

Szegedi Tudományegyetem Bartók Béla Művészeti Kar

Farkasné Sipos Rita Veronika

„Hajfűrtök börtönében”

Barbara Strozzi különös kantátája

Témavezető: Újváriné dr. Illés Mária

2024

Tartalom

BEVEZETÉS.....	1
Barbara Strozzi különleges élethelyzete.....	1
A KANTÁTA.....	2
A SZERELMI ŐRÜLET	3
Az őrület zenei eszközei.....	5
A L' ASTRATTO ELEMZÉSE	6
Kompozíciós technika	7
Felépítés	8
AZ ELŐADÁSMÓD KÉRDÉSEI	15
Hangszerek	15
Énektechnika	16
Díszítések	17
ÖSSZEGZÉS.....	19
Konklúzió.....	19
BIBLIOGRÁFIA.....	21
FÜGGELÉK.....	22

BEVEZETÉS

Barbara Strozzi meghatározó zeneszerző volt Velencében a 17. század első felében. Azon kevés nők egyike volt, aki nem csak hangjával, hanem komponálási tehetségével is elismerést vívott ki. Strozzi jelentős mértékben hozzájárult a kantáta fejlődéséhez, darabjai pedig lehetőséget biztosítanak az énektechnika és az előadói önkifejezés fejlesztésében. Munkásságának eredményei az évszázadok során feledésbe merültek, napjainkban pedig új lehetőség nyílik ennek felfedezésére. Dolgozatomban arra törekszem, hogy megmutassam, mennyi érdekesség és interpretációs lehetőség rejlik csupán egyetlen kantátában, a L'Astratto-ban.

Barbara Strozzi különleges élethelyzete

Barbara Strozzi törvénytelen gyermekként született, apja, Giulio Strozzi magához vette, és örököseként viszonyult hozzá.¹ Giulio bevezette a velencei társadalom értelmiségi közegébe, ahol kibontakoztathatta éneklési tehetségét. 1637 után Accademia degli Unisoni a Strozzi-házban különféle művészeti találkozókat szervezett. Barbara jelen lehetett és közreműködhetett ezeken az ünnepségeken, ahol zenével és művészetekkel foglalkoztak. Egy ilyen vita alkalmával felvetődött a kérdés, hogy melyik a hatásosabb fegyver a szerelemben: a könny vagy az ének?² Ellen Rosand Strozzi-kutató szerint elképzelhető, hogy ezt a kérdés magának Barbarának címezhatték, aki maga is határozottan kimondta a véleményét hasonló kérdésekben.³ A vita egyik érve az volt, hogy az ének mindig művi lesz, hiszen egy megalkotott dolog, míg az érzéseink természetesek. A másik érv szerint a könnyek önmagukban üresek, és a művészet által válnak tökéletessé: „A szomorú szemekből féktelenül folynak a könnyek, rend nélkül, és különösebb érték nélkül. De az éneket a lélek istensége mozgatja és szabályozza.”⁴ Barbara Strozzi munkásságát tekinthetjük személyes erőfeszítésnek, hogy kinyilatkoztassa az ének erejét a könnyekkel szemben, illetve, hogy megmutassa a kettő ötvözésének eredményét. Ez az életére nézve szinte szimbolikus értelmet nyer: a zene erejét használja fel, hogy megmutassa azt a professzionális tudást és értéket, amit erkölcsi

¹ A 17. századi társadalomban ez rendhagyó gyakorlatnak számított, és jelentősen ellentmondott a korabeli erkölcsi szabályoknak.

² Ellen Rosand 245.o. – Bár az Akadémia konkrét kiadványában nem szerepel a vita, a nyomda, ami az Akadémiához tartozott, kétszer is kiadta az írást.

³ Bár az Akadémia rendkívül felvilágosult eszméket vallott, sosem ismerték el Barbarát hivatalos tagként. A fiatal lány megnyilvánulásainak következményeit viselnie kellett, több satirikus szöveg is megjelent, amely Barbarát becsmérli. Lásd Rosand 251. oldal

⁴ Ellen Rosand 279. oldal, idézte: La Contesa del canto e delle lagrime. Discorsi academici. Recitati dalla Sig. Barbara Strozzi nell'academia de gli Unisoni (Venice: Sarzina, 1638),

megítélésével szemben képviselt. Kétes származása, egyáltalán nem átlagos helyzete az értelmiségi közegben és az akkori erkölcsi normáktól eltérő életvitele mind negatív hatással voltak társadalmi és személyes megítélésére. Viszont nem lehet figyelmen kívül hagyni, hogy az értelmiségi réteg szót adott neki, kikérték a véleményét, és a Velencében a legtöbbet kiadott zeneszerző volt kortársai között. Strozzi művészete így nemcsak zenei értelemben, hanem társadalmi és kulturális szinten is határátlépő volt.

A KANTÁTA

A L'Astratto című mű leginkább a kantáta műfajához kapcsolható, ami akkoriban képlékeny műfajtípus volt. A barokk kor kezdetén más vokális műfajaihoz, például az operához és az oratóriumhoz képest a kantátával kapcsolatosan kevesebb írásos forrás található. Az itáliai barokk kantátával foglalkozó kutatások többnyire az egyes zeneszerzőkre korlátozódtak, így nincs egységes kép a XVII. századi velencei kantátakomponálásról. Általánosságban viszont megállapítható, hogy a kantáta vokális kamaraműfajként rendkívül népszerű volt a 17. században. A műfaj darabjait akkor adták elő, amikor az operára vagy nem volt lehetőség (magánrendezvényeken, mulatságokon), vagy pedig nem volt rá megfelelő az alkalom (nagybőjt). Alessandro Grandi zeneszerző volt az első, aki a cantata kifejezést használta *Cantade de arie a voce sola* (1620) című művében.⁵ A műfaj a szólómadrigálból nőtte ki magát, így annak jellemzői még egész sokáig megfigyelhetők rajta: központi témája a szerelem, és az emberi érzelmek megélése. Felépítésében hasonló az operához: recitativókból áriákból és ritornellókból épült fel. Mivel egy ilyen társasági esemény zártkörű, a kantáták alapvető hangulata is sokkal intimebb, a zenészek általában örömmel céljából gyűltek össze, így a kantáta apparátusa is kisebb, a darabokat általában szólóénekes adta elő continuo hangszerekkel.

Barbara Strozzi a 17. századi barokk zene egyik kiemelkedő alakjaként jelentős szerepet játszott ennek a műfajnak a gazdagításában és formálásában: 1644 és 1664 között 8 kötetet adott ki, amiből 7 kötet maradt fenn. Susan J. Mardinly: A madrigáltól a kantátáig című tanulmányában kifejti, hogy a Strozzi életmű tükrözi, ahogy a madrigál szép lassan kantátává fejlődik. *Az Il primo de madrigali* Op.1-es kötete 1644-ben jelent meg. A darabok harmóniaiilag egyszerűek, egyértelműen a modalitás⁶ jelenti az alapot, a viszonylag egyszerű versek szerzője mind Giulio

⁵ Kim Youngmi, 2012.1.o

⁶ A zenei modalitás egy olyan rendszer, amely a hangok szerveződését szabályozza egy adott skála. A modális zene alapját a különböző modális hangsorok (pl. dór, fríg, líd, mixolíd) képezik, amelyek mind meghatározott

Strozzi. Ezzel szemben az *Arie* Op.8-as utolsó kötete sokkal összetettebb, a madrigál helyett ária és kantáta elnevezés található. Az első kötethez képest a zeneszerzői eszközök természetesen fejlődtek, sokkal nagyobb ívű formák, összetettebb harmóniavilág jellemzi a darabokat. A basszus szólam egyre karakteresebbé válik, és a modalitástól eltávolodva egyre inkább a tonalitás felé közelít. Bonyolultabb vokális díszítéseket alkalmaz, és drámai jellemzést igényelnek.⁷

A *L'Astratto* kiemelkedik Barbara Strozzi életművéből, szembetűnő különlegessége, hogy rendkívül dramatikus szerkesztésű, valamint az örület témájának korabeli feldolgozása figyelhető meg benne.

A SZERELMI ŐRÜLET

A madrigál és a kantáta is az emberi érzelmeket állította a középpontba, így annak szélsőséges esetei is megjelentek a zenében. Az érzelmi és mentális labilitás mindig is foglalkoztatta az embert, az idők során sokféle módon közelítették meg, ábrázolták a drámában, a képzőművészetben és az irodalomban. A tudomány egyre nagyobb szerepet kezdett betölteni a reneszánsz európai kultúrában, ami hatással volt az örületről alkotott képre is. Ezt követően a 17. században megjelenő *seconda prattica*⁸ célja az antik kultúra felélesztése volt, és ehhez a görög drámát vette alapul. A drámákon kívül különféle antik íráskorok is lefordításra kerültek, például Hippokratész tanítása is.⁹ Azt állította, hogy az ember négy nedv keverékéből épül fel: vér, nyál, sárga epe, fekete epe. Ha az arányok külső vagy belső hatásra eltolódnak, felbomlik az egyensúly és ez testi vagy szellemi betegség kiváltója lesz. A fekete epe a görög drámákban méregként jelenik meg először, és túlsúlya kedélybetegséget okoz.

A szerelem, amelyet erőszaknak is neveznek, egy agyat érintő betegség. A kiváltó oka olykor a megsokszorozódott testnedvek kiűzésének igénye. Ezen kórság gyakran teszi a beteget túlzottan aggodalmaskodóvá, miközben igyekszik megtalálni és birtokolni azt, amire vágyik.¹⁰

hangközviszonyokkal és karakterrel rendelkeznek. A modalitás az európai zene történetében elsősorban a középkori és reneszánsz egyházi zenében volt meghatározó. A modális rendszerek nem a tonális (dúr-moll) rendszeren alapulnak, hanem az egyes hangok közötti lépcsők és a központi alaphang (finalis) viszonyán, amely a zene hangulatát is meghatározta.

⁷ Susan J Mardinly 2002, 382.o

⁸ A *seconda prattica* (második gyakorlat) egy zenei stílus és komponálási elv, amely a 16-17. század fordulóján, a késő reneszánsz és korai barokk korszakban jelent meg. A fogalom Claudio Monteverdi nevéhez fűződik, aki az új irányzatot a korábbi *prima prattica*-val (első gyakorlattal) szemben határozta meg. A *seconda prattica* lényege, hogy a szöveg kifejezőereje és érzelmi tartalma elsőbbséget élvez a zenei szerkesztési szabályokkal szemben.

⁹ Krizsán Krisztián: Az örület a görög drámában című munkája foglalkozik a kérdéssel

¹⁰ Ismeretlen eredetű szöveg, Afrikai Konstantin átirata, 11.század

Momoko Uchisaka a Sheffieldi Egyetemen írt disszertációjában¹¹összegyűjtötte a korabeli tudósok melankóliával kapcsolatos vélekedését, amit a feket epe túlsúlyából eredeztettek. Avicenna világhírű perzsa polihisztor¹²a melankóliát, mint depressziós betegséget összekötötte a szerelmi bánattal.

A melankólia első jelei a rossz ítélőképesség, az ok nélküli félelem, a gyors harag, a magányban való gyönyörködés, a remegés, a szédülés, a belső zúgás, a bizsergés, különösen a hasban. ... A melankólia jelei, amelyek az agyban vannak, különösen a gondolatok túlszordulása és az állandó melankolikus szorongás, valamint az állandó csak egy dologra és a földre nézés. ¹³

André du Laurens 16. század második felében élt orvos így írja le a kóros szerelembe esett személyt:

mértéktelenül szeretnek hallgatni, és gyakran nem tudnak beszélni, nem a nyelvi képzelet bármilyen hibája miatt, hanem inkább azért, mert nem tudja megmondani, hogy miféle önhittséget: végül, állandóan kitalálnak valamilyen furcsa képzelgést, és mindannyiuknak van egy különleges tárgyuk, amelytől nem lehet őket elválasztani, amíg az idő ki nem fárasztja őket.

Ezek alapján az örületet egyfajta testi és lelki zavarként fogalmazták meg, ami a gondolatokra, a beszédre és a mozgásra is hatással van. Más szempontból pedig az abnormális jelenségekhez szükséges egy viszonyrendszer, ami alapján a normalitás meghatározható. A 17. században azonban még képlékenynek bizonyultak a zenei formák, nem volt egységesség, ami alapján meg lehetett volna mutatni az egyensúly felbomlását.

¹¹ Uchisaka, Momoko (2021) VIVA LA PAZZIA: Representations of Madness in Early Music-Theatre in Italy. PhD thesis, University of Sheffield.

¹² Avicenna (980-1037) muszlim orvos, a leghíresebb és legbefolyásosabb volt a középkori iszlám világ filozófus-tudósai között. Különösen az arisztotelészi filozófia és az orvostudomány területén végzett munkáiról ismerté. Hozzá kötődik A gyógyítás könyve és Az orvostudomány kánonja, amelyek a leghíresebb könyvek közé tartoznak az orvostudomány történetében.

¹³ Radden, Jennifer (ed.), 'Black Bile and Melancholia: Avicenna', in Jennifer Radden (ed.), The Nature of Melancholy: From Aristotle to Kristeva (New York, 2002; online edn, Oxford Academic, 3 Oct. 2011), <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195151657.003.0005>, accessed 28 Oct. 2024.

Az örület zenei eszközei

Az örület zenei ábrázolása szoros kapcsolatban állt a prózai színház eszközeivel. A prózai színházban az örült karakterek szövege mellett lényeges volt, hogy mondanivalójukat hogyan fejezték ki: összefüggéstelen beszéddel, téveszmék hangoztatásával, valamint azzal, hogy a normáktól eltérően ésszerűtlenül viselkedtek, abnormálisan mozogtak.¹⁴ A prózai színházból származó retorikai és dramaturgiai elemek átszivárogtak a zenébe, és a zeneszerzők különféle eszközökkel törekedtek a labilis lelkiállapot megjelenítésére. Ellen Rosand Strozzi-kutató a velencei operatörténettel foglalkozó könyvében tárgyalja Monteverdi és Cavalli viszonyát az örület színpadi megjelenésével kapcsolatosan.¹⁵ Monteverdi gondolatait egy levélsorozatban¹⁶(1627) fogalmazta meg, melynek tárgya Giulio Strozzi-val való együttműködésük, a *La finta pazza Licori* című opera volt.

Nem áll szándékomban elmulasztani ... megbeszélni vele [Strozzi-val], és (szokásomhoz híven) gondoskodni arról, hogy ez az úr gazdagítsa azt [a librettót] . . . változatos, újszerű és változatos jelenetekkel, [...] mert állandóan arra törekszem, hogy a zene, a gesztusok és a tempók élénk utánzása a színpad mögött történjen... A váltások az erőteljes, zajos harmóniák és a szelíd, nyájas harmóniák között hirtelen történnek majd, hogy a szöveg valóban jól átjöjjön. (július 10.)”

A „zajos” és „nyájas” harmóniák szintén a szélsőségességet hangsúlyozzák, a hirtelen váltás pedig a lelkiállapotot tükrözik.

Mivel az ilyen uralkodó örület utánzásának csak a jelent kell figyelembe vennie, a múltat vagy a jövőt nem, ezért az egyes szavakra kell alapoznia, nem pedig a mondat értelmére; amikor tehát háborút említenek, akkor háborút kell utánozni, amikor békét, békét, amikor halált, halált és így tovább. És mivel az átalakulások és utánzásuk a legrövidebb idő alatt történnek, a főszereplőnek, akinek nevetést és együttérzést kell kiváltania, olyan nőnek kell lennie, aki

¹⁴ „A legkorábbi ismert példa a *La pazzia d'Isabella*, amelyet Isabella Andreini (és akiről elnevezték) adott elő a *Gelosi* társulattal Firenzében 1589-ben. Az örült jelenetek hagyományát a *commedia dell'arte*-ban és a korai operával való kapcsolatát hosszasan tárgyalja Maria Paola Borsetta: *Teatro dell'arte e teatro d'opera nella prima metà del seicento*” (Tesi di laurea, Bolognai Egyetem, 1986). Monteverdi *La finta pazza Licori* című művével kapcsolatban.” Ellen Rosand 1990

¹⁵ Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice, The Creation of a Genre* 1990

¹⁶ Mindezeket a leveleket 1627-ben egy három hónapos időszak alatt, Alessandro Striggio-nak írta, az ifjabbiknak.

mindenféle utánzást félre tud tenni, kivéve azt, amit az általa kimondott szó diktál.” (május 7.)¹⁷

A levelezésből kiolvasható, hogy egészen konkrét elképzelések alapján alkották meg az operákban az őrült személyeket. A kívánt hatás (nevetés és együttérzés) érzékelteti, hogy humor forrásaként is használták ezeket a karaktereket. A levélben nem csak az eszközeit veszi számba az őrület ábrázolásának, hanem a hagyományos komponálásmódját is. Az őrület operai megjelenésénél megfigyelhetők a mitológiai utalások, amelyekben az elborult elme az istenek haragjának vagy bosszújának kivetülése volt.¹⁸

Összefoglalva tehát egy őrült jelenetet gyorsan változó témák és gyakori felkiáltások jellemeznék. Abnormális beszéd, éneklés utáni vágy jellemző, a zenében nincs következetesség. Mindig az „itt és most” a lényeges, a szavak éppen akkori jelentése lényeges, és önellentmondás is létrejöhet. Ez a téma mindenképpen további kutatást igényelne, mely bővíthetné a jelenlegi tudásunkat az őrület zenei kifejeződéseivel kapcsolatban.

A L'ASTRATTO ELEMZÉSE

A *L'Astratto* című kantáta az *Arie* op. 8, 1664-es kötetben található. Ez Barbara Strozzi utolsó, a velencei Magni detto Gardano által kiadott gyűjteménye. Hat ária, öt kantáta és egy szerenád elnevezésű művet tartalmaz, amelyek mai műfajmeghatározásunk szerint mind kantátának tekinthetők. A kiadványt Brunswick és Lüneburg hercegnőjének ajánlotta, aki mecénása volt a zeneszerzőnőnek. A hercegnő személye azért is jelentős, mert közeli barátja volt Giuseppe Artale költőnek,¹⁹ aki a kiadványban szereplő tizenkét kantáta közül három szövegét írta – köztük a *L'Astratto* című kantáta szövegét is. A cím jelentése: „Az Absztrakt”, ami elég szokatlan, furcsa hatást keltő cím. Az életműben előfordultak fantáziacímek, de a legtöbbjük egyértelmű jelentéssel bír.

Ez a kantáta elvont módon keresi a választ arra, hogy a zene képes-e eloszlatni a viszonzatlan szerelem okozta szenvedést. Ellen Rosand szerint ebben a műben a zene erejét az énekes *tour de force*-ként, vagyis erőfitogtatásként éli meg, ahol a zene egy csettintésre megold mindent.²⁰ A főhős több dallal is próbálkozik, azonban folyamatos kudarcot vall, végül az

¹⁷ Ellen Rosand 1990. 348.o.

¹⁸ Matsumoto, „The Operatic Mad Scene,” 1. fejezet

¹⁹ Kim Youngmi 16.o

²⁰ A 17. Században a zenének a labilis elmeállapottal kettős kapcsolata volt: A zene lehetett tünete és intő jele az őrületnek, illetve gyógymódja. Lásd Cavalli: *Didone* operáját

énekléstől is elmegy a kedve. Kiderül, hogy a zene nem a fájdalom elnyomásában segíti, hanem megmutatja a tudat alatti érzelmeket, és felszínre hozza a valóságot.

A retorika és a beszéd kifejezőeszközei nagy szerepet játszottak a korabaro zeneiben. Strozzi rendkívüli érzékenységgel nyúlt a szöveghez, ez is azt a színvonalat mutatja, amit édesapjának értelmiségi közege jelentett. Susan J. Mardinly, Strozzi-kutató úgy fogalmaz, Strozzi zenéje a XVII. századi velencei zeneszerzők hagyományát követi, akiket foglalkoztat „az érzelmi és intellektuális meggyőzés a zenei és szöveges retorikán keresztül”.²¹ Szövegválasztása is jellegzetes, életműve későbbi szakaszában komplex, művésziileg igényes versekkel dolgozott. A *seconda prattica*²² elveinek megfelelően a szöveg határozza meg a zenei kifejezőmódok változását. A mozgalmas állítmányok, pozitív vagy negatív jelentéstartalommal bíró főnevek saját motívumot kaptak, amik a madrigalizmus izgalmas példái. A zene minden elemét aláveti a szövegnek, a ritmust, a metrumot, még az énektechnikát és a hangi regisztereket is.

Kompozíciós technika

Barbara Strozzi jelen műben alkalmazott zeneszerzői eljárásain érzékelhetőek Francesco Cavalli²³ hatásai. Giulio Strozzi befolyásos ember lévén gondoskodott lánya szakmai fejlődéséről, és lehetővé tette, hogy Francesco Cavallinál tanulhasson. Erről tanúskodik a *Cantate, ariette, e duetti* Op 2. ajánlása, melyben a következők olvashatóak:

E gyönyörű művészet számos professzora, és különösen Sig. Francesco Cavalli, e század egyik leghíresebbje, aki gyermekkorom óta udvarias nevelőm volt, ösztönzésére adtam ki a világnak e második munkámat.²⁴

²¹ Susan J. Mardinly 2002.387.o

²² 17. századi zenei stílus és gondolkodásmód, melynek alapjait G. Monteverdi és a firenzei Camerata fektette le. Az új stílus alapját a szöveg zenei kifejeződése jelentette, az érthetőség vált fontossá. A korábbi hagyományokhoz képest a zeneszerzők alkotói szabadsággal rendelkeztek, ami hatással a formákra, zeneszerzési technikára. A prima és a seconda prattica megtúrták egymást, de emiatt ketté vált a világi és az egyházi zene.

²³ Francesco Cavalli (1602 Crema, – 1676 Velence) a 17. század közepének egyik legjelentősebb olasz operaszerzője volt. Felvette velencei mecénása, Federico Cavalli nevét. 1616-tól a velencei Szent Márk-templom kórusának énekese lett, itt ismerte meg Claudio Monteverdít. 1630-ban feleségül vett egy gazdag velencei özvegyet: az anyagi függetlenségnek köszönhetően felhagyott az egyházzenei komponálással és operakomponálásba kezdett. A Didone (1641) talán a legérdekesebb műve, ahol a mitológia először adta át a helyét a történelemnek. A főszereplők már nem istenségek, hanem emberek.

²⁴ Inanimata da molti Professori de questa bell'arte, e particolarmente dal Sig. Francesco Cavalli, uno de' più celebri di questo secolo, già dalla mia fanciullezza mio cortese precettore, ho pubblicata al mondo questa seconda mia fatica.

Bár Cavallinak kétségtelenül sok tanítványa volt, Strozzi az egyetlen eddig ismert zeneszerző, aki nyilvánosan elismerte őt tanárának. A korában is elismert operaszerző minden bizonnyal Giulio Strozzi társaságának tagja lehetett.²⁵ A zeneszerző első kísérlete az örület ábrázolására a *La Didone* című operája volt. Aktívan dolgozott a szöveggel, az affektusok intenzitás érdekében a szöveg ismételtetését használta, valamint a „megszakítás” technikáját.

A megszakítás a barokk zene egyik jellegzetes technikai eszköze, amely a zenei folyamat váratlan félbeszakítását vagy megtörését jelenti, dramaturgiai vagy kifejező célzattal. Általában egy zenei periódus vagy frázis közepén vagy végén alkalmazták, hogy a hallgató figyelmét felkeltse, és feszültséget teremtve dramatikus hatást érjen el. Ezt a technikát gyakran használták különösen az őrült jelenetekben, ahol a zenei töredezettség az érzelmi zűrzavart vagy bizonytalanságot tükrözi. A megszakítás történhet egy váratlan szünettel, ritmikai eltolódással, a dallam folytonosságának megtörésével, vagy az egyébként megszokott kadenciális lezárás elkerülésével. A barokk zenei retorikában a megszakítás fontos szerepet játszott az érzelmek hatékonyabb ábrázolásában és a zene beszédszerű jellegének erősítésében. Ez a technika hozzájárult a barokk zene érzelmi intenzitásához és drámai hatásához is, mivel a váratlan fordulatok izgalmas feszültséget teremtettek a zeneművekben. Ez a zeneszerzői technika a XVII. század közepén népszerű volt, amit maga Cavalli is alkalmazott,²⁶ és ami a *L'Astratto*-ban is alapvető eljárásként²⁷ jelenik meg.

Felépítés

A darab recitativókból és áriákból áll. Kim Youngmi *L'astratto*-val foglalkozó disszertációjában három módszert említ, ami drámaivá teszi a művet. Az elsőt a recitativók és az áriák közötti gyors váltások adják, ami az intenzitást fejezi ki. Nincsenek hosszabb ritornellók, az egész mű egy nagy folyamat. A második a regiszterváltás és a szélsőséges érzelmiállapot összekötése – Az egyik részlet két oktávot jár be, olykor szándékosan kényelmetlen regisztert alkalmaz –. A harmadik pedig a szélsőséges tempóváltások egy zenei anyagon belül (*presto* és *adagio* váltakozása pár ütemenként).

²⁵ Ellen Rosand 257.o.

²⁶ Kim Youngmi 58.o. Az *Il Gioasone* című operájában *Isifile* lamentójában (harmadik felvonás) alkalmazza a megszakítást, az ária hirtelen vált át emelkedett recitativóra (9 – 99. ütem). A megszakítást a metrumváltás jelzi, ami az „infanti” szó közepén történik.

²⁷ Lásd: zenei részlet 5, a „volate” szó közben vált *adagio*-ról *presto* utasításra.

A mű alaphangneme D-dúr, a korabarokkra jellemző módon az előjegyzésben a vezetőhang duplán jelenik meg. Gyakran használták ugyanazt az előjegyzést az alsó és a felső oktávban is,

L'Afratto. Parole del Sig. Cau. Artale

tan do tro uar pace potessi al mio tormen-

to hà d'op primere il duol for za

Zenei részlet 2

feltételezhetően elővigyázatosságból.²⁸ A *cantar* – (énekelni) szót egy rendkívül virtuóz skálamenettel festi meg (1. zenei részlet). A szöveg alaptémája az éneklés ereje a szomorúsággal szemben. Az énekes saját gondjait akarja elűzni, és ehhez keres egy megfelelő dallamot. A szélsőséges a darab elején megjelenik: *mio tormento* – (én szenvedéseim) szöveg tartalmát a zene sírást imitálva fejezi ki, majd váratlanul az utolsó szótag alatt megszakítás technikát alkalmazva táncos ritmussal folytatódik a basszus. (2. zenei részlet)

Ezután a megszólalások szabdaltak, és többszám első személybe váltanak (*cominciamo*). A szélsőséges érzelmi skála és az önmagában beszélés mind a belső zűrzavar kifejeződései. A darabban zenei részletek hangoznak el, amik aztán megszakítással választódnak el az éneklő nő gondolataitól. Ez ének az énekben jelenség, ami a szerelmi örület egyik kifejezőeszköze, egyben

²⁸ R. Donington 109.

nagyon különleges, mert Strozzi négy különböző dalt komponál meg, hozzá szöveget és jelentéstartalmat az énekes lelkiállapotára nézve.²⁹ A szövegeket mondatról mondatra elemzem.³⁰ Az első idézetet egy lamento basszus vezeti be:



Zenei részlet 3

„Valaha a szívemet gyönyörű hajfürtökkel kötöztem meg”...szétszakítanám!!! ... amint ránézek egy kottaoldalra, eszembe jutnak a kínjaim. A *stracerei* (szétszakítani) szót madrigalizmussal, nyolcad szünetekkel megszakítva ábrázolja (zenei részlet 3).

Aztán újabb részlet következik: „Menekül az éjszaka és a nap szétszórja fényeit...” – Ah, összekeveredik a nappal és az éjszaka.³¹ A *fuggia* (menekül) szót egy mozgalmas nagy ambitusú, skálaszerű menettel fejezi ki, a *spiegava* (szétszóródik) a darab leghosszabb futama, aminek első fele egy hullámzó szekvenciamenet, másodikfele ugráló skálamenetekből áll. (4.zenei részlet)

²⁹ A labilis lelkiállapot és a zene kapcsolatában elég lenne, mondjuk egy gyerekdalt ismételtetnie, vagy jelentés nélkül szolmizációs hangokat sorolni.

³⁰ A szöveg saját fordítását használom, melynek eredeti változata egyenként lábjegyzetben található, teljes egészében pedig lásd Függelék, 1.

³¹ "Fuggia la notte e sol spiegava intorno..." Eh, si confondon qui la nott' e'l giorno.



Zenei részlet 4

A megszakítás egy kelletlen sóhaj nyitja, erőteljes a dalrészlet és a saját gondolat közötti különbség, utóbbi mély regiszterben recitálva mozog. A következő részlet ritornellója mozgalmasság, dinamikus, basszus szólamnak dallami szerepe van. Az idézet mitológiai témájú: „Repüljetek, ó repüljetek fúriák, vezessétek a szerencsétlent az örök tűzbe...”³²Susan J. Mardinly szerint: „Barbara Strozzi nemcsak a klasszikus retorika technikáit alkalmazta a zenében, hanem a kortárs velencei értelmiség legújabb eszméinek megfelelően mitológiai anyagot használt fel erkölcsi allegóriaként.”³³ A fúriák emellett a mélabú születésére is utalnak. „...A melankólia a pokol sötétségében született - a Fúriák nevelték, Megaera hordozta, Alecto táplálta keserű tejével. Rokonai: Gorgo, Styx és az Erinnüszök.”³⁴ A zene a szerelem kiszámíthatatlanságát, és az ezzel járó káoszt mutatja be. A „volate” (repülni) ige szintén dinamikus ritmikát és nagy íveket bejáró



Zenei részlet 5

³² "Volate, o Furie, e conducete un miserabile al foco eterno..."

³³ Susan J. Mardinly: From Madrigal to Cantata (Journal of Singing, 2002) 377.o idézte tőle: Michele Maylender, Storia della Accademie D'Italia, Volume 5 (Bologna: 1930), 396-397.o.

³⁴ Robert Burton melankólia-meghatározása, Hamvas Béla fordítása

dallamot kap. A presto és adaggio utasítások hirtelen váltogatása is a kiszámíthatatlanságot és szélsőséges lelkiállapotot tükrözi. (zenei részlet 5.)

Az „al foco eterno” (örök tűzbe) kifejezés csak a harmadik adagio váltásnál hangzik el, ami retorikai szempontból a következmények elodázásának kifejezése lehet. Újabb madrigalizmus



Zenei részlet 6

található itt, az örökkévalóságot egyetlen hanggal fejez ki, ami viszont hat pontozott félértékig tart. (6.zenei részlet)

Ez után újabb megszakítás következik: „.....De mit csinálók a pokolban”³⁵(7.zenei részlet)



Zenei részlet 7

A kérdés meghökkentő hatást kelt, tökéletes példája Monteverdi őrült karakterének: az előadónak mindenképpen függetlenítenie kell magát a korábbi erős érzelmektől, így tud nagy kontrasztot teremteni a lelkiállapotok között. Kiemelendő, hogy a 17.század közepén nem volt jellemző ennyi előadói utasítást megjeleníteni a kottában, Strozzi pedig újító módon az örület megnyilvánulása érdekében nyújt segítséget az előadónak (5. és 7. példa). Zeneileg hangzatfelbontásban jutunk el a pokolba, amit egy kis A- hang jelöl, Ez egy szoprán énekes számára már kényelmetlen regiszter, különösen 415-ös hangoláson.

³⁵Ma che fo nell'inferno?

A következő részlet a szerelem beteljesülését mutatja be. „A te mennyországodba, sejtelmes vágy, bontogatja szárnyait és repül...”³⁶A kíséret vidám és mozgalmas, magas regiszterben mozog. A pokol után az ég és a repülés jelenik meg, mint hasonlat. A megszakítás hosszabb és hangsúlyosabb is, hiszen eddig legalább egy frázis végén „vágott közbe”, most pedig egy harmóniailag nyitott helyen kapcsolódik be. „Azt hiszem, aki ezt írta, nem sokat tudott a szerelmi kalandról: a szerelem vágya a mennyekig nem jut fel.”³⁷ A mondanivaló közben változik a metrum 6/8-ra, ami gyorsabb tempót és erősebb érzelmi reakciót, indulatot hoz magával. Retorika szempontjából ezt erősíti a *desiderio d'amante* (a szerelmi vágy) ismétlése. A mennyországot dallamilag a két vonalas A-hang jelöli, ami pontozott félértékű, hangsúlyos helyen található. Két oktávban határozza meg a menny és a pokol távolságát. Az énekes kijelenti, hogy a szerelmi vágy nem tart az örökkévalóságig, egyszer minden szerelem véget ér. A *non sale* (nem emelkedik fel) kifejezésnek lefelé hajló dallamíve van, visszahúzza a valóság a földre, és egy vonalas A-hangon zárul (8. zenei részlet). Az látható, hogy Barbara Strozzi A-dúr köré épített egy világot, amiben a pokol a kis A-hang, a föld az egyvonalas A-hang, a menny pedig a kétvonalas A-hang.



Zenei részlet 8

A főhős újabb dallal próbálkozik, ami szintén ostinato basszusra épül, viszont hangulatában és szövegében nem utal lamentóra: „Örülni fogok a Hold alatt...”³⁸A *goderó* (örülni) szó skálamenetet kap, viszont itt a bevezető akkordok által teremtett hangulat miatt sokkal lágyabb hatása van. Az idézet felépítése hasonlatos az első lamentó jellegű részlethez, ugyanúgy megismétli az utolsó kifejezést. Szövegének jelentése, hogy megéri a jelenben várakozni, mert van remény a boldogságra, még ha az csak éjszaka a holdfényben lehetséges. Érdekes, hogy az éjszaka a zene által egy sokkal pozitívabb jelentéstartalmat kap, mint korábban.

³⁶ "Al tuo ciel, vago desio, spiega l'ale e vanne..."

³⁷ A fè, che quel che ti compose, poco sapea dell'amoroso strale: desiderio d'amante in ciel non sale.

³⁸ "Goderò sotto la luna..."

„Most ez még rosszabb, ismeri a szerelmesek sorsát és mégis szerencsét akar (remél)”³⁹ A félbeszakítás itt ütem közben, jelzés nélkül történik, itt a megszakítást a szavak jelentése hordozza: *hor questa si ch'è peggio* (ez még rosszabb). (9. zenei részlet) A metrum ismét 6/8-ba vált, a



Zenei részlet 9

basszus szólam ritmusa és dallammozgása megegyezik az énekes szólammal, a „*destin de gl'amanti*” (szerelmesek sorsa) kifejezést 4x ismétli meg. „Ó nyomorúság, a bánataim elidegenítenek önmagamtól, és kerestem valamit, amit el akartam mondani, helyette száz mondanivalót találtam.”⁴⁰ Ez megerősíti a mű alapgondolatát, hogy az éneklésnek ereje van ahhoz, hogy enyhítse a fájdalmat, csak nem *tour de force* módon. A következő dal már teljes egészében elhangzik. Örök érvényű igazságként szólaltatja meg azt, mint a görög drámák végén: „Aki hajfűrtök börtönében, vágyak fogságában van, kegyetlen és keserű vesztére kell rájöjjön, hogy gondolatait sem birtokolja. Aki a szép és elérhetetlen szépségnek felajánlja szabadságát, az végül rabszolgája lesz a szerelemnek, és elméjét sem uralja.”⁴¹ A hármasként egy nyugodt dinamika társul, és bár magas regiszterű az énekszólam, nem az indulatok dominálnak. Strófikus formában szólal meg a dal, így ugyanahhoz a dallamotívumhoz előbb a *prigionieri* (foglyok), majd *a la libertà* (szabadság) kerül. Recitativóval és egy táncos kódaszerű résszel zárja le a művet. „Így hát én nyomorult és ostoba, nem akarva énekelni, túl sokat énekeltem.”⁴²

³⁹ Hor questa sì ch'è peggio! Sa il destin degl'amanti, e vuol fortuna.

⁴⁰ Misero, i guai m'han da me stesso astratto, e cercando un soggetto per volerlo dir sol cento n'ho detto.

⁴¹ Chi nel carcere d'un crine i desiri ha prigionieri, per sue crude aspre ruine ne men suoi sono i pensieri. Chi ad un vago alto splendore diè fedel la libertà, schiavo alfin tutto d'amore, ne men sua la mente havrà.

⁴² Quind'io, misero e stolto, non volendo cantar cantato ho molto.



Zenei részlet 10

A darab lezárása hirtelen, feszültséggel teli, miután több frázioson keresztül énekelt arról, hogy nem akar énekelni, az énekes tényleg abbahagyja, és zeneileg is elmarad a lezárás. A meghökkentő pillanatot segítheti, ha az előadóművész a kadenciát lassítás nélkül vezeti végig.

Összefoglalva Barbara Strozzi *L'Astratto* című műve rendkívül gazdag a kreatív alkotói megoldásokban. A szerelmi örület állapotába esett nőt a korabeli szokásoknak megfelelően, mégis önálló tartalommal megtöltve ábrázolja. A darab szerkezete komplex, de az örület zenei megvalósítása szempontjából rendkívül hatásos. Az énekhangot nem csak az érzelmek kifejezésére, hanem transzcendes célokra használja fel. A pokoltól a mennyekig kihasználja a hang adottságait, szándékosan feszegetve annak határait, emellett rengeteg lehetőséget kínálva a virtuozításra.

AZ ELŐADÁSMÓD KÉRDÉSEI

Egy barokk darab interpretációja mindig kérdéseket vet fel azonban XXI. századi énekesként különféle lehetőségek nyílnak a korabeli előadásmód elsajátítására. Kutatásom során Giulio Caccini: *Le nuove musiche* és Giovanni Battista Bovicelli: *Regole, passaggi di musica* című művét használtam fel. A zeneszerző kívánalmaira leginkább utaló forrás maga a kotta és a Strozzi által beírt utasítások. Ezek valamennyire segítséget, de éppen úgy hátrányt jelenthetnek. A zeneszerző számozatlan basszust használt, ami nem egyértelmű a harmóniakat illetően. Az mindenképpen segítséget nyújt, hogy a basszus és az ének szólamból lehetséges akkordmeneteket lehet kikövetkeztetni, de semmiképp nem lehet azt állítani, hogy a létrejövő harmóniak teljes mértékben a zeneszerző kívánalmai szerintiek.

Hangszerek

A kantáta általános fejlődéstörténetéből, és a korabeli feljegyzésekből arra következtethetünk, hogy Barbara Strozzi darabjai zártkörű eseményekre készültek, és feltehetően ő maga adhatta elő

őket saját magát kísérve. A számozatlan basszus a hangszerelést illetően sem nyújt segítséget. Az egész életműben csupán egyetlen konkrét hangszerelési előírás található: a *Hor che Apollo* kezdetű művében, ami az egyetlen *serenata* jelölésű darab, két hegedűszólamot írt. Ha az előadó nem egy történelmi rekonstrukciót kíván létrehozni, a korabarokkban is használatos hangszerek alkalmazhatóak a jóízű és nemes egyszerűség figyelembevételével.

Énektechnika

Az olasz korabarokk zenében az egyik fő követelmény a *legato* éneklés volt. Ebben a hangképzésben a hangok simán, kötötten, megszakítás nélkül kapcsolódnak. Az énekes egyenletes légzéssel, folyamatos hangáramlással hozza létre a dallamot úgy, hogy a hangok között nem keletkezik szünet vagy éles határvonal. A *legato* technika a zenei frazeálást és a dallam folytonosságát hangsúlyozza, így a hangzás lágy, összefüggő és kifejező lesz. A másik alapvető éneklésmód a jó diszpozíciós technikán alapult, vagyis a torokartikuláció tudatos használata is alapvető követelmény volt. Ez a technika az éneklésben olyan módszert jelöl, amikor a hangok képzésében a torokizmok aktív és feszes használata játszik szerepet. Ebben a technikában a hangok különválasztása és formálása a torokból kiinduló artikulációval történik, ami élesebb, határozottabb hangindítást eredményez. Ez szemben áll a *legato* sima, kötött éneklésével, mivel a torokartikuláció gyakran jár disszociált, enyhén szaggatott hangzásvilággal. Előbbi a szép ívekhez, nagy érzelmekhez szükséges, utóbbi pedig a virtuozitás alapvető feltétele. A két technika alkalmazása a megköveteli a flexibilitást, hogy a kitartott nagy ívek és a gyors melizmás díszítések akár egymás után is meg tudjanak születni. Ez kihívást jelenthet az előadó számára, mert mindez biztosan felépített légzéstechnikát és testtudatot követel. Bár felvételek hiányában nem lehet meggyőződni arról, hogy akkoriban milyen technikával énekeltek, a korabeli énekesekről szóló leírások, és az énektechnikával foglalkozó szakmai írások nagyon hasonlatosnak mutatkoznak a *bel canto* énekléshez. A *bel canto*-ban a *legato* éneklés, a következetes és magabiztos légzéskontroll, és a hang mozgékonyságát mind magában foglalja, ahogy az egy barokk énekestől is elvárható. Amiben viszont véleményem szerint határozott különbség van, az a hang kiegyenlítettségének a kérdése, a barokk stílusban nem a „szép éneklés”, hanem a szöveg és a retorika áll a középpontban. Az elemzésnél már említésre került, hogy Strozzi a kívánt hatás érdekében szándékosan mély regisztert használ. *Bel canto* énekléssel is meg lehetne valósítani a hangokat, ám a mondanivaló és az azzal járó energia elveszne a hang kiegyenlítettségért cserébe, ami nem is indokolt.

Díszítések

Barbara Strozzi komponálási technikájához hozzátartozott a virtuóz díszes frázisok beépítése a darabba. Mindegyik zenei idézet újabb átgondolást kíván, hisz különféle előadásmódot, lelkiállapotot tükröznek. A *L'Astratto* című kantátban a szokásoshoz képest több előadási jel és instrukció található, feltételezhetően a komplex szerkezete miatt, azonban így is fontos figyelembevenni azokat a pontokat, ahol nincs jelezve ornamentáció, mégis autentikus a használata.

Az egyik legfontosabb díszítés a trillo. Giulio Caccini *Le Nuove Musiche* című művében írja le a trillót, mint ornamest. Ez egy korábbi olasz díszítés, amely egy hang repetált ismétlése. Ez lehet szabad díszítés, ezt „t” betűvel jelölik (11. zenei részlet), és lehet ritmikus, utóbbi kiírva szerepel a kottában (12. zenei részlet). Strozzi a szerinte megkívánt helyeket jelölte, és a díszítés általában valamilyen fontos szót, vagy retorikai pontot határol be.

Az *apoggiatura* jelentése szerint hangsúlyozott váltóhang, amely általában disszonáns az általa késleltetett harmóniára. A *L'Astratto*-ban, de általánosságban Strozzi életművében gyakran

The image displays three musical staves from a score, likely for a cantata. The first staff shows a vocal line with lyrics 'for za il coa cen to' and a trill marked with a 't' above a note. The second staff shows a vocal line with lyrics 'tor no' and a trill marked with a 't' above a note. The third staff shows a vocal line with lyrics 'vuol e vuol for- tu na' and a trill marked with a 't' above a note. Each staff is labeled 'Zenei részlet 15' below it.

Zenei részlet 15

Zenei részlet 15

Zenei részlet 15

találunk ütés előtti appoggiatúrát. Ez egy mai előadó számára elég szokatlanul hangzik, hiszen az

ismertebb későbarokkban már nem használták ezt az ornamenst.⁴³ Strozzi teljesen tudatosan, több helyen is alkalmazza a darabban, és kottaszerkesztési szempontból könnyen átlátható a zeneszerzői szándék.

Egyes barokk díszítések kiírástól függetlenül kötelező jellegűek, ha a zene úgy kívánja. Idetartozik a kadenciális trilla és a hosszú appogiatura⁴⁴. A *L'Astratto* díszítési nehézségei inkább a szerző által belekomponált frázisokban rejlik, amelyek technikai kivitelezése sok gyakorlatot igényel.

⁴³ Donington 177

⁴⁴ R. Donington 174.

ÖSSZEGZÉS

Barbara Strozzi egy különleges kor különleges zeneszerzője volt. A legtermékenyebb szerzője volt a kiadott világi vokális zenének Velencében a barokk korszak közepén. Egy virágzó kultúra legmagasabb társadalmi rétegének köreiben mozgott, s bár sosem énekelhetett vagy komponálhatott operát, a kor egyik legjelentősebb operaszerzőjénél tanulhatott zeneszerzést. Társadalmi megítélése ellenére a legnagyobb mértékben kihasználta egyedülálló helyzetét, és arra használta, hogy az érzelmek intimitását, olykor szélsőségségét kifejezze.

A monódia korabeli műfaját új magaslathoz helyezte átmenetet képezve a kantáta felé, amelyből a *L'Astratto* című darabja kiemelkedik, amelyben örület megformálása a kor szokásaihoz híven, mégis expresszív módon történik. A *seconda prattica*-nak megfelelően alávét mindent a szövegnek, még a kantáta formai elveit is háttérbe szorítja a nagyobb hatás és az örület hiteles bemutatásának érdekében. Díszítés tekintetében pedig megelőzte korát:

Strozzi alkalmazta a virtuóz *fiorituro*-t vagy *melismák*-at is, amelyek az 1680-as években kezdtek megjelenni, és amelyeket a kasztráltak a XVIII. századi opera *seria*-ban, valamint Alessandro Scarlatti hatszáz kamarakantátájában énekes megjelenítésre használtak. Strozzi azonban *melismáit* a szöveg jelentésének színesítésére használta, a *seconda pratica* koncepciói szerint, és nem pusztán virtuóz megjelenítésre. Ezzel szemben a szekvenciák és harmóniai progressziók használata megelőlegezi a késő barokkot.⁴⁵

Konklúzió

Dolgozatom célja az volt, hogy a *L'Astratto* előadói elemzése által Barbara Strozzi életművét megismertessem és annak értékét méltassam. A kutatás feltárta a mű komplexitását, ami kontextusba ágyazva és megfelelő háttértudással és stílusismerettel érthető meg. A darabban felfedezhető a szerelmi örület jelensége, a labilis lelkiállapotot kreatív zeneszerzői eszközökkel jelenítette meg. A *L'Astratto* átmenetet képvisel a korábbi monodikus stílusú kantáta szöveg-, és a későbarokk virtuóz dallamközpontúsága között. Tökéletes arányban vegyíti a szövegközpontú részeket és a virtuozitást igénylő frázisokat, ami alapján már önmagában is méltó helyet érdemel a zeneirodalomban. Művészetében sikeresen vegyítette a személyes önkifejezést és a zenei újítást a barokk formák hagyományos kereteivel. Ez a kettősség időtállóvá teszi művészetét: bár erősen kötődik saját korához, művei univerzális értékeket hordoznak. Kijelenthető, hogy a tehetséges zeneszerző egész életművében hasonlóan értékes műveket lehet felfedezni: Barbara Strozzi

⁴⁵ Kim Youngmi 110-111.o

kiváló lehetőséget ad az előadó számára, hogy virtuoizitását és színészi képességeit fitogtatássa. Zenéjének emocionális intenzitása és a mindenkori emberi érzelmeket kifejező mivolta ma is megszólítja a hallgatókat és műveiben elvárt előadói kreativitás pedig kiváló példát mutat a mai énekesek számára.

BIBLIOGRÁFIA

Foucault, Michael: *A bolondság története nyomán – Az örület színeváltozása a középkortól napjainkig* <https://mipszi.hu/cikk/120717-orulet-szinevaltozasa-kozepkortol-napjainkig> Letöltve: 2024.03.28.

Foucault, Michael: *A bolondság története a klasszicizmus korában* 1961. - Fordította: Sujtó László, Budapest, 2004

Krizsán Krisztián: *Az örület a görög drámában, Szophoklész: Aiasz*. KERÉKNYOMOK 2017/11 https://real.mtak.hu/189495/1/KrizsanK_Az-orulet-a-gorog.pdf Letöltve: 2024.02.27.

Mardinly, Susan J.: *Barbara Strozzi: From Madrigal to Cantata*. 2002. Journal of Singing May/June 2002

Matsumoto, Naomi: *“The Operatic Mad Scene: Its Origins and Early Development up to c.1700.”* PhD diss., University of London, 2005.

Monteverdi, Claudio: *Levelek és Elméleti írások* 1998. – fordította Lax Éva, Budapest

Radden, Jennifer: *'Black Bile and Melancholia: Avicenna'*, in Jennifer Radden (ed.), *The Nature of Melancholy: From Aristotle to Kristeva* (New York, 2002), <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195151657.003.0005> , Letöltve: 2024. 10.24.

Ritchey, Doris Ellen: *A performing edition of selected arias from Barbara Strozzi's Ariette a voce sola, opus 6*, University of Georgia, 1980

Rosand, Ellen: *Barbara Strozzi, "virtuosissima cantatrice": The Composer's Voice*. 1978. Journal of the American Musicological Society: Vol. 31, No. 2 (Summer, 1978), pp. 241-281

Rosand, Ellen: *Opera in Seventeenth-Century Venice, The Creation of a Genre* 1990

Uchisaka, Momoko: *VIVA LA PAZZIA: Representations of Madness in Early Music-Theatre in Italy*. 2022. University of Sheffield.

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* 2012

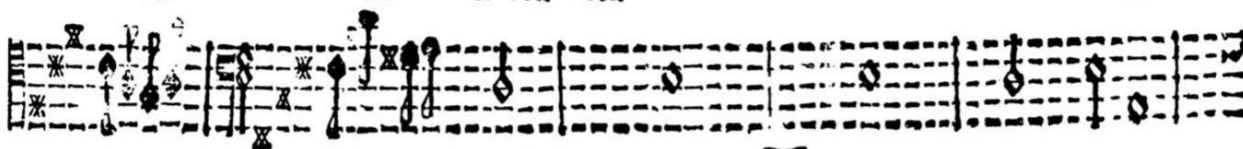
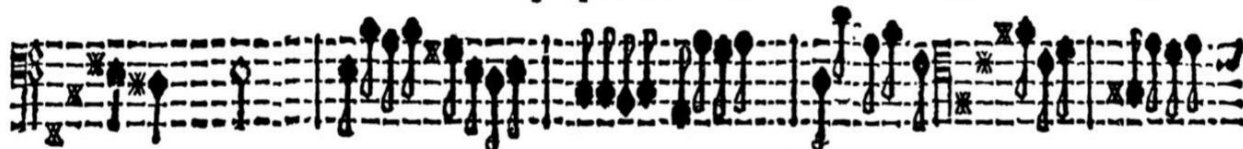
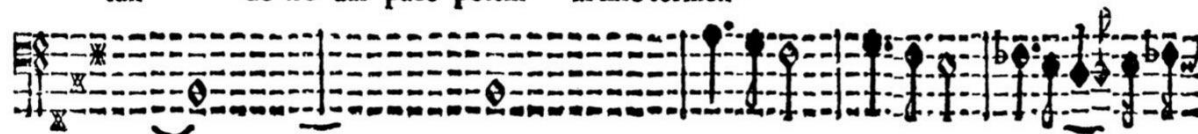
FÜGGELÉK

1. A kantáta szövege és fordítása:

Voglio, sì, vò cantar: forse cantando Trovar pace potessi al mio tormento; Hà d'opprimere il duol forza il concento. Sì, sì, pensiero, aspetta, A sonar comintiamo, E a nostro senso una canzon troviamo. "Hebbi il core legato un dì D'un bel crin..." La stracerei: subito ch'apro un foglio Sento che mi raccorda il mio cordoglio. "Fuggia la notte e sol spiegava intorno..." Eh, sì confondon qui la nott' e'l giorno. "Volate, o Furie, E conducete Un miserabile Al foco eterno..." Ma che fo nell'inferno? "Al tuo ciel, vago desio, Spiega l'ale e vanne..." A fè, che quel che ti compose Poco sapea dell'amoroso strale: Desiderio d'amante in ciel non sale. "Goderò sotto la luna..." Hor questa sì ch'è peggio! Sa il destin degl'amanti, e vuol fortuna. Misero, i guai m'han da me stesso astratto, E cercando un soggetto Per volerlo dir sol cento n'ho detto. Chi nel carcere d'un crine I desiri ha prigionieri, Per sue crude aspre ruine Ne men suoi sono i pensieri.	Akarok, igen énekelni akarok, talán az énekléssel békét találhatok kínjaimra. Az éneknek megvan az ereje, hogy elnyomja a szenvedést. Igen, igen, gondolat, várj egy pillanatot... Máris játszani kezdünk, és érzéseinkre egy dalt fogunk találni. „Valaha a szívét gyönyörű hajfürtökkel láncolta magához” - Szétszakítanám: amint kinyitok egy ajtót, újra érzem keserű bánatom emlékeit „Menekül az éjszaka és a nap szétszórja fényeit...” – Ahh, összekeveredik a nappal és az éjszaka. „Repüljetek, ó fűriák, vezessétek a szerencsétlent az örök tűzbe...” -De mit csinálok a pokolban? „A te mennyországodba, sejtelmes vágy, bontogatja szárnyait és repül...” Azt hiszem, aki ezt írta, nem sokat tudott a szerelmi kalandról. A szerelem vágya a mennyekig nem jut fel. „Örülni fogok a hold alatt...” na, ez mégrosszabb... ismeri a szerelmesek sorsát és mégis szerencsét akar. Ó Nyomorúság, a bánataim elidegenítenek önmagamtól, és kerestem valamit, amit el akartam mondani....helyette száz mondanivalót találtam. „Aki hajfürtök börtönében, vágyak fogságában van, kegyetlen és keserű vesztére kell rájöjjön, hogy gondolatait sem birtokolja.
--	---

Chi ad un vago alto splendore Diè fedel la libertà, Schiavo alfin tutto d'amore, Ne men sua la mente havrà. Quind'io, misero e stolto, Non volendo cantar cantato ho molto. Szerző: Giuseppe Artale	Aki a szép és elérhetetlen szépségnek felajánlja szabadságát, az végül rabszolgája lesz a szerelemnek, és elméjét sem uralja.” Ezért én nyomorult és ostoba, bár nem akartam énekelni, túl sokat énekeltem. Fordította: Farkasné Sipos Rita Veronika
---	--

L'Astratto. Parole del Sig. Cau. Artale

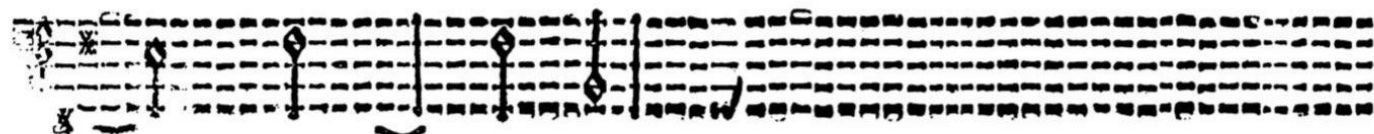


I 2.

ti si pensiero aspetta a sonar a lo nar comintia mo
e a nostro senso vna can zon trouiamo.

Ritornello.

hebbi il core le gato vn di d'vn bel crin d'vn bel crin la fra ce rei



ua in tor no ch si confòdo qui la nott'el
giorno presto vo la-

73
te volate volate ò fu rie vo late ò fu-
adaggio presto
rie e condu cete vn miserabile vo la-

adag. presto 74

te volate e conducete vn miserabile volate ò fu-

adag.

rie e conducete vn miserabile al foco e ter-

parlato 75

no ma che sò nell'inferno.

K 2.

76



Al tuo ciel



va

go de fi o spie ga l'ale e



77



van ne van ne spie ga l'ale e van ne



e van ne à fè che quel che ti compòse poco sapea dell'amoroso



78

strale desiderio d'a mante ij in ciel
non fa le.

79

Go de rò sotto la luna for
co la lu na hor questa si ch'è peggio fa il destin de gl'a manti il destin de gl'a-

80

manti e vuol fà il destin de gl'amàti il de stin de gl'amanti ò vuol e vuol for-

adagio

tu na mi sero i gua i m'hà da me stesso af-

6b-6x

81

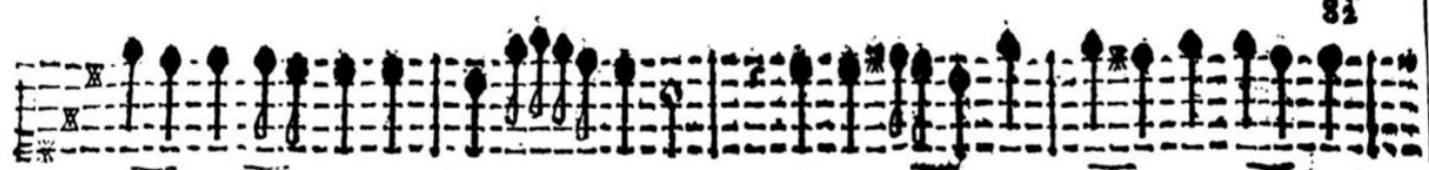
trat to e cercando vn fog getto per volerlo dir sol cento n'hò

56 — 5

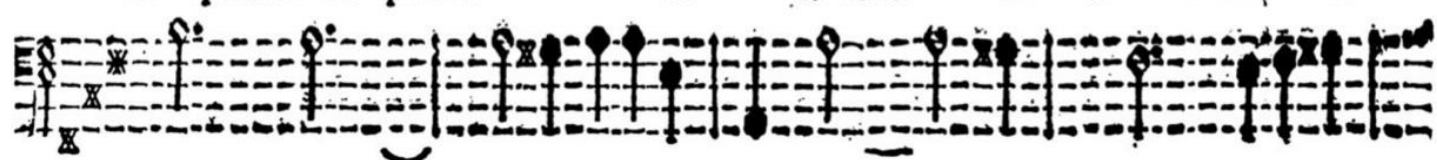
adag. adag.

detto, Chi nel car ce
Chi ad'vn va go al'

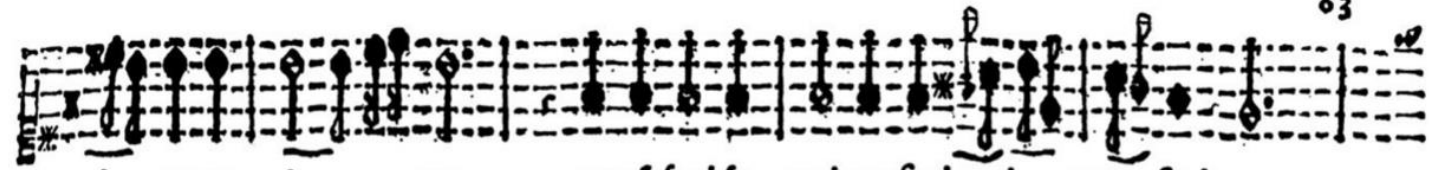
L



rè d'vn cri ne d'vn cri ne i defi ri hà pri gionie ri hà
to splendo ré splendo re diè fedel la li bertà la



pri gionieri pri gio nie ri per sue crude aspre ru-
li bertà la li ber tà schiauo al fin tutto d'amo-



i ne ru i ne ne mè suoi fo no i pensieri i pen fieri
re d'a mo re ne mè sua la mente haurà la men te haurà



per sue crude aspre rui ne ru i ne ne men suoi fo no i pen-
schiauo al fin tut to d'amore d'amo re ne men sua la mente hau-



84

fieri i pen fieri. Quind'i o mi lero e
ra la men te haurà.

stolto mi lero è stolto non volendo can-

85

tar non volendo cantar can ta-
to hò mol to non volendo can tar ij

A handwritten musical score on four staves. The first staff contains the lyrics "can ta" and "to hò" with a measure number "86" above it. The second staff continues the melody. The third staff has the lyrics "mol to." and the fourth staff continues the melody. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.