

**“Ο θρήνος ταιριάζει στην Αριάδνη”:**  
μια συνεξέταση των *lamenti* της Αριάδνης των Monteverdi και Lawes

Γιώργος Σακαλλιέρος – Θεόδωρος Κίτσος

Ο «θρήνος» (*lamento*) αποτελεί ένα φωνητικό μουσικό είδος βασισμένο σε κείμενο ανάλογου θρηνητικού χαρακτήρα και συναντάται συχνά, τόσο ως αυτόνομη σύνθεση, όσο και ως τμήμα μιας όπερας ή καντάτας στην εποχή του μπαρόκ. Έχοντας τις βάσεις του στο αρχαίο ελληνικό δράμα και τα λατινικά κείμενα, ο θρήνος αποτέλεσε ένα πεδίο ιδιαίτερα έντονης έκφρασης της ρητορικής των παθών, ενώ ειδικό μουσικό βάρος φαίνεται να αποκτά στο κατώφλι του 17ου αιώνα μέσω της καλλιέργειας του νέου μονωδικού ύφους. Πρώιμα δείγματα του θρήνου βλέπουμε ήδη από τον 16ο αιώνα σε μαδριγάλια των Stefano Rossetto (*Lamento di Olimpia*, 1567) και Benedetto Serafico Nardò (*Lamento di Fiordeligi*, 1571), στα οποία μελοποιούνται στροφές από τον *Μαινόμενο Ορλάνδο* (*Orlando furioso*) του Ludovico Ariosto, ενώ και θεωρητικοί, όπως οι Bernardo Giacomini, Girolamo Mei και Vincenzo Galilei, είχαν ήδη υποδείξει τη σημασία του ως δείγματος υψηλής συναισθηματικής έντασης, ικανού να οδηγεί το κοινό σε θλίψη, αλλά και ταυτόχρονα να το εξαγνίζει από την τυραννία των δυνατών παθών.<sup>1</sup>

Η καθοδική κίνηση ενός τετραχόρδου στη γραμμή του basso, κατά διάταξη επαναλήψεων (*ostinato*), ως αναγνωριστικό μορφολογικό γνώρισμα του *lamento* – που ενδυναμώνει και επιβεβαιώνει τον θρηνητικό του χαρακτήρα – εμφανίζεται από τον Claudio Monteverdi στο μαδριγάλι *Lamento della Ninfa*, από το *Όγδοο βιβλίο μαδριγαλιών* (1638), αν και φαίνεται να υπάρχουν και προγενέστερες επεξεργασίες μαδριγαλιών με χρήση καθοδικών *ostinato* τετραχόρδων, όπως στο *Lamento di Madama Lucia* (1628), το οποίο αποδίδεται κατά πάσα πιθανότητα στον Francesco Manelli. Ωστόσο, η επεξεργασία του Monteverdi στο *Lamento della Ninfa*, ως κεντρική ενότητα μιας δραματικής σκηνής “*in stile recitativo*”, διαμορφώνει και μια στενότερη σχέση μεταξύ της χρήσης του καθοδικού τετραχόρδου και της ανάδειξης των συναισθηματικών καταστάσεων θλίψης και πάθους, η οποία επρόκειτο να αποτελέσει βασικό στυλιστικό χαρακτηριστικό του είδους κατά την εποχή του μπαρόκ.<sup>2</sup> Χαρακτηριστικά *lamenti* συναντούμε στις όπερες του Francesco Cavalli (αντιπροσωπευτικές του είδους της βενετσιάνικης όπερας για την περίοδο 1640-1660), όπου σταδιακά εγκαταλείπεται η μελωδική απαγγελία (*stile recitativo*), δίνοντας τη θέση της σε στροφικές άριες με αργό τριμερές μέτρο και το καθοδικό τετράχορδο να αποτελεί υλικό για τη χρήση παραλλαγών, διαφωνιών, συγκοπών και συνεχών

<sup>1</sup> Βλ. σχετικά, Ellen Rosand, “Lamento”, στο: Stanley Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians – Second Edition*, Oxford University Press, New York 2001, τομ. 14, σ. 190-192. Από την ξενόγλωσση αρθρογραφία σχετικά με το μουσικό είδος του “θρήνου” ξεχωρίζει το αφιέρωμα ολόκληρου του 27ου τεύχους του περιοδικού *Early Music* (1999), σε εκδοτική επιμέλεια Tim Carter, με τον υπότιτλο “Laments”. Περιέχει άρθρα των Laurie Stras, Leofranc Holford-Strevens, Tim Carter, Anne McNeal, Jeanice Brooks και Susanne G. Cusick.

<sup>2</sup> Ειδικότερη πραγμάτευση του ζητήματος: Ellen Rosand, “The Descending Tetrachord: an Emblem of Lament”, *Musical Quarterly* 65/3, 1979, σ. 346-359.

αλληλοεπικαλύψεων μουσικών φράσεων μεταξύ φωνής και γραμμής του basso. Αντίστοιχες επεξεργασίες βλέπουμε και σε *lamenti* των Ferrari, Rossi, Carissimi και Cesti.

Οι επιδράσεις του *lamento* φτάνουν ως τον 18ο αιώνα. Από τις εφαρμογές χρωματικών καθοδικών τετραχόρδων (ως απόηχων της μουσικο-ρητορικής φιγούρας του *passus duriusculus*) σε χαρακτηριστικές άριες από τις όπερες *Dido and Aeneas* (1688) και *The Fairy Queen* (1692) του Purcell ή *Orlando* (1733) του Handel, η χρήση του *lamento* επεκτείνεται και στην οργανική μουσική, όπως σε σουίτες του Froberger (1656) και σονάτες του Biber (1700), ενώ ακόμα και το περίφημο *Capriccio* (BWV 992) του Bach «για την απουσία του αγαπημένου αδερφού» (“*sopra la lontananza del suo fratello diletissimo*”, περί το 1704) περιέχει ένα “*allgemeines Lamento der Freunde*” («γενικό θρήνο των φίλων»). Από τα τέλη του 17ου ως τις αρχές του 18ου αιώνα, το χρωματικό καθοδικό *ostinato* 4ης στη γραμμή του basso αποτέλεσε συχνό μορφολογικό γνώρισμα – συνδεδεμένο ενίοτε και με προγραμματικά στοιχεία – στα οργανικά είδη της *chaconne* και της *passacaglia*.<sup>3</sup>

Ο θρήνος της Αριάδνης προκύπτει από τον αρχαιοελληνικό μύθο της εγκατάλειψής της από τον Θησέα στο νησί της Νάξου, κατά το ταξίδι τους από την Κρήτη προς την Αθήνα. Σύμφωνα με την εκδοχή του λιμπρέττου του Ottavio Rinuccini, έπειτα από τη δολοφονία του Μινώταυρου, η Αριάδνη, ερωτευμένη με τον Θησέα, έχει φύγει μαζί του από την Κρήτη, δείχνοντας ανυπακοή στον πατέρα της, αφού έχει τολμήσει να επιλέξει η ίδια τον άνδρα με τον οποίο ήθελε να είναι. Ωστόσο, ο Θησέας, γνωρίζοντας ότι οι Αθηναίοι δεν πρόκειται να τη δεχτούν στο πλευρό του, αποφασίζει να την εγκαταλείψει εκεί, στο νησί. Η Αριάδνη θρηνεί για την κακότυχη μοίρα της και αποφασίζει να αυτοκτονήσει, ωστόσο, έπειτα από απόφαση της θεάς Αφροδίτης, διασώζεται από τον θεό Διόνυσο, ο οποίος της προσφέρει την αθανασία και μία θέση στον ουρανό, δίπλα του.<sup>4</sup>

Ο *Θρήνος της Αριάδνης* (*Lamento d' Arianna*) του Claudio Monteverdi αποτέλεσε ένα από τα σημαντικότερα *lamenti* του 17ου αιώνα και υπήρξε σίγουρα αυτό που άσκησε τη μεγαλύτερη επίδραση, βρίσκοντας πολλούς μιμητές. Πρόκειται για το μόνο σωζόμενο απόσπασμα από τη δεύτερη όπερα του συνθέτη, *L' Arianna*, η οποία παρουσιάστηκε στις 28 Μαΐου 1608 στη Μάντοβα, ως μέρος των εορταστικών εκδηλώσεων για τους γάμους του γιου του μονάρχη της πόλης, Δούκα Vincenzo Gonzaga, στην αυλή του οποίου ο Monteverdi υπηρετούσε ως *maestro della musica*.<sup>5</sup> Η ανάθεση της σύνθεσης

<sup>3</sup> Timothy Walker, “Ciaccona and Passacaglia: Remarks on their Origin and Early History”, *Journal of the American Musicological Society* 21, 1968, σ. 300-320.

<sup>4</sup> Για μια πραγματολογική ανάλυση του λιμπρέττου του Rinuccini, με έμφαση στην ποιητική δομή, το περιεχόμενο και την ανάλυση των δραματικών χαρακτήρων, βλ. Bojan Bujić, “Rinuccini the Craftsman: A View of His ‘L' Arianna’”, *Early Music History* 18, 1999, σ. 75-117.

<sup>5</sup> Οι ιστορικές και εργογραφικές πληροφορίες, τόσο για την όπερα *L' Arianna* όσο και για τις διαφορετικές επεξεργασίες του *Lamento d' Arianna*, προέρχονται από τις βασικές βιβλιογραφικές πηγές για τον Monteverdi και πιο συγκεκριμένα: Paolo Fabbri, *Monteverdi* (μτφρ. T. Carter), Cambridge University Press, Cambridge 1994, σ. 77-108, 288-293· Silke Leopold, *Monteverdi: Music in Transition*, Clarendon Press, Oxford 1991, σ. 123-145· Denis Arnold, *Monteverdi*, Oxford University Press, Oxford 2000, σ. 7-25, 104-107· Gary Tomlinson, *Monteverdi and the End of the Renaissance*, University of California Press, Berkeley 1987, σ. 114-131· Tim Carter, *Monteverdi's Musical Theatre*, Yale University Press, New Haven 2002, σ. 197-211· Mark Ringer, *Opera's First Master. The Musical Dramas of Claudio Monteverdi*, Amadeus Press, Pompton Plains (NJ) 2006, σ. 91-99· Roger Bowers, “Monteverdi in Mantua, 1590-1612”, στο: John Whenham & Richard Wistreich (επιμ.), *The Cambridge Companion to Monteverdi*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, σ. 53-75.

της όπερας αποτέλεσε μέρος μόνο των συνολικών υποχρεώσεων του Monteverdi για τις παραπάνω εκδηλώσεις, καθώς έπρεπε επίσης να συνθέσει έναν μουσικό πρόλογο για το έργο του Battista Guarini *L' idropica* και τη μουσική για το δραματικό μπαλέτο *Il ballo delle ingrate*, πάλι πάνω σε κείμενο του Rinuccini.<sup>6</sup> Σύμφωνα με ιστορικές μαρτυρίες της εποχής, οι πρόβες για το ανέβασμα της όπερας κράτησαν αρκετούς μήνες και δεν ήταν χωρίς προβλήματα.<sup>7</sup> Πέρα από προσαρμογές στην ήδη γραμμένη μουσική, ο Monteverdi έπρεπε να αντιμετωπίσει τον αναπάντεχο θάνατο της τραγουδίστριας Caterina Martinelli, η οποία θα είχε τον πρωταγωνιστικό ρόλο της Αριάδνης. Ο θάνατος της Martinelli αποτέλεσε και προσωπική απώλεια για τον συνθέτη, καθώς για τρία χρόνια ζούσε στο σπίτι του, πιθανώς ως μαθήτρια της γυναίκας του Claudia Cattaneo, η οποία είχε επίσης πεθάνει έναν χρόνο πριν.<sup>8</sup> Αντικαταστάθηκε από την Virginia Andreini, η οποία, αν και χρειάστηκε να μάθει τον ρόλο μέσα σε έξι μέρες, θριάμβευσε ως εγκαταλελειμμένη Αριάδνη. Ο θρήνος της ακούστηκε μέσα σε μια κατάμεστη αρένα 5.000 θεατών, κατασκευασμένη ειδικά για την περίπτωση, οδηγώντας σε συγκίνηση και δάκρυα, σύμφωνα με τον Federico Follino, χρονικογράφος της αυλής, όλες τις γυναίκες που παρακολουθούσαν την παράσταση, ενδεχομένως διότι έβλεπαν στο δράμα της ηρωίδας τη μεταφορική απεικόνιση του δράματος της δικής τους ζωής.<sup>9</sup>

Η μεγάλη επιτυχία της όπερας *L' Arianna*, βασισμένη σε σημαντικό βαθμό στην απήχηση του *lamento*, ήταν ασυνήθιστη για ένα μουσικό είδος που ακόμα βρισκόταν στις αρχές της εδραίωσής του και ήταν και εξαιρετικά περιορισμένο ως προς το ρεπερτόριό του. Επιβεβαιώνεται δε από το γεγονός ότι ο Monteverdi αποφάσισε να την ξανανεβάσει στη Βενετία το 1640, όπου επίσης είχε καλή υποδοχή.<sup>10</sup> Οι λόγοι που η μουσική του έργου χάνεται μετά από το δεύτερο ανέβασμά του δεν είναι γνωστοί. Το μόνο σωζόμενο απόσπασμα είναι ο θρήνος της Αριάδνης – και αυτός σώζεται εξαιτίας του ότι ο Monteverdi αποφάσισε, προφανώς λόγω της απήχισής του, να το διαχειριστεί ξεχωριστά από την υπόλοιπη όπερα, τόσο συνθετικά όσο και εκδοτικά.

<sup>6</sup> Ringer, *Opera's First Master*, ό.π., σ. 99-109.

<sup>7</sup> Fabbri, *Monteverdi*, ό.π., σ. 81-84. Μία πλήρης περιγραφή των εορταστικών εκδηλώσεων των γάμων του 1608, ως προς το μέρος που αφορά στη συμμετοχή του Monteverdi, προέρχεται από τον χρονικογράφο της αυλής της Μάντοβα Federico Follino και παρατίθεται στο: Fabbri, *Monteverdi*, ό.π., σ. 85-92. Σημειώνεται πως η μονογραφία του Fabbri είναι μακράν η επιστημονικότερη πηγή από τις προαναφερθείσες όσον αφορά στην ακρίβεια και την λεπτομέρεια των ιστορικών πληροφοριών για τα μουσικά περιβάλλοντα όπου έζησε ο Monteverdi (Κρεμόνα, Μάντοβα, Βενετία), λόγω της διαμόρφωσης του περιεχομένου της διαμέσου εξαντλητικής αποδελτίωσης γραπτών πηγών της εποχής (αλληλογραφία, αρχειακά τεκμήρια κ.λπ.).

<sup>8</sup> Πέρα από την πραγματέυση του ζητήματος στις προαναφερθείσες πηγές, βλ. ειδικότερα και: Edmond Strainchamps, “The Life and Death of Caterina Martinelli: New Light on Monteverdi's ‘Arianna’”, *Early Music* 5, 1985, σ. 155-186.

<sup>9</sup> Ο μύθος της Αριάδνης και η διαμόρφωση της, αρχικά χειραφετημένης και τελικά εγκαταλελειμμένης, προσωπικότητας της ηρωίδας των Rinuccini και Monteverdi μέσα σε ένα ευρύτερο ερευνητικό πλαίσιο που παραπέμπει στον ρόλο και τη θέση της γυναίκας στην Ευρώπη του 17ου αιώνα, έχουν δώσει ερείσματα σε ειδικότερες μελέτες που συσχετίζουν τη μουσικολογία με τις ανθρωπολογικές-κοινωνικές σπουδές στα πεδία του φύλου και της ταυτότητας (gender studies). Κάποια χαρακτηριστικά δείγματα: Suzanne G. Cusick, “‘There Was Not One Lady Who Failed to Shed a Tear’: Arianna's Lament and the Construction of Modern Womanhood”, *Early Music* 22/1 (“Monteverdi II”), 1994, σ. 21-43· Susan McClary, “Constructions of Gender in Monteverdi's Dramatic Music”, *Cambridge Opera Journal* 1/3, 1989, σ. 203-223· Suzanne G. Cusick, “Re-Voicing Arianna (And Laments): Two Women Respond”, *Early Music* 27/3 (“Laments”), 1999, σ. 436-449.

<sup>10</sup> Fabbri, *Monteverdi*, ό.π., σ. 250-251.

Οι έντυπες εκδοχές της μουσικής του θρήνου της Αριάδνης είναι τρεις. Η μονωδική εκδοχή του 1608, που κατά βάση μας απασχολεί εδώ, εκδόθηκε το 1623 στη Βενετία από τον Bartolomeo Magni με τον τίτλο *Lamento d' Ariana* (sic). Ωστόσο, είχε προηγηθεί η πεντάφωνη επεξεργασμένη εκδοχή του υλικού στο Έκτο βιβλίο μαδριγαλιών (*Il Sesto Libro de Madrigali*) του Monteverdi, που εκδόθηκε στη Βενετία το 1614. Τέλος, υπάρχει και μία ύστερη εκδοχή, θρησκευτικού περιεχομένου, με διαφορετικό κείμενο αλλά βασισμένη στο μουσικό υλικό του θρήνου, με τίτλο *Pianto della Madonna*, που ο Monteverdi επεξεργάστηκε και εξέδωσε το 1640 στη συλλογή *Selva morale e spirituale*.



Εικόνα 1: Προμετωπίδα της έκδοσης του Έκτου βιβλίου μαδριγαλιών του Monteverdi, Βενετία 1614



Εικόνα 2: Προμετωπίδα της μονωδικής εκδοχής του *Lamento d' Ariana* (sic), Βενετία 1623

Οι ιδιαιτερότητες της μονωδικής εκδοχής του θρήνου της Αριάδνης ξεκινούν από τη δομή του έργου: πρόκειται για ένα εκτεταμένο recitativo που ξεπερνάει σε διάρκεια τα δέκα λεπτά. Χωρίζεται σε πέντε ενότητες, ανάμεσα στις οποίες παρεμβαίνει – εν είδει μουσικού σχολιασμού – μία χορωδία ψαράδων, οι οποίοι συμπαραστέκονται στο δράμα της ηρωίδας. Η μουσική των χορωδιακών αποσπασμάτων έχει επίσης χαθεί. Η δομή του κειμένου του Rinuccini υποδεικνύει μια σειρά ρητορικών και συντακτικών χειρονομιών που ο Monteverdi εκμεταλλεύεται στο έπακρο, προκειμένου να τονίσει όλες τις διαφορετικές συναισθηματικές διακυμάνσεις που περνά η ηρωίδα του: λύπη, θυμό, φόβο, αυτολύπηση, απόγνωση, ματαιοπονία. Τόσο η μελωδική μονωδική γραμμή όσο και η αρμονική συνοδεία υπηρετούν τις αντιθέσεις των συναισθημάτων, την εναλλαγή τους, το σιωπηλό πόνο με την κραυγή, τη λαχτάρα της αναμονής με την εγκατάλειψη, διαμορφώνοντας έτσι την πρώτη μεγάλη δραματική σκηνή στην ιστορία της όπερας και τον πρώτο μεγάλο ρόλο γυναικείας ηρωίδας.

Ήδη από την πρώτη επαναλαμβανόμενη φράση “Lasciatemi morire” («Αφήστε με να πεθάνω»), μια κραυγή απόγνωσης μετά τη συνειδητοποίηση του γεγονότος της

εγκατάλειψής της από τον Θησέα, το θλιμμένο τραγούδι της Αριάδνης εγκιβωτίζει τον ακροατή στην ένταση του δράματος. Η ανιούσα ημιτονιακή αφετηρία της μελωδίας, σαν ρητορικός «αναστεναγμός», δημιουργεί ήδη από το πρώτο μέτρο μια απροετοίμαστη διαφωνία απέναντι στο basso continuo, ζήτημα που έχει προβληματίσει τους ερμηνευτές και έχει οδηγήσει σε διαφορετικές εκδοχές της συνοδείας, ενώ και όλη η πρώτη φράση μέχρι την πρώτη πτώση έχει ερμηνευθεί με διαφορετικούς τρόπους, τόσο εκδοτικά όσο και εκτελεστικά.

Let me die,  
La- scia- te mi mo- ri- re,  
let me die;  
La- scia- te mi mo- ri- re;

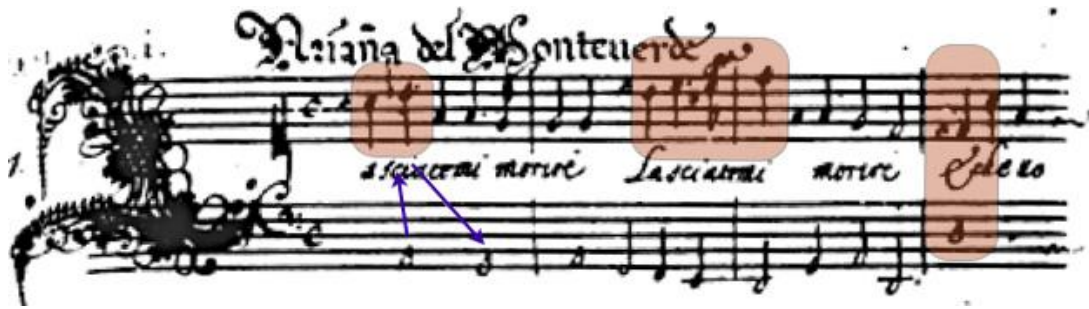
Παράδειγμα 1α: Monteverdi, *Lamento d' Arianna* (αρχή)

La - scia - - te mi mo - ri - re, la - scia - te mi mo - ri - re,  
O las - set mich doch ster - ben, o las - set mich doch ster - ben!

Παράδειγμα 1β: Καταγραφή συγχорδιακής ερμηνείας του basso continuo στο ίδιο απόσπασμα

Βλέπουμε ταυτόχρονα ένα πρώτο δείγμα έντυπης εκδοχής με basso continuo χωρίς καταγεγραμμένη συγχорδιακή ερμηνεία και ένα με καταγεγραμμένη. Η διαφωνία λα - σι<sub>b</sub>, που σημαίνει μία 9η μικρή επάνω στη συγχорδία λα ελάσσονα, δεν είναι προετοιμασμένη, ούτε και υπάρχει κάποια δεύτερη συγχорδία (με το ίδιο μπάσο) τη στιγμή που ακούγεται το σι<sub>b</sub>. Πρόκειται για τυπικό δείγμα νεωτερικότητας στη μουσική γραφή του Monteverdi, κατά το πνεύμα της *seconda pratica*. Η πορεία της μελωδικής γραμμής εκφράζει, μέσω των διαστηματικών επιλογών, την δυναμική του πάθους. Έπειτα από τη στατική ημιτονιακή ανέλιξη του πρώτου μέτρου, η πορεία είναι καθοδική, καλύπτοντας ουσιαστικά ένα διάστημα 5<sup>ης</sup> ελαττωμένης (σι<sub>b</sub> - μι), ενώ το αμέσως επόμενο μέτρο έχει χρωματική κίνηση (σι<sub>b</sub> - ντο - ντο<sub>#</sub> - ρε), φτάνοντας στην κορύφωση της φράσης, πριν την πτωτική κατάληξη στη συγχорδία ρε μείζονα.

Παραθέτοντας μια συγκριτική παρουσίαση χειρογράφων και εκδόσεων, μπορούμε να κάνουμε ενδιαφέρουσες ερμηνευτικές παρατηρήσεις. Στην παρακάτω πρώτη εικόνα βλέπουμε την εκδοχή του *Lamento d' Arianna* από το χειρόγραφο Modena G239 και, εν συνεχεία, την παράθεση από μία διαφορετική, ακόμη μη ταυτοποιημένη, χειρόγραφη πηγή. Παρατηρούμε ότι τα χαρακτηριστικά σημεία που είδαμε στο προηγούμενο παράδειγμα, δηλαδή η απροετοίμαστη διαφωνία λα - σι<sub>b</sub> του πρώτου μέτρου, η χρωματική κίνηση ντο - ντο<sub>#</sub> (που δεν υπάρχει στην έκδοση του 1623) και η πτώση στη ρε μείζονα (ενώ μετά ακολουθεί αμέσως η ρε ελάσσονα), διατηρούνται.



Εικόνα 3α: Monteverdi, *Lamento d' Arianna* (αρχή). Χειρόγραφο Modena G239



Εικόνα 3β: Monteverdi, *Lamento d' Arianna* (αρχή).  
Μη ταυτοποιημένο μουσικό χειρόγραφο

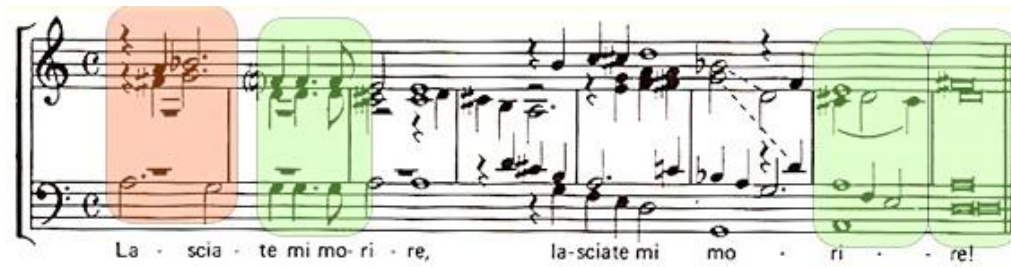
Σε άλλες εκδοχές δεν συμβαίνει αυτό. Για παράδειγμα, στην έκδοση που επιμελήθηκε για τον εκδοτικό οίκο Universal Edition ο ιταλός συνθέτης Gian Francesco Malipiero το 1930 και η οποία στηρίζεται ουσιαστικά στην έκδοση του 1623, υπάρχουν διαφορές.<sup>11</sup> Ο Malipiero ερμηνεύει και καταγράφει συγχորδικά το basso continuo, ωστόσο, όπως παρατηρούμε, δίνει μία διαφορετική αρμονική εκδοχή για το πρώτο μέτρο, απαλύνοντας το συγκρουσιακό διάστημα 9ης (με μία επιπρόσθετη 7η), ενώ προτείνει την πτωτική κατάληξη της φράσης στη ρε ελάσσονα (και όχι μείζονα, κατά το ύφος της εποχής). Επίσης, μένοντας πιστός στην έκδοσή του 1623, δεν εμφανίζει τη χρωματική κίνηση ντο - ντο#, διατηρώντας την μελωδική γραμμή σι - ντο# - ρε.

Παράδειγμα 2: Monteverdi, *Lamento d' Arianna* (αρχή). Επιμέλεια έκδοσης G. F. Malipiero (Universal Edition, 1930)

Ενδεχομένως, ο Malipiero – πέραν των πηγών – έχει υπόψη του το πολυφωνικό αποτέλεσμα της εκδοχής του θρήνου ως πεντάφωνου μαδριγαλιού. Συγκρίνοντας την

<sup>11</sup> Claudio Monteverdi, *Tutte le opere*, επιμ. Gian Francesco Malipiero, 17 τομ., Universal Edition, Asolo 1922-1926 / Vienna 1926-1942.

έκδοση του Malipiero με το πεντάφωνο μαδριγάλι, βλέπουμε σαφείς αρμονικές αντιστοιχίες στην αρχή και εμφανείς αναντιστοιχίες στη συνέχεια.



**Παράδειγμα 3: Monteverdi, *Lamento d' Arianna***  
(αρχή της εκδοχής ως πεντάφωνου μαδριγαλιού, από το Έκτο βιβλίο μαδριγαλιών)

Το συγκεκριμένο μαδριγάλι, ως το υπ' αρ. 1 του Έκτου βιβλίου μαδριγαλιών του Monteverdi, αποτελεί τυπικό δείγμα της συνθετικής κατεύθυνσης που ονομάστηκε *seconda pratica*. Όπως γνωρίζουμε, η *prima pratica* διατυπώθηκε από τον Gioseffo Zarlino το 1558 και αποτέλεσε τη βάση της αντιστικτικής θεωρίας. Σύμφωνα με αυτήν, οι κανόνες της αντίστιξης δεν θα έπρεπε να παραβιάζονται και, ειδικότερα, οι διαφωνίες πρέπει να προετοιμάζονται και να λύνονται με συγκεκριμένο τρόπο και όχι ελεύθερα.<sup>12</sup> Ο Monteverdi, μέσα από τα βιβλία μαδριγαλιών που εξέδωσε, οδήγησε προς μία νέα συνθετική κατεύθυνση που ονομάστηκε *seconda pratica*. Σύμφωνα με αυτήν, οι αυστηροί αντιστικτικοί κανόνες θα μπορούσαν να παραβιαστούν χάριν δραματοποίησης του κειμένου και της μουσικής έκφρασης, πράγμα που ξεσήκωσε αντιδράσεις θεωρητικών όπως ο Giovanni Maria Artusi.<sup>13</sup> Η φράση “Lasciatemi” («αφήστε με») έχει ανιούσα κίνηση, σαν κραυγή, ενώ η επόμενη λέξη, “morire” («να πεθάνω»), ακολουθεί καθοδική πορεία, σχηματίζοντας μία απροετοίμαστη συγχορδία σολ ελάσσονας με 7η. Η ίδια φράση, στην πτώση, σχηματίζει επάνω στη συγχορδία της δεσπόζουσας μία συγκοπή με καθυστέρηση πριν τη λύση.

Τα ιδιαίτερα αυτά χαρακτηριστικά της γραφής του Monteverdi, ενταγμένα απόλυτα στην προσπάθεια δραματικής πραγμάτωσης της συναισθηματικής ρητορικής του κειμένου, συνέβαλαν στη μεγάλη επιτυχία της όπερας και ιδιαίτερα του συγκεκριμένου *lamento*. Η μεγαλύτερη επιβεβαίωση της διάδοσης και της ασυνήθιστης διαχρονικότητας αυτού του έργου προέρχεται από τον βαθμό στον οποίο προσπάθησαν να το μιμηθούν άλλοι συνθέτες. Η Αριάδνη επανεμφανίστηκε αρκετές φορές να θρηνεί για τον Θησέα: δείγματα χρονολογικά κοντά στον Monteverdi έρχονται από τους Severo Bonini το 1613 και Francesco Costa το 1626 (σε μονωδική εκδοχή) και από τους Giulio Cesare Antonelli το 1611 και Antonio Il Verso το 1619 (σε πεντάφωνη εκδοχή μαδριγαλιού). Ένας ολόκληρος κύκλος 12 μαδριγαλιών υπό τον τίτλο *Il lamento d' Arianna* κυκλοφόρησε στα 1619 από τον Claudio Pari.

\* \* \*

<sup>12</sup> Claude V. Palisca, “Prima pratica”, στο: *The New Grove Dictionary*, ό.π., τομ. 20, σ. 320-321 (σ.σ.: υιοθετείται η γραφή “pratica” αντί “prattica”, σύμφωνα με την ορθογραφία του σχετικού λήμματος στην εγκυκλοπαίδεια *New Grove*).

<sup>13</sup> Για το πέρασμα από την *prima* στη *seconda pratica* και τη διαμάχη μεταξύ Monteverdi και Giovanni Maria Artusi, βλ. Claude V. Palisca, “The Artusi-Monteverdi Controversy”, στο: Denis Arnold & Nigel Fortune (επιμ.), *The Monteverdi Companion*, Faber and Faber, London 1968, σ. 133-166. Επίσης, Tomlinson, *Monteverdi and the End of the Renaissance*, ό.π., σ. 165-196.

Αρκετά χρόνια μετά τη σύνθεση και την παρουσίαση του θρήνου της Αριάδνης του Monteverdi στην Ιταλία, ο μύθος της εγκατάλειψής της από τον Θησέα στη νήσο της Νάξου άφησε για μια φορά ακόμη το στίγμα του στην ιστορία της μουσικής, καθώς αποτέλεσε έμπνευση και αφορμή για τη δημιουργία ενός αρκετά σημαντικού (αν και όχι τόσο γνωστού στις μέρες μας) έργου από τον άγγλο συνθέτη Henry Lawes (εικόνα 4). Ο *Θρήνος της Αριάδνης* ("Theseus, O Theseus hark!") του Lawes υπήρξε μία από τις πρώτες εκτεταμένες συνθέσεις στην Αγγλία που προσέγγισαν το recitativo, με μόνη προγενέστερη το *Ηρώ και Λέανδρος* ("Nor com'st thou yet") του Nicholas Lanier. Το γεγονός αυτό από μόνο του προσδίδει ιδιαίτερη βαρύτητα στο έργο, το οποίο δικαίως θεωρήθηκε από τους σύγχρονούς του ως κάτι το ιδιαίτερο. Επιπλέον, καθοριστικό στην αναγνώριση του έργου υπήρξε και το γεγονός ότι το ποιητικό κείμενο έφερε την υπογραφή του William Cartwright, ενός από τους πλέον εξέχοντες άγγλους ποιητές και δραματουργούς της εποχής εκείνης. Πέρα λοιπόν από τη θεματολογία και τη νεωτερικότητά τους (σε σχέση με το χρόνο και το γεωγραφικό χώρο στον οποίο δημιουργήθηκαν), οι δύο *Αριάδνες* μοιράζονται ένα ακόμη κοινό στοιχείο: τη συνεργασία κορυφαίων συνθετών και δραματουργών, των Monteverdi και Rinuccini στη μία περίπτωση και των Lawes και Cartwright στην άλλη.



**Εικόνα 4: Ο Henry Lawes από τον Anthony van Dyck.  
Bridgeman Art Library / Faculty of Music Collection, Oxford University**

Η *Αριάδνη* του Lawes μάς παραδίδεται μέσα από δύο πηγές. Η πρώτη πηγή είναι ένα αυτόγραφο χειρόγραφο του συνθέτη 184 φύλλων, το οποίο φυλάσσεται στην Βρετανική Βιβλιοθήκη του Λονδίνου με κωδικό add. 53723 και χρονολογείται, κατά προσέγγιση, μεταξύ των ετών 1634 και 1650.<sup>14</sup> Η *Αριάδνη* βρίσκεται στα φύλλα 124<sup>r</sup>-127<sup>r</sup>. Τα τελευταία μέτρα του έργου, παρόλο που υπάρχει χώρος στο χειρόγραφο, δεν έχουν καταγραφεί. Η δεύτερη πηγή είναι η συλλογή με έργα του Lawes που τιτλοφορείται *Ayres and Dialogues for One, Two and Three Voices [...] the First Book*, η οποία εκδόθηκε στο Λονδίνο το 1653 από τον John Playford (εικόνα 5). Η *Αριάδνη* δεσπόζει ως το πρώτο έργο της συλλογής. Δυστυχώς, σε καμία από τις δύο πηγές δεν υπάρχουν ενδείξεις για το πότε

<sup>14</sup> Βλ. Pamela J. Willetts, *The Henry Lawes Manuscript*, British Museum, London 1969. Αναστατική έκδοση του χειρογράφου: Elise Bickford Jorgens (επιμ.), *Add. ms. 53723: Henry Lawes's autograph*, Garland (English Song, 1600-1675 / British Library Manuscripts, τομ. 3), New York 1986.





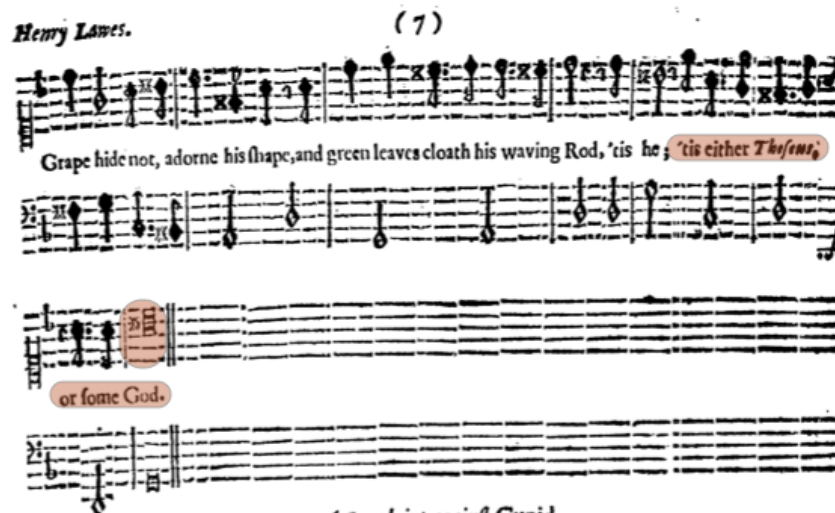
Η επιλογή της *Αριάδνης* από τον Lawes ως εναρκτήριο έργο για την πρώτη προσωπική του συλλογή το 1653 υποδεικνύει ότι ο ίδιος ο συνθέτης το θεωρούσε ιδιαίτερα σημαντικό. Θεώρησε μάλιστα απαραίτητο να προηγηθεί μια περιληπτική σύνοψη του μύθου της Αριάδνης – μια συνήθης πρακτική για τα θεατρικά έργα αλλά όχι για τις μουσικές εκδόσεις της εποχής – με την κεφαλίδα «The Story of *Theseus and Ariadne*, as much as concerns the ensuing Relation». Το αξιοπερίεργο όμως δεν είναι η ύπαρξη μιας τέτοιας εισαγωγής σε μια μουσική έκδοση (η οποία θα μπορούσε κάλλιστα να λειτουργήσει ως ένα μέσο εξοικείωσης του κοινού ή των εκτελεστών με την υπόθεση) αλλά το γεγονός ότι στο προοίμιο αυτό δεν αναφέρονται μόνο τα γεγονότα που προηγήθηκαν της εγκατάλειψης της Αριάδνης στο νησί της Νάξου αλλά και η τελική κατάληξη της ιστορίας! Ενώ η Αριάδνη έχει αποφασίσει να δώσει τέλος στη ζωή της και έχει ετοιμάσει την επιτύμβια επιγραφή, ο Διόνυσος (Bacchus), περνώντας από εκεί, μαγεύεται από την ομορφιά της και την παίρνει υπό την προστασία του. Ακόμα και αν θεωρήσουμε ως δεδομένο ότι η *Αριάδνη* του Lawes δεν απευθυνόταν κατά βάση στο ευρύ κοινό (όπως ισχύει για την περίπτωση του Monteverdi) αλλά σε ένα περιορισμένο, λόγιο κοινό, το οποίο ήταν κατά πάσα πιθανότητα μυημένο στο μύθο της Αριάδνης, η αποκάλυψη του τέλους αποτελεί δραματουργική αστοχία, καθώς εξαλείφει την οποιαδήποτε προσδοκία για ανατροπή. Πόσο μάλλον όταν η παραλλαγή στους μύθους και οι ανατροπές της τελευταίας στιγμής δεν ήταν διόλου ασυνήθιστο φαινόμενο για την δραματουργία της εποχής εκείνης. Μήπως λοιπόν η αποκάλυψη του τέλους πριν καν ξεκινήσει το κομμάτι δεν είναι τυχαία;

Προκειμένου να απαντηθεί ένα τέτοιο ερώτημα, θα πρέπει πρώτα να γίνουν κατανοητά κάποια χαρακτηριστικά του ποιητικού κειμένου. Το ποίημα δεν έχει το χαρακτήρα ενός μικρού θεατρικού έργου, ούτε αποτελεί τμήμα ενός μεγαλύτερου έργου, όπως συμβαίνει στην περίπτωση της *Αριάδνης* του Monteverdi. Όπως πολύ σωστά παρατηρεί η Elise Bickford Jorgens, πρόκειται για «ένα αφηγηματικό ποίημα, παρόλο που παίρνει τη μορφή ενός θρήνου σε πρώτο πρόσωπο».<sup>18</sup> Ως αφηγηματικό ποίημα, δε δημιουργεί την αίσθηση ότι η πλοκή συμβαίνει σε πραγματικό χρόνο. Ουσιαστικά, το μόνο σημείο στο οποίο υπονοείται η πιθανότητα δράσης σε πραγματικό χρόνο είναι το τελευταίο τμήμα του ποιήματος, στο οποίο η Αριάδνη ξαφνιάζεται από τον ερχομό του Διονύσου. Αλλά ακόμα και σε αυτή την περίπτωση, η Αριάδνη συγχέει τον θεό Διόνυσο με τον Θησέα, αφήνοντας μετέωρο τον αναγνώστη ή τον ακροατή για το ποιο είναι το τέλος της ιστορίας. Αν και μια τέτοια προσέγγιση μπορεί να λειτουργήσει για την ποίηση, σίγουρα δε βοηθά όταν αυτή δραματοποιείται. Ίσως εξαιτίας τούτου, ο Lawes δε συμπλήρωσε ποτέ τα τελευταία μέτρα στο χειρόγραφο του. Και όταν ήρθε η ώρα της έκδοσης του έργου, πιθανόν η τελική απόφαση διαχείρισης του προβλήματος ήταν να προαναγγείλει το τέλος. Όσον αφορά τη μελοποίηση των τελευταίων μέτρων στην έκδοση του 1653, η αίσθηση της προσδοκίας για κάτι επιπλέον ενισχύεται, καθώς η μελωδική γραμμή δεν καταλήγει στην τονική (όπως θα ήταν αναμενόμενο) αλλά στη τρίτη μεγάλη επί της τονικής, προσθέτοντας μια αίσθηση αισιοδοξίας (παράδειγμα 4).

Για τον τρόπο με τον οποίο ο Lawes προσεγγίζει το recitativo στην *Αριάδνη* αξίζει να γίνουν ορισμένες παρατηρήσεις, καθώς μπορεί εύκολα να υποτιμηθεί, ειδικά στην περίπτωση που γίνεται σύγκριση με την *Arianna* του Monteverdi. Και είναι αλήθεια ότι ο Lawes δεν καταφέρνει ή δεν καταβάλλει κάποια ιδιαίτερη προσπάθεια για να αναδείξει με τη μουσική του τις έννοιες των λέξεων και τις εναλλαγές και αντιθέσεις των παθών, στο βαθμό που το καταφέρνει ο Monteverdi. Δεν πρέπει όμως να παραβλέπεται το γεγονός ότι το κείμενο που είχε στη διάθεσή του είναι ένα

<sup>18</sup> Elise Bickford Jorgens, *The Well-Tun'd Word: Musical Interpretations of English Poetry, 1597-1651*, University of Minnesota, Minneapolis 1982, σ. 204.

αφηγηματικό ποίημα και ως τέτοιο δεν επιτρέπει τις ακραίες μεταπτώσεις συναισθηματικών καταστάσεων κατά συνέπεια, η δραματική απόδοσή τους γίνεται πιο περιορισμένη. Επιπλέον, ο Lawes είχε να αντιμετωπίσει και κάποια δομικά στοιχεία του ποιήματος, τα οποία δε βοηθούν στη μουσική διαχείριση της απαγγελίας. Το ποιητικό κείμενο είναι δομημένο σε δίστιχα ή τετράστιχα διατυπωμένα με ομοιοκαταληξία. Αν και ο αριθμός των συλλαβών δεν παραμένει σταθερός για κάθε δίστιχο ή τετράστιχο, το ποιητικό μέτρο εμφανίζει μια κανονικότητα, η οποία βασίζεται στη χαρακτηριστική για την αγγλική γλώσσα ιαμβική προσωδία. Σχεδόν κάθε στίχος του ποιήματος είναι πλήρης, αυτοτελής, γεγονός που επίσης δε βοηθάει στη ροή της μελωδικής απαγγελίας.



Παράδειγμα 4: Ο Θρήνος της Αριάδνης, τέλος (Lawes, Ayres, ό.π., σ. 7)

Η απάντηση του Lawes σε όλους αυτούς τους περιορισμούς εκφράστηκε μέσω της προσπάθειας δημιουργίας ενός στυλ απαγγελίας βασισμένου στις ιδιαιτερότητες και την προσωδία της αγγλικής γλώσσας, το οποίο, βέβαια, διαφέρει από τα ιταλικά πρότυπα, όπως διαφέρει η αγγλική γλώσσα από την ιταλική. Όπως εύστοχα παρατηρεί και ο Henry Leland Clark, ο τρόπος γραφής του Lawes «οφείλει περισσότερο στην άμεση σπουδή του αγγλικού έμμετρου λόγου παρά στο ιταλικό παράδειγμα».<sup>19</sup> Στον Lawes, οι φράσεις είναι μικρές. Επαναλαμβανόμενοι φθόγγοι δεν εμφανίζονται συχνά και ελάχιστες είναι οι σειρές από φθόγγους ίδιας ρυθμικής αξίας. Ο δυναμικός τόνος και η διάρκεια των φθόγγων των συλλαβών ταυτίζονται και αποτυπώνονται με την σταθερή χρήση παρεστιγμένων ρυθμών, κάτι που η Hellen Harris αποκαλεί «προσεκτικούς ρυθμούς ομιλίας» (“careful speech rhythms”)<sup>20</sup> (παράδειγμα 5).

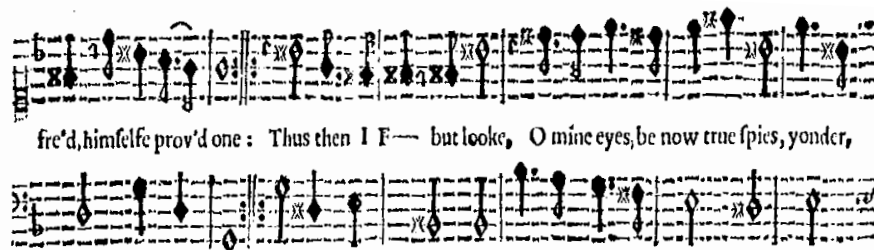


Παράδειγμα 5: Ο Θρήνος της Αριάδνης, μ. 4-5 (Lawes, Ayres, ό.π., σ. 1)

<sup>19</sup> Henry Leland Clark, *John Blow (1649-1708): Last Composer of an Era*, διδακτορική διατριβή, Harvard University 1947, σ. 448.

<sup>20</sup> Ellen Harris, *Henry Purcell's Dido and Aeneas*, Oxford University Press, New York 1987, σ. 91.

Δεν υπάρχουν πολλές φράσεις οι οποίες ξεκινούν με μεγάλες άρσεις, αλλά ακόμα και όταν αυτό συμβαίνει, το αποτέλεσμα είναι διαφορετικό σε σχέση με το ιταλικό πρότυπο λόγω της σταθερής χρήσης παρεστιγμένων αξιών. Σχεδόν κάθε συλλαβή που ομοιοκαταληκτεί έχει σχετικά μεγάλη ρυθμική αξία, ώστε να γίνει εμφανέστερη η ομοιοκαταληξία, και σχεδόν όλα τα δίστιχα και τα τετράστιχα τελειώνουν με πτωτικές αρμονικές σχέσεις, αναδεικνύοντας ακόμη περισσότερο το μετρικό πρότυπο. Εν τέλει, μπορεί να ειπωθεί ότι ο Lawes δεν αφήνει τον ακροατή να ξεχάσει ότι το κείμενό του είναι ποιητικό και όχι πρόζα. Εξαίρεση αποτελεί το σημείο, λίγο πριν το τέλος, στο οποίο η Αριάδνη, βλέποντας τον Διόνυσο να πλησιάζει, ξαφνιάζεται (“Thus, then I f— But look! O mine eyes”). Η μουσική φράση του στίχου τεμαχίζεται προκειμένου να δημιουργηθεί ένταση και να εκφραστεί η έκπληξη της πρωταγωνίστριας, ενώ το διάστημα της ανιούσας τετάρτης κάτω από τις λέξεις “But look!”, πέρα από το ότι υποδηλώνει ένταση, επιτάσσει την προσοχή του ακροατή (παράδειγμα 6).



Παράδειγμα 6: *Ο Θρήνος της Αριάδνης*, τελευταίο επεισόδιο (Lawes, Ayres, ό.π., σ. 6)

Όσον αφορά την αρμονική υφή του έργου, μπορεί να γίνει μια ενδιαφέρουσα παρατήρηση. Υπάρχει μια συνεχής μετατόπιση του τονικού κέντρου (σολ, ρε, ντο, Σι, Φα, μι, Σι, Σολ), η οποία όμως δεν φαίνεται να σχετίζεται με την εναλλαγή συναισθηματικών καταστάσεων. Δημιουργεί όμως μία κατάσταση αβεβαιότητας, η οποία αντικατοπτρίζει τη συναισθηματική σύγχυση της Αριάδνης (έρωτας και μίσος για τον Θησέα), όπως αυτή παρουσιάζεται από τον Cartwright καθ' όλη τη διάρκεια του ποιήματος. Προφανώς, ο Lawes έχει αντιληφθεί την σημασία του παράγοντα «σύγχυση» και φροντίζει να δημιουργήσει ανάλογη ατμόσφαιρα από την αρχή του έργου. Αν και η τονικότητα του έργου είναι η σολ ελάσσονα, δεν γίνεται καμία προσπάθεια για την καθιέρωσή της. Απεναντίας, αμέσως μετά την εμφάνιση της πρώτης συγχορδίας (σολ ελάσσονα), η τρίτη της μετατρέπεται σε μεγάλη, ώστε η συγχορδία να λειτουργήσει ως δεσπόζουσα για την ντο ελάσσονα σε δεύτερη αναστροφή. Η πρώτη πτώση για το τέλος του πρώτου στίχου είναι μισή στη δεσπόζουσα της ρε ελάσσονος, ενώ η πρώτη τέλεια πτώση έρχεται στο τέλος του πρώτου δίστιχου και είναι στη ρε (παράδειγμα 7).

Όπως μπορούμε να συμπεράνουμε από αυτά που προηγήθηκαν, η μουσική γλώσσα του Lawes είναι τελείως διαφορετική από αυτή του Monteverdi. Η πιθανότητα να έχει επηρεαστεί ο Lawes από τον τρόπο γραφής του Monteverdi (τουλάχιστον με καλλιτεχνικούς όρους) δείχνει να είναι ανύπαρκτη. Χωρίς να έχουμε στοιχεία που να το τεκμηριώνουν, μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο Lawes γνώριζε τον *Θρήνο της Αριάδνης* του Monteverdi ή τουλάχιστον ότι γνώριζε κάποια πράγματα για αυτόν.<sup>21</sup> Και είναι πολύ πιθανό δε, η απήχηση που είχε ο *Θρήνος της Αριάδνης* του Monteverdi να

<sup>21</sup> Ο Ian Spink, αναφερόμενος στην πρώτη γενιά συνθετών (όπως ο Alfonso Ferrabosco ο νεώτερος και ο Nicholas Lanier) που εισήγαγαν την μελωδική απαγγελία στην Αγγλία, παρατηρεί πως «δημιουργείται η εντύπωση πως [...] [οι συνθέτες αυτοί] δεν είχαν τόσο ακούσει τη “νέα μουσική” όσο είχαν ακούσει περί αυτής». Ian Spink, *English Song: Dowland to Purcell*, B. T. Batsford, London 1974, σ. 43.

αποτέλεσε την αφορμή για να γράψει τη δική του *Αριάδνη*.<sup>22</sup> Από κανένα στοιχείο όμως δεν προκύπτει ότι προσπάθησε να μιμηθεί επακριβώς τον τρόπο με τον οποίο ο Monteverdi έγραψε ένα από τα μεγαλύτερα αριστουργήματα στην ιστορία της μουσικής. Ο Lawes, όπως και γενικότερα οι άγγλοι συνθέτες του 17ου αιώνα, πήρε την ιταλική ιδέα του recitativo και δημιούργησε ένα διαφορετικό στυλ, προσαρμοσμένο στις δικές του ανάγκες και παραδόσεις.<sup>23</sup> Παρά τα όποια κοινά στοιχεία των δύο έργων, οποιαδήποτε αξιολογική σύγκριση ανάμεσά τους δε θα είχε το παραμικρό αντίκρισμα. Και αυτό γιατί το υλικό που αποτελεί την αφετηρία για τη μουσική δημιουργία (το ποιητικό κείμενο) θέτει στους συνθέτες διαφορετικούς όρους για την αξιοποίησή του.

The image shows a musical score for a piece titled "The Lamentation of Ariadne" by Thomas Morley. The score is presented in four systems, each with a vocal line and a lute line. The lyrics are in English and are written below the vocal line. The first system features a large, ornate initial letter 'T' for the word 'Theseus'. The lyrics for the first system are: "Hefens, O Theseus, hark! but yet in vain; A-las de-fer-ted I complain;". The second system has the lyrics: "it was some neighb'ring Rock, more soft then he, whose hollow bowels pittie'd me, and beating". The third system has the lyrics: "back that false & cruell name, did comfort and revenge my flame, then faithles whether wilt thou flye?". The fourth system has the lyrics: "stones dare not harbour cruelty.".

Παράδειγμα 7: *Ο Θρήνος της Αριάδνης*, πρώτο επεισόδιο (Lawes, Ayres, ό.π., σ. 1-2)

<sup>22</sup> Η σημαντική επίδραση που άσκησε γενικότερα η *Αριάδνη* του Monteverdi σε μεταγενέστερους συνθέτες δε χωρά καμία αμφισβήτηση. Ειδικά για την περιοχή της Αγγλίας, η επίδραση αυτή είναι διακριτή και στο μουσικό δράμα του Richard Flecknoe, *Ariadne Deserted by Theseus, and Found and Courted by Bacchus*. Παρόλο που η μουσική του έργου δεν έχει διασωθεί, στην εισαγωγή του λιμπρέτου που εκδόθηκε στο Λονδίνο το 1654, ο συνθέτης μάς δίνει αρκετά στοιχεία για την άποψή του (όπως αυτή διαμορφώθηκε κατά τη διάρκεια της διαμονής του στη Γένοβα, τη Βενετία και τη Ρώμη τη δεκαετία του 1640) για την όπερα και το recitativo.

<sup>23</sup> Την άποψη αυτή γενικότερα για το αγγλικό recitativo υποστηρίζουν, μεταξύ άλλων, οι Flecknoe (*Ariadne Deserted*, ό.π., φ. A2-A4), Spink (*English Song*, ό.π., σ. 42, 86) και Justin Henderlight, *Declamation in Seventeenth-Century English Opera, or the Nature of "Recitative Musick"*, διπλωματική εργασία (MA), The University of Washington, 2009, σ. 45-46, 67-68.