

Giandominico Martoretta,

«Ὁ Πόθος εἰς δυὸ χεῖλη κουρελλένα» (1554):  
Τὸ πρῶτο ἔργο ἔντεχνης δυτικῆς μουσικῆς  
σὲ νεοελληνικὸ ποιητικὸ κείμενο\*

Σὶὰ τὴν εὐρωπαϊκὴ Δύση, ἡ περίοδος τῆς Ἀναγέννησης (προσεγγιστικά, μέσα 14<sup>ου</sup> - ἀρχὲς 17<sup>ου</sup> αἰώνα) χαρακτηρίζεται ἀπὸ μιὰ τάση γιὰ ἐπιστροφή στὶς ἀρχὲς καὶ τὰ πρότυπα τῆς κλασικῆς καὶ λατινικῆς ἀρχαιότητος ὡς βάσης μιᾶς πνευματικῆς κίνησης με σκοπὸ τὴν ὀλοκλήρωση τοῦ ἀνθρώπου, μέσω μιᾶς κριτικῆς καὶ ὀρθολογιστικῆς θεώρησης τῶν πραγμάτων (οὐμανισμός). Μιὰ τέτοια ἀνθρωποκεντρικὴ θεώρηση παρέχει πρόσφορο ἔδαφος γιὰ τὴν καλλιέργεια καὶ ἀνάπτυξη τῶν ἐπιστημῶν, τῶν γραμμάτων καὶ τῶν τεχνῶν καί, καθὼς ἡ περίοδος τῆς Ἀναγέννησης συμπίπτει μετὰ τὴν αὐγὴ τῶν Νεότερων Χρόνων τῆς εὐρωπαϊκῆς ἱστορίας, στὴν οὐσία δημιουργοῦνται οἱ συνθήκες ποὺ καθορίζουν τὴν μετέπειτα ἐξέλιξη τοῦ δυτικοῦ πολιτισμοῦ.

Ἄν καὶ ἡ Ἀναγέννηση ὡς πνευματικὸ κίνημα στηρίχθηκε σὲ μεγάλου βαθμοῦ ἐπιτεύγματα τοῦ ἀρχαίου ἐλληνικοῦ πνεύματος, ὁ ἐλληνισμὸς στάθηκε ἀδύνατο νὰ ἐναρμονιστεῖ μετὰ τὶς ἐξελίξεις ποὺ συντελέστηκαν στὴ Δύση καθὼς, τὴν ἐποχὴ ποὺ τὰ οὐμανιστικὰ ιδεώδη ἀρχίζαν νὰ ἐξαιπλώνονται πέρα ἀπὸ τὰ ὅρια τῆς Ἰταλίας (2<sup>η</sup> φάση: μέσα 15<sup>ου</sup> αἰώνα), τὸ μεγαλύτερο τμήμα τοῦ ἐλλαδικοῦ χώρου βρισκόταν ὑπὸ Ὀθωμανικὴ κυριαρχία, μετὰ ἐξαίρεση περιοχῶν ποὺ βρισκόταν ὑπὸ τὴν ἡγεμονία, κατὰ βάση, τῆς Γαλινοτάτης Δημοκρατίας τῆς Βενετίας, καὶ οἱ ὅποιες εἴτε δὲν κατακτῆθηκαν, εἴτε ἀρρησαν νὰ κατακτηθοῦν ἀπὸ τὴν Ὀθωμανικὴ Αὐτοκρατορία, ἢ τὸν ἐλληνισμὸ τῆς διασπορᾶς, τὴν καθ' ἡμᾶς ἐσπερία. Ἀρκετὰ εἶναι τὰ ὀνόματα Ἑλλήνων λογίων καὶ καλλιτεχνῶν ποὺ ξεχώρισαν καὶ πρόσφεραν στὴ διαμόρφωση τοῦ νεότερου πολιτισμοῦ τῆς Δύσης, μετὰ πλεον γνωστὸ αὐτὸ τοῦ, γεννημένου στὸ Χάνδακα τῆς Κρήτης, Δομήνικου Θεοτοκόπουλου (1541-1614). Ὅμως, ὅσον ἀφορᾷ τὴν ἀναγεννησιακὴ μουσικὴ τέχνη, οἱ ἀναφορὲς σὲ Ἑλληνες μουσικοὺς εἶναι, οὐσιαστικά, σποραδικὰ καὶ ἥσσονος σημασίας. Μοναδικὴ γνωστὴ περίπτωση διακεκριμένου Ἑλληνα μουσικοῦ ποὺ δραστηριοποιήθηκε σὲ μεγάλες μητροπόλεις τῆς εὐρωπαϊκῆς Ἀναγέννησης εἶναι αὐτὴ τοῦ, ἐπίσης γεννημένου στὸ Χάνδακα, Φραγκίσκου Λεονταρίτη (περ. 1518-1572).<sup>1</sup>

\* Θὰ ἤθελα νὰ ἐκφράσω τὶς ἰδιαίτερες εὐχαριστίες μου στὴν καθηγήτρια Maria Antonella Balsano γιὰ τὴν πρόσβαση σὲ ἀδημοσίευτη ἐρευνά της, στὴν ἐρευνήτρια Νάσα Παταπίου γιὰ τὶς πολὺτιμες διευκρινίσεις της σχετικὰ μετὰ τοὺς Κύπριους εὐγενεῖς, καθὼς καὶ στὸν ἐκλεκτὸ φίλο καὶ συνάδελφο Δημήτριο Κούντουρα γιὰ τὴν ἀνταλλαγὴ ἀπόψεων καὶ τὴ βοήθεια στὴ μετάφραση τῶν ἰταλικῶν πρωτογενῶν πηγῶν.

1. Τὸ ἔργο τοῦ Λεονταρίτη παρέμενε μέχρι σχετικὰ πρόσφατα στὴν ἀφάνεια, ἀπὸ τὴν

Ἡ ἔλλειψη ὅμως διακεκριμένων Ἑλλήνων μουσικῶν ἔρχεται σὲ πλήρη ἀντίθεση μὲ τὰ στοιχεῖα ποὺ ἔχουμε στὴ διάθεσή μας γιὰ τὴ μουσικὴ ζωὴ καὶ παιδεία σὲ τόπους ὅπως ἡ Κρήτη<sup>2</sup> καὶ ἡ Κύπρος, ποὺ ἀποτελοῦσαν τὰ δύο κατ' ἐξοχὴν λίκνα τοῦ ἀναγεννησιακοῦ πολιτισμοῦ τοῦ ἑλληνικοῦ χώρου. Γνωρίζουμε, λόγου χάριν, ὅτι στὴν Κρήτη πολλοὶ ναοὶ ἦταν ἐξοπλισμένοι μὲ ἐκκλησιαστικὰ ὄργανα<sup>3</sup> ἢ πῶς ὁ ὄρος biscantare ἦταν σὲ χρῆση ἤδη ἀπὸ τὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 14<sup>ου</sup> αἰώνα (καὶ κατὰ συνέπεια θὰ πρέπει νὰ ἦταν γνωστὴ καὶ διαδεδομένη μία τουλάχιστον μορφή αὐτοσχέδιας δυτικώτροπης διφωνίας).<sup>4</sup> Εἰδικὰ ὅσον ἀφορᾷ τὴν κοσμικὴ μουσικὴ, χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ περιγραφή τοῦ Estienne de Lusignan, ὁ ὁποῖος ἀναφέρει πῶς οἱ ἀριστοκράτες τῆς Κύπρου

ἀρέσκονταν νὰ ξιφομαχοῦν καὶ νὰ ἀσκοῦνται στὰ ὄπλα, νὰ παίζουσαν λαοῦτο, καὶ τοὺς ἄρесе πολὺ ἡ Μουσικὴ· καὶ δὲν ὑπῆρχε σχεδὸν κανένας Κύριος ποὺ νὰ μὴν κατεῖχε τὴν τέχνην τοῦ νὰ τραγουδάει καὶ τοῦ νὰ παίζει λαοῦτο, καὶ οἱ Κυρίες νὰ παίζουσαν τὸ σπινέτο (espinette). Ὁ λαὸς καὶ οἱ ἄστοί, καθὼς καὶ ἄλλοι χαμηλότερης τάξης, μετὰ τὸ φαγητὸ πάντα πῆγγαιναν γιὰ ἀναψυχὴ στοὺς κήπους τους, λάτρεις τῶν παιχιδιῶν καὶ τῶν χορῶν καὶ εἶχαν μιὰ φυσικὴ κλίση πρὸς τὴν ποίηση, ποὺ τὴν ἔγραφαν καθὼς πρέπει, χωρὶς ὡστόσο νὰ τὴν ἔχουν ἀσκήσει ἢ νὰ τὴν ἔχουν διδαχθεῖ. Ἐπίσης τραγουδοῦσαν ἰδιαιτέρα ἀπαλά, μὲ μιὰ εὐχάριστη φωνή...<sup>5</sup>

Δυστυχῶς τὰ ἔως τώρα γνωστὰ τεκμήρια ποὺ ἀποτυπώνουν τὴ μουσικὴ ποὺ παιζόταν καὶ τραγουδιόταν στὴν Κρήτη καὶ τὴν Κύπρο εἶναι ἐλάχιστα. Ἀπὸ τὴ μία ἔχουμε τὶς λειτουργίες, τὰ μοτέτα, τὰ μαδριγάλια καὶ τὶς ναπολιτάνες τοῦ Λεονταρίτη,<sup>6</sup> κάποια ἀπὸ τὰ ὁποῖα, ἂν καὶ ἀποτελοῦν καρπὸ τῆς περιήγησής του στὴν Εὐρώπη, μποροῦμε νὰ ὑποθέσουμε ὅτι παρουσιάστηκαν μὲ τὴν ἐπιστροφή του στὴν Κρήτη. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μᾶς παραδίδονται ἑννέα ὠδὲς τοῦ μοναχοῦ Cherubino Cavallino, γραμμένες περὶ τὸ 1605 καὶ ἀφιερωμένες στὸν ἀρχιεπίσκοπο Κρήτης Aloisio Grimani.<sup>7</sup> Οἱ ὠδὲς αὐτὲς μάλιστα ἀποτελοῦν μιὰ ἰσχυρότατη ἔνδειξη ὅτι ἡ Κρήτη ἀκουλοθυοῦσε ἀπὸ κοντὰ τὶς νέες μουσικὲς τάσεις ποὺ ἐμφανίζονταν στὴ Ἰταλία, καθὼς ἔχουν γραφεῖ μὲ βᾶση τὶς ἐπιταγὲς τῆς seconda prattica γιὰ σόλο φωνὴ καὶ basso continuo. Τὰ ἔργα τοῦ Λεονταρίτη καὶ τοῦ Cavallino εἶναι γραμμένα στὴν ἰταλικὴ (κοσμικὰ ἔργα) καὶ τὴ λατινικὴ γλῶσσα (θρησκευτικὰ ἔργα). Ὅσον ἀφορᾷ τὴ μουσικὴ δημιουργία ποὺ σχετίζεται μὲ τὴν Κύπρο, τὸ τετράφωνο μοτέτο μὲ βᾶση τὸ τροπάριο «Ὡ Πάσχα τὸ μέγα» (μέσα 16<sup>ου</sup> αἰώνα) τοῦ Ἱερώνυμου τοῦ Τραγουδιστῆ ἀποτελεῖ μιὰ ἰδιαίτερη καὶ ἄκρως ἐνδιαφέρουσα περίπτωση, καθὼς συνδέει τὴ βυζαντινὴ μελοποιΐα μὲ τὴν πολυφωνικὴ σύνθεση καὶ ἀποτελεῖ μιὰ ἔνδειξη προσπάθειας σύγκλισης δύο διαφορετικῶν πολιτισμῶν οἱ ὁποῖοι συνυπῆρχαν στὴ Μεγαλόνησο. Ὅμως δεῖ-

ὁποῖα ἀνασύρθηκε χάρις στὴν ἐκτεταμένη καὶ συστηματικὴ ἔρευνα τοῦ Νικόλαου Μ. Παναγιωτάκη, ποὺ ξεκίνησε τὸ 1979 καὶ ὠδήγησε στὴν ἔκδοση τῆς μονογραφίας *Φραγκίσκος Λεονταρίτης. Κρητικὸς μουσικοσυνθέτης τοῦ δεκάτου ἔκτου αἰώνα. Μαρτυρίες γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του*, Βιβλιοθήκη Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου Βυζαντινῶν καὶ Μεταβυζαντινῶν Σπουδῶν τῆς Βενετίας ἀρ. 12, Venezia, Istituto ellenico di studi bizantini e post-bizantini, 1990.

2. Βλ. Νικόλαος Μ. Παναγιωτάκης, *Ἡ παιδεία καὶ ἡ μουσικὴ στὴν Κρήτη κατὰ τὴ Βενετοκρατία*, Κρήτη: ἱστορία καὶ πολιτισμὸς, Κρήτη, Σύνδεσμος Τοπικῶν Ἐνώσεων Δήμων & Κοινοτήτων Κρήτης, 1990· Nicolae Gheorghijă, «Between Byzantium and Venice. Western Music in Crete», *Musicology Papers* 27 (2011), σ. 77-93.
3. Παναγιωτάκης, ὁ.π., σ. 72-5· Gheorghijă, ὁ.π., σ. 78-80.
4. Βλ. Χάρης Ξανθοῦδάκης, «Ἑλληνικὴ Μουσικὴ Ὀρολογία. Οἱ ἀσματικὲς πρακτικὲς στὴν κρητικὴ διάλεκτο τῆς πρώιμης Ἀναγέννησης: Τὸ μουσικὸ λεξιλόγιό τοῦ Στέφανου Σαχλίχη», *Μουσικὸς Ἑλληνομνημῶν* 3 (Μάιος- Αὐγούστος 2009), σ. 29-33.
5. Estienne de Lusignan, *Description de toute l'Isle de Cypre, et des Rois, Princes, et Seigneurs, tant Payens que Chrestiens,*

*qui ont commandé en icelle*, Paris, Guillaume Chaudière, 1580, φ. 220<sup>v</sup>.

6. Γιὰ τὸ μουσικὸ ἔργο τοῦ Λεονταρίτη βλ. Γεώργιος Μέντζος, *Ἡ δεύτερη συλλογὴ μοτέτων τοῦ Φραγκίσκου Λεονταρίτη – Βενετία 1566: Σχόλια – ἀποκατάσταση ἑλλειπῶν μοτέτων καὶ ἔκδοση σὲ σημερινὴ σημειογραφία*, Διπλωματικὴ ἐργασία, Ἀριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 1997· Ἐπαμεινώνδας Μακρυγιάννης, «Ἡ Λειτουργία *Je Prenez en Grez* τοῦ Λεονταρίτη καὶ ἡ θεματικὴ τῆς οἰκογένειας», *Μουσικὸς Λόγος* 3 (2001), σ. 3-12· Miranda Caldi, *The Masses of Franciscos Leonarditis (c.1516-1572): A Scholarly Edition together with Thirty-eight Motets and Accompanying Historical and Stylistic Commentary*, Διδακτορικὴ διατριβή, The University of York, 2002· Κωνσταντῖνος Μαυρογένης, *Οἱ λειτουργίες τοῦ Φραγκίσκου Λεονταρίτη: Ἀνάλυση καὶ συγκριτικὴ μελέτη σὲ σχέση μὲ τὶς ἐξάφωνες καὶ ὀκτάφωνες λειτουργίες τῆς περιόδου μὲ ἔμφαση στοὺς συνθέτες τῆς βαυαρικῆς αὐλῆς κατὰ τὴν ἡγεμονία τοῦ δούκα Ἀλβέρτου Ε'*, Διδακτορικὴ διατριβή, Ἑθνικὸ & Καποδιστριακὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν, 2009.
7. Museo Correr, Venezia, MCC, Provenienze Diverse, no. 837/25.

χρει να είναι περισσότερο ή πρακτική εφαρμογή μιᾶς θεωρητικῆς πρότασης «ἁρμονικῆς, μελωδικῆς καὶ ρυθμικῆς ἀλλαγῆς τοῦ βυζαντινοῦ μέλους»<sup>8</sup> τοῦ Ἱερώνυμου παρὰ νὰ ἀντικατοπτρίζει οὐσιαστικά τὴ μουσικὴ πράξη. Ἄλλωστε, ἡ πραγματεία τοῦ Ἱερώνυμου πού περιέχει τὸ «ᾠ Πάσχα τὸ μέγα» γράφτηκε μετὰ τὴ φυγὴ τοῦ συνθέτη ἀπὸ τὴν Κύπρο καὶ μετὰ τὶς μουσικὲς του σπουδὲς μὲ τὸν μεγάλο θεωρητικὸ τῆς μουσικῆς Gioseffo Zarlino. Ἄν ὅμως εἶναι κάτι πού σχετίζεται μὲ τὴ μουσικὴ πράξη στὴν Κύπρο, καὶ παρουσιάζει μεγάλο ἐνδιαφέρον, αὐτὸ εἶναι ἡ ὑπαρξὴ μιᾶς συλλογῆς μαδριγαλιῶν τοῦ Καλαβρέζου Giandomenico Martoretta μὲ τίτλο *Il terzo libro di madrigali* (Βενετία, Antonio Gardano, 1554) καὶ κυρίως ἓνα συγκεκριμένο ἀπὸ τὰ μαδριγάλια πού περιλαμβάνονται στὴ συλλογὴ μὲ τίτλο «Ο pothos is dio chijli curellena».

Οἱ πρώτες οὐσιαστικὲς ἀναφορὲς πού ἄρχισαν νὰ κάνουν γνωστὸ στοὺς σύγχρονους μελετητὲς τὸ ὄνομα τοῦ Martoretta ἔγιναν ἀπὸ τὸν Alfred Einstein καὶ τὸν James Haar.<sup>9</sup> Πέραν τούτων, οἱ ὁποιοσδήποτε πληροφορίες διαθέτουμε σχετικὰ μὲ τὸν Martoretta ὀφείλονται, κατὰ κύριο λόγο, στὴν ἔρευνα τῆς Maria Antonella Balsano.<sup>10</sup> Ὁ Martoretta

γεννήθηκε στὴ Μίλητο τῆς Καλαβρίας περὶ τὸ 1515. Ὁ καταστροφικὸς σεισμὸς πού ἔγινε στὴν περιοχὴ τὸ 1783 εἶχε ὡς ἀποτέλεσμα νὰ χαθοῦν οἱ ἀρχεακὲς πηγὲς πού θὰ μπορούσαν νὰ μᾶς δώσουν στοιχεῖα σχετικὰ μὲ τὴν ἀκριβῆ ἡμερομηνία γέννησῆς του καὶ τὴν πρώιμη ἐκπαιδευσί του. Ὁλοκλήρωσε τὶς μουσικὲς του σπουδὲς στὴ Βενετία καὶ τὴ Ρώμη καὶ τὰ πρῶτα του ἔργα – ἓνα τρίφωνο μαδριγάλι («In un bel prato fiorett' adorno») καὶ ἓνα τετράφωνο («O fortunato augello») – βρῆκαν τὸ δρόμο πρὸς τὸ τυπογραφεῖο τὸ 1541<sup>11</sup> καὶ

domenico Martoretta, *Il secondo libro di madrigali cromatici a quattro voci – 1552*, Firenze, Leo S. Olschki, 1988, σ. ix-xxviii· «Due “leggieri animaletti”»: Martoretta e Lupacchino», στὸ *Fra oralità e scrittura: studi sulla musica calabrese*, ἐπιμέλεια Ignazio Macchiarella, Lamezia Terme, Ama Calabria, 1995, σ. 47-73· «Dialogo immaginario tra Vincenzo da Pavia e donna Giulia Moncada Barrese marchesa di Pietrapertusa nel giorno 21 di novembre dell'anno 1556 in Palermo», στὸ *Vincenzo degli Azani da Pavia e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V*, ἐπιμέλεια Teresa Viscuso, Palermo, Ediprint, 1999, σ. 119-25· «I madrigali spirituali nella produzione della scuola polifonica siciliana», στὸ *Tra Scilla e Cariddi. Le rotte mediterranee della musica sacra tra Cinque e Seicento*, ἐπιμέλεια Nicolò Maccavino & Gaetano Pitarresi, Atti del Convegno di studio (Reggio Calabria-Messina, 28-30.05.2001), Reggio Calabria-Messina, 2003, Edizioni dell'Conservatorio di Musica F. Cilea, τ. i: σ. 13-46· «The Cypriot Madrigals of Gian Domenico Martoretta», ἀδημοσίευτη ἀνακοίνωση στὸ *First Biennial Euro-Mediterranean Music Conference*, Cyprus Music Institute (Nicosia, 18-20.09.2009)· «Γιὰ τὸ μουσικὸ ἔργο τοῦ Giandomenico Martoretta (γεν. 1515)», ὑπὸ δημοσίευση στὰ *πρακτικὰ του Διεθνoῦς Ἐπιστημονικοῦ Συνεδρίου Διὰ ἐνθύμωσιν καιροῦ καὶ τόπου: Λογοτεχνικὲς Ἀποτυπώσεις τοῦ Κόσμου τῆς Κύπρου, Πανεπιστήμιο Κύπρου (Λευκωσία, 6-9.10.2012)*. Βλ. ἐπίσης, Katarina Livljanić, «Madrigali Gian Domenica Martorette, talijanskog skladataelja 16. stoljeca, posveceni nekim uglednicima Poreca, Zadra i Dubrovnika», *Arti musices* 21 (1990), σ. 45-58· Gaetano Pitarresi, «“Accipies igitur has Dominici tui Camaenas”»: Il Primo libro delle Sacrae Cantiones a cinque voci di Giandomenico Martoretta» στὸ Maccavino & Pitarresi, ὁ.π., σ. 47-84· τέλος, κατὰ τὴ διάρκεια συγγραφῆς τοῦ παρόντος, ἀναρτήθηκε στὸ διαδίκτυο (14.10.2014) τὸ David Pinto, «Questions and answers for a Greek madrigal», <<https://www.scribd.com/doc/242949940/Questions-and-Answers-for-a-Greek-Madrigal>>.

11. *Di Constantio Festa il primo libro de' madrigali a tre voci con la gionta de quaranta madrigali di Ihan Gero*, Venezia, Antonio Gardano, 1541, ἀρ. 1 [ἀδέσποτο]. Σὲ μεταγενέ-

8. Παναγιώτης Ἀ. Ἀγαπητός, «Ἱερώνυμος ὁ Κύπριος: ἓνας γραφέας καὶ μουσικὸς τῆς Ὀψιμῆς Ἀναγέννησης» στὸ *Ἡ Ἑλληνικὴ γραφὴ κατὰ τοὺς 15<sup>ο</sup> καὶ 16<sup>ο</sup> αἰῶνες*, ἐπιμέλεια Σοφία Πατούρα, Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἰδρυμα Ἑρευνῶν, Ἰνστιτούτο Βυζαντινῶν Ἑρευνῶν, 2000, σ. 283-300: 292· βλ. ἐπίσης Oliver Strunk, «A Cypriote in Venice» στὸ *Natalicia Musicologica: Knud Jeppesen septuagenario collegis oblata*, ἐπιμέλεια Björn Hjelmberg & Søren Sørensen, København, W. Hansen, 1962, σ. 101-13.

9. Alfred Einstein, *The Italian madrigal*, 3 τόμ., Princeton, Princeton University Press, 1949, τ. i: σ. 193, 208· τ. ii: σ. 527, 625· James Haar, «The Note Nere Madrigal», *Journal of the American Musicological Society* 18 (1965), σ. 22-41. Ἔχει προηγηθεῖ ἡ ἀναφορὰ σὲ μαδριγάλια τοῦ Martoretta ἀπὸ τοὺς Theodor Kroyer (*Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Madrigals*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902, σ. 78) καὶ Joseph S. Levitan («Ockeghem's Clefless Compositions», *The Musical Quarterly* 23 (1937), σ. 440-64: 462-4), ἀλλὰ μόνο ἐπιγραμματικά καὶ ἀποκλειστικά γιὰ θέματα χρωματισμοῦ σὲ σχέση μὲ τοὺς συνδυασμοὺς κλειδιῶν.

10. Maria Antonella Balsano, «“La Martoretta di Calabria” e gli inizi della scuola polifonica siciliana», στὸ *Polifonisti calabresi dei secoli XVI e XVII*, ἐπιμέλεια Giuseppe Donato, Roma, Torre d' Orfeo 1985, σ. 35-77· «Gli elisi siciliani della Martoretta di Calabria», εἰσαγωγικὸ σημείωμα στὴν ἐπιμελημένη ἀπὸ τὴν ἴδια ἔκδοση Gian-

1544<sup>12</sup> αντίστοιχα. Τὸ 1548 ἐκδόθηκε ἡ πρώτη προσωπική του συλλογή πὸν περιλάμβανε 30 μαδριγάλια (ἓνα ἐκ τῶν ὁποίων σὲ τέσσερα μέρη καὶ ἓνα σὲ δύο μέρη). Ἦταν ἀφιερωμένη στὸν Κόμη Francesco Moncada de Luna τῆς Catalaniscetta, ὁ ὁποῖος ἦταν μέλος μιᾶς ἀπὸ τις πῶδ ἰσχυρὲς οἰκογένειες τῆς Σικελίας καὶ στοῦ ὁποῖου τὴν ὑπηρεσία βρισκόταν ὁ Martoretta.<sup>13</sup> Τὸ 1552 ἀκολούθησε ἡ δεύτερη προσωπική του συλλογή μὲ τίτλο *Secondo libro di madrigali cromatici a quattro voci* (Βενετία, Antonio Gardano),<sup>14</sup> ὅπου γινόταν χρῆση τῆς χρωματικῆς σημειογραφίας (*notte nere*). Οἱ ἐπιμέρους ἀφιερώσεις πὸν ὑπάρχουν στὰ 29 μαδριγάλια τῆς συλλογῆς καταδεικνύουν ὅτι ὁ Martoretta εἶχε δημιουργήσει μιὰ κοινωνική δικτύωση πὸν ξεπερνοῦσε τὰ ὅρια τῆς Σικελίας καὶ τῆς οἰκογένειας Moncada, καθὼς γίνεται ἀναφορὰ σὲ δεσπόζουσες προσωπικότητες ἀπὸ τὴν Καλαβρία, τὴν Ἀπουλία, τὴ Νάπολη, τὴ Δαλματία καὶ ἄλλοῦ.<sup>15</sup>

Δύο χρόνια ἀργότερα, τὸ 1554, ἐκδόθηκε ἡ τρίτη συλλογή μαδριγαλιῶν γιὰ τέσσερις φωνές τοῦ Martoretta.<sup>16</sup> Ἀκολουθώντας τὴν ἐκδοτικὴ παράδοση πολυφωνικῆς μουσικῆς, ἀποτελεῖται ἀπὸ τέσσερα τεύχη, ἓνα γιὰ κάθε φωνή (*cantus/altus/tenor/bassus*). Κάθε τεῦχος ἀριθμεῖ 16 φύλλα διαστάσεων 12 x 15 ἐκ., φέρει στὸ πάνω μέρος τῆς προμετωπίδας τὴ φωνὴ στὴν ὁποία ἀντιστοιχεῖ καὶ ἀκολουθεῖ ὁ πλήρης τίτλος τῆς ἐκδοσης:

στερες ἐκδόσεις ἀποδίδεται στὸν Martoretta (*Quaranta madrigali di Ihan Gero*, Venezia, Antonio Gardano, 1543, ἀρ. 1), ἀλλὰ καὶ στὸν Costanzo Festa (*Il vero libro di madrigali*, Venezia, [Girolamo Scotto], 1547, ἀρ. 31). Γιὰ τὴν πατρότητα τοῦ ἔργου βλ. Balsano «La Martoretta di Calabria», σ. 43· Ian Fenlon & James Haar, *The Italian Madrigal in the Early Sixteenth Century: Sources and Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, σ. 231-7 καὶ Jane A. Bernstein, *Music Printing in Renaissance Venice: The Scotto Press (1539-1572)*, New York, Oxford University Press, 1998, σ. 355-7, 431-2.

12. Jaques Arcadelt, *Il quinto libro di madrigali*, Venezia, Antonio Gardano, 1544, ἀρ. 9.
13. *Primo libro di madrigali a quattro voci*, Venezia, Girolamo Scotto, 1548· σῶζονται μόνο τὰ τεύχη τοῦ Cantus καὶ τοῦ Tenor (Bernstein, ὁ.π., σ. 365).
14. Σύγχρονη ἐκδοση σὲ ἐπιμέλεια τῆς Balsano, Giandomenico Martoretta, *Il secondo libro*, ὁ.π.
15. Balsano, «Gli elisi siciliani», ὁ.π., σ. xix-xxi.
16. Σῶζονται δύο πλήρη ἀντίτυπα τῆς συλλογῆς καὶ φυλάσσονται στὴν Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Αὐστρίας (A-Wn) καὶ τὴν Κρατικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Βαυαρίας (D-Mbs).

DEL MARTORETTA | IL TERZO LIBRO DI MADRIGALI | A quattro Voci, Con cinque Madrigali del Primo Libro da lui Nouamente | corretti, et dati in luce, Col Titolo di coloro per cui li ha composti. | A QVATRO [διακριτικὸ σύμβολο τοῦ Gardano] VOCI | In Venetia Apresso di | Antonio Gardane.

Στὴν πίσω ὄψη τοῦ ἐμπροσθόφυλλου ἀπαντᾶται τὸ προλογικὸ σημείωμα τοῦ συνθέτη, τὸ ὁποῖο παρατίθεται ἐδῶ σε μετάφραση, καὶ τὸ ὁποῖο μᾶς δίνει ὄχι μόνο ἐνδιαφέροντα βιογραφικὰ στοιχεῖα γιὰ τὸν συνθέτη ἀλλὰ καὶ μιὰ εἰλικρινῆ περιγραφή τῶν ἀρετῶν τοῦ Πέτρου Συγκλητικοῦ,<sup>17</sup> στὸν ὁποῖο ἀφιερώνει τὴ συλλογή:

ΣΤΟΝ ΛΑΜΠΡΟ ΚΑΙ ΓΕΝΝΑΙΟΔΩΡΟ ΚΥΡΙΟ  
ΠΕΤΡΟ ΣΥΓΚΛΗΤΙΚΟ ΕΥΓΕΝΗ ΠΙΠΙΟΤΗ  
ΤΗΣ ΝΗΣΟΥ ΤΗΣ ΚΥΠΡΟΥ

Τόσο μεγάλη εἶναι ἡ ὑποχρέωση πὸν αἰσθάνομαι καὶ πὸν θὰ αἰσθάνομαι γιὰ τὴν Ἐξοχότητά σας, πὸν πιστεύω ὅτι ποτὲ δὲν θὰ μπορέσω νὰ τὴν ξεπληρώσω πλήρως. Δὲν πρόκειται νὰ σταματήσω νὰ ἀναφέρομαι, μὲ κάθε δυνατὸ σὲ μένα τρόπο, στὶς εὐτυχεῖς στιγμὲς πὸν, χάρις στὴν εὐγενέστατη φύση σας, ἀπόλαυσα ἐπιστρέφοντας [στὴν Κύπρο] μετὰ τὴν ἱερὴ γῆ. Μὲ ἀγάπη μὲ φιλοξενήσατε στὸν οἶκο σας, μοῦ συμπεριφερθήκατε μὲ τὸν καλύτερο δυνατὸ τρόπο καὶ μοῦ παρείχατε ὅλες τις ἀνάσεις καθ' ὅλη τὴν παραμονή μου μαζί σας στὴν Κύπρο. Μοῦ δείξατε ὅλους τοὺς θεσπέσιους, εὐχάριστους καὶ ξακουστοὺς τόπους στὸ νησί. Ἐνῶ, ἐπίσης χάρις σὲ σᾶς, γνώρισα καὶ τὸν μεγάλο Τοῦρκο μὲ τις ἐντυπωσιακὲς, παντοδύναμες στρατιᾶς στὴν πληθῆ καὶ ἀρχαιστάτη Πόλη τοῦ Χαλεπιοῦ. Ἐκεῖ, λοιπόν, εἶχα τὴν εὐκαιρία νὰ παρακολουθήσω τὸ ἀξέχαστο καὶ ἀσύλληπτο θέαμα τῆς τελετῆς τῶν Σούφι, ἄξιο κάθε θαυμασμοῦ.

Τώρα, Κύριέ μου, δὲν ἐπιθυμῶ νὰ συνεχίσω νὰ ἀπαριθμῶ τις ἀμέτρητες χαρὲς πὸν γνώρισα μαζί σας, Ἐξοχότατε, χάρις στὴν τόσο γενναιοδωρὴ ψυχὴ σας. Ἀπὸ τὴ χαμηλὴ μου θέση ἔχω ἀφοσιωμένα ἀφιερῶσει τὸ βιβλίό μου μὲ μαδριγάλια, μονάχα ὡς δεῖγμα εὐγνωμοσύνης τῶν ἀτελείωτων ὑπηρε-

17. Παρόλο πὸν εἶναι σύνθητες στὶς ἐκδόσεις τῆς ἐποχῆς νὰ ἐξαίρονται οἱ ἐκάστοτε ἢ δυνητικοὶ μαικῆνες τῶν μουσικῶν, προκειμένου νὰ ἐξασφαλιστεῖ ἡ εὐνοία τους, αὐτὸ δὲ φαίνεται νὰ ἰσχύει γιὰ τὴν περίπτωση τοῦ Πέτρου Συγκλητικοῦ. Ὁ Martoretta ὑπῆρξε ἀπλῶς φιλοξενούμενος στὴν Κύπρο, κατὰ τὴν ἐπιστροφή του στὴν Ἰταλία ἀπὸ τοὺς Ἁγίους Τόπους, χωρὶς νὰ ἔχει προσδοκίαις ἀποκατάστασης καί, ἐπομένως, οἱ περιγραφὲς του μόνο εἰλικρινεῖς μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν.

σιῶν σας [πρὸς ἐμένα] καὶ τῆς ὑποχρέωσης πού θὰ αἰσθάνομαι γιὰ πάντα ἀπέναντί σας. Ἐπειδὴ χάρις σὲ σᾶς γνώρισα πράγματα ἐξαισία, σπάνια καὶ ἀξιοπερίεργα, αἰσθάνομαι τὴν ὑποχρέωση νὰ κάνω τὸ λαμπρό σας ὄνομα γνωστὸ σὲ ὅλο τὸν κόσμο ὡς ἀληθινὴ μαρτυρία τοῦ ὅτι ὅλοι οἱ Ἄρχοντες καὶ οἱ περίφημοι Ἰππότες πού γνώρισα σὲ διάφορα Βασίλεια καὶ σὲ Αὐλὲς δικαίως πρέπει νὰ θελήσουν νὰ μοιάσουν σὲ σᾶς καθὼς καὶ στὴν ἀρετὴ τῆς Ἐξοχότητάς σας.

Στὴ χάρις σας ταπεινὰ ὑποκλίνομαι. Βενετία, τελευταία ἡμέρα τοῦ Ἰουνίου 1554.

Ὁ ἀφοσιωμένος Ὑπηρέτης τῆς Ἐξοχότητάς σας,  
Giandomenico Martoretta

Ἡ συλλογὴ περιλαμβάνει 24 μαδριγάλια, τέσσερα ἐκ τῶν ὁποίων ἀποτελοῦνται ἀπὸ δύο μέρη, ἐνῶ στὴν τελευταία σελίδα τοῦ κάθε τεύχους ὑπάρχει πίνακας περιεχομένων (μὲ ἐξαιρέση αὐτὴ τοῦ bassus στὴν ὁποία ἀπεικονίζεται τὸ διακριτικὸ σύμβολο τοῦ Gardano):

### Περιεχόμενα τοῦ *Terzo libro di madrigali* τοῦ Martoretta

α.ἀ.	Incipit	Ποιητὴς
1	Ultimi miei sospiri	L. Martelli
2	O messaggi del cor, sospiri ardenti	L. Ariosto
3	La rete fu di queste fila d' oro (1 <sup>a</sup> parte) Per la dolce cagion del languir mio (2 <sup>a</sup> parte)	Ariosto
4	Nuova di Leda figlia, con tua nuova bellezza (1 <sup>a</sup> parte) E tutta Cipri dice, o Helena felice (2 <sup>a</sup> parte)	
5	Non puns' ars' o legò stral (1 <sup>a</sup> parte) E trafitt' e combust' e avvint' in modo (2 <sup>a</sup> parte)	
6	Quegli occhi, re del ciel, ch' a un guardo pio	P. Aretino
7	Donna bella sopr' ogni meraviglia	
8	Madonna, son tanti anni ch' in speme mi notrite	
9	O Pothos is dio chijli curellena [A mezzo due vermigli e fresche rose]	
10	Deh morte, tarda il tuo veloce corso	L. Cassola
11	Per fiorite campagn' e verdi prati (1 <sup>a</sup> parte) Per boschi et ermi (2 <sup>a</sup> parte)	G.A. Pantera
12	Seguimi pur nel mond' e nell' inferno	L. Tansillo
13	Lascia, dolente cor, la dur' impresa	
14	Non tender più la rete ch' annodavi	Tansillo
15	I dorati capelli, donna, mi desti	
16	Cortesia mi perdoni et umiltade	Tansillo
17	Canzon, se mai fra donne e cavalieri	Tansillo
18	Quel rubin, quelle perle et quelle note	Tansillo
19	Deh dove senza me, dolce mia vita, rimasa se	Ariosto
20	Occhi vaghi e leggiadri	
21	Di furt' ancor ogn' altro vitio rio	Ariosto
22	Vergine sacra, che sola sei quella	Petrarca
23	Occhi del pianger molli	
24	I' piangh' et ell' il volto	Petrarca

Ἀπὸ τὰ 24 μαδριγάλια τῆς συλλογῆς, πέντε εἶχαν συμπεριληφθεῖ στὸ *Primo libro* τοῦ 1548 (ἀρ. 13, 19, 20, 21 καὶ 23). Κάθε μαδριγάλι εἶναι ἀφιερωμένο σὲ μιὰ σημαντικὴ προσωπικότητα τῆς ἐποχῆς, δέκα ἀπὸ τίς ὁποῖες προέρχονται ἀπὸ τίς ἀνώτερες κοινωνικὲς τάξεις τῆς Κύπρου: Εὐγένιος Συγκλη-

τικὸς (ἀρ. 1), Ἰάκωβος Δενόρες (ἀρ. 2), Πέτρος Συγκλητικὸς (ἀρ. 3), Ἑλένα Συγκλητικὴ (ἀρ. 4).<sup>18</sup>

18. Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ἡ ἱεράρχηση πού γίνεται στίς ἀφιερώσεις τῶν τεσσάρων πρώτων μαδριγαλιῶν σὲ Κύ-

Zacco Gimel (άρ. 7), Ἰωάννης Συγκλητικὸς (άρ. 9), Mutio Συγκλητικὸς (άρ. 9), Ἐκτωρ Ποδοκάθαρος (άρ. 12), Gasparo Palol (άρ. 15) καὶ Tutio Costanzo (άρ. 18).

Ἀπὸ τὰ δέκα αὐτὰ μαδριγάλια ἀξίζει νὰ σταθοῦμε λίγο στὸ ὑπ' ἀρ. 4 («Nuova di Leda figlia») ποὺ ἀφιερώνεται στὴν Ἑλένα Συγκλητική. Ἄν καὶ ἀγνώστου πατρότητος, τὸ ποίημα γράφτηκε προφανῶς στὴν Κύπρο καθὼς ἀναφέρεται στοὺς γάμους τῆς μὲ τὸν Πέτρο Συγκλητικὸ. Τόσο στὴν prima parte ὅσο καὶ τὴ seconda, τὸ ποιητικὸ κεί-

μενο ἔχει τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ madrigale τοῦ 16<sup>ου</sup> αἰώνα: δὲν ἀκολουθεῖται κάποια προκαθορισμένη μετρικὴ μορφή, ἑπτασύλλαβοι στίχοι συνυπάρχουν μὲ ἑνδεκασύλλαβους, κάποιοι ἀπὸ αὐτοὺς μένουν χωρὶς ὁμοιοκαταληξία, ἐνῶ οἱ δύο τελευταῖοι στίχοι εἶναι ἑνδεκασύλλαβοι μὲ ζευγαρωτὴ ὁμοιοκαταληξία. Τέλος, στὸ «Nuova di Leda figlia», χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ ἐπανάληψη τοῦ «νέου» (πυνο, πυνο κ.λπ.) σὲ κάθε στίχο, τονίζοντας τὸ στοιχεῖο τοῦ νεωτερικοῦ καὶ τὴ δύναμη ποὺ ἐνέχει τὸ καινούργιο σὲ σχέση μὲ τὸ παλαιό:

[Prima parte]

Nuova di Leda figlia,  
con tua nuova bellezza  
empi ciascun di nuova meraviglia.  
Alle tue nozze nuove  
dal ciel si nuova gioia entro noi piove  
che in nuovi accent e di nuova dolcezza  
siam spinti nuovamente a palesarla;  
suo desir nuov' ognun per noi ti parla.

Νέα τῆς Λήδας κόρη,<sup>19</sup>  
μὲ τὴν καινούρια σου ὀμορφιά  
γεμίζεις τὸν καθένα [μας] μὲ νέα θαύματα.  
Μὲ τοὺς νέους γάμους σου  
ἀπ' τὸν οὐρανὸ τέτοια νέα χαρὰ πέφτει ἀνάμεσά μας  
ποὺ μὲ νέους τόνους καὶ νέα γλύκα  
βιαζόμαστε ἐκ νέου νὰ τὴν δημοσιοποιήσουμε  
γιὰ τὴν καινούρια ἐπιθυμία του ὁ καθένας μας σοὺ μιλάει.

Ἀνάμεσα στὰ μαδριγάλια τῆς συλλογῆς ὅμως, αὐτὸ ποῦ, γιὰ ποικίλους λόγους, παρουσιάζει τὸ

μεγαλύτερο ἐνδιαφέρον εἶναι τὸ ὑπ' ἀρ. 9 ποὺ ἀπεικονίζεται στὴν ἀκόλουθη εἰκόνα.

Λεπτομέρεια ἀπὸ τὸ ἕνατο μαδριγάρι τοῦ Terzo libro di madrigali τοῦ Martoretta (τεῦχος Cantus, σ. 12)

πρὶος εὐγενεῖς, καθὼς προηγούνται αὐτοὶ ποὺ φέρουν τοὺς ὑψηλότερους τίτλους εὐγενείας: τὸ πρῶτο ἀφιερώνεται σὲ μέλος τῆς πιδ ἰσχυρῆς (οἰκονομικὰ τουλάχιστον) οἰκογένειας τῆς Κύπρου, στὸν Εὐγένιο Συγκλητικὸ, πρωτότοκο υἱὸ τοῦ κόμη Rochas Ἰάκωβου Συγκλητικοῦ καὶ νόμιμο διάδοχο τοῦ τίτλου· τὸ δεύτερο στὸν Ἰάκωβο Δενόρες, πρωτότοκο υἱὸ τοῦ κόμη τῆς Τρίπολης Ἀλβίζε Δενόρες καὶ νόμιμο διάδοχο τοῦ τίτλου· τὸ τρίτο στὸν Πέτρο Συγκλητικὸ, τὸν οἰκοδεσπότη του καὶ τὸ τέταρτο στὴ σύζυγό του.

19. Πολὺ ὀραῖος παραλληλισμὸς τῆς Ἑλένας Συγκλητικῆ (ὡς νεότερης κόρης τῆς Λήδας) μὲ τὴν Ὠραία Ἑλένη. Στὸς δύο τελευταίους στίχους τῆς seconda parte ἡ ὀμορφία τῆς ἐξαιρεται ἀκόμα περισσότερο, ἀφοῦ συγκρίνεται μὲ τὴν Ἀφροδίτη: «a Venere non più sarei devoto | m'a te sol porgeremo i nostri voti» («τῆς Ἀφροδίτης δὲν θὰ εἶμαστε ἄλλο λάτρεις | ἀλλὰ σὲ σὲνα μόνον θὰ προσφέρουμε τὰ τάματά μας»).

Τὸ μαδριγάλι φέρει δύο κείμενα, ἐκ τῶν ὁποίων τὸ ἓνα, ἂν καὶ τυπωμένο μὲ λατινικούς χαρακτήρες, εἶναι στὴν ἑλληνικὴ γλῶσσα καὶ συγκεκριμένα στὴν κυπριακὴ διάλεκτο (τὸ ἄλλο εἶναι στὴν ἰταλική). Τὸ ποίημα ποῦ ἔχει χρησιμοποιήσει ὁ Martoretta ἀπαντᾶται καὶ σὲ μιὰ ἀνώνυμη χειρόγραφη ποιητικὴ ἀνθολογία τοῦ 16<sup>ου</sup> αἰώνα, τῆς ὁποίας ἡ ὑπαρξὴ εἶναι

Martoretta 1554<sup>21</sup>

O Pothos is dio chijli curellena  
Margaritaria capos' affendevgi  
Dichni me techni chi echij ta crimena  
Catha na theli capius na doxevgi  
Apu dio matia stecun vlepimena  
Che m' enan tition nomon ta chivevgi  
Chi otis ia china na scalepsi chnari  
Vurga ta matia camnun to lithari

Γιὰ τὰ δύο κείμενα ἀξίζει νὰ γίνουν ὀρισμένες παρατηρήσεις, οἱ ὁποῖες θὰ μποροῦσαν νὰ ὀδηγήσουν στὴν ἐξαγωγή χρήσιμων συμπερασμάτων. Ἡ χρῆση ἢ παράλειψη τοῦ τελικοῦ -ν στὸ κείμενο τοῦ Martoretta ἀνάγεται στὴ Φωνητικὴ: ὅταν βρίσκεται στὸ τέλος ἢ στὴν τομὴ τοῦ στίχου δὲν καταγράφεται, καθὼς, εἰδικὰ στὶς παροξύτονες λέξεις (ὅπως εἶναι οἱ συγκεκριμένες), δὲν προφέρεται ὡς ξεχωριστὸ στοιχεῖο (στ. 3, 7 καὶ 8): ἀντιθέτως, ὅταν εἶναι σὲ συνεκφορά, ἀκόμα καὶ ὅταν ἡ ἐπόμενη λέξη ξε-

γνωστὴ στοὺς μελετητὲς τῆς κυπριακῆς λογοτεχνίας ἦδη ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰώνα.<sup>20</sup> Πρόκειται γιὰ μιὰ ottava toscana ποῦ ἀποτελεῖται ἀπὸ ὀκτὼ ἐνδεκασύλλαβους στίχους μὲ τοὺς πρώτους ἕξι σὲ πλεκτὴ ὁμοιοκαταληξία καὶ τοὺς δύο τελευταίους σὲ ζευγαρωτὴ. Τὸ ποίημα παρατίθεται παρακάτω ὅπως ἀποτυπώνεται στὶς δύο πηγές:

Χειρόγραφο Μαρκιανῆς βιβλιοθήκης  
(Σιαπκαρᾶ-Πιτσιλλίδου, ἀρ. 41)<sup>22</sup>

Ὁ πόθος εἰς δυὸ χεῖλη κουρελλένα  
μαργαριτάρια κάποσα φυτεύγει,  
δείχνει μὲ τέχνην κ' ἔχει τα χωσμένα  
κάθα ποῦ θέλει κάποιον νὰ δοξεύγη·  
ἀπὸ δυὸ μμάτια στέκουν βλεπημένα  
καὶ μ' ἓναν τίτιον μόνον τὰ κηβεύγει  
κι ὅτις γιὰ κεῖνα νὰ σκαλέψη χνάριν  
βουργὰ τὰ μμάτια κάμνουν τὸλ λιθάριν.

κινᾶ ἀπὸ -ν (στ. 6), τότε καταγράφεται. Στὸν στίχο 1 τὸ ρῆμα «φυτεύγει» τοῦ κυπριακοῦ χειρογράφου ἔχει ἀντικατασταθεῖ ἀπὸ τὸ «ἀφεντεύγει»: στὸν στίχο 2 ἡ μετοχὴ «χωσμένα» ἔχει ἀντικατασταθεῖ ἀπὸ τὴ μετοχὴ «κρυμμένα»: στὸν στίχο 3 τὸ «κάθα ποῦ θέλει κάποιον» ἔχει γίνει «κάθα νὰ θέλει κάποιους»: στὸν στίχο 6 τὸ οὐσιαστικὸ «μόνος» (τρόπος) ἔχει ἀντικατασταθεῖ ἀπὸ τὸ «νόμος». Μὲ βάση αὐτά, οἱ δύο ἐκδοχὲς παρατίθενται παρακάτω μὲ μεταφορά στὴν κοινὴ μας γλῶσσα:

20. Μαρκιανὴ βιβλιοθήκη, Βενετία, Venetus App. Gr. IX, 32 (=1287), φ. 19ν. Ἡ ὑπαρξὴ τοῦ χειρογράφου ἔγινε γνωστὴ ἀπὸ τὸν Κωνσταντῖνο Ν. Σάθα τὸ 1873 (Χρονογράφοι βασιλείου Κύπρου, Μεσαιωνικὴ Βιβλιοθήκη τόμ. 2, Βενετία, τυπ. Χρόνου, σ. ρμε'), ἐνῶ ὁ Émile Legrand δημοσίευσε πρῶτος μεγάλο τμήμα τοῦ χειρογράφου ὑπὸ τὸν τίτλο *Poésies Erotiques en Dialecte Chypriote* (Paris, Maisoneuvre & Cie, 1881). Ἡ πρώτη ὀλοκληρωμένη κριτικὴ ἔκδοση μὲ γαλλικὴ μετάφραση τῶν ποιημάτων ἔγινε τὸ 1952 ἀπὸ τὴ Θέμιδα Σιαπκαρᾶ-Πιτσιλλίδου (*Le Pétrarquisme en Chypre. Poèmes d'amour en dialecte chypriote, d'après un manuscrit du XVIe siècle* Ἀθήνα, [Institut français d'Athènes]). Δεύτερη βελτιωμένη ἔκδοση ἀκολούθησε τὸ 1975 (Paris, Les Belles Lettres), ἐνῶ ἓνα χρόνο ἀργότερα (1976) τυπώθηκε στὴν Ἀθήνα ἑλληνικὴ ἔκδοση (*Ὁ Πετράρχισμός στὴν Κύπρο: Ρίμες ἀγάπης*), ἡ ὁποία περιλαμβάνει τὰ ποιήματα στὸ πρωτότυπο καὶ μετάφρασή τους στὰ νέα ἑλληνικά.

21. Ὁ ἰδιότυπος μεταγραμματισμὸς τοῦ πρωτοτύπου ἔχει διατηρηθεῖ μὲ ἐξαίρεση τὸ «j», τὸ ὁποῖο ἔχει ἀποδοθεῖ μὲ «s», καὶ τὸ «u», ποῦ ἔχει ἀποδοθεῖ μὲ «v», ὅπου

αὐτὸ ἀπαιτεῖται. Γιὰ τὸ λατινικὸ μεταγραμματισμὸ τοῦ κειμένου, βλ. Pinto, «Questions and answers», ὅπου ὁ μεταγραμματισμὸς ἀποτελεῖ τὸ κύριο θέμα διαπραγματεύσεως.

Σχόλια:

1 Pothos: ἡ χρῆση κεφαλαίου δὲν προκύπτει ἀπὸ τὴν ἔκδοση καθὼς, σύμφωνα μὲ τὴν ἐκδοτικὴ παράδοση τῆς ἐποχῆς, ὁ χαρακτήρας ποῦ ἀκολουθεῖ τὸ ἀρχίγραμμα καταχωρεῖται μὲ κεφαλαῖο. Ἄν καὶ στὸν πίνακα περιεχομένων ἡ λέξη ἀποτυπώνεται μὲ πεζὸ γράμμα, προτιμήθηκε ἡ χρῆση τοῦ κεφαλαίου, καθὼς ἀποδίδει καλύτερα τὴν ἰδιάζουσα σημασία καὶ πολυσημία τῆς λέξης | is dio: isdio | chijli: chij li || 2 affendevgi: altus, στὴν ἐπανάληψη affendavgi || 3 me techni chi echij: metechni chie chij || 4 na theli: altus, στὴν ἐπανάληψη nateli || 5 Apu dio: Apudio | stecun vlepimena: stecu vle pimena || 6 Che m' ena tition: chie me ne natition | ta chivevgi: tachivegi || 7 Chi otis ia china: Chio tis iachina || 8 ta matia camnun to: tamatia camnundo.

22. Ἡ ὑπαρξὴ τοῦ ποιήματος στὴ συλλογὴ τοῦ Martoretta δὲν εἶχε πέσει στὴν ἀντίληψη τῆς Σιαπκαρᾶ-Πιτσιλλίδου καὶ δὲν ἀναφέρεται στὴν κριτικὴ τῆς ἔκδοσης.

Ὁ Πόθος γὰρ δύο χεῖλη κοραλλένια,  
ἀφεντεύει κάμποσα μαργαριτάρια,  
μὲ τέχνη τὰ δείχνει καὶ τὰ κρύβει  
κάθε φορὰ πού θέλει κάποιους νὰ τοξέψει·  
δύο μάτια εἶναι οἱ φύλακές τους  
κι μὲ ἓνα τέτοιο νόμο τὰ διαφυλάττει:  
ὅποιος γιὰ κεῖνα θελήσει καὶ μόνο νὰ σαλέψει,  
τὰ δύο μάτια γοργὰ τὸν κάνουν πέτρα.

Οἱ διαφορὲς στὶς δύο ἀποδόσεις εἶναι λεπτὲς ἀλλὰ οὐσιαστικὲς. Στὴν περίπτωσιν τοῦ κυπριακοῦ χειρογράφου, ὁ Ἐρωτας (Πόθος) ἐμφανίζεται ὡς πρωταίτιος καὶ ὑποκινητῆς: ὁ ἴδιος – ὡς ἄλλος σπορέας – «φυτεύει» μαργαριτάρια, «χλωσμένα» σὲ εὐφορα κοραλλένια χεῖλη. Ὁ ἴδιος τα φυλάσσει καὶ «μεριμνᾷ» γιὰ τὴν προστασία τους ἀπὸ τὸν ἐπίδοξο μνηστήρα. Ἀντιθέτως, στὴν περίπτωσιν τοῦ Martoretta, ὁ Πόθος παρουσιάζεται ὡς κυ-

In mezzo due vermiglie e fresche rose  
Più Per l' oriental' Amor possiede  
E con tal' arte hor most' hor tien nascose  
Che spesso coglie tal chi non s' avede  
Alla cui guardia doi begli occhi pose  
& dura legge al bel thesoro diede  
Che chi per coglier Perle muov' il passo  
Da gli occhi e convertit' in duro sasso

Εἶναι προφανὲς πὼς τὸ ἰταλικὸ ποίημα ἀποτελεσε τὸ πρότυπο γιὰ τὸ ἑλληνικόν. Ἐκ πρώτης ὄψεως, ἡ ἐκδοχὴ πού συμπεριλαμβάνεται στὴν ἐκδοσὴ τοῦ Martoretta δείχνει νὰ εἶναι πιὸ κοντὰ στὸ πρωτότυπο. Ἀλλὰ αὐτὸ λίγη σημασία ἔχει, καθὼς καὶ στὶς δύο περιπτώσεις ἀποδίδεται τὸ πνεῦμα τοῦ ἰταλικοῦ κειμένου. Τόσο ὁ ἄγνωστος πού ἀπέτελεσε τὴν πηγὴν τοῦ Martoretta, ὅσο καὶ ὁ ἀνώνυμος ποιητῆς τῆς κυπριακῆς συλλογῆς (ἂν δὲν πρόκειται γιὰ τὸ ἴδιο ἄτομο) ἦταν ἄριστοι γνώστες τόσο τῆς ἰταλικῆς ὅσο καὶ τῆς ἑλληνικῆς γλώσσας (λόγιας καὶ καθομιλουμένης), καὶ μοιράζονταν «μιά βαθιὰ φιλολογικὴ καὶ λογοτεχνικὴ καλλιέργεια».<sup>23</sup>

Γνώστης τῆς ἑλληνικῆς γλώσσας ὅμως σίγουρα δὲν ἦταν ὁ στοιχειοθέτης τῆς ἐκδόσεως, καθὼς ἀντιμετώπισε ἀρκετὰ προβλήματα μὲ τὸν

Χειρόγραφο Μαρκιανῆς βιβλιοθήκης  
(Σιαπκαρᾶ-Πιτσιλλίδου, ἀρ. 41)

Ὁ Ἐρωτας ἀνάμεσα σὲ χεῖλη κοραλλένια  
φυτεύει κάμποσα μαργαριτάρια,  
μὲ τέχνη τὰ δείχνει καὶ τὰ κρύβει [χώνει]  
κάθε φορὰ πού θέλει κάποιον νὰ τοξέψει·  
δύο μάτια εἶναι οἱ φύλακές τους  
κι αὐτὸς ἔτσι μεριμνᾷ:  
ὅποιος γιὰ κεῖνα θελήσει καὶ μόνο νὰ σαλέψει,  
τὰ δύο μάτια γοργὰ τὸν κάνουν πέτρα.

ρίαρχος: ἀφέντης τῶν «κρυμμένων» μαργαριταριῶν, νομοθετεῖ αὐστηρὰ (στ. 6) γιὰ τὴν τιμωρία, ὄχι μόνο ἐνὸς (μοναχικοῦ ἐρωτευμένου), ἀλλὰ ὅλων τῶν πιθανῶν διεκδικητῶν (στ. 4: κάποιος/ κάποιους).

Ἐνδιαφέρον παρουσιάζει καὶ τὸ ἰταλικὸ κείμενο πού συνοδεύει τὸ ἑλληνικὸ στὴν ἐντυπὴ ἐκδοσὴ. Πρόκειται ἐπίσης γιὰ μιὰ ottava toscana, τῆς ὁποίας ὁ δημιουργὸς στάθηκε ἀδύνατο νὰ ταυτιστεῖ:

Ἀνάμεσα σὲ δύο φρέσκα καὶ κόκκινα ρόδα  
μαργαριτάρια κάμποσα ὁ Ἐρωτας κατέχει  
μὲ τέτοια τέχνη τὰ δείχνει καὶ τὰ κρύβει  
κάθε φορὰ πού ἐπιλέγει κάποιον νὰ στοχοποιήσει·  
γιὰ φρουρὰ δύο ὁμορφὰ μάτια τοποθέτησε  
καὶ νόμο αὐστηρὸ γιὰ τὸν πολύτιμο θησαυρὸ ὀρίζει:  
ὅποιος γιὰ θελήσει καὶ μόνο νὰ σαλέψει,  
τὰ δύο μάτια τὸν κάνουν πέτρα σκληρή.

χειρισμὸ τοῦ ἑλληνικοῦ κειμένου. Ὅπως φαίνεται καὶ στὸν σχολιασμὸ τοῦ κειμένου (βλ. ὑποσ. 21), ἀρκετὲς λέξεις ἔχουν τυπωθεῖ ἐνωμένες ἐνῶ ὁ ἕκτος στίχος περιλαμβάνει μιὰ ἐπιπλέον συλλαβή, ἀλλοιώνοντας τὴν ἰαμβικὴ προσωδία τοῦ ἐνδεκασύλλαβου καὶ καθιστώντας τὸν στίχο ἀκατανόητο. Στὰ χειρόγραφα τῆς ἐποχῆς τὸ νὰ συναντᾶμε ἐνωμένες λέξεις, σὲ βαθμὸ μάλιστα πού νὰ μὴν ξεχωρίζουν μεταξύ τους, εἶναι σὺνηθες φαινόμενο καὶ πιθανότατα τὸ χειρόγραφο ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἐτοιμάστηκε ἡ ἐκδοσὴ νὰ μὴν ἀποτελοῦσε ἐξαιρεση. Ἡ προσθήκη ὅμως μιᾶς ἐπιπλέον συλλαβῆς (ἢ ὁποία εἶναι παρούσα σὲ ὅλα τὰ τεύχη τῶν φωνῶν) καταδεικνύει ὅτι ὑπῆρχε πρόβλημα ἐξαρχῆς μὲ τὸ χειρόγραφο, μὲ βάση τὸ ὁποῖο δούλεψε ὁ στοιχειοθέτης. Τὸ γεγονὸς αὐτὸ ἀποτελεῖ μιὰ ἐνδειξὴ πὼς οὔτε ὁ Martoretta ἦταν γνώστης (τουλάχιστον καλὸς) τῆς ἑλληνικῆς γλώσσας.

Ὅπως ἀναφέρει ἡ Θ. Σιαπκαρᾶ-Πιτσιλλίδου γιὰ τὸ κυπριακὸ χειρόγραφο, ἡ συλλογὴ αὐτὴ ἀποτελεῖ ἓνα σημαντικὸ κομμάτι τῆς νεοελληνικῆς

23. Σιαπκαρᾶ-Πιτσιλλίδου, ὅ.π., σ. 26.



λογοτεχνίας, καθώς, με βάση αυτά που γνωρίζουμε έως τώρα, είναι ή πρώτη φορά που εισάγονται στη νεοελληνική ποιητική ιταλικές μετρικές φόρμες: έχουμε τα πρώτα σονέττα και ποιήματα σε τετράστιχες στροφές, τις πρώτες γνήσιες οκτάβες, *terze rime* και εξάστιχες στροφές.<sup>24</sup> Το ποίημα «Ο Πόθος εις δύο χείλη κουρελλένα» κατέχει μια ιδιαίτερη θέση ανάμεσα στα 156 ποιήματα της συλλογής καθώς είναι, πάντα με βάση τα έως τώρα στοιχεία, το πρώτο νεοελληνικό κείμενο που χρησιμοποιείται στην έντεχνη δυτική μουσική δημιουργία. Γι' αυτόν και μόνο τον λόγο, κρίνεται σκόπιμο να παρουσιαστεί σε σύγχρονη σημειογραφία ώστε να καταστεί προσιτό στους μελετητές. Και όπως θα γίνει αμέσως κατανοητό, το ενδιαφέρον που παρουσιάζει το συγκεκριμένο έργο δεν είναι μόνο φιλολογικό και ιστορικό, αλλά και μουσικό.

Από όλα τα μαδριγάλια της συλλογής, το «Ο Πόθος εις δύο χείλη κουρελλένα» είναι το μοναδικό στο οποίο κάθε φωνή φέρει δύο κλειδιά. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να προκύπτουν δύο συνδυασμοί κλειδιών: ο πρώτος C3-C4-C4-F4 με μια ύφεση στον όπλισμό και ο δεύτερος C2-C3-C3-F3 με δύο ύφεις. Με βάση τον πρώτο συνδυασμό, το μαδριγάλι είναι σε Δώριο τρόπο με *finalis* το σόλ και, με βάση το δεύτερο, είναι σε τρόπο Ίώνιο με *finalis* το σί ύφεση.<sup>25</sup> Έχουμε λοιπόν να κάνουμε με ένα μαδριγάλι *a due toni* (παρόλο που δε σημειώνεται ως τέτοιο) και στην ουσία πρόκειται για ένα τέχνασμα που χρησιμοποιήθηκε από συνθέτες της Αναγέννησης, το οποίο έδινε τη δυνατότητα το ίδιο μουσικό κείμενο να έχει δύο διαφορετικές αναγνώσεις. Μάλιστα, δεν ήταν η πρώτη φορά που ο Martoretta συνέθετε με αυτόν τον τρόπο, αφού στην προηγούμενη συλλογή του είχε συμπεριλάβει μαδριγάλια *a due toni*, προσδίδοντάς τους και τον ανάλογο χαρακτηρισμό. Σε αντίθεση με τον πρώτο συνδυασμό κλειδιών που είναι συνηθισμένος για την εποχή (*chiavi naturali*), ο δεύτερος συνδυασμός εντάσσεται στην κατηγορία των *chiavette*, κάτι που σημαίνει ότι, σύμφωνα με τις πρακτικές της εποχής, απαιτείται μεταφορά κατά την εκτέλεση. Ο σύγχρονος του Martoretta, Sylvestro di Ganassi, μνημονεύει πως η μεταφορά αυτή γίνεται μια πέμπτη προς τα κάτω, ενώ αρκετά χρόνια αργότερα ο Adriano Banchieri, υπερ-

θεματίζοντας, αναφέρει πως, αν εμφανίζεται σι ύφεση στον όπλισμό (μια ύφεση στην συγκεκριμένη περίπτωση), η μεταφορά γίνεται μια τέταρτη προς τα κάτω.<sup>26</sup> Αν με βάση την χρονολογική συνάφεια εφαρμοστούν τα λεγόμενα του Ganassi, τότε ο χαμηλότερος φθόγγος της φωνής του *bassus* θα είναι το μι ύφεση, ένας φθόγγος που στη συντριπτική πλειονότητα των περιπτώσεων είναι εκτός έκτασης του βαθύφωνου και, επιπλέον, δεν απαντάται σχεδόν ποτέ στα έργα της εποχής. Αντιθέτως, αν η μεταφορά γίνει μια τέταρτη προς τα κάτω, ο χαμηλότερος φθόγγος της φωνής του *bassus* θα είναι το φά, που είναι το σύνηθες όριο για τα έργα της εποχής, ενώ ταυτόχρονα καθίσταται δυνατή η απόδοση και των δύο αναγνώσεων του μαδριγαλιού από το ίδιο φωνητικό σύνολο.<sup>27</sup>

Με βάση τα προαναφερθέντα, το μαδριγάλι παρουσιάζεται σε σύγχρονη σημειογραφία σε δύο αποδόσεις: μια σε Δώριο τρόπο με *finalis* το σόλ και μια σε Ίώνιο με *finalis* το φά. Για τη μεταγραφή στη σύγχρονη σημειογραφία ακολουθούνται όλες οι καθιερωμένες συμβάσεις των σύγχρονων κριτικών μουσικολογικών εκδόσεων. Όσον αφορά το ποιητικό κείμενο, ισχύει ό,τι αναφέρθηκε στην

26. Sylvestro di Ganassi, *Lettonne seconda*, Venezia, Sylvestro di Ganassi, 1543, κεφ. xxii· Adriano Banchieri, *Cartella overo regole ultimissime a quelli che desiderano imparare il canto figurato*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1601, σ. 21-4. Η μεταφορά μια τρίτη μικρή προς τα κάτω, αν και εκ πρώτης όψης δείχνει ιδανική, καθώς οι δύο αναγνώσεις θα είχαν την ίδια *finalis*, δεν μπορεί να έχει εφαρμογή στη συγκεκριμένη περίπτωση γιατί απαντάται από τα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα και ύστερα και αποκλειστικά στην περιοχή της Ρώμης. Από την εκτεταμένη βιβλιογραφία για το θέμα της μεταφοράς βλ. ένδεικτικά Arthur Mendel, «Pitch in Western Music since 1500: a Re-Examination», *Acta Musicologica* 50 (1978), σ. 1-93, 328· Harold S. Powers, «Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony», *Journal of the American Musicological Society* 34 (1981), σ. 428-70· Andrew Parrott, «Transposition in Monteverdi's Vespers of 1610: An "Aberration" Defended», *Early Music* 12 (1984), σ. 490-516· Patrizio Barbieri «*Chiavette* and Modal Transposition in Italian Practice (c 1500-1837)», *Recercare* 3 (1991), σ. 5-79· Andrew Johnstone, «"High" Clefs in Composition and Performance», *Early Music* 34 (2006), σ. 29-53.
27. Δυστυχώς τόσο ο Levitan στο «Ockeghem's Cleffless Compositions», σ. 462-4, όσο και ο Pinto στο «Questions and answers» αποτυγχάνουν να δώσουν ικανοποιητική εξήγηση για την αποκωδικοποίηση της ύφεσης δύο συνδυασμών κλειδιών.

24. Ό.π., σ. 9, 40.

25. Με βάση το σύστημα των 12 τρόπων του Henricus Glareanus (*Dodecachordon*, Basel, Heinrich Petri, 1547).

ύποσημείωση 21. Ἡ διαχείριση τῆς τοποθέτησης τῶν συλλαβῶν ἔχει γίνει μὲ μιὰ περιορισμένη ἐλευθερία, καθὼς, ὅπως ἤδη ἀναφέρθηκε, εἶναι ἓνα θέμα τὸ ὁποῖο δὲν μπόρεσε νὰ διαχειριστεῖ μὲ ἀπόλυτη ἐπιτυχία ὁ στοιχειοθέτης ἀλλὰ, μέχρι κάποιου βαθμοῦ, οὔτε καὶ ὁ Martoretta. Καὶ αὐτὸ κρίνεται ἀπαραίτητο, διότι βασικὴ ἐπιδίωξη ἐνὸς συνθέτη μαδριγαλίων εἶναι ὁ σεβασμὸς στὴν προσωδία τοῦ ποιητικοῦ κειμένου καὶ ἡ ἀνάδειξή του μὲ ποικίλους τρόπους (μαδριγαλισμούς), στὸν βαθμὸ πού τὸ ἐπιτρέπει ἡ πολυφωνικὴ γραφή. Ὁ Martoretta μάλιστα ἀποδεικνύεται ἰδιαίτερα ἱκανὸς σὲ αὐτό, ὅπως μποροῦμε νὰ διακρίνουμε ἀπὸ τὸν τρόπο πού ἀντιδρᾷ μουσικὰ στὸν τελευταῖο στίχο τοῦ ποιήματος, τὸν ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὸ μῦθο τῆς Μέδουσας, πού ἀναφέρεται στὴ γνωστὴ ιδιότητα καὶ

τὴ δύναμη τῶν ματιῶν νὰ πετρώσουν αὐτὸν πού τὰ κοιτάει: ἡ ὑφή γίνεται ὁμοφωνικὴ καὶ δημιουργεῖται μιὰ αἴσθησις στατικότητος, καθὼς ὅλες οἱ φωνές κινοῦνται συλλαβικὰ μὲ semibreves πού, ἄλλωστε, στὴ χωρὶς διαστολές ἀναγεννησιακὴ σημειογραφία, μποροῦν νὰ ἀποτυπώνουν ὀπτικὰ τὶς πέτρες, τὰ μαργαριτάρια καὶ τὰ μάτια.<sup>28</sup> Ἐπιπλέον, στὴν ἐπανάληψη τοῦ τελευταίου στίχου δὲν ὑπάρχει ἡ ἀναμενόμενη τέλεια πτώσις, πού ὑπάρχει στὴν πρώτη ἐμφάνισή του, ἀλλὰ μιὰ ἀτελής, ἀφήνοντας τὸν ἀκροατὴ μετέωρο, πετρωμένο ἀπὸ δυὸ μάτια φύλακες.

ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΚΙΤΣΟΣ

28. Balsano, «The Cypriot Madrigals», ὁ.π.



'O Pothos is dio chijli curellena'

G. Martoretta, *Il terzo libro di madrigali* (Venetia: A. Gardano, 1554)

Giandomenico Martoretta

All'illustre Signor Giovanne Singlitico di Cipro

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

O Po-thos is dio chij - li cu-rel - le -  
 O Po-thos is dio chij - li cu-rel -  
 O Po - thos is dio chij - li cu - rel -  
 O Po-thos is dio chij - li cu - rel -

5

na - - - na - - -  
 Mar - ga - ri - ta - ria ca - po - s'af - fe - ndev -  
 - - - le - na Mar - ga - ri - ta - ria ca - po - s'af - fe - ndev - gi, Mar -  
 - - - le - na Mar - ga - ri - ta - ria ca - po - s'af - fe - ndev - gi, Mar - ga - ri -  
 - - - na Mar - ga - ri - ta - ria ca - po - s'af - fe - ndev - gi, Mar - ga - ri -

11

gi, Mar - ga - ri - ta - ria ca - po - s'af - fe - ndev - gi, Di - chni me te - chni  
 - ga - ri - ta - ria ca - po - s'af - fe - ndev - gi. Di - chni me  
 ta - ria ca - po - s'af - fe - ndev - gi, Di - chni me te - chni,  
 ta - ria ca - po - s'af - fe - ndev - gi. Di - chni me te - chni, Di -

'O Pothos is dio chijli curellena'

G. Martoretta, *Il terzo libro di madrigali* (Venetia: A. Gardano, 1554)

Giandomenico Martoretta

All'illustre Signor Giovanne Singlitico di Cipro

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

O Po-thos is dio chij - li cu-rel - le -  
 O Po-thos is dio chij - li cu-rel -  
 O Po - thos is dio chij - li cu - rel -  
 O Po-thos is dio chij - li cu - rel -

5

na - - - na - - -  
 Mar - ga - ri - ta - ria ca - po - s'af - fe - ndev -  
 - - - le - na Mar - ga - ri - ta - ria ca - po - s'af - fe - ndev - gi, Mar -  
 - - - le - na Mar - ga - ri - ta - ria ca - po - s'af - fe - ndev - gi, Mar - ga - ri -  
 - - - na Mar - ga - ri - ta - ria ca - po - s'af - fe - ndev - gi, Mar - ga - ri -

11

gi, Mar - ga - ri - ta - ria ca - po - s'af - fe - ndev - gi, Di - chni me te - chni  
 - ga - ri - ta - ria ca - po - s'af - fe - ndev - gi. Di - chni me  
 ta - ria ca - po - s'af - fe - ndev - gi, Di - chni me te - chni,  
 ta - ria ca - po - s'af - fe - ndev - gi. Di - chni me te - chni, Di -

Ἐξομολογή 1

17

chi.e - chij - ta cri - me - na Ca-tha na the - li  
 te - chni chi.e-chij ta cri - me - na Ca-tha na the - li ca -  
 di - chni me te-chni chi.e-chij ta cri-me na Ca-tha na the - li ca - plus na do -  
 chni me te - chni chi.e - chij ta cri - me - na Ca - tha na the - li ca - plus

21

ca - plus na do-xev - gi, Ca-tha na the-li ca - plus na do - xev-gi:  
 - plus na do-xev - gi, Ca - tha na the - li ca - plus na do - xev - gi: A - pu dio  
 xev - gi, Ca-tha na the - li, ca-tha na the - li ca - plus na do - xev - gi: A -  
 na do-xev - gi, ca-tha na the - li ca - plus na do - xev - gi: A - pu dio

26

A - pu dio ma-tia ste-cun vle - pi-me - na Che m'e-na ti - tion, Che m'e-na  
 ma-tia ste - cun vle - pi-me - na Che m'e - na ti - tion, che m'e-na  
 pu dio ma-tia ste-cun vle - pi - me-na Che m'e - na ti - tion, che m'e-na  
 ma-tia ste-cun vle-pi-me-na Che m'e-na ti - tion, che m'e-na

Ἐξομολογή 2

17

chi.e - chij - ta cri - me - na Ca-tha na the - li  
 te - chni chi.e-chij ta cri - me - na Ca-tha na the - li ca -  
 di - chni me te-chni chi.e-chij ta cri-me na Ca-tha na the - li ca - plus na do -  
 chni me te - chni chi.e - chij ta cri - me - na Ca - tha na the - li ca - plus

21

ca - plus na do-xev - gi, Ca-tha na the-li ca - plus na do - xev-gi:  
 - plus na do-xev - gi, Ca - tha na the - li ca - plus na do - xev - gi: A - pu dio  
 xev - gi, Ca-tha na the - li, ca-tha na the - li ca - plus na do - xev - gi: A -  
 na do-xev - gi, ca-tha na the - li ca - plus na do - xev - gi: A - pu dio

26

A - pu dio ma-tia ste-cun vle - pi-me - na Che m'e-na ti - tion, Che m'e-na  
 ma-tia ste - cun vle - pi-me - na Che m'e - na ti - tion, che m'e-na  
 pu dio ma-tia ste-cun vle - pi - me-na Che m'e - na ti - tion, che m'e-na  
 ma-tia ste-cun vle-pi-me-na Che m'e-na ti - tion, che m'e-na

Ἐξομολογία 1

33

ti - lion no-mon ta chi-vev - gi: Chi-o-tis ia chi-na na sca - le - psi - chna-ri, Chi-o-tis ia  
 ti-lion, che m'e - na ti - lion no-mon ta chi - vev - gi: Chi-o-tis ia  
 ti - lion no - mon ta chi - vev - gi: Chi-o-tis ia chi-na na sca - le - psi chna - ri,  
 ti - lion no - mon ta chi - vev - gi: Chi-o-tis ia chi-na na sca -

38

chi-na na sca-le - psi chna - ri Vur - ga - ta ma - tia cam - nun to - li -  
 chi - na na sca - le - psi chna - ri Vur - ga - ta ma - tia cam - nun to - li - tha -  
 sca - le - psi chna - ri Vur-ga ta ma - tia cam - nun to li - tha -  
 le - psi chna - ri Vur - ga - ta ma - tia cam - nun to - li - tha -

45

- tha-ri, Vur - ga ta ma - tia cam - nun - to - li - tha - ri.  
 ri, Vur - ga ta ma - tia cam - nun to li - tha ri.  
 ri, Vur - ga ta ma - tia cam - nun - to li - tha - ri.  
 ri, Vur - ga ta ma - tia cam - nun - to li - tha - ri.

Ἐξομολογία 2

33

ti - lion no-mon ta chi-vev - gi: Chi-o-tis ia chi-na na sca - le - psi - chna-ri, Chi-o-tis ia  
 ti-lion, che m'e - na ti - lion no-mon ta chi - vev - gi: Chi-o-tis ia  
 ti - lion no - mon ta chi - vev - gi: Chi-o-tis ia chi-na na sca - le - psi chna - ri,  
 ti - lion no - mon ta chi - vev - gi: Chi-o-tis ia chi-na na sca -

38

chi-na na sca-le - psi chna - ri Vur - ga - ta ma - tia cam - nun to - li -  
 chi - na na sca - le - psi chna - ri Vur - ga - ta ma - tia cam - nun to - li - tha -  
 sca - le - psi chna - ri Vur-ga ta ma - tia cam - nun to li - tha -  
 le - psi chna - ri Vur - ga - ta ma - tia cam - nun to - li - tha -

45

- tha-ri, Vur - ga ta ma - tia cam - nun - to - li - tha - ri.  
 ri, Vur - ga ta ma - tia cam - nun to li - tha ri.  
 ri, Vur - ga ta ma - tia cam - nun - to li - tha - ri.  
 ri, Vur - ga ta ma - tia cam - nun - to li - tha - ri.