17^{ου} αιώνα στη λογοτεχνία. Η πρώτη περιγραφή του όρου από τον ίδιο γίνεται στον πρόλογο του όγδοου βιβλίου του με μαδριγάλια, *Madrigali guerrieri, et amorosi*, που δημοσιεύτηκε το 1638. Στον πρόλογο αυτό υποστήριζε ότι τα συναισθήματα του ανθρώπου είναι τρία: θυμός, μετριοπάθεια και ταπεινοφροσύνη ή ικεσία, και εκφράζονται μέσω τριών στυλ: *concitato* («αναστατωμένο»), *temperato* («μετριασμένο»), *molle* («μαλακό» ή «χαλαρό»). Μουσικά, το *stile concitato* αναπαρίστατο μέσω απότομων περασμάτων επαναλαμβανόμενων δεκάτων έκτων, ως σύμβολο της ταραχής και του θυμού. Όσον αφορά τη φωνητική έκταση, το *concitato* αντιστοιχούσε σε ψηλό ρεγκίστρο, το *temperato* σε μεσαίο και το *molle* σε χαμηλό. Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. στο Geoffrey Chew, 2001 "Stile concitato," *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε Ιούλιο 25, 2018. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/om0-9781561592630-e-0000026772>.

³⁶ Ellen Rosand and Beth L. Glixon, "Strozzi, Barbara," *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε Μάρτιο 15, 2018.

1.3.3. Αφιερώσεις των εκδόσεών της

Η Barbara δεν έλαβε κανένα οικονομικό κέρδος από το θάνατο του πατέρα της, αντιθέτως επιβαρύνθηκε με επιπλέον προσωπικά έξοδα. Για να διασφαλίσει τα προς το ζην σαν επαγγελματίας συνθέτρια προσπάθησε να αναζητήσει εργασία και κάποια μόνιμη υποστήριξη. Με εξαίρεση την πρώτη της συλλογή που εκδόθηκε το 1644, οι υπόλοιπες συλλογές με έργα της εκδόθηκαν διαδοχικά σχεδόν ραγδαία τα έτη 1651, 1654, 1655, 1657, 1659, ενώ το τελευταίο τεύχος με πέντε χρόνια διαφορά από το προηγούμενο, το 1664. Οι αφιερώσεις των έργων της σε πολλές σημαντικές και καλά δικτυωμένες προσωπικότητες, αντανακλούν την προσπάθειά της αυτή να κατακτήσει κάποια θέση και την αποφασιστικότητά της να αναγνωριστεί ως συνθέτρια.

Οι πρώτοι τόμοι της Barbara είναι όλοι αφιερωμένοι σε σημαντικά πρόσωπα από άλλες περιοχές, σε αντίθεση με πολλούς συγχρόνους της που αφιέρωναν τα έργα τους σε βενετούς αριστοκράτες. Αφιέρωσε τον πρώτο της τόμο στη δούκισσα της Τοσκάνης, Victoria della Rovere, σύζυγο του δούκα Ferdinando II, και με αυτόν τον τρόπο αναγνώρισε τις φλωρεντινές της ρίζες. Ακόμα δύο τόμοι της ήταν αφιερωμένοι σε γυναίκες. Με την αφιέρωση της πέμπτης της συλλογής στην Anna των Μεδίκων, αρχιδούκισσα της Αυστρίας, έλαβε ως ανταπόδοση από την Anna ένα μικρό χρυσό κουτί διακοσμημένο με ρουμπίνια και με το πορτρέτο της και ένα χρυσό κολιέ με ρουμπίνια. Η όγδοη συλλογή της ήταν αφιερωμένη στη Sofia, δούκισσα του Braunschweig and Lüneburg.



Εικόνα 2: Προμετωπίδα με αφιέρωση στη δούκισσα Sofia του όγδοου βιβλίου της Strozzi

Η Sophie επισκέφτηκε τη Βενετία για πρώτη φορά το 1664, και η επίσκεψη αυτή αποτέλεσε έμπνευση για κάποια από τα έργα του όγδοου τόμου της Barbara, όπως τόνισε η ίδια στην

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/om-o-9781561592630-e-0000026987> και Rosand, "Barbara Strozzi, "virtuosissima cantatrice,"" 241-260.

αφιέρωσή της. Οι υπόλοιποι τόμοι ήταν αφιερωμένοι σε άντρες υψηλού κύρους, όπως ο Ferdinand III της Αυστρίας, ο Francesco Carafa, πρίγκιπας του Belvedere και μαρκήσιος του Anzi και ο Nicolò Sagredo, προκουράτορας στη Βασιλική του Αγίου Μάρκου και μελλοντικός δόγης της Βενετίας. Οι εναλλαγές αυτές στις αφιερώσεις των έργων της φανερώουν ότι βρισκόταν σε μια διαρκή αναζήτηση χρηματοδότησης για την υποστήριξη του επαγγέλματός της ως συνθέτρια και ότι δυσκολευόταν αρκετά στο να αποκτήσει μόνιμη στήριξη.³⁷

1.3.4. Τελευταία χρόνια και συμπεράσματα

Δεν είναι δυνατό να γνωρίζουμε εάν η Barbara σταμάτησε να συνθέτει μετά το 1665 ή απλά σταμάτησε να εκδίδει τα έργα της, καθώς δεν θα ήταν έγκυρη η εξαγωγή συμπερασμάτων σχετικά με το συνολικό της έργο μόνο από το σωζόμενο αριθμό συλλογών του 17^{ου} αιώνα. Παράλληλα, δεν έχουν διασωθεί πολλά στοιχεία για τα τελευταία χρόνια της ζωής της μεταξύ του 1664 και του 1677, με κάποιες πηγές να φανερώουν ότι τους τελευταίους τρεις μήνες πριν πεθάνει ήταν άρρωστη. Το Μάιο του 1677 η Barbara ταξίδεψε στην Πάντοβα, όπου το Νοέμβριο του ίδιου έτους πέθανε από ασθένεια σε ηλικία 58 ετών.

Η Barbara Strozzi κατάφερε να διακριθεί σε πνευματικές, συνθετικές και επιχειρηματικές δραστηριότητες, τομείς στους οποίους υπερίσχυαν κατά βάση οι άντρες. Συνέβαλε σημαντικά στην εξέλιξη του είδους της καντάτα, κατορθώνοντας να αποδράσει από ένα περιβάλλον στο οποίο κυριαρχούσε η όπερα. Υπήρξε πρωτοποριακή και εφευρετική συνθέτρια, και αξιοποίησε στο μεγαλύτερο βαθμό των δυνατοτήτων της τις ευκαιρίες που της είχαν προσφερθεί. Έδειξε μεγάλη αποφασιστικότητα ως προς την έκδοση των έργων της, θέτοντας τα θεμέλια για τις γυναίκες που επιδίωκαν παρόμοια καριέρα. Τέλος, τα έργα της στάθηκαν δίπλα σε εκείνα των μεγαλύτερων συνθετών της εποχής της, ενώ ορισμένα από αυτά συμπεριλήφθηκαν σε συλλογές άλλων.³⁸

³⁷ Rosand, "Barbara Strozzi, "virtuosissima cantatrice,"" 256-259 και Glixon, "New Light," 321-323.

³⁸ Emerson, *Five Centuries of Women Singers*, 37 και Glixon, "New Light," 326.

2. Εργογραφία³⁹

Στα έργα της Barbara Strozzi περιλαμβάνονται 8 ή 7 (βλ. παρακάτω, Op. 4) δικές της τυπωμένες συλλογές, 1 έργο που συμπεριλήφθηκε σε μια συλλογή με μοτέτα διαφόρων συνθετών, καθώς επίσης και έργα τα οποία μας παραδίδονται σε χειρόγραφη μορφή καθώς δεν βρήκαν ποτέ το δρόμο για το τυπογραφείο. Ακολουθεί κατάλογος των έργων της. Αξίζει να σημειωθεί ότι δεν ακολουθείται ο ίδιος τύπος έκδοσης σε όλες τις συλλογές: κάποιες από αυτές είναι σε score format, ενώ άλλες σε τεύχη.

[Op. 1]

SOPRANO | IL PRIMO [libro] | DE' MADRIGALI | DI BARBARA STROZZI | A DUE, TRE, QUATTRO, E CINQUE VOCI | CONSACRATI | Alla Serenissima Gran Duchessa | DI TOSCANA | D. VITTORIA | DELLA ROVERE. | IN VENETIA, A⁴⁰ | Appresso Alessandro Vincenti. MDCXXXIII.

Τοποθεσίες: I: Bc (BB. 366), I: Fn (Mus. Ant. 104).⁴¹

Η συλλογή αυτή, η οποία περιλαμβάνει 25 μαδριγάλια, εκδόθηκε το 1644 στη Βενετία από τον Alessandro Vincenti και ήταν αφιερωμένη στη δούκισσα της Τοσκάνης, Vittoria della Rovere. Αποτελείται από 5 τεύχη σε 4 βιβλία όπου το καθένα περιέχει την κάθε φωνή ξεχωριστά (soprano, contralto, tenore, basso) σε ποίηση του Giulio Strozzi και ακόμα 1 βιβλίο με το basso continuo.

[Op. 2]

CANTATE | ARIETTE, E DUETTI | DI | BARBARA STROZZI | Opera Seconda. | CONSECRATA | ALLA CESAREA MAESTA | DI FERDINANDO TERZO

Τοποθεσίες: GB: Lbl [K.7.g.4.(2)]. I: Fn (Mus. Ant. 30).

Η συλλογή αυτή εκδόθηκε το 1651 στη Βενετία από τον Gardano και ήταν αφιερωμένη στο Ferdinand III της Αυστρίας και τη Leonora II (Eleonora Gonzaga) της Μάντουα. Εκτός από “cantate”, “ariette” και “duetti” περιλαμβάνει κι ένα “lamento”. Ακόμα, περιλαμβάνονται δύο έργα τα οποία είναι γραμμένα για φωνή και obbligato όργανα. Στους ποιητές της

³⁹ Η εργογραφία αντλήθηκε από τα: Ellen Rosand, “Barbara Strozzi, “virtuosissima cantatrice”: The Composer’s Voice,” *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 31, No. 2 (Summer, 1978): 260-261 και Candace Magner, “Barbara Strozzi, Composer,” Cor Donato Editions, ανακτήθηκε Μάρτιο 17, 2018, <http://www.barbarastrozzi.com/>.

⁴⁰ Η παραπάνω περιγραφή ανταποκρίνεται στην προμετωπίδα του τεύχους “SOPRANO”. Αντιστοίχως, αναγράφονται: “B” για το τεύχος “TENORE”, “C” για το τεύχος “CONTRALTO”, “D” για το τεύχος “BASSO” και “E” για το τεύχος “BASSO CONTINUO”.

⁴¹ Τα sigla σύμφωνα με το RISM αναγράφονται αναλυτικά στο παράρτημα.

συγκεκριμένης συλλογής συγκαταλέγονται οι: Giulio Strozzi, Cicognini, Pietro Paolo Bissari, Battista Maiorani. Σε αντίθεση με την πρώτη συλλογή που είχε εκδοθεί σε τεύχη, η έκδοση αυτή είναι σε διάταξη παρτιτούρας.

[Op. 3]

CANTATE | ARIETE A UNA, DUE, E TRE VOCI | OPERA TERZA | DI | BARBARA
STROZZI | NOVAMENTE STAMPATE | STAMPA DEL GARDANO | IN VENETIA DC LIII
Apresso Francesco Magni

Τοποθεσία: GB: Lbl [K.7.g.4.(1)].

Η συλλογή αυτή εκδόθηκε το 1654 στη Βενετία από τον Gardano και ήταν αφιερωμένη στην Άγνωστη Θεά (“*Ignotae Deae*”), γεγονός που αποτελεί αναφορά στην *Accademia degli Incogniti*, της οποίας χαρακτηριστική φράση ήταν το “*Ignoto Deo*”. Αποτελείται από κομμάτια για μια, δύο και τρεις φωνές με συνοδεία *basso continuo*, ενώ εκτός από “*cantate*” και “*ariette*” περιλαμβάνει κι ένα “*lamento*”. Ο ποιητής είναι άγνωστος στα περισσότερα, εκτός από δύο τα οποία είναι γνωστό ότι γράφτηκαν από τον G. F. Loredano. Η έκδοση αυτή ακολουθεί τη διάταξη παρτιτούρας.

[Op. 4]

Ο μουσικολόγος και συνθέτης François-Joseph Fétis⁴² κατέγραψε ένα Op. 4 με τον τίτλο *Cantate a voce sola*, παρόλα αυτά, όμως, δεν σώζεται κάποιο αντίτυπο της συγκεκριμένης συλλογής. Οι εκδοχές που έχουμε είναι δύο. Λόγω της σπανιότητας των εναπομείναντων αντιγράφων των υπόλοιπων επτά συλλογών και με δεδομένο το ότι οι επόμενες συλλογές ξεκινούν από την αρίθμηση ‘Op. 5’ και μετά, είναι πιθανό να έχει χαθεί το Op. 4. Καθώς, όμως, τα Op. 3 και Op. 5 εμφανίστηκαν σε διαδοχικά έτη, μια άλλη εκδοχή είναι να είχε γίνει λανθασμένα η αρίθμηση ως ‘Op. 5’ από τον Gardano και να συνεχίστηκε η αρίθμηση από εκεί. Δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε τι πραγματικά συνέβη.

[Op. 5]

SACRI MUSICALI AFFETTI | DI BARBARA STROZZI | Consecrati | ALLA SERENISSIMA
ANNA AUSTRIACA | ARCIDUCHESSA D' INSPRUCH | Libro Primo. Opera Quinta. |
Stampa del Gardano. IN VENETIA MDCLV Apresso Francesco Magni.

Τοποθεσία: PL: WRu.

Η συλλογή αυτή εκδόθηκε το 1655 στη Βενετία από τον Gardano και ήταν αφιερωμένη στην Άννα της Αυστρίας, αρχιδούκισσα του Ίνσμπρουκ. Πρόκειται για τη μοναδική από τις συλλογές με έργα εκκλησιαστικής μουσικής για φωνή (κυρίως *soprano*) και *basso continuo*, των οποίων οι ποιητές παραμένουν άγνωστοι. Η έκδοση αυτή ακολουθεί τη διάταξη παρτιτούρας.

⁴² François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens VIII* (Paris: Firmin-Didot, 1870), 161.

[Op. 6]

ARIETTE A VOCE SOLA | PER L'ILL.mo ET ECC.mo SIG.r | [D.] FRANCESCO
CARAFA | PRENCIPE DI BELVEDERE, E MARCHESE D'ANZI | Opera Sesta | DI
BARBARA STROZZI | IN VENETIA MDCLVII Apresso Francesco Magni

Τοποθεσία: I: Bc (BB367).

Η συλλογή αυτή εκδόθηκε το 1657 στη Βενετία από το Francesco Magni (Gardano) και ήταν αφιερωμένη στον Francesco Carafa, πρίγκιπα του Belvedere και μαρκήσιο του Anzi. Πρόκειται για έργα κοσμικής μουσικής και πιο συγκεκριμένα “ariette” για μία φωνή και basso continuo, καθώς επίσης και μία “cantata”, των οποίων οι ποιητές παραμένουν άγνωστοι. Η έκδοση αυτή ακολουθεί τη διάταξη παρτιτούρας.

[Op. 7]

DIPORTI DI EUTERPE OVERO | CANTATE & ARIETTE A VOCE SOLA | DI BARBARA
STROZZI | Opera Settima | Consecrata | AL.L. ILL:mo ET ECC:mo SIG.r NICOLO
SAGREDO | CAVALIER E PROCURATOR DI S. MARCO, & Ambasciator | Extraordinario
Alla S. Di N. S. ALESSANDRO VII | IN VENETIA MDCLVIII Apresso Francesco Magni

Τοποθεσίες: GB: Ge (Sp Coll R.c.17). I: Bc (BB368). US: Wc (M1490.S82D5).

Η συλλογή αυτή εκδόθηκε το 1659 στη Βενετία από το Francesco Magni (Gardano) και ήταν αφιερωμένη στο Nicolò Sagredo, προκουράτορα στη Βασιλική του Αγίου Μάρκου και μελλοντικό δόγη της Βενετίας. Εκτός από “cantate” και “ariette” περιλαμβάνει και δύο “lamenti” για φωνή (soprano) και basso continuo. Στους ποιητές της συγκεκριμένης συλλογής συγκαταλέγονται οι: Sebastiano Baldini, Gio. Pietro Monesi, Rottilio Lepidi, Pietro Dolfino, Marc'Antonio Corraro, Francesco Piccoli, Giorgio Tani, Sig. Pellicani, Nicola Beremani. Η έκδοση αυτή ακολουθεί τη διάταξη παρτιτούρας.

[Op. 8]

ARIE | DI BARBARA STROZZI | Consacrate | ALL' ALTEZZA SERENISSIMA | DI MADAMA
SOFIA | DUCHESSA DI BRANSVICH, E LUNEBURG, NATA PRINCIPESSA | ELETTORALE
PALATINA. | Opera Ottava. | IN VENETIA MDCLXIII. Apresso Francesco Magni detto
Gardano

Τοποθεσίες: D: Ful. I: Baf, Bc (BB 422).

Η συλλογή αυτή εκδόθηκε το 1664 στη Βενετία από το Francesco Magni (Gardano) και ήταν αφιερωμένη στη Σοφία, δούκισσα του Brunswick and Lüneburg. Εκτός από “arie” περιλαμβάνει, επίσης, τρεις “cantate” και μια “serenata” για φωνή (soprano) και basso continuo. Ακόμα, περιλαμβάνεται ένα έργο το οποίο είναι γραμμένο για φωνή και obbligato όργανα. Στους ποιητές της συγκεκριμένης συλλογής συγκαταλέγονται οι: Giuseppe Artale, Aurelio Aureli και Sig. Brunacci, ενώ οι ποιητές ορισμένων έργων παραμένουν άγνωστοι. Η έκδοση αυτή ακολουθεί τη διάταξη παρτιτούρας.

“Quis dabit mihi”

CANTO Primo | SACRA | CORONA | MOTETTI A Due, e Trè voci Di Diversi Eccellentissimi |
Autori moderni, Novamente raccolti & dati in luce | Da Bartolomeo Marcesso | DEDICATI |
AL MOLTO ILL.RE SIGNORE | SIGNOR E PATRON COL.mo | IL SIG. FEDERICO
SCULAZZON | IN VENETIA MDCLVI Apresso Francesco Magni A⁴³

Τοποθεσία: US: Wc (M1490.M185 S2).

Το μοτέτο “Quis dabit mihi” συμπεριλήφθηκε στη συλλογή αυτή με μοτέτα διαφόρων συνθετών, η οποία εκδόθηκε το 1656 στη Βενετία από τον Francesco Magni (Gardano) και ήταν αφιερωμένη στον Federico Sculazzon. Το συγκεκριμένο μοτέτο για τρεις φωνές (alto, tenore, basso) και basso continuo ακολουθεί τη διάταξη της συλλογής, η οποία αποτελείται από 4 τεύχη σε 3 βιβλία όπου το καθένα περιέχει την κάθε φωνή ξεχωριστά (canto primo, canto secondo, basso) και ακόμα 1 βιβλίο με το basso continuo.

Χειρόγραφα έργα:

“Presso un ruscello argente”, καντάτα για soprano και basso continuo.

Τοποθεσία: I: Vc, Coll. Correr II, no. 48.

“Havete torto”, καντάτα για soprano και basso continuo.

Τοποθεσία: D: Kl, MS Collection of cantatas, fol. 34, no. 15.

“Un amante doglioso”, καντάτα για basso και basso continuo.

Τοποθεσία: D: Kl, MS Collection of cantatas, fol. 34, no. 9.

Ακόμα, στη Barbara Strozzi αποδίδεται λανθασμένα η συλλογή χειρογράφων *Diparti d' Euterpe overo madrigali a due voci col basso* (1660) (I: Vnm Classe IV, codice 726 (10364)) λόγω του τίτλου, της ημερομηνίας και της αφιέρωσης (ίδια με το Op. 7). Η συλλογή αυτή δεν μπορεί να θεωρηθεί δική της εξαιτίας του τρόπου γραφής που διαφέρει αρκετά από το δικό της και πιθανώς κατατάσσεται σε μια μεταγενέστερη περίοδο.

⁴³ Η παραπάνω περιγραφή ανταποκρίνεται στην προμετωπίδα του τεύχους “CANTO Primo”. Αντιστοίχως, αναγράφονται: “B” για το τεύχος “CANTO Secondo.”, “C” για το τεύχος “BASSO” και “D” για το τεύχος “BASSO continuo”.

3. Επιλογή προγράμματος/Ανάλυση επιλεγμένων έργων

Η παρούσα διπλωματική εργασία περιλαμβάνει κριτικές εκδόσεις και ερμηνεία επιλεγμένων έργων της Barbara Strozzi. Τα έργα που επιλέχθηκαν για το σκοπό αυτό, αποτελούν ορισμένα από τα πλέον αντιπροσωπευτικά από κάθε περίοδο της συνθετικής της δημιουργίας. Βασικό άξονα, επίσης, αποτέλεσαν τα έργα με *obbligato* όργανα, τα οποία μειοψηφούν σε σχέση με τα έργα για φωνή/-ές και *basso continuo*. Μέσω των συγκεκριμένων έργων, μπορεί κανείς να έρθει σε επαφή με αρκετές από τις πτυχές του συνθετικού της έργου και να αποκτήσει μια πολύπλευρη οπτική πάνω σε αυτό, μελετώντας την εξέλιξη του συνθετικού της έργου στο πέρασμα των χρόνων. Τα έργα που επιλέχθηκαν είναι τα εξής:

- *Costume de grandi*, άρια για soprano, δύο *obbligato* όργανα και *basso continuo* σε ποίηση του Giulio Strozzi [Op. 2, No. 4]
- *La vendetta*, άρια για soprano, δύο *obbligato* όργανα και *basso continuo* σε ποίηση του Giulio Strozzi [Op. 2, No. 9]
- *Lagrime mie*, lamento για soprano και *basso continuo* σε ποίηση του Pietro Dolfino [Op. 7, No. 4]
- *Che si può fare*, καντάτα για soprano και *basso continuo* αγνώστου ποιητή [Op. 8, No. 6]
- *Hor che Apollo*, serenata για soprano, δύο βιολιά και *basso continuo* αγνώστου ποιητή [Op. 8, No. 3]

Στα έργα αυτά περιλαμβάνονται δύο άριες και τρεις καντάτες, καθώς το “lamento” και η “serenata” είναι γραμμένα σε μορφή καντάτας. Για την καλύτερη κατανόηση των μορφών αυτών και της συμβολής της Barbara Strozzi, κρίνεται απαραίτητη η μελέτη της εξέλιξής τους καθ’ όλη τη διάρκεια του 17^ο αιώνα, με μεγαλύτερη βαρύτητα να δίνεται στην καντάτα καθώς αποτελεί ένα πολυσύνθετο είδος. Εξετάζεται, επίσης, ένα χαρακτηριστικό στοιχείο των “lamenti”, το καθοδικό τετράχορδο. Ακολουθώντας, γίνεται ανάλυση των επιλεγμένων έργων, με αναφορά στις συνθετικές τεχνικές που χρησιμοποιήθηκαν από τη Barbara Strozzi. Εξετάζονται, επίσης, οι διανθισμοί που χρησιμοποιήθηκαν από τη συνθέτρια σύμφωνα με την ερμηνευτική πρακτική της εποχής και μελετούνται θέματα εκτέλεσής τους από τους σύγχρονους ερμηνευτές.

3.1. Ανάλυση των ειδών «άρια» και «καντάτα», και συμβολή της Barbara Strozzi στην εξέλιξή τους

3.1.1. Γενικά χαρακτηριστικά της άριας, του recitativo και του arioso κατά το 17^ο αιώνα

Ο όρος «άρια» αναφέρεται σε λυρικά έργα για σόλο φωνή (κατ' εξαίρεση για περισσότερες από μια φωνές) με ή χωρίς ορχηστρική συνοδεία. Η άρια αποτελούσε ανεξάρτητο έργο ή μέρος μεγαλύτερων έργων όπως η όπερα, το ορατόριο και η καντάτα. Μέχρι τη δεκαετία του 1530, ο όρος χρησιμοποιούνταν για την περιγραφή συνθέσεων πάνω σε ελαφριά στροφική ποίηση. Κατά το τελευταίο τέταρτο του 16^{ου} αιώνα, ο όρος «άρια» συνδεόταν στενά με τον όρο «καντσονέτα» σε στροφικά έργα για τρεις ή τέσσερις φωνές.

Από τις αρχές του 17^{ου} αιώνα, η άρια άρχισε να εμφανίζεται συχνά στην όπερα αλλά και σε σχετικά με αυτήν είδη. Χαρακτηριστικά έργα αυτής της περιόδου αποτελούν οι άριες της συλλογής *Le nuove musiche* (1601/2) του Giulio Caccini, οι οποίες περιλαμβάνουν στροφικά ποιήματα σε σύνθεση για σόλο φωνή με συνοδεία continuo. Κατά το πρώτο μισό του 17^{ου} αιώνα, άρχισαν να εμφανίζονται συχνά οι στροφικές παραλλαγές στις όπερες του Cavalli, αλλά και σε έντυπες συλλογές. Χαρακτηριστικό τους ήταν η εμφάνιση του στυλ recitativo. Οι όροι "recitativo" και "aria" κατά τον 17^ο αιώνα δεν αναφέρονταν αποκλειστικά στη μουσική, αλλά πολλές φορές χαρακτήριζαν το στυλ.⁴⁴ Το recitativo αποτέλεσε μια προσπάθεια μουσικής μίμησης του λόγου μέσω του τονικού ύψους και του ρυθμού. Κάποια από τα χαρακτηριστικά του είναι οι μελωδίες σύντομων αξιών που μιμούνται την ομιλία, πάνω σε μια στατική γραμμή μπάσου με αργό αρμονικό ρυθμό, η αποφυγή επαναλήψεων του κειμένου, οι αρμονικές αλλαγές σε σχέση με το νόημά του και οι συχνές διαφωνίες για τον τονισμό σημαντικών λέξεων.⁴⁵

Στις όπερες της περιόδου αυτής, οι άριες συνοδεύονταν από continuo και περιελάμβαναν ritornelli μεταξύ των στροφών, παιγμένα συνήθως από τρία έως πέντε όργανα. Αντιθέτως, τα έργα των τυπωμένων συλλογών είτε εμφάνιζαν ritornelli μόνο για continuo είτε δεν εμφάνιζαν καθόλου. Πριν το 1660, το μέτρο που επικρατούσε συχνά στις άριες των βενετικών οπερών ήταν το τρίσημο ή μια μείξη τρίσημου και δίσημου μέτρου, ενώ πριν το 1630 εμφανιζόταν συνήθως το δίσημο μέτρο. Οι περισσότερες πρώιμες άριες αποτελούνταν από τέσσερις ή πέντε στροφές, ενώ μετά το 1650 επικράτησαν οι άριες με δύο στροφές. Επιπλέον, από το 1640 άρχισαν να εισάγονται στις όπερες οι *arie concertate*, οι οποίες

⁴⁴ Jack Westrup, Marita P. McClymonds, Julian Budden, Andrew Clements, Tim Carter, Thomas Walker, Daniel Hertz, and Dennis Libby, 2001 "Aria," *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε Αύγουστο 13, 2018.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/om-o-9781561592630-e-0000043315>.

⁴⁵ Dale E. Monson, Jack Westrup, and Julian Budden, 2001 "Recitative," *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε Σεπτέμβριο 20, 2018.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/om-o-9781561592630-e-0000023019>.

περιελάμβαναν οργανική συνοδεία της φωνής ή οργανικά τμήματα, τα οποία διαμεσολαβούσαν μεταξύ των φωνητικών φράσεων μιας στροφής. Τα όργανα που χρησιμοποιούνταν κατά τη συνοδεία αυτή ήταν έγχορδα και continuo, όπως και στα ritornelli.

Κατά τα τέλη του 17^{ου} αιώνα, οι άριες ακολουθούσαν δύο μορφικά σχήματα, τα οποία ανταποκρίνονταν στο ποιητικό κείμενο. Η άρια ABB (ή ABB') προέκυπτε όταν ο τελευταίος στίχος ή ζευγάρι στίχων επαναλαμβανόταν με την ίδια μουσική. Η πτώση στην τονική γινόταν μόνο τη δεύτερη φορά και η επανάληψη μπορούσε να περιλαμβάνει παραλλαγές του μουσικού υλικού. Ολοκληρωμένη η φόρμα αυτή περιελάμβανε δύο στροφές με τη διαμεσολάβηση ritornelli, ABB'-R-ABB'-R. Στην άρια ABA (ή ABA') ο πρώτος στίχος ή το πρώτο δίστιχο επαναλαμβανόταν σαν επωδός στο τέλος της ίδιας στροφής, συχνά παραλλαγμένο, ενώ σταδιακά επικράτησε η ακριβής επανάληψη του πρώτου τμήματος. Η ολοκληρωμένη φόρμα με τη διαμεσολάβηση των ritornelli είχε τη μορφή ABA-R-ABA-R. Μέχρι το 1680 η *aria da capo* είχε επικρατήσει, ενώ παρέμεινε στο προσκήνιο μέχρι τις αρχές του 18^{ου} αιώνα.⁴⁶

Μεγάλη σημασία για την ιταλική όπερα του 17^{ου} αιώνα είχε, επίσης, το φωνητικό στυλ "arioso", το οποίο αποτελούσε σύνθεση λυρικού χαρακτήρα πάνω σε ποίηση προορισμένη για τη δημιουργία recitativo. Στο είδος αυτό εμφανίζονταν και συνδυάζονταν πολλά από τα χαρακτηριστικά τόσο της άριας όσο και του recitativo. Τα ariosi σε αντίθεση με τα recitativi περιέχουν λυρικά περάσματα και σαφείς μελωδίες με ισχυρότερη αίσθηση της αρμονικής κατεύθυνσης. Πέρα από τη χρήση τους σε σημεία όπου απαιτούνταν από το ποιητικό μέτρο, επιλέγονταν για συναισθηματική ή ρητορική έμφαση.⁴⁷

3.1.2. Γέννηση, δομικά χαρακτηριστικά και εξέλιξη της καντάτας κατά το 17^ο αιώνα

Στις αρχές του 17^{ου} αιώνα επικράτησαν: η ανάγκη για δραματική έκφραση μέσω εναλλαγών στη διάθεση, η εξέλιξη της γραμμής του μπάσου από αντισπικτική φωνή σε αρμονική υποστήριξη και η αναβάθμιση του ρόλου της ψηλότερης φωνής. Οι τάσεις αυτές οδήγησαν σταδιακά στην υποβάθμιση της πολυφωνίας, κατά την οποία το κείμενο έπαιζε μικρό ρόλο, και στην άνοδο της μονωδίας.⁴⁸ Η καντάτα ήταν έργο για μια ή περισσότερες φωνές με οργανική συνοδεία και αποτέλεσε μια από τις πιο σημαντικές μορφές φωνητικής μουσικής,

⁴⁶ Jack Westrup, Marita P. McClymonds, Julian Budden, Andrew Clements, Tim Carter, Thomas Walker, Daniel Hertz, and Dennis Libby, 2001 "Aria," *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε Αύγουστο 13, 2018.

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/om-o-9781561592630-e-0000043315>.

⁴⁷ Julian Budden, Tim Carter, Marita P. McClymonds, Margaret Murata, and Jack Westrup, 2001 "Arioso," *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε Σεπτέμβριο 20, 2018.

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/om-o-9781561592630-e-0000001240>.

⁴⁸ Everett B. Helm, "The 17th-Century Solo Cantata in Italy," *Bulletin of the American Musicological Society*, no. 6 (1942): 22.

μαζί με την όπερα και το ορατόριο, κατά την περίοδο του Μπαρόκ. Η καντάτα ξεκίνησε ως έργο μικρής έκτασης, συνοδευόμενο μόνο από basso continuo, κι εξελίχθηκε σε εκτεταμένο είδος αποτελούμενο από πολυσύνθετα τμήματα, σε οργανική συνοδεία από obbligato όργανα. Τα ποιητικά κείμενα της ιταλικής καντάτας αντλούσαν τη θεματολογία τους από τον έρωτα, την ποιμενική ζωή, την ιστορία και τη μυθολογία, ενώ άλλα ήταν σατυρικά και χιουμοριστικά. Επίσης, στα κείμενα της καντάτας ανήκαν λυρικοί μονόλογοι.⁴⁹

Αρχικά, η καντάτα ξεκίνησε ως μια άρια, που αποτελούσαν από διαφορετικές μελωδίες για κάθε διαφορετικό δίστιχο πάνω στο ίδιο basso continuo. Από το 1620 και μετά, η καντάτα αποτελούσε καθαρά λυρική μορφή και ορισμένοι συνθέτες προσπαθούσαν να δημιουργήσουν πιο εκφραστικά recitativi με τη χρήση χρωματισμών και ασυνήθιστων μελωδικών διαστημάτων. Παρ' όλες τις προσπάθειες, εξακολουθούσε να μην δίνεται ιδιαίτερη σημασία στο ποιητικό κείμενο. Η αλλαγή στο στυλ του recitativo έγινε από συνθέτες όπως ο Claudio Monteverdi και ο Sigismondo d'India, οι οποίοι κατάφεραν να δημιουργήσουν εκφραστικότητα μέσω της διασύνδεσης του κειμένου με τη μουσική. Το στυλ αυτό μεταφέρθηκε, επίσης, στην όπερα, καθώς υιοθετήθηκε από πολλούς συνθέτες μελοδράματος.

Από το 1630 και μετά, οι καντάτες σταμάτησαν να έχουν μορφή αφήγησης, παρόλο που βασιζόνταν σε ένα αφηγηματικό ποίημα. Έτσι, άρχισαν σιγά σιγά να εξελίσσονται σε μορφές αποτελούμενες από διαφορετικές άριες και recitativi, που εναλλάσσονταν μεταξύ τους μέσα σε ένα τονικό σχεδιασμό. Από ποιητικής άποψης είχε πολλές ομοιότητες με το μαδριγάλι. Το ποιητικό κείμενο χρησιμοποιούνταν αρχικά στην κατασκευή ενός αφηγηματικού recitativo, ακολουθούσε λυρική άρια με θέμα την αγάπη, κι έπειτα ακόμα μια αφήγηση, η οποία εισήγαγε την καινούργια φράση (στροφή). Σε κάθε στροφή το basso continuo άλλαζε.⁵⁰ Οι συνθέτες όπερας άρχισαν να κατασκευάζουν τις σκηνές μιμούμενοι τη δομή μιας καντάτας.

Από το 1640 και μετά, καθιερώθηκε η μορφή της καντάτας με εναλλαγές recitativi και αριών. Ωστόσο, ορισμένοι συνθέτες εξακολουθούσαν να εφαρμόζουν τον παλιό τρόπο γραφής με περισσότερη ή λιγότερη ελευθερία. Κάποιοι συνθέτες έγραφαν το ίδιο basso continuo για τα διαφορετικά δίστιχα, χωρίζοντάς τα με recitativi, ενώ άλλοι χρησιμοποιούσαν συχνές αλλαγές στο ρυθμό του continuo αντί για μεγάλες επαναλαμβανόμενες αξίες. Ο Luigi Rossi διαμόρφωσε το καινούργιο είδος δίνοντάς του μεγαλύτερη πλαστικότητα. Μένοντας πιστός στην παράδοση του επαναλαμβανόμενου μπάσου χωρίς αλλαγές, επαναπροσδιόρισε το σχεδιασμό του αλλάζοντας τις αξίες των φθόγγων, αλλά και μερικούς από αυτούς σε ορισμένα σημεία. Εφάρμοσε, επίσης, παραλλαγές στο φωνητικό μέρος, προσθέτοντας διανθισμούς στην επανάληψη της αρχικής άριας, παραλλάσσοντας μελωδίες που είχαν

⁴⁹ Colin Timms, Nigel Fortune, Malcolm Boyd, Friedhelm Krummacher, David Tunley, James R. Goodall, and Juan José Carreras, 2001 "Cantata," *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε Αύγουστο 12, 2018.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/om-o-9781561592630-e-0000004748>.

⁵⁰ Henri de Prunieres, "The Italian Cantata of the XVII Century. I," *Music & Letters* 7, no. 1 (1926): 42-48.

εμφανιστεί νωρίτερα και χρησιμοποιώντας διαφορετικό κείμενο για την ίδια μουσική ιδέα. Ο Rossi άρχισε σταδιακά να απαλλάσσεται από τις καθιερωμένες συμβάσεις του παρελθόντος, όπως τη σύνθεση ίδιου μπάσου για διαφορετικές στροφές. Ένας ακόμα σημαντικός συνθέτης του είδους της καντάτας, ο Giacomo Carissimi, υπήρξε καινοτόμος ως προς την τονική κατασκευή. Οι καντάτες του ήταν σχεδιασμένες με συγκεκριμένο σχήμα μεταβολών του τονικού κέντρου και μεταβάσεων από το recitativo στην άρια.

Γενικότερα, η καντάτα είναι μια λυρική, και όχι δραματική, φόρμα που παρέχει την ευκαιρία στον ερμηνευτή να εξασκήσει τη δεξιότητά του μέσα από συχνά δραματικά περάσματα, όμορφες μελωδίες, διαφωνίες και ποικίλα ρυθμικά σχήματα. Μέσω της καντάτας δημιουργήθηκε η μορφή της *aria da capo*, την οποία χρησιμοποίησαν και οι συνθέτες στις όπερές τους. Συνθέτες όπως ο Giacomo Carissimi, ο Luigi Rossi, ο Antonio Cesti και ο Alessandro Stradella συνέθεσαν καντάτες που διατηρούσαν πάντα μια ολότητα. Οι καντάτες αυτές αποτελούνταν από άριες, στις οποίες διαμεσολαβούσαν recitativi ή ariosi. Οι εναλλαγές ανάμεσα στις άριες και τα recitativi γινόταν με ομαλό τρόπο, μέσω της αλλαγής του ρυθμού ή της μελωδίας.⁵¹ Παρόλο που η διάκριση μεταξύ recitativo, arioso και άρια ήταν ξεκάθαρη, σε πολλές περιπτώσεις, που οφείλονταν στο κείμενο, το recitativo γινόταν πιο λυρικό και μιμούνταν ανεπαίσθητα το στυλ της άριας. Παρομοίως, η άρια μπορεί να διακοπτόταν από ένα σύντομο πέρασμα recitativo. Οι καντάτες συχνά περιελάμβαναν δύο ή περισσότερες άριες, οι οποίες παρουσίαζαν μια ποικιλία μορφών. Η τονική ενότητα μιας καντάτας επιτυγχανόταν με ξεκίνημα και κλείσιμο στο ίδιο τονικό κέντρο.

Κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 17^{ου} αιώνα και τις αρχές του 18^{ου} αιώνα, ξεκίνησε να γίνεται διαχωρισμός ανάμεσα στο recitativo και την άρια, με αποτέλεσμα τα διαδοχικά αντιθετικά τμήματα της καντάτας να εξελιχθούν σε ανεξάρτητα μέρη και τα μέρη αυτά να λιγοστεύουν. Οι άριες άρχισαν να κερδίζουν έδαφος έναντι των recitativi, τα οποία συντομεύθηκαν. Οι συνθέτες ήταν πια ελεύθεροι ως προς τον αριθμό των μερών και τη μορφή τους σε μια καντάτα. Η καντάτα ήταν αυτή που προσέδωσε λυρική εκφραστικότητα στο αποκλειστικά δραματικό ιδεώδες των δημιουργών της όπερας. Ακόμα, συνθέτες όπως ο Giovanni Battista Bassani, ο Alessandro Scarlatti και ο Giovanni Bononcini εξερεύνησαν μια διαφορετική ιδέα κατά τη σύνθεση της καντάτας. Ενέταξαν σε αυτήν οργανικές επωδούς, οι οποίες αποτελούσαν εξαίρεση κατά τα προηγούμενα χρόνια. Οι συνθέτες πρόσθεσαν obbligato όργανα, όπως βιολιά ή φλάουτα, και τσέλο στη γραμμή του μπάσου. Ο ρόλος του continuo αυξήθηκε, καθώς μέσω των εισαγωγών, των γεφυρών και των ritornelli λειτουργούσε αρθρώνοντας τη δομή. Όλα αυτά ήταν αποτέλεσμα της εξέλιξης της οργανικής μουσικής κατά το πέρασμα των χρόνων και της ανάγκης για συνδυασμό της ανθρώπινης φωνής, που αποτελούσε το μόνο όργανο ικανό να ερμηνεύσει όλες τις πτυχές της μουσικής, με τις διευρυμένες πια δεξιότητες των οργάνων, τα οποία αντιμετωπιζόνταν πλέον ως σολιστικά.⁵²

⁵¹ Henry Prunieres and P. Wyatt Edgell, "Italian Cantata. II," *Music & Letters* 7, no. 2 (1926): 120-28.

⁵² Colin Timms, Nigel Fortune, Malcolm Boyd, Friedhelm Krummacher, David Tunley, James R. Goodall, and Juan José Carreras, 2001 "Cantata," *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε Αύγουστο 12,

3.1.3. Το “lamento” και η λειτουργία του ελάσσονος καθοδικού τετραχόρδου ως *ostinato*

Το *lamento* (θρήνος) είναι ένας έντονα εκφραστικός μονόλογος που ακολουθεί μετά από μια στιγμή μεγάλης συναισθηματικής κορύφωσης για να αποφορτίσει την ατμόσφαιρα εντός ενός τμήματος αφηγηματικής δομής. Οι λιμπρετίστες της όπερας χρησιμοποιούσαν αυστηρά μετρημένα και ρυθμικά κείμενα για τα *lamenti* και οι στίχοι με μεγάλο συγκινησιακό χαρακτήρα λειτουργούσαν ως επωδοί. Αντιθέτως, οι συνθέτες διαχειρίζονταν με μεγαλύτερη ελευθερία τα κείμενα αυτά, εντείνοντας τη σημασία των πιο εκφραστικών λέξεων μέσω της χρήσης διαφωνιών, αρμονικών ακολουθιών, επαναλήψεων, και διαφοροποιήσεων στην υφή.

Τα διάφορα εκφραστικά μέσα που μπορούν να χρησιμοποιηθούν σε ένα *lamento* είναι οι επαναλήψεις, οι εναλλαγές στα επίπεδα της έντασης, οι αντιθέσεις μεταξύ των τμημάτων συμφωνίας και ασυμφωνίας ανάμεσα στη φωνή και τη γραμμή του μπάσου, και άλλα λογοτεχνικά και μουσικά σχήματα. Ένα ακόμα χαρακτηριστικό μοτίβο που σχετίστηκε με το *lamento* κατά την τέταρτη και πέμπτη δεκαετία του 17^{ου} αιώνα ήταν το έλασσον καθοδικό τετράχορδο που χρησιμοποιήθηκε ως *ostinato* στο μπάσο.⁵³ Η μορφή του τετραχόρδου αυτού έχει ως αποτέλεσμα να έρχεται συχνά σε σύγκρουση η γραμμή του μπάσου με τη γραμμή της φωνής, δημιουργώντας συναισθηματική ένταση μέσω των διαφωνιών αυτών. Υπάρχουν δύο ομαλές περιπτώσεις αρμονική πορείας που δημιουργούνται με αυτό το σχήμα σε συνδυασμό με τη βηματική κίνηση της μελωδίας. Η μια είναι η τροπική ακολουθία συγχορδιών σε ευθεία κατάσταση, και η άλλη είναι η τονική ακολουθία συγχορδιών όπου οι δύο από αυτές είναι σε πρώτη αναστροφή: $i-v_6-iv_6-V$. Η ανατροπή των προσδοκιών του ακροατή ως προς τις ακολουθίες αυτές έχουν ως αποτέλεσμα την όξυνση της έντασης. Πολλοί συνθέτες, επίσης, εκτός από τις διαφωνίες στην αρμονία, δημιουργούσαν διαφωνίες στη μελωδία, το ρυθμό και την υφή, μέσω της χρήσης συγκοπών, καθυστερήσεων και διασταυρώσεων στις φράσεις.

Τα *lamenti* που παρουσιάζουν μεγαλύτερη ελευθερία ως προς τη γραμμή του μπάσου, προσφέρουν την ευκαιρία στον ερμηνευτή να αναμοχλεύσει τα πάθη των ακροατών μέσω της ερμηνείας του κειμένου με μεγαλύτερη ευελιξία ως προς το ρυθμό και με διανθισμούς της αρεσκείας του. Αντιθέτως, η δομή του καθοδικού τετραχόρδου υποκαθιστά την ερμηνεία του τραγουδιστή δίνοντας στο συνθέτη μεγαλύτερο έλεγχο ως προς την εκτέλεση. Μέσω του *ostinato* καθοδικού τετραχόρδου, το *lamento* διαχωρίζεται από το περιεχόμενό του, διατηρώντας ταυτόχρονα την έντονη συναισθηματική του ισχύ. Τέλος, το έλασσον

2018.

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/om0-9781561592630-e-0000004748> και Prunieres and Edgell, "Italian Cantata. II," 129-31.

⁵³ Το καθοδικό τετράχορδο σχετίζεται, επίσης, με τις μορφές *passacaglia* και *ciaccona*. Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. στα Thomas Walker, "Ciaccona and Passacaglia: Remarks on Their Origin and Early History," *Journal of the American Musicological Society* 21, no. 3 (1968): 300-20, Richard Hudson, "Further Remarks on the Passacaglia and Ciaccona," *Journal of the American Musicological Society* 23, no. 2 (1970): 302-14 και Alexander Silbiger, 2001 "Passacaglia," *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε Αύγουστο 17, 2018.

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/om0-9781561592630-e-0000021024>.

τετράχορδο, με την αδιάκοπη επαναληπτική καθοδική μορφή του, δημιουργεί την διασύνδεση με το αίσθημα της εμμονής και εκφράζει τα βάσανα που δεν έχουν σταματημό.⁵⁴

3.1.4. Η συνεισφορά της Barbara Strozzi στο είδος της καντάτας και της άριας

Η Barbara Strozzi συνέβαλε σημαντικά στην εξέλιξη της καντάτας και το έργο της, με περισσότερες από ογδόντα καντάτες και άριες, στέκεται επάξια δίπλα σε αυτό των πιο σημαντικών συνθετών του είδους. Από την αρχή της καριέρας της έδειξε ενδιαφέρον για την εξερεύνηση των μορφών, εφαρμόζοντας διαφορετικούς μορφικούς σχεδιασμούς για τις άριες. Έτσι, δημιούργησε απλές και στροφικές άριες, στροφικές παραλλαγές, άριες *da capo*, επωδούς, μορφές ροντό και *through-composed* (ανοιχτές) δομές. Τα κείμενα που χρησιμοποίησε περιλαμβάνουν κατά κύριο λόγο ερωτική ποίηση κατά τα πρότυπα του Giambattista Marino και χαρακτηρίζονται από ομοιότητα στη φόρμα, τη γλώσσα και τη θεματολογία. Τα ποιήματα αυτά εκφράζουν το συναίσθημα του πόνου που προκαλείται από την αγάπη χωρίς ανταπόκριση, τις περισσότερες φορές με σοβαρότητα και ένταση ενώ άλλες φορές χιουμοριστικά.

Χαρακτηριστικό γνώρισμα των πρώιμων έργων της είναι η στροφικότητα. Τα περισσότερα ποιήματα του δεύτερου τόμου της περιλαμβάνουν δύο με τέσσερις στροφές, ο τελευταίος στίχος των οποίων αποτελεί επωδό. Οι άριες της ήταν αρχικά στροφικές, διαχωρισμένες σε δύο ή περισσότερα σύντομα τμήματα, με πολύ συχνή τη μορφή της διμερούς στροφικής άριας. Οι άριες των τελευταίων δύο τόμων αποτελούν στροφικά ροντό, ενώ πολλές από αυτές περιλαμβάνουν πολλά εκτεταμένα αντιθετικά τμήματα που το μόνο που τις διαχωρίζει από τις καντάτες είναι η στροφική δομή των κειμένων τους. Επίσης, δεν υπάρχει ξεκάθαρος διαχωρισμός από τη συνθέτρια ανάμεσα στην «άρια» και την «αριέττα», καθώς δεν εμφανίζονται οι συγκεκριμένες ενδείξεις πάνω στα έργα της. Ο όρος «αριέττα» πιθανώς αναφέρεται σε μία μικρή άρια στροφικής μορφής, όμως πολλά από τα έργα του έκτου της τόμου, τα οποία χαρακτηρίζονται από αυτήν ως «αριέττες», είναι εκτεταμένα και σύνθετα ως προς τη μορφή τους.

Όσον αφορά τις καντάτες της, η δομή τους παρουσιάζει ακόμα μεγαλύτερη ποικιλομορφία σε σχέση με τις άριες και οι αντιθέσεις ανάμεσα στα τμήματα επεκτείνονται. Η δομή που εφαρμόζει εμφανίζει τα ίδια χαρακτηριστικά με αυτά που επικρατούσαν γενικότερα στην Ιταλία ως προς τη διαμόρφωση του είδους αυτού. Έτσι, τα έργα της παρουσιάζουν εναλλαγές ανάμεσα σε αφηγηματικά *recitativi* και λυρικές άριες, οι οποίες οφείλονται εν μέρει στα χαρακτηριστικά των κειμένων τους. Η Barbara Strozzi χρησιμοποίησε περισσότερο τη λυρική έκφραση, η οποία υποδηλώνεται και από το ίδιο το κείμενο, σε σχέση με τη δραματική. Το γεγονός αυτό είναι αποτέλεσμα της προτίμησής στην άμεση επικοινωνία με το κοινό χωρίς την μεσολάβηση κάποιας αφήγησης. Έτσι, το *recitativo secco* σχεδόν εκλείπει από τις καντάτες της, οι οποίες απαρτίζονται από εναλλαγές μεταξύ ελεύθερων, συγκινησιακών λυρικών περασμάτων και δομημένων αριών με λιγότερο συγκινησιακό

⁵⁴ Rosand, "The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament," 346-56.

χαρακτήρα. Αντιθέτως, κάποιες άλλες καντάτες της απαρτίζονται από μια σειρά ανοιχτών περασμάτων *ariosi* που συνδέονται μεταξύ τους με μια επωδό, χωρίς να εμφανίζουν κάποια δομική άρια.

Η δομή που χρησιμοποιούσε η Barbara Strozzi τόσο στις καντάτες όσο και στις άριες βασίζεται στο στοιχείο της αντίθεσης, την οποία συνδυάζει με επαναλήψεις μιας βασικής ιδέας. Οι αλλαγές στο μουσικό στυλ προκύπτουν συνήθως από τα χαρακτηριστικά του κειμένου. Στις άριες, ένα δίστιχο ή μια επωδός απαιτεί διαχωρισμό από το υπόλοιπο κείμενο με τη χρήση μουσικών μέσων, ενώ μια λέξη με σημαντικό νόημα μπορεί να σημάνει το ξεκίνημα μιας καινούργιας φράσης. Στις καντάτες, οι αλλαγές στο μουσικό στυλ κρίνονται επιτακτικές σε περιπτώσεις εμφάνισης αποφασιστικών αλλαγών στο ρυθμό, το μέτρο ή το νόημα των μερών ενός ποιήματος.⁵⁵

3.2. Ανάλυση επιλεγμένων έργων και θέματα εκτέλεσης

3.2.1. Βασικά χαρακτηριστικά των έργων

Costume de grandi και *La vendetta*

Η δεύτερη συλλογή της Barbara Strozzi, από την οποία επιλέχθηκαν τα δύο έργα, περιλαμβάνει στροφικές άριες σε 3/2 και 4/4, μία άρια σε μορφή στροφικού ροντό (ABAB' A), ένα διάλογο για σόλο φωνή, μία εκτεταμένη γαμήλια καντάτα με πολλά τμήματα κι ένα εκφραστικό *lamento*. Τα δύο αυτά έργα ανήκουν στην κατηγορία των στοφικών αριών και χαρακτηριστικό τους αποτελεί το γεγονός ότι περιλαμβάνουν οργανική συνοδεία και χρήση *ritornelli*. Τα έργα αυτά αποτελούν αντιπροσωπευτικό δείγμα του πρώιμου συνθετικού της έργου.⁵⁶

Η άρια *Costume de grandi* περιγράφει τη συμπεριφορά των ανδρών απέναντι στις γυναίκες και τη συνήθειά τους να τις εξαπατούν με ψέματα και να τις εγκαταλείπουν. Το ποίημα του Giulio Strozzi, το οποίο προέρχεται από την όπερα *La finta pazza*, αποτελείται από τρεις στροφές και μια επωδό στο τέλος κάθε στροφής. Η πρώτη φράση της επωδού λειτουργεί ως *recitativo* σε 4/4, με την μεταβολή μιας λέξης σε κάθε επανάληψή της, ενώ η δεύτερη εμφανίζει λυρικότητα και συνοδεύεται από *obbligato* όργανα σε 3/2. Μεταξύ των συλλαβικών στροφών σε 6/8 και της επωδού μεσολαβεί ένα μικρό *ritornello*.

Η άρια *La vendetta* περιγράφει την εκδικητική συμπεριφορά των οργισμένων γυναικών, οι οποίες δεν δέχονται δικαιολογίες και ψάχνουν την κατάλληλη ευκαιρία να τιμωρήσουν τους εραστές τους για όσα έχουν κάνει. Το ποίημα του Giulio Strozzi, το οποίο προέρχεται από την

⁵⁵ Rosand, "Barbara Strozzi, "virtuosissima cantatrice,"" 261-73.

⁵⁶ Colin Timms, Nigel Fortune, Malcolm Boyd, Friedhelm Krummacher, David Tunley, James R. Goodall, and Juan José Carreras, 2001 "Cantata," *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε Αύγουστο 12, 2018.

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/om-o-9781561592630-e-0000004748>.

όπερα *Il Romolo e l Remo*, αποτελείται από μια στροφή τριών στίχων και δύο στροφές πέντε στίχων. Η πρώτη στροφή χρησιμοποιείται στο πρώτο τμήμα της άριας σε 4/4 με τη συνοδεία obbligato οργάνων, ενώ οι δύο τελευταίες στο δεύτερο πιο γρήγορο τμήμα σε 6/8 μόνο με συνοδεία basso continuo.

Lagrime mie

Οι τελευταίες δύο συλλογές της Barbara Strozzi (Op. 7, Op.8) περιλαμβάνουν τα πιο σύνθετα έργα της και φανερώνουν την ικανότητά της να οργανώνει εκτεταμένες μορφές, οι οποίες γίνονται όλο και πιο σύνθετες και ελεύθερες σε σχέση με τα πρώιμα έργα της.⁵⁷ Η καντάτα *Lagrime mie* για φωνή και basso continuo περιέχεται στην έβδομη συλλογή της. Στο κείμενο του έργου, του ποιητή Pietro Dolfinο, περιγράφεται η απελπισία και ο θρήνος ενός άντρα για τη αγαπημένη του, η οποία βρίσκεται φυλακισμένη από τον πατέρα της, και η ικεσία του για θάνατο επειδή δεν μπορεί να την έχει. Χαρακτηριστική είναι η ρητορική ερώτηση της αρχής του έργου: «Δάκρυστά μου, γιατί κρατιέστε πίσω» (παράδειγμα 1), η οποία επαναλαμβάνεται στη μέση αλλά και στο τέλος του έργου. Για την ερώτηση αυτή, γίνεται παραστατική περιγραφή των δακρύων (lagrime) που κυλούν διστακτικά, μέσω μιας κατιούσας βηματικής κίνησης της μελωδίας από ένα ψηλό φωνητικό ρεγκίστρο, πάνω σε στατική αρμονία. Οι φθόγγοι μεγάλης διάρκειας εναλλάσσονται με φθόγγους σύντομης και οι τριλιές εντείνουν την περιγραφή των δακρύων.



Εικόνα 3: Το *Lagrime mie* από την πρωτότυπη έκδοση



Παράδειγμα 1: Strozzi, *Lagrime mie*, μ. 1-6

⁵⁷ Youngmi Kim, "A Singer's Guide to Performing Two Baroque Cantatas: Barbara Strozzi's *L'Astratto*, Op. 8, No. 4, and Elisabeth-Claude Jacquet de La Guerre's *Le Sommeil d'Ulisse*" (Electronic Thesis or Dissertation, University of Cincinnati, 2012), 15.

Στη συνέχεια, η μουσική ακολουθεί ένα γρηγορότερο ρυθμό και μέσω των τριών επαναλήψεων του ίδιου ρυθμομελωδικού σχήματος (οδόου-τετάρτου παρεστιγμένου), γίνεται αναπαράσταση του νοήματος της λέξης “trattenete” (κρατιέστε πίσω).

Η καντάτα αποτελείται από άριες, *arioso* και *recitativo*, τα οποία εναλλάσσονται μεταξύ τους με ομαλό τρόπο μέσω των αλλαγών των μέτρων. Αναλυτικότερα, τα τμήματα του έργου διαρθρώνονται ως εξής:

<u>Μέτρα</u>	<u>Μετρική ένδειξη</u>	<u>Μορφή</u>
1-23	4/4 (C)	Aria
24-49	4/4	Arioso
50-61 και 62-71	3/2 και 4/4	Aria
72-87	4/4	Aria
88-104	4/4	Aria
105-113	4/4	Recitativo
114-140	3/2	Aria

Πίνακας 1: Εναλλαγές τμημάτων στο έργο *Lagrima mie*

Che si può fare

Η καντάτα *Che si può fare* για φωνή και basso continuo περιλαμβάνεται στην όγδοη συλλογή της Barbara Strozzi. Στο κείμενο του έργου, αγνώστου ποιητή, περιγράφεται ο θρήνος, το μαρτύριο και η απόγνωση μιας ερωτευμένης γυναίκας, η οποία δεν μπορεί να βρει την ηρεμία στα βάσανά της. Χαρακτηριστικές είναι οι επαναλήψεις των ρητορικών ερωτήσεων: «Τι μπορεί να γίνει;» και «Τι μπορεί να ειπωθεί», σε αρκετά σημεία της πρώτης άριας. Το ρυθμομελωδικό σχήμα των ερωτήσεων αυτών (παράδειγμα 2) επαναλαμβάνεται είτε αυτούσιο είτε με παραλλαγές στη μελωδία του πρώτου δίμετρου. Η ανοδική και καθοδική πορεία του πιθανώς εκφράζει την ελπίδα της γυναίκας που ανθίζει κι έπειτα σβήνει, ενώ οι διαρκείς επαναλήψεις εντείνουν το αίσθημα της τρέλας και της απόγνωσης που τη διακατέχει. Καθ' όλη τη διάρκεια της άριας αυτής γίνεται χρήση του ελάσσονος καθοδικού τετραχόρδου ως *ostinato* στο μπάσο. Εκτός από την εκτεταμένη αρχική άρια, η καντάτα περιλαμβάνει δύο *ariosi*, ένα *recitativo* και ακόμα δύο άριες (η μια σε επανάληψη). Τα μέτρα εναλλάσσονται διαδοχικά ανάμεσα σε τρίσημο και δίσημο. Αναλυτικότερα, τα τμήματα του έργου διαρθρώνονται ως εξής:

<u>Μέτρα</u>	<u>Μετρική ένδειξη</u>	<u>Μορφή</u>
1-113	3/2	Aria
114-131	4/4	Recitativo
132-160	3/2	Aria
161-182	4/4	Arioso
183-236	3/4	Aria (με 2 στροφές)
237-254	4/4	Arioso

Πίνακας 2: Εναλλαγές τμημάτων στο έργο *Che si può fare*

Παράδειγμα 2: Strozzi, *Che si può fare*, μ. 5-9

Hor che Apollo

Το έργο *Hor che Apollo* αποτελεί μια από τις πιο σύνθετες καντάτες της Barbara Strozzi και περιλαμβάνεται στην όγδοη συλλογή της. Ανήκει στα έργα της που περιλαμβάνουν obbligato όργανα. Μέσω αυτών εξυπηρετείται η δημιουργία μιας σύνθεσης μεγάλης κλίμακας με ποικιλομορφία και αντίθεση. Στο κείμενο, αγνώστου ποιητή, περιγράφεται η απελπισία ενός άντρα, καθώς ο έρωτάς του δεν βρίσκει ανταπόκριση, και η ικεσία του για θάνατο. Το θεματικό υλικό της πρώτης άριας εισάγεται μέσω μιας εναρκτήριας *sinfonia*, ενώ τα διάφορα *ritornelli* προμηνύουν ή επαναλαμβάνουν το υλικό των φωνητικών τμημάτων, λειτουργώντας πολλές φορές ως στροφικές παραλλαγές των αριών. Σε περιπτώσεις όπου ένα *ritornello* είναι μικρό σε έκταση, χρησιμοποιεί υλικό από την αρχή ή το τέλος της φωνητικής γραμμής ανάλογα με το αν προηγείται ή έπεται αυτής. Η λειτουργία αυτή των *ritornelli* στο συγκεκριμένο έργο φανερώνει την επιρροή που δέχτηκε η Strozzi από τον Cavalli. Τα οργανικά και φωνητικά τμήματα εναλλάσσονται μεταξύ τους έως την τελευταία άρια, η οποία εκτός από το basso continuo, περιέχει συνοδεία βιολιών σε ένα *ostinato* καθοδικό τετράχορδο.⁵⁸ Η άρια αυτή ξεκινάει με ένα εξάμετρο οργανικό *ritornello* κι ακολουθεί η είσοδος της φωνής, επίσης για 6 μέτρα, μόνο με τη συνοδεία του basso continuo. Έπειτα, μεσολαβεί ένα τρίμετρο *ritornello* μέχρι την ένωση της φωνής με τα βιολιά και το continuo έως το τέλος του έργου. Αναλυτικότερα, τα τμήματα του έργου διαρθρώνονται ως εξής:

<u>Μέτρα</u>	<u>Μετρική ένδειξη</u>	<u>Μορφή</u>
1-20	4/4	Sinfonia
21-37	4/4	Aria
38-41	4/4	Recitativo
42-53	3/2	Arioso
54-62	3/2	Ritornello
63-69	4/4	Recitativo
70-77 και 78-79	3/2 και 4/4	Arioso
80-90	3/2	Ritornello
91-105	3/2	Aria
επανάληψη 80-90	3/2	Ritornello
106-118	3/2	Aria
119-125	3/2	Ritornello
126-140	3/2	Aria
141-146	4/4	Recitativo
147-160	3/2	Arioso

⁵⁸ Rosand, "Barbara Strozzi, "virtuosissima cantatrice,"" 272.

161-167	3/2	Ritornello
168-173	4/4	Recitativo
174-190	3/2	Aria
191-218	3/2	Aria

Πίνακας 3: Εναλλαγές τμημάτων στο έργο *Hor che Apollo*

3.2.2. Αναφορά στις μουσικές τεχνικές των έργων

Κείμενο και μουσική ρητορική

Το συνθετικό στυλ της Barbara Strozzi ήταν λυρικό και βασιζόταν στην καθαρότητα του φωνητικού ήχου, ενώ ιδιαίτερη σημασία γι' αυτήν είχε η χρήση μουσικής ρητορικής, όπου μέσω μουσικών τεχνικών γινόταν παραστατική περιγραφή του νοήματος συγκεκριμένων λέξεων και των διαφοροποιήσεων του κειμένου.⁵⁹ Κάποιες από τις μουσικές τεχνικές που χρησιμοποιούσε για την έκφραση του κειμένου ήταν:

- Η παρεμβολή σύντομων παύσεων μεταξύ των συλλαβών μιας συναισθηματικά φορτισμένης λέξης.⁶⁰ Με την εισαγωγή παύσης στη λέξη “respiro” (αναπνοή) αναπαρίσταται η δυσκολία του πρωταγωνιστή να αναπνεύσει και να συνεχίσει να τραγουδάει (παραδείγματα 3, 4), ενώ οι παύσεις στη λέξη “invia” (στέλνουν) δείχνουν τη δυσκολία του να περπατήσει, καθώς τα πόδια του τον στέλνουν στην αντίθετη κατεύθυνση (παραδείγμα 5).



Παράδειγμα 3: Strozzi, *Lagrima mie*, μ. 18-19



Παράδειγμα 4: Strozzi, *Che si può fare*, μ. 154-56

⁵⁹ Rosand, "Barbara Strozzi, "virtuosissima cantatrice,"" 273 και Kim, "A Singer's Guide to Performing Two Baroque Cantatas," 24.

⁶⁰ Kim, "A Singer's Guide to Performing Two Baroque Cantatas," 24-25.

197
Men-tre al-tro-ve il piè s'in - vi - - - - - a,

Παράδειγμα 5: Strozzi, *Hor che Apollo*, μ. 197-99

- Οι χρωματικές κινήσεις για την έκφραση συναισθημάτων αγωνίας σε φορτισμένες λέξεις,⁶¹ όπως “tormenti” (βάσανα) και “penar” (πονάω).

42
cre-sc'al mio mal tor - men - ti

Παράδειγμα 6: Strozzi, *Lagrime mie*, μ. 42-43

134
si, pe - nar,

6# 6b

Παράδειγμα 7: Strozzi, *Che si può fare*, μ. 134-37

- Οι συγκοπές για την αναπαράσταση του αναφιλητού σε λέξεις σχετικού νοήματος,⁶² όπως “riangete” (κλαίτε).

57
non pian - ge - - - - - te?

Παράδειγμα 8: Strozzi, *Lagrime mie*, μ. 57-63

- Οι αλλαγές ρεγκίστρων μέσα στην ίδια λέξη ή φράση.⁶³ Το νόημα της λέξης “trabocca” (σκοντάφτει) αναπαρίσταται με πηδήματα σε διαφορετικά ρεγκίστρα (παράδειγμα 9), ενώ το διάστημα οκτάβας που χωρίζει το “comprendo” (γνωρίζω)

⁶¹ Kim, "A Singer's Guide to Performing Two Baroque Cantatas," 26.

⁶² Kim, "A Singer's Guide to Performing Two Baroque Cantatas," 26.

από το “che di me ride” (πως γελάει μαζί μου) μαρτυρεί την τρέλα του πρωταγωνιστή και τις αλλαγές στον τρόπο σκέψης του (παράδειγμα 10).

252
ca, trab-boc - - - - ca.

Παράδειγμα 9: Strozzi, *Che si può fare*, μ. 252-54

147 Adagio
miei so-spir, — s'io già com-pren - do che di me ri - de Fil-li, che di me ri - de Fil - li

Παράδειγμα 10: Strozzi, *Hor che Apollo*, μ. 147-51

- Οι συχνές επαναλήψεις μεμονωμένων λέξεων και φράσεων με μεγάλη ελευθερία. Για τις επαναλήψεις αυτές δεν χρησιμοποιούσε μόνο λέξεις συγκινησιακού χαρακτήρα αλλά και ουδέτερες λέξεις, με τις οποίες δημιουργούσε εκτεταμένες μορφές.⁶⁴

30
nò, il pa-ter-no ri-gor, — il pa-ter-no ri-gor

Παράδειγμα 11: Strozzi, *Lagrime mie*, μ. 30-34

204
ti, s'o-gni_eu - me - ni - de ria, s'o-gni_eu - me - ni - de ri - a
te, voi ne gl'e - li - si_e - ter - ni, voi ne gl'e - li - si_e - ter-ni

Παράδειγμα 12: Strozzi, *Che si può fare*, μ. 204-8

⁶³ Kim, "A Singer's Guide to Performing Two Baroque Cantatas," 23.

⁶⁴ Rosand, "Barbara Strozzi, "virtuosissima cantatrice,"" 273-74.

- Τα εκτεταμένα μελισματικά περάσματα, τα οποία ήταν εμπνευσμένα πολλές φορές από τη σημασία μιας συγκεκριμένης λέξης του κειμένου,⁶⁵ όπως “fuoco” (φωτιά) και “sprigionatevi” (ελευθερωθείτε).

127 t. hor — fuo - - - co, fuo - - - co, —

Παράδειγμα 13: Strozzi, *Che si può fare*, μ. 127-29

144 t. || - te-vi, sprig-gio - na - - - te-vi, t.

Παράδειγμα 14: Strozzi, *Hor che Apollo*, μ. 144-46

- Οι ενδείξεις δυναμικής, οι οποίες τοποθετούνταν σε μικρής διάρκειας επαναλήψεις για τη δημιουργία αντήχησης. Οι ενδείξεις αυτές περιορίζονταν μόνο σε *forte* ή *piano*.⁶⁶

170 || p tal pun - to di mor - - - te,

Παράδειγμα 15: Strozzi, *Che si può fare*, μ. 170-73

142 Ma is-fo-ga - - - p - - - te-vi, t.

Παράδειγμα 16: Strozzi, *Hor che Apollo*, μ. 142-44

⁶⁵ Rosand, "Barbara Strozzi, "virtuosissima cantatrice,"" 274.

⁶⁶ Rosand, "Barbara Strozzi, "virtuosissima cantatrice,"" 276.

- Άλλα μέσα. Για την αναπαράσταση της «διαιώνισης» (παράδειγμα 17) χρησιμοποιήθηκε ανιούσα βηματική κίνηση σε δέκατα έκτα διάρκειας δύο μέτρων. Η απεικόνιση του «γέλιου» (παράδειγμα 18) έγινε με σύντομες αξίες δεκάτων έκτων που εναλλάσσονται με όγδοα. Για την απόδοση της λέξης «θάνατος» (παράδειγμα 19) χρησιμοποιήθηκαν διαβατικοί φθόγγοι πάνω σε ένα μείζονα αρπισμό, ώστε να γίνει έκδηλη η θετική στάση του πρωταγωνιστή απέναντι σε αυτόν και η προσμονή του να πεθάνει.

Παράδειγμα 17: Strozzi, *Che si può fare*, μ. 162-64

Παράδειγμα 18: Strozzi, *Hor che Apollo*, μ. 168-69

Παράδειγμα 19: Strozzi, *Che si può fare*, μ. 178-81

Διανθισμοί και θέματα εκτέλεσης

Όσον αφορά τους διανθισμούς, η Barbara Strozzi ακολούθησε το πρότυπο των αρχών του 17^{ου} αιώνα που αποτύπωσε ο Caccini στον πρόλογο του έργου του *Le nuove musiche* (1602).⁶⁷ Τα έργα της Barbara Strozzi ήταν πλούσια σε διανθισμούς όπως η τρίλια και το τρέμολο, τους οποίους άλλοτε αποτύπωνε με φθόγγους κι άλλοτε συντόμευε με τη χρήση της ένδειξης *t*. Οι διανθισμοί χρησιμοποιούνταν πολλές φορές ως εκφραστικά μέσα σε μελισματικά περάσματα. Μέσω των καταγεγραμμένων διανθισμών, μπορεί κανείς να αντλήσει στοιχεία

⁶⁷ Mary Cyr, *Performing Baroque Music* (Aldershot: Scolar Press, 1992), 124.

για την ερμηνεία των μη καταγεγραμμένων, αλλά και να τους προσθέσει ο ίδιος σύμφωνα με το νόημα και τον τρόπο έκφρασης του κειμένου.⁶⁸ Κάποιοι από τους διανθισμούς που εμφανίζονται καταγεγραμμένοι στα επιλεγμένα έργα της Strozzi είναι οι ακόλουθοι:

- Trillo. Η τρίλια των αρχών του 17^{ου} αιώνα, όπως την περιέγραψε ο Caccini, αναφερόταν σε γρήγορες επαναλήψεις της ίδιας νότας, σε αντίθεση με το δεύτερο μισό του αιώνα όπου αφορούσε δύο φθόγγους.⁶⁹ Την πρακτική αυτή εφάρμοσε η Barbara Strozzi στα έργα της.



Παράδειγμα 20: Strozzi, *Hor che Apollo*, μ. 78-79

- Appoggiatura. Μέσω της διαφωνίας που δημιουργείται από μια ψηλότερη ή χαμηλότερη νότα προς την κύρια, η Barbara Strozzi προσέδιδε εκφραστικότητα στις άριες και τα *ariosi*. Κατά την εκτέλεση της *appoggiatura* προτιμάται να τονίζει κανείς και να μακραίνει τη διάφωνη νότα, αποφεύγοντας το βιμπράτο.⁷⁰



Παράδειγμα 21: Strozzi, *Lagrime mie*, μ. 50-52

⁶⁸ Rosand, "Barbara Strozzi, "virtuosissima cantatrice,"" 276.

⁶⁹ Cyr, *Performing Baroque Music*, 128.

⁷⁰ Kim, "A Singer's Guide to Performing Two Baroque Cantatas," 43-44.

- Passaggi. Κατά την ερμηνεία, μπορεί κανείς να προσθέσει μελωδικούς διανθισμούς σε φθόγγους μεγάλης αξίας, δημιουργώντας βηματικές κινήσεις. Κατάλληλα σημεία για τη χρήση μελωδικών περασμάτων είναι οι επαναλήψεις του κειμένου και των μουσικών φράσεων. Η Barbara Strozzi κατέγραφε πολλές φορές στα έργα της περάσματα αυτού του τύπου.⁷¹

Παράδειγμα 22: Strozzi, *Che si può fare*, μ. 196-204

- Sprezzatura. Σύμφωνα με τον Caccini σημαντική για την ερμηνεία είναι η ρυθμική ελευθερία στα μελισματικά περάσματα ογδών και το ακανόνιστο τραγουδισμό τους με τη χρήση παρεστιγμένων ογδών και δεκάτων έκτων ή το αντίθετο.⁷² Η Barbara Strozzi κατέγραφε στα έργα της παρόμοια ελεύθερα ρυθμικά σχήματα (παράδειγμα 20). Σε περιπτώσεις εμφάνισης μελισματικών περασμάτων ογδών, προτιμάται η ερμηνεία τους σύμφωνα με το παράδειγμα 21.

Παράδειγμα 23: Strozzi, *Lagrime mie*, μ. 99-102

Παράδειγμα 24: Strozzi, *Lagrime mie*, μ. 20-23 ρυθμικές παραλλαγές

⁷¹ Kim, "A Singer's Guide to Performing Two Baroque Cantatas," 46-49.

⁷² Kim, "A Singer's Guide to Performing Two Baroque Cantatas," 51.

4. Συμβάσεις κριτικών εκδόσεων

Σκοπός των εκδόσεων

Οι κριτικές εκδόσεις που ακολουθούν έχουν ως σκοπό να ερευνήσουν κριτικά και να αποτυπώσουν με σαφήνεια και συνέπεια το μουσικό κείμενο και απευθύνονται τόσο σε ακαδημαϊκούς όσο και σε ερμηνευτές. Η πιστότερη αποτύπωση στο μέτρο του εφικτού των δεδομένων των πρωτογενών πηγών μέσω της σύγχρονης σημειογραφίας αποτελεί τη βασική αρχή των εκδόσεων, έτσι ώστε να υπάρξει όσο το δυνατόν καλύτερη κατανόηση των έργων. Παράλληλα, καταβλήθηκε προσπάθεια να παρουσιαστεί ένα μουσικό κείμενο χρηστικό κατά την εκτέλεση από τον σύγχρονο μουσικό. Η μεθοδολογία που χρησιμοποιήθηκε είναι βασισμένη στους κώδικες και τις συμβάσεις που έχουν καθιερωθεί και αποτυπώνονται από τους John Caldwell και James Grier.⁷³

Βασικές πηγές

Τα έργα που επιλέχθηκαν μας παραδίδονται μόνο σε έντυπη μορφή. Για την προετοιμασία των κριτικών εκδόσεων χρησιμοποιήθηκαν ως βασικές πηγές οι παρακάτω αναστατικές εκδόσεις (facsimile), η μορφή των οποίων αντιστοιχεί στις πρωτότυπες εκδόσεις της Barbara Strozzi:

- Strozzi, Barbara. [Op. 2:] *Cantate, ariette e duetti*. Venice: Gardano, 1651. [Facsimile] Stuttgart: Cornetto-Verlag, 2000.
- _____. [Op. 7:] *Diporti di Euterpe, ovvero Cantate e ariette a voce sola*. Venice: Francesco Magni, 1659. [Facsimile] Piero Mioli, ed. Firenze: S.P.E.S., 1980.
- _____. [Op. 8:] *Arie*. Venice: Francesco Magni, 1664. [Facsimile] Stuttgart: Cornetto-Verlag, 2000.

Κλειδιά - Εισαγωγικό πεντάγραμμο

Για τη διευκόλυνση των σύγχρονων αναγνωστών έχει γίνει τροποποίηση ως προς το κλειδί της φωνής σε σχέση με τις πηγές. Έτσι, η soprano που στις πηγές είναι γραμμένη σε κλειδί C1, έχει αποτυπωθεί σε κλειδί G2. Τα obbligato όργανα παραμένουν σε κλειδί G2. Η γραμμή του basso continuo, που ως επί το πλείστον είναι γραμμένη σε κλειδί F4 παραμένει ως έχει, ενώ σε ορισμένα σημεία όπου εμφανίζονται τα κλειδιά C3 και C4, μεταγράφονται σε κλειδί F4.

⁷³ Βλ. John Caldwell, *Editing Early Music* 2nd ed. (Oxford: Clarendon Press, 1995), 1-122, James Grier, 2001 "Editing," *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε Αύγουστο 5, 2018. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/om0-9781561592630-e-0000008550> και "Editorial policies," Cor Donato Editions, ανακτήθηκε Σεπτέμβριο 20, 2018, <https://www.cordonatoeditions.com/editorial-procedures>.

Για την παροχή επαρκών πληροφοριών σε σχέση με τις πρωτογενείς πηγές, έχει προστεθεί ένα εισαγωγικό πεντάγραμμο για κάθε φωνή στην αρχή της παρτιτούρας. Σε αυτό δίνονται στοιχεία για τα κλειδιά, τον οπλισμό, το μέτρο, και τον πρώτο φθόγγο των πηγών.

Ρυθμικές ενδείξεις - Μέτρα

Οι ρυθμικές ενδείξεις που χρησιμοποιήθηκαν από τη συνθέτρια αναπαράγονται κατά βάση ως έχουν στην έκδοση. Στην περίπτωση που υπάρχει τροποποίηση ρυθμικής ένδειξης, αυτή αναφέρεται στο κριτικό υπόμνημα. Οι επιπρόσθετες μετρικές ενδείξεις των πηγών παραλείπονται. Σε περιπτώσεις όπου απουσιάζουν από τις πηγές οι διαστολές κάποιων μέτρων, αυτές αποτυπώνονται με διακεκομμένες γραμμές.

Αλλοιώσεις - Οπλισμός

Η χρήση των σημείων αλλοίωσης στα έργα του 17ου αιώνα διαφέρει από αυτή που εφαρμόζεται σήμερα. Κατά το 17^ο αιώνα, ένα σημείο αλλοίωσης πολλές φορές αφορούσε περισσότερους φθόγγους από αυτούς που υπάρχουν μέσα σε ένα μέτρο και επεκτεινόταν και στο επόμενο, ενώ άλλοτε στο ίδιο μέτρο εμφανίζονταν περιττές προσθήκες αλλοιώσεων για τον ίδιο φθόγγο. Για τις παραλείψεις, που όμως είναι αποτέλεσμα των συμβάσεων της εποχής, γίνεται χρήση παρενθέσεων χωρίς την αποτύπωσή τους στο κριτικό υπόμνημα, ενώ οι περιττές προσθήκες αλλοιώσεων παραλείπονται. Τα λάθη του μουσικού κειμένου διορθώνονται χωρίς τη χρήση παρενθέσεων και σημειώνονται αναλυτικά στο κριτικό υπόμνημα όπου και ερμηνεύονται. Ακόμα, σε ορισμένα σημεία των κριτικών εκδόσεων υπάρχουν αλλοιώσεις που έχουν τοποθετηθεί πάνω από φθόγγους ως ένδειξη εναλλακτικού τρόπου απόδοσης του μουσικού κειμένου. Όσον αφορά τον οπλισμό, έχει διατηρηθεί ο πρωτότυπος. Σε περιπτώσεις εμφάνισης αλλοιώσεων και αρίθμησης πάνω ή κάτω από τη γραμμή του basso continuo των πηγών, αυτές διατηρούνται και η τοποθέτησή τους γίνεται στο κάτω μέρος των φθόγγων.

Κείμενο - Ομαδοποιήσεις φθόγγων

Σχετικά με το ποιητικό κείμενο, έχει διατηρηθεί η χρήση των κεφαλαίων-πεζών του πρωτότυπου. Οι περιπτώσεις στις οποίες δεν τηρείται αυτό, αναγράφονται στο κριτικό υπόμνημα. Σε περιπτώσεις εσφαλμένης χρήσης ή παράλειψης κάποιου σημείου στίξης ή τονισμού λέξης (οι οποίες είναι εμφανείς από το νόημα του κειμένου), έχουν γίνει διορθώσεις χωρίς περαιτέρω εξήγηση. Για επαναλήψεις μέρους του κειμένου που δεν είναι αυτούσια καταγεγραμμένες στο πρωτότυπο, η έκδοση χρησιμοποιεί πλάγια γραφή. Στις επαναλήψεις λέξεων ή φράσεων, ο διαχωρισμός τους γίνεται με τη χρήση κόμματος. Παρομοίως, έχουν γίνει διορθώσεις που αφορούν στην ορθογραφία κάποιων λέξεων, οι οποίες αποτυπώνονται στο κριτικό υπόμνημα. Καθώς η γραφή κάποιων φωνηέντων και συμφώνων διαφέρει σε σχέση με σήμερα, η αποτύπωσή τους έχει γίνει σε σύγχρονη γραφή με οδηγό τη σημασία των λέξεων, χωρίς την καταγραφή τους στο κριτικό υπόμνημα. Οι συλλαβές του κειμένου διαχωρίζονται στην έκδοση με παύλες, και στις περιπτώσεις τοποθέτησης δύο διαφορετικών συλλαβών κάτω από τον ίδιο φθόγγο, ο διαχωρισμός τους γίνεται με την προσθήκη μιας σύζευξης (καμπύλης γραμμής) μεταξύ τους. Ακόμα, για την τοποθέτηση του κειμένου έπαιξε

σημαντικό ρόλο το νόημα των στίχων και ο τονισμός της κάθε λέξης, καθώς σε κάποια σημεία του πρωτοτύπου δεν είναι διακριτό σε ποια νότα αντιστοιχούν ορισμένες συλλαβές. Στην πηγή υπάρχουν αρκετά συχνά χρήσιμες ενδείξεις ως προς την τοποθέτηση του κειμένου από την ίδια τη συνθέτρια μέσω της χρήσης καμπύλων γραμμών, οι οποίες υποδηλώνουν τη διάρκεια κάποιων συλλαβών και το σημείο τοποθέτησής τους.

Στα φωνητικά μέρη, οι φθόγγοι έχουν ομαδοποιηθεί σύμφωνα με το κείμενο. Όταν υπάρχει μέλισμα πάνω στην ίδια συλλαβή, οι φθόγγοι είναι ομαδοποιημένοι, ενώ όταν οι φθόγγοι φέρουν διαφορετικές συλλαβές, διαχωρίζονται. Πέρα από αυτό, οι συζεύξεις στη γραμμή του μπάσου, που είναι αποτυπωμένες στην πηγή, έχουν διατηρηθεί στην έκδοση. Σε περιπτώσεις εμφάνισης φθόγγων που ενώνονται μεταξύ τους με σύζευξη διάρκειας στο ίδιο μέτρο, η μεταγραφή τους έχει γίνει κατά τη σύγχρονη σημειογραφία.

Σύμβολα

- || Για αλλαγές πενταγράμμου
- () Για αλλοιώσεις που εκλείπουν από την πηγή ως αποτέλεσμα των συμβάσεων της εποχής
- [] Για προσθήκες της επιμελήτριας (π.χ. ονομασία φωνών)
- ┌ - ┐ Για χρωματισμό

5. Κριτική έκδοση επιλεγμένων έργων


5.1. Μουσικό κείμενο


5.1.1. Costume de grandi

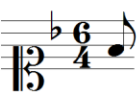
'Costume de grandi'

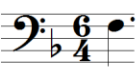
από το *Cantate, ariette e duetti, opera seconda* (Βενετία, 1651) σσ. 14–15
(ποιητικό κείμενο: Giulio Strozzi)

Barbara Strozzi
(1619–1677)

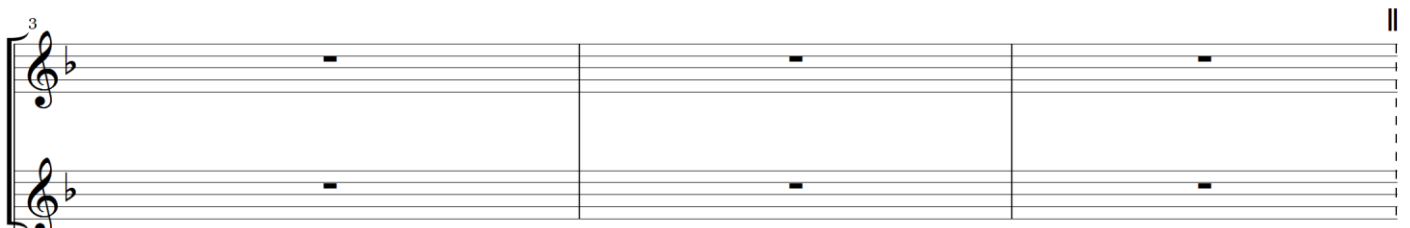
[Vn. I] 


[Vn. II] 

[Sop.] 

[B.c.] 

Go - de - re e la - scia - re cos - tu - man gl'a -
Con lad - ri co - man - di si ru - ba il pia -
Al gran - de e sa - pu - to non mai si con -





man - ti, bu - giar - di, in - cos - tan - ti le co - se le co - se più ca - -
ce - re, sprezz - za - re e go - de - re cos - tu - me, cos - tu - me è de gran - -
vie - ne go - der e dir be - ne del ben, del ben ch'ha go - du - -





re.
di.
to.

11

On - de chi - men - te più, spe - - - - ra più lo - de,
 On - de chi - ru - ba più, spe - - - - ra più lo - de,
 On - de chi - bias - ma più, spe - - - - ra più lo - de,

15

s'in-gan-na, s'in-gan-na, s'in - gan-na e si go - de, s'in - gan-na e

20

si - go - de.

Musical score for measures 24-28 of 'Costume de grandi' 3 by B. Strozzi. The score is written for two systems. The first system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The second system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score includes a repeat sign at the beginning of measure 24 and a double bar line at the end of measure 28. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests.

24

24

5.1.2. La vendetta

'La vendetta'

από το *Cantate, ariette e duetti, opera seconda* (Βενετία, 1651) σσ. 20–21
(ποιητικό κείμενο: Giulio Strozzi)

Barbara Strozzi
(1619–1677)

[Vn. I]

[Vn. II]

[Sop.]

[B.c.]

La — ven - det - ta è un dol - ce af - fet - to,

4

il — dis - pet - to vuol dis - pet - to, il ri - far - si è un gran di - let - to,

9

il — ri - far - si è un gran di - let - to.

14 (♩ ♪)

[Sop.]

Va - ne son scu - se_e ra - gio - ni per pla - car don - na_ol - trag - gia - - -
Non per - do - na in ven - di - car - si al - l'a - man - te più gra - di - - -

[B.c.]

18

ta, non pen - sar che ti per - - do - ni. don - na -
to che l'a - do - ra_e vuol ri - - - far - si, quan - d'il -

21 (♩ ♪)

mai, don - na_ mai non ven - di - ca - ta pa - ce ha in
fie - ro, quan - d'il_ fie - ro_in - su - per - bi - to ver - so le -

24

boc - ca e guer - - - - ra, e guer - ra_in pet - - - to.
- i per - - - - de, per - d'il ris - pet - - - to.

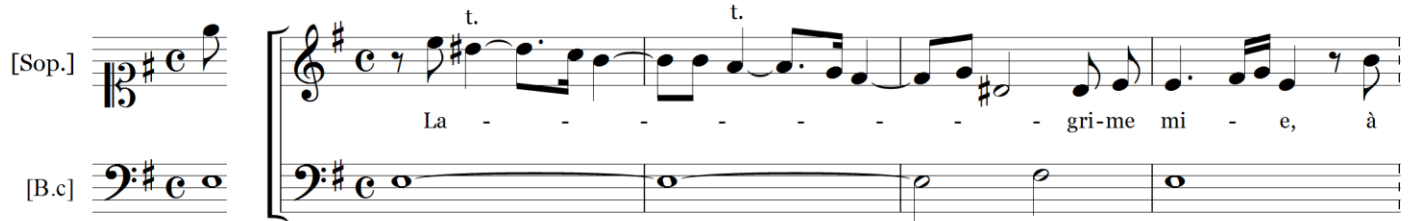
La vendetta ut supra

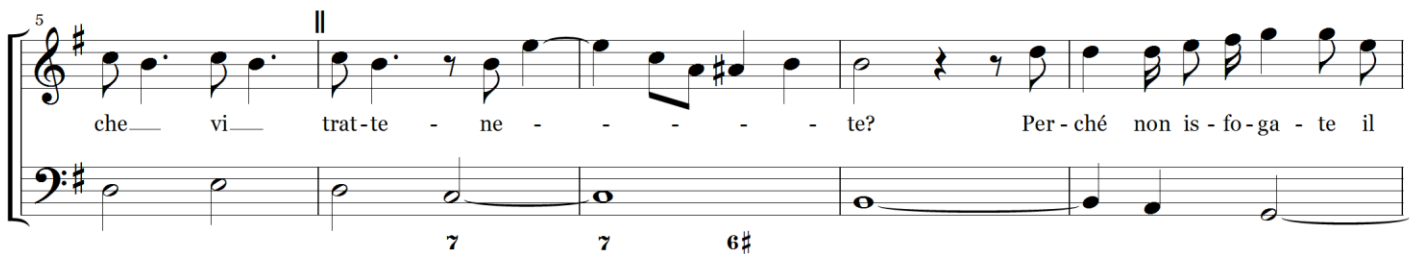
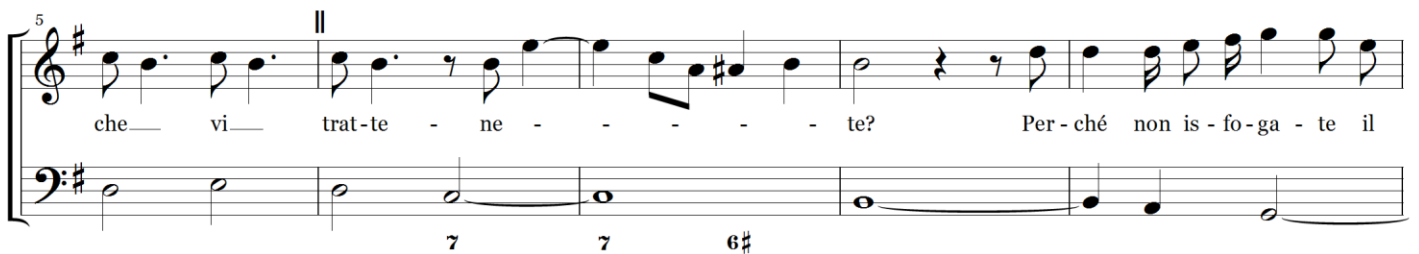
5.1.3. Lagrime mie

'Lagrimie mie'

Lamento από το *Diparti di Euterpe*
overo cantate & ariette a voce sola, opera settima (Βενετία, 1659) σσ. 76–88
(ποιητικό κείμενο: Sig. Pietro Dolfino)

Barbara Strozzi
(1619–1677)

[Sop.] 
[B.c.] 

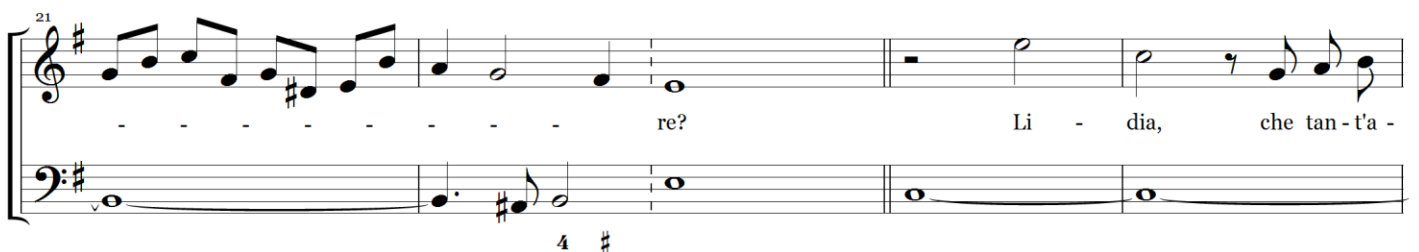
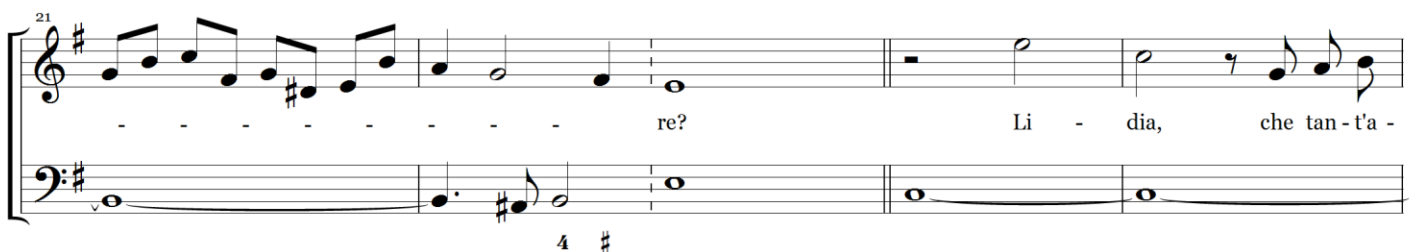











26

do - - - ro, per-ch'un guar - do pie - to - - - so, ahi,

29

mi - - - do - nò, il pa - ter - no ri - gor,

32

il pa - ter - no ri - gor l'im - prig - gio - nò.

35

Tra due mu - ra rin - chiu - sa sta la bel - la in - no - cen - te, do - ve giun - ger non può

39

rag - gio di so - - - le; e quel che più mi duo - le ed ac - cre - sc'al mio mal tor -

43

men - - - ti e pe - ne, è che per mia ca - gio - ne, per mia ca -

46

gio - ne pro - vi ma - le il mio be - - - ne.

50 Adagio

E voi, lu - mi do - len - ti, do - len - ti, e voi, lu - mi do - len - ti, do -

56

len - ti, non pian - ge - - - - -

62

- - - - - te? La - - - - - gri-me

67

mi - e, à che, à che vi trat - te - ne - te?

72 Aria adag[io]

Li-dia, ahi-mè, veg-go man-car-mi, Li-dia, ahi-mè, veg-go man-car - mi l'i-dol mio che tan-to a-do -

76

- - - ro; sta co - lei tra du - ri mar-mi, per cui spi-ro, per cui spi - ro e pur -

80

- non mo - - - ro, sta co - lei tra du - ri mar-mi, per cui spi - ro, per cui spi - ro e

84

pur — non — mo — — — ro.

88 3. Strofa

Se la mor - te m'è gra - di - ta, se la mor - te m'è gra - di - ta, hor che

91

son pri-vo di spe - - - me, deh, to - glie-te-mi la vi-ta, (ve ne pre-go), ve ne pre -

95

go, as - pre mie — pe - - - ne, deh, to - glie-te-mi la vi-ta, ve ne pre-go, ve ne

99

pre - go, as - pre mie — pe - - - ne.

104 Adag[io]

Ma ben m'ac-cor-go che per tor-men-tar - mi mag - gior-men - te la sor-te mi

110

nie - ga an - co la mor - te, mi nie-ga an - co, mi nie-ga an - co la mor - te.

114

Se dun-que_è ve - ro, o Di - o, è ve - ro, è ve - ro, o Di - o,

121

che sol del pian - - - to, del pian - - - to, del pian - - -

127

- - to mi - o il rio de - sti - no ha se - - - te, il

134

rio de - stin, il rio de - sti - no ha se - - - te.

Lagrimie mie ut supra

5.1.4. Che si può fare

42

fa - re, che, che, _____ che si può fa - re,

49

che _____ si può fa - - - - re? _____

56

|| _____ Che si può di - re, che,

63

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

70

gl'as - tri dis - as - tri mi pio - - - - va - no, mi pio - - -

76

|| _____ va - no ogn' hor, che si può

82

di - re, che, che, che? _____ Se per - fi - do a - mor un re -

89



spi - ro di - nie - ga, un re - spi - ro di - nie - ga al mio mar - ti - re, al

95



— mio mar - ti - re, un re - spi - ro di - nie - ga al mio mar - ti - re,

101



che si può di - re, che, che, che, che si può

108



di - re? Co-sì va, co-sì

115



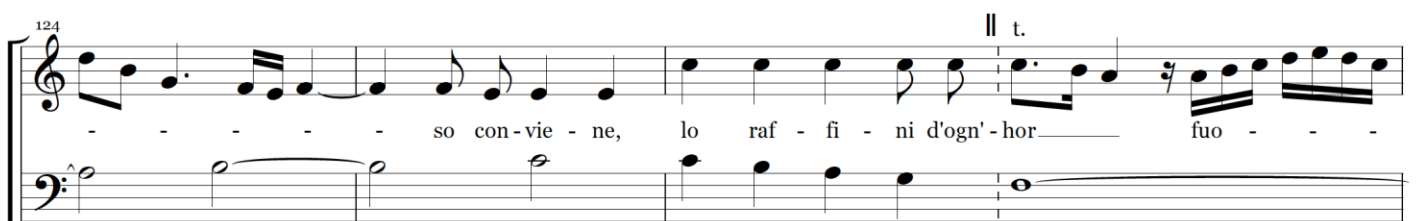
va rio de - stin, sor - te ti - ran - na, gl'in - no - cen - ti con - dan - na;

120



co - sì l'o - ro più fi - do di co - stan - za e di fè, las -

124



- - - so con - vie - ne, lo raf - fi - ni d'ogn' - hor fuo - - -

128

co, fuo - - - - - co, fuo - co di pe -

131

Adagio

- - - ne. Sì, sì, sì, sì, pe - nar, -

6# 6#

137

pe - nar

2

142

deg - gi - - - o, sì, sì, sì, che da -

148

rei so - spi - - - - - ri, deg - gio trar - ne_i

2

154

re - - - spi - ri, deg - gio trar - ne_i re - - - spi -

160

ri. In as - pri gua - i per e - ter - nar - - -

164

mi il ciel nie - ga mia sor - te al pe - rio - do vi - tal

168

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

171

p. te, nie - ga mia

174

sor - te al pe - rio - do vi - tal pun - to di mor - - -

177

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

2

180

te.

183

Voi, spir - ti dan -
Se so - no spa -

191

na - - - ti, voi, spir - - ti dan - na - ti, ne se - -
ri - - te, se - - no spa - ri - te le fu - -

198

te be - a - - - ti, ne se - - - - te be -
rie di Di - - - te, le fu - - - - rie di

203

a - - - ti, s'o - gni eu - me - ni - de ria, s'o - gni eu - me - ni - de
Di - - - te, voi ne gl'e - li - si_e - ter - ni, voi ne gl'e - li -

208

ri - a sol' è in - ten - ta a cruc - ciar
si_e - ter - ni i è in - ten - di tra - he - - - - -

213

- - - - te, l'a - - -
io

218

- - ni - ma, l'a - - - - ni - ma, l'a - ni - ma mia, s'o - gni eu -
co - - - - ve - rò gl'in - fer - ni, voi ne

223

me - ni - de - ria sol' è in - ten - ta a cruc - ciar, a cruc - ciar l'a -
gl'e - li - si e - ter - ni i di tra - he - te, tra - he - te, io co -

228

- ni - ma mi - a.
ve - rò gl'in - fer - ni.

237

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

241

l'or - - - me d'un cie - co,

244

a chi toc - ca cal - car l'or - -

248

me d'un cie - - co: al fin trab - boc - - - -

251

- ca, trab - boc - - - - ca.

5.1.5. Hor che Apollo

'Hor che Apollo'

Serenata con violini από το *Arie*, *opera ottava* (Βενετία, 1664) σσ. 34-65

Barbara Strozzi
(1619–1677)

Sinfonia adagio

Vn. I

Vn. II

[Sop.]

[B.c.]

4
2

5

10

15

Adag[io]

[Sop.] 21 *t. t.* Hor che A-pol - lo — è a The - ti in se - - - no e il mio — sol, — e il mio —

[B.c.]

4
2

26 sol — sta, sta in grem - bo al son - no, hor ch'a lui, — hor ch'a lui — pen - san - d'io pe - no,

31 né po - sar, — né po - sar — gl'oc - chi miei pon - - - - -

36 - - - no. A ques - to, a — ques - to al - ber - go per sfo - gar il duo - - -

42

-lo ven - go pian - gen - te, ven - go pian - gen - te, in - na - mo - ra - to e

Detailed description: This block contains the first system of a vocal score, measures 42 to 45. It features a vocal line in a treble clef and a basso continuo line in a bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/2. The lyrics are: "-lo ven - go pian - gen - te, ven - go pian - gen - te, in - na - mo - ra - to e". The music includes various note values, rests, and dynamic markings like *p* and *f*. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 45.

46

so - lo, ven - go pian - gen - te, in - na - mo - ra - to, ven - go pian -

Detailed description: This block contains the second system of a vocal score, measures 46 to 49. It features a vocal line in a treble clef and a basso continuo line in a bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/2. The lyrics are: "so - lo, ven - go pian - gen - te, in - na - mo - ra - to, ven - go pian -". The music includes various note values, rests, and dynamic markings like *p* and *f*. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 49.

50

- gen - te, in - na - mo - ra - - - - - to e so - lo.

Detailed description: This block contains the third system of a vocal score, measures 50 to 53. It features a vocal line in a treble clef and a basso continuo line in a bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/2. The lyrics are: "- gen - te, in - na - mo - ra - - - - - to e so - lo.". The music includes various note values, rests, and dynamic markings like *p* and *f*. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 53.

Ritornello

54

Vn. I

Vn. II

[B.c.]

Detailed description: This block contains the instrumental score for measures 54 to 57, labeled "Ritornello". It features three staves: Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), and Basso Continuo ([B.c.]). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/2. The music includes various note values, rests, and dynamic markings like *p* and *f*. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 57.

58

Detailed description: This block contains the final system of the instrumental score, measures 58 to 61. It features three staves: Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), and Basso Continuo ([B.c.]). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/2. The music includes various note values, rests, and dynamic markings like *p* and *f*. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 61.

63

[Sop.] *p* Si, si, si, si, si, si, Fil - li, Fil - li, ques - to co -

[B.c.]

68

re che per a - mor si mo - re, a

72

te vien sup - pli - can - te, a te vien sup - pli - can - te

76

de' tuoi bei lu - mi, de' tuoi bei lu - mi a - man - - - te.

Ritornello allegro

80

Vn. I

Vn. II

[B.c.]

85

91 *Aria adagio*

[Sop.]

Mi - ra al pie' tan - te ca - te - ne, — lu - ci - dis - si -

[B.c.]

94

- ma — mia stel - la, e se duol - ti ch'io stia in pe - ne, — e se duol - ti

98

ch'io stia in pe - ne, — sii men cru - da, — sii men cru - da — o pur men bel -

102

-la, sii men cru - da, sii men cru - da o pur men bel - la.

Ritornello ut supra

106

[Sop.]

Se men cru - da, se men cru - da, pie - - - ta - de hav - rò del

[B.c.]

110

mio ser - vir, sap - rò che m'a-mi; e se men bel-la, io fran-ge - rò i le - ga -

115

-mi, e se men bel - la, io fran - ge - rò i le - ga - mi.

Ritornello

119

Vn. I

Vn. II

[B.c.]

122

126

[Sop.]

Ve-di al co-re quan-te spi-ne tu mi dai, ver - mi - glia ro - sa, e se sde-gni

[B.c.]

131

mie ro - vi - ne, e se sde - gni mie ro - vi - ne, sii men fie - ra,

135

sii men fie - ra o men vez - zo - sa, sii men fie - ra, sii men fie - ra

139

o men vez - zo - sa. Ma is - fo - ga -

143

p te - vi, sprig - gio - na - te - vi,

147

Adagio

miei so - spir, s'io già com - pren - do che di me ri - de Fil - li, che di me ri - de Fil - li an - co dor -

152

men - do, miei so - spir, miei so - spir, s'io già com - pren - do che di me ri - de Fil - li, che di

157

me ri - de Fil - li an - co, an - - - co dor - men - do.

161 Ritornello

Vn. I

Vn. II

[B.c.]

165

168

[Sop.]

[B.c.]

Ri - de, ri - - de, ri - de de' miei la - men - ti cer - to, ques - ta cru -

171

- de - le, e sprezz-a i pre-ghi miei, le mie que - re - le. Deg-gio per ciò par - tir sen - za con -

Adagio

176

- for - to; se vi - vo non mi vuoi, non mi vuoi, mi ved - rai mor - to,

181

deg - gio per ciò par - tir sen - za con - for - to; se vi - vo non mi vuoi, se vi - vo non mi

186

vuoi, non mi vuoi, mi ved - rai mor - to.

Ritornello adagio

191

Vn. I

Vn. II

[Sop.]

[B.c.]

195 **||** Adag[io]

195

Men-tre al-tro - ve il piè s'in - vi - - - - -

199 **||**

199

- - - - a, io ti la - scio, ti la - scio, io ti la - scio in dol - ce ob - li - -

203 **||**

203

- o; par - to, par - to,

207

Fil - li, par - to, a - ni - ma mi-a, par-to, Fil-li, par - to, a - ni-ma mi-a, par - to, a - ni-ma

211

mi - a, ques - to si - a l'ul - ti - mo à Di - o, à Di-o, l'ul - ti - mo à Di -

215

-o, ques - to si - a l'ul - ti - mo à Di-o, l'ul - ti - mo à Di - o.

5.2. Κριτικός σχολιασμός

1. Costume de grandi

Πηγή:

Strozzi, Barbara. *Cantate, ariette e duetti*. Venice: Gardano, 1651, σσ. 14-15.

Σχόλια:

Στο πάνω μέρος της πρώτης σελίδας αναγράφεται: 'Parole gia poste in musica per l'occasione della Finta Pazza. dello Strozzi'.

Μέτρο	Φωνή	Φθόγγος	Παρατήρηση
15-28	όλες		Ρυθμική ένδειξη 3/2 με αξίες όμως διπλάσιας διάρκειας (τέταρτο αντί ογδού, μισό αντί τετάρτου κ.ο.κ.)

2. La vendetta

Πηγή:

Strozzi, Barbara. *Cantate, ariette e duetti*. Venice: Gardano, 1651, σσ. 20-21.

Σχόλια:

Στο πάνω μέρος της πρώτης σελίδας αναγράφεται: 'Parole gia poste in musica Per il Romolo, e Remo Dello Strozzi'.

Μέτρο	Φωνή	Φθόγγος	Παρατήρηση
7	Sop.	1	Πρώτο γράμμα κεφαλαίο αντί πεζό
17	Sop.	1	Πρώτο γράμμα κεφαλαίο αντί πεζό
24			Διάρκεια μέτρου: 9/8
25-26	Sop.		Η συλλαβή <i>in</i> είναι τοποθετημένη κάτω από τον έκτο φθόγγο (<i>e'</i>) του μ. 25 και η συλλαβή <i>ret</i> είναι τοποθετημένη κάτω από τον πρώτο φθόγγο (<i>f</i>) του μ. 26

3. Lagrime mie

Πηγή:

Strozzi, Barbara. *Diporti di Euterpe, ovvero cantate e ariette a voce sola*. Venice: Francesco Magni, 1659, σσ. 76-88

Σχόλια:

Το κομμάτι στο πάνω αριστερό μέρος της πρώτης σελίδας φέρει τον χαρακτηρισμό 'Lamento'.

Το όνομα του ποιητή αναφέρεται στον πίνακα περιεχομένων που βρίσκεται στο τέλος της έκδοσης (σ.[170]).

Μέτρο	Φωνή	Φθόγγος	Παρατήρηση
8	Sop.	2	Πρώτο γράμμα πεζό αντί κεφαλαίο
10	Sop.	4	c' αντί c#

16	Sop.	6	a αντί για a [#] , για την αποφυγή τριημιτονίου
26	Sop.	5	f [#] αντί f
33	B.c.	6	F [#] αντί F
35	Sop.	1	Πρώτο γράμμα πεζό αντί κεφαλαίο
47-48	B.c.		Προσθήκη σύζευξης διάρκειας
50	Sop.	1	Πρώτο γράμμα πεζό αντί κεφαλαίο
51-52	Sop.		Τα ε' συζευγμένα και η συλλαβή <i>-len</i> τοποθετημένη κάτω από τον δεύτερο φθόγγο (d') του μ. 53
64	Sop.	1	Πρώτο γράμμα πεζό αντί κεφαλαίο
64-67	B.c.		Προσθήκη σύζευξης διάρκειας σε αντιστοιχία με τα πρώτα μέτρα
80	Sop.	6, 8	c' αντί για c [#]
91-92	Sop.		<i>spene</i> αντί <i>speme</i>
92	Sop.	7	<i>dhe</i> αντί <i>deh</i>
96	Sop.	6, 8	c' αντί για c [#]
96	B.c.	2	Δύο τέταρτα αντί για μισό. Διόρθωση με βάση το μ. 80
97	Sop.	2	<i>dhe</i> αντί <i>deh</i>
97	B.c.	1	AA αντί BB
105	όλες		Η ένδειξη 'Adag.' είναι τοποθετημένη στο επόμενο μέτρο

4. Che si può fare

Πηγή:

Strozzi, Barbara. *Arie*. Venice: Francesco Magni, 1664, σσ. 100-115

Μέτρο	Φωνή	Φθόγγος	Παρατήρηση
13	Sop.	1	Πρώτο γράμμα πεζό αντί κεφαλαίο
26	Sop.	1	Πρώτο γράμμα πεζό αντί κεφαλαίο
61	Sop.	1	Πρώτο γράμμα πεζό αντί κεφαλαίο
69	Sop.	1	Πρώτο γράμμα πεζό αντί κεφαλαίο
86	Sop.	1	Πρώτο γράμμα πεζό αντί κεφαλαίο
104-105	Sop.		Προσθήκη σύζευξης διάρκειας σε αντιστοιχία με τα μέτρα που προηγούνται
132	Sop.	1	Πρώτο γράμμα πεζό αντί κεφαλαίο
161	Sop.	1	Πρώτο γράμμα πεζό αντί κεφαλαίο
253	B.c.		Παράλειψη του 5 ^{ου} φθόγγου της πηγής

5. Hor che Apollo

Πηγή:

Strozzi, Barbara. *Arie*. Venice: Francesco Magni, 1664, σσ. 34-65

Σχόλια:

Το κομμάτι στο πάνω αριστερό μέρος της πρώτης σελίδας φέρει τον χαρακτηρισμό 'Serenata con violini'.

Στον πίνακα περιεχομένων που βρίσκεται στο τέλος της έκδοσης (σ.[168]) αναφέρεται λανθασμένα ότι το κομμάτι ξεκινάει από τη σελίδα 38.

Μέτρο	Φωνή	Φθόγγος	Παρατήρηση
13	Vn. I	4	e ^b αντί για e, όπως υποδηλώνεται από τη γραμμή του b.c.
66	Sop.	3	Πρώτο γράμμα πεζό αντί κεφαλαίο
70	Sop.	4	Πρώτο γράμμα κεφαλαίο αντί πεζό
71			Διάρκεια μέτρου: 3/4
121	Vn. II	2	a αντί για g, όπως υποδηλώνεται από την πορεία της μελωδίας
142	Sop.		Τροποποίηση ρυθμικού σχήματος πηγής: το πρωτότυπο σχήμα παρουσιάζεται στο παρακάτω παράδειγμα:

Ma_is-fo-ga - -

Παράδειγμα 25: Strozzi, *Hor che Apollo*, μ. 142

ρυθμικό σχήμα πηγής

142	Sop.	1	Πρώτο γράμμα πεζό αντί κεφαλαίο
150	Sop.	1	Πρώτο γράμμα πεζό αντί κεφαλαίο
151	Sop.	1	Πρώτο γράμμα πεζό αντί κεφαλαίο
155-156	B.c.	4-6	Μεταφορά μια οκτάβα χαμηλότερα από ότι στην πηγή
156	Sop.	4	Πρώτο γράμμα πεζό αντί κεφαλαίο
157	Sop.	4	Πρώτο γράμμα πεζό αντί κεφαλαίο
161-162	B.c.	όλοι	Μεταφορά μια οκτάβα χαμηλότερα από ότι στην πηγή
197	Sop.	1	Πρώτο γράμμα πεζό αντί κεφαλαίο
207	Sop.	1	Πρώτο γράμμα πεζό αντί κεφαλαίο
209	Sop.	1	Πρώτο γράμμα πεζό αντί κεφαλαίο
211	B.c.	2	C [#] αντί C, σε αντιστοιχία με τα μέτρα που προηγούνται
212			Παράλειψη επιπρόσθετης διαστολής στη μέση του μέτρου της πηγής

Βιβλιογραφία

Πρωτογενείς πηγές

- Bonagionta da San Genesi, Giulio (ed.). *Primo libro de diversi eccellent.mi auttori à quattro voci, intitolato Il Desiderio*. Venice: Girolamo Scotto, 1566.
- Fontei, Nicolò. *Bizzarrie poetiche*. Venice: Magni, 1635.
- _____. *Bizzarrie poetiche libro secondo*. Venice: Magni, 1636.
- Jacquet de la Guerre, Elisabeth-Claude. *Les pièces de clavessin*. Paris: S|r de Baussen, 1687.
- Lawes, Henry. *Second Book of Ayres, and Dialogues*. London: T. H. for Jo. Playford, 1655.
- Sicard, Jean. *Douzième livre d'airs sérieux et à boire à 2. et 3. Parties*. Paris: Christophe Ballard, 1678.
- Sophie Elisabeth, Herzogin von Braunschweig-Wolfenbüttel. *Vinetum evangelicum, Evangelischer Weinberg*. Wolfenbüttel: Johann & Heinrich Stern, 1651.
- Strozzi, Barbara. [Op. 1:] *Il primo libro de madrigali*. Venice: Alessandro Vincenti, 1644.
- _____. [Op. 2:] *Cantate, ariette e duetti*. Venice: Gardano, 1651. [Facsimile] Stuttgart: Cornetto-Verlag, 2000.
- _____. [Op. 3:] *Cantate, ariete a una, due, e tre voci*. Venice: Gardano, 1654.
- _____. [Op. 5:] *Sacri musicali affetti*. Venice: Gardano, 1655.
- _____. [Op. 6:] *Ariette a voce sola*. Venice: Francesco Magni, 1657.
- _____. [Op. 7:] *Diporti di Euterpe, ovvero Cantate e ariette a voce sola*. Venice: Francesco Magni, 1659. [Facsimile] Piero Mioli, ed. Firenze: S.P.E.S., 1980.
- _____. [Op. 8:] *Arie*. Venice: Francesco Magni, 1664. [Facsimile] Stuttgart: Cornetto-Verlag, 2000.
- Venegas de Henestrosa, Luis. *Libro de cifra nueva para tecla, harpa, y vihuela*. Alcalá de Henares: Joan de Brocar, 1557.

Δευτερογενείς πηγές

Βιβλία

- Caldwell, John. *Editing Early Music*. 2nd ed. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- Cyr, Mary. *Performing Baroque Music*. Aldershot: Scolar Press, 1992.
- Emerson, Isabelle. *Five Centuries of Women Singers*. Westport, Connecticut: Preager Publishers, 2005.
- Fétis, François-Joseph. *Biographie universelle des musiciens VIII*. Paris: Firmin-Didot, 1870.
- Heller, Wendy. *Emblems of Eloquence: Opera and Women's Voices in Seventeenth-Century Venice*. University of California Press, 2003.
- Rosand, Ellen. *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- _____. "The Voice of Barbara Strozzi." In *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*, edited by Jane Bowers and Judith Tick, 168-190. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: The Macmillan Press Ltd, 1986.
- Setton, Kenneth Meyer. *Venice, Austria, and the Turks in the Seventeenth Century*. Philadelphia: American Philosophical Society, 1991.
- Testa, Simone. *Italian Academies and Their Networks, 1525-1700: From Local to Global*. New York: Palgrave Macmillan US, 2015.

Άρθρα

- Alessandrini, Rinaldo. "Performance Practice in the Seconda Prattica Madrigal." *Early Music* 27, no. 4 (1999): 633-39.
- Austern, Linda Phyllis. "'Sing Againe Syren': The Female Musician and Sexual Enchantment in Elizabethan Life and Literature." *Renaissance Quarterly* 42, no. 3 (1989): 420-48.
- Calcagno, Mauro. "Signifying Nothing: On the Aesthetics of Pure Voice in Early Venetian Opera." *The Journal of Musicology* 20, no. 4 (2003): 461-97.
- Glixon, Beth L. "More on the Life and Death of Barbara Strozzi." *The Musical Quarterly* 83, no. 1 (1999): 134-141.
- _____. "New Light on the Life and Career of Barbara Strozzi." *The Musical Quarterly* 81, no. 2 (1997): 311-335.

- Helm, Everett B. "The 17th-Century Solo Cantata in Italy." *Bulletin of the American Musicological Society*, no. 6 (1942): 22-23.
- Hudson, Richard. "Further Remarks on the Passacaglia and Ciaccona." *Journal of the American Musicological Society* 23, no. 2 (1970): 302-14.
- Prunieres, Henri. "The Italian Cantata of the XVII Century. I." *Music & Letters* 7, no. 1 (1926): 38-48.
- Prunieres, Henry, and P. Wyatt Edgell. "Italian Cantata. II." *Music & Letters* 7, no. 2 (1926): 120-32.
- Razzi, Fausto. "Polyphony of the "Seconda Prattica": Performance Practice in Italian Vocal Music of the Mannerist Era." *Early Music* 8, no. 3 (1980): 298-311.
- Rosand, David, and Ellen Rosand. "'Barbara di Santa Sofia" and "Il Prete Genovese": On the Identity of a Portrait by Bernardo Strozzi." *The Art Bulletin* 63, no. 2 (1981): 249-258.
- Rosand, Ellen. "Barbara Strozzi, "virtuosissima cantatrice": The Composer's Voice." *Journal of the American Musicological Society* 31, no. 2 (1978): 241-281.
- _____. "The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament." *The Musical Quarterly* 65, no. 3 (1979): 346-59.
- Ungerer, Gustav. "The Viol Da Gamba as a Sexual Metaphor in Elizabethan Music and Literature." *Renaissance and Reformation / Renaissance Et Réforme*, New Series / Nouvelle Série, 8, no. 2 (1984): 79-90.
- Walker, Thomas. "Ciaccona and Passacaglia: Remarks on Their Origin and Early History." *Journal of the American Musicological Society* 21, no. 3 (1968): 300-20.

Λήμματα

- Budden, Julian, Tim Carter, Marita P. McClymonds, Margaret Murata, and Jack Westrup. 2001 "Arioso." *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε Σεπτέμβριο 20, 2018. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001240>.
- Chew, Geoffrey. 2001 "Stile concitato." *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε Ιούλιο 25, 2018. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-00000026772>.
- Grier, James. 2001 "Editing." *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε Αύγουστο 5, 2018. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008550>.

- Monson, Dale E., Jack Westrup, and Julian Budden. 2001 "Recitative." *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε Σεπτέμβριο 20, 2018.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023019>.
- Rosand, Ellen, and Beth L. Glixon. "Strozzi, Barbara." *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε Μάρτιο 15, 2018.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026987>.
- Silbiger, Alexander. 2001 "Passacaglia." *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε Αύγουστο 17, 2018.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021024>.
- Tick, Judith, Margaret Ericson, and Ellen Koskoff. "Women in music." *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε Μάρτιο 15, 2018.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052554>.
- Timms, Colin, Nigel Fortune, Malcolm Boyd, Friedhelm Krummacher, David Tunley, James R. Goodall, and Juan José Carreras. 2001 "Cantata." *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε Αύγουστο 12, 2018.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004748>.
- Walker, Thomas, and Irene Alm. 2001 "Cavalli [Caletti, Caletto, Bruni, Caletti-Bruni, Caletto Bruni], (Pietro) [Pier] Francesco." *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε Ιούλιο 20, 2018.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005207>.
- Westrup, Jack, Marita P. McClymonds, Julian Budden, Andrew Clements, Tim Carter, Thomas Walker, Daniel Hertz, and Dennis Libby. 2001 "Aria." *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε Αύγουστο 13, 2018.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043315>.
- Whenham, John. "Strozzi, Giulio." *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε Μάρτιο 15, 2018.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026988>.

Διατριβή

Kim, Youngmi. "A Singer's Guide to Performing Two Baroque Cantatas: Barbara Strozzi's L'Astratto, Op. 8, No. 4, and Elisabeth-Claude Jacquet de La Guerre's Le Sommeil d'Ulisse." Electronic Thesis or Dissertation, University of Cincinnati, 2012.

Διαδικτυακές πηγές

Magner, Candace. "Barbara Strozzi, Composer." Cor Donato Editions. Ανακτήθηκε Μάρτιο 17, 2018. <http://www.barbarastrozzi.com/>.

Cor Donato Editions. "Editorial policies." Ανακτήθηκε Σεπτέμβριο 20, 2018. <https://www.cordonatoeditions.com/editorial-procedures>.

Παράρτημα I: Κείμενα και μεταφράσεις έργων

Costume de grandi

Godere e lasciare
costuman gl'amanti,
bugiardi, incostanti
le cose più care.

Onde chi mente più,
spera più lode,
s'inganna e si gode.

Con ladri comandi
si ruba il piacere,
sprezzare e godere
costume è de grandi.

Onde chi ruba più,
spera più lode,
s'inganna e si gode.

Al grande e saputo
non mai si conviene
goder e dir bene
del ben ch'ha goduto.

Onde chi biasma più,
spera più lode,
s'inganna e si gode.

Οι συνήθειες των σπουδαίων

Να απολαμβάνουν και να εγκαταλείπουν
οι εραστές είναι συνηθισμένοι,
ψεύτες, άστατοι
σε ό, τι έχουν πιο αγαπημένο.

Έτσι αυτός που ψεύδεται περισσότερο,
ελπίζει σε περισσότερους επαίνους,
εξαπατάει κι απολαμβάνει.

Με παραπλανητικές προσταγές
κλέβουν την ευχαρίστηση,
περιφρονούν κι απολαμβάνουν
έτσι είναι οι συνήθειες των σπουδαίων.

Έτσι αυτός που κλέβει περισσότερο,
ελπίζει σε περισσότερους επαίνους,
εξαπατάει κι απολαμβάνει.

Οι σπουδαίοι και οι σοφοί
δεν παύουν ποτέ
να απολαμβάνουν και να μιλούν όμορφα
για τα καλά που έχουν απολαύσει.

Έτσι αυτός που επικρίνει περισσότερο,
ελπίζει σε περισσότερους επαίνους,
εξαπατάει κι απολαμβάνει.

La vendetta

La vendetta è un dolce affetto,
il dispetto vuol dispetto,
il rifarsi è un gran diletto.

Vane son scuse e ragioni
per placar donna oltraggiata,
non pensar che ti perdoni
donna mai non vendicata
pace ha in bocca e guerra in petto.

Non perdona in vendicarsi
all'amante più gradito
che l'adora e vuol rifarsi,
quand'il fiero insuperbito
verso lei perd'il rispetto.

Η εκδίκηση

Η εκδίκηση είναι ένα γλυκό συναίσθημα,
η καταστροφή θέλει καταστροφή,
η ανταπόδοση είναι μια μεγάλη απόλαυση.

Μάταιες είναι οι δικαιολογίες και οι εξηγήσεις
που προσπαθούν να κατευνάσουν μια εξοργισμένη
γυναίκα, μη νομίζετε ότι σας συγχωρούν
η γυναίκα που ποτέ δεν έχει εκδικηθεί
έχει την ειρήνη στα χείλη και τον πόλεμο στην καρδιά.

Δεν συγχωρεί όταν εκδικείται
ούτε τον πιο αγαπητό εραστή
που τη λατρεύει και θέλει να επανορθώσει,
όταν η περηφάνια υπερισχύει
κοντά της αυτή χάνει το σεβασμό.

Lagrimie mie, lamento

Lagrimie mie, à che vi trattenete?
Perché non isfogate il fier dolore
che mi toglie'l respiro e opprime il core?
Lidia, che tant' adoro,
perch'un guardo pietoso, ahì, mi donò,
il paterno rigor l'imprigionò.
Tra due mura rinchiusa
sta la bella innocente,
dove giunger non può raggio di sole;
e quel che più mi duole
ed accresc'al mio mal tormenti e pene,
è che per mia cagione
provi male il mio bene.
E voi, lumi dolenti, non piangete?
Lagrimie mie, à che vi trattenete?
Lidia, ahimè, veggo mancarmi
l'idol mio che tanto adoro;
sta colei tra duri marmi,
per cui spiro e pur non moro.
Se la morte m'è gradita,
hor che son privo di speme,
dhe, toglietemi la vita,
ve ne prego, aspre mie pene.
Ma ben m'accorgo che per tormentarmi
maggiormente la sorte
mi niega anco la morte.
Se dunque è vero, o Dio,
che sol del pianto mio
il rio destino ha sete,
lagrimie mie, à che vi trattenete?

Δάκρυνά μου

Δάκρυνά μου, γιατί κρατιέστε πίσω;
Γιατί δεν αφήνετε να ξεσπάσει ο άγριος πόνος
που μου αφαιρεί την αναπνοή και βασανίζει την καρδιά;
Η Lidia, που τόσο πολύ λατρεύω,
επειδή μια συμπονετική ματιά, αλίμονο, μου έδωσε,
είναι φυλακισμένη από τον αυστηρό πατέρα της.
Ανάμεσα σε δύο τοίχους κλειδωμένη
είναι η όμορφη αθώα,
όπου δεν μπορεί να τη φτάσει μια ακτίνα του ήλιου·
κι αυτό που με θλίβει περισσότερο
κι εντείνει τα δεινά μου με επιπλέον βάσανα και πόνους,
είναι που εξαιτίας μου
υποφέρει η καλή μου.
Κι εσείς, θλιμμένα μάτια, δεν κλαίτε;
Δάκρυνά μου, γιατί κρατιέστε πίσω;
Lidia, αλίμονο, μου λείπει
το είδωλό μου που λατρεύω τόσο·
είναι κλεισμένη ανάμεσα σε σκληρά μάρμαρα,
αυτή για την οποία σβήνω κι όμως δεν πεθαίνω.
Καθώς το θάνατο καλωσορίζω,
τώρα που έχω χάσει την ελπίδα,
αχ, πάρτε μου τη ζωή,
σας εκλιπαρώ, σκληροί μου πόνοι.
Αλλά καταλαβαίνω καλά ότι για να με βασανίσει
περισσότερο η μοίρα
μου αρνείται ακόμα και το θάνατο.
Αν αυτό είναι αλήθεια, ω Θεέ,
ότι μόνο για τα δάκρυνά μου
το σκληρό πεπρωμένο είναι διψασμένο,
δάκρυνά μου, γιατί κρατιέστε πίσω;

Che si può fare

Che si può fare?
Le stelle rubelle
non hanno pietà.
S'el cielo non dà
un influxo di pace al mio penare,
che si può fare?

Che si può dire?
Da gl'astri disastri
mi piovano ogn'hor.
Se perfido amor
un respiro diniega al mio martire,
che si può dire?

Così va rio destin sorte tiranna,
gl'innocenti condanna;
così l'oro più fido
di costanza e di fè, lasso conviene,
lo raffini d'ogn'hor fuoco di pene.

Sì, sì, penar deggio,
sì, che darei sospiri,
deggio trarne i respiri.
In aspri guai per eternarmi
il ciel niega mia sorte
al periodo vital
punto di morte.

Voi, spirti dannati,
ne sete beati,
s'ogni eumenide ria
sol' è intenta a crucciar l'anima mia.

Se sono sparite
le furie di Dite,
voi ne gl'elisi eterni
i di trahete, io coverò gl'inforni.

Così avvien a chi tocca
calcar l'orme d'un cieco:
al fin trabocca.

Τι μπορεί να γίνει

Τι μπορεί να γίνει;
Τα αδιάλλακτα αστέρια
δεν δείχνουν έλεος.
Αν οι θεοί δεν δίνουν
μια στιγμή ειρήνης στα βάσανά μου,
τι μπορεί να γίνει;

Τι μπορεί να ειπωθεί;
Από τους ουρανούς καταστροφές
βρέχουν πάνω μου συνεχώς.
Αν ο ύπουλος έρωτας
αρνείται μια ανάπαυλα στο μαρτύριό μου,
τι μπορεί να ειπωθεί;

Έτσι συμβαίνει με το σκληρό πεπρωμένο
την τυραννική μοίρα, τους αθώους καταδικάζει
έτσι ο πιο γνήσιος χρυσός
από σταθερότητα κι αξιοπιστία, αλίμονο,
δέχεται συνεχώς επεξεργασία στη φωτιά των πόνων.

Ναι, ναι, πρέπει να υποφέρω,
ναι, να αναστενάζω,
πρέπει να αναπνέω με δυσκολία.
Για να διαγωνιστούν τα δεινά μου
ο ουρανός απαγορεύει από τη μοίρα μου
σε περίοδο ζωτικής σημασίας
σημάδι του θανάτου.

Εσείς, πνεύματα των καταραμένων,
είστε ευλογημένα,
καθώς η οργή των Ευμενίδων
είναι προορισμένη μόνο για να βασανίζει την ψυχή μου.

Από τότε που έχουν εξαφανιστεί
οι Ερινύες του Δία,
εσείς στα Ηλύσια Πεδία περνάτε
τις μέρες σας, ενώ εγώ καλύπτομαι από την κόλαση.

Αυτό συμβαίνει σε αυτόν που ακολουθεί
τα βήματα ενός τυφλού:
στο τέλος σκοντάφτει.

Hor che apollo, serenata con violini

Hor che Apollo è a Theti in seno
e il mio sol sta in grembo al sonno,
hor ch'a lui pensand'io peno,
né posar gl'occhi miei ponno.
A questo albergo per sfogar il duolo
vengo piangente, innamorato e solo.

Sì, Filli, questo core
che per amor si more,
a te vien supplicante
de' tuoi bei lumi amante.

Mira al piè' tante catene,
lucidissima mia stella,
e se duolti ch'io stia in pene,
sii men cruda o pur men bella.

Se men cruda, pietade
havrò del mio servir, saprò che m'ami;
e se men bella, io frangerò i legami.

Vedi al core quante spine
tu mi dai, vermiglia rosa,
e se sdegni mie rovine,
sii men fiera o men vezzosa.

Ma isfogatevi,
spriggionatevi,
miei sospir, s'io già comprendo
che di me ride Filli anco dormendo.

Ride de' miei lamenti
certo, questa crudele,
e sprezza i preghi miei, le mie querele.
Deggio per ciò partir senza conforto;
se vivo non mi vuoi, mi vedrai morto.

Mentre altrove il piè s'invia,
io ti lascio in dolce oblio;
parto, Filli, anima mia,
questo sia l'ultimo à Dio

Τώρα που ο Απόλλωνας

Τώρα που ο Απόλλωνας ξεκουράζεται στο στήθος της
Θέτιδας κι ο ήλιος μου είναι στην αγκαλιά του ύπνου,
τώρα που σκεπτόμενος αυτήν υποφέρω,
και τα μάτια μου δεν βρίσκουν ηρεμία.
Σε αυτό το καταφύγιο για να ανακουφίσω τον πόνο μου
έρχομαι κλαίγοντας, ερωτευμένος και μόνος.

Ναι, Filli, αυτή η καρδιά
που πεθαίνει από αγάπη,
έρχεται σε σένα ικετεύοντας
ερωτευμένη με τα όμορφα μάτια σου.

Δες όλες τις αλυσίδες στα πόδια,
λαμπερό μου αστέρι,
κι αν σε θλίβει που εγώ βασανίζομαι,
γίνε λιγότερο σκληρή ή τουλάχιστον λιγότερο όμορφη.

Αν είσαι λιγότερο σκληρή, θα δείξεις έλεος
στη δουλειά μου, θα ξέρω ότι μ' αγαπάς·
κι αν είσαι λιγότερο όμορφη, θα σπάσω τα δεσμά.

Δες στην καρδιά πόσα αγάθια
μου δίνεις, κόκκινο τριαντάφυλλο,
κι αν περιφρονείς την καταστροφή μου,
γίνε λιγότερο αλαζονική ή λιγότερο γοητευτική.

Αλλά εκφραστείτε,
ελευθερωθείτε,
αναστεναγμοί μου, καθώς γνωρίζω ήδη
πως με εμένα γελάει η Filli ακόμα κι όταν κοιμάται.

Γελάει με τους θρήνους μου
σίγουρα, αυτή η σκληρή, και περιφρονεί
τις προσευχές μου, τις παρακλήσεις μου.
Γι αυτό το λόγο πρέπει να φύγω χωρίς παρηγοριά·
αν δεν με θέλεις ζωντανό, θα με δεις νεκρό.

Ενώ αλλού τα πόδια με στέλνουν,
εγώ σε αφήνω σε γλυκιά λήθη·
φεύγω, Filli, ψυχή μου,
ας είναι αυτό το τελευταίο αντίο.

Παράρτημα II: RISM – Sigla

D – Γερμανία

FUl Φούλντα, Hochschul- und Landesbibliothek

Kl Κάσσελ, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel

GB – Μεγάλη Βρετανία

Ge Γλασκώβη, Euing Music Library

Lbl Λονδίνο, British Library

I – Ιταλία

Baf Μπολόνια, Biblioteca dell' Accademia Filarmonica

Bc Μπολόνια, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna

Fn Φλωρεντία, Biblioteca Nazionale Centrale

Vc Βενετία, Conservatorio di Musica Benedetto Marcello, Biblioteca

Vnm Βενετία, Biblioteca Nazionale Marciana

PL – Πολωνία

WRu Βρότσοβ, Biblioteka Uniwersytecka

US – Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής

Wc Ουάσινγκτον, Π.Κ., Library of Congress, Music Division

Παράρτημα ΙΙΙ: Πρόγραμμα συναυλίας και συντελεστές

Τετάρτη 10 Οκτωβρίου 2018, ώρα 18.30
Φουαγιέ Τμήματος Μουσικών Σπουδών Α.Π.Θ., Θέρμη

‘Barbara Strozzi, η μούσα του Μπαρόκ’

<i>Costume de grandi</i>	άρια για soprano, δύο obbligato όργανα και basso continuo σε ποίηση του Giulio Strozzi [Op. 2, No. 4]
<i>La vendetta</i>	άρια για soprano, δύο obbligato όργανα και basso continuo σε ποίηση του Giulio Strozzi [Op. 2, No. 9]
<i>Lagrime mie</i>	lamentο για soprano και basso continuo σε ποίηση του Pietro Dolfino [Op. 7, No. 4]
<i>Che si può fare</i>	καντάτα για soprano και basso continuo αγνώστου ποιητή [Op. 8, No. 6]
<i>Hor che Apollo</i>	serenata για soprano, δύο βιολιά και basso continuo αγνώστου ποιητή [Op. 8, No. 3]

Γεωργία Νόννα Κυριαζοπούλου, σοπράνο

Χριστίνα Ράπτη, Σοφία Κουπίδου, βιολιά
Αλέξανδρος Καραγιώργης, κοντραμπάσο
Γεωργία Λασηθιωτάκη, θεόρβη
Θεόδωρος Κίτσος, θεόρβη - μπαρόκ κιθάρα