ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ

Τμήμα Μουσικής Επιστήμης & Τέχνης

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών

«Παλαιά Μουσική και τροπικές μουσικές παραδόσεις της Μεσογείου»

Η ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗΝ ΙΤΑΛΙΑ ΣΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 17ου ΑΙΩΝΑ

ΜΕΤΑΓΡΑΦΗ ΚΑΙ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ *SFOGAVA CON LE STELLE* ΚΑΙ *UDITE AMANTI* ΤΟΥ GIULIO CACCINI (1551-1618)

Επιβλέποντες:

Ευθύμιος Ατζακάς (αναπληρωτής καθηγητής ΜΕΤ)
Αθανάσιος Λάιος (μέλος ΕΕΠ ΜΕΤ)
Μενέλαος-Δημήτριος Κούντουρας (διδάσκων του ΠΜΣ ΜΕΤ)

Μαρία-Ευμορφία Μπαλή

Θεσσαλονίκη 2022

Πρόλογος

Με την παρούσα διπλωματική εργασία ολοκληρώνεται ο δεύτερος κύκλος των σπουδών μου στο Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας. Στο πρώτο μέρος της εργασίας επιχειρείται η θεωρητική - ιστορική ανάλυση της φωνητικής μουσικής του πρώιμου Μπαρόκ στην Ιταλία, ενώ στο δεύτερο μέρος της παρουσιάζεται η μεταγραφική αποτύπωση δύο αντιπροσωπευτικών έργων της εποχής σε σύγχρονη παρτιτούρα, με επιμέρους στιλιστικές παρεμβάσεις ερμηνευτικού χαρακτήρα. Ειδικότερα, γίνεται μνεία στην φωνητική μουσική της Ιταλίας των αρχών του 17ου αιώνα, ενώ επισημαίνονται κατά περίπτωση τα υφολογικά, τεχνικά χαρακτηριστικά του είδους και οι σημαντικότεροι εκπρόσωποί του. Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι η εργασία επικεντρώνεται σε μουσικό υλικό του Giulio Caccini, το οποίο και αναλύεται περαιτέρω. Η εργασία συνοδεύεται από μεταπτυχιακό ρεσιτάλ τραγουδιού με έργα του πρώιμου Μπαρόκ.

Ευχαριστίες

Η εκπόνηση της παρούσας εργασίας κατέστη εφικτή χάρη στην πολύτιμη καθοδήγηση και υποστήριξη του καθηγητή μου, Δρ. Μενέλαου-Δημήτριου Κούντουρα, τον οποίο και πρωτίστως ευχαριστώ για την συνολική του αρωγή στην προσπάθειά μου. Επίσης, ευχαριστώ τους επιβλέποντες καθηγητές μου, Δρ. Ευθύμιο Ατζακά και Δρ. Αθανάσιο Λάιο, καθώς και την τσεμπαλίστα Ελιόνα-Ελένη Σινιάρη και τους συμφοιτητές μου Πρόδρομο Κούκο και Ράνια Ρωσοπούλου για την συμμετοχή τους στο μεταπτυχιακό μου ρεσιτάλ.

Περιεχόμενα

Πρόλογος ... 2
Ευχαριστίες ... 3
Εισαγωγή ... 5
1. Γενικά χαρακτηριστικά της μουσικής της εποχής ... 6
1.1. Το μουσικό είδος του θρήνου (Lamento) ... 6
1.1.1. Η ιστορία του θρήνου ... 6
1.1.2. Το τετράχορδο του θρήνου ... 6
1.2. Ζητήματα ερμηνείας ... 7
1.2.1. Οι πτυχές του μουσικού αυτοσχεδιασμού κατά την μπαρόκ εποχή ... 8
2. Συνθέτες της εποχής ... 10
2.1. Ο Monteverdi και οι Ιταλοί συνθέτες ... 10
2.2. Barbara Strozzi, η γυναίκα συνθέτρια του πρώιμου Μπαρόκ ... 10
2.3. Ο Caccini και η συλλογή *Le nuove musiche* ... 11
3. Κριτική έκδοση των έργων *Udite amanti* και *Sfogava con le Stelle* του Caccini ... 16
3.1. Μετάφραση ποιημάτων ... 16
3.1.1. *Udite amanti* (Ottavio Rinuccini) ... 16
3.1.2. *Sfogava con le stelle* (Ottavio Rinuccini) ... 17
3.2. Ανάλυση των έργων ... 17
3.2.1. Ανάλυση του *Udite amanti* ... 17
3.2.2. Ανάλυση του *Sfogava con le stelle* ... 19
3.3. Πρωτότυπες εκδόσεις facsimile ... 21
3.3.1. *Udite amanti* ... 21
3.3.2. *Sfogava con le stelle* ... 22
3.4. Μεταγραφές των έργων ... 23
3.4.1. *Udite amanti* ... 23
3.4.2. *Sfogava con le stelle* ... 29
Επίλογος ... 32
Βιβλιογραφία ... 33

Εισαγωγή

Ο 17ος αιώνας, στον οποίο ακμάζει η τέχνη του Μπαρόκ, θα μπορούσε εύστοχα να χαρακτηριστεί ως ένας αιώνας στον οποίο οι τραγουδιστές και το τραγούδι γενικότερα αποτέλεσαν τις κινητήριες δυνάμεις σε μια σειρά σημαντικών εξελίξεων, τόσο σε συγκεκριμένα μουσικά είδη, όσο και στο ευρύτερο πλαίσιο της μουσικής. Απότοκο των εν λόγω εξελίξεων αποτελεί η ανάδυση ενός νέου μουσικο-δραματικού είδους, που αποτελεί τον πρόδρομο της σημερινής όπερας. Το νέο είδος ξεκίνησε από την Φλωρεντία το 1600, ενώ εξελίχθηκε, ήκμασε και εδραιώθηκε στο περιβάλλον του δημόσιου θεάτρου της Δυτικής Ευρώπης στις αρχές του 1700. Είναι η εποχή κατά την οποία εμφανίστηκαν και αναπτύχθηκαν στην Ιταλία οι βασικές μουσικές φόρμες, όπως η καντάτα, το κονσέρτο, το ορατόριο, η σονάτα και η όπερα, οι οποίες αργότερα επεκτάθηκαν στην υπόλοιπη Ευρώπη και την Γαλλία[1]. Τόσο η όπερα, όσο και η καντάτα και το ορατόριο δέχτηκαν καταλυτική επιρροή από την μονωδία, ένα είδος σολιστικού τραγουδιού με οργανική συνοδεία.

Χαρακτηριστικό της φωνητικής μπαρόκ μουσικής γραφής αποτελεί η ιδιαίτερη έμφαση που δίνεται στον λόγο και στην επικοινωνία του νοήματος του κειμένου. Ως εκ τούτου, αυτή την περίοδο πρωτοεμφανίστηκε η έμμετρη μουσική απαγγελία, γνωστή και ως ρετσιτατίβο, η οποία αποτέλεσε βασικό μέσο αφήγησης της όπερας, του ορατορίου και άλλων ειδών. Οι ιστορικοί της μουσικής επισημαίνουν ότι πρόκειται για μια εποχή κατά την οποία συντελούνται καινοτομίες σε πληθώρα ειδών φωνητικής μουσικής, εκκλησιαστικής και κοσμικής. Τα κύρια είδη εκκλησιαστικής μουσικής είναι το ορατόριο και το μοτέτο, ενώ στο επίκεντρο της μουσικής δωματίου βρίσκονται το μαδριγάλι, η καντάτα και ποικίλα κοσμικά τραγούδια. Επιπλέον, εκτός από την ιταλική όπερα, αναπτύσσονται και διάφορα άλλα θεατρικά είδη, όπως το γαλλικό αυλικό μπαλέτο και η γαλλική λυρική τραγωδία[2].

Καθότι η φωνή θεωρείται ο κύριος φορέας έκφρασης του κειμένου, αντιμετωπίζεται ως όργανο ιδιαίτερων ερμηνευτικών απαιτήσεων από τους περισσότερους συνθέτες, ενώ μέσω αυτής καθίστανται εμφανή νέα μουσικά στοιχεία ιδιαίτερης τεχνικής κατάρτισης και ερμηνευτικής προσέγγισης[3]. Επιπρόσθετα, τα νέα φωνητικά είδη απαιτούν από τους τραγουδιστές ιδιαίτερες υποκριτικές δεξιότητες, παράλληλα με την ικανότητά τους να τραγουδούν εκτενή δεξιοτεχνικά κομμάτια μέσα στο έργο.

[1] Sadie Julie Anne, *Companion to Baroque Music*, σελ. 409
[2] Wistreich Richard, *Vocal performance in the seventeenth century*, σελ. 17
[3] Wistreich Richard, *Vocal performance in the seventeenth century*, σελ. 399

1. Γενικά χαρακτηριστικά της μουσικής της εποχής

1.1. Το μουσικό είδος του θρήνου (Lamento)

1.1.1. Η ιστορία του θρήνου

Ο θρήνος (γνωστός και ως μοιρολόι) αποτελεί μια μορφή αφήγησης που εντοπίζεται σε ποικίλους πολιτισμούς ανά τους αιώνες. Ειδικότερα, αποτελεί ένα συγκινησιακά φορτισμένο μέρος μίας αφήγησης, το οποίο χαρακτηρίζεται από έντονα συναισθήματα, συνήθως λύπη και πένθος[4]. Οι πρώτες αναφορές του είδους εντοπίζονται στον πολιτισμό των Σουμέριων, ενώ μετέπειτα αναφορές απαντώνται στα Ομηρικά Έπη και στην Ελληνιστική Εποχή. Ο θρήνος έχει ως επί το πλείστον κοσμική θεματολογία και χαρακτηρίζεται από προφορικότητα, καθώς παραδίδεται μέσα στον χρόνο από στόμα σε στόμα.

Αρχαιότατες, ωστόσο, είναι και οι θρησκευτικές καταβολές του θρήνου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το βιβλίο των θρήνων του Ιερεμία από την Παλαιά Διαθήκη που αναφέρεται στην σταύρωση και στον μετά αυτής θρήνο για το νεκρό σώμα του Χριστού. Αξιοσημείωτη είναι η κοινή θεματολογία που απαντάται στους θρήνους των θρησκευτικών κειμένων και απαρτίζεται από α) την επίκληση στη θεία βοήθεια, περιγράφοντας τον πόνο και ζητώντας παραμυθία (παρηγοριά και ανακούφιση), β) την παράκληση για βοήθεια και γ) την έκφραση της πίστης[5].

Η τυπική μορφή του θρήνου, όπως είναι γνωστή σήμερα, καθιερώθηκε τον 17ο αιώνα. Σημείο αναφοράς για την εξέλιξη και διάδοση του εξεταζόμενου όρου αποτελεί *ο Θρήνος της Αριάδνης*, τον οποίον συνέθεσε ο Claudio Monteverdi (Κλάουντιο Μοντεβέρντι, 1567-1643) το 1607. Ο συγκεκριμένος θρήνος έδωσε το έναυσμα στους συνθέτες της ύστερης Αναγέννησης να χρησιμοποιήσουν τα αυστηρά μετρικά ρυθμικά ποιήματα με πιο ελεύθερη θεώρηση και να τα διαχειριστούν έτσι ώστε να τα αναδείξουν μουσικά με την χρήση διαφωνιών, επαναλήψεων και άλλων τροποποιήσεων. Συνθέτες όπως ο Sigismondo d' India (Σιγκισμόντο ντ' Ίντια) ή ακόμα και ο ίδιος ο Claudio Monteverdi, θέλοντας να διαφοροποιήσουν αυτές τους τις συνθέσεις από τις υπόλοιπες δημιουργίες τους (άριες και όπερες), ονόμασαν τα έργα αυτά θρήνους.

1.1.2. Το τετράχορδο του θρήνου

Αδιαμφισβήτητα ο Claudio Monteverdi αποτέλεσε μία φωτισμένη μουσική φυσιογνωμία της εποχής του, η οποία εισήγαγε νέες ιδέες και καινοτομίες στον μουσικό χώρο. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο συνθέτης ήταν πιθανότατα αυτός ο οποίος συσχέτισε το κατιόν τετράχορδο, αυτό το χαρακτηριστικό δείγμα αρμονικής ακολουθίας, με την ποιητική μορφή του θρήνου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτού του μουσικο-ποιητικού κράματος είναι ο *Θρήνος της νύμφης* (*Lamento della Ninfa*) από το όγδοο βιβλίο με μαδριγάλια του συνθέτη. Ομοίως, περί το 1640, ο Francesco Cavalli (Φραντσέσκο Καβάλι) χρησιμοποίησε το κατιόν τετράχορδο στον *Θρήνο του Απόλλωνα* που περιέχεται στην όπερά του *Οι έρωτες του Απόλλωνα και της Δάφνης*

---

[4] Κυριαζοπούλου Γεωργία – Νόννα, *Barbara Strozzi, η μούσα του Μπαρόκ: κριτική έκδοση και ερμηνεία επιλεγμένων έργων*, σελ. 26

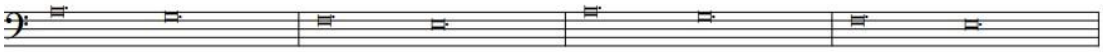
[5] Michael Coogan, *A Brief Introduction to the Old Testament*, σελ. 370

(*Gli amori d'Apollo e di Dafne*)[6]. Έκτοτε, το κατιόν τετράχορδο χρησιμοποιήθηκε με μια μορφή μοτιβικής επανάληψης στο μπάσο (basso ostinato), η οποία μέσα από τις επαναλήψεις και τις διαφωνίες μεταξύ της φωνής και του μπάσο κοντίνουο, αποτέλεσε ένα χαρακτηριστικό ιδίωμα των μουσικών συνθέσεων της εποχής.

Εξετάζοντας τα αρμονικά χαρακτηριστικά του κατιόντος τετραχόρδου, εντοπίζεται ότι πρόκειται για μία τυπική μουσική ακολουθία, βασισμένη στην αρμονική διαδοχή I -VII -VI- V. Επί της ουσίας, πρέπει να καταστεί σαφές ότι δεν πρόκειται για μία απλή αλληλουχία τεσσάρων φθόγγων - συγχορδιών, αλλά για μία συνεκτική μουσική ενότητα, η οποία έχει μία πολύ συγκεκριμένη λειτουργία, σχετιζόμενη σχεδόν αποκλειστικά με την έκφραση του θρήνου[7]. Ωστόσο, το κατιόν τετράχορδο απαντάται με διττή σημασία στην εργογραφία του Monteverdi και άλλων συνθετών της εποχής. Αφενός, πρόκειται για αυτή που αναλύθηκε ανωτέρω και αφορά στον θρήνο. Αφετέρου, είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι χρησιμοποιήθηκε κατά κόρον και σε έργα που εξυμνούν τον έρωτα και την αγάπη, με χαρακτηριστικό παράδειγμα *Τα τραγούδια του έρωτα* (*Altri cantri d' amor*) του ιδίου συνθέτη. Επομένως, το κατιόν τετράχορδο σχετιζόταν είτε με τον θρήνο, είτε με την αγάπη, ενώ η σύνδεσή του με τις θεματικές περιοχές αυτές προέκυπτε μέσα από το κείμενο, το ποίημα, το λιμπρέτο[8].

Ως ενδεικτική τεκμηρίωση των παραπάνω παρατίθενται το δεύτερο μέρος *του Lamento della Ninfa* του Claudio Monteverdi (παράδειγμα 1) και η άρια *Che si può fare* της Barbarra Strozzi (Μπάρμπαρα Στρότσι) (παράδειγμα 2), στα οποία το κατιόν τετράχορδο χρησιμοποιείται για να εκφράσει τον πόνο και την θλίψη της αγάπης που δεν βρίσκει ανταπόκριση.

Παράδειγμα 1



Παράδειγμα 2

1.2. Ζητήματα ερμηνείας

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, το κείμενο θεωρήθηκε εξαρχής ο ακρογωνιαίος λίθος των μπαρόκ συνθέσεων και, ως εκ τούτου, λειτούργησε καταλυτικά στην συνθετική δημιουργία. Ο συνθέτης ζητούσε από τον ερμηνευτή - τραγουδιστή να έχει μια καθαρή και ορθή άρθρωση, μέσω της οποίας ο τελευταίος θα μπορούσε να αναδείξει ευκρινώς την δυναμική και το νόημα του κειμένου, αλλά και να καταστεί δίαυλος μεταφοράς συναισθημάτων προς το κοινό, που ήταν ανέκαθεν και ο τελικός αποδέκτης της μουσικής.

Θεωρείται βέβαιο ότι στην μπαρόκ εποχή ο συνθέτης αποτελούσε παράλληλα και τον ερμηνευτή του έργου του. Οι συνθέτες, δηλαδή, ήταν και οργανοπαίχτες ή τραγουδιστές και, κατά συνέπεια, έπαιζαν κάποιο όργανο ή τραγουδούσαν οι ίδιοι τα έργα τους [9]. Μία τέτοια

[6]Pablo FitzGerald Cerdán, *Laments in the early operas of Francesco Cavalli 1639-1649*, σελ. 51
[7] Bella Brover-Lubovsky, *Tonal Space in the Music of Antonio Vivaldi*, σελ. 153
[8] Laurel Parsons, Brenda Ravenscroft, *Analytical Essays on Music by Women Composers: Secular & Sacred Music to 1900*, σελ. 80-81
[9] Don L. Collins, *Teaching Choral Music*, σελ. 16

περίπτωση ερμηνεύτριας - συνθέτριας ήταν η Barbara Strozzi, η οποία, ως οργανοπαίχτης και τραγουδίστρια, συνήθιζε να ερμηνεύει η ίδια τα έργα που συνέθετε.

Ένα πρόσθετο χαρακτηριστικό στοιχείο των συνθέσεων της εποχής εντοπίζεται στη σχέση μεταξύ παρτιτούρας και ερμηνείας. Οι παρτιτούρες της εποχής λειτουργούσαν κυρίως ως οδηγοί, παρέχοντας στον ερμηνευτή απόλυτη ελευθερία μουσικής έκφρασης. Κατ' ουσίαν οι παρτιτούρες ήταν λιτά γραμμένες, χωρίς να δίνουν πολλές διευκρινίσεις και λεπτομέρειες σχετικά με την ταχύτητα, το φραζάρισμα και τις δυναμικές, γεγονός το οποίο καθιστούσε αναγκαία την ενεργό εμπλοκή του ερμηνευτή στην απόδοση και στον τελικό χαρακτήρα του έργου. Ήταν σαν ο συνθέτης να σκιαγραφούσε την μουσική σύνθεση, η οποία ολοκληρωνόταν μόλις η παρτιτούρα έφτανε στα χέρια του ερμηνευτή. Ο τελευταίος ερχόταν αντιμέτωπος με την πρόκληση να αυτοσχεδιάσει, προσθέτοντας δικά του μουσικά στοιχεία, όπως δυναμικές μεταβολές, στολίδια και ποικίλματα, σύμφωνα πάντοτε με το ύφος της εποχής[10]. Σε κάθε περίπτωση, το τελικό αποτέλεσμα προέκυπτε ως απόρροια της διαδραστικής σχέσης μεταξύ συνθέτη και ερμηνευτή.

1.2.1. Οι πτυχές του μουσικού αυτοσχεδιασμού κατά την μπαρόκ εποχή

Ο μουσικός αυτοσχεδιασμός αποτελούσε μια πρόταση εκφοράς του μουσικού κειμένου, έναν τρόπο διάνθισης της μουσικής άρρηκτα συνδεδεμένο με την καλλιτεχνική ωριμότητα και τις δυνατότητες του ερμηνευτή. Με το πέρασμα του χρόνου, οι ερμηνευτές επινόησαν ποικίλους τρόπους για να τον πραγματώσουν.

Πρωτίστως, για να επιτευχθεί ο μουσικός αυτοσχεδιασμός, ο ερμηνευτής καλούνταν να αυτοσχεδιάσει πάνω στο δοσμένο αρμονικό πλαίσιο, ακολουθώντας το μπάσο κοντίνουο (basso continuo), το οποίο αποτελείται σημειογραφικά από την βαθύτερη εξωτερική φωνή, καθώς και από αριθμούς και αλλοιώσεις, συνθέτοντας έτσι μία μουσική εναρμόνιση. Η αυτοσχεδιαστική πρακτική που συνδέεται με το μπάσο κοντίνουο άρχισε να αναπτύσσεται τον 16ο αιώνα, ενώ η εξελικτική πορεία της τεχνικής του αυτοσχεδιασμού, τόσο στην ενόργανη, όσο και στην φωνητική μουσική, διήρκησε μέχρι και τον 18ο αιώνα. Δίχως αμφιβολία, οι μουσικοί που αυτοσχεδίαζαν πάνω στο μπάσο κοντίνουο είχαν βαθιά γνώση της μουσικής, καθώς και δυνατότητες σύνθεσης, πέρα, φυσικά, από την άριστη γνώση του οργάνου.

Μία ακόμα πτυχή του μουσικού αυτοσχεδιασμού για εκείνη την εποχή είναι ο εμπλουτισμός της μελωδικής γραμμής με την αξιοποίηση στολιδιών και ποικιλμάτων. Αξίζει να επισημανθεί ότι, εξ αιτίας αυτού, ο ρόλος των ερμηνευτών απέκτησε μεγάλη βαρύτητα, διότι η συγκεκριμένη αυτοσχεδιαστική τεχνική έδωσε στους καλλιτέχνες νέες δυνατότητες, περισσότερη ελευθερία, αλλά και μια νέα καλλιτεχνική ευθύνη να αποδώσουν πιο πειστικά την ομορφιά του κειμένου και της μελωδίας, βασιζόμενοι πάντα στο πρωτότυπο έργο και στην παρτιτούρα του συνθέτη[11].

Οι παραλλαγές αποτελούν μία ακόμη αυτοσχεδιαστική πτυχή και εμφανίζονται σε στροφικές μουσικές φόρμες, όπως, για παράδειγμα, στις στροφικές άριες και στην άρια da capo, όπου οι επαναλαμβανόμενες μουσικές φράσεις εκφέρονται παραλλαγμένες, με προσθήκες νέων μουσικών στοιχείων, καθώς και με αλλαγές στις διαστηματικές σχέσεις και στον ρυθμό, ενώ η αρμονία παραμένει ίδια. Παραλλαγές συναντάμε και σε χορούς, όπως οι pavane, passamezzo και galliard, όπου η μελωδία συνεχίζει να επαναλαμβάνεται στην δεύτερη ή και τρίτη στροφή, ενώ ο ρυθμός παραλλάσσεται. Μία επιπλέον εκδοχή των παραλλαγών συναντάμε στα έργα με

[10] Mary Cyr, *Performing Baroque Music*, σελ. 71
[11] Walter S. Reiter, *The Baroque Violin and Viola, Vol. II: A Fifty-Lesson Course*, σελ. 20

basso ostinato, όπου το μπάσο κοντίνουο επαναλαμβάνεται, ενώ η μελωδία των επάνω φωνών είναι διαφοροποιημένη σε κάθε επανάληψη, όπως συμβαίνει στον κανόνα του Pachelbel[12].

Συμπερασματικά, όλες αυτές οι παράμετροι του αυτοσχεδιασμού επέτρεπαν στους οργανοπαίχτες και τραγουδιστές της εποχής να ερμηνεύουν με περισσότερη ελευθερία τα έργα, αναδεικνύοντας με αυτό τον τρόπο το προσωπικό τους ύφος επάνω στη μουσική.

[12] Hyesoo Yoo, *Using Baroque Techniques to Teach Improvisation in Your Classroom*, σελ. 92-93

2. Συνθέτες της εποχής

2.1. Ο Monteverdi και οι Ιταλοί συνθέτες

Εξέχουσα προσωπικότητα της εξεταζόμενης εποχής υπήρξε ο διάσημος συνθέτης Claudio Monteverdi (1567-1643), ο οποίος επηρέασε με το έργο του την εξέλιξη της μουσικής έκφρασης, σηματοδοτώντας την μετάβαση από την Αναγέννηση στο Μπαρόκ. Η μουσική προσφορά του Monteverdi εντοπίζεται πρωτίστως στην δημιουργία μίας νέας μουσικής πρακτικής, της Seconda Prattica, η οποία διέφερε από το προγενέστερο πολυφωνικό ύφος της Prima Prattica. Η κατευθυντήρια γραμμή της νέας αυτής μεθόδου, σύμφωνα με τον Claudio Monteverdi, είναι το κείμενο και η μελωδική ανάδειξη των επιμέρους λέξεων. Ο ίδιος, άλλωστε, επισημαίνει ότι αυτά είναι τα πρωτεύοντα στοιχεία που πρέπει να καθοδηγούν την μουσική σύνθεση. Η Seconda Prattica του Monteverdi περιγράφει την ενσωμάτωση βασικών στοιχείων του αρχαίου δράματος στα μουσικο-δραματικά τεκταινόμενα της πρώιμης μπαρόκ εποχής [13].

Εξίσου σημαντική είναι η εφεύρεση που ορίζεται από τον Monteverdi ως stile concitato και έχει ως βασικά χαρακτηριστικά τις γρήγορες επαναλαμβανόμενες νότες και τις εκτεταμένες τρίλιες, ως σύμβολα θυμού ή αναταραχής. Επιπλέον, ο Monteverdi ήταν ίσως ο πρώτος συνθέτης που οραματίστηκε την όπερα ως ένα μουσικό δράμα, μια καλλιτεχνική απόδοση στοιχείων της ανθρώπινης ψυχολογίας. Η προσέγγισή του αυτή είναι εμφανής στην επεξεργασία της όπερας *La Finta Pazza Licori* του Francesco Sacrati.

Εκτός του Monteverdi, υπήρξαν και άλλοι Ιταλοί συνθέτες που καταπιάστηκαν με τη μελέτη της φωνής και έγραψαν φωνητικά έργα, όπως καντάτες, μονωδίες, άριες και όπερες. Οι πιο σημαντικοί συνθέτες της περιόδου είναι ο Giulio Caccini (1551 - 1618), ο Jacopo Peri (1561-1633), ο Sigismondo d'India (1582 - 1629) και η Barbara Strozzi (1619 - 1677).

2.2. Barbara Strozzi, η γυναίκα συνθέτρια του πρώιμου Μπαρόκ

Η Barbara Strozzi (1619 - 1677) θεωρείται η μούσα του Μπαρόκ, μια συνθέτρια και τραγουδίστρια με ιδιαίτερο μουσικό ταλέντο και ικανότητα στην ποίηση και την σύνθεση. Ο στίχος της ήταν συχνά ποιητικός και με ιδιαίτερη δεξιοτεχνία συνδεδεμένος και εναρμονισμένος με την μουσική της σύνθεση[14].

Παρά το ότι η Strozzi γνώριζε μερικούς από τους σημαντικότερους συνθέτες της όπερας εκείνης της εποχής και ήταν μια εξέχουσα προσωπικότητα της βενετσιάνικης μουσικής ζωής του 17ου αιώνα, κατά τον οποίον η όπερα ήταν το πιο διαδεδομένο είδος μουσικής, η συνθέτρια δεν τραγούδησε, ούτε συνέθεσε ποτέ κάποια όπερα[15].

Κατά τη διάρκεια της ζωής της συνέθεσε οκτώ συλλογές τραγουδιών, οι οποίες παρατίθενται ακολούθως:

- *Primo libro di madrigali, per 2–5 voci e basso continuo*, op. 1 (1644)
- *Cantate, ariette e duetti, per 2 voci e basso continuo*, op. 2 (1651)

---

[13] Shrock Dennis, *Choral Repertoire*, σελ. 192
[14] Jane Bowers, Judith Tick, *Women Making Music: The Western Art Tradition 1150-1950*, σελ. 168
[15] Jezic Diane Peacock, Wood Elizabeth, *Women Composers: The Lost Tradition Found*, σελ. 26

- *Cantate e ariette, per 1–3 voci e basso continuo*, op. 3 (1654)
- *Sacri musicali affetti, libro I*, op. 5 (1655)
- *Quis dabit mihi, mottetto per 3 voci* (1656)
- *Ariette a voce sola*, op. 6 (1657)
- *Diporti di Euterpe ovvero Cantate e ariette a voce sola*, op. 7 (1659)
- *Arie a voce sola*, op. 8 (1664)

Η Strozzi ήθελε τα έργα της να ταξιδέψουν ανά τους αιώνες και γι' αυτό ασχολήθηκε συνειδητά και αφοσιωμένα με την διάσωσής τους. Θεωρείται, μάλιστα, η συνθέτρια με τις περισσότερες τυπωμένες καντάτες από οποιονδήποτε άλλον συνθέτη του 17ου αιώνα στην Βενετία, κάτι που κατόρθωσε χωρίς να έχει την υποστήριξη της Εκκλησίας ή την προστασία μιας αριστοκρατικής οικογένειας[16]. Το έργο της θεωρείται μοναδικό και ιδιαίτερο, καθώς περιλαμβάνει μόνο κοσμική φωνητική μουσική, με εξαίρεση μία συλλογή τραγουδιών θρησκευτικού περιεχομένου. Η συνθετική της συνεισφορά στο ρεπερτόριο των καντάτων και στην συνολική φωνητική μουσική του 17ου αιώνα καθιέρωσε την Strozzi ως μία από τις κορυφαίες γυναίκες συνθέτριες της εποχής της.

Προκειμένου να γίνει αντιληπτό το μουσικό ύφος της Barbara Strozzi, πρέπει να αναθεωρηθεί η κυρίαρχη αντίληψη για την φύση της κοσμικής καντάτας του 17ου αιώνα. Ο όρος καντάτα (cantata) μεταφράζεται ως «ένα κομμάτι για τραγούδι». Σε δημοσιεύσεις πριν το 1620 ο όρος καντάτα προσδιόριζε την άρια σε στροφική μορφή με παραλλαγές. Η κοσμική καντάτα, από τα μέσα του 1620 και μέχρι τα επόμενα πενήντα χρόνια, αποτελείτο από άριες, ρετσιτατίβο, ντουέτα, χορωδιακά μέρη, ενώ ήταν βασισμένη σε ένα συνεχές αφηγητικό κείμενο που ήταν είτε λυρικό, είτε δραματικό. Γενικότερα, η κοσμική καντάτα περιείχε μέρη της όπερας, όπως την άρια, την αριέττα, το ρετσιτατίβο και ίσως μερικά ορχηστρικά ritornelli. Οι φόρμες για αυτά τα είδη ήταν αρκετά ελεύθερες, επικεντρωμένες στην ανάδειξη του ποιητικού κειμένου, ενώ, παράλληλα, συνδύαζαν και στοιχεία από το μαδριγάλι, την μονωδία, τα χορευτικά τραγούδια, το δραματικό ρετσιτατίβο και την aria bel canto. Η Strozzi προσέγγιζε ελεύθερα τις προαναφερόμενες μουσικές φόρμες και τις επεξεργαζόταν με νέους, μοντέρνους τρόπους [17].

Επηρεασμένη από την μουσική του Caccini, η Strozzi συνήθιζε να «χρωματίζει» τις λέξεις του κειμένου που χρησιμοποιούσε. Μεταξύ άλλων, έγραφε συχνά σε stile concitato, το οποίο ερμηνεύεται ως ένα στυλ αυξημένου ενθουσιασμού, που εκφράζει εμφατικά τα πλέον δραματικά γεγονότα. Την μουσική της γραφή χαρακτηρίζει συχνά η επεξεργασία μιας λέξης σε γρήγορο tempo ή η επανάληψη λέξεων και φράσεων, ενώ η συνθετική της θεώρηση είναι απόλυτα συνυφασμένη με την επιλογή των κειμένων της. Αν και τα περισσότερα ποιήματα των έργων της είναι αγνώστου συγγραφέα, εντούτοις, μελοποίησε και ποιήματα των Giulio Strozzi (1583-1652), Pietro Paolo Bissari (1595-1663), Nicola Beregani(1627-1713) και Aurelio Aureli (1652-1708).

2.3. Ο Caccini και η συλλογή *Le nuove musiche*

Ο Giulio Caccini (Τζούλιο Κατσίνι, 1551-1618) θεωρείται αναμφισβήτητα ένας από τους διασημότερους συνθέτες, που έδρασαν σε μία από τις πιο ενδιαφέρουσες περιόδους της μουσικής ιστορίας. Ονομάστηκε επίσης Giulio Romano, λόγω της γέννησής του στη Ρώμη το

[16] Glixon, Beth L., *New light on the life and career of Barbara Strozzi*, σελ. 311
[17] Jezic Diane Peacock, *Women Composers: The Lost Tradition Found,* σελ. 27

1551. Ο Caccini ήταν, επιπλέον, και εξαιρετικός τραγουδιστής και δάσκαλος τραγουδιού. Μεταξύ άλλων, δίδαξε όλα τα μέλη της οικογένειάς του, την πρώτη και την δεύτερη σύζυγό του, τον γιο του και τις δύο κόρες του, Francesca και Settimia, η πρώτη από τις οποίες, όχι μόνο έγινε διάσημη τραγουδίστρια, αλλά και γνωστή συνθέτρια. Ο διάσημος συνθέτης άφησε την τελευταία του πνοή το 1618, στα εβδομήντα περίπου χρόνια του, στη Φλωρεντία[18].

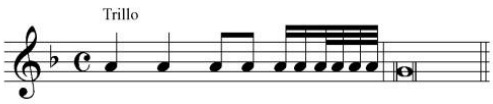
Εναρμονισμένος πλήρως με το πνεύμα της εποχής του, ο Caccini ακολούθησε το έργο των προκατόχων του Melli και Peri, ενώ συνέδεσε το όνομά του με το πρωτοεμφανιζόμενο είδος της μονωδίας. Έργο αναφοράς του Caccini υπήρξε η συλλογή τραγουδιών για σόλο φωνή και μπάσο κοντίνουο, υπό τον τίτλο *Le nuove musiche* (1601), στην οποία μελοποίησε ποιήματα διάσημων ποιητών της εποχής, όπως των Giovanni Battista Guarini (1538-1612), Gabriello Chiabrera (1552-1638), Ottavio Rinuccini (1562-1621) και άλλων. Στην εισαγωγή του βιβλίου του ο Caccini αναφέρει ότι η αδιάκριτη χρήση στολιδιών και αλλαγών στην δυναμική της φωνής των τραγουδιστών της εποχής υπήρξε η αιτία για την δημιουργία μιας μεθόδου εκπαίδευσης τραγουδιστών, μέσα από την οποία δίνονταν σαφείς ερμηνευτικές οδηγίες.

Θα μπορούσαμε να αναφέρουμε επιγραμματικά ότι ο πρόλογος διευκρινίζει κάποια γενικά στοιχεία για την ορθή ερμηνεία του τραγουδιού, συμπεριλαμβανομένης της ορθής εκφοράς του κειμένου, ενώ, μέσω της υπόδειξης σύντομων παραδειγμάτων, περιγράφει επίσης τα ποικίλματα[19].

Αναφέρει, συγκεκριμένα, τα παρακάτω ποικίλματα [20]:

- **Trillo - Τρίλια**

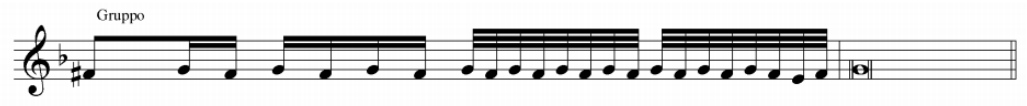
Ο Caccini αναφέρεται στην τρίλια ως επανάληψη της ίδιας νότας, όπως φαίνεται παρακάτω:



- **Gruppo**

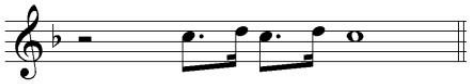
Ποίκιλμα που εναλλάσσει βηματικά την κύρια νότα με την αμέσως ψηλότερη από αυτήν νότα:

[18] Rees Abraham, *The cyclopædia; or, Universal dictionary of arts, sciences, and literature*, σελ. 40
[19] Caccini Giulio, Le Nuove Musiche 1601, translation by Sion M. Honea, σελ. 6
[20] Harris Lucas, Vocal Ornaments in the Seventeenth Century, σελ. 1-7



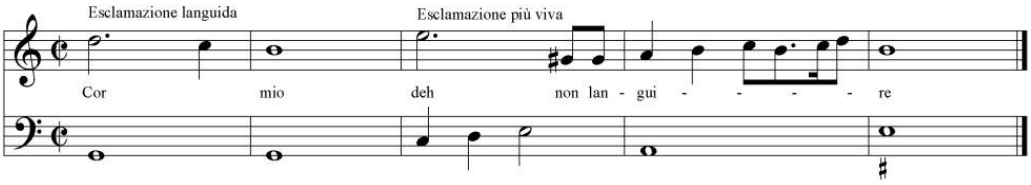
- **Ribattuta di gola**

Ποίκιλμα που ξεκινάει από την κύρια νότα, αλλά η ταλάντωση γίνεται με την αμέσως ψηλότερη νότα:



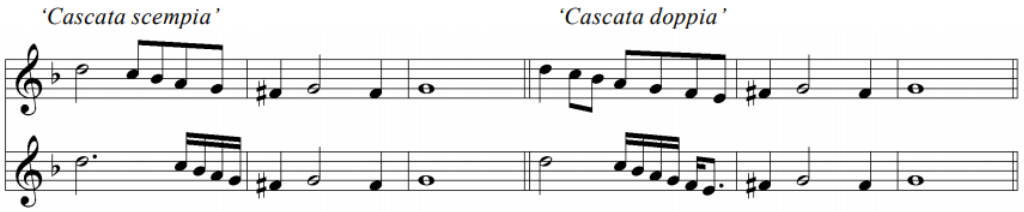
- **Esclamazione**

Εκφραστικό μέσο που αφορά στο δυνάμωμα της χαλαρής φωνής. Στην συνέχεια, η φωνή μπορεί να χαλαρώσει κάνοντας decrescendo:



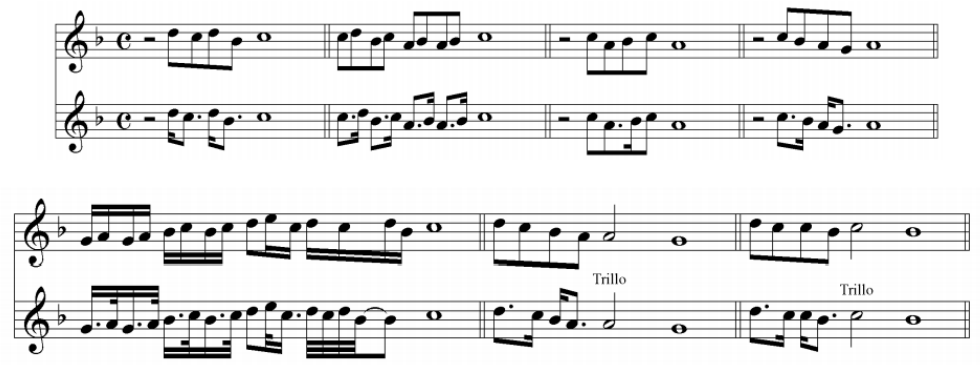
- **Cascata**

Ποίκιλμα με βηματικές νότες σε κατιούσα φορά που συνδέει σημαντικές νότες της μελωδίας:



- **Sprezzatura**

  Σύμφωνα με τον Caccini, η sprezzatura είναι η ελεύθερη απόδοση συγκεκριμένων ρυθμικών μοτίβων· στο παρακάτω παράδειγμα, τα όγδοα γίνονται κατά περίπτωση παρεστιγμένα ή παίζονται με λομβαρδικό ρυθμό:



Απώτερος σκοπός του συνθέτη είναι η πλήρης κατανόηση του μουσικού κειμένου, τόσο από την πλευρά των ερμηνευτών, όσο και από την πλευρά των ακροατών. Για να επιτευχθεί αυτό, οι ερμηνευτές καλούνται να ερμηνεύσουν το έργο με μια σχετική ρυθμική ελευθερία και, βεβαίως, με ορθή και καθαρή άρθρωση, ώστε να μπορέσουν να μεταφέρουν το νόημα του κειμένου, που είχε σημαίνοντα ρόλο εκείνη την εποχή[21]. Η συνέχεια του βιβλίου αφορά στα μαδριγάλια και στις άριες που περιλαμβάνει η συλλογή. Σύμφωνα με τον Caccini, τα μαδριγάλια είναι διακοσμημένα περίτεχνα τραγούδια σε πιο ελεύθερη φόρμα, όπως είναι, για παράδειγμα, το *Sfogava con le stelle*, ενώ οι άριες είναι τα στροφικά τραγούδια που έχουν πολλές στροφές με την ίδια μελωδία σε μια πιο ρυθμική φόρμα, όπως το *Udite amanti*.

Αναλυτικότερα, η συλλογή περιλαμβάνει τα εξής έργα:

No. 1. *Movetevi a pietà*

No. 2. *Queste lagrim' amare*

No. 3. *Dolcissimo sospiro*

No. 4. *Amor, io parto*

[21] Wistreich Richard, *Vocal performance in the seventeenth century*, σελ. 401

No. 5. *Non più guerra*

No. 6. *Perfidissimo volto*

No. 7. *Vedrò 'l mio sol*

No. 8. *Amarilli, mia bella*

No. 9. *Sfogava con le stelle*

No. 10. *Fortunato augellino*

No. 11. *Dovrò dunque morire?*

No. 12. *Filli, mirando il cielo*

No. 13. *Ultimo Coro del Rapimento di Cefalo*

No. 14. Aria Prima: *Io parto, amati lumi*

No. 15. Aria Seconda: *Ardi, cor mio*

No. 16. Aria Terza: *Ard' il mio petto misero*

No. 17. Aria Quarta: *Fere selvaggie*

No. 18. Aria Quinta: *Fillide mia*

No. 19. Aria Sesta: *Udite amanti*

No. 20. Aria Settima: *Occh' immortali*

No. 21. Aria Ottava: *Odi, Euterpe*

No. 22. Aria Nona: *Belle rose porporine*

No. 23. Aria Ultima: *Chi mi confort' ahimè*

Η συλλογή του Caccini, μαζί με τον πρόλογό της, αποτέλεσε βασικό εκπαιδευτικό οδηγό για τους τραγουδιστές της εποχής, επηρεάζοντας και μεταγενέστερους μουσικούς. Για παράδειγμα, στην εισαγωγή του πρώτου του βιβλίου με τοκάτες, ο Frescobaldi, ακολουθεί την πρακτική αυτή του Caccini και, επηρεασμένος από την παράδοση των μαδριγαλιστών της πολυφωνίας, προτρέπει τους μουσικούς να παίξουν τα έργα του με πιο ελεύθερο ρυθμό, προσεγγίζοντάς τα όπως οι τραγουδιστές τα μαδριγάλια[22].

[22] Carter Tim and Butt John, The Cambridge History of Seventeenth-Century Music, σελ.. 457

3. Κριτική έκδοση των έργων *Udite amanti* και *Sfogava con le Stelle* του Caccini

3.1. Μετάφραση ποιημάτων

3.1.1. *Udite amanti* (Ottavio Rinuccini)

Πρωτότυπο κείμενο:

Udite, udite, amanti,
Udite, o fere erranti,
O cielo, o stelle,
O luna, o sole,
Donn' e donzelle,
Le mie parole,
E s' à ragion mi doglio,
Piangete al mio cordoglio.

La bella donna mia,
Già sì cortese, e pia,
Non so perchè,
So ben che mai
Non volge a me
Quei dolci rai;
Et io pur vivo e spiro;
Sentite che martiro.

Care amorose stelle
Voi pur cortesi, e belle
Con dolci sgaurdi
Tenest' in vita
Da mille dardi
L' alma ferita,
Et or più non vi miro;
Sentite che martiro.

Ohimè, che tristo, e solo,
Sol io sento 'l mio duolo,
L' alma lo sente,
Sentelo 'l core,
E lo consente
Ingiusto amore,
Amor se 'l vede, e tace,
Et ha pur arco, e face.

Μετάφραση:

Εραστές, κυράδες και κορίτσια. Ακούστε τα λόγια μου.
Ακούστε ω άγρια θηρία, ω ουρανέ, ω αστέρια, ω φεγγάρι, ω ήλιε.
Κι αν υπάρχει λόγος που λυπάμαι, λυπηθείτε για την στεναχώρια μου.

Η όμορφη, ευγενική και συμπονετική κυρά μου
δεν γυρίζει να με κοιτάξει με τα γλυκά της μάτια.
Κι εγώ παρ' όλα αυτά ζω και αναπνέω.
Αφουγκραστείτε πως υποφέρω.

Αγαπημένα και ερωτικά, ευγενικά και όμορφα αστέρια,
κρατήστε ζωντανή με τις γλυκές ακτίνες σας την πληγωμένη μου ψυχή απ' τα χίλια βέλη.
Κι εγώ δε θα σας ξανακοιτάξω πια!
Αφουγκραστείτε πως υποφέρω.

Αλίμονο, περίλυπος και μόνος,
μόνο εγώ νιώθω τον πόνο μου.
Η ψυχή μου τον αισθάνεται, η καρδιά και ο άδικος έρωτας τον συμπονεί
και ο Θεός Έρωτας, παρόλο που έχει βέλη και τόξο, βλέπει τον πόνο και σιωπά.

3.1.2. *Sfogava con le stelle* (Ottavio Rinuccini)

Πρωτότυπο κείμενο:

Sfogava con le stelle
un' infermo d'amore
sotto notturno ciel il suo dolore.
E dicea fisso in loro:
O immagini belle dell idol mio ch' adoro
si come a me mostrate
mentre così splendete
la sua rara beltate
così mostraste a lei
mentre cotanto ardete
i vivi ardori miei
La fareste col vostro aureo sembiante
pietosa sì come me fate amante.

Μετάφραση:

Κάτω από τον νυχτερινό ουρανό, ένας άρρωστος από έρωτα εκμυστηρεύονταν τον πόνο του στα αστέρια και τους έλεγε κοιτώντας τα:
« Ω αγαπημένες εικόνες του ειδώλου που λατρεύω,
μακάρι έτσι όπως δείχνετε σε μένα την σπάνια ομορφιά της, έτσι να δείχνατε και σε εκείνην τον φλογερό μου έρωτα και να την κάνατε με την χρυσή σας λάμψη πιο συμπονετική, όπως κάνατε εμένα εραστή.»

3.2. Ανάλυση των έργων

3.2.1. Ανάλυση του *Udite amanti*

Το νόημα των ποιημάτων είναι συχνά ασαφές. Με άλλα λόγια, υπάρχουν σημεία στα οποία αυτό που θέλει να εκφράσει ο ποιητής, δεν είναι πάντα δεδομένο και ακριβές. Αυτό κάνει την διαδικασία της απόδοσης του κειμένου ακόμα δυσκολότερη, εφόσον το κείμενο και οι

συνυποδηλώσεις του μπορούν να έχουν περισσότερες από μία ερμηνείες, κάτι που επιτείνεται, αν λάβουμε υπόψιν την παλαιότητα των εξεταζόμενων κειμένων.

Το έργο *Udite amanti* είναι μία από τις στροφικές άριες που περιλαμβάνονται στην συλλογή *Le nuove Musiche* του Giulio Caccini. Αποτελείται από τέσσερις στροφές και την μουσική συνοδεία του μπάσο κοντίνουο, που παραμένει ίδια σε κάθε επανάληψη. Αρχικά, παρατηρείται ότι η δομή της ομοιοκαταληξίας του ποιήματος είναι ΑΑ, ΒΓ, ΒΓ, ΔΔ. Ειδικότερα, διαπιστώνεται ότι ο πρώτος στίχος κάνει ομοιοκαταληξία με τον δεύτερο (πχ *amanti - erranti*), χωρίς όμως να συνεχίζει με τον ίδιο τρόπο και παρακάτω. Η ανάγνωση του ποιήματος αναδεικνύει ότι ο τρίτος στίχος κάνει ομοιοκαταληξία με τον πέμπτο στίχο του ποιήματος (πχ *stelle - donzelle*) και ο τέταρτος με τον έκτο στίχο (πχ *sole - parole*). Οι τέσσερις αυτοί στίχοι ομοιοκαταληκτούν «πλεκτά», γεγονός που επηρεάζει ακόμα και το νόημα του κειμένου, συνεπώς και την ερμηνεία. Το είδος της ομοιοκαταληξίας που αναδύεται μέσα από αυτούς τους στίχους, όπου το νόημα του ενός στίχου δεν ολοκληρώνεται στον αμέσως επόμενο, αλλά στον μεθεπόμενο στίχο, ονομάζεται διασκελισμός. Με τον ίδιο ακριβώς τρόπο πορεύεται και στις επόμενες τρεις στροφές.

Ως προς τη νοηματική προσέγγιση επιλεγμένων μερών του ποιήματος, αναφέρεται ότι στον πέμπτο και στον έκτο στίχο της δεύτερης στροφής ο ποιητής γράφει *non volge a me, quei dolci rai* («δεν γυρίζει να με κοιτάξει με τις γλυκές ακτίνες της»). Μέσα από την χρήση του συγκεκριμένου στίχου, ο ποιητής υπογραμμίζει εμφατικά την απουσία της επαφής μέσω του βλέμματος. Αυτό έρχεται σε αντίθεση με την αρχή της στροφής (*La bella donna mia, Già sì cortese e pia*), όπου ο άνδρας χαρακτηρίζει την αγαπημένη του όμορφη, ευγενική και συμπονετική, θέλοντας να τονίσει την εξωτερική και εσωτερική της ομορφιά. Επιπλέον, λόγω του διασκελισμού είναι φανερό ότι το νόημα του τρίτου στίχου ολοκληρώνεται στον πέμπτο και όχι στον τέταρτο και ακριβώς το ίδιο συμβαίνει και με τον τέταρτο στίχο της στροφής. Επίσης, ο ποιητής χρησιμοποιεί εμφατικά στοιχεία για να εξάρει περαιτέρω το νόημα του κειμένου, όπως φαίνεται από την χρήση του μορίου pur (στα ελληνικά θα μπορούσε να μεταφραστεί ως παρ' όλα αυτά ή κι όμως) στον στίχο *Et io pur vivo e spiro* («παρ' όλα αυτά/κι όμως εγώ ζω και αναπνέω»). Ως χαρακτηριστική επισφράγιση κάθε στροφής εντοπίζεται το φαινόμενο της ομοιοκαταληξίας στους ακροτελεύτιους στίχους ΔΔ, για παράδειγμα *spiro - martiro*.

Στην τρίτη στροφή, ο άνδρας παρουσιάζεται να απευθύνεται στα αστέρια, αποκαλώντας τα «αγαπημένα» και «ερωτικά». Παρουσιάζει ενδιαφέρον η επιλογή του ποιητή να αποκαλέσει τα αστέρια *amorose*, σα να πρόκειται για το αντικείμενο του έρωτά του. Γενικά, η επικοινωνία με τα αστέρια υπήρξε ένα χαρακτηριστικό στοιχείο του ποιητικού λόγου της εποχής και χρησιμοποιήθηκε συχνά από τους ποιητές. Το ίδιο φαινόμενο παρατηρείται και στο μαδριγάλι *Sfogava con le stelle*, που αναλύεται στη συνέχεια. Στην ουσία πρόκειται για έναν κώδικα της εποχής, σύμφωνα με τον οποίον τα άστρα λειτουργούν ως εναλλακτικός δίαυλος επικοινωνίας των απομακρυσμένων εραστών. Επιπρόσθετα, ο ερωτευμένος άντρας χρησιμοποιεί την λέξη *amorose* απευθυνόμενος στα αστέρια, υποδηλώνοντας με αυτό τον τρόπο ότι τα αστέρια γνωρίζουν από έρωτες και γι' αυτό είναι σε θέση να κατανοήσουν και τον δικό του πόνο. Στον ίδιο άξονα κινείται η επίκληση προς τα άστρα με τον στίχο *Con dolci sgaurdi* («με τα γλυκά σας βλέμματα»). Πρόκειται εμφανώς για στίχο που χρησιμοποιείται μεταφορικά και, ως εκ τούτου, θα μπορούσε να αποδοθεί με το νόημα «με τις γλυκές σας ακτίνες», καθώς τα αστέρια είναι αδύνατον να έχουν βλέμματα.

Στην τέταρτη και τελευταία στροφή ο ερωτευμένος άνδρας καταρρέει συναισθηματικά, δηλώνοντας πως νιώθει «περίλυπος και μόνος». Η επαναλαμβανόμενη χρήση της λέξης *solo*, στο τέλος του δεύτερου και στην αρχή του τρίτου στίχου, εκφράζει εντονότερα την μοναξιά που βιώνει ο ήρωας. Ο στίχος *Sol io sento 'l mio duolo* επιδέχεται διττή ερμηνεία. Αφενός, θα μπορούσε να αποδοθεί ως «μόνος εγώ νιώθω τον πόνο μου», αφετέρου δε ως «μόνο εγώ νιώθω τον πόνο μου». Στους επόμενους στίχους γίνεται αναφορά στην ψυχή του ερωτευμένου άνδρα, η οποία, με την σειρά της, υποφέρει από έναν έρωτα χωρίς ανταπόκριση. Εν κατακλείδι, το

δράμα του κορυφώνεται μπροστά στην έλλειψη ανταπόκρισης από την ύστατη καταφυγή του, καθώς ο Θεός Έρωτας, ο μόνος δυνάμενος να τον συντρέξει με τα όπλα του, παραμένει απαθής (*Amor se'l vede e tace, et ha pur arco e face*).

Από ρυθμικής απόψεως, πρόκειται για διμερές μέτρο, στο οποίο κάθε μέρος - κίνηση περιέχει τρία μισά και οι τονισμένες συλλαβές βρίσκονται στην θέση. Κατά συνέπεια, η μετρική ένδειξη της μεταγραφής που παρατίθεται παρακάτω είναι τα 6/2.

Ως προς την ερμηνευτική προσέγγιση, ο τραγουδιστής καλείται, ήδη από την πρώτη φράση, να προσελκύσει άμεσα την προσοχή και το ενδιαφέρον του κοινού, μέσω της προστακτικής *udite, udite*. Σε αυτό το σημείο, η άρθρωση προτείνεται να είναι πιο εμφατική, με εντονότερη εκφορά των συμφώνων, ώστε να έρθει σε αντίθεση με τον επόμενο στίχο *o cielo, o stelle·* εδώ πλέον αρμόζει μια πιο λυρική ερμηνεία, δίνοντας ταυτόχρονα περισσότερη ένταση στη φωνή, ενώ και η μελωδία ανεβαίνει στις πιο ψηλές νότες. Περαιτέρω, προτείνεται η χρήση diminuendo για τις καταλήξεις των φράσεων που έπονται. Ακολουθεί μία επιπλέον αντίθεση, καθώς ο στίχος *E sa ragion mi doglio* ενδείκνυται να τραγουδηθεί πιο ανάλαφρα, γεγονός που υπαγορεύεται από την μεταβολή της έντασης του κειμένου.

Στην δεύτερη στροφή γίνεται αναφορά στο κεντρικό πρόσωπο, την γυναίκα για την οποία μιλάει το ποίημα. Σε αυτή τη στροφή αρμόζει μία έντονη μεταβολή δυναμικής, με πιο ανάλαφρη απόδοση των στίχων *La bella donna mia, Già sì cortese e pia* και αύξηση της έντασης της φωνής στους στίχους *Non so perchè, So ben che mai*. Στους τέσσερις κεντρικούς στίχους προτείνεται η ανάδειξη της πλεκτής ομοιοκαταληξίας, την οποία υπηρετεί η επιλογή της ανά ζεύγη ταυτόσημης δυναμικής. Ως διακριτή ερμηνεία για τους ακροτελεύτιους στίχους επιλέγεται μία πιο κοφτή και ρυθμική απόδοση.

Στην επόμενη στροφή, η αμεσότητα της αναφοράς του ήρωα στα αστέρια συνάδει με την μεταφορά του κλίματος σε ένα πιο οικείο περιβάλλον. Για την επίτευξη αυτού, ο τραγουδιστής ερμηνεύει τους στίχους αποπνέοντας γλυκύτητα, οδηγούμενος βαθμιαία σε μια πιο παρακλητική εκφορά.

Στην τελευταία στροφή, η ερμηνεία οδηγείται σταδιακά στην κορύφωσή της. Ο τραγουδιστής δύναται να εξάρει την λέξη *Ohimè* ώστε να καταστήσει σαφή την τραγικότητα του βιώματός του. Στην κατακλείδα του ποιήματος, η απέλπιδα αναφορά του ήρωα στον Θεό Έρωτα υπηρετείται ερμηνευτικά από την οδηγία προς τον τραγουδιστή να συνδυάσει την απογοήτευση με το παράπονο στην απόδοση των στίχων.

3.2.2. Ανάλυση του *Sfogava con le stelle*

Το δεύτερο προς ανάλυση έργο είναι το *Sfogava con le stelle*, ένα από τα μαδριγάλια της περίφημης συλλογής του Caccini. Επισημαίνεται ότι, για την πληρέστερη ανάδειξη του έργου στην παρούσα συγκυρία, επιλέχθηκε η μετάθεση της τονικότητας κατά ένα τόνο ψηλότερα και, ως εκ τούτου, η μεταγραφή του έργου που παρουσιάζεται είναι στη λα ελάσσονα.

Ως προς την πραγματολογική προσέγγιση του έργου, ενδιαφέρον παρουσιάζει η αναφορά στα αστέρια και σε αυτό το ποίημα. Το ίδιο συμβαίνει και στο *Lamento della Ninfa* του Monteverdi, όπου μία ερωτευμένη γυναίκα αφηγείται τον πόνο του έρωτα που αισθάνεται κοιτάζοντας τον ουρανό. Αντίστοιχα, στο *Sfogava con le stelle* ένας άνδρας απευθύνεται στα αστέρια, κοιτάζοντάς τα και εξομολογούμενος σε αυτά τον έρωτά του. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο χαρακτηρισμός που προσδίδει ο ποιητής στον ερωτευμένο άνδρα, καθώς τον αποκαλεί *un'infermo d'Amore* δηλαδή «ερωτοχτυπημένο» ή, ακριβέστερα, «άρρωστο από έρωτα». Στους επόμενους στίχους ο ερωτευμένος άνδρας απευθύνεται στα αστέρια, ζητώντας από αυτά να

αναδειχθούν πρεσβευτές του έρωτά του προς την αγαπημένη του, ώστε αυτή να γίνει πιο συμπονετική απέναντί του. Αξιοσημείωτη είναι η αναφορά του στο χρυσό περιτύλιγμα των αστεριών, που δημιουργεί στον ερωτευμένο συνειρμικές αναγωγές προς την ομορφιά της αγαπημένης του. Ακολούθως, ο έπαινος της ομορφιάς των αστεριών επιστρατεύεται και στην κατακλείδα του ποιήματος από τον ερωτευμένο, στοιχείο το οποίο επιλέγεται δυνητικά ως καλός οιωνός για την επίτευξη των προσδοκιών του.

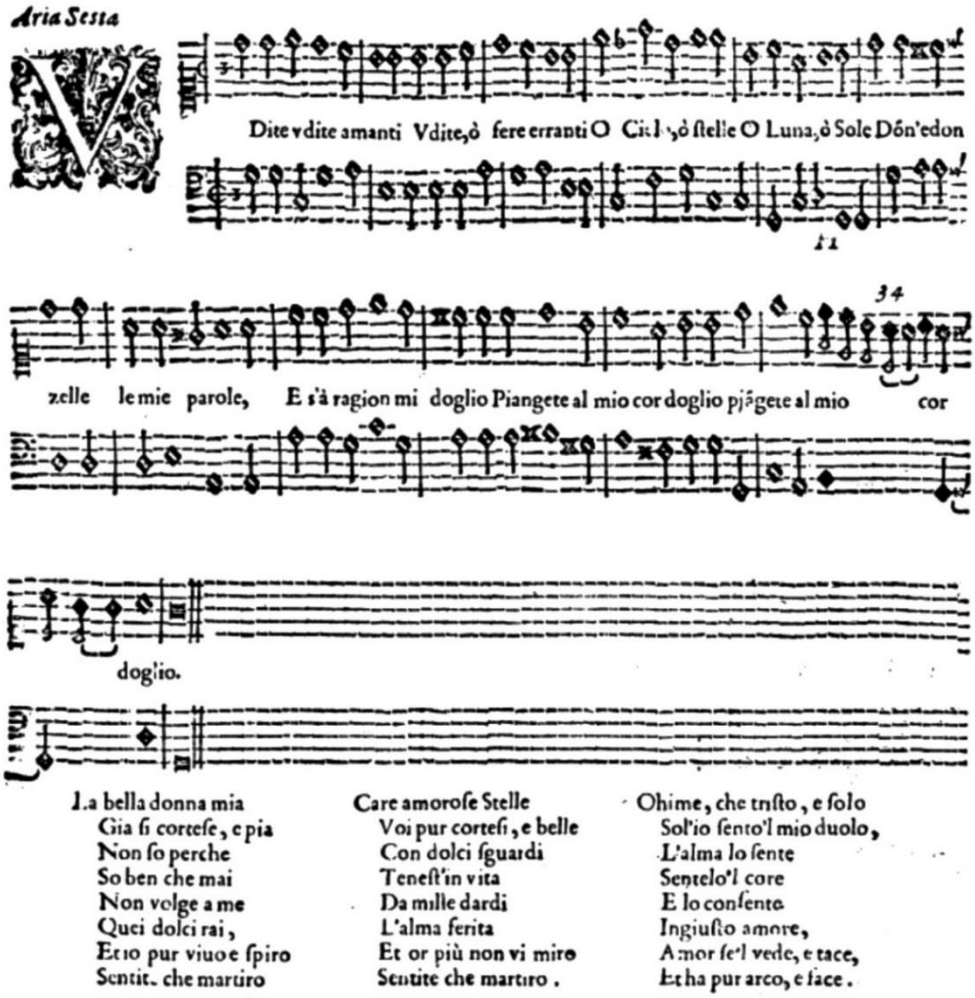
Βάσει της ροής του κειμένου, ο τραγουδιστής καλείται να ερμηνεύσει το έργο ακολουθώντας τους ρυθμούς του λόγου ενός ατόμου που μιλάει άλλοτε αργά, σχεδόν διστακτικά, και άλλοτε σαν χείμαρρος, επιταχύνοντας τον ρυθμό του. Το στοιχείο αυτό προβάλλει ακόμα πιο έντονα τα συναισθήματα και την φυσική ροή του λόγου - κειμένου, δημιουργώντας την αίσθηση μίας μουσικής απαγγελίας. Η προσέγγιση αυτή φαίνεται να δημιουργεί αναγωγές προς τον τρόπο απόδοσης της μουσικής των αρχαίων Ελλήνων. Στην αρχαιότητα οι προσωδιακές εναλλαγές ήταν αυτές που δημιουργούσαν αυτό που μεταγενέστερα επετύγχανε η διαφοροποίηση των ρυθμικών αξιών[23].

Από ερμηνευτικής απόψεως, ο τραγουδιστής προτείνεται να ξεκινήσει δημιουργώντας μια υποβλητική ατμόσφαιρα με τον πρώτο στίχο *Sfogava con le stelle*, επιχειρώντας μια σταδιακή διάχυση του ήχου. Η συγκεκριμένη ερμηνευτική προσέγγιση θυμίζει το περιβάλλον που δημιουργείται από την απόδοση των ύμνων και των λιτανειών της θρησκευτικής μουσικής. Στο 4ο μέτρο, ακολουθώντας τις ερμηνευτικές οδηγίες του Caccini, επιλέγεται η απόδοση της φράσης με χρήση του ποικίλματος trillo. Στο τέλος του 9ου μέτρου προτείνεται η επιλογή του ποικίλματος ribattuta, ενώ μία δεύτερη εναλλακτική πρόταση θα ήταν η επιλογή του trillo. Στο 11ο μέτρο επιλέγεται ένα μικρό άνοιγμα και σβήσιμο του ήχου πάνω στην πρώτη συλλαβή της λέξης *rara*. Αυτό είναι το λεγόμενο messa di voce. Στο 14ο μέτρο, ακολουθούνται οι υποδείξεις της παρτιτούρας, καθώς ο ίδιος ο Caccini έχει προσθέσει ένα μικρό στολίδι πάνω στην λέξη *i* και στη συνέχεια μία μεγάλη κολορατούρα πάνω στη λέξη *ardori*, «ζωγραφίζοντας» με αυτό τον τρόπο την ένταση και το πάθος του ερωτευμένου άνδρα. Οι γρήγορες μικρές νότες πάνω στη λέξη *i* καθρεφτίζουν την λέξη *vivi* που έρχεται αμέσως μετά. Στο 16ο μέτρο το κλείσιμο της φράσης δύναται να αποδοθεί με gruppo ή trillo. Το επόμενο μέτρο ξεκινάει με μία παύση, όπως συμβαίνει και στην αρχή του έργου, ενώ η εξέχουσα νότα της φράσης, δηλαδή η νότα μι (όπως φαίνεται στην μεταγραφή), έρχεται με συγκοπή πάνω στην λέξη *aureo*. Στα μέτρα 18 και 19 η επανάληψη του στίχου *Pietosa sì* συντελεί περαιτέρω στην εμφατική απόδοση του νοήματος του κειμένου. Ο ίδιος στίχος επαναλαμβάνεται στα μέτρα 22 και 23, ξεκινώντας αυτή την φορά με άρση. Ακολούθως, στα μέτρα 20 και 25 ο συνθέτης τοποθετεί μικρά στολίδια πάνω στην επαναλαμβανόμενη λέξη *fate*, ώστε αυτή να αποδίδεται ελαφρώς διαφοροποιημένη κάθε φορά, ενώ στη συνέχεια χρησιμοποιεί μία κολορατούρα για να επιταχύνει τον ρυθμό. Το 26ο μέτρο, όπως φαίνεται και στο facsimile, είναι πιο μικρό από τα υπόλοιπα. Το στοιχείο αυτό αποτυπώνεται και στην μεταγραφή του έργου και για αυτόν τον λόγο αλλάζει και η ρυθμική αγωγή σε 2/4. Εν συνεχεία, στο 28ο μέτρο ακολουθείται η υπόδειξη του συνθέτη, ο οποίος τοποθετεί ένα trillo επάνω στον ξένο φθόγγο σι (όπως φαίνεται στην μεταγραφή). Με άλλα λόγια χρησιμοποιείται μία προήγηση που δημιουργεί έντονη διαφωνία, η οποία λύνεται με την έλευση της συγχορδίας της μι μείζονα. Τέλος, μετά την τελευταία πτώση, έρχεται η τρίτη της Πικαρδίας, όπως άλλωστε συμβαίνει και στις υπόλοιπες πτώσεις του έργου.

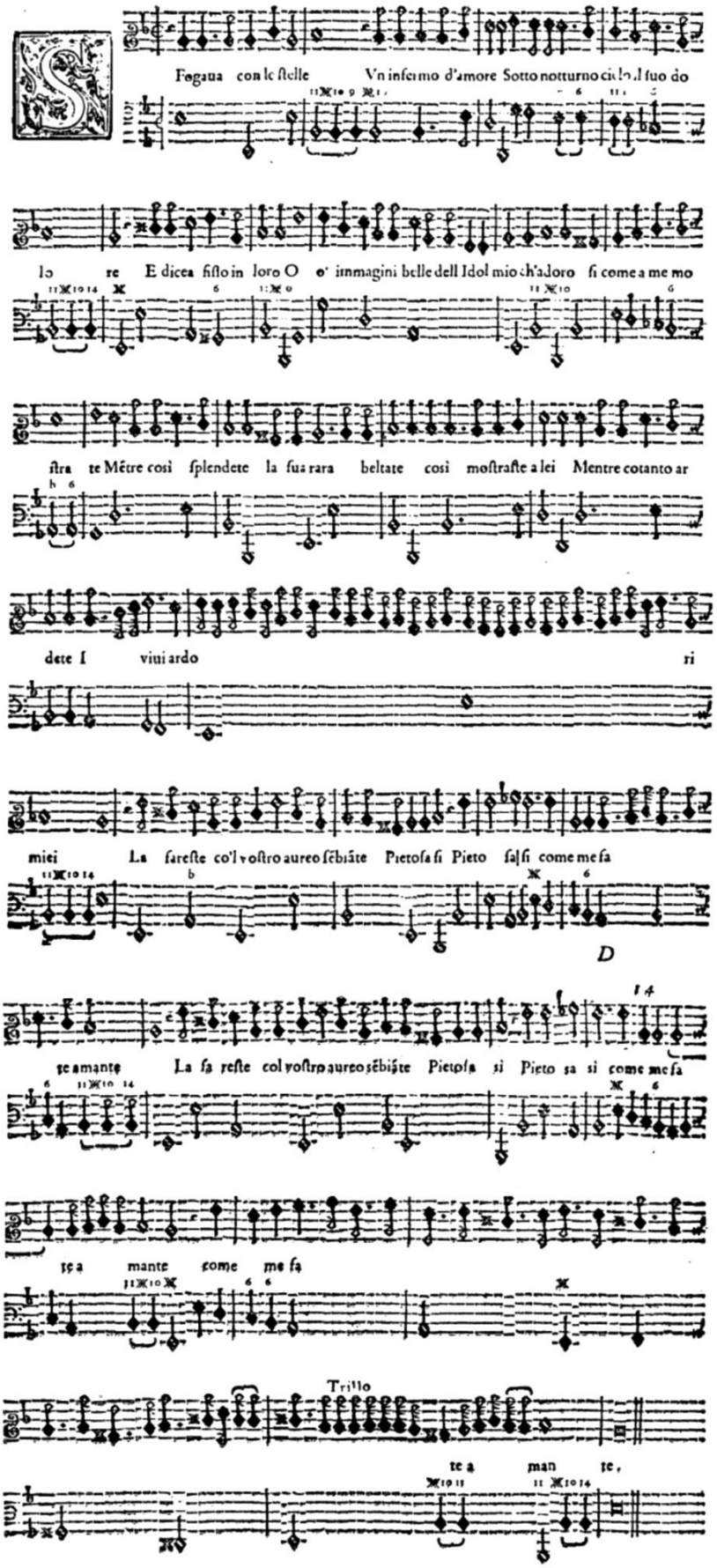
[23] Σπανού Ελένη, *Η Νεαπολιτάνικη εκτελεστική πρακτική της μπαρόκ άριας: εφαρμογή σε επιλεγμένα έργα,* σελ. 7

3.3. Πρωτότυπες εκδόσεις facsimile

3.3.1. *Udite amanti*

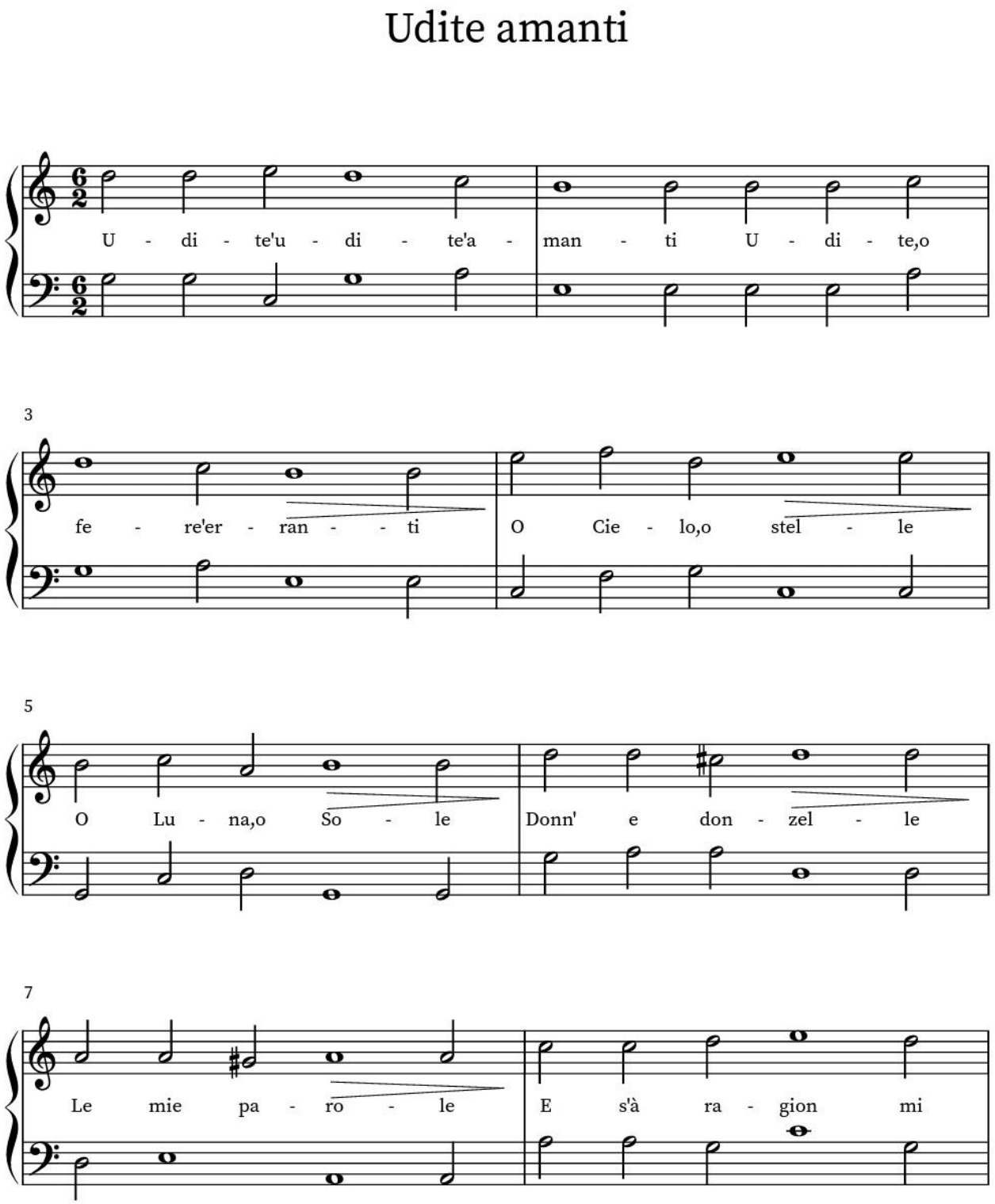


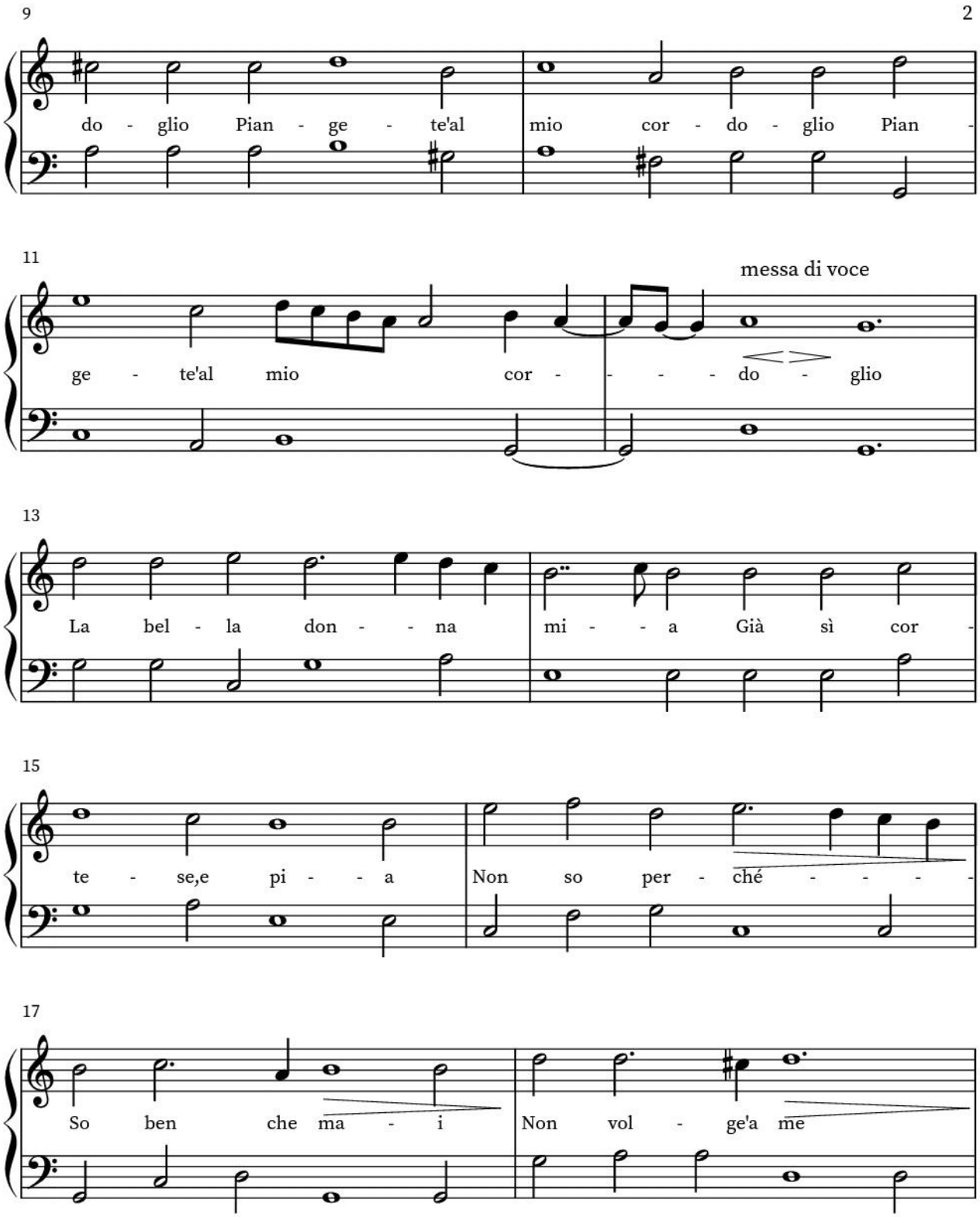
3.3.2. *Sfogava con le stelle*

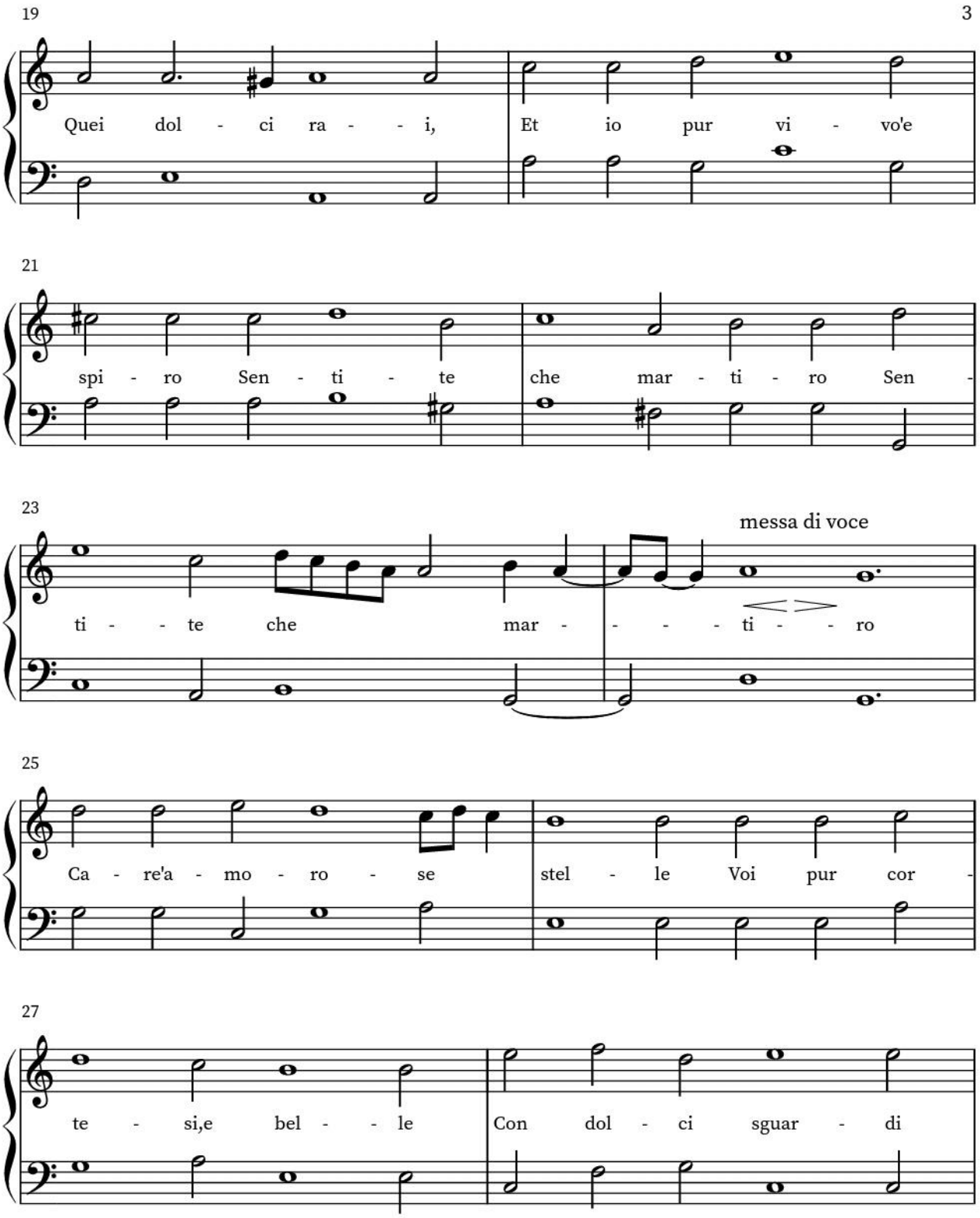


3.4. Μεταγραφές των έργων

3.4.1. *Udite amanti*




9
2
do - glio Pian - ge - te'al mio cor - do - glio Pian -
11
messa di voce
ge - te'al mio cor - - - - do - glio
13
La bel - la don - - na mi - - a Già sì cor -
15
te - se,e pi - - a Non so per - ché - - - -
17
So ben che ma - i Non vol - ge'a me


19
Quei dol - ci ra - - i,
Et io pur vi - vo'e
21
spi - ro Sen - ti - te
che mar - ti - ro Sen -
23
messa di voce
ti - - te che mar -
- - - ti - - ro
25
Ca - re'a - mo - ro - se
stel - le Voi pur cor -
27
te - si,e bel - - le
Con dol - ci sguar - di

29

Te - nest' in vi - ta Da mil - le dar - di

31

L'al - ma fe - ri - - ta Et io più non vi

33

mi - ro Sen - ti - te che mar - ti - ro Sen -

35

trillo

ti - te che mar - - - ti - - - - - - ro

37

Ohi - mè, che tri - sto, e so - lo Sol' io sen -

39

to'l mio duo - lo, L'al - ma lo sen - te

41

Sen - te - lo'l co - re E lo con - sen - te

43

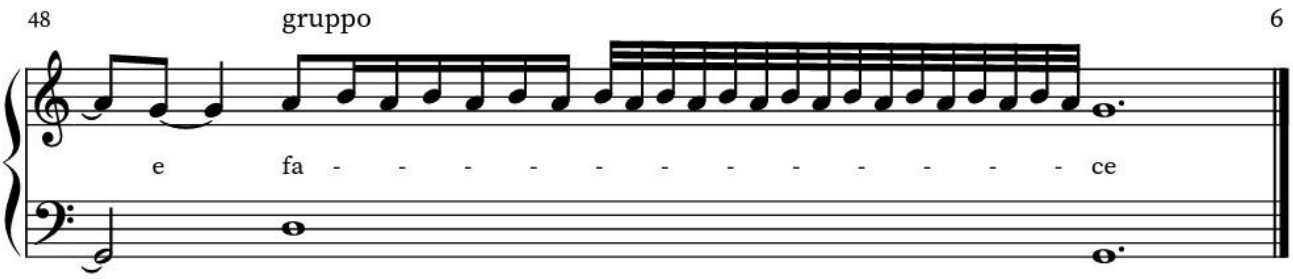
In - giu - sto'a - mo - re, A - mor se'l ve - de,e

45

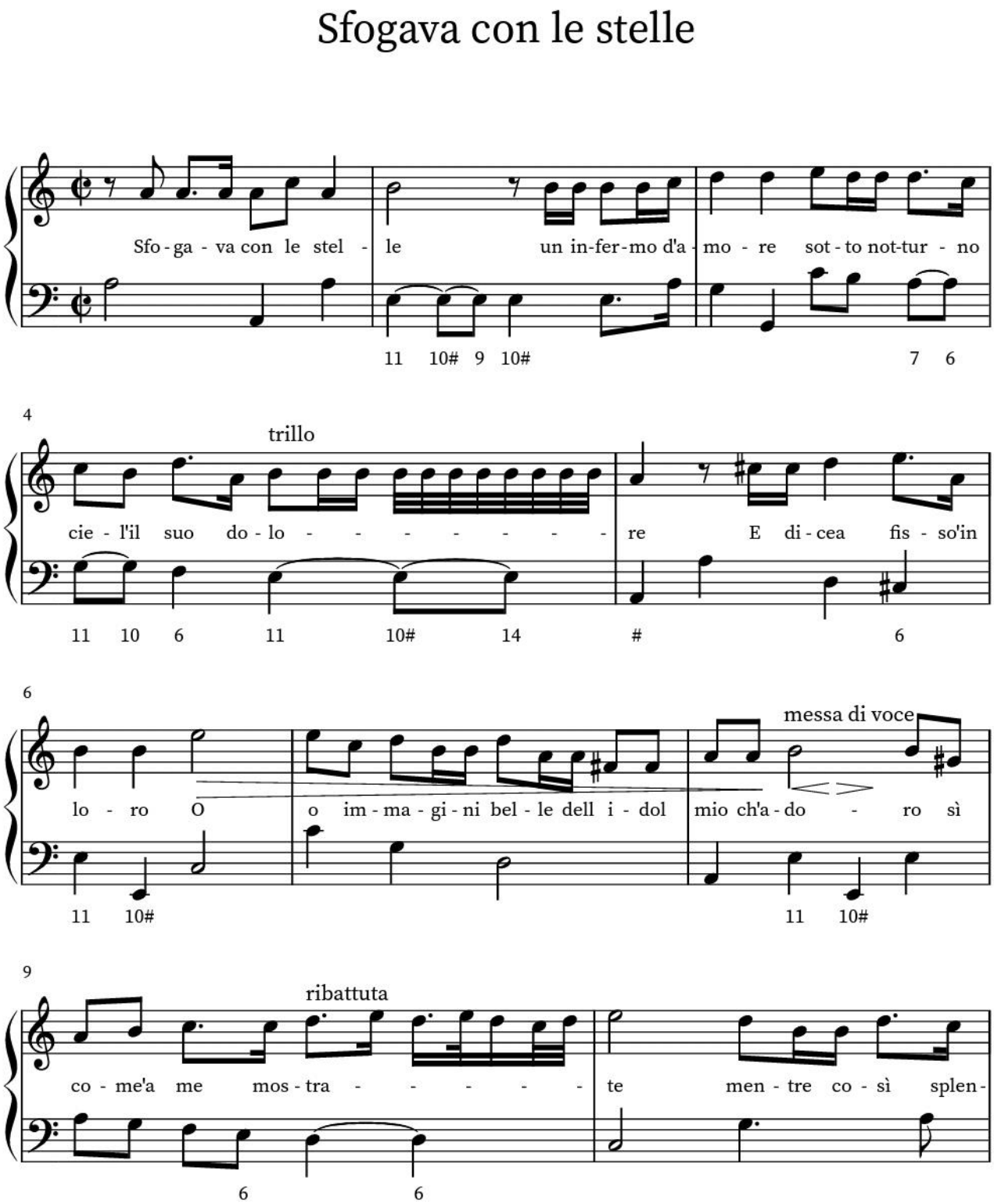
ta - ce, Et ha pur ar - - co, e fa - ce Et

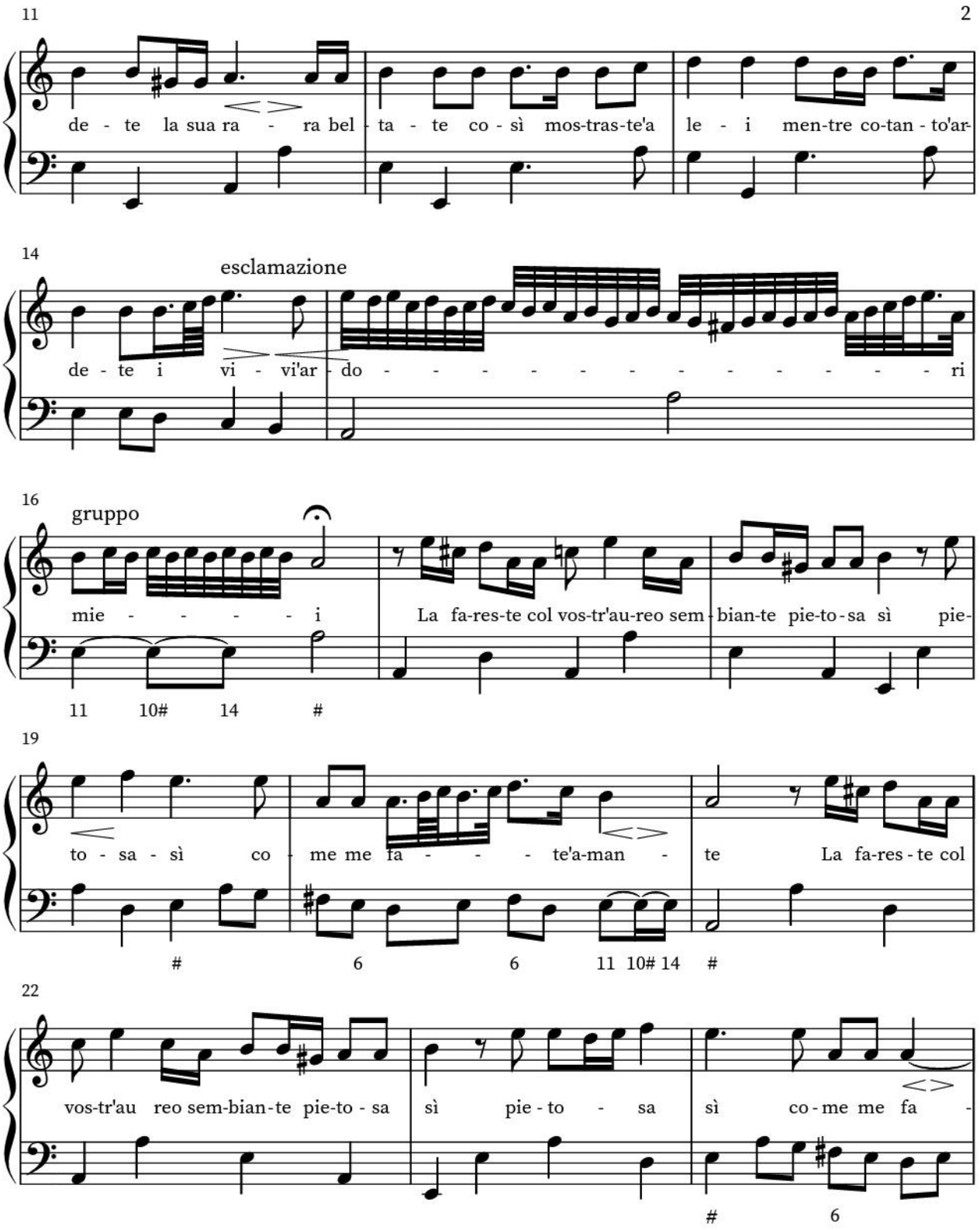
47

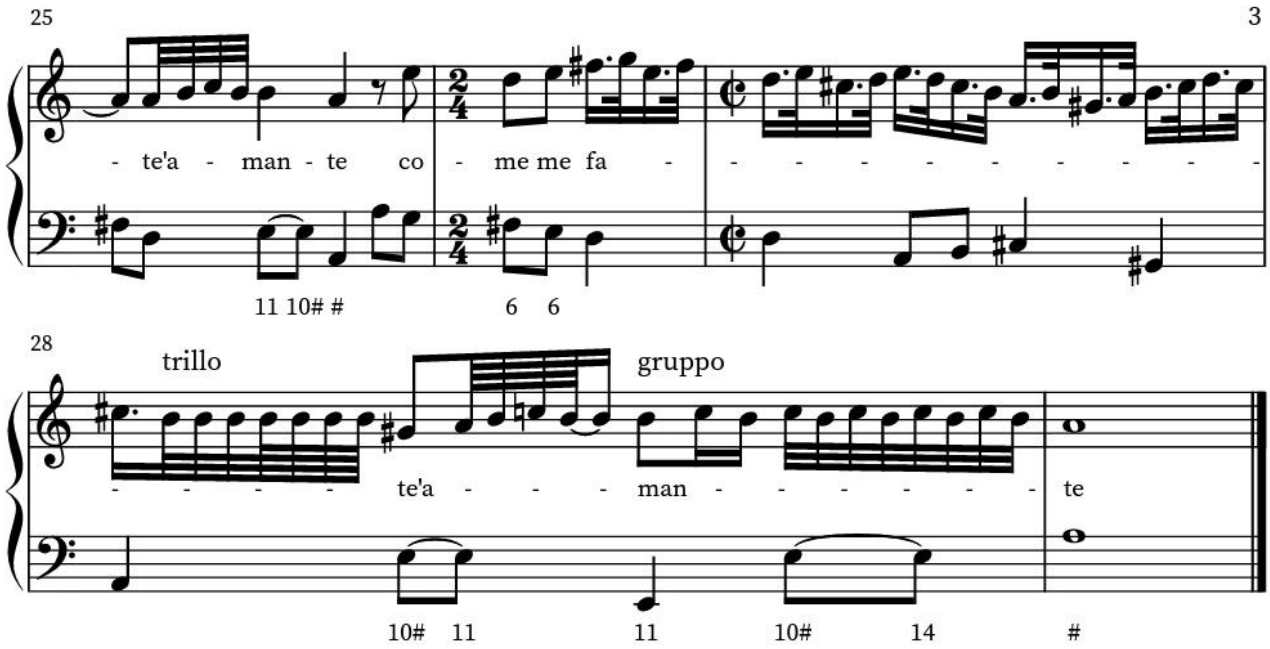
ha pur ar - - - - - - - co,


48
gruppo
6
e fa - - - - - - - - - - - ce

3.4.2. *Sfogava con le stelle*




11
2
de - te la sua ra - ra bel - ta - te co - sì mos-tras-te'a le - i men-tre co-tan - to'ar-
14
esclamazione
de - te i vi - vi'ar - do - - - - - - - - - - - - ri
16
gruppo
mie - - - - - i
La fa-res-te col vos-tr'au-reo sem - bian-te pie-to - sa sì pie-
11 10# 14 #
19
to - sa - sì co - me me fa - - - te'a-man - te La fa-res - te col
6 6 11 10# 14
22
vos-tr'au reo sem-bian-te pie-to - sa sì pie - to - sa sì co - me me fa -
6


25
3
- te'a - man - te co - me me fa - - - - - - - - - -
11 10# #
6 6
28
trillo
gruppo
- - - - te'a - - - man - - - - - - te
10# 11
11
10#
14
#

Επίλογος

Είναι γεγονός ότι στην Ιταλία του πρώιμου Μπαρόκ έπνευσε ούριος άνεμος στα μουσικά τεκταινόμενα. Δίχως αμφιβολία συνθέτες όπως ο Claudio Monteverdi, ο Giulio Caccini και η Barbara Strozzi, που εξετάστηκαν στην παρούσα εργασία, άφησαν ως παρακαταθήκη τους ένα ιδιαίτερα πλούσιο και καινοτόμο για την εποχή έργο.

Η παρουσία του Monteverdi και η συνολική προσφορά του σηματοδοτούν την μετάβαση από την Αναγέννηση στο Μπαρόκ. Ειδικότερα, ο Monteverdi ήταν αυτός που έδωσε νέα πνοή στην μουσική και στο ποιητικό κείμενο μέσα από την νέα πρακτική Seconda Prattica, ενώ καθιέρωσε την μονωδία ως βασικό είδος φωνητικής σύνθεσης. Ως μία από τις σπουδαιότερες καινοτομίες του συνθέτη αναγνωρίζεται η συσχέτιση του αρχαίου δράματος με την όπερα, μέσω του κοινού γνωρίσματος των δύο ειδών, που είναι η προσωδία. Επίκεντρο στα έργα του Monteverdi είναι ο άνθρωπος και ο ψυχισμός του, η απόδοση των ανθρώπινων παθών και συναισθημάτων, ενώ οδηγός για την απόδοση των παραπάνω είναι το ποιητικό κείμενο.

Εξίσου σημαντική ήταν η κατανόηση και η απόδοση του κειμένου και για τον Caccini. Ειδικότερα, ο συνθέτης έδωσε έμφαση στην καθαρή και ορθή άρθρωση των ερμηνευτών, στοχεύοντας στην μετάδοση του νοήματος του κειμένου, το οποίο είχε σημαίνοντα ρόλο εκείνη την εποχή. Με τη συλλογή του *Le nuove Musiche*, επιπλέον, ο Caccini έδωσε για πρώτη φορά σαφείς οδηγίες για τον τρόπο ερμηνείας των τραγουδιστών, μέσα από την παρουσίαση παραδειγμάτων και στολιδιών επάνω στα δικά του έργα.

Εξέχουσα καλλιτεχνική προσωπικότητα της εποχής υπήρξε, τέλος, και η συνθέτρια του Μπαρόκ Barbara Strozzi, η οποία, έχοντας και αυτή ως επίκεντρο το κείμενο, χρησιμοποίησε με αρκετή ελευθερία τις μουσικές φόρμες, δίνοντας ένα πιο μοντέρνο ύφος στις συνθέσεις της.

Είναι γεγονός ότι ο Monteverdi και ο Caccini επηρέασαν με το έργο τους πολλούς μεταγενέστερους συνθέτες και συνέβαλαν στην εξέλιξη της φωνητικής μουσικής και, ειδικότερα, στην άνθιση της μονωδίας και της όπερας, που κυριάρχησαν κατά την περίοδο του Μπαρόκ. Το έργο τους κατέστησε τον 17ο αιώνα μια χρυσή εποχή, γεμάτη από εξέχουσες συνθέσεις και καινοτομίες επάνω στην φωνητική τέχνη, αλλά και την μουσική γενικότερα.

Βιβλιογραφία

Bowers Jane, Tick Judith, *Women Making Music: The Western Art Tradition 1150-1950*, University of Illinois Press, 1987

Brover-Lubovsky Bella, *Tonal Space in the Music of Antonio Vivaldi*, Indiana University Press, 2008

Caccini Giulio, *Le Nuove Musiche*, 1601, μετάφραση Sion M. Honea, University of Central Oklahoma, 2018

Carter Tim and Butt John, *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music,* Cambridge University Press, 2005

Collins Don L., *Teaching Choral Music*, Prentice Hall, 1993

Coogan Michael, *A Brief Introduction to the Old Testament,* Oxford University Press, 2009

Cyr Mary, *Performing Baroque Music*, Ashgate Publishing, Ltd.,1992

FitzGerald Cerdán Pablo, *Laments in the early operas of Francesco Cavalli 1639-1649,* Universidad Complutense de Madrid, 2016

Glixon, Beth L, *New light on the life and career of Barbara Strozzi,* Oxford University Press, 1997

Harris Lucas, *Vocal Ornaments in the Seventeenth Century*, Toronto Continuo Collective, 2002

Jezic Diane Peacock, Wood Elizabeth, *Women Composers: The Lost Tradition Found*, Feminist Press at CUNY, 1994

Κυριαζοπούλου Γεωργία – Νόννα, *Barbara Strozzi, Η μούσα του Μπαρόκ: κριτική έκδοση και ερμηνεία επιλεγμένων έργων*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2018

Parsons Laurel, Ravenscroft Brenda, *Analytical Essays on Music by Women Composers: Secular & Sacred Music to 1900*, NY Oxford University Press, 2018

Rees Abraham, *The Cyclopædia; or, Universal dictionary of arts, sciences, and literature*, Published by Longman, Hurst, Rees, Orme & Brown, and others, 1819

Reiter Walter, *The Baroque Violin and Viola, Vol. II: A Fifty-Lesson Course*, Oxford University Press, 2020

Sadie Julie Anne, *Companion to Baroque Music*, University of California Press, 1998

Shrock Dennis, *Choral Repertoire*, Oxford University Press 1st edition 2009

Σπανού Ελένη, *Η Νεαπολιτάνικη εκτελεστική πρακτική της μπαρόκ άριας: εφαρμογή σε επιλεγμένα έργα,* Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2017

Wistreich Richard, *Vocal performance in the seventeenth century*, Cambridge University Press, 2012

Yoo Hyesoo, *Using Baroque Techniques to Teach Improvisation in Your Classroom*, Music Educators Journal, 2015