**ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**

**ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**

**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

# ΚΡΙΤΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΕΞΙ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ ΤΟΥ CLAUDIN DE SERMISY, ΣΕ ΠΟΙΗΣΗ CLEMENT MAROT, ΑΠΟ ΤΙΣ ΣΥΛΛΟΓΕΣ ΤΟΥ PIERRE ATTAINGNANT

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**ΙΣΤΟΡΙΚΗΣ/ΣΥΣΤΗΜΑΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑΣ**

**της φοιτήτριας**

**ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ ΑΝΔΡΙΑΝΑΣ**

**ΑΕΜ: 1518**

**ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΚΙΤΣΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΕΠΙΚΟΥΡΟΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ**

**ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ 2017**

# Περιεχόμενα

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ ..... 2
2. CLAUDIN DE SERMISY ..... 4
2.1 Βιογραφικά στοιχεία ..... 4
2.2 Συνθετική δραστηριότητα-ύφος ..... 6
3. PIERRE ATTAINGNANT ..... 10
3.1 Βιογραφικά στοιχεία ..... 10
3.2 Εκδοτικές καινοτομίες του Attaingnant σε σύγκριση με παλαιότερες τεχνικές εκτύπωσης ..... 12
4. ΠΑΡΙΣΙΝΟ CHANSON ..... 16
4.1 Επιρροές-πρόδρομοι του παρισινού chanson ..... 16
4.2 Κύριοι εκπρόσωποι του chanson - σταδιακή διαμόρφωση του Παρισινού chanson ..... 17
4.3 Παρισινό chanson και κύρια χαρακτηριστικά του. Διαμόρφωση του είδους στο έργο του Sermisy ..... 21
5. ΒΑΣΙΚΕΣ ΑΡΧΕΣ-ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΕΚΔΟΣΗΣ ..... 27
6. ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΤΩΝ ΕΞΙ ΕΠΙΛΕΓΜΕΝΩΝ ΕΡΓΩΝ ΤΟΥ SERMISY ΣΕ ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΕΣ ΕΚΔΟΧΕΣ ..... 43
6.1 Παρτιτούρες των έργων ..... 43
6.2 Κριτικό υπόμνημα ..... 108
7. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ..... 125

## 1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Με την παρούσα διπλωματική εργασία ολοκληρώνεται ο κύκλος σπουδών μου στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του ΑΠΘ, στην κατεύθυνση Μουσικολογίας/Μουσικοπαιδαγωγικής. Αρχική ιδέα για την εργασία αποτέλεσε το ενδιαφέρον μου για την παλαιογραφία ευρωπαϊκής μουσικής (και ιδιαίτερα τις μεταγραφές) και τη γαλλική γλώσσα. Το έναυσμα δόθηκε από τον επιβλέποντα καθηγητή κ. Κίτσο μέσω της συλλογής *Très brève et familière introduction[…]* από το εκδοτικό έργο του Attaingnant (Παρίσι, 1529), η οποία περιέχει μουσική Γάλλων συνθετών του 16$^{ου}$ αιώνα. Από τα 39 κομμάτια της συλλογής -καθένα από τα οποία είναι γραμμένο σε δύο εκδοχές: για solo λαούτο και για φωνή-λαούτο- επιλέχθηκαν τα 12 που ανήκουν στο συνθέτη Claudin de Sermisy.

Για μια πιο πλήρη παρουσίαση και διευκόλυνση στη συγκριτική τους μελέτη, τα συγκεκριμένα αυτά τραγούδια αναζητήθηκαν και σε άλλες πηγές από τον ίδιο εκδότη, είτε σε φωνητική, είτε σε οργανική εκδοχή. Σκοπός ήταν το κάθε τραγούδι να παρουσιάζεται σε τέσσερις διαφορετικές εκδοχές: για solo λαούτο, για φωνή-λαούτο, για τέσσερις φωνές και για πληκτροφόρο. Επειδή όμως ο όγκος της εργασίας θα ήταν πολύ μεγάλος -(στην περίπτωση που θα περιείχε και τα 12 τραγούδια με τις τέσσερις εκδοχές τους)- έγινε μια τελική επιλογή των έξι τραγουδιών, στα οποία ο Sermisy μελοποιεί στίχους του —επίσης Γάλλου— ποιητή Clément Marot.

Πριν την παρουσίαση των έξι έργων στις διαφορετικές εκδοχές, προηγείται το ιστορικό μέρος της εργασίας (2$^{ο}$,3$^{ο}$,4$^{ο}$ Κεφάλαιο), στο οποίο γίνεται εκτενής αναφορά στη ζωή και στο έργο των Sermisy και Attaingnant, ενώ στη συνέχεια ακολουθεί η ιστορική εξέλιξη του παρισινού chanson, μουσικό είδος στο οποίο ανήκουν τα έξι τραγούδια που εξετάζονται σε αυτήν την εργασία.

Το επόμενο κεφάλαιο (5$^{ο}$) αφορά στη μεθοδολογία και στις συμβάσεις που ακολουθήθηκαν κατά τη διαδικασία της μεταγραφής των κομματιών στη σύγχρονη σημειογραφία, ενώ στο 6$^{ο}$ Κεφάλαιο παρουσιάζονται οι παρτιτούρες των 24 κομματιών (έξι τραγούδια σε τέσσερις εκδοχές το καθένα) στην τελική τους μορφή. Οι παρτιτούρες συνοδεύονται από το κριτικό υπόμνημα, το οποίο μας δίνει πληροφορίες σχετικά με τις αλλαγές (διορθώσεις/προσθήκες) που πραγματοποιήθηκαν είτε στο μουσικό, είτε στο ποιητικό κείμενο και πρόκειται ουσιαστικά για την εφαρμογή των συμβάσεων που αναφέρθηκαν στο 5$^{ο}$ Κεφάλαιο.

Όλη η παραπάνω διαδικασία περιγράφει τα στάδια που απαιτούνται για την προετοιμασία μιας κριτικής έκδοσης που περιλαμβάνει, στη συγκεκριμένη περίπτωση, μουσική της Αναγέννησης. Λαμβάνοντας υπόψη ότι οι πρωτογενείς πηγές που χρησιμοποιήθηκαν χρονολογούνται από τον 16$^{ο}$ αιώνα και ενδέχεται να παρουσιάζουν λάθη ή ανακρίβειες, οφειλόμενες στην έλλειψη τεχνικών μέσων της εποχής, καθώς και την αρχαϊκή μορφή της γαλλικής γλώσσας του ποιητικού κειμένου, γίνεται κατανοητή η ανάγκη ταυτοποίησης και σύγκρισης των διαφορετικών εκδοχών του κάθε τραγουδιού. Με γνώμονα λοιπόν το σεβασμό και τη συνέπεια απέναντι στη μουσική που εξετάζεται στην εργασία αυτή, επιχειρείται μια όσο το δυνατόν πλήρης και τεκμηριωμένη παρουσίαση μέρους του έργου του Sermisy.

Κλείνοντας, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά:

- Τον κ. Κίτσο για τις πολύτιμες συμβουλές και την καθοδήγηση σε όλη τη διάρκεια προετοιμασίας της διπλωματικής εργασίας,
- Τους ανθρώπους του φιλικού και οικογενειακού μου περιβάλλοντος που βοήθησαν σε πρακτικό και συναισθηματικό επίπεδο για την ολοκλήρωση της παρούσας εργασίας και κυρίως για τη στήριξη και ενθάρρυνση τις στιγμές που ήθελα να τα παρατήσω.

Νοέμβριος 2017,

Παπαϊωάννου Ανδριάνα

## 2. CLAUDIN DE SERMISY

2.1 Βιογραφικά στοιχεία

Ο Claudin [Claude] de Sermisy, [Cermisy, Sermizy, Sermysy, Sernisy ή και Servyzy[1]] υπήρξε ένας από τους πιο σημαντικούς Γάλλους συνθέτες της αναγέννησης, τραγουδιστής και κληρικός, το όνομα του οποίου είναι άμεσα συνδεδεμένο με την ακμάζουσα περίοδο του Παρισινού chanson, καθώς επίσης και με τη γαλλική βασιλική αυλή, υπό τη βασιλεία της Anne της Βρετάνης, του Francis I και του Henri II. Στην εποχή του υπήρξε σημαίνουσα προσωπικότητα, με εξαιρετική αναγνώριση από τους σύγχρονούς του, καθώς το έργο του (κοσμικού και θρησκευτικού χαρακτήρα) εκδόθηκε επανειλημμένως, κυρίως από τον Pierre Attaingnant, αλλά και άλλους εκδότες όπως οι Giunta, Du Chemin, Adrian Le Roy και Robert Ballard.

Στοιχεία τα οποία καθορίζουν τον τόπο και την ακριβή χρονολογία γέννησης του Sermisy δυστυχώς δεν σώζονται. Υπολογίζεται ότι γεννήθηκε περίπου το 1490 στην ευρύτερη περιοχή μεταξύ Παρισιού και St.Quentin[2]. Μιας και στην εποχή της Αναγέννησης συνηθιζόταν να χρησιμοποιείται το όνομα του τόπου γέννησης των κατοίκων ως επίθετο, έγιναν μελέτες προκειμένου να βρεθεί στη γαλλική επικράτεια και αντίστοιχο τοπωνύμιο. Έτσι λοιπόν ονομασίες χωριών όπως Sermesy, Sermaisey, Sermesse, Sermizelles ή Sermoise, πιθανολογούνται ως τόποι γέννησης του συνθέτη και μας οδηγούν σε τοποθεσίες της βορειοανατολικής και κεντροανατολικής Γαλλίας, όπως η πόλη Noyon στην περιοχή Picardy, το διαμέρισμα της Oise, αλλά και η περιοχή Burgundy[3].

4

Εικόνα 1: Η ευρύτερη περιοχή της Πικαρδίας

Η πρώτη επίσημη αναφορά στο όνομα του Sermisy γίνεται τον Ιούλιο του 1508, σε έγγραφο του παρεκκλησίου Saint Chapelle στο Παρίσι[5]. Πρόκειται για ένα συμβόλαιο ενοικίασης δωματίου στο παλάτι του Louis XII, το οποίο περιγράφει το συνθέτη ως μέλος του κατώτατου κλήρου του παρεκκλησίου με το όνομα Claude de Sermisy. Στα τέλη της

---

[1] BROBECK, John T., CAZEAUX, Isabelle. "Sermisy, Claudin de." *Grove Music Online*, *Oxford Music Online*, Oxford University Press, §1.
[2] CHONG, S.P.A., *The chansons of Claudin de Sermisy in Attaingnant's Chansons nouvelles and other early collections* (Thesis). Pokfulam, Hong Kong: University of Hong Kong, SAR, 2002, σελ. 2.
[3] CAZEAUX, Isabelle Anne-Marie, *The secular Music of Claudin de Sermisy with Transcriptions*, Inc. Ann Arbor, Michigan: University Microfilms, 1961 (PhD. University of Columbia), σελ. 1.
[4] https://www.french-waterways.com/waterways/seine/river-oise-oise-lateral/ (ημ. πρόσβασης: 11 Αυγούστου 2017).
[5] βλ. CAZEAUX, I., σελ. 2.

ίδιας χρονιάς ο Sermisy αναλαμβάνει επίσης και καθήκοντα μουσικού και τραγουδιστή στην αυλή της βασίλισσας Anne της Βρετάνης, συζύγου του Louis XII, στην υπηρεσία της οποίας θα μείνει μέχρι και το θάνατό της το 1514. Την ίδια χρονιά ο Sermisy εντάσσεται ως τραγουδιστής στην βασιλική χορωδία (*Chapelle du roi*) του Louis XII, μαζί με άλλους 22 μουσικούς, ανάμεσα στους οποίους και οι Mouton και Allard. Στη θέση αυτή παραμένει ακόμη και μετά το θάνατο του Louis XII ένα χρόνο μετά το 1515, υπό τη βασιλεία του Francis I.

Με το νέο αυτό μονάρχη, ο Sermisy έχει τη δυνατότητα να αποτελεί μέλος της βασιλικής συνοδείας σε διάφορα ταξίδια, είτε εντός, είτε εκτός της γαλλικής επικράτειας, γνωρίζοντας έτσι, προσωπικότητες της θρησκευτικής ή βασιλικής ηγεσίας, αλλά και αξιόλογους μουσικούς και ποιητές της εποχής του. Έτσι το 1515 στη Bologna της Ιταλίας, ο Sermisy παρευρίσκεται, ως μέλος της βασιλικής χορωδίας, στην παρουσίαση της *Missa Quent dicum* του Mouton[6] (κύριου συνθέτη της βασιλικής αυλής), στα πλαίσια της συνάντησης του Francis I με τον πάπα Leo X. Κατά τη διάρκεια της συνάντησης αυτής, ο πάπας για να εκφράσει το θαυμασμό και τις ευχαριστίες του στη βασιλική αυλή, απένειμε σε αρκετούς τραγουδιστές —και ο Sermisy ανάμεσά τους— διακρίσεις, αλλά και απαλλαγές από τα εκκλησιαστικά τους καθήκοντα[7].

Στα πλαίσια της συνάντησης του Francis I με το βασιλιά της Αγγλίας Henry VIII, υπάρχει η πιθανότητα ο Sermisy να συμμετείχε στις εορταστικές εκδηλώσεις που έλαβαν χώρα κατά τη διάρκεια της παραμονής της γαλλικής βασιλικής αυλής στο Field of the Cloth of Gold[8], το καλοκαίρι του 1520. Πρόκειται όμως για γεγονός, το οποίο παραμένει ως πιθανότητα χωρίς να μπορούμε να είμαστε σίγουροι, σύμφωνα με την Cazeaux[9].

Παράλληλα με τη μουσική του δραστηριότητα στη βασιλική αυλή, ο Sermisy εξακολουθούσε να διατηρεί και την ιδιότητά του ως κληρικός σε διαφορετικές περιοχές των περιχώρων του Παρισιού. Έτσι από το 1516 τον συναντούμε στην επισκοπή της Noyon με ανώτερο αξίωμα κληρικού (*canon*), ενώ σχεδόν ταυτόχρονα φαίνεται πως ήταν και στον καθεδρικό Notre Dame de la Ronde (ή Notre Dame de la Rotonde) στην περιοχή της Rouen. Από τη θέση αυτή όμως στη Rouen θα παραιτηθεί το 1524, όταν αναλαμβάνει τα αντίστοιχα καθήκοντα στην εκκλησία του Camberon (ή Campron) στην ευρύτερη περιοχή της Amiens.

Στην εποχή που εξετάζουμε οι κληρικοί είχαν την υποχρέωση να μένουν κοντά στην περιοχή της ενορίας τους, ώστε να τελούν τις ακολουθίες στην εκκλησία που υπηρετούσαν. Υπήρχαν όμως και περιπτώσεις μελών του ανώτερου κλήρου που λόγω του τιμητικού τους αξιώματος είχαν άφεση από τα εκκλησιαστικά τους καθήκοντα. Μια τέτοια περίπτωση φαίνεται ότι αποτελούσε και ο Sermisy, του οποίου η διαμονή στις περιοχές Rouen και Amiens δεν είναι απόλυτα εξακριβωμένη[10]. Άλλωστε ο Sermisy δεν ήταν απλά ένας κληρικός της Καθολικής Εκκλησίας αλλά και μέλος του ιδιωτικού παρεκκλησίου του βασιλιά

[6] βλ. CHONG, S.P.A., σελ. 3.
[7] βλ. BROBECK, J., CAZEAUX, I., §1.
[8] BROBECK, J., CAZEAUX, I., §1.
[9] CAZEAUX, I., σελ. 11-12.
[10] CAZEAUX, I., σελ. 6-8.

(*Chapelle du roi*). Αυτό το γεγονός του εξασφάλιζε αφενός ιδιαίτερα προνόμια και αφετέρου καθιστούσε σημαντική την παραμονή του στη βασιλική αυλή.

Ακόμη όμως κι αν ο Sermisy διέμενε για κάποιο διάστημα στις προαναφερθείσες περιοχές της βόρειας Γαλλίας, τη χρονιά 1532 βρίσκεται ξανά στο Παρίσι έχοντας αναλάβει καθήκοντα *sous-maître* στο βασιλικό παρεκκλήσι του Francis I, υπό τη διεύθυνση του καρδινάλιου François de Tournon. Ανάμεσα στις αρμοδιότητες του Sermisy ως *sous-maître* είναι η επίβλεψή και διεύθυνση 40 ενήλικων μουσικών και τραγουδιστών, καθώς και έξι νεαρών αγοριών που συμμετέχουν ως χορωδοί. Επιπρόσθετα είναι υπεύθυνος για την ανατροφή των νέων αυτών χορωδών αλλά και την ανεύρεση νέων μελών, καθώς και για τη συντήρηση των βιβλίων του παρεκκλησίου, θρησκευτικού και μουσικού περιεχομένου[11]. Στη θέση αυτή παρέμεινε μέχρι και το 1555 λαμβάνοντας εξαιρετικά υψηλή αμοιβή, η οποία αυξανόταν συν τω χρόνω, παρά το γεγονός ότι μοιράστηκε τη θέση του με άλλους μουσικούς την περίοδο 1543-1553.[12] Εν τω μεταξύ τον Σεπτέμβρη του 1533 ο Sermisy γίνεται ο ενδέκατος από τους 12 ανώτερους κληρικούς του παρεκκλησίου Saint Chapelle, θέση στην οποία θα παραμείνει μέχρι και το τέλος της ζωής του στις 13 Οκτωβρίου 1562[13]. Η σορός του θάφτηκε στο παρεκκλήσιο που υπηρέτησε για όλο αυτό το χρονικό διάστημα, στο Saint Chapelle του Παρισιού.

## 2.2 Συνθετική δραστηριότητα-ύφος

Ο Sermisy υπήρξε ένας από τους πλέον αναγνωρισμένους συνθέτες της εποχής του και μάλιστα, θεωρούνταν —μετά τον Mouton— ο συνθέτης της βασιλικής αυλής με τη μεγαλύτερη παραγωγή έργων θρησκευτικής μουσικής το πρώτο μισό του 16ου αιώνα[14]. Παρά το γεγονός ότι η παρούσα εργασία επικεντρώνεται σε έργα κοσμικού περιεχομένου, εντούτοις δε μπορεί να μη γίνει αναφορά και στην παράλληλη —και πλούσια— συνθετική δραστηριότητα θρησκευτικής μουσικής του συνθέτη.

Κατά τη διάρκεια της μακράς πορείας του ως κληρικός της Καθολικής Εκκλησίας, ο Sermisy συνέθεσε 78 μοτέτα, δεκατρείς λειτουργίες, καθώς και πολυφωνικά έργα λειτουργικής μουσικής, τα οποία ξεπερνούν στον αριθμό τα είκοσι[15]. Παράλληλα στο πεδίο της κοσμικής μουσικής, τα 159 έργα του σε στυλ Παρισινού chanson τον καθιστούν επίσης έναν από τους πιο παραγωγικούς συνθέτες και κύριο εκπρόσωπο του είδους. Για το συγκεκριμένο μουσικό είδος όμως θα γίνει εκτενέστερη αναφορά στο 4ο κεφάλαιο. Στη συνέχεια θα ασχοληθούμε κυρίως με τα είδη θρησκευτικής μουσικής του συνθέτη.

Το πρώτο έργο του Sermisy λοιπόν εκδίδεται το 1526 στη Ρώμη από τον Giunta. Πρόκειται για το μοτέτο: *Aspice Domine de sede sancta tua*, το οποίο συμπεριλαμβάνεται στη συλλογή με τίτλο *Fior de Motetti e canzoni novi* (RISM 1526[5]) και στη συνέχεια εκδίδονται τα πρώτα έργα του κοσμικής μουσικής, τα οποία βρίσκονται στη συλλογή *Chansons nouvelles en musique à quatre parties* (RISM-I, 1528[3]), το 1528 στο Παρίσι από τον Attaingnant. Στη

[11] BROBECK, J., CAZEAUX, I., §1.
[12] BROBECK, J., CAZEAUX, I., §1.
[13] CAZEAUX, I., σελ. 14.
[14] βλ. BROBECK, J., CAZEAUX, I., §2.
[15] CHONG, S.P.A., σελ. 5.

συγκεκριμένη συλλογή το μεγαλύτερο μέρος των τραγουδιών ανήκει στον Sermisy. Λαμβάνοντας υπόψη ότι ο Sermisy γεννήθηκε γύρω στο 1490, τίθεται το ερώτημα σχετικά με την ηλικία κατά την οποία ξεκίνησε τη συνθετική του δραστηριότητα. Πρόκειται όντως για έναν συνθέτη που άρχισε να συνθέτει γύρω στα 35 του χρόνια ή απλώς τα έργα του ήταν ήδη γνωστά πριν την πρώτη —επίσημη— έκδοσή τους; Πιο πιθανή εκδοχή θεωρείται η δεύτερη, μιας και η έκδοση έργου Γάλλου συνθέτη από Ιταλό εκδότη στη Ρώμη, μας προδιαθέτει για την εδραιωμένη φήμη του Sermisy και του έργου του σε εδάφη και εκτός Γαλλίας.

Το συνθετικό στυλ του Sermisy, όσον αφορά στη θρησκευτική του μουσική, χαρακτηρίζεται από αρμονική σαφήνεια, ξεκάθαρες μουσικές φράσεις, ομοφωνία και έντονη μελωδικότητα. Τα βασικά αυτά γνωρίσματα τα συναντάμε κατά κύριο λόγο στα μοτέτα, τα οποία αποτελούν και το πιο χαρακτηριστικό είδος της θρησκευτικής του μουσικής[16]. Επίσης η ομοφωνία στα έργα του Sermisy υπερισχύει έναντι της αντιστικτικής πλοκής και είναι χαρακτηριστική του συνθετικού του ύφους. Προκύπτει μάλιστα από την ανάγκη του να αναδείξει και να καταστήσει σαφές —στο μεγαλύτερο δυνατό βαθμό— το λειτουργικό κείμενο. Το χαρακτηριστικό του αυτό καθιστά το στυλ των θρησκευτικών του έργων ξεχωριστό, σε σχέση με αυτό προγενέστερων συνθετών της γαλλικής βασιλικής αυλής. Μάλιστα, το μεγαλύτερο μέρος των έργων του (θρησκευτικής μουσικής) είναι γραμμένο στα λατινικά και μόνο δύο από τα έργα του στα γαλλικά[17], εξυπηρετώντας έτσι, τις προτιμήσεις του παλατιού, που είθισται την εποχή εκείνη να εναρμονίζονται πλήρως με τις επιταγές της Καθολικής Εκκλησίας[18].

Το μοτέτο αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα είδους, όπου ο συνθέτης δίνει ιδιαίτερη σημασία στη σύνταξη του κειμένου, φροντίζοντας η μουσική υφή να συμβαδίζει με τα σημεία τομής του κειμένου. Επιπρόσθετα η αρχή των μουσικών φράσεων χαρακτηρίζεται από νότες μεγάλης αξίας και συλλαβική υφή σε αντίθεση με το τέλος των φράσεων, στις οποίες κυριαρχούν μικρότερες ρυθμικές αξίες και μελισματική υφή. Ένα ακόμη χαρακτηριστικό της συνθετικής του τεχνικής, το οποίο διαφαίνεται ιδιαίτερα στα μοτέτα του είναι η προτίμησή του να δημιουργεί κυκλικές φόρμες. Για αυτό το λόγο, επιλέγει κείμενα που διαθέτουν ρεφραίν ή ανασυνθέτει με τέτοιο τρόπο το κείμενο, ώστε να επαναλαμβάνονται φράσεις «*ρητορικής σημασίας*»[19]. Τα μοτέτα του συνήθως προορίζονται για τέσσερις φωνές, ενώ σπανιότερα θα συναντήσουμε μοτέτα για τρεις, πέντε, έξι, οχτώ ή και δέκα φωνές. Σε μια από αυτές τις περιπτώσεις —με λιγότερες ή περισσότερες φωνές από τέσσερις— η αντιστικτική επεξεργασία κυριαρχεί, με την εναλλαγή μεταξύ πολυφωνίας και ομοφωνίας να περιορίζεται σημαντικά.

Οι περισσότερες από τις λειτουργίες του Sermisy ανήκουν στο είδος της '*parody*' (ή '*imitation*') mass, βασίζονται δηλαδή σε μελωδίες δανεισμένες από μοτέτα ή chansons, είτε

[16] βλ. BROBECK, J., CAZEAUX, I., §3.
[17] Η χρήση της καθομιλουμένης γαλλικής γλώσσας για τη μελοποίηση ψαλμών ή άλλων θρησκευτικών κομματιών, καταδείκνυε αιρετική/προτεσταντική τάση για την εποχή. Ο Sermisy ως καθολικός κληρικός της βασιλικής αυλής φαίνεται ότι ήταν ιδιαίτερα προσεχτικός στην επιλογή της γλώσσας που χρησιμοποιούσε στα έργα του. Βλ. CAZEAUX, I., σελ. 24-25.
[18] BROBECK, J., CAZEAUX, I., §3.
[19] BROBECK, J., CAZEAUX, I., §3.

του ιδίου του συνθέτη είτε άλλων συνθετών τη βασιλικής αυλής όπως οι Févin, Josquin, Richafort και Gascogne. Συχνά οι λειτουργίες του Sermisy βασίζονται και σε παραδοσιακά λειτουργικά μέλη (*plainchant*), όπως συμβαίνει στην περίπτωση της Missa '*Novem lectionum*'[20]. Παρά το γεγονός ότι επηρεάστηκε από τους προκατόχους του στη σύνθεση λειτουργιών, εντούτοις το προσωπικό του στυλ εμφανίζεται και σε αυτό το είδος, χρησιμοποιώντας αρμονικές υφές που μας παραπέμπουν στα μοτέτα και στα chansons του. Πιο συγκεκριμένα οι λειτουργίες του ξεχωρίζουν για τη μελωδικότητα και την ομοιογένειά τους καθώς και για την ομοφωνική υφή που υπερισχύει έναντι της αυστηρής αντιστικτικής.

Ο Sermisy ασχολήθηκε επίσης με είδη όπως: Magnificat, Lamentation, Passion καθώς και με άλλα λειτουργικά κομμάτια (ύμνοι, απολυτίκια κτλ.), τα οποία χρησιμοποιούνταν σε διάφορες περιπτώσεις της καθολικής λατρείας (Θεία Λειτουργία, ακολουθίες της Μ. Εβδομάδας κ.ά.). Οι συνθέσεις αυτές είναι πολυφωνικού χαρακτήρα -από τρεις έως πέντε φωνές- και στην πλειονότητά τους βασίζονται σε παλαιά λειτουργικά μέλη (*plainchant*). Η τεχνική σύνθεσης περιλαμβάνει το λειτουργικό μέλος σε μία φωνή (cantus ή tenor), ίσως ελαφρώς παραλλαγμένο, και τις υπόλοιπες φωνές να ακολουθούν σε μιμητικό στυλ. Μιας και το βασικό δομικό στοιχείων των συνθέσεων αυτών (εκτός από τα Lamentations) είναι παλαιά λειτουργικά μέλη, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι ο Sermisy προχώρησε στη σύνθεσή τους αφότου η χορωδία του βασιλικού παρεκκλησίου διασπάστηκε τη δεκαετία του 1520 σε δύο επιμέρους ομάδες: α) *chapelle de musique* και β) *chapelle de plainchant*[21]. Έτσι οι συνθέσεις αυτές, πέρα από το λειτουργικό τους χαρακτήρα στη θρησκευτική λατρεία, χρησίμευαν και για την πρακτική εξάσκηση των χορωδών του βασιλικού παρεκκλησίου.

Επειδή ο Sermisy υπήρξε πολυγραφότατος και στη θρησκευτική αλλά και στην κοσμική μουσική, γεννάται το ερώτημα αν μπορούμε να προσδιορίσουμε την ταυτότητά του ως συνθέτη θρησκευτικής ή κοσμικής μουσικής. Την απάντηση θα προσεγγίσουμε μέσα από τη σχετική μελέτη της Cazeaux, η οποία χώρισε το σύνολο των έργων του σε τρεις περιόδους ανά δεκαετία με βάση τις ημερομηνίες έκδοσής τους[22].

| Χρονική περίοδος έκδοσης έργων | Έργα θρησκευτικής μουσικής | Έργα κοσμικής μουσικής (chansons) |
|---|---|---|
| 1526-1536 | 39 | 122 |
| 1537-1547 | 33 | 42 |
| 1548-1549 | 26 | 2 |

Ο διαχωρισμός αυτός βέβαια, είναι περισσότερο ενδεικτικός και δεν μπορεί να θεωρηθεί απόλυτος και ακριβής, μιας και οι ημερομηνίες έκδοσης των έργων δεν συμπίπτουν απαραίτητα με αυτές της σύνθεσής τους. Επιπλέον αρκετά από τα έργα του συνθέτη που θεωρούμε ως πρώτες εκδόσεις, ενδέχεται να μην είναι οι πρώτες αλλά να έχουν ξανατυπωθεί από προγενέστερες εκδόσεις που είναι άγνωστες σε εμάς[23]. Εντούτοις μπορούμε να ισχυριστούμε ότι την πρώτη περίοδο της συνθετικής του δραστηριότητας, ο

[20] BROBECK, J., CAZEAUX, I., §3.
[21] βλ. BROBECK, J.,CAZEAUX, I., §3.
[22] CAZEAUX, I., σελ. 27-28.
[23] βλ. CAZEAUX, I., σελ. 28.

Sermisy ασχολήθηκε κυρίως με το είδος του chanson, ενώ αντίστοιχα η παραγωγή θρησκευτικών έργων κατανέμεται σχεδόν ισόποσα στις τρεις συνθετικές περιόδους. Αυτό δικαιολογείται αν σκεφτούμε ότι για τη σύνθεση ενός θρησκευτικού έργου, όπως μια Λειτουργία λόγου χάρη, χρειάζεται πολλαπλάσιος χρόνος σε σχέση με ένα chanson.

Συμπερασματικά ο Sermisy μπορεί να υποστηρίξει επάξια τον τίτλο του συνθέτη κοσμικής και παράλληλα θρησκευτικής μουσικής, ιδίως αν αναλογιστούμε ότι και τα δύο είδη των έργων του εξαπλώθηκαν πολύ γρήγορα και σε περιοχές εκτός Γαλλίας. Σε αυτό βοήθησε πολύ το εκδοτικό έργο των Pierre Attaingnant, Nicolas du Chemin, καθώς και του διδύμου των Adrian Le Roy και Robert Ballard. Πρόκειται για εκδότες άμεσα συνδεδεμένους με τη βασιλική αυλή της Γαλλίας, των οποίων οι εκδόσεις περιέχουν, κατά κύριο λόγο, έργα συνθετών με φήμη και κύρος –ανάμεσά τους και ο Sermisy— έτσι ώστε να αυξάνεται και η αξία των εκδόσεων[24]. Παράλληλα ο ίδιος ο συνθέτης προωθούσε τα έργα του σε σημαίνοντα πρόσωπα, όπως προκύπτει από αλληλογραφία του ιδίου με τον Δούκα της Φερράρα στην Ιταλία[25], ενώ αντίγραφα από Λειτουργίες του συνθέτη (*Domini est terra*, *Missa Philomena*, *Missa novem lectionum*) συναντούμε και στην Ισπανία, όπως αποδεικνύεται από τα βιβλία εξόδων της βασιλικής ισπανικής αυλής, τη χρονιά 1591-92[26]. Τέλος μια ακόμη ένδειξη για τη σημαντικότητα των έργων του Sermisy αποτελεί και η μεταγραφή των chansons του για solo όργανα (λαούτο, πληκτροφόρο), ενώ μοτέτα και άλλα θρησκευτικά του έργα αποτέλεσαν τη βάση για Λειτουργίες σύγχρονών του συνθετών (π.χ. η Parody-mass του Finot), καθώς και για μεταγραφές λαούτου από ερμηνευτές της εποχής, όπως οι Giovanni Maria da Crema, Albert de Rippe και Sebastian Ochsenkuhn[27].

[24] CHONG, S.P.A., σελ. 8.
[25] βλ. BROBECK, J., CAZEAUX, I., §2.
[26] CAZEAUX, I., σελ. 26.
[27] CAZEAUX, I., σελ. 27.

## 3. PIERRE ATTAINGNANT

3.1 Βιογραφικά στοιχεία

Ο Pierre Attaingnant υπήρξε ο πιο φημισμένος και παραγωγικός εκδότης αναγεννησιακής μουσικής στη Γαλλία κατά το πρώτο μισό του 16ου αιώνα. Το εκδοτικό του έργο περιλαμβάνει κοσμική μουσική (φωνητική και οργανική), χορούς του είδους *bass dance*, αλλά και ποικίλα έργα θρησκευτικής μουσικής, όπως μοτέτα, Λειτουργίες κτλ. Οι συλλογές που εξέδωσε ξεπερνούν στον αριθμό τις 150 και περιέχουν, ως επί το πλείστον, έργα συνθετών άμεσα συνδεδεμένων με τη γαλλική βασιλική αυλή, όπως οι Sermisy, Janequin, Certon και Mouton[28]. Άλλωστε και ο ίδιος ο Attaingnant, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, σχετιζόταν με την αυλή του Francis I.

Πέρα από τη φήμη του ως ο πιο γόνιμος εκδότης της εποχής του, το όνομα του Attaingnant συνδέεται και με τις εκδοτικές καινοτομίες που εισήγαγε για πρώτη φορά τον Απρίλη του 1528, στη συλλογή του *Chansons nouvelles en musique a quatre parties* (RISM-I, 1528[3]). Πρόκειται για την πρώτη φορά στην ιστορία της τυπογραφίας που επιτυγχάνεται η ταυτόχρονη τύπωση πενταγράμμου και νότας (*single-impression method*), απλοποιώντας κατά πολύ προηγούμενες διαδικασίες που απαιτούσαν τύπωση σε στάδια (πρώτα το πεντάγραμμο, στη συνέχεια η νότα και τέλος, το κείμενο —αν επρόκειτο για φωνητική μουσική). Με αυτόν τον τρόπο, το κόστος της εκτύπωσης μειώθηκε αισθητά, οι προσπάθειες για τη σωστή στοίχιση μεταξύ νότας και πενταγράμμου εξαλείφθηκαν και ο Attaingnant συνέβαλε, έτσι, στην ταχύτερη και ευκολότερη διάδοση έντυπων συλλογών μουσικής.

Τα στοιχεία που έχουμε για την ημερομηνία γέννησης του Attaingnant, καθώς και για τον τόπο καταγωγής του παραμένουν ασαφή. Αρχικά θεωρήθηκε πιθανή καταγωγή του το Παρίσι λόγω της μαθητείας του Attaingnant στον εκδοτικό οίκο του Pigouchet στην ίδια πόλη[29]. Όμως μιας και το επίθετο Attaingnant δεν συναντάται εκείνη την εποχή στο Παρίσι, η πιθανότητα να έχει γεννηθεί το 1494 στο Douai (κοντά στην περιοχή Arras, βόρεια της Noyon) αποτελεί την πιο πειστική εκδοχή για την καταγωγή του. Τη συγκεκριμένη εκδοχή επιβεβαιώνουν αφενός το γεγονός ότι στην περιοχή αυτή χρονολογείται ήδη από το 1485 μια πολυπληθής οικογένεια με το συγκεκριμένο επίθετο (το οποίο θεωρείται και εξαιρετικά σπάνιο) και αφετέρου η ποιότητα και το είδος του χαρτιού που χρησιμοποίησε ο Attaingnant για την έκδοση μιας συλλογής μοτέτων το 1542[30]. Το συγκεκριμένο είδος χαρτιού εμφανίζεται στην περιοχή Arras, στα βιβλία του Αβαείου Saint-Vaast ήδη από το 1532 και ξεχωρίζει χάρη στο ιδιαίτερο υδατογράφημά του[31].

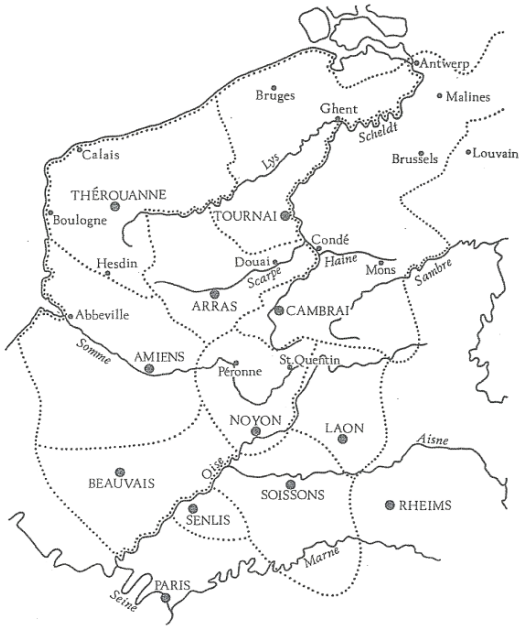
---

[28] βλ. CHONG, S.P.A., σελ. 17.

[29] βλ. HEARTZ, Daniel, *Pierre Attaingnant, Royal printer of music, A Historical Study and Bibliographical Catalogue*, Berkeley, California: University of California Press, 1969, σελ. 29.

[30] Η συλλογή αυτή περιέχει μοτέτα που ανήκουν στους Sermisy, Certon και Lupi και είναι η μοναδική στην οποία ο Attaingnant χρησιμοποιεί αυτό το είδος χαρτιού. Στις υπόλοιπες εκδόσεις του το χαρτί προέρχεται από τη γαλλική πόλη Troyes, όπως συνηθιζόταν στις παρισινές εκδόσεις εκείνης της εποχής. Βλ. HEARTZ, D., σελ. 31.

[31] βλ. HEARTZ, D., σελ. 31.




Εικόνα 2: Τόπος γέννησης του Attaingnant [32]

Η δραστηριότητα του Attaingnant στο Παρίσι ξεκίνησε γύρω στο 1514 ως μαθητευόμενος βιβλιοπώλης και βοηθός εκδότη[33], σε συνεργασία αρχικά με τον Jean de La Roche και στη συνέχεια δίπλα στον Philippe Pigouchet, διάσημο εκδότη και χαράκτη της εποχής. Σε αυτά τα πρώτα χρόνια της ενασχόλησής του με το χώρο των εκδόσεων, ο Attaingnant επιμελήθηκε κυρίως βιβλία λειτουργικού περιεχομένου (συνόψεις, βιβλία με ακολουθίες των Ωρών κτλ.), καθώς και βοηθητικό υλικό για φοιτητές, μιας και ο εκδοτικός οίκος του Pigouchet στην *Rue de la Harpe* βρισκόταν πολύ κοντά στο Πανεπιστήμιο[34]. Κατά την περίοδο της μαθητείας του στο πλευρό του Pigouchet, ο Attaingnant γνωρίζει την Claude Pigouchet —μία από τις κόρες του Philippe— και σύντομα παντρεύονται. Η ημερομηνία του γάμου του Attaingnant με την Claude Pigouchet δεν έχει διασωθεί, εντούτοις λίγα χρόνια αργότερα, μετά και από το θάνατο του Philippe (πριν από το 1520)[35], ο εκδοτικός οίκος της *Rue de la Harpe* κληροδοτείται στον Attaingnant.

Η πρώτη έκδοση που έχει σωθεί υπό την επωνυμία του Attaingnant χρονολογείται το 1525 και περιέχει σύνοψη προσευχών με τον τίτλο '*Breviarium secundum usum … ecclesiae Noviomensis*', ενώ το 1528 εκδίδεται η συλλογή *Chansons nouvelles* με τις καινοτομίες που αναφέρθηκαν παραπάνω. Από τη χρονιά αυτή και μετά, ο Attaingnant εξασφαλίζει βασιλικά προνόμια που προστάτευαν για κάποια χρόνια το εκδοτικό του έργο από

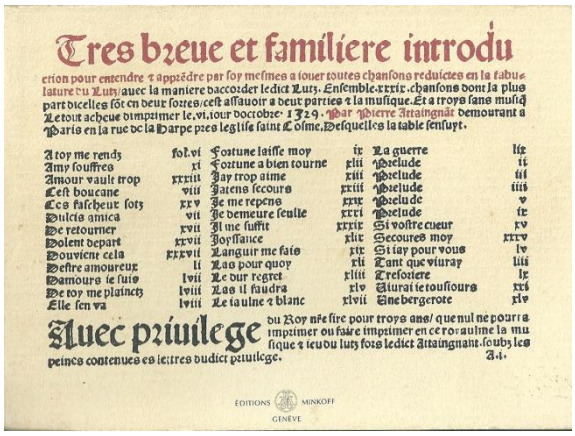
[32]HEARTZ, D., σελ. 33.

[33] HAERTZ, Daniel, GUILLO, Laurent. "Attaingnant Pierre". *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, §1. (ημ. πρόσβασης: 16 Απριλίου 2016).

[34] Η συγκεκριμένη διεύθυνση αντιστοιχεί σήμερα στην Boulevard Saint-Michel του Παρισιού στον αριθμό 26, όπου στεγάζεται ένα από τα μεγαλύτερα βιβλιοπωλεία της Πανεπιστημιούπολης. HEARTZ, D., σελ. 38-39.

[35] Η τελευταία έκδοση του Pigouchet χρονολογείται το 1514, ενώ τον επόμενο χρόνο παραιτείται από τα καθήκοντά του. Η πληροφορία του θανάτου του προκύπτει από έμμεση αναφορά στο συμβόλαιο γάμου της κόρης του Collette το 1519. CHONG, S.P.A., σελ. 18.

ενδεχόμενες αντιγραφές[36]. Τα προνόμια αυτά ανανεώνονται ανά τακτά χρονικά διαστήματα από τη βασιλική αυλή του Francis I, με αποκορύφωμα τη χρονιά 1537 κατά την οποία ο Attaingnant λαμβάνει τιμητικό αξίωμα που τον καθιστά επίσημο εκδότη μουσικής της βασιλικής αυλής (‘*imprimeur et libraire du Roy en musique*’).


Tres breue et familiere introdu
ction pour entendre & apprēdre par soy mesmes a iouer toutes chansons reduictes en la tabu-
lature du Luts/auec la maniere baccorder ledict Luts. Ensemble.xxxix.chansons dont la plus
part dicelles sōt en deux sortes/cest assauoir a deux parties & la musique. Et a troys sans musiq
Lesquelles ont esté imprimer le.vi.iour doctobre. 1529. par Pierre Attaingnāt demourant a
Paris en la rue de la Harpe pres lesglise saint Cosme. Desquelles la table ensuyt.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| A toy me rends | fol.vi | Fortune laisse moy | ix | La guerre | lix |
| Amy souffres | xi | Fortune a bien tourne | xlii | Prelude | ii |
| Amour vault trop | xxxiii | Jay trop aime | xiii | Prelude | iii |
| Cest boucane | viii | Jatens secours | xxiii | Prelude | iiii |
| Ces fascheux sotz | xxv | Je me repens | xxx | Prelude | v |
| Dulcis amica | vii | Je demeure seulle | xxxi | Prelude | ix |
| De retourner | xvii | Il me suffit | xxxix | Si vostre cueur | xv |
| Dolent depart | xxvii | Joyssance | xlix | Secoures moy | xxxv |
| Souvienne cela | xxxvii | Languir me fais | xx | Si iay pour vous | iv |
| Destre amoureux | ii | Las pour quoy | xli | Tant que viuray | liii |
| Damours ie suis | lvii | Le dur regret | xliii | Tresoziere | ix |
| De toy me plaincz | lviii | Las il faudra | xlv | Viuray ie tousiours | xxi |
| Elle sen va | lviii | Le taulne & blanc | xlvii | Vnebergerote | xlv |

Auec priuilege du Roy nre sire pour troys ans/ que nul ne pourra imprimer ou faire imprimer en ce royaulme la mu sique & ieu du luts fors ledict Attaingnant. soubz les peines contenues es lettres dudict priuilege. A.i.

ÉDITIONS MINKOFF GENÈVE

Εικόνα 3: Εξώφυλλο της πηγής: *Très brève et familière [...] reduictes en la tabulature du Lutz* (Παρίσι, P.Attaingnant, 1529).[37]

Καθ’ όλη τη διάρκεια της παραμονής του Attaingnant σε αυτήν την προνομιακή θέση, η παραγωγή του εκδοτικού του έργου αυξάνεται ταχύτατα, με τις συλλογές έργων (μοτέτα, chansons, λειτουργίες κτλ) να αποκτούν όλο και περισσότερους τόμους. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα, κατά το τέλος της εκδοτικής του δραστηριότητας, η ποιότητα των εκδόσεών του και της επιμέλειας αυτών να χάνει το αρχικό υψηλό της επίπεδο. Μία πιθανή εξήγηση για αυτό αποτελεί το γεγονός της σταδιακής εμφάνισης και δραστηριότητας και άλλων εκδοτών με προνόμια από τη βασιλική αυλή, ιδίως με την άνοδο στο θρόνο του Henri II, εν έτι 1547. Το εκδοτικό έργο του Attaingnant συνέχισε για κάποια ακόμη χρόνια μετά το θάνατό του το 1552 η δεύτερη σύζυγός του, Marie Lescallopier, εκδίδοντας μουσικές συλλογές από το 1553 έως το 1557/8.

3.2 Εκδοτικές καινοτομίες του Attaingnant σε σύγκριση με παλαιότερες τεχνικές εκτύπωσης

Χάρη στην καινοτόμο μέθοδο εκτύπωσης που εισήγαγε ο Attaingnant το 1528, κατάφερε να πετύχει το ακατόρθωτο για την εποχή του: μαζική παραγωγή μουσικών συλλογών, οι οποίες συχνά εξαντλούνταν και ξανατυπώνονταν ως δεύτερη και τρίτη έκδοση[38]. Το έργο του αποτέλεσε καταλύτη στην ανάδειξη —κυρίως Γάλλων— συνθετών της εποχής του και συνεισέφερε στη διάδοση των έργων τους, εντός και εκτός της γαλλικής επικράτειας (όπως

[36] HAERTZ, D., GUILLO, L., §1.

[37] Στην κάτω αριστερή άκρη του εξώφυλλου αναφέρεται η βασιλική προστασία της έκδοσης και του συνόλου των περιεχομένων της από οποιαδήποτε μορφή ανατύπωσης σε όλη τη γαλλική επικράτεια, ως εξής: *Avec privilege du Roy […] le dict Attaingnant. Soubs les peines contenues es lettres du dict privilege*.

[38] HAERTZ, D., GUILLO, L., §2.

συνέβη στην περίπτωση του Sermisy). Εξασφαλίζοντας για πολλά χρόνια (1529-1547) βασιλική προστασία των εκδόσεών του από τον Francis I, ο Attaingnant κατείχε για πολλά χρόνια το μονοπώλιο στις εκδόσεις μουσικών συλλογών. Οι σύγχρονοί του εκδότες επηρεάστηκαν από το έργο του και συχνά τον μιμήθηκαν, διότι ο Attaingnant κατάφερε να υποδείξει, όχι μόνο νέες τεχνικές εκτύπωσης, αλλά και το είδος της μουσικής που εναρμονιζόταν με τις προτιμήσεις της βασιλικής αυλής και άρα απαιτούνταν για να θεωρηθεί —εκείνη την εποχή— μια μουσική συλλογή αξιόλογη και εμπορικά επιτυχημένη.

Πριν από τον Attaingnant και την καινοτομία του με το ένα στάδιο εκτύπωσης (single-impression method), μια τυπική διαδικασία έκδοσης αποτελούνταν από τουλάχιστον δύο ή τρία ξεχωριστά στάδια (double/triple-impression method). Όπως περιγράφηκε και νωρίτερα, στην τελευταία διαδικασία ο εκδότης έπρεπε να τυπώσει πρώτα το πεντάγραμμο, μετά τις νότες και τέλος το κείμενο (αν δεν υπάρχει κείμενο, ακολουθούνται δύο στάδια —double-impression method). Σε αυτές τις διαδικασίες εκτύπωσης χρησιμοποιούνταν κινητά τυπογραφικά στοιχεία, ενώ παράλληλα την ίδια εποχή ήταν σε χρήση και η μέθοδος τύπωσης με ξυλογραφία (woodcut method)[39], καθώς και συνδυασμός των δύο μεθόδων.

Με αυτές τις μεθόδους εκτύπωσης ασχολήθηκαν πριν από τον Attaingnant αρκετοί εκδότες που δραστηριοποιούνταν σε διάφορες ευρωπαϊκές πόλεις, όπως οι Petrucci, Toulouze, Schoeffer και Oeglin ήδη από τις αρχές του 16ου αιώνα. Οι αξιόλογες προσπάθειες των εκδοτών αυτών απέδιδαν καλύτερα στην αποτύπωση του λειτουργικού μέλους (συνηθιζόταν να τυπώνουν πρώτα τις νότες με κόκκινο μελάνι και στη συνέχεια με μαύρο μελάνι το τετράγραμμο[40]). Στην περίπτωση όμως της μετρικής σημειογραφίας, η αποτύπωση ήταν πολύ πιο ακριβή, χρονοβόρα και πολύπλοκη διότι απαιτούσε τρία στάδια τύπωσης (μέθοδος triple-impression). Από τους πρώτους που χρησιμοποίησαν τη συγκεκριμένη μέθοδο στο εκδοτικό τους έργο ήταν ο Petrucci, ο οποίος ήδη από τις χρονιές 1501-1503 είχε τυπώσει στη Βενετία τρεις μουσικές συλλογές (*Odhecaton A*, *Canti B* και *Canti C*)[41]. Η εκτύπωση όμως με τις μεθόδους αυτές παρουσίαζε πολύ συχνά προβλήματα και στην αποτύπωση του μέλους και στη μετρική σημειογραφία επειδή η στοίχιση κάθε νότας με την προηγούμενη και την επόμενη είναι δύσκολο να επιτευχθεί πάντα, ενώ η ευθυγράμμιση νότας-τετραγράμμου (ή πενταγράμμου) δεν ήταν πάντα ακριβής.

Τη λύση σε αυτά τα προβλήματα έδωσε ο Attaingnant με τη μέθοδο single-impression. Με την προσθήκη ενός μικρού κομματιού πενταγράμμου (για τις περιπτώσεις μετρικής σημειογραφίας και ταμπλατούρας) συνδυασμένου με την εκάστοτε νότα στο ίδιο κινητό τυπογραφικό στοιχείο[42], καταφέρνει να τυπώσει νότα και πεντάγραμμο ταυτόχρονα με μία κίνηση. Πετυχαίνει έτσι ακρίβεια στη στοίχιση μεταξύ των νοτών και παράλληλα ευθυγράμμιση μεταξύ νότας-πενταγράμμου. Η μέθοδος αυτή βέβαια, απαιτεί εξαιρετική δεξιοτεχνία στην προετοιμασία των τυπογραφικών στοιχείων, έτσι ώστε οι αποστάσεις μεταξύ των γραμμών του πενταγράμμου να είναι ίδιες σε κάθε στοιχείο.

---

[39] βλ. CHONG, S.P.A., σελ. 18.
[40] HEARTZ, D., σελ. 45.
[41] CHONG, S.P.A., σελ. 19.
[42] HEARTZ, D., σελ. 45-46.

Διακρίνονται δύο είδη της μεθόδου single-impression που εισήγαγε ο Attaingnant. Το πρώτο είδος (*Première Typographie*) συναντάται για πρώτη φορά το 1528, με την έκδοση της συλλογής *Chansons nouvelles* και το κύριο χαρακτηριστικό της είναι η χρήση νοτών με ρομβοειδές σχήμα. Το δεύτερο είδος (*Seconde Typographie*) χρησιμοποιείται για πρώτη φορά το 1530 στη συλλογή τραγουδιών *Vingt et neuf chansons musicales a quatre parties* (1530, RISM 1530[3]). Η διαφορά σε σχέση με το πρώτο είδος έγκειται στο μέγεθος και στο σχήμα των νοτών που είναι μικρότερο και ελαφρώς πιο στρογγυλεμένο[43]. Το δεύτερο αυτό είδος χρησιμοποιήθηκε από τον Attaingnant μέχρι τη χρονιά 1534 και στη συνέχεια συναντούμε στις εκδόσεις του ξανά το πρώτο είδος τυπογραφίας.

Πέρα όμως, από τις καινοτομίες που αφορούν στη διαδικασία της εκτύπωσης, ο Attaingnant εισήγαγε καινοτομίες και στην αποτύπωση μουσικής για πληκτροφόρο. Στις εκδόσεις του για πληκτροφόρο συναντούμε για πρώτη φορά αλλαγή στο διπλό σύστημα από εξάγραμμο σε πεντάγραμμο[44]. Ο πρώτος που είχε χρησιμοποιήσει στην αποτύπωση μουσικής για πληκτροφόρο σύστημα εφάμιλλο με αυτό που χρησιμοποιείται σήμερα στις παρτιτούρες για πιάνο, ήταν ο Marcantonio de Bologna σε έκδοσή του το 1523. Επιπλέον, οι μικρότερες ρυθμικές αξίες στις εκδόσεις του Attaingnant παρουσιάζουν μικρές διαφοροποιήσεις, όσον αφορά στο σχήμα και στο χρώμα τους, σε σχέση με τις αντίστοιχες αξίες των εκδόσεων του Marcantonio. Πιο συγκεκριμένα, η Semiminima (Sm) εμφανίζεται ως λευκή Minima (M) με άγκιστρο , αντί για μαύρη (M), η Fusa (F) εμφανίζεται ως λευκή Semifusa (Sf) , αντί για μαύρη (Sm) με άγκιστρο, ενώ η (Sf) παραμένει ως έχει . Λόγω της χρήσης μικρότερων ρυθμικών αξιών, η μεταγραφή μπορεί να γίνει με αναλογία 1:1 και έτσι η Minima μεταγράφεται ως μισό[45].

Λαμβάνοντας υπόψη ότι ο Attaingnant επιμελήθηκε εκδόσεις φωνητικής και οργανικής μουσικής (είτε για λαούτο, είτε για πληκτροφόρο), αξίζει να αναφερθεί ότι το εργαστήριό του ήταν εξοπλισμένο με τέσσερις τύπους τυπογραφικών στοιχείων για τη μετρική σημειογραφία (τη συναντούμε σε φωνητικά έργα και έργα για πληκτροφόρο, βλ.5$^{ο}$ Κεφ.) και έναν τύπο για τη γαλλική ταμπλατούρα[46]. Το έργο του δεν εξαντλείται όμως μόνο στην προετοιμασία των τυπογραφικών στοιχείων και στη διαδικασία εκτύπωσης αλλά και στην επιμέλεια των εκδόσεών του. Μιας και δεν υπήρχε την εποχή που εξετάζουμε ξεχωριστή ιδιότητα συντάκτη/επιμελητή εκδόσεων, συμπεραίνουμε ότι ο Attaingnant είχε τις απαραίτητες γνώσεις προκειμένου να προβαίνει σε διορθώσεις ή προσθήκες από μόνος του. Σε κάποιες από τις πρώτες εκδόσεις του βέβαια για γαλλική ταμπλατούρα ενδέχεται να δέχτηκε βοήθεια από τον Pierre Blondeau, λαουτίστα της εποχής[47].

---

[43] CHONG, S.P.A., σελ. 20.

[44] Χρειάστηκε να περάσουν βέβαια εκατό χρόνια για να καθιερωθεί το σύστημα αυτό στην αποτύπωση μουσικής για πληκτροφόρο. Βλ. APEL, Willi, *The Notation of Polyphonic Music, 900-1600*. [United States]: Oxford City, 2010, σελ. 6.

[45] APEL, W., σελ. 6. Περισσότερα βέβαια για τις συμβάσεις που ακολουθούνται στη μεταγραφή των κομματιών για πληκτροφόρο, αναφέρονται στο 5$^{ο}$ Κεφάλαιο της παρούσας εργασίας.

[46] HAERTZ, D., GUILLO, L., §2.

[47] HAERTZ, D., GUILLO, L., §2.

Σε γενικές γραμμές, η ακρίβεια που παρουσιάζουν οι εκδόσεις του Attaingnant όσον αφορά στην επιμέλειά τους είναι υψηλή, με εξαίρεση κάποια από τα πρώιμα έργα του, καθώς και κάποια από την τελευταία εκδοτική του δραστηριότητα. Παρόλα αυτά, συναντούμε περιπτώσεις ανακρίβειας ή λαθών στις εκδόσεις του. Αυτό οφείλεται συνήθως σε αστοχία ευθυγράμμισης της νότας/ταμπλατούρας με το πεντάγραμμο και γίνεται φανερό από την έλλειψη αρμονικής ή μελωδικής αλληλουχίας μεταξύ των διαστημάτων που σχηματίζονται, σύμφωνα με τα αρμονικά πρότυπα της εποχής. Στις περιπτώσεις των έργων που εξετάζονται σε αυτήν την εργασία και παρουσιάζουν τέτοιου είδους λάθη, γίνεται σχετική αναφορά στη μεθοδολογία της μεταγραφής (βλ.5$^{ο}$ Κεφ.) καθώς και σε κάθε ένα έργο ξεχωριστά στο κριτικό υπόμνημα (βλ.6$^{ο}$ Κεφ.).

## 4. ΠΑΡΙΣΙΝΟ CHANSON

Μπορεί το Παρισινό chanson να απέκτησε φήμη και να εδραιώθηκε ως μουσικό είδος κυρίως με τις πρώτες εκδόσεις του Pierre Attaingnant λίγο πριν το 1530, εντούτοις προδρομικά στοιχεία του συγκεκριμένου είδους συναντούμε ήδη μέσα από συνθέσεις κοσμικής μουσικής (chansons) του 15$^{ου}$ αιώνα, σε ό,τι αφορά στη δομή και στο περιεχόμενο της μουσικής αλλά και στη θεματολογία του ποιητικού κειμένου τους.

Στο παρόν κεφάλαιο επιχειρείται η παρουσίαση βασικών χαρακτηριστικών των συνθέσεων αυτών του 15$^{ου}$ αιώνα, μέσα από το έργο των κυριότερων συνθετών της εποχής που έζησαν στην ευρύτερη περιοχή της Γαλλίας, προκειμένου να κατανοήσουμε από πού προήλθε και επηρεάστηκε το Παρισινό chanson, ποιοι οι κυριότεροι εκπρόσωποί του αλλά και πώς το εν λόγω είδος διαμορφώνεται στο έργο του Sermisy.

### 4.1 Επιρροές-πρόδρομοι του παρισινού chanson

Ο όρος *chanson* (γαλ. *τραγούδι*) χρονολογείται ήδη από την εποχή του μεσαίωνα και αναφέρεται σε μια ευρεία γκάμα συνθέσεων στις οποίες κυριαρχεί το ποιητικό στοιχείο, το οποίο είναι άμεσα συνδεδεμένο με τη μουσική. Μορφές αυτού του τύπου αποτελούν το chanson de geste, τραγούδια από το ρεπερτόριο των τρουβέρων και τροβαδούρων, καθώς και πολυφωνικές συνθέσεις —κυρίως γαλλικής— κοσμικής μουσικής όπως αυτές καταγράφονται από τον 14$^{ο}$ έως και τον 16$^{ο}$ αιώνα[48]. Μέσα από την εξέλιξη αυτών των πολυφωνικών συνθέσεων θα εξετάσουμε στη συνέχεια πώς διαμορφώθηκε και από τι χαρακτηρίζεται ο όρος *παρισινό chanson*.

Τα πρώτα, λοιπόν, chansons που συναντώνται ήδη από τα τέλη του 13$^{ου}$ αιώνα ανήκουν στο είδος των *formes fixes*[49]. Πιο συγκεκριμένα, πρόκειται για 14 rondeaux από το έργο του τρουβέρου Adam de la Halle (1250-1306), τα οποία αποτελούνται από τρεις φωνές σε ομοφωνικό στυλ με τη μεσαία φωνή να κατέχει τη βασική μελωδική γραμμή[50]. Η εγκαθίδρυση όμως του νέου αυτού στυλ τραγουδιών δεν έρχεται παρά στα τέλη του 14$^{ου}$ αιώνα με το Guillaume de Machaut (1300-1377) και τη φόρμα ballade να δεσπόζει στο έργο του. Και πάλι πρόκειται για τρίφωνες συνθέσεις αυτή τη φορά όμως η κύρια μελωδία βρίσκεται στην υψηλότερη φωνή, ενώ οι δύο χαμηλότερες έχουν υποστηρικτικό ρόλο. Το ποιητικό κείμενο, το οποίο τοποθετείται μόνο στην υψηλότερη φωνή, περιστρέφεται κυρίως γύρω από την αγάπη εκφρασμένη με τον πιο λυρικό τρόπο, ενώ η μουσική υφή είναι άλλοτε μελισματική και άλλοτε συλλαβική, ανάλογα με τα χαρακτηριστικά του κειμένου.

---

[48] βλ. RANDEL, Don Michael, *The Harvard Dictionary of Music*, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986, σελ. 159.

[49] Formes fixes: Πρόκειται για φόρμες τραγουδιών (chansons) με χαρακτηριστική δομή που συνδυάζει τη μουσική με το ποιητικό κείμενο. Τα πιο δεδομένα είδη στη Γαλλία του 14$^{ου}$ και 15$^{ου}$ αιώνα είναι ballade, virelai και rondeau, με σημαντικούς εκπροσώπους αυτών, τους Adam de la Halle, Guillaume de Machaut και Guillaume Dufay (βλ. λήμμα: formes fixes από www.britannica.com).

[50] RANDEL, Don Michael, σελ. 159.

Οι συνθέτες που ακολούθησαν χρονολογικά τον Machaut συνέχισαν να δημιουργούν τραγούδια σε formes fixes, με τη ballade να κυριαρχεί ανάμεσα στα είδη. Το στυλ αυτό καλλιεργήθηκε ιδιαίτερα στην νότια Γαλλία (Avignon), καθώς και στη βόρεια Ισπανία[51] με τη θεματολογία των τραγουδιών να διευρύνεται περιλαμβάνοντας πλέον αναφορές σε πρόσωπα ή ιστορικά γεγονότα, καθώς και μιμήσεις ήχων της φύσης ή απεικονίσεις τοπίων. Παράλληλα, η ανάγκη για έλεγχο των διαφωνιών που σχηματίζονται γίνεται όλο και μεγαλύτερη σε σχέση με την εποχή του Machaut, γεγονός που διαφαίνεται από τη χρήση συγκοπών και μέτρων με έντονη ρυθμική πολυπλοκότητα.

Με την έλευση του 15ου αιώνα, η ballade παραχωρεί τη θέση της στο rondeau και το στυλ των chansons απλοποιείται. Δημιουργείται έτσι μια νέα παράδοση στο είδος αυτό, η οποία καθιερώθηκε με την ονομασία *Burgundian chanson* και άνθισε στη βόρεια Γαλλία και στις Κάτω Χώρες. Ο Howard Mayer Brown, μάλιστα, υποστηρίζει ότι το Παρισινό chanson προήλθε από το *Burgundian chanson* και το έργο σημαντικών εκφραστών αυτού[52], όπως οι Guillaume Dufay, Gilles Binchois, Alexander Agricola και Antoine Busnois . Μάλιστα, ο Dufay υπήρξε από τους συνθέτες που πέρασε μέρος της συνθετικής του δραστηριότητας στην Ιταλία, οπότε είναι πολύ πιθανό να επηρεάστηκε από τη μουσική παράδοση της χώρας.

Η δομή του *Burgundian chanson* στηρίζεται και αυτή στις formes fixes και διαμορφώνεται από τρεις φωνές, εκ των οποίων η δύο (cantus-contratenor) βρίσκονται σε πλήρη αντιστικτική σχέση (τεχνική discant-tenor), η οποία χαρακτηρίζεται από μελωδική αυτάρκεια και αποτελεί τη βασική δομή της σύνθεσης, ενώ η τρίτη φωνή (tenor) λειτουργεί υποστηρικτικά, χρησιμοποιώντας πιο αποσπασματικά μοτίβα, ενισχύοντας έτσι την υπάρχουσα αρμονία. Και εδώ, η ψηλότερη φωνή μόνο συνοδεύεται από το ποιητικό κείμενο, ενώ η θεματολογία του σχετίζεται με την αγάπη και αυτό που συνήθως συμβαίνει είναι κάθε μουσική φράση να αντιστοιχεί σε έναν στίχο.

## 4.2 Κύριοι εκπρόσωποι του chanson - σταδιακή διαμόρφωση του Παρισινού chanson

Σταδιακά η εδραιωμένη παράδοση του *chanson* σε στυλ formes fixes αρχίζει να εξασθενεί, καθώς τα έργα των μεταγενέστερων συνθέτων παρουσιάζουν μεγαλύτερη πολυπλοκότητα και λιγότερο σαφείς δομές όσον αφορά στις μουσικές φράσεις. Παρόλα αυτά, η φόρμα του rondeau εξακολουθεί να βρίσκεται σε χρήση, με τον Johannes Ockeghem (1410-1497), συνθέτη φλαμανδικής καταγωγής, να είναι ένας από τους κύριους εκφραστές αυτής της μεταβατικής περιόδου κατά την οποία το chanson εγκαταλείπει εν μέρει τη δομή των formes fixes διατηρώντας όμως στοιχεία από τη συνθετική του τεχνική.

Τα τραγούδια λοιπόν του Ockeghem ανήκουν —ως επί το πλείστον— στο είδος του rondeau με ρεφραίν τεσσάρων ή πέντε στίχων και ομοιοκαταληξία της μορφής abba ή aabba[53]. Η τεχνική που ακολουθεί ο Ockeghem βασίζεται στη σύνθεση κάθε μιας φωνής ξεχωριστά και

[51] RANDEL, Don Michael, σελ. 159.
[52] BROWN, Howard Mayer, 'The Transformation of the Chanson at the End of the Fifteenth Century', *Report of the Tenth Congress of the International Musicological Society, Ljubljana 1967*, ed. Dragotin Cvetko, (Kassel 1970), σελ. 84.
[53] BROWN, Howard Mayer, *The Genesis of a Style: The Parisian Chanson, 1500-1530*, Cambridge: Mass., 1964, σελ.7.

όχι στη σύνθεση όλων των μελωδικών γραμμών παράλληλα. Ξεκινά λοιπόν με τη σύνθεση του αρχικού δίφωνου πλέγματος[54], χωρίς να βασίζεται σε κάποια γνωστή μελωδία της εποχής, φροντίζοντας να υπάρχει μελωδική και αρμονική αυτοτέλεια, έτσι ώστε να περιλαμβάνονται όλα τα απαραίτητα στοιχεία της σύνθεσης στις δύο εξωτερικές φωνές. Στη συνέχεια προστίθεται και η τρίτη εσωτερική φωνή (contratenor), η οποία δεν είναι ιδιαιτέρως προσεγμένη σε ό,τι αφορά τη μελωδική αλληλουχία των διαστημάτων συμπληρώνοντας απλά την αρμονία.

Τα ποιήματα που μελοποιεί ο Ockeghem ασχολούνται με ζητήματα αγάπης —με ή χωρίς ανταπόκριση— καθώς και με περιφρονημένους από τις ερωμένες τους εραστές. Όσον αφορά στη θέση του κειμένου κάτω από τις νότες, στην περίπτωση του Ockeghem δεν είναι σαφής. Παρά το γεγονός ότι και εδώ κάθε στίχος αντιστοιχεί σε μία μουσική φράση, η αυξημένη συχνότητα εμφάνισης των μελισμάτων στα τραγούδια του (κυρίως λίγο πριν το τέλος των φράσεων) επιτρέπει παραπάνω από μία εκδοχές σχετικά με την τοποθέτηση των συλλαβών κάτω από τις νότες. Και αυτό γιατί το κείμενο που συνοδεύει κάθε τραγούδι βρίσκεται σε ξεχωριστό πλαίσιο και όχι κάτω από τη μελωδική γραμμή, έτσι ώστε να υπάρχει στοιχειώδης αντιστοιχία μεταξύ συλλαβής και νότας.

Εκτός από τη φόρμα rondeau που προτιμούσε ο Ockeghem σχεδόν για όλα τα τραγούδια του, το έργο του παρουσιάζει εξαιρετική ομοιογένεια και ενότητα και όσον αφορά στις αρμονίες και τα μοτίβα που χρησιμοποιεί. Έτσι, ο δώριος τρόπος εμφανίζεται συχνά στα τραγούδια του και οι ενδιάμεσες πτώσεις συμβαίνουν συνήθως στην V, στην I, ακόμη και στην II, με την τελική πτώση του κομματιού στην I.

Μία ακόμη ηγετική φυσιογνωμία του 15$^{ου}$ αι., που στα τέλη του αιώνα οδήγησε τις προϋπάρχουσες μορφές του *chanson* σε μια νέα εποχή είναι και ο Josquin Des Prez (1440-1521). Ο συνθέτης αυτός λοιπόν διατήρησε κάποια από τα παραδοσιακά στοιχεία των παλαιότερων μορφών, εισάγοντας όμως παράλληλα και καινοτομίες. Με αυτόν τον τρόπο δημιούργησε ένα μη συμβατικό έργο, το οποίο παρουσιάζει μεγάλη ποικιλομορφία είτε όσον αφορά στη δομή των τραγουδιών (που είναι συνήθως στροφικά), είτε όσον αφορά στη φόρμα τους.

Έτσι στο έργο του Josquin συναντούμε εξίσου τραγούδια για τρεις, τέσσερις έως και έξι φωνές, ενώ το υλικό πάνω στο οποίο στηρίζει τις συνθέσεις του αντλείται από γνωστές μελωδίες της εποχής του αλλά και από προγενέστερους συνθέτες[55]. Ακόμη και η φόρμα του ποιητικού κειμένου που χρησιμοποιεί στις συνθέσεις του ο Josquin (όταν δεν μελοποιεί ποιήματα σε στυλ formes fixes) εμφανίζει πολυμορφία σε ό, τι αφορά στις στροφές, την ομοιοκαταληξία και τον αριθμό των συλλαβών κάθε στίχου. Παρ' όλα αυτά, η ομοιοκαταληξία της μορφής aabba είναι αυτή που συναντάται σε πολλά από τα τραγούδια του, θυμίζοντας τη φόρμα rondeau και διαμορφώνοντας έτσι μια από τις κατηγορίες των τραγουδιών του Josquin. Στην κατηγορία αυτή ανήκουν τραγούδια με στροφές πέντε στίχων (άλλοτε και τεσσάρων) και δέκα συλλαβές ανά στίχο.

---

[54] Η τεχνική αυτή, επονομαζόμενη και τεχνική discant-tenor, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, ήταν ήδη καθιερωμένη τον 15$^{ο}$ αιώνα, τόσο σε θεωρητικό, όσο και πρακτικό επίπεδο. Βλ. BROWN, Howard M., *A Genesis of a Style*, σελ. 8.
[55] BROWN, H., *A Genesis of a Style*, σελ. 11.

Η ποικιλομορφία αυτή που συναντάται στο έργο του Josquin θα μπορούσε να αιτιολογηθεί εν μέρει λόγω των ταξιδιών που έκανε και πιο συγκεκριμένα, λόγω της παραμονής του συνθέτη στην Ιταλία κατά την τελευταία δεκαετία του 15ου αιώνα αλλά και στις αρχές του 16ου, ως υπεύθυνος του παρεκκλησίου της βασιλικής αυλής στην πόλη Ferrara[56]. Η παραμονή αυτή φαίνεται πως καθόρισε σημαντικά το στυλ του καθώς υπήρξε ένας από τους συνθέτες που ασχολήθηκε και με το είδος της frottola, ενώ σύμφωνα με τον Brown οι στυλιστικές καινοτομίες που εισήγαγε στο είδος του chanson προέρχονται από την ιταλική μουσική παράδοση (frottola, carnival song)[57].

Η τεχνική του Josquin, όσον αφορά στη σύνθεση των τραγουδιών, έρχεται σε αντίθεση με αυτή του Ockeghem, καθώς ασχολείται με όλες τις φωνές παράλληλα χωρίς να χτίζει τη σύνθεση πάνω σε μία αρχική φωνή. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα καθεμία φωνή να μην παρουσιάζει αυτοτέλεια και μάλιστα, εάν απομονώσουμε ζεύγη φωνών από μια σύνθεση, να χάνουμε σημαντικές πληροφορίες από την ολότητα του τραγουδιού με τις φωνές να σχηματίζουν ασυνήθιστες για την εποχή συνηχήσεις[58]. Επίσης, οι υψηλότερες φωνές των συνθέσεων του Josquin είναι πιο ασύνδετες μεταξύ τους και δε διαθέτουν την αντιστικτική σχέση που χαρακτηρίζει τις δύο αντίστοιχες φωνές (cantus-contratenor) του *Burgundian chanson*.

Από την άλλη, κάθε μουσική φράση αντιστοιχεί σε έναν στίχο, όπως και στην περίπτωση του Ockeghem, με την πτώση να συμπίπτει με το σημείο τομής (caesura[59]) του στίχου χωρίζοντας τη φράση σε δύο τμήματα (στις περιπτώσεις δεκασύλλαβου στίχου, η caesura εμφανίζεται στην τέταρτη συλλαβή). Το ζήτημα των μελωδικών φράσεων και πώς αυτές συνοδεύονται από το ποιητικό κείμενο είναι συνήθως ξεκάθαρο στα τραγούδια του Josquin, μιας και η χρήση μελισμάτων —που θα μπορούσε να μπερδέψει τον εκδότη στην τοποθέτηση των συλλαβών κάτω από τις νότες— περιορίζεται στο ελάχιστο. Επίσης, όσον αφορά στα μελωδικά μοτίβα, ο Josquin χρησιμοποιεί πιο λιτές και σαφείς δομές υποστηρίζοντας το κείμενο, χωρίς όμως να υπολείπεται η μουσική[60], ενώ οι μελωδίες του Ockeghem παρουσιάζουν ασυμμετρία και λιγότερη σαφήνεια.

Όπως φαίνεται και από τα παραπάνω ο Josquin και οι σύγχρονοί του εγκαταλείπουν πλέον την τεχνική discant-tenor και χρησιμοποιούν την τεχνική του κανόνα καθώς και αντιστικτικές τεχνικές βασισμένες στη μίμηση. Μέσα από τις συνθετικές αυτές διαδικασίες, στις οποίες δίνεται βαρύτητα στην παράλληλη σύνθεση των φωνών, οι κάθετες συνηχήσεις που σχηματίζονται και η αρμονική αλληλουχία αυτών αποκτά τόση σημασία, ώστε να δίνει στον ακροατή την αίσθηση της ύπαρξης τονικών κέντρων.

---

[56] BROWN, H., *A Genesis of a Style*, σελ. 11.
[57] CHONG, S.P.A., σελ. 43.
[58] βλ. BROWN, H., *A Genesis of a Style*, σελ. 15.
[59] Caesura: Σημείο τομής που λαμβάνει χώρα περίπου στο μέσον του στίχου, χωρίζοντας το στίχο σε δύο ημιστίχια και σηματοδοτείται από το τέλος της λέξης του πρώτου ημιστιχίου. Στη μουσική, ο χωρισμός αυτός γίνεται αντιληπτός με παύση (συνήθως παύση τετάρτου) μεταξύ των δύο φράσεων. Βλ. http://dictionary.onmusic.org (ημ. πρόσβασης 15 Απριλίου 2017). Από τα κομμάτια που εξετάζονται στην παρούσα εργασία, τα παρακάτω: 'Languir me fais', 'Secoures moy', 'J'atens secours' και 'D'où vient cela' ακολουθούν το μοτίβο της caesura που περιγράφηκε παραπάνω, ενώ εξαίρεση αποτελούν: 'Jouyssance vous donneray' και 'Tant que vivray'. Βλ. 6ο κεφ.
[60] βλ. BROWN, H., *A Genesis of a Style*, σελ. 17-18.

Εξετάζοντας λοιπόν την εξέλιξη του chanson είναι σημαντικό να αναφερθεί και το έργο Γάλλων συνθετών, που περιλαμβάνεται στη συλλογή *Odhecaton*[61], η οποία εκδόθηκε το 1501 στη Βενετία από τον Ottaviano dei Petrucci και περιέχει, μεταξύ άλλων, τραγούδια των πιο σημαντικών συνθετών του 15ου και 16ου αιώνα. Στη συλλογή αυτή συναντούμε τραγούδια για τρεις ή τέσσερις φωνές, τα οποία βασίζονται σε γνωστές μονοφωνικές μελωδίες της εποχής και αποτελούν είδος σύνθεσης που άνθισε το 16ο αιώνα και με οποίο ασχολήθηκαν συνθέτες που δραστηριοποιούνταν στο Παρίσι κατά τη διάρκεια της βασιλείας του Louis XII και είχαν στενές σχέσεις με τη βασιλική αυλή[62].

Ο Brown χαρακτήρισε τις συνθέσεις αυτές με τους όρους three-part arrangements για τρεις φωνές, ενώ αντίστοιχα για τέσσερις, four-part arrangements. Όμως, όπως ο ίδιος διευκρινίζει, οι δύο αυτοί όροι δεν αναφέρονται αυστηρά στον αριθμό των φωνών, όσο στο ξεχωριστό στυλ της κάθε σύνθεσης[63]. Στο πρώτο είδος, λοιπόν, που θεωρείται πιο απλό στη δομή του, η προϋπάρχουσα μελωδία εντοπίζεται στη φωνή tenor, ενώ οι δύο εξωτερικές φωνές (superius, bass) μιμούνται την δοσμένη μελωδία (*cantus prius factus*). Και οι τρεις φωνές καταλήγουν μαζί στις πτώσεις, που συμπίπτουν με το τέλος των φράσεων του κειμένου. Θα πίστευε κανείς ότι η τεχνική αυτή, προσομοιάζει με αυτήν του *Burgundian chanson* (βλ. παραπάνω), παρόλα αυτά το δίφωνο πλέγμα superius-tenor, δεν παρουσιάζει αυτοτέλεια και η ύπαρξη της τρίτης και χαμηλότερης φωνής υποστηρίζει και διαμορφώνει την αρμονία της σύνθεσης[64]. Έτσι, όλες οι φωνές είναι σημαντικές, καθώς μοιράζονται στοιχεία της μελωδίας και η μία λειτουργεί ως συνέχεια της άλλης.

Η τεχνική σύνθεσης που συνήθως χρησιμοποιείται στο είδος της three-part arrangement είναι αυτή της ταυτόχρονης σύνθεσης των φωνών, με έμφαση κυρίως στη μίμηση των μοτίβων. Το αντιστικτικό στοιχείο υπάρχει μεν, εντούτοις δεν αποτελεί βασικό δομικό χαρακτηριστικό του συνθετικού αυτού είδους. Ο Antoine de Févin ασχολήθηκε κατά κύριο λόγο με τη σύνθεση της three-part arrangement και έθεσε τις βάσεις του Παρισινού chanson σύμφωνα με τον Brown, ενώ εκπρόσωποι του είδους είναι επίσης και οι Jacotin, Moulu, Mouton, Willaert, Gascongne, αλλά και ο Josquin.

Από την άλλη, η four-part arrangement θεωρείται πιο περίτεχνο είδος σύνθεσης σε σχέση με το προηγούμενο κι αυτό γιατί η προϋπάρχουσα μελωδία δεν χρησιμοποιείται αυτούσια, αλλά παραλλαγμένη και συνήθως τοποθετείται αρχικά στη φωνή tenor. Στη συνέχεια, όμως, εμφανίζεται και στις υπόλοιπες φωνές, είτε αποσπασματικά, είτε ολοκληρωμένη (συνήθως σε superius-tenor). Η δυσκολία στη σύνθεση αυτή, έγκειται στην εναλλαγή μεταξύ της παραφρασμένης μελωδίας και τμημάτων αυτής και στις τέσσερις φωνές ταυτόχρονα, άλλοτε με ομοφωνικό και άλλοτε με αντιστικτικό τρόπο ή ακόμη και με τη χρήση της τεχνικής stretto.

---

[61] Η *Harmonice Musices Odhecaton*: όπως είναι η πλήρης ονομασία της πρώτης έκδοσης πολυφωνικής μουσικής, η οποία συνετέλεσε στην διάδοση του γαλλοφλαμανδικού μουσικού στυλ, καθώς και στην εδραίωσή του ως η «ευρωπαϊκή μουσική γλώσσα της εποχής». Στη συνέχεια ακολούθησαν και άλλες δύο συλλογές με τίτλο *Harmonice Musices Odhecaton B* και *C*. Βλ. http://www.historyofinformation.com/expanded.php?id=1727 (ημ. πρόσβασης 11 Απριλίου 2017).
[62] BERNSTEIN, Lawrence F., "Notes on the Origin of the Parisian Chanson", *Journal of Musicology* 3.1 (1982): 275-326, σελ. 277.
[63] BROWN, H., *A Genesis of a Style*, σελ. 21.
[64] BROWN, H., *A Genesis of a Style*, σελ. 22.

Το είδος της four-part arrangement εκπροσωπείται με τον καλύτερο δυνατό τρόπο στο έργο του Jean Mouton (ο οποίος επηρεάστηκε από το ταξίδι του στην Ιταλία το 1515 με τον Francis I), ενώ έγραψε και συνθέσεις για πέντε ή και έξι φωνές. Σημαντικοί επίσης συνθέτες της four-part arrangement είναι οι Ninot le Petit, Bruhier καθώς και ο Compère.

Το κείμενο των ποιημάτων, το οποίο συνόδευε αρχικά τις γνωστές μονοφωνικές μελωδίες στις οποίες βασίζονται τα δύο προαναφερθέντα είδη σύνθεσης, συνοδεύει πλέον και τα πολυφωνικά τραγούδια. Η θεματολογία των ποιημάτων έχει διευρυνθεί κατά πολύ και εκτός από τα ζητήματα αγάπης συναντούμε πολύ συχνά ιστορίες αγάπης εκλαϊκευμένες[65], δοσμένες μέσα από τα μάτια βοσκών, ηλικιωμένων συζύγων με τις άπιστες —πολύ νεότερες συζύγους τους— ενώ το λεξιλόγιο αγγίζει πολλές φορές τα όρια της απρέπειας.

Σύμφωνα με τον Brown λοιπόν, στις αρχές του 16ου αιώνα έχει δημιουργηθεί πλέον ένα είδος 'παρισινής παράδοσης' (Parisian tradition), η οποία άνθισε και ευνοήθηκε μέσα στη βασιλική αυλή του Louis XII και οδήγησε στη διαμόρφωση του παρισινό chanson[66]. Ειδικότερα, στις συνθέσεις για τρεις ή τέσσερις φωνές των Févin και Mouton εντοπίζονται στοιχεία τα οποία συναντούμε και στο έργο του Sermisy, κύριου εκφραστή του Παρισινού chanson. Οι αλλαγές από διμερή σε τριμερή ρυθμό, η εναλλαγή από ομοφωνικά περάσματα σε αντιστικτική υφή, το ξεκίνημα φράσης με την εμφάνιση του ίδιου φθόγγου τρεις φορές[67], καθώς και η επανάληψη του τελευταίου στίχου —και αντίστοιχα της τελευταίας μουσικής φράσης— στα στροφικά πολυφωνικά τραγούδια του ρεπερτορίου που μόλις αναφέρθηκαν, είναι μερικά από τα βασικά χαρακτηριστικά που προσδιορίζουν το Παρισινό chanson.

Παρά το γεγονός ότι το Παρισινό chanson επηρεάστηκε από παλαιότερα στυλ του chanson και διαμορφώθηκε μέσα από το αντίστοιχο έργο συνθετών γαλλικής και φλαμανδικής καταγωγής, εντούτοις η ακριβής προέλευσή του έχει αμφισβητηθεί αρκετά από τους σύγχρονους μουσικολόγους. Η ύπαρξη στοιχείων στα τραγούδια που παραπέμπουν στην ιταλική frottola και το carnival song, το γεγονός ότι οι συνθέτες που ασχολήθηκαν πρώτοι με το είδος της four-part arrangement στα τέλη του 15ου αιώνα πέρασαν κάποιο διάστημα της ζωής τους στην Ιταλία[68], καθώς και η ύπαρξη ιταλικών χειρόγραφων και εκδόσεων με chansons παλαιότερου και νεότερου στυλ, αποτελούν ενδείξεις και μιας ενδεχόμενης ιταλικής επιρροής στη διαμόρφωση του Παρισινού chanson. Έτσι, οι μελέτες που μέχρι τώρα αφορούν στο συγκεκριμένο είδος, αφήνουν ανοιχτό το ενδεχόμενο η προέλευση του Παρισινού chanson να μην είναι αποκλειστικά προϊόν της 'παρισινής παράδοσης' του 15ου και 16ου αιώνα αλλά να έχει επηρεαστεί και από τα ιταλικά μουσικά πολυφωνικά μοντέλα της εποχής.

### 4.3 Παρισινό chanson και κύρια χαρακτηριστικά του. Διαμόρφωση του είδους στο έργο του Sermisy.

Ποιο είναι όμως το στυλ που χαρακτηρίζει μια σύνθεση που ανήκει στο είδος του Παρισινού chanson; Αρχικά, ο όρος *Παρισινό chanson* συνδέθηκε άμεσα με τις συνθέσεις

[65] BROWN, H., *A Genesis of a Style*, σελ. 20.
[66] BROWN, H., *A Genesis of a Style*, σελ. 25.
[67] βλ. λχ. 'Jouyssance vous donneray' και 'D'où vient cela' στο 6ο Κεφ. της παρούσης εργασίας.
[68] βλ. BERNSTEIN, L., σελ. 278.

που περιλαμβάνονται στην πρώτη συλλογή τραγουδιών που εξέδωσε ο Pierre Attaingnant τον Απρίλιο του 1528 στο Παρίσι, με τίτλο *Chansons nouvelles en musique a quatre parties […]*[69]. Στην εν λόγω έκδοση, η πλειονότητα των τραγουδιών ανήκει στο Sermisy, ενώ τα υπόλοιπα αποτελούν συνθέσεις γάλλων συνθετών που ζούσαν στη γαλλική πρωτεύουσα, όπως του Janequin, Jacotin αλλά και ανώνυμων. Ονόματα όπως αυτά του Passereau, Sandrin και Certon είναι επίσης συνδεδεμένα με συνθέσεις τραγουδιών που ανήκουν στο είδος του Παρισινού chanson και έργο τους συναντούμε στις εκδόσεις του Attaingnant.

Οι τετράφωνες αυτές συνθέσεις βασίζονται σε ποιήματα λυρικού περιεχομένου, με ομοφωνική υφή σε μεγάλο μέρος των συνθέσεων, η οποία εναλλάσσεται με μιμήσεις και απλές και ξεκάθαρες —όσον αφορά στη δομή— μελωδίες. Η μουσική ακολουθεί το ποιητικό κείμενο, με τις πτώσεις να συμπίπτουν με το τέλος των φράσεων του ποιήματος και τις επαναλήψεις στίχων να υποδεικνύουν αντίστοιχα και επανάληψη της μουσικής. Συνήθως τα ποιήματα είναι τετράστιχα με δεκασύλλαβο στίχο και σε αυτή την περίπτωση η caesura εμφανίζεται μετά την τέταρτη συλλαβή, όπως συνέβαινε και στο chanson του 15ου αιώνα (βλ. Ockeghem, Josquin). Είναι όμως πιθανό να συναντήσουμε και ποιήματα με περισσότερους στίχους ανά στροφή (με πέντε, έξι, εφτά ή και οχτώ στίχους), όπως θα δούμε στη συνέχεια και στα τραγούδια του Sermisy.

Η μουσική δομή έχει πολύ συχνά τη φόρμα ABCAA ή ABCAA', όπου κάθε γράμμα αντιπροσωπεύει μία μουσική φράση και αντιστοιχεί σε έναν στίχο και έρχεται σε αρμονία με τους στίχους του ποιήματος που έχουν ομοιοκαταληξία της μορφής abbaa[70]. Όσον αφορά το μουσικό υπόβαθρο, θεωρείται κυρίως τροπικό και οι τρόποι που χρησιμοποιούνταν περισσότερο από τους συνθέτες του Παρισινού chanson ήταν οι δώριος και λύδιος[71], με τις πτώσεις όμως να δίνουν έντονα την αίσθηση της τονικότητας[72]. Την ίδια αίσθηση μπορεί κανείς να αντιληφθεί και από τον τρόπο διαδοχής και τη λειτουργικότητα των κάθετων συνηχήσεων μεταξύ των φωνών.

Στη φωνή superius βρίσκεται η βασική μελωδία της σύνθεσης, η οποία συνοδεύεται από τη φωνή tenor με συχνά παράλληλη μελωδική κίνηση, η φωνή bassus στηρίζει αρμονικά τη σύνθεση, ενώ η φωνή altus ή contra tenor λειτουργεί συμπληρώνοντας την τετράφωνη αρμονία.

Ήδη από την εποχή των three-part και four-part arrangements το ποιητικό κείμενο του chanson έχει γίνει πιο τολμηρό και η θεματολογία του έχει εκλαϊκευτεί. Έτσι από τον 15ο αιώνα μπορεί κανείς να συναντήσει είτε τραγούδια που πραγματεύονται πιο δημοφιλή θέματα, είτε τραγούδια που εξυμνούν την αγάπη[73]. Τον 16ο αιώνα όμως, η καινοτόμος ποίηση του Clément Marot καταφέρνει να συνδυάσει με επιτυχία το εκλαϊκευμένο με το

---

[69] HEARTZ, D., σελ. 210.
[70] RANDEL, Don Michael, σελ. 160. Τα ποιήματα που μελοποιούν οι συνθέτες του Παρισινού chanson είναι στροφικά, με ομοιοκαταληξία abba και αντίστοιχα οι μουσικές φράσεις υπακούουν στο σχήμα ABCA. Ο λόγος που παραπάνω αναφέρονται ως εξής: abbaa και ABCAA ή ABCAA', είναι γιατί τις περισσότερες φορές υπάρχει επανάληψη του τελευταίου στίχου κάθε στροφής και επανάληψη της αντίστοιχης μουσικής φράσης. Πρβλ. BROWN, H., *A Genesis of a Style*, σελ. 30.
[71] BERNSTEIN, L., σελ. 280.
[72] BERNSTEIN, L., σελ. 280.
[73] BROWN, H., *A Genesis of a Style*, σελ. 28.

πιο λυρικό και ραφιναρισμένο στυλ τραγουδιών, εισάγοντας έτσι μια νέα εποχή στο είδος του chanson. Έτσι, τα ποιήματα του Marot με την καινοτομία του ύφους τους αποτελούν την πρώτη επιλογή των συνθετών κατά τη διάρκεια των πρώτων δεκαετιών του 16ου αιώνα, όπως προκύπτει και από τις συλλογές τραγουδιών που εκδίδει ο Attaingnant. Ανάμεσα στους συνθέτες αυτούς και ο Sermisy, ο οποίος κατά κύριο λόγο μελοποίησε ποιήματα του Marot, αφού η γνωριμία μεταξύ τους είχε ήδη εδραιωθεί από την εποχή που ζούσαν και δραστηριοποιούνταν στη βασιλική αυλή του Francis I.

Τα περισσότερα λοιπόν τραγούδια του Sermisy περιστρέφονται γύρω από την αγάπη, με ευτυχή ή όχι έκβαση, ενώ υπάρχουν και περιπτώσεις τραγουδιών στα οποία τα ζητήματα της αγάπης θίγονται με τρόπο βέβηλο και απρεπές λεξιλόγιο. Παράλληλα, συναντούμε και διαφορετικού περιεχομένου τραγούδια, κάποια με φιλοσοφική διάθεση, κάποια λαογραφικού χαρακτήρα, ενώ δεν λείπουν και τραγούδια που πραγματεύονται ιστορίες νεαρών γυναικών που αναφέρονται στους ηλικιωμένους συζύγους τους με τις χειρότερες περιγραφές.

Η φόρμα των τραγουδιών του Sermisy μπορεί να ανήκει στο είδος του rondeau ή της ballade, ενώ συναντώνται και τραγούδια σε πιο ελεύθερη φόρμα, με τέσσερις ή και περισσότερους στίχους ανά στροφή (στο έργο του Sermisy υπάρχει και τραγούδι με δέκα στίχους: π.χ. *Amour*)[74]. Σε αυτήν την ποικιλομορφία συμβάλλει φυσικά και το ποιητικό έργο του Marot, το οποίο είναι μεν στροφικού χαρακτήρα παρουσιάζει δε μία ποικιλομορφία όσον αφορά στον αριθμό των στίχων ανά στροφή, καθώς και στη μορφή της ομοιοκαταληξίας[75].

Όσον αφορά στη μουσική που συνθέτει ο Sermisy για να μελοποιήσει το ποιητικό του κείμενο, αυτή διαρθρώνεται με απλές και καθαρές φράσεις, καθιστώντας τα τραγούδια του μικρά σε έκταση σε σχέση με συνθέσεις σύγχρονών του συνθετών (όπως του Passereau ή του Janequin). Η συνηθέστερη μουσική δομή που χρησιμοποιεί σε πολλά από τα τραγούδια του ο Sermisy είναι της μορφής ABCAA, ενώ συναντούμε και παραλλαγές αυτής (ABCAA', ABCA', ABCA'A', ABCADD, ABCA'DEA'BAB κτλ.)[76]. Επίσης, σύμφωνα με την Cazeaux[77], εκτός από την κατηγορία τραγουδιών της μορφής ABCAA, υπάρχουν και τραγούδια που εμπίπτουν στις εξής τρεις κατηγορίες: α) τραγούδια που επαναλαμβάνουν τις δύο πρώτες φράσεις και στη συνέχεια το μοτιβικό υλικό επεκτείνεται και αναπτύσσεται, της μορφής ABAB[…], β) τραγούδια στα οποία παρατίθενται τέσσερις διαφορετικές μουσικές φράσεις, χωρίς άμεση επανάληψη κάποιας εξ αυτών, με τη μορφή ABCDAA να είναι πιο συνηθισμένη, αλλά και παραλλαγές αυτής, όπως ABCDAA' κτλ. γ) τραγούδια της μορφής AAB[…] ή AA'B[…], όπου η πρώτη μουσική φράση επαναλαμβάνεται είτε αυτούσια, είτε ελαφρώς παραλλαγμένη.

Πέρα από τη συνηθισμένη επανάληψη ολόκληρης της μουσικής φράσης, υπάρχει περίπτωση να επαναλαμβάνεται και τμήμα μιας μουσικής φράσης με το ίδιο κείμενο (συνήθως επανάληψη ημιστιχίου), ενώ στη συνέχεια ακολουθεί παύση στη μουσική και

[74] CAZEAUX, I., *The Secular Music of Claudin de Sermisy with Transcriptions*, σελ. 49.
[75] BROWN, H., *A Genesis of a Style*, σελ. 29.
[76] βλ. CAZEAUX, I., σελ. 50.
[77] CAZEAUX, I., σελ. 50-52.

επόμενος στίχος, όσον αφορά στο ποιητικό κείμενο (βλ. υποκεφ.6.1, 'Tant que vivray', μ.19-20 και μ.23-24). Αυτό συμβαίνει προκειμένου να δοθεί έμφαση στα συγκεκριμένα σημεία, με τις λέξεις ή φράσεις που επαναλαμβάνονται να έχουν σημαντικό νοηματικό περιεχόμενο. Με αυτό τον τρόπο ο Sermisy υπογραμμίζει με τη μουσική του το περιεχόμενο του κάθε ποιήματος, ακολουθώντας το χαρακτήρα του κειμένου.

Στη συνέχεια ακολουθεί πίνακας με τα τραγούδια που εξετάζονται στην παρούσα εργασία, όπου παρουσιάζεται η φόρμα κάθε στροφής του ποιητικού κειμένου, καθώς και η μουσική δομή των έξι τραγουδιών.

| Τίτλος τραγουδιού | Μορφή ομοιοκαταληξίας/ Αριθμός στίχων ανά στροφή | Δομή μουσικών φράσεων |
|---|---|---|
| 'Languir me fais' | abba | ABCAA [78] |
| 'Secoures moy' | ababbcc | ABABA'BB'B' |
| 'Jouyssance vous donneray' | aabaab | ABCDECC |
| 'Tant que vivray' | aabaab R aabbccb | ABCABCDD'EE'DD' |
| 'J'atens secours' | abba | ABCAA |
| 'D'où vient cela' | ababbcc | ABABCABB |

Στο σύνολο των τραγουδιών του Sermisy δύναται να συναντήσουμε και το ομοφωνικό στυλ και τις μιμήσεις (είτε ελεύθερες, είτε σε στυλ κανόνα) ως τεχνική σύνθεσης. Αν και το πιο σύνηθες φαινόμενο είναι ο συνδυασμός και των δύο αυτών τεχνικών, υπάρχουν και 25 τραγούδια στο έργο του Sermisy που είναι εξολοκλήρου ομοφωνικά[79], με λίγα διακοσμητικά στοιχεία. Τα περισσότερα τραγούδια του όμως, γραμμένα κυρίως για τέσσερις φωνές, συνδυάζουν την ομοφωνία με τις μιμήσεις μοτίβων ανά φωνή, με την κυρίαρχη μελωδία να βρίσκεται στην υψηλότερη φωνή (superius), σε αντίθεση με τα τραγούδια του 15ου αιώνα στα οποία ο tenor ήταν η σημαντικότερη μελωδικά φωνή. Μάλιστα, την εποχή που εξετάζουμε, όταν επρόκειτο να μεταγραφούν τα πολυφωνικά κομμάτια σε εκδοχές για λαούτο ή άλλα όργανα, οι σύγχρονοι του συνθέτη επέλεγαν ως οδηγό τη φωνή superius και bassus και όχι αυτήν του tenor[80].

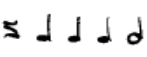
Στην περίπτωση του Sermisy, ο tenor μπορεί να κινείται παράλληλα με τη φωνή superius σε διαστήματα 3ης ή 6ης ('J'atens secours') ή να κατέχει εξίσου σημαντική μελωδία με αυτήν της υψηλότερης φωνής ('Jouyssance vous donneray')[81]. Όσον αφορά στη φωνή bassus, αυτή κινείται συνήθως με διαστήματα όχι μεγαλύτερα από 4η και 5η, τα οποία εναλλάσσονται με διαβατικές κινήσεις, μιμούμενη έτσι τις υπόλοιπες φωνές. Με αυτόν τον τρόπο ο Sermisy δημιουργεί μία μελωδική γραμμή για τη φωνή bassus, η οποία στη συνέχεια θα

[78] Η Cazeaux χωρίζει το σύνολο των τραγουδιών του Sermisy σε κατηγορίες ανάλογα με τη μουσική δομή τους, δίνοντας παράλληλα και χαρακτηριστικά παραδείγματα για την κάθε κατηγορία. Η δομή των έξι τραγουδιών, όπως παρουσιάζεται στον παραπάνω πίνακα, έχει μελετηθεί από την υπογράφουσα και ελεγχθεί σύμφωνα και με την κατηγοριοποίηση της Cazeaux. CAZEAUX, I., σελ. 50-52.
[79] CAZEAUX, I., σελ. 53.
[80] CAZEAUX, I., σελ. 56.
[81] CAZEAUX, I., σελ. 55.

χρησιμοποιηθεί από μεταγενέστερους συνθέτες και θα καθιερωθεί ως «αρμονικό μπάσο» (harmonic bass)[82].

Ο συνδυασμός των τεχνικών σύνθεσης (ομοφωνία-μιμήσεις) χρησιμοποιείται αντίστοιχα και στις πτώσεις ενός κομματιού του Sermisy. Μπορούμε να συναντήσουμε πτώσεις που συμβαίνουν ταυτόχρονα σε όλες τις φωνές και πτώσεις που συμβαίνουν μεμονωμένα σε κάποιες φωνές. Αυτό προκύπτει ως απόρροια του συγκεκριμένου στυλ σύνθεσης και μάλιστα, σύμφωνα με την Cazeaux[83], οι μισές πτώσεις στο έργο του Sermisy συμβαίνουν παράλληλα, ενώ οι υπόλοιπες μισές ξεχωριστά. Έτσι, ακόμη και μέσα στο ίδιο κομμάτι συναντούμε πτώσεις και των δύο αυτών τύπων, όπως ακριβώς συναντούμε ομοφωνικά μέρη αλλά και τμήματα ελεύθερης ή μιμητικής αντίστιξης.

Επίσης, όσον αφορά στο αρμονικό πλαίσιο των συνθέσεων του Sermisy, το στοιχείο της τροπικότητας είναι ιδιαίτερα έντονο. Στο σύνολο των έργων που εξετάζονται εδώ, τα τρία έργα είναι γραμμένα σε δώριο ('Secoures moy' και 'Dont vient cela' σε δώριο από D και 'Jouyssance vous donneray' σε δώριο από G), ενώ τα υπόλοιπα τρία ('Languir me fais', 'J'atens secours', 'Tant que vivray') σε λύδιο από F. Έτσι, οι αρμονίες που χρησιμοποιεί ο Sermisy παρουσιάζουν έλλειψη χρωματικών στοιχείων και δε θεωρούνται διευρυμένες για την εποχή (σε σχέση με το αρμονικό περιεχόμενο ιταλικών μαδριγαλιών σύγχρονών του συνθετών[84]), ενώ οι διάφωνες συνηχήσεις που δημιουργούνται, ακολουθούνται πάντα από τη λύση τους. Με αυτόν τον τρόπο και με τη διαδοχή συγχορδιών στις τελικές πτώσεις ('Languir me fais', μ.18 και μ.21) που λειτουργούν όπως η δεσπόζουσα τονικών κομματιών πριν την τονική, η αίσθηση της τονικότητας γίνεται ιδιαίτερα φανερή στα κομμάτια του. Μάλιστα, το κομμάτι 'Tant que vivray' αποτελεί χαρακτηριστική περίπτωση έργου που ηχεί όπως ένα κομμάτι καθαρά τονικού περιεχομένου.

Κλείνοντας το κεφάλαιο για το Παρισινό chanson, είναι απαραίτητη η αναφορά στα ρυθμικά μοτίβα που χαρακτηρίζουν το συγκεκριμένο είδος. Χαρακτηριστικά μοτίβα που συναντούμε στην αρχή ενός κομματιού, συμπεριλαμβανομένου και του έργου του Sermisy, είναι τα εξής: (α) ή (β)  . Πρόκειται για τυπικό ρυθμό του chanson, ο οποίος διαμορφώνεται έτσι ώστε να συνοδεύει τις πρώτες τέσσερις συλλαβές του δεκασύλλαβου στίχου, μέχρι δηλαδή το σημείο που σημειώνεται η caesura στο ποιητικό κείμενο (βλ. παραπάνω) και παύση ή νότα μεγάλης αξίας στη μουσική, αντίστοιχα[85].

Βέβαια, μπορούμε να συναντήσουμε και ελαφρές παραλλαγές των δύο αυτών μοτίβων. Στο πρώτο μοτίβο (α), συναντούμε τον 4$^{ο}$ φθόγγο ως μισό παρεστιγμένο αντί για μισό (βλ. 'Tant que vivray') ή τον 1$^{ο}$ φθόγγο ως ολόκληρο αντί για μισό (βλ. 'Languir me fais', με ελαφρώς παραλλαγμένη τη φωνή contratenor-μ.3). Στο δεύτερο (β), συναντούμε τον 2$^{ο}$ και 3$^{ο}$ φθόγγο ως μισά αντί για τέταρτα (βλ. 'D'où vient cela' και 'Secoures moy'). Επίσης, μπορούμε να έχουμε και συνδυασμό των δύο μοτίβων στις τέσσερις φωνές (βλ. 'Jouyssance

[82] CAZEAUX, I., σελ. 57.
[83] CAZEAUX, I., σελ. 58.
[84] βλ. CAZEAUX, I., σελ. 61.
[85] CHONG, S.P.A., σελ. 33.

vous donneray’) ή χρήση αρκετά παραλλαγμένων μοτίβων, που δε θυμίζουν ιδιαίτερα τα δύο αρχικά (βλ. ‘J’atens secours’).

## 5. ΒΑΣΙΚΕΣ ΑΡΧΕΣ-ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΕΚΔΟΣΗΣ

### Πηγές

Για την προετοιμασία της παρούσας κριτικής έκδοσης, χρησιμοποιήθηκαν έξι διαφορετικές πρωτογενείς πηγές. Αφορμή για την έρευνα αποτέλεσε η πηγή *Très brève et familière introduction […]* από το εκδοτικό έργο του Attaingnant (Παρίσι, 1529), από την οποία επιλέχθηκαν τα έξι τραγούδια του C. Sermisy που παρουσιάζονται παρακάτω. Στην εν λόγω έκδοση, τα συγκεκριμένα τραγούδια περιλαμβάνονται σε εκδοχή α) για φωνή με συνοδεία λαούτου και β) για solo λαούτο. Για μια πιο πλήρη έρευνα τα έξι αυτά τραγούδια αναζητήθηκαν και σε άλλες πηγές —πάλι από το εκδοτικό έργο του Attaingnant— που να περιέχουν τα τραγούδια αυτά σε φωνητικές ή ενόργανες εκδοχές. Για το σκοπό αυτό χρησιμοποιήθηκαν δύο πηγές για πληκτροφόρο όργανο και τρεις πηγές για τέσσερις φωνές. Πρόκειται για έξι διαφορετικές εκδόσεις που επιμελήθηκε ο Attaingnant στο Παρίσι, από το 1529 μέχρι και το 1536.

Στη συνέχεια παρατίθενται οι πηγές με τη συντομογραφία και την επεξήγησή τους, ανάλογα με την εκδοχή του τραγουδιού που περιέχουν (σε παρένθεση αναφέρεται η ακριβής ημερομηνία έκδοσής τους από τον Attaingnant, στην οποία βασίζεται και η συντομογραφίας τους[86]). Η σειρά παρουσίασης των πηγών, δεν βασίζεται στην χρονολογία έκδοσής τους, αλλά έχει επιλεχθεί ως εξής και τηρείται η ίδια σειρά παρουσίασης και στις παρτιτούρες:

1. Εκδοχή για τέσσερις φωνές

2. Εκδοχή για φωνή-λαούτο

3. Εκδοχή για solo λαούτο

4. Εκδοχή για πληκτροφόρο

1. Πηγές για τέσσερις φωνές

1α) **1529b**: RISM-I, 1528[8] *Trente et sept chansons musicales à quatre parties* (Παρίσι, P.Attaingnant, 1529, Μάρτιος)

1β) **1536a**: RISM-I, 1536[2] *Premier livre contenant xxxi chansons musicales esleves de plusieurs livres* (Παρίσι, P.Attaingnant, 1536, Φεβρουάριος)

1γ) **1536b**: RISM-I, 1535[7] *Chansons musicales esleves de plusiers livres* (Παρίσι, P.Attaingnant, 1536)

2. Πηγή για φωνή-λαούτο

**1529c,v1**: *Très brève et familière introduction pour entendre et apprendre par soy mesmes a jouer toutes chansons reduictes en la tabulature du Lutz* (Παρίσι, P.Attaingnant, 1529, 6 Οκτωβρίου)

3. Πηγή για solo λαούτο

[86] Βλ. HEARTZ, D.

**1529c,v2**: *Très brève et familière introduction pour entendre et apprendre par soy mesmes a jouer toutes chansons reduictes en la tabulature du Lutz* (Παρίσι, P.Attaingnant, 1529, 6 Οκτωβρίου)

Στο κριτικό υπόμνημα, για να αποτραπεί η σύγχυση μεταξύ των δύο διαφορετικών εκδοχών για φωνή-λαούτο και για solo λαούτο, που εμπεριέχονται στην πηγή *Très brève et familière introduction […]*, επιλέχθηκε για την πρώτη περίπτωση η συντομογραφία **1529c,v1** (version 1), ενώ για την δεύτερη η συντομογραφία **1529c,v2** (version 2).

4. Πηγές για πληκτροφόρο όργανο

4α) **1531b**: RISM-I, 1531[7] *Vingt et cinq chansons musicales reduictes en la tabulature des orgues espinettes manicordions et telz semblables instruments musicaulx* (Παρίσι, P.Attaingnant, 1531, 1 Φεβρουαρίου)

4β) **1531c** : RISM-I, 1531[8] *Vingt et six chansons musicales reduictes en la tabulature des orgues espinettes manicordions et telz semblables instruments musicaulx* (Παρίσι, P.Attaingnant, 1531, 5 Φεβρουαρίου)

**Σύντομη περιγραφή των πηγών**

1α) **1529b**

Τίτλος πηγής: TRENTE ET SEPT CHANSONS MUSICALES A/ QUATRE PARTIES NOUVELLEMENT ET CORRECTEMENT IMPRIMEES A PARIS PAR/ PIERRE ATTAINGNANT DEMOURANT A LA RUE DE LA HARPE PRES LEGLISE SAINT/ COSME. DESQUELLES LA TABLE SENSUYT. [Πίνακας περιεχομένων]/ SUPERIUS.

Διαστάσεις πηγής: 15x10 cm

Πρόκειται για έκδοση που περιλαμβάνει τέσσερα διαφορετικά βιβλία (*part books*[87]), όσες δηλαδή και οι φωνές του πολυφωνικού πλέγματος των συγκεκριμένων έργων (Superius, Contratenor, Tenor, Bassus). Στο εξώφυλλο του κάθε βιβλίου μετά τον τίτλο ακολουθούν τα περιεχόμενα με αλφαβητική σειρά και δίπλα στο καθένα ο αριθμός του φύλλου του. Κάτω από τα περιεχόμενα βρίσκεται στα αριστερά η βασιλική σφραγίδα και δίπλα στο κέντρο το όνομα της φωνής του part book. Κάθε βιβλίο είναι διαμορφωμένο ως μία ολότητα και αποτελείται από 16 φύλλα (με αρίθμηση 1-16). Όσον αφορά στη σημειογραφία, στην πηγή αυτή χρησιμοποιείται η λευκή μετρική σημειογραφία και στις τέσσερις φωνές της σύνθεσης.

[87] Part book: Ο όρος αναφέρεται στον τρόπο οργάνωσης της πολυφωνικής μουσικής που χρησιμοποιήθηκε ήδη από τον 15$^{ο}$ αι. και καθιερώθηκε το 16$^{ο}$ αι. με την έκδοση χορωδιακών έργων. Πρόκειται για πιο σύγχρονη μέθοδο αποτύπωσης της μουσικής, όπου το κάθε μέρος μιας σύνθεσης γράφεται σε ξεχωριστό βιβλίο, σε αντίθεση με τον τρόπο που επικρατούσε ήδη από τον 9$^{ο}$ αι. με τη γραφή των πολυφωνικών συνθέσεων σε κάθετες συνηχήσεις (*score-arrangement*). APEL, W., σελ.xx-xxi.

Στο βιβλίο της φωνής superius εντοπίζεται λάθος στην αρίθμηση των φύλλων, καθώς το 4$^{ο}$ φύλλο έχει γραφτεί ως 13$^{ο}$. Στο βιβλίο της φωνής contratenor υπάρχει επίσης λάθος στην αρίθμηση των φύλλων, αφού το 2$^{ο}$ φύλλο έχει γραφτεί ως 14$^{ο}$, ενώ το 4$^{ο}$ φύλλο ως 16$^{ο}$. Στο βιβλίο του tenor το 2$^{ο}$ φύλλο έχει γραφτεί λανθασμένα ως 15$^{ο}$, ενώ το 4$^{ο}$ φύλλο ως 13$^{ο}$. Στο βιβλίο του bassus το 2$^{ο}$ φύλλο έχει γραφτεί από λάθος ως 14$^{ο}$, ενώ το 4$^{ο}$ ως 16$^{ο}$ φύλλο. Τα περιεχόμενα των φύλλων που έχουν λανθασμένη αρίθμηση συμφωνούν με τα περιεχόμενα στην αρχή του κάθε βιβλίου. Επίσης, στο κομμάτι 'Jouissance vous donneray', στη φωνή contratenor από τον 3$^{ο}$ χρόνο του 8$^{ου}$ μέτρου και έπειτα, το κλειδί του ντο 2$^{ης}$ γραμμής αλλάζει σε κλειδί του ντο 3$^{ης}$ γραμμής. Στις περιπτώσεις επανάληψης της τελευταίας φράσης του τραγουδιού (βλ. μουσική δομή τραγουδιών παρακάτω), χρησιμοποιείται σε αυτήν την εκδοχή η ένδειξη *signum congruentiae*.

1β) **1536a**

Τίτλος πηγής: PREMIER LIVRE CONTENANT XXXI. CHANSONS MUSICALES ESLEVES DE/ PLUSIEURS LIVRES P. CY DEVANT IMPRIMES : ET NAGUERES REIMPRI/ MEES EN UNG VOLUME P. PIERRE ATTAINGNANT IMPRIMEUR ET LI/ BRAIRE DE MUSIQUE DEMOURANT A PARIS EN LA RUE D' LA HARPE/ PRES LEGLISE S. COSME. MENSE FEBRUARIO. M.D. XXXB/ [Πίνακας περιεχομένων]/ CUM GRANT ET AMPLISSIMO XPIANISSIMI FRAN/ CORUM REGIS PRIVILEGIO AD SEXENNIUM./

Διαστάσεις: 20x15.5 cm

Αποτελείται από 32 φύλλα (με αρίθμηση [i]-xxix). Όσον αφορά στην αρίθμηση των φύλλων, στο φύλλο xv λείπει η αρίθμηση, το φύλλο xxiii, γράφεται ως xxii, ενώ τα φύλλα xxx-xxxii λείπουν. Οι τετράφωνες εκδοχές των τραγουδιών διαμορφώνονται σε διάταξη *choirbook*[88]: οι δύο φωνές γράφονται στο (n-1)$^{v}$, ενώ οι υπόλοιπες δύο στο n$^{r}$, όπου n: το κάθε φύλλο της έκδοσης. Στο εξώφυλλο της έκδοσης, μετά τον τίτλο ακολουθούν τα περιεχόμενα με αλφαβητική σειρά και δίπλα στο κάθε τραγούδι ο συνθέτης του καθώς και ο αριθμός του φύλλου του. Κάτω από τα περιεχόμενα βρίσκεται στα αριστερά η βασιλική σφραγίδα και δίπλα η φράση *Cum grant … ad sexennium*. Σε αντίθεση με την **1529b**, δεν προσδιορίζεται το είδος της φωνής που θα τραγουδήσει το κάθε μέρος της τετράφωνης εκδοχής. Και εδώ χρησιμοποιείται η λευκή μετρική σημειογραφία και στις τέσσερις φωνές της σύνθεσης.

Επίσης στο κομμάτι Jouissance vous donneray, στη φωνή contratenor, από τον 3$^{ο}$ χρόνο του 8$^{ου}$ μέτρου και έπειτα, το κλειδί του ντο 2$^{ης}$ γραμμής αλλάζει σε κλειδί του ντο 3$^{ης}$ γραμμής. Σε αυτήν την έκδοση σε περιπτώσεις επανάληψης της τελευταίας φράσης, το μουσικό κείμενο ξαναγράφεται αυτούσιο χωρίς άλλη ένδειξη (βλ. 'Jouyssance vous donneray', φυλ. vii$^{v}$.)

1γ) **1536b**

[88] Choir book: Τρόπος διάταξης των μερών/φωνών μιας πολυφωνικής σύνθεσης, είτε χειρόγραφου, είτε έντυπου βιβλίου. Το κάθε μέρος/φωνή γράφεται στο δικό του χώρο σε κάθε φύλλο του βιβλίου, με τέτοιο τρόπο, ώστε οι κάθετες συνηχήσεις μεταξύ των μερών/ φωνών, να μην είναι άμεσα διακριτές. Βλ. OWENS, Jessie Ann, *Composers at Work: The Craft of Musical Composition 1450-1600*, New York: Oxford University Press USA, 1999, σελ. 51.

Τίτλος πηγής: [CHANSONS MUSICALES, ESLEVES DE/ PLUSIEURS LIVRES PAR CI-DEVANT IMPRIMEES...REIMPRIMEES PAR P. ATTAINGNANT, IMPRIMEUR/ ET LIBRAIRE DE MUSIQUE. PARIS, 1535-1536]

Διαστάσεις πηγής: 20x15.5 cm

Έκδοση αποτελούμενη από 8 φύλλα (με αρίθμηση ix-xvi). Κανονικά η έκδοση περιείχε 16 φύλλα, όμως στο συγκεκριμένο αντίτυπο που βρίσκεται στη βιβλιοθήκη Mazarine στο Παρίσι[89], τα πρώτα 8 φύλλα με αρίθμηση i-viii λείπουν. Έτσι, δεν έχουμε πληροφορία για τα περιεχόμενα της έκδοσης και μόνο ο τίτλος έχει προστεθεί χειρόγραφα στην αρχή του πρώτου διαθέσιμου φύλλου. Ο τρόπος οργάνωσης των τεσσάρων φωνών είναι ο ίδιος με αυτόν της πηγής **1536a**. Και σε αυτήν την έκδοση δεν προσδιορίζεται το είδος της φωνής που θα τραγουδήσει το κάθε μέρος της σύνθεσης. Όσον αφορά στη σημειογραφία και πάλι χρησιμοποιείται η λευκή μετρική σημειογραφία και στις τέσσερις φωνές της σύνθεσης. Εμφανίζεται μάλιστα κι ένας διαφορετικός τρόπος καταγραφής του σχήματος τετάρτου παρεστιγμένου με όγδοο[90], σε σχέση με τις υπόλοιπες εκδόσεις που περιέχουν κομμάτια για φωνή και για φωνή συνοδεία λαούτου, ο οποίος εικονίζεται στη συνέχεια:

Ενώ αντίστοιχα, το σχήμα τετάρτου παρεστιγμένου με όγδοο, στις πηγές **1529a**, **1529c** και **1536a** καταγράφεται ως εξής:

Και εδώ όπως και στην **1529b**, η επανάληψη της τελευταίας φράσης σηματοδοτείται με την ένδειξη *signum congruentiae*. Εξαίρεση αποτελεί το 'Tant que vivray', στο οποίο η τελευταία φράση επαναλαμβάνεται αυτούσια (φυλ.xii$^{v}$).

2) **1529c**

2α) **1529c,v1** και 2β) **1529c,v2**

Τίτλος πηγής: TRES BREVE ET FAMILIERE INTRODU/ CTION POUR ENTENDRE & APPRENDRE PAR SOY MESMES A JOUER TOUTES CHANSONS REDUICTES EN LA TABU/ LATURE DU LUTZ/ AVEC LA MANIÈRE DACCORDER LE DICT LUTZ. ENSEMBLE. XXXIX. CHANSONS DONT LA PLUS/ PART DICELLES SONT EN DEUX SORTES/ CEST ASSAVOIR A DEUX PARTIES & LA MUSIQUE. ET A TROYS SANS MUSIQUE./ LE TOUT ACHEVE DIMPRIMER LE VI DOCTOBRE. 1529. PAR PIERRE ATTAINGNANT DEMOURANT A/ PARIS EN LA RUE DE LA HARPE PRES LEGLISE SAINT COSME. DESQUELLES LA TABLE SENSUYT/ [Πίνακας περιεχομένων] AVEC PRIVILEGE DU ROY NRE SIRE POUR TROYS ANS/ QUE NUL NE POURRA/ IMPRIMER OU FAIRE IMPRIMER EN CE ROYAULME LA MU/ SIQUE & JEU DU LUTZ FORS LE DICT ATTAINGANT. SOUBZ LES/ PEINES CONTENUS ES LETTRES DUDICT PRIVILEGE./

Διαστάσεις πηγής: 15x10 cm

---

[89] HEARTZ, D., σελ. 287.
[90] βλ. **1536b**, 'Languir me fais', φυλ. 39$^{v}$-40$^{r}$

Η συγκεκριμένη πηγή αποτελείται από 60 φύλλα (με αρίθμηση iii-lx). Στο εξώφυλλό της μετά τον τίτλο ακολουθούν τα περιεχόμενα με αλφαβητική σειρά και δίπλα στο κάθε τραγούδι ο αριθμός του φύλλου του. Στα φύλλα i$^{v}$-ii περιλαμβάνεται σύντομη εισαγωγή με τρεις κανόνες για τη σημειογραφία και την τεχνική του λαούτου, ενώ τα φύλλα iii-lx περιέχουν 64 κομμάτια: τα 40 είναι για solo λαούτο, ενώ τα υπόλοιπα 24 για φωνή και λαούτο[91].

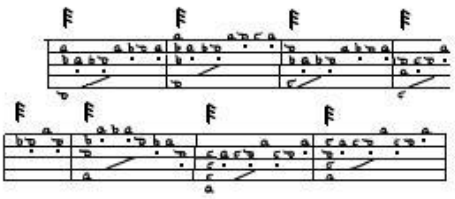
Η σημειογραφία των κομματιών για το μέρος της φωνής είναι η λευκή μετρική σημειογραφία, ενώ για το μέρος του λαούτου (είτε για solo λαούτο, είτε ως συνοδεία της φωνής) είναι η γαλλική ταμπλατούρα. Στην εκδοχή για φωνή συνοδεία λαούτου, τα δύο μέρη της σύνθεσης βρίσκονται σε διάταξη παρτιτούρας (score arrangement).

Η γαλλική ταμπλατούρα αποτελεί μία από τις κύριες μορφές σημειογραφίας —μαζί με την ιταλική (η οποία βρισκόταν σε χρήση και στην Ισπανία) και τη γερμανική— που χρησιμοποιήθηκαν για την καταγραφή της μουσικής για λαούτο τον 16$^{ο}$ αιώνα. Μάλιστα, από τις τρεις διαφορετικές μορφές ταμπλατούρας, η γαλλική ήταν η μόνη που συνέχισε να χρησιμοποιείται εκτεταμένα μέχρι και τον 18$^{ο}$ αιώνα.[92]

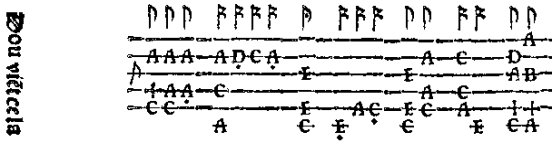
Όπως φαίνεται και στην εικ.4, η γαλλική ταμπλατούρα χρησιμοποιεί 5 οριζόντιες γραμμές (και μετά τα τέλη του 16$^{ου}$ αιώνα στις πηγές για λαούτο συναντούμε 6 γραμμές), οι οποίες αντιστοιχούν στις χορδές του λαούτου, με την πρώτη χορδή από πάνω προς τα κάτω, να είναι η ψηλότερη.

Η ταστιέρα έχει 8 τάστα και τα λατινικά γράμματα b,c,d,e,f,g,h,i,k, χρησιμοποιούνται για να υποδείξουν ποιο τάστο πρέπει να πιέσει ο εκτελεστής ώστε να προκύψει το επιθυμητό τονικό ύψος[93]. Το γράμμα a υποδηλώνει την ανοιχτή χορδή. Η βασική διαφορά που παρατηρείται στην **1529c** σε σχέση με μεταγενέστερες πηγές, όσον αφορά στη χρήση των γραμμάτων της λατινικής αλφαβήτου, είναι ότι τα γράμματα είναι κεφαλαία, ενώ με την πάροδο του χρόνου αντικαταστάθηκαν με τα αντίστοιχα μικρά. Επίσης, τα γράμματα είναι τοποθετημένα *πάνω στις* γραμμές και όχι *πάνω από* τις γραμμές. Ακόμη, σε περιπτώσεις όπου χρειάζεται να παραχθούν χαμηλότεροι φθόγγοι, τα γράμματα που υποδηλώνουν τα αντίστοιχα τονικά ύψη καταγράφονται κάτω από τις 5 οριζόντιες γραμμές με μια βοηθητική γραμμή στο μέσον τους (εικ.5). Η βοηθητική αυτή γραμμή αντιστοιχεί στην 6$^{η}$ και χαμηλότερη χορδή του λαούτου.

[91] βλ. HEARTZ, D., σελ. 225.
[92] βλ. GAUR, Aakanksha, HONEYCUTT, John, SAMPAOLO, Marco, “Tablature”, *Encyclopaedia Britannica*, The Editors of Encyclopaedia Britannica, 1998. (ημ. πρόσβασης 23 Μαΐου 2017).
[93] APEL, W., σελ. 64.



Εικόνα 4: Δείγμα γαλλικής ταμπλατούρας μετά το 16ο αιώνα[94]




Εικόνα 5: Απόσπασμα από το κομμάτι 'D'où vient cela'[95]

Όσον αφορά στις εκδόσεις για πληκτροφόρο του Attaingnant που ακολουθούν στη συνέχεια, χρησιμοποιείται ήδη το πεντάγραμμο έχοντας τη μορφή μιας σύγχρονης παρτιτούρας για πιάνο (keyboard score). Η μέθοδος αυτή αποτελεί ιδιαίτερη καινοτομία για την εποχή μιας και τότε βρίσκονταν σε χρήση κατά κύριο λόγο, είτε το εξάγραμμο (διπλό σύστημα εξαγράμμου σε μορφή keyboard score, το πάνω σύστημα για το δεξί χέρι και το κάτω σύστημα για το αριστερό), είτε οι ταμπλατούρες για πληκτροφόρο.

3α) **1531b**

Τίτλος πηγής: VINGT ET CINQ CHANSONS MUSICALES/ REDUICTES EN LA TABULATURE DES ORGUES ESPINETTES MANICORDIONS A/ TELZ SEMBLABLES INSTRUMENTS MUSICAULX IMPRIMEES A PARIS PAR PIERRE/ ATTAINGNANT DEMOURANT EN LA RUE DE LA HARPE PRES LEGLISE SAINT COSME/ DESQUELLES LA TABLE SENSUYT. FEBRUARII 1530/ [Πίνακας περιεχομένων]/ AVEC PRIVILEGE DU ROYS NOSTRE/ SIRE POUR TROIS ANS./

Διαστάσεις πηγής: 15x10 cm

Η πηγή αυτή αποτελεί τη συνέχεια της πρώτης έκδοσης για πληκτροφόρο του Attaingnant[96]. Ο δεύτερος τόμος αποτελείται από 40 φύλλα και η αρίθμησή του συνεχίζεται από τον πρώτο τόμο (xli-lxxx). Στο εξώφυλλό της μετά τον τίτλο ακολουθούν τα περιεχόμενα με αλφαβητική σειρά και δίπλα στο κάθε τραγούδι ο αριθμός του φύλλου του. Το φύλλο lxxiii έχει γραφτεί από λάθος ως lxxv και αντίστοιχα το φύλλο lxxv ('Secoures moy') ως lxxiii, με τη σειρά αρίθμησης να διαμορφώνεται ως εξής: lxxii, lxxv, lxxiiii, lxxiii, ενώ η σειρά των τραγουδιών όπως αναφέρεται στα περιεχόμενα παραμένει σωστή.

---

[94] APEL, W., σελ. 70.
[95] **1529c**, φυλ. 37v.
[96] Ο πρώτος τόμος με τίτλο *Dixneuf chansons musicales [...] semblables instruments musicaulx* εκδόθηκε στο Παρίσι τον Ιανουάριο του 1531. HAERTZ, D., σελ. 236.

Όσον αφορά στη σημειογραφία, χρησιμοποιείται η ίδια με αυτήν των πηγών **1529b**, **1529c** (μέρος της φωνής), **1536a** και **1536b**, δηλαδή η λευκή μετρική σημειογραφία, προσαρμοσμένη στη λογική της παρτιτούρας για πληκτροφόρο (keyboard score).

3β) **1531c**

Τίτλος πηγής: VINGT ET SIX CHANSONS MUSICALES/ REDUICTES EN LA TABULATURE DES ORGUES ESPINETTES MANICORDIONS A/ TELZ SEMBLABLES INSTRUMENTS MUSICAULX IMPRIMEES A PARIS PAR PIERRE/ ATTAINGNANT DEMOURANT EN LA RUE DE LA HARPE PRES LEGLISE SAINT COSME/ DESQUELLES LA TABLE SENSUYT. FEBRUARII 1530/ [Πίνακας περιεχομένων]/ AVEC PRIVILEGE DU ROYS NOSTRE/ SIRE POUR TROIS ANS./

Διαστάσεις πηγής: 15x10 cm

Ο τρίτος τόμος του Attaingnant για πληκτροφόρο αποτελείται επίσης από 40 φύλλα με αρίθμηση lxxxi-cxx και αποτελεί τη συνέχεια του δεύτερου τόμου. Στο εξώφυλλό της πηγής αυτής μετά τον τίτλο ακολουθούν τα περιεχόμενα με αλφαβητική σειρά και δίπλα στο κάθε τραγούδι ο αριθμός του φύλλου του. Υπάρχει λάθος στην αρίθμηση του φύλλου xciii, το οποίο έχει γραφτεί ως xciil και η σειρά των φύλλων είναι: xcii, xciil, xciiii, xcv κοκ., ενώ το τελευταίο φύλλο έχει γραφτεί ως cxix αντί για cxx.

Η λευκή μετρική σημειογραφία χρησιμοποιείται και σε αυτήν την πηγή, όπως αντίστοιχα και στην **1531b**.

**Ποιητικό κείμενο τραγουδιών**

Όσον αφορά στο ποιητικό κείμενο που συνοδεύει τις πηγές, στις εκδόσεις για τέσσερις φωνές και για φωνή-λαούτο, συμπεριλαμβάνεται η πρώτη μόνο στροφή και κάποιες φορές υπάρχουν διαφοροποιήσεις ή παραλείψεις στίχων. Αυτό δε συνέβαινε όμως μόνο στις εκδόσεις του Attaingnant. Σύμφωνα με την Cazeaux, εκδότες του 16$^{ου}$ αιώνα, όπως οι Moderne και Du Chemin, παρέθεταν το μουσικό κείμενο συνοδεία μόνο της πρώτης στροφής[97]. Για το λόγο αυτό το περιεχόμενο των ποιημάτων ελέγχθηκε και αντιπαραβλήθηκε σύμφωνα με τις παρακάτω διαδικτυακές πηγές (a,b), έτσι ώστε στο κριτικό υπόμνημα που ακολουθεί, να παρουσιάζεται πρώτα το ποιητικό κείμενο ολόκληρο και στη συνέχεια η πρώτη στροφή, όπως καταγράφεται στην κάθε εκδοχή των έξι τραγουδιών. Επίσης το περιεχόμενο των παραλειπόμενων στροφών (όπως θα φανεί στο επόμενο κεφάλαιο) είναι κάπως πιο τολμηρό, οπότε δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι ότι η πρακτική της εποχής να παραλείπουν τις υπόλοιπες στροφές προέκυπτε επειδή δεν τις τραγουδούσαν ή επειδή τις γνώριζαν απ'έξω.
a)*http://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/clement_marot/clement_marot.html*
b)*http://clementmarot.com/chansons.htm*.

Μάλιστα, η δεύτερη πηγή (b) χρησιμοποιήθηκε ως βοήθημα για την απόδοση των ποιημάτων 'Laguir me fais', 'J'atens secours', 'Jouissance vous donneray', 'Secoures moy'

[97] CAZEAUX, Isabelle Anne-Marie, *The Secular Music of Claudin de Sermisy with Transcriptions*, Inc. Ann Arbor, Michigan: University Microfilms, 1961 (PhD. University of Columbia), σελ.47.

από τα αγγλικά στα ελληνικά. Για την απόδοση των δύο άλλων ποιημάτων, 'Tant que vivray' και 'D'où vient cela', οι διαδικτυακές πηγές που χρησιμοποιήθηκαν είναι για το πρώτο: *http://lyricbod.blogspot.gr/2009/01/tant-que-vivray-claudin-de-sermisy.html* και *http://saturdaychorale.com/2013/09/30/claudin-de-sermisy-1490-1562-tant-que-vivrai-lumina-vocal-ensemble-youtube/* και για το δεύτερο: *https://davidwarinsolomons.bandcamp.com/track/dont-vient-cela*.

**Μουσική (εκτενέστερη αναφορά για τη μουσική δομή του Παρισινού chanson γίνεται στο 5ο κεφάλαιο)**

Τα τραγούδια που μελετώνται στην παρούσα εργασία ανήκουν στο είδος του παρισινού chanson, για το οποίο έγινε εκτενέστερη αναφορά στο 5ο κεφ. Η μουσική δομή των τραγουδιών επηρεάζεται άμεσα από το στίχο του ποιητικού κειμένου και έτσι διαρθρώνεται συνήθως ως εξής: A B C A A ή σπανιότερα A B C A A'.

**Μεθοδολογία Έκδοσης**

Για τέσσερις φωνές: Η σημειογραφία που συναντάται στις εκδόσεις και των τριών πηγών που χρησιμοποιήθηκαν για την πολυφωνική εκδοχή των τραγουδιών είναι η λευκή μετρική σημειογραφία. Πρόκειται για μια από τις πιο πρόσφατες και εξελιγμένες σημειογραφίες της αναγέννησης για την πολυφωνική μουσική, καθώς βρίσκεται σε χρήση από τα μέσα του 15ου μέχρι και τα τέλη του 16ου αιώνα[98]. Από τα βασικά ζητήματα που προκύπτουν στη διαδικασία της μεταγραφής και χρειάζονται ιδιαίτερη μεταχείριση είναι, αφενός η αναλογία των αξιών των φθόγγων της πρωτογενούς πηγής με τη σύγχρονη σημειογραφία και αφετέρου η ανυπαρξία μέτρων σε κάποιες από τις πηγές.

Όσον αφορά στην αναλογία των αξιών, λαμβάνοντας υπόψη ότι καλούμαστε να μεταγράψουμε έργα της χρονικής περιόδου 1450-1600, όπου η αίσθηση του παλμού (beat) αντιπροσωπεύεται από τη Minima (βλ. εικ. 6), η αναλογία θα είναι 1:2, έτσι ώστε στη σύγχρονη σημειογραφία να συμπίπτει με την αντίστοιχη αξία του παλμού, δηλαδή το τέταρτο. Σύμφωνα με τον Willi Apel, τα έργα αυτής της περιόδου θα μπορούσαν κάλλιστα να μεταγραφούν και με την αναλογία 1:4. Ο λόγος οφείλεται στο γεγονός ότι διατηρώντας την αναλογία 1:4 στη μεταγραφή των κομματιών, το tempo προσομοιάζει περισσότερο με το πιο 'αργό' tempo της μουσικής εκείνης της περιόδου, ενώ η αναλογία 1:2 αντικατοπτρίζει μια πιο 'γρήγορη' εκτέλεση της μουσικής. Εδώ, έχει επιλεγεί η αναλογία 1:2, καθώς το τελικό αποτέλεσμα είναι πιο κοντά στη λογική του σύγχρονου ερμηνευτή[99].

Στην εποχή που εξετάζουμε η έννοια του μέτρου (όπως την γνωρίζουμε εμείς σήμερα) απουσιάζει. Για μια όσο το δυνατό σωστότερη και ακριβή μεταγραφή βασιζόμαστε στην έννοια του παλμού και στην μετρική ένδειξη στην αρχή κάθε μουσικής σύνθεσης. Στα πολυφωνικά κομμάτια που περιλαμβάνονται στην εργασία, η μετρική ένδειξη είναι alla breve , οπότε και στη μεταγραφή διατηρείται η αντίστοιχη ένδειξη στη σύγχρονη σημειογραφία ¢ («cut time», δηλαδή 2/2). Υπάρχουν όμως περιπτώσεις κομματιών όπου

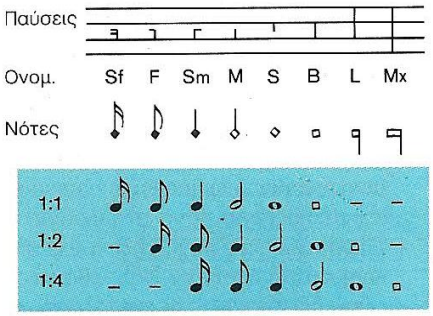
[98] APEL, W., σελ.87.
[99] APEL, W., σελ.97-98.

χρειάζεται αλλαγή μέτρου για να υπάρχει ταύτιση αρμονιών ανά μέτρο και στις τέσσερις εκδοχές του κάθε κομματιού —βλ 'Languir me fais' μ.18. Στις περιπτώσεις αυτές, η αλλαγή μέτρου από 2/2 σε 3/2 γίνεται ώστε οι αρμονίες που περιέχονται σε ένα μέτρο να είναι κοινές σε κάθε διαφορετική εκδοχή και να υπάρχει κατ' επέκταση ταύτιση στην αρχή και στο τέλος των μουσικών φράσεων/επαναλήψεων.

Όσον αφορά στην επανάληψη της τελευταίας μουσικής φράσης στα τραγούδια, είτε αυτή σημειώνεται με την ένδειξη signum congruentiae, είτε με την ένδειξη της επανάληψης που γνωρίζουμε από τη σύγχρονη σημειογραφία, μεταγράφεται εκ νέου όλη η μουσική φράση χωρίς ένδειξη επανάληψης.

Όταν πρόκειται για μεταγραφή λιγκατούρας, αυτή αποτυπώνεται πάνω στην παρτιτούρα με αγκύλες που εμπεριέχουν τις δύο νότες της λιγκατούρας. Βλ. 'J'atens secours', Tenor, μ.25 και μ.33, 'Languir me fais', Bassus, μμ.11-12.

Τέλος, στην αρχή κάθε κομματιού αναφέρονται τα αρχικά κλειδιά και το όνομα κάθε φωνή, όπως υπάρχει στις πρωτογενείς πηγές. Στις περιπτώσεις που το κομμάτι προέρχεται από τις πηγές **1536a** και **1536b**, το κλειδί της κάθε φωνής προσδιορίζει το είδος της (κλειδί ντο 1$^{ης}$: superius, κλειδί ντο 3$^{ης}$ ή 4$^{ης}$: contra-tenor και tenor, κλειδί φα 3$^{ης}$ ή 4$^{ης}$: bassus) με αποτέλεσμα τα ονόματα των φωνών να διατηρούνται ίδια με αυτά της πηγής **1529b**.




Εικόνα 6: Πιθανές αναλογίες μεταγραφής της λευκής μετρικής σημειογραφίας[100]

<u>Για solo λαούτο</u>: Η σημειογραφία των κομματιών για solo λαούτο στην πηγή **1529c**, είναι η γαλλική ταμπλατούρα. Μάλιστα, η **1529c** αποτελεί την πρώτη από τις εκδόσεις γαλλικής ταμπλατούρας που κυκλοφόρησαν στο Παρίσι από τον Attaingnant.[101]

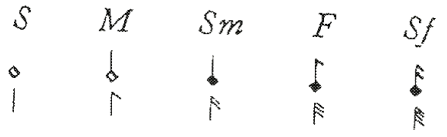
Διαβάζοντας τους κανόνες που περιλαμβάνονται στην εισαγωγή της **1529c** (φυλ.i$^{v}$-ii), οι πληροφορίες που δίνονται για το κούρδισμα του λαούτου δεν είναι σαφείς. Σύμφωνα με τα κουρδίσματα του λαούτου που επικρατούσαν το 16$^{ο}$ αιώνα[102], με την ψηλότερη χορδή σε λα ή σολ, (**a$^1$ e$^1$ b g d A** ή **g$^1$ d$^1$ a f c G**), και όπως προκύπτει και από την μελέτη των κομματιών για λαούτο-φωνή και solo λαούτο, όπου φαίνεται ότι η ψηλότερη χορδή είναι η σολ, η μεταγραφή στη σύγχρονη σημειογραφία έγινε με το κούρδισμα σε σολ.

---

[100] MICHELS, Ulrich, *Άτλας της Μουσικής*, Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1994, τόμος Ι, σελ.232.
[101] Το βιβλίο με τίτλο: *Dixhuit basse dances garnies de Recoupes et Tordions […], les tout reduyt en la tabulature du lutz[…]*, ( RISM-I,1530$^7$), αποτελεί τη δεύτερη έκδοση γαλλικής ταμπλατούρας που εκδόθηκε το Φεβρουάριο του 1530 από τον Attaingnant βλ. APEL, W., σελ. 64.
[102] βλ. ΓΙΑΝΝΟΥ, Δημήτριος, *Στοιχεία Οργανογνωσίας*, Θεσσαλονίκη: Α.Π.Θ. Τμήμα Εκδόσεων, 2002, Β' έκδοση, σελ.67.

Το ζήτημα που προκύπτει και στην μεταγραφή της ταμπλατούρας είναι ο χωρισμός της μουσικής σε μέτρα, καθώς στην πρωτογενή πηγή δεν υπάρχουν, όπως δεν υπάρχει μετρική ένδειξη και ένδειξη tempo. Σε αυτήν την περίπτωση, με βάση την αντιστοιχία της semibrevis (S) με την απλή κάθετη γραμμή, όπως συμβολίζεται στις ταμπλατούρες (εικ.7) επιλέγεται η αναλογία 1:2, όπως και στην εκδοχή για τέσσερις φωνές.

Όσον αφορά στις αξίες που χρησιμοποιούνται στην μεταγραφή οδηγό αποτελούν οι πηγές για τέσσερις φωνές και φωνή-λαούτο όπου υπάρχει η ένδειξη alla-breve. Έτσι, στη σύγχρονη σημειογραφία των κομματιών για solo λαούτο, έχει διατηρηθεί το tempo 2/2, προκειμένου να διευκολύνεται η συγκριτική μελέτη μεταξύ των τεσσάρων διαφορετικών εκδοχών.




Εικόνα 7: Αντιστοιχία αξιών μετρικής σημειογραφίας με αξίες ταμπλατούρας για λαούτο[103]

Όμως, όπως και στα κομμάτια για τέσσερις φωνές έτσι και εδώ υπάρχουν περιπτώσεις όπου χρειάστηκε αλλαγή μέτρου. Στο κομμάτι 'Languir me fais' στο μ.18 έχουμε αλλαγή από 2/2 σε 4/2. Πρόκειται ουσιαστικά για δύο μέτρα τα οποία ενώνονται σε ένα, ώστε τα μέτρα της επανάληψης που ακολουθούν να συμβαδίζουν με την επανάληψη —όπως σημειώνεται— και στις υπόλοιπες τρεις εκδοχές. Το αρμονικό περιεχόμενο του μ.18 είναι το ίδιο με αυτό των υπόλοιπων εκδοχών, απλά στην εκδοχή του solo λαούτου, διανθίζεται με μικρότερες ρυθμικές αξίες, λόγω πτωτικού σχήματος στο τέλος της φράσης.

Για φωνή-λαούτο: Εδώ πρόκειται για συνδυασμό των σημειογραφιών που έχουν ήδη αναφερθεί παραπάνω, μιας και η λευκή σημειογραφία χρησιμοποιείται για τη φωνή και η γαλλική ταμπλατούρα για το μέρος του λαούτου. Σε αυτήν την εκδοχή η μουσική και στα δύο μέρη της σύνθεσης χωρίζεται σε μέτρα των δύο semibreve και μάλιστα, στο μέρος της φωνής υπάρχει η μετρική ένδειξη alla breve, όπως και στην εκδοχή για τέσσερις φωνές. Οπότε και αυτή η εκδοχή μεταγράφεται σε 2/2 με την αναλογία των νοτών σε 1:2, ώστε να επιτυγχάνεται η αρμονική ταύτιση ανά μέτρο και με τις υπόλοιπες εκδοχές.

Όσον αφορά σε αλλαγή μέτρου κατά τη διάρκεια κομματιού σε αυτήν την εκδοχή, σημειώνεται στο κομμάτι 'Languir me fais', όπως και στις προηγούμενες δύο εκδοχές. Πιο συγκεκριμένα, στο μ.18 έχουμε αλλαγή από 2/2 σε 3/2 για τους λόγους που αναφέρθηκαν και στην τετράφωνη εκδοχή.

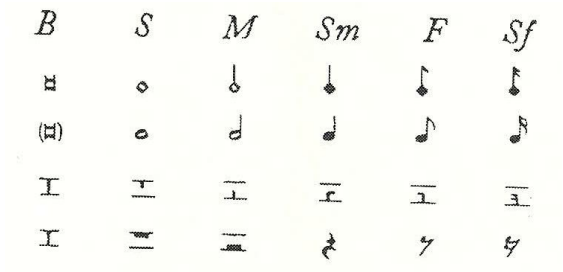
Σε αντίθεση με την **1529b**, στην **1529c,v2** δεν προσδιορίζεται το είδος και η ονομασία της φωνής στην αρχή κάθε σύνθεσης, παρά μόνο με το κλειδί Ντο 1$^{ης}$ γραμμής. Έτσι στη μεταγραφή στην αρχή του κάθε κομματιού χρησιμοποιείται η ονομασία *cantus* για το μέρος της φωνής και *lute* για το μέρος του λαούτου, χωρίς περαιτέρω αναφορά στο κλειδί της πρωτογενούς πηγής, μιας και σε όλα τα κομμάτια για φωνή και λαούτο το μέρος της φωνής είναι γραμμένο στο κλειδί Ντο 1$^{ης}$ γραμμής.

[103] APEL, W., σελ.33.

Για πληκτροφόρο: Η σημειογραφία των πηγών **1531b** και **1531c** μοιάζει με αυτήν που χρησιμοποιείται στην εκδοχή για τέσσερις φωνές. Πρόκειται ουσιαστικά για τη λευκή μετρική σημειογραφία σε μορφή keyboard score (βλ. παραπάνω) σε μια πιο εξελιγμένη εκδοχή της. Εδώ η μουσική χωρίζεται σε μέτρα, χωρίς μετρική ένδειξη όμως. Παρατηρούμε ότι βρίσκονται σε χρήση φθόγγοι αρκετά μικρότερης αξίας (όπως αναφέρθηκε και στο 3$^{ο}$ Κεφ.), όπως η fusa και semifusa (βλ. εικ.8), σε σχέση με αυτούς των πηγών για τέσσερις φωνές. Η μουσική χωρίζεται σε μέτρα των δύο minime, σε αντίθεση με την **1529c,v2**. Οδηγούμαστε λοιπόν στην επιλογή της μεγαλύτερης αναλογίας φθόγγων, της 1:1, έτσι ώστε η minima να αντιστοιχεί σε ένα μισό και η μεταγραφή και σε αυτήν την εκδοχή να διατηρηθεί σε μέτρο 2/2.

Όπως και στις υπόλοιπες εκδοχές, έτσι και σε αυτήν για πληκτροφόρο, χρειάστηκε αλλαγή μέτρου στο κομμάτι 'Languir me fais', στο μ.18, από 2/2 σε 3/2, διότι οι αρμονίες του μέτρου διανθίζονται λόγω της πτώσης, όπως συνέβη και στην περίπτωση της εκδοχής για λαούτο.

Όσον αφορά τα κλειδιά των πρωτογενών πηγών και στα έξι κομμάτια που παρουσιάζονται στη συνέχεια, το κλειδί Ντο 1$^{ης}$ γραμμής χρησιμοποιείται για το δεξί χέρι και το κλειδί Ντο 4$^{ης}$ γραμμής για το αριστερό και η αναφορά σε αυτά γίνεται στην αρχή κάθε κομματιού.




Εικόνα 8: Αντιστοιχία μετρικής και σύγχρονης σημειογραφίας[104]

Όπως αναφέρθηκε και στο 3$^{ο}$ Κεφάλαιο, παρά το υψηλό ποσοστό ακρίβειας στις εκδόσεις του Attaingnant, εντούτοις υπάρχει περίπτωση να συναντήσουμε λάθη στις πρωτογενείς πηγές. Στα κομμάτια που εξετάζονται εδώ, τα λάθη εμφανίζονται κυρίως στις εκδοχές για λαούτο και για φωνή-λαούτο (στο μέρος του λαούτου) και οφείλονται σε αστοχία ευθυγράμμισης της ταμπλατούρας με το πεντάγραμμο κατά τη διαδικασία της εκτύπωσης. Τα λάθη αυτά διορθώνονται με βάση τις υπόλοιπες εκδοχές και αναφέρονται στο κριτικό υπόμνημα ως : 'α.ε.'= 'αστοχία ευθυγράμμισης'.

Τέλος, συναντούμε και ορισμένες περιπτώσεις κομματιών, στις οποίες οι τέσσερις διαφορετικές εκδοχές των πρωτογενών πηγών είναι μεν γραμμένες στον ίδιο τρόπο, αλλά διαφέρει η νότα finalis (π.χ. σε δώριο από ρε η εκδοχή για φωνές και σε δώριο από σολ η εκδοχή για πληκτροφόρο). Το ίδιο φαινόμενο μπορεί να συμβεί ακόμη και ανάμεσα στα μέρη της ίδιας σύνθεσης (όπως συμβαίνει για παράδειγμα στην εκδοχή για φωνή-λαούτο των τραγουδιών 'Secoures moy' και 'D'où vient cela'[105]). Σε αυτές τις περιπτώσεις για να διευκολυνθεί η συγκριτική μελέτη ανάμεσα στις τέσσερις εκδοχές κάθε τραγουδιού, γίνεται

[104] βλ. APEL, W., σελ. 3.
[105] βλ. 6$^{ο}$ Κεφ.

έλεγχος ποια είναι η νότα finalis που υπερισχύει ανάμεσα στις τέσσερις εκδοχές και στη συνέχεια ακολουθεί μεταφορά του κομματιού ή του μέρους της σύνθεσης που παρουσιάζει διαφορά στη νότα finalis. Έτσι, στο κριτικό υπόμνημα σε αυτές τις περιπτώσεις αναγράφεται λεπτομερώς η μεταφορά που έχει γίνει και το κομμάτι παρουσιάζεται στις παρτιτούρες στην εκδοχή του μετά τη μεταφορά.

Musica ficta: Ήδη από τον 11$^{ο}$ αιώνα η μουσική κινείται σε τρία βασικά εξάχορδα, σύμφωνα με το σύστημα που πρώτος περιέγραψε ο Guido d'Arezzo μεταξύ 1025 και 1032[106] και ονόμασε ως «*musica vera ή recta*». Πρόκειται λοιπόν για την εξής αλληλουχία φθόγγων βασισμένη σε τρεις διαφορετικές αφετηρίες, με την ίδια όμως διαστηματική σχέση μεταξύ των φθόγγων (T-T-H-T-T): φυσικό εξάχορδο από C (*naturale* C-D-E-F-G-A), σκληρό εξάχορδο από G (*durum* G-A-B-C-D-E, με την προσθήκη του Bb όπου αυτό χρειάζεται για την αποφυγή διαστημάτων που θεωρούνται διάφωνα την εποχή που εξετάζουμε, όπως η 4$^{η}$ αυξημένη) και μαλακό από F (*molle* F-G-A- Bb-C-D)[107].

Με την ανάπτυξη της πολυφωνίας όμως, οι αρμονίες που χρησιμοποιούνται διευρύνονται και τα εξάχορδα που βρίσκονταν σε χρήση δεν επαρκούν για να περιγράψουν το νέο αρμονικό περιεχόμενο. Δημιουργείται έτσι η ανάγκη για νέα αρμονικά πλαίσια (τρόπους-modes), εξάχορδα που έχουν ως βάση τους νέες αφετηρίες. Ως αποτέλεσμα εμφανίζονται αλλοιωμένοι φθόγγοι (*musica ficta* ή *falsa*), προκειμένου τα νέα εξάχορδα που δημιουργούνται να χαρακτηρίζονται αφενός από την αλληλουχία T-T-H-T-T, και αφετέρου να αποφεύγονται διάφωνες διαστηματικές σχέσεις, τόσο σε πλαίσια μελωδίας, όσο και σε αρμονίας.

Ακόμα φθόγγοι όπως ο Eb εμφανίζονται προκειμένου ένα διάστημα 5$^{ης}$ ελαττωμένο (E-Bb) να μετατραπεί σε 5$^{ης}$ καθαρό (Eb- Bb), σύμφωνα με τους κανόνες αντίστιξης που ίσχυαν από τον 14$^{ο}$ αιώνα μέχρι και το τέλος του 15$^{ου}$, έτσι ώστε να υπάρχει ισορροπία στην εναλλαγή σύμφωνων και διάφωνων διαστημάτων.

Εκτός όμως από τις παραπάνω περιπτώσεις, όπου χρησιμοποιείται η musica ficta, αλλοιωμένοι φθόγγοι εμφανίζονται και σε πτωτικά σχήματα στο τέλος μουσικών φράσεων (πτώσεις), φανερώνοντας την τάση που υπήρχε την περίοδο που εξετάζουμε να προσεγγίζεται ο τελικός φθόγγος (finalis) ενός τρόπου (mode) με διάστημα ημιτονίου (F#->G, C#->D). Ίδια δηλαδή λογική με αυτήν του προσαγωγέα (leading note) στην τονική μουσική. Η συγκεκριμένη τάση αναφέρεται ως «άγραφη παράδοση»[108] την οποία οι ερμηνευτές της εποχής τηρούσαν χωρίς να υπάρχει αντίστοιχη οδηγία στο μουσικό κείμενο. Πρόκειται για γενική παραδοχή από τους περισσότερους μελετητές, με σχετικό κανόνα από τον Prosdocimus (15$^{ος}$ αιώνας), όπου τονίζει ότι η musica ficta χρησιμοποιείται μόνο όταν είναι απαραίτητο —χωρίς να σημειώνεται από τους συνθέτες (αλλά και από αντιγραφείς χειρογράφων ή εκδότες συλλογών)— με πρωτοβουλία των ερμηνευτών.[109]

---

[106] βλ. BENT Margaret and SILBIGER Alexander, "Musica ficta" *Grove Music Online*, *Oxford Music Online*, Oxford University Press, §1 (i). (ημ. πρόσβασης: 16 Απριλίου 2016).
[107] βλ. MICHELS, U., σελ. 189.
[108] BENT M. and SILBIGER Al.,§3(i).
[109] BENT M. and SILBIGER Al. ,§3(i).

Παρά το γεγονός λοιπόν, ότι οι αλλοιωμένοι φθόγγοι της musica ficta δεν συνηθιζόταν να αναγράφονται στο μουσικό κείμενο, εντούτοις σε διαφορετικές εκδοχές του ίδιου κομματιού, δύναται να τους συναντήσουμε. Χάρη σε αυτές τις εκδοχές, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι επιβεβαιώνεται η άγραφη παράδοση που επικρατούσε την περίοδο εκείνη σχετικά με τη musica ficta, αν και σε κάθε περίπτωση πρέπει να λαμβάνουμε υπόψη για τι είδους όργανο είναι γραμμένη η πρωταρχική σύνθεση καθώς και οι μεταγενέστερες εκδοχές της, αλλά και ποια χρονική περίοδο έχουν γραφτεί. Κι αυτό, γιατί οι δυνατότητες της φωνής για παράδειγμα, είναι διαφορετικές και πιο περιορισμένες από αυτές ενός χορδόφωνου ή πληκτροφόρου οργάνου. Αυτό συμβαίνει διότι τα τελευταία παρουσιάζουν μεγαλύτερη ευελιξία και ακρίβεια, αφενός από πλευράς κατασκευής του οργάνου —λόγω της ύπαρξης τάστων (λαούτο) και συγκεκριμένων/σταθερών τονικών θέσεων (πληκτροφόρο)— και αφετέρου λόγω της σημειογραφίας (ταμπλατούρα), που μπορεί να αποδώσει τις αλλοιώσεις στους φθόγγους χωρίς επιπλέον σύμβολα (υφέσεις-διέσεις).

Πιο συγκεκριμένα λοιπόν μελετώντας π.χ. ένα κομμάτι για λαούτο, θα πρέπει να λάβουμε υπόψη ότι κατά τη μεταγραφή του κομματιού από μια προϋπάρχουσα εκδοχή για φωνές σε αυτήν του λαούτου έχει γίνει προσπάθεια από τους λαουτίστες της εποχής για ενσωμάτωση των αλλοιώσεων της musica ficta σύμφωνα με την προφορική παράδοση[110].Πρόκειται δηλαδή για διαδικασία παρόμοια με αυτήν που ακολουθείται και σε μια σύγχρονη κριτική έκδοση. Αν και τα μέσα που είχαν τότε, όσον αφορά στη σημειογραφία, είναι διαφορετικά σε σχέση με τη σημειογραφία που χρησιμοποιούμε σήμερα, εντούτοις, ο τελικός σκοπός παραμένει ίδιος: μια όσο το δυνατόν πιο πιστή αναπαραγωγή του ηχητικού, φωνητικού αποτελέσματος των ερμηνευτών του 16ου αιώνα.

Παρόλα αυτά, δεν μπορούμε να ισχυριστούμε με σιγουριά ότι οι εκδόσεις για λαούτο και πληκτροφόρο, όπως αντίστοιχα και μια σύγχρονη κριτική έκδοση, μας παρουσιάζουν τη μοναδική ή την πιο σωστή και ακριβή εικόνα της πρακτικής που ακολουθούσαν οι ερμηνευτές της εποχής. Έτσι κι αλλιώς χρειάζεται πολλή προσοχή στη διαδικασία της επιλογής των πηγών μας, καθώς υπάρχουν περιπτώσεις όπου σε εκδόσεις για λαούτο ή πληκτροφόρο, συναντούμε μη συμβατές λύσεις με την αντίστιξη ή τη λογική της musica ficta της εποχής. Για αυτό κρίνεται απαραίτητη η μελέτη όλων των δεδομένων πηγών, καθώς και η γνώση του θεωρητικού υποβάθρου της εποχής —σε συνδυασμό με την πρακτική εφαρμογή του— προκειμένου να έχουμε μια όσο γίνεται πληρέστερη εκδοχή της μουσικής με την οποία ασχολούμαστε.

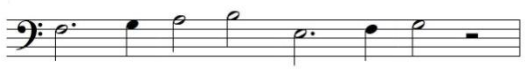
Έτσι στην περίπτωση των κομματιών που εξετάζονται στην παρούσα εργασία, παρατηρούμε όντως διαφορές στη σημειογραφία μεταξύ των τεσσάρων διαφορετικών εκδοχών. Στις **1529c,v1**, **1529c,v2** (στο μέρος του λαούτου μόνο), καθώς και σε κάποια από τα κομμάτια που περιλαμβάνονται στις **1531b** και **1531c** (βλ. 'Secoures moy' μ.9, μ.20, μ.28, μ.33 και 'Jouyssance vous donneray', μ.12, μ.25, μ.30 αντίστοιχα) οι αλλοιώσεις της musica ficta συμπεριλαμβάνονται στο μουσικό κείμενο και αφορούν στο μεγαλύτερο μέρος τους, στην προσέγγιση του τελικού φθόγγου με διάστημα ημιτονίου σε τελείωμα μουσικής φράσης

[110] FENLON, Iain, *Early Music History: Studies in Medieval and Early Modern Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, σελ.42-44.

(πτώσεις). Μάλιστα αποτελούν πρότυπο και για τις υπόλοιπες εκδοχές, όσον αφορά στις προσθήκες αλλοιώσεων, που έγιναν στο πλαίσιο της μεταγραφής.

Πέρα από τις εν λόγω διορθώσεις κατά τη διαδικασία της μεταγραφής, γίνεται προσπάθεια για μια όσο το δυνατόν λιγότερο επεμβατική κριτική έκδοση. Τηρώντας αυτή την τακτική, οι κανόνες που ακολουθούνται και στην παρούσα έκδοση σχετίζονται με τις διορθώσεις διαστημάτων που θεωρούνται διάφωνα για την εποχή. Έτσι λοιπόν στην προσπάθειά μας να διορθώσουμε το μελωδικό διάστημα τριτόνου F-B σε F-Bb όπως φαίνεται στο παρακάτω παράδειγμα (εικ.9), αλλοιώνουμε το επόμενο διάστημα 5$^{ης}$ από B-E σε Bb-E. Κάτι τέτοιο θα ερχόταν σε αντίθεση με τον κανόνα που διατυπώθηκε από τους μελετητές ήδη από τον 13$^{ο}$ αιώνα[111], όπου προτεραιότητα στη διόρθωση έχει το διάστημα 5$^{ης}$ ελαττωμένο, έναντι του τριτόνου. Οπότε, αρκούμαστε στις απολύτως απαραίτητες διορθώσεις που θα μας επιτρέψουν να αποδώσουμε το κομμάτι, όσο είναι εφικτό, πιο κοντά στα πρότυπα της εποχής.

Οι εν λόγω διορθώσεις/προσθήκες αναγράφονται στην παρτιτούρα πάνω (ή —σε περιπτώσεις αποφυγής σύγχυσης— κάτω) από την κάθε νότα, εκτός πενταγράμμου, προκειμένου να ξεχωρίζουν από τις αλλοιώσεις που ενυπάρχουν στις πρωτογενείς πηγές, είτε ως οπλισμός είτε ως τυχαία αλλοίωση που αναγράφεται δίπλα από την κάθε νότα εντός πενταγράμμου. Στο κριτικό υπόμνημα που ακολουθεί (6.2) οι αλλοιώσεις που προστίθενται α) ως προσαγωγείς σε τελείωμα μουσικής φράσης και β) προς αποφυγή τριτόνου ή ελαττωμένων διαστημάτων (είτε αρμονικά, είτε μελωδικά) δεν αναφέρονται σε κάθε εκδοχή ξεχωριστά και η θέση τους στην παρτιτούρα αναγράφεται όπως αναφέρεται και παραπάνω, εκτός πενταγράμμου πάνω από την κάθε νότα.



Εικόνα 9: Προτεραιότητα στη διόρθωση διάφωνων διαστημάτων. Το διάστημα B-E υπερισχύει έναντι του F-Bb.

Γλώσσα ποιητικού κειμένου: Στη μεταγραφή το κείμενο που συνοδεύει το κάθε κομμάτι στις εκδοχές για τετράφωνη χορωδία και φωνή-λαούτο παρατίθεται αυτούσιο χωρίς κάποια τροποποίηση, όπως είναι στις πρωτογενείς πηγές. Έχουν διατηρηθεί οι αρχαϊκοί τύποι και η ορθογραφία των γαλλικών λέξεων και σε όποιες περιπτώσεις απαιτείται η απόδοση του γαλλικού κειμένου στα ελληνικά (βλ. κριτικό υπόμνημα) συνοδεύεται από επεξηγήσεις.

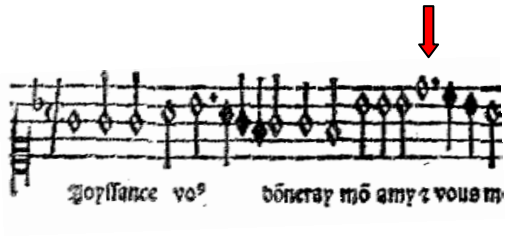
Συμπεράσματα: Η τετράφωνη εκδοχή λειτουργεί ως πρότυπο και για τις υπόλοιπες τρεις εκδοχές, λόγω μεγαλύτερου όγκου πληροφορίας όσον αφορά στις ενδείξεις μέτρου, tempo και ακρίβειας στην αποτύπωση της διάρκειας των φθόγγων.

Αναλυτικότερα, λόγω έλλειψης μέτρων, η έννοια της σύζευξης διαρκείας την εποχή που εξετάζουμε δεν είχε λόγο ύπαρξης, βρισκόταν όμως σε χρήση η στιγμή διαρκείας (punctus additionis: η εν λόγω τελεία γράφεται στα δεξιά μιας νότας αυξάνοντας τη διάρκειά της

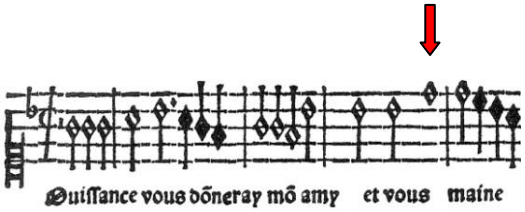
[111] Τον κανόνα αυτό υποστήριξε και ο Tinctoris σε πραγματεία του σχετική με το τροπικό σύστημα, αναφερόμενος στον τρόπο από F, όπου η ανάγκη μετασχηματισμού του B σε Bb από τους ερμηνευτές προέκυπτε προς αποφυγή του τριτόνου F-B. Βλ. BENT M. and SILBIGER Al., §4.

κατά το ήμισυ της αρχικής της αξίας). Για τις πηγές όμως **1529c,v2**, **1531b** και **1531c**, όπου η μουσική χωρίζεται σε μέτρα, για κάθε επανάληψη φθόγγου από μέτρο σε μέτρο, δεν μπορούμε να γνωρίζουμε αν είναι όντως επανάληψη ή αν οι φθόγγοι ενώνονται μεταξύ τους. Γι'αυτό το λόγο ανατρέχουμε στην τετράφωνη εκδοχή σε περιπτώσεις όπως η παρακάτω:

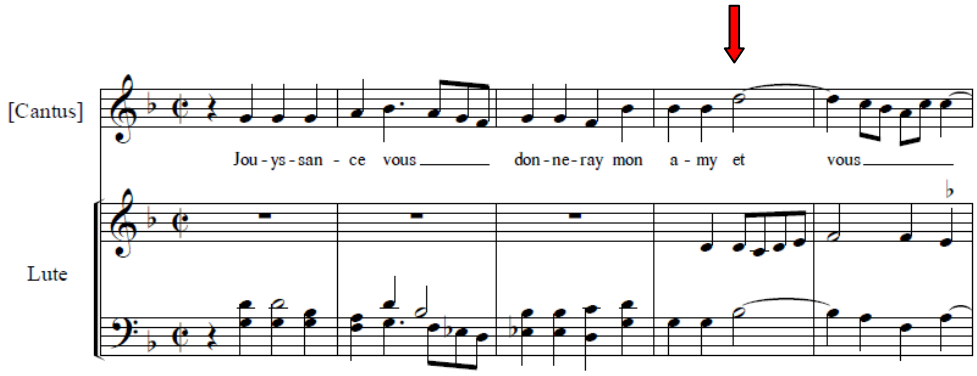
Αναφέρεται ως παράδειγμα η αρχή από το κομμάτι 'Jouyssance vous donneray', όπου φαίνεται στην πρώτη περίπτωση (Α), η τετράφωνη εκδοχή (**1536a**: φωνή superius) και στην δεύτερη (Β), το μέρος της φωνής από την εκδοχή για φωνή-λαούτο (**1529c,v1**). Στη μεταγραφή (Γ), στο μ.4 το re ήμισυ, ενώνεται στο μ.5 με το re τέταρτο, σύμφωνα με την **1536a**. Αντίστοιχη διαδικασία με αυτήν που προηγήθηκε αντιπαραβολής και σύγκρισης των διαφορετικών εκδοχών με την τετράφωνη εκδοχή γίνεται σε καθένα από τα έξι τραγούδια, όσον αφορά τη σύζευξη διαρκείας στις μεταγραφές που ακολουθούν στη συνέχεια.




A)




B)




Γ)

Επεξήγηση εννοιών που συναντώνται στο κριτικό υπόμνημα:

*Signum congruentiae* (s.c.): Ή *signum convenientiae*[112](αγγλ. sign of congruence=σημείο συμφωνίας). Πρόκειται για ένδειξη η οποία συναντάται κυρίως σε πολυφωνικές συνθέσεις και πιο συγκεκριμένα σε είδη μουσικής όπως virelai, rondeau, παρισινό chanson. Τα σημεία στα οποία εμφανίζεται το s.c., μπορεί να υποδεικνύουν την έναρξη ενός κανόνα ή μιας μιμητικής φράσης, ή ακόμη το πτωτικό σχήμα ενός τραγουδιού σε μορφή rondeau. Συναντάται ωστόσο και ως ένδειξη επανάληψης, στις εκδόσεις του Attaingnant, αλλά και σε άλλες πηγές που περιέχουν ρεπερτόριο γαλλικής κοσμικής

[112] Όπως αναφέρεται στις περισσότερες πραγματείες θεωρητικών του 15ου και 16ου αιώνα. Βλ. POWER, Brian E., EPP, Maureen, *The Sights and Sounds of Performance in Early Music: Essays in Honor of Timothy J. McGee*, Farnham: Ashgate, 2009, σελ.107.

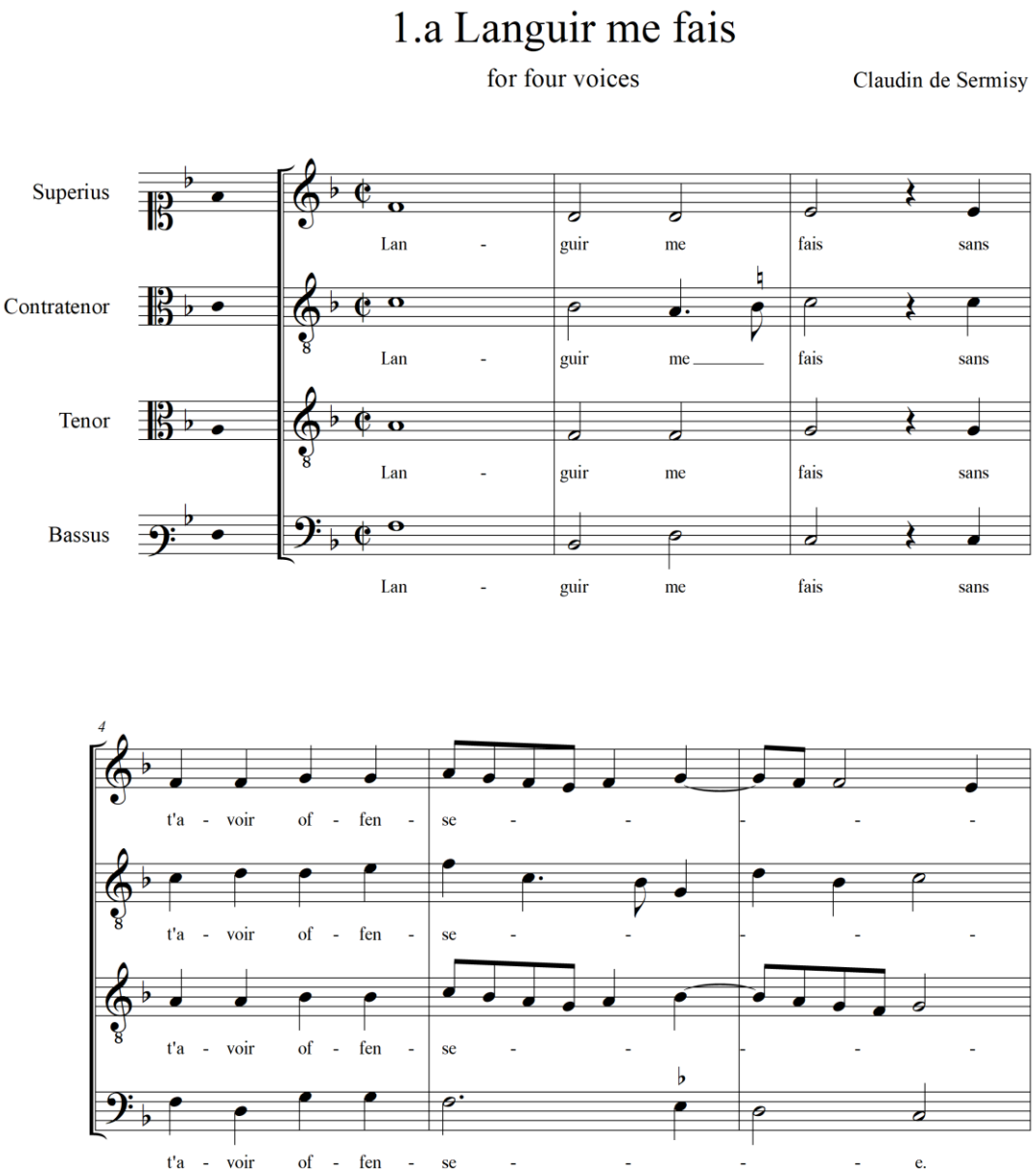
μουσικής του 16ου αιώνα,[113] παρά το γεγονός ότι ήδη βρισκόταν σε χρήση το σύμβολο *signum reinceptionis*[114] (αγγλ. sign of repetition=σημείο επανάληψης), ειδικά για να σηματοδοτεί την επανάληψη μιας μουσικής φράσης. Στην περίπτωση των πηγών **1529b** και **1532b** το σύμβολο s.c. λειτουργεί ως ένδειξη επανάληψης, σύμφωνα και με την **1536b**, για αυτό μεταγράφεται ανάλογα και στη σύγχρονη σημειογραφία.

ut supra *Ut supra*: Ένδειξη που συναντάται στις εκδόσεις για πληκτροφόρο όργανο. Λατινογενής ονομασία που μεταφράζεται ως: «*όπως παραπάνω*» ή «*όπως προηγουμένως*» (αγγλ. as above, as before). Χρησιμοποιείται για να δηλώσει ότι η μουσική φράση που ακολουθεί, μπορεί να βρεθεί αυτούσια σε προηγούμενο σημείο του ίδιου κομματιού, έτσι ώστε να αποφευχθεί η επανάληψη και να εξοικονομηθεί χώρος στο σύνολο της έκδοσης. Έτσι, στις πηγές **1531b** και **1531c**, όταν συναντούμε την ένδειξη αυτή λίγο μετά την αρχή μιας φράσης, ανατρέχουμε σε προηγούμενα μέτρα της σύνθεσης προκειμένου να εξασφαλίσουμε μια ολοκληρωμένη μεταγραφή του κάθε κομματιού.

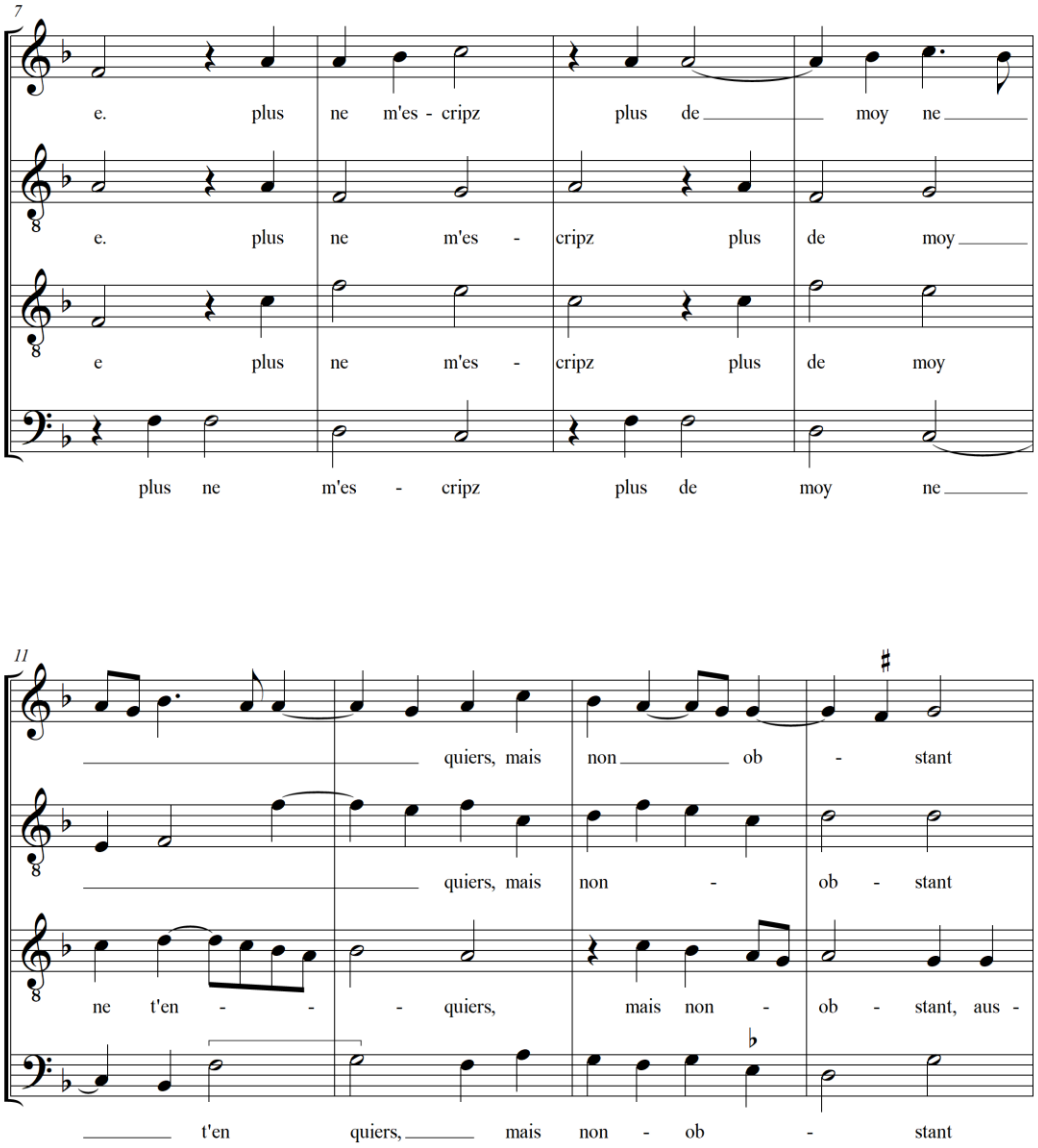
[113] POWER, BR., EPP, M. σελ. 108.
[114] Πρόκειται για το ίδιο σύμβολο με αυτό της σύγχρονης σημειογραφίας, (:||:)

## 6. ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΤΩΝ ΕΞΙ ΕΠΙΛΕΓΜΕΝΩΝ ΕΡΓΩΝ ΤΟΥ SERMISY ΣΕ ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΕΣ ΕΚΔΟΧΕΣ

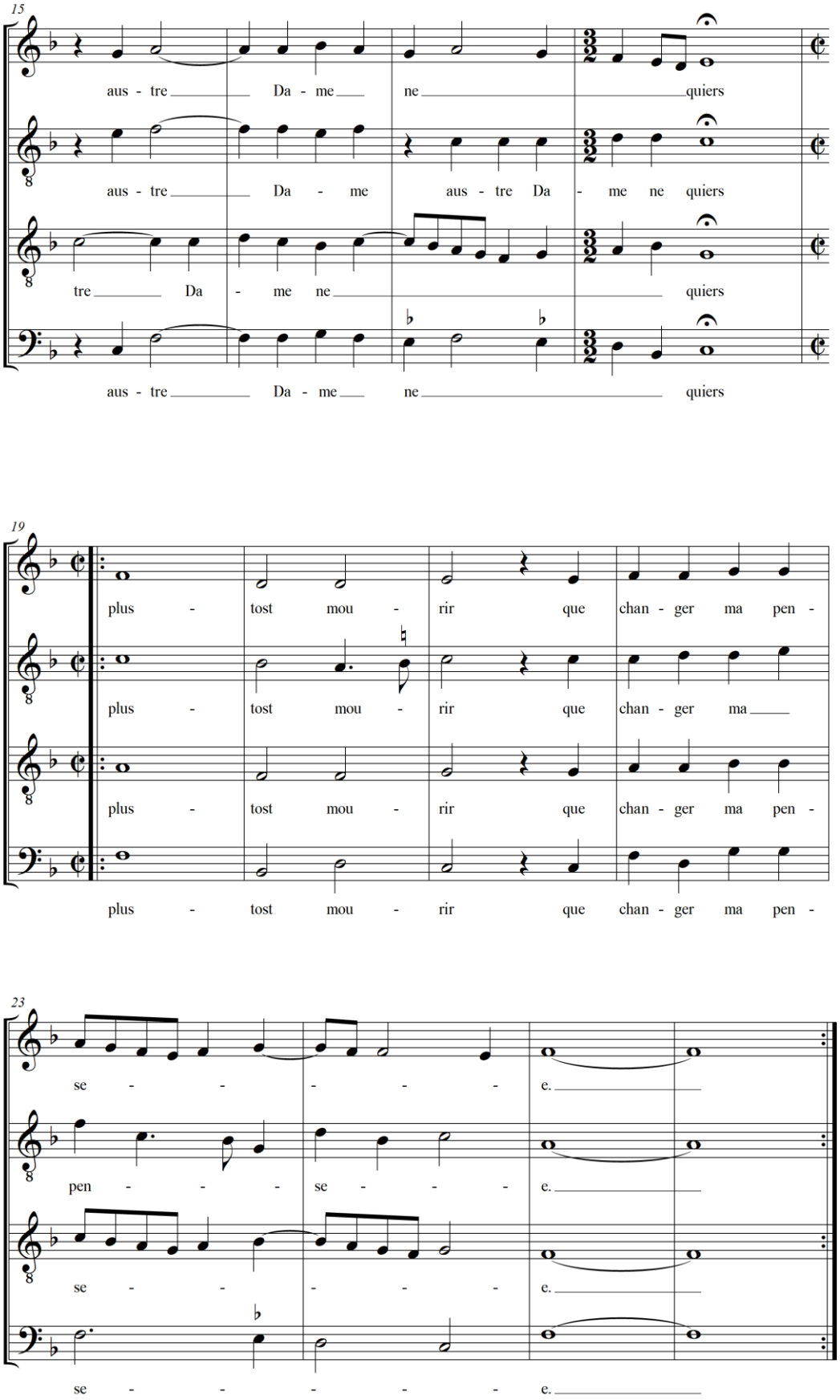
### 6.1 Παρτιτούρες των έργων



1.a Languir me fais



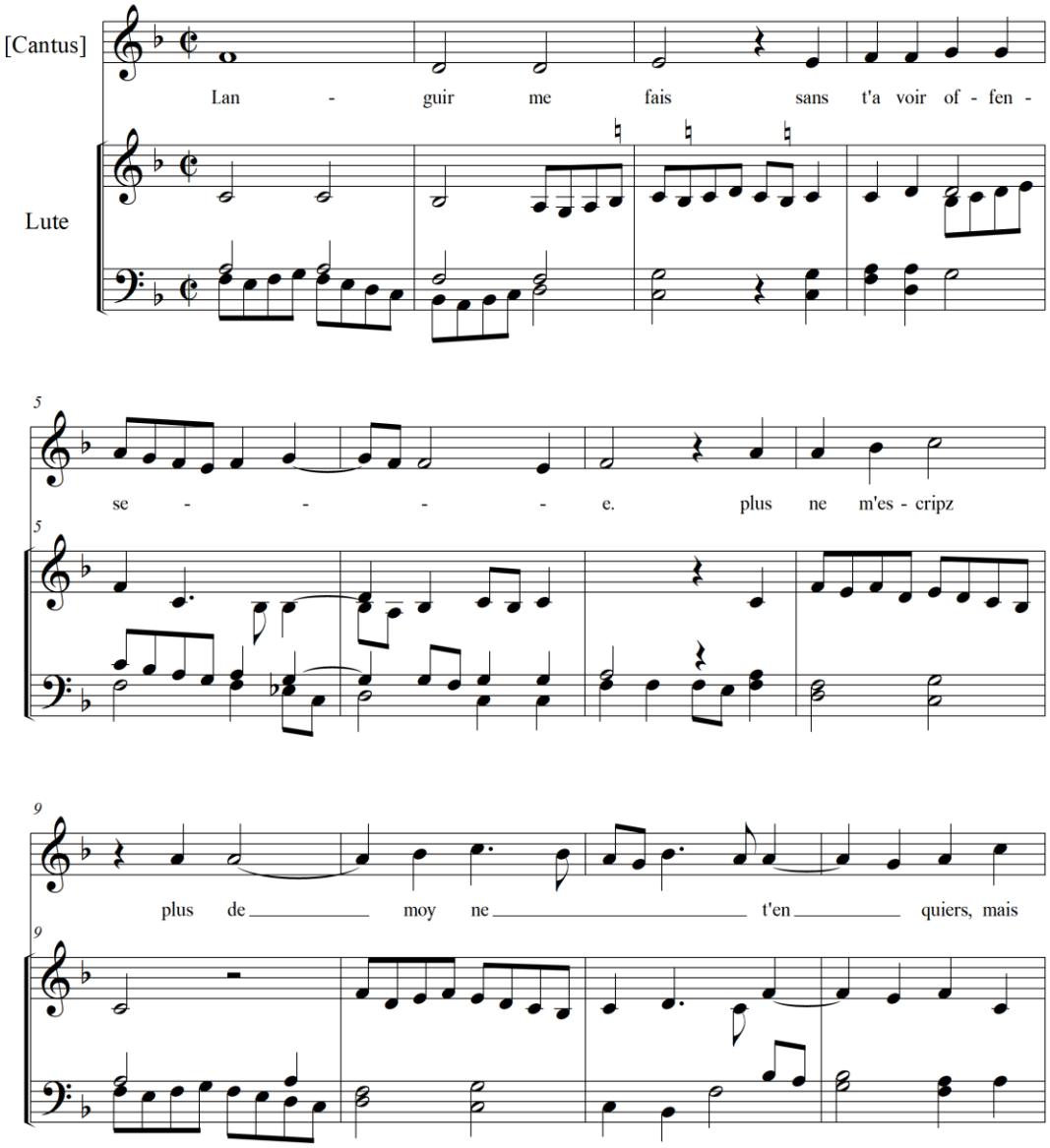
1.a Languir me fais



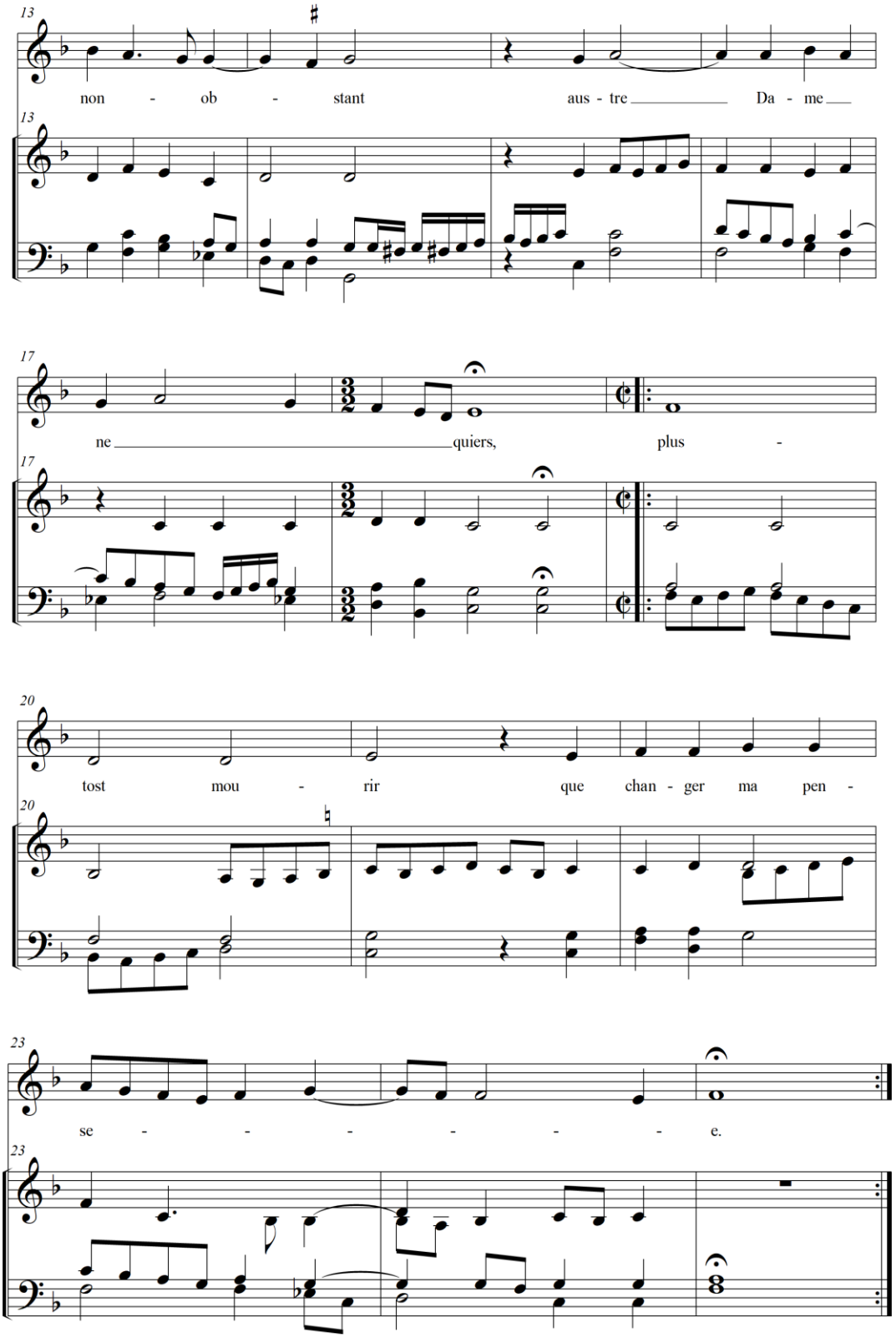
# 1.b Languir me fais

for voice with lute accompaniment

Claudin de Sermisy



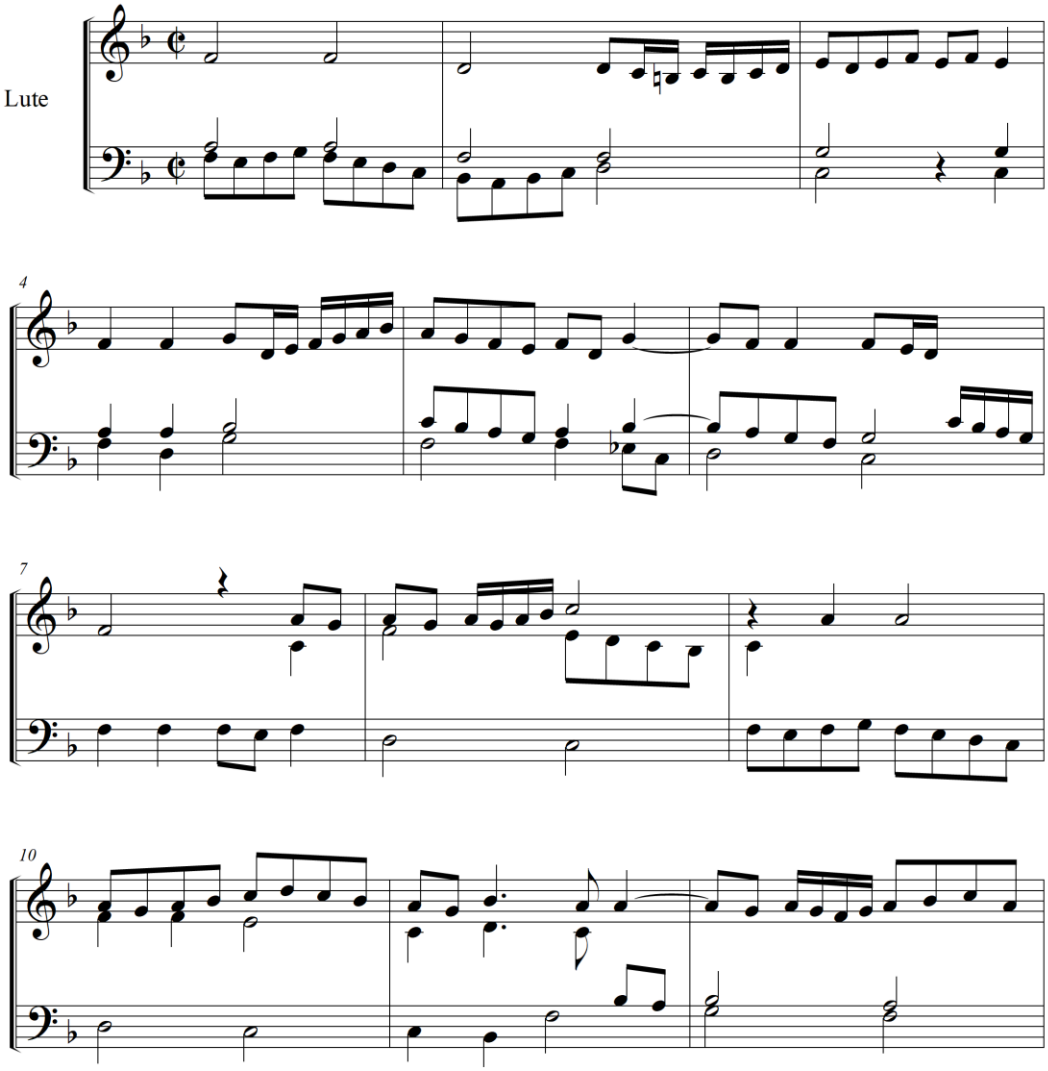
1.b Languir me fais



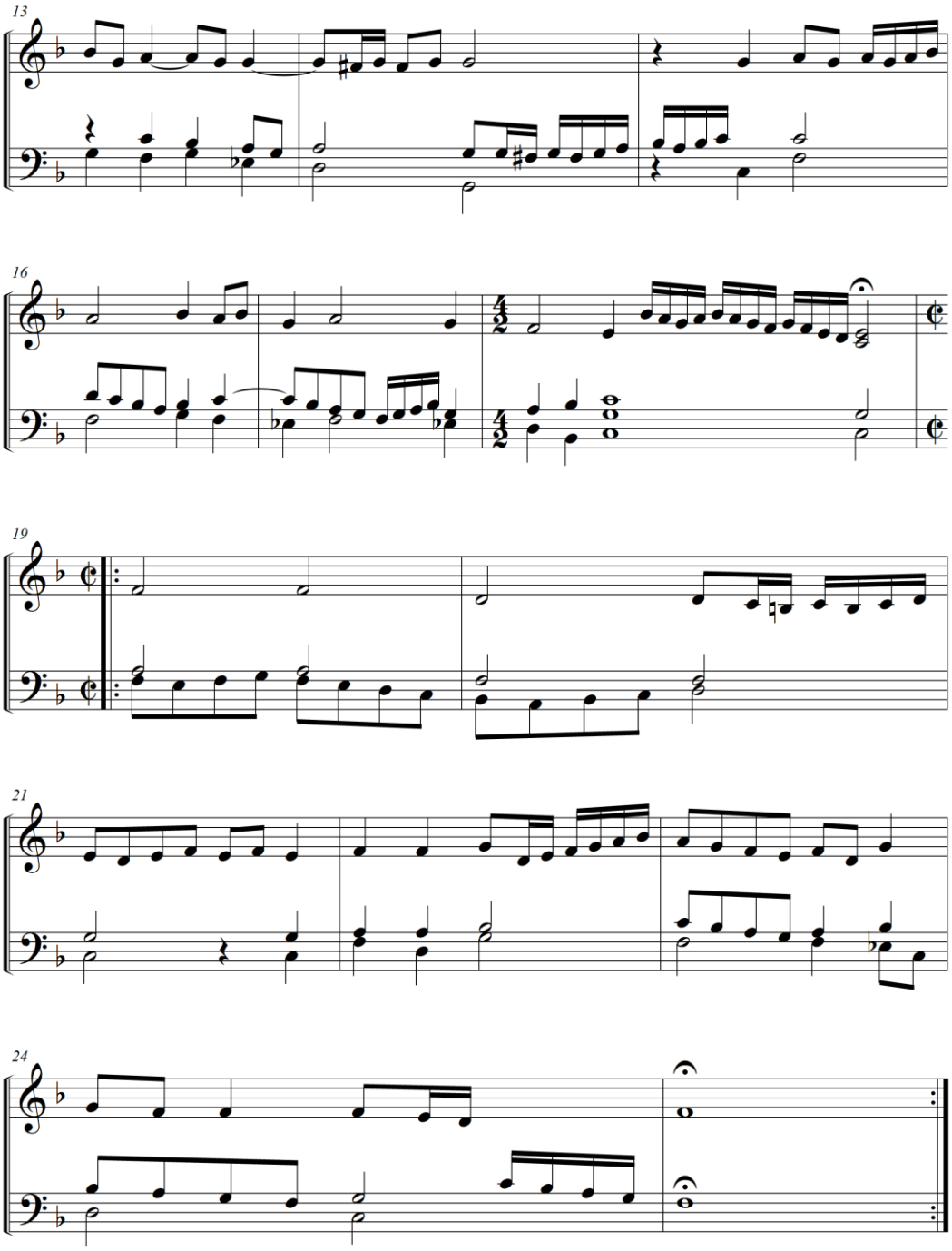
# 1.c Languir me fais

for lute solo

Claudin de Sermisy



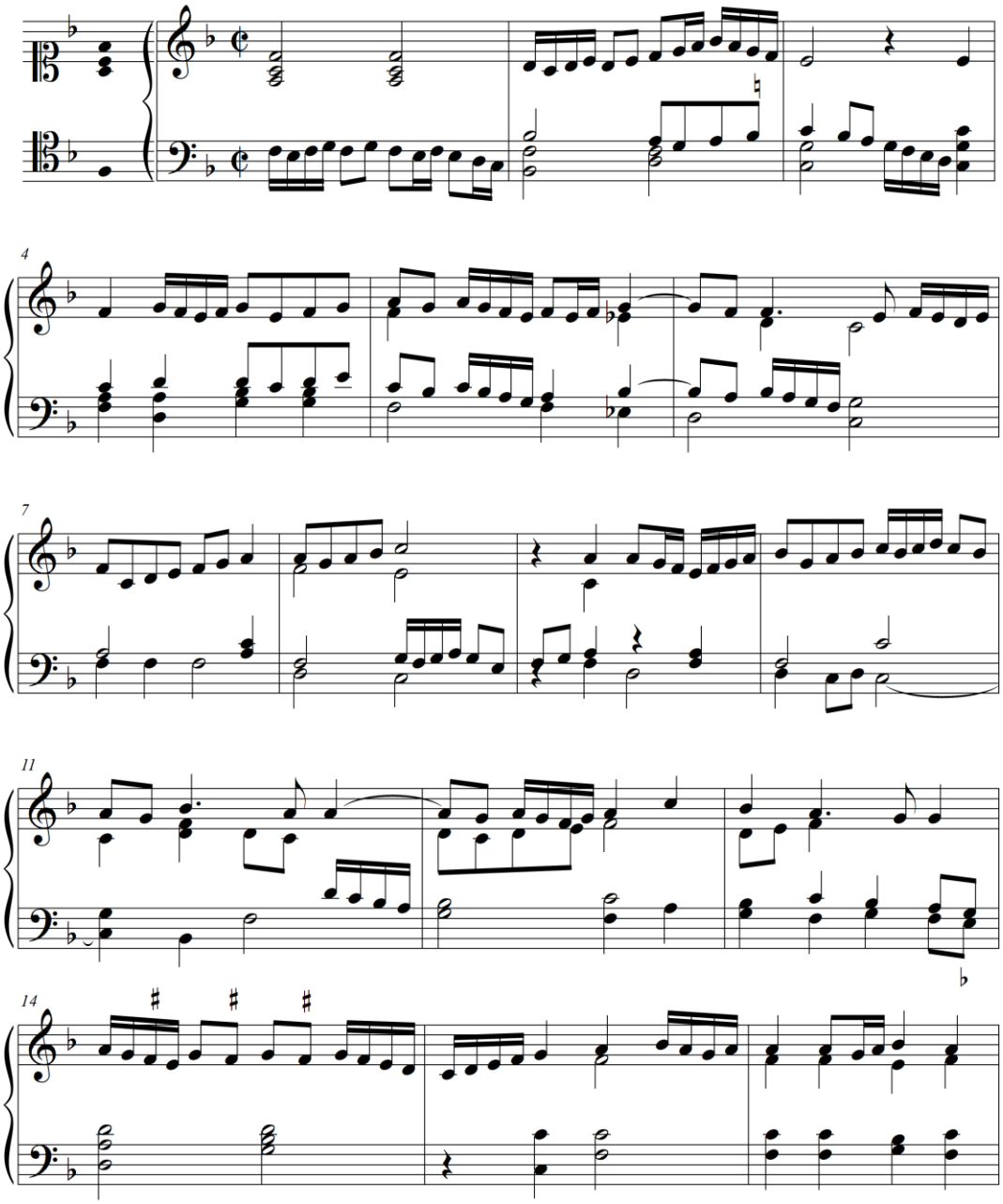
1.c Languir me fais



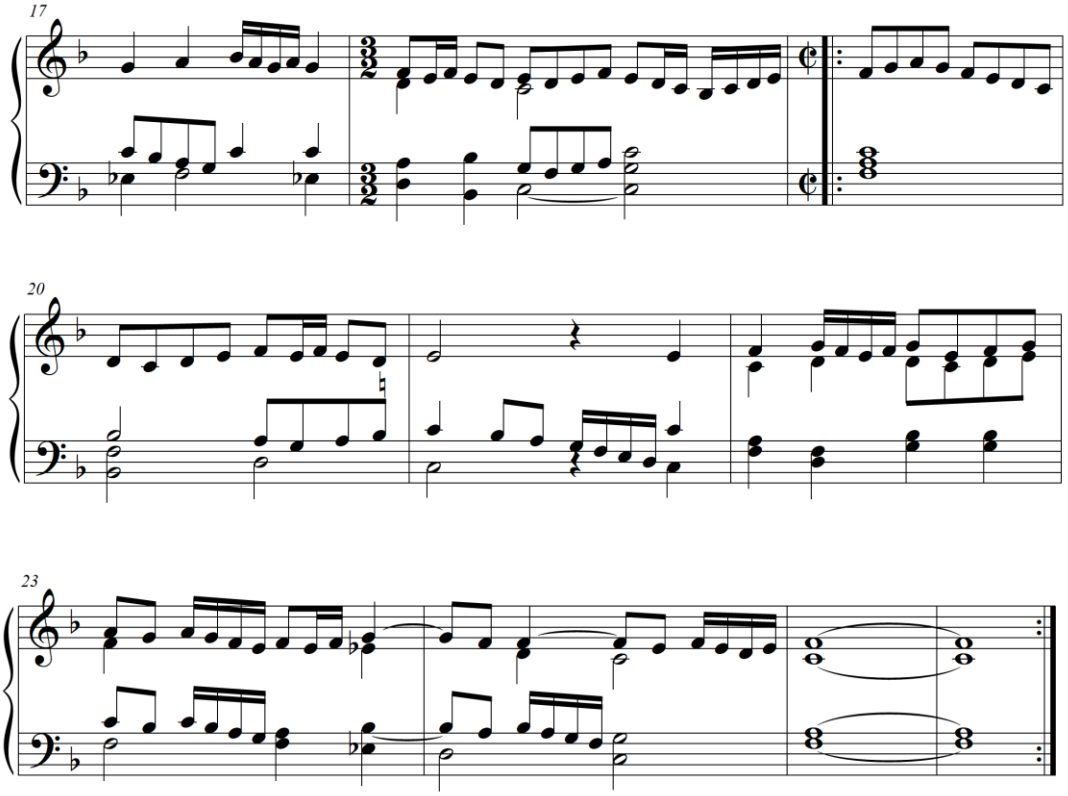
# 1.d Languir me fais

solo keyboard

Claudin de Sermisy



1.d Languir me fais



# 2.a Secoures moy

for four voices

Claudin de Sermisy

Superius

Se - cou - res moy ma

Contratenor

Se - cou - res moy ma da -

Tenor

Se - cou - res moy ma

Bassus

Se - cou - res moy ma

3

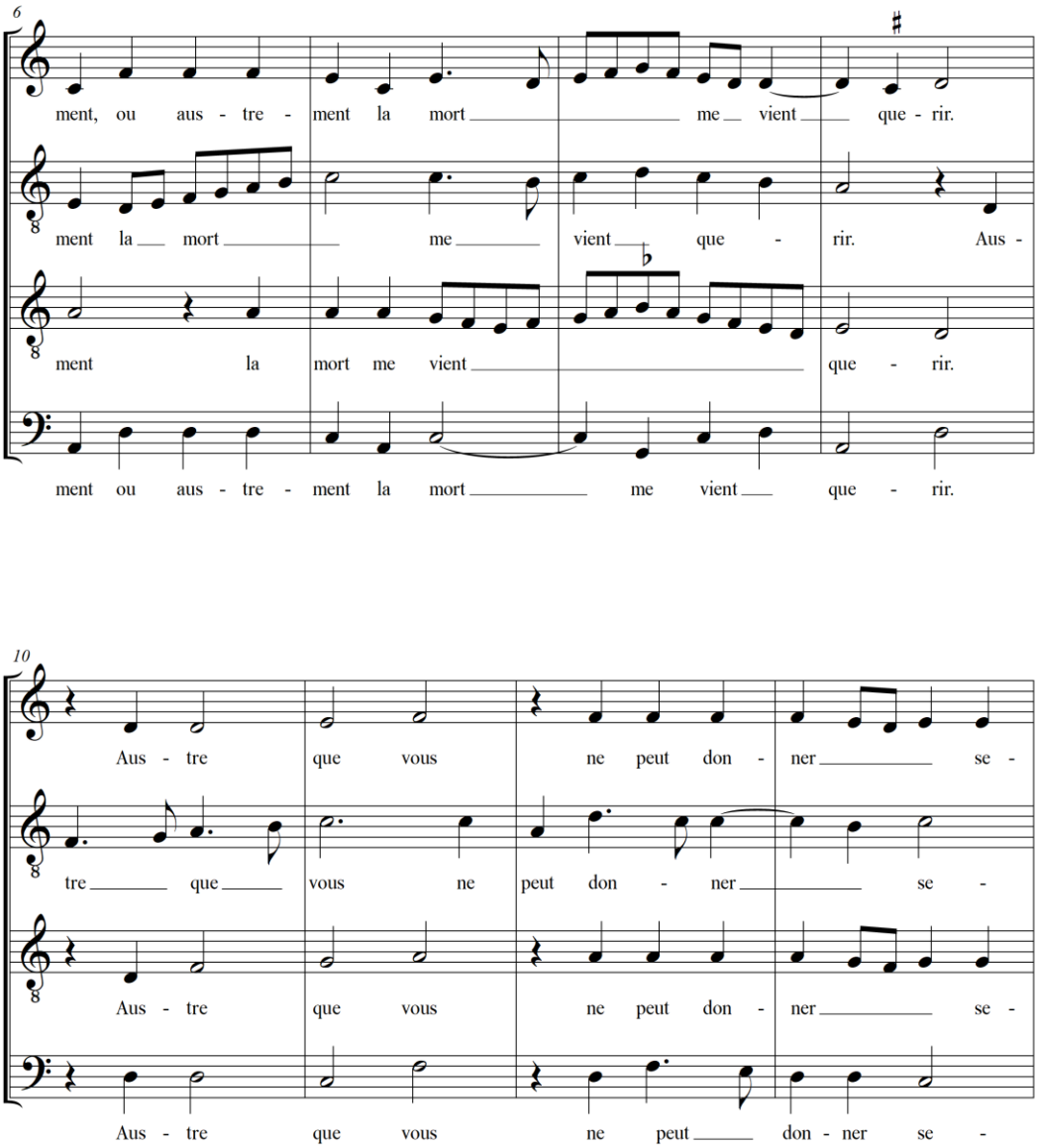
da - me par a - mours ou aus - tre -

- me par a - mours ou aus - tre -

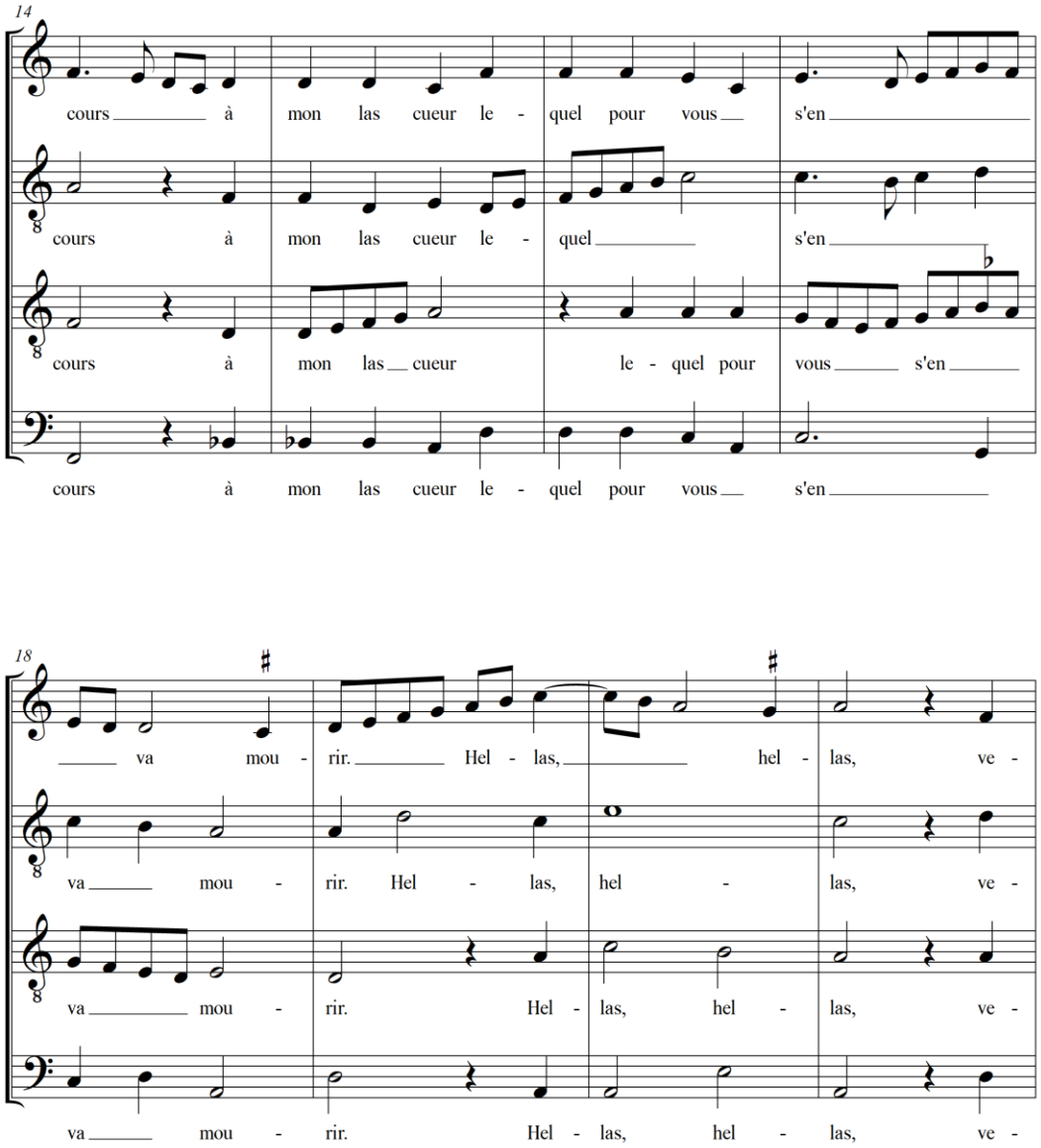
da - me par a - mours ou aus - tre -

da - me par a - mours ou aus - tre -

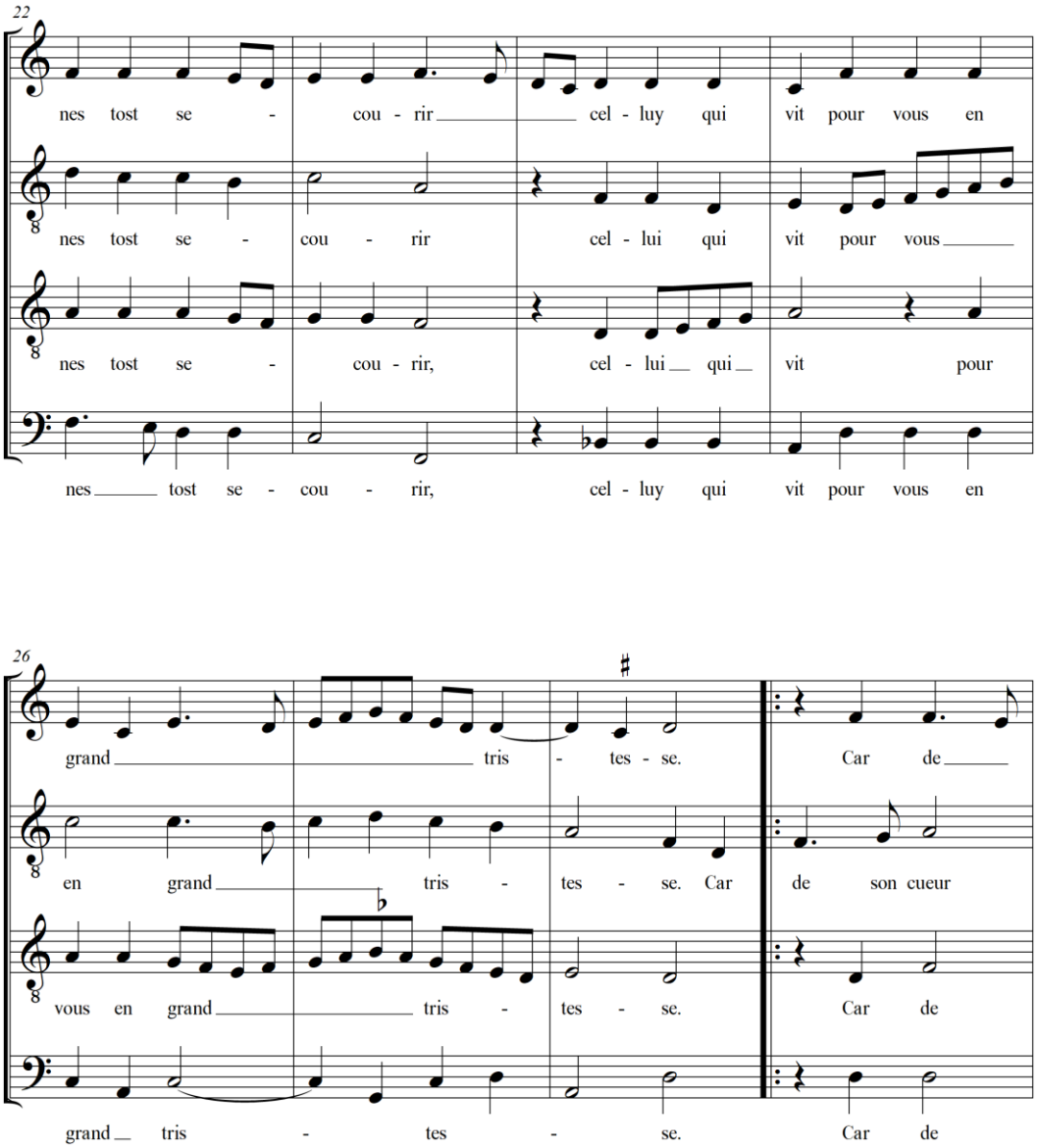
2.a Secoures moy



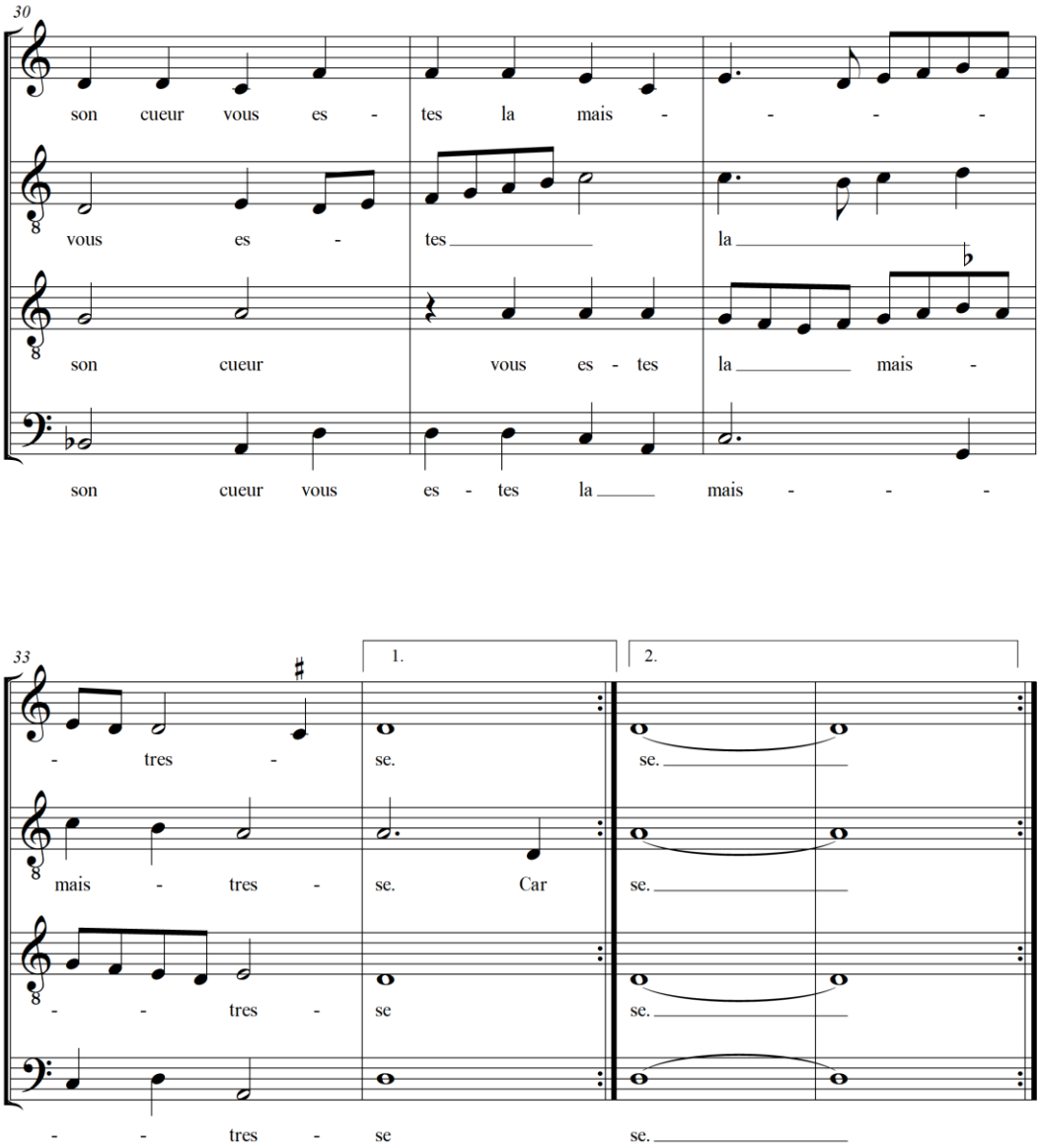
2.a Secoures moy



2.a Secoures moy



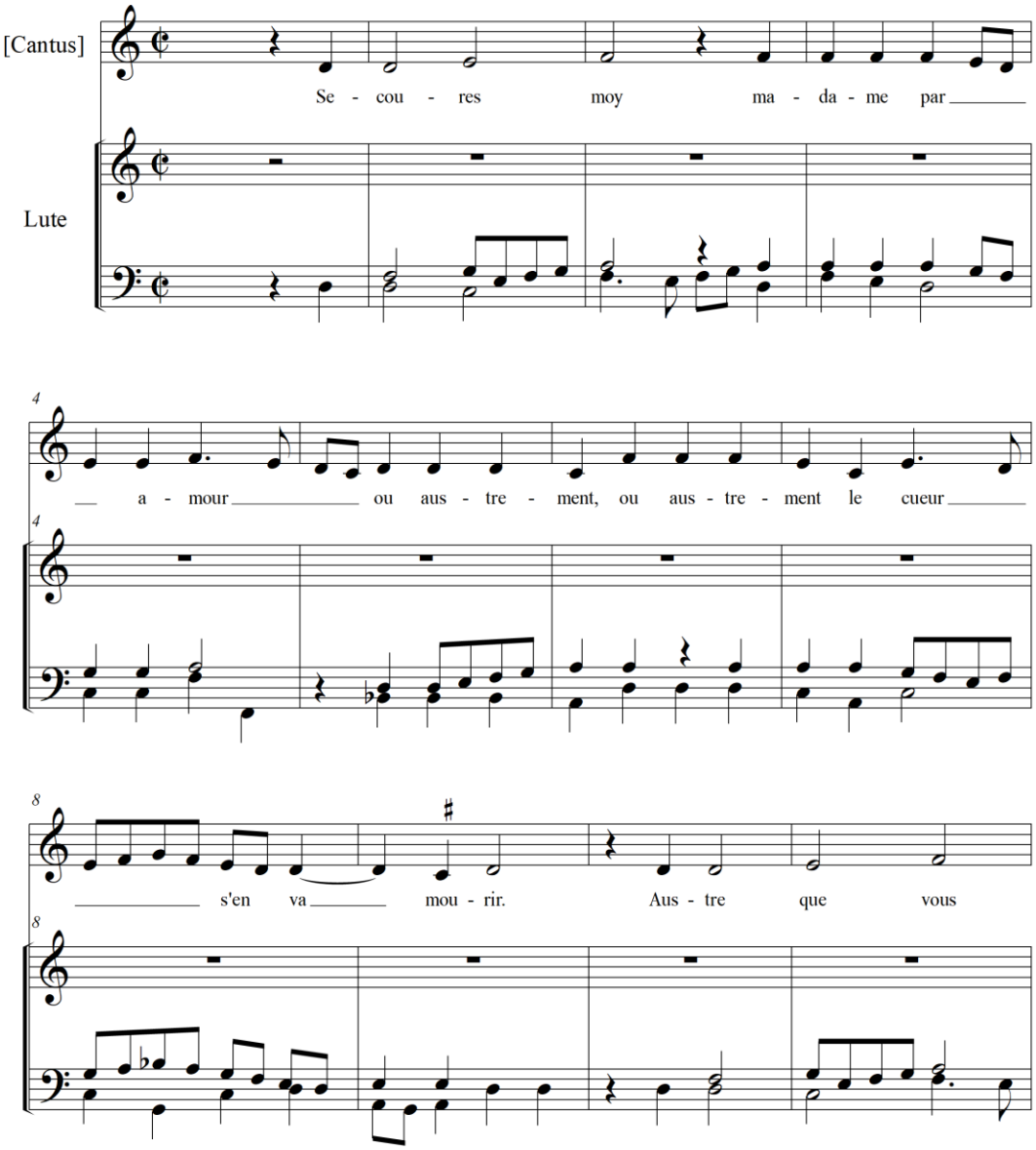
2.a Secoures moy



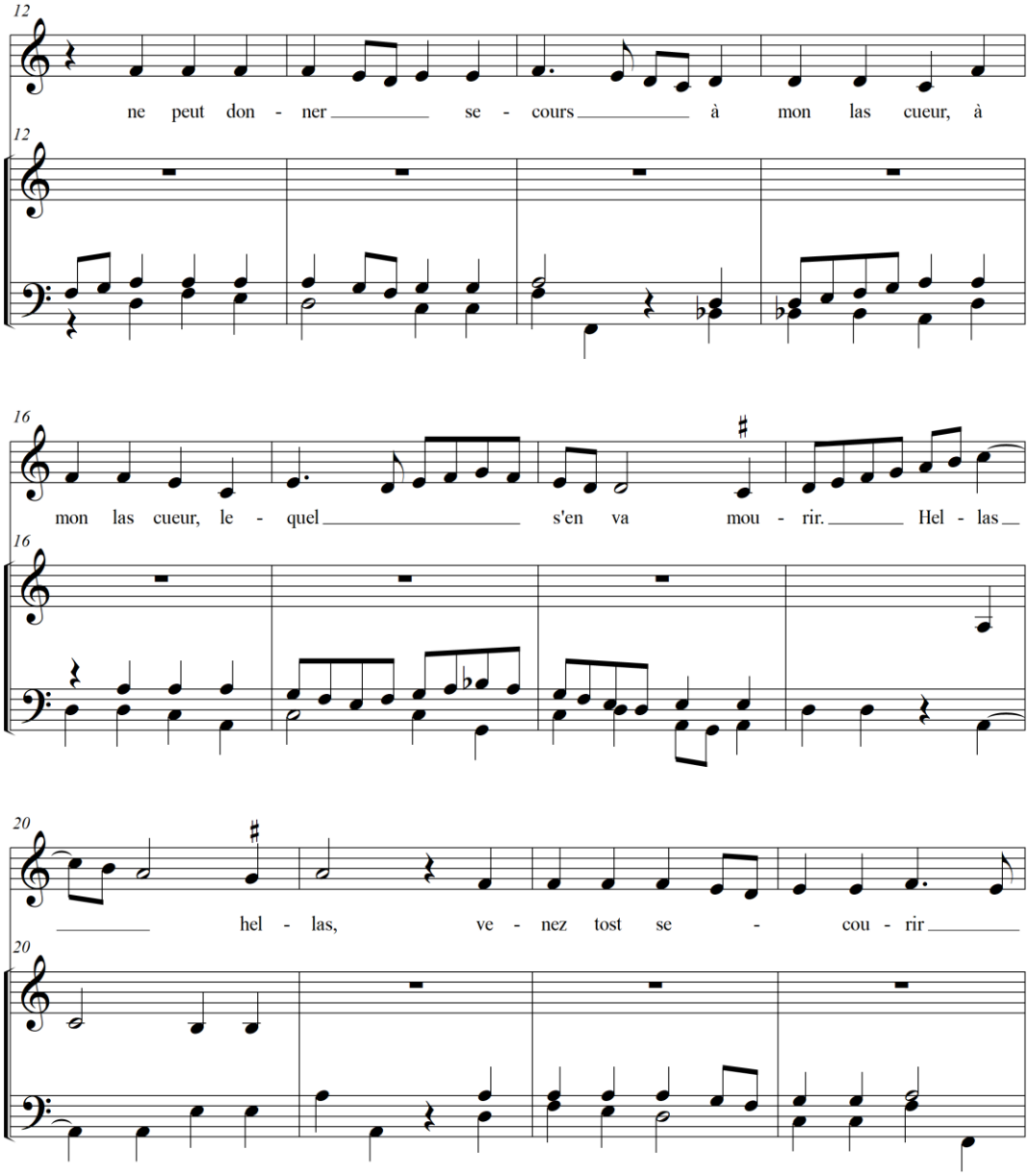
# 2.b Secoures moy

voice with lute accompaniment

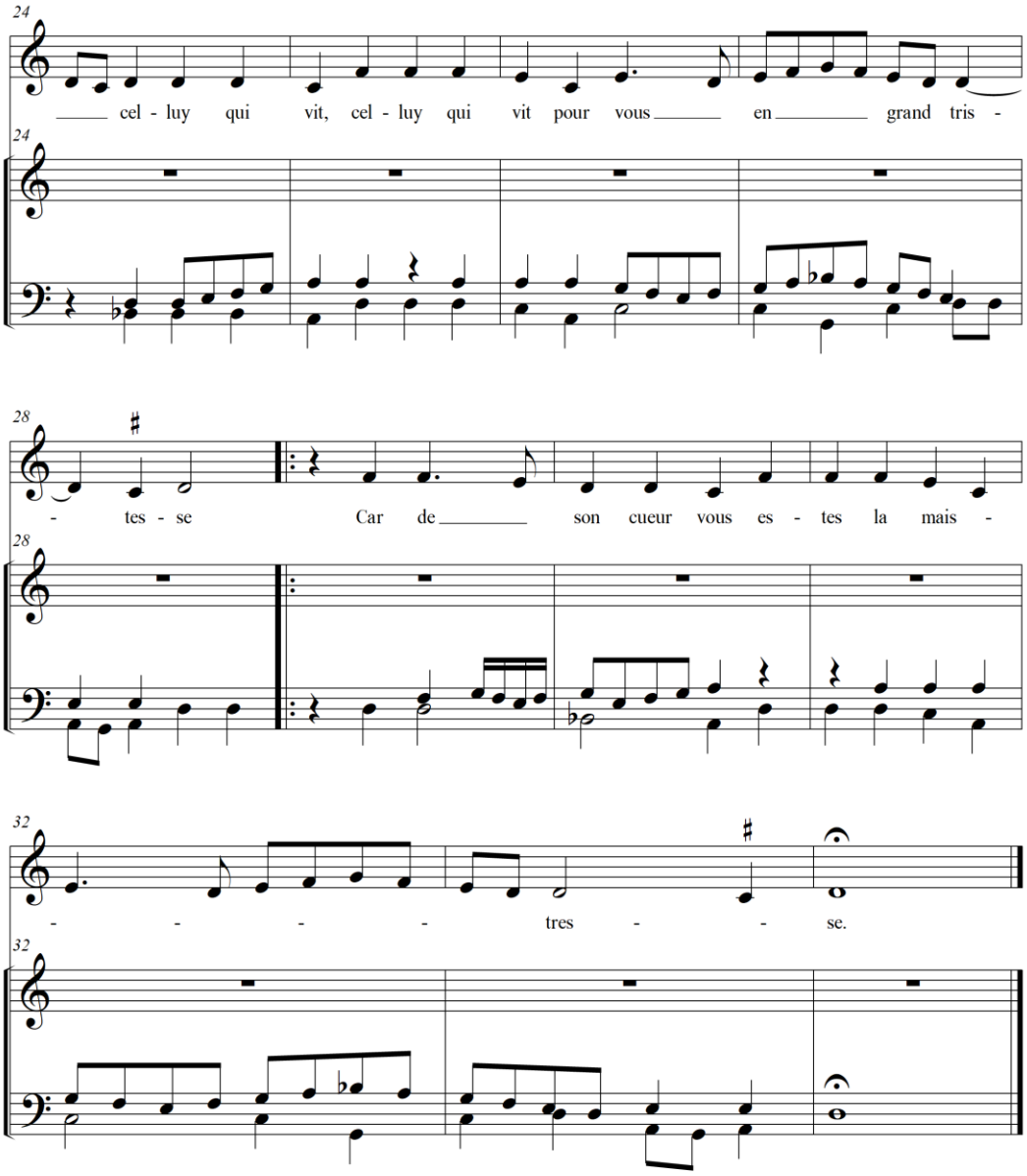
Claudin de Sermisy



2.b Secoures moy



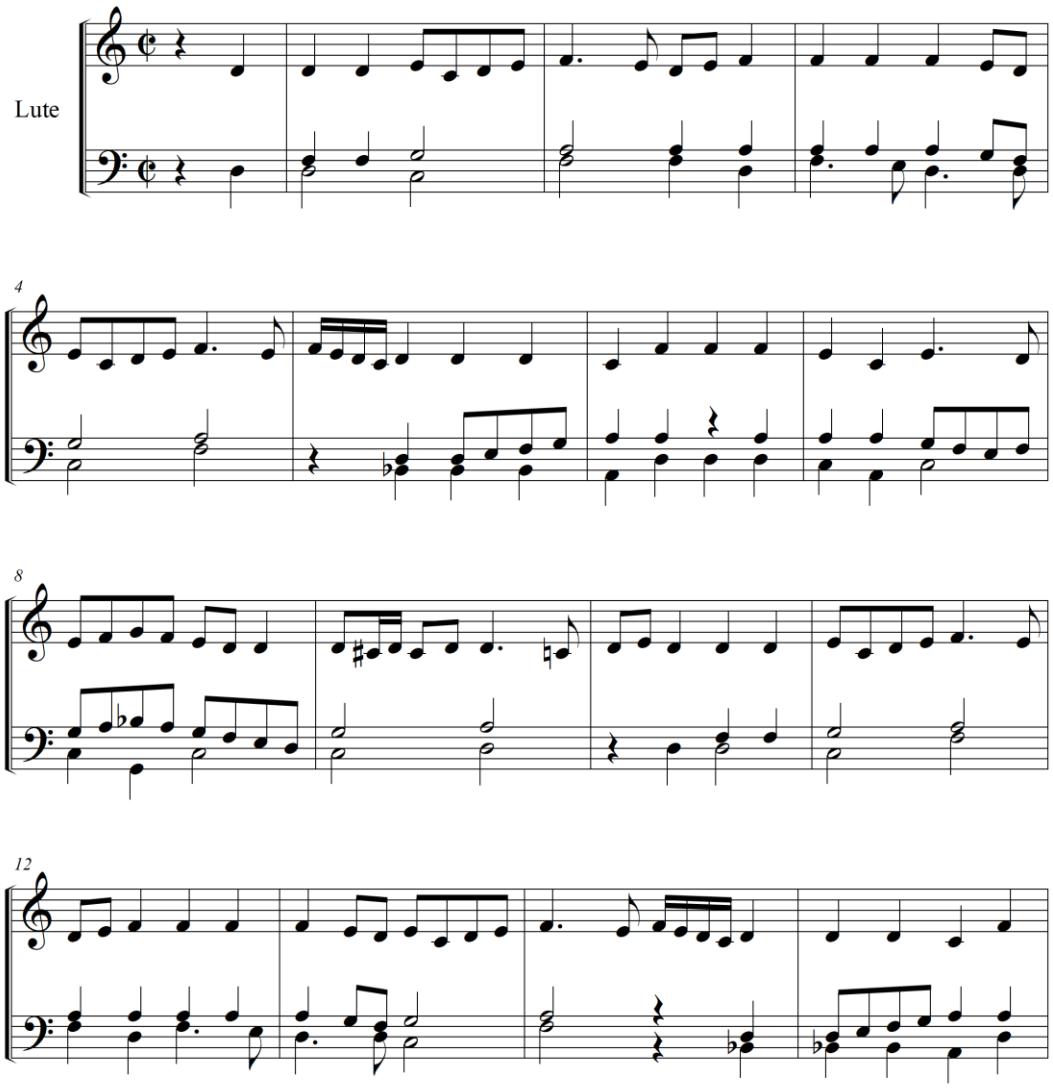
2.b Secoures moy



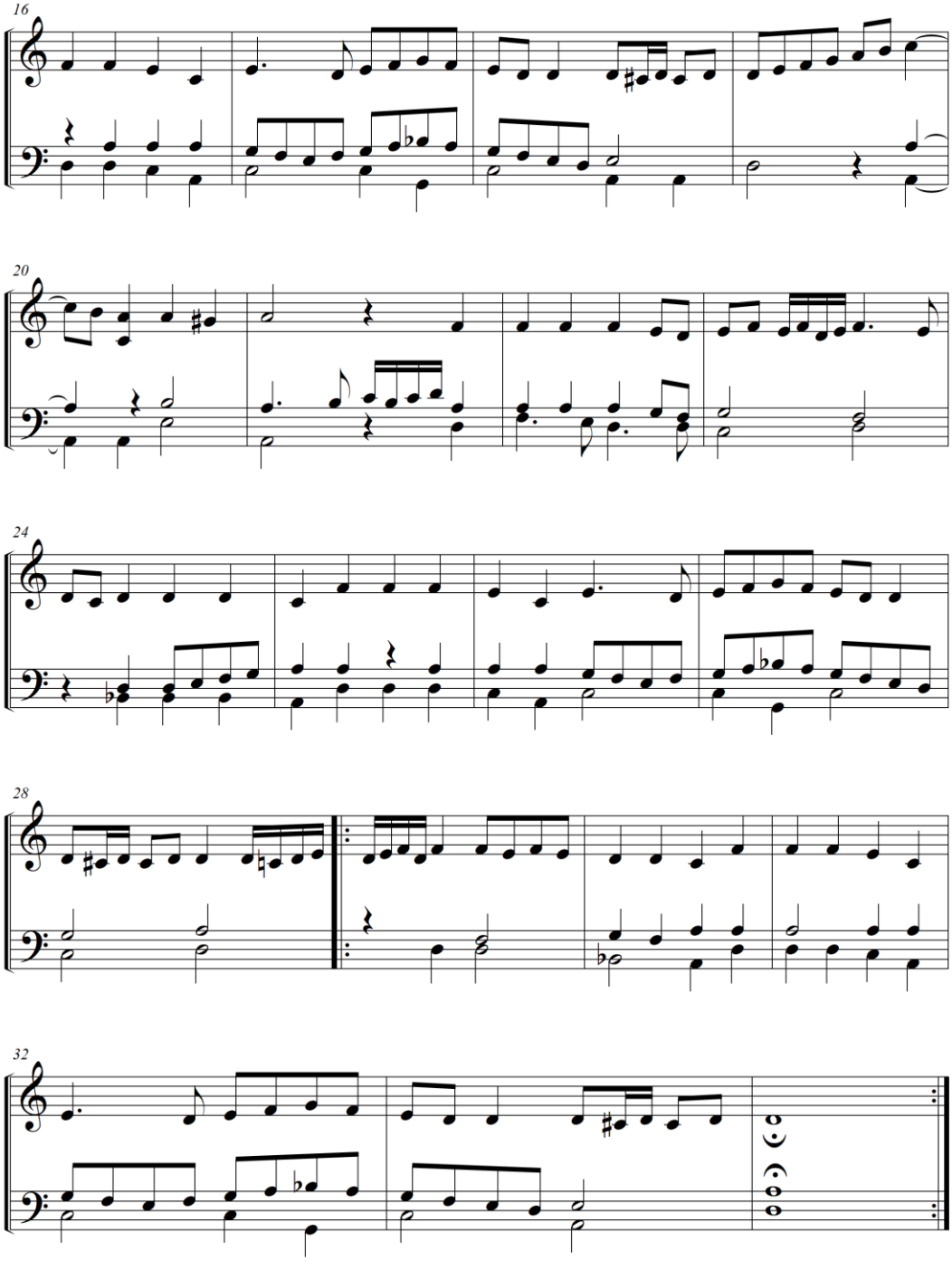
# 2.c Secoures moy

lute solo

Claudin de Sermisy



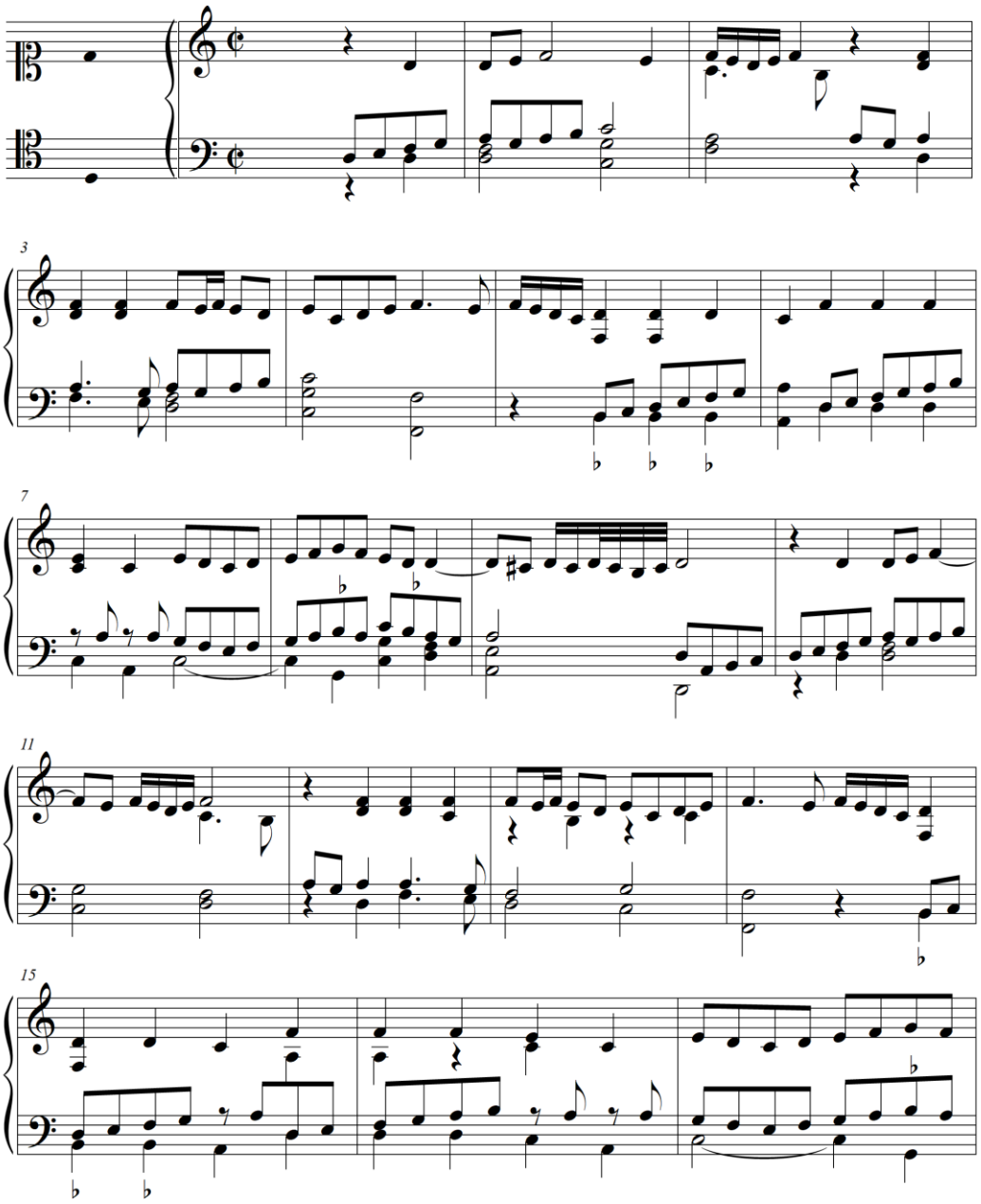
2.c Secoures moy



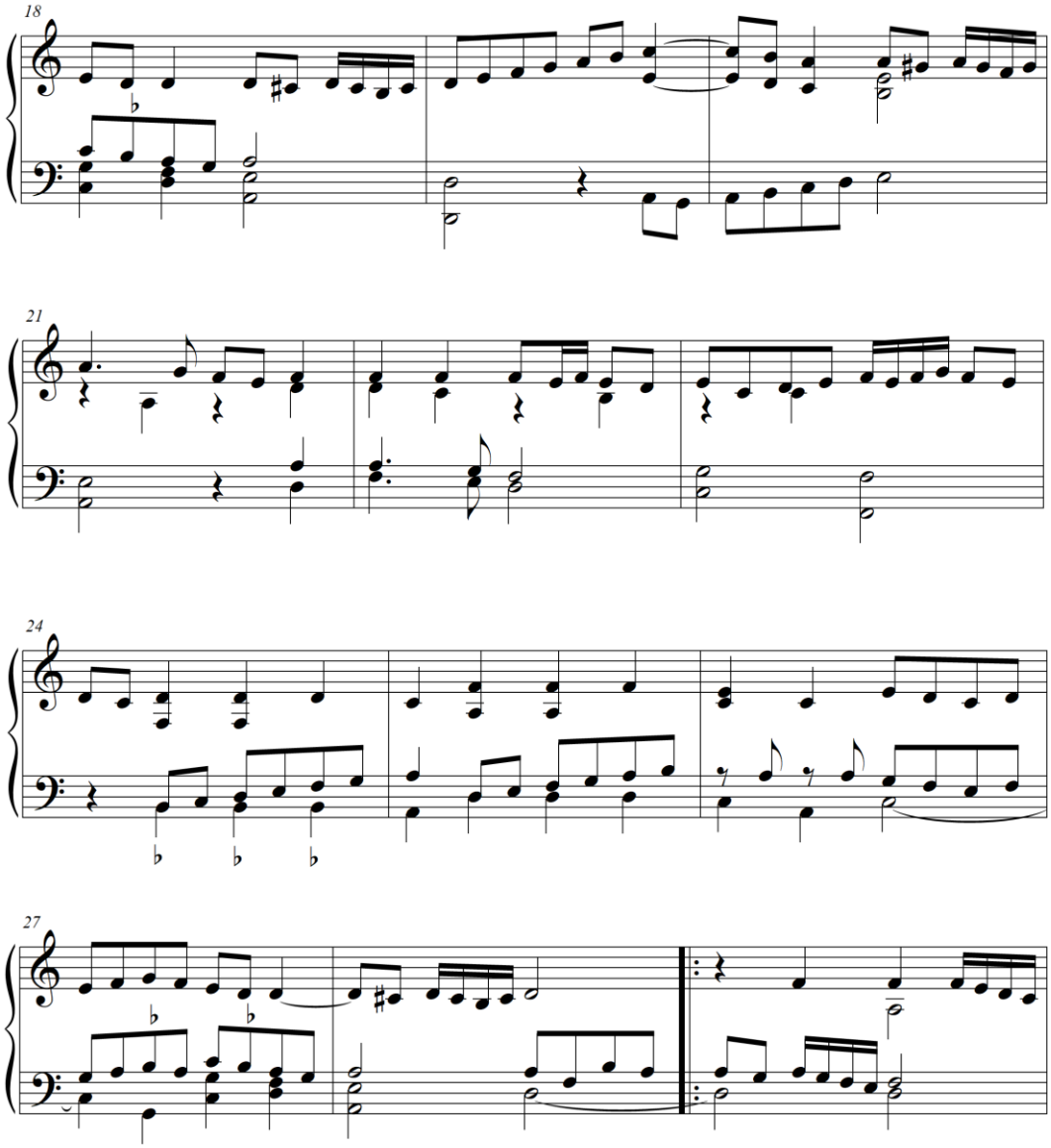
# 2.d Secoures moy

solo keyboard

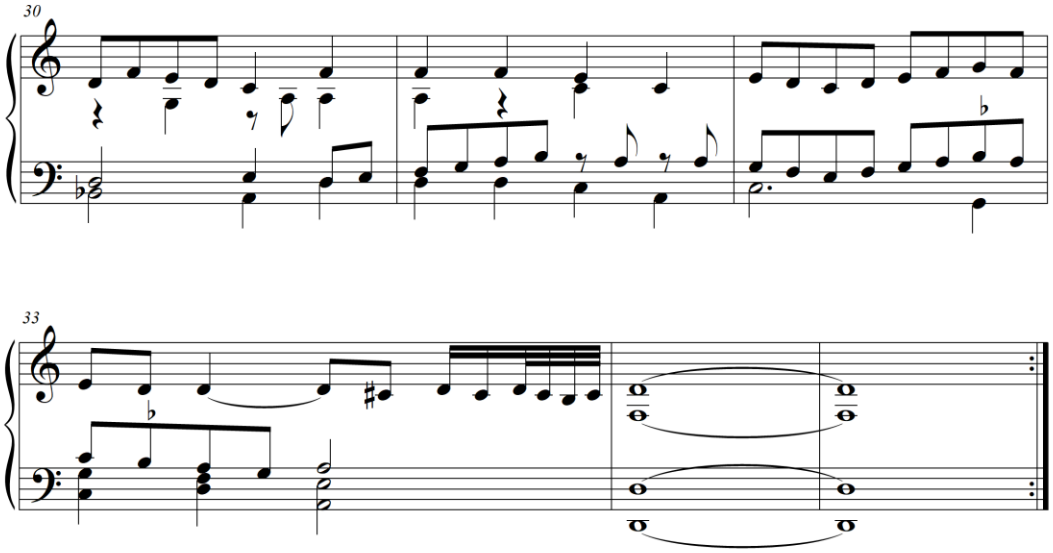
Claudin de Sermisy



2.d Secoures moy



2.d Secoures moy



# 3.a Jouyssance vous donneray

for four voices

Claudin de Sermisy

Superius

Jou - ys - san - ce vous don - ne - ray mon

Contratenor

Jou - ys - san - ce vous don - ne - ray mon

Tenor

Jou - ys - san - ce vous don - ne - ray

Bassus

Jou - ys - san - ce vous don - ne - ray mon

4

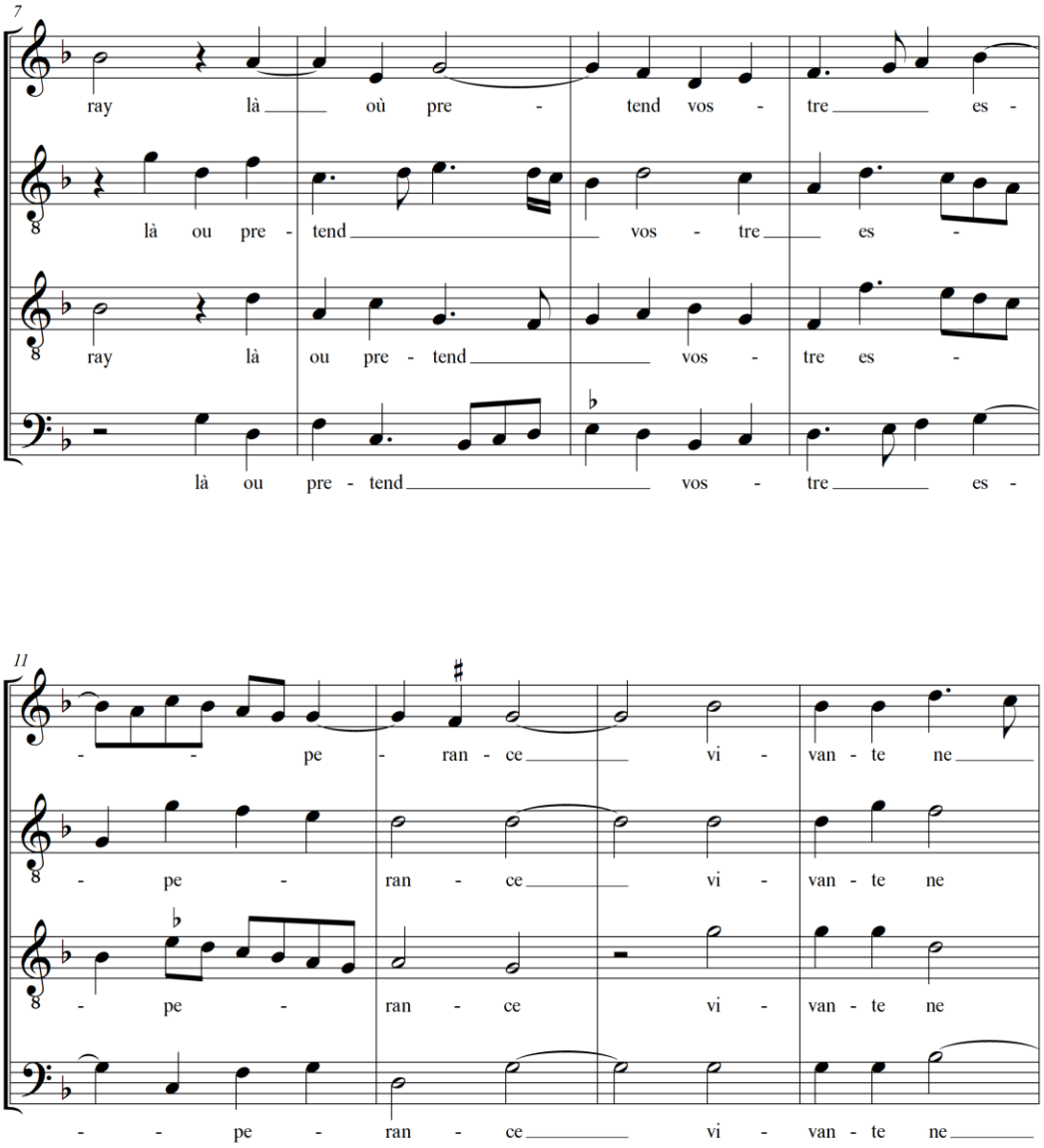
a - my et vous may - ne -

a - my et vous may - ne - ray

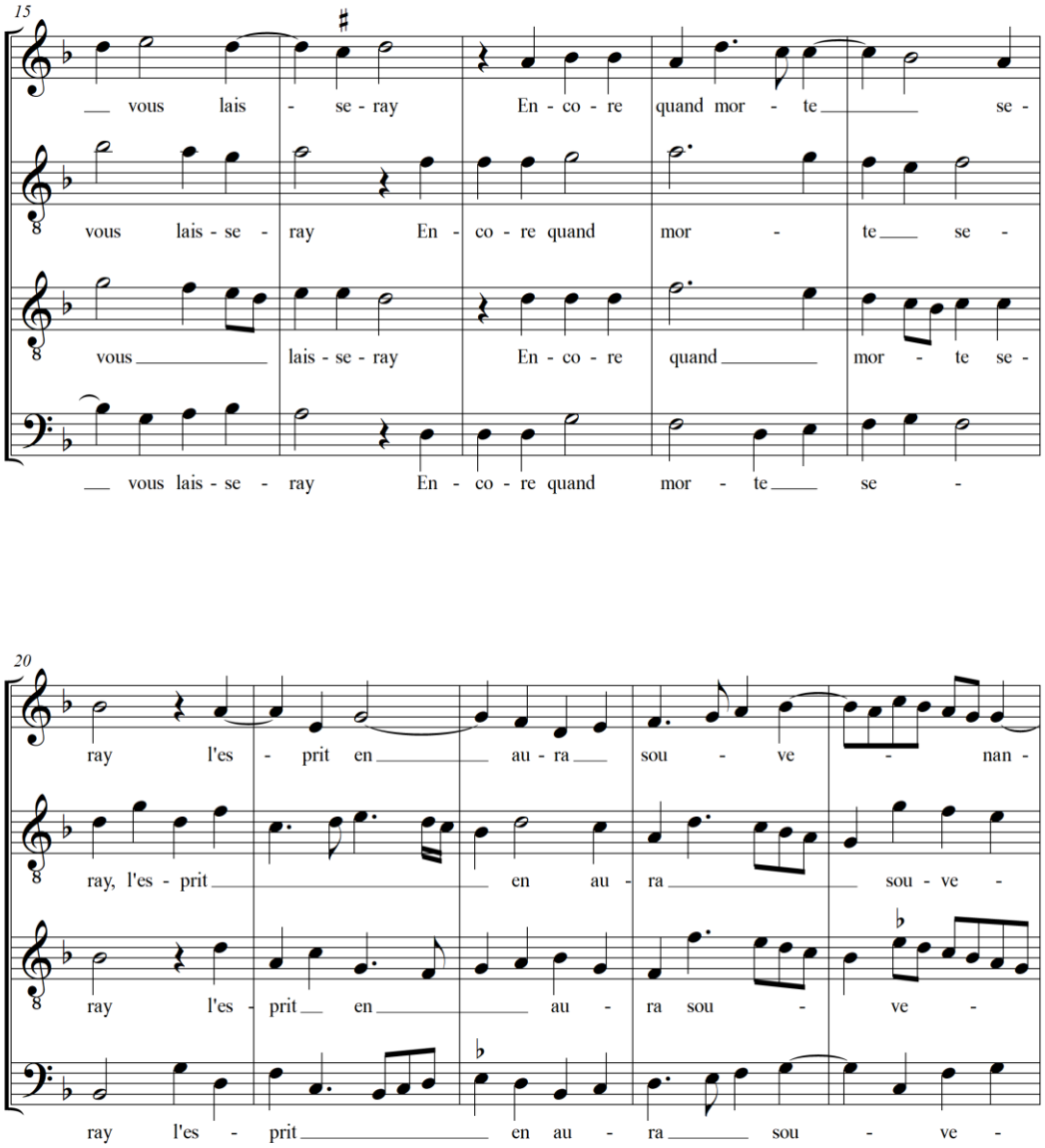
mon a - my et vous may - ne -

a - my et vous may - ne - ray

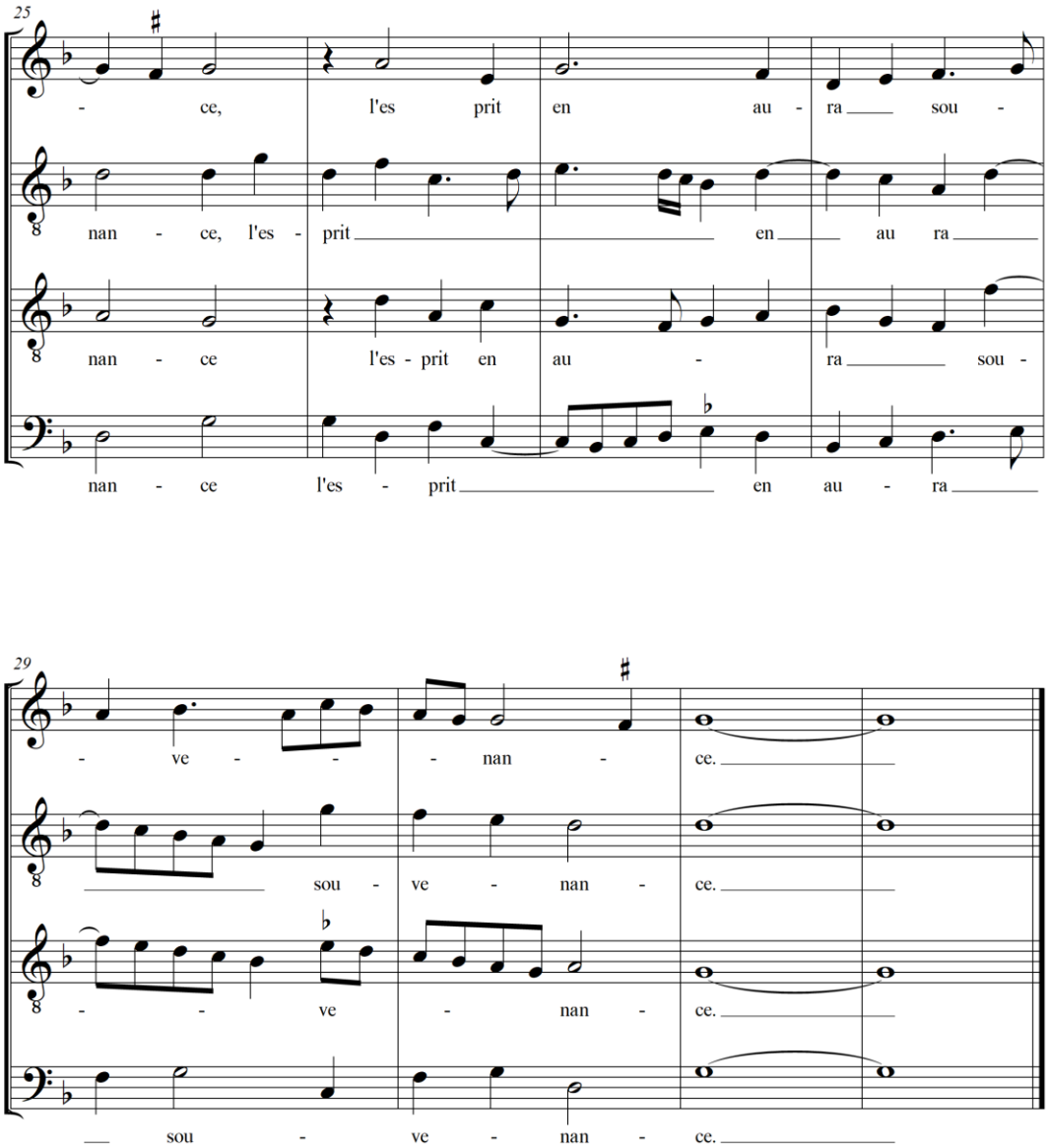
3.a Jouyssance vous donneray



3.a Jouyssance vous donneray



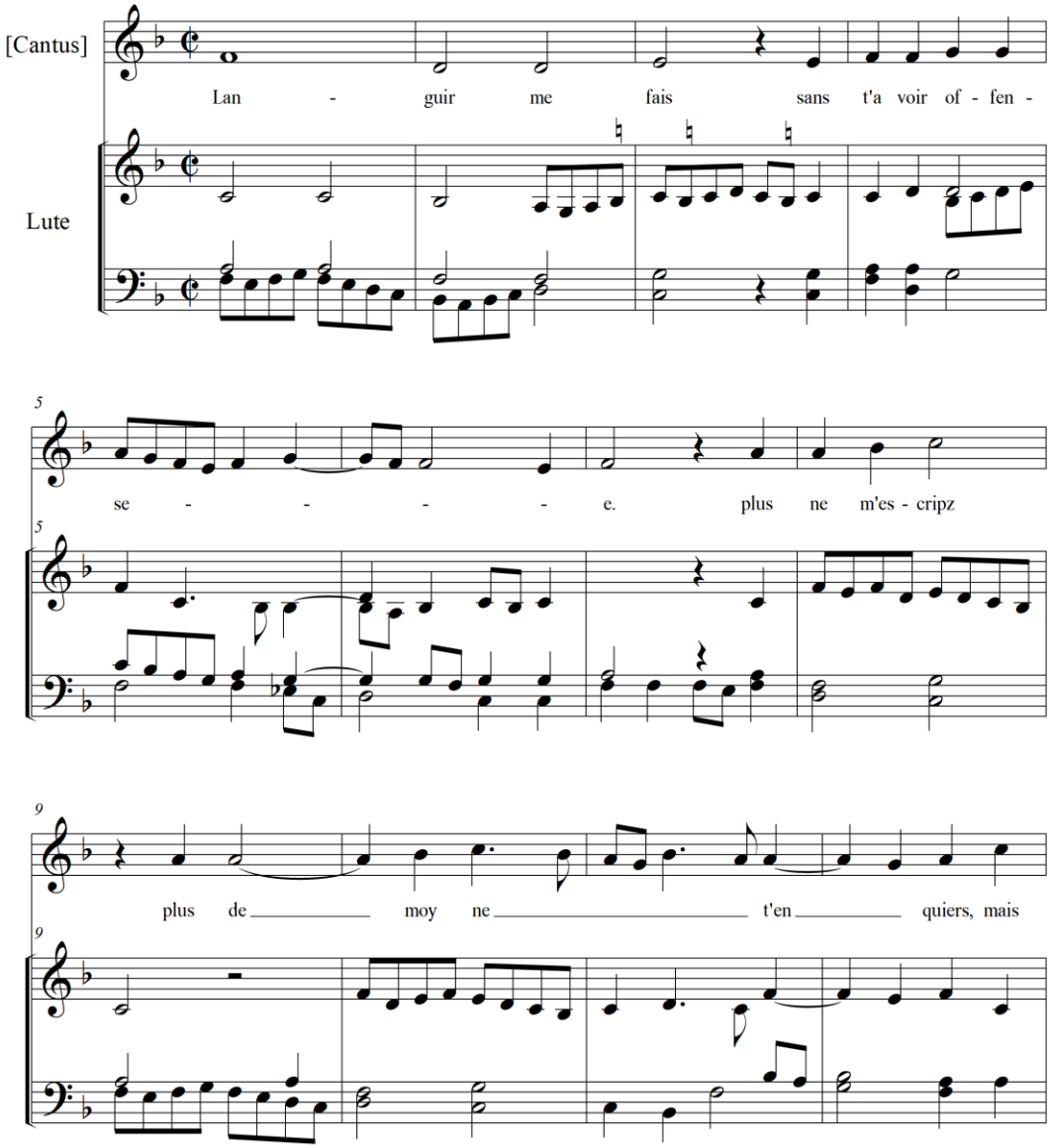
3.a Jouyssance vous donneray



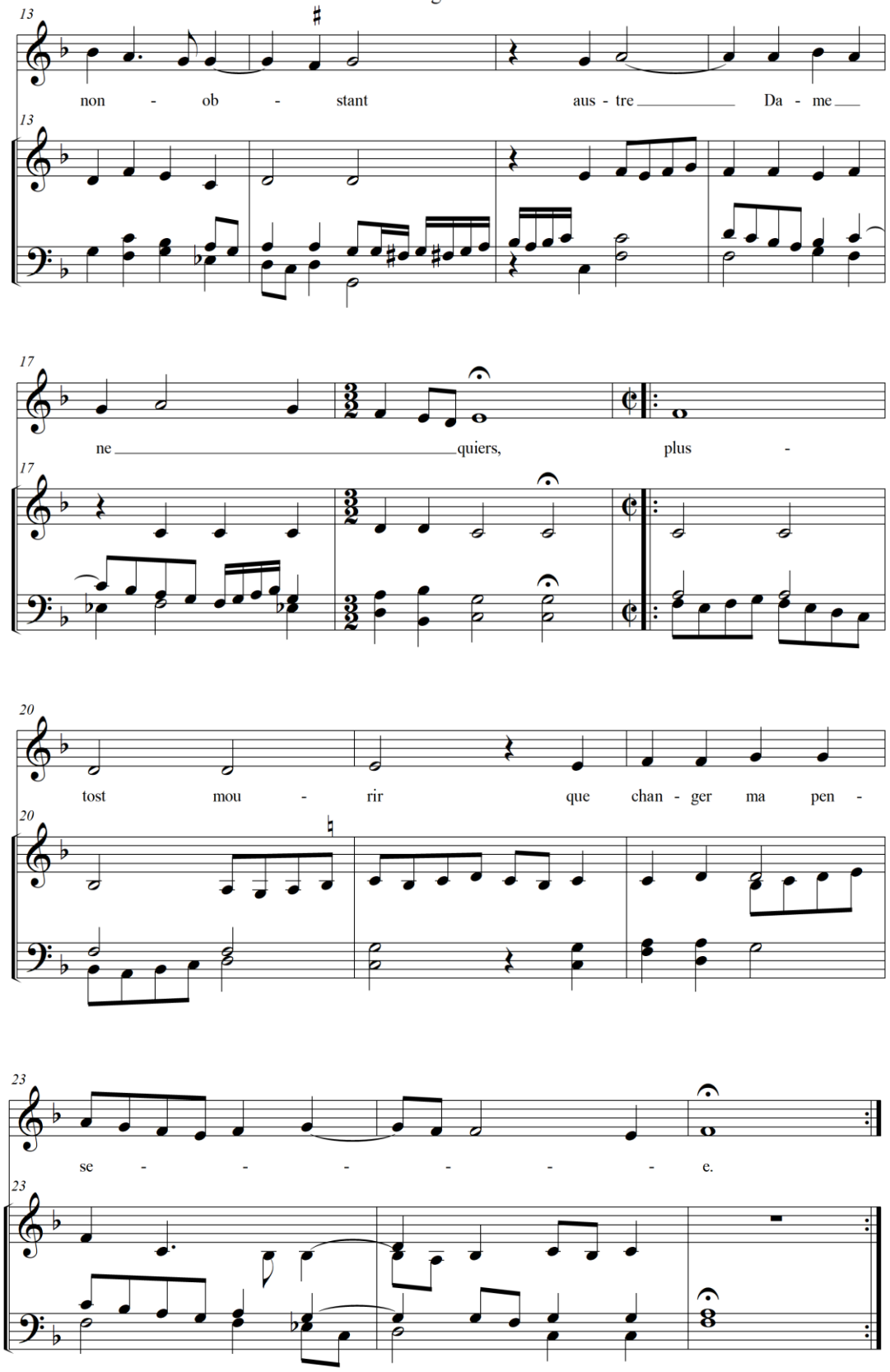
# 1.b Languir me fais

for voice with lute accompaniment

Claudin de Sermisy



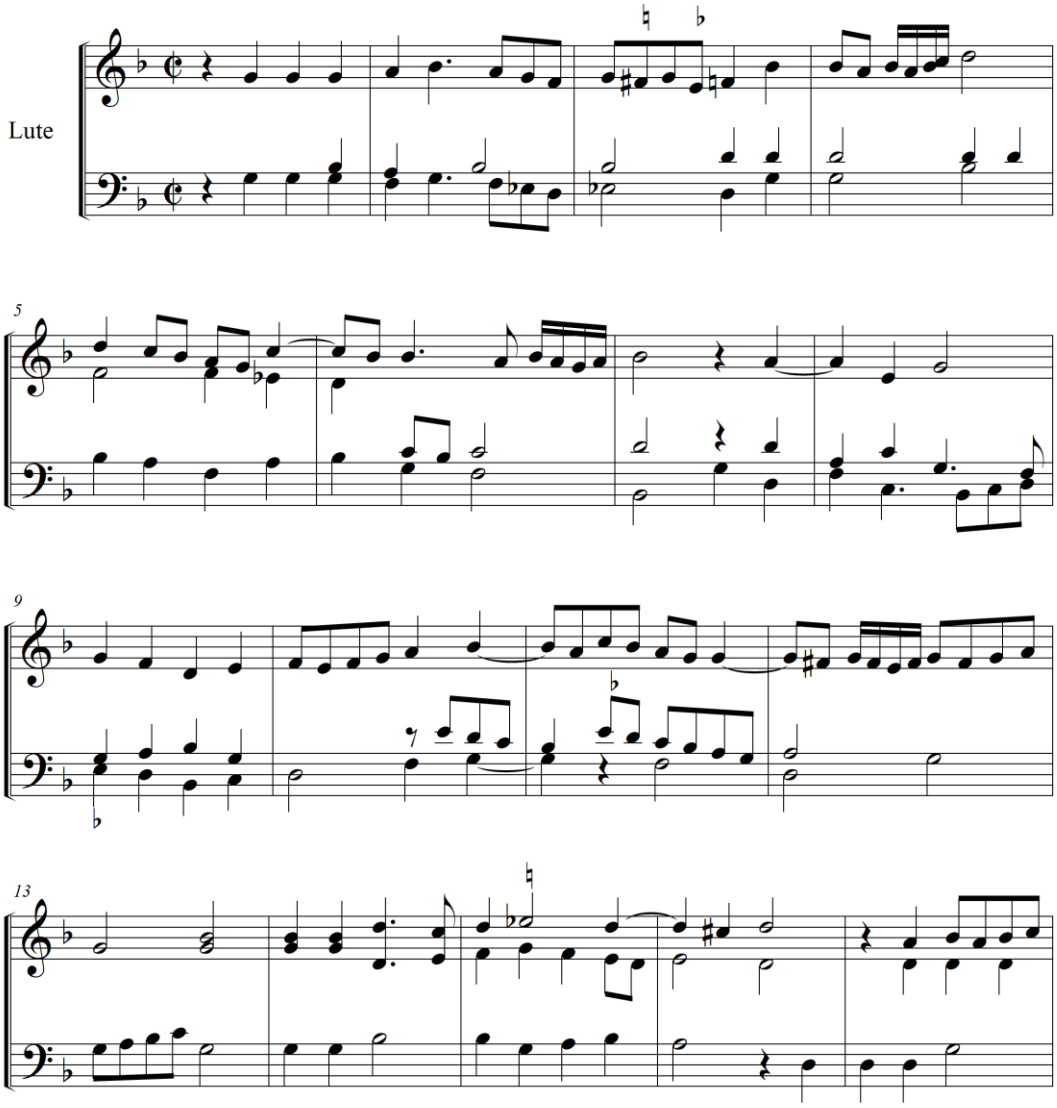
1.b Languir me fais



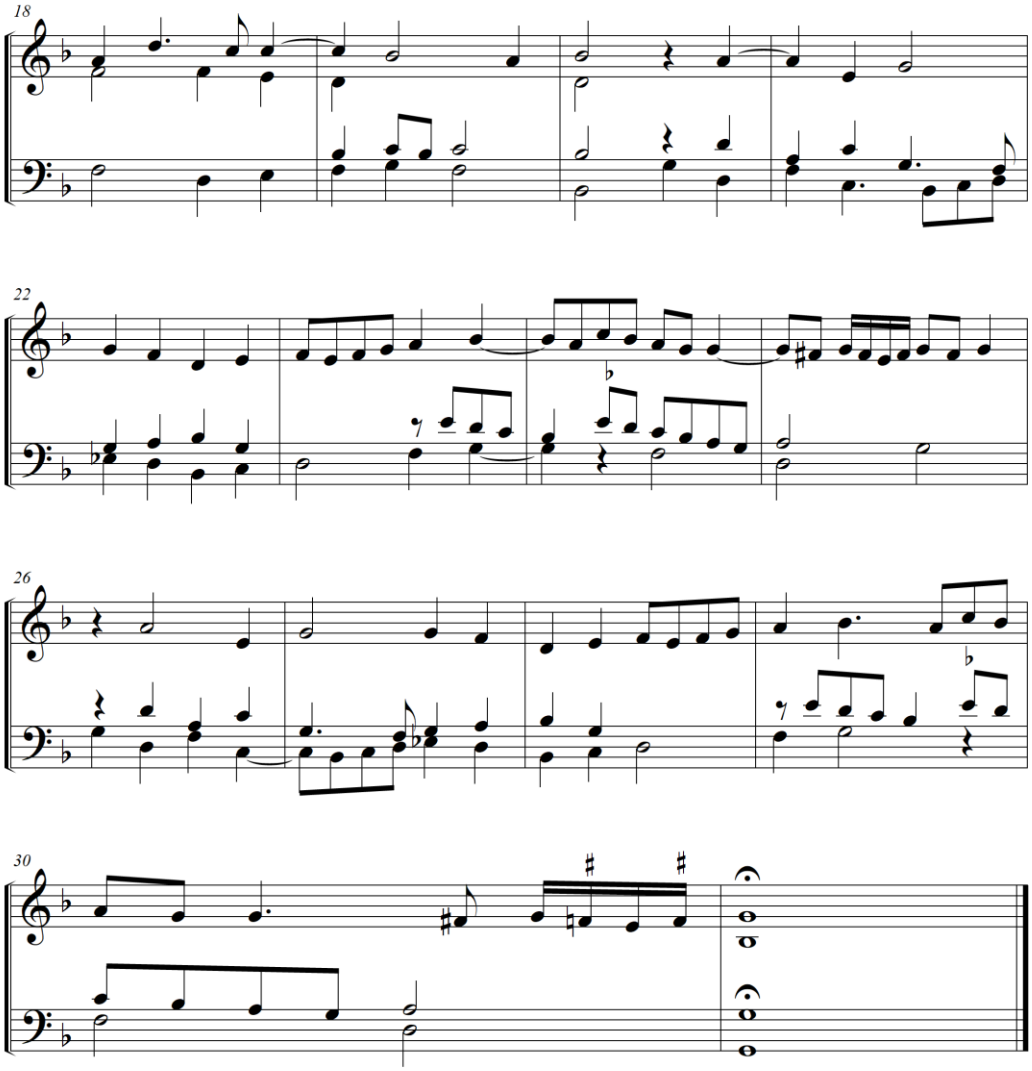
# 3.c Jouyssance vous donneray

for lute solo

Claudin de Sermisy



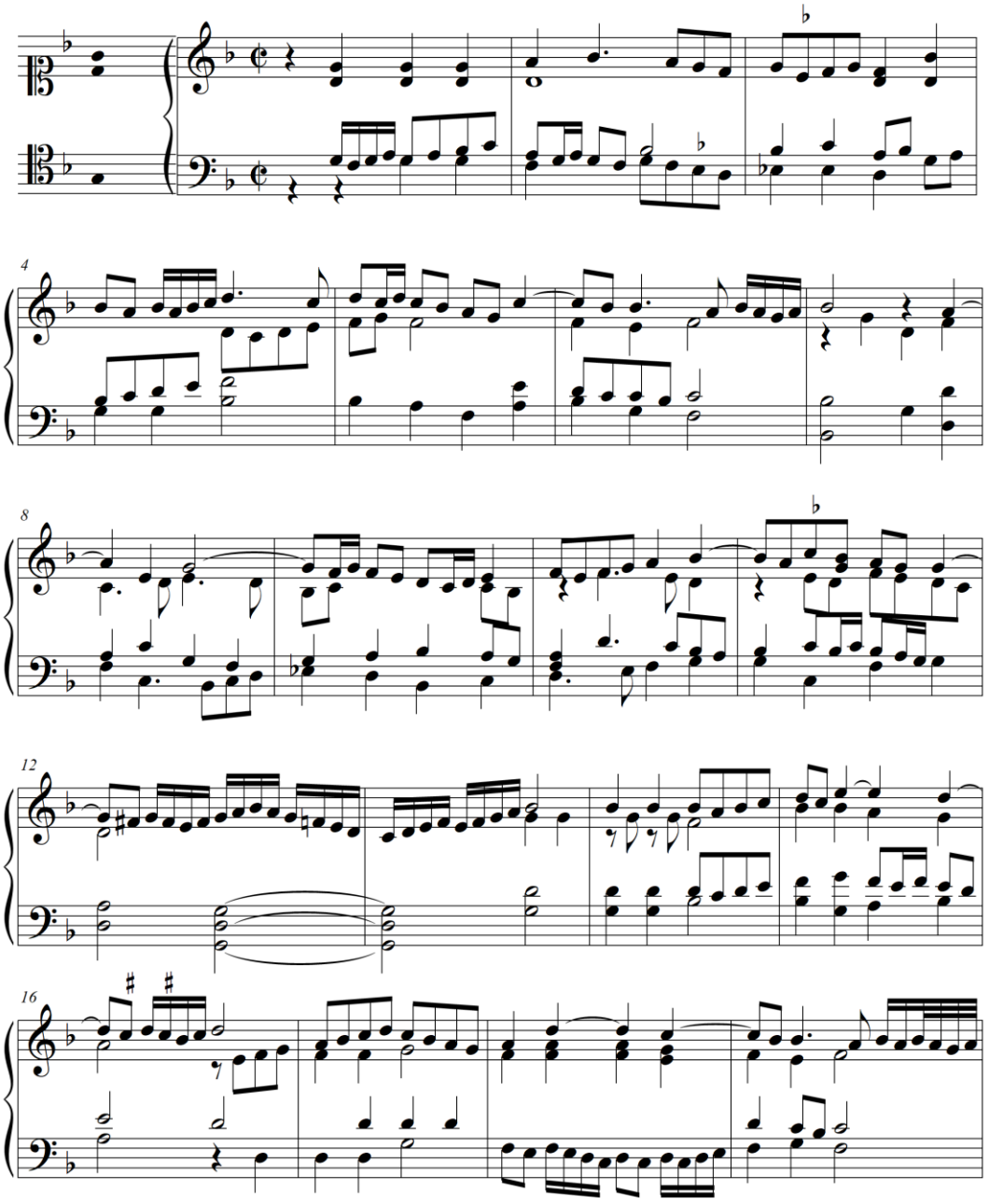
3.c Jouyssance vous donneray



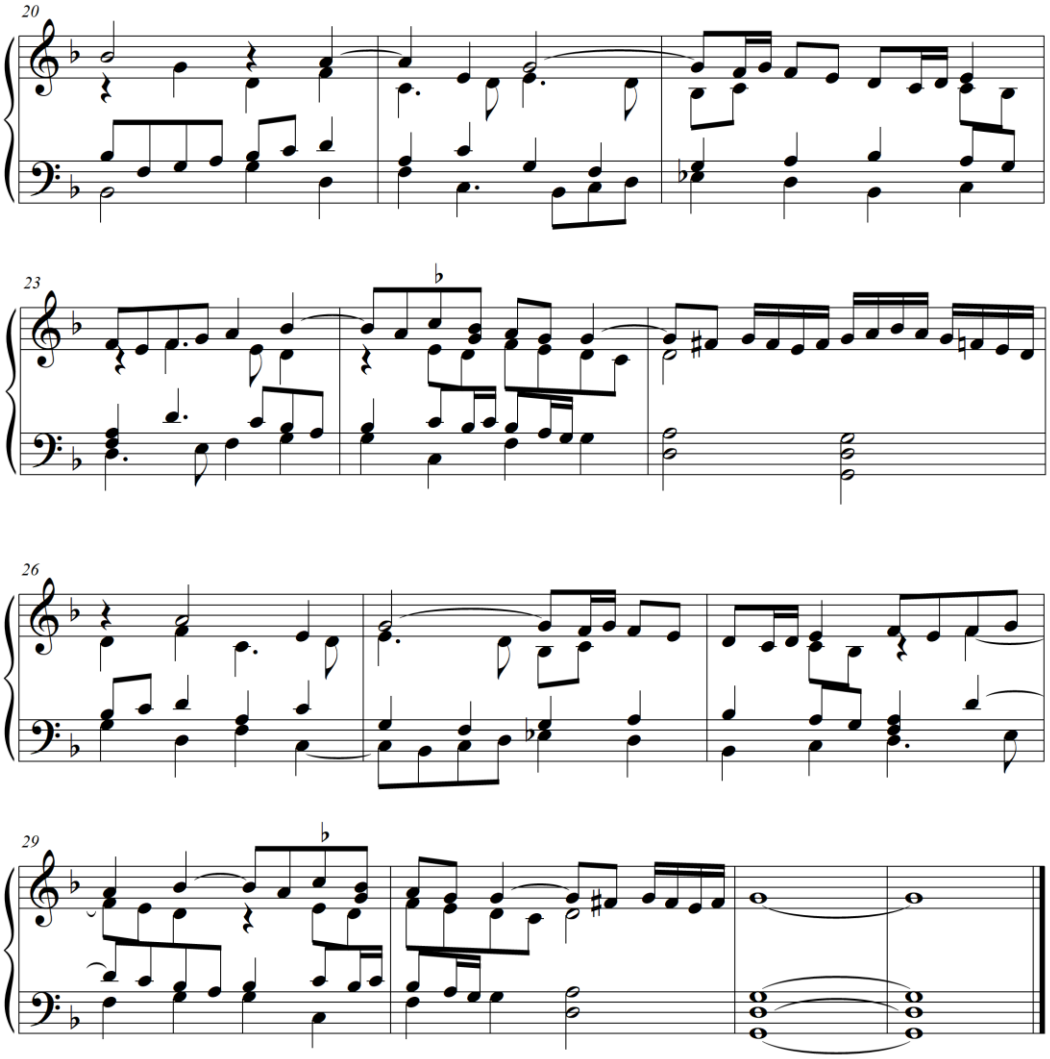
# 3.d Jouyssance vous donneray

solo keyboard

Claudin de Sermisy



3.d Jouyssance vous donneray



# 4.a Tant que vivray

for four voices

Claudin de Sermisy

Superius

Tant que vi - vray en a - age flo - ris -
Par plu - siers fois m'a te - nu lan - guis -

Contratenor

Tant que vi - vray en a - age flo - ris -
Par plu - siers fois m'a te - nu lan - guis -

Tenor

Tant que vi - vray en a - age flo - ris -
Par plu - siers fois m'a te - nu lan - guis -

Bassus

Tant que vi - vray en a - age flo - ris -
Par plu - siers fois m'a te - nu lan - guis -

4

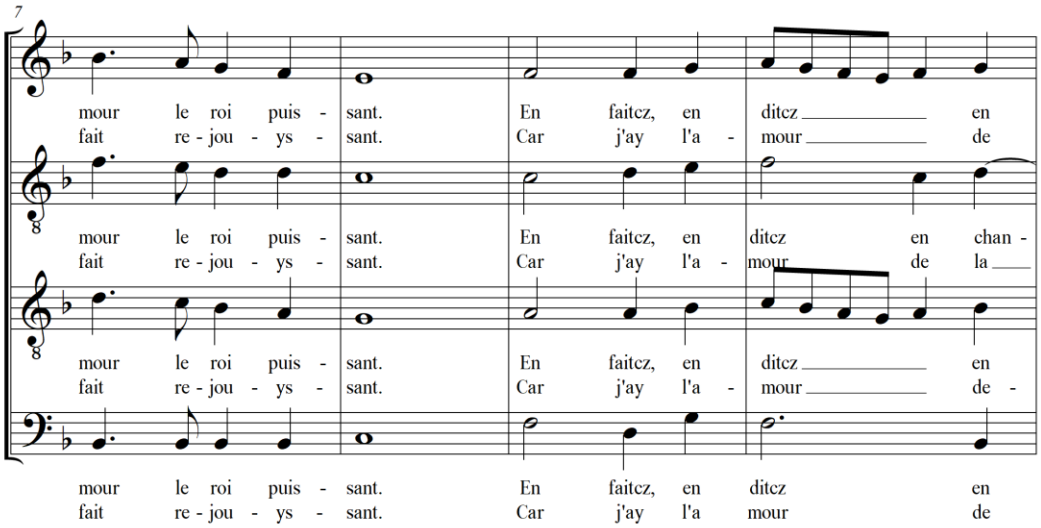
sant, je ser - vi - ray d'a -
sant, et puis a - pres m'a

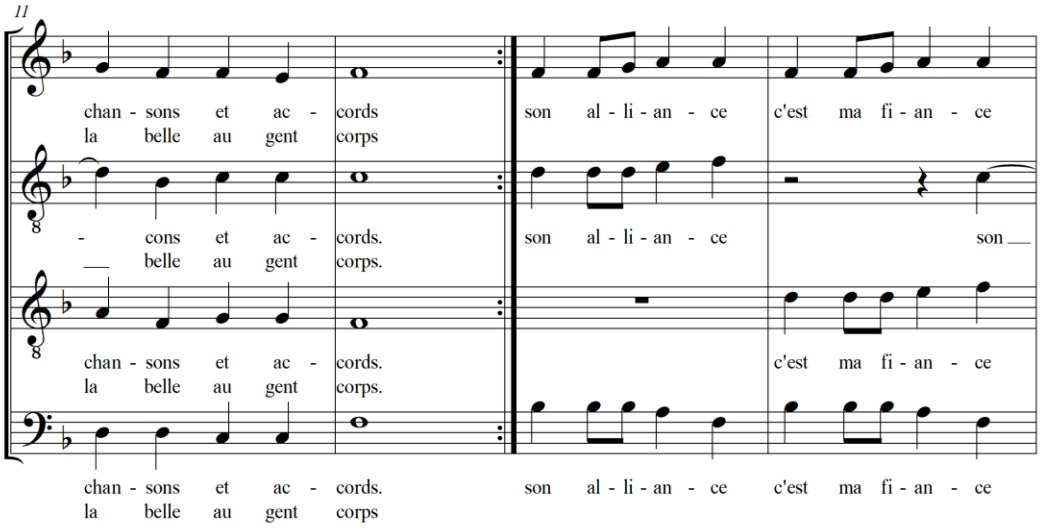
sant, je ser - vi - ray d'a -
sant, et puis a - pres m'a

sant, je ser - vi - ray d'a -
sant, et puis a - pres m'a

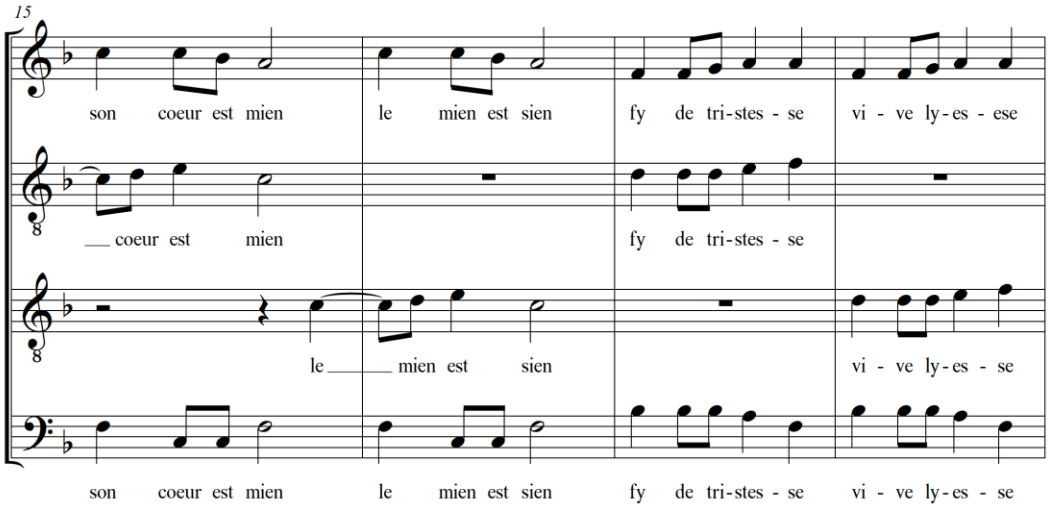
sant, je ser - vi - ray d'a -
sant, et puis a - pres m'a

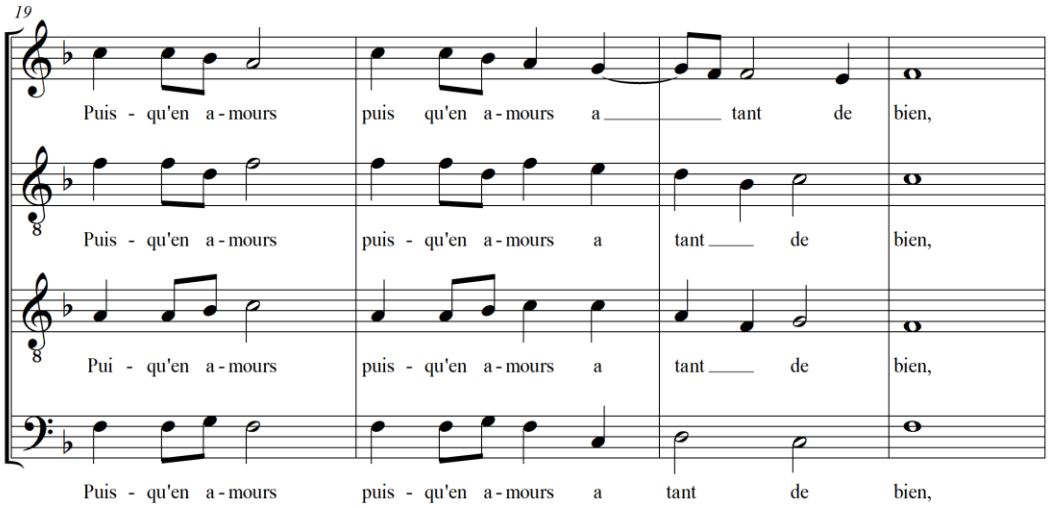
4.a Tant que vivray

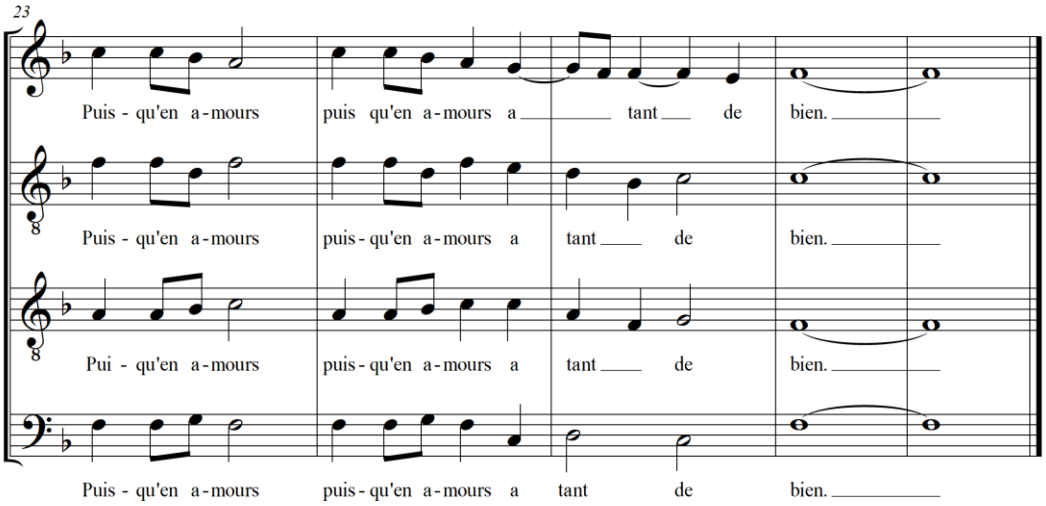


4.a Tant que vivray



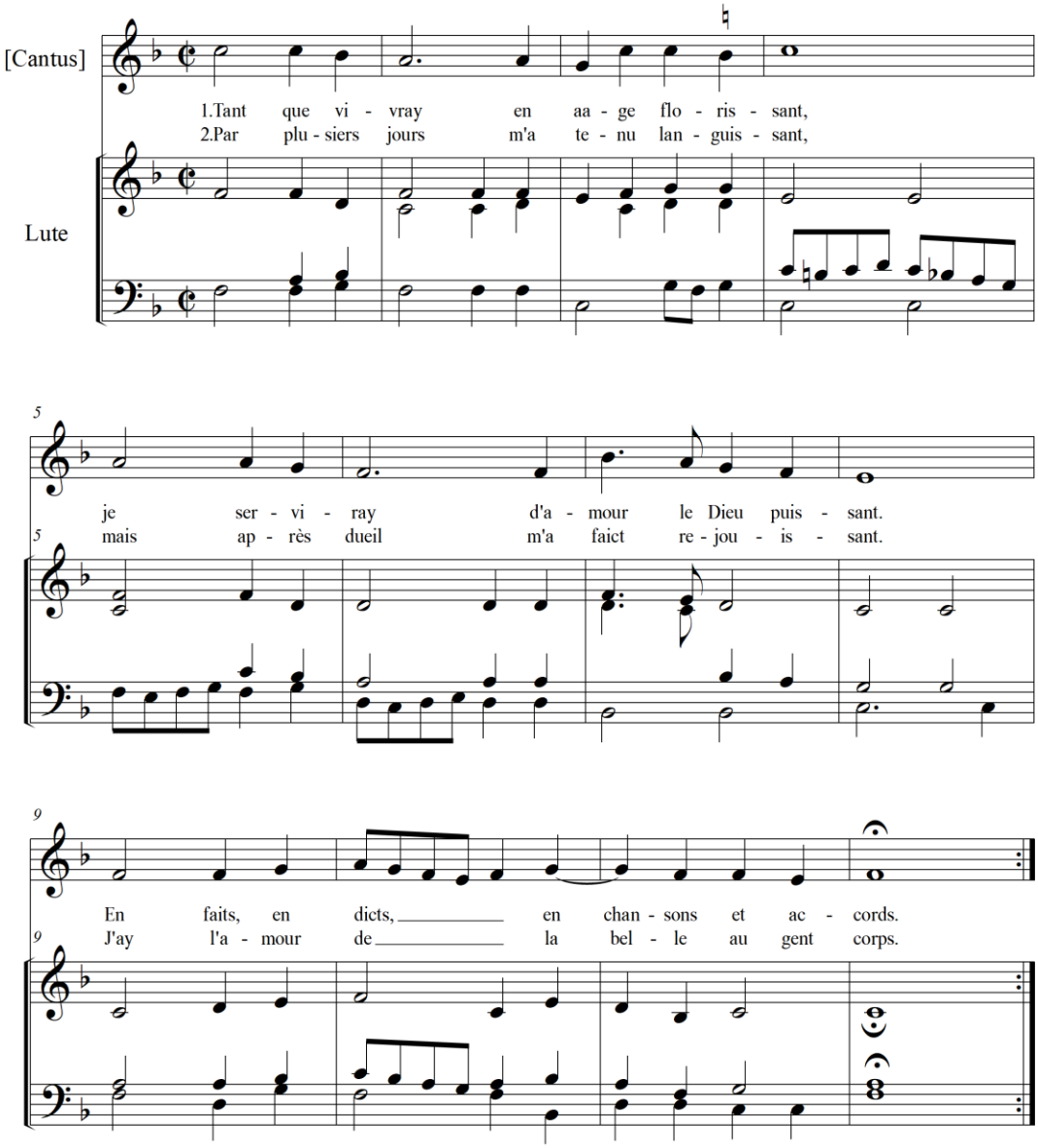



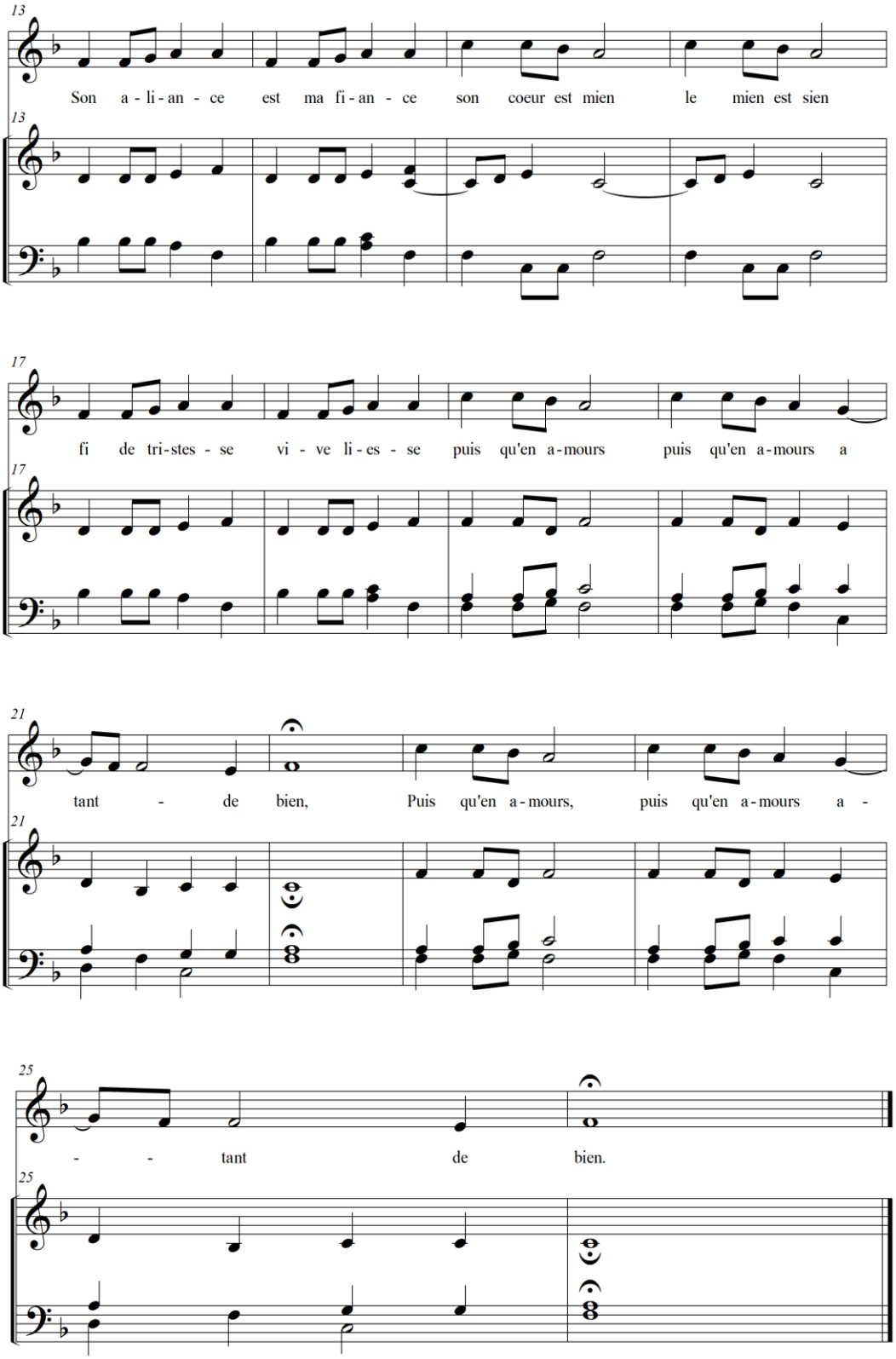
# 4.b Tant que vivray

for voice with lute accompaniment

Claudin de Sermisy



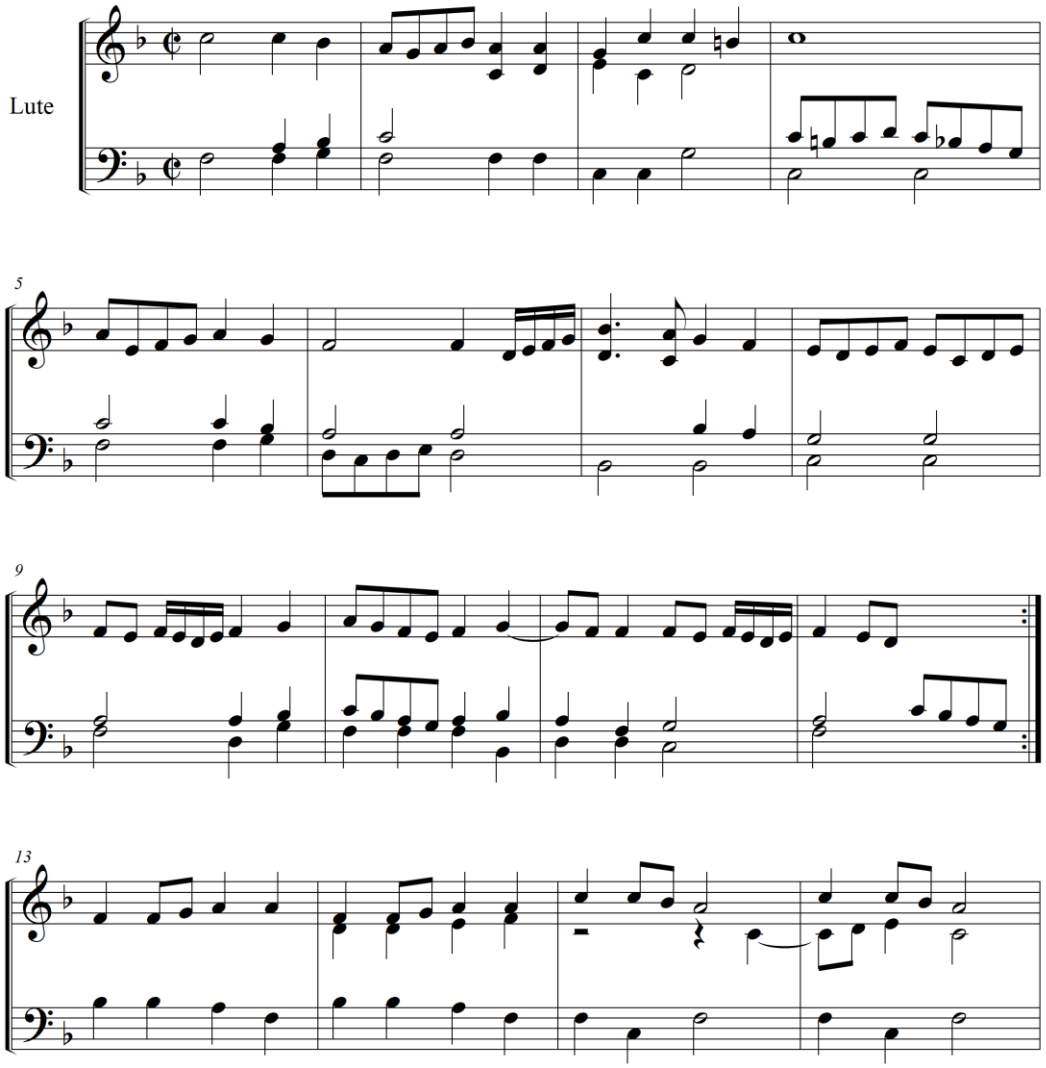
4.b Tant que vivray



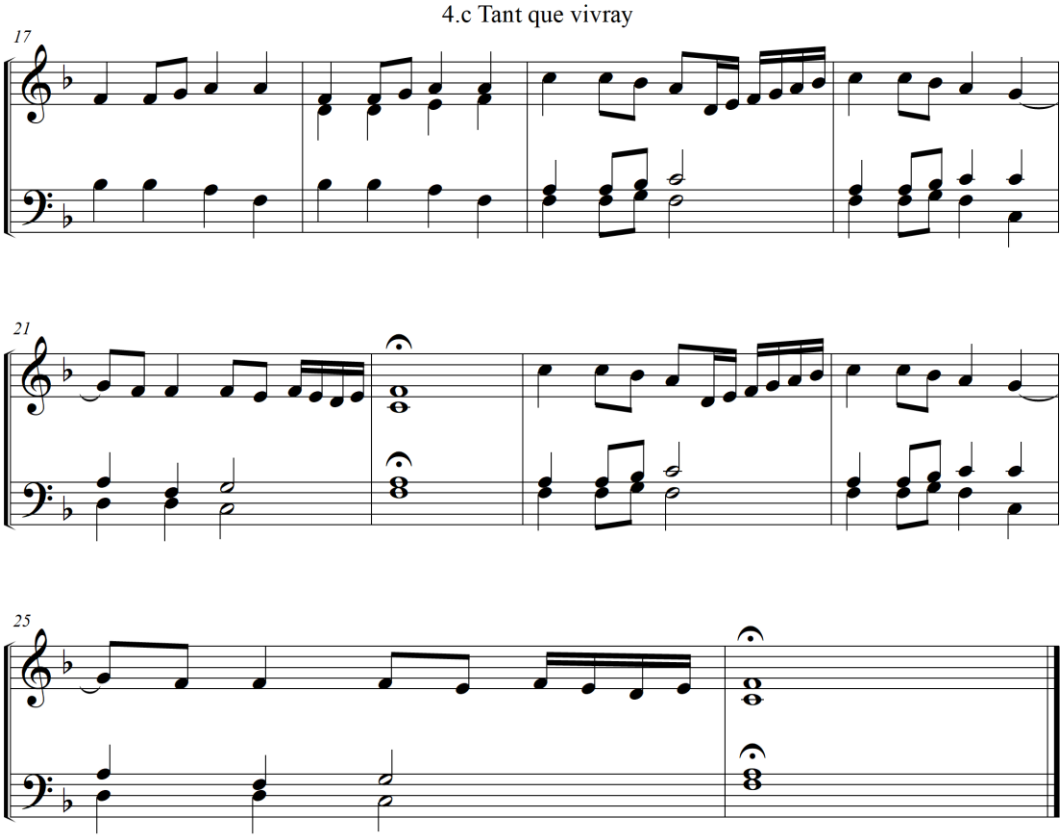
# 4.c Tant que vivray

for lute solo

Claudin de Sermisy



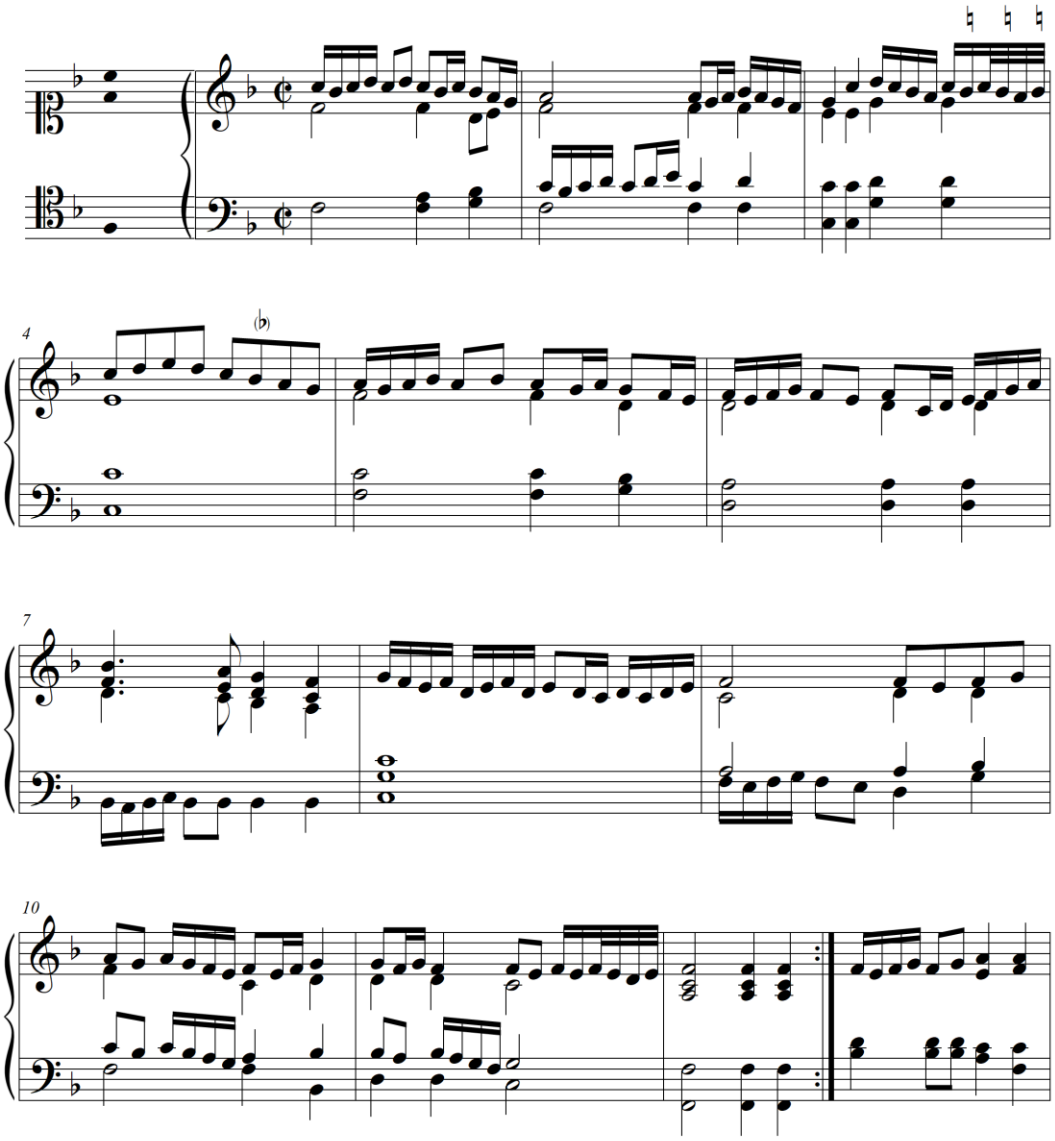
4.c Tant que vivray



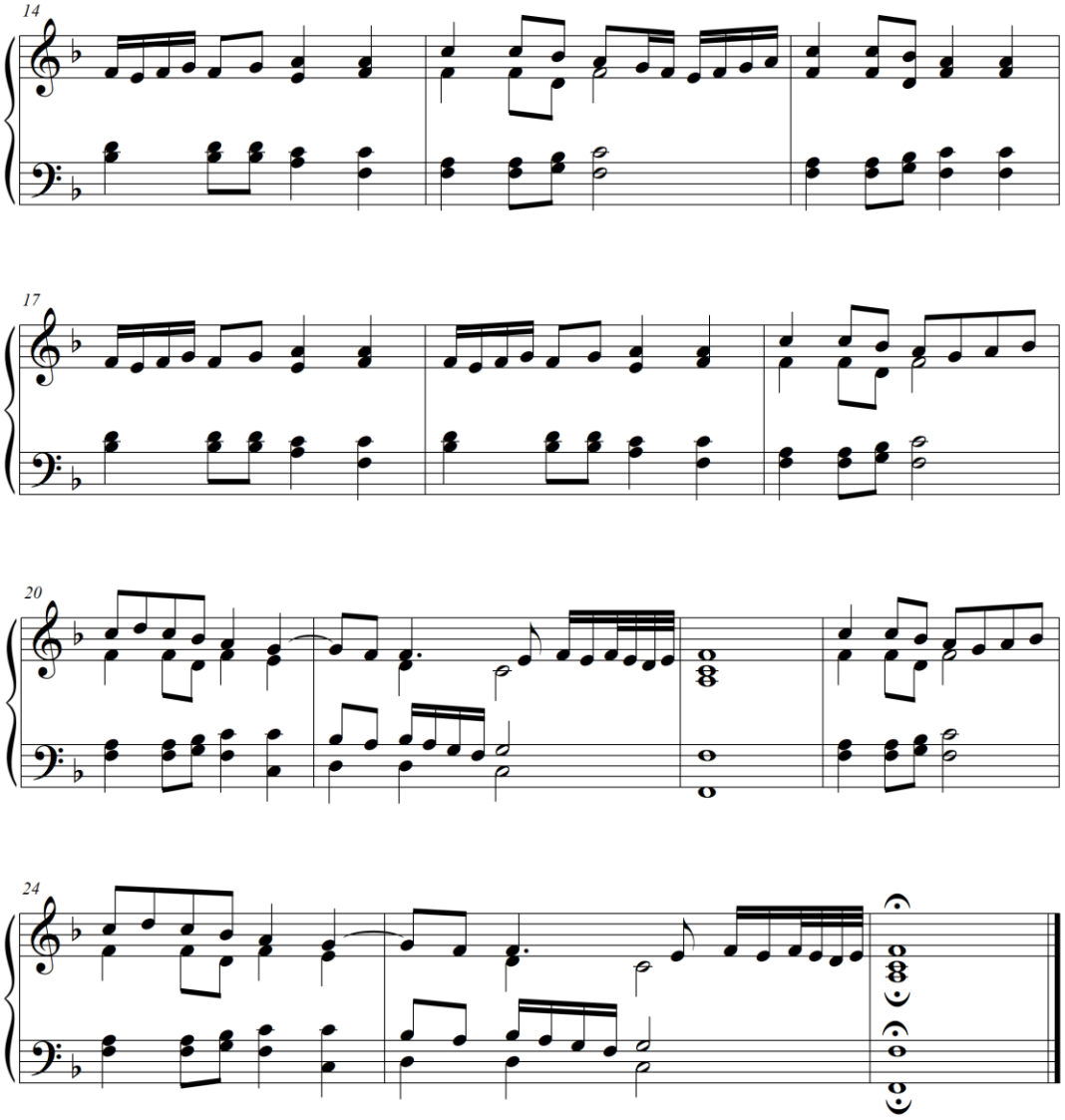
# 4.d Tant que vivray

solo keyboard

Claudin de Sermisy



4.d Tant que vivray



# 5.a J'atens secours

for four voices

Claudin de Sermisy

Superius

J'a - tens se - cours de ma

Contratenor

J'a - tens se - cours de ma

Tenor

J'at - tens se - cours - de ma

Bassus

J'a - tens se - cours de ma

5

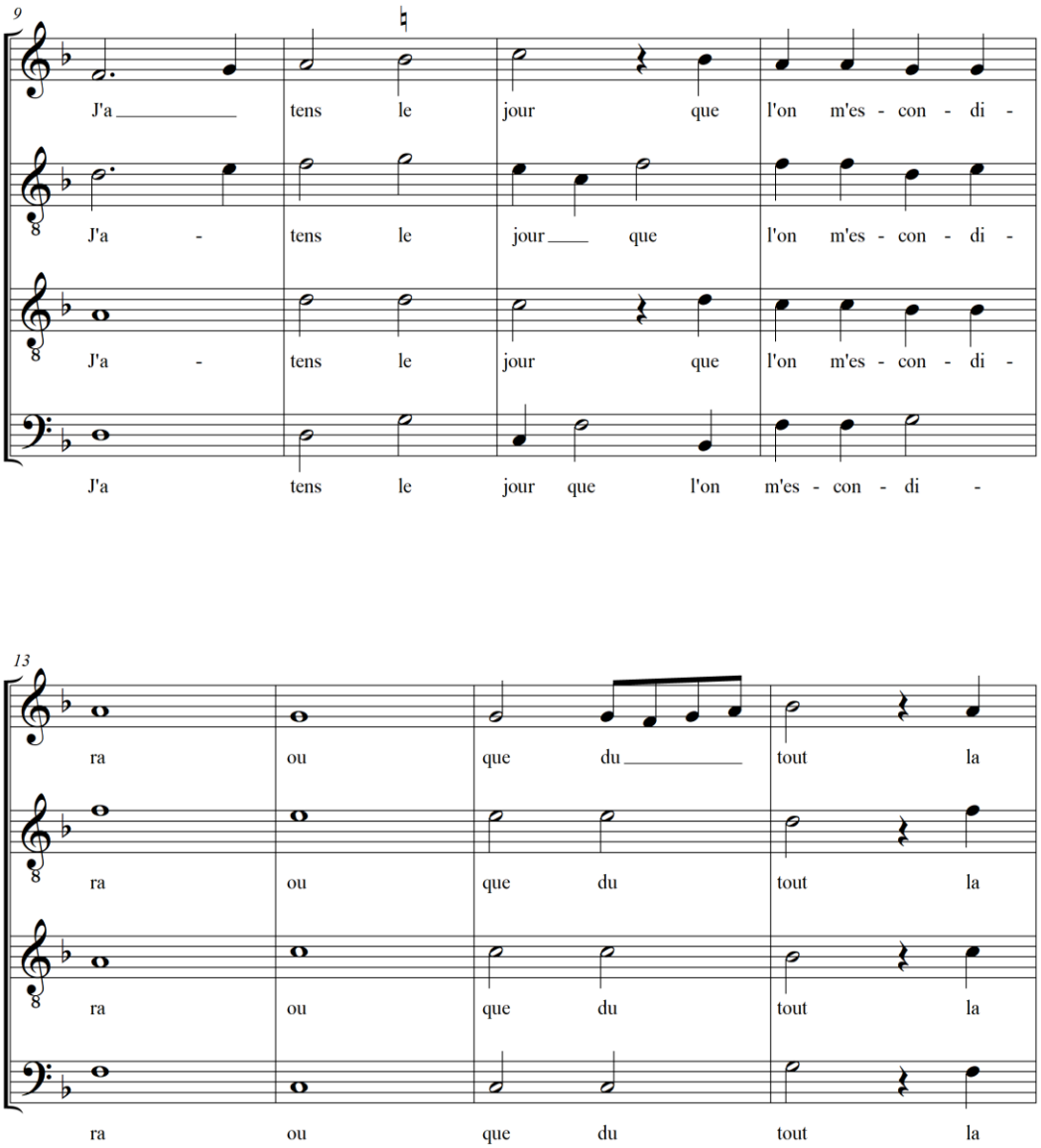
seul - le pen - se - - - e.

seul - le pen - se - - - e.

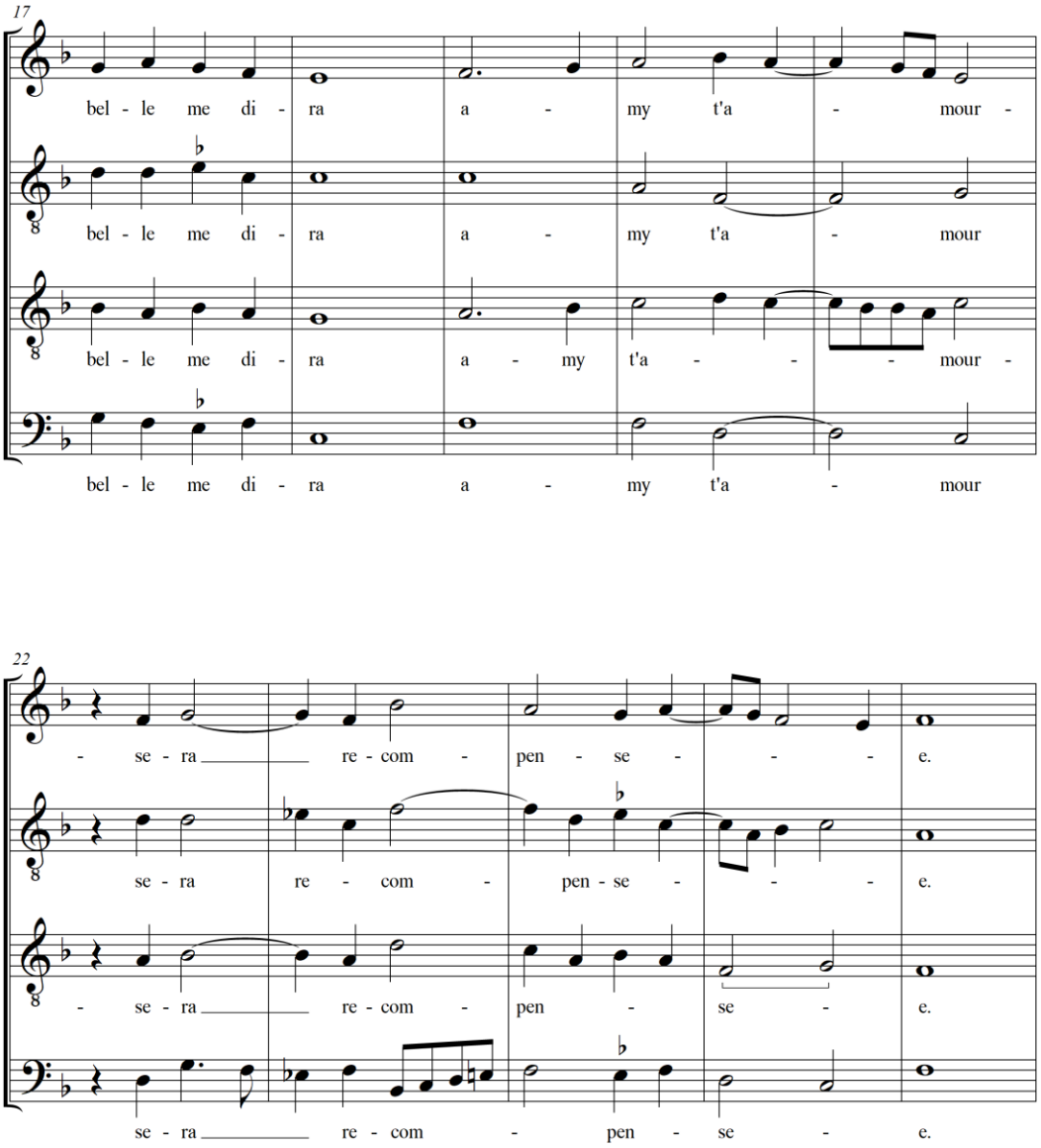
seul - le pen - - - se - e.

seul - le pen - se e.

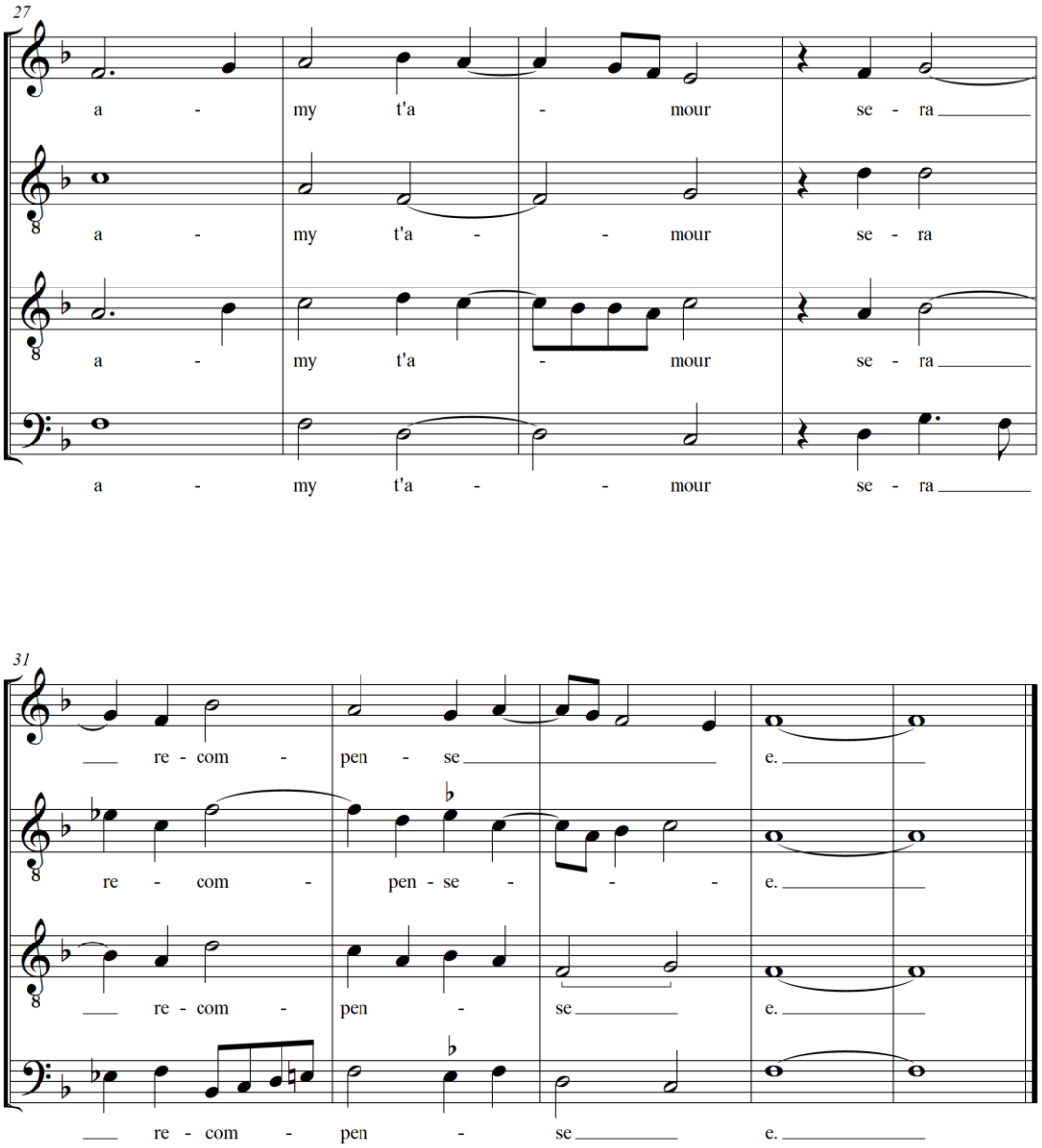
5.a J'atens secours



5.a J'atens secours



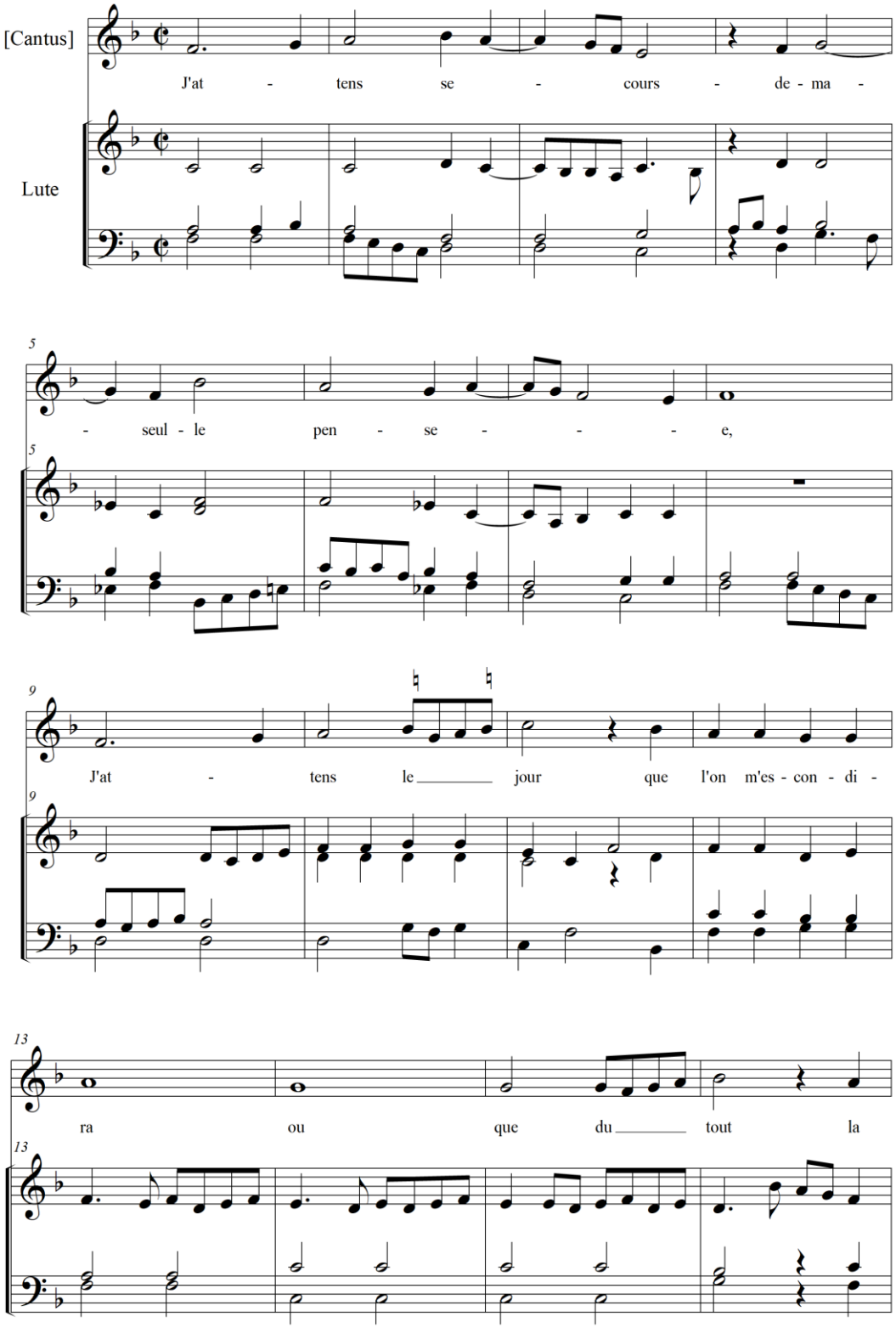
5.a J'atens secours



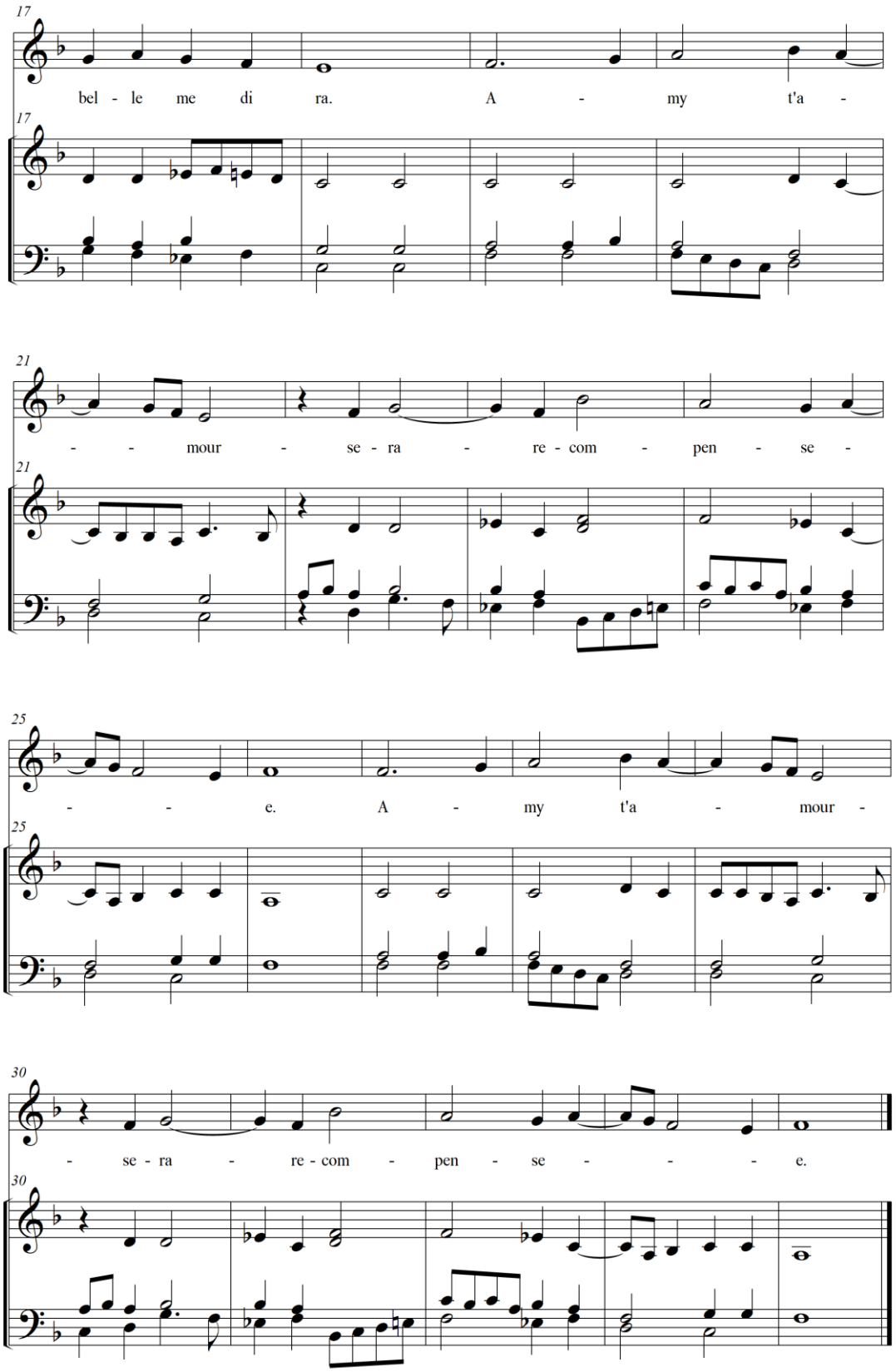
# 5.b J'atens secours

for voice with lute accompaniment

Claudin de Sermisy



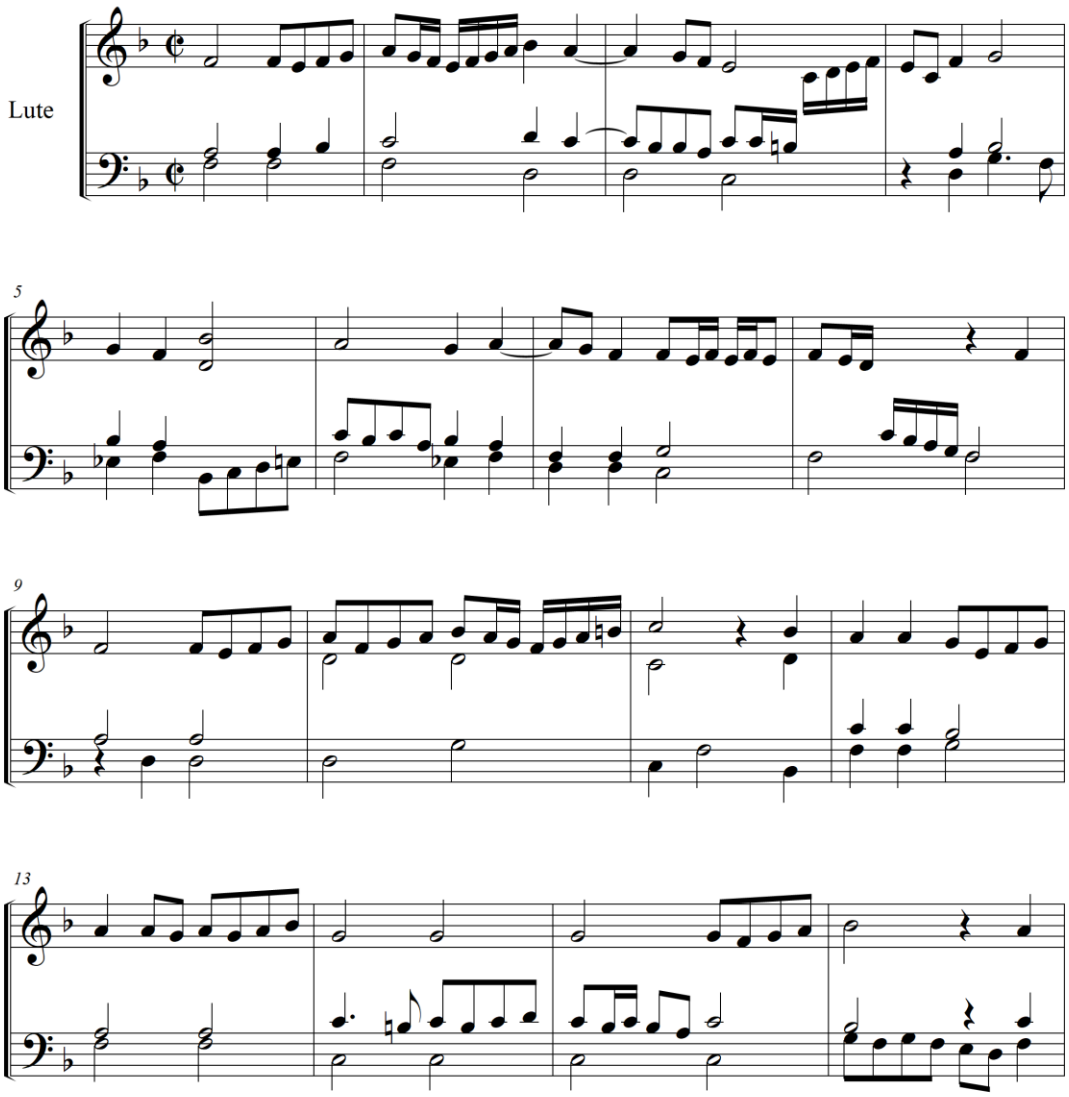
5.b J'atens secours



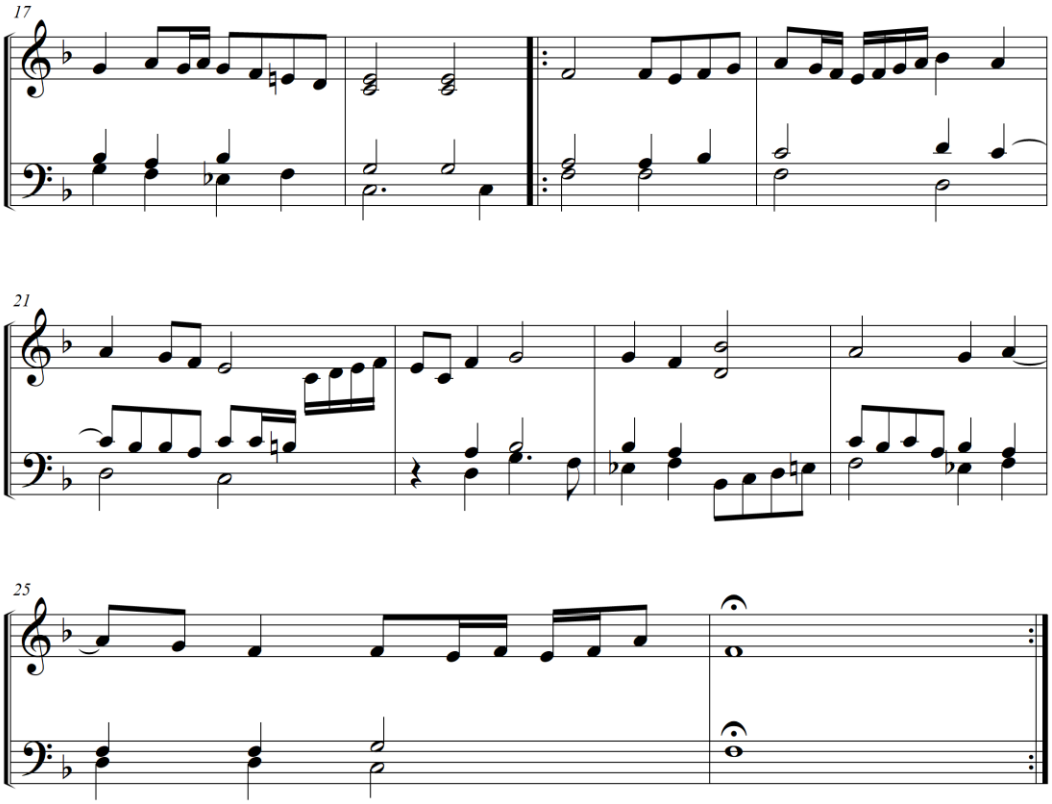
# 5.c J'atens secours

for lute solo

Claudin de Sermisy



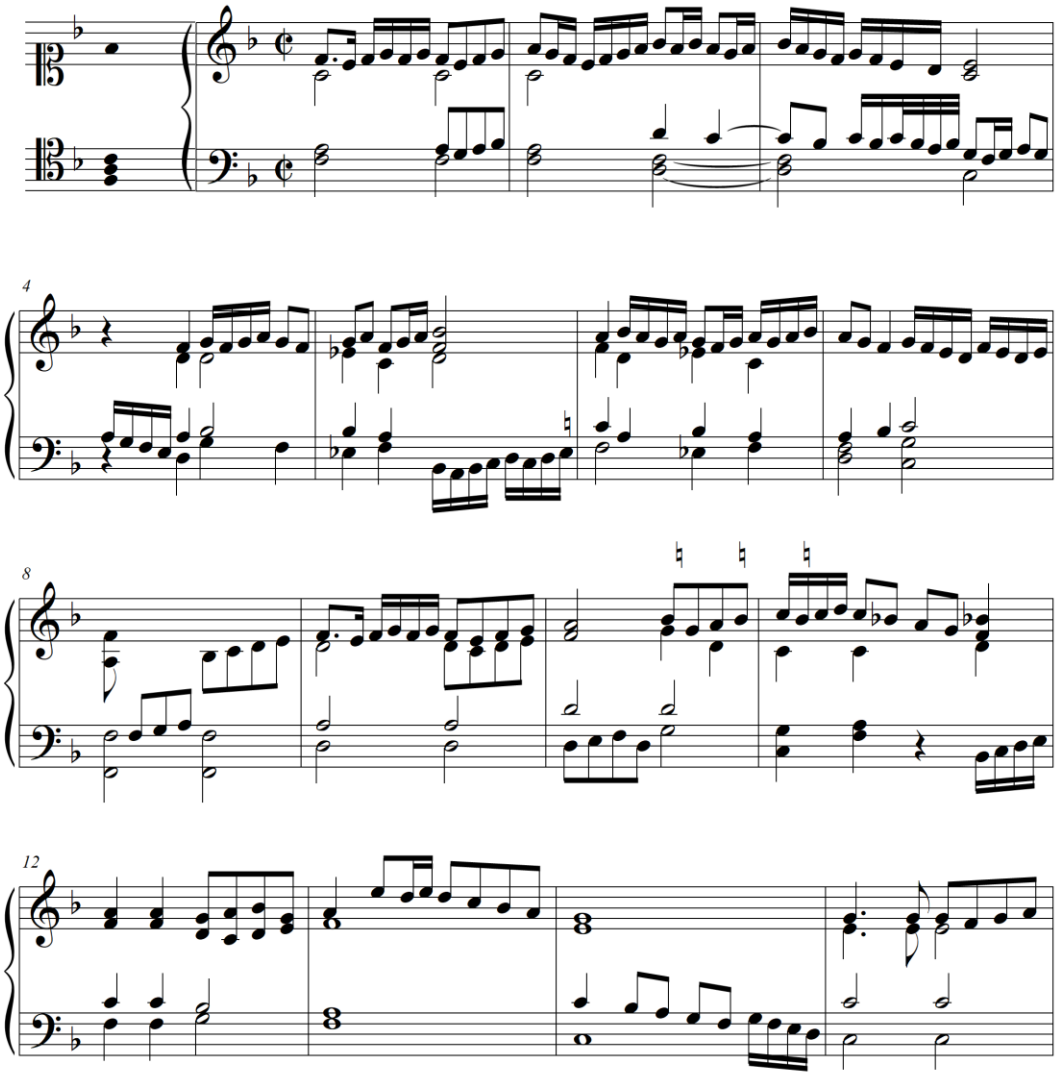
5.c J'atens secours



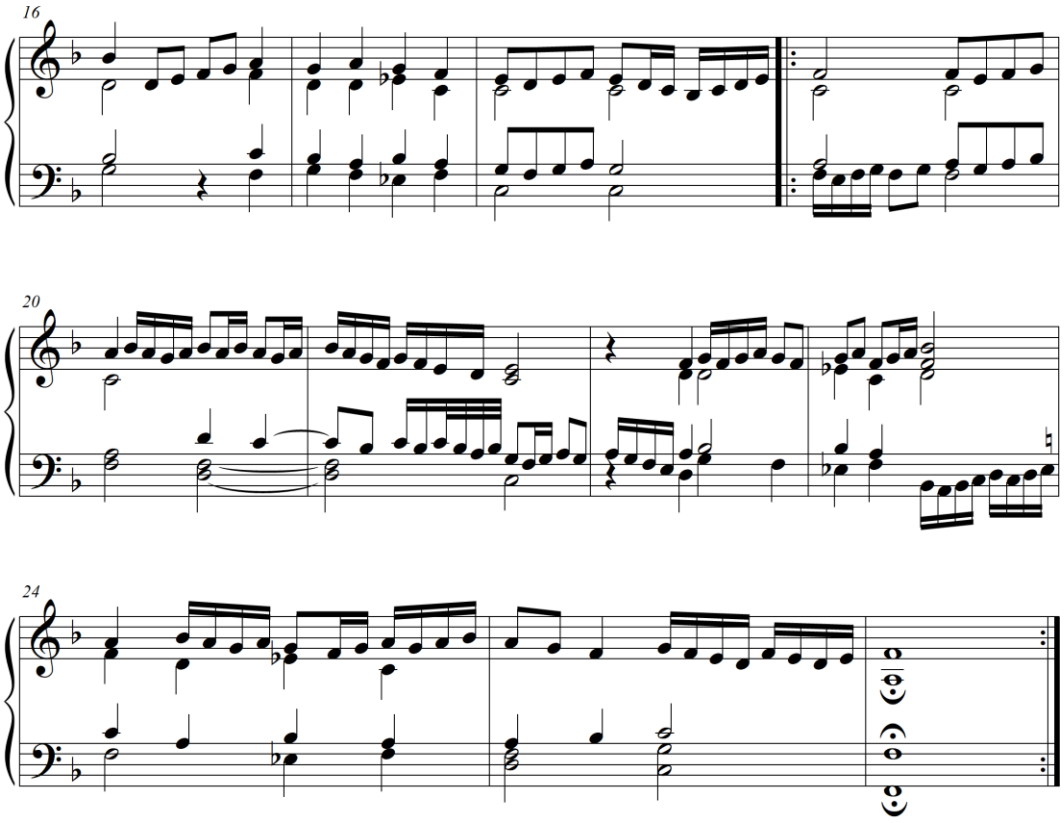
# 5.d J'atens secours

solo keyboard

Claudin de Sermisy



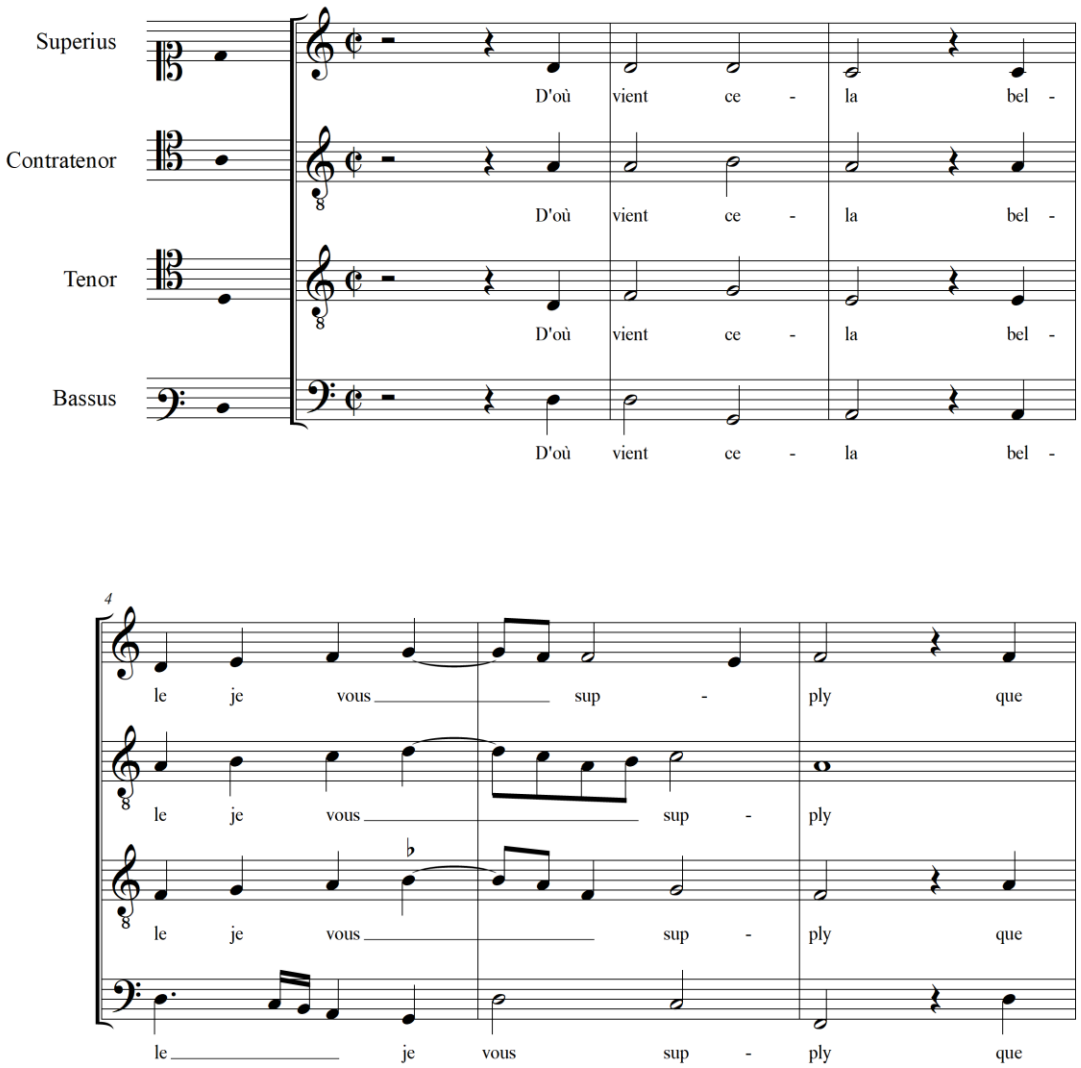
5.d J'atens secours



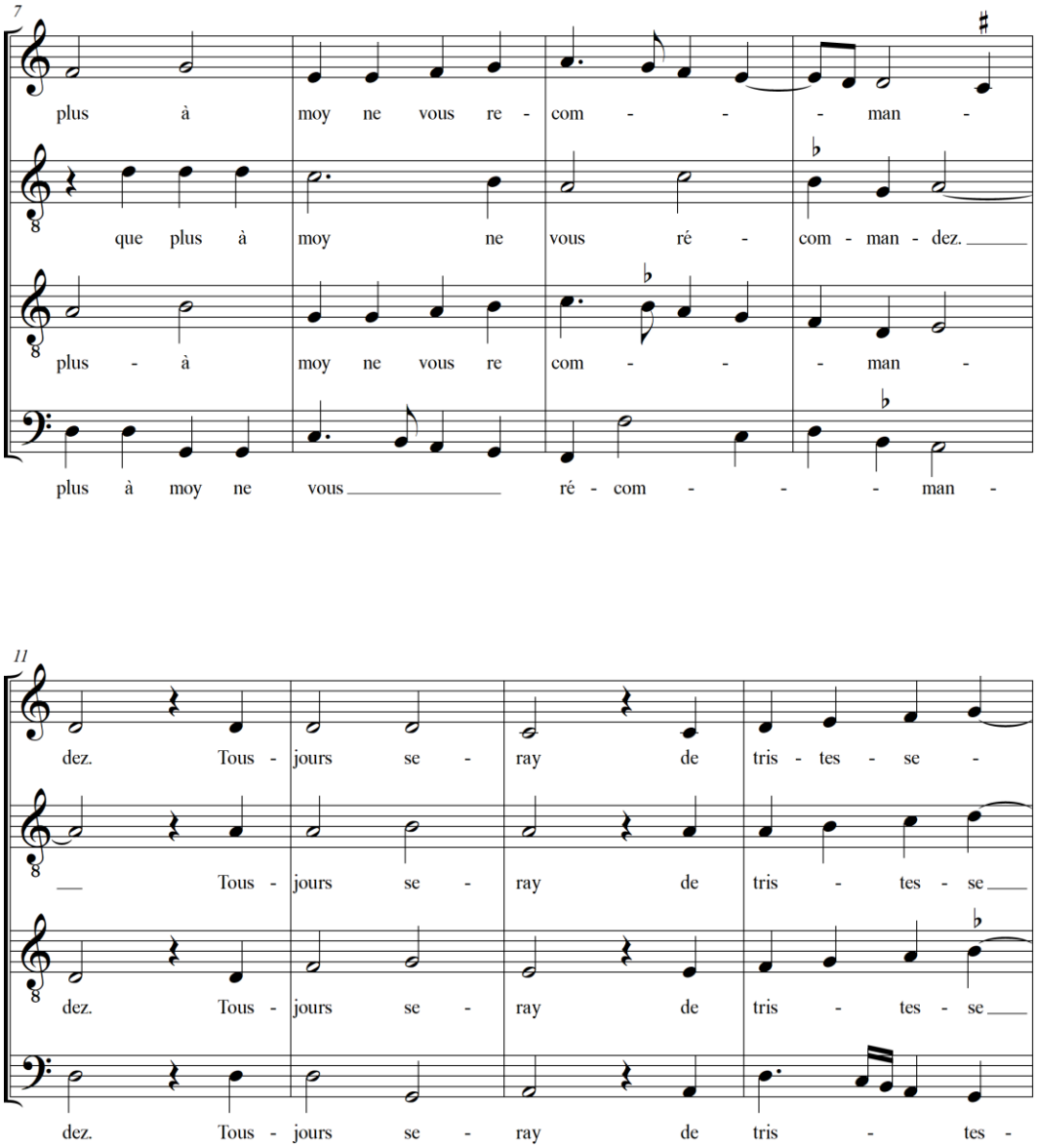
# 6.a D'où vient cela

for four voices

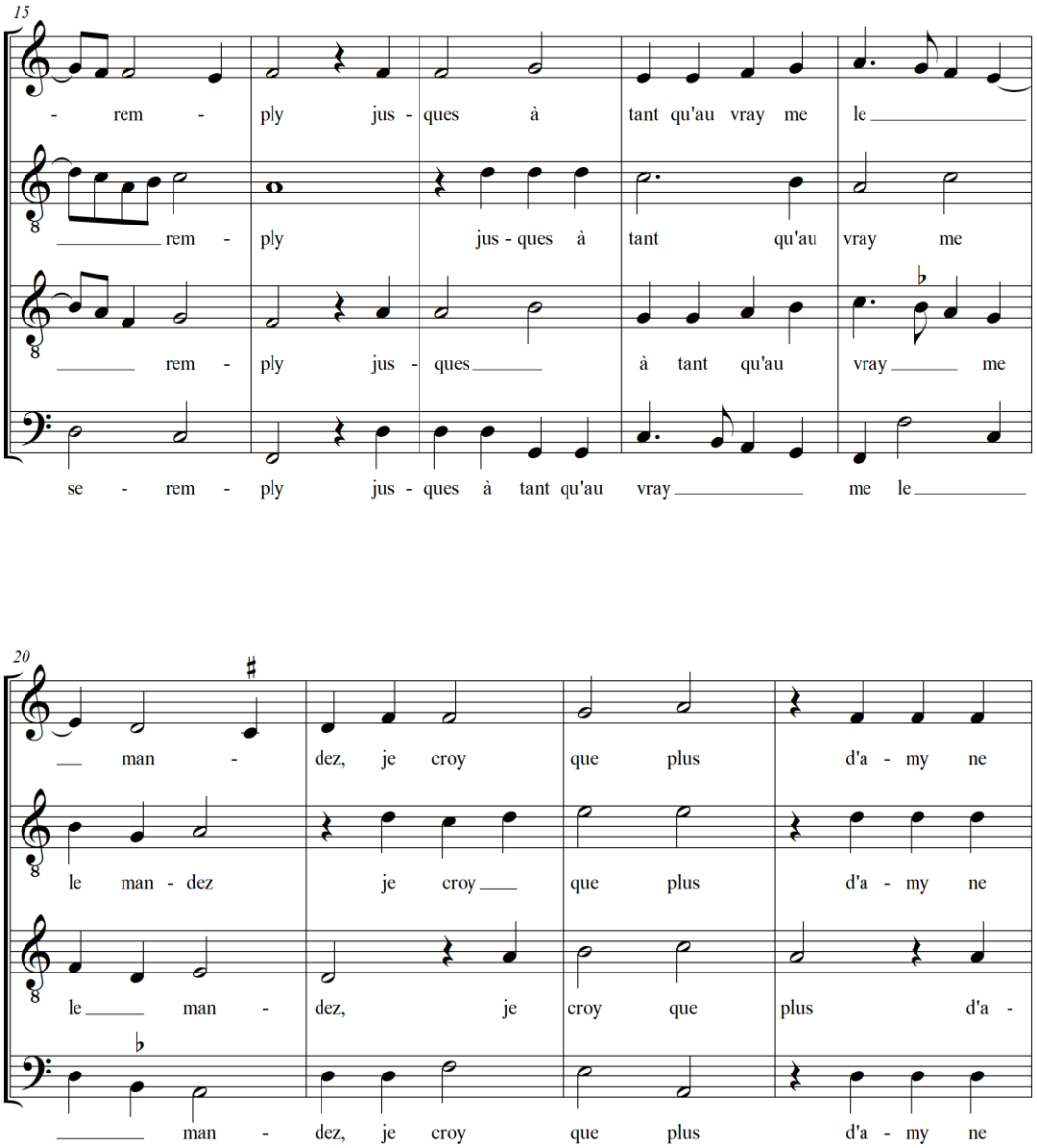
Claudin de Sermisy



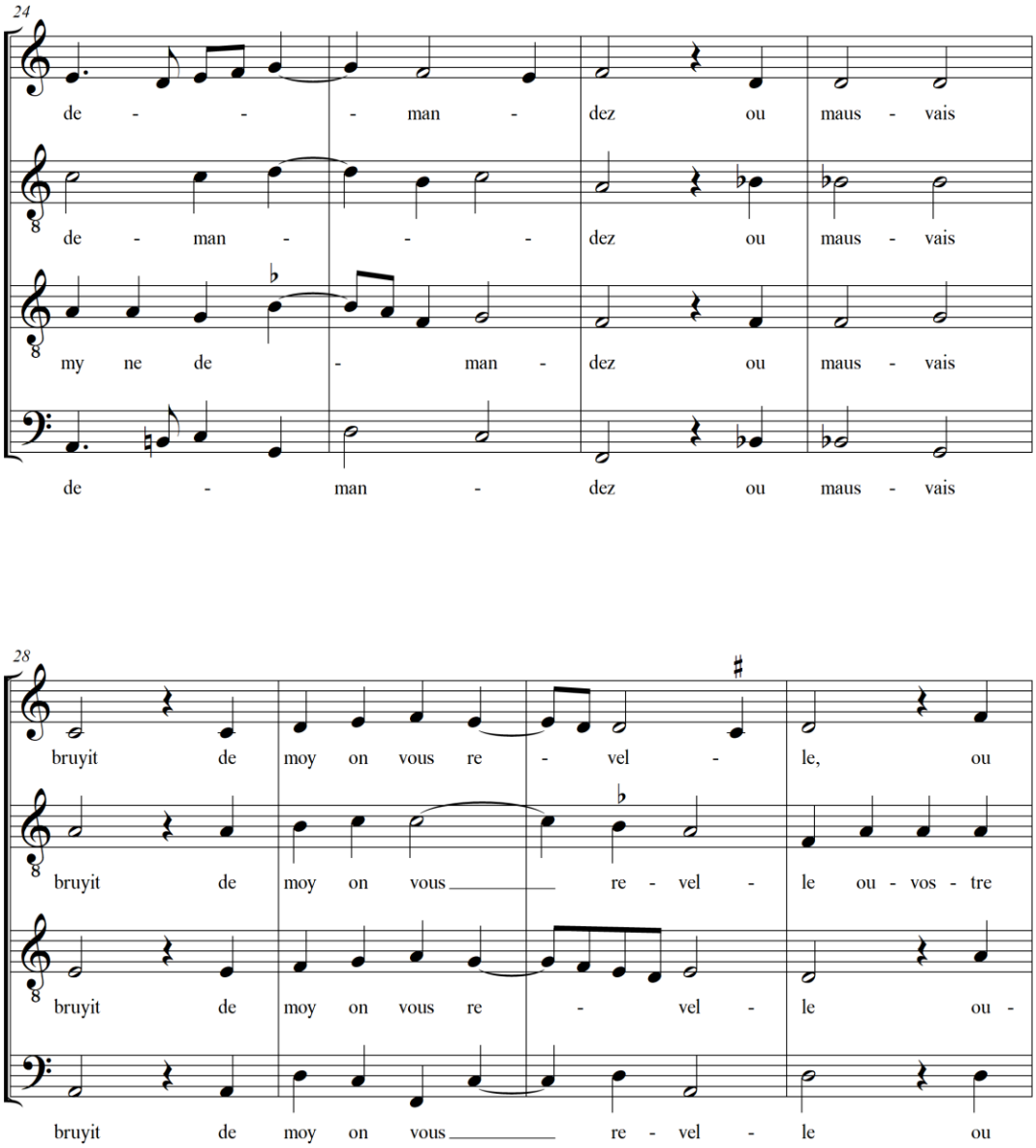
6.a D'où vient cela



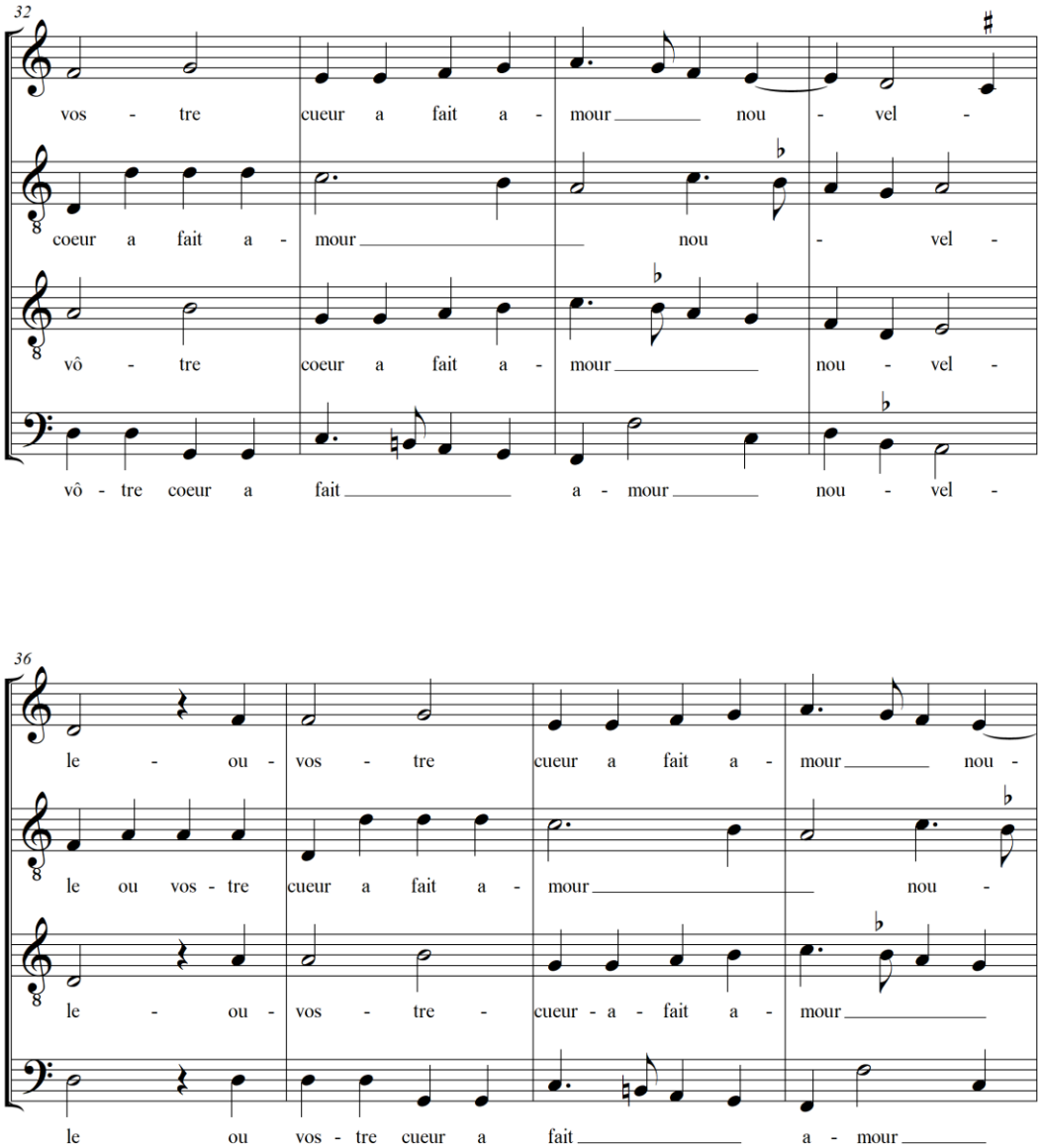
6.a D'où vient cela

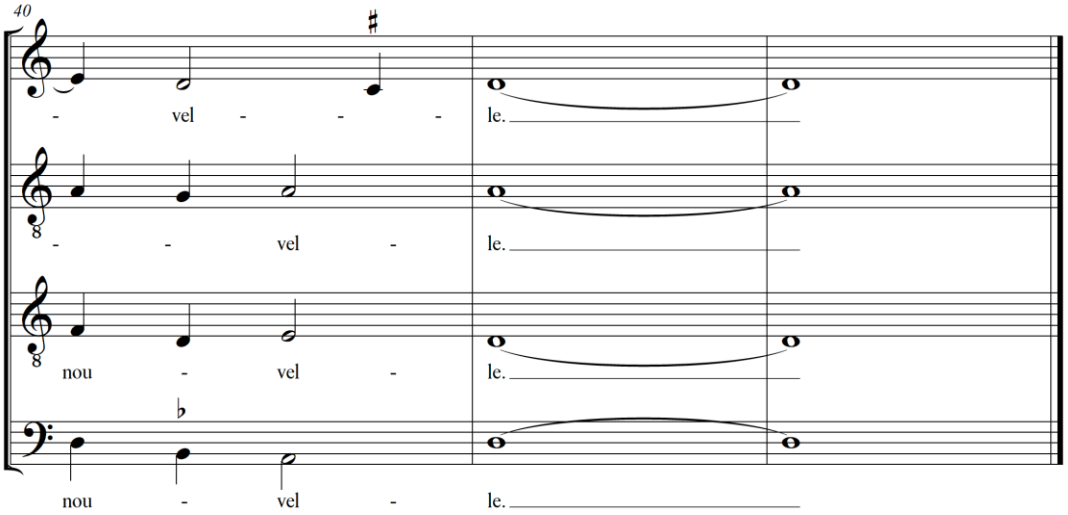


6.a D'où vient cela



6.a D'où vient cela

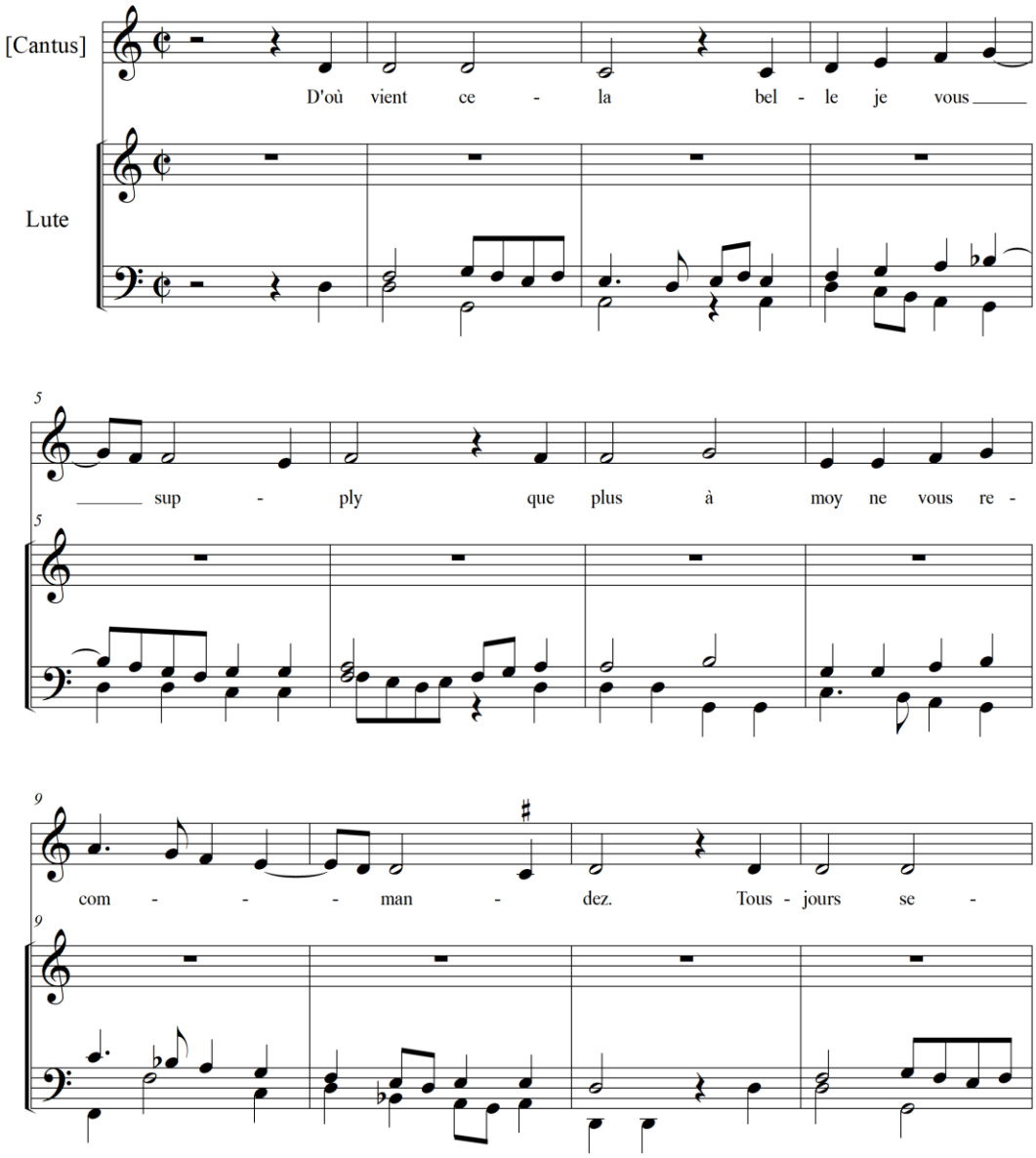



40
- vel - - - le.
- - vel - le.
nou - vel - le.
nou - vel - le.

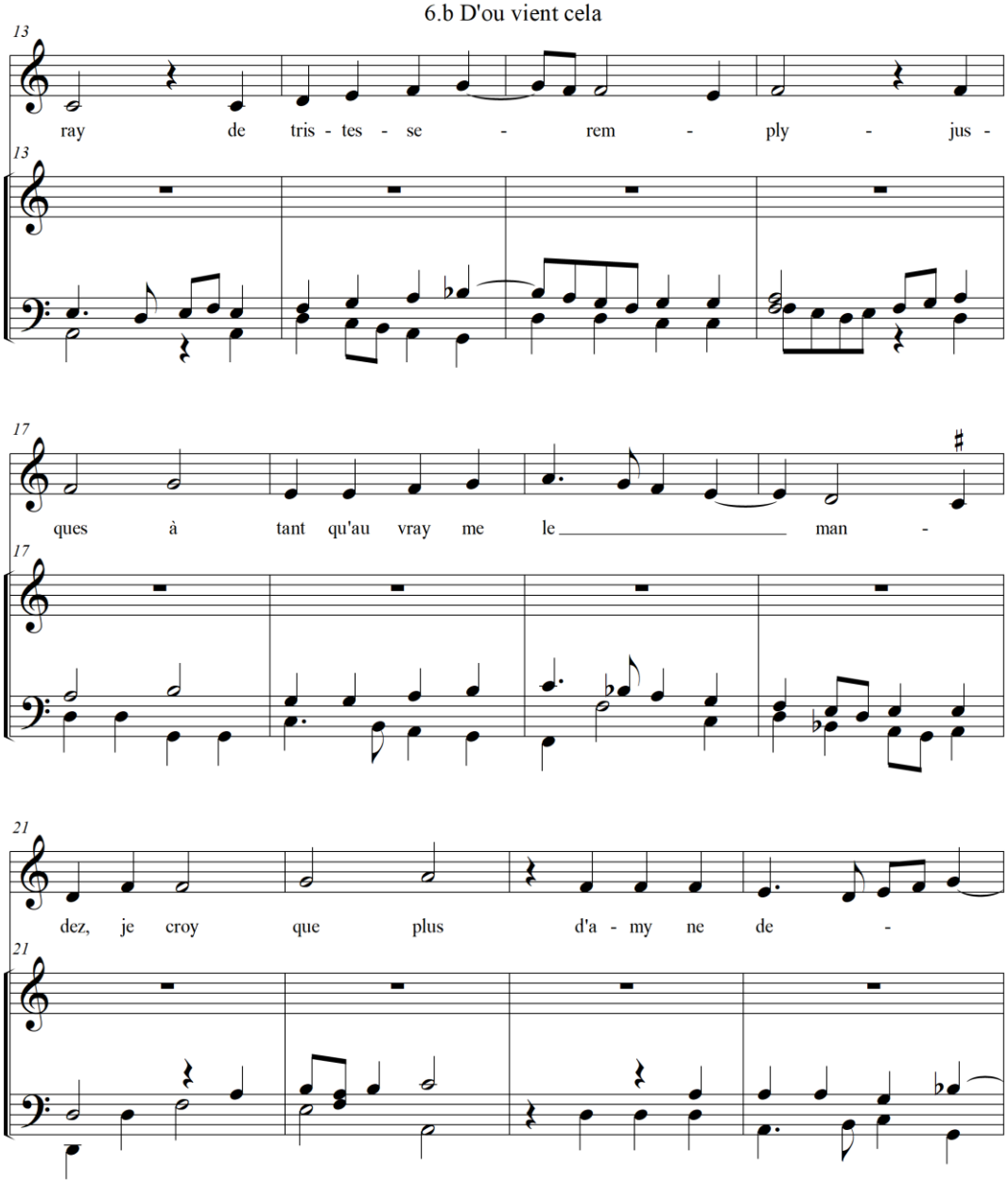
# 6.b D'ou vient cela

for voice with lute accompaniment

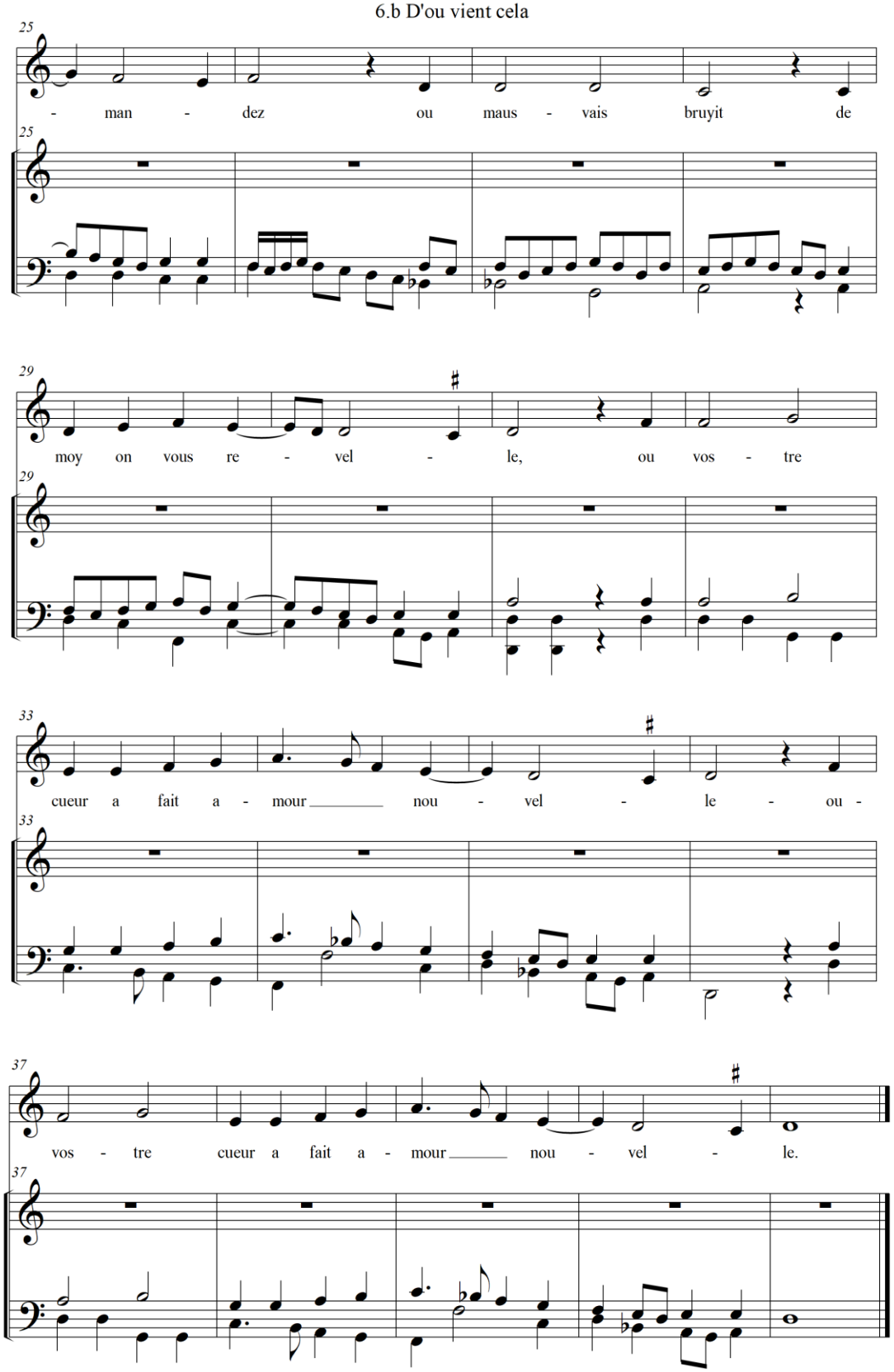
Claudin de Sermisy



6.b D'ou vient cela



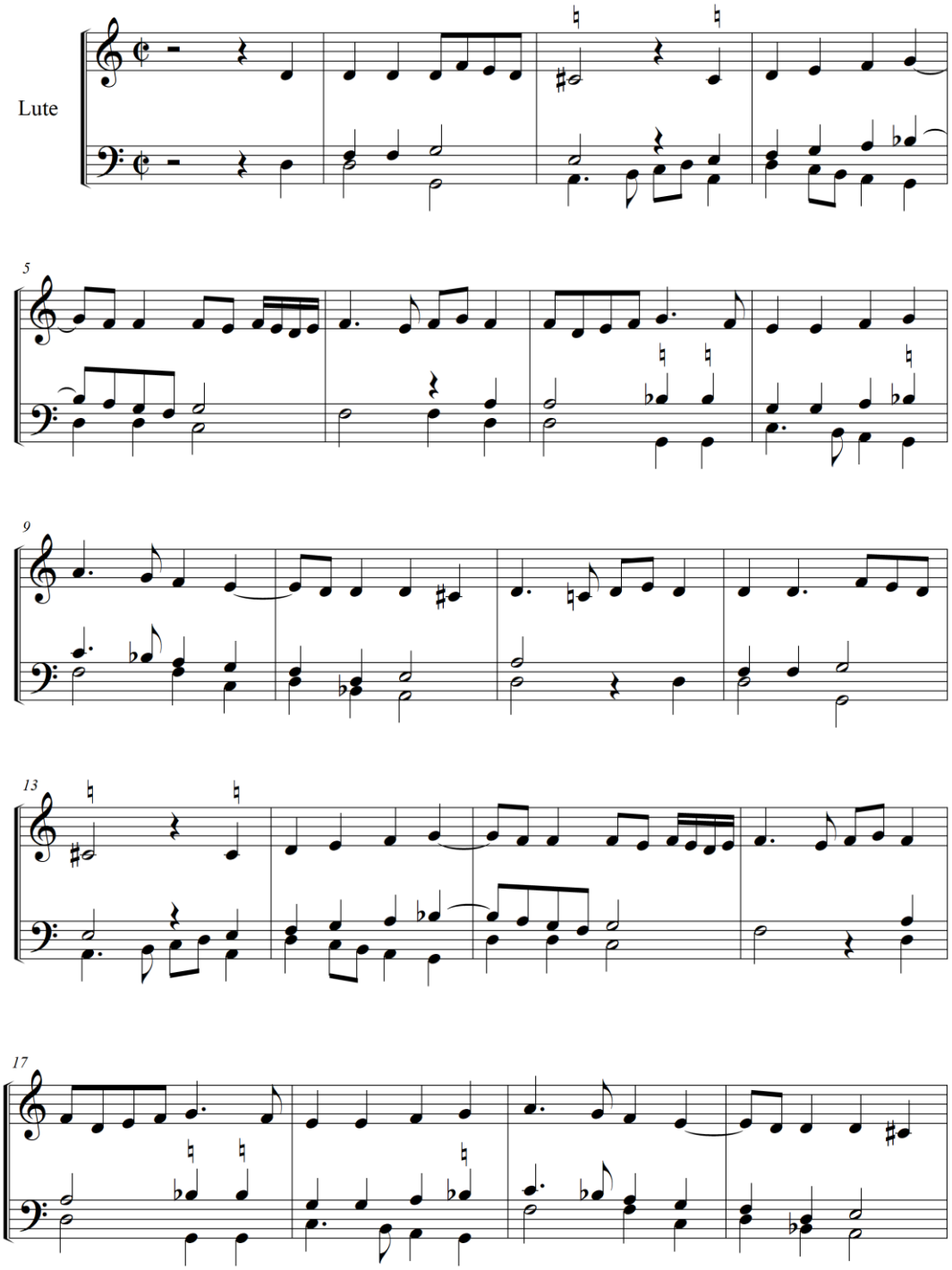
6.b D'ou vient cela



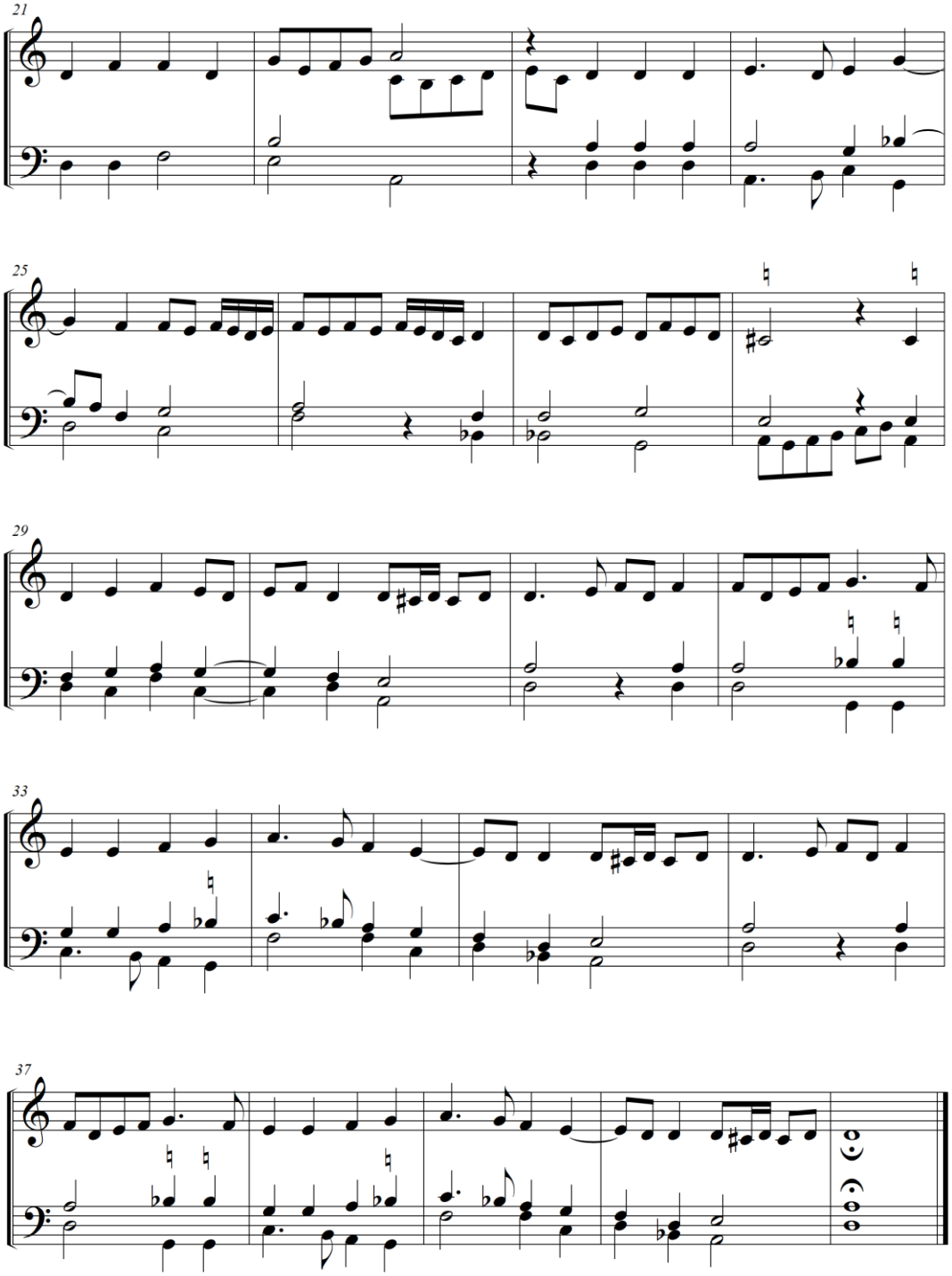
# 6.c D'où vient cela

for lute solo

Claudin de Sermisy



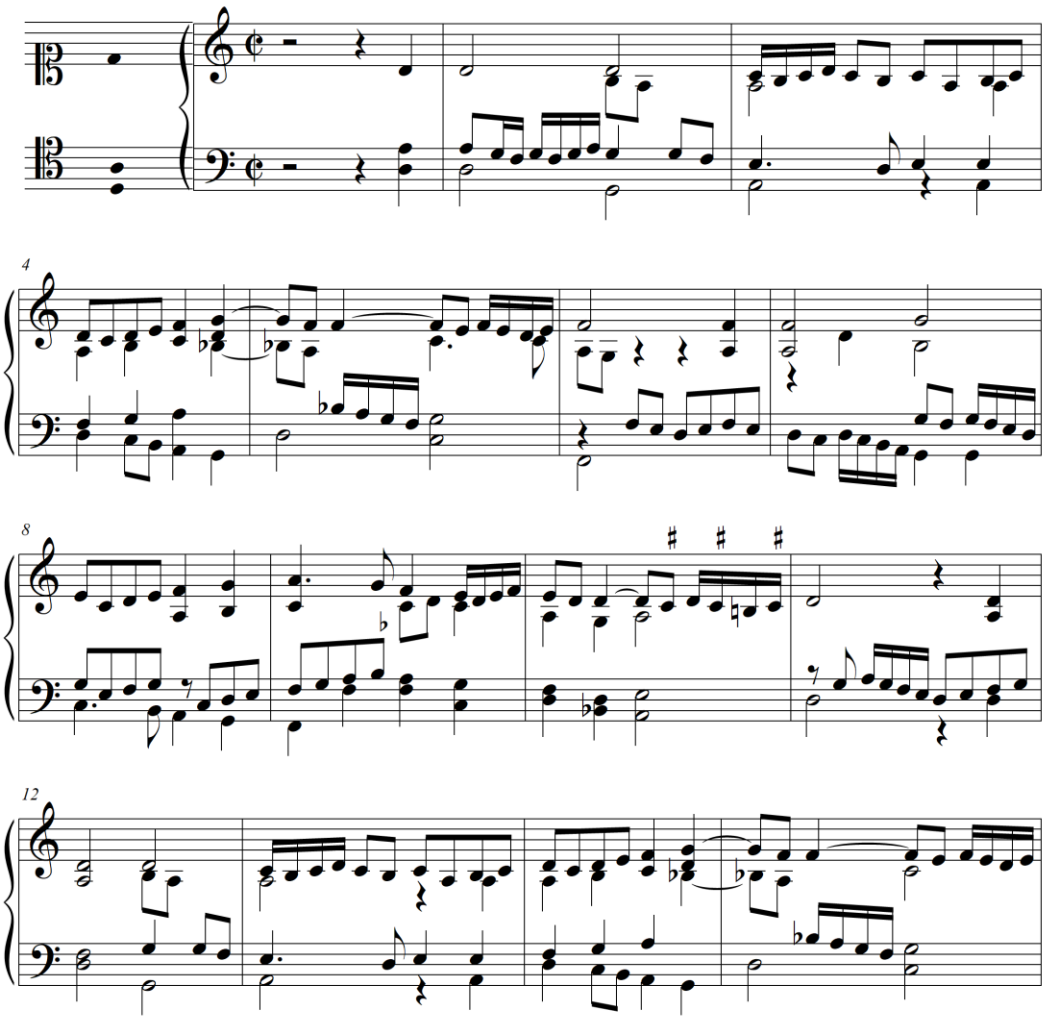
6.c D'où vient cela



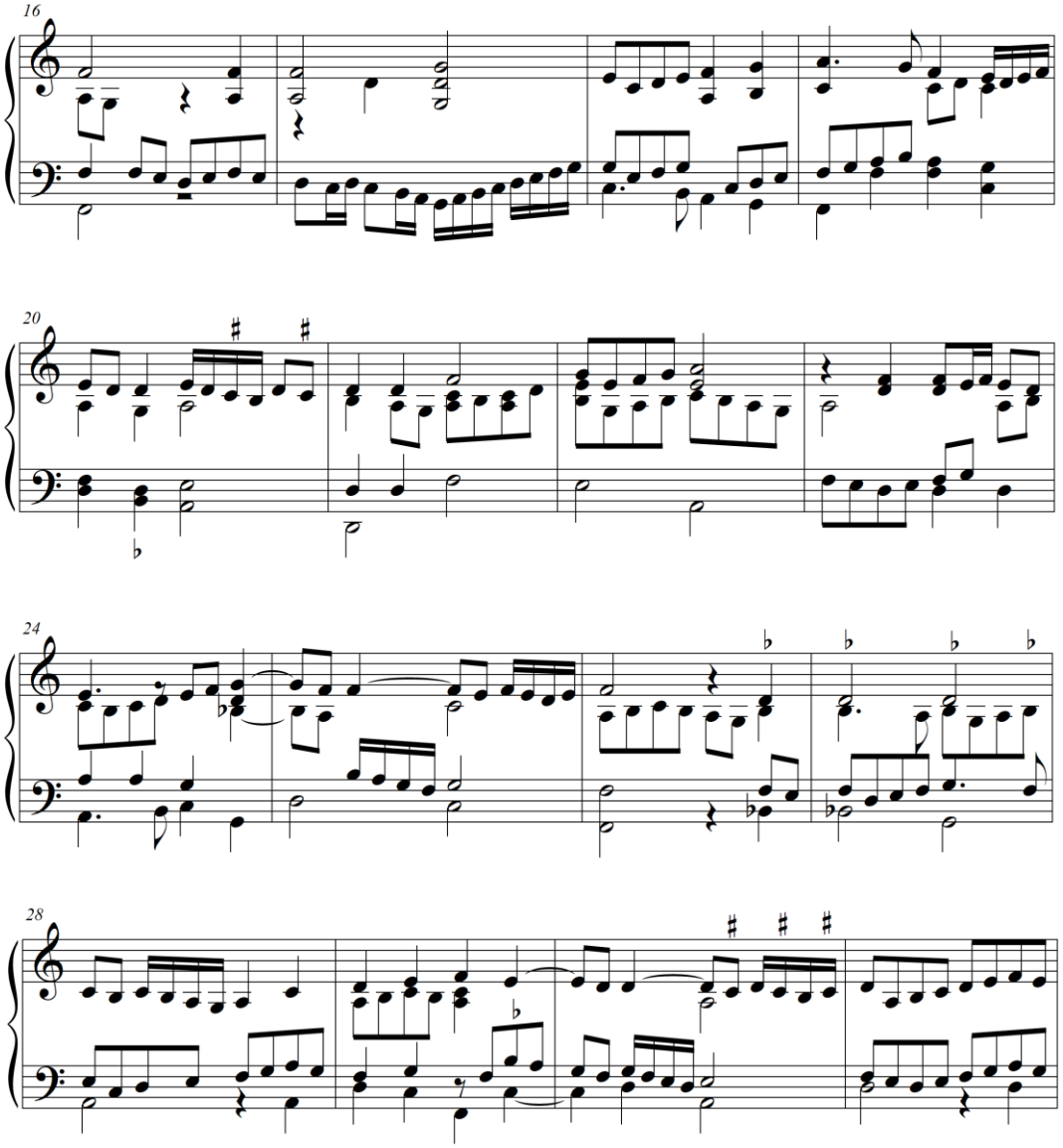
# 6.d D'ou vient cela

for solo keyboard

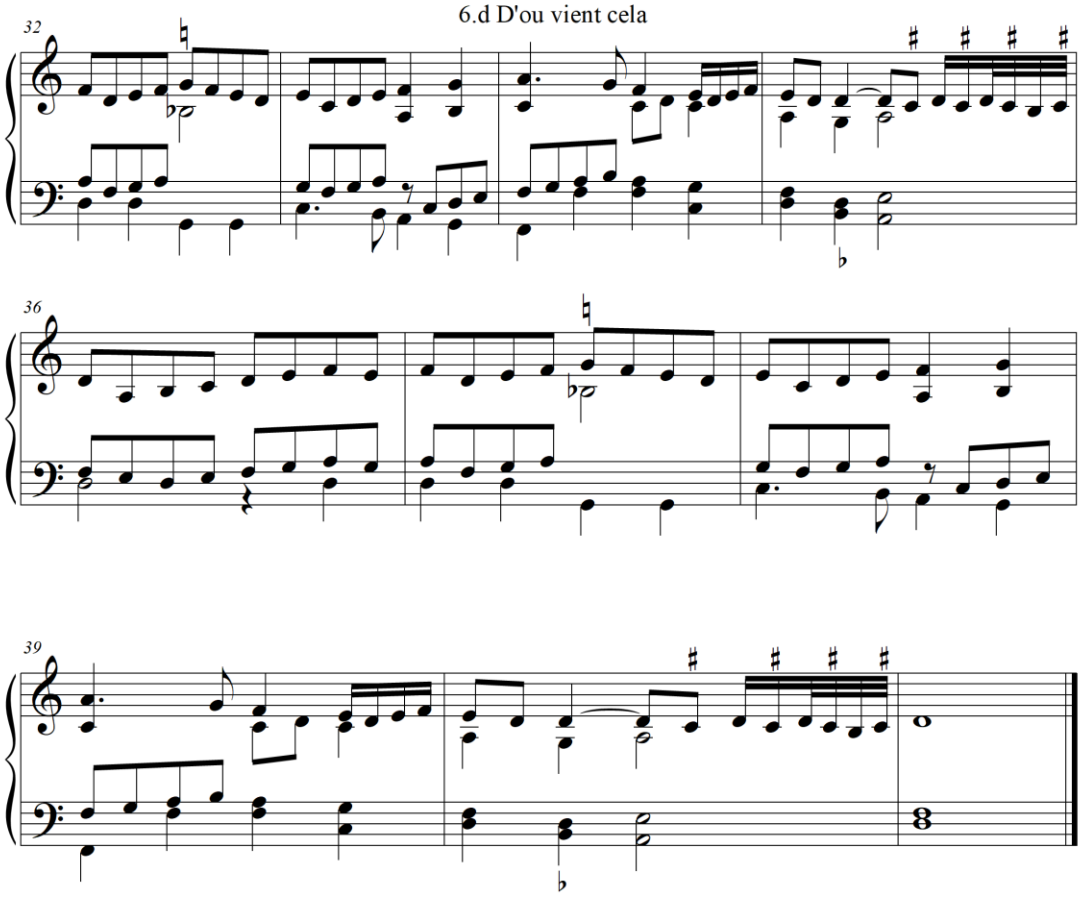
Claudin de Sermisy



6.d D'ou vient cela



6.d D'ou vient cela



6.2 Κριτικό υπόμνημα

**1**. ***'Languir me fais'***

1.a) για τέσσερις φωνές (S-CTen-T-B): βασική πηγή **1529b** φυλ.13$^{r}$, συμπληρωματική πηγή **1536b** φυλ.39$^{v}$-40$^{r}$

1.b) για λαούτο-φωνή: **1529c,v1**, φυλ.20$^{v}$-21$^{r}$

1.c) για solo λαούτο: **1529c,v2**, φυλ.19$^{v}$-20$^{r}$

1.d) για πληκτροφόρο όργανο: **1531b**, φυλ.58$^{v}$-59$^{r}$

| ΠΟΙΗΤΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ | ΑΠΟΔΟΣΗ | |
|---|---|---|
| Languir me fais sans t'avoir offensée,<br>Plus ne m'escriptz, plus de moy ne t'enquiers,<br>Mais nonobstant austre Dame ne quiers:<br>Plus tost mourir, que changer ma pensée. | Με κάνεις και υποφέρω χωρίς να σε έχω προσβάλλει,<br>Δε μου γράφεις πια, μη ζητάς κι από μένα<br>Αλλά παρ' όλα αυτά, δε θέλω καμία άλλη, αλλά εσένα Κυρία μου:<br>Προτιμώ να πεθάνω, παρά να αλλάξω τη γνώμη μου. | |
| Je ne dy pas t'amour estre effacée,<br>Mais je me plainds de l'ennuy que j'acquiers,<br>Et loing de toy humblement te requiers<br>Que loing de moy, de moy ne sois faschée. | Δε λέω ότι η αγάπη σου έχει διαλυθεί.<br>Αλλά παραπονιέμαι για την ανία από την οποία υποφέρω.<br>Και μακριά σου- ταπεινά ζητώ από σένα<br>Πού είσαι μακριά από μένα -να μην είσαι θυμωμένη μαζί μου. | [5] |

**1.a**) για τέσσερις φωνές (S-CTen-T-B): βασική πηγή **1529b** φυλ.13$^{r}$,
συμπληρωματική πηγή **1536b** φυλ.39$^{v}$-40$^{r}$

Επιλέχθηκε η πηγή **1529b**, διότι συμπίπτει με τις πηγές **1529c,v2**, **1529c,v1** και **1531b** όσον αφορά στις φωνές tenor: μ.6, μ.11 και μ.24 και contratenor: μ.14.

Καταγράφεται μόνο η 1$^{η}$ στροφή του ποιήματος (στ.1-4).

| Μέτρο | Χρόνος | Φωνή | Παρατήρηση |
|---|---|---|---|
| 2$^{ο}$ | 4$^{ος}$ | contratenor | Bb αντί B. Διόρθωση με βάση **1529c,v2**. |
| 5$^{ο}$ | 4$^{ος}$ | bassus | E αντί Eb. Διόρθωση με βάση **1529c,v2**, **1529c,v1** και **1531b**. |
| 6$^{ο}$ | 2$^{ος}$ | tenor | **1536b**: F τέταρτο, αντί G-F όγδοα. |
| 11$^{ο}$ | 4$^{ος}$ | tenor | **1536b**: A τέταρτο, αντί Bb-A όγδοα. |
| 13$^{ο}$ | 4$^{ος}$ | bassus | E αντί Eb. Διόρθωση με βάση **1529c,v2** και **1529c,v1**. |
| 14$^{ο}$ | 1$^{ος}$-4$^{ος}$ | contratenor | **1536b**: D ολόκληρο, αντί D μισά. |
| 17$^{ο}$ | 1$^{ος}$,4$^{ος}$ | bassus | E αντί Eb. Διόρθωση με βάση **1529c,v2**, **1529c,v1** και **1531b**. |
| 18$^{ο}$ | 4$^{ος}$ | | Προσθήκη κορώνας. Διόρθωση με βάση **1536b**, |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | | **1529c,v2** και **1529c,v1**. |
| 20$^{o}$ | 4$^{ος}$ | contratenor | Bb αντί B. Διόρθωση με βάση **1529c,v2**. |
| 23$^{o}$ | 4$^{ος}$ | bassus | E αντί Eb. Διόρθωση με βάση **1529c,v2**, **1529c,v1** και **1531b**. |
| 24$^{o}$ | 4$^{ος}$ | tenor | **1536b**: F τέταρτο, αντί G-F όγδοα. |
| 19$^{o}$-26$^{o}$ | | | Επανάληψη φράσης σύμφωνα με την ένδειξη s.c. στο μ.19. |

**1.b**) για λαούτο-φωνή: **1529c,v1**, φυλ.20$^{v}$-21$^{r}$

Καταγράφεται μόνο η 1$^{η}$ στροφή του ποιήματος (στ.1-4).

Η τελευταία μουσική φράση του τραγουδιού (μ.19-25), παραλείπεται στην πρωτογενή πηγή. Σύμφωνα με τις πηγές **1529b**, **1529c,v2** και **1531b**, τα μ.19-25 αποτελούν επανάληψη των μ.1-7 (αρχική μουσική φράση), οπότε επαναλαμβάνονται αντίστοιχα και στην περίπτωση της εκδοχής για λαούτο-φωνή. Επίσης, ο τελευταίος στίχος της 1$^{ης}$ στροφής (plus tost mourir, que changer ma pensee) έχει προστεθεί χειρόγραφα στο τέλος του φύλλου 21$^{r}$ της πηγής **1529c,v1**. Η χειρόγραφη αυτή προσθήκη είναι μοναδική και σημειώνεται στη συγκεκριμένη πηγή που βρίσκεται στη βιβλιοθήκη Staatsbibliothek, στο Βερολίνο (Stiftung Preussicher Kulturbesitz).

| Μέτρο | Χρόνος | Φωνή/ Λαούτο | Παρατήρηση |
|---|---|---|---|
| 2$^{o}$ | 4$^{ος}$ | λαούτο | Bb αντί B. Διόρθωση με βάση **1529c,v2**. |
| 3$^{o}$ | 1$^{ος}$,2$^{ος}$ 4$^{ος}$ | λαούτο | Bb αντί B. Διόρθωση με βάση μ.2. |
| 8$^{o}$ | 1$^{ος}$ ,2$^{ος}$ | λαούτο | C-B-C αντί F-E-F. Διόρθωση με βάση **1529b** και **1531b**.(α.ε) |
| 11$^{o}$ | 1$^{ος}$ | λαούτο | F αντί C, Eb αντί Bb (2$^{ος}$ χρόνος). Διόρθωση με βάση **1529b** και **1531b**. (α.ε) |
| 11$^{o}$ | 3$^{ος}$,4$^{ος}$ | λαούτο | G#-F#-A αντί C-Bb-A. Διόρθωση με βάση **1529b** και **1531b**. (α.ε) |
| 11$^{o}$ | 4$^{ος}$ | λαούτο | C αντί F. Διόρθωση με βάση **1529b** και **1531b**. (α.ε) |
| 20$^{o}$ | 4$^{ος}$ | Λαούτο | Bb αντί B. Διόρθωση με βάση **1529c,v2** |
| 19$^{o}$-25$^{o}$ | | [cantus]-λαούτο | Προσθήκη μέτρων και επανάληψης αυτών, σύμφωνα με **1529b** . |

**1.c**) για solo λαούτο: **1529c,v2**, φυλ.19$^{v}$-20$^{r}$

| Μέτρο | Χρόνος | Λαούτο | Παρατήρηση |
|---|---|---|---|
| 1$^{o}$ | 4$^{ος}$ | | Eb αντί D. Διόρθωση με βάση το μ.20 και **1529c,v1** και **1531b**. |
| 7$^{o}$ | 3$^{ος}$ | | F-F αντί F-E. Διόρθωση με βάση **1529c,v1**. |

| | | |
|---|---|---|
| 7$^{o}$ | 4$^{ος}$ | Παράλειψη F τετάρτου στο basso. Διόρθωση με βάση **1529c,v1** και **1531b**. (α.ε) |
| 8$^{o}$ | 1$^{ος}$,2$^{ος}$ | C αντί F. Διόρθωση με βάση **1529b** και **1531b**. (α.ε) |
| 11$^{o}$ | 1$^{ος}$ | F αντί C. Διόρθωση με βάση **1529b** και **1531b**. (α.ε) |
| 17$^{o}$ | 3$^{ος}$ | Bb αντί B. Διόρθωση με βάση **1529c,v1** και **1531b**. |
| 19$^{o}$ | 1$^{ος}$-2$^{ος}$ | Προσθήκη συγχορδίας C-G-C, στο basso, κρατημένης από το προηγούμενο μέτρο (ή εκ νέου παιγμένης) για έμφαση στην επερχόμενη πτώση, σύμφωνα με **1531b**. |
| 25$^{o}$ | 4$^{ος}$ | F-Eb-D-B, αντί C-Bb-A-G. Διόρθωση με βάση μ.6 της **1529c,v2**. (α.ε) |

**1.d**) για πληκτροφόρο όργανο: **1531b**, φυλ.58$^{v}$-59$^{r}$

| Μέτρο | Χρόνος | Πληκτροφόρο | Παρατήρηση |
|---|---|---|---|
| 2$^{o}$ | 4$^{ος}$ | | Bb αντί B. Διόρθωση με βάση **1529c,v2**. |
| 13$^{o}$ | 4$^{ος}$ | | Eb αντί E. Διόρθωση με βάση **1529c,v2** και **1529c,v1**. |
| 20$^{o}$ | 4$^{ος}$ | | Bb αντί B. Διόρθωση με βάση **1529c,v2**. |
| 21$^{o}$ | | | Προσθήκη των μ.4-8$^{1/4}$(μετατροπή της συγχορδίας του 1$^{ου}$ χρόνου του μ.8 σε καταληκτική συγχορδία) λόγω ένδειξης *ut supra*. |
| 19$^{o}$-26$^{o}$ | | | Επανάληψη φράσης σύμφωνα με την ένδειξη s.c. στο μ.21 και σύμφωνα με **1529b**. |

**2**. ***'Secoures moy'***

2.a) για τέσσερις φωνές (S-CTen-T-B): **1529b**, φυλ.1$^{v}$

2.b) για λαούτο-φωνή: **1529c,v1**, φυλ.36$^{v}$-37$^{r}$

2.c) για solo λαούτο: **1529c,v2**, φυλ.35$^{v}$-36$^{r}$

2.d) για πληκτροφόρο όργανο: **1531b**, φυλ.[73]$^{r}$-74$^{v}$

| ΠΟΙΗΤΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ | ΑΠΟΔΟΣΗ | |
|---|---|---|
| Secourez moy, ma Dame par amours,<br>Ou aultrement la Mort me vient querir.<br>Aultre que vous ne peult donner secours<br>A mon las cueur, lequel s'en va mourir.<br>Helas, helas, vueillez donc secourir<br>Celluy, qui vit pour vous en grand destresse,<br>Car de son cueur vous estes la maistresse. | Σώστε με Κυρία μου με την αγάπη σας,<br>γιατί διαφορετικά ο θάνατος θα έρθει να με πάρει.<br>Κάνεις άλλος, εκτός από εσάς, δεν μπορεί να ανακουφίσει<br>Την ταλαίπωρη καρδιά μου, η οποία για σας θα πεθάνει.<br>Αλίμονο, αλίμονο, ελάτε λοιπόν να σώσετε,<br>αυτόν που ζει σε μεγάλη θλίψη εξαιτίας σας,<br>Γιατί της καρδιάς του είστε η κυρία. | [5] |
| Si par aymer, et souffrir nuictz et jours,<br>L'amy dessert ce, qu'il vient requerir,<br>Dictes, pourquoy faictes si longs sejours<br>A me donner ce, que tant veulx cherir?<br>O noble fleur, laisserez vous perir, | Αφού περάσει νύχτες και μέρες, υποφέροντας από αγάπη,<br>κι ο αγαπημένος αποκτήσει αυτό που αναζητά,<br>Πείτε μου, γιατί αργείτε τόσο καιρό<br>Να μου δώσετε αυτό που τόσο θέλω κι αγαπώ;<br>Ω πολύτιμο λουλούδι μου, θα αφήσετε να χαθεί, | [10] |

| | | |
|---|---|---|
| Vostre Servant, par faulte de lyesse?<br>Je croy qu'en vous n'a point tant de rudesse. | Ο υπηρέτης σας, από έλλειψη χαράς;<br>Δεν πιστεύω ότι έχετε μέσα σας τόση αγένεια. | |
| Vostre rigueur me feit plusieurs destours,<br>Quand au premier je vous vins requerir:<br>Mais Bel Acueil m'a faict d'assez bons tours,<br>Et me laissant maint baiser conquerir.<br>Las vos baisers ne me sçavent guerir,<br>Mais vont croissant l'ardant feu, qui me presse:<br>Jouyssance est ma medecine expresse. | Η αυστηρότητά σας με έκανε να επιστρέψω σε σας πολλές φορές,<br>από την πρώτη φορά που ήρθα να σας βρω:<br>Αλλά το καλωσόρισμά σας, με βοήθησε να βρω πολλούς τρόπους,<br>Και με άφησε να κατακτήσω το φιλί σας.<br>Δυστυχώς όμως, τα φιλιά σας αντί να με ανακουφίζουν,<br>εντείνουν τη φλογερή επιθυμία, που με καταπιέζει:<br>Η χαρά είναι το πιο άμεσό μου φάρμακο. | [15]<br><br><br><br><br>[20] |

**2.a**) για τέσσερις φωνές (S-CTen-T-B): **1529b**, φυλ.1$^{v}$

Καταγράφεται μόνο η 1$^{η}$ στροφή (στ.1-7) με τις παρακάτω διαφοροποιήσεις.

| | | |
|---|---|---|
| Secourez moy, ma Dame par amours,<br>Ou aultrement (**2x**) la Mort me vient querir.<br>Aultre que vous ne peult donner secours<br>A mon las cueur, lequel s'en va mourir.<br>Helas, helas, vueillez donc secourir<br>Celluy, qui vit pour vous en grand **tristesse**,<br>Car de son **coeur** vous estes la maistresse (**2x**). | Σώστε με Κυρία μου με την αγάπη σας,<br>γιατί διαφορετικά ο θάνατος θα έρθει να με πάρει.<br>Κάνεις άλλος, εκτός από εσάς, δεν μπορεί να ανακουφίσει<br>Την ταλαίπωρη καρδιά μου, η οποία για σας θα πεθάνει.<br>Αλίμονο, αλίμονο, ελάτε λοιπόν να σώσετε,<br>αυτόν που ζει σε μεγάλη **δυστυχία** εξαιτίας σας,<br>Γιατί της καρδιάς του είστε η κυρία. | <br><br><br><br>[5] |

Στην εν λόγω εκδοχή, διορθώνεται η λέξη “cueur” του ποιητικού κειμένου, η οποία στην πηγή σημειώνεται ως “coeur”, όπως είναι ο σύγχρονος τύπος της λέξης στα γαλλικά. Η διόρθωση έγινε με βάση **1529c,v1**.

| Μέτρο | Χρόνος | Φωνή | Παρατήρηση |
|---|---|---|---|
| 8$^{ο}$ | 2$^{ος}$ | tenor | Β αντί Bb. Διόρθωση με βάση **1529c,v2** και **1529c,v1**. |
| 17$^{ο}$ | 4$^{ος}$ | tenor | Β αντί Bb. Διόρθωση με βάση **1529c,v2** και **1529c,v1**. |
| 27$^{ο}$ | 2$^{ος}$ | tenor | Β αντί Bb. Διόρθωση με βάση **1529c,v2** και **1529c,v1**. |
| 32$^{ο}$ | 4$^{ος}$ | tenor | Β αντί Bb. Διόρθωση με βάση **1529c,v2** και **1529c,v1**. |

**2.b**) για λαούτο-φωνή: **1529c,v1**, φυλ.36$^{v}$-37$^{r}$

Καταγράφεται μόνο η 1$^{η}$ στροφή (στ.1-7) με τις παρακάτω διαφοροποιήσεις.

| | | |
|---|---|---|
| Secourez moy, ma Dame par amours,<br>Ou aultrement (**2x**) **le cueur s’en va mourir**.<br>Aultre que vous ne peult donner secours<br>A mon las cueur (**2x**), lequel s'en va mourir.<br>Helas, helas, vueillez donc secourir<br>Celluy, qui vit (**2x**) pour vous en grand **tristesse**,<br>Car de son cueur vous estes la maistresse (**2x**). | Σώστε με Κυρία μου με την αγάπη σας,<br>γιατί διαφορετικά (**2x**) **η καρδιά μου θα πεθάνει**.<br>Κάνεις άλλος, εκτός από εσάς, δεν μπορεί να ανακουφίσει<br>Την ταλαίπωρη καρδιά μου, η οποία για σας θα πεθάνει.<br>Αλίμονο, αλίμονο, ελάτε λοιπόν να σώσετε,<br>αυτόν που ζει σε μεγάλη **δυστυχία** εξαιτίας σας,<br>Γιατί της καρδιάς του είστε η κυρία. | <br><br><br><br>[5] |

Στην εκδοχή για λαούτο και φωνή, χρειάστηκε μεταφορά του μέρους του λαούτου, από δώριο από sol, όπως ήταν γραμμένο αρχικά στην πρωτογενή πηγή, σε δώριο από re, για να

επιτευχθεί σωστή αρμονική συνήχηση με το μέρος της φωνής που ήταν γραμμένο σε δώριο από re.

| Μέτρο | Χρόνος | Φωνή/ Λαούτο | Παρατήρηση |
|---|---|---|---|
| $4^{o}$ | $4^{ος}$ | λαούτο | F μισό αντί F τέταρτο και παύση τετάρτου ($1^{ος}$ χρόνος μ.5). Διόρθωση με βάση **1529b**, **1529c,v2** και **1531b**. |
| $9^{o}$ | $4^{ος}$ | λαούτο | D μισό αντί D τέταρτο και παύση τετάρτου ($1^{ος}$ χρόνος-μ.10). Διόρθωση με βάση **1529b**, **1529c,v2** και **1531b**. |
| $9^{o}$ | | [cantus]/ λαούτο | Διόρθωση του σημείου της επανάληψης σύμφωνα με **1529b**, **1529c,v2** και **1531b**. |
| $19^{o}$ | $3^{ος}$ | λαούτο | D μισό αντί D τέταρτο και παύση τετάρτου. Διόρθωση με βάση **1529b**, **1529c,v2** και **1531b**. |
| $20^{o}$ | $2^{ος}$-$3^{ος}$ | [cantus] | F αντί A. Διόρθωση με βάση **1529b**, **1529c,v2** και **1531b**. |
| $21^{o}$ | $2^{ος}$ | λαούτο | A μισό αντί A τέταρτο και παύση τετάρτου. Διόρθωση με βάση **1529b**, **1529c,v2** και **1531b**. |
| $23^{o}$ | $4^{ος}$ | λαούτο | F μισό αντί F τέταρτο και παύση τετάρτου ($1^{ος}$ χρόνος-μ.24). Διόρθωση με βάση **1529b**, **1529c,v2** και **1531b**. |
| $28^{o}$ | $4^{ος}$ | λαούτο | D μισό αντί D τέταρτο και παύση τετάρτου ($1^{ος}$ χρόνος-μ.29). Διόρθωση με βάση **1529b**, **1529c,v2** και **1531b**. |
| $32^{o}$ | $4^{ος}$ | [cantus] | G τέταρτο παρεστιγμένο αντί G-F όγδοα. Διόρθωση με βάση **1529b**, **1529c,v2** και **1531b**. |
| $32^{o}$ | $4^{ος}$ | λαούτο | Bb-D αντί Bb-A. Διόρθωση με βάση τα μ.8, μ.17, μ.27 και **1529b**, **1529c,v2** και **1531b**. |

**2.c**) για solo λαούτο: **1529c,v2**, φυλ.$35^{v}$-$36^{r}$

Δεν χρειάστηκε κάποια διόρθωση/προσθήκη στην εν λόγω εκδοχή.

**2.d**) για πληκτροφόρο όργανο: **1531b**, φυλ.$[73]^{r}$-$74^{v}$

Στην εκδοχή για solo πληκτροφόρο, χρειάστηκε μεταφορά από δώριο από sol, όπως ήταν γραμμένο στην πρωτογενή πηγή, σε δώριο από re, σύμφωνα με τις πηγές **1529b**, **1529c,v2** και **1529c,v1**.

| Μέτρο | Χρόνος | Πληκτροφόρο | Παρατήρηση |
|---|---|---|---|
| $5^{o}$ | $2^{ος}$,$3^{ος}$,$4^{ος}$ | | B αντί Bb. Διόρθωση με βάση **1529b**, **1529c,v2** και **1529c,v1**. |
| $8^{o}$ | $2^{ος}$,$3^{ος}$ | | B αντί Bb. Διόρθωση με βάση **1529c,v2** και **1529c,v1**. |
| $14^{o}$ | $4^{ος}$ | | B αντί Bb. Διόρθωση με βάση **1529b**, **1529c,v2** και **1529c,v1**. |
| $15^{o}$ | $1^{ος}$,$2^{ος}$ | | B αντί Bb. Διόρθωση με βάση **1529b**, **1529c,v2** και **1529c,v1**. |

| | | |
|---|---|---|
| 17$^{o}$ | 4$^{ος}$ | Β αντί Bb. Διόρθωση με βάση **1529c,v2** και **1529c,v1**. |
| 18$^{o}$ | 1$^{ος}$ | Β αντί Bb. Διόρθωση με βάση **1529c,v2** και **1529c,v1**. |
| 24$^{o}$ | 2$^{ος}$,3$^{ος}$,4$^{ος}$ | Β αντί Bb. Διόρθωση με βάση **1529b**, **1529c,v2** και **1529c,v1**. |
| 27$^{o}$ | 2$^{ος}$,3$^{ος}$ | Β αντί Bb. Διόρθωση με βάση **1529c,v2** και **1529c,v1**. |
| 32$^{o}$ | 4$^{ος}$ | Β αντί Bb. Διόρθωση με βάση **1529c,v2** και **1529c,v1**. |
| 33$^{o}$ | 1$^{ος}$ | Β αντί Bb. Διόρθωση με βάση **1529c,v2** και **1529c,v1**. |

**3**. ***'Jouyssance vous donneray'***

3.a) για τέσσερις φωνές (S-CTen-T-B): βασική πηγή: **1536a** φυλ.7$^{v}$-8$^{r}$, συμπληρωματική πηγή **1529b** φυλ.5$^{r}$-5$^{v}$

3.b) για λαούτο-φωνή: **1529c,v1**, φυλ.50$^{v}$-51$^{r}$

3.c) για solo λαούτο: **1529c,v2**, φυλ.49$^{v}$-50$^{r}$

3.d) για πληκτροφόρο όργανο: **1531c**, φυλ.116$^{r}$-117$^{r}$

| ΠΟΙΗΤΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ | ΑΠΟΔΟΣΗ | |
|---|---|---|
| Jouyssance vous donneray | Θα σας δώσω χαρά, | |
| Mon Amy, et si meneray | αγαπημένη μου, κι έτσι θα σας ικανοποιήσω | |
| A bonne fin vostre esperance. | πέρα από κάθε σας προσδοκία. | |
| Vivante ne vous laisseray, | Όσο ζω, δε θα σας απογοητεύσω, | |
| Encores, quand morte seray, | ακόμη και όταν πεθάνω, | [5] |
| L'esprit en aura souvenance. | θα έχετε την ανάμνησή μου. | |
| | | |
| Si pour moy avez du soucy, | Αν ανησυχείτε για μένα, | |
| Pour vous n'en ay pas moins aussi, | Εγώ δεν ανησυχώ πλέον για εσάς, | |
| Amour le vous doibt faire entendre. | Η αγάπη θα σας κάνει να καταλάβετε. | |
| Mais s'il vous grieve d'estre ainsi, | Αλλά αν αυτή σας θλίβει, | [10] |
| Appaisez vostre cueur transi: | απαλύνετε την πληγωμένη σας καρδιά: | |
| Tout vient à point, qui peult attendre. | Όλα θα πάνε καλά, για αυτούς που μπορούν να περιμένουν. | |

**3.a**) για τέσσερις φωνές (S-CTen-T-B): βασική πηγή: **1536a** φυλ.7$^{v}$-8$^{r}$,
συμπληρωματική πηγή **1529b** φυλ.5$^{r}$-5$^{v}$

Επιλέχθηκε η πηγή **1536a**, διότι το μ.1 της πηγής αυτής συμπίπτει με το μ.1 της **1529c,v1**. Όσον αφορά στο μ.9 (για τις φωνές superius και tenor), που σημειώνονται διαφορές μεταξύ των πηγών, υπερισχύει η εκδοχή της **1536a**, διότι στην επανάληψη του μ.9 (μ.22) οι πηγές **1529b** και **1536a** συμπίπτουν. Επιπλέον, όσον αφορά το ποιητικό κείμενο της **1529b**, υπήρχε απόκλιση στο στίχο της 1$^{ης}$ στροφής « Encores, quant morte je seray… », αντί για

« Encores, quant morte seray… », όπως εμφανίζεται στις πηγές **1536a** και **1529c,v1** και σύμφωνα με το πρωτότυπο κείμενο.[115]

Καταγράφεται μόνο η 1η στροφή (στ.1-6) με τις παρακάτω διαφοροποιήσεις.

| | | |
|---|---|---|
| Jouyssance vous donneray | Θα σας δώσω χαρά, | |
| Mon Amy, et **vous meneray** | αγαπημένη μου, κι έτσι θα **σας οδηγήσω** | |
| **Là où pretend** vostre esperance. | **Εκεί όπου απαιτούν** οι προσδοκίες σας. | |
| Vivante ne vous laisseray, | Όσο ζω, δε θα σας απογοητεύσω, | |
| Encores, quand morte seray, | ακόμη και όταν πεθάνω, | [5] |
| L'esprit en aura souvenance. | θα έχετε την ανάμνησή μου. | |

| Μέτρο | Χρόνος | Φωνή | Παρατήρηση |
|---|---|---|---|
| 1° | 1ος-2ος | superius | **1529b**: G μισό, αντί παύση τετάρτου και G τέταρτο. |
| 2° | 4ος | bassus | E αντί Eb. Διόρθωση με βάση **1529c,v2** και **1529c,v1**. |
| 3° | 1ος,2ος | bassus | E αντί Eb. Διόρθωση με βάση **1529c,v2**, **1529c,v1** και **1531c**. |
| 8° | 4ος | contratenor | **1529b**: D όγδοο, αντί D-C δέκατα-έκτα. |
| 9° | 1ος | bassus | E αντί Eb. Διόρθωση με βάση **1531c**. |
| 9° | 2ος | superius | **1529b**: F και E όγδοα, αντί F τέταρτο. |
| 9° | 1ος,2ος | tenor | **1529b**: G τέταρτο παρεστιγμένο και A όγδοο, αντί G-A τέταρτα. |
| 11° | 2ος | tenor | E αντί Eb. Διόρθωση με βάση **1529c,v1**. |
| 15° | 3ος | bassus | **1529b**: Bb, αντί A. |
| 21° | 4ος | contratenor | **1529b**: D όγδοο αντί D-C δέκατα-έκτα. |
| 22° | 1ος | bassus | E αντί Eb. Διόρθωση με βάση **1531c**. |
| 24° | 2ος | tenor | E αντί Eb. Διόρθωση με βάση **1529c,v1**. |
| 25° | | S-C-T-B | **1529b**: επανάληψη λόγω ένδειξης s.c. αντί επανάληψη ολόκληρης της φράσης. |
| 26°-32° | | | Ως επανάληψη των μ. 20½-25 οι διορθώσεις/προσθήκες που έγιναν στα μέτρα 26-32, είναι οι ίδιες με αυτές που σημειώθηκαν αναλυτικά παραπάνω. |

**3.b**) για λαούτο-φωνή: **1529c,v1**, φυλ.50ν-51r

Καταγράφεται μόνο η 1η στροφή (στ.1-6) με τις παρακάτω διαφοροποιήσεις.

| | | |
|---|---|---|
| Jouyssance vous donneray | Θα σας δώσω χαρά, | |
| Mon Amy, et **vous meneray** | αγαπημένη μου, κι έτσι θα **σας οδηγήσω** | |
| **Là où pretend** vostre esperance. | **Εκεί όπου απαιτούν** οι προσδοκίες σας. | |
| Vivante ne vous laisseray, | Όσο ζω, δε θα σας απογοητεύσω, | |
| Encores, quand morte seray, | ακόμη και όταν πεθάνω, | [5] |
| L'esprit en aura souvenance. | θα έχετε την ανάμνησή μου. | |

| Μέτρο | Χρόνος | Φωνή/ Λαούτο | Παρατήρηση |
|---|---|---|---|

[115] Βλ. http://clementmarot.com/chansons.htm

| | | | |
|---|---|---|---|
| $9^{o}$ | $1^{ος}$ | λαούτο | E αντί Eb. Διόρθωση με βάση **1531c**. |
| $10^{o}$ | $2^{ος}$ | λαούτο | Eb αντί E. Διόρθωση με βάση **1529c,v2**, **1531c** και **1536a** . |
| $10^{o}$ | $4^{ος}$ | [cantus] | Bb μισό, αντί Bb τέταρτο παρεστιγμένο. Διόρθωση με βάση **1529c,v2**, **1531c** και **1536a** . |
| $18^{o}$ | $4^{ος}$ | λαούτο | Eb αντί E. Διόρθωση με βάση **1529c,v2**, **1531c** και **1536a**. |
| $20^{o}$ | $1^{ος}$,$2^{ος}$ | λαούτο | basso: Bb τέταρτο ($2^{ος}$ χρόνος), αντί Bb μισό ($1^{ος}$-$2^{ος}$ χρόνος). Διόρθωση με βάση μ.7. (α.ε) |
| $23^{o}$ | $2^{ος}$ | λαούτο | Eb αντί E. Διόρθωση με βάση **1529c,v2**, **1531c** και **1536a** . |
| $23^{o}$ | $4^{ος}$ | λαούτο | basso: προσθήκη G μισού. Διόρθωση με βάση μ.10 και **1529c,v2**, **1531c** και **1536a**. (α.ε) |
| $26^{o}$-$32^{o}$ | | | Ως επανάληψη των μ. $20^{1/2}$-25, λόγω ένδειξης *s.c.*, οι διορθώσεις/προσθήκες που έγιναν στα μέτρα 26-32, είναι οι ίδιες με αυτές που σημειώθηκαν αναλυτικά παραπάνω. |

**3.c**) για solo λαούτο: **1529c,v2**, φυλ.$49^{v}$-$50^{r}$

Στην εκδοχή για solo λαούτο, χρειάστηκε μεταφορά της πρωτογενούς πηγής από δώριο από fa, που ήταν γραμμένη αρχικά, σε δώριο από sol, προκειμένου να διευκολυνθεί η συγκριτική μελέτη με τις υπόλοιπες τρεις πηγές που ήταν γραμμένες σε δώριο από sol.

| Μέτρο | Χρόνος | Λαούτο | Παρατήρηση |
|---|---|---|---|
| $3^{o}$ | $1^{ος}$ | | F# αντί F. Διόρθωση με βάση **1531c**. |
| $3^{o}$ | $2^{ος}$ | | soprano: E αντί Eb. Διόρθωση με βάση Eb στο basso. |
| $7^{o}$ | $3^{ος}$ | | Bb αντί παύση τετάρτου. Διόρθωση με βάση **1529c,v1**, **1531c** και **1536a**. |
| $9^{o}$ | $1^{ος}$ | | E αντί Eb. Διόρθωση με βάση μ.22, μ.27 και **1531c**. |
| $11^{o}$ | $2^{ος}$ | | E αντί Eb. Διόρθωση με βάση **1529c,v1**. |
| $13^{o}$ | $1^{ος}$,$2^{ος}$ | | Παράλειψη νοτών στους δύο πρώτους χρόνους. Προσθήκη με βάση **1529c,v1**. |
| $15^{o}$ | $2^{ος}$,$3^{ος}$ | | Eb αντί E. Διόρθωση με βάση **1529c,v1**, **1531c** και **1536a**. |
| $18^{o}$ | $4^{ος}$ | | basso: A αντί E. Διόρθωση με βάση **1529c,v1**, **1531c** και **1536a**. (α.ε) |
| $19^{o}$ | $1^{ος}$ | | basso: Bb αντί F. Διόρθωση με βάση **1529c,v1**, **1531c** και **1536a**. (α.ε) |
| $19^{o}$ | $2^{ος}$ | | D αντί C. Διόρθωση με βάση **1531c** και **1536a**. (α.ε) |
| $20^{o}$ | $3^{ος}$,$4^{ος}$ | | G,D όγδοα αντί G,D τέταρτα. Διόρθωση με βάση μ.7. |
| $21^{o}$ | $1^{ος}$,$2^{ος}$ | | F,C όγδοα αντί F,C τέταρτα. Διόρθωση με βάση μ.8. |
| $24^{o}$ | $2^{ος}$ | | E αντί Eb. Διόρθωση με βάση **1529c,v1**. |
| $25^{1/2}$-$31^{o}$ | | | Επανάληψη των μ.$13^{1/2}$-$20^{1/2}$, αντί για επανάληψη των μ.$7^{1/2}$-$13^{1/2}$. Διόρθωση με βάση**1529c,v1**, **1531c** και **1536a**. Ως επανάληψη των μ. $20^{1/2}$-25 οι διορθώσεις/προσθήκες που έγιναν στα μέτρα 26-32, είναι οι ίδιες με αυτές που σημειώθηκαν αναλυτικά |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | παραπάνω. | |

**3.d**) για πληκτροφόρο όργανο: **1531c**, φυλ.116$^{r}$-117$^{r}$

| Μέτρο | Χρόνος | Πληκτροφόρο | Παρατήρηση |
|---|---|---|---|
| 2$^{o}$ | 4$^{ος}$ | | E αντί Eb. Διόρθωση με βάση **1529c,v2** και **1529c,v1**. |
| 3$^{o}$ | 1$^{ος}$ | | soprano: E αντί Eb. Διόρθωση με βάση Eb στο basso. |
| 11$^{o}$ | 2$^{ος}$ | | E αντί Eb. Διόρθωση με βάση **1529c,v1**. |
| 24$^{o}$ | 2$^{ος}$ | | E αντί Eb. Διόρθωση με βάση **1529c,v1**. |
| 20$^{1/2}$-25$^{o}$ | | | Ως επανάληψη των μέτρων 7$^{1/2}$-12, λόγω ένδειξης *ut supra*, οι διορθώσεις/προσθήκες που έγιναν στα μέτρα 20$^{1/2}$ -25$^{o}$, είναι οι ίδιες με αυτές που σημειώθηκαν αναλυτικά παραπάνω. |
| 26$^{o}$-32$^{o}$ | | | Προσθήκη επανάληψης. Διόρθωση με βάση **1536a**. |

**4**.***<u>'Tant que vivray'</u>***

4.a) για τέσσερις φωνές (S-CTen-T-B): βασική πηγή: **1536b**, φυλ.12$^{v}$-13$^{r}$, συμπληρωματική πηγή **1529b**, φυλ.16$^{v}$

4.b) για λαούτο-φωνή: **1529c,v1**, φυλ.54$^{v}$-55$^{r}$

4.c) για solo λαούτο: **1529c,v2**, φυλ.53$^{v}$-54$^{r}$

4.d) για πληκτροφόρο όργανο: **1531b**, φυλ.57$^{r}$-58$^{r}$

| ΠΟΙΗΤΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ | ΑΠΟΔΟΣΗ | |
|---|---|---|
| Tant que vivray en aage florissant, | Για όσο είμαι νέος και σφύζω από ζωντάνια, | |
| Je serviray Amour le Dieu puissant, | θα υπηρετώ την Αγάπη, τον Παντοδύναμο Θεό, | |
| En faict, et dictz, en chansons, et accords. | Με πράξεις και λόγια, με τραγούδια και χορό. | |
| Par plusieurs jours m'a tenu languissant, | Για πολύ καιρό, με έκανε να υποφέρω, | |
| Mais apres dueil m'a faict resjouyssant, | αλλά μετά τη θλίψη, πλημμύρισα με χαρά, | [5] |
| Car j'ay l'amour de la belle au gent corps. | αφού έχω την αγάπη μιας όμορφης και λυγερόκορμης νέας. | |
| Son alliance | Η ένωση μαζί της, | |
| Est ma fiance: | είναι η υπόσχεσή μου: | |
| Son cueur est mien, | Η καρδιά της είναι δική μου, | |
| Mon cueur est sien: | η καρδιά μου, της ανήκει: | [10] |
| Fy de tristesse, | Μακριά απ'τη λύπη, | |
| Vive lyesse, | Ζει ο ενθουσιασμός, | |
| Puis qu'en Amours a tant de bien. | Αφού στην Αγάπη όλα είναι ωραία. | |
| | | |
| Quand je la veulx servir, et honnorer, | Όταν θέλω να την υπηρετώ και να την τιμώ, | |
| Quand par escriptz veulx son nom decorer, | Όταν θέλω να διακοσμώ το όνομά της στο χαρτί, | [15] |
| Quand je la voy, et visite souvent, | Όταν τη βλέπω και την επισκέπτομαι συχνά, | |
| Les envieulx n'en font que murmurer, | όσοι μας ζηλεύουν, δεν κάνουν τίποτα άλλο παρά να μουρμουρίζουν, | |
| Mais nostre Amour n'en sçauroit moins durer: | Αλλά η αγάπη μας δε θα διαρκέσει λιγότερο: | |
| Aultant ou plus en emporte le vent. | Όσο δυνατά κι αν φυσά ο αγέρας. | |
| Maulgré envie | Παρ'όλο το φθόνο, | [20] |
| Toute ma vie | Σ'όλη μου τη ζωή | |
| Je l'aymeray, | Θα την αγαπώ, | |

| | | |
|---|---|---|
| Et chanteray: | και θα τραγουδώ: | |
| C'est la premiere, | Είναι η πρώτη, | |
| C'est la derniere, | Και η τελευταία, | [25] |
| Que j'ay servie, et serviray. | Που υπηρέτησα και θα υπηρετώ. | |

**4.a**) για τέσσερις φωνές (S-CTen-T-B): βασική πηγή: **1536b**, φυλ.12$^{v}$-13$^{r}$,
συμπληρωματική πηγή **1529b**, φυλ.16$^{v}$

Επιλέχθηκε η πηγή **1536b**, διότι το μ.4 συμφωνεί με το μ.4 των πηγών **1529c,v2**, **1529c,v1** και **1531b** και περιέχει αυτούσια την επανάληψη της τελευταίας φράσης (Puis qu'en Amours a tant de bien). Μάλιστα, μετά το ημιστίχιο Puis qu'en Amours, υπάρχει η ένδειξη *ii* που σηματοδοτεί την επανάληψή του, ενώ αντίστοιχα στην **1529b**, η επανάληψη του ημιστιχίου με την ίδια ένδειξη υπάρχει μόνο στις φωνές superius και tenor.

Καταγράφεται μόνο η 1$^{η}$ στροφή (στ.1-13) με τις παρακάτω διαφοροποιήσεις.

| | | |
|---|---|---|
| Tant que vivray en aage florissant, | Για όσο είμαι νέος και σφύζω από ζωντάνια, | |
| Je serviray **d**'Amour **le roy** puissant, | θα υπηρετώ **την** Αγάπη, τον Παντοδύναμο **Βασιλιά**, | |
| En faict, et dictz, en chansons, et accords. | Με πράξεις και λόγια, με τραγούδια και χορό. | |
| Par plusieurs jours m'a tenu languissant, | Για πολύ καιρό, με έκανε να υποφέρω, | |
| Mais apres dueil m'a faict resjouyssant, | αλλά μετά τη θλίψη, πλημμύρισα με χαρά, | [5] |
| Car j'ay l'amour de la belle au gent corps. | αφού έχω την αγάπη μιας όμορφης και λυγερόκορμης νέας. | |
| Son alliance | Η ένωση μαζί της, | |
| Est ma fiance: | είναι η υπόσχεσή μου: | |
| Son cueur est mien, | Η καρδιά της είναι δική μου, | |
| Mon cueur est sien: | η καρδιά μου, της ανήκει: | [10] |
| Fy de tristesse, | Μακριά απ'τη λύπη, | |
| Vive lyesse, | Ζει ο ενθουσιασμός, | |
| Puis qu'en Amours a tant de bien. | Αφού στην Αγάπη όλα είναι ωραία. | |

| Μέτρο | Χρόνος | Φωνή | Παρατήρηση |
|---|---|---|---|
| 3$^{o}$ | 4$^{oς}$ | superius | Bb αντί B. Διόρθωση με βάση **1529c,v2**. |
| 4$^{o}$ | 1$^{oς}$-4$^{oς}$ | superius | **1529b**: C μισό και παύση μισού, αντί C ολόκληρο. |
| 22$^{o}$ | 1$^{oς}$-4$^{oς}$ | superius | **1536b**: F μισό, αντί F ολόκληρο. Διόρθωση με βάση **1529b**, **1529c,v2**, **1529c,v1**, **1531b**. |
| 22$^{o}$ | 1$^{oς}$-4$^{oς}$ | contratenor | **1536b**: A μισό, αντί C ολόκληρο. Διόρθωση με βάση **1529b**, **1529c,v2**, **1529c,v1**, **1531b**. |
| 22$^{o}$ | 1$^{oς}$-4$^{oς}$ | tenor | **1536b**: F μισό, αντί F ολόκληρο. Διόρθωση με βάση **1529b**, **1529c,v2**, **1529c,v1**, **1531b**. |
| 22$^{o}$ | 1$^{oς}$-4$^{oς}$ | bassus | **1536b**: F μισό, αντί F ολόκληρο. Διόρθωση με βάση **1529b**, **1529c,v2**, **1529c,v1**, **1531b**. |
| 26$^{o}$-27$^{o}$ | 1$^{oς}$-4$^{oς}$ | contratenor | **1536b**: A ολόκληρο, αντί C ολόκληρο. Διόρθωση με βάση **1529b**, **1529c,v2**, **1529c,v1**, **1531b**. |

**4.b**) για λαούτο-φωνή: **1529c,v1**, φυλ.54$^{v}$-55$^{r}$

Καταγράφεται μόνο η 1$^{η}$ στροφή (στ.1-13) με τις παρακάτω διαφοροποιήσεις.

| | | |
|---|---|---|
| Tant que vivray en aage florissant, | Για όσο είμαι νέος και σφύζω από ζωντάνια, | |
| Je serviray Amour Dieu puissant, | θα υπηρετώ την Αγάπη, τον Παντοδύναμο Θεό, | |
| En faict, et dictz, en chansons, et accords. | Με πράξεις και λόγια, με τραγούδια και χορό. | |
| Par plusieurs jours m'a tenu languissant, | Για πολύ καιρό, με έκανε να υποφέρω, | |
| Mais apres dueil m'a faict resjouyssant, | αλλά μετά τη θλίψη, πλημμύρισα με χαρά, | [5] |
| Car j'ay l'amour de la belle au gent corps. | αφού έχω την αγάπη μιας όμορφης και λυγερόκορμης νέας. | |
| Son alliance | Η ένωση μαζί της, | |
| Est ma fiance: | είναι η υπόσχεσή μου: | |
| Son cueur est mien, | Η καρδιά της είναι δική μου, | |
| Mon cueur est sien: | η καρδιά μου, της ανήκει: | [10] |
| Fy de tristesse, | Μακριά απ'τη λύπη, | |
| Vive lyesse, | Ζει ο ενθουσιασμός, | |
| Puis qu'en Amours a tant de bien**s**. | Αφού στην Αγάπη όλα είναι ωραία. | |

| Μέτρο | Χρόνος | Φωνή/ Λαούτο | Παρατήρηση |
|---|---|---|---|
| 3$^{o}$ | 4$^{ος}$ | [cantus] | Bb αντί B. Διόρθωση με βάση **1529c,v2**. |
| 4$^{o}$ | 1$^{ος}$,2$^{ος}$ | [cantus] | C μισό και παύση μισού, αντί C ολόκληρο. Διόρθωση με βάση **1529c,v2**, **1531b** και **1536b**. |
| 8$^{o}$ | 1$^{ος}$-4$^{ος}$ | [cantus] | F αντί E, σύμφωνα με **1536b**, **1529c,v2** και **1531b**. |
| 13$^{o}$ | 3$^{ος}$ | λαούτο | basso: C αντί A. Διόρθωση με βάση **1536b**, **1529c,v2** και **1531b**. |
| 14$^{o}$ | 3$^{ος}$ | λαούτο | Προσθήκη A τετάρτου στο basso. Διόρθωση με βάση **1536b**, **1529c,v2** και **1531b**. |
| 17$^{o}$ | 3$^{ος}$ | λαούτο | basso: C αντί A. Διόρθωση με βάση **1536b**, **1529c,v2** και **1531b**. |
| 18$^{o}$ | 3$^{ος}$ | λαούτο | Προσθήκη A τετάρτου στο basso. Διόρθωση με βάση **1536b**, **1529c,v2** και **1531b**. |
| 23$^{o}$ | 1$^{ος}$ | [cantus] | Bb αντί C. Διόρθωση με βάση **1536b**, **1529c,v2** και **1531b**. |
| 23$^{o}$ | 2$^{ος}$ | [cantus] | Bb αντί C και A αντί Bb. Διόρθωση με βάση **1536b**, **1529c,v2** και **1531b**. |

**4.c**) για solo λαούτο: **1529c,v2**, φυλ.53$^{v}$-54$^{r}$

| Μέτρο | Χρόνος | Λαούτο | Παρατήρηση |
|---|---|---|---|
| 1$^{o}$ | 3$^{ος}$ | | B αντί C. Διόρθωση με βάση **1529c,v1**, **1531b** και **1536b**. |
| 16$^{o}$ | 1$^{ος}$ | | Όγδοο C αντί D. Διόρθωση με βάση **1529c,v1** και **1536b**. |

**4.d**) για πληκτροφόρο όργανο: **1531b**, φυλ.57$^{r}$-58$^{r}$

| Μέτρο | Χρόνος | Πληκτροφόρο | Παρατήρηση |
|---|---|---|---|
| 3$^{o}$ | 4$^{ος}$ | | Bb αντί B. Διόρθωση με βάση **1529c,v2**. |
| 23$^{o}$-26$^{o}$ | | | Προσθήκη επανάληψης των μέτρων 19-22, λόγω ένδειξης *s.c.* στο μ.19. |

**5**. ***'J'atens secours'***

5.a) για τέσσερις φωνές (S-CTen-T-B): βασική πηγή: **1529b**, φυλ.12$^{v}$-13$^{r}$, συμπληρωματική πηγή: **1536b** φυλ.10$^{v}$-11$^{r}$

5.b) για λαούτο-φωνή: **1529c,v1**, φυλ.24$^{v}$-25$^{r}$

5.c) για solo λαούτο: **1529c,v2**, φυλ.23$^{v}$-24$^{r}$

5.d) για πληκτροφόρο όργανο: **1531b**, φυλ.58$^{v}$-59$^{r}$

| ΠΟΙΗΤΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ | ΑΠΟΔΟΣΗ | |
|---|---|---|
| J'attens secours de ma seulle pensée:<br>J'attens le jour, que l'on m'escondira,<br>Ou que de tout la Belle me dira,<br>Amy t'amour sera recompensée. | Η μοναδική σκέψη που μπορεί να με σώσει είναι η εξής:<br>Περιμένω τη μέρα, που είτε θα με απορρίψει,<br>Είτε η Ωραία μου Κυρία θα μου πει,<br>Αγαπημένε μου, η αγάπη σου θα ανταμειφθεί. | |
| Mon alliance est fort bien commencée.<br>Mais je ne sçay, comment il en yra,<br>Car s'elle veult, ma vie perira,<br>Quoy qu'en Amour s'attend d'estre avancée. | Ο δεσμός μου μαζί της άρχισε πολύ καλά,<br>Μα δεν ξέρω, πώς θα προχωρήσει,<br>διότι αν εκείνη το θελήσει, η ζωή μου θα καταστραφεί,<br>Γιατί στην Αγάπη, περιμένει κανείς ευτυχή κατάληξη. | [5] |
| Si j'ay reffus, vienne Mort insensée:<br>A son plaisir de mon cueur jouyra.<br>Si j'ay mercy, adonc s'esjouyra<br>Celluy, qui point n'a sa Dame offensée. | Αν εκείνη με αρνηθεί, ο Θάνατος θα 'ρθεί, και χωρίς ίχνος αισθήματος:<br>Θα παίξει με τα συναισθήματά μου, για δική του ευχαρίστηση.<br>Αν όμως με εύνοια με δεχθεί, τότε χαρούμενος θα ζει<br>Αυτός, που ποτέ δεν πρόσβαλε την Κυρία του. | [10] |

Παρατηρήσεις

*A son plaisir*: εδώ έχει αποδοθεί ως *δική του ευχαρίστηση*, με υποκείμενο το Θάνατο. Η κτητική αντωνυμία «*son*» όμως μεταφράζεται «του/της». Οπότε θα μπορούσε να αποδοθεί και ως *δική της ευχαρίστηση*, με υποκείμενο την αγαπημένη (la Belle Dame) .

**5.a**) για τέσσερις φωνές (S-CTen-T-B): βασική πηγή: **1529b**, φυλ.12$^{v}$-13$^{r}$,
συμπληρωματική πηγή: **1536b** φυλ.10$^{v}$-11$^{r}$

Επιλέχθηκε η πηγή **1529b**, διότι συμπίπτει με τις πηγές **1529,v1**, **1529,v2** και **1531b**, όσον αφορά στις φωνές: superius μ.15, contratenor μ.7 και μ.25, tenor μ.3 και μ.21.

Καταγράφεται μόνο η 1$^{η}$ στροφή (στ.1-4) με τις παρακάτω διαφοροποιήσεις (ο 1$^{ος}$ και 2$^{ος}$ στίχος αφορούν μόνο στις φωνές superius και contratenor).

| | |
|---|---|
| J'a**t**ens secours de ma seulle pensée:<br>J'a**t**ens le jour, que l'on m'escondira,<br>Ou que de tout la Belle **my** dira,<br>Amy t'amour sera recompensée. | Η μοναδική σκέψη που μπορεί να με σώσει είναι η εξής:<br>Περιμένω τη μέρα, που είτε θα με απορρίψει,<br>Είτε η Ωραία μου Κυρία θα μου πει,<br>Αγαπημένε μου, η αγάπη σου θα ανταμειφθεί. |

| Μέτρο | Χρόνος | Φωνή | Παρατήρηση |
|---|---|---|---|
| 1$^{ο}$ | 1$^{ος}$-3$^{ος}$ | tenor | **1529b**: F μισό και A τέταρτο, αντί A μισό παρεστιγμένο. Διόρθωση με βάση **1536b**, **1529c,v2**, **1529c,v1** και **1529b** (μ.21). |
| 2$^{ο}$ | 4$^{ος}$ | tenor | **1536b**: C μισό, αντί C τέταρτο παρεστιγμένο και Bb όγδοο. |
| 3$^{ο}$ | 2$^{ος}$ | tenor | **1536b**: Bb τέταρτο, αντί Bb και A όγδοα. |
| 5$^{ο}$ | 3$^{ος}$-4$^{ος}$ | contratenor | **1529b**: F μισό και F τέταρτο, αντί F μισό παρεστιγμένο. Διόρθωση με βάση **1536b** και **1529b** (μ.23). |
| 6$^{ο}$ | 3$^{ος}$ | contratenor, bassus | E αντί Eb. Διόρθωση με βάση **1529c,v2**, **1529c,v1** και **1531b**. |
| 6$^{ο}$ | 4$^{ος}$ | contratenor | **1536b**: C μισό, αντί C τέταρτο παρεστιγμένο και A όγδοο. |
| 10$^{ο}$ | 3$^{ος}$-4$^{ος}$ | superius | Bb αντί B. Διόρθωση με βάση **1529c,v2**. |
| 11$^{ο}$ | 3$^{ος}$-4$^{ος}$ | contratenor | **1536b**: F μισό παρεστιγμένο, αντί F μισό και F τέταρτο. |
| 15$^{ο}$ | 3$^{ος}$-4$^{ος}$ | superius | **1536b**: G μισό, αντί **1529b**: G-F-G-A όγδοα . |
| 17$^{ο}$ | 3$^{ος}$ | contratenor, bassus | E αντί Eb. Διόρθωση με βάση **1529c,v2**, **1529c,v1** και **1531b**. |
| 24$^{ο}$ | 3$^{ος}$ | contratenor, bassus | E αντί Eb. Διόρθωση με βάση **1529c,v2**, **1529c,v1** και **1531b**. |
| 27$^{ο}$-35$^{ο}$ | | | Προσθήκη επανάληψης των μ. 19-26, λόγω ένδειξης *s.c.* στο μ.19. |

**5.b**) για λαούτο-φωνή: **1529c,v1**, φυλ.24$^{v}$-25$^{r}$

Καταγράφεται μόνο η 1$^{η}$ στροφή (στ.1-4) με τις παρακάτω διαφοροποιήσεις.

J'a**t**ens secours de ma seulle pensée:
J'a**t**ens le jour, que l'on m'escondira,
Ou que de tout la Belle **my** dira,
Amy t'amour sera recompensée.

Η μοναδική σκέψη που μπορεί να με σώσει είναι η εξής:
Περιμένω τη μέρα, που είτε θα με απορρίψει,
Είτε η Ωραία μου Κυρία θα μου πει,
Αγαπημένε μου, η αγάπη σου θα ανταμειφθεί.

| Μέτρο | Χρόνος | Φωνή/ Λαούτο | Παρατήρηση |
|---|---|---|---|
| 2$^{ο}$ | 3$^{ος}$ | [cantus] | Bb μισό, αντί Bb τέταρτο. Διόρθωση με βάση **1529b**, **1529c,v2** και **1531b**. |
| 3$^{ο}$ | 1$^{ος}$ | λαούτο | C όγδοο, αντί Bb όγδοο. Διόρθωση με βάση **1529b**, **1529c,v2** και **1531b**. |
| 10$^{ο}$ | 3$^{ος}$-4$^{ος}$ | [cantus] | Bb αντί B. Διόρθωση με βάση **1529c,v2**. |
| 11$^{ο}$ | 4$^{ος}$ | λαούτο | Παύση τετάρτου, αντί Bb. Διόρθωση με βάση **1529b**, **1529c,v2** και **1531b**. |
| 12$^{ο}$ | 3$^{ος}$ | [cantus] | F αντί G. Διόρθωση με βάση **1529b**, **1529c,v2** και **1531b**. |
| 17$^{ο}$ | 4$^{ος}$ | λαούτο | Προσθήκη F τετάρτου στο basso. Διόρθωση με βάση |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | | **1529b** και **1531b**. |
| 20$^{o}$ | 3$^{ος}$ | [cantus] | Bb μισό, αντί Bb τέταρτο. Διόρθωση με βάση **1529b**, **1529c,v2** και **1531b**. |
| 21$^{o}$ | 1$^{ος}$ | λαούτο | C όγδοο, αντί Bb όγδοο. Διόρθωση με βάση **1529b**, **1529c,v2** και **1531b**. |
| 27$^{o}$-34$^{o}$ | | | Προσθήκη επανάληψης των μ. 19-26, λόγω ένδειξης *s.c.* στο μ.19. |

**5.c**) για solo λαούτο: **1529c,v2**, φυλ.23$^{v}$-24$^{r}$

| Μέτρο | Χρόνος | Λαούτο | Παρατήρηση |
|---|---|---|---|
| 17$^{o}$ | 4$^{ος}$ | | Προσθήκη F τετάρτου στο basso. Διόρθωση με βάση **1529b** και **1531b**. |

**5.d**) για πληκτροφόρο όργανο: **1531b**, φυλ.58$^{v}$-59$^{r}$

| Μέτρο | Χρόνος | Πληκτροφόρο | Παρατήρηση |
|---|---|---|---|
| 5$^{o}$ | 4$^{ος}$ | | Eb αντί E. Διόρθωση με βάση **1529b**, **1529c,v2** και **1529c,v1**. |
| 11$^{o}$ | 1$^{ος}$ | | Bb αντί B. Διόρθωση ως ποίκιλμα στη νότα C. |
| 22$^{o}$-26$^{o}$ | | | Προσθήκη των μ.22-26 (ίδια με τα μ.4-8) λόγω ένδειξης *ut supra*. |
| 19$^{o}$-26$^{o}$ | | | Προσθήκη επανάληψης των μ. 19-26, σύμφωνα με **1529b**, **1529c,v2** και **1529c,v1**. |

**6**. ***'D'où vient cela' ή 'Dont vient cela'***[116]

6.a) για τέσσερις φωνές (S-CTen-T-B): **1529b**, φυλ.4$^{v}$

6.b) για λαούτο-φωνή: **1529c,v1**, φυλ.38$^{v}$-39$^{r}$

6.c) για solo λαούτο: **1529c,v2**, φυλ.37$^{v}$-38$^{r}$

6.d) για πληκτροφόρο όργανο: **1531c**, φυλ.112$^{r}$-113$^{v}$

| ΠΟΙΗΤΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ | ΑΠΟΔΟΣΗ | |
|---|---|---|
| D'où vient cela, Belle, je vous supply, | Πώς γίνεται, αγαπημένη μου, σε ικετεύω πες μου, | |
| Que plus à moy ne vous recommandez? | Να μην εμπιστεύεσαι τον εαυτό σου σε εμένα; | |
| Tousjours seray de tristesse remply, | Πάντα θα ζω γεμάτος θλίψη, | |
| Jusques à temps qu'au vray me le mandez: | Μέχρι τότε που θα μου πεις την αλήθεια: | |
| Je croy que plus d'Amy ne demandez, | Πιστεύω ότι δε χρειάζεσαι πια αγαπημένο. | [5] |
| Ou maulvais bruyt de moy on vous revelle, | Ή έχεις ακούσει κάτι κακό για εμένα, | |

[116] 'Dont vient cela': ο τίτλος του τραγουδιού, όπως αναγράφεται στα περιεχόμενα των πρωτογενών πηγών **1529b** και **1531c**.

| | | |
|---|---|---|
| Ou vostre cueur a faict amour nouvelle. | ή σε καινούρια αγάπη την καρδιά σου έχεις δώσει. | |
| Si vous laissez d'Amour le train joly, | Αν εγκαταλείψεις της Αγάπης, τ'όμορφο μονοπάτι, | |
| Vostre beaulté prisonniere rendez: | η ομορφιά σου δέσμια θα σε κρατά: | [10] |
| Si pour aultruy m'avez mis en oubly, | Αν για κάποιον άλλο με έχεις ξεχάσει, | |
| Dieu vous y doint le bien, que y pretendez: | Μακάρι ο Θεός να σου χαρίζει την ευτυχία που επιθυμείς: | |
| Mais si de mal en rien m'apprehendez, | Αλλά, αν δεν έχεις να με κατηγορήσεις για κάτι κακό, | |
| Je veulx qu'aultant que vous me semblez belle, | θα ήθελα, μιας και για μένα είσαι τόσο όμορφη, | |
| D'aultant, ou plus vos me soyez cruelle. | Να μη μου φέρεσαι πια άσπλαχνα. | [15] |

**6.a**) για τέσσερις φωνές (S-CTen-T-B): **1529b**, φυλ.4$^{v}$

Καταγράφεται μόνο η 1$^{η}$ στροφή (στ.1-7) με τις παρακάτω διαφοροποιήσεις.

| | | |
|---|---|---|
| D'où vient cela, Belle, je vous supply, | Πώς γίνεται, αγαπημένη μου, σε ικετεύω πες μου, | |
| Que plus à moy ne vous recommandez? | Να μην εμπιστεύεσαι τον εαυτό σου σε εμένα; | |
| Tousjours seray de tristesse remply, | Πάντα θα ζω γεμάτος θλίψη, | |
| Jusques à **tant** qu'au vray me le mandez: | **Μέχρι να** μου πεις την αλήθεια: | |
| Je croy que plus d'Amy ne demandez, | Πιστεύω ότι δε χρειάζεσαι πια αγαπημένο. | [5] |
| Ou maulvais bruyt de moy on vous revelle, | Ή έχεις ακούσει κάτι κακό για εμένα, | |
| Ou vostre cueur a faict amour nouvelle. | ή σε καινούρια αγάπη την καρδιά σου έχεις δώσει. | |

| Μέτρο | Χρόνος | Φωνή | Παρατήρηση |
|---|---|---|---|
| 4$^{ο}$ | 4$^{ος}$ | tenor | Β αντί Bb. Διόρθωση με βάση **1529c,v2**, **1529c,v1** και **1531c**. |
| 9$^{ο}$ | 2$^{ος}$ | tenor | Β αντί Bb. Διόρθωση με βάση **1529c,v2** και **1529c,v1**. |
| 10$^{ο}$ | 2$^{ος}$ | bassus | Β αντί Bb. Διόρθωση με βάση **1529c,v2**, **1529c,v1** και **1531c**. |
| 14$^{ο}$ | 4$^{ος}$ | tenor | Β αντί Bb. Διόρθωση με βάση **1529c,v2**, **1529c,v1** και **1531c**. |
| 19$^{ο}$ | 2$^{ος}$ | tenor | Β αντί Bb. Διόρθωση με βάση **1529c,v2** και **1529c,v1**. |
| 20$^{ο}$ | 2$^{ος}$ | bassus | Β αντί Bb. Διόρθωση με βάση **1529c,v2**, **1529c,v1** και **1531c**. |
| 24$^{ο}$ | 4$^{ος}$ | tenor | Β αντί Bb. Διόρθωση με βάση **1529c,v2**, **1529c,v1** και **1531c**. |
| 30$^{ο}$ | 2$^{ος}$ | contratenor | Β αντί Bb. Διόρθωση με βάση την αρμονική ακολουθία του πτωτικού σχήματος στα μ.10 και μ.20. |
| 34$^{ο}$ | 2$^{ος}$ | tenor | Β αντί Bb. Διόρθωση με βάση **1529c,v2**. |
| 35$^{ο}$ | 2$^{ος}$ | bassus | Β αντί Bb. Διόρθωση με βάση **1529c,v2**, **1529c,v1** και **1531c**. |
| 36$^{1/2}$-42 | | | Επανάληψη των μ. 31$^{1/2}$-36$^{1/2}$ λόγω *s.c.* στο μ.31. Οι διορθώσεις/προσθήκες που έγιναν στα μέτρα 36$^{1/2}$-42, είναι οι ίδιες με αυτές που σημειώθηκαν αναλυτικά παραπάνω. |

**6.b**) για λαούτο-φωνή: **1529c,v1**, φυλ.38$^{v}$-39$^{r}$

Καταγράφεται μόνο η 1η στροφή (στ.1-7) με τις παρακάτω διαφοροποιήσεις.

| | | |
|---|---|---|
| D'où vient cela, Belle, je vous supply, | Πώς γίνεται, αγαπημένη μου, σε ικετεύω πες μου, | |
| Que plus à moy ne vous recommandez? | Να μην εμπιστεύεσαι τον εαυτό σου σε εμένα; | |
| Tousjours seray de tristesse remply, | Πάντα θα ζω γεμάτος θλίψη, | |
| Jusques à **ce** qu'au vray me le mandez: | **Μέχρι να** μου πεις την αλήθεια: | |
| Je croy que plus d'Amy ne demandez, | Πιστεύω ότι δε χρειάζεσαι πια αγαπημένο. | [5] |
| Ou maulvais bruyt de moy on vous revelle, | Ή έχεις ακούσει κάτι κακό για εμένα, | |
| Ou vostre cueur a faict amour nouvelle. | ή σε καινούρια αγάπη την καρδιά σου έχεις δώσει. | |

Στην εκδοχή για λαούτο και φωνή, χρειάστηκε μεταφορά του μέρους του λαούτου, από δώριο από sol, όπως ήταν γραμμένο στην πρωτογενή πηγή, σε δώριο από re, για να επιτευχθεί σωστή αρμονική συνήχηση με το μέρος της φωνής που ήταν γραμμένο σε δώριο από re.

| Μέτρο | Χρόνος | Φωνή/ Λαούτο | Παρατήρηση |
|---|---|---|---|
| $5^{o}$ | $1^{os}$ | λαούτο | D αντί A. Διόρθωση με βάση **1529b**, **1529c,v2** και **1531c**. |
| $8^{o}$ | $4^{os}$ | [cantus] | F αντί G. Διόρθωση με βάση το μ.25 και **1529c,v2** και **1531c** . |
| $18^{o}$ | $4^{os}$ | [cantus] | F αντί G. Διόρθωση με βάση **1529b**, **1529c,v2** και **1531c**. |
| $22^{o}$ | $1^{os}$,$2^{os}$ | λαούτο | Προσθήκη E μισού στο basso. Διόρθωση με βάση **1529b**, **1529c,v2** και **1531c**. |
| $36^{1/2}$-41 | | | Επανάληψη των μ. $31^{1/2}$-$36^{1/2}$ λόγω *s.c.* στο μ.31. Οι διορθώσεις/προσθήκες που έγιναν στα μέτρα $36^{1/2}$-41, είναι οι ίδιες με αυτές που σημειώθηκαν αναλυτικά παραπάνω. |

**6.c**) για solo λαούτο: **1529c,v2**, φυλ.$37^{v}$-$38^{r}$

| Μέτρο | Χρόνος | Λαούτο | Παρατήρηση |
|---|---|---|---|
| $3^{o}$ | $1^{os}$,$2^{os}$,$4^{os}$ | | C# αντί C. Διόρθωση με βάση **1529b**, **1529c,v1** και **1531c**. |
| $7^{o}$ | $3^{os}$,$4^{os}$ | | Bb αντί B. Διόρθωση με βάση **1529b**, **1529c,v1** και **1531c**. |
| $8^{o}$ | $4^{os}$ | | Bb αντί B. Διόρθωση με βάση **1529b**, **1529c,v1** και **1531c**. |
| $13^{o}$ | $1^{os}$,$2^{os}$,$4^{os}$ | | C# αντί C. Διόρθωση με βάση **1529b**, **1529c,v1** και **1531c**. |
| $17^{o}$ | $3^{os}$,$4^{os}$ | | Bb αντί B. Διόρθωση με βάση **1529b**, **1529c,v1** και **1531c**. |
| $18^{o}$ | $4^{os}$ | | Bb αντί B. Διόρθωση με βάση **1529b**, **1529c,v1** και **1531c**. |
| $23^{o}$ | $4^{os}$ | | E αντί D. Διόρθωση με βάση **1529b**. |
| $28^{o}$ | $1^{os}$, $2^{os}$,$4^{os}$ | | C# αντί C. Διόρθωση με βάση **1529b**, **1529c,v1** και **1531c**. |
| $30^{o}$ | $4^{os}$ | | D αντί C#. Διόρθωση με βάση το μ.35. |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 32$^{o}$ | 3$^{ος}$,4$^{ος}$ | | Bb αντί B. Διόρθωση με βάση **1529b** και **1529c,v1**. |
| 33$^{o}$ | 4$^{ος}$ | | Bb αντί B. Διόρθωση με βάση **1529b**, **1529c,v1** και **1531c**. |
| 36$^{o}$-41$^{o}$ | | | Επανάληψη των μ.31-35 και προσθήκη καταληκτικού μέτρου (41$^{o}$). Οι διορθώσεις/προσθήκες που έγιναν στα μέτρα 36-41, είναι οι ίδιες με αυτές που σημειώθηκαν αναλυτικά παραπάνω. |

**6.d**) για πληκτροφόρο όργανο: **1531c**, φυλ.112$^{r}$-113$^{v}$

Στην εκδοχή για solo πληκτροφόρο, χρειάστηκε μεταφορά από δώριο από sol, όπως ήταν γραμμένο στην πρωτογενή πηγή, σε δώριο από re, σύμφωνα με τις πηγές **1529b**, **1529c,v2** και **1529c,v1**.

| Μέτρο | Χρόνος | Πληκτροφόρο | Παρατήρηση |
|---|---|---|---|
| 9$^{o}$ | 2$^{ος}$ | | B αντί Bb. Διόρθωση με βάση **1529c,v2** και **1529c,v1**. |
| 9$^{o}$ | 3$^{ος}$ | | B αντί A. Διόρθωση με βάση το μ.19 και **1529b**, **1529c,v2** και **1529c,v1**. |
| 18$^{o}$ | 3$^{ος}$ | | F αντί A. Διόρθωση με βάση το μ.8 και **1529b**, **1529c,v2** και **1529c,v1**. |
| 19$^{o}$ | 2$^{ος}$ | | B αντί Bb. Διόρθωση με βάση **1529c,v2** και **1529c,v1**. |
| 20$^{o}$ | 2$^{ος}$ | | B αντί Bb. Διόρθωση με βάση το μ.10. |
| 32$^{o}$ | 3$^{ος}$,4$^{ος}$ | | Bb αντί B. Διόρθωση με βάση το μ.7 και **1529b** και**1529c,v1**. |
| 34$^{o}$ | 2$^{ος}$ | | B αντί Bb. Διόρθωση με βάση **1529c,v2** και **1529c,v1**. |
| 35$^{o}$ | 2$^{ος}$ | | B αντί Bb. Διόρθωση με βάση το μ.10. |
| 36$^{1/2}$-41 | | | Επανάληψη των μ. 31$^{1/2}$-36$^{1/2}$ λόγω *s.c.* στο μ.31 και προσθήκη καταληκτικού μέτρου (μ.41). Οι διορθώσεις/προσθήκες που έγιναν στα μέτρα 36$^{1/2}$-41, είναι οι ίδιες με αυτές που σημειώθηκαν αναλυτικά παραπάνω. |

## 7. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΒΙΒΛΙΑ


1. MICHELS, Ulrich, *Άτλας της Μουσικής*, Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1994
2. APEL, Willi *The Notation of Polyphonic Music, 900-1600*, [United States]: Oxford City Press, 2010
3. HEARTZ, Daniel, *Pierre Attaingnant, Royal Printer of Music, A Historical Study and Bibliographical Catalogue*, : University of California Press, 1969
4. RANDEL, Don Michael, *The Harvard Dictionary of Music*, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986
5. BROWN, Howard Mayer, *The Genesis of a Style: The Parisian Chanson, 1500-1530*, Cambridge: Mass., 1964
6. OWENS, Jessie Ann, *Composers at Work: The Craft of Musical Composition 1450-1600*, New York: Oxford University Press USA, 1999
7. ΓΙΑΝΝΟΥ, Δημήτριος, *Στοιχεία Οργανογνωσίας*, Θεσσαλονίκη: Α.Π.Θ. Τμήμα Εκδόσεων, 2002, Β' έκδοση
8. FENLON, Iain, *Early Music History: Studies in Medieval and Early Modern Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004
9. POWER, Brian E., EPP, Maureen, *The Sights and Sounds of Performance in Early Music: Essays in Honor of Timothy J. McGee*, Farnham: Ashgate, 2009


ΔΙΑΤΡΙΒΕΣ


1. CAZEAUX, Isabelle Anne-Marie, *The Secular Music of Claudin de Sermisy with Transcriptions*, Inc. Ann Arbor, Michigan: University Microfilms, 1961 (PhD. University of Columbia)
2. CHONG, S.P.A., *The Chansons of Claudin de Sermisy in Attaingnant's Chansons nouvelles and other Early Collections* (Master). Pokfulam, Hong Kong: University of Hong Kong, SAR, 2002


ΑΡΘΡΑ (MLA)


1. BROWN, Howard Mayer, 'The Transformation of the Chanson at the End of the Fifteenth Century', *Report of the Tenth Congress of the International Musicological Society, Ljubljana 1967*, ed. Dragotin Cvetko, (Kassel 1970)
2. BERNSTEIN, Lawrence F., 'Notes on the Origin of the Parisian Chanson', *Journal of Musicology* 3.1 (1982): 275-326


ΔΙΚΤΥΟΓΡΑΦΙΑ (MLA)


1. Isabelle Cazeaux and John T. Brobeck. "Sermisy, Claudin de." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. (ημ. πρόσβασης 16 Απριλίου 2016) http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25468
2. Margaret Bent and Alexander Silbiger. "Musica ficta." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, Oxford University Press. (ημ. πρόσβασης 16 Απριλίου 2016) http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19406

3. Daniel Heartz and Laurent Guillo. "Attaingnant, Pierre." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, Oxford University Press. (ημ. πρόσβασης 16 Απριλίου 2016) http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01479
4. https://www.french-waterways.com/waterways/seine/river-oise-oise-lateral/ (ημ. πρόσβασης 11 Αυγούστου 2017)
5. www.britannica.com (ημ. πρόσβασης 17 Απριλίου2017)
6. http://dictionary.onmusic.org (ημ. πρόσβασης 15 Απριλίου 2017)
7. http://www.historyofinformation.com/expanded.php?id=1727 (ημ. πρόσβασης 11 Απριλίου 2017)
8. GAUR, Aakanksha, HONEYCUTT, John, SAMPAOLO, Marco, "Tablature", *Encyclopaedia Britannica*, The Editors of Encyclopaedia Britannica, 1998. (ημ. πρόσβασης 23 Μαΐου 2017)
9. http://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/clement_marot/clement_marot.html
10. http://clementmarot.com/chansons.htm. (ημ. πρόσβασης 23 Ιουνίου 2016)
11. http://lyricbod.blogspot.gr/2009/01/tant-que-vivray-claudin-de-sermisy.html (ημ. πρόσβασης 23 Ιουνίου 2016)
12. http://saturdaychorale.com/2013/09/30/claudin-de-sermisy-1490-1562-tant-que-vivrai-lumina-vocal-ensemble-youtube/ (ημ. πρόσβασης 10 Ιουλίου 2016)
13. https://davidwarinsolomons.bandcamp.com/track/dont-vient-cela (ημ. πρόσβασης 10 Ιουλίου 2016)