

Miłość i filozofia w muzyce: kantata *L'Eraclito amoroso* Barbary Strozzi

Dominika Zamara

Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

dominikazamaraopera@gmail.com  <https://orcid.org/0000-0003-3715-6669>

W dobie baroku kompozycja nie stanowiła domeny kobiet, na kartach historii muzyki zapisało się jednak kilka z nich, są to między innymi: córka Giulio Cacciniego – Giulia Caccini (1587–1640), Vittoria Aleotti (1575–1620), Sulpitia Ludovica Cesis (1577–1617), Caterina Assandra (1590–1618) czy Isabella Leonarda (1620–1704). Wśród nich na firmamencie kompozycji wokalnych *da camera* wyróżnia się Barbara Strozzi (1619–1677): kompozytorka i śpiewaczka z Wenecji określana mianem *Virtuosissima Cantatrice* [Wirtuozowska Śpiewaczka] oraz *Virtuosissima Compositrice* [Wirtuozowska kompozytorka]¹. Jest ona jedyną kobietą tworzącą w czasach takich kompozytorów jak Luigi Rossi (1597–1653) czy Antonio Cesti (1623–1669), która skomponowała tak dużą liczbę utworów przeznaczonych na głos. Pozostawiła po sobie ponad sto świeckich utworów wokalnych; w tym kantaty, arie, madrygały i duety, które opublikowała w ośmiu zbiorach dzieł wydawanych w Wenecji od 1644 roku². Strozzi zajmowała

1 Określenie to pojawia się w historii muzyki od dekad, w obiegu naukowym ugruntowała je Ellen Rosand w artykule *Barbara Strozzi, „virtuosissima cantatrice”*: *The Composer’s Voice* w 1978 r. W 2009 została wydana płyta zatytułowana *Strozzi Virtuosissima Compositrice* (Cappella Mediterranea, Ambronay, Harmonia Mundi), co przyczyniło się do spopularyzowania tego przydomka wśród szerokich rzesz odbiorców.

2 Zob. G. Archer, *Introduction*, [w:] B. Strozzi, *Cantate, Ariette a una, due e tre voci*, red. G. Archer, Series: Baroque Era, A-R Editions, Madison 1997, s. VII. Zob. też. S. S. Campo, *Barbara Strozzi 400 años del nacimiento de la célebre compositora*

uprzywilejowaną pozycję społeczną w środowisku intelektualno-artystycznym Wenecji ze względu na to, iż była adoptowaną córką cenionego weneckiego poety i librecisty operowego Giulio Strozzi (1583–1652)³. Założył on grupę intelektualistów zwaną Accademia degli Incogniti, zrzeszającą poetów, filozofów, historyków i kompozytorów, która kształtowała życie kulturalne oraz polityczne Wenecji tamtej epoki⁴. Ponadto warto nadmienić, że Giulio Strozzi współpracował z najwybitniejszymi kompozytorami swoich czasów, takimi jak: Claudio Monteverdi (1567–1643), Francesco Manelli (1594–1667), Benedetto Ferrari (1603–1681) czy Francesco Cavalli (1602–1676). Stworzył także, wraz z najwybitniejszymi librecistami weneckimi, takimi jak Giacomo Badoaro (1602–1654) czy Gian Francesco Busenello (1598–1659), Accademia degli Unisoni. Wszystko to miało znaczny wpływ na ukształtowanie warsztatu kompozytorskiego i wokalnego Barbary Strozzi, która od dzieciństwa przesiąknięta była światem muzyki wokalnej i literatury⁵.

Kantaty Barbary Strozzi

Twórczość kantatowa Barbary Strozzi zdaje się doskonale wpisywać w działania włoskich kompozytorów XVII wieku, szczególnie w nurt typowej dla Wenecji, a także Bolonii, Rzymu czy Neapolu – *cantata da camera*. Utwory te przeznaczone są głównie na głos solowy (przeważnie sopran) z towarzyszeniem *basso continuo*. W nielicznych z nich pojawiają się również zapisane partie instrumentów smyczkowych. Kompozycje te reprezentują różne style

e intérprete veneciana / Barbara Strozzi 400 years after the birth of the famous venetian composer and performer, „ArtsEduca” 2019, nr 24, s. 85–96; B. L. Glixon, *New Light on the Life and Career of Barbara Strozzi*, „The Musical Quarterly” 1997, t. 81, nr 2, s. 311–335; taż, *More on the Life and Death of Barbara Strozzi*, „The Musical Quarterly” 1999, t. 83, nr 1, s. 134–141; I. P. Emerson, *Five Centuries of Women, Singers*, Praeger, Westport, Conn. 2005; S. Leopold, *Singen ist besser als Weinen. Das abenteuerliche Leben der Barbara Strozzi*, „Österreichische Musikzeitschrift” 2014, t. 69, nr 6, s. 13–22.

- 3 Zob. C. Hall, *Galileo, Poetry, and Patronage: Giulio Strozzi's „Venetia edificata” and the Place of Galileo in Seventeenth-Century Italian Poetry*, „Renaissance Quarterly” 2013, t. 66, nr 4, s. 1296–1331.
- 4 Zob. E. Rosand, *The voice of Barbara Strozzi*, [w:] *Women Making Music: The Western Art Tradition 1150–1950*, ed. J. Browsers, J. Tick, University of Illinois Press, Urbana 1987, s. 176.
- 5 Zob. M. Ruffini, *Barbara Strozzi nel Novecento: la scoperta di una nuova composizione per il catalogo di Luigi Dallapiccola*, Centro Studi Luigi Dallapiccola (Edizioni Suvini Zerboni), Milano 2005, s. 221.

wokalne i często są złożone z recytatywu, ariosa oraz arii; zgodnie z założeniami gatunku elementy te przeplatają się, podobnie jak zmienne sposoby narracji – typowe dla liryki pierwszoosobowe wyznaczenie i trzecioosobowa narracja reprezentatywna dla bardziej udratyzowanych gatunków⁶.

Dominującą tematyką w kantatach Barbary Strozzi jest miłość i jej różne oblicza: romantyczne, dramatyczne, satyryczne, elegijne, liryczne czy sielankowe, najczęściej osadzone w kontekście mitologicznym lub odwołujące się do antyku, zazwyczaj świeckie. Te aspekty miłosne przedstawiane bywają od konwencji kantaty pastoralnej, jak na przykład w kantacie *Amor Dormiglione* [Miłosny Śpioch], po dramatyczną, ukazującą cierpienie (np. *Il Lamento* [Lament]). Do typologizowania twórczości kantatowej Barbary Strozzi można zastosować różnorodne klasyfikacje, na przykład te zaproponowane w pracy Jérôme'a Dorivala, poświęconej kantacie francuskiej, który wskazuje następujący podział kantat ze względu na tematykę i sposób ujęcia tematu: mitologia grecko-rzymska, tematyka rycerska, cechy charakteru, kantaty okolicznościowe, gry i tematy społeczne, pastoralność, tematy komiczne i parodystyczne, tematy moralne i filozoficzne, kantaty religijne⁷. Elementy te często łączą się ze sobą, wchodząc w rozmaite interakcje, które pozwalają autorce na wydobycie wielu odcieni emocjonalnych z tekstu poetyckiego i wypracowanie własnych rozwiązań muzycznych (np. w umuzycznieniach poezji Giovanniego Battisty Marina, w których ironia przeplata się z patetyzmem).

Barbra Strozzi nigdy nie skomponowała opery, natomiast w jej kantatach występuje bogata akcja dramatyczna, która cały czas się rozwija, a także typowe dla gatunków scenicznych dialogi i recytatywy. Z tego względu w jej utworach zauważalna jest teatralność typowa dla opery⁸. Pamiętajmy jednak, że kantata sama w sobie korzysta ze zdobyczy tego gatunku (np. arie, ariosa, formy mówione „parlato”). Kantaty Strozzi charakteryzują się również bogactwem środków muzycznych mających na celu podkreślenie akcji oraz emocji czy uczuć postaci – najczęściej przy pomocy figur retorycznych, które idealnie wpisują się w koncepcję znaku i opartego na znakach kodu, doskonale znaną dzięki badaniom semiotycznym.

6 Szczegółową analizę kantaty *Appresso Ai Molli Argenti* pod kątem zastosowania figury lamentu i osadzenia go w różnych tradycjach przeprowadzili Richard Kolb i Barbara Swanson w artykule *Barbara Strozzi, Appresso Ai Molli Argenti (1659)* z 2018 r.

7 Zob. J. Dorival, *La cantate française au XVIII^e siècle*, PUF, Paris 1999, s. 47–49.

8 Zob. hasło: *Barbara Strozzi*, [w:] *Enciclopedia DEUMM. Dizionario Enciclopedico Utet della musica e dei musicisti*, Editore Unione Tipografico Editrice Torinese, Torino 1984.

Kompozytorka pisała kantaty do tekstów swojego ojca, Giulia Strozzi-go oraz do innych włoskich poetów ze szkoły weneckiej. Prawie wszyscy ci autorzy to profesjonalni literaci: poeci, pisarze i libreciści, jak choćby Pietro Paolo Bissari (1595–1663), który był politykiem oraz twórcą melodramatów (np. *La Bradamante*). Z kolei Giulio Strozzi to autor libret do takich oper jak: *La finta pazza* Francesca Sacratiego (1605–1650) czy *Veremonda l'amazzone di Aragona* Francesca Cavalliego (1602–1676). Natomiast Sebastiano Baldini (1615–1685) to poeta i satyryk, Pietro Dolfino (1444–1525) zaś był patriarchą kościelnym oraz poetą. Zdarzało się jednak, że Barbra Strozzi sięgała po teksty uznawane dziś za anonimowe (np. kantata *Voipur, begl'occhi*).

Podsumowując to ogólne wprowadzenie w twórczość kantatową Barbary Strozzi, należy jeszcze dodać, że jej kantaty nie są bardzo trudne pod względem wirtuozowskim: tessitura nie sięga najwyższych rejestrów, ambitus zaś jest niezbyt szeroki. Teksty tych utworów dziś zdają się archaiczne, zatem bardzo istotna w aspekcie wykonawczym jest dykcja, aby podkreślić tekst i jego teatralność. Równie ważna jest w ich wykonaniu artykulacja i prawidłowe akcentowanie sylab. Czasami pojawiają się także długie frazy, które należy zaśpiewać na jednym oddechu, co stawia przed wykonawcą większe wymagania techniczne. Występują w tych utworach również tak zwane koloratury oraz duże skoki interwałowe, mające na celu uwypuklenie dramatyizmu tekstu poetyckiego i jego treści. Najważniejszym elementem i wymogiem stawianym śpiewakowi jest jednak ekspresyjna interpretacja tekstu poetyckiego, który często balansuje między intymnością i teatralnością, co stanowi realizację idei *recitar cantando* pozwalającej na wzbudzenie w odbiorcy uczuć, o których mówi tekst, co stanowiło najważniejszy element (i cel) sztuki muzycznej włoskiego baroku.

Poetycki obraz Heraklita

Tekst kantaty *L'Eraclito amoroso* doskonale wpisuje w założenie obecne we włoskiej kantacie poetyckiej i muzycznej XVII wieku: słowo miało być nośnikiem uczuć i emocji, a także refleksji na tematy ogólnoludzkie, niekiedy filozoficzne. Szczególnie wyraźnie widać to w zastosowanych figurach poetyckich oraz odwołaniach do ówczesnie funkcjonujących toposów, co w przypadku tego utworu nie jest zbyt rozbudowane. Niemniej pozwoliło kompozytorce na wytworzenie środków muzycznej ekspresji, dzięki którym możliwe było przekucie „l'affetto poetico” (sentyment poetycki)

w „affetto musicale” (sentyment muzyczny)⁹. Tematyka kantaty rzutuje także na konstrukcję muzyczną utworu, która odbiega nieco od typowej kantaty, w której, aby uzyskać dramatyzm i formę narracyjną, najczęściej kompozytorzy na przemian z recytatywem stosowali arię *da capo*.

Zgodnie z podaną wcześniej typologią kantaty można zauważyć, że *L'Eraclito Amoroso* jest w pierwszej kolejności utworem o tematyce miłosnej, w jej obliczu destrukcyjnym dla pomiotu, a dalej – moralno-filozoficznej, zakorzenionej w greckim antyku. To również refleksja nad niestałością w życiu i dramatem osoby, która po zawodzie miłosnym utraciła wiarę. Autor poezji do kantaty *L'Eraclito Amoroso* pozostaje jak na razie anonimowy¹⁰.

Spójrzmy na najważniejsze elementy tekstu poetyckiego. Sama narracja jest dość prosta – oto nieszczęśliwa kobieta opowiada swoją historię. Nie robi tego jednak w prostym wyznaniu lirycznym, lecz zwracając się, nieco na wzór antycznego filozofa (i tego z czasów Barbary Strozzi), do ludzi, do zakochanych – mówi do nich ku przestrodze. Ostrzega przed nieszczęściem, które może spotkać każdego, kiedy kochanek staje się idolem (bożyszczem), w którym pokłada się zbyt wiele wiary, a jak nauczał Heraklit „wszystko się przeobraża”¹¹, stąd próba zbytniego przywiązania do drugiego człowieka, kończy się dramatycznie dla podmiotu. Konsekwencją bowiem tych silnych, niewłaściwie ułożonych uczuć są łzy i rozpacz,

9 A. Basso, *Storia della musica dalle origini al XIX secolo: La Musica Italiana Vocale da camera e da chiesa. Il Momento culminante della cantata*, Editore UTET, Milano 2006, s. 298–302. Giovanni Mario Crescimbeni zdefiniował poetycką formę kantaty w swojej *Istoria della volgar poesia* (1714) w następujący sposób: „kompozycja wierszy przeplatanych ariami na jeden lub kilka głosów niepodlegających określonym regułom, zawierająca elementy narracyjne i dramatyczne”. G. M. Crescimbeni, *Istoria della volgar poesia*, t. 1, Presso Lorenzo Basegio, Venice 1730–1731 (wyd. I 1714). Bardziej współczesne opracowania koncentrują się jedynie na definicji i opisie kantaty muzycznej. Zob. np. *Dizionario Musicale Larousse*, dz. cyt.; *Enciclopedia Motta*, red. F. Motta, Milano 1964; A. Basso, *Storia della musica dalle origini al XIX secolo*, Editore UTET, Milano 2004.

10 W książeczce programowej festiwalu Torino Milano Festival Internazionale della Musica (05–23 settembre 2012), Sesta edizione znajduje się informacja, że autorem tekstu jest Pietro Dolfino (Delfino); zob. http://www.mitosettembremusica.it/sites/default/files/2019-05/50_accademia_arcadia.pdf?fbclid=IwAR0Y5k5XiPLxbMih6ZEtji2UllnCt8GFV_TVmInWkqefbTGe9-Qe_nAnsdM (21.09.2021). Informacje te jednak wymagają dalszych badań i potwierdzenia, gdyż w pracach naukowych i wydaniach kantat Barbary Strozzi tekst ten podawany jest jako anonimowy.

11 G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, t. 1: *Od początków do Sokratesa*, przekł. E. I. Zieliński, Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2000, s. 94.

która z czasem staje się centrum bytu, w którym cierpienie miesza się z rozkoszą, powstaje oksymoron: ból staje się szczęściem, co dobrze wpisuje się w idee Heraklita o nieustającej walce i jednocześnie syntezie przeciwieństw, która stanowi harmonię wszechświata¹². Podmiot widzi siebie jako męczennicę (figura męczennika) miłości do niestałego kochanka, przez którego jej wnętrze wypełniło się smutkiem, przechodzącym w żalobę, w zło, które ją zabije i pogrzebie.

Ten niezwykle pesymistyczny i tragiczny obraz miłosnego nieszczęścia wzmocniony został przez figury retoryczne i poetyckie, a także obecne w kulturze europejskiej toposy łatwe do odczytania przez odbiorców muzyki Barbary Strozzi. Już na początku mamy apostrofę do zakochanych („Udite amanti”) wzmocnioną westchnieniem skierowanym do boga („oh Dio”). W dalszych fragmentach tekstu występują słowa lub zwroty, które można zaliczyć do figur związanych z cierpieniem, na przykład: „lagrimar mi porta” (przynosi mi łzy), „Vaghezza ho sol di piangere” (niepewność doprowadza mnie do płaczu), „mi pascosol di lagrime” (karmię się łzami), „dolor” (ból), „singulti” (łkania), „sospir” (westchnienie), „tristezza (smutek)”. Słowo „lagrima” zdaje się powracać niczym refren¹³. Topos ten, tak jak i figury związane z bólem, żalobą czy smutkiem nadają rytm tekstowi poetyckiemu i jednocześnie mocno uwypuklają przyczynę tego stanu – niestałość i perfidię Ukochanego, a także niepewność, zwątpienie, zdradzone zaufanie i utratę wiary w konsekwencji wcześniejszych doświadczeń. Podmiot zdaje się nie dostrzegać najważniejszej z lekcji Heraklita – że bez cierpienia nie potrafiłby docenić utraconego szczęścia – aby w pełni doświadczać życia, potrzebne są pozytywne i negatywne aspekty. Jedne bez drugich nie byłyby bowiem możliwe do pełnego doświadczenia¹⁴.

Przy takim obrazie przeżyć podmiotu nietrudno powiązać tytułowego Eraclito z Heraklitem z Efezu. Charakterystyczne imię powiązane jest z elementami filozofii tego myśliciela czy nawet, na poziomie bardziej ogólnym – pewnym wyobrażeniem o nim i o jego filozofii obecnym w kulturze weneckiego (może nawet włoskiego czy europejskiego) baroku. To filozof pesymista, mówiący o niestałości rzeczy i świata, mizantrop.

12 Zob. tamże, s. 97.

13 W tym miejscu można zaznaczyć, że niepewność autorstwa tekstu poetyckiego obecnie jeszcze uniemożliwia odnalezienie jego wersji drukowanej lub rękopiśmiennej, która pozwoliłaby na analizę porównawczą oryginału i umuzycznienia. Z tego względu figury poetyckie i muzyczne zostaną pokazane razem w kolejnym fragmencie tekstu. W analizie opieram się na wydaniu: B. Strozzi, *L'Eraclito amoroso*, [w:] *taż, Cantate, ariette, e duetti opus 2*, Cor Donato Editions, 2014.

14 Zob. G. Reale, dz. cyt., s. 96.

Nieustająca zmienność, niepewność czy wręcz względność wszystkiego, cykliczność życia i śmierci, zacieranie granic między tym, co było i tym, co będzie – to fundamenty jego myśli¹⁵, które wyraźnie pojawiają się w tekście (dodajmy, że filozofia Heraklita była popularna we Włoszech w XVII wieku, choć w sztuce obecna dość powierzchownie i rzadko). Niestały kochanek, zwątpienie czy myśl o śmierci doskonale się w to wpisują, naturalnie, jeśli mamy na uwadze tytuł utworu wskazujący na możliwe afiliacje. Związki te podkreślają elementy introspekcyjne zawarte w tekście, które pozwalają na ogląd przeżyć wewnętrznych podmiotu i analizę ich przyczyn – nie bez powodu już na początku osoba mówiąca zwraca się do zakochanych: posłuchajcie o przyczynie mego bólu i jego konsekwencjach. Z przedstawionej w tekście sytuacji wynika też pewien morał, zakładający, że zbyt silne przywiązanie do drugiego człowieka, zbyt silne doń zaufanie może doprowadzić do utraty wiary, wreszcie stanu, który dziś określilibyśmy mianem depresji; wszystko się bowiem zmienia, nic na tym świecie nie jest stałe, nie można przywiązywać się ani do rzeczy, ani do ludzi – zdaje się brzmieć puenta utworu. Warto zaznaczyć, że odwołanie w tytule do imienia Heraklit i wskazania już na tym poziomie niestałości jako cechy go obrazującej (lub stanowiącą specyficzną stałość polegającą na nieustającej zmienności) pozwala powiązać treść tej poezji z filozofią Efezczyka. W innym przypadku (bez wskazówki w tytule) należałoby raczej myśleć o typowym lirycznym wyznaniu bólu, cierpienia i niedoli kochającej kobiety – o jednym z najsilniej utrwalonych w kulturze europejskiej toposów.

Co ważne, imię Heraklita, podobnie jak słowa „miłość”, „miłosny”, „kochający”, „kochliwy” w samym tekście kantaty nie występuje. Pojawiają się tutaj wątpliwości dotyczące tłumaczenia tego tytułu oraz różne możliwości jego interpretacji. Jeśli chodzi o filozofię Heraklita związaną z nieustającą zmiennością człowieka i otaczającej go rzeczywistości wskazywałoby to na określenie Heraklita jako kochliwego, wręcz rozkocharującego w sobie kobiety, stąd wskazówka w kierunku powiązań podmiotu z porzuconą kobietą. Kiedy jednak spojrzymy na tekst poetycki od strony lingwistycznej, dostrzeżemy, że rodzaj podmiotu nie jest taki pewny, jak mogłoby się to zdawać – nie wiadomo bowiem, czy podmiot jest kobietą czy mężczyzną, czy lament wyraża porzucona przez Heraklita kobieta czy porzucony przez ukochaną Heraklit. Brakuje bowiem wykładników, by zdecydowanie wskazać, kto jest osobą mówiącą w tekście. Możliwe, iż

15 Zob. W. Tatarkiewicz, *Historia Filozofii*, t. 1: *Filozofia Starożytna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014, s. 31–34.

ta niejednoznaczność pojawiła się celowo, aby pogłębić wieloznaczność i możliwość płynnego przejścia z perspektywy porzuconej kobiety do perspektywy nieszczęśliwego Heraklita. Stąd też tytuł kantaty można przetłumaczyć jako „Kochający Heraklit” oraz „Kochliwy Heraklit”. Doskonale pokazuje to płynność rzeczy i niepewność otaczającego nas świata. Zaś nad całym utworem odciska się piętno pesymistycznej (dla niewtajemniczonych) strony rozważań Heraklita.

Filozofia zapisana w dźwięku

Do najważniejszych środków muzycznych pozwalających na wydobycie emocjonalnej głębi i filozoficznej zadumy z poetyckiego tekstu w kantacie Barbary Strozzi *L'Eraclito Amoro* należą figury retoryczne. Współgrają one doskonale ze współczesnymi teoriami toposu literackiego i semiotyki muzycznej, które objaśniają znaczenia zawarte w obu mediach, a także pozwalają wskazać w precyzyjny sposób powiązania między tekstem a muzyką. Można też dodać, że system retoryki muzycznej to rodzaj kodu kulturowego zawierający wielkie kompleksy znaków usystematyzowane zgodnie z podziałami zaproponowanymi jeszcze w antyku, a rozwiniętymi w czasach renesansu i baroku. Figura retoryczna to jeden z najlepszych i najbardziej naturalnych przykładów znaków w muzyce, który w obrębie kultury europejskiej bywa dość dobrze odczytywany, nawet przez szersze grono odbiorców na poziomie intuicyjnym, bez świadomości zastosowanych przez kompozytora zabiegów retorycznych (czy istnienia retoryki w ogóle). A jak podaje Eero Tarasti: „Western musical practice provides ample evidence of the profoundly semiotic nature of music”¹⁶. Dzięki temu możemy odczytać znaczenia ukryte w dźwiękach i przeanalizować ich relacje z tekstem, a w omawianej kantacie każdy muzyczny element wynika z poetyckiej treści, co w kontekście miejsca i czasu powstania utworu jest zrozumiałe.

W omawianej kantacie kompozytorka wydzieliła poszczególne części utworu przy pomocy instrumentalnych łączników, co w połączeniu z opracowaniem tekstu poetyckiego sprawia, że utwór nie tylko zyskuje budowę *quasi*-zwrotkową, lecz także poetycka treść łatwiej dociera do odbiorcy. Spójrzmy zatem na tekst w wersji podstawowej (tekst oryginalny i tłumaczenie) oraz wyłaniającej się z utworu Barbary Strozzi, w powiązaniu ze sposobem śpiewania poszczególnych fragmentów (zob. tab. 1).

16 E. Tarasti, *Sings of Music. A Guide to Musical Semiotics*, Mouton De Gruyter, Berlin–New York 2002, s. 30.

Tabela 1. *L'Eraclito Amoroso* według Barbary Strozzi

<i>L'Eraclito Amoroso</i>		<i>L'Eraclito Amoroso</i> według Barbary Strozzi	Sposób śpiewania
Udite amanti la cagione, oh Dio, ch'a lagrimar mi porta: nell'adorato e bello idolo mio, che si fido credei, la fede è morta. Vaghezza ho sol di piangere, mi pasco sol di lagrime, il duolo è mia delizia e son miei gioie i gemiti. Ogni martire aggrada mi, ogni dolor diletta mi, i singulti mi sanano, i sospir mi consolano. Ma se la fede negami quell'incostante e perfido, almen fede serbatemi sino alla morte, o lagrime! Ogni tristezza assalgami, ogni cordoglio eternisi, tanto ogni male affliggami che m'uccida e sotterrimi.	Stuchajcie Kochani mojej racji, Och Boże, która sprawia, iż płaczę. W mojego Adorowanego i Ukochanego Idola mojego, któremu zaufałam, wiara umarła Niepewność pozostała mi tylko i płacz Żywię się tylko łzami, mój ból i rozkosz są moją radością i cierpieniem Każde męczeństwo mi odpowiada Każdy ból jest szczęściem Moje łkania mnie uzdrawiają Westchnienia są ukonjeniem A jeśli moja wiara odeszła (odmawia mi postuśzeństwa), Ten Niestaty i Perfidny (Heraklit) Przynajmniej wiare zostaw mi aż do śmierci, och tzy Każdy smutek napełnia mnie wewnętrznie, każda żałoba w środku pozostanie czasami zło mnie pogrąży, zabije mnie i pogrzebie ¹⁷	Udite, <i>Udite, Udite</i> amanti la cagione, oh Dio, ch'a lagrimar mi porta, <i>oh Dio</i> : nell'adorato e bello idolo mio, che si fido credei, la fede, <i>la fede</i> è morta. Vaghezza ho sol di piangere, mi pasco sol di lagrime, il duolo è mia delizia e sonmie gioie i gemiti. Ogni martire aggrada mi, ogni dolor diletta mi, i singulti, <i>singulti</i> mi sanano, i sospir, <i>sospir, sospir</i> mi consolano. <i>oh Dio, nell'adorato e bello idolo mio, che si fido credei, la fede, la fede è morta.</i> Ma se la fede negami quell'incostante, <i>quell'incostante</i> e perfido, almen fede serbate mi sino alla morte, <i>sino alla morte</i> , o lagrime! Ogni tristezza assalgami, ogni cordoglio eternisi, tanto ogni male affliggami che m'uccida e sotterrimi mi.	Rodzaj recytatywu dramatycznego; śpiewanie na wysokiej tessiturze Liryczna kantylena śpiewana legato Tekst śpiewany na długich nutach w średniej tessiturze legato i na długim oddechu Pojawia się skok oktawowy; niższa i średnia tessitura Długie trzymane nuty; pochody półtonowe i całotonowe Śpiewanie frazy na długim oddechu w niskiej tessiturze Dramatyczne śpiewanie, któremu towarzyszą duże skoki interwałowe

Już pobieżny rzut oka na tekst pozwala zauważyć pewne zabiegi retoryczne, dzięki którym kompozytorka kieruje uwagę słuchacza i wzmacnia emocjonalny przekaz tekstu poetyckiego. Dzieje się to już na poziomie konstrukcji, jaką tekstowi poetyckiemu Strozzi nadała, oblekając go

17 Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenie własne – D. Z.

w dźwięk. Już sama *quasi*-stroficzność i dodany jeden fragment (zbudowany z powtórzenia dwóch wersów wybranych z początkowego fragmentu) przekłada się na wyraźne rozdzielanie informacji, a pozostawienie instrumentalnego łącznika pozawala wybrzmieć tekstowi, niejako zostawia go z odbiorcą. Najwyraźniej uwagą słuchacza kierują powtórzenia tekstu (anafory), które pozwalają podkreślić to, co najważniejsze, co powinno zostać zapamiętane i przemyślane lub przeciwnie – wstrzymują narrację, aby przygotować odbiorcę na kolejną partię tekstu.

Otwierająca tekst poetycki apostrofa „udite” (słuchajcie) poprzez dwukrotne powtórzenie w coraz to wyższym rejestrze z wyraźnym zastosowaniem interwałów wznoszących (kwarta, kwinta) na dwóch pierwszych sylabach (motyw ten niczym odpowiedź tonalna w fudze przypomina figurę pytania – *interrogatio*) daje wrażenie wołania, eksclamacji (*exclamatio*), w którą przeradza się dzięki wspomnianym zabiegom muzycznym. Pozwala to na zwrócenie uwagi słuchacza i podkreślenie, jak ważna jest ta historia. Ten zwrot do słuchacza podany dwukrotnie przypomina filozofa przemawiającego do Ludu. Przypomnijmy, że w kulturze Wenecji filozofowie często wychodzili do Ludu i wygłaszali przemówienia moralizatorskie. Swoją pierwotną funkcję apostrofa „udite” odzyskuje przy trzecim powtórzeniu, które jest łagodniejsze melodycznie i płynnie przechodzi do dalszego odcinka tekstu. Do słowa „Amanti”, co może oznaczać „kochani” lub „kochankowie, zakochani” i w tym wypadku podmiot ostrzega „kochanków”: już w pierwszej frazie mamy zatem nawiązanie ogólne do sposobu działania filozofów.

W tekście dominują określenia związane z bólem, o czym była mowa powyżej, w wersji umuzycznionej część tych słów została powtórzona (przez co zmianie uległa struktura metryczna tekstu) i wzmocniona poprzez zastosowanie figur retorycznych, dobrze już wówczas osadzonych w tradycji muzycznej. Ponadto w początkowych dwóch frazach muzycznych kompozytorka dorzuciła popularne w epoce, operowe westchnienie „Oh Dio” (O Boże; zob. przykł. 1).

Kiedy podmiot zapowiada opowieść o tym, co przyniosło płacz („lagrima” oddane pochodami sekundowymi ze skokiem o kwintę zmniejszoną w środku słowa; patopoja), mówi o uwielbianym („adorato”) i pięknym („bello”) bożyszczu („idolo”), którego postępowanie sprawiło, że wiara w niego została zachwiana i „umarła”. Poszczególne fragmenty zdania rozdzielane są pauzami, które przywołują skojarzenie z płaczem niepozwalającym na wypowiedzenie dłuższej frazy bez chwili przerwy (oddanie strukturą frazy muzycznej stanu emocjonalnego podmiotu; figura *suspiratio*). Kobieta straciła złudzenia, „niestały i perfidny” („inconstante e perfido”)

spowodował, że ona przestała w niego wierzyć, a siła tej utraty podkreślona została – w tekście poetyckim przez figurę umierającej wiary, w muzyce zaś – powtórzeniem słowa „la fede” w wyższej tessiturze (na tej samej zasadzie, co słowo „udite” na początku utworu) przy rozdzielaniu każdego słowa pauzą¹⁸. Z kolei „umarła” („è morta”) zobrazowane zostało chromatycznymi półtonami typowymi dla patopoi. Ten dwuwierszowy fragment powróci w połowie utworu, dając początek kolejnej części, niczym nowy punkt wyjścia do opowieści o bólu i cierpieniu. W takim przypadku część pierwsza kończyłaby się w momencie, kiedy podmiot odnajduje pocieszenie w swoim cierpieniu. Kolejna, wychodząc od przyczyny nieszczęścia, dochodzi do bardzo pesymistycznej konkluzji – że rozpacz przerodziła się w wieczną żalobę („cordoglio eterno”), a zło („male”), które trapi nieszczęsną kobietę, zabije ją i pogrzebie („uccida e sotterri”).

L'Eraclito amoroso Barbara Strozzi

U - di - te u - di - te u - di - te Aman - ti laea - gio - ne oh

Di - o ch' à la - gri - mar mi por - ta. Oh Dio nell' a - do - ra - to e

Przykład 1. Barbara Strozzi, *L'Eraclito amoroso*, t. 1–8

Kolejna sekcja kantaty rozpoczyna się po krótkim instrumentalnym intermezzu w takcie 22. Początek to słowo „niepewność” („vaghezza”), w którym pojawia się półton z nuty g na *fis* (patopoja lub madrygalizm, tzw. *pianto*¹⁹) podkreślający niepewność, a w słowach oddających cierpienie – ból. W tym fragmencie zmienia się sposób podawania tekstu – więcej dźwięków przypada na jedną sylabę, choć nadal fragmenty poetyckie rozdzielają pauzy. Stopniowo podmiot dochodzi do tego, że ból staje się

18 Pamiętajmy, że pauzy pełniły bardzo ważną rolę w retoryce antycznej i muzycznej opracowanej w XVI w. (np. oddech, osłabienie koncentracji myśli u słuchacza, segmentacja akustyczna). Zob. R. J. Wieczorek, *Ut cantu con sonet verbis: związki muzyki ze słowem we włoskiej refleksji muzycznej XVI wieku*, Ars Nova, Poznań 1995, s. 114.

19 Zob. J. Grimalt, *Mapping Musical Signification*, Springer International Publishing, Cham 2020, s. 33.

rozkoszą („il duolo è mia delizia”), lament zaś – radością („e son miei gioie i gemiti”). Kompozytorka wyraźnie wskazuje różnicę między tymi kategoriami: wszystkie słowa związane z bólem zawierają w sobie patopoję, a tam, gdzie mowa o radości – pojawiają się większe zróżnicowanie melodyczne, rytmiczne i ozdobniki. Najpierw melizmat w wygodnej dla głosu sopranowego pozycji w celu podkreślenia tej słodczy („delizia”) głosem ludzkim, później przy słowie „radość” („gioio”) – koloratura, która wzmacnia przekaz zatracenia się w radości. Płynne przechodzenie ze stanu rozpacz do radości przy zastosowaniu wspomnianych środków muzycznych (zob. przykł. 2) pokazuje również płynność i zmienność wszystkiego oraz dualizm tak silnie obecne w filozofii Heraklita.

Przykład 2. Barbara Strozzi, *L'Eraclito amoroso*, t. 29–38

Kulminacją i rodzajem konkluzji tej pierwszej części kantaty jest kolejny fragment, w którym podmiot mówi o swoim męczeństwie, z którym jest pogodzony i które staje się jego integralną częścią, dającą uzdrowienie i pocieszenie. To zatracenie się w bólu i diametralną zmianę odczuwania Strozzi pokazuje po raz kolejny, zmieniając sposób śpiewania oraz parametry melodyczno-rytmiczne. Tu czas zatrzymuje się: melodia podąża bardzo długimi wartościami rytmicznymi (całe nuty, całe nuty z kropką) w równomiernym rysunku rytmicznym, momentami pozbawionym metrum, głównie sekundami, z rzadka posługuje się skokiem o interwał większy od tercji i chromatyką (podkreślanie słów związanych z bólem; zob. przykł. 3). Wszystko to w średnicowym i niskim rejestrze głosu, w celu nadania ciężkości (np. słowo „ból” – „dolor”), ukazania rodzaju bezczasu i zapomnienia siebie. W tym fragmencie utworu można jeszcze widzieć te przemiany i opozycyjne zestawienia w kategorii syntezy przeciwieństw

i nieustającego stawania się, przechodzenia z jednego punktu do drugiego i z powrotem²⁰.

Przykład 3. Barbara Strozzi, *L'Eraclito amoroso*, t. 71–75

W takcie 79 powraca fragment z początku poprzedzony westchnieniem „Oh Dio”: „nell’adorato e bello idolo mio, // che sì fido credei, la fede, *la fede* è morta”. Jak zostało to już zasygnalizowane, fragment ten pod względem poetyckim i muzycznym jest identyczny z tym, który pojawił się na początku utworu. Po nim rozwija się narracja w stronę coraz większej rozpacz podmiotu – kobieta nie znajdzie już żadnego ukojenia. Zabieg ten pod względem formalnym porządkuje utwór, nadając mu wyraźną strukturę dwóch części składających się z kilku odcinków (pierwsza z trzech, a druga z czterech). Dramaturgicznie następuje rozwój podmiotu, tego, co dzieje się w jego wewnętrznym świecie – od zdiagnozowania przyczyny rozpacz, przez próbę przezwyciężenia i zatracenia się w niej, aż po totalne pogrążenie się w żałobie, co wychodzi poza filozofię Heraklita, wchodząc na grunt barokowego lamentu i skupienia na emocji (tu skrajnie trudnej dla pomiotu).

W tej części kompozytorka korzysta ze środków muzycznych podobnych do tych, których użyła w ostatnim segmencie poprzedniej części. Chodzi przede wszystkim o bardzo długie wartości nut, równomierny rytm, pochody głównie sekundowe (nadal wzbogacane chromatyką i skokami podkreślającymi znaczenie słów), średni i niski rejestr głosu. Zmiana rejestru na wysoki następuje w momencie podkreślenia cech kochanka: „incostante” (niestały) oraz „perfido” (perfidny). To nie tylko rejestr wysoki, ale dźwięki przejściowe dla sopranu (bardzo pomysłowe wsparcie treści poetyckiej z poziomemu aparatu wykonawczego), co dodatkowo podkreśla dramatyzm sytuacji. Słowo „incostante” pojawia się aż dwa razy i jest wyrazem złości i bólu wyrzucanego przez zranioną kobietę. Słowo

20 Zob. G. Reale, dz. cyt., s. 97.

„perfidio” skomponowane jest na pochodzie całotonowym i można je uznać za rodzaj krzyku.

Pod koniec utworu, w takcie 125 pojawiają się frazy żałobne i ciężkie w swoim dramatyzmie: „Ogni tristezza assal gami ogno cordoglio eternisi” (Każdy smutek wypełnia moje wnętrze w wiecznej żałobie). Występuje tu długo trzymany dźwięk (tzw. tenuta) e^1 na słowie „wieczność” („eternisi”) z interwałem sekundy małej na końcu. Ostatni fragment kantaty przynosi zmianę sposobu umuzycznienia – pojawiają się drobne wartości rytmiczne i duże zróżnicowanie: znaczne skoki interwałowe i nieliczne, bardzo krótkie pauzy, a także wyraźny kontrapunkt w basie. To ożywienie muzyczne na końcu utworu mocno kontrastuje z tekstem poetyckim, w którym pojawia się najbardziej pesymistyczna konkluzja. Te przeciwieństwa zostały dodatkowo wzmocnione wewnątrz tego fragmentu: ruchliwe odcinki ze skokami nieprzekraczającymi kwinty („tanto ogni male affliggami”) po pauzie zestawione zostają ze spokojniejszą rytmicznie frazą, w której pojawia się skok interwałowy bardzo duży, o undecymę w dół, co obrazuje słowo „pogrzebie” („sotterrini”). Można zauważyć, że ostatnie frazy wyrażają brak nadziei na cokolwiek: „Zło mnie pogrzebie”. Tym złem jest Heraklit, który porzucił kochającą go kobietę, w szerszym rozumieniu nieszczęśliwe uczucie lub ciągła zmienność rzeczywistości. Kantata kończy się na niskich i trudnych wykonawczo dla sopranu dźwiękach h małe, aby odmalować motyw pogrzebienia i jego ostateczność (zob. przykł. 4).



Przykład 4. Barbara Strozzi, *L'Eraclito amoroso*, t. 159–163

Jak zauważa Carol Kimball „Strozzi uses long melismas and contrasting passages to portray the narrator’s relief felt in grief. (...) She uses irony, humor, and vulnerability to portray each affect”²¹. Kantata ta podkreśla zdolność Strozzi do komunikowania rozdzierających serce emocji muzyką. Nawet jeśli odbiorca nie zna tekstu poetyckiego, udręka podmiotu jest dla niego jasna. Intymność osamotnionego kobiecego głosu i szlochająca, a nawet zawodząca melodia po mistrzowsku wskazuje słuchaczom

21 Zob. C. Kimball, *Women Composers: A Heritage of Song*, Hal Leonard Productions, Milwaukee 2004, s. 157.

przeżywany przez podmiot dramatu i jego stan psychiczny. Podkreślić bowiem należy, że muzyka włoska tego czasu to muzyka afektu i malowania słów za pomocą dźwięków (tzw. *word painting* / *word illustration*²²).

Można w tym miejscu zadać pytanie o to, jaki obraz miłości wyłania się z tego utworu i co z filozoficznej myśli Heraklita z Efezu zostało zawarte w tej kantacie. Obraz ten jest pesymistyczny, pełen skrajnych emocji – od radości po głęboki smutek, cierpienie, utratę wiary czy pragnienie śmierci, miłości niszczącej. Przyczyną tego jest niestałość, porzucenie, zmienność świata i człowieka. Barbara Strozzi rysuje nam zatem w swojej kantacie obraz relacji miłosnej, z której wyłaniają się elementy filozofii Heraklita: nie liczą się uczucia, liczy się ciągły rozwój człowieka, jego umysł, uczucia nie są stabilne, mogą płynnie przejść z jednej skrajności w drugą. Wszystko się zmienia, przemija, nawet cierpienie może stać się radością, jeśli zmieni się w immanentną część podmiotu. Niezależnie od kilku pozytywnych akcentów, kantata ta jest głęboko pesymistyczna. Jest ona przede wszystkim przykładem recepcji idei filozoficznych na gruncie muzycznym. Można założyć, że szersze ujęcie filozofii Heraklita z Efezu z jednej strony nie pasowałoby do lamentu, z drugiej zaś w muzyce i poezji tego okresu mamy często odwołanie do erudycji słuchacza, która pozwalała odbiorcy na dopowiedzenie tego, co ani w nutach, ani w słowach się nie znalazło. Innymi słowy każdy odczyta utwór na swój sposób, odnajdując w nim bogactwo znaczeń uczuciowych i filozoficznych, zgodnie z własnym odczytaniem.

Na koniec warto jeszcze dodać, że kantata Barbary Strozzi, mimo iż niemal cała utrzymana jest w tessiturze wygodnej dla sopranu, wymaga od wykonawcy dużej ekspresji wokalne, dramatyzmu w głosie, znakomitej dykcji, a równocześnie lekkości. Wirtuozeria kompozytorska u Barbary Strozzi to wszechstronność tej wybitnej artystki, która równorzędnie traktuje zarówno tekst poetycki, jak i warstwę muzyczną. Jednocześnie posiada ogromną wiedzę, w jaki sposób prowadzić głos, aby jak najwierniej odzwierciedlał emocje poetyckie zawarte w figurach retorycznych. W znakomity sposób kompozytorka potrafiła połączyć teatralność i *quasi-liryczność* pełnego bólu wyznania wyrażające stany emocjonalne podmiotu z retoryką muzyczną i wierną interpretacją tekstu poetyckiego oraz

22 Zob. W. Bernhart, *What Can Music Do to a Poem? New Intermedial Perspectives of Literary Studies* [2008], [w:] *Essays on Literature and Music (1985-2013)* by Walter Bernhart, ed. W. Wolf, t. 14, Brill/Rodopi, Leiden–Boston 2015, s. 406. Zob. też. *Aspects of the Secular Cantata in Late Baroque Italy*, ed. M. Talbot, Routledge, London–New York 2016 oraz M. Feldman, *City Culture and the Madrigal at Venice*, University of California Press, Berkeley 1995.

doskonałym wykorzystaniem głosu – często wirtuozowskim. Pokazuje to, że zasługiwała ona w pełni na swój przydomek – *Virtuosissima Cantatrice*, a także i na ten drugi, nadany jej w XXI wieku – *Virtuosissima Compositrice*.

Abstrakt

Miłość i filozofia w muzyce: kantata *L'Eraclito amoroso* Barbary Strozzi

Przedmiotem niniejszego tekstu jest analiza kantaty *L'Eraclito amoroso* wybitnej i jednocześnie jednej z nielicznych kobiet-kompozytorek działających w Wenecji w okresie baroku Barbary Strozzi (1619–1677). Kantata ta to przykład recepcji idei filozoficznych w muzyce wokalne XVII wieku. Analizie poddane zostały związki filozofii z muzyką i poezją, zaś w centrum rozważań znajduje się wyobrażenie miłości obecne w omawianym utworze w kontekście idei filozoficznych Heraklita z Efezu. Do przedstawienia tematu zastosowano narzędzia wywodzące się z badań nad retoryką muzyczną, relacjami słowno-muzycznymi oraz, pomocniczo, semiotyki muzycznej.

Słowa kluczowe: miłość, filozofia, *L'Eraclito amoroso*, Barbara Strozzi, retoryka muzyczna

Abstract

Love and Philosophy in Music: cantata *L'Eraclito amoroso* by Barbara Strozzi

The article analysis *L'Eraclito amoroso*, the cantata by the outstanding Barbara Strozzi (1619–1677), one of the few women composers working in Venetia in Baroque. The cantata represents the reception of philosophical ideas in the XVII century vocal music. The relationship between philosophy, music, and poetry is being analyzed, with the primary focus on the image of love presented in work in the context of the philosophical ideas of Heraclitus of Ephesus. In the presentation of the above themes, the author used tools connected to studying music rhetoric, relationships between words and music, as well as, to some degree, musical semiotics.

Keywords: love, philosophy, *L'Eraclito amoroso*, Barbara Strozzi, music rhetoric

Bibliografia

- Aspects of the Secular Cantata in Late Baroque Italy*, ed. M. Talbot, Routledge, London–New York 2016.
- Basso A., *Storia della musica dalle origini al XIX secolo*, Editore UTET, Milano 2004.

- Basso A., *Storia della Musica dalle origini al XIX secolo: La Musica Italiana Vocale da camera e da chiesa. Il Momento culminante della cantata*, Editore UTET, Milano 2006.
- Bernhart W., *What Can Music Do to a Poem? New Intermedial Perspectives of Literary Studies [2008]*, [w:] *Essays on Literature and music (1985-2013)* by Walter Bernhart, ed. W. Wolf, t. 14, Brill/Rodopi, Leiden–Boston 2015, s. 405–412.
- Campo S. S., *Barbara Strozzi 400 años del nacimiento de la célebre compositora e intérprete veneciana / Barbara Strozzi 400 years after the birth of the famous venetian composer and performer*, „ArtsEduca” 2019, nr 24, s. 85–96.
- Crescimbeni D. M., *Istoria della volgar poesia*, t. 1, Presso Lorenzo Basegio, Venice 1730–1731 (wyd. I 1714).
- Dorival J., *La cantate française au XVIII^e siècle*, PUF, Paris 1999.
- Emerson I. P., *Five Centuries of Women Singers*, Praeger, Westport, Conn. 2005.
- Enciclopedia DEUMM. Dizionario Enciclopedico Utet della musica e dei musicisti*, Editore Unione Tipografica Editrice Torinese, Torino 1984.
- Enciclopedia Motta*, red. F. Motta Editore, Milano 1964.
- Feldman M., *City Culture and the Madrigal at Venice*, University of California Press, Berkeley 1995.
- Fontijn C., *Representations of Weeping in the Laments of Barbara Strozzi*, [w:] *Uncovering Music of Early European Women (1250–1750)*, Taylor and Francis, Milton 2020.
- Glixon B. L., *New Light on the Life and Career of Barbara Strozzi*, „The Musical Quarterly” 1997, t. 81, nr 2, s. 311–335.
- Glixon B. L., *More on the Life and Death of Barbara Strozzi*, „The Musical Quarterly” 1999, t. 83, nr 1, s. 134–141.
- Grimalt J., *Mapping Musical Signification*, Springer International Publishing, Cham 2020.
- Hall C., *Galileo, Poetry, and Patronage: Giulio Strozzi's Venetia Edificata and the Place of Galileo in Seventeenth-Century Italian Poetry*, „Renaissance Quarterly” 2013, t. 66, nr 4, s. 1296–1331.
- Kimball C., *Women Composers: A Heritage of Song*, Hal Leonard Productions, Milwaukee 2004.
- Kolb R., Swanson B., *Barbara Strozzi, Appresso Ai Molli Argenti (1659)*, [w:] *Analytical Essays on Music by Women Composers: Secular & Sacred Music to 1900*, ed. L. Parsons, B. Ravenscroft, Oxford University Press, New York 2018.
- Leopold S., *Singen ist besser als Weinen. Das abenteuerliche Leben der Barbara Strozzi*, „Österreichische Musikzeitschrift” 2014, t. 69, nr 6, s. 13–22.
- Reale G., *Historia filozofii starożytnej*, t. 1: *Od początków do Sokratesa*, przekł. E. I. Zieliński, Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2000.
- Rosand E., *Barbara Strozzi, „virtuosissima cantatrice”: The Composer's Voice*, „Journal of the American Musicological Society”, t. 31, nr 2, ss. 241–281.
- Rosand E., *The voice of Barbara Strozzi*, [w:] *Women Making Music: The Western Art Tradition 1150–1950*, ed. J. Browsers, J. Tick, University of Illinois Press, Urbana 1987.
- Ruffini M., *Barbara Strozzi nel Novecento: la scoperta di una nuova composizione per il catalogo di Luigi Dallapiccola*, Centro Studi Luigi Dallapiccola (Edizioni Suvini Zerboni), Milano 2005.
- Strozzi B., *Cantate, Ariette a una, due e tre voci*, red. G. Archer, Series: Baroque Era, A-R Editions, Madison 1997.

- Strozzi B., *Opus 2 Cantate, ariette, e duetti*, Cor Donato Editions, 2014.
- Strozzi *Virtuosissima Compositrice*, Cappella Mediterranea, Ambronay, Harmonia Mundi, 2009.
- Tarasti E., *Sings of Music. A Guide to Musical Semiotics*, Mouton De Gruyter, Berlin–New York 2002.
- Tatarkiewicz W., *Historia Filozofii*, t. 1: *Filozofia Starożytna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014.
- The Oxford Handbook of Topic Theory*, red. D. Mirka, Oxford Univeristy Press, Oxford 2014.
- Torino Milano Festival Internazionale della Musica (05–23 settembre 2012): http://www.mitosettembremusica.it/sites/default/files/2019-05/50_accademia_arcadia.pdf?fbclid=IwAR0Y5k5XiPLxbMih6ZEtji2UllnCt8GFV_TVmInWkqeFbTGe9-Qe_nAnsdM (21.09.2021).
- Wieczorek R. J., *Ut cantu con sonet verbis: związki muzyki ze słowem we włoskiej refleksji muzycznej XVI wieku*, Ars Nova, Poznań 1995.