



Μετάφραση και ορολογία

Εργαστήριο Μουσικής Μετάφρασης
και Ορολογίας*

Alessandro Piccinini: Οδηγίες
προς τους σπουδαστές του λαούτου

Πρόλογος στη μετάφραση

Η προσπάθεια καθορισμού του μουσικού ιδιώματος των αρχών του 17ου αιώνα υπήρξε πάντα δύσκολη. Η δημιουργία ενός νέου στυλ, το οποίο υπήρξε αποτέλεσμα του ανθρωπιστικού τρόπου σκέψης της Αναγέννησης, επηρέασε όχι μόνο τον τρόπο της σύνθεσης αλλά και αυτόν της εκτέλεσης. Μία αξιοσημείωτη πηγή για τους μελετητές και εκτελεστές της μουσικής του πρώιμου Μπαρόκ, είναι η εισαγωγή του Alessandro Piccinini στο βιβλίο του Intavolatura di liuto e di chitarrone, libro primo, Bologna 1623.¹

Ο Alessandro Piccinini υπήρξε ένας από τους μεγαλύτερους Ιταλούς λαουτίστες της εποχής του. Γεννήθηκε στην Μπολόνια στις 30 Δεκεμβρίου 1566² και πέθανε πιθανότατα το 1638, οπότε και συναντάμε την τελευταία ένδειξη δραστηριότητάς του σ' ένα γράμμα του Domenico Zampieri προς τον Francesco Albani.³ Ο πατέρας του Leonardo Maria, οι αδελφοί του Girolamo και Filippo, καθώς και ο γιος του Leonardo Maria υπήρξαν επίσης λαουτίστες. Από το Δεκέμβριο του 1582 συμπεριλαμβάνεται με τον πατέρα του και τους αδελφούς του στις λίστες των μουσικών του δούκα Alfonso d'Este στη Φεράρα, όπου παραμένει ως τη διά-

* Επιμέλεια και σχολιασμός: Θεόδωρος Κίτσος

Μετάφραση: Δημήτρης Ματζώρης

Επιστημονική θεώρηση: Irmgard Lerch-Καλαβρυτινού

λυση της Αυλής με το θάνατο του Alfonso το 1597.⁴ Κατά τη διάρκεια της παραμονής του στη Φεράρα ήρθε σ' επαφή με τον Gesualdo, τον πρόγκιπα της Βενόζα, ο οποίος ήταν λαουτίστας επίσης, και τον Giulio Caccini. Το γεγονός αυτό καθ' εαυτό δίνει ιδιαίτερη αξία στις οδηγίες του, καθώς η επιρροή των δύο γνωστών και σημαντικών για την εποχή τους μουσικών στον Piccinini θεωρείται βέβαιη. Το 1598 ετέθη στην υπηρεσία του καρδινάλιου Pietro Aldobrandini, τον οποίο υποθέτουμε ότι ακολούθησε στη Ρώμη, για να περάσει το 1606 στην υπηρεσία του Enzo Bentivoglio και να τον ακολουθήσει στην Μπολόνια.⁵ Εκεί εκδόθηκε η *Intavolatura di liuto e di chitarrone, libro primo* το 1623, ενώ ένα δεύτερο βιβλίο με έργα του ιδίου καθώς και του γιου του Leonardo Maria εκδόθηκε το 1639 με τίτλο *Intavolatura di liuto, libro secondo*.

Στην εισαγωγή της έκδοσης του 1623 ο Piccinini καλύπτει, πέρα από τα καθαρά τεχνικά ζητήματα του λαούτου, θέματα αισθητικής όπως οι καλλωπισμοί, οι αρπισμοί, το εκφραστικό και καθαρό παίξιμο, καθώς και οργανολογίας, όπως η δημιουργία και εξέλιξη του *chitarrone* και του αρχιλαούτου. Εξαιτίας της λανθασμένης αντίληψης πως ο Piccinini ασχολείται μόνο με τεχνικά ζητήματα του λαούτου το περιεχόμενο του κειμένου δεν είναι ευρέως γνωστό. Αυτό έχει πιθανότατα προκύψει από την αγγλική μετάφραση του Stanley Buetens, ο οποίος παρέλειψε κεφάλαια που δεν είχαν σχέση με την τεχνική του λαούτου.⁶ Πέρα από τον εκπαιδευτικό χαρακτήρα της εισαγωγής, σκοπός του Piccinini ήταν να κάνει όσο το δυνατόν πιο κατανοητή και απολαυστική τη μουσική του σύμφωνα με την αισθητική της εποχής του. Τα σχόλια που ακολουθούν την παρούσα έκδοση έχουν σκοπό να διασαφηνίσουν ορισμένους όρους και ανακρίβειες, να καλύψουν ορισμένα ερωτηματικά που προκύπτουν από το κείμενο και να διασταυρώσουν τα λεγόμενα του Piccinini με άλλες πηγές.

Παρόλο που καταβλήθηκε επίπονη προσπάθεια να αποδοθεί όσο το δυνατόν πιστότερα το ιδιαίτερο γλωσσικό ύφος του Alessandro Piccinini, αφαιρέθηκαν οι περιττές ταντολογίες αφενός και διασαφηνίστηκαν κατά το δυνατόν ορισμένες ανακρίβειες αφετέρου. Εξάλλου, η χαλαρή στίξη και η μακροπερίοδος συντακτική δομή του πρωτοτύπου τροποποιήθηκαν και βελτιώθηκαν διακριτικά, σύμφωνα με τους κανόνες της νεοελληνικής, αφού καθιστούσαν δυσχερή την κατανόηση του κειμένου. Διατηρήθηκε όμως η κεφαλαιογράφηση του κειμένου μόνο στους τίτλους τιμής και τις λέξεις –πλην μουσικών όρων– όπου ο συγγραφέας αποδίδει ιδιαίτερη έμφαση (π.χ., Μουσική, Πατρίδα, Φίλος κ.ά.). Τέλος, σε παρένθεση σημειώνονται ορισμένοι μουσικοί όροι στην ιταλική, ενώ σε αγκύλες παρεμβάλλονται μεταφραστικές προσθήκες συντακτικού, τεχνικού ή ιστορικού χαρακτήρα.⁷ Θερμότατες ευχαριστίες για την πολύτιμη βοήθειά τους στην τελική διατύπωση του κειμένου απευθύνονται στους π. G. Grategna (επιμέλεια μουσικής ορολογίας), E. Fiorillo (φιλολογική επιμέλεια), K. Πουλή (γλωσσική επιμέλεια) και Π. Αδάμ.



D I
**ALESSANDRO
 PICCININI**
 BOLOGNESE
INTAVOLATURA
 DI LIVTO, ET DI CHITARRONE
 LIBRO PRIMO.

Nel quale si contengono dell'vno, & dell'altro Stromento Arie,
 Baletti, Correnti, Gagliarde, Canzoni, & Ricercate
 musicali, & altre à dui, e tre Liuti
 concertati insieme;

*Et una inscrizione d' auertimenti, che insegnano la
 maniera, & il modo di ben sonare con facilità
 i sudetti Stromenti.*



IN BOLOGNA, M. DC. XXIII.
 Appresso gl' Heredi di Gio. Paolo Moscatelli, ne gl' Orefici,
 CON LICENZA DE' SUPERIORI.



Κεφ. I. Προς τους σπουδαστές του λαούτου

Μεταξύ όλων των μουσικών οργάνων το λαούτο είναι τόσο περίφημο και άξιο, ώστε όχι μόνον αυτός που έχει φυσική κλίση προς τη Μουσική, αλλά και ο μέτριας ευφυΐας άνθρωπος να το γνωρίζει τόσο για την Έξοχη και γλυκιά μελωδία του, όσο και για τη μουσική του τελειότητα. Μ' αυτό μπορούμε να μεταφέρουμε μία σύνθεση υψηλότερα ή χαμηλότερα, επειδή έχει τα ημιτόνια σε κάθε θέση.⁸ Η θαυμαστή επίσης ευχέρεια, με την οποία το εν λόγω όργανο χρησιμοποιείται από τον εκτελεστή, που μπορεί να παίζει είτε όρθιος είτε περπατώντας ή καθιστός, αλλά και με οποιονδήποτε τρόπο επιθυμεί, είναι πολύ σημαντικό πράγμα. Γι' αυτό το ευγενέστατο και Βασιλικό όργανο προτίθεμαι να δώσω, απευθύνοντας αυτό το σύγγραμμά μου προς τους αρχάριους, μερικές σπουδαιότερες οδηγίες, τις οποίες η μακρά σπουδή και πρακτική της διδασκαλίας του μ' έκαναν να τις θεωρώ χρησιμότερες –όχι βέβαια για να υπερηφανευτώ ότι γνωρίζω γι' αυτό περισσότερα από τους άλλους, αλλά μόνο για δημόσιο και συλλογικό όφελος– και επειδή εκ πείρας έχω γνωρίσει πόση σπουδαιότητα έχουν οι καλές βάσεις για όποιον επιθυμεί να γίνει Έξοχος εκτελεστής. Οι οδηγίες μου λοιπόν θα περιστραφούν γύρω από τα κυριότερα ζητήματα, ώστε οποιοσδήποτε επιθυμεί να τελειοποιηθεί σ' αυτό το επάγγελμα δεν θα δυσαρεστείται να διαβάξει περισσότερο από μία φορά και ούτε θα κουράζεται πολύ για να τις εκτελεί επακριβώς. Ενεργώντας έτσι ο σπουδαστής, δεν αμφιβάλλω ότι στο τέλος θα αναγνωρίσει τη χρησιμότητά τους και την υποχρέωση που οφείλει να έχει σ' αυτό το πόνημά μου.

Κεφ. II. Η καθαρή εκτέλεση

Λέγω λοιπόν ότι μεταξύ των κυρίων ζητημάτων, τα οποία ερευνά ο καλός εκτελεστής, το πρώτο και σπουδαιότερο είναι η καθαρή και εκλεπτυσμένη εκτέλεση, κατά τρόπον ώστε και το παραμικρό άγγιγμα της χορδής να είναι καθαρό σαν μαργαριτάρια όποιος δεν εκτελεί κατ' αυτόν τον τρόπο, δεν εκτιμάται πολύ. Και βέβαια απαιτείται μεγάλη επιμέλεια, ώστε να εκτελεί κάποιος κατ' αυτόν τον τρόπο και ιδιαίτερα στη Γαλλία, όπου κανείς δεν εκτιμά όποιον δεν εκτελεί καθαρά και κομψά.⁹

Κεφ. III. Η εκτέλεση piano και forte

Μεταξύ των πολλών ιδιαιτεροτήτων του λαούτου, μία από τις κυριότερες είναι ότι μπορεί να ηχεί piano και forte, πράγμα που είναι πολύ εντυπωσιακό (cosa molto

affetuosa), όταν όμως εκτελείται με πρόθεση.¹⁰ Όταν η σύνθεση είναι εύθυμη, τότε πρέπει να εκτελούμε forte, αλλά όχι άγρια και σκληρά· ειδικά δε σε φαντασίες ή canzoni πρέπει να εκτελούμε forte σ' εκείνη τη χορδή, η οποία αναλαμβάνει το θέμα (soggetto) ή τη μίμηση (fuga) με γλυκιά συνοδεία, ώστε να μην εξασθενεί το θέμα. Εξάλλου, εκτελούμε piano, όταν η σύνθεση έχει χρωματική κίνηση ή μελαγχολική ή σοβαρή έκφραση, ή ακόμη διαφωνίες (durezza), κατά τρόπον όμως, ώστε ο ήχος να είναι γλυκός και όχι πνιγμένος ή βουβός. Μάλιστα, επιβραδύνοντας κάπως το ρυθμό με επιδεξιότητα και σύνεση, επιτυγχάνουμε ακόμη πιο εντυπωσιακό ηχητικό αποτέλεσμα.¹¹ Υπάρχουν λίγες sonate,¹² όπου ο συνετός εκτελεστής δεν θα έχει την κατάλληλη ευκαιρία να εφαρμόσει στην πράξη αυτόν τον κυματοειδή ήχο, δηλαδή piano και forte. Όταν η μουσική έχει πολλές διαφωνίες, για να ποικίλουμε, εκτελούμε μερικές φορές όπως συνηθίζουν στη Νάπολη, όπου ξαναχτυπούν πολλές φορές την ίδια διαφωνία πότε piano πότε forte και όσο πιο σκληρή είναι, τόσο περισσότερο την ξαναχτυπούν, κάτι που ακούγεται πολύ ωραία.¹³ Όμως αληθινά, αυτός ο τρόπος εκτέλεσης εφαρμόζεται καλύτερα στην πράξη, παρά στη θεωρία και ιδιαίτερα απ' όποιον εκτιμά τον εντυπωσιακό ήχο.

Κεφ. III. Πού αποδίδει το λαούτο καλύτερη αρμονία¹⁴

Το λαούτο καθώς και το chitarrone αποδίδουν καλύτερη αρμονία ανάμεσα στη ροζέτα (rosa) και τη γέφυρα (scanello). Επομένως, σ' εκείνο το σημείο πρέπει να κρατάμε το δεξί χέρι.

Κεφ. V. Οδηγίες για το δεξί χέρι

Για να μάθουμε να κρατάμε καλά το δεξί χέρι, κλείνουμε τη γροθιά και έπειτα την ανοίγουμε λίγο, τόσο ώστε οι άκρες των δακτύλων να αντιστοιχήσουν στις χορδές, ο αντίχειρας να εκτείνεται και ο μικρός να τοποθετείται πάνω στο καπάκι και να μένει εκεί.

Κεφ. VI. Πώς χρησιμοποιείται ο αντίχειρας

Ο αντίχειρας, για τον οποίο εγώ δεν συμφωνώ όταν έχει το νύχι πολύ μακρύ, χρησιμοποιείται με τον ακόλουθο τρόπο: κάθε φορά που χτυπάει τη χορδή, πρέπει να κινείται προς το καπάκι, έτσι ώστε πέφτοντας επάνω στην υποκείμενη χορδή να σταματάει εκεί, έως ότου ξαναχτυπήσει. Όταν εκτελούμε μία pizzicata (με τον όρο αυτό εννοώ όταν ηχούν μαζί περισσότερες από μία χορδές),¹⁵ πρέπει και ο αντίχειρας επίσης να κάνει την ίδια κίνηση. Αυτό έχει μεγάλη σημασία πρώτον για την ωραία αρμονία, την οποία δημιουργούν τα μπάσα που χτυπάμε μ' αυτόν τον τρόπο και δεύτερον επειδή παρέχει μέγιστη βεβαιότητα, προπαντός όταν εκτελούμε στα μπάσα.

Κεφ. VII. Πώς χρησιμοποιούνται ο δείκτης, ο μέσος και ο παράμεσος

Τα άλλα τρία δάκτυλα, δηλαδή δείκτης, μέσος και παράμεσος, πρέπει βέβαια να έχουν τα νύχια μακρύτερα, ώστε να προεξέχουν από την ψίχα –όχι όμως υπερβολικά– και να είναι στρογγυλεμένα, δηλαδή μακρύτερα στο μέσο.¹⁶ Όταν εκτελούμε μ' αυτόν τον τρόπο μία *pizzicata* ή εκτελούμε σε μία μόνο χορδή, ακουμπάμε την εν λόγω χορδή με την άκρη της ψίχας, ωθώντας την προς το καπάκι και αφήνοντας το νύχι να διαφύγει και από τις δύο χορδές· δημιουργείται έτσι ωραιότατη αρμονία, επειδή οι διπλές χορδές ηχούν και οι δύο μαζί.

Κεφ. VIII. Με ποια δάκτυλα χτυπάμε δύο χορδές

Όταν πρέπει να χτυπάμε δύο χορδές, θα χρησιμοποιούμε πάντοτε τον αντίχειρα και το μέσο, ενώ, όταν υπάρχει μία στιγμή από κάτω, εκτελούμε με το δείκτη και το μέσο.

Κεφ. IX. Gruppo:¹⁷ πόσο δύσκολο είναι

Το *grupo*, που εκτελείται στις πτώσεις (*cadenze*), είναι δυσκολότατο ως προς την εντελώς ισόχρονη και γρήγορη εκτέλεσή του και όταν στο τέλος κλείνει με μεγαλύτερη ταχύτητα. Ανακάλυψα όμως ότι η εκτέλεσή του με το δείκτη μόνο, χτυπώντας επάνω και κάτω τη χορδή με την άκρη του νυχιού, παράγει θαυμάσιο αποτέλεσμα, λόγω της διαύγειας και της ταχύτητας [που επιτυγχάνονται].¹⁸ Μου φαινόταν τόσο εύκολο, όπου μαζί με το *grupo*, συνόδευα την κίνηση μιας άλλης φωνής με τον αντίχειρα, κατά τέτοιον τρόπο, ώστε με τα δύο δάκτυλα, δηλαδή τον αντίχειρα και το δείκτη, μπορούμε κάλλιστα να κάνουμε ό,τι είπα. Μερικά από αυτά τα *gruppi* υπάρχουν στα παρόντα Έργα, ενώ το πλέον ανεπτυγμένο (*raddoppiato*) βρίσκεται στο τέλος του πρώτου *ricercare*, που εκτιμώ περισσότερο.¹⁹

Κεφ. X. Tirate και gruppi: πώς εξασκούμεστε

Για να εκτελέσουμε αυτά τα *gruppi* και *tirate* με τον αντίχειρα και τον δείκτη, όπως συνηθίζεται, πρέπει να κρατάμε τον αντίχειρα πολύ έξω και το δείκτη χαμηλά, ώστε να σχηματίζουν ένα σταυρό περίπου, ενώ τα άλλα δύο δάκτυλα, δηλαδή ο μέσος και ο παράμεσος, πρέπει να βρίσκονται σε έκταση²⁰ –αλλά χωρίς δύναμη και καταπόνηση του βραχίονα– κάνοντας μικρή κίνηση των δακτύλων που εκτελούν την *tirata* και προσέχοντας να μη χτυπάει ο αντίχειρας δυνατότερα από το άλλο δάκτυλο, αλλά ισοδύναμα, ώστε να μην υπάρχει καμία διαφορά. Με την εξάσκηση αυτή θα αποκτήσουμε την ανάλογη τεχνική. Πολλοί λαούτιστες, ενώ εκτελούν το *grupo* μ' αυτά τα δάκτυλα, θέλουν να συνοδεύουν [με] την κίνηση μιας άλλης φωνής –όπως είπα στο κεφ. IX– αλλά αυτό δεν συμβαίνει πραγματικά, επειδή σε κάθε χτύπημα της συνοδευτικής φωνής

χάνουν ένα άλλο χτύπημα από το *gruppo*: λόγω της ταχύτητας όμως η ακοή πολλών απατάται.

Κεφ. XI. Το άρπισμα (*arpeggiare*) στο λαούτο: τι εννοούμε

Με το άρπισμα στο λαούτο εννοούμε την εκτέλεση *tirate* ή περασμάτων (*passaggi*) με τον δείκτη και τον μέσο, ενώ με τον αντίχειρα εκτελούμε μία άλλη φωνή.²¹ Αυτό το ηχητικό αποτέλεσμα προσφέρει πολύ μεγάλη ανάπαυση και τέρψη στην ακοή, επειδή τα δύο δάκτυλα, κάνοντας την ίδια κίνηση, αποδίδουν τον ήχο περισσότερο ισοδύναμο –και γι' αυτό αξιέπαινο–, οπότε σε κάθε ανάλογη περίπτωση μπορούμε να ενεργούμε μ' αυτόν τον τρόπο.

Κεφ. XII. Πώς πρέπει να εκτελείται το άρπισμα

Για να εκτελέσουμε το άρπισμα, πρέπει να χτυπάμε τη χορδή με την άκρη του νυχιού, κάνοντας μικρή κίνηση των δακτύλων, ενώ ο αντίχειρας να στέκεται πολύ έξω. Έτσι, η *tirata* θα είναι ευκίνητη και με ευκολία θα εκτελείται ταχύτερα, ενώ αγγίζοντας τα μπάσα με τον αντίχειρα, αυτός θα πέσει στην υποκειμένη χορδή, όπως ανέφερα στο κεφ. VI. Εγώ δοκίμασα μερικές φορές το άρπισμα κοντά στη γέφυρα με την άκρη του νυχιού και με τον αντίχειρα να εκτελεί το σταθερό μέλος (*cantus firmus*) και πέτυχα έναν ήχο μεταλλικό (*argentino*) και πολύ ευχάριστο. Κατ' αυτόν τον τρόπο, εκτελούμε θαυμάσια το συνοδευμένο *gruppo* (*gruppo accompagnato*), όπως εξήγησα στο κεφ. IX, και με τον αντίχειρα εκτελούμε την άλλη φωνή: στην πραγματικότητα όμως δεν θα είναι γρήγορο ούτε θα έχει χάρη, όπως με ένα μόνο δάκτυλο.

Κεφ. XIII. Οδηγίες για το αριστερό χέρι

Το αριστερό χέρι πρέπει να μένει ελεύθερο, χωρίς να αγγίζει το μπράτσο (*manico*) του λαούτου σε κάποιο σημείο, παρά μόνο με τον αντίχειρα, ο οποίος πρέπει να είναι στηριγμένος στο πίσω μέρος του μπράτσου, χαμηλά και σε έκταση, ενώ τα άλλα τέσσερα δάκτυλα πρέπει να είναι κυρτωμένα με την άκρη κοντά στις χορδές, ώστε να είναι έτοιμα. Αυτή είναι μία σπουδαιότατη οδηγία.

Κεφ. XIII. Πότε τα δάκτυλα πρέπει να στέκονται επάνω στις χορδές

Το κράτημα των δακτύλων επάνω στις χορδές όπου χρειάζεται (πράγμα το οποίο εφαρμόζουν λίγοι) είναι τόσο σημαντικό, ώστε χωρίς αυτό η εκτέλεση δεν μπορεί να είναι ωραία και τερπνή. Όμως θα έλεγα ότι πάντοτε, όταν εκτελούμε μία *pizzicata* συνεχίζοντας έπειτα σε μία χορδή μόνο, πρέπει να προσπαθούμε πολύ να σταματάμε τα δάκτυλα επάνω στις χορδές της *pizzicata*, ενώ εκτελούμε

αυτό που ακολουθεί. Όποιος κατανοεί τη Μουσική, γνωρίζει πόση σημασία έχει αυτό. Θα έδινα λοιπόν τον εξής γενικό Κανόνα: σε άλλα ιδιαίτερα σημεία, όπου υπάρχει μία στιγμή επάνω από τον αριθμό, παραδείγματος χάριν 2, πρέπει να κρατάμε εκείνο το δάκτυλο, ενώ θα εκτελούμε αυτό που ακολουθεί. Ο Κανόνας αυτός πρέπει να τηρείται οπωσδήποτε, διότι η άριστη εκτέλεση βασίζεται κυρίως στο σεβασμό της πολυφωνικής γραφής της Μουσικής.

Κεφ. XV. Με ποιο δάκτυλο πηγαίνουμε από το ένα τάστο στο άλλο και από τη μία χορδή στην άλλη

Πολλοί λαουτίστες, αφού εκτελέσουν μία pizzicata, σηκώνουν τα δάκτυλα του αριστερού χεριού και έπειτα δεν μπορούν να βρουν με ποιο δάκτυλο πρέπει να πάνε στην επόμενη pizzicata, με αποτέλεσμα να κάνουν πάντοτε λάθος. Όμως, πριν σηκώσουμε κάποιο δάκτυλο, πρέπει να κοιτάξουμε καλά ποιο δάκτυλο μας εξυπηρετεί περισσότερο για να πάμε στο σημείο που χρειάζεται. Μ' αυτόν τον τρόπο δε θα σφάλουμε ή τουλάχιστον μπορεί να σφάλουμε λίγες φορές.

Κεφ. XVI. Τα τρία είδη του tremolo²²

Το tremolo είναι ένας σπουδαιότατος καλλωπισμός της εκτέλεσης. Υπάρχουν τρία είδη, από τα οποία το πρώτο είναι μακρό tremolo και χρησιμοποιείται σε μεγάλης διάρκειας φθόγγους. Για την εκτέλεσή του χτυπάμε απαλά και ταχύτατα πολλές φορές με την άκρη του δακτύλου, που μας εξυπηρετεί περισσότερο. Όταν υπάρχει ένα μηδέν [ανοικτή χορδή], εκτελούμε το tremolo επάνω στο πρώτο τάστο όταν καλλωπίζουμε στο πρώτο τάστο, εκτελούμε επάνω στο δεύτερο και ούτω καθεξής. Το tremolo πρέπει να διαρκεί όσο και η αξία του φθόγγου.

Κεφ. XVII. Το δεύτερο είδος του tremolo

Το δεύτερο είδος του tremolo είναι γρήγορο και μπορεί να εκτελείται σε αμέτρητα σημεία, ενώ προσφέρει μεγάλη τέρψη. Για να το εκτελέσουμε, παραδείγματος χάρη, τοποθετούμε το μικρό δάκτυλο στο τρίτο τάστο της πρώτης χορδής και συγχρόνως το μεσαίο δάκτυλο στο δεύτερο τάστο της ίδιας. Μόλις χτυπάμε τη χορδή, σηκώνουμε αμέσως το μικρό δάκτυλο τόσο, όσο να μην αγγίζει τη χορδή και ταχύτατα το κατεβάζουμε με δύναμη στο ίδιο σημείο. Για την εκτέλεση αυτού του tremolo στο πρώτο τάστο, αρκεί ένα μόνο δάκτυλο, το οποίο σηκώνουμε και κατεβάζουμε, όπως ανέφερα.

Κεφ. XVIII. Το τρίτο είδος του tremolo

Το τρίτο είδος του tremolo δεν χρησιμοποιείται πολύ, επειδή απαιτεί να είναι το χέρι ελεύθερο. Τοποθετούμε, παραδείγματος χάρη, το μικρό δάκτυλο στο πέ-

μπο τάστο της τρίτης χορδής και τη χτυπάμε πιέζοντας συγχρόνως δυνατά το δάκτυλο και κινώντας δυνατά όλο το χέρι. Αμέσως ακούμε έναν κυματοειδή ήχο από τη χορδή και έτσι πραγματοποιείται αυτό το tremolo.

Κεφ. XVIV. Σε ποια σημεία πρέπει να εκτελούμε tremoli

Σε όλα τα σημεία, όπου υπάρχει νότα κάπως μεγαλύτερης διάρκειας, πρέπει να εκτελούμε tremolo: άλλοτε το ένα είδος, άλλοτε το άλλο –ανάλογα με την ευχέρεια που έχουμε–, σε κάθε τάστο ή χορδή και ακόμη στα όγδοα, εάν υπάρχει χρόνος: αυτό δημιουργεί ένα ωραιότατο ηχητικό αποτέλεσμα. Και επειδή τα σημεία, όπου πρέπει να εκτελούμε τα tremoli, είναι αμέτρητα, δεν θέλησα να σημειώσω κανένα σχετικό σύμβολο στην intavolatura, για να μην την επιβαρύνω αρκούμενος μόνο στην ακόλουθη συμβουλή: η χρησιμοποίηση πολλών tremoli δεν πρέπει να κουράζει και να ταλαιπωρεί τον ακροατή. Είναι απαραίτητο να ερμηνεύει με χάρη ο εκτελεστής και να μη δείχνει καμία κούραση στην εκτέλεση.

Κεφ. XX. Επεξήγηση μερικών απαραίτητων συμβόλων που περιέχονται στην intavolatura αυτού του βιβλίου

Κεφ. XXI. Tirate χωρίς στιγμές από κάτω

Οι tirate, που δεν έχουν καμία στιγμή από κάτω, εκτελούνται πάντοτε με τον αντίχειρα, τόσο στο λαούτο όσο και στο chitarrone.

Κεφ. XXII. Στιγμές κάτω από τις tirate

Όταν υπάρχει μία στιγμή κάτω από τον αριθμό, εκτελούμε πάντοτε με τον δείκτη, ενώ ο επόμενος αριθμός χωρίς στιγμή εκτελείται συνήθως με τον μέσο ή τον αντίχειρα, ανάλογα με την περίπτωση: αυτές οι οδηγίες πρέπει να τηρούνται αυστηρά από τους αρχαρίους, διότι είναι πολύ σημαντικές για να συνηθίσουν να χρησιμοποιούν τα δάκτυλα με τάξη. Και επειδή είδα πολλές intavolature από τις οποίες έλειπαν στιγμές κάτω από τις tirate, καθώς και άλλες intavolature όπου οι στιγμές ήταν σημειωμένες με μεγάλη αταξία, θα ήθελα λοιπόν να δώσω έναν κανόνα, ώστε ο καθένας να μπορεί μόνος του να κρίνει με ποιο δάκτυλο πρέπει να αρχίζει την tirata.

Κεφ. XXIII. Κανόνας για να ξέρουμε με ποιο δάκτυλο αρχίζει η tirata


Τον τελευταίο αριθμό της tirata πρέπει να τον εκτελούμε πάντοτε με τον δείκτη και έπειτα να υπολογίζουμε [μετρώντας προς τα πίσω] πώς πρέπει να εκτελούμε τον πρώτο. Και επειδή πρόκειται για δύσκολο υπολογισμό, θα έλεγα, για περισ-

σότερη συντομία, ότι ο πρώτος αριθμός της tirata πρέπει πάντοτε να εκτελείται με τον αντίχειρα ή τον μέσο, προσέχοντας όμως ο προηγούμενος αριθμός –ή pizzicata που θα είναι πριν απ’ αυτόν– να είναι άρτιος, όπως δύο ή τέσσερα ή έξι· όταν όμως είναι πέντε ή τρία ή ένα, η tirata αρχίζει με τον δείκτη. Αυτός είναι ένας αλάνθαστος κανόνας.²³

Κεφ. XXIV. Punto fermo

Εγώ ονομάζω punto fermo, τη στιγμή (punto) που βρίσκεται επάνω από έναν αριθμό, παραδείγματος χάρη 2, επειδή εκεί πρέπει να κρατάμε ακίνητο το δάκτυλο, ενώ εκτελούμε αυτό που ακολουθεί, για λόγους πολυφωνικής απόδοσης της Μουσικής, όπως ανέφερα στο κεφ. XIII.

Κεφ. XXV. Το σύμβολο της σύζευξης (strascino) στο λαούτο και στο chitarrone

Όπου η tirata έχει μία καμπύλη γραμμή  από κάτω ή επάνω, στην αρχή της γραμμής, αρχίζουμε τη σύζευξη και όλη η tirata πρέπει να συζευχθεί –είτε μεγάλης είτε μικρής διάρκειας είναι– έως ότου αλλάξει η ρυθμική αξία.

Κεφ. XXVI. Σύζευξη: πώς εκτελείται όταν η tirata είναι ανιούσα

Σ’ αυτή την περίπτωση εκτελούμε με τον αντίχειρα του δεξιού χεριού τον πρώτο φθόγγο της tirata όπου υπάρχει η καμπύλη γραμμή, όπως αναφέρθηκε παραπάνω. Με το αριστερό χέρι πιέζουμε στα [επόμενα] τάστα, ανάλογα με ό,τι είναι γραμμένο. Όταν συνεχίζουμε σε άλλη χορδή, εκτελούμε παρόμοια τον πρώτο φθόγγο, πιέζοντας συνεχώς στα τάστα, όπως ανέφερα –διότι η κτυπημένη χορδή αντηχεί από μόνη της–, και κρατώντας τα δάκτυλα χαμηλωμένα· έτσι φτάνουμε επιδέξια στη χορδή, χωρίς να χρειάζεται ιδιαίτερη προσπάθεια.

Κεφ. XXVII. Σύζευξη: πώς εκτελείται όταν η tirata είναι κατιούσα

Με το δεξί χέρι εκτελούμε ό,τι περιέγραψα στο παραπάνω κεφάλαιο. Αλλά επιπλέον, όταν το αριστερό χέρι σηκώνει ένα δάκτυλο από τη χορδή, πρέπει, σηκώνοντάς το, να τραβήξουμε λίγο με την άκρη του ίδιου δακτύλου τη χορδή, για να την κάνουμε να ηχήσει σ’ αυτό που ακολουθεί.

Αυτός ο τρόπος εκτέλεσης των tirate ή gruppi στο λαούτο δεν μου είναι αρεστός, εκτός από σπάνιες περιπτώσεις –λόγω ιδιοτροπίας και καινοτομίας–, διότι με αυτές τις συζεύξεις δεν μπορούμε να εκτελέσουμε παραλλαγή των tirate. Άλλωστε ποιος δεν γνωρίζει ότι μία tirata ή gruppo που είναι γρήγορο, καθαρό και ασύγκριτα ισόχρονο δεν είναι καλύτερο από το συζευγμένο; Και παρόλο που

[αυτή η εκτέλεση] είναι πολύ δυσκολότερη ακόμη και πολύ ικανότερη, όποιος συστηματικά εκτελεί συζεύξεις, χάνει αρκετά, επειδή γίνεται νωθρό το δεξί χέρι και αποσυγχρονίζεται το αριστερό. Αλλά τονίζω ότι για το chitarrone είναι ένας τρόπος εξαιρετικά κατάλληλος²⁴ και θεωρώ σκόπιμο στο σημείο αυτό να δώσω μερικές ιδιαίτερες οδηγίες για το προαναφερθέν chitarrone, πέραν αυτών που σημείωσα παραπάνω, διότι αυτό το όργανο χρησιμοποιείται πολύ στις μέρες μας. Και με την ευκαιρία αυτή θα αναφερθώ πρώτα στην καταγωγή του.

Κεφ. XXVIII. Η καταγωγή του chitarrone και της pandora

Πριν από πολλά χρόνια ήδη, στην Μπολόνια κατασκευάζονταν λαούτα άριστης ποιότητας είτε μακρόσχημα –αχλαδόσχημου τύπου– είτε με πλατιές ντούγιες, έτσι ώστε το ένα να ηχεί γλυκά και το άλλο πλούσια (armonioso). Αρχεί ν' αναφερθεί ότι λόγω της ποιότητάς τους τα εκτιμούσαν πολύ και ιδιαίτερα οι Γάλλοι, οι οποίοι έρχονταν επίτηδες στην Μπολόνια για να τα παραλάβουν πληρώνοντας όσο τους ζητούσαν, με αποτέλεσμα τώρα να βρίσκονται ελάχιστα. Πέραν αυτών, κατασκευάζονταν επίσης πολύ μεγάλα λαούτα –τα οποία εκτιμώνταν ιδιαίτερα στην Μπολόνια– για να εκτελούν *passamezzi*, *arie* και άλλα παρόμοια, σε σύνολο (*in concerto*)²⁵ μαζί με άλλα μικρά λαούτα. Η ποιότητα αυτών των τόσο μεγάλων λαούτων αποκαλύφθηκε πολύ περισσότερο, όταν το χόρδισμα ανέβηκε τόσο, ώστε την πρώτη χορδή –που δεν μπορούσε να φθάσει τόσο υψηλά– την αντικατέστησαν με μια άλλη παχύτερη, χορδίζοντάς τη μία ογδόη χαμηλότερα. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να ηχεί θαυμάσια, όπως συμβαίνει ακόμη στις μέρες μας. Μετά από μερικά χρόνια, ενώ άρχιζε να ανθεί η τραγουδιστή απαγγελία (*bel cantare*), οι Δεξιοτέχνες εκείνοι θεώρησαν ότι αυτά τα μεγάλα λαούτα, επειδή ηχούσαν τόσο γλυκά, θα μπορούσαν να συνοδεύουν κάλλιστα και όποιον τραγουδά: θεωρώντας τα όμως κατά πολύ πιο χαμηλά απ' όσο χρειαζόταν, αναγκάστηκαν να τα εφοδιάσουν με λεπτότερες χορδές, που χόρδισαν σε κατάλληλο για τη φωνή τόνο. Αλλά αφού τις δεύτερες [χορδές] δεν μπορούσαν να τις χορδίσουν τόσο υψηλά, τις χόρδισαν μία ογδόη χαμηλότερα, ακριβώς όπως τις πρώτες. Έτσι πέτυχαν το σκοπό τους και αυτή υπήρξε η απαρχή της θεόρβης ή chitarrone. Λίγο καιρό πριν κατασκευαστεί, κατόπιν υποδείξεών μου, η προσθήκη (*tratta*) των κοντραμπάσων χορδών, είχε έρθει στη Φεράρα ο κύριος Giulio Caccini, επονομαζόμενος ο Ρωμαίος (*il Romano*), ερμηνευτής Εξοχότατος στην τραγουδιστή απαγγελία, που μετακλήθηκε από εκείνες τις Γαληνότατες Υψηλότητες [Alfonso II και Margherita d'Este]. Είχε λοιπόν ένα chitarrone από ελεφαντόδοντο, τροποποιημένο σύμφωνα με την ίδια εκείνη μέθοδο που ανέφερα παραπάνω, το οποίο χρησιμοποιούσε για συνοδεία της φωνής του. Εκτός από τη δυνατότητα [συνοδείας] του τραγουδιού, κανείς δεν εκτελούσε στο chitarrone. Όταν εγώ ωστόσο σχεδίασα την κατασκευή του με έκταση των κοντραμπάσων, πολλοί Δεξιοτέχνες, θελγόμενοι από εκείνη την αρμονία και εύχρηστη ποικιλία των χορδών, άρχισαν να αναζητούν

τρόπο (παρά την ατέλεια, που τους επέφερε η πρώτη και η δεύτερη χορδή κατά μία ογδόη χαμηλότερα χορδισμένες) να τέρψουν ακόμη και με τη σολιστική εκτέλεση.²⁶ Μετά απ' αυτό, μερικοί λαουτίστες άρχισαν να ασκούνται σ' αυτή τη [σολιστική] εκτέλεση και μέσα σε λίγο χρόνο κατόρθωσαν να γίνουν Εξαίρετοι. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το chitarrone άρχισε να γίνεται δημοφιλές. Αναφέρω επιπλέον ότι το chitarrone που εφοδιάζεται με μεταλλικές χορδές (corde di cetra) –όπως συνηθίζεται ιδιαίτερα στην Μπολόνια– αποδίδει πολύ γλυκιά αρμονία και φέρνει ένα νέο θελκτικό ήχο. Αφαίρεσα τώρα ορισμένες ατέλειες και επινόησα άλλον τρόπο κατασκευής αυτών των οργάνων, που ποιοτικά βελτιώθηκαν πάρα πολύ: επανατοποθέτησα την πέμπτη και την έκτη χορδή, καθώς και τα κοντραμπάσα από ασημένιο σύρμα, όπως και κάθε κοντραμπάσο με έκταση μακρά ή βραχεία ανάλογα με την ανάγκη. Αύξησα [έτσι] εξαιρετικά τον όγκο του ήχου (armonia). Αυτό το όργανο, εφοδιασμένο κατ' αυτόν τον τρόπο, το ονομάζουν Pandora και παρόλο που έχει μέγεθος όχι πολύ μεγάλο και επομένως αρκετή ευχρηστία, ωστόσο αποδίδει τον ήχο αρκετά βαθύ και για μεγάλο χρονικό διάστημα –πράγμα σπάνιο– ώστε να συνοδεύει μία φωνή που τραγουδάει.²⁷ Εξάλλου, κρατά το χόρδισμα πολύ καλά. Ας επιστρέψουμε τώρα στο chitarrone για να παρουσιάσω τον τρόπο εκτέλεσης, που νομίζω ότι πρέπει να τηρείται, και για να ζητήσω επίσης συγγνώμη για το εξής: στο chitarrone, λόγω της ευκολίας με την οποία εκτελούνται οι συζευγμένες tirate και χτυπιούνται τα κοντραμπάσα, τόσο το ένα, όσο και το άλλο προσφέρουν αρκετή τέρψη με λίγο κόπο. Για το λόγο αυτό, το συγκεκριμένο όργανο προσέλκυσε πολλά άτομα, που εγκατέλειψαν το λαούτο. Εάν λοιπόν σε μερικά έργα μου για chitarrone συναντήσει κάποιος ένα πέρασμα (passaggio) ή κάτι άλλο, κάπως δύσκολο για όποιον δεν είναι σε θέση να χρησιμοποιήσει και τα δύο χέρια με την απαιτούμενη ευκινησία, ελπίζω να είμαι άξιος συγγνώμης, αφού δεν έχω γνωρίσει εγώ μία τέτοια δυσκολία.

Κεφ. XXIX. Πώς πρέπει να εκτελούνται οι pizzicate στο chitarrone

Για να εκτελέσουμε λοιπόν μία τρίφωνη pizzicata στο chitarrone, πρέπει να δώσουμε τρία χτυπήματα το ένα μετά το άλλο, για την τετράφωνη pizzicata τέσσερα χτυπήματα και ούτω καθεξής, όπως ο παρακάτω γενικός κανόνας ορίζει, προσέχοντας να μη χρησιμοποιούμε παρά μόνο τρία δάκτυλα του δεξιού χεριού, δηλαδή τον αντίχειρα, τον δείκτη και τον μέσο.

pizzicate τρίφωνες²⁸ pizzicate τετράφωνες πεντάφωνη εξάφωνες

0	4	0	0	0	0
2	3	0	3	0	0
0	0	2	0	2	0

σε 3 χτυπήματα²⁹ σε 4 χτυπήματα σε 5 χτυπήματα σε 6 χτυπήματα

Ο μέσος χρησιμοποιείται όταν υπάρχουν δύο στιγμές, ο δείκτης όταν υπάρχει μία στιγμή, ο αντίχειρας όταν δεν υπάρχει στιγμή.³⁰

Αυτές ονομάζονται *pizzicate arpeggiate*, επειδή είναι παρόμοιες με αυτές της άρπας. Όμως, όλες οι *pizzicate* στο *chitarrone* πρέπει να εκτελούνται σύμφωνα με τις οδηγίες που ήδη ανέφερα, επειδή γι' αυτές δεν έκανα μνεία ούτε σημείωσα ιδιαίτερο σύμβολο στην *intavolatura*, εκτός από μερικές εξαιρετικές περιπτώσεις που εξηγώ παρακάτω. Είναι πάντως αλήθεια ότι στις *correnti* και σε άλλες περιπτώσεις, όπου απαιτείται ταχύτατη μετακίνηση από μία *pizzicata* σε άλλη, δεν μπορούμε παρά να εκτελούμε τις *pizzicate* όπως στο λαούτο, δηλαδή με ένα μόνο χτύπημα.³¹

Κεφ. XXX. Σύμβολα που χρησιμοποιούνται σε εξαιρετικές περιπτώσεις αρπισμάτων

Σε μερικές ιδιαίτερες περιπτώσεις επίσης, όπου οι *pizzicate* κινούνται γρήγορα, όταν επάνω από τη ρυθμική αξία υπάρχει ο αριθμός 4 ως εξής $\frac{4}{4}$, όλες οι *pizzicate*, που ακολουθούν τον εν λόγω ρυθμό, πρέπει να εκτελούνται σε τέσσερα χτυπήματα, σύμφωνα με την προαναφερθείσα τάξη. Επιπλέον, όταν υπάρχει κάποια τρίφωνη *pizzicata*, που ακολουθεί τον εν λόγω ρυθμό, πρέπει επίσης να εκτελείται σε τέσσερα χτυπήματα, όπως στο ακόλουθο παράδειγμα:

Όπου η ρυθμική αξία έχει τον αριθμό 2 ως εξής $\frac{2}{2}$, όλες οι *pizzicate*, που ακολουθούν τον εν λόγω ρυθμό, εκτελούνται σε δύο χτυπήματα, όπως στο ακόλουθο παράδειγμα:

Αυτός ο τρόπος αρπίσματος είναι νέος και δημιουργεί άριστο αποτέλεσμα, κυρίως όταν εκτελούμε κάπως γρήγορα. Επειδή, εξάλλου, το *chitarrone* εκτελεί και *piano* και *forte*, όπως το λαούτο, πρέπει να εξασκούμαστε σ' αυτό, όπως ανέφερα στο κεφ. III. Συνήθως όμως πρέπει να εκτελούμε αρκετά δυνατά και πάντοτε καθαρά και εκλεπτυσμένα τηρώντας τον καλλωπισμό των *tremoli* για το λαούτο, σύμφωνα με την προαναφερθείσα τάξη. Λέγω αυτά για όποιον θέλει να υπερβεί την κοινότοπη εκτέλεση.

Κεφ. XXXI. Tirate, συζευγμένες

Οι *tirate* που έχουν σύμβολο σύζευξης εκτελούνται όπως έχω ήδη αναφέρει στο κεφ. XXV. Τα παρομοίως συζευγμένα *gruppi* ακούγονται αρκετά καλά, αλλά δεν έχουν χάρη, και γι' αυτό πρέπει να εκτελούνται με ένα δάκτυλο, καθώς εξήγησα στο κεφ. IX. Ακούγονται ακόμη έξοχα στο *chitarrone*, [όταν εκτελούνται] ισόχρονα *spiccati*, γρήγορα και καθαρά. Έως τώρα όμως δεν τα έχει χρησιμοποιήσει κανείς, παρά μόνο κατόπιν δικής μου συμβουλής.

Στη Γαλλία, συνηθίζουν να χρησιμοποιούν ένα όργανο πολύ μικρό με τέσσερις απλές χορδές, που το ονομάζουν *mandolla* [sic] και [σ]το οποίο εκτελούν με τον δείκτη μόνο.³² Άκουσα μερικούς να εκτελούν πολύ ωραία και έχω συμπεράνει ότι μπορεί ακόμη να εκτελεί κάποιος κατά τρόπον ώστε να συμμετέχει σε ορισμένες περιπτώσεις συνόλων τόσο με το λαούτο όσο και με το *chitarrone*.

Κεφ. XXXII. Ανακεφαλαίωση όλων των παραπάνω οδηγιών

Τελειώνοντας λοιπόν, λέγω στους αρχάριους ότι απ' όλες τις παραπάνω οδηγίες μερικές είναι ανάγκη να τις μάθουν αμέσως και να τις διατηρήσουν με πολύ μεγάλη επιμέλεια, ενώ άλλες παρά τη σωστή και συχνή μελέτη, δεν μπορούν να τις μάθουν παρά μόνο ύστερα από αρκετό χρόνο. Εκείνα που πρέπει να κάνουν αμέσως, είναι: να αποκτήσουν καλές βάσεις στην ορθή τοποθέτηση των χεριών τηρώντας ό,τι αναφέρουν τα κεφάλαια του δεξιού και του αριστερού χεριού, το μάθημα που μελετούν να το αποστηθίζουν· να εκτελούν καθαρά και ρυθμικά, πράγμα που θα επιτύχουν χωρίς πολύ κόπο μαθαίνοντας εύκολα κομμάτια. Αποτέλεσμα όλων αυτών είναι να βελτιωθούν η ακοή και τα χέρια. Όποιος πάντως πιστεύει ότι τραβώντας άτακτα τις χορδές θα μάθει, με την πάροδο του χρόνου, απατάται πολύ. Εξάλλου, η ορθή εκτέλεση των *tremoli* –καθώς και η γνώση των κατάλληλων σημείων όπου αυτά πρέπει να εκτελούνται– ώστε να τέρπουν, η εκτέλεση μιας γρήγορης και ισόχρονης *tirata* και ενός ανεπτυγμένου *gruppo*, η ερμηνεία μιας φαντασίας και ενός δύσκολου έργου *piano* και *forte* –όπου χρειάζεται– με σύνεση και όλα αυτά εκλεπτυσμένα και καθαρά, χωρίς απώλεια και του παραμικρού χτυπήματος χορδής, αυτή η τεχνική μαθαίνεται με μακροχρόνια σπουδή. Η Επιστήμη της Μουσικής, άλλωστε, κατακτάται με κοπιαστική μελέτη

της αντίστιξης και με τη μεταγραφή έργων άλλων συνθετών σε ricercare, μοτέτα και άλλες συνθέσεις. Η εκτέλεση αυτών των μεταγραφών πρέπει να γίνεται έτσι, ώστε μέσω της αντίστιξης να φτάσει κάποιος στο σημείο να ενεργεί μόνος του.

Κεφ. XXXIII. Συνθέσεις για σύνολα (in concerto) δύο και τριών λαούτων

Μεταξύ των συνθέσεων που ακολουθούν, βρίσκονται μερικές που εκτελούνται από λαούτο και εκκλησιαστικό όργανο με συνοδεία συνεχούς βασίμου (basso continuo) και ακόμη από chitarrone και εκκλησιαστικό όργανο, καθώς επίσης από σύνολα δύο και τριών λαούτων (concertati insieme), συνθέσεις στις οποίες μετά από συστηματική μελέτη παρατήρησα ότι οι φωνές, που εκτελεί το ένα [όργανο], δεν εκτελούνται από το άλλο και ιδιαίτερα οι εξωτερικές φωνές [και] αυτό δημιουργεί καλαίσθητο και εξαιρετικό ακουστικό αποτέλεσμα, σαν να εκτελούσε ένα μόνο όργανο. Τις συνθέσεις αυτές οι δύο αδελφοί μου και εγώ εκτελούσαμε παλαιότερα, όταν ήμασταν και οι τρεις στην υπηρεσία του Γαληνοτάτου [Δούκα] της Φεράρα και αργότερα του Εκλαμπροτάτου και Σεβασμιοτάτου Κυρίου Καρδινάλιου [Pietro] Aldobrandino. Ο ένας αδελφός μου Girolamo, ο οποίος εκτελούσε, κατά τρόπο βαρύτερο, στο μεγαλύτερο (maggiore) λαούτο, πέθανε στη Φλάνδρα, ενώ ήταν στην υπηρεσία του Εκλαμπροτάτου Σεβασμιοτάτου [Guido] Bentivoglio, πρώην Νούντσιου και νυν Καρδινάλιου. Ο άλλος αδελφός μου Filippo, ο οποίος εκτελούσε περισσότερο ιδιότροπα (capriccioso) το μικρότερο λαούτο, βρίσκεται τώρα πολύ ευνοημένος στην υπηρεσία της Καθολικής Μεγαλειότητας [του Βασιλέα της Ισπανίας]. Όσοι είχαν ακούσει εκείνη τη συναυλία, φαίνεται ότι την επαίνεσαν αρκετά για την προαναφερθείσα συνένωση και συνεννόηση, αλλά και για το σεβασμό και την τιμή που έδειχνε ο ένας αδελφός προς τον άλλον· και είναι κύριο ζήτημα στις συναυλίες το να μη θέλουμε να υπερβούμε το σύντροφό μας. Αυτή είναι μία συμβουλή μεγάλης σημασίας.

Κεφ. XXXIII. Το αρχιλαούτο (Archiliuto) και ο επινοητής του

Όπου κατονόμασα το λαούτο, θέλησα ακόμη να εννοήσω και το αρχιλαούτο, για να μην πω, όπως πολλοί λένε, λαούτο-θεόρβη (liuto attiorbato), σαν η επινοήση να είχε προέλθει από τη θεόρβη ή, ακριβέστερα, το chitarrone, πράγμα που είναι λάθος και το γνωρίζω εγώ, επειδή υπήρξα ο επινοητής αυτών των αρχιλαούτων.³³ Σχεδίασα μάλιστα την κατασκευή των πρώτων, μολονότι η εν λόγω επινοήση τότε δεν εκτιμήθηκε πολύ –για διάστημα δύο χρόνων δεν έγινε αποδεκτή από κανέναν– ούτε έβλεπε κανείς κάπου παρόμοιο όργανο, από εκείνα που σχεδίαζα εγώ. Επίσης, υπήρξε έπειτα η τελευταία τελειοποίηση του λαούτου, απ' όπου δημιουργήθηκε έτσι το chitarrone.

Και πράγματι, είναι γνωστό ότι το έτος 1594, όντας στην υπηρεσία του Γαληνο-

τάτου Δούκα της Φεράρα, επισκέφθηκα στην Πάντοβα, το Εργαστήριο του Christofano Heberle, πρώτιστου κατασκευαστή οργάνων (principalissimo Liutaro), ο οποίος κατασκεύασε δοκιμαστικά, μετά από υποδείξεις μου, ένα λαούτο με σώμα [αντηχείο] τόσο μακρύ, που χρησίμευε ως έκταση (tratta) των κοντραμπάσων και είχε δύο γέφυρες πολύ απομακρυσμένες η μία από την άλλη.³⁴ Ωστόσο, απέδιδε ήχο αδύνατο (roca voce), αφού τα κοντραμπάσα δεν μπορούσαν να χτυπιούνται κοντά στη γέφυρα. Έτσι σχεδίασα την κατασκευή ενός άλλου [λαούτου] με την έκταση στο μπράτσο, που απέδωσε πολύ καλά, ενώ στη συνέχεια κατασκευάστηκαν με υποδείξεις μου και περισσότερη φροντίδα άλλα τρία, όμοια με το προηγούμενο, που απέδωσαν εξαιρετικά. Αυτά τα μετέφερα στη Φεράρα, όπου ο Γαληνότατος Κύριός μου και ο Εξοχότατος Πρίγκιπας της Βενόζα, που βρισκόταν τότε εκεί, τα άκουσαν με εξαιρετική ευχαρίστηση. Και επειδή πολύ τους άρεσαν εκείνα τα τόσο εύχρηστα μπάσα, η Αυτού Υψηλότης δώρισε δύο από αυτά στον Πρίγκιπα της Βενόζα, ο οποίος τα μετέφερε μαζί του πηγαίνοντας προς τη Νάπολη και άφησε στη Ρώμη ένα, το οποίο κατέληξε αργότερα στα χέρια του Ιππότη του λαούτου (Cavalier del liuto).³⁵ Εκείνος το χρησιμοποίησε πάντοτε απολαμβάνοντας απεριόριστα αυτή την επινοήση. Όταν πήγα στη Ρώμη, μετά το θάνατο του εν λόγω Ιππότη, το ίδιο λαούτο επανήλθε στα χέρια μου.

Εξάλλου, εκείνο το μακρόσωμο αρχιλαούτο που προανέφερα, όταν εισήλθα στην υπηρεσία του Εκλαμπροτάτου Καρδινάλιου Pietro Aldobrandino, το άφησα στη Φεράρα, στον Κύριο Antonio Goretti, πολύ αγαπητό μου φίλο, ο οποίος το διατηρεί ακόμη στο περίφημο Σπουδαστήριό του της Μουσικής (Studio di Musica).³⁶ Σε μία αίθουσά του κατέχει όχι μόνο κάθε είδους όργανα Παλαιά και Νέα –τόσο πνευστά όσο και έγχορδα– εξαιρετης ομορφιάς και ποιότητας, αλλά διαθέτει επίσης με θαυμαστή τάξη σε μία άλλη αίθουσα όλη την Παλαιά και Νέα Μουσική –δωματίου και εκκλησιαστική– που είναι δυνατό να βρεθεί.

Ο Κύριος αυτός έχοντας συλλέξει από πολύ καιρό ορισμένες συνθέσεις μου για λαούτο και chitarrone και θέλοντας να τιμήσει την εγκάρδια φιλία μας, με το να τις συμπεριλάβει ανάμεσα στα αναρίθμητα Βιβλία του (Scritti) και να τις διατηρήσει σε εκείνη τη Μουσική Κιβωτό, αποφάσισε, παρά τη θέλησή μου, να τις δώσει στο Τυπογραφείο, αφού ούτε εγώ μπόρεσα ποτέ –αν και πολύ προσπάθησα– να τον πείσω να εγκαταλείψει αυτή την πρόθεση. Γι' αυτό, επειδή γνώριζα την επιθυμία του να ικανοποιήσει ένα Φίλο τόσο ευπροσέγγιστο και αφοσιωμένο, αποφάσισα να συναινέσω, παρά να εναντιωθώ στη θέλησή του, επειδή πολύ τον τιμώ και τον αγαπώ. Ωστόσο, για να μην προσθέσει και το Τυπογραφείο λάθη στα λάθη, θέλησα να είμαι παρών για να τα διορθώσω, αφού η επιστροφή μου στην Πατρίδα μου παρείχε άνεση χρόνου. Θα ήθελα, τέλος, να παρακαλέσω τον καλό Αναγνώστη να με συγχωρήσει γι' αυτά τα λάθη –για τα οποία άλλωστε δεν πρέπει να ενοχοποιηθεί το Τυπογραφείο– και να δεχθεί την

ειλικρίνεια της ψυχής μου, που, γοητευμένη από τη δύναμη της φιλίας, αφέθηκε να συναινέσει στη δημοσίευση αυτών των αδυναμιών, τις οποίες (όποιες και αν είναι) έγγραψα, μόνο για να εκθέσω την άποψή μου και να ωφελήσω όσους δεν γνωρίζουν.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Alessandro Piccinini, *Intavolatura di liuto e di chitarrone, libro primo* (Bologna: G.P. Moscatelli, 1623/πανομοιότυπη έκδ. Firenze: Studio Per Edizioni Scelte, 1983).
2. Ludovico Frati, «Liutisti e liutari a Bologna», *Rivista Musicale Italiana*, XXVI (1919): 97.
3. Benvenuto Disertori, *La musica nei quadri antichi* ([Trento]: Assessorato alle attività culturali della Provincia autonoma di Trento, 1978): 57-8.
4. Antony A. Newcomb, *The Madrigal at Ferrara 1579-1597* (Princeton N.J.: Princeton University Press, 1980): 179.
5. Orlando Cristoforetti, *Εισαγωγικό σημείωμα στο Alessandro Piccinini, Intavolatura di liuto e di chitarrone, libro primo* (Firenze: Studio Per Edizioni Scelte, 1983), [χ.α.].
6. Stanley Buetens, «The Instructions of Alessandro Piccinini», *Journal of the Lute Society of America* II (1969): 6-17.
7. Πρβλ. Buetens, *ό.π.*, σ. 7, και Douglas Anton Smith, «On the Origin of the Chitarone», *Journal of the American Musicological Society* XXXII (1979): 448-51.
8. Το θέμα του τρανσπόρτο, καθώς είναι άμεσα συνδεδεμένο με το θέμα του κουρδίσματος, έχει απασχολήσει διάφορους συγγραφείς της εποχής του Piccinini. Χαρακτηριστική είναι η περιγραφή του Hercole Bottrigari στο *Il Desiderio*: «Οι εκτελεστές των σταθερών οργάνων όπως είναι το τσέμπαλο, το όργανο και άλλα, όσο εξαιρέτοι και αν είναι, όταν επιθυμούν να μεταφέρουν [μία σύνθεση] έναν τόνο χαμηλότερα ή υψηλότερα, ή ένα ημιτόνιο χαμηλότερα ή υψηλότερα, δεν μπορούν να το επιτύχουν σε όλες τις θέσεις του οργάνου τους. [...] Αλλά δεν συμβαίνει το ίδιο με το λαούτο και τη βιόλα, καθώς έχουν πάντα ίσα ημιτόνια και μπορούν να μεταφέρουν έναν τόνο υψηλότερα ή χαμηλότερα χωρίς να ενοχλούν το αυτί. Αυτό γίνεται επανειλημμένως από εξαιρετικούς εκτελεστές όταν δημιουργούν μία γέφυρα [barré], όπως το ονομάζουν, στο πρώτο ή δεύτερο τάστο με τον δείκτη του αριστερού χεριού, ή οπουδήποτε είναι πιο βολικό γι' αυτούς...» (αγγλ. μτφρ. Carol MacClintock, *Bottrigari: Il Desiderio-Giustiniani: Discorso sopra la musica. Musicological Studies and Documents IX* ([χ.τ.]: American Institute of Musicology, 1962): 19).
9. «... in Francia, dove non si stima alcuno, il quale non suoni netto, e delicato». Η συγκεκριμένη φράση, λόγω των δύο αρνήσεων, έχει επανειλημμένως λανθασμένα αποδοθεί ως «στη Γαλλία, όπου δεν υπάρχει αυτοεκτίμηση, κανείς δεν εκτελεί καθαρά και κομψά» και έχει δημιουργήσει την εντύπωση πως ο Piccinini δεν αποδέχεται τον τρόπο με τον οποίο παίζουν στη Γαλλία (βλ. Buetens, *ό.π.*, σ. 8, και Victor Anad Coelho, «Authority, Autonomy, and Interpretation in Seventeenth-century Italian Lute Music», στο *Performance on the Lute Guitar and Vihuela*, V.A.

- Coelho (επιμ.) (Cambridge: Cambridge University Press, 1997): 108). Αντιθέτως, μια διαφορετική απόδοση αποδεικνύει ότι ο Piccinini τρέφει μεγάλη εκτίμηση για τον τρόπο με τον οποίο παίζουν στη Γαλλία (βλ. Anthony Bailes, «Correction to the Correction to report of the Paris Colloquium», *Lute News* 49 (1999): 34).
10. Η αναφορά στη συνειδητή *piano* και *forte* εκτέλεση πρέπει να συνδυαστεί με την ιδέα της διέγερσης των ψυχικών διαθέσεων και καταστάσεων (*affetti*) του ατόμου. Η ιδέα της διέγερσης των ψυχικών διαθέσεων και καταστάσεων μέσω της μουσικής, ανάλογα με αυτήν της ρητορικής τέχνης του αρχαίου κόσμου, είναι αυτή που άλλωστε οδήγησε από την *prima* στη *seconda prattica*.
 11. Την επιβράδυνση του ρυθμού στις διαφωνίες για εκφραστικούς σκοπούς αναφέρει και ο Girolamo Frescobaldi στην εισαγωγή του *Il libro primo di capricci fatti sopra diversi soggetti...* (Roma: L.A. Soldi, 1624/πανομοιότυπη έκδ. Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1984): «Είναι πρόσφορο σε ορισμένες διαφωνίες να επιβραδύνουμε [και να τις εκτελούμε] με αρπισμό έτσι ώστε το πέρασμα που ακολουθεί να δημιουργεί εντονότερο συναίσθημα».
 12. Ο όρος *sonata* χρησιμοποιήθηκε αρχικά για την περιγραφή μιας ενόργανης σύνθεσης χωρίς να συνδέεται με τη φόρμα (βλ. William S. Newman, *The Sonata in the Baroque Era* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1959): 18). Τον συναντάμε πρώτη φορά από τον Giacomo Gorzanis στο *Intavolatura di liuto, libro primo* (Venetia: A. Gardano, 1561/πανομοιότυπη έκδ. Genève: Minkoff, 1981) όπου και αποκαλείται *Sonator di Liuto*, ενώ από το 1536 έχει χρησιμοποιηθεί ο όρος *sonada* από τον Ισπανό βιγουελίστα Luis Milan στο *El Maestro* (Valencia: F. D. Romano, 1536/πανομοιότυπη έκδ. University Park, London: Pennsylvania State University, [1971]), φ. Giii'').
 13. Ο Victor Coelho εξετάζοντας διάφορες πηγές της μουσικής του Francesco da Milano, παρατηρώντας ότι αρκετά συχνά οι διάφωνες νότες δεν είναι συζευγμένες με τις προετοιμασίες τους σε πηγές με περιοχή προέλευσης τη Νάπολη, υποθέτει πως ο Piccinini, αναφερόμενος στην επανάληψη της διαφωνίας «όπως συνηθίζουν στη Νάπολη», βασίζεται σε μια παράδοση η οποία έχει τις ρίζες της στις αρχές του 16ου αιώνα (βλ. Coelho, *ό.π.*, σ. 112). Για την επανάληψη φθόγγων με σκοπό τη διατήρηση του ήχου του οργάνου, έχουν αναφερθεί πριν από τον Piccinini ο Girolamo Diruta στο *Il Transilvano* (Venetia: G. Vincenti, 1593/πανομοιότυπη έκδ. [Bologna]: Forni Editore, 1978), φ. 5'-6', και ο Frescobaldi ο οποίος στην εισαγωγή του *Toccate e partite d'intavolatura..., libro primo* (Roma: N. Bordonì, 1615/πανομοιότυπη έκδ. Firenze: Studio Per Edizioni Scelte, 1978) αναφέρει: «Στις καθυστερήσεις ή σε [άλλου είδους] διαφωνίες, καθώς και στη μέση ενός έργου [οι νότες] πρέπει να χτυπηθούν μαζί ώστε να μην αφεθεί το όργανο άδειο και αυτό το χτύπημα μπορεί να επαναληφθεί (*il qual battimento ripigliarassi*) ανάλογα με το τι αρέσει στον εκτελεστή». Για την ερμηνεία του όρου *battimento* βλ. πρβλ. Luigi Ferdinando Tagliavini, «The Art of 'not leaving the instrument empty'», *Early Music* XI (1983): 300).
 14. Ο όρος *αρμονία* (*armonia*) αναφέρεται στον ήχο.
 15. Ο Piccinini χρησιμοποιεί τον όρο *pizzicata* για να περιγράψει κυρίως τη συγχορδία, αλλά και γενικότερα τη συνήχηση. Τον όρο τον συναντάμε και από τον Girolamo

Kapsberger στο *Libro quarto d'intavolatura di chitarone* (Rome: G. Pozzobonelli, 1640/πανομοιότυπη έκδ. Studio Firenze: Per Edizioni Scelte, 1982): 2.

16. Μία από τις ελάχιστες περιγραφές παιξίματος του λαούτου με νύχια, η οποία έρχεται σε αντίθεση με τη συνηθισμένη πρακτική της εποχής. Ένας από τους λόγους διαφοροποίησης του Piccinini διαφαίνεται στο κεφ. IX, όπου αναφέρεται στην εκτέλεση του gruppo.
17. Το gruppo ή groppo είναι ένας καλλωπισμός –συνήθως καταγεγραμμένος– που προκύπτει από το συνδυασμό της τρύλιας και του γκρουπέτο. Πρόκειται για μια τρύλια που ξεκινάει από την ψηλότερη νότα ή από τη βασική, η οποία κρατιέται λίγο περισσότερο και τελειώνει με γκρουπέτο. Οι εναλλαγές είναι συνήθως πιο αργές και πιο μετρημένες από αυτές της τρύλιας (βλ. Frederick Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post Baroque Music* (Princeton N.J.: Princeton University Press, 1978): 583).
18. Ανάλογες περιγραφές παιξίματος με ένα δάκτυλο διαθέτουμε από τους Ισπανούς βιχουελίστες –οι οποίοι ονομάζουν την τεχνική αυτή *dedillo*– με πρώτη αυτή του Miguel de Fuenllana στο *Orphenica Lyra* (Sevilla: M. de Montesdoca, 1554/πανομοιότυπη έκδ. Oxford: Clarendon Press, 1978), φφ. 5^ν-6. Πρόκειται για μια τεχνική που έχει τις ρίζες της στο παίξιμο με πλήκτρο. Ο Piccinini αναφέρει στο κεφ. XXXI πως υιοθέτησε την τεχνική αυτή από τη mandolla [sic] (βλ. σχ. 32).
19. Το συγκεκριμένο gruppo έχει ως εξής (Piccinini, *ό.π.*: 33):



20. Σε αντίθεση με τους λαουτίστες της Αναγέννησης, που περιγράφουν το δεξί χέρι σχεδόν παράλληλο με τις χορδές και τον αντίχειρα να βρίσκεται κρυμμένος πίσω από τα υπόλοιπα δάκτυλα, ο Piccinini περιγράφει τον αντίχειρα να βγαίνει προς τα έξω δίνοντας στο χέρι μια θέση παρόμοια με αυτή που έχουν οι σύγχρονοι κιθαριστές. Η αλλαγή αυτή της θέσης του δεξιού χεριού πρέπει να συνδεθεί με την αύξηση των χορδών του λαούτου –που εκείνη την εποχή είχε φτάσει να έχει έως και δεκατρείς– καθώς έτσι ο αντίχειρας μπορούσε να προσεγγίσει ευκολότερα τις μπάσες χορδές.
21. Για τον όρο *arpeggiare* ο Buetens σχολιάζει: «Η χρήση των λέξεων *tirate* και *passaggi* φαίνεται κάπως χαλαρή, αλλά πιθανόν όλες οι γρήγορες νότες είναι *tirate* για τον Piccinini. Φαίνεται πως [ο Piccinini] χρησιμοποιεί τη λέξη *arpeggiare* στο λαούτο για ν' αναφερθεί στο παίξιμο με το δείκτη και το μέσο» (Buetens, *ό.π.*, σ. 11). Ο συλλογισμός του Buetens παραβλέπει το γεγονός πως οι *tirate* διαφέρουν από τα *passaggi*. Οι *tirate* είναι βηματικά –διατονικά ή σπανιότερα χρωματικά– περάσματα από νότες, ενώ τα *passaggi* είναι περάσματα που περιέχουν κάθε είδους διαστήματα. Λαμβάνοντας υπόψη μας τα λεγόμενα του Piccinini προκύπτουν δύο εκδοχές. Πρώτον, όταν ο αντίχειρας παίζει ένα μέρος ενώ ο δείκτης και ο μέσος παίζουν *tirate*, τότε συμβαίνει ακριβώς αυτό που λέει ο Buetens, καθώς έχουμε δύο διαφορετικές φωνές και το στίλ είναι αντιστικτικό. Δεύτερον, όταν ο αντίχειρας παίζει, ενώ ο δείκτης με τον μέσο εκτελούν *passaggi*, πέρα από

το αντιστικτικό στίλ μπορούν να δημιουργηθούν αρπισμοί συγχορδιών και επομένως οδηγούμαστε σε μια δεύτερη ερμηνεία του όρου *arpeggiare*, η οποία ταυτίζεται με αυτή που χρησιμοποιούμε σήμερα. Η έννοια αυτή χρησιμοποιείται ξεκάθαρα από τον Piccinini στο κεφ. XXIX, όπου περιγράφει πώς πρέπει να παίζονται οι συγχορδίες στο chitarrone (*pizzicate arpeggiate*). Ο Luigi Tagliavini διαχωρίζει την έννοια του όρου ανάλογα με το όργανο στο οποίο αναφερόμαστε (βλ. Tagliavini, *ό.π.*: 308). Ο όρος *arpeggiare* εμπεριέχει και τις δύο έννοιες και δεν υπάρχει λόγος διαχωρισμού της έννοιάς του ανάλογα με το όργανο εφόσον υπάρχει πρακτική εφαρμογή τόσο στο λαούτο όσο και στο chitarrone.

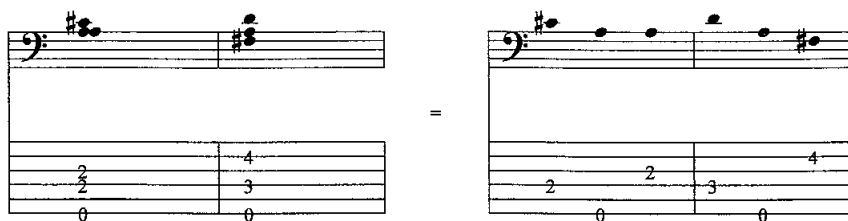
22. Ο όρος *tremolo* χρησιμοποιείται για να περιγράψει τους καλλωπισμούς γενικότερα. Για τον Piccinini υπάρχουν τριών ειδών καλλωπισμοί. Το πρώτο είδος είναι αυτό που σήμερα ονομάζουμε τρίλια. Στην περιγραφή του δεν αναφέρεται η τρίλια τόνου παρά μόνο η τρίλια ημιτονίου και προφανώς πρόκειται για παράλειψη. Το δεύτερο είδος είναι το μορτέντο και το τρίτο είδος είναι το βιμπράτο. Το βιμπράτο, τόσο για την Αναγέννηση όσο και για το Μπαρόκ, θεωρείται είδος καλλωπισμού. Πολλοί συνθέτες καθώς και θεωρητικοί χρησιμοποίησαν ειδικό σύμβολο για να το περιγράψουν (βλ., λ.χ., Marine Mersenne, *Harmonie universelle, Traité des instruments à cordes* (Paris: S. Cramoisy, 1636/πανομοιότυπη έκδ. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1963): 80-1).
23. Αυτό που εννοεί ο Piccinini είναι ότι ο αντίχειρας ή ο μέσος χρησιμοποιούνται για τα χτυπήματα στα ισχυρά μέρη ενώ ο δείκτης για τα ασθενή. Είναι μια τεχνική που είναι συνέχεια της παράδοσης της Αναγέννησης και έχει τις ρίζες της στο παίξιμο με πλήκτρο με τον αντίχειρα να παίζει ρόλο ανάλογο του ισχυρού χτυπήματος του πλήκτρου προς τα κάτω και τον δείκτη του ασθενούς προς τα πάνω.
24. Ένα από τα θέματα που έχουν απασχολήσει ιδιαίτερα τους σύγχρονους μελετητές είναι η χρήση μονών ή διπλών χορδών στο chitarrone (βλ. πρβλ. Robert Spencer, «Chitarrone, Theorbo and Archlute», *Early Music* IV (1976): 408-10). Το γεγονός ότι ο Piccinini παραδέχεται τις κατιούσες συζεύξεις στο chitarrone ενώ στο λαούτο όχι, ίσως αποτελεί μία ένδειξη ότι το chitarrone που χρησιμοποιούσε είχε μονές χορδές –μια κατιούσα σύζευξη ακούγεται καλύτερα σε μια χορδή παρά σε ένα ζευγάρι χορδών– χωρίς όμως να μπορεί να επιβεβαιωθεί μια τέτοια υπόθεση.
25. Για τη χρήση του όρου *concerto* βλ. David D. Boyden, «When is a Concerto not a Concerto?», *Musical Quarterly* XLII (1957): 220-232.
26. Παρά το γεγονός ότι ο Piccinini παρουσιάζει την έκταση για τα μπάσα ως δική του επινόηση υπάρχουν στοιχεία, όπως η ύπαρξη ενός chitarrone στο Museum of Fine Arts της Βοστώνης κατασκευασμένο από τον Magnus Teiffnbrucker το 1589, που μας κάνουν ν' αμφιβάλουμε για την αξιοπιστία του. Για την προσθήκη των μπάσων, τη δημιουργία και την εξέλιξη του chitarrone και για το ρόλο που έπαιξε ο Piccinini βλ. Smith, *ό.π.*: 440-62, και Kevin Mason, *The chitarrone and its Repertoire in Early Seventeenth-Century Italy* (PhD diss.: Washington University, 1983): 13-26.
27. Η επινόηση της *pandora* από τον Piccinini επιβεβαιώνεται από τον Vincenzo Giustiniani στο χειρόγραφο *Discorso sopra la musica*, όπου αναφέρει: «O Ales-

sandro Piccinini από την Μπολόνια υπήρξε ο δημιουργός της pandora: αυτό είναι ένα λαούτο τροποποιημένο σε θεόρβη με την προσθήκη αρκετών χορδών στα μπάσα και αρκετών πάνω και από αυτές ορισμένες [είναι φτιαγμένες] από μπρούντζο και ορισμένες από ασήμι» (MacClintock, ό.π.: 78). Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το θέμα βλ. Smith, ό.π.: 454, και Georg Kinsky, «Alessandro Piccinini und sein Arciliuto», *Acta Musicologica* X (1938): 107.

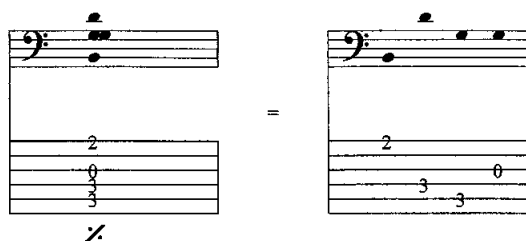
28. Οι μεταφραφές γίνονται με βάση το κούρδισμα που δίνει ο Marine Mersenne στο *Seconde partie de l'harmonie universelle, Livre premier des instruments*, ό.π.: 88:



29. Ο Kapsberger μας δίνει μια άλλη εκδοχή για το πώς πρέπει να εκτελούνται οι τρίφωνες pizzicate (Kapsberger, ό.π.: 2):



30. Ο Piccinini είναι άκρως κατατοπιστικός για τον τρόπο που γίνεται ένας αρπισμός σε μία pizzicata όταν χρησιμοποιούνται οι τρεις πρώτες χορδές. Στην περίπτωση αυτή προκύπτει ένας ανιών αρπισμός. Δεν αναφέρει όμως τίποτα για την περίπτωση που η πρώτη χορδή δεν χρησιμοποιείται, κάτι που όμως έχει ήδη αναφέρει ο Kapsberger στο *Libro primo d'intavolatura di chitarone* (Venetia: G.A. Pfender, 1604/πανομοιότυπη έκδ. Firenze: Studio Per Edizioni Scelte, 1982): 4, όπου μαζί με ένα ειδικό σύμβολο αρπισμού μας δίνει:



31. Λόγω του ιδιόμορφου κουρδίσματος του chitarone που έχει τις δύο πρώτες χορδές μια οκτάβα χαμηλότερα, διατηρώντας τη σειρά των δακτύλων προκύπτει ένας αρπισμός που δεν είναι ανιών. Για το αν θα πρέπει να διατηρηθεί η σειρά των δακτύλων ή ο ανιών χαρακτήρας του αρπισμού βλ. πρβλ. Nigel North, *Continuo Playing on the Lute, Archlute and Theorbo* (London: Faber Music Ltd, 1987): 164-5, και Victor Coelho, «Frescobaldi and the Lute and Chitarone Toccatas of "Il Tedesco della Tiorba"», στο *Frescobaldi Studies*, A. Silbiger (επιμ.) (Durham: Duke University Press, 1987): 140-3.

32. Το ότι ο Piccinini θεωρεί τις pizzicate arpeggiate αρμόζουσες μόνο για το chitarrone γίνεται κατανοητό αν κοιτάξουμε την ιστορική τοποθέτηση του κάθε οργάνου. Το λαούτο υπήρξε το πλέον διαδεδομένο όργανο της Αναγέννησης, έχει μια μακρά παράδοση και έναν καθιερωμένο τρόπο παιξίματος, τα οποία όμως δεν συμβαδίζουν με τις απαιτήσεις του νέου μουσικού ιδιώματος. Το chitarrone αποτελεί την εξέλιξη του λαούτου και είναι ένα νέο όργανο που, σύμφωνα με τον Robert Spencer, δημιουργήθηκε ως «απαραίτητη απορροή του νέου στιλ σύνθεσης τραγουδιών της musica recitativa» (Spencer, *ό.π.*: 408). Ο τρόπος εκτέλεσης στο chitarrone είναι απόλυτα συνδεδεμένος με την εξέλιξη της seconda prattica.
33. Ο James Tyler πιθανολογεί πως ο Piccinini αναφέρεται στη γαλλική mandora καθώς η περιγραφή του τρόπου παιξίματος, με πλήκτρο ή χωρίς, ταιριάζει απόλυτα στο εν λόγω όργανο (βλ. James Tyler & Paul Sparks, *The Early Mandolin* (Oxford: Clarendon Press, 1989): 13).
34. Χρησιμοποιώντας τη λέξη *λαούτο* ο Piccinini αναφέρεται τόσο στο αρχιλαούτο όσο και στη θεόρβη. Θεωρεί το αρχιλαούτο ταυτόσημο με τη θεόρβη, όπως θεωρεί ταυτόσημα το chitarrone με τη θεόρβη. Για το διαχωρισμό και την κατηγοριοποίηση των οργάνων αυτών βλ. Spencer, *ό.π.*: 407-22, και Smith, *ό.π.*: 440-62.
35. Σύμφωνα με τον Georg Kinsky, ο Piccinini έκανε το ταξίδι αυτό όχι το 1594 αλλά το 1595 (βλ. Kinsky, *ό.π.*: 112) βασιζόμενος σε μια επιστολή του Piccinini απευθυνόμενη προς το δούκα Alfonso, με ημερομηνία 31 Ιανουαρίου 1595, όπου δίνει αναφορά για την πρόοδο της κατασκευής των λαούτων με μεγάλο σώμα. Η επιστολή αναφέρει: «Έχοντας φτάσει στην Πάδουα στις είκοσι πέντε του παρόντος [μηνός] αμέσως παράγγειλα τα λαούτα: παρόλο που οι κατασκευαστές είχαν ισχυρές αντιρρήσεις στην κατασκευή νέων λαούτων αυτή την κρύα περίοδο, προσπαθούν να κάνουν ό,τι καλύτερο μπορούν· είναι σίγουρο πως αν δεν είχα έρθει να τους επιβλέψω δεν θα είχαν κάνει καλή δουλειά, καθώς ένα [τέτοιο] λαούτο τους φαίνεται πολύ εκκεντρικό...» (Luigi Francesco Valdrighi, *Nomocheliurgographia antica e moderna* (Modena: Coi tipi della Società tipografica, 1884/επαν. Bologna: Forni, 1967): 272).
36. Το συγκεκριμένο αρχιλαούτο σύμφωνα με τον Kinsky (βλ. Kinsky, *ό.π.*: 110-2) διασώζεται στο Kunsthistorisches Museum της Βιέννης. Καθώς όμως το όργανο φέρει ετικέτα «Padua 1595 Vendelio Venere», το όνομα του κατασκευαστή δεν συμπίπτει με αυτό του Christofano Heberle που δίνει ο Piccinini. Για τη διάσταση αυτή, που έχει αποδοθεί στην αδύνατη μνήμη του Piccinini, βλ. πρβλ. Peter Király, «Some new facts about Vendelio Venere», *The Lute XXXIV* (1994): 29.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Πρωτογενείς πηγές

- Agazzari, Agostino, *Del suonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel concerto*, Sienna 1607 (αγγλ. μτφρ. Strunk, 1965: 64-71).
- Bottrigari, Hercole, *Il Desiderio*, MS, 1599 (αγγλ. μτφρ. MacClintock, 1962: 5-62).
- Diruta, Girolamo, *Il Transilvano dialogo sopra il vero modo di sonar organi et stromenti da penna*, Venice 1593 (facs. Forni Editore, Bologna 1969).

- Foscarini, Giovanni Paolo, *Il primo, secondo, e terzo libro della chitarra spagnola*, MS, Civico Museo Bibliografico Musicale, c1630.
- Frescobaldi, Girolamo, *Toccate e partite d'intavolatura de cembalo...*, libro primo, Rome 1615 (facs. Studio Per Edizioni Scelte, Firenze 1978).
- , *Il primo libro de capricci fatti sopra soggetti et arie in partitura...*, Rome 1624 (ed. and facs. Edizioni de Santis, Rome 1960).
- Fuenllana, Miguel de, *Orphenica Lyra*, Seville 1554 (ed. and facs. Clarendon Press, Oxford 1978).
- Giustiniani, Vincenzo, *Discorso sopra la musica de suoi tempi*, MS, c1628 (αγγλ. μτφρ. MacClintock, 1962: 63-80)
- Gorzanis, Giacomo, *Intavolatura di liuto, libro primo*, Venice 1561 (ed. and facs. Edizioni Suvini Zerboni, Milano 1975).
- Kapsberger, Giovanni Girolamo, *Libro primo d'intavolatura di chitarone*, Venezia 1604 (facs. Studio Per Edizioni Scelte, Firenze 1982).
- , *Libro quatro d'intavolatura de chitarone*, Rome 1604 (facs. Studio Per Edizioni Scelte, Firenze 1982).
- Lusitano, Vicente, *Introdutione facillissima et novissima... con Regole Generale per far fughe differenti sopra il Canto fermo...*, Rome 1553.
- Mersenne, Marine, *Harmonie universelle, Traidé des instruments à chordes*, Paris 1636 (facs. Centre National de Recherche Scientifique, Paris 1965).
- Milan, Luis, *El Maestro*, Valencia 1536 (ed. and facs. Pensylvania State University, University Park 1971).
- Piccinini, Alessandro, *Intavolatura de liuto, et di chitarrone, libro primo*, Bologna 1623 (facs. Studio Per Edizioni Scelte, Firenze 1983).
- Piccinini, Alessandro & Leonardo Maria, *Intavolatura di liuto*, Bologna 1639 (facs. Studio Per Edizioni Scelte, Firenze 1983).
- Praetorius, Michael, *Syntagma musicum*, II, III, Wolfenbüttel, 1619 (facs. Bärenreiter Kassel, Basel 1958).

Δευτερογενείς πηγές

- Bessarabodd, Nicholas, *Ancient European Musical Instruments*, Museum of Fine Arts, Boston 1941.
- Boyden, David D., «When is a Concerto not a Conserto?», *Musical Quarterly* XLII/2 (Απρίλιος 1957): 220-232.
- Buetens, Stanley, «The Instructions of Alessandro Piccinini», *Journal of the Lute Society of America* II (1969): 6-17.
- Bukofzer, Manfred F., *Music in the Baroque Era*, J.M. Dent & Sons Ltd, London 1948.
- Cristoforetti, Orlando, «Les Piccinini et levolution organologique du luth à la fin du XVIe siècle», *Musique Anciene* XIX (Μάρτιος 1985): 4-20.
- Disertori, Benvenuto, *La musica nei quadri antichi*, Assesorato alle attività culturali della Provincia autonoma di Trento, Trento 1978.
- Durante, Elio & Martellotti, Anna, *Cronoistoria del Concerto delle dame principalissime di Margherita Gonzara d'Este*, Studio Per Edizioni Scelte, Firenze 1979.

- Frati, Ludovico, «Liutisti e liutari a Bologna», *Rivista Musicale Italiana* XXVI (1919): 94-106.
- MacClintock, Carol, μτφρ.-επιμ. Bottrigari: *Il Desiderio - Giustiniani: Discorso sopra la musica*, Musicological Studies and Documents IX, American Institute of Musicology, Rome 1962.
- , *Readings in the History of Music in Performance*, Indiana University Press, Bloomington 1979.
- Neumann, Frederick, *Ornamentation in Baroque and Post Baroque Music*, Princeton University Press, Princeton N.J. 1978.
- Newcomb, Antony A., *The Madrigal at Ferrara 1579-1597*, Princeton Studies in Music VII, Princeton University Press, Princeton N.J. 1980.
- Newman, William S., *The Sonata in the Baroque Era*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1959.
- North, Nigel, *Continuo Playing on the Lute, Archlute and Theorbo*, Faber Music Ltd, London 1987.
- Smith, Douglas Anton, «On the Origin of the Chitarrone», *Journal of the American Musicological Society* XXXII/3 (1979): 440-62.
- Spencer, Robert, «Chitarrone, Theorbo and Archlute», *Early Music* IV/4 (Οκτώβριος 1976): 407-23.
- Strunk, Oliver, *Source Readings in Music History: The Baroque Era*, W.W. Norton & Co., New York 1950, 2η έκδ. 1965.
- Tagliavini, Luigi Ferdinando, «The art of not leaving the instrument empty», *Early Music* XI/3 (Ιούλιος 1983): 299-308.
- Tyler, James & Sparks, Paul, *The Early Mandolin*, Clarendon Press, Oxford 1989.
- Valdrighi, Luigi Francesco, *Nomocheliurgographia antica e moderna* [χ.ε.], Modena 1884.

