

ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΚΙΤΣΟΣ

ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΟΥΜΑΝΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΜΕ ΣΥΝΟΔΕΙΑ ΛΑΟΥΤΟΥ ΣΤΗΝ ΙΤΑΛΙΚΗ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ*

Ένα από τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά του Μεσαίωνα πού έμελλε νά έπηρεάσει βαθύτατα, όχι μόνο τόν μετέπειτα εύρωπαϊκό τρόπο σκέψης, αλλά και γενικότερα τόν σύγχρονο δυτικό πολιτισμό, είναι σίγουρα ή έπαφή μέ τόν άρχαίο έλληνικό και ρωμαϊκό κόσμο. Μέ τή μελέτη άρχαίων έλληνικων κειμένων και τή μετάφρασή τους στά λατινικά έμπαιναν τά θεμέλια για τήν έμφάνιση και έξαρση μιās τάσης για τή λατρεία και άναβίωση του άρχαίου έλληνικού πνεύματος, μιās τάσης πού είναι έμφανής σχεδόν σέ κάθε έκφανση του πολιτισμού τής Άναγέννησης, αλλά και του Μπαρόκ άργότερα, και πού σήμερα άποκαλοϋμε Ούμανισμό. Ή μελέτη του άρχαίου κόσμου είχε έξέχουσα θέση στην παιδεία τής Άναγέννησης και του Μπαρόκ, και τά άρχαία έλληνικά και ρωμαϊκά πρότυπα χρησιμοποιήθηκαν ως μοντέλα προς μίμηση για τούς συγγραφείς και τούς καλλιτέχνες των περιόδων αυτών. Μολονότι για τή φιλολογία, τήν αρχιτεκτονική, τή ζωγραφική και τό θέατρο υπήρχαν χειροπιαστά πρότυπα για μίμηση, τό ίδιο δέν συνέβαινε και για τή μουσική. Παραδείγματα άρχαίας έλληνικής ή ρωμαϊκής μουσικής έπιδεκτικά σύγκρισης δέν υπήρχαν, καθώς ήχητικά παραδείγματα ήταν πρακτικώς άδύνατον νά διατηρηθοϋν· τά λείψανα άρχαίας έλληνικής μουσικής πού είχαν διασωθει δέν έτυχαν ένδιαφέροντος μελέτης, παρά μόλις περί τό 1579, όταν ό Girolamo Mei έστειλε αντίγραφο τριών άρχαίων ύμνων στον Vincenzo Galilei, ό όποιος και τούς εξέδωσε άργότερα στην

πρωτότυπή τους αρχαία ελληνική σημειογραφία.¹ Έπομένως, για την περίοδο της Αναγέννησης, ή οποιαδήποτε μίμηση μουσικής της αρχαιότητας δέν μπορούσε παρά νά είναι ἔμμεση καί, ὅπως πολύ σωστά παρατηρεῖ ὁ Claude Palisca, ὁ Οὐμανισμός πού ἄγγιξε τή μουσική ἦταν κατά μείζονα λόγο φιλολογικός καί ἐπιστημονικός καί ὄχι αὐστηρά μουσικός.²

Σέ ἀντίθεση μέ τή σημερινή, πιό περιορισμένη, ἀντίληψη γιά τόν ὄρο μουσική, ὁ ὄρος κατά τήν ελληνική ἀρχαιότητα εἶχε εὐρύτερη σημασία, ὑποδηλώνοντας ἀρχικά τό ἐνιαῖο τῶν ἐννοιῶν τῆς ποίησης καί τῆς μουσικῆς.³ Ὁ συσχετισμός αὐτός λόγου καί μουσικῆς συνέχιζε νά εἶναι ἰσχυρός καί κατά τήν περίοδο τῆς Αναγέννησης, παρά τό γεγονός ὅτι ἡ μουσική δέν ἐξαρτιόταν πλέον ἀπό τή διάρκεια τῶν συλλαβῶν καί τήν προσωδία, χαρακτηριστικῶν τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς γλώσσας. Τό παράδοξο εἶναι ὅτι, παρά τό φυσικό δεσμό γλώσσας καί μουσικῆς, τόσο κατά τήν περίοδο τοῦ Μεσαίωνα ὅσο καί τῆς Αναγέννησης, ὁ ἀριθμητικός χαρακτήρας τῆς μουσικῆς ὑπερίσχυε στίς συνειδήσεις τῶν λογίων καί γι' αὐτό τό λόγο ἡ μουσική ὡς ἐπιστήμη ἦταν μέρος τοῦ *quadrivium* τῶν μαθηματικῶν τεχνῶν, μαζί μέ τήν ἀριθμητική, τή γεωμετρία καί τήν ἀστρονομία. Βεβαίως, ἡ φυσική συνάφεια τῆς μουσικῆς μέ τό *trivium* τῶν ἐλευθέρων τεχνῶν, καί κυρίως μέ τή γραμματική, δέν εἶχε ποτέ παραβλεφθεῖ. Ὁ Johannes dictus Cotto, περί τό 1100, συνέκρινε τίς *distinctiones* τοῦ Aelius Donatus, ἤτοι δίστιγμο, ὑποστιγμή καί στιγμή, μέ τίς ἀνάπαυλες τοῦ γρηγοριανοῦ μέλους, πού χαρακτηρίζουν τή διαίρεση τοῦ κειμένου καί συνεπῶς ὀρίζουν τή μελοποίησή του.⁴ Ὁ Giovanni del Lago, χρησιμοποιώντας ξανά τόν Donatus, προέτρεψε τούς συνθέτες νά διαβαθμίζουν τίς μουσικές πτώσεις ἀνάλογα μέ τό ρυθμό τοῦ ἔμμετρου λόγου, τή στίξη, ἀλλά καί τή γενικότερη διάθεση τοῦ κειμένου.⁵ Ὁ Zioseffo Zarlino, προχωρώντας ἀκόμη παραπέρα, χρησιμοποίησε τίς γνώσεις του στή γραμματική γιά νά σχηματίσει τή θεωρία του γιά τίς μουσικές πτώσεις.⁶

Δέν ἦταν ὅμως ἡ γραμματική τό μόνο στοιχεῖο τοῦ *trivium* πού ἐπηρέασε τόν μουσικό τρόπο σκέψης. Ἦταν καί ἡ ρητορική, γεγονός πού ὀφείλεται στήν ἀναζωπύρωση τοῦ ἐνδιαφέροντος γιά τίς ρητορικές πραγματεῖες τοῦ Ἀριστοτέλη, τοῦ Κοϊντιλιανοῦ καί τοῦ Κικέρωνα, οἱ ὁποῖες παρότρυναν τούς ρήτορες νά διεγείρουν τά συναισθήματα τῶν ἀκροατῶν τους μέ τίς κατάλληλες ρητορικές τεχνικές. Ὁ Κοϊντιλιανός δίνει ἔμφαση στόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο,

τόσο ή μουσική όσο και ή ρητορική, έναρμονίζονται μέ τό περιεχόμενο και ή διατύπωση του κειμένου, σέ ένα απόσπασμα, τό όποιο μνημονευόταν συχνά και είχε μεγάλη έπιρροή κατά ήν περίοδο της Άναγέννησης:

... ή εύγλωττία μέ ήν ποικιλία της σέ προσωδία και ρυθμό, εκφράζει τά άνώτερα [θέματα] μέ έξύψωση, τά εύχάριστα μέ τρόπο ήδύ, τά μετριοπαθή μέ τρόπο ήπιο, και σέ κάθε εκφανση της τέχνης της [της ρητορικής] βρίσκειτα σέ συμφωνία μέ αυτά πού όνομάζονται πάθη. "Ετσι, κατά ή ρητορεία, μέ ήν ένταση του λόγου, ήν ύφεση και ήν κλίση [ό ρήτορας] έπιτείνεται στό νά ύποκινήσει τά πάθη του άκροατηρίου· και μέ ήν ποικιλία στό ρυθμό της σύνταξης των λέξεων και της φωνής (άν μπορώ νά χρησιμοποιήσω αυτό τον όρο) ζητούμε νά επιτύχουμε άλλου ήν άγανάκτηση, άλλου τον οϊκτο του δικαστή. "Ετσι και μέ τά [μουσικά] όργανα, τά όποια δέν έχουν ή δυνατότητα νά εκφέρουν λόγο, αισθανόμαστε στην ψυχή μας ποικίλα αισθήματα ... "Αρα λοιπόν ό ρήτορας δέν θά έχει πρωταρχική φροντίδα ή φωνή του; Τί είναι πιό άρμόζον στη μουσική από αυτό;⁷

Ό Nicola Vicentino, άπηχώντας τά λόγια του Κοϊντιλιανου, συμβούλεψε τούς τραγουδιστές νά χρησιμοποιήσουν ήν άγόρευση ως πρότυπο για ή μουσική εκτέλεση και παρότρυνε τούς τραγουδιστές νά τραγουδούν μέ ποικίλους τρόπους, για νά μπορέσουν νά διεγείρουν τά συναισθήματα των άκροατών τους, όπως οι ρήτορες χρησιμοποιούν ήν εύγλωττία τους για νά εκφράσουν και νά μεταδώσουν τό περιεχόμενο και τά μηνύματα των λόγων τους.⁸

Η έπίτευξη της διεγερσης των συναισθημάτων και των ψυχικών καταστάσεων του άκροατή ύπήρξε ένας νέος στόχος, τόσο για τούς συνθέτες όσο και για τούς εκτελεστές της Άναγέννησης.⁹ Είτε ήθελημένα είτε άσυναίσθητα, συνθέτες και εκτελεστές αντιμετώπιζαν τόσο ήν κοσμική όσο και ήν εκκλησιαστική μουσική μέ ρητορική προσέγγιση. Ωστόσο, ή σύνθετη, πολυεπίπεδη ύφή της λόγιας πολυφωνικής μουσικής δέν συμβάδιζε μέ ήν καινούργια αυτή τάση, καθώς ό συνδυασμός πολλών φωνών έμπόδιζε ήν κατανοητή μετάδοση του λόγου και έπομένως ή διεγερση των συναισθημάτων του άκροατή. Οι πρώτες σημαντικές αντιδράσεις ένάντια στον πολυφωνικό τρόπο σύνθεσης εκδηλώθηκαν τίς τελευταίες δεκαετίες του 16ου αιώνα, μέ πρώτη ήν πραγματεία του Galilei *Dialogo della musica antica et della moderna* (1581), ένα έργο στό όποιο άπαντούμε

τίς ιδέες που αναπτύχθηκαν στις μουσικές συζητήσεις που έλαβαν χώρα στην *camerata* του Giovanni dei Bardi, της οποίας ήταν μέλος ο Galilei. Στο σύγγραμμά του αυτό, ο Galilei επιτίθεται κατά του πολυφωνικού τρόπου σύνθεσης και προτρέπει για μία επιστροφή στην απλότητα της αρχαίας μουσικής, με τη χρήση μίας σόλο φωνής, φορέα της έννοιας των λέξεων και των συναισθημάτων που βρίσκονται πίσω από αυτές, υποστηριζόμενη από τη συνοδεία ενός όργα-νου. Έν τούτοις, ο ίδιος ο Galilei αποτυγχάνει να δώσει λύσεις για τό-πως μία απομάκρυνση από τον πολυφωνικό τρόπο σύνθεσης θα μπορούσε να επιτευχθεί. Αυτό ήταν ένα από τα βασικά προβλήματα των μουσικών της όψιμης Αναγέννησης, καθώς οι δεσμοί τους με την πολυφωνική παράδοση ήταν πολύ στενοί.

Η ιδέα του σόλο τραγουδιού είχε αρχίσει να αποκτά κύρος πολύ νωρίτερα, ενός σόλο τραγουδιού που εκπήγαζε κυρίως από πρού-πάρχουσες φωνητικές πολυφωνικές συνθέσεις. Ο Baltassare Casti- glione, στο βιβλίο του *Il libro del cortegiano* (1528), ένα από τα πλέον διαδεδομένα έντυπα της περιόδου της Αναγέννησης, αντιπαρέ- βαλε τό σόλο τραγούδι με τό τραγούδι φωνητικού συνόλου με τόν έξης τρόπο:

... όμορφη μουσική είναι τό επιδέξιο τραγούδι με αυτοπεποίθηση και περίτεχνο ύφος από ένα βιβλίο· αλλά ακόμη καλύτερο είναι τό [σόλο] τραγούδι με *viola*,¹⁰ διότι όλη ή γλυκύτητα βρίσκεται στή σόλο φωνή και γιατί, με μεγαλύτερη προσοχή, παρατηρούμε και παρακολου- θούμε τό περίτεχνο ύφος και τή μελωδία, χωρίς να άπασχολούνται τά αυτιά με περισσότερες από μία φωνές, ένω τό κάθε μικρό λάθος είναι ευδιάκριτο· αυτό δέν συμβαίνει στό όμαδικό τραγούδι, επειδή ή μία [φωνή] καλύπτει τήν άλλη. Άλλά πρό πάντων, θεωρώ ως πίο θαυμα- στή τήν τραγουδιστή άπαγγελία με *viola* (*il cantare alla viola per recitare*): αυτός ό τρόπος τραγουδιού προσθέτει ιδιαίτερη χάρη και άποδοτικότητα στό λόγο, κάτι τό όποιο είναι ό,τι πίο εύχάριστο.¹¹

Όσον άφορά τό σόλο τραγούδι της Αναγέννησης υπό τή συνοδεία όργάνου, όπως φαίνεται και από τήν περιγραφή του Castiglione, δύο διαφορετικές αλλά και ταυτόχρονα συνδεδεμένες παραδόσεις δια- κρίνονται. Η πρώτη είναι μία άγραφη παράδοση, που συνίσταται κατά κύριο λόγο στό αυτοσχεδιαστικό τραγούδι ποίησης υπό τή συνοδεία ενός λιτού άρμονικού υποβάθρου. Όπως είναι φυσικό, λόγω του χαρακτήρα της, ελάχιστα μουσικά κείμενα διασώζονται,

καί οἱ περισσότερες πληροφορίες προέρχονται κυρίως ἀπό περιγραφές τέτοιων ἐκτελέσεων. Ἡ δεύτερη παράδοση, τῆς ὁποίας ἕνας σεβαστός ἀριθμός ἐκδόσεων καί χειρογράφων ἔχει διασωθεῖ, συνίσταται, κατά κύριο λόγο, στή διασκευή γιά σόλο φωνή μέ τή συνοδεία ὀργάνου προϋπαρχόντων φωνητικῶν πολυφωνικῶν συνθέσεων. Κατά τήν περίοδο τῆς Ἀναγέννησης, τό πλέον δημοφιλές ὄργανο γιά τή συνοδεία σόλο τραγουδιῶν, ἀλλά καί γενικότερα, ἦταν τό λαούτο. Αὐτό διαφαίνεται, τόσο ἀπό τήν ἀναγεννησιακή εἰκονογραφία, καθῶς οἱ ἀναπαραστάσεις λαούτων ἀποτελοῦν συχνό φαινόμενο, ὅσο καί ἀπό τίς συχνές ἀναφορές ποιητῶν καί συγγραφέων στό ὄργανο αὐτό.¹² Ἐπιπλέον, ὁ ἀριθμός τῶν ἐκδόσεων τοῦ 16ου αἰῶνα πού περιέχουν μουσική γιά λαούτο εἶναι κατά πολύ μεγαλύτερος ἀκόμα καί ἀπό αὐτές γιά πληκτροφόρα ὄργανα, παρά τό γεγονός ὅτι τά πληκτροφόρα εἶναι καταλληλότερα γιά τήν ἀπόδοση σύνθετων πολυφωνικῶν ὑφῶν.¹³ Πιο συγκεκριμένα, ὅσον ἀφορᾶ τά τραγούδια ὑπό τή συνοδεία λαούτου, περίπου σαράντα ἔντυπες καί χειρόγραφες πηγές διασώζονται ὡς τίς μέρες μας, συγκροτώντας ἕνα ρεπερτόριο χιλίων περίπου τραγουδιῶν¹⁴ (εἰκ. 1). Ἀνάμεσα σέ αὐτές συγκαταλέγεται καί ἡ πρώτη ἔκδοση σόλο τραγουδιῶν (*F. Bossinensis, Tenori e contrabassi ... per cantar e sonar con lauto, libro primo*, Βενετία, 1509).

Ἡ ἐξέχουσα θέση πού κατεῖχε τό λαούτο στή μουσική ζωή τῆς Ἀναγέννησης ὀφείλεται ἐν μέρει σέ ὀρισμένους καθαρά πρακτικούς παράγοντες, ὅπως ἡ δυνατότητα ἀπόδοσης πολυφωνικῶν ὑφῶν, ἡ εὐκολία μετακίνησης ἢ τό γεγονός ὅτι τό ἰδιαίτερο σύστημα σημειογραφίας του, ἡ ταμπουλατούρα, εἶναι ἕνα καθαρά πρακτικό σύστημα πού δέν ἀπαιτεῖ ἰδιαίτερες μουσικές γνώσεις, καθῶς δέν ἀποδίδει τονικά ὕψη ἀλλά ὑποδεικνύει τή θέση στήν ὁποία πρέπει νά τοποθετηθοῦν τά δάχτυλα στήν ταστιέρα τοῦ ὀργάνου. Ὡστόσο, ἡ ἰδιαίτερη προτίμηση γιά τό λαούτο, τό ὁποῖο συχνά ἀποκαλεῖται ὡς «τό πιό εὐγενές τῶν ὀργάνων», ὀφείλεται κυρίως στόν συμβολικό καί οὐμανιστικό τρόπο σκέψης τῆς Ἀναγέννησης. Οἱ λόγιοι τῆς ἐποχῆς ἔβλεπαν τό λαούτο ὡς τή λύρα τοῦ Ὀρφέα ἢ ἄλλων θεοτήτων καί προσώπων τῆς μουσικῆς, σύμβολο τῆς μουσικῆς, τῆς ποιήσεως, τῆς τέχνης καί τῆς πνευματικῆς καλλιέργειας. Δεδομένης τῆς ἀναγεννησιακῆς λατρείας γιά τούς μύθους τῆς ἀρχαιότητος, τό πρόσωπο τοῦ Ὀρφέα συγκέντρωνε ἰδιαίτερη μαγεία, λόγω τῆς ἰδιαίτερης παρεμβατικότητάς του. Τόσο ὁ Ὀρφέας ἐραστής, ἀλλά κυ-

ρίως ὁ Ὀρφέας μουσικός πού μέ τή μουσική του μποροῦσε νά τιθα-
σεύσει τή φύση, ξεπέρασαν τά ὄρια τοῦ μύθου καί ἔγιναν θρύλοι,
τῶν ὁποίων τό παράδειγμα προσπάθησαν νά μιμηθοῦν οἱ μουσικοί
τῆς Ἀναγέννησης. Μέσα ἀπό τό σόλο τραγούδι μέ τή συνοδεία
λαούτου ἀναβίωναν εἰκόνες μουσικῆς ἀπαγγελίας ἀρχαίων θεοτή-
των καί ποιητῶν ὑπό τή συνοδεία μιᾶς λύρας ἢ κιθάρας,¹⁵ ἐνῶ ταυ-
τόχρονα ἦταν μία προσπάθεια ἀνάκλησης ἰδιοτήτων, ὅπως αὐτῶν
τοῦ Ὀρφέα.

Τό λαοῦτο δέν ἦταν τό μόνο ὄργανο πού κλήθηκε νά ὑποκατα-
στήσει τήν ἀρχαία ἐλληνική λύρα ἢ τήν κιθάρα. Καθώς στήν περίοδο
τῆς Ἀναγέννησης δέν ὑπῆρχε ἀκριβῆς γνώση τοῦ χαρακτήρα καί
τῶν ἰδιαιτεροτήτων τῆς λύρας, τῆς κιθάρας καί τῆς βαρβίτου, ὁποιο-
δήποτε ἔγχορδο ὄργανο μποροῦσε νά παίξει τό ρόλο αὐτό καί ἰδιαί-
τερα ἡ λύρα ντά μπράτσιο, κυρίως λόγω τῆς ὀνομαστικῆς συγγέ-
νειας καί παρά τό γεγονός ὅτι ἡ τελευταία παίζεται μέ τόξο. Μολα-
ταῦτα, ὅσον ἀφορᾷ τόν ἰταλικό χῶρο, κανένα ἄλλο ὄργανο δέν εἶχε
τήν ἀπήχηση πού εἶχε τό λαοῦτο, καθώς αὐτό εἶχε τό πλεονέκτημα
πολυφωνικῆς ἐκτέλεσης.

Σημαντικό ρόλο γιά τήν ταύτιση τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς λύρας μέ
τό λαοῦτο, καί κατά συνέπεια γιά τήν προτίμησή του γιά τή συνο-
δεία ποίησης, ἔπαιξε αὐτή καθαυτή ἡ ἀντιμετώπιση πού ἔτυχε ἀπό
τούς λόγιους τῆς ἐποχῆς. Ἦδη ἀπό τόν Μεσαίωνα, ὁ Πετράρχης, ὁ
ὁποῖος κάνει συχνές ἀναφορές στόν Ὀρφέα μέ τή λύρα του, ἐκδή-
λωνε τήν προτίμησή του γιά τό λαοῦτο παίζοντας ὁ ἴδιος. Ὁ Βοκκά-
κιος, στά κείμενά του συχνά ὑποκαθιστᾷ τή λύρα μέ τό λαοῦτο,
καθώς, ἀναφερόμενος στόν Ἀμφίωνα, τόν παρουσιάζει εἴτε μέ λύρα
(*lira*) εἴτε μέ τσέτρα (*cetera*) εἴτε μέ λαοῦτο (*liuto*).¹⁶ Ὁ θεωρητικός
τῆς μουσικῆς Johannes Tinctoris ταύτισε εὐθέως τήν ἀρχαιοελλη-
νική λύρα μέ τό λαοῦτο.¹⁷ Ὁ φιλόσοφος Marsilio Ficino τραγουδοῦσε
ποίηση μέ τήν «ὄρφική λύρα» πού, ὅπως δείχνει ἡ σύγχρονη
ἔρευνα, δέν ἦταν παρά ἓνα λαοῦτο.¹⁸ Ὁ γλύπτης Luca della Robbia,
σέ ἓνα ἀπό τά ἀνάγλυφα τοῦ καμπαναριοῦ τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ τῆς
Φλωρεντίας, ἀναπαριστᾷ τόν Ὀρφέα νά κρατᾷ ἓνα λαοῦτο στά χέρια
του (εἰκ. 2). Ἐπιπλέον, χαρακτηριστική εἶναι ἡ ἀντιμετώπιση πού
τυγχάνουν λαουτίστες ὅπως ὁ Pietrobono Bursellis, ὁ ὁποῖος ἐξομοι-
ώνεται μέ τόν Ὀρφέα ἀπό ἀρκετούς σύγχρονους λόγιους, μεταξύ
τῶν ὁποίων καί ὁ Antonio Cornazano, ὅπως μαρτυρεῖται ἀπό μετάλ-
λιο πού κόπηκε πρὸς τιμὴν του (εἰκ. 3), ἢ ὁ Francesco da Milano, ὁ

όποιος είχε την ικανότητα να μπορεί να αγγίξει την ψυχή και να κλέψει τις αισθήσεις των ακροατών¹⁹ (εἰκ. 4). Ἀπό ἓνα σημεῖο καί μετά, παύει τό λαοῦτο νά εἶναι ἓνα ὄργανο πού ὑποκαθιστᾶ τή λύρα τοῦ Ὀρφέα, γίνεται ἓνα καί τό αὐτό καί ἀρχίζει πλέον νά ταυτίζεται ὁ Ὀρφέας μέ τό λαοῦτο. Ἡ σύγχυση μεταξύ μύθου καί πραγματικότητας εἶναι σύνηθες φαινόμενο γιά τήν περίοδο τῆς Ἀναγέννησης καί, ὅπως παρατηρεῖ ὁ Charles Grosvenor Osgood, τουλάχιστον ὅσον ἀφορᾶ τήν καλλιτεχνική χρήση, οἱ παλαιοί μύθοι τείνουν νά γίνουν ἀπλά παιχνίδια, ὑλικό ἐπιφανειακῆς διακόσμησης.²⁰

Εἶναι γεγονός ὅτι στήν περίοδο τῆς Ἀναγέννησης ὑπῆρξε μία τάση γιά τήν ἀναβίωση τοῦ ἀρχαίου πνεύματος. Ἐν τούτοις, γιά τή μουσική ὁ χαρακτήρας τῆς ἀναβίωσης αὐτῆς εἶναι περισσότερο συμβολικός παρά ἀναδημιουργικός. Οἱ μουσικοί τῆς Ἀναγέννησης ναί μέν προσπάθησαν νά μιμηθοῦν, ἔστω ἔμμεσα, τά ἀρχαῖα πρότυπα, χωρίς ὡστόσο νά προβοῦν σέ οὐσιαστικές ἀλλαγές, τόσο στό ὕφος τῆς μουσικῆς ὅσο καί στή φυσιολογία τῶν ὀργάνων, καθώς συνέχισαν νά βασίζονται στά ἤδη καθιερωμένα πρότυπα πολυφωνικῆς μουσικῆς καί τά ἤδη ὑπάρχοντα ὄργανα. Ὁ μουσικός ὁμως συμβολισμός τῆς Ἀναγέννησης, ἀπόρροια τοῦ ὁποίου ἦταν τό σόλο τραγούδι, δημιούργησε τίς προϋποθέσεις γιά τήν εἰσαγωγή δομικῶν νεωτερισμῶν πού ἀποτέλεσαν μία ιδιαίτερα χαρακτηριστική καμπή στήν ἱστορία τῆς δυτικῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς, ὅπως ἡ ἀνεξαρτητοποίηση μεμονωμένων φωνῶν (*stile concertato*) πού ἀναπτύσσονται ὑποστηριζόμενες ἀπό ἓνα ἀρμονικό ὑπόβαθρο συγχορδιακῆς λογικῆς (*basso continuo*), ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τῆς μπαρόκ μουσικῆς.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

* Τό παρόν ἀποτελεῖ ἐπεξεργασμένο τμήμα τῆς ἐργασίας μέ τίτλο «*Τό ὅμοιον θεωρεῖν: Commonness and Similarity between Renaissance and Baroque Solo Song*» πού ἐκπονήθηκε στό Μουσικό Τμήμα τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ York (UK) γιά τήν ἀπονομή τοῦ τίτλου MA in Music.

1. V. Galilei, *Dialogo della musica antica et della moderna* (Φλωρεντία 1581), σ. 97. Στήν πρώτη αὐτή ἐκδοση, μόνο ὁ πρῶτος ὕμνος φέρει τίτλο (*Διονυσίου εἰς Μοῦσαν. Ἰαμβος βακχεῖος*). Ἡ σύνθεσή τους τοποθετεῖται στόν 2ο αἰώνα μ.Χ. καί, ἂν καί ἀποδίδονται κατά βάση στόν Μεσομήδη, διάφορες εἰκασίες ἔχουν γίνει γιά τήν ταυτότητα τοῦ δημιουργοῦ (πρβλ. Σ. Μιχαηλίδης, *Ἐγκυκλοπαίδεια τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς μουσικῆς*, Ἀθήνα 1989, σ. 185-186).

2. C. Palisca, "Humanism and music", στο A. Rabil, Jr. (έπιμ.), *Renaissance Humanism: Foundations, Forms and Legacy* (Φιλαδέλφεια 1988), σ. 450.
3. Θ. Γεωργιάδης, *Μουσική και γλώσσα: Τό ιστορικό γίνεσθαι τῆς δυτικῆς μουσικῆς στή μελοποίηση τῆς λειτουργίας*, μτφρ. Δ. Θέμελης (Ἀθήνα 1994), σ. 24.
4. W. Babb (μτφρ.) καί C. Palisca (έπιμ.), *Hucbald, Guido, and John on Music: Three Medieval Treatises* (New Haven 1978), σ. 70.
5. Βλ. D. Harrán, "The Theorist Giovanni del Lago", *Musica Disciplina* 27 (1973), 107-151.
6. G. Zarlino, *Le istituzioni harmoniche* (Βενετία 1558), σ. 221-226.
7. Κοϊντιλιανός, *Institutio Oratoria*, i. x. 22-7 (έκδ. Loeb). Ἰδιαίτερες εὐχαριστίες στή σύζυγό μου Φοίβη γιά τή μετάφραση ἀπό τά λατινικά.
8. N. Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Ρώμη 1555), φ. 94r-v.
9. Ὁ ἐπιδραστικός χαρακτήρας τῆς μουσικῆς εἶχε ἐκφραστεῖ καί μέ ἄλλους τρόπους. Οἱ μουσικοί τρόποι, γιά παράδειγμα, δέν θεωροῦνταν ἀποκλειστικά ὡς μουσικοί ἀπό τά μελωδικά τους κριτήρια, ἀλλά καί ὡς ἐκφραστικά μέσα προκαθορισμένων συναισθηματικῶν καταστάσεων. Βλ. B. Meier, "Rhetorical Aspects of the Renaissance Modes", *Journal of the Royal Musical Association* 115 (1990), 182. Ἀσχέτως μέ τό κατά πόσο μία συγκεκριμενοποίηση συναισθηματικῶν ιδιοτήτων τῶν τρόπων εἶναι ἐφικτή, ἡ ἰδέα αὐτή ἦταν γενικῶς ἀποδεκτὴ ἀπό συνθέτες καί θεωρητικούς τῆς μουσικῆς τῆς Ἀναγέννησης.
10. Ὁ ὅρος *viola* πιθανότατα ἀναφέρεται σέ ὄργανο τῆς οἰκογένειας τῶν νυκτῶν ἐγχόρδων, πρόγονο τῆς βιχουέλας καί τῆς τετράχορδης κιθάρας. Βλ. J. Yakeley, "La guitarra a lo español", *Aspects of Guitar Performance Practice 1525-1775* (Guildford 2002), σ. 6.
11. C. Cordié (έπιμ.), *Opere di Baldassare Castiglione, Giovanni Della Casa, Benvenuto Cellini* (Μιλάνο [1960]), σ. 107.
12. D. A. Smith, "A brief history of the lute as cultural symbol", στο P. Canguilhem κ.ἄ. (έπιμ.), *Luths et luthistes en occident: Actes du Colloque, 13-15 mai 1998* (Παρίσι 1999), σ. 43-44.
13. Βλ. H. M. Brown, *Instrumental Music Printed Before 1600* (Κέμπριτζ, Μα., 1965).
14. Κατάλογος καί περιγραφές τῶν πηγῶν αὐτῶν βρίσκονται στού R. Falkenstein, "The late sixteenth-century repertory of Florentine lute song", διδ. διατριβή (State University of New York 1997), παρ. 2-3, σ. 289-322.
15. K. Mason, "Per Cantare Sonare: Accompanying italian lute song of the late sixteenth century", στο V. Coelho (έπιμ.), *Performance on Lute, Guitar, and Vihuela: Historical Practice and Modern Interpretation* (Κέμπριτζ 1997), σ. 75.
16. Smith, "A brief history", ὁ.π., σ. 44.
17. A. Baines, "Fifteenth-century instruments in Tinctoris's, *De inventione et usu musicae*", *Galpin Society Journal* 3 (1950), 21-24.
18. D. A. Smith, *A History of the Lute from Antiquity to the Renaissance* [Lexington, Va.] 2002, σ. 43-44.
19. Βλ., λ.χ., R. Harmon, "Listeners in depictions of Orpheus and Francesco da Milano", *The Lute* 36 (1996), 17-36.
20. C. G. Osgood, *Boccaccio on Poetry* (Princeton 1956), σ. xxiii.

Al Terzo tafto de la Sottana.



1. Τά πρώτα μέτρα από τό μαδριγάλι του Philippe Verdelot «Afflitti spiriti mei» για σόλο φωνή και λαούτο. Adriano Willaert, *Intavolatura de li madrigali di Verdelotto* (Βενετία 1536), φ. 14α.



2. Ἀνάγλυφο του Lucca della Robbia από κωδωνοστάσιο του καθεδρικού ναού της Φλωρεντίας που ἀπεικονίζει τόν Ὀρφέα μέ λαούτο (περ. 1439).



3. Μετάλλιο του Giovanni Boldu που ἀπεικονίζει τόν Pietrobono ως Ὀρφέα (1457). Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Münzkabinett.

INTABOLATURA DI LIUTO DE DIVERSI, CON LA
BATAGLIA, ET ALTRE COSE BELLISIME, DI M. FRANCESCO DA
MILANO, STAMPATA NOVAMENTE PER FRANCESCO
MARCOLINI DA FORLÌ, CON GRATIA E PRIVILEGIO.



4. Προμετωπίδα της έκδοσης του Francesco Marcolini, *Intabolatura di liuto ... di M. Francesco da Milano* (Βενετία 1536). Ὁ λαουτίστας τῆς εἰκόνας πού γοητεύει τούς ἀκροατές εἰκάζεται πώς μπορεῖ νά εἶναι ὁ Francesco da Milano.