



ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ “ ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ”
Ειδίκευση “ Παλαιά Μουσική και Τροπικές Μουσικές Παραδόσεις της Μεσογείου”

Κωνσταντίνα Φιόρου

Η cantata da camera την εποχή της Accademia dell’ Arcadia στη Ρώμη

Διπλωματική εργασία

Επιβλέπων Καθηγητής

Μενέλαος- Δημήτριος Κούντουρας
Διδάσκων Π.Μ.Σ.

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2022

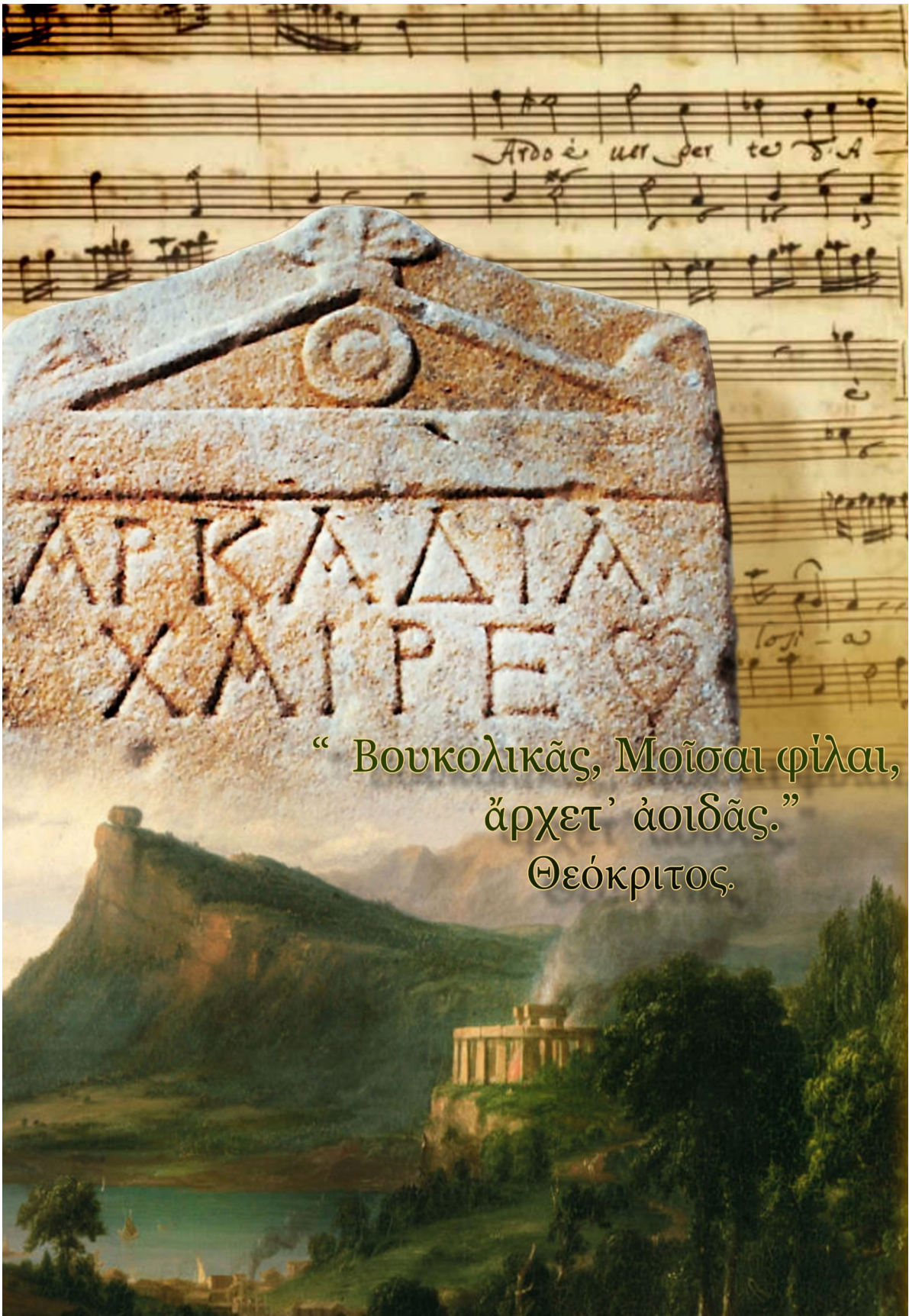
Φιόρου Κωνσταντίνα
Α.Μ. mma21013
Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία
Π.Μ.Σ. Μουσικές Τέχνες
Πανεπιστήμιο Μακεδονίας
Σχολή Κοινωνικών και Ανθρωπιστικών Επιστημών
Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης
Ειδικευση: Παλαιά Μουσική και Τροπικές Μουσικές Παραδόσεις,
Κλάδος: Παλαιά Μουσική

Τριμελής επιτροπή εξέτασης:

Ευθύμιος Ατζακάς
Αναπληρωτής Καθηγητής

Αθανάσιος Λάιος
Μέλος Ε.Ε.Π.

Μενέλαος- Δημήτριος Κούντουρας
Διδάσκων Π.Μ.Σ.



“ Βουκολικᾶς, Μοῖσαι φίλαι,
ἄρχετ' ἀοιδᾶς.”
Θεόκριτος.

Περιεχόμενα

Περίληψη	5
Ευχαριστίες	6
1.Εισαγωγή	7
2. Ο μύθος και το Πνεύμα της Αρκαδίας.....	8
2.1 Η ανάδυση της Αρκαδικής αισθητικής.....	9
2.2 Η μουσική και το μυθολογικό πλαίσιο της Αρκαδίας.....	10
3. Η ίδρυση της Pontificia Accademia degli Arcadi.....	12
3.1 Οι μαϊκήνες- θεσμοί και πρόσωπα.....	13
4. Η Αρκαδική καντάτα δωματίου.....	16
5. Οι συνθέτες και τα έργα.....	19
5.1 Alessandro Scarlatti.....	19
5.2 Georg Friedrich Händel.....	23
5.3 Giovanni Bononcini.....	24
6. Επίλογος.....	27
Παράρτημα 1- Οι καντάτες : κείμενα και μετάφραση.....	29
Παράρτημα 2- Εικόνες	35
Βιβλιογραφία.....	41

Περίληψη

Η καντάτα δωματίου (cantata da camera) η οποία αναπτύχθηκε στη Ρώμη κατά τις πρώτες δεκαετίες του 18ου αι. αντιπροσωπεύει ένα είδος σύνθεσης που συνδέεται στενά με το θεσμό της χορηγίας. Κατά τον 17ο αι. και τις αρχές του 18ου, η Ρώμη αποτέλεσε το κέντρο παραγωγής της καντάτας δωματίου, με αρχικούς εκπροσώπους τους Luigi Rossi και Giacomo Carissimi, και στη συνέχεια έφτασε στο απόγειό της με τους George Friederick Handel, Antonio Caldara, Alessandro Scarlatti και Giovanni Bononcini.

Η εξέλιξη και άνθιση της καντάτας δωματίου πραγματοποιήθηκε κάτω από την αιγίδα της Αρκαδικής Ακαδημίας της Ρώμης (Pontificia Accademia degli Arcadi) και των μελών της, οι οποίοι ήταν επιφανείς Ρωμαίοι, αριστοκράτες, λογοτέχνες, νομικοί και ανώτερα μέλη του κλήρου. Μέσα σε αυτό το πολιτιστικό μόρφωμα και υπό την οικονομική στήριξη των μεγάλων χορηγών της Τέχνης, όπως οι F. Maria Ruspoli, Benedetto Pamphili, and Pietro Ottoboni, διαμορφώθηκε ο ρόλος της καντάτας δωματίου, ρόλος ζωτικής σημασίας για την εξέλιξη και τη λειτουργία των συναντήσεων μεταξύ των μελών της Ακαδημίας, γνωστών με το όνομα conversazioni.

Ένα από τα χαρακτηριστικά που κάνουν αυτό το είδος να ξεχωρίζει, είναι ότι μεγάλο μέρος από τα κείμενα προς μελοποίηση (libretti), ήταν γραμμένα από τον χορηγό του εκάστοτε συνθέτη. Ο χορηγός, εκτός του κειμένου, προσέφερε τον κατάλληλο χώρο για την παρουσίαση, τους μουσικούς και γενικά την υλικοτεχνική υποδομή, κάνοντας την καντάτα δωματίου ένα μοναδικό δημιούργημα που ήταν προορισμένο να εκτελείται στις ιδιωτικές συναρθροίσεις του, και που οδήγησε αρκετούς μελετητές να ονομάσουν αυτό το είδος “conversazione cantata”, δηλαδή μία καντάτα γραμμένη ειδικά για να παρουσιαστεί σε αυτού του είδους τις συναρθροίσεις.

Τα κείμενα είχαν τα χαρακτηριστικά του Αρκαδικού στυλ ποίησης, της οποίας σκοπός ήταν να ξαναγυρίσει η Ιταλία στη σπουδαία Ελληνορωμαϊκή της παράδοση και να απαρνηθεί τις υπερβολές και τις αλλοιώσεις με τις οποίες είχε επιβαρυνθεί ο ποιητικός λόγος εξ αιτίας της επιρροής του Μπαρόκ. Πρότυπο για τη δημιουργία των κειμένων προς μελοποίηση ήταν το Πετραρχικό στυλ ποίησης, όπου κυριαρχούν οι ποιμενικοί έρωτες με πρωταγωνιστές τους φανταστικούς χαρακτήρες του βοσκού Θύρση, του Ζέφυρου, της Νύμφης Χλωρίδας ή Φλώρας και του Έρωτα που αποκτά ανθρώπινη μορφή ως ο τυφλός φτερωτός θεός με το τόξο και τα βέλη. Σε άλλα κείμενα οι εραστές δεν έχουν όνομα ή συγκεκριμένη μορφή. Αυτά που μετουσιώνονται σε προσωπικότητες είναι τα χαρακτηριστικά των ανθρώπων, όπως η καρδιά, η ψυχή, τα μάτια, το στόμα, τα μαλλιά, που είτε υποβάλλουν τον εραστή σε διάφορα ερωτικά βασανιστήρια είτε τον κάνουν να αγωνιά αναμένοντας λύτρωση και απονομή χάριτος από το ερωτικό υποκείμενο. Η παρούσα εργασία αποσκοπεί στην κατάδειξη του φαινομένου της Αρκαδικής καντάτας δωματίου ως μοναδικού στην Ιστορία της Μουσικής και επιχειρεί να παρουσιάσει τα χαρακτηριστικά που δικαιολογούν αυτό το χαρακτηρισμό.

Ευχαριστίες

Θα ήθελα αρχικά να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα καθηγητή μου Δημήτρη Κούντουρα για τον πλούτο γνώσεων και την υποστήριξη που μου παρείχε απλόχερα κατά τη διάρκεια αυτού του προγράμματος σπουδών. Η παρουσία του ως καθηγητή σε αυτό υπήρξε αποφασιστικός παράγοντας για μένα ώστε να μπω σε αυτή την ωραία περιπέτεια.

Ευχαριστώ τους συναδέλφους μου για τη στήριξη και τη βοήθειά τους, και τους μαθητές μου που μου δίνουν κάθε μέρα έμπνευση να γίνομαι καλύτερη δασκάλα.

Ιδιαίτερα ευχαριστώ την Κατερίνα Βουτσινά για τη βοήθεια και τις ουσιώδεις παρατηρήσεις της σχετικά με τις μεταφράσεις των κειμένων από την Ιταλική.

Πολλές ευχαριστίες στη συμφοιτήτριά και συνάδελφο Αλίζια Μαλασιώτη για τη συντροφιά και το ταλέντο της τα οποία έθεσε ακούραστα στη διάθεσή μου.

Ευχαριστώ τον αδερφό μου Γεράσιμο Φιόρο για τη δημιουργία του εξωφύλλου και τις καίριες περί την αισθητική παρατηρήσεις του.

Τέλος ευχαριστώ το σύζυγό μου Κώστα και τον γιο μου Σωκράτη που έχω την τύχη να τους έχω στη ζωή μου και που η στήριξη και η αγάπη τους με βοήθησαν στο να περατώσω αυτό το μεταπτυχιακό που τόσο καιρό ονειρευόμουν. Τους το αφιερώνω από καρδιάς.

1. Εισαγωγή

«Η Αρκαδία είναι το όραμα μιας απλής και εφικτής ευδαιμονίας, το αμυδρό και υποβλητικό πορτραίτο ενός τόπου απ' όπου ο άνθρωπος δε νιώθει ξεριζωμένος».¹

Η Αρκαδία είναι συνυφασμένη με την έννοια του ιδανικού τόπου, με ειδυλλιακά τοπία και εικόνες, που αποτέλεσαν βάση για τη δημιουργία του ομώνυμου μύθου και την έκαναν σύμβολο ενός γήινου, αιώνιου Παραδείσου. Ο μύθος αυτός επηρέασε βαθιά τον ευρωπαϊκό πολιτισμό, δημιουργώντας καλλιτεχνικά, φιλοσοφικά και λογοτεχνικά ρεύματα που δια μέσου των αιώνων έχουν αποτελέσει τη βάση του ευρωπαϊκού πνεύματος. Ήδη από την αρχαιότητα, η Αρκαδία, μαζί με άλλους τόπους όπως ο Όλυμπος, τα Κύθηρα ή η Ικαρία, ήταν μέρη που, μέσω της συντήρησης των μύθων που τα περιέβαλλαν, είχαν αναχθεί σε ουτοπίες. Με το πέρασμα των αιώνων αυτά τα μέρη, με τη βοήθεια των Καλών Τεχνών και της λογοτεχνίας, διαμορφώθηκαν σε ιδανικούς τόπους που αποτελούνταν από ένα κράμα των μύθων που τα χαρακτήριζαν μαζί με ιστορικά στοιχεία και τα πραγματικά χαρακτηριστικά τους.

Ο αρκαδικός μύθος θα εκφραστεί μέσα από τις Τέχνες και ιδιαίτερα τη μουσική, ήδη από την εποχή της Αναγέννησης, φέρνοντας επανειλημμένα στο προσκήνιο τις αξίες και τα ιδανικά ενός τρόπου ζωής που χαρακτηριζόταν από τις αρχές του ουμανισμού, την ισότητα, τη δικαιοσύνη και την απλότητα. Λίγο αργότερα, στα τέλη του 17ου με αρχές 18ου αι. θα δώσει εκ νέου μία αφορμή για μία ακόμη ηθική και καλλιτεχνική ανανέωση, μέσω πολιτιστικών μορφωμάτων που δημιουργούνται βασισμένα στα αρκαδικά ιδανικά και που συνήθως ονομάζονται “Ακαδημίες” κατά το πρότυπο των αρχαίων ελληνικών φιλοσοφικών ακαδημιών.

Η παρούσα εργασία θα αναπτυχθεί γύρω από τη σημαντικότερη από αυτές τις Ακαδημίες, την Ποντιφική Ακαδημία των Αρκάδων (Pontificia Accademia degli Arcadi ή Accademia dell' Arcadia) που δημιουργήθηκε στη Ρώμη το 1690 κατ' αναβίωσιν της Αναγεννησιακής ιδέας της Αρκαδίας, και την επιρροή που άσκησε ο πνευματικός αυτός κύκλος στις Τέχνες και ειδικότερα στη Μουσική, με τη δημιουργία έργων μουσικής δωματίου, μεταξύ αυτών και της καντάτας δωματίου (cantata da camera).

Η εξέλιξη και άνθιση της καντάτας δωματίου πραγματοποιήθηκε κάτω από την αιγίδα της Αρκαδικής Ακαδημίας της Ρώμης και των μελών της, οι οποίοι ήταν επιφανείς Ρωμαίοι, αριστοκράτες, λογοτέχνες, νομικοί και ανώτερα μέλη του κλήρου. Μέσα σε αυτό το πολιτιστικό μόρφωμα και υπό την οικονομική στήριξη των μεγάλων αυτών χορηγών της Τέχνης, διαμορφώθηκε ο ρόλος της καντάτας δωματίου, ρόλος ζωτικής σημασίας για την εξέλιξη και τη λειτουργία των συναντήσεων μεταξύ των μελών της Ακαδημίας, γνωστών με το όνομα *conversazioni*. Οι συναντήσεις αυτές έπαιξαν αποφασιστικό ρόλο στη διαμόρφωση μιας ιδιαίτερης αισθητικής που εξαπλώθηκε γρήγορα σε όλη την Ιταλία και όρισε ολόκληρο τον 18ο αι.

¹ Olalla P., σελ. 10

2. Ο Μύθος και το Πνεύμα της Αρκαδίας.

Ο Αρκαδικός μύθος, με τους βοσκούς του και την απλοϊκή και ξέγνοιαστη ζωή που ζούσαν στις εύφορες κοιλάδες και τα βουνά, και με την απλή και συγκινητική μουσική που τους παραδόθηκε από τον Πάνα, είχε ευρεία απήχηση σε όλο τον Ελληνικό κόσμο. Η αρκαδική ατμόσφαιρα αποτέλεσε έμπνευση για την ανάδυση ενός είδους ποίησης που ονομάστηκε “βουκολική” ή “ποιμενική” ποίηση και το κύριο θέμα της κινούνταν γύρω από τη ζωή και τους έρωτες μεταξύ των ποιμένων που ζούσαν σε αυτούς τους φανταστικούς τόπους. Ο Πολύβιος (202- 120 π. Χ) στο 4ο βιβλίο των “Ιστοριών” του, δίνει μία εικόνα για τη ζωή των Αρκάδων και τη σχέση τους με τη φύση και τη μουσική.

[...Πιστεύω πως η αιτία είναι ότι, όσα οι παλαιοί σωστά είχαν επινοήσει και θεσπίσει λαμβάνοντας εύστοχα υπόψη το φυσικό περιβάλλον, όπου ζούσαν όλοι οι Αρκάδες, αυτά ακριβώς πρώτοι και μόνοι από όλους τους Αρκάδες άφησαν. Η μουσική δηλαδή, η αληθινή βέβαια μουσική, είναι ωφέλιμη άσκηση, για όλους τους ανθρώπους, για τους Αρκάδες όμως είναι αναγκαία. Γιατί δεν πρέπει να θεωρούμε, καθώς ο Έφορος λέει στην εισαγωγή της Ιστορίας του -λόγος, που δεν του ταίριαζε καθόλου-, πως οι άνθρωποι έχουν εισαγάγει τη μουσική για να απατούν και να γοητεύουν. Δεν πρέπει ακόμη να πιστεύουμε πως οι παλαιοί Κρητικοί και Λακεδαιμόνιοι τυχαία αντικατέστησαν τη σάλπιγγα με το ρυθμικό παίξιμο του αυλού στον πόλεμο, ούτε πως ασυλλόγιστα οι πρώτοι Αρκάδες δέχτηκαν σε όλες τις εκδηλώσεις της κοινής ζωής τη μουσική σε τέτοιο βαθμό, ώστε με την υποχρεωτική μουσική αγωγή να ανατρέφουν όχι μόνο τα παιδιά αλλά και τους νεαρούς ως τα τριάντα τους -αυτοί, οι αυστηρότατοι στην άλλη ζωή τους. Γιατί είναι βέβαια πασιγνωστο και κοινός τόπος πως σχεδόν μόνο στην Αρκαδία διδάσκουν πρώτα πρώτα τα παιδιά, από τη νηπιακή ηλικία, να τραγουδούν σωστά τους ύμνους και τους παιάνες με τους οποιούς, όπως είναι πατροπαράδοτο, υμνεί κάθε πόλη τους επιχώριους ήρωες και θεούς. Ύστερα, μαθαίνοντας τα μουσικά μέλη του Φιλόξενου και του Τιμοθέου, κάθε χρόνο στο θέατρο με ζωηρή διάθεση άμιλλας χορεύουν τραγουδώντας, ενώ τους συνοδεύουν επαγγελματίες διονυσιακοί αυλητές, τα παιδιά στους λεγόμενους παιδικούς αγώνες και οι νέοι στους ανδρικούς. Όμοια και σε όλη τους τη ζωή, στις συμποσιακές διασκεδάσεις, δεν καλούν ξένους τραγουδιστές, αλλά μόνοι τους ψυχαγωγούνται, υποχρεώνοντας ο ένας τον άλλον όταν φτάσει η σειρά του να τραγουδήσει. Και ενώ δεν θεωρούν ντροπή να πουν πως δεν ξέρουν, κάποιο από τα άλλα μαθήματα, όμως το τραγούδι δεν μπορούν να το αρνηθούν, αφού όλοι υποχρεωτικά το διδάσκονται, ούτε όταν παραδέχονται πως ξέρουν να τραγουδούν το αποφεύγουν, γιατί το θεωρούν αισχρό. Μαθαίνουν ακόμα οι νέοι εμβρατήρια πολεμικά καθώς παρελαύνουν με συνοδεία αυλού, ασκούνται και στο χορό, και κάθε χρόνο στο θέατρο κάνουν επιδείξεις για τους συμπολίτες τους με δημόσια φροντίδα και δαπάνη. Πιστεύω πως οι παλαιοί τα θέσπισαν όχι για πολυτέλεια και κέφι, αλλά γιατί έβλεπαν την τραχειά δουλειά του καθενός και γενικά την ελίπونه και σκληρή ζωή στην Αρκαδία, και παρατηρούσαν ακόμη τον άγριο χαρακτήρα των κατοίκων, που οφείλεται στην κρύα και σκοτεινή ατμόσφαιρα -πολύ συνηθισμένη κατάσταση στα μέρη εκείνα-, με την οποία αναγκαστικά και από φυσικού μας όλοι οι άνθρωποι εξομοιώνομαστε. Για το λόγο άλλωστε αυτόν και όχι για άλλον, έθνη και λαοί που απέχουν πάρα πολύ μεταξύ τους παρουσιάζουν μεγάλες διαφορές στο χαρακτήρα, στη μορφή, στο χρώμα και στις περισσότερες ασχολίες. Επειδή λοιπόν οι παλαιοί Αρκάδες ήθελαν να μαλακώσουν και να μετριάσουν την αγριότητα και την τραχύτητα της φύσης, θέσπισαν όλα τα παραπάνω, και ακόμη συνήθισαν τους άντρες και τις γυναίκες σε συχνές κοινές συνάξεις και θυσίες, σε χορούς κοριτσιών και αγοριών. Γενικά, χρησιμοποίησαν όλη τους την επινοητικότητα για να εξημερώσουν και να πραΰνουν την ψυχική σκληρότητα με την επιβολή των εθίμων...”²]

Πατέρας της βουκολικής ποίησης θεωρείται ο Θεόκριτος (310-250 π.Χ) ο οποίος έγραψε μια σειρά ποιημάτων που τα ονόμασε “Ειδύλλια”. Στα έργα αυτά τοποθετεί ιδεατούς ποιμένες να αφηγούνται τις ερωτικές τους περιπέτειες , να

2 Πολυβίου “Ιστορία”, 4.20.3- 4.21.4

εξυμνούν τους ποιητές που θαυμάζουν, να τραγουδούν και να ασχολούνται με τις εργασίες τους μέσα σε μία ιδανική ατμόσφαιρα κι ένα τοπίο που θυμίζει τη Σικελία από την οποία καταγόταν ο ίδιος.

ΘΥΡΣΙΣ (ΩΔΗ)

*Αρχίστε, Μούσες μου καλές, βουκολικό τραγούδι.
Ο Θύρσις απ' την Αίτνα εγώ κι αυτή η φωνή του Θύρσι·
Πού ήστε όταν μαραίνονταν ο Δάφνις, πού κι οι Νύμφες;
Στου Πηνειού τις λαγκαδιές, στου Πίνδου τα λαγκάδια;
Μηδέ της Αίτνας την κορφή μηδέ στο ρέμα του Άκι.
Αρχίστε, Μούσες μου καλές, βουκολικό τραγούδι.³*

Ύστερα από τρεις αιώνες, ο Βιργίλιος (70- 19 π. Χ) εμπνευσμένος από τα Ειδύλλια θα γράψει δέκα ποιητικά κείμενα στη λατινική γλώσσα και θα τα ονομάσει “ Βουκολικά” . Ο Βιργίλιος επανατοποθετεί τους ποιμένες του στην Ελληνική Αρκαδία, αντιθέτως με το Θεόκριτο που τους τοποθετεί στη Σικελία. Η Αρκαδία του Βιργίλιου είναι βέβαια εντυπωσιακά όμοια με τη Βόρεια Ιταλία απ όπου καταγόταν ο ίδιος. Λίγο αργότερα ο Οβίδιος(43 π. Χ – 17μ. Χ) κατά το μοντέλο του Θεόκριτου, θα γράψει τις “Μεταμορφώσεις” του προσπαθώντας να αποδώσει τα ανθρώπινα συναισθήματα μέσω των ιστοριών του όπου δεσπάζουν μυθικοί ήρωες, θεοί ,ζώα και φυτά, όλα σχεδόν περιπλεγμένα σε κάποια ερωτική ιστορία που εξελίσσεται με μυθιστορηματικό τρόπο. Ο Οβίδιος μέσα από το έργο του συνδέει άρρηκτα την Αρκαδία με την μουσική, μέσω του θεού Πάνα, που εκπροσωπούσε το πρωτόγονο ερωτικό ένστικτο ταιριασμένο με τη δύναμη της μουσικής , συνδυασμός που είχε την ικανότητα να ελκύει και να γοητεύει.⁴

Η Αρκαδία ως ιδέα θα ταξιδέψει μέσα στους αιώνες με όχημα τον ποιητικό λόγο και θα δώσει έμπνευση στους μεγάλους ποιητές Δάντη (1265-1321),Πετράρχη (1304-1374) και Βοκκάκιο(1313- 1375)⁵, οι οποίοι εμπνευσμένοι απο τον Βιργίλιο θα γράψουν βουκολικά ειδύλλια προσαρμοσμένα στο πνεύμα και τις αξίες της Αναγέννησης. Το αρκαδικό πνεύμα θα επηρεάσει απόλυτα την αισθητική της Αναγέννησης σε όλους τους τομείς και θα δώσει τα πρώτα δείγματα σύζευξης της μουσικής με την ποίηση: τα ποιμενικού ύφους μαδριγάλια του 14ου αι. τα οποία παρουσιάζουν μυθολογικά θέματα με θεούς και ημίθεους.

2.1 Η ανάδυση της Αρκαδικής αισθητικής.

Η κοινωνία της Αναγέννησης ήταν μία κοινωνία που αναπτυσσόταν πνευματικά μέσα στις αυλές και τα τείχη των πόλεων της Βόρειας Ιταλίας, μία αστική κοινωνία η οποία αναζητούσε την ταυτότητά της μέσα στον κόσμο. Το ποιμενικό φαινόμενο ήταν ιδανικός φορέας αυτής της ταυτότητας γιατί συγκέντρωνε όλες τις αρετές του ουμανισμού, την απλότητα του ζειν, την ειρηνική σχέση με τη φύση, τις αρμονικές

3 Θεοκρίτου “Ειδύλλια”, Ωδή , στ. 65- 70.

4 Gerbino, G., σελ. 6.

5 Παράρτημα 2, εικ. 1

σχέσεις μεταξύ των ανθρώπων. Η δυτική κουλτούρα χρησιμοποίησε το ποιμενικό πρότυπο ως συμβολισμό της ανθρώπινης ύπαρξης, ως έναν τρόπο να βρει τη σχέση της ανθρώπινης φύσης με τον κόσμο. Η ανάγκη να εξηγήσουν τον πραγματικό κόσμο μέσω ενός φανταστικού σύμπαντος έστρεψε τις κοινωνίες εκείνες προς το κύριο συνεκτικό συστατικό με τους δύο αυτούς κόσμους: τη μουσική. Η αισθητική της εποχής κινείται γύρω από τον ποιμενισμό, ο οποίος προοδευτικά κυριαρχεί σε όλες τις εκφάνσεις της ζωής.⁶

2.2 Η μουσική και το μυθολογικό πλαίσιο της Αρκαδίας

Στο πλαίσιο της αναβίωσης του αρχαίου πνεύματος που έφερε ο Ουμανισμός στην Ιταλία, υπήρξε μεγάλο ενδιαφέρον για τις αρχαίες τέχνες του λόγου, τη φιλοσοφία και την αρχαία μυθολογία. Κι ενώ η αρχαιολατρία κατέκλυσε όλες τις τέχνες και επηρέασε τη θεματολογία της λογοτεχνίας και της ποίησης της εποχής, οι μουσικοί και οι μελετητές των αρχαίων τεχνών του θεάτρου δεν κατάφεραν να μάθουν τίποτα για τη μουσική των αρχαίων. Μπροστά σε αυτή τους την αμηχανία αποφάσισαν να χρησιμοποιήσουν τις τέχνες του λόγου, όπως τη ρητορική, ώστε να εκφράσουν με τον καλύτερο τρόπο το νόημα και το χαρακτήρα του ποιητικού κειμένου, το βασικό του “συναίσθημα” (affetto). Ο μουσικός αυτοσχεδιασμός πάνω στο λόγο σε σχέση με το μέτρο και τα νοήματα, άνοιξαν το δρόμο για τη δημιουργία ενός νέου, μοναδικού είδους δημιουργίας που σταδιακά οδήγησε σε νέους μουσικούς δρόμους και στη μουσική της μπαρόκ περιόδου⁷.

Ο Jacopo Sannazaro (1457- 1530) έγραψε το πρώτο ποιμενικό μυθιστόρημα μετά την Αρχαιότητα που το ονόμασε Arcadia. Το γέμισε με μυθολογικές θεότητες, με ηρωικούς χαρακτήρες και ειδυλλιακά τοπία όπου κυριαρχεί η γλυκιά ερωτική μελαγχολία μέσα σε μία αγνή φύση που παραπέμπει στις ανθρώπινες αρετές. Με αυτό τον τρόπο άρχισε να κωδικοποιείται ο ποιμενισμός, και να γίνεται ένα σύστημα συμβολισμών και αναφορών στην πραγματικότητα, να συσχετίζει υπαρκτούς ανθρώπους και καταστάσεις με κατορθώματα ηρώων και θεών, και να εξιστορεί τις ερωτικές τους περιπέτειες ή άλλα γεγονότα της ζωής τους με συμβολικό τρόπο. Αυτή η συνθήκη αφορά μία ελίτ, η οποία βρίσκεται μέσα στις Ευρωπαϊκές αυλές και προσδιορίζει τον εαυτό της ως μέλη μίας βουκολικής κοινότητας, η οποία όμως μιλάει την ίδια μουσική γλώσσα με την ελίτ.⁸ Οι ευγενείς βοσκοί που μιλούν την ποιητική γλώσσα των λογοτεχνικών “τέκνων” του Πετράρχη, μιλούν και την ίδια μουσική γλώσσα, αν όχι ετυμολογικά, σίγουρα συμβολικά. Τα μαδριγάλια με ποιμενικό χαρακτήρα, όπως αυτά του Andrea Gabrieli (1532/33- 1585), ο οποίος θεωρείται ο δημιουργός του βουκολικού πνεύματος στη μουσική, θα κυριαρχήσουν μετά το 1570 σε όλο το εύρος της κοσμικής μουσικής⁹.

Η Ιταλική κοινωνία έζησε στο ρυθμό του αρκαδικού φαινομένου για όλον τον 16ο, τον 17ο έως και τον 18ο αι. Μέσα στους πρώτους δύο αιώνες οι μυθολογικοί

6 Gerbino, G., σελ. 19

7 Κούντουρας, Δ., (2020) σελ. 12.

8 Gerbino, G., σελ. 19.

9 Κούντουρας, Δ., (2020) σελ. 90- 92.

χαρακτήρες έγιναν κοινός ποιητικός κώδικας για όλους και σιγά σιγά λειτούργησαν ως σύμβολα των αφηρημένων ιδεών που αντιπροσώπευαν. Το ποιμενικό φαινόμενο δημιούργησε ένα ιδιαίτερο είδος ποίησης που ήταν άρρηκτα συνδεδεμένη με τη μουσική, την “*roesia per musica*” (ποίηση που είχε ως σκοπό τη μελοποίηση), που αποτέλεσε το κύριο χαρακτηριστικό της ιταλικής ποίησης και συγχρόνως και της ιταλικής κοσμικής φωνητικής μουσικής η οποία εκφράστηκε μέσα από το μαδριγάλι. Μέσα σε αυτό το ποιητικό περιβάλλον εμφανίζονταν θεοί, ημίθεοι, και άλλα μυθικά πλάσματα, ποιμένες και ήρωες, που ζουν τις περιπέτειές τους μες στα ειδυλλιακά δάση της Αρκαδίας.

Ο κύριος θνητός ήρωας ήταν ο ποιμένας που έφερε συχνότερα το όνομα Θύρσης. Έπειτα υπήρχαν οι θεότητες του δάσους που αντιπροσωπεύονταν από μία Νύμφη με το όνομα Χλωρίδα, Φυλλίδα, Φλώρα ή απλώς Νύμφη. Στις περιπέτειες αυτών των δύο προσώπων συχνά επεμβαίνουν θεοί, όπως η Αφροδίτη, ο Βάκχος, ο Έρωτας ή ο Απόλλωνας. Άλλες φορές εμφανίζεται ο Ζέφυρος ή ο βοσκός Δάφνης, η Ειρήνη και ο Φίλαινος. Οι χαρακτήρες αυτοί αντιπροσώπευαν αρετές όπως την αθωότητα και την αρετή (Θύρσης) , την αισιοδοξία ή την καλοσύνη (Ζέφυρος) και την αγνότητα και την παρθενία(Νύμφη).

Όλοι αυτοί οι χαρακτήρες ανήκουν στη μεγαλύτερη θεματική κατηγορία που συναντάται στα κείμενα, υπάρχει όμως και μία δεύτερη, αυτή των μύθων, όπως του Ορφέα και της Ευρυδίκης ή του Απόλλωνα και της Δάφνης. Η δεύτερη κατηγορία συναντάται περισσότερο στις όπερες παρά στα μαδριγάλια. Το είδος της ποίησης αυτής προσέδιδε ανθρώπινα χαρακτηριστικά και ευαισθησίες σε θεούς κι ήρωες, δίνοντας την δυνατότητα της ταύτισης στους ακροατές των ποιμενικών δραμάτων οι οποίοι όπως αναφέραμε και νωρίτερα, ανήκαν στο κύκλο κάποιας αυλής. Η προσήνεια των ηρώων και τα θέματα που εμφανίζονταν στα ποιμενικά δράματα και στους στίχους των μαδριγαλιών, δημιουργούσαν μία συγκεκριμένη ψυχολογική διάθεση: εκείνη της γλυκιάς νοσταλγίας των παραδεισένιων τόπων που εξέφραζε η Αρκαδία μαζί με την αναπόληση του έρωτα και τη ραθυμία μιας χαρούμενης και ανέμελης ζωής.¹⁰

10 Κούντουρας (2020), σελ. 94-98.

3. Η ίδρυση της Pontificia Accademia degli Arcadi

Το 1690 ιδρύθηκε στη Ρώμη η λογοτεχνική κοινότητα Ποντιφική Ακαδημία των Αρκάδων(**Pontificia Accademia degli Arcadi**). Το πολιτιστικό αυτό μόρφωμα, προερχόταν από το λογοτεχνικό κύκλο που είχε ιδρυθεί και τελούσε υπό την προστασία της βασίλισσας Christina της Σουηδίας¹¹ (1626- 1689) τον Φεβρουάριο του 1656. Η βασίλισσα, έχοντας ασπαστεί το καθολικισμό, παραιτήθηκε από το θρόνο, μετακόμισε στη Ρώμη μαζί με την ακολουθία της και εκεί καθιερώθηκε ως μεγάλη χορηγός των Τεχνών. Οι Alessandro Scarlatti(1660- 1725), Alessandro Stradella(1643-1682) και Arcangelo Corelli(1653- 1713) ωφελήθηκαν ιδιαίτερα από τη γεναιοδωρία της. Η Christina απεβίωσε το 1689 και η Ακαδημία ιδρύθηκε προς τιμήν της την επόμενη χρονιά, έχοντας σαν συμβολική της κεφαλή τη Βασίλισσα και σαν έμβλημα τον αυλό του Πανός¹².

Οι ιδρυτές και μέλη της Ακαδημίας ήταν επιφανείς εκπρόσωποι διαφόρων χώρων της Ευρωπαϊκής διανοήσης και της Τέχνης, όπως τα γράμματα, η μουσική, η ζωγραφική και η γλυπτική, αλλά και η θρησκεία, η πολιτική και τα “ευγενή” επαγγέλματα. Οι πιο διακεκριμένοι μεταξύ τους ήταν οι Giovanni Mario Crescimbeni (1663- 1728), Vincenzo Leonio (1650- 1720), Silvio Stampiglia(1664- 1725) και Gianvincenzo Gravina (1664- 1718)¹³. Όλα τα μέλη της Ακαδημίας έφεραν ποιμενικά ονόματα. Η Ακαδημία είχε ως σκοπό να αναμορφώσει την Ιταλική ποίηση απαλλάσσοντάς την από

11 Παράρτημα 2, εικ. 3

12 Παράρτημα 2, εικ. 2.

13 Giovanni Mario Crescimbeni (1663- 1728), Ιταλός ποιητής, συγγραφέας και κριτικός, εμπνευστής και ιδρυτής της Αρκαδικής Ακαδημίας της Ρώμης, της οποίας ήταν γραμματέας επί τριάντα οκτώ έτη. Έφερε το αρκαδικό όνομα Alfesibeo Cario και ήταν άτομο εξαιρετικής μόρφωσης που σπούδασε στο κολλέγιο των Ιησουιτών της γενέθλιας πόλης του και έπειτα έγινε διδάκτορας της Νομικής. Πολυγραφότατος με σημαντικά έργα, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγονται τα: *Istoria della volgar poesia* (1698), *Trattato della bellezza della volgar poesia*(1700), *La bellezza della volgar poesia*, (1702 – 1712), *Le Vite degli Arcadi illustri / scritte da diversi autori, pubblicate d'ordine della Generale Adunanza da Giovan Mario Crescimbeni* (1708-1727). (Merola, Nicola (1984). "CRESCIMBENI, Giovan Mario". *Dizionario Biografico degli Italiani, Volume 30: Cosattini–Crispolto* (in Italian). Rome: [Istituto dell'Enciclopedia Italiana](#).

Vincenzo Leonio (1650- 1720), Ιταλός νομικός και ποιητής, ιδρυτικό μέλος της Αρκαδικής Ακαδημίας της Ρώμης, με το αρκαδικό όνομα Uranius Tegeaeus. Λογοτεχνικός του στόχος ήταν να “εξαλείψει το κακό γούστο και τις εκκεντρικότητες που είχαν εισαχθεί στην ποιητική γλώσσα”: (Vagnoni, Debora (2005). "[LEONIO, Vincenzo](#)". *Dizionario Biografico degli Italiani, Volume 64: Latilla–Levi Montalcini* (in Italian). Rome: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.

Silvio Stampiglia (1664- 1725), Ιταλός ποιητής και λιμπρετίστας, ιδρυτικό μέλος της Αρκαδικής ακαδημίας της Ρώμης. Το αρκαδικό του όνομα ήταν Palemone Licurio και έγραψε ποίηση και λιμπρέτα για καντάτες, σερενάτες και όπερες για αρκετούς συνθέτες της εποχής, όπως ο Alessandro Scarlatti και κυρίως ο Giovanni Bononcini: (<https://cantataitaliana.it/sites/default/files/allegati/gialdrone-stampiglia-2010-.pdf>)

Gianvincenzo Gravina (1664- 1718) Ιταλός νομικός, λογοτέχνης και ποιητής, ιδρυτικό μέλος της Ακαδημίας της Αρκαδίας, οπαδός του Πετρарχικού ποιητικού μοντέλου, έπειτα από σχίσμα που δημιουργήθηκε μεταξύ των μελών της Ακαδημίας της Αρκαδίας, ίδρυσε μαζί με τους ακολούθους του την Ακαδημία των Κουιρινίων (Accademia dei Quirini). Διετέλεσε μέντορας και θετός πατέρας του σημαντικού λιμπρετίστα Pietro Metastasio(1698- 1782): *Encyclopædia Britannica*. Vol.12 (11th ed.). Cambridge University Press. pp. 383–384.

τις επιρροές του Μπαρόκ και του μαρινισμού¹⁴ που την είχε κατακλύσει με πολυπλοκότητα, υπερβολική χρήση των μεταφορών και των παρομοιώσεων και γενικά της εκζητήσης, πράγματα τα οποία έδειχναν κακόγουστα και τεχνητά και κατά τη γνώμη των μελών της αποτελούσαν στρέβλωση για την ποίηση. Αντιθέτως, η Ακαδημία πρότεινε μια πιο απλή και φυσική ποιητική μορφή που ήταν βασισμένη στην κλασική γραμματεία όπως ήταν η ελληνική και ρωμαϊκή βουκολική ποίηση και ευνοούσε την επιστροφή στην απλότητα, την πραγματικότητα και σε ότι είναι “αληθινό”. Βεβαίως, παρ’ όλο που το στυλ των Αρκαδικών ποιητών ήταν η αποφυγή των υπερβολών των μαρινιστών, δεν μπορούμε να μην παρατηρήσουμε ότι και η δική τους άποψη ήταν μια μορφή φυγής από την πραγματικότητα, μια και η ποιμενική ζωή έτσι όπως παρουσιαζόταν μέσω της Αρκαδικής ποίησης (ερωτευμένοι βοσκοί που φλέρταραν βοσκοπούλες και νύμφες μέσα σε μία ιδεώδη φύση όπου συνέθεταν και έπαιζαν μουσική) δεν αντιστοιχούσε καθόλου στην πραγματική ζωή των βοσκών. Για τους Αρκάδες εκείνους, η αναμόρφωση της ποίησης σήμαινε έναν επαναπροσδιορισμό της κοινωνίας όπου ο άνθρωπος όφειλε να ξαναβρεί τον εαυτό του μέσα από υψηλά ιδεώδη όπως η ειρήνη, η δικαιοσύνη και η καλοσύνη.

Ο δρόμος προς αυτό τον επαναπροσδιορισμό περνούσε μέσα από τις αρχές της αρμονίας ενός φανταστικού Χρυσού Αρκαδικού Αιώνα, όπου όλες οι Τέχνες διαμόρφωναν ένα νέο πνευματικό περιβάλλον στο οποίο κυριαρχούσαν οι κλασικές φόρμες και τα μυθολογικά θέματα. Η Ακαδημία της Αρκαδίας της Ρώμης δημιούργησε ένα τεράστιο ρεύμα σε όλη την Ιταλία, δημιούργησε “αποικίες” Αρκαδιστών και συνέβαλλε έτσι στο να δημιουργηθεί μία αισθητική και πολιτιστική ομοιογένεια η οποία εξαπλώθηκε σε όλη τη χερσόνησο ¹⁵.

3.1 Οι μαϊκήνες- θεσμοί και πρόσωπα

Κατά το 17ο αι η όπερα, το ορατόριο και η μουσική δωματίου κάθε είδους, έχουν μπει για τα καλά στη ζωή της ιταλικής κοινωνίας και αφορούν όλο και περισσότερες κοινωνικές τάξεις. Οι ευγενείς και η ανώτερη τάξη που πάντα αποτελούσαν τους κυριότερους “καταναλωτές” μουσικής, είχαν τη δυνατότητα να υποστηρίξουν οικονομικά μία ελίτ μουσικών που παρήγαγε σημαντική ποσότητα έργων κάθε χρόνο. Οι κυριότεροι φορείς που χορηγούσαν αυτή τη δραστηριότητα ήταν δύο εκκλησιαστικά ιδρύματα: το Ορατόριο των Φιλιππίνι στη Ρώμη και το Ορατόριο των Τζερολαμίνι στη Νάπολη. Οι παραγωγή ενός μεγάλου αριθμού ορατορίων δεν θα μπορούσε να υποστηριχτεί ούτε ως προς τη σύνθεση, ούτε ως προς την εκτέλεση, αν δεν είχαν στη διάθεσή τους τους καλύτερους μουσικούς της επικράτειάς τους (οι Φιλιππίνι είχαν φτάσει να ανεβάζουν περί τα 50 ορατόρια το χρόνο στα τέλη του 17ου αι.)¹⁶ Η χορηγία ήταν κοινωνικό φαινόμενο και αφορούσε τόσο τους προστάτες όσο

14 Ο James V. Mirollo ορίζει τον “μαρινισμό” (Ιταλ. Marinismo ή secentismo “17ος αι.”) ως ένα υπερβολικά διακοσμημένο και πνευματώδες είδος ποίησης ή έμμετρου δράματος, γραμμένο κατ’ απομίμηση του στυλ του Giambattista Marino (1569-1625) και ειδικότερα των έργων του “La Lira” και “L’ Adone”. (James V. Mirollo. *The Poet of the Marvelous*. Columbia University Press, New York, 1963)

15 Placella σελ.1

16 Annibaldi, C., σελ. 5

και τους προστατευόμενους μια και αποτελούσε σύμβολο κύρους για τους πρώτους και τον πιο σίγουρο τρόπο για μία καλή επαγγελματική σταδιοδρομία για τους δεύτερους. Ο κύριος κύκλος των μαικήνων της τέχνης ήταν ο κύκλος της Εκκλησίας, η καθεστηκυία τάξη η οποία αποτελούνταν από την εκκλησιαστική ιεραρχία και τα μέλη των παπικών οικογενειών τα οποία κατείχαν τίτλους ευγενείας και εκκλησιαστικά αξιώματα. Ανάμεσα σε αυτούς υπήρξαν πραγματικοί λάτρεις και γνώστες της τέχνης που με την “πεφωτισμένη προστασία” τους έδωσαν την ευκαιρία σε μερικούς από τους σπουδαιότερους συνθέτες και ερμηνευτές, αλλά και ζωγράφους, γλύπτες και ανθρώπους των υπολοίπων τεχνών, να αναδειχθούν μέσω του έργου τους και να αποκτήσουν φήμη και κύρος.

Ένας από αυτούς τους πεφωτισμένους μαικήνες ήταν ο καρδινάλιος Pietro Ottoboni¹⁷ (1667- 1740), ο οποίος θεωρείται ο σημαντικότερος γνώστης των τεχνών της εποχής του. Το ενδιαφέρον του εκτείνονταν από τη μουσική και τη λογοτεχνία έως τη ζωγραφική, την αρχιτεκτονική και τη γλυπτική. Από το 1689 (χρονιά που διορίστηκε ως καρδινάλιος από τον θείο του, Πάπα Αλέξανδρο τον 8ο) και για πάνω από πενήντα χρόνια κυριαρχούσε στα θέματα καλλιτεχνικής χορηγίας. Ο οίκος του συμπεριέλαβε μερικούς από τους σπουδαιότερους δημιουργούς του 18ου αι. όπως τον ζωγράφο Pasquale de Rossi (1641- 1722), τον αρχιτέκτονα και σκηνογράφο Filippo Juvara (1678- 1736) τον λιμπρετίστα Pietro Metastasio(1698- 1782) και τους μουσικούς Arcangelo Corelli , Alessandro Scarlatti και Georg Friedrich Händel. Ο καρδινάλιος ήταν ενεργό μέλος της Αρκαδικής Ακαδημίας της Ρώμης με το ψευδώνυμο Crateo Ercinio, και είχε υπογράψει πολλά λιμπρέττα από όπερες, ορατόρια και καντάτες, τα περισσότερα από τα οποία είχαν μελοποιηθεί και ανεβεί σε παραστάσεις και ιδιωτικές συναρθροίσεις (conversazioni) τόσο στα σαλόνια του Μεγάρου της Καγκελλαρίας, όσο και στο ιδιωτικό θέατρο ¹⁸που είχε δημιουργήσει ο Juvara για εκείνον μέσα στο Μέγαρο. Η συλλογή του από περίπου τριακόσιους πίνακες ζωγραφικής τον κατέστησε τον μεγαλύτερο συλλέκτη έργων τέχνης της εποχής του.¹⁹

Ο καρδινάλιος Benedetto Pamfili²⁰ (1653- 1730), υπήρξε κι αυτός ένας από τους μεγάλους μαικήνες των τεχνών στη Ρώμη, πολυγραφότατος λιμπρετίστας και ταλαντούχος μουσικός, όπως και μεγάλος συλλέκτης έργων ζωγραφικής της φλαμανδικής σχολής. Ενεργό μέλος της Αρκαδικής Ακαδημίας με το ψευδώνυμο Fenicio Larisseo, συμπεριέλαβε στο καλλιτεχνικό δυναμικό του οίκου του, εκτός από τους Arcangelo Corelli , Alessandro Scarlatti και Georg Friedrich Händel, και τους Giovanni Lorenzo Lulier(1662- 1700), Alessandro Melani(1639- 1703), Carlo Francesco Cesarini(1666- 1741) και Antonio Maria Bononcini(1677- 1726) - αδελφό του Giovanni, οι οποίοι άρχισαν μία επιτυχημένη σταδιοδρομία κάτω από την προστασία του. Τα λιμπρέτι του έγιναν όπερες, καντάτες και ορατόρια, με πιο γνωστό

17 Παράρτημα 2, εικ. 4

18 Παράρτημα 2, εικ. 7

19 Olszewski , E. J., σελ. 139.

20 Παράρτημα 2, εικ. 6

το ορατόριο “*Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*” που έγραψε ο Händel το 1707 τιμώντας τη φιλία τους.

Ο σημαντικότερος προστάτης των τεχνών που δεν ανήκε στον υψηλόβαθμο κλήρο, ήταν ο μαρκήσιος Francesco Maria Marescotti Ruspoli²¹ (1672- 1731). Έχοντας κληρονομήσει μία σημαντική περιουσία και τίτλο ευγενείας, διέθετε σημαντικούς πόρους για την συντήρηση καλλιτεχνικής αυλής και για παραγγελίες στους διάσημους συνθέτες της εποχής, και μπορούσε άνετα να ανταγωνιστεί τους καρδινάλιους σε αυτό το πεδίο. Έγινε δεκτός στην Αρκαδική Ακαδημία το 1691 και έφερε το ψευδώνυμο Olinto Arsenio. Οι κήποι και το αμφιθέατρο της ιδιοκτησίας του Bosco Parrasio στο λόφο Janiculum, προσφέρονταν για να φιλοξενήσουν τις συναντήσεις των μελών της Ακαδημίας και την παρουσίαση μουσικών έργων.²² Υπήρξε ο μεγαλύτερος χορηγός του Händel και, όπως αποδεικνύουν λογαριασμοί και εξοφλητικά σημειώματα του Οίκου του Ruspoli που βρέθηκαν στα Μυστικά Αρχεία του Βατικανού, είχε διαθέσει τεράστια ποσά για τη φιλοξενία και τις παραγγελίες σε εκείνον, αλλά και στην ενοικίαση επαγγελματιών μουσικών, σίτισης, σκηνογραφικών κατασκευών κλπ, την περίοδο 1707- 1711.²³

21 Παράρτημα 2, εικ. 5

22 Keates, J., σελ. 30

23 Kirkendale, σελ. 226- 227.

4. Η αρκαδική καντάτα δωματίου

Κατά τον 17ο αι. και τις αρχές του 18ου, η Ρώμη αποτέλεσε το κέντρο παραγωγής της καντάτας δωματίου, με αρχικούς εκπροσώπους τους Luigi Rossi(1597-1653) και Giacomo Carissimi(1605- 1674), και στη συνέχεια έφτασε στο απόγειό της με τους Georg Friederich Händel(1685- 1759), Antonio Caldara(1670- 1736), Alessandro Scarlatti(1660- 1725) και Giovanni Bononcini(1670- 1747). Η καντάτα αυτή αναπτύχθηκε την περίοδο της ακμής της Αρκαδικής Ακαδημίας της Ρώμης και είχε ορισμένα χαρακτηριστικά που την ξεχώρισαν από τα άλλα είδη μουσικής δωματίου.

Η καντάτα δωματίου ήταν ένα έργο σχετικό με την όπερα, αλλά αρκετά ανεξαρτητοποιημένο από αυτή, μια και έκανε χρήση της εναλλαγής recitativo –aria, αλλά συγχρόνως διερευνούσε ένα απλούστερο και πιο οικείο σύμπαν από εκείνο της όπερας. Η όπερα με τους πολλούς χαρακτήρες και τα πάθη τους, την πολυπλοκότητα της δραματουργίας και του λιμπρέττου, αποτελούσε μία θεαματική μουσική κατασκευή που όμως δεν έδινε τη δυνατότητα καθολικής ταύτισης με όλους τους χαρακτήρες, και είχε την ανάγκη μιας σκηνης ώστε να μπορέσει να υποστηρίξει το είδος της, ως μουσικό θέατρο. Η καντάτα δωματίου προσέφερε στο συνθέτη ένα εξαιρετικό μέσο ώστε να αναπτύξει μια ιδέα μέσα σε περιορισμένο μουσικό “χώρο” (όπως και ο χώρος παρουσίασής της), καθώς η μορφή της ήταν συνήθως δύο recitativi και δύο arie ή agioso, και ήταν ένα εξαιρετικά λεπτοδουλεμένο έργο αυθεντικής μουσικής, όπου ο βιρτουόζος σολίστας είχε την ευκαιρία να επιδείξει τα πιο εκλεπτυσμένα μουσικά προσόντα του. Η θεματική της ήταν πάνω στην αρκαδική αισθητική, κι εκεί έμοιαζε ως ένα βαθμό με την όπερα, μια και στο μουσικό Μπαρόκ άρεσε η αρκαδική θεματολογία. Η καντάτα εξέφραζε έναν πιο εσωτερικό και πιο πολύπλοκο συναισθηματικό κόσμο που μπορούσε να αποδοθεί ιδανικά πάνω σε έναν καμβά από βασικούς ήρωες της αρκαδικής θεματολογίας οι οποίοι υπήρχαν ως εκπρόσωποι των αρετών και των ιδανικών που αντιπροσώπευαν.

Ένα από τα χαρακτηριστικά που κάνουν αυτό το είδος να ξεχωρίζει, είναι ότι μεγάλο μέρος από τα κείμενα προς μελοποίηση (libretti), ήταν γραμμένα από τον χορηγό του εκάστοτε συνθέτη και προορίζονταν να παρουσιαστούν κατά τη διάρκεια των συναντήσεων μεταξύ των μελών της Ακαδημίας, γνωστών με το όνομα conversazione. Ο χορηγός, εκτός του κειμένου, προσέφερε τον κατάλληλο χώρο για την παρουσίαση, τους μουσικούς και γενικά την υλικοτεχνική υποδομή, κάνοντας την καντάτα δωματίου ένα μοναδικό δημιούργημα που ήταν προορισμένο να εκτελείται στις ιδιωτικές συναρθροίσεις του, και που οδήγησε αρκετούς μελετητές να ονομάσουν αυτό το είδος “conversazione cantata”, δηλαδή μία καντάτα γραμμένη ειδικά για να παρουσιαστεί σε αυτού του είδους τις συναρθροίσεις.²⁴

Σχετικά με την ερμηνεία της καντάτας, οι πληροφορίες που έχουν συλλεχθεί από τα σχετικά εγχειρίδια διδασκαλίας του τραγουδιού εκείνης της εποχής, έχουν όλες ως “κοινό τόπο” την αισθητική της ερμηνείας που αποτελούσε ίσως το σημαντικότερο στοιχείο της φωνητικής εκτέλεσης. Βασίζεται πάνω στην καλλιέργεια του “σωστού

24 Hale Harris, KC., σελ. 23

γούστου” (gusto giusto ²⁵) που σήμαινε σύμφωνα με τα αρκαδικά πρότυπα την αποστροφή προς το υπερβολικό και άρα το κακόγουστο.²⁶

Η μουσική που αναπαριστά έννοιες και συναισθήματα οφείλει να έχει και την ανάλογη εκτέλεση καθώς η φωνή ακολουθεί πιστά το λόγο και αναπαριστά τα νοήματα και τις έννοιες του κειμένου. Ο τραγουδιστής όφειλε να ερμηνεύσει αυτού του είδους τη μουσική με τους κανόνες της αρκαδικής αισθητικής, χωρίς υπερβολές στην τοποθέτηση ή το ηχόχρωμα, με καλαισθητά τοποθετημένα ποικίλματα και στολίδια, και με “αυθεντική φωνή” (voce pura) έτσι ώστε να αναδειχθεί η ποιητική και μουσική αξία του έργου. Η σωστή αίσθηση του tempo και της τονικότητας ²⁷ώστε να αποδώσει τον χαρακτήρα του έργου, η άρθρωση ανάλογα με την ταχύτητα, το συναίσθημα που αποπνέει το κομμάτι και ο διαχωρισμός του ρετσιτατίβο ως σημαντικότερο σημείο της απόδοσης του συναισθήματος του έργου ήταν κομβικής σημασίας ερμηνευτικά στοιχεία που έδιναν πνοή σε ένα έργο τόσο ιδιαίτερο όπως η καντάτα δωματίου. Ειδικά το ρετσιτατίβο της καντάτας δωματίου, ήταν αυτό που “άγγιζε την καρδιά περισσότερο από όλα τα άλλα(είδη) και απαιτούσε μία ιδιαίτερη επιδεξιότητα, εξ αιτίας του ότι οι λέξεις ήταν ως επί το πλείστον επιλεγμένες ώστε να μπορούν να κινήσουν τα πιο βίαια πάθη της ψυχής , έτσι ώστε ο ερμηνευτής να φαίνεται πως επηρεάζεται στ’ αλήθεια από αυτά” .²⁸

Η αρκαδική καντάτα δωματίου υπήρξε ένα “δημοκρατικό” είδος, καθώς η απουσία προσωπικών στοιχείων ή καταστάσεων των ηρώων του κειμένου, επέτρεπε στον καθένα να μπορεί να ταυτιστεί με αυτό. Αυτό το τελευταίο στοιχείο, σχετίζεται με την αναβίωση του “αρκαδισμού” και της “ποιμενικότητας” και έχει άμεση σχέση με το Πετραρχικό ποιητικό πρότυπο, όπου οι εραστές δεν έχουν όνομα ή συγκεκριμένη μορφή. Αυτά που μετουσιώνονται σε προσωπικότητες είναι τα χαρακτηριστικά των ανθρώπων, όπως η καρδιά , η ψυχή , τα μάτια, το στόμα κλπ και η έννοια του έρωτα που αποκτά ανθρώπινη μορφή ως ο τυφλός φτερωτός θεός με το τόξο και τα βέλη. Η ουδετερότητα και η αμφισημία των κειμένων της καντάτας αποτέλεσαν ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της. Τα κείμενα δεν παρουσίαζαν μια ξεκάθαρη ταυτότητα φύλου και όπου αυτό υπήρχε ήταν πολύ εύκολο να αντικατασταθεί τις περισσότερες φορές, χωρίς να αλλάζει καθόλου το νόημα.²⁹ Το παρακάτω παράδειγμα από την καντάτα του Händel, *Aure soavi*, δείχνει πόσο εύκολο ήταν να γίνει αλλαγή του φύλου στους στίχους, ανάλογα με την περίπτωση.

Onde fra voi solingo,
Di parlar a colei [colui]
Che pur non m' ode,
Aure soavi, ombre notturne io fingo.
Pieta, Clori [Tirsi], pieta

Ανάμεσά σας μοναχικός
Προσποιούμαι πως μιλώ
Σ’ αυτήν [αυτόν] που δεν με ακούει
Απαλές αύρες, νυχτερινές σκιές.
Έλεος, Χλωρίς [Θύρη], έλεος

25 Smith, σελ. 17-21.

26 Tosi, P., σελ. 28

27 Το Ρωμαϊκό κούρδισμα ήταν λίγο παραπάνω από ένα ημιτόνιο χαμηλότερα από το Λομβαρδικό ή το Βενετσιάνικο , κι αυτό σύμφωνα με τον Tosi, ήταν πολύ σημαντικό στοιχείο για την απόδοση του χαρακτήρα ενός έργου αλλά και την τοποθέτηση της φωνής ώστε να επιτύχει αυτό τον σκοπό. (Tosi, P., σελ. 26)

28 Tosi, P., σελ. 68. (μτφ από την Αγγλική της συγγραφέως)

29 Harris, H. T., (2001), σελ.113

Se quel che pieta sia
Dentro al tuo cor si sa.

Un' aura flebile,
Un' ombra mobile
Sperar me fa
Che Clori [*Tirsi*],
amabile
Nell' alma nobile
Senta pieta.

Αν λύπηση μπορεί να υπάρξει
Μέσα στην καρδιά σου

Μια αύρα αδύναμη
Μια φευγαλέα σκιά
Με κάνει να ελπίζω
Πως η [ο] αξιαγάπητη[ος]
Χλωρίς [Θύρσης]
Με την ευγενική ψυχή
Μπορεί να νιώσει οίκτο.

5. Οι συνθέτες και τα έργα

5.1 Alessandro Scarlatti (1660- 1725)

Ο Scarlatti μορφώθηκε μουσικά στη Ρώμη από τον Giacomo Carissimi και από πολύ νωρίς κατάφερε να γίνει ένας ονομαστός συνθέτης και να τραβήξει την προσοχή της Βασίλισσας Χριστίνας της Σουηδίας όταν εκείνη ίδρυσε την Αρκαδική Ακαδημία της Ρώμης στην πρώτη μορφή της. Μαζί με εκείνη, υποστηρίχτηκε από τους Καρδινάλιους Pamphili και Ottoboni, και μέχρι το 1684 που πήγε στη Νάπολη, είχε καταφέρει να πάρει στη θέση του *Maestro di Cappella* και να συνθέσει ήδη την πρώτη του όπερα και πλήθος άλλων έργων. Στην επιστροφή του στη Ρώμη, το 1703, αναθέριμανε τις σχέσεις του με τους καρδινάλιους και πρόσθεσε στη λίστα των προστατών του και τον Μαρκήσιο Ruspoli. Το 1706 εξελέγη μέλος της Αρκαδικής Ακαδημίας της Ρώμης και βρέθηκε να συνομιλεί με σπουδαίους ανθρώπους της Τέχνης, όπως οι Giovanni Mario Crescimbeni, Bernardo Pasquini και Archangelo Corelli. Σε αυτή την περίοδο συνέθεσε ορατόρια, εορταστικές σερενάτες και μεγάλο αριθμό από καντάτες.

Η παλική απαγόρευση της όπερας στη Ρώμη ήδη από το 1680, συνέπεσε με την παρουσία του Scarlatti εκεί, και αυτή ακριβώς η απαγόρευση θα δώσει την ευκαιρία στο συνθέτη να αναπτύξει το εξαιρετικό του ταλέντο στη σύνθεση φωνητικής μουσικής δωματίου και ειδικότερα, της καντάτας. Οι πάτρονές του έκαναν πολύ συχνά ιδιωτικές συναντήσεις στα σπίτια τους (*conversazioni*) για τις οποίες συχνότατα του παράγγελλαν σερενάτες και καντάτες. Σε μία τέτοια συνάντηση παρουσίασε και το ορατόριό του “ *Passione*”, καθώς ήταν παραγγελία του Μαρκησίου Ruspoli και αποτέλεσε μοναδικό παράδειγμα ορατορίου που παρουσιάστηκε εκτός εκκλησιαστικού περιβάλλοντος, και μάλιστα σε χώρο διαμορφωμένο έτσι ώστε να φιλοξενήσει θεατρική παράσταση μάλλον παρά θρησκευτικό έργο.³⁰ Το κοινό αποτελούνταν από ανθρώπους υψηλής μόρφωσης και κοινωνικής θέσης, που υποστήριζαν και απολάμβαναν τους μουσικούς του πειραματισμούς, τους νεωτερισμούς και την λεπτή πολυπλοκότητα των συνθέσεών του. Σε κάποιες από αυτές τις συγκεντρώσεις ο Scarlatti συνάντησε το νεαρό Händel όταν κι εκείνος έφτασε στη Ρώμη το 1707.

Ο Scarlatti έγραψε εκατοντάδες από αυτές τις καντάτες την περίοδο 1688-1725, τη χρονιά του θανάτου του. Ο αριθμός τους ανέρχεται σε 748, σύμφωνα με μια πρόσφατη καταλογογράφηση. Οι περισσότερες είναι γραμμένες για *soprano* και *basso continuo*, συνδυασμός που τον απασχόλησε για όλη του τη ζωή.³¹

Οι άριες σε αυτή την καντάτα ακολουθούν τη μορφή της *aria da capo*, A-B-A, με χαρακτηριστικά μεγαλύτερο το A μέρος, μικρότερο το B και συχνά διαφοροποιημένο από το A, και επαναφορά του A συνήθως με ποικίλματα και στολίδια που εξαρτώνται από την αυτοσχεδιαστική δεινότητα του τραγουδιστή.

³⁰ Kirkendale, σελ. 238.

³¹ Halton R.

Ardo è ver per te d' amore (χωρίς βεβαιότητα 1700- 1720) ³²

Όπως σε πολλές καντάτες του Scarlatti, ο πρωταγωνιστής υποφέρει από τα δεινά του Έρωτα, στην προκειμένη περίπτωση από τη ζήλια. Η περιγραφή των συναισθημάτων τονίζεται από τη δεξιοτεχνική γραμμή του φλάουτου που ακολουθεί κατά πόδας τη γραμμή του τραγουδιού και στις δύο άριες της καντάτας. Είναι αρκετά ασυνήθιστο για το συνθέτη να γράψει *obbligato* με ξύλινο πνευστό και ειδικά με φλάουτο με ράμφος στην Ιταλία εκείνη την εποχή. Οι περισσότερες από τις καντάτες του είναι χωρίς *obbligato*, ή με βιολί. Στην πρώτη άρια τονίζεται ο δραματικός χαρακτήρας του έργου με το ρήμα *ardo* (καίγομαι) να εμφανίζεται με διάστημα ημιτονίου (παρ. 1). Αμέσως μετά η λέξη *Gelosia*(ζήλεια) εμφανίζεται με κατιόν διάστημα τόνου, ώστε να δείξει τη δραματική κατάσταση που ταλαιπωρεί τον πρωταγωνιστή(παρ.2). Τέλος στη λέξη *tormento* (μαρτύριο) χρησιμοποιεί μία αλυσίδα με σχέσεις δεσπόζουσας μεταξύ των συγχορδιών και στο τέλος εκφράζει το νόημα της λέξης με μία δυναμική ελαττωμένη συγχορδία που έρχεται πριν την τελική πτώση(παρ.3). Στο ρετσιτατίβο, αναδεικνύει με μια σειρά αρμονικών και μελωδικών διαφοροποιήσεων το εσωτερικό μαρτύριο του πρωταγωνιστή, κατ' αρχήν παρουσιάζοντας τη φράση *che non da pace al core e m' auvelena in sen*, με μία διαδοχή κατιόντων θρηνητικών τετραχόρδων (παρ. 4) και μιμείται περιγράφοντας μελωδικά τα χαρακτηριστικά των στοιχείων της φύσης *sole* (ήλιος), *Aura*(αύρα) και *vento*(άνεμος). (παρ.5). Η τελευταία άρια δείχνει μία πιο αισιόδοξη διάθεση και καταλήγει χωρίς οργανικό επίλογο, στοιχείο που συναντάται πολύ συχνά στα έργα του Scarlatti.

21

Ar-do è ver per te d'A-

b 56 43 #6 6 6 #6 6 b7

27

mo - re ar-do è ver per

b4 3 b75 b # #6 6 6

Παρ.1: Ardo è ver per te d' amore

32

te d'A - mo - re mà la pe - na del mio co - re non è A -

b6 6 b7 4b 6 b 6 6

36

- mor è Ge - lo - si - a, è Ge - lo - si - a Ge -

b4 2 6 6b b4 6 6 6 b6 b5 b6 6b 5 6

Παρ.2: è Gelosia

105

dà tor - men - ti dà tor - men - ti all' Al - ma mi - a.

b # 6 #4 6 6 #4 6 6 6 4 3

su capo

Παρ.3: Da tormenti all' Alma mia.

4

Dio; sen - to un tre - mo - re, che non da pa - ce al co - re e

#4 2 6 b73

6

m'av - ve - le - na in sen o - gni pia - ce - re tre - mo, che nel ve -

73 #4 #2 6 4 4 b3 b7 b6 4 3 b5

Παρ. 4...che non da pace al core e m' avvelena in sen...

20

del-la bel-lez-za tua si va-ga e ra-ra, et in fi-ne pa ven-to del so-le an-cor

6 4# 6 4

23

dell' Au-ra an-cor, del ven- to.

b 4 3

Παρ. 5: ...del sole ancor, dell'Aura ancor, del vento

5.2 Georg Friederich Händel (1685- 1759)

Όταν ο νεαρός Händel έφτασε στην Ιταλία, είχε την καλή τύχη να βρεθεί σε μια χώρα όπου η φωνητική μουσική και η κουλτούρα γύρω από αυτή βρισκόταν στο απόγειό της. Η πρώτη του στάση ήταν η Φλωρεντία όπου η είσοδός του στην τοπική κοινωνία έγινε μέσω της οικογένειας των Medici. Η Αυλή της Φλωρεντίας διατηρούσε πολύ στενές μουσικές σχέσεις με τους σημαντικότερους πάτρονες της Ρώμης, τους καρδινάλιους Colonna, Pamphili και Ottoboni καθώς και με το μαρκήσιο Ruspoli και είχαν ως συνηθισμένη πρακτική να μοιράζονται (ή να ανταγωνίζονται για) τους καλούς μουσικούς. Η φήμη του “ περίφημου Σάξονα” είχε ήδη αρχίσει να εξαπλώνεται ανάμεσά τους, και επιδιώχτηκε – ιδιαίτερα από τον Ottoboni, η μετάκλησή του στη Ρώμη η οποία αποτέλεσε πιο πρόσφορο έδαφος για να καλλιεργήσει και να αναπτύξει το εξαιρετικό ταλέντο του.³³

Φτάνοντας στην Αιώνια Πόλη, βρέθηκε αμέσως ανάμεσα στην “αφρόκρεμα” των μουσικών της εποχής του αλλά και κάτω από την προστασία δύο από τους μεγαλύτερους μακίηνες της εποχής, τον μαρκήσιο Ruspoli και τον καρδινάλιο Ottoboni. Ο Ruspoli τον συνέστησε στα μέλη της Ακαδημίας της Αρκαδίας της Ρώμης. Εκεί του δόθηκε η ευκαιρία να συνθέσει μερικές από τους πιο εκλεπτυσμένες του καντάτες και να έχει στη διαθεσή του κάποιους από τους πιο διάσημους μουσικούς της εποχής, όπως τον Archangelo Corelli, ο οποίος είχε διευθύνει την τεράστια για την εποχή ορχήστρα στο έργο του “La Resurrezione” που παρουσιάστηκε το Πάσχα του 1708 στο παλάτι του μαρκησίου, και την Margarita Durastante που είχε τραγουδήσει, τόσο στο εν λόγω έργο, όσο και σε άλλες συνθέσεις του. Η συνεργασία του μάλιστα με τη Durastante υπήρξε τόσο αποδοτική ώστε την επέβαλλε και στις παρουσιάσεις των έργων του εκτός Ρώμης και αργότερα και εκτός Ιταλίας.³⁴

Στην Ακαδημία γνώρισε μεταξύ άλλων, τον A. Scarlatti καθώς και τον γιο του Domenico, τον Antonio Caldara και τον G. Bononcini. Το έργο του επηρρεάστηκε από το οπερατικό γράψιμο του Scarlatti και, είναι αλήθεια πως η συναναστροφή του με όλους αυτούς τους εξαιρετικούς μουσικούς καθώς και οι conversazioni των χορηγών του, τον ενέπνευσαν να γράψει περί τις 70 καντάτες. Ο Händel, παρότι ένας από τους βασικούς χορηγούς του, ο καρδινάλιος Ottoboni είχε αναθέσει το 1708 στον σπουδαίο αρχιτέκτονα Filippo Juvarra να φτιάξει ένα θέατρο στο παλάτι του, δεν έγραψε όπερες στη Ρώμη λόγω της παπικής απαγόρευσης της παρουσίασης έργων όπερας επί σκηνής την περίοδο 1698- 1710. Έγραψε όμως δύο ορατόρια, το “*Il trionfo del Tempo e del Disinganno*” βασισμένο σε κείμενο του καρδινάλιου Pamphili το 1707, και το “*La resurrezione*”, το οποίο ήταν παραγγελία του μαρκησίου Ruspoli το 1708. Μια άλλη παραγγελία, του καρδινάλιου Colonna στα 1707, είχε ως αποτέλεσμα μια σημαντική συλλογή από λειτουργικές συνθέσεις στα λατινικά, όπως το *Dixit Dominus*.

Οι καντάτες του Händel είναι γραμμένες για σόλο φωνή και κοντίνουο ή μικρό οργανικό σύνολο. Τα περισσότερα από τα κείμενά τους βασίζονται στο αρκαδικό στυλ ποίησης, με ερωτικό θέμα και ποιμενικές αναφορές, ενώ τα κείμενα ήταν τις

33 Harris E. T., (2001) σελ. 41.

34 Kirkendale, σελ. 237.

περισσότερες φορές δημιουργίες των χορηγών του. Ένας μικρός αριθμός από τις ρωμαϊκές καντάτες του Händel έχει μυθολογικό ή ιστορικό θέμα, ενώ δεν είναι λίγες οι φορές που χρησιμοποίησε άριες και θέματα από αυτά του τα έργα σε δεύτερη και τρίτη επεξεργασία ως άριες για τις όπερες και τα ορατόριά του .³⁵

Οι δύο καντάτες που περιλαμβάνονται στο πρόγραμμα, έχουν ως κοινό χαρακτηριστικό τη γαλήνια και ειδυλλιακή ατμόσφαιρα που τονίζεται από τις ρευστές και πλούσιες μελωδικές γραμμές των αριών που δίνουν χώρο και ιδέες για αυτοσχεδιασμό στο *da capo*. Στην πρώτη καντάτα το φλάουτο παίζει σημαντικό ρόλο , έχοντας μία διανθισμένη μελωδία που συνδιαλέγεται διαρκώς με τη γραμμή του τραγουδιού. Εδώ εμφανίζεται ένας από τους επώνυμους χαρακτήρες του αρκαδικού κύκλου, η Φύλλις. Στη δεύτερη καντάτα το βιολοντσέλο τονίζει εκείνη την πλευρά του έρωτα που προκαλεί αναστάτωση και ανησυχία, με δραματικές μελωδικές γραμμές και στις δύο άριες. Τα ρετσιτατίβι είναι μικρά και στις δύο καντάτες, ακολουθούν με απλότητα την ιδέα της ατμόσφαιρας του ποιητικού κειμένου και λειτουργούν σαν γέφυρες μεταξύ των αριών.

5.3 Giovanni Bononcini(1670- 1747)

Ο ταλαντούχος βιολοντσελίστας και συνθέτης Giovanni Bononcini, προσελήφθη από τον καρδινάλιο και μαικήνα Benedetto Pamphili ως μουσικός της ορχήστρας του, το 1691. Έχοντας ήδη κερδίσει μεγάλη φήμη ως συνθέτης ορατορίων και όπερας, μπαίνει το 1692 στην υπηρεσία του σημαντικού προστάτη των τεχνών Filippo II Colonna (1663- 1714) όπου συναντά τον λιμπρετίστα Silvio Stampiglia και αρχίζει μαζί του μια πολύ επιτυχημένη συνεργασία που είχε ως αποτέλεσμα έξι σερενάτες, ένα ορατόριο και πέντε όπερες – μες τις οποίες συμπεριλαμβάνεται η μεγάλη του επιτυχία “Ξέρξης”. Αυτά τα έργα εκτίναξαν τη φήμη του σε όλη την Ευρώπη και το 1695 γίνεται μέλος της Αδελφότητας της Αγίας Καικιλίας (Congregazione di Santa Cecilia- αργότερα Εθνική Ακαδημία της Αγίας Καικιλίας – Accademia Nazionale di Santa Cecilia). Το 1692 γίνεται δεκτός στην Αρκαδική Ακαδημία της Ρώμης μαζί με άλλους έξι μουσικούς, ως ένα από τα ιδρυτικά μέλη του κυρίου ερμηνευτικού συνόλου της Ακαδημίας, θέση εξαιρετικά τιμητική για εκείνον. Στους κόλπους της Ακαδημίας θα συνθέσει μεγάλο αριθμό από καντάτες δωματίου οι οποίες θα γνωρίσουν μεγάλη επιτυχία και θα γίνουν πολύ αγαπητές από το κοινό, ακόμα και εκτός Ιταλίας (Γαλλία- Αυστρία- Αγγλία).

Ο Bononcini έγραψε περί τις 300 καντάτες, οι οποίες φανερώνουν την ικανότητά του να γράφει απλή , εκλεπτυσμένη μουσική , με μέτρο και ισορροπία και με όμορφες φράσεις που ακολουθούν τη ρευστότητα του κειμένου. Ως προς το τελευταίο, είχε την καλή τύχη να συνεργαστεί με τους καλύτερους λιμπρετίστες της Ακαδημίας, ιδιαίτερα με τους Stampiglia και Rolli, των οποίων η γραφή ενέπνευσε τον Bononcini να γράψει εξαιρετικά έργα αναδεικνύοντας στο “συναίσθημα”(*affetto*) που εξέφραζε το κάθε κείμενο. ³⁶

35 Harris E.T.,(2014) σελ. 30

36 www.bononcini.org

Η καντάτα που παρουσιάζεται στο πρόγραμμα είναι ένα εξαιρετο δείγμα της συνθετικής δεινότητας του Βονοπκίνι καθώς η γραφή του ακολουθεί πιστά την άρθρωση και την έκφραση κάθε λέξης του κειμένου, τονίζοντας και περιγράφοντας κάθε μία εικόνα που παρατίθεται μέσω του λόγου. Σε αυτή την καντάτα εμφανίζεται μία άλλη χαρακτηριστική αρκαδική προσωπικότητα, η Ειρήνη. Στην πρώτη άρια η φωνή συνδιαλέγεται με το βιολοντσέλο με μικρές φράσεις που μοιράζονται στις δύο μελωδικές γραμμές, με μιμήσεις, αρμονικές αλυσίδες και με τονισμούς και επαναλήψεις των λέξεων του κειμένου που είναι σημαντικές. Το τελευταίο ρετσιτατίβο συνοδεύεται από ένα αριόζο που αναπτύσσει τις μελωδικές γραμμές φωνής και βιολοντσέλου σε ένα κομψό “παιχνίδι” μιμήσεων έως ότου καταλήξουν στην τελική πτώση.

È dolce il mio mar - ti - re, dol - cis - simo il mo - ri - re se da sì bel - la

Adagio

boc - ca veg - gio lo strale u - scir che mor - - - te - scoc - - -

ca,

10

veg - gio lo strale u - scir che morte - scoc - - -

13

ca, veg - gio lo strale u - scir _____ che morte _

16

scoc - - - - -

21

ca.

6. Επίλογος

Η ιδέα της Αρκαδίας και ο ποιμενισμός είναι το μακροβιότερο λογοτεχνικό και εν γένει πολιτιστικό είδος από όλα. Αρχίζοντας από τον Θεόκριτο και φτάνοντας ως τον Paul Verlaine (1844- 1896) και από τα “ Βουκολικά” έως τα μαδριγάλια, τις όπερες και τις καντάτες της εποχής του Μπαρόκ, κι από την 6η Συμφωνία “Ποιμενική” του L. V. Beethoven (1770- 1827), ως τα τραγούδια του Claude Debussy (1862- 1918) και την Αγγλική Ποιμενική Σχολή (μέσα του 20ου αι.), η Αρκαδική ιδέα γνώρισε πολλές εκφάνσεις και όψεις, οι οποίες επιδρούσαν καταλυτικά στις μεταβάσεις των πολιτιστικών φαινομένων από εποχή σε εποχή. Οι Αρκαδική ιδέα επέδρασε στο να αναδυθεί ο νεοκλασικισμός και κατόπιν ο κλασικισμός, έπειτα ενέπνευσε τη φυσιολατρία και την έννοια του Υψηλού κατά τον Ρομαντισμό και έφτασε ως τις μέρες μας να εμπνέει οτιδήποτε έχει σχέση με τον επαναπροσδιορισμό και τον αναστοχασμό της κοινωνίας, υπενθυμίζοντας την φυσική καλοσύνη του ανθρώπου, την αξία της ελευθερίας και τη συμφιλίωσή του με τη φύση.³⁷

“Για όλα αυτά, η Αρκαδία προβάλλει ενώπιόν μας ως μια πρόκληση. Η προώθηση σήμερα της ιδέας της Αρκαδίας δεν σημαίνει καλλιέργεια της παράδοσης ή της νοσταλγίας, δεν είναι απάρνηση του κόσμου ούτε επιθυμία να γίνουμε ξαφνικά ποιητές ποιμένες, και ούτε σημαίνει βέβαια να πουλάμε τουρισμό με μια πρόχειρη ετικέτα θρυλικού κύρους. Είναι η υιοθέτηση αυτής της καθαρά ανοιχτής και δημιουργικής στάσης ζωής της οποίας ανέκαθεν υπήρχε έμβλημα η ονομασία αυτού του τόπου. Είναι η προσχώρηση σε μια προσπάθεια υπέρ του ανθρώπου που έρχεται από πολύ μακριά κι όμως εξακολουθεί να είναι πάντα επίκαιρη. Τώρα, προκλήσεις όπως η οικολογική συμπεριφορά, η αειφόρος ανάπτυξη, το δίκαιο εμπόριο, η δίκαια κατανομή του πλούτου, η ουμανιστική συνείδηση και η συμφιλίωση του ανθρώπου με τον εαυτό του και το περιβάλλον του, συνεχίζουν και διευρύνουν με χειρονομίες της εποχής μας τις προσπάθειες που έγιναν ανά τους αιώνες πίσω από την ποιητική εικόνα της Αρκαδίας.”³⁸

Κατά την περίοδο του Μπαρόκ, ο Αρκαδικό ιδεώδες εκφράστηκε στην Ιταλία με την ίδρυση Ακαδημιών και άλλων πολιτιστικών μορφωμάτων, με σημαντικότερη την Αρκαδική Ακαδημία της Ρώμης. Η δομή και η λειτουργία αυτής της Ακαδημίας καθιέρωσε διάφορα είδη μουσικής δωματίου με κορωνίδα την αρκαδική ή Ρωμαϊκή καντάτα δωματίου η οποία μεσουράνησε κατά τα τέλη του 17ου ως τις αρχές του 18ου αι.στη Ρώμη. Η παραγωγή αυτού του μουσικού είδους ήταν αποτέλεσμα της δράσης ενός πυρήνα ανθρώπων οι οποίοι υπήρξαν εξαιρετικά υψηλά ιστάμενοι κοινωνικά και με σημαντικό μορφωτικό και οικονομικό υπόβαθρο. Οι άνθρωποι αυτοί, όλοι μέλη της Αρκαδικής Ακαδημίας, εμφορούνταν από τα Αρκαδικά ιδανικά και ιδέες, και διετέλεσαν γεναιόδωροι χορηγοί των σπουδαιότερων συνθετών και μουσικών της εποχής, καθώς και σε έναν ευρύτερο κύκλο καλλιτεχνών, ποιητών, λογοτεχνών, ζωγράφων κλπ. Οι περισσότεροι από αυτούς ασχολήθηκαν με τη λογοτεχνία και την ποίηση και έγραψαν λιμπρέτα που μελοποιήθηκαν και παρουσιάστηκαν στις conversazioni που έκαναν στις ιδιωτικές τους κατοικίες. Αυτό, αποτέλεσε μεταξύ άλλων ένα από τα χαρακτηριστικά της σύνθεσης αυτού του είδους. Η καντάτα δωματίου άνθισε μέσα στο πλαίσιο των conversazioni και ανέδειξε το ταλέντο και τη δεξιοτεχνία πολλών κορυφαίων συνθετών, μεταξύ αυτών και των Alessandro Scarlatti, Georg

37 Monelle, R., σελ. 185.

38 Δεθνής Αρκαδική Εταιρεία, σελ. 8.

Friederich Händel και Giovanni Bononcini, χαρακτηριστικά έργα των οποίων παρουσιάστηκαν στην παρούσα εργασία. Τα συγκεκριμένα έργα αποκάλυψαν μία ιδιαίτερη λεπτότητα στη σύνθεση που αναδεικνύει τα χαρακτηριστικά της ποίησης, και δραματική έκφραση των συναισθημάτων σε κάθε μέρος του μουσικού λόγου, με ευφάνταστες χρήσεις της μελωδίας και της ισορροπίας των συνοδευτικών οργάνων. Τα κείμενα και ο τρόπος γραφής έδωσαν χώρο στη δημιουργία ποικιλιμάτων και στολιδιών κατά την εκτέλεση, απαίτησαν όμως μία προσεκτική και ισορροπημένη χρήση τους προς χάριν της αισθητικής που απέπνεε η κάθε μία καντάτα ξεχωριστά. Ο κάθε ένας από τους τρεις συνθέτες με το δικό του προσωπικό στυλ σύνθεσης και τη δική του πορεία στο χώρο της μουσικής, είχε να προσφέρει κάτι ξεχωριστό κατά τη μελέτη των έργων και οπωσδήποτε έδωσε ευκαιρία για περαιτέρω κατανόηση και έρευνα γύρω από τις μοναδικές αυτές συνθέσεις.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1

Οι Καντάτες : Κείμενα και μετάφραση

G. F. Handel(1685- 1759) - " Chi rapì la pace in core?" HWV 90

Aria: Chi rapì la pace al core?

Recit: Figlio d'un fabbro

Aria: Pupilla lucente

G. F. Handel(1685- 1759) - " Nel dolce del' oblio" HWV 134

Recit.Nel dolce dell'oblio

Aria: Giacchè il sonno a lei dipinge

Recit: Così fida ella vive

Aria: Ha l'inganno il suo diletto

Alessandro Scarlatti (1659-1725) - "Ardo e ver per te d' amore " H 62

Aria: Ardo è ver per te d'amore

Recit: T'amo sì, t'amo o cara

Aria: Quel vento che d'intorno

Aria: Care filla

Giovanni Bononcini(1670- 1747) - " Quando parli e quando ridi" IGB 55

Aria: Quando parli e quando ridi

Recit: Alla mia morte Amore

Aria: Son contento di penare

Recit e arioso: È dolce il mio martire

G. F. Handel: " Chi rapì la pace al core?"

Chi rapì la pace al core?

Aria: Chi rapì la pace al core?
Chi dal sen l'alma rubò?
Ah! lo so, con un guardo fatto dardo,
nume cieco mi piagò.

Recit: Figlio d'un fabbro, e amore
col ner d'una pupilla segnò la morte al
core,
e perchè suoi trionfi soffera più superbi e
crudeli,
quell' occhio che fu strale cangiò Cupido
in face funerale.

Aria: Pupilla lucente, in stella funesta
amore cangiò. Così quel splendore, con
empio rigore, la morte additò.

Ποιός άρπαξε τη γαλήνη απ την καρδιά ?

Aria: Ποιός άρπαξε τη γαλήνη απ την
καρδιά ?
Ποιός μου έκλεψε την ψυχή από το
στήθος ?
Αχ! Το ξέρω πως μ' ένα βλέμμα όμοιο με
βέλος ο τυφλός θεός με πλήγωσε.

Recit: Το παιδί του σιδερά και της Αγάπης
με τα μαύρα σου τα μάτια
σημάδεψε θανατηφόρα την καρδιά μου
κι επειδή ήθελε να δείξει πιο σκληρό
και πιο αλαζονικό το θρίαμβό του
με χτύπησε με βέλος τη ματιά σου
και πήρε ο Έρωτας την όψη του
Θανάτου.

Aria: Αυτά τα λαμπερά μάτια
ο Έρωτας τ' άλλαξε
σε μοιραία αστέρια
που με τη λάμψη τους σκληρά, χωρίς
συμπόνια
με καταδίκασαν σε θάνατο.

G. F. Handel : "Pensieri notturni di Filli"
(Nel dolce dell'oblio)

Pensieri notturni di Filli

Recit. Nel dolce dell'oblio benchè riposi,
la mia Filli adorata veglia coi pensier suoi,
e in quella quiete Amor non cessa mai
con varie forme la sua pace turbar
mentre ella dorme.

Aria: Giacchè il sonno a lei dipinge
la sembianza del suo bene,
nella quiete ne
pur finge d'abbracciar le sue catene.

Recit: Così fida ella vive al cuor che adora,
e nell'ombra respira la luce di quel sol
per cui sospira.

Aria: Ha l'inganno il suo diletto
se i pensier mossi d'affetto
stiman ver ciò che non fanno.
Ma se poi si risveglia un tale errore
il pensier ridice a noi:
ha l'inganno il suo dolore.

Νυχτερινοί συλλογισμοί της Φύλλιδας

Μες τη γλυκιά της λήθη ενώ αναπαύεται ,
η λατρεμένη μου Φύλλις ξαγρυπνά
από τις σκέψεις της
και μες την ηρεμία
ο Έρωτας ποτέ δεν σταματά
τον ύπνο της να αναστατώνει
με διάφορους τρόπους.

Καθώς ο ύπνος της ζωγραφίζει την
εικόνα του καλού της, μέσα στην ηρεμία,
εκείνη ούτε που υποκρίνεται πως
αγκαλιάζει τα δεσμά του.

Έτσι πιστή, στην καρδιά που λατρεύει, ζει
και στην σκιά αναπνέει
το φως εκείνου
που μονάχα γι αυτόν αναστενάζει.

Έχει η ψευδαισθηση την ευχαρίστησή
της, από την στιγμή που οι σκέψεις, που
παρακινούνται από την αγάπη, θεωρούν
αληθινό αυτό που δεν γνωρίζουν. Αλλά αν
έπειτα φανερωθεί ένα τέτοιο λάθος, η
λογική θα μας επαναλάβει:
Η πλάνη έχει το τίμημά της.

Alessandro Scarlatti:
"Ardo e ver per te d' amore "

Ardo è ver per te d'amore

Aria: Ardo è ver per te d'amore
Ma la pena del mio core
Non è amor è gelosia.
Questa sol col suo timore
Del suo gel col fier rigore
Da tormenti all'alma mia.

Recit: T'amo sì, t'amo o cara
Ma dell'amarti oh Dio sento un tremore
Che non da pace al core
E m'avvelena in sen ogni piacere,
Fremo che nel vedere
Un lucido cristallo il tuo bel viso
Lo stesso cor ch'ai in sen resti conquiso
Dal gran poter delli tuoi lumi vaghi
E sento pena al cor fiera et amara
Temo che ogn'un s'appaghi
Della bellezza tua sì vaga e rara
Et in fine pavento
Del sole ancor dell'aura ancor del vento

Aria: Quel vento che d'intorno
Scherzando ogn'or ti va
Preso da tua beltà vien per baciarti.
E il vago Dio del giorno
Quando a te fissa un raggio
L'invia per darti omaggio
Ed adorarti [...]

Αλήθεια, καίγομαι για σένα από έρωτα

Aria: Αλήθεια, καίγομαι για σένα από έρωτα
μα το βάσανο της καρδιάς μου δεν είναι ο έρωτας,
είναι η ζήλεια.
Μόνο αυτή , με τον φόβο και την παγερή της σκληρότητα
τυραννάει την ψυχή μου.

Recit: Σ' αγαπώ, ναι, σ' αγαπώ λατρεμένη μου,
μα αγαπώντας σε , Θεέ μου , νιώθω ταραχή, που ανησυχεί την καρδιά μου και δηλητηριάζει κάθε χαρά στο στήθος μου.
Ριγώ , βλέποντας στη σαν κρύσταλλο λαμπρή,
στην όμορφή σου όψη,
πως ακόμα κι η ίδια η καρδιά σου κατακτήθηκε
από τη δύναμη των μαγικών ματιών σου,
και νιώθω μέσα μου πόνο σκληρό και πικρό.
Φοβάμαι πως ο καθένας θα ποθει τη σπάνια και λεπτή ομορφιά σου να χαρεί
και στο τέλος φοβάμαι ακόμα και τον ήλιο την αύρα και τον άνεμο.

Aria: Ο άνεμος που ολόγυρά σου παιχνιδίζει,
θαμπωμένος από την ομορφιά σου έρχεται να σε φιλήσει.
Κι ο υπέροχος θεός της ημέρας κάθε φορά που με μια αχτίδα σε φωτίζει
σε τιμά και σε λατρεύει.

Giovanni Bononcini(1670- 1747) -
"Quando parli e quando ridi" IGB 55

Quando parli e quando ridi

Aria: Quando parli e quando ridi
Bella bocca tu m'uccidi
Ma coll'armi del piacer
Allettato ingannato
Su quel labro di cinabro
More il core
E pur pensa di goder

Recit: Alla mia morte Amore e le mie pene
Chiuse in bocca d'Irene
Ma nell'uscir da quelle perle elette
Da quei coralli ardenti
Perdon forma di vita i miei tormenti.

Aria: Son contento di penare
Della morte amo il rigor.
Se di gioie Amor sì caro
Fa la tomba del mio cor.

Recit: È dolce il mio martire,
Dolcissimo il morire
Se da sì bella bocca
Veggio lo strale uscir
Che morte scocca.

Όταν μιλάς κι όταν γελάς

Aria: Όταν μιλάς κι όταν γελάς
πανέμορφο στόμα, με σκοτώνεις
με της ηδονής τα όπλα.
Πλανεμένη, ξεγελασμένη
πεθαίνει η καρδιά
πάνω στα χείλη από κινάβαρι
που πίστευε πως θα απολαύσει.

Recit: Ενώ πεθαίνω, ο Έρωτας και τα
πάθη μου κλεισμένα είναι στο στόμα της
Ειρήνης,
μα όταν προβάλλουν
μέσα απ' αυτά τα διαλεχτά μαργαριτάρια,
μέσα από κοράλλια φλογισμένα
χάνονται με μιας τα βάσανά μου.

Aria: Είμαι ευτυχής να υποφέρω
του Θανάτου τη σκληρότητα
αν στη χαρά ενός Έρωτα τόσο
αγαπημένου
είναι θαμμένη η καρδιά μου.

Recit: Είναι γλυκό το μαρτύριό μου
κι ακόμα πιο γλυκός ο Θάνατος
αν από τούτο το τόσο γλυκό στόμα
πετιέται η λόγχη
που τέτοιο Θάνατο χαρίζει.

Μετάφραση κειμένων από την Ιταλική: Κωνσταντίνα Φιόρου

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2

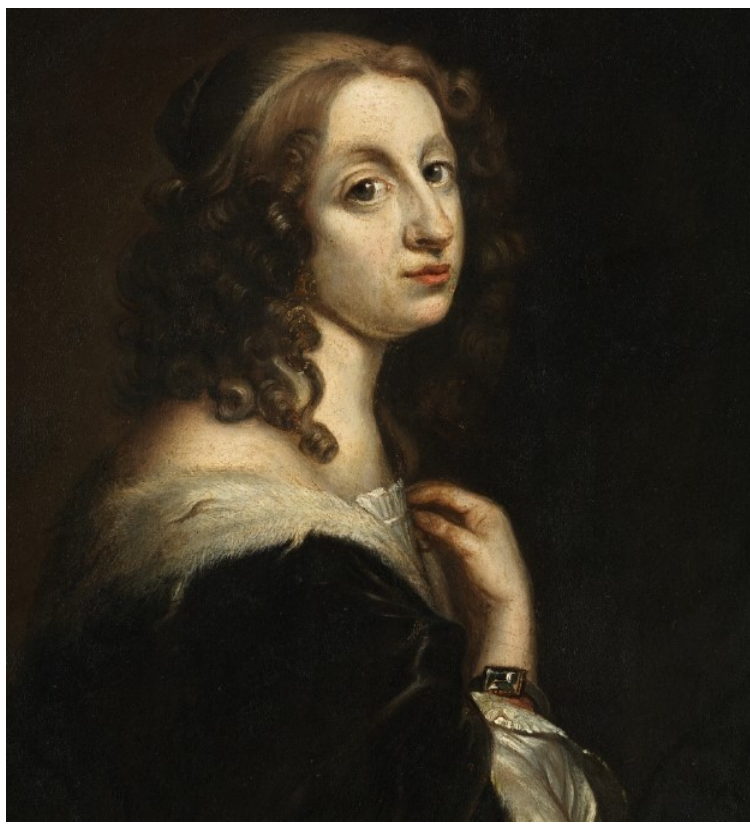
Εικόνες



1. Δάντης, Πετράρχης και Βοκκάκιος, μεταξύ των μεγάλων Ιταλών ποιητών



2. Το έμβλημα της Αρκαδικής Ακαδημίας της Ρώμης



3. Η βασίλισσα Κριστίνα της Σουηδίας, ιδρύτρια της πρώτης ακαδημίας στη Ρώμη



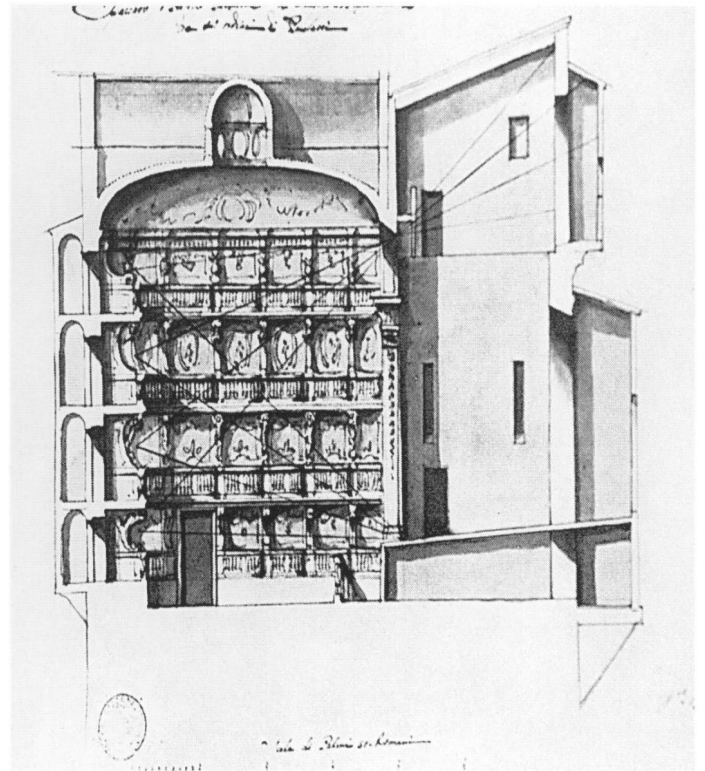
4. Ο καρδινάλιος Carlo Ottoboni



5. Ο Μαρκήσιος Francesco Maria Ruspoli



6. Ο καρδινάλιος Benedetto Pamfili



7. Σχέδιο του Filippo Juvara για το θέατρο του Ottoboni.



8. Thomas Cole, The Course of Empire: The Arcadian or Pastoral State .



9. Επιτύμβια στήλη με επιγραφή : Αρκαδία Χαίρε και φύλλο κισσού.

Βιβλιογραφία

Archivio de la cantata italiana (Αρχείο της Ιταλικής καντάτας), στον ιστότοπο <https://cantataitaliana.it/en>

Annibaldi, C., (1993), *ON SOME ASPECTS OF MUSICAL PATRONAGE IN THE PAPACY AND THE SPANISH STATES OF SOUTHERN ITALY, WITH SPECIAL REFERENCE TO ROME* Author(s): Source: *Revista de Musicología* , Vol. 16, No. 1, Del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: Culturas Musicales Del Mediterráneo y sus Ramificaciones: Vol. 1 (1993), pp. 593-598 Published by: Sociedad Española de Musicología (SEDEM) στο σύνδεσμο: <https://www.jstor.org/stable/20795915>

Bononcini, G., Βιογραφικά στοιχεία στον ιστότοπο: http://www.bononcini.org/index.php?option=com_content&view=article&id=116%3Agiovanni-bononcini-bio-en&catid=1%3Aprogetto&lang=en

Gerbino, G.,(2009) *Music and the Myth of Arcadia in Renaissance Italy*. New York: Cambridge University Press

Hale Harris, K C, (2005), *Poetry and Patronage: Alessandro Scarlatti, The Accademia Degli Arcadia, and the Development of the Conversazione Cantata in Rome 1700- 1710. Doctor of Philosophy(Musicology)* University of North Texas.

Harris E. T., (2001) *Handel as Orpheus- Voice and desire in the chamber cantatas*. Cambridge, Massachusetts, and London, England : Harvard University Press

Harris E. T., (2014) *George Frideric Handel : a life with friends*. New York: W.W. Norton & Company

Halton R.,(2000),. *Alessandro Scarlatti in the 21st century*. Cantata Editions, στο διαδικτυακό τόπο <http://www.luca-casagrande.com/blog/the-cantatas-by-alessandro-scarlatti/>

Keates, J., (1985) *Handel, the Man and his Music*, London: V. Gollancz.

Kirkendale, U., (Summer, 1967), *The Ruspoli Documents on Handel*, *Journal of the American Musicological Society* , Vol. 20, No. 2 , pp. 222-273. University of California Press on behalf of the American Musicological Society, στο σύνδεσμο: <https://www.jstor.org/stable/830788>

Mirollo. V. J., (1963) *The Poet of the Marvelous*. New York: Columbia University Press.

Monelle, R., (2006), *The Musical Topic Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press

Olalla P., (2005) *Ευδαιμών Αρκαδία: Η σαγήνη ενός μύθου στον πολιτισμό της Δύσης*. Αθήνα: Road Εκδόσεις Α.Ε.

Olszewski, E. J., (2002). *The Enlightened Patronage of Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740)*. *Artibus et Historiae*, Vol. 23, No. 45 (2002), pp. 139-165. IRSA s.c., στο σύνδεσμο: <https://www.jstor.org/stable/1483685>

Placella, V., (1975). *Dall'Arcadia al neoclassicismo*. Roma: Cremese Ed. απόσπασμα στο σύνδεσμο:
<https://www.itisfermi.edu.it/biblioteca/wp-content/uploads/2018/10/Arcadia-e-Neoclass.pdf>

Smith, A. O., (2019). *Dreaming with Open Eyes: Opera, Aesthetics, and Perception in Arcadian Rome*. Oakland- California: California University Press.

The Baroque Music Guide, στο <http://www.barquemusic.org>

Tosi P., (1743) Galliard, John Ernest, -1747. μετ. *Observations on the Florid Song*. London: J. Wilcox.

Διεθνής Αρκαδική Εταιρεία, (2015), *Αρκαδία και Αρκαδικό Ιδεώδες*. Αθήνα: Διεθνής Αρκαδική Εταιρεία. Επίσης στην ιστοσελίδα:
https://www.isarcadia.net/images/SCANS/ARCADIA_AND_ARCADIAN_IDEAL_GR.pdf

Θεοκρίτου “*Ειδύλλια*”. Μετάφραση Ιωαν. Πολέμη, Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Γεωργίου Φέξη, 1911.

Κούντουρας Δ., (2020). *Ουμανισμός και Μουσική στην Ιταλική Αναγέννηση*. Αθήνα: Fagotto.

Πολύβιος (202- 120π. Χ), (1997) *Ιστοριών Δ' (μτφ. Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος)*,
Αθήνα: Στιγμή

Πηγές εικόνων Παραρτήματος 2

1. Hieronymous Cock (1548-- 1570), πορτραίτα των έξι μεγάλων Ιταλών ποιητών κατά το πρωτότυπο του Giorgio Vasari(33 cm x 28,9 cm). Χαρακτικό σε χαρτί. Βρετανικό Μουσείο.
2. Αρχεία της Λογοτεχνικής Ακαδημίας της Ρώμης στην ηλεκτρονική διεύθυνση <https://www.accademiadellarcadia.it/archivio/>
3. David Beck (1650): Christina, Βασίλισσα της Σουηδίας (23 cm x 17 cm). Λάδι σε πλάκα χαλκού, Στοκχόλμη, Βασιλικό οπλοστάσιο.
4. Francesco Trevisani (αντίγραφο), Πορτραίτο του καρδινάλιου Pietro Ottoboni, χαρακτικό σε χαρτί. Βιβλιοθήκη Correr, Βενετία.
5. Arnold van Westerhout (1739). Πορτραίτο του Francesco Maria Ruspoli, χαρακτικό σε χαρτί. Συλλογή του Getty research Institute.
6. Jacques Blondeu(1681). Πορτραίτο του καρδινάλιου Benedetto Pamphili, χαρακτικό σε χαρτί. Βρετανικό Μουσείο.
7. Filippo Juvarra(1708), θέατρο Ottoboni, σχέδιο, Victoria & Albert Museum, Λονδίνο.
8. Thomas Cole(1834), The Course of Empire: The Arcadian or Pastoral State (100,3cm x 161,2 cm), λάδι σε μουσαμά. New-York Historical Society, Νέα Υόρκη.
9. Επιτύμβια στήλη με επιγραφή : Αρκαδία Χαίρε και φύλλο κισσού(1ος αι. π. Χ- 1ος αι. μ. Χ), Αρχαιολογικό Μουσείο Τρίπολης, Τρίπολη .