



ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ»

Ειδίκευση «Παλαιά Μουσική και Τροπικές Μουσικές Παραδόσεις της Μεσογείου»

Θέμα μεταπτυχιακής εργασίας:

Νέες εκτελεστικές και υφολογικές πρακτικές πολυφωνικής υφής στο κανονάκι, μέσα από τη μελέτη της τροπικής πολυφωνίας στο έργο του John Dowland "Lachrimae Antiquae" (1604).

Επιβλέποντες:

Θύμιος Ατζακάς (αναπληρωτής καθηγητής ΜΕΤ)

Αθανάσιος Λάιος (μέλος ΕΕΠ ΜΕΤ)

Μενέλαος – Δημήτριος Κούντουρας (διδάσκων του ΠΜΣ ΜΕΤ)

ΖΙΓΚΕΡΙΔΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2022

Περιεχόμενα

Πρόλογος.....	3
Εισαγωγή – καταρτισμός εργασίας.....	4
1. Κανονάκι.....	6
1.1 Περιγραφή του οργάνου.....	6
1.2 Τρόποι παιξίματος.....	6
2. Dowland – Lachrimae Antiquae.....	8
2.1 John Dowland (1563-1626).....	8
2.2 Lachrimae Antiquae.....	10
3. Μεταγραφή του έργου.....	14
3.1 Συγκριτικός πίνακας του “ <i>Flow my tears</i> ” με το “ <i>Lachrimae or Seven Tears</i> ”.....	14
3.2 Εντοπισμός μη εκτελέσιμων σημείων και προσαρμογή.....	15
3.3 Γενικές εφαρμογές.....	17
3.4 Συγκριτικός πίνακας της νέας μεταγραφής με την ταμπλατούρα του λαούτου.....	22
3.5. Δεύτερη εκδοχή.....	24
4. Παρτιτούρες.....	27
4.1 Παρτιτούρα 1.....	27
4.2 Παρτιτούρα 2.....	33
Παράρτημα I: Ιστορική αναδρομή – συγγενικά όργανα.....	39
1.1 Τα πρώτα πολύχορδα.....	39
1.2 Αρχαία Ελλάδα.....	40
1.3 Ευρώπη.....	40
1.4. Εφαρμογή νέων ηχοχρωμάτων και τεχνικών στο κανονάκι.....	43
Παράρτημα II: Από την πρώιμη ευρωπαϊκή πολυφωνία στον Dowland.....	44
2.1 Πρώτες μορφές πολυφωνίας.....	44
2.2 Ars antiqua – Ars nova.....	45
2.3 Αναγέννηση.....	46
2.4 Intabulation - arte del diminution.....	47
2.5 Αγγλική πολυφωνία.....	48
Παράρτημα III: Εικόνες.....	50
5. Επίλογος.....	55
Βιβλιογραφία.....	56

Πρόλογος

Η ιδέα της παρούσας έρευνας πηγάζει από το ενδιαφέρον μου στην παλαιά Ευρωπαϊκή μουσική, το οποίο ενισχύθηκε περαιτέρω με την φοίτηση μου στην ειδίκευση «Παλαιά Μουσική και Τροπικές Μουσικές Παραδόσεις της Μεσογείου» του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών «Μουσικές τέχνες» του Πανεπιστημίου Μακεδονίας. Η εν λόγω ειδίκευση στοχεύει στην εξερεύνηση κοινών μουσικών τύπων ανάμεσα σε Ανατολή και Δύση καθώς και στην ανάδειξη των δεσμών και των κοινών καταβολών των ευρωπαϊκών και μεσογειακών τροπικών παραδόσεων. Η συνεργασία με σύνολα παλαιάς μουσικής (*Ex Silentio, Latinitas nostras*), η εκτέλεση έργων σύγχρονης μουσικής καθώς και η επαφή μου με τη jazz αρμονία, οδήγησαν στην αντίληψη νέων αρμονικών πτυχών του οργάνου, μέρος των οποίων φιλοδοξεί να διερευνήσει η παρούσα έρευνα. Εξ αρχής αναδύθηκε το ερώτημα της θέσης και του ρόλου που θα μπορούσε να έχει ένα όργανο εκτός του προσδοκώμενου οργανολογίου της Ευρωπαϊκής μουσικής από τον ύστερο Μεσαίωνα ως και τον 17^ο αιώνα, ενός οργάνου όπως το κανονάκι. Για λόγους έκτασης της εργασίας αλλά και ανάγκης περιορισμού του υλικού προς διερεύνηση, για τους σκοπούς της παρούσας μελέτης επιλέχθηκε το έργο του John Dowland (1563-1626) “*Lachrimae Antiquae*”.

Η μεγαλύτερη πρόκληση στο παίξιμο ενός κανονιού κλασικής τούρκικης κατασκευής είναι η προσαρμογή των μανταλιών κατά τη διάρκεια εκτέλεσης ενός έργου. Αυτή η παράμετρος θέτει αμέσως κάποιους περιορισμούς στο ρεπερτόριο που μπορεί να εκτελέσει, αν και η κατάλληλη μεταγραφή ή η κατασκευή ενός οργάνου με συγκεκριμένες προδιαγραφές θα μπορούσε να αποτελέσει λύση. Οι προκλήσεις που αντιμετώπισα στην έρευνα αφορούσαν από τη μία τις τεχνικές δυσκολίες του οργάνου και από την άλλη τον τρόπο με τον οποίο θα παρουσίαζα σε γραπτή μορφή κάποια πρακτικά στάδια της μελέτης. Έτσι, η δημιουργία μιας βάσης δεδομένων και οπτικοακουστικού υλικού κρίθηκε αναγκαία για την υποστήριξη της εργασίας.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τους διδάσκοντες, τους συμφοιτητές και τις συμφοιτήτριές μου στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα του Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας και ιδιαιτέρως τους επιβλέποντες της εργασίας Ατζακά Θύμιο, Κούντουρα Δημήτρη και Λάιο Αθανάσιο. Επιπλέον, ιδιαίτερες ευχαριστίες θα ήθελα να αποδώσω στην Ράνια Ρωσσοπούλου για τον καταλυτικό της ρόλο στην επιλογή του θέματος και τη μουσική μας συνεργασία καθώς και στον Παύλο Σπυρόπουλο για την πολύτιμη και διαρκή βοήθειά του για την εκπόνηση της παρούσας εργασίας.

Εισαγωγή – καταρτισμός εργασίας

Το κανονάκι εξελίχθηκε και προσαρμόστηκε κατασκευαστικά για να λειτουργήσει εντός των τροπικών μουσικών παραδόσεων στο οργανολόγιο των οποίων εντοπίζεται. Η ακρόαση και η μελέτη των πρώτων ηχογραφήσεων με κανονάκι στον ελλαδικό χώρο, στο πλαίσιο του αστικού λαϊκού τραγουδιού ως τη δεκαετία του 1930, αναδεικνύει κυρίως έναν σολιστικό ρόλο με συγκεκριμένα τεχνικά και υφολογικά χαρακτηριστικά. Η διαπίστωση αυτή όσον αφορά το ρόλο του οργάνου, παραμένει κυρίαρχη στο ευρύτερο ρεπερτόριό του ως τις μέρες μας, ενός ρεπερτορίου που μέχρι πρότινος περιοριζόταν στις τροπικές μουσικές παραδόσεις της ανατολικής Μεσογείου. Το πολιτισμικό πλαίσιο αυτών των μουσικών παραδόσεων συχνά δεν ευνόησε την ανάπτυξη διαφορετικών προσεγγίσεων, ωστόσο τις τελευταίες δεκαετίες εντοπίζουμε αξιοσημείωτες περιπτώσεις πειραματισμού και εξερεύνησης νέων τεχνικών, ηχοχρωμάτων ή ύφους. Έτσι, στο **πρώτο κεφάλαιο** θα αναφερθούν συνοπτικά κάποια κατασκευαστικά χαρακτηριστικά του οργάνου όπως το συναντάμε σήμερα στις χώρες της ανατολικής μεσογείου καθώς και οι πιο διαδεδομένοι τρόποι παιχνιδιού. Το **παράρτημα I**, πραγματεύεται την εύρεση ιστορικών αναφορών και τεκμηριώσεων επάνω στην εγγενή πολυφωνική φύση του οργάνου για την οποία κρίνεται αναγκαίο στάδιο η χαρτογράφηση της διαδρομής και της εξέλιξης του οργάνου μέχρι να πάρει την μορφή με την οποία συναντάται στις μέρες μας. Κατά τα τελευταία χρόνια, μεγάλο μέρος της μελέτης μου στο κανονάκι σχετίζεται με την αναζήτηση παρεμφερών και συγγενικών οργάνων, είτε ηχητικά είτε κατασκευαστικά, από διάφορες μουσικές παραδόσεις ανά τον κόσμο. Αναγνωρίζοντας την αξία της παραδοσιακής προσέγγισης του οργάνου, θεωρώ ότι η παρατήρηση και ο πειραματισμός των μεταβαλλόμενων υφών στο όργανο διεύρυναν την γνώση μου γύρω από το όργανο και καθόρισαν τις μουσικές μου αναζητήσεις. Η έρευνα των διαφορετικών μέσων παραγωγής ήχου σε συγγενή πολύχορδα όργανα, των τεχνικών που χρησιμοποιούν και των λειτουργικών ρόλων που επιτελούν έχει ως επακόλουθο τον συνεχή πειραματισμό, την ανάγκη για ανάπτυξη νέων τεχνικών αλλά κυρίως την επίλυση προβλημάτων που προκύπτουν από την προσέγγιση ενός νέου ρεπερτορίου με την παραδοσιακή τεχνική του οργάνου. Στο τέλος του παραρτήματος θα παρουσιαστούν κάποιες νέες τεχνικές στο κανονάκι ως αποτέλεσμα της ακόλουθης έρευνας και πειραματισμού.

Στο **δεύτερο κεφάλαιο** παρατίθενται κάποια βιογραφικά στοιχεία του Dowland ενώ γίνεται η ανάλυση των τριών μερών του επιλεγμένου έργου. Για την εισαγωγή του αναγνώστη στο δεύτερο κεφάλαιο προτείνεται η παραπομπή στο **παράρτημα II** όπου γίνεται μία κατά το δυνατόν συνοπτική, ιστορική αναδρομή στην εξέλιξη της πρώιμης ευρωπαϊκής πολυφωνίας ως και την όψιμη πολυφωνία του 16^{ου} αιώνα, στάδιο αναγκαίο για την κατανόηση της πολυφωνικής υφής των μουσικών κειμένων της περιόδου. Το ίδιο παράρτημα πραγματεύεται κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά

της Αγγλικής πολυφωνίας την περίοδο της Αναγέννησης. Η επιλογή ενός έργου, λόγω της ιδιαίτερης φύσης του εγχειρήματος, είχε ως προϋπόθεση φυσικά μια πρώτη επαφή με μεγάλο αριθμό έργων από την εποχή του Μεσαίωνα ως και την εποχή του Μπαρόκ. Η παραπάνω διαδικασία οδήγησε σε μια σειρά μεταγραφών-αποδόσεων για κανονάκι, έργων που παρουσιάστηκαν στην τελική μουσική παράσταση για την οποία παρατίθεται σύνδεσμος οπτικοακουστικού υλικού¹. Από τα έργα αυτά επιλέχθηκε για τους σκοπούς της παρούσας εργασίας το "Lachrimae Antiquae".

Μετά από την εκτενή ανάλυση του επιλεγμένου έργου, στο **τρίτο κεφάλαιο** γίνεται η παρουσίαση της μεταγραφής του *Lachrimae Antiquae*, των προσαρμογών και των λόγων για τους οποίους χρειάστηκε αυτοί να πραγματοποιηθούν και του τρόπου με τον οποίο προτείνεται η εκτέλεσή του στο κανονάκι. Για μια ερμηνευτική προσέγγιση όσο το δυνατόν πιο κοντά στο πνεύμα της εποχής προτιμήθηκαν οι facsimile και Urtext εκδόσεις αντί των επιμελημένων εκδόσεων². Επιπλέον θα παρουσιαστεί και μια δεύτερη εκδοχή του ίδιου έργου όπως διαμορφώθηκε για τα πλαίσια της τελικής μουσικής παράστασης όπου το κανονάκι αναλαμβάνει ρόλο συνοδείας ενός σολιστικού οργάνου, του μπαρόκ φλάουτου. Κατά τη διαδικασία διαμόρφωσης της μεταγραφής και την ολοένα αυξανόμενη οικειότητα με το έργο, γινόταν αντιληπτή η ανάγκη ύπαρξης αυτοσχεδιαστικής διάθεσης στην μουσική του εκτέλεση. Για την επίδοση ενός αυθόρμητου και πηγαίου χαρακτήρα σημαντικό ρόλο έπαιξε, πέρα από την ακρόαση ποικίλων εκτελέσεων του ίδιου αλλά και άλλων έργων της εποχής, η κατανόηση του τρόπου συνοδείας των πληκτροφόρων οργάνων της εποχής και κυρίως του λαούτου. Η παρουσίαση όλων των παραπάνω θα γίνει με παραδείγματα και συγκρίσεις μεταξύ των μεταγραφών και του πρωτότυπου έργου.

Το **τέταρτο κεφάλαιο** αποτελείται από τις παρτιτούρες των μεταγραφών ενώ τον επίλογο της εργασίας αποτελεί η παρουσίαση των συμπερασμάτων αλλά και των προτάσεων που προκύπτουν για περαιτέρω έρευνα.

¹ Οπτικοακουστικό υλικό της τελικής μουσικής παράστασης στα πλαίσια του προγράμματος μεταπτυχιακών σπουδών "Μουσικές Τέχνες" στη Δημοτική Πινακοθήκη Θεσσαλονίκης (Κάζα Μπιάνκα) την Κυριακή 13/02/2022.

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLtjBYL3D2VTbkiHAOxDzmc6SHNMBkEYvP>

² Σε αντίθεση με τις εκδόσεις *facsimile*, στις οποίες παρατίθεται το χειρόγραφο έργο ή κάποια παλιά έκδοση σε φωτομηχανική ανατύπωση, στις εκδόσεις *Urtext* παρέχεται μια πιστή αναπαραγωγή του μουσικού κειμένου σε σύγχρονη σημειογραφία με όσο το δυνατόν λιγότερες αλλαγές σε σχέση με το πρωτότυπο (βλ. Κούντουρας, 2020, σ.21).

1. Κανονάκι

1.1 Περιγραφή του οργάνου

Το κανονάκι ανήκει στην κατηγορία των έγχορδων νυκτών οργάνων καθώς η παραγωγή του ήχου γίνεται με τη νύξη των χορδών³. Αποτελείται από ένα ξύλινο ηχείο σε σχήμα ορθογώνιου τραπεζίου πάνω στο οποίο τοποθετούνται 26-27 τριάδες χορδών⁴ κατά μήκος των δύο παράλληλων πλευρών του. Οι διαστάσεις του ηχείου κυμαίνονται ως εξής: μήκος 95-100 cm, πλάτος 38-40 cm, ύψος 4-6 cm. Οι χορδές παλιότερα ήταν εντέρινες ενώ οι σύγχρονοι κατασκευαστές τοποθετούν χορδές από πλαστική ύλη. Στη δεξιά πλευρά του οργάνου οι χορδές στηρίζονται στον καβαλάρη ο οποίος με τη σειρά του πατάει σε δέρμα. Στην αριστερή πλευρά δίπλα στα κλειδιά, με τα οποία κουρδίζονται οι χορδές, τοποθετούνται τα μαντάλια⁵, μικρά μεταλλικά ελάσματα τα οποία αυξομειώνουν το μήκος της παλλόμενης χορδής και κατά συνέπεια το ύψος των φθόγγων. Κάθε τριάδα χορδών μπορεί να έχει από ένα ως δώδεκα μαντάλια (εικ.1). Η χρήση των μανταλιών και η υποδιαίρεση του τόνου σε δώδεκα ίσα μέρη αποτελεί ένα πολύ σημαντικό κεφάλαιο του οργάνου. Το κούρδισμα του οργάνου γίνεται στη διατονική κλίμακα ενώ για την αλλοίωση ενός ή παραπάνω φθόγγων ο οργανοπαίκτης πρέπει να προετοιμάσει τα μαντάλια καταλλήλως. Η έκταση του είναι περίπου τρισήμισι οκτάβες (σολ πρώτης γραμμής στο κλειδί του φα - μι με τη χρήση τριών βοηθητικών γραμμών στο κλειδί του σολ).

1.2 Τρόποι παιξίματος

Παραδοσιακά, η νύξη γίνεται με δυο πένες (από πλαστική ύλη ή ταρταρούγα) που εφαρμόζονται στους δείκτες και των δύο χεριών με δυο μεταλλικές δαχτυλήθρες. Τις τελευταίες δεκαετίες, ολοένα και περισσότεροι εκτελεστές του οργάνου, λόγω της επαφής τους με ποίκιλα μουσικά ιδιώματα, επιλέγουν να αναπτύξουν τις αρμονικές και πολυφωνικές δυνατότητές του, ενώ ενίοτε αποκτά ρυθμικό-συνοδευτικό ρόλο εντός ενός συνόλου. Ως συνέπεια αυτού, ακούμε το συγκεκριμένο όργανο να έχει συνοδευτικό-αρμονικό ρόλο σε μια jazz ορχήστρα, να

³ Συχνά οι ερευνητές χρησιμοποιούν τον όρο *zither* για την περιγραφή των οργάνων αυτής της κατηγορίας. Πιο συγκεκριμένα, σύμφωνα με το σύστημα ταξινόμησης μουσικών οργάνων των Hornbostel και Sachs, όταν οι χορδές εκτείνονται πάνω σε επίπεδη σανίδα ανήκουν στην υποκατηγορία *board zithers* (Κορκοκίου, Μ. (2012) ΟΡΓΑΝΟΛΟΓΙΑ Ι. Ανακτήθηκε από <https://atelim.com/sachs-von-hornbostel.html>).

⁴ Πολλοί κατασκευαστές και οργανοπαίκτες, στις χαμηλότερες νότες του οργάνου επιλέγουν να τοποθετούν μία ή δύο χορδές αντί για τρεις. Η επιλογή αυτή οφείλεται σε αρκετούς λόγους οι οποίοι πιθανώς θα επηρέαζαν αρνητικά την ποιότητα του ήχου, όπως το μεγάλο εύρος κίνησης της παλλόμενης χορδής. Στο δε αραβικό κανονάκι, το οποίο έχει μεγαλύτερο μέγεθος, στη χαμηλή οκτάβα τοποθετούνται επιμεταλλωμένες χορδές.

⁵ Ο πρώτος που τοποθέτησε 2 ή 3 μανταλάκια στο κανονάκι θεωρείται ο Mahmut Usta (1876) ενώ σταδιακά ο αριθμός τους αυξανόταν μέχρι να φτάσουμε στο σύγχρονο κανονάκι το οποίο μπορεί να έχει μέχρι και 230 μανταλάκια.

αναλαμβάνει εξ ολοκλήρου τη ρυθμική και αρμονική συνοδεία ενός τραγουδιού αλλά και να αποδίδει σολιστικά το “*Rondo Alla Turca*” του W. A. Mozart.

Η εισαγωγή του οργάνου σε διάφορα μουσικά στυλ και η συνεπαγόμενη τάση για πειραματισμό οδήγησε σε αρκετούς νέους τρόπους παιξίματος του οργάνου. Οι οργανοπαίκτες που ενδεικτικά αναφέρονται στη συνέχεια, επιλέχθηκαν λόγω της αισθητικής συνάφειας του ήχου που διαμόρφωσαν σε σχέση με το ρεπερτόριο που ενεπλάκησαν.

Στην Τουρκία, επιφανείς δεξιοτέχνες όπως ο **Halil Karaduman** (1959-2012) και ο **Goksel Baktagir** (γενν.1966) ενώ χρησιμοποιούν την παραδοσιακή τεχνική με τις δύο πένες, στους αυτοσχεδιασμούς και τις συνθέσεις τους, παρατηρούμε μια έντονη επιρροή της δυτικής αρμονίας. Τεχνικά αυτό επιτυγχάνεται με τη χρήση και των υπόλοιπων δαχτύλων των δύο χεριών, χωρίς τη χρήση πέννας, για την εκτέλεση αρπισμάτων και συγχορδιών πράγμα που εισήγαγαν και στις μεθόδους διδασκαλίας τους⁶.

Ο **Tamer Pinarbasi** (γενν.1970), διαμένοντας στις Η.Π.Α. και ερχόμενος σε επαφή με μουσικούς της τζαζ, φλαμένκο, κλασικής και σύγχρονης μουσικής, είναι ένας από τους πρώτους παίκτες του οργάνου που ανέπτυξε μια νέα τεχνική παίζοντας με τα νύχια, χωρίς τη χρήση πέννας, παίζοντας κατ’ αυτόν τον τρόπο με όλα τα δάχτυλα και των δύο χεριών. Με αυτόν τον τρόπο παιξίματος η μελωδία και το αρμονικό περιεχόμενο είναι πιο ισορροπημένα μεταξύ τους ενώ, ελλείπει ξένου σώματος μεταξύ παίκτη και χορδής (πένα), ο παραγόμενος ήχος είναι πιο μαλακός και ήπιος, χάνοντας βέβαια μέρος της έντασης και της έντονης ατάκας του παραδοσιακού τρόπου νύξης των χορδών⁷.

Η **Imane Homsy** (1967-2013), μία από της σημαντικότερες μουσικούς του Λιβάνου, ιδιαιτέρως γνωστή για τον τρόπο με τον οποίο έπαιζε το κανονάκι, βάζοντας επιπλέον πένες στους μέσους και στους παράμεσους των δύο χεριών. Η επιλογή αυτή επίσης οδηγεί σε έναν ομοιόμορφο ήχο, χωρίς να χάσει την χροιά της «πενιάς», ενώ η χρήση των εξτρά πενών κατά κύριο λόγο βοηθά στην εκτέλεση του διαστήματος της τρίτης με ένα χέρι⁸. Ιδιαιτερότητα αποτελεί επίσης το γεγονός ότι κούρδιζε τη μεσαία από τις τρεις χορδές ορισμένων νοτών μια οκτάβα χαμηλότερα.

Ο **Aytac Dogan** (γενν.1976), γνωστός από το σχήμα “*Taksim trio*”, ανέπτυξε την «*single plectrum*» τεχνική, κατά την οποία παίζει με όλα τα δάχτυλα κρατώντας όμως μια πένα με τον αντίχειρα και τον δείκτη του δεξιού χεριού (χωρίς δαχτυλήθρα). Η συγκεκριμένη τεχνική κάνει πολύ εύκολη την εναλλαγή μεταξύ δύο τρόπων παιξίματος, αποδυναμώνοντας όμως τον αντίχειρα του δεξιού χεριού. Επιπλέον, η επιλογή αυτή διαφοροποιεί την ηχητική ποιότητα των φθόγγων της βασικής μελωδίας (με πένα) από αυτή των στολιδιών (με νύχι)⁹.

⁶ Βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=PKFSED6Vwcl>

<https://www.youtube.com/watch?v=4YJ8iGRTMjQ>

⁷ Βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=z6ZAoy-m43U>

⁸ Βλ. https://www.youtube.com/watch?v=7xopG_ohP2g

⁹ Βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=7BNPyW6oKXk&t=6s>

2. Dowland – Lachrimae Antiquae

2.1 John Dowland (1563-1626)

Κατά την περίοδο της Ελισαβετιανής και της ακόλουθης Ιακωβιανής εποχής (1558-1625) η πολυφωνία παραμένει εξαιρετικά δημοφιλής στην Αγγλία ενώ σε μεγάλο αριθμό πηγών γίνεται συχνά αναφορά στο λαούτο. Η άνθιση που γνώρισε το όργανο οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στα έργα που συνέθεσαν για αυτό μουσικοί όπως ο John Dowland ο οποίος θεωρείται κορυφαίος συνθέτης έργων για λαούτο. Ο Fuller (1662) πιστεύει ότι γεννήθηκε κατά πάσα πιθανότητα στο Westminster ενώ αναφέρει χαρακτηριστικά «*Having travailed beyond the Seas, and compounded English with Forreign Skill in that faculty, it is questionable whether he excell'd in Vocal or Instrumental Musick*» (σ.244). Το παραπάνω επιβεβαιώνεται και από έναν μεγάλο αριθμό πηγών που αναφέρουν ότι ο Dowland ταξίδεψε σε Γαλλία, Γερμανία, Ιταλία πριν εγκατασταθεί για κάποια χρόνια στη Δανία ως μουσικός στην αυλή του βασιλιά Christian IV (1577-1648).

Έχοντας ήδη εκδώσει τρία βιβλία με *Ayres*¹⁰ η επίσκεψή του στην Αγγλία το 1605 συνοδεύεται με την έκδοση του “*Lachrimae or Seven Tears*”¹¹. Η συλλογή απαρτίζεται από 21 έργα, κυρίως *Pavanes* και *Galliards*, για λαούτο και 5 βιόλες¹². Ο ίδιος ο Dowland, στον πρόλογο του έργου, περιγράφει τη δουλειά του ως μακρόχρονη και απαιτητική, στην οποία έχει συνδυάσει νέα τραγούδια με παλιά υπό ένα φωτεινό πρίσμα¹³. Θεωρείται η πρώτη αγγλική συλλογή που απαιτεί λαούτο με εννιά ζεύγη χορδών (πλην της μονής ψηλής χορδής) σε αντίθεση με το σύνθητες μέχρι τότε λαούτο με έξι ζεύγη¹⁴. Στο πρώτο κομμάτι της συλλογής, το *Lachrimae Antiquae*, πέρα από τη φωνή του *cantus* έχουμε τα μέρη του *bassus*, του *quintus*, του *tenor*, του *altus* καθώς και την ταμπλατούρα του λαούτου (ΕΙΚ.2). Η μελωδική γραμμή του *cantus* δεν μας είναι άγνωστη καθώς είχε ήδη εκδοθεί στο δεύτερο βιβλίο του Dowland “*The Second booke of Songs or Ayres*” (1600). Πρόκειται για το γνωστό τραγούδι για λαούτο και φωνή “*Flow my tears*” όπου στην πρώτη του έκδοση υπάρχει η φωνή του *cantus* και του *bassus* όπως και η ταμπλατούρα του λαούτου (ΕΙΚ.3). Παρόλα αυτά, όπως μαρτυρά και ο τίτλος του

¹⁰ *Ayres* ή *airs* ονομάζονταν τα έργα για φωνή με συνοδεία λαούτου, ένα είδος που άνθισε στην Αγγλία αυτήν την εποχή συμβαδίζοντας με τη γενικότερη ευρωπαϊκή τάση προς τη μονωδία. Την εποχή του Μπαρόκ συνηθιζόταν και η σύνθεση *airs* για ορχήστρα χωρίς φωνή.

¹¹ Οι πρώτες εκδόσεις των έργων ανακτήθηκαν από:

[https://imslp.org/wiki/The_Second_Book_of_Songes_\(Dowland,_John\)](https://imslp.org/wiki/The_Second_Book_of_Songes_(Dowland,_John)) και

[https://imslp.org/wiki/Lachrimae%2C_or_Seven_Tears_\(Dowland%2C_John\)](https://imslp.org/wiki/Lachrimae%2C_or_Seven_Tears_(Dowland%2C_John))

ενώ η ανάλυση βασίστηκε σε μεγάλο βαθμό στην Urtext έκδοση του Franz Julius Giesbert (1953).

¹² Ο όρος δεν αναφέρεται στο μουσικό όργανο όπως το γνωρίζουμε σήμερα αλλά γενικότερα στην οικογένεια της βιόλας (σοπράνο, τενόρου, μπάσου).

¹³ “a long and troublesome worke, wherein I have mixed new songs with olde, grave with light” (Dowland, 1605, σ.4).

¹⁴ Βλ. Holman, 1999, σ.22-23. Οι πρόσθετες χορδές στα μπάσα ήταν κουρδισμένες αναλόγως σε F, E, D ή C γεγονός που πιθανώς αναδεικνύει την ανάγκη του Dowland για ανοιχτές χορδές στα μπάσα σε μεγαλύτερο εύρος φθόγγων.

έργου, οι δυο παραπάνω περιπτώσεις είναι μεταγενέστερες εκδοχές του ίδιου του συνθέτη καθώς το *Lachrimae* εντοπίζεται σε αρκετές συλλογές έργων αρκετά χρόνια πριν, όπως αυτή του Matthew Holmes που χρονολογείται πριν το 1595¹⁵ και αυτή του William Barley (*New Booke of Tabliture*) του 1596¹⁶. Στις εκδοχές αυτές υπάρχει μόνο η ταμπλατούρα του λαούτου. Γνωρίζοντας λοιπόν ότι το *Lachrimae Antiquae* ήταν μια πολύ παλιότερη σύνθεση αντιλαμβανόμαστε τον κύκλο των επτά *Lachrimae* στη συλλογή "*Lachrimae or Seven Tears*" ως μια εξερεύνηση και επέκταση των αρμονικών και αντιστικτικών δυνατοτήτων του πρωτογενούς υλικού αλλά και των διάφορων εκφάνσεων της κυρίαρχης μελαγχολίας.

Αξίζει να αναφερθεί ότι η μελαγχολία (μέλαινα + χολή) στην Ιπποκράτεια ιατρική ήταν αποτέλεσμα της υπερκέρασης της μέλαινας χολής στο σώμα, μιας εκ των τεσσάρων χυμών του σώματος. Η μελαγχολία πέρα από τη θλίψη, το θρήνο, τα πάθη και την απαισιοδοξία βέβαια εμπεριέχει και την ανάγκη αναστοχασμού και αναθεώρησης. Γενικότερα από τους τίτλους έργων του Dowland αντιλαμβανόμαστε την κυριαρχία της μελαγχολίας (*semper Dowland semper Dolens* = πληγωμένος, melancholy galliard) ενώ ο κύκλος των επτά *Lachrimae* υποδηλώνει και μια πορεία από τα δάκρυα, τα δεινά, το πένθος, (*Lachrimae Antiquae, Novae, Gementes, Tristes*) στον περιορισμό (*Lachrimae Coactae*), την αγάπη (*Lachrimae Amantis*) και την αλήθεια (*Lachrimae Verae*)¹⁷. Γενικότερα, στο συνθετικό έργο του Dowland η πολυφωνία συνδυάζεται με τις νέες ιδέες για έκφραση της Μπαρόκ αισθητικής¹⁸.

¹⁵ Ανακτήθηκε από:

[https://imslp.org/wiki/Lute_Book_Vol.1%2C_MS_Dd.2.11_\(Holmes%2C_Mathew\)](https://imslp.org/wiki/Lute_Book_Vol.1%2C_MS_Dd.2.11_(Holmes%2C_Mathew)).

¹⁶ Ανακτήθηκε από: [https://imslp.org/wiki/A_New_Book_of_Tabliture_\(Barley,_William\)](https://imslp.org/wiki/A_New_Book_of_Tabliture_(Barley,_William)).

¹⁷ Βλ. Holman, 1999, σ.49

¹⁸ Στην αισθητική τάση της περιόδου ξεχωρίζουν η έμφαση στο λόγο (μουσική ρητορική) και η επικοινωνία των συναισθημάτων και των νοημάτων στον ακροατή (θεωρία των συναισθημάτων). Βλ. Κούντουρας, 2020, σ.101- 110.

2.2 Lachrimae Antiquae

Το *Lachrimae Antiquae* είναι στον τρόπο του Λα (αιολικός), η κλίμακα του οποίου συμπίπτει διασηματικά με αυτή της Λα φυσικής ελάσσονας,¹⁹ και απαρτίζεται από τρία μέρη. Τα πρώτα δύο μέρη αποτελούνται από οκτώ μέτρα των οκτώ τετάρτων το καθένα ενώ το τρίτο μέρος από οκτώ μέτρα των οκτώ τετάρτων και ένα μέτρο των τεσσάρων. Όσον αφορά την αρμονία του κομματιού, τα μέρη εξελίσσονται με τον εξής τρόπο: I–I–I / III–IV–V / V–V–I . Οι εκτάσεις των φωνών κινούνται στην παρακάτω έκταση (βλ. εικ.4):

Εικ.4.

The image shows a musical score for five voices: Cantus, Altus, Tenor, Quintus, and Bassus. The score is written in common time (C) and features a treble clef for the upper four voices and a bass clef for the Bassus. The notes are: Cantus (C4), Altus (D4), Tenor (C4), Quintus (C4), and Bassus (C3). A diagonal line connects the notes from left to right, indicating a melodic line. The Altus part has a sharp sign (#) before the note D4.

¹⁹ Σύμφωνα με τον Holman (1999), σε χειρόγραφο του John Bull (Άγγλος συνθέτης, 1562-1628), που χρονολογείται περίπου το 1620, περιγράφεται η μείωση των δώδεκα εκκλησιαστικών τρόπων σε οκτώ. Τέσσερις από αυτούς είναι ελάσσονες (ρε, σολ, λα, μι) και τέσσερις μείζονες (ντο, φα, ρε, σολ)(σ.34).

Στο πρώτο μέρος (βλ. εικ.5) βλέπουμε τη φωνή του *cantus* να παρουσιάζει εξ αρχής το τετράχορδο κάτω από τη βάση κατεβαίνοντας βηματικά με τα διαστήματα T-T-H (a-g-f-e), το λεγόμενο τετράχορδο του θρήνου²⁰ ενώ συνεχίζει με μίμηση της κίνησης μια τρίτη πάνω. Το διάστημα της τέταρτης διακρίνεται σε μεγάλο βαθμό σε όλο το έργο είτε με την παραπάνω μορφή είτε ως αυτοτελές διάστημα (a). Είναι εμφανής επίσης η συχνή χρήση της 6^{ης} όπως για παράδειγμα στο πρώτο μέτρο όπου ακούγεται σε τρεις διαφορετικές φωνές στη σειρά (b) καθώς και το μοτίβο των συνεχόμενων τρίτων με κατιούσα πορεία (c). Αξιοσημείωτη είναι και η παρόμοια βηματική ανάβαση του *altus* και του *tenor* σε δύο όμως διαφορετικές ταχύτητες (d1,d2) καθώς και ένα σημείο του *altus* και ένα του *quintus* με χαρακτήρα στολιδιού (e). Ειδικά στη δεύτερη περίπτωση (μ.5) παρουσιάζει ενδιαφέρον η χρήση του παρεστιγμένου σε παρόμοια μελωδική κίνηση με αυτή που θα ακολουθήσει στη φωνή του *cantus* στο αμέσως επόμενο μέτρο. Αναφορικά με την αρμονία των μέτρων, στην κίνηση του *bassus* κυριαρχεί η συνεχής εναλλαγή I-V με την προστιθέμενη χρήση της VI (a-f-e). Το μέρος καταλήγει με πτώση στην τονική και χρήση της (μετέπειτα ονομαζόμενης) τρίτης *Picardy*.

Εικ.5. Πρώτο μέρος

²⁰ *Lachrimae* = δάκρυ. Η χρήση του συγκεκριμένου τετραχορδου με αυτό τον τρόπο για την απόδοση εννοιών και συναισθημάτων όπως θρήνος, δάκρυα, θλίψη ήταν πολύ διαδεδομένη την περίοδο της Αναγέννησης. Βλ. Holman, 1999, σ.40.

Στο δεύτερο μέρος (βλ. εικ.6), όπως συμβαίνει συχνά στις *ravanese*, η αλλαγή τρόπου και αρμονικού ακούσματος δηλώνεται από την πρώτη συνήχηση φθόγγων όπου αντιλαμβανόμαστε την μετάβαση στην ντο μείζονα συγχορδία. Οι μεγάλες διάρκειες των υπόλοιπων φωνών για σχεδόν δύο μέτρα έχουν ξεκάθαρη λειτουργία εμπέδωσης της νέας αρμονικής κατάστασης. Η φωνή του *cantus* προσανατολίζει τη μελωδία στο φθόγγο ντο με βηματική κατάβαση τετραχόρδου κάτω ακριβώς όπως στο πρώτο μέρος αλλά και με το χαρακτηριστικό μοτίβο του δεύτερου μέτρου (a). Οι υπόλοιπες φωνές σχηματίζουν το αρμονικό πλέγμα για τα δύο αυτά μέτρα περνώντας στιγμιαία από την ρε ελάσσονα. Στη συνέχεια του μέρους εντοπίζουμε μια υποδειγματική χρήση μιμήσεων σε όλες τις φωνές αλλά και μια εκτενή χρήση του διαστήματος της τρίτης που δεσπόζει σε όλο το μέρος. Οι μιμήσεις αυτές αφορούν συνεχόμενα διαστήματα τρίτης προς τα κάτω (b), συνεχόμενα διαστήματα τρίτης προς τα πάνω (c) καθώς και τη χρήση ακριβώς των ίδιων ρυθμικών – μελωδικών μοτίβων σε όλες τις φωνές (d). Ακόμα μία μίμηση γίνεται στο μέτρο 3 όπου η χρήση του ημιτονίου για την εγκαθίδρυση της τονικής από τον *cantus* επαναλαμβάνεται αμέσως μετά από τον *bassus* για μια παροδική μετάβαση σε ρε ελάσσονα (e). Τέλος, η κατάληξη πραγματοποιείται με φρύγια πτώση στη μι με μεγάλη τρίτη (η οποία λειτουργεί ως δεσπόζουσα για τη λα, βασική συγχορδία του αιολικού).

Εικ.6. Δεύτερο μέρος

The musical score is presented in two systems. The first system contains the first four measures, and the second system contains measures 5 through 8. The vocal parts are labeled as Cantus, Altus, Tenor, Quintus, and Bassus. The notation includes various note values, rests, and accidentals. Brackets and letters (a, b, c, d, e) are used to highlight specific musical features discussed in the text, such as intervallic patterns and rhythmic motifs.

Το τελευταίο μέρος του έργου (βλ. εικ.7) εισάγεται με μεγάλες ρυθμικές αξίες επιμένοντας στην πέμπτη βαθμίδα του αιολικού (μι μείζονα), με την οποία είχε καταλήξει το προηγούμενο μέρος. Χαρακτηριστική, ειδικά αν τη φανταστούμε σε όργανα με συνεχόμενο ήχο, είναι η συνήχηση σε διαφορετικές φωνές της σολ αναίρεσης με το ήδη υπάρχον σολ δίεση (a). Αυτό δημιουργεί ένα πέρασμα από τη δεσπόζουσα (μι μείζονα) στην μι ελάσσονα στην πρώτη περίπτωση (μ.1) και από τη δεσπόζουσα στην ντο μείζονα στη δεύτερη περίπτωση (μ.7). Στον *bassus* φαίνεται ξεκάθαρα σε δύο σημεία το προαναφερθέν τετράχορδο του θρήνου με τις υπόλοιπες φωνές να υποστηρίζουν αρμονικά την κατάβαση Am-G-F-E (b). Από το τέταρτο μέτρο μέχρι και το τέλος του μέρους κυριαρχεί η αντιστικτική μίμηση ενός μοτίβου σε όλες τις φωνές (c). Παρατηρώντας αυτό το μοτίβο βλέπουμε ότι πάντα ξεκινά με μια μεγαλύτερης διάρκειας νότα σε ασθενές μέρος του μέτρου ενώ ακολουθεί πάντα μικρότερης αξίας νότα. Και σε αυτό το μέρος παρατηρούμε την μελωδικότητα του *cantus* να υπογραμμίζει το τετράχορδο σολ- ντο ενώ η καταληκτική πτώση όπως και στο πρώτο μέρος γίνεται στην τονική με χρήση της τρίτης *Picardy*.



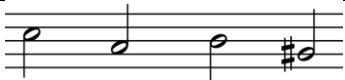
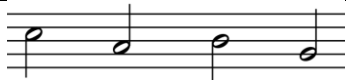
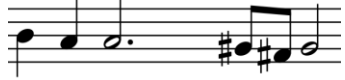
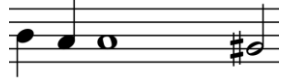
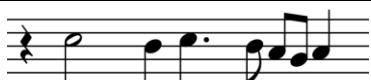



Εικ.7. Τρίτο μέρος

The musical score for the third part of the work is presented in two systems. Each system contains five staves, one for each voice part: Cantus, Altus, Tenor, Quintus, and Bassus. The music is written in common time (C) and features a key signature of one sharp (F#). The first system spans four measures. In the first measure, the Tenor and Quintus parts have a note marked 'a'. In the second measure, the Bassus part has a note marked 'b'. The second system also spans four measures. In the first measure, the Cantus, Altus, and Quintus parts have notes marked 'c'. In the second measure, the Tenor part has notes marked 'a' and 'c'. In the third measure, the Bassus part has a note marked 'b'. The score includes various musical notations such as stems, beams, and rests, and concludes with a final cadence in the tonic key.

3. Μεταγραφή του έργου²¹

3.1 Συγκριτικός πίνακας του “Flow my tears” με το “Lachrimae or Seven Tears”

Πρώτο στάδιο της επαφής με το έργο αποτέλεσε η μεταφορά του μουσικού κειμένου της έκδοσης “The Second booke of Songs or Ayres” (1600), δηλαδή του “Flow my tears”, και της έκδοσης “Lachrimae or Seven Tears” (1605), δηλαδή του “Lachrimae Antiquae” σε σύγχρονη σημειογραφία. Συγκρίνοντας τη φωνή του *cantus* στις δύο εκδόσεις εντοπίστηκαν, πέρα από την ύπαρξη διαστολών στο μουσικό κείμενο της έκδοσης του 1600, οι διαφορές του παρακάτω πίνακα (βλ. πίνακα 1).

	“Flow my tears” (1600)	“Lachrimae Antiquae” (1605)
μ.4		
μ.5		
μ.7		
μ.15		
μ.24		

Πίνακας 1. Διαφορές του *cantus* μεταξύ του “Flow my tears” και του “Lachrimae Antiquae”.

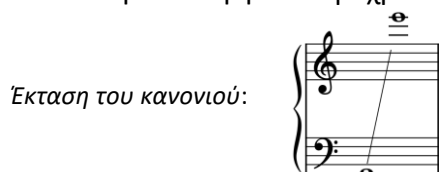
Σημαντικότερη διαφορά είναι αυτή στο μέτρο 5 όπου ουσιαστικά στην πρώτη περίπτωση η αρμονική σχέση των φωνών σχηματίζει δεσπόζουσα ενώ στη δεύτερη περίπτωση V ελάσσονα. Είναι πολύ πιθανό να μην είναι παρά μια παράλειψη της αλλοίωσης κάτι που συνηθιζόταν άλλωστε καθώς οι εκτελεστές ήταν συνηθισμένοι να προσθέτουν αλλοιώσεις αυτοβούλως για την αποφυγή διαφωνιών και τη δημιουργία πτώσεων (*musica ficta*). Στο μέτρο 4 παρατηρούμε απλώς μια μικρή ρυθμική αλλαγή ενώ στα μέτρα 7 και 24 εμπεριέχεται στολίδι στο μουσικό κείμενο της πρώτης εκδοχής. Το στολίδι του μέτρου 15 παρόλο που υπάρχει και στις δύο περιπτώσεις στην πρώτη εκδοχή υπολείπεται μιας δίεσης κάτι όμως που απλά επιβεβαιώνει την έλλειψη ανάγκης καταγραφής όλων των αλλοιώσεων.

²¹ Η επεξεργασία της παρτιτούρας και των παραδειγμάτων πραγματοποιήθηκε στο πρόγραμμα Musescore.

Λόγω έλλειψης εμπειρίας και γνώσεων για την ανάγνωση της ταμπλατούρας του λαούτου του *Lachrimae Antiquae* και τη μεταφορά της σε σύγχρονη σημειογραφία έγινε μια σύντομη επισκόπηση κάποιων Urtext εκδόσεων του έργου από τις οποίες επιλέχθηκε αυτή του Franz Julius Giesbert (1953, εκδ. Nagels-Verlag, Kassel).

3.2 Εντοπισμός μη εκτελέσιμων σημείων και προσαρμογή

Επόμενο στάδιο της προσέγγισης αποτέλεσε η εξέταση της δυνατότητας εκτέλεσης του μέρους του λαούτου, ο εντοπισμός των μη εκτελέσιμων σημείων λόγω υπέρβασης των ορίων του οργάνου και η αναζήτηση της καλύτερης δυνατής εκδοχής. Όλα τα σημεία εντοπίζονται στην χαμηλότερη φωνή του λαούτου του οποίου η έκταση φτάνει μέχρι το ρε κάτω από το πεντάγραμμο στο κλειδί του φα.



1. Στο μέτρο 7 προς 8 δεν είναι δυνατόν να αποδοθεί η μετάβαση του μπάσου στην τονική με διάστημα τέταρτης (μι-λα). Παρόλα αυτά εισήχθη στη μεταγραφή η νότα μι μια οκτάβα πάνω καθώς ήταν αναγκαίο να αποδοθεί η αρμονική σχέση με τη φωνή του *cantus*.

Αρχικό:



Μεταγραφή:



2. Στο μέτρο 11 προς 12 οι συνεχόμενες τρίτες προς τα πάνω της χαμηλότερης φωνής από ρε δεν είναι δυνατόν να εκτελεστούν. Η σημαντικότητα της συγκεκριμένης φωνής στο αντιστικτικό περιβάλλον του σημείου δεν επιτρέπει την αφαίρεση κάποιου φθόγγου. Έτσι, έγινε η επιλογή της εκτέλεσης μιας οκτάβας ψηλότερα και η επαναφορά στην αρχική περιοχή με διάστημα έκτης προς τα κάτω στην θέση του επόμενου μέτρου. Η εναλλακτική περίπτωση, κατά την οποία θα έπρεπε να συνεχίσει η μελωδική γραμμή την πορεία της προς τα πάνω, αποφεύχθηκε λόγω της κοντινής απόστασης που προκύπτει με τις άλλες φωνές.

Αρχικό:

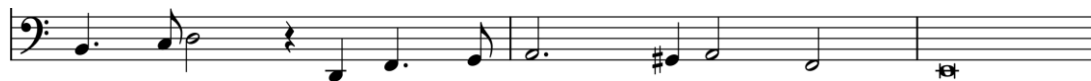


Μεταγραφή:

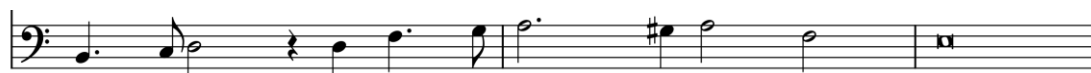


3. Για τους ίδιους λόγους στα μέτρα 14 – 16 μεταφέρεται κατά μία οκτάβα ολόκληρη η χαμηλή μελωδική γραμμή μέχρι και το τέλος του μέρους. Εδώ η περιοχή στην οποία κινούνται οι άλλες φωνές επιτρέπει πιο άνετα την παραπάνω αλλαγή.

Αρχικό:



Μεταγραφή:



4. Στο τρίτο μέρος (μ.22,23) η αναγκαία αλλαγή οκτάβας επίσης δεν επηρεάζει σε μεγάλο βαθμό τη συνθετική ιδέα καθώς η διαβατική κίνηση από το λα στο μι γίνεται από το ήδη υπάρχον λα της φωνής του *tenor*.

Αρχικό:



Μεταγραφή:



5. Το μέτρο 24 είναι πανομοιότυπο με το μέτρο 7 οπότε εφαρμόστηκε ακριβώς η ίδια διαδικασία.

3.3 Γενικές εφαρμογές

Δομή παρτιτούρας

Η δομή του έργου όπως έχει προαναφερθεί είναι AABVCC. Στη μεταγραφή για κανονάκι τις πρώτες φορές που εμφανίζεται το θέμα ακολουθείται μια πιο λιτή προσέγγιση κοντά στη ταμπλατούρα του λαούτου ενώ στις επαναλήψεις προστίθενται κάποια στολίδια. Δακτυλισμοί έχουν εισαχθεί σε όλες τις νότες των αρχικών εμφανίσεων του θέματος ενώ στις επαναλήψεις προτείνονται δακτυλισμοί μόνο στις προστιθέμενες νότες. Για την καλύτερη ανάγνωση του μουσικού κειμένου προτιμήθηκε η προσθήκη στο κλειδί του σολ όλων των φθόγγων που εκτελούνται με το δεξί χέρι ενώ στο κλειδί του φα όλων των φθόγγων που εκτελούνται με το αριστερό. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα τη συχνή μετάβαση, ειδικά των μεσαίων φωνών, από το ένα κλειδί στο άλλο. Τα σημεία αυτά σημειώνονται στην παρτιτούρα ώστε να γίνεται κατανοητή η μελωδική πορεία των φωνών. Στην παρτιτούρα δεν προστέθηκαν ερμηνευτικές οδηγίες όπως δυναμικές, τέμπο, κορώνες κ.α. Η μεταγραφή αποτελεί μια πρόταση τρόπου εκτέλεσης στο κανονάκι και καταγραφή κάποιων στολιδιών αλλά η ερμηνευτική προσέγγιση έχει μεγάλο εύρος ελευθερίας και αυτοσχεδιαστικής διάθεσης.

Δακτυλοθεσία

Η ανάγκη απόδοσης μέχρι και τεσσάρων φωνών οδήγησε στην επιλογή της μεθόδου παιξίματος με όλα τα δάκτυλα χωρίς τη χρήση πέννας²². Στα πρώτα θετικά στοιχεία αυτής της επιλογής ανήκει η ομοιομορφία των φωνών σε χροιά και ένταση καθώς και μια μεγαλύτερη ευκολία στην εκτέλεση συγκεκριμένων στολιδιών. Βέβαια, καθώς ο τρόπος νύξης της χορδής επηρεάζει σαφώς την ένταση αλλά και τη διάρκεια του ήχου, στα αρνητικά συγκαταλέγεται η απουσία δυνατότητας εξωστρέφειας κάποιων μελωδικών γραμμών και κυρίως κάποιων μπάσων φθόγγων. Καθώς η νύξη, χωρίς τη χρήση πέννας, μίας ήδη παλλόμενης χορδής παράγει ένα ανεπιθύμητο αισθητικά τρίξιμο ο εκτελεστής οφείλει να πραγματοποιεί τη νύξη με όσο το δυνατόν πιο ακαριαίο και «τσιμπητό» τρόπο και γρήγορη απομάκρυνση από τις χορδές.

Ο προτεινόμενος χειρισμός βέβαια δεν θεωρείται ως η ορθότερη προσέγγιση του έργου σε κάθε περίπτωση. Ο τρόπος εκτέλεσης και δακτυλοθεσίας εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από την φυσιολογία του χεριού αλλά και την άρθρωση που θέλει ο εκτελεστής να προσδώσει π.χ. σε ένα αρπάζ ή σε ένα *rassage*. Υπάρχουν πολλοί διαφορετικοί πιθανοί συνδυασμοί, οπότε προτείνεται ο εκτελεστής πάντα να δοκιμάζει κάποιες παραλλαγές σε περιπτώσεις που δεν υπάρχει άνεση με τη δοσμένη δακτυλοθεσία. Στόχος είναι να υπάρχει η μεγαλύτερη δυνατή άνεση στο

²² Το ίδιο ακριβώς συνέβη και στα τέλη του 15^{ου} αιώνα από τους εκτελεστές του λαούτου για την απόδοση της πολυφωνίας. Μέχρι τότε έπαιζαν με πένα είτε μονοφωνικά στα τραγούδια είτε συγχορδικά στους χορούς.

χειρισμό ώστε να δοθεί η δέουσα σημασία σε άλλες πτυχές της ερμηνευτικής προσέγγισης όπως η άρθρωση, ο στολισμός, οι δυναμικές, η χροιά και γενικότερα αισθητικής φύσεως παραμέτρους.

Η αρίθμηση των δαχτύλων έχει ως εξής και για τα δύο χέρια:

1 - αντίχειρας, 2 - δείκτης, 3 - μέσος, 4 - παράμεσος, 5 - μικρός.

Τέμπο

Η παρουσία ένδειξης tempo στην παρτιτούρα είναι κάτι που θα περιορίζει τον εκτελεστή και θα είχε αρνητικό αντίκτυπο στην εκφραστικότητα της ερμηνείας του. Υπάρχουν πολλές παράμετροι που επηρεάζουν την ταχύτητα εκτέλεσης ενός έργου όπως η ακουστική του χώρου, ο αριθμός και το είδος των οργάνων και κυρίως η ιδιοσυγκρασία και διάθεση των εκτελεστών. Στο μουσικό ύφος της εποχής συνηθίζεται η ταχύτητα να παρακολουθεί την μελωδικότητα, το νόημα του κειμένου και την γενικότερη αίσθηση του εκτελεστή. Όπως προαναφέρθηκε, το “Lachrimae Antiquae” είναι *ravan*, όρος που δηλώνει, εκτός από τη φόρμα μουσικής σύνθεσης, τον αντίστοιχο αναγεννησιακό χορό²³. Η περιγραφή του χορού σε πηγές της εποχής ως ένα «βαρύ» χορό με μεγαλοπρεπείς κινήσεις και σταθερότητα²⁴ ίσως μας δίνει κάποιες ενδείξεις για το τέμπο και τη ρυθμική συμπεριφορά που θα μπορούσε να προσδοθεί στο έργο. Φυσικά δεν υποδηλώνεται εδώ μια μετρονομική σταθερότητα αλλά μια διαρκή ανάδειξη του παλμού και της ρυθμικής ταυτότητας των φράσεων. Οι ίδιες οι φράσεις και η μελωδική πορεία πολλές φορές αποζητούν εκφραστικά εργαλεία όπως επιταχύνσεις πριν από μια κορύφωση, επιβραδύνσεις αμέσως μετά και φυσικά μικρής ή μεγάλης διάρκειας κορώνες στις αλλαγές των φράσεων ή των μερών.

Χόρδισμα

Μετά από μια σύντομη επισκόπηση βιβλιογραφικών αναφορών στο συγκεκριμένο ζήτημα έγινε αντιληπτή η ύπαρξη αρκετών διαφορετικών θεωριών σχετικά με το απόλυτο τονικό ύψος του φθόγγου λα στην μουσική εκτέλεση της περιόδου ανάλογα τον τόπο, τον χρόνο, το όργανο και το ρεπερτόριο. Η αρχική προσέγγιση του έργου, όπως είναι φυσικό και προτείνεται, έγινε με το καθιερωμένο χόρδισμα του οργάνου σε λα - 440 Hz (κύκλους/δευτερόλεπτο) όπως προτείνεται και από τους κατασκευαστές των οργάνων καθώς και των χορδών για κανονάκι.

Τα συνεχώς εξελισσόμενα μουσικά χαρακτηριστικά της εποχής, η εξέλιξη της πολυφωνίας και των οργάνων, οι εναλλασσόμενες τάσεις στα ύφη και στη χρήση διαστημάτων όπως είναι φυσικό οδήγησαν και στον ανάλογο πειραματισμό γύρω από τα χόρδισμα των οργάνων. Καθώς το κανονάκι έχει την ανάγκη χόρδισματος όλων των ανοιχτών χορδών με διατονική διάταξη προτιμήθηκε η έρευνα γύρω από το χόρδισμα των πληκτροφόρων της εποχής. Σημαντική διαφορά αποτελεί το

²³ Την περίοδο αυτή βέβαια η *ravan* αρχίζει να χάνει τη δημοφιλία της ως χορός αλλά να παραμένει στην εποχή του Μπαρόκ κυρίως ως ενόργανη φόρμα (Κούντουρας, 2020, σ.92).

²⁴ Βλ. Donington, 1963, σ.317.

γεγονός ότι στο κανονάκι δεν υπάρχει η δυνατότητα διαφοροποίησης του χορδίσματος ενός φθόγγου σε σχέση με τις χρωματικές του αλλοιώσεις (π.χ. για λα-λα#-λαβ υπάρχει κοινό αρχικό χόρδισμα). Η αναζήτηση ενός τέλει χορδίσματος έληξε πολύ σύντομα καθώς η ύπαρξη πολλών διαφορετικών χορδισμάτων στις βιβλιογραφικές αναφορές και η καταγραφή των πλεονεκτημάτων και μειονεκτημάτων του καθενός οδήγησε στην αποδοχή της μη ύπαρξης ενός τέλει χορδίσματος. Το βασικό πρόβλημα που προκύπτει με το ισοσυγκερασμένο χόρδισμα είναι στα διαστήματα της τρίτης, που όπως προαναφέρθηκε είναι μείζονος σημασίας σε όλα τα μέρη του έργου. Έτσι, για την εκτέλεση του συγκεκριμένου έργου προτείνεται ο πειραματισμός και η επιλογή, πέρα από το ισοσυγκερασμένο το οποίο πολλές φορές αποτελεί αναγκαιότητα, μεταξύ των παρακάτω δύο τρόπων χορδίσματος²⁵ (βλ. πίνακα 2 και 3 όπου αναφέρεται η διαφορά σε cents σε σχέση με το ισοσυγκερασμένο χόρδισμα). Και στις δύο περιπτώσεις επιτυγχάνεται το ζητούμενο το οποίο είναι οι φυσικές μεγάλες τρίτες μεταξύ ντο - μι, φα - λα, σολ - σι, διαστήματα τα οποία έχουν εκτεταμένο ρόλο στο έργο και από τα οποία προκύπτουν οι τρεις βασικές μείζονες συγχορδίες του τρόπου. Επιπλέον, με τα παρακάτω χορδίσματα οι μικρές τρίτες λα-ντο, ρε-φα, μι-σολ, εμφανίζονται ελαφρώς αυξημένες όπως ακριβώς εμφανίζονται και στην αρμονική στήλη²⁶. Ένα ζήτημα που προκύπτει στο κανονάκι σε σχέση με τα παρακάτω χορδίσματα είναι η απόδοση της συνήχησης μι - σολ# η οποία εμφανίζεται σε πάρα πολλά σημεία του έργου. Καθώς το διάστημα μι - σολ είναι ελαφρώς μεγαλύτερο και στις δύο περιπτώσεις ενώ στην περίπτωση μι - σολ# θέλουμε διάστημα τρίτης μεγάλο αλλά ελαφρώς μικρότερο κατά 10 - 15 cents συνίσταται η άρση 5 και όχι 6 μανταλιών.

Τονικό ύψος:	ντο	ρε	μι	φα	σολ	λα	σι	ντο
Cents	0	-7	-14	+3	-4	-10	-18	0

Πίνακας 2. *Meantone temperament.*

Τονικό ύψος:	ντο	ρε	μι	φα	σολ	λα	σι	ντο
Cents	0	-8	-10	-2	-4	-12	-8	0

Πίνακας 3. *Werckmeister III*

²⁵ Βλ. Donington, 1963, σ.447 και Link, 1963

²⁶ Βλ. Ατζακάς, (υπό έκδοση)

Δυναμικές

Ένα από τα σημαντικότερα στοιχεία έκφρασης σε μια μουσική εκτέλεση αποτελεί η εναλλαγή των εντάσεων, οι επονομαζόμενες δυναμικές. Όπως μια λέξη, μια πρόταση αποκτά διαφορετικό νόημα ανάλογα με τον τρόπο εκφοράς της έτσι ακριβώς στη μουσική αλλάζουν οι δυναμικές για την απόδοση μιας μελωδικής κίνησης, ενός νοήματος ή της διάθεσης του εκτελεστή. Ειδικά στην περίπτωση των έργων της εποχής, όπου δεν αναγράφονταν ενδείξεις αλλαγής δυναμικών από τον συνθέτη, η επιλογή των κατάλληλων δυναμικών για την ερμηνεία ενός έργου επαφίονταν εξ ολοκλήρου στον εκτελεστή. Καθώς καθεμία φωνή έχει το δικό της ανεξάρτητο ρόλο, μέσω των ξεχωριστών μελωδικών κινήσεων και φράσεων, είναι λογικό να εφαρμόζονται διαφορετικές εναλλαγές δυναμικών σε κάθε φωνή. Σε όργανα με μειωμένες δυνατότητες εναλλαγής έντασης η αίσθηση των δυναμικών αποδίδεται με τη ρυθμική πύκνωση ή αραιώση, με την εκτέλεση δηλαδή λιγότερων ή περισσότερων φθόγγων είτε σε μια συγχορδία είτε σε κάποιο στολίδι²⁷. Επιπλέον, η ακρόαση σύγχρονων εκτελέσεων έργων της εποχής με όργανα της εποχής αναδεικνύει τον τρόπο χειρισμού των δυναμικών σε σχέση με τη μελωδική κίνηση, τον τονισμό των κύριων φθόγγων σε αντιδιαστολή με τα μειωμένης έντασης στολίδια.

Αρπάζ

Η τεχνική των απλωμένων αρπάζ αποτελούσε επιλογή των εκτελεστών, κυρίως των πληκτροφόρων οργάνων της εποχής και του λαούτου, είτε λόγω τεχνικής αδυναμίας είτε για λόγους αισθητικής φύσεως²⁸. Στο κανονάκι επίσης, λόγω αδυναμίας παραγωγής συνεχόμενου ήχου, συνηθίζεται η εκτέλεση αρπάζ με άπλωμα σε μικρό ή μεγάλο βαθμό. Το στοιχείο που πρέπει να μελετηθεί για την εκτέλεση της συγκεκριμένης μεταγραφής είναι ο τονισμός και η ρυθμική τοποθέτηση του χαμηλότερου φθόγγου της συγχορδίας στη θέση του μέτρου σε αντίθεση με την συνήθη τακτική στο κανονάκι την ισχυρή θέση του μέτρου να καταλαμβάνει η τελευταία νότα ενός ανιόντος αρπάζ. Φυσικά αυτό δεν αποτελεί κανόνα για όλα τα αρπάζ καθώς η αντίληψη του εκτελεστή για την ερμηνεία του μουσικού κειμένου είναι που έχει τον τελευταίο λόγο. Ενδεικτικά, στην παρακάτω φράση (βλ. εικ.8) το άπλωμα του πρώτου αρπάζ θα ήταν ελάχιστα μικρότερο από αυτό της κατάληξης όπου θέλουμε να εκφραστεί η αίσθηση της κατάληξης και της επιβράδυνσης ενώ το δεύτερο αρπάζ του πρώτου μέτρου θα «βιαζόταν» να αποδώσει το φθόγγο μι της μελωδικής κίνησης του *cantus*.

Εικ.8.

The image shows a musical score for the Kanun instrument. It consists of two measures of music. The first measure starts with a treble clef and a common time signature (C). The melody begins with a dotted quarter note, followed by an eighth note, and then a quarter note. The second measure continues the melody with a quarter note, followed by an eighth note, and then a quarter note. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and articulation marks like slurs and accents. The word 'Kanun' is written to the left of the staff.

Στολίδια

Μέχρι και τις αρχές του 17^{ου} αιώνα ο στολισμός κατά την εκτέλεση παραμένει μελωδικός. Βασικό χαρακτηριστικό του οφείλει να αποτελεί η αρμονική συνέπεια των προστιθέμενων μελωδιών, χαρακτηριστικό που διαφαίνεται σε όλα τα παραδείγματα στολισμού που σώζονται από τον 16^ο αιώνα. Ο Diego Ortiz στο “Trattado de Glosas” (1553) παραθέτει τρεις τρόπους προσθήκης στολιδιών²⁹ οι οποίοι ελήφθησαν υπόψιν στην παρούσα μεταγραφή. Ο πρώτος τρόπος προϋποθέτει η μελωδική κίνηση να ξεκινάει από έναν φθόγγο της μελωδίας και να τελειώνει στον ίδιο έτσι ώστε παρά την προσθήκη του στολιδιού να μην αλλάζει η πορεία της βασικής μελωδικής γραμμής (μ.10). Ο δεύτερος τρόπος αποδεσμεύει τον εκτελεστή από τον παραπάνω κανόνα δίνοντας χώρο σε πιο πολλές πιθανές μελωδικές κινήσεις. Ακόμη κι αν από τη διαστηματική σχέση του στολιδιού με τις κινήσεις των υπόλοιπων φωνών προκύπτει άλλη σχέση από την αναγραφόμενη (π.χ. διαφωνία ή παράλληλα σύμφωνα διαστήματα) δεν θεωρείται αρνητικό λόγω της μικρής ρυθμικής αξίας και ταχύτητας των προστιθέμενων φθόγγων (μ.12). Ο τρίτος τρόπος, για τον οποίο βέβαια ο Ortiz εκφράζει αισθητικές αντιρρήσεις, αφορά την παρέκκλιση από τη σύνθεση. Βέβαια η διάρκεια, η χρονική στιγμή και ο τρόπος με τον οποίο μπορεί αυτό να συμβεί παίζει μεγάλο ρόλο στην αποδοχή του ή όχι (μ.42). Ένα παράδειγμα, μη αναγραφόμενου στην μεταγραφή, στολιδιού που συνηθίζεται να εισάγεται στις καταλήξεις φράσεων είναι το παρακάτω:

Απλό:



Με στολίδι:



²⁹ Βλ. Donington, 1963, σ.97.

3.4 Συγκριτικός πίνακας της νέας μεταγραφής με την ταμπλατούρα του λαούτου

Στον παρακάτω πίνακα (βλ. πίνακα 4) περιέχονται δεκαπέντε περιπτώσεις διαφοροποίησης της νέας μεταγραφής σε σχέση με το πρωτότυπο φθογγικό υλικό της πρωτότυπης έκδοσης. Όπως έχει προαναφερθεί εκτός από την ταμπλατούρα του λαούτου η πρωτότυπη έκδοση περιλαμβάνει και πέντε φωνές για βιόλες. Κάποιες από τις παρακάτω τροποποιήσεις αφορούν την προσθήκη στη μεταγραφή μελωδικών κινήσεων ή φθόγγων από τις υπόλοιπες φωνές που θεωρήθηκαν σημαντικά στοιχεία του έργου και φυσικά ήταν δυνατή η εκτέλεσή τους (μ.3,9,10,21). Οι υπόλοιπες περιπτώσεις αφορούν την προσθήκη μικρών μελωδικών κινήσεων είτε αναδεικνύοντας τη φωνή του cantus (μ.6,12,13,14,25,27,29,44,46) είτε αντικαθιστώντας τη μελωδική γραμμή με κάποιο passage (μ.11,42).

Μέτρο	Μεταγραφή	Ταμπλατούρα λαούτου
3		
6		
9		
10		

11		
12		
13		
14		
21		
25		
27		
29		
42		

44		
46		

Πίνακας 4. Διαφορές της μεταγραφής για κανονάκι σε σχέση με την ταμπλατούρα του λαούτου.

3.5. Δεύτερη εκδοχή

Όταν για τις ανάγκες της τελικής μουσικής παράστασης έγινε η επιλογή παρουσίασης του έργου όχι σόλο αλλά σε συνδυασμό με μπαρόκ φλάουτο υπήρξε η ανάγκη εκ νέου προσαρμογής όχι μόνο του έργου αλλά και του τρόπου παιξίματος.

Πρώτιστη αναγκαιότητα αποτέλεσε το χόρδισμα του οργάνου ένα ημιτόνιο χαμηλότερα από τη φυσική του θέση, δηλαδή σε λα – 415 Hz. Στα θετικά του χορδίσματος συγκαταλέγεται η συνολικά μικρότερη τάση στο όργανο που επιφέρει έναν ευκολότερο χειρισμό στις αλλαγές των μανταλιών και οι χαμηλότερες συχνότητες των μπάσων. Η ψηλότερη οκτάβα ενώ χάνει τη λαμπρότητα του ήχου και γίνεται πιο «σκοτεινή» δεν επηρεάζει τον συνολικό ήχο καθώς δεν επιλέγεται στην απόδοση του συγκεκριμένου έργου. Αρνητικό στοιχείο αποτελεί η τόνωση τριξιμάτων και θορύβων που προκαλούνται στη χαμηλή περιοχή εξαιτίας του μεγαλύτερου εύρους κίνησης των παλλόμενων χορδών. Επιπλέον, η αλλαγή τονικοτήτων κατά τη διάρκεια της τελικής μουσικής παράστασης οδήγησε στη θυσία ενός πιο φυσικού διαστηματικά χορδίσματος, όπως αναλύθηκε παραπάνω, και την επιλογή του ισοσυγκερασμένου χορδίσματος.

Με στόχο έναν καθολικά πιο μαλακό και ισορροπημένο ήχο η αποφυγή της έντασης στην οποία έχουμε συνηθίσει το κανονάκι ειδικά στην μεσαία περιοχή είναι εξέχουσας σημασίας. Ειδικότερα, ο ηχητικός συνδυασμός με το μπαρόκ φλάουτο, ενός οργάνου με πολύ μικρότερο εύρος δυναμικών από το κανονάκι, αφαιρεί τη δυνατότητα μεγάλων αυξομειώσεων στην ένταση κάτι που ο εκτελεστής οφείλει να προσέχει καθ' όλη τη διάρκεια της εκτέλεσης.

Κύριο μέλημα της προσαρμογής αποτέλεσε η αφαίρεση της φωνής του *cantus* από το μέρος του κανονιού καθώς όπως έχει προαναφερθεί δεν συνηθιζόταν ο διπλασιασμός της πρώτης φωνής όταν αυτή αποδίδεται από κάποιο σόλο όργανο η φωνή. Η αφαίρεση μιας φωνής όπως είναι λογικό δίνει έναν πιο συνοδευτικό ρόλο στο κανονάκι και περισσότερη τεχνική άνεση στην εκτέλεση του έργου αφήνοντας έτσι χώρο για περισσότερα στολίδια, όπου αυτό κρίνεται απαραίτητο. Ο ρόλος

αυτός προϋποθέτει την εις βάθος αντίληψη της αρμονικής συνέχειας του έργου και την άψογη επίγνωση της πρώτης φωνής ώστε η προσθήκη περισσότερων στολιδιών να έρχεται σε πλήρη αρμονία με αυτήν. Είναι πολύ σύνηθες, ειδικά στις πρώτες απόπειρες ενός μουσικού προς αυτή την κατεύθυνση, η προσθήκη ενός στολιδιού να αποπροσανατολίζει τον εκτελεστή από τις βασικές πτυχές της αρμονίας του κομματιού που πρέπει να αποδοθούν. Για την επίδοση ενός αυθόρμητου και πηγαίου χαρακτήρα στην εκτέλεση του έργου, σημαντικό ρόλο έπαιξε, πέρα από την ακρόαση ποικίλων εκτελέσεων του ίδιου αλλά και άλλων έργων της εποχής, η κατανόηση του τρόπου συνοδείας του τσέμπαλου και του λαούτου. Μέσω της παραπάνω ακουστικής διαδικασίας αλλά και με την πρακτική μέσω ασκήσεων πάνω στο στόλισμα σύμφωνα με την τεχνική των *diminuzioni* ξεκίνησε η απόπειρα αυτοσχεδιαστικής προσέγγισης του έργου. Μελετώντας κάποια εγχειρίδια της εποχής περί στολισμού των μελωδιών παρατηρούμε ότι κατά κύριο λόγο αυτά είναι βηματικά, ενώ αποφεύγονται τα μεγαλύτερα διαστήματα³⁰. Αυτό προκύπτει και από την συνήθη χρήση στολιδιών για την ένωση μεγάλων διαστημάτων της βασικής μελωδίας. Η αίσθηση που δημιουργείται σε αυτήν την εκδοχή είναι περισσότερο αρμονικής συνοδείας της φωνής του *cantus* εκτελώντας φυσικά τους φθόγγους του *bassus* με μια παράλληλη όμως αυτοσχεδιαζόμενη φωνή που δημιουργείται από την προσθήκη στολιδιών και φθόγγων υποστήριξης της αρμονίας. Ο παραπάνω τρόπος προσέγγισης του έργου οδήγησε στην υιοθέτηση της τεχνικής παιξίματος με πένα για την καθαρότητα και εξωστρέφεια των προστιθέμενων μελωδικών κινήσεων και φθόγγων. Παρακάτω (βλ. πίνακα 5) παρατίθενται ενδεικτικές προσαρμογές της δεύτερης εκδοχής σε σχέση με την πρώτη.

Μέτρο	Πρώτη εκδοχή	Δεύτερη εκδοχή
5		
7		

³⁰ Βλ. Ganassi, 1535.

14-15		
17		
18		
19		
39		

Πίνακας 5. Προσαρμογές της δεύτερης εκδοχής σε σχέση με την πρώτη.

4. Παρτιτούρες

4.1 Παρτιτούρα 1

Lacrimae Antiquae

John Dowland
Arr. Vas.Zigkeridis

Κανον

The first system of musical notation for 'Lacrimae Antiquae' consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The time signature is common time (C). The key signature has one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and fingerings. The left hand (bass clef) features a steady accompaniment with chords and single notes, while the right hand (treble clef) plays a more melodic line with some grace notes. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes.

The second system of musical notation continues the piece. It features similar notation to the first system, with a focus on the right hand's melodic line and the left hand's accompaniment. The notation includes various note values, rests, and fingerings. The left hand (bass clef) features a steady accompaniment with chords and single notes, while the right hand (treble clef) plays a more melodic line with some grace notes. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes.

The third system of musical notation continues the piece. It features similar notation to the first system, with a focus on the right hand's melodic line and the left hand's accompaniment. The notation includes various note values, rests, and fingerings. The left hand (bass clef) features a steady accompaniment with chords and single notes, while the right hand (treble clef) plays a more melodic line with some grace notes. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes.

The fourth system of musical notation continues the piece. It features similar notation to the first system, with a focus on the right hand's melodic line and the left hand's accompaniment. The notation includes various note values, rests, and fingerings. The left hand (bass clef) features a steady accompaniment with chords and single notes, while the right hand (treble clef) plays a more melodic line with some grace notes. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes.

2

Musical notation for measures 9 and 10. Measure 9 features a treble clef with a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingerings are indicated above the notes: 3, 2, 1, 2, 3, 2, 1, 2. The bass clef accompaniment consists of a whole note chord (C4, E4, G4) and a half note chord (C4, E4, G4). Measure 10 features a treble clef with a sequence of eighth notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Fingerings are indicated above the notes: 1, 2, 3, 4, 2, 1, 1, 2, 1, 2. The bass clef accompaniment consists of a whole note chord (C4, E4, G4) and a half note chord (C4, E4, G4).

Musical notation for measures 11 and 12. Measure 11 features a treble clef with a sequence of eighth notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Fingerings are indicated above the notes: 2, 4, 5, 4, 3, 2, 2, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3. The bass clef accompaniment consists of a whole note chord (C4, E4, G4) and a half note chord (C4, E4, G4). Measure 12 features a treble clef with a sequence of eighth notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Fingerings are indicated above the notes: 5, 4, 3, 2, 2, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3. The bass clef accompaniment consists of a whole note chord (C4, E4, G4) and a half note chord (C4, E4, G4).

Musical notation for measures 13 and 14. Measure 13 features a treble clef with a sequence of eighth notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Fingerings are indicated above the notes: 2, 3, 3, 2, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 3, 4, 3, 2. The bass clef accompaniment consists of a whole note chord (C4, E4, G4) and a half note chord (C4, E4, G4). Measure 14 features a treble clef with a sequence of eighth notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Fingerings are indicated above the notes: 2, 3, 4, 3, 4, 3, 2. The bass clef accompaniment consists of a whole note chord (C4, E4, G4) and a half note chord (C4, E4, G4).

Musical notation for measures 15 and 16. Measure 15 features a treble clef with a sequence of eighth notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Fingerings are indicated above the notes: 2, 3, 4, 3, 4, 3, 2. The bass clef accompaniment consists of a whole note chord (C4, E4, G4) and a half note chord (C4, E4, G4). Measure 16 features a treble clef with a sequence of eighth notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Fingerings are indicated above the notes: 2, 3, 4, 3, 4, 3, 2. The bass clef accompaniment consists of a whole note chord (C4, E4, G4) and a half note chord (C4, E4, G4).

Musical notation for measures 17-18. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 17 features a treble staff with a dotted quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4, followed by a quarter rest. The bass staff has a dotted quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. Measure 18 features a treble staff with a dotted quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4, followed by a quarter rest. The bass staff has a dotted quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. Fingering numbers 1-4 are indicated above and below notes.

Musical notation for measures 19-20. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 19 features a treble staff with a dotted quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4, followed by a quarter rest. The bass staff has a dotted quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. Measure 20 features a treble staff with a dotted quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4, followed by a quarter rest. The bass staff has a dotted quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. Fingering numbers 1-4 are indicated above and below notes.

Musical notation for measures 21-22. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 21 features a treble staff with a dotted quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4, followed by a quarter rest. The bass staff has a dotted quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. Measure 22 features a treble staff with a dotted quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4, followed by a quarter rest. The bass staff has a dotted quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. Fingering numbers 1-4 are indicated above and below notes.

Musical notation for measures 23-24. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 23 features a treble staff with a dotted quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4, followed by a quarter rest. The bass staff has a dotted quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. Measure 24 features a treble staff with a dotted quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4, followed by a quarter rest. The bass staff has a dotted quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. Fingering numbers 1-4 are indicated above and below notes.

4

Musical notation for measures 25 and 26. Measure 25 features a treble clef with a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Above the first four notes are fingerings 1, 2, 3, 4, and above the last note is a 3. The bass clef accompaniment consists of a half note G3 and a half note B2.

Musical notation for measures 27 and 28. Measure 27 has a treble clef with a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Above the first four notes are fingerings 1, 2, 3, 4, and above the last note is a 3. The bass clef accompaniment consists of a half note G3 and a half note B2. Measure 28 features a treble clef with a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Above the first three notes are fingerings 1, 2, 3. The bass clef accompaniment consists of a half note G3 and a half note B2.

Musical notation for measures 29 and 30. Measure 29 has a treble clef with a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Above the first four notes are fingerings 2, 1, 3, 4, 1, and above the last note is a 3. The bass clef accompaniment consists of a half note G3 and a half note B2. Measure 30 features a treble clef with a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Above the first note is a 5. The bass clef accompaniment consists of a half note G3 and a half note B2.

Musical notation for measures 31 and 32. Measure 31 has a treble clef with a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Above the first four notes are fingerings 4, 1, 1, 2, 4, 1. The bass clef accompaniment consists of a half note G3 and a half note B2. Measure 32 features a treble clef with a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Above the first note is a 3. The bass clef accompaniment consists of a half note G3 and a half note B2.

Musical score for measures 33-34. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 33 features a treble clef with a dotted quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef has a whole note chord G2-B2-D3. Measure 34 has a treble clef with a dotted quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note G4. The bass clef has a whole note chord G2-B2-D3. Fingering numbers are provided for both hands.

Musical score for measures 35-36. Measure 35 has a treble clef with a dotted quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note G4. The bass clef has a whole note chord G2-B2-D3. Measure 36 has a treble clef with a dotted quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note G4. The bass clef has a whole note chord G2-B2-D3. Fingering numbers are provided for both hands.

Musical score for measures 37-38. Measure 37 has a treble clef with a dotted quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note G4. The bass clef has a whole note chord G2-B2-D3. Measure 38 has a treble clef with a dotted quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note G4. The bass clef has a whole note chord G2-B2-D3. Fingering numbers are provided for both hands.

Musical score for measures 39-40. Measure 39 has a treble clef with a dotted quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note G4. The bass clef has a whole note chord G2-B2-D3. Measure 40 has a treble clef with a dotted quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note G4. The bass clef has a whole note chord G2-B2-D3. Fingering numbers are provided for both hands.

6

42

44

46

48

4.2 Παρτιτούρα 2

Lacrimae Antiquae

John Dowland
Arr. Vas.Zigkeridis

Baroque flute

Kanun

Musical notation for the first system, featuring a Baroque flute and Kanun. The flute part is in treble clef with a common time signature. The Kanun part is in grand staff (treble and bass clefs) with a common time signature. The music consists of a few measures with various note values and rests.

3

Rec.

Musical notation for the second system, featuring a Recorder and Kanun. The Recorder part is in treble clef with a common time signature. The Kanun part is in grand staff. A measure rest is present at the beginning of the Recorder part. The music continues with various note values and rests.

5

Rec.

Musical notation for the third system, featuring a Recorder and Kanun. The Recorder part is in treble clef with a common time signature. The Kanun part is in grand staff. The music continues with various note values and rests.

7

Rec.

Musical notation for the fourth system, featuring a Recorder and Kanun. The Recorder part is in treble clef with a common time signature. The Kanun part is in grand staff. The music continues with various note values and rests.

2

9

Rec.

Musical score for measures 9-10. The vocal line (Rec.) starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and a half note C5. The piano accompaniment features a treble clef with a half note chord (F4, A4) and a bass clef with a half note chord (C4, E4).

11

Rec.

Musical score for measures 11-12. The vocal line (Rec.) starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and a half note C5. The piano accompaniment features a treble clef with a half note chord (F4, A4) and a bass clef with a half note chord (C4, E4).

13

Rec.

Musical score for measures 13-14. The vocal line (Rec.) starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and a half note C5. The piano accompaniment features a treble clef with a half note chord (F4, A4) and a bass clef with a half note chord (C4, E4).

15

Rec.

Musical score for measures 15-16. The vocal line (Rec.) starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and a half note C5. The piano accompaniment features a treble clef with a half note chord (F4, A4) and a bass clef with a half note chord (C4, E4).

17

Rec.

Musical score for measures 17-18. The vocal line (Rec.) starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note B4. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.

19

Rec.

Musical score for measures 19-20. The vocal line (Rec.) begins with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and chords in the right hand.

21

Rec.

Musical score for measures 21-22. The vocal line (Rec.) starts with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, and B4. The piano accompaniment features a more active eighth-note bass line in the left hand.

23

Rec.

Musical score for measures 23-24. The vocal line (Rec.) begins with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, and B4. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.

25

Rec.

Musical score for measures 25-26. The system includes a vocal line (Rec.) and a piano accompaniment. The vocal line starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4, and finally a half note G4. The piano accompaniment features a treble clef with a series of eighth notes in the right hand and a bass clef with a series of quarter notes in the left hand.

27

Rec.

Musical score for measures 27-28. The system includes a vocal line (Rec.) and a piano accompaniment. The vocal line starts with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5, then a quarter rest, and finally quarter notes B4 and A4. The piano accompaniment features a treble clef with a series of eighth notes in the right hand and a bass clef with a series of quarter notes in the left hand.

29

Rec.

Musical score for measures 29-30. The system includes a vocal line (Rec.) and a piano accompaniment. The vocal line starts with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, and B4, then a quarter rest, and finally quarter notes C5, B4, and A4. The piano accompaniment features a treble clef with a series of eighth notes in the right hand and a bass clef with a series of quarter notes in the left hand.

31

Rec.

Musical score for measures 31-32. The system includes a vocal line (Rec.) and a piano accompaniment. The vocal line starts with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, and B4, then a quarter rest, and finally a half note C5. The piano accompaniment features a treble clef with a series of eighth notes in the right hand and a bass clef with a series of quarter notes in the left hand.

33

Rec.

Musical score for measures 33-34. The system includes a vocal line (Rec.) and a piano accompaniment. The vocal line starts with a half note G4 (with a sharp sign) and continues with quarter notes A4, B4, C5, and a half note G4. The piano accompaniment features a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note G3. The second measure shows the vocal line with a half note G4 and a half rest, while the piano accompaniment continues with quarter notes and eighth notes.

35

Rec.

Musical score for measures 35-36. The vocal line (Rec.) begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, and ends with a half note G4. The piano accompaniment consists of a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note G3. The second measure shows the vocal line with a half note G4 and a half rest, while the piano accompaniment continues with quarter notes and eighth notes.

37

Rec.

Musical score for measures 37-38. The vocal line (Rec.) starts with a half rest, followed by a half note G4, and then quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment features a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note G3. The second measure shows the vocal line with a half note G4 and a half rest, while the piano accompaniment continues with quarter notes and eighth notes.

39

Rec.

Musical score for measures 39-40. The vocal line (Rec.) begins with a half note G4 (with a sharp sign), followed by quarter notes A4, B4, and C5, and ends with a half note G4. The piano accompaniment consists of a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note G3. The second measure shows the vocal line with a half note G4 and a half rest, while the piano accompaniment continues with quarter notes and eighth notes.

6

42

Rec.

Musical score for measures 42-43. The vocal line (Rec.) starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment features a treble clef with a half note G4 and a sixteenth-note arpeggiated figure, and a bass clef with a half note G3 and a half note B3.

44

Rec.

Musical score for measures 44-45. The vocal line (Rec.) has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, ending with a whole note G4. The piano accompaniment continues with a treble clef and a bass clef, featuring a sixteenth-note arpeggiated figure and a half note G3.

46

Rec.

Musical score for measures 46-47. The vocal line (Rec.) has a whole rest in measure 46, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. The piano accompaniment features a treble clef with a sixteenth-note arpeggiated figure and a bass clef with a half note G3.

48

Rec.

Musical score for measures 48-49. The vocal line (Rec.) has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, ending with a whole note G4. The piano accompaniment features a treble clef with a sixteenth-note arpeggiated figure and a bass clef with a half note G3.

Παράρτημα Ι: Ιστορική αναδρομή – συγγενικά όργανα

1.1 Τα πρώτα πολύχορδα

Τα πρώτα δείγματα μουσικών οργάνων τύπου άρπας συναντώνται στον Ασιατικό χώρο. Ήδη από την 4^η χιλιετία π.Χ. στην Ασία υπάρχουν αξιοσημείωτες ενδείξεις για το **chang**, ένα από τα αρχαιότερα ιρανικά μουσικά όργανα. Στη νότια Ασία εντοπίζεται η αρχαία **vina**, «πολύχορδο όργανο στον τύπο της άρπας, στο οποίο κάθε χορδή χρησιμοποιούνταν για να αποδώσει έναν φθόγγο» (Λάιος, 2021, σ.185), στην περιοχή της Κίνας το **konghou**³¹. Στην ευρωπαϊκή ήπειρο μια από τις πρώτες απεικονίσεις έγχορδου μουσικού οργάνου με σκελετό τριγωνικής κατασκευής είναι ο «Αρπιστής της Κέρου», (Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, αρ.Π3908) μαρμάρινο ειδώλιο πρωτοκυκλαδικής τέχνης (2800-2300 π.Χ.) όπου παρίσταται ανδρική μορφή να κρατάει ένα μουσικό όργανο που μοιάζει σαν άρπα.

Το κινέζικο **guqin** ή **qin** αποτελεί για πολλούς τον παλαιότερο τύπο τραπεζοειδούς πολύχορδου (*zither*). Ενώ πιθανότατα στις απαρχές του παιζόταν απλά τσιμπώντας χωρίς τη χρήση πέννας τις επτά ανοιχτές χορδές η τεχνική του εξελίχθηκε εκτελώντας *vibrato*, αρμονικούς αλλά και αυξομειώνοντας το μήκος μιας χορδής με το αριστερό χέρι³². Η τελευταία αναφερθείσα τεχνική θυμίζει τον τρόπο παιξίματος του κανονιού πριν την εισαγωγή των μανταλιών, όπου ο εκτελεστής με το νύχι πραγματοποιούσε κάποια στολίδια και μικροδιαστήματα. Στο αρχαίο κινέζικο **se**, που έφτασε να έχει ως και 50 χορδές, αλλά και το πολύ διαδεδομένο **guzheng** ή **zheng** (ως 26 χορδές), των οποίων η διάκριση στις πρώτες πηγές είναι αρκετά θολή, εντοπίζουμε μετακινούμενους καβαλάρηδες³³, ενώ η νύξη πραγματοποιείται με τη χρήση τεχνητού νυχιού. Στα παραπάνω όργανα συχνά τοποθετούνται μεταλλικές χορδές σε αντίθεση με παλιότερα που ήταν κοινή πρακτική η τοποθέτηση χορδών από μετάξι³⁴. Σε όλες τις παραπάνω περιπτώσεις διαφαίνεται ότι ένας βασικός τρόπος με τον οποίο μπήκε ήδη στους πρώτους αρχαίους πολιτισμούς σε πρακτική εφαρμογή η ιδέα της σχέσης του μήκους της χορδής με το τονικό ύψος ήταν η τοποθέτηση χορδών σε είδη τριγωνικού σκελετού ή επίπεδης σανίδας.

³¹ Το *konghou* στη σημερινή του μορφή έχει χορδές και από τις δύο πλευρές του τριγωνικού σκελετού κι έτσι ο τρόπος παιξίματος έχει κάποια κοινά χαρακτηριστικά με την αφρικανική *κόρα*.

³² Βλ. Nathanson (2012).

³³ Για να γίνει αντιληπτό το μέγεθος της διάδοσης της ιδέας των μετακινούμενων καβαλάρηδων αναφέρονται ενδεικτικά τα όργανα: *koto* – Ιαπωνία, *ajaeng* – Κορέα, *yatai* – Μογγολία, *jetigen* – Καζακστάν, *dan tranh* – Βιετνάμ, *kacapi* – Σουδάν. (βλ. Gaywood, 1996, σ. 45-48). Παρουσιάζει ενδιαφέρον το γεγονός ότι το τριγωνικό σχήμα που διαμορφώνεται με τους μετακινούμενους καβαλάρηδες στα παραπάνω όργανα θυμίζει το σύγχρονο κανονάκι.

³⁴ βλ. Gaywood, 1996, σ. 2, 48, 50.

1.2 Αρχαία Ελλάδα

Παρόμοια εφαρμογή της προαναφερθείσας ιδέας συναντάμε στην αρχαία Ελλάδα και στον μονόχορδο κανόνα του Πυθαγόρα³⁵. Πληροφορίες για την κατασκευή και τον τρόπο χρήσης του μονόχορδου κανόνα αντλούμε για πρώτη φορά από τα *Αρμονικά* του Κλαύδιου Πτολεμαίου τον 2^ο αιώνα μ.Χ. Σύμφωνα με τη γερμανική μετάφραση του κειμένου³⁶ υπήρχε ένας μετακινούμενος καβαλάρης του οποίου η κίνηση αυξομειώνει το μήκος της χορδής και κατά συνέπεια το τονικό ύψος. Στο ίδιο κείμενο αναφέρεται και η χρήση του δεκαπεντάχορδου κανόνα για τη μέτρηση διαστημάτων, ενός πολύχορδου, χαρακτηριστικά του οποίου ανιχνεύονται και σε μεταγενέστερα πολύχορδα³⁷.

Σύμφωνα με τον Θέμελη (1996) «η ονομασία *κανών* αναφέρεται στους Έλληνες προ και μετά χριστιανικούς μουσικοθεωρητικούς συγγραφείς με τριπλή σημασία. α) ως μουσικό όργανο, β) ως όργανο υπολογισμού των λόγων των μουσικών διαστημάτων γ) ως ονομασία του όλου αριθμητικού συστήματος των μουσικών διαστημάτων» (σ.11-12). Παρά την έλλειψη πηγών που να μαρτυρούν την ιστορική συνέχεια του οργάνου με το συγκεκριμένο όνομα στον Ελλαδικό χώρο δεν αμφισβητείται από το μεγαλύτερο μέρος των ερευνητών η σύνδεσή του με τον μονόχορδο κανόνα του Πυθαγόρα. Σε ένα σύνολο πηγών που αφορούν το οργανολόγιο στην αρχαία Ελλάδα εντοπίζουμε αρκετά πολύχορδα όργανα που πιθανώς παρουσιάζουν αρκετές ομοιότητες με το σύγχρονο κανονάκι. Ενδεικτικά, ο Καρακάσης (1970) αναφέρει το *σιμίκιον* (35 χορδές) τη *μάγαδισ* (20 χορδές) και το *επιγώνιον* με 40 χορδές κουρδισμένες ανά δύο³⁸, γνώρισμα που θα εντοπίσουμε και σε κάποια κανονάκια σύγχρονων κατασκευαστών όπως ο Ibrahim Avcı.

1.3 Ευρώπη

Η ονομασία «κανονάκι», ή κάποιο άλλο όνομα με την ίδια ρίζα, δεν εντοπίζεται την περίοδο της, μεταγενέστερα ονομαζόμενης, βυζαντινής περιόδου. Περιγραφές μουσικών οργάνων που να φέρουν κοινά χαρακτηριστικά με το σημερινό κανονάκι σε πηγές της εποχής αποκαλούνται *ψαλτήρια*. Από τον 12^ο ως τον 18^ο αιώνα εντοπίζουμε μεγάλο αριθμό τοιχογραφιών που μαρτυρούν την ύπαρξη αρκετών

³⁵ Ο Πυθαγόρας ο Σάμιος (περίπου 580-490 π.χ.) ήταν σημαντικός Έλληνας μαθηματικός, φιλόσοφος γεωμέτρης και θεωρητικός της μουσικής. Ο πειραματισμός και η μελέτη στο μονόχορδο που αναπτύχθηκε από τη σχολή των Πυθαγορείων, συσχετίζοντας τα μαθηματικά με τη μουσική, τους αριθμητικούς λόγους με διαστήματα και τα μήκη χορδών με τονικά ύψη, έθεσε τις βάσεις για τη θεωρία της μουσικής.

³⁶ Αναφέρεται στον Θέμελη, 1996, σ.28-29.

³⁷ Βλ. Θέμελης, 1996, σ.35. Ο Πτολεμαίος κάνει εκτενή περιγραφή του τρόπου προσαρμογής και κουρδίσματος των δεκαπέντε χορδών. Όλες οι χορδές έχουν το ίδιο μήκος, οι πρώτες επτά είναι κουρδισμένες στον ίδιο τόνο ενώ οι οκτώ επόμενες ηχούν μια οκτάβα ψηλότερα και με τη βοήθεια μετακινούμενων καβαλάρηδων διαμορφώνεται η διαστηματική αλληλουχία.

³⁸ Ο Καρακάσης (1970) αναφέρει επίσης τη *σαμβύκη*, το *ψαλτήριον*, το *τρίγωνον* και υποστηρίζει ότι ήταν τριγωνικού σχήματος, όπως και το σύγχρονο κανονάκι (σ.31).

τύπων ψαλτηρίου³⁹ στον Ευρωπαϊκό χώρο (εικ.9,10,11). Αν και η ονομασία είναι γνωστή από την αρχαία ελληνική γραμματεία⁴⁰ και αρκετές μεταγενέστερες πηγές μας δίνουν περιγραφές για αυτό, στις απεικονίσεις του είναι ξεκάθαρα τα κοινά χαρακτηριστικά με το κανονάκι. Από τις «Εξηγήσεις στους Ψαλμούς» του Μεγάλου Αθανασίου (4^{ος} αιώνας μ.Χ.) αντλούμε την παρακάτω περιγραφή (PG 27, σ.165):⁴¹

«Το ψαλτήριον όμως είναι ένα δεκάχορδο μουσικό όργανο που διαμορφώνει τον ήχο του από τα ψηλότερα μέρη της κατασκευής, και δίδει ταιριαστά τους φθόγγους προς τη μελωδία της φωνής· οι Εβραίοι το ονόμαζαν νάβλα, ενώ οι Έλληνες κιθάρα. Αυτοί, δηλαδή, κατασκεύαζαν ένα όρθιο και ευθύγραμμο ξύλο και τέντωναν σ' αυτό δέκα χορδές. Και κάθε μία από τις χορδές σφιγγόταν ξεχωριστά στην άκρη του ψαλτηρίου· και η αρχή των χορδών ξεκινούσε να κατεβαίνει από επάνω. Και δέκα κλειδιά, δηλαδή μικροί πάσσαλοι, που στρέφονταν γύρω από τον πήχυ του ψαλτηρίου, τέντωναν και χαλάρωναν τη χορδή, αναλόγως προς τη δομή (τρόπο, ήχο) της μελωδίας και προς τη θέληση του ψαλτωδού». (Μαλιάρας, 2013, σ.86)

Σύμφωνα με τον Munrow (1976) το κούρδισμα του ψαλτηρίου ήταν πάντα διατονικό την περίοδο του Μεσαίωνα ενώ ο αριθμός των χορδών ποίκιλλε από τύπο σε τύπο σε πολύ μεγάλο βαθμό.

Από τον Sachs (1940) πληροφορούμαστε ότι στην εγγύς Ανατολή, περίπου το 963 μ.Χ., έχουμε την απεικόνιση ενός τραπεζοειδούς πολύχορδου τύπου zither από τον Bar Bahlul, έναν Σύριο λεξικογράφο ο οποίος το ονομάζει *qithoro*, ονομασία που εμφανώς παραπέμπει στην αρχαιοελληνική *κιθάρα*. Την ίδια περίοδο στις *Χίλιες και μία νύχτες*⁴² έχουμε την εμφάνιση του *qanun*, ενός οργάνου με 64 χορδές κουρδισμένες ανά τριάδες στο ίδιο τονικό ύψος του οποίου η κατασκευή από πολλούς μελετητές αποδίδεται στον Al Farabi (περ.872-950/951). Ο Sachs (1940) υποστηρίζει ότι με την αραβική εξάπλωση το όργανο εισήχθη στην Ευρώπη μέσω της Ισπανίας⁴³ διατηρώντας την μορφή του μέχρι τον 15^ο αιώνα (σ.257-258). Βασική διαφοροποίηση του ψαλτηρίου με το κανονάκι αποτελούσε η ομαδοποίηση των χορδών σε τριάδες. Οι πρώτες πηγές που μαρτυρούν τη μετάβαση από τη

³⁹ «Ψάλλω = άγγιζω έλαφρά, παίζω μέ τά δάχτυλα τίς χορδές τής κιθάρας. Από ρίζα ψα- τοῦ ψάω.» (Μαντουλίδης, 1977, σ.244). Στις τοιχογραφίες θα παρατηρήσουμε ψαλτήρια είτε σε σχήμα τριγώνου, είτε σε σχήμα τραπέζιου όπως το σημερινό κανονάκι. Το κράτημα μπορεί να είναι είτε οριζόντιο είτε κάθετο. Βλ. Θέμελης, *Το Κανονάκι, Προέλευση, Ιστορία* (1996).

⁴⁰ «Στις αρχαίες ελληνικές φιλολογικές πηγές το ψαλτήριο για πρώτη φορά αναφέρεται στα Προβλήματα του Αριστοτέλη, ο οποίος μάλιστα το ονομάζει *τρίγωνον*» (Θέμελης, 1996, σ.42).

⁴¹ Ανακτήθηκε από: <https://greekdownloads3.files.wordpress.com/2014/08/expositiones-in-psalmos.pdf>

⁴² Η συλλογή παραμυθιών της Μέσης Ανατολής «Οι χίλιες και μία νύχτες», «*The Arabian nights*» στα αγγλικά, αποτελείται από κείμενα διαφορετικών αιώνων. Η ιστορία στην οποία αναφέρεται το όργανο *qanun* χρονολογείται τον 10^ο αιώνα μ.Χ.

⁴³ Ενδιαφέρον παρουσιάζει ότι η ονομασία του οργάνου στην Ισπανία *meo canno* και στη Γαλλία *micanon* δηλώνει μικρότερο μέγεθος (Sachs, 1940, σ.258) κάτι που συμβαίνει στην Ελλάδα μέχρι σήμερα όπου επικρατεί η ονομασία «κανονάκι» (= μικρό κανόνι).

χρήση μπρούτζινων χορδών στο κανονάκι σε εντέρινες εντοπίζονται στα τέλη του 17^{ου} αιώνα⁴⁴.

Ενώ στο οργανολόγιο της κλασικής οθωμανικής μουσικής στην Μικρά Ασία μέχρι και τον 19^ο αιώνα σημαντική θέση κατείχε η τούρκικη άρπα (**ceng**), σταδιακά εκτοπίστηκε και επικράτησε το κανονάκι το οποίο με τις αλλαγές που υπέστη (μαντάλια) είχε τη δυνατότητα να αποδώσει με μεγαλύτερη συνέπεια και λεπτομέρεια το ανάλογο ρεπερτόριο και ύφος⁴⁵. Το αντίστροφο συμβαίνει στον Ευρωπαϊκό χώρο όπου η συνεχώς εξελισσόμενη πολυφωνική υφή της μουσικής από τον 14^ο αιώνα και μετά, για όργανα με διατονικό κούρδισμα και δυσκολία στις χρωματικές αλλαγές όπως τα διάφορα είδη ψαλτηρίου, αποτέλεσε καθοριστικό παράγοντα για τον εκτοπισμό τους και την επικράτηση των πρώτων πληκτροφόρων. Στο *Syntagma musicum* (1620) του M. Praetorius (1571-1621)⁴⁶, το οποίο θεωρείται η πρώτη χρονολογικά ιστορική πραγματεία για τα μουσικά όργανα στον Ευρωπαϊκό χώρο, μελετώντας τα κλειδοκύμβαλα, δεν είναι δύσκολο να αντιληφθεί κανείς τις κοινές καταβολές με το κανονάκι εφαρμοσμένες κατασκευαστικά με έναν διαφορετικό τρόπο ([εικ.12](#)). Στις αυξανόμενες τεχνικές και ηχοχρωματικές απαιτήσεις του ρεπερτορίου ανταποκρίνονταν με μεγαλύτερη συνέπεια και ευκολία τα πολύχορδα πληκτροφόρα όπου κρούονται ή τσιμπιούνται οι μεταλλικές χορδές, τα όργανα τύπου dulcimer (παλιότερα), οι άρπες καθώς και τα λαούτα με τις νέες τεχνικές που αναπτύχθηκαν. Στη λίστα των νυκτών εγχόρδων την περίοδο της Αναγέννησης του Munrow (1976) η άρπα είναι το μόνο όργανο χωρίς τη χρήση τάστων - μπερντέδων (σ.72).

Συμπερασματικά, το κανονάκι είναι ένα πολυσυλλεκτικό όργανο, απόγονος μιας μεγάλης οικογένειας που αναγκάστηκε να ταξιδέψει, να προσαρμοστεί, να εξελιχθεί για να επιβιώσει και να εδραιωθεί με τη μορφή και το ρόλο που το συναντάμε σήμερα. Η προηγηθείσα αναζήτηση αναδεικνύει ένα μέρος των κατευθύνσεων που έχει πάρει λόγω της επίδρασής του με πολλούς πολιτισμούς ανά τις χρονικές περιόδους, φανερώνοντας ταυτόχρονα δυνητικές τεχνικές βελτιώσεις όπως και νέες αισθητικές κατευθύνσεις.

⁴⁴ Βλ. Feldman, 1996, σ.157.

⁴⁵ Βλ. Daly, 1994, σ.33-34. Γεγονός που στηρίζεται στην έλλειψη αναφοράς του οργάνου στο έργο του Ali Ufki (1610-1675) αλλά και τη συλλογή του Cantemir (1673-1723) από όπου πηγάζει μεγάλο μέρος σημαντικών πληροφοριών για τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο. Παρόλα αυτά πρέπει να αναφερθεί ότι υπάρχουν πηγές και στοιχεία που εγείρουν αμφιβολίες για αυτή τη θέση (βλ. Παπαϊωάννου, 2019, σ.34-35).

⁴⁶ Ανακτήθηκε από: [https://imslp.org/wiki/Syntagma_Musicum_\(Praetorius,_Michael\)](https://imslp.org/wiki/Syntagma_Musicum_(Praetorius,_Michael)).

1.4. Εφαρμογή νέων ηχοχρωμάτων και τεχνικών στο κανονάκι⁴⁷

Το κανονάκι, με δεδομένο το διατονικό κούρδισμα, έχει ως μόνη δυνατότητα διπλής δίεσης στους φθόγγους φα και σι. Συνεπώς, είναι εύκολο για τον εκτελεστή να προετοιμάσει όλο το όργανο στο παραδοσιακό κούρδισμα του ιαπωνικού **ko** με ανοιχτές χορδές με βάση το ντο (ντο-ρε-μιβ-φc♯-σολ-λαβ-σι#-ντο). Άλλη χαρακτηριστική τεχνική στο **ko** είναι το *vibrato*, το οποίο μπορεί να πραγματοποιηθεί στο κανονάκι πιέζοντας τις χορδές από τη δεξιά πλευρά του οργάνου ταυτόχρονα με τη νύξη. Επιπλέον, η νύξη των χορδών κοντά στον καβαλάρη του οργάνου προσομοιάζει περισσότερο το ηχώχρωμα του **ko**⁴⁸.

Το φινλανδικό **kantele**, το οποίο έχει διατονικό κούρδισμα, στη σύγχρονη μορφή του έχει τη δυνατότητα χρωματικών αλλαγών είτε με μηχανισμό παρόμοιο με αυτόν της άρπας είτε με μαντάλια όπως το κανονάκι. Συνήθης τεχνική στο **kantele** είναι η σίγαση συγκεκριμένων χορδών με το αριστερό χέρι ώστε η ενιαία κίνηση του δεξιού χεριού με την πένα είτε να εκτελεί συγχορδίες είτε να χρησιμοποιεί επιλεγμένους φθόγγους της διατονικής κλίμακας σε μελωδικές κινήσεις, τεχνική που γίνεται και στο κανονάκι. Επιπλέον τεχνική αποτελεί η σίγαση των χορδών απότομα και με δύναμη, χρησιμοποιώντας το ίδιο χέρι εφόσον γίνει η νύξη (τεχνική χαρακτηριστικά συνδυασμένη με ρυθμικό παίξιμο), δίνοντας έτσι την αίσθηση της άρσης σε κάθε σταμάτημα των χορδών. Ακόμη, συνηθίζεται η νύξη των χορδών με το δεξί χέρι ενώ ταυτόχρονα με το μικρό δάχτυλο του ίδιου χεριού ακουμπάμε την παλλόμενη χορδή στο μέρος που εφάπτεται στον καβαλάρη (δημιουργώντας αντίστοιχη συνθήκη με τη χρήση σουρντίνας στην οικογένεια του βιολιού)⁴⁹.

Όργανα τύπου *dulcimer* όπως το αλπικό **hackbrett**, το ουγγρικό **cimbalom**, το περσικό ή τούρκικο **santur** και το ελληνικό **σαντούρι** κρούονται με δύο ξύλινες μπαγκέτες για την παραγωγή του ήχου, τεχνική που μπορεί να εφαρμοστεί και στο κανονάκι⁵⁰.

Για την προσομοίωση του ηχοχρώματος του ινδικού **sitar** και της αντήχησης που δημιουργείται εξαιτίας των συμπαθητικών χορδών, ο εκτελεστής μπορεί, εκτός από το *vibrato* που επιτυγχάνεται πιέζοντας τις χορδές στη δεξιά μεριά του καβαλάρη, να προσαρμόσει μια μεταλλική αλυσίδα ένα με δύο εκατοστά παράλληλα στην αριστερή μεριά του⁵¹.

⁴⁷ Κάποιες από τις παραπάνω τεχνικές εφαρμόζονται στο κανονάκι εδώ και αρκετά χρόνια από εκτελεστές του οργάνου. Το παρόν αποτελεί μια συνοπτική παρουσίαση κάποιων τεχνικών με παράθεση των συγγενικών οργάνων που τις εφαρμόζουν και σε καμία περίπτωση δήλωση πρωτοτυπίας.

⁴⁸ <https://youtu.be/BtaqbliW4-Q>.

⁴⁹ <https://youtu.be/Atlggw21Vxc>
<https://youtu.be/R65zmqbE7Uw>
<https://youtu.be/Chp88WmlVqk>.

⁵⁰ <https://youtu.be/TBR9iQgu32U>.

⁵¹ <https://youtu.be/A5l4qiluHCA>.

Παράρτημα II: Από την πρώιμη ευρωπαϊκή πολυφωνία στον Dowland

2.1 Πρώτες μορφές πολυφωνίας

Σημαντικά ορόσημα στην εξέλιξη της ευρωπαϊκής μουσικής κατά τον Μεσαίωνα αποτελούν τα παρακάτω:

- Από τον 4^ο ως τον 7^ο αιώνα διαμορφώθηκε το λειτουργικό τυπικό της χριστιανικής λατρευτικής μουσικής, με εμβληματικές μορφές στην πορεία της διαμόρφωσής του τον επίσκοπο Μεδιολάνων Αμβρόσιο (4^{ος} αι.) και τον πάπα Γρηγόριο τον Α' (540-604). Παράλληλα, επικράτησε το διατονικό γένος με τους οκτώ εκκλησιαστικούς τρόπους⁵².
- «Μια και η πολυφωνία ως συνήχηση περισσότερων του ενός φθόγγων σίγουρα δεν ήταν άγνωστη στον αρχαίο κόσμο, είναι βέβαιο πως, τουλάχιστον έξω από την εκκλησία στοιχειώδη έστω πολυφωνικά ακούσματα ήσαν μέρος της ακουστικής εμπειρίας κληρικών και λαϊκών.» (Γιάννου, 1995, σ.165). Πηγές που μαρτυρούν τη συστηματική χρήση συνηχίσεων στο εκκλησιαστικό μέλος χρονολογούνται αρκετά νωρίτερα από τις πρώτες καταγραφές της πρακτικής αυτής.
- Ο Guido d' Arezzo (991 ή 992 – μετά το 1033), Βενεδικτίνος μοναχός, θεωρητικός της μουσικής και παιδαγωγός, έθεσε τις βάσεις για την ευρωπαϊκή μουσική σημειογραφία με την επινόηση ή τελειοποίηση του τετραγράμμου⁵³.

Οι πρώτες μορφές πολυφωνίας εμφανίζονται σε μοναστικούς κώδικες του μεσαίωνα, ήδη από τον 9^ο αιώνα. Από τις πηγές που σώζονται, παλαιότερο θεωρείται το μουσικοθεωρητικό σύγγραμμα *Musica Enchiridies*, συγγραφέας του οποίου έχει θεωρηθεί από κάποιους μελετητές κάποιος μοναχός *Otger*⁵⁴. Σύμφωνα με τον Γιάννου (1994) στο εγχειρίδιο αυτό περιγράφονται οι απλοί αλλά αυστηροί κανόνες που διέπουν την αυτοσχεδιαστική πρακτική της χρήσης συνηχίσεων στο λειτουργικό μέλος. Η πρώτη πολυφωνική μορφή στο εν λόγω σύγγραμμα, όπως και σε επόμενες πηγές ως τον 12^ο αιώνα⁵⁵, υπήρξε το *organum*. Πρόκειται για ενός είδους πολυφωνικό πειραματισμό, είδος σύνθεσης που θεωρείται πως φτάνει στην κορύφωσή του κατά τα τέλη του 12^{ου} με αρχές του 13^{ου} αι., με τους αρχιμουσικούς της Παναγίας των Παρισίων (Notre Dame) *Leoninus* και *Perotinus*⁵⁶. Στο πρώτο και απλούστερο αυτό είδος πολυφωνίας είχαμε την παράλληλη κίνηση δύο φωνών σε

⁵² Βλ. Βαλέτ, 2021, σ.3.

⁵³ Βλ. Headington, 1994, σ.41.

⁵⁴ Ο Γιάννου το θεωρεί ανώνυμο.

⁵⁵ Winchester Tropar (11^{ος} αι.), κώδικας του Αγίου Μαρτιάλη (12^{ος} αι.) Codex Calixtinus (12^{ος} αι.) βλ. Γιάννου, 1995, σ.169-172.

⁵⁶ Βλ. Βαλέτ, 2000, σ.3.

διαστήματα τέταρτης ή πέμπτης χαμηλότερα (*vox principalis*, *vox organalis*). Εκτός από την απλή παράλληλη κίνηση των φωνών σταδιακά έκανε την εμφάνιση της η πλάγια αλλά και η αντίθετη κίνηση των φωνών δίνοντας όλο και μεγαλύτερη αίσθηση ανεξαρτησίας της δεύτερης φωνής⁵⁷ (εικ.8). Στις καταλήξεις χρησιμοποιούνταν τα τέλεια διαστήματα (4^η, 5^η, 8^η) ενώ τα διαστήματα της 3^{ης} και της 6^{ης} για αρκετό καιρό θεωρούνταν ατελή σύμφωνα ή και διάφωνα.

Εικόνα 8: *Musica Enchiriadis – Diaphonia (Organum)*. Η παρακάτω καταγραφή αποτελεί παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο πραγματοποιούνταν ο πολυφωνικός αυτοσχεδιασμός πάνω σε έναν ύμνο *vox principalis*.

Sit glo - ri - a Do - mi - ni in sae - cu - la

Rex coe - li do - mi - ne ma - ris un - di - so - ni

○ : *Vox principalis* (χορικό)

● : *Vox organalis*

(παράδειγμα από Γιάννου, 1995, σ.168).

2.2 *Ars antiqua – Ars nova*

Την εποχή της **Notre Dame** (μέσα 12^{ου} – μέσα 13^{ου} αιώνα) και αργότερα της **Ars antiqua** (μέσα 13^{ου} – αρχές 14^{ου} αιώνα), το *organum*⁵⁸ εμπλουτίζεται με μία (*clausulae*) ή και δύο πρόσθετες φωνές (σώζονται δύο τετράφωνα *organa quadruple* του Perotinus). Ελλείπει ενός ολοκληρωμένου συστήματος ρυθμικής καταγραφής, η σταδιακή ρυθμική πύκνωση των επιπλέον φωνών δημιουργούσε προβλήματα τα οποία αντιμετωπίστηκαν με την αντικατάσταση της φωνής του λειτουργικού μέλους, που λεγόταν *tenor*, με μια νέα μελωδία του συνθέτη ή κάποια γνωστή κοσμική μελωδία της εποχής. Η μελωδία αυτή ήταν ρυθμικά πιο κοντά στις υπόλοιπες φωνές και λόγω της απουσίας πολλών μελισμάτων «έδιναν την εντύπωση μιας συγχορδιακής μουσικής»⁵⁹.

Η κορύφωση της εξέλιξης της πολυφωνίας που συμβαίνει κατά το τέλος του μεσαίωνα, συνέβη κυρίως στην Γαλλία και ονομάστηκε **Ars nova** (14^{ος} αιώνας), σε

⁵⁷ Βλ. Headington, 1994, σ.62.

⁵⁸ Ο Γιάννου (1995) υποστηρίζει ότι ουσιαστικά το *organum* από το 1225 και μετά εξαφανίζεται και υπερισχύει το *motéto* ως φόρμα πολυφωνικής σύνθεσης (σ.193).

⁵⁹ Βλ. Headington, 1994, σ.67 και Γιάννου, 1995, σ.191.

αντιδιαστολή με τον όρο *Ars antiqua* που δόθηκε στην προηγούμενη περίοδο. Η εμπλουτισμένη και περίπλοκη πολυφωνία αλλά και η έντονη ρυθμική περιπλοκότητα οδηγούν στην ανάπτυξη της μετρικής σημειογραφίας και την ακριβή απόδοση της ρυθμικής διάρκειας των φθόγγων. Στα χαρακτηριστικά της περιόδου ξεχωρίζει η «αυξανόμενη σημασία της κοσμικής πολυφωνικής μουσικής σε σύγκριση με την θρησκευτική» (Γιάννου, 1995, σ.201) και η υπερίσχυση κυρίως των διπλών μοτέτων ως είδος μουσικής σύνθεσης⁶⁰. Επιπλέον, η εμφάνιση ενός πιο ανεξάρτητου ρεπερτορίου οργανικής μουσικής μαρτυρά την αυξανόμενη σημασία των οργάνων για τους συνθέτες της εποχής. Οι παραπάνω τάσεις θα αποτελέσουν τη βάση για το πέρασμα στην περίοδο που ονομάζεται Αναγέννηση (αρχές 15^{ου} αιώνα – 1600).

2.3 Αναγέννηση⁶¹

Στην πρώιμη Αναγέννηση κυριαρχούν τρίφωνα ή τετράφωνα είδη κοσμικής μουσικής όπως το *μαντριγκάλι* (Ιταλία) και το *chanson* (Γαλλία) όπως και η *leiturgia* και τα *μοτέτα* (κυρίως ελεύθερης σύνθεσης) στη θρησκευτική μουσική. Στη νέα, ακόμη πιο περίτεχνη, πολυφωνία επικρατεί μεγαλύτερη ομοιομορφία στον μελωδικό χαρακτήρα των φωνών και η φωνή του *cantus* ανεβαίνει σε έκταση και περιοχή⁶² αφήνοντας στις υπόλοιπες φωνές έναν ρόλο συνοδευτικής αρμονίας. «Η διάταξη των συνηχήσεων και η διαμόρφωση πτωτικών σχημάτων αρχίζει να οδηγεί στην γένεση της τονικής αρμονικής υφής⁶³» (Γιάννου, 1995, σ. 246-247). Η κίνηση των φωνών είναι ισορροπημένη, με βηματικές κινήσεις και διαφωνίες σε ελεγχόμενο πλαίσιο ενώ μεγαλύτερη σημασία δίνεται στην απόδοση και ερμηνεία του κειμένου. Από τα μέσα του 15^{ου} αιώνα και μετά εντοπίζονται οι πρώτες πηγές που πραγματεύονται την τεχνική του αυτοσχεδιασμού στη φωνητική αλλά και στην οργανική μουσική επιβεβαιώνοντας την ιστορική συνέχεια της αυτοσχεδιαστικής διάθεσης στην αντίστιξη της εποχής. Αν και η συνοδεία ως μπάσο κοντίνουο⁶⁴ είναι συνδεδεμένη με την εποχή του Μπαρόκ, είναι πιθανόν αυτό να συμβαίνει λόγω του νέου τρόπου γραφής που αναπτύχθηκε ενώ η πρακτική του να μην διέφερε και τόσο πολύ από τον αυτοσχεδιαζόμενο τρόπο αντίστιξης όπως αυτός διαμορφώθηκε μέχρι τα τέλη του 16^{ου} αιώνα. Η κατακόρυφη άνοδος της τέχνης της οργανοποιίας, το πλήθος των οργάνων αλλά και η εξέλιξή τους με γνωρίσματα που συναντάμε

⁶⁰ Άλλα είδη σύνθεσης της περιόδου μεταξύ άλλων ήταν το τριπλό μοτέτο, η καντιλένα, η *ballade*, το *rondeau*, η *chasse* και το *μαντριγκάλι* στην Ιταλία το δεύτερο μισό του 14^{ου} αιώνα (βλ. Γιάννου, 1995, σ.209-216).

⁶¹ Ο όρος Αναγέννηση, αν και αναφερόταν από τον 16^ο αιώνα για τις εικαστικές τέχνες, όσον αφορά τη μουσική χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά το 1868 από τον Αυστριακό συνθέτη και ιστορικό της μουσικής August Wilhelm Ambros (1816-1876) βλ. Γιάννου (1995, σ. 228).

⁶² Σε αντίθεση με την παλιότερη πολυφωνία όπου η κύρια μελωδία τοποθετούνταν στη χαμηλότερη φωνή.

⁶³ Π.χ. η προσθήκη αλλοιώσεων για τη διαμόρφωση σχέσης ημιτονίου μεταξύ του καταληκτικού φθόγγου μιας μουσικής φράσης και του υποκείμενου του φθόγγου.

⁶⁴ «Πρόκειται για μια γραμμή μπάσου με αριθμούς και αλλοιώσεις που συμβολίζουν τις αρμονίες, δηλαδή τα βασικά διαστήματα που απαιτούνται και που οφείλει ο μουσικός να προσθέσει πάνω από το μπάσο.» (Κούντουρας, 2020, σ.35).

μέχρι σήμερα προσέδωσαν στην οργανική μουσική της εποχής έναν πιο πρωταγωνιστικό ρόλο. Οι συνθέτες άρχισαν να πειραματίζονται με συνδυασμούς οργάνων ενώ η συνθετική πρόκληση της ενόργανης μουσικής είχε ως αποτέλεσμα την εξέλιξη ή την ανάπτυξη νέων μορφών και ειδών σύνθεσης. Οι νέες αυτές μορφές ήταν οι *χοροί* των οποίων η εκτέλεση πολύ συχνά γινόταν με συγκεκριμένη σειρά (*ravane, saltarello, riva*)⁶⁵ ενώ η μουσική τους φόρμα ήταν συνήθως AABB ή AABBC. Ενδιαφέρον παρατηρείται και στα *πρελούδια* ή *φαντασίες* τα οποία ήταν αυτοσχεδιαστικά μέρη του λαούτου στην αρχή μιας σουίτας⁶⁶ στα οποία ο εκτελεστής πολλές φορές χρησιμοποιούσε υλικό από τα ακόλουθα μέρη. Η καταγραφή τέτοιου είδους αυτοσχεδιασμών θεωρείται ότι οδήγησε αργότερα στη διαμόρφωση νέων μορφών σύνθεσης με εισαγωγικό χαρακτήρα, φαινόμενο που εντοπίζεται σε μεγάλο βαθμό στις λόγιες και λαϊκές μουσικές της Μεσογείου και της Ασίας⁶⁷. Προς το τέλος της Αναγέννησης έχουμε κάποια πρωτοεμφανιζόμενα χαρακτηριστικά σχετικά με το μεσοτονικό κούρδισμα, απόρροια του γενικότερου πειραματισμού που αρχίζει να εκτυλίσσεται γύρω από τα κουρδίσματα κυρίως των πληκτροφόρων οργάνων και τη χρήση «ξένων φθόγγων»⁶⁸. Την ίδια περίοδο, που τοποθετείται και το πέρασμα στο Μπαρόκ (17^{ος} - μέσα 18^{ου}), θα κάνει την εμφάνισή της η *όπερα* ως νέο είδος σύνθεσης και θα σηματοδοτήσει μια γενικότερη τάση προς το ύψος της μονωδίας, κατά κύριο λόγο στην Ιταλία.

2.4 Intabulation - arte del diminution

Από την αρχή της περιόδου αποτελούσε κοινή πρακτική η σύνθεση - μεταγραφή φωνητικών ή ορχηστρικών έργων για τα πληκτροφόρα της εποχής, και αργότερα για το λαούτο, ώστε να παίζονται όλες οι φωνές από ένα όργανο (intabulation)⁶⁹. Αρκετοί συνθέτες της εποχής προσάρμοζαν οι ίδιοι εκδοχές των χορών για σόλο όργανο αλλά και το αντίστροφο, για 4, 5 ή 6 όργανα. Από αυτές τις μεταγραφές, που προσαρμόζονταν στις ιδιαιτερότητες κάθε οργάνου και πολλές φορές περιείχαν και στολίδια⁷⁰, αντλούμε πληροφορίες για την ιστορικά τεκμηριωμένη εκτέλεση μουσικής της περιόδου. Η ύπαρξη αρκετών εκδοχών μαρτυρά τον τρόπο με τον οποίο οι ίδιοι οι συνθέτες της εποχής έπαιζαν τα έργα τους, με πολλές εναλλαγές και το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού σε μεγάλο βαθμό. Στη συνοδεία χορωδιακών συνόλων ή σόλο τραγουδιστών πολλές φορές υπήρχε μια αφαιρετική διάθεση στην πολυπλοκότητα των φωνών και στα στολίδια ώστε να δοθεί έμφαση στη ρυθμική

⁶⁵ Allemande, galliard, sarabande, courante, gigue είναι τα ονόματα κάποιων επιπλέον γνωστών χορών της εποχής.

⁶⁶ Βλ. Headington, 1994, σ.109.

⁶⁷ Γιάννου, 1994, σ.81

⁶⁸ Η αναφορά γίνεται στη χρήση φθόγγων εκτός της καθαρά διατονικής κλίμακας, το χρωματικό ύψος δηλαδή, που όπως μαρτυρά και η σημασία της λέξης λειτουργούσε προσδίδοντας ένταση σε συγκεκριμένα νοήματα, συναισθήματα.

⁶⁹ Ήδη από το πρώτο μισό του 14^{ου} αιώνα εντοπίζονται στον κώδικα του *Robertsbridge* δίφωνα και τρίφωνα έργα πιθανότατα για εκκλησιαστικό όργανο (βλ. Gillespie, 1965, σ.65).

⁷⁰ Να διευκρινιστεί εδώ ότι στολίδια (embellishments) θεωρούνται «οι ελεύθερες, αυτοσχεδιαστικές νότες και τα περάσματα νοτών (passage) που ο μουσικός δύναται να προσθέσει αυθόρμητα σε αργά η γρήγορα μέρη» (Κούντουρας, 2020, σ.39).

συνοδεία. Ενδεικτικά, συνηθιζόταν η αφαίρεση εξ ολοκλήρου της πρώτης φωνής ειδικά στη συνοδεία σόλο οργάνου ή φωνής⁷¹. Στα νυκτά όργανα όπως το λαούτο, η έλλειψη διάρκειας στον ήχο είχε ως συνέπεια την ανάγκη για πιο διανθισμένες μελωδίες και εμπλουτισμό του αρμονικού πλέγματος. Η ανάγκη καταγραφής συγκεκριμένων στολιδιών στο μουσικό κείμενο δεν υπήρχε για τους επαγγελματίες εκτελεστές των οργάνων καθώς ήταν μέρος της εξάσκησης τους όχι μόνο η αυτοσχεδιαζόμενη αντίστιξη που αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο αλλά και η προσθήκη αυτοσχέδιων μελωδικών γραμμών. Η διάσωση, σε αρκετές περιπτώσεις, του ίδιου έργου σε δύο εκδοχές, απλής και στολισμένης, παίζει καθοριστικό ρόλο στην αντίληψη του τρόπου με τον οποίο συνέβαινε αυτό. Η τέχνη της προσθήκης αυτών των στολιδιών ονομαζόταν στα ιταλικά *arte del diminution*. Άλλες ονομασίες του φαινομένου στις κυριότερες γλώσσες της Ευρώπης ήταν *kolorierung* στα γερμανικά, *division* ή *diminution* στα αγγλικά, *passaggi* ή *coloratura* στα ιταλικά και *coloration*⁷² στα γαλλικά, ονομασίες που ετυμολογικά φανερώνουν και τη λειτουργία του.

2.5 Αγγλική πολυφωνία

Η αγγλική πολυφωνία ήδη από τον μεσαίωνα χαρακτηρίζεται από τη χρήση παράλληλων 3^{ων} και 6^{ων}, διαστημάτων, που όπως προαναφέρθηκε, αρχικά θεωρούνταν διάφωνα στην υπόλοιπη Ευρώπη και εισήχθησαν σταδιακά από τους συνθέτες της ηπειρωτικής Ευρώπης. Η αυτοσχεδιαστική αυτή πρακτική των παράλληλων και ομοφωνικών κινήσεων σε διαστήματα τρίτης και έκτης από το δεδομένο λειτουργικό μέλος ονομαζόταν *fauxbourdon* και με σημερινή ορολογία θα την περιγράφαμε ως διαδοχή συγχορδιών σε πρώτη αναστροφή (εικ.9).

Εικόνα 9: Παράδειγμα πολυφωνικής επεξεργασίας σε *fauxbourdon*.



(από Γιάννου, 1994, σ.77).

Από το πρώτο μισό του 15^{ου} αιώνα σώζονται εβδομήντα περίπου συνθέσεις (ισορυθμικά μοτέτα, κοσμικά τραγούδια, πολυφωνικές επεξεργασίες μελών) του John Dunstable (μεταξύ 1380/1390-1453). Ο Άγγλος στην καταγωγή συνθέτης συμπεριλαμβάνεται στην πρώτη γενιά συνθετών της γαλλοφλαμανδικής σχολής ενώ η δράση του για αρκετά χρόνια στη Γαλλία συνοδεύεται στις πηγές με αναφορές για

⁷¹ Βλ. Ο' Dette, 2007, σ.308 και 388. Βέβαια, σύμφωνα με τον Holman (1999), όσον αφορά το λαούτο, η αφαίρεση της πρώτης φωνής συνέβαινε σε πολλές περιπτώσεις για λόγους έκτασης του οργάνου και όχι λόγω επιλογής μη διπλασιασμού της. Ακόμη και τα πληκτροφόρα της εποχής συνηθίζαν να παίζουν όλες, ανεξαιρέτως, τις φωνές καθώς αρκετά αργότερα σημειώνεται η τάση της αποφυγής της πρώτης φωνής (σ.24).

⁷² Βλ. Κούντουρας, 2020, σ.52. και Γιάννου, 1994, σ.79

την εκτίμηση και τη σημασία της αγγλικής μουσικής στην ανάπτυξη της μουσικής στον Ευρωπαϊκό χώρο⁷³. Γενικότερα η Αγγλία αυτήν την περίοδο επηρέασε αλλά και επηρεάστηκε από τα κυριότερα ρεύματα και αισθητικές κατευθύνσεις της υπόλοιπης Ευρώπης. Οι αλλαγές που έφερε η Μεταρρύθμιση⁷⁴ δεν άργησαν να επηρεάσουν την Αγγλία. Η αγγλική εκκλησία διαχωρίζεται από την Ρωμαιοκαθολική, η λατινική γλώσσα του λειτουργικού τυπικού αντικαθίσταται από την αγγλική και οι συνθέτες εκκλησιαστικής μουσικής όπως ο *Thomas Tallis* (περ.1505-1585) σαφώς ακολουθούν τις εξελίξεις. Στη μουσική της νέας Αγγλικανικής εκκλησίας καλλιεργείται ένα είδος σύνθεσης παρόμοιο με το μοτέτο, το *Anthem*, ενώ στη λόγια κοσμική μουσική διαμορφώνεται το *αγγλικό μαντριγκάλι* με βασικά θέματα την αγάπη και τη φύση. Στην κοσμική φωνητική μουσική προς το τέλος του αιώνα επικρατούν τα *Consort Songs* για μια ή δύο φωνές, σύνολο από βιόλες ντα γκάμπα και ενίοτε χορωδία, καθώς και τα σόλο τραγούδια με συνοδεία λαούτου ή βιόλας ντα γκάμπα⁷⁵.

⁷³ Βλ. Γιάννου, 1995, σ.235.

⁷⁴ Χρονική αφετηρία του μεταρρυθμιστικού κινήματος θεωρείται το 1517 με επίκεντρο την κεντρική Ευρώπη.

⁷⁵ Βλ. Γιάννου, 1995, σ.285.

Παράρτημα III: Εικόνες

Εικ. 1. Η σύγχρονη μορφή ενός κανονιού τούρκικης κατασκευής



Εικ.2. “Lachrimae Antiquae”, “Lachrimae or Seven Tears” (1605).

A page of a musical score for the piece "Lachrimae Antiquae" by John Dowland. The score is written in black ink on aged paper. It features three main parts: "Quinrus" (top), "Bassus" (middle), and "Cantus" (bottom). Each part is written on a five-line staff with various musical notations, including notes, rests, and clefs. The title "Lachrimae Antiquae." is written in a decorative font across the middle of the page. The name "Io. Dowland" is printed at the end of each staff. The score is arranged in a vertical layout, with the parts stacked on top of each other.

Tenor
Io. Dowland

Lachryme Antiquae.

Lachryme Antiquae.

Altus
Io. Dowland

FINIS.
To Tune the Lute.

Εικ.3. "Flow my tears", "The Second booke of Songs or Ayres" (1600).

The image displays two pages of a musical score. The left page is titled 'Lacrimae' and 'CANTO.' at the top. It features a large, ornate initial 'L' for the first line of music. The lyrics are printed in Latin and Greek below the notes. The right page is titled 'LACRIMAE' and 'BASSO.' at the top. It also features a large, ornate initial 'L' and continues the musical score with lyrics in Latin and Greek. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines.

Εικ.9. Τοιχογραφία από τη Μονή Βαρλαάμ, Μετέωρα (16^{ος} αι.).



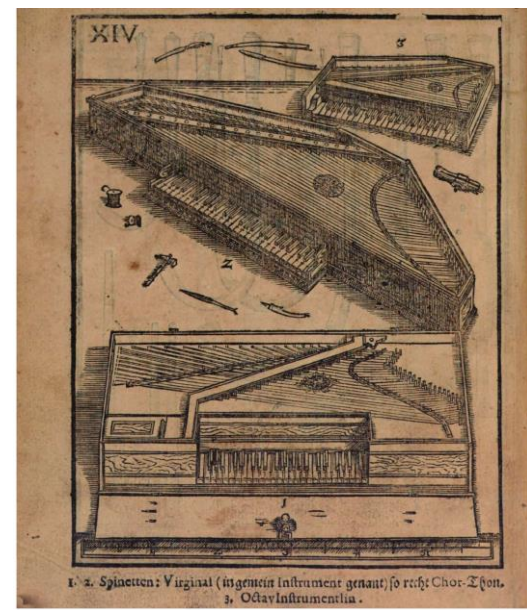
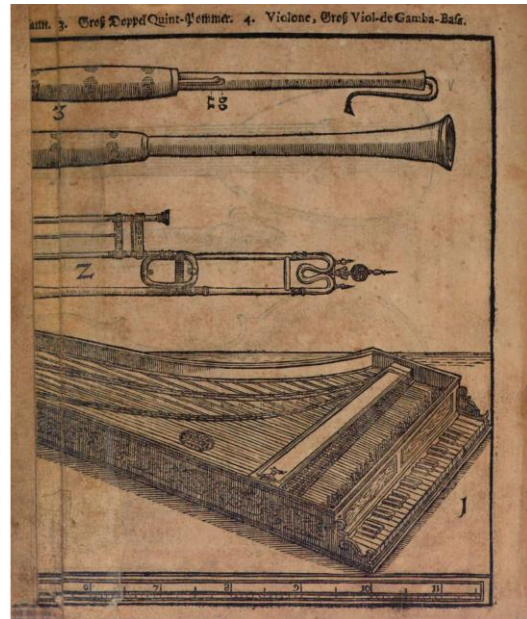
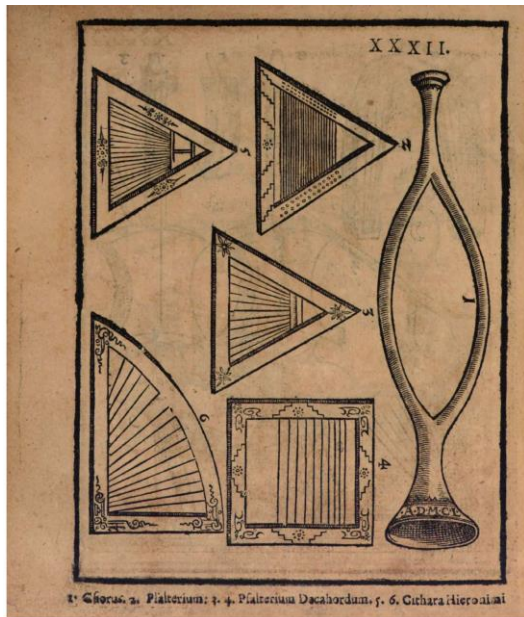
Εικ.10. Τοιχογραφία από τη Μονή Φιλανθρωπητών, Ιωάννινα (16^{ος} αι.).



Εικ.11. Τοιχογραφία της Φανερωμένης στη Σαλαμίνα (18^{ος} αι.).



Εικ.12. Εικόνες από το *Syntagma musicum* (1620) του M. Praetorius (1571-1621).



5. Επίλογος

Ολοκληρώνοντας την παρούσα εργασία θα ήθελα να αναφερθώ στην εξαιρετική σημασία της διεξοδικής μελέτης των περιφερειακών ζητημάτων που αφορούσαν την παρούσα εργασία. Αρχικά, η γνώση και η βαθύτερη ανάλυση των σύγχρονων τρόπων χρήσης του οργάνου είναι μείζονος σημασίας για έναν οργανοπαίκτη, πόσο μάλλον όταν ο στόχος είναι η διεύρυνση των τεχνικών και εκφραστικών δυνατοτήτων του οργάνου. Στον ίδιο στόχο συνεισφέρει τα μέγιστα η ιστορική ανασκόπηση του ίδιου του οργάνου αλλά και ο εντοπισμός, κατά την χαρτογράφηση της εξελικτικής πορείας άλλων οργάνων στην πάροδο του χρόνου, κοινών καταβολών. Εν προκειμένω, εκτός από κάποια νέα ηχοχρώματα και τεχνικές στο κανονάκι, το στοιχείο που προκύπτει από την παραπάνω έρευνα είναι η παρουσία ενός ηχοχρώματος αρκετά κοντά με αυτό του κανονιού στο οργανολόγιο της Παλαιάς Μουσικής. Βέβαια, παρά τις προσαρμογές του τρόπου παιχνιδιού και τις ανάλογες εκφραστικές, αισθητικές κατευθύνσεις, η σύγχρονη κατασκευή του οργάνου αφενός έχει πλήθος δυνατοτήτων που ίσως δεν αρμόζουν αισθητικά στην ιστορικά τεκμηριωμένη εκτέλεση της Παλαιάς Μουσικής οπότε και δεν χρειάζονται και αφετέρου έχει κάποιες αδυναμίες ηχητικά οι οποίες μπορούν να αντιμετωπιστούν. Έτσι, ένα μελλοντικό ζήτημα προς διερεύνηση και πειραματισμό αποτελεί η τροποποίηση κατασκευαστικά του οργάνου για την ενίσχυση των χαμηλών περιοχών με την τοποθέτηση εντέρινων ή επιμεταλλωμένων χορδών, το χόρδισμα της μεσαίας εκ των τριών χορδών σε κάθε φθόγγο μία οκτάβα χαμηλότερα ή ψηλότερα, ακόμα και η μείωση της έκτασης του οργάνου.

Η γνωριμία σε βάθος με τις αρχές της Ευρωπαϊκής πολυφωνίας μέχρι και την αγγλική πολυφωνία του *Dowland* αποτέλεσε επίσης αφορμή για την αλλαγή της συνολικής θεώρησης και αντίληψης των αρμονικών πτυχών του οργάνου. Ενώ, όπως αναλύθηκε διεξοδικώς στο πρώτο κεφάλαιο, ο σύγχρονος τρόπος χρήσης του οργάνου γίνεται ολοένα και πιο αρμονικός από ολοένα και περισσότερους οργανοπαίκτες η προσέγγιση είναι κυρίως συγχορδιακή και σπανίζει η πολυφωνία με την κυριολεκτική σημασία του όρου. Το εύρος των δυνατοτήτων του οργάνου προς αυτήν την κατεύθυνση, όπως φαίνεται και από την παρούσα εργασία, είναι τεράστιο και σε μεγάλο βαθμό ανεξερεύνητο. Η εισαγωγή της παραπάνω θεώρησης σε μεθόδους διδασκαλίας και γενικότερα στη διδακτική του οργάνου είναι ένα ζήτημα που αξίζει επίσης να διερευνηθεί και να πραγματοποιηθεί.

Τέλος, η παρούσα εργασία και η τελική μουσική παράσταση στάθηκαν αφορμή για μια πρώτη προσέγγιση της αυτοσχεδιαστικής αντιμετώπισης των έργων της εποχής από τους εκτελεστές κυρίως των πληκτροφόρων και του λαούτου. Ο συνδυασμός της νέας εμπειρίας και γνώσης (τρίλιες, χόρδισμα, δακτυλοθεσία, προσθήκη αυτοσχέδιων στολιδιών) με την ήδη υπάρχουσα τάση αυτοσχεδιασμού στις τροπικές παραδόσεις της Μεσογείου, οι οποίες αποτελούν το μεγαλύτερο μέρος της ενασχόλησης μου, επηρεάζει ήδη σε μεγάλο βαθμό τον προσωπικό τρόπο παιχνιδιού.

Βιβλιογραφία

Daly, R. (1994). *Παραδοσιακά μουσικά όργανα: μουσικά όργανα από την Ελλάδα, Μέση Ανατολή, Βόρεια Αφρική, Κεντρική Ασία και Ινδία*. Πάτρα: Δήμος Πατρέων.

Donington, R. (1963). *Interpretation of early music*. Ανακτήθηκε από:

<https://pdfcoffee.com/robert-donington-interpretation-of-early-musicpdf-pdf-free.html> .

Feldman, W. (1996). *Music of the Ottoman court*. Berlin: VWB Vlg. F. Wissenschaft und Bildung.

Fuller, T. (1662). *The history of the worthies of England*. Ανακτήθηκε από:

<https://archive.org/details/historyofworthie00full/page/n7/mode/2up>.

Ganassi, S. (1535). *Opera intitulata Fontegara*. Ανακτήθηκε από:

[https://imslp.org/wiki/Opera_intitulata_Fontegara_\(Ganassi%2C_Sylvestro\)](https://imslp.org/wiki/Opera_intitulata_Fontegara_(Ganassi%2C_Sylvestro)) .

Gaywood, H. (1996). *Guqin and Guzheng: the historical and contemporary development of two Chinese musical instruments*. Ανακτήθηκε από:

<http://theses.dur.ac.uk/4894/> .

Gillespie, J. (1965). *Five centuries of keyboard music*. New York: DOVER PUBLICATIONS, INC.

Headington, C. (1993). *Ιστορία της δυτικής μουσικής: Από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας, Τόμος πρώτος (Από την Αρχαιότητα μέχρι τον Beethoven)*, (Μ. Δραγούμης, Μετ.). Αθήνα: Gutenberg.

- Holman, P. (1999). *Dowland: Lachrimae(1604)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kite-Powell, J. (Επιμ.). (2007). *A performer's guide to Renaissance music, Second edition*. Bloomington and Indianapolis: INDIANA UNIVERSITY PRESS.
- Link, J. W. (1965). *Understanding the Two Great Temperaments: Equal and Meantone*. Ανακτήθηκε από: https://www.jstor.org/stable/3343668?read-now=1&refreqid=excelsior%3A21d6f4e3cebf6c9ec796d2d6015fa57a&seq=1#references_tab_contents .
- Munrow, D. (1976). *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*. London: Oxford University Press.
- Nathanson, D. (2012). *Dao De Qin: A case study of the guqin*. Ανακτήθηκε από: https://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/1344.
- Sachs, C. (1940). *The history of musical instruments*. New York: W.W.Norton & Company Inc.
- Ατζακάς, Θ. (υπό έκδοση). *Ακρόαση του Βάθους: Μουσικοί Διαλογισμοί και πρακτικές τονικής επίγνωσης στο ΚοΤαΜο*. Σημειώσεις για το μάθημα «Καλλιέργεια Ακοής Αρμονικά Στοιχεία Ι». Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Κατεύθυνση Ελληνικής Παραδοσιακής Μουσικής, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας.
- Βαλέτ, Ι. (2021). *Μορφολογία & Ανάλυση – Οι μουσικές μορφές από την πρώτη πολυφωνία μέχρι το Ρομαντισμό*. Αθήνα: Panas Music Παπαγρηγορίου – Νάκας.
- Γιάννου, Δ. (1994). *Θέματα μουσικολογίας*. Θεσσαλονίκη: UNIVERSITY STUDIO PRESS.

- Γιάννου, Δ. (1995). *Ιστορία της μουσικής: Σύνοψη γενική επισκόπηση, Τόμος Α' (μέχρι τον 16^ο αιώνα)*. Θεσσαλονίκη: UNIVERSITY STUDIO PRESS.
- Θέμελης, Δ. (1996). *Το κανονάκι: προέλευση, ιστορία*. Θεσσαλονίκη: UNIVERSITY STUDIO PRESS.
- Καρακάσης, Σ. (1970). *Ελληνικά μουσικά όργανα*. Αθήνα: ΔΙΦΡΟΣ.
- Κορκοκίου, Μ. (2012). *ΟΡΓΑΝΟΛΟΓΙΑ Ι*. Ανακτήθηκε από: <https://atelim.com/sachs--von-hornbostel.html>).
- Κούντουρας, Δ. (2020). *Εισαγωγή στην ερμηνεία της μουσικής Μπαρόκ: Για όλα τα όργανα και για το τραγούδι*. Αθήνα: EDITION ORPHEUS.
- Λάιος, Σ. (2021). *Saṅgīta Kīraṇ: Ιστορία, θεωρία και πράξη της hindustānī λόγιας μουσικής*. Αθήνα: IEMA- Κέντρο Μουσικής Πληροφόρησης.
- Μαλιάρας, Ν. (2013). *Βυζαντινά μουσικά όργανα*. Αθήνα: panas music.
- Μαντουλίδης, Ε. (2009). *Ετυμολογικό λεξικό αρχαίας Ελληνικής*. Ανακτήθηκε από: https://mandoulides.edu.gr/wp-content/uploads/2016/07/Lexiko_Evang_Madoulidi.pdf.
- Παπαϊωάννου, Κ. (2019). *Κανονάκι – Μελέτη για την εξελικτική πορεία του οργάνου μέσα από μία ιστορική βιβλιογραφική προσέγγιση*. Τρίκαλα: Συγγραφέας.

