

**ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**

**ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**

**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**Η ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΤΟΥ ΣΟΛΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ ΣΤΗΝ  
ΙΤΑΛΙΑ ΤΟΥ 16<sup>ΟΥ</sup> ΑΙΩΝΑ**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**ΙΣΤΟΡΙΚΗ / ΣΥΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ**

**της φοιτήτριας**

**Ιωάννας Δαλακούρα**

**ΑΕΜ: 1811**

**ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Θεόδωρος Κίτσος, Επίκουρος Καθηγητής**

**ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 2021**

**ARISTOTLE UNIVERSITY OF THESSALONIKI**  
**FACULTY OF FINE ARTS**  
**SCHOOL OF MUSIC STUDIES**

**THE SOLO SONG TRADITION IN 16<sup>TH</sup> CENTURY**  
**ITALY**

**GRADUATE DISSERTATION**  
**HISTORICAL / SYSTEMATIC MUSICOLOGY**

**submitted by**

**Ioanna Dalakoura**

**register no.: 1811**

**SUPERVISOR: Theodoros Kitsos, Assistant Professor**

**THESSALONIKI, OCTOBER 2021**

## Περίληψη

---

Η συγκεκριμένη εργασία πραγματεύεται την εξέλιξη του σόλο τραγουδιού κατά τη διάρκεια του 16<sup>ου</sup> αιώνα στην Ιταλία. Διερευνά τα διαφορετικά είδη τραγουδιών που εκτελούνταν κατά την περίοδο αυτή με συνοδεία οργάνου, δηλαδή τις frottole, τα μαδριγάλια, τις villanelle, τις canzonetta, καθώς και τα ύστερα μαδριγάλια που σηματοδοτούν την απαρχή της μονωδίας. Εξετάζει κάποια από τα πιο χαρακτηριστικά τραγούδια κάθε είδους και δίνει μια εικόνα για τη ζωή των πιο διακεκριμένων συνθετών που ασχολήθηκαν με την έκδοση συλλογών των συγκεκριμένων τραγουδιών. Η κάθε ενότητα περιέχει πληροφορίες για την ποίηση τα δομικά μουσικά χαρακτηριστικά, τις εκδόσεις, τη σημειογραφία των πρωτογενών πηγών και κάποιες πληροφορίες για τους εκτελεστές. Κάθε κεφάλαιο εξετάζει ένα είδος τραγουδιού κατά τη διάρκεια του αιώνα και συνοδεύεται από μεταγραφές και σχολιασμό έργων που έχουν επιλεγεί λόγω κάποιων αξιοσημείωτων χαρακτηριστικών τους. Η εργασία αυτή έχει ως στόχο να εξετάσει τις προϋποθέσεις υπό τις οποίες διατηρήθηκε και συνεχίστηκε η εκτέλεση αυτού του είδους κατά τον 16<sup>ο</sup> αιώνα αλλά και να αναδείξει πως η συγκεκριμένη πρακτική αποτελούσε μέρος μιας συνεχούς παράδοσης από το παρελθόν η οποία με τη σειρά της έδωσε το έδαφος για την άνθιση του σόλο τραγουδιού κατά την ερχόμενη εποχή του Μπαρόκ.

# Περιεχόμενα

---

Εικόνες.....	vi
Συμβάσεις.....	vii
Πρόλογος.....	viii
1. Εισαγωγή.....	1
2. Frottola.....	3
2.1. Ποίηση.....	3
2.2. Μουσική.....	5
2.2.1. Συνθέτες.....	7
2.2.2. Bartolomeo Tromboncino.....	7
2.2.3. Marchetto Cara.....	8
2.3. Σχολιασμός επιλεγμένων έργων.....	9
2.3.1. ‘To non compro piu speranza’ (Marchetto Cara).....	9
2.3.2. ‘Zephyro spira’ (Bartolomeo Tromboncino).....	11
3. Μαδριγάλι.....	13
3.1. Ποίηση.....	13
3.2. Μουσική.....	14
3.2.1. Το σόλο τραγούδι στο πρώιμο μαδριγάλι.....	15
3.2.2. Philippe Verdelot.....	16
3.2.3. Andrian Willaert.....	17
3.3. Σχολιασμός επιλεγμένων έργων.....	18
3.3.1. ‘Madonna il tuo bel viso’.....	18
3.3.2. ‘Madonna qual certezza’.....	19
4. Villanella.....	21
4.1. Ποίηση.....	21
4.2. Μουσική.....	22
4.2.1. Gabrielle Fallamero.....	23
4.3. Σχολιασμός επιλεγμένων έργων.....	24
4.3.1. ‘Vorria Madonna’.....	24
4.3.2. ‘Siate avvertiti’.....	25
5. Canzonetta.....	26
5.1. Ποίηση.....	26
5.2. Μουσική.....	26
5.2.1. Orazio Vecchi.....	27

5.2.2. <i>Selva di varia ricreazione</i> .....	28
5.3. Σχολιασμός επιλεγμένων έργων.....	29
5.3.1. ‘Damon e filli’ .....	29
5.3.2. ‘So ben mi cha bon tempo’ .....	31
6. Ύστερο μαδριγάλι.....	35
6.1. Ποίηση.....	35
6.2. Μουσική .....	36
6.2.1. Giulio Caccini.....	38
6.3. Σχολιασμός επιλεγμένων έργων .....	39
6.3.1. ‘Amarilli mia bella’ .....	39
6.3.1. ‘Udite amanti’ .....	40
7. Συμπέρασμα.....	43
Βιβλιογραφία .....	46
Παράρτημα.....	50
1.1.1. Marchetto Cara, ‘Io non compro piu speranza’ [τετράφωνη εκδοχή].....	51
1.1.2. Marchetto Cara, ‘Io non compro piu speranza’ [φωνή και λαούτο].....	53
1.2.1. Bartolomeo Tromboncino, ‘Zephyro spira’ [τετράφωνη εκδοχή].....	56
1.2.2. Bartolomeo Tromboncino, ‘Zephyro spira’ [φωνή και λαούτο].....	58
2.1.1. Philippe Verdelot, ‘Madonna il tuo bel viso’ [τετράφωνη εκδοχή].....	60
2.1.2. Philippe Verdelot, ‘Madonna il tuo bel viso’ [φωνή και λαούτο].....	65
2.2.1. Philippe Verdelot, ‘Madonna qual certezza’ [τετράφωνη εκδοχή].....	69
2.2.2. Philippe Verdelot, ‘Madonna qual certezza’ [φωνή και λαούτο].....	73
3.1. Gabrielle Fallamero, ‘Vorria Madonna’ [φωνή και λαούτο].....	76
3.1. Gabrielle Fallamero, ‘Siate avvertiti’ [φωνή και λαούτο].....	78
4.1. Orazio Vecchi, ‘Damon e filli insieme’ [φωνή και συνοδεία λαούτου].....	80
4.2. Orazio Vecchi, ‘So ben mi c’ha bon tempo’ [φωνή και συνοδεία λαούτου]..	83
5.1. Giulio Caccini, ‘Amarilli Mia Bella’ [φωνή και basso continuo].....	85
5.2. Giulio Caccini, ‘Udite Amanti’ [φωνή και basso continuo].....	87

## Εικόνες

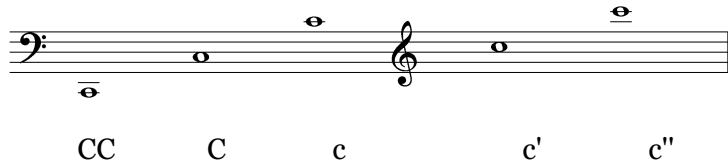
---

Εικόνα 1: Marchetto Cara, ‘Io non compro piu speranza’, η φωνή του Tenor .....	9
Εικόνα 2: Marchetto Cara, ‘Io non compro piu speranza’, φωνή και ιταλική ταμπλατούρα .....	11
Εικόνα 3: Bartolomeo Tromboncino, ‘Zephyro spira’, φωνή του Tenor .....	11
Εικόνα 4: Bartolomeo Tromboncino, ‘Zephyro spira’, φωνή και ιταλική ταμπλατούρα λαούτου.....	12
Εικόνα 5: Andrian Willaert (επιμ.) ‘Madonna qual certezza’, φωνή και ιταλική ταμπλατούρα λαούτου.....	16
Εικόνα 6: Philippe Verdelot, ‘Madonna Il tuo bel viso’, φωνή του Cantus .....	18
Εικόνα 7: Andrian Willaert (επιμ.), ‘Madonna il tuo bel viso’, φωνή και ιταλική ταμπλατούρα .....	19
Εικόνα 8: Philippe Verdelot, ‘Madonna qual certezza’, φωνή του Cantus .....	20
Εικόνα 9: Orazio Vecchi, ‘Damon e filli insieme’, φωνή του Canto και ιταλική ταμπλατούρα .....	30
Εικόνα 10: Orazio Vecchi, ‘So ben mi c’ha bon tempo’, φωνή του Tenore και ιταλική ταμπλατούρα .....	32
Εικόνα 11: Giulio Caccini, ‘Amarilli mia bella’, φωνή και basso continuo .....	40
Εικόνα 12: Giulio Caccini, ‘Udite Amanti’, φωνή και basso continuo .....	41

## Συμβάσεις

---

Η αντιστοιχία γραμμάτων συμβολισμού φθόγγων στις διάφορες οκτάβες γίνεται ως εξής:



Οι τονικότητες δηλώνονται ως Ντο μείζονα, ρε ελάσσονα κ.ο.κ.

## Πρόλογος

---

Με την παρούσα διπλωματική εργασία ολοκληρώνεται ο κύκλος των σπουδών μου στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Η εργασία, εκτός από το γραπτό μέρος που αφορά το σόλο τραγούδι κατά τη διάρκεια του 16<sup>ου</sup> αιώνα, περιλαμβάνει και την ερμηνεία επιλεγμένων έργων. Αφορμή για την επιλογή του θέματος της εργασίας υπήρξε η παρακολούθηση του μαθήματος *Θεωρία και πράξη παλαιάς μουσικής* του κ. Θεόδωρου Κίτσου επίκουρου καθηγητή του Τμήματος το οποίο με έφερε σε επαφή με τη μουσική της Αναγέννησης και τα τραγούδια με συνοδεία λαούτου. Μέσω του μαθήματος ήρθα σε επαφή με το αγγλικό τραγούδι του 16<sup>ου</sup> αιώνα και μου γεννήθηκε το ενδιαφέρον να επεκταθώ στο Ιταλικό ρεπερτόριο της ίδιας περιόδου. Επίσης, λόγω της ενασχόλησής μου με το λυρικό τραγούδι, ήταν επιθυμία μου να συνδυάσω το θέμα της διπλωματικής μου εργασίας με την ερμηνεία επιλεγμένων έργων της.

Για την πολύτιμη βοήθεια που μου πρόσφεραν θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά:

- τον επιβλέποντα κ. Θεόδωρο Κίτσο για την υπομονή και την υποστήριξη καθ' όλη η διάρκεια της συγγραφής, για την καθοδήγηση κατά την προετοιμασία της συναυλίας και για τη συμμετοχή του σε αυτή,
- την οικογένειά μου για τη στήριξη και την ενθάρρυνση.
- τους φίλους μου από Λάρισα και Θεσσαλονίκη που με στήριξαν σε αυτή τη δύσκολη περίοδο και τον σύντροφό μου Γιώργο.



# 1. Εισαγωγή

---

Σε μια σύντομη ανασκόπηση της εξέλιξης του πολιτισμού του 16<sup>ου</sup> αιώνα στην Ιταλία μπορεί να διαπιστωθεί πως η Αναγέννηση έφτανε σταδιακά στην ακμή της. Η εποχή της Αναγέννησης όπως ξεκίνησε από τον 14<sup>ο</sup> αιώνα αφορούσε την απομάκρυνση από τον σκοταδισμό του Μεσαίωνα και ταυτίστηκε με το κίνημα του Ουμανισμού που αναβίωσε την σπουδή της αρχαίας Ελληνικής και Λατινικής γλώσσας, γραμματείας και φιλοσοφίας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της επιρροής του Ουμανισμού στη μουσική ήταν η σύσταση της Φλωρεντιανής Καμεράτα στα μέσα του 16<sup>ου</sup> αιώνα που προσπάθησε να αναβιώσει το αρχαίο δράμα και εξέφρασε τα ιδανικά της μέσα στα γραπτά του Girolamo Mei και του Vincenzo Galilei. Ο Galilei στα τέλη του αιώνα (1581) έγραψε το *Dialogo della musica antica e della moderna* ένα σύγγραμμα στο οποίο υποστηρίζει πως η εκτέλεση του σόλο τραγουδιού με συνοδεία εκφράζει, καλύτερα το ποιητικό κείμενο έχοντας ως πρότυπο την απλότητα στην εκτέλεση της αρχαίας μουσικής.

Το σόλο τραγούδι φυσικά δεν αποτελούσε μια νέα πρακτική για τον 16<sup>ο</sup> αιώνα καθώς φαίνεται να προέρχεται από μια μακριά προφορική παράδοση που έχει τις ρίζες της στους προηγούμενους αιώνες. Η εύρεση των τυπωμένων συλλογών frottola όπως αυτή του Fransiscus Bossinensis μας δημιουργεί ερωτήματα σχετικά με την έκταση της δημοτικότητας της σόλο πρακτικής. Σύμφωνα με τον Pirrotta τα καταγεγραμμένα τεκμήρια αποτελούν «τη μύτη του παγόβουνου» όσον αφορά την προφορική παράδοση.<sup>1</sup> Πράγμα που σημαίνει πως το διασωθέν μουσικό κείμενο και ειδικά την εποχή εκείνη έχει διαφορετική οντότητα από αυτή που έχει σήμερα. Η συλλογή αυτή μας δίνει αρκετά δεδομένα για την σόλο εκτέλεση της εποχής αλλά και υποδεικνύεται το γεγονός ότι υπήρχε η ανάγκη να καταγραφεί αυτού του είδους η μουσική εκτέλεση. Σημαντικό δεδομένο αποτελεί ότι το λαούτο ήταν ένα από τα βασικά όργανα της εποχής για τη συνοδεία τραγουδιού καθώς είχε μεγάλη έκταση και χρησιμοποιούταν ευρέως και από εκπαιδευμένους μουσικούς αλλά και από ερασιτέχνες.

Η συγκεκριμένη εργασία ασχολείται με τα μουσικά κείμενα αυτής του 17<sup>ου</sup> αιώνα που περιέχουν σόλο εκτέλεση με συνοδεία λαούτου (και άλλων οργάνων προς το τέλος του αιώνα) και προσπαθεί να βρει το νήμα της παράδοσης ανάμεσά τους έχοντας υπόψιν φυσικά και την άγραφη προφορική παράδοση. Αποτελείται από πέντε κεφάλαια, καθένα από τα οποία αναφέρεται σε ένα ξεχωριστό είδος κοσμικού στροφικού τραγουδιού. Τα κεφάλαια αυτά ακολουθούν (όσο είναι δυνατόν) τη χρονολογική σειρά της εμφάνισης και άνθισης του κάθε είδους κατά τη διάρκεια του

---

<sup>1</sup> Nino Pirrotta, *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque: A Collection of Essays* (Cambridge, MA & London: Harvard University Press, 2013), 72.

16<sup>ου</sup> αιώνα στην περιοχή της Ιταλίας: frottola, πρώιμο μαδριγάλι, villanella, canzonetta και ύστερο μαδριγάλι. Το περιεχόμενο των κεφαλαίων αφορά την μουσική, την ποίηση, τους βασικούς συνθέτες κάθε είδους.

Στο τέλος της εργασίας υπάρχει ένα παράρτημα με 14 μεταγραφές από κομμάτια της εποχής: 2 frottole και 2 μαδριγάλια σε τετράφωνη χορωδιακή εκδοχή και σε εκδοχή για φωνή και συνοδεία λαούτου, 2 villanelle και 2 canzonette επίσης για φωνή και συνοδεία λαούτου και 2 μαδριγάλια της ύστερης εποχής για φωνή και basso continuo. Τα κομμάτια αυτά επιλέχθηκαν για τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους. Στο τέλος του κάθε κεφαλαίου υπάρχει σχόλια επί της μεταγραφής των κομματιών που του αντιστοιχούν. Σε συνδυασμό με αυτή την ανάλυση θα γίνει και η εκτέλεση κάποιων από τα επιλεγμένα έργα από εμένα και τον επιβλέποντα καθηγητή της εργασίας μου κ. Θεόδωρο Κίτσο.

## 2. Frottola

---

Η frottola αποτελεί είδος κοσμικού τραγουδιού που άνθισε στην Ιταλία κυρίως από το 1470 μέχρι το 1530 αλλά έχει τις ρίζες του στις αρχές του 15<sup>ου</sup> αιώνα. Ο όρος *frottola* προέρχεται από το λατινικό “frocta” που σημαίνει το συνονθύλευμα απολαυστικών πραγμάτων.<sup>2</sup> Αν και στο είδος αυτό χρησιμοποιούνται ποιητικές φόρμες όπως τα sonetti, strambotti, capitoli και canzone, συνήθως ο όρος *frottola* ταυτίζεται με τον τύπο της barzelletta. Η frottola που άνθισε στις αρχές του 16<sup>ου</sup> αιώνα προήλθε από τον συνδυασμό της δημοφιλούς μουσικής με την λαϊκή λατινική γλώσσα και την παραδοσιακή ποίηση. Κέντρο εξέλιξης της frottola αποτέλεσε η βόρειο-ανατολική πλευρά της ιταλικής χερσονήσου, δηλαδή οι αυλές της Φεράρας, του Ουρμπίνο και της Πάδοβα, με επίκεντρο την αυλή της Μάντοβα.<sup>3</sup> Η άφιξη της Isabella d’Este (1474-1539) στη Μάντοβα το 1490, λόγω του γάμου της με τον Μαρκήσιο Francesco Gonzaga (1460-1519), ευνόησε καθοριστικά αυτή την εξέλιξη. Μεγαλωμένη στην αυλή του πατέρα της, του Ercole I d’ Este, η Isabella έλαβε ουμανιστική εκπαίδευση και από τα έξι της χρόνια είχε ήδη ξεκινήσει λατινικά.<sup>4</sup> Υπήρξε η σημαντικότερη προστάτιδα των τεχνών της εποχής της και συνδέθηκε με καλλιτέχνες όπως ο Titiano, ο Leonardo da Vinci και ο Castiglione καθώς και με μουσικούς όπως ο Bartolomeo Tromboncino και ο Marchetto Cara, οι οποίοι αποτελούν τους κύριους εκπροσώπους της frottola.

### 2.1. Ποίηση

Η ποίηση στη frottola αποτελεί δομικό χαρακτηριστικό καθώς η μουσική ορίζεται από το ρυθμό και τις φράσεις του κειμένου. Ο ποιητής που προτιμήθηκε ιδιαίτερα από τους συνθέτες της frottola είναι ο Πετράρχης (1304-1374). Ο ίδιος έγραψε για τις δυσκολίες του έρωτα χωρίς να δίνει χιουμοριστικό τόνο, οι μεταγενέστεροι συνθέτες όμως βρήκαν μια άλλη οπτική που υποδεικνύει την αστεία και επιπόλαιη πλευρά του έρωτα.<sup>5</sup> Καθώς η Ιταλική γλώσσα ήταν πολύ εύκολη στο να πλαστεί και να δημιουργήσει ομοιοκαταληξία, άνθισε μια παραγωγή ποίησης η οποία δεν

---

<sup>2</sup> Walter H. Rubsamen, *Literary Sources of Secular Music in Italy* (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1943), 4.

<sup>3</sup> William F. Prizer, “Performance Practices in the Frottola: An Introduction to the Repertory of Early 16<sup>th</sup> Century Italian Solo Secular Song with Suggestions for the Use of Instruments on the Other Lines”, *Early Music* 3, no. 3 (July 1975), 227.

<sup>4</sup> William F. Prizer, “Isabella d’Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara”, *Journal of the American Musicological Society* 38, no. 1 (Spring 1985), 2.

<sup>5</sup> Don Harrán & James Chater, “Frottola”, *Grove Music Online* (2001). Πρόσβαση 19.01.2021.

περιοριζόταν στα ανώτερα κοινωνικά στρώματα αλλά έδινε βήμα και σε πιο άσημους ποιητές ή ερασιτέχνες.

Η Μαρκησία Isabella d' Este συνέβαλε σημαντικά στην παραγωγή της frottola καθώς προώθησε όχι μόνο την μουσική παραγωγή αλλά και τη στιχουργική. Η αλληλογραφία της περιλάμβανε επικοινωνία με γνωστούς ποιητές οι οποίοι της έστελναν στίχους με σκοπό να μελοποιηθούν από συνθέτες της στην αυλή της, αλλά και η ίδια ζητούσε να της σταλούν ποιήματα για μελοποίηση. Είχε επικοινωνία με ποιητές όπως ο Serafino Dal' Aquilla και ο Galeotto del Carretto, (οι οποίοι είχαν και ανταγωνισμό μεταξύ τους).<sup>6</sup> Η προτίμησή της στη λόγια ποίηση επηρέασε την εξέλιξη του σόλο τραγουδιού σε μια μορφή υψηλής τέχνης για την εποχή, χωρίς αυτό όμως να σημαίνει ότι περιφρονούσε τη λαϊκή ποίηση. Άλλοι ποιητές με τους οποίους συνεργάστηκε ήταν ο Vincenzo Calmeta, ο Benedetto da Cingoli, ο Niccolò da Correggio και ο Tebaldeo. Μια ιδιαίτερη περίπτωση είναι η Veronica Gamba, η οποία έγραφε ποιήματα από τα είκοσι της χρόνια και μετά το θάνατο του άντρα της αφιέρωσε όλα της τα ποιήματα σε αυτόν, δημιουργώντας μια συνοχή στο έργο της που θυμίζει την ανεκπλήρωτη αγάπη του Πετράρχη για τη Λάουρα.<sup>7</sup> Αξίζει να αναφερθούν ο Poliziano και ο Luigi Pulci οι οποίοι ανήκαν στο κύκλο των Μεδίκων, καθώς και οι Pietro Bembo και Jacopo Sannazaro, οι οποίοι προσπάθησαν να αποδεσμευτούν από τις πιο ελαφριές φόρμες και να συνθέσουν πιο σοβαρά ποιήματα.

Ο πιο αντιπροσωπευτικός ποιητικός τύπος frottola είναι αυτός της barzelletta. Πολλές φορές μάλιστα οι δύο αυτοί όροι ταυτίζονται. Η barzelletta αποτελείται από μια ripresa με 4 τροχαϊκούς οκτασύλλαβους στίχους (ottonario) με ομοιοκαταληξία abbaabab και μια stanza η οποία έχει 6 ή 8 στίχους (εναλλάσσονται από τροχαϊκό σε ιαμβικό) που χωρίζεται σε mutazione (cdcd) και volta (da ή dea). Η ripresa σχηματίζει το refrain με μία ή μισή επανάληψή της μετά από κάθε stanza. Η μουσική ακολουθεί το σχήμα ABAAB. Πρόγονος της barzelletta είναι η balata του 14<sup>ου</sup> αιώνα.

Άλλες ποιητικές φόρμες που χρησιμοποιήθηκαν εκτεταμένα είναι η oda, το strambotto, το capitolo και η canzone stanza. Η stanza της oda αποτελείται από 4 στίχους με ιαμβικό μέτρο. Οι πρώτοι τρεις στίχοι είναι επτασύλλαβοι ενώ ο τελευταίος μπορεί να έχει 4, 5, 7, ή 11 συλλαβές. Η ομοιοκαταληξία είναι abbaacdde ή aaabbbbc κλπ. Το strambotto έχει Σικελική καταγωγή και αποτελείται από 8 ενδεκασύλλαβους στίχους ιαμβικού μέτρου. Ομαδοποιούνται ανά δύο και η ομοιοκαταληξία είναι abababcc.

Το capitolo (ή capitulo) συνδέεται με τον Δάντη και τον Πετράρχη. Έχει ακαθόριστο αριθμό στροφών οι οποίες αποτελούνται από ενδεκασύλλαβα τριστιχα σε ιαμβικό μέτρο. Η τελική στροφή έχει και ένα τέταρτο στίχο και η ομοιοκαταληξία είναι ababcabc ... xyz. Το sonnetto περιέχει δεκατέσσερις στίχους. Γράφεται σε ιαμβικό

---

<sup>6</sup> Harrán & Chater, "Frottola".

<sup>7</sup> Rubsamen, *Literary Sources of Secular Music in Italy*, 11.

ενδεκασύλλαβο και χωριζόταν σε δυο τετράδες και δυο τριάδες. Η *canzone stanza* διαφέρει κατά κάποιον τρόπο από τις υπόλοιπες φόρμες καθώς ήταν πιο ελεύθερη. Η στροφή περιλαμβάνει ενδεκασύλλαβους στίχους με ακανόνιστη ομοιοκαταληξία και ελεύθερο αριθμό στίχων με τους δύο τελευταίους να επαναλαμβάνονται.<sup>8</sup>

## 2.2. Μουσική

Οι *frottole* αποτελούν μικρές συνθέσεις που το μήκος των φράσεων τους εξαρτάται από τους στίχους. Είναι κυρίως γραμμένες για τέσσερις φωνές *cantus*, *altus*, *tenor*, και *bassus*. Η δομή τους δεν έχει μιμητικό χαρακτήρα. Ανεξάρτητα από την τετράφωνη γραφή της *frottola*, η ψηλότερη φωνή είναι αυτή που έχει την κύρια μελωδία και κινείται συνήθως στην έκταση μιας οκτάβας. Οι υπόλοιπες είναι γραμμένες ομορυθμικά με τον *bassus* να κινείται σε διαστήματα δευτέρας, τέταρτης και πέμπτης και συνήθως παίζονται από κάποιο όργανο. Η συνήθης εκτέλεση της *frottola* στην Μάντοβα ήταν με ένα τραγουδιστή ενώ μπορούσε να τραγουδηθεί και από άντρες και από γυναίκες (*Giovanna Moreschi* της *Novara*).<sup>9</sup> Η μεγαλύτερη συλλογή από *frottole* έχει εκδοθεί στη Βενετία από το 1504 μέχρι το 1514 από τον *Ottaviano Petrucci* και αποτελείται από 11 βιβλία που περιέχουν μέρη για τέσσερις φωνές και 2 βιβλία για σόλο φωνή με συνοδεία λαούτου.<sup>10</sup> Μεταγενέστερες εκδόσεις περιλαμβάνουν κυρίως μεταγραφές από τα 11 βιβλία.

Ο ρυθμός των κομματιών είναι συνήθως δίσημος με εξαίρεση την παρεμβολή των ημιόλων σε ορισμένες περιπτώσεις τα οποία δημιουργούν την αίσθηση του τρίσημου ρυθμού για μικρό χρονικό διάστημα, ενώ στη συνέχεια ο ρυθμός επαναφέρεται πάλι σε δίσημο. Οι φράσεις απαρτίζονται από τρία ή τέσσερα μέτρα.

Η μουσική συμβαδίζει με το κείμενο μόνο από άποψη ρυθμού φράσεων και τονισμού ενώ σπάνια σχετίζεται με την έκφραση του νοήματος του κειμένου. Όλες οι μορφές της *frottola* κατά βάση συλλαβικές. Οι φράσεις σχηματίζουν λίγα και παρόμοια ρυθμικά μοτίβα. Σχετικά με την φωνητική ερμηνεία υπάρχουν μερικές παράμετροι που είναι σημαντικές για τραγουδηθεί σωστά το κείμενο. Οι μικρής διάρκειας φθόγγοι δεν φέρουν συλλαβές. Συχνά δύο φωνήεντα στη σειρά προφέρονται σαν μια συλλαβή εκτός από τις τελευταίες δύο νότες οι οποίες πρέπει να χωριστούν σε δύο συλλαβές για να ακουστεί η ομοιοκαταληξία.<sup>11</sup>

Άλλες μουσικές μορφές που συνδέονται στενά με τη *frottola* είναι η *lauda* (η οποία έχει θρησκευτικό στίχο) και το *canto carnascialesco* που άνθισε στη Φλωρεντία, ακούγεται συνήθως την εποχή του Καρναβαλιού και έχει πιο έντονες αντιθέσεις στο ρυθμό. Βέβαια οι *frottole* όντας πιο εκλεπτυσμένες από τη μουσική που πλαισιώνει το

---

<sup>8</sup> Harrán & Chater, “Frottola”.

<sup>9</sup> Prizer, “Performance Practices”, 229.

<sup>10</sup> Harrán & Chater, “Frottola”.

<sup>11</sup> Prizer, “Performance Practices”, 233.

καρναβάλι με ηχηρά όργανα, απαιτούσαν μια πιο διακριτική συνοδεία σε κλειστό χώρο.<sup>12</sup> Στο πρώτο μισό του 16<sup>ου</sup> αιώνα ήταν εξαιρετικά δημοφιλή τα consorts δηλαδή μικρά σχήματα από πνευστά ή έγχορδα αλλά και μικτά σχήματα με όργανα από διαφορετικές οικογένειες. Τα μικτά consorts ταίριαζαν πιο πολύ στη συνοδεία φωνής (βιόλες, φλάουτα, recorders), το σημαντικό βέβαια ήταν τα όργανα να ταιριάζουν με τις φωνές του tenor και bassus οι οποίες ακούγονται στην ίδια οκτάβα.<sup>13</sup>

Οι συνθέτες της frottola συχνά «δανείζονται» μελωδίες από άλλες frottole αλλά όχι απαραίτητα την κύρια μελωδία καθώς πολλές φορές δανείζονται και από άλλες φωνές. Η μουσική επίσης μπορεί να μιμηθεί ήχους ζώων, οργάνων και γέλιο. Συνήθως το κείμενο είναι γραμμένο ολόκληρο στη γραμμή του cantus ενώ στις υπόλοιπες φωνές είναι γραμμένη μόνο η αρχή των στίχων. Αυτού του είδους η γραφή υποδεικνύει πως η φωνή του cantus είναι η βασική μελωδία και οι υπόλοιπες έχουν συνοδευτικό χαρακτήρα. Η έλλειψη ολόκληρου του ποιητικού κειμένου στις υπόλοιπες φωνές οδηγεί στην υπόθεση ότι η εκτέλεσή τους γινόταν κατά βάση από όργανα ή σύνολα οργάνων.

Ένα από τα πολύ διαδεδομένα όργανα για συνοδεία φωνής ήταν το λαούτο. Το λαούτο έπαιζε μόνο τις φωνές του tenor και bassus και παρέλειπε την φωνή altus. Σε μια αποκλειστικά οργανική εκτέλεση μπορούσαν να παίζουν δύο λαούτα όπου το ένα έπαιζε τις κάτω φωνές και το άλλο ασχολούταν με τον εμπλουτισμό του cantus. Εκτός από το λαούτο άλλα όργανα συνοδείας αποτελούσαν η άρπα, το τσέμπαλο και το εκκλησιαστικό όργανο.<sup>14</sup>

Εκτός από τις τετράφωνες εκδόσεις της frottola συναντάμε και εκδόσεις με καταγεγραμμένη συνοδεία από όργανα τα οποία αναφέρθηκαν και πιο πάνω. Σημαντικές εκδόσεις αποτελούν οι δύο τόμοι σε επεξεργασία του Fransiscus Bonssinensis για φωνή και συνοδεία λαούτου με τίτλο *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto*, οι οποίοι εκδόθηκαν το 1509 και το 1511 από τον Petrucci και η συλλογή *Frottole de Misser Bortolomio Tromboncino et de Misser Marcheto Carra con tenori et bassi tabulati et con soprani in canto figurato per cantar et sonar col lauto* που εκδόθηκε από τον Andrea Antico το 1520. Ο Antico εξέδωσε επίσης και τη συλλογή *Frottole intabulate da sonare organi, libro primo* για φωνή και συνοδεία πληκτροφόρου όπου το πληκτροφόρο ντουμπλάρει τη φωνή της σοπράνο.<sup>15</sup>

Η πρακτική της φωνής με συνοδεία οργάνου όντας δημοφιλής από τον πρώιμο 16<sup>ο</sup> αιώνα ανοίγει τον δρόμο για την ανάπτυξη του σόλο τραγουδιού όπως αυτό καθιερώθηκε έναν περίπου αιώνα αργότερα με τη seconda pratica. Παρόλα αυτά

---

<sup>12</sup> Harrán & Chater, “Frottola”.

<sup>13</sup> Prizer, “Performance Practices”, 230.

<sup>14</sup> Prizer, “Performance Practices”, 232.

<sup>15</sup> Martin Picker, “Antico [Anticho, Antigo, Antiquo, Antiquus], Andrea”, *Grove Music Online* 2001. Πρόσβαση 19.01.2021.

υπάρχουν στοιχεία που μαρτυρούν πως η τετράφωνη εκτέλεση ήταν εξίσου δημοφιλής. Πολλές φορές συναντάμε λεπτομερές κείμενο και σε άλλες φωνές εκτός του cantus ενώ στην έκδοση του Andrea Antico, *Canzoni nove*<sup>16</sup> μπορεί να δει κανείς στο εξώφυλλο την εικόνα τεσσάρων τραγουδιστών.<sup>17</sup>

### 2.2.1. Συνθέτες

Οι δύο πιο αντιπροσωπευτικοί συνθέτες του είδους ήταν ο Bartolomeo Tromboncino και ο Marchetto Cara οι οποίοι διέπρεψαν στην αυλή της Μάντοβα. Με το είδος της frottola έχουν ασχοληθεί και πιο γνωστοί συνθέτες από τη βόρεια Ιταλία (που απέκτησαν όμως την αναγνώριση από άλλα έργα τους) όπως οι Josquin des Prez, Alexander Agricola, Loyset Compere, Eneas Dupre, Carpentras και Jean Japart. Γενικότερα οι συνθέτες της frottola προέρχονταν από όλες τις κοινωνικές τάξεις και ήταν είτε ερασιτέχνες είτε επαγγελματίες. Μερικοί από αυτούς είναι: Michele Pesenti, Filippo De Lurano, Michele Vicentino από Βόρεια Ιταλία, ο Antonio Caprioli από την Brescia, ο Giovanni Batista Zesso από την Πάδοβα, ο Francesco d'Ana και ο Andrea Antico από τη Βενετία. Επίσης υπάρχουν και οι συνθέτες της μεταβατικής περιόδου από τη frottola στο πρώιμο μαδριγάλι όπως ο Sebastiano Festa και ο Bernardo Pisano.<sup>18</sup>

### 2.2.2. Bartolomeo Tromboncino

Ο Bartolomeo Tromboncino (1470-c.1534) ήταν Ιταλός συνθέτης που γεννήθηκε και μεγάλωσε στη Βερόνα. Ο πατέρας του Bernardino Piffaro ήταν μέλος του δημοτικού συνόλου πνευστών της Βερόνας και ο Tromboncino μαθήτευσε κοντά στον τρομπονίστα του συνόλου. Ήδη το 1489 υπηρετούσε στην αυλή του Francesco Gonzaga ως τρομπονίστας και συνθέτης και ήταν περιζήτητος από τις γειτονικές αυλές. Μετά το 1490 ήταν αποκλειστικά στις υπηρεσίες της Isabella d'Este ως συνθέτης και λαουτίστας αλλά και ως συνοδός και δάσκαλός της.<sup>19</sup> Ο Tromboncino παρά την υψηλή αμοιβή και την ιδιαίτερη μεταχείριση που απολάμβανε έφυγε για σύντομο χρονικό διάστημα από τη Μάντοβα. Από το 1505 πήγε στη Φεράρα όπου και δούλεψε στην υπηρεσία της Lucrezia Borgia. Τα επόμενα χρόνια υπηρέτησε κοντά στον Ippolito d'Este και φαίνεται ότι μέχρι το 1518 είχε ξαναδουλέψει στην αυλή της Lucrezia Borgia στη Φεράρα.<sup>20</sup> Την ίδια χρονιά γύρισε στη Βενετία όπου άνοιξε σχολή για λαούτο και φωνή. Στη Βενετία έμεινε μέχρι το τέλος της ζωής του καθώς έγινε πολίτης της Βενετίας. Ο θάνατός του χρονολογείται κάποια στιγμή μετά το 1534, καθώς το τελευταίο ίχνος του απαντάται το 1535 σε αλληλογραφία με τον

---

<sup>16</sup> Andrea Antico (επιμ.), *Canzoni nove con al cune scelte devari* (Rome: Andrea Antico, 1510).

<sup>17</sup> Prizer, "Performance Practices", 232.

<sup>18</sup> Harrán & Chater, "Frottola".

<sup>19</sup> William F. Prizer, "Tromboncino [Trombonzin, Trombecin etc.], Bartolomeo", *Grove Music Online* 2001. Πρόσβαση 19.01.2021.

<sup>20</sup> Prizer, "Isabella D'Este and Lucrezia Borgia", 8-9.

θεωρητικό Giovanni del Lago στον οποίο έστειλε το κομμάτι ‘Se la mia morte brama’.<sup>21</sup>

Ο Tromboncino έχει γράψει θρησκευτικά έργα τα οποία ποικίλουν σε στυλ όμως είναι γνωστός κυρίως από την ενασχόλησή του με τη frottola. Συγκεκριμένα έχει γράψει περίπου 170 frottole ενώ πιθανολογείται πως υπάρχουν και άλλες οι οποίες έχουν αποδοθεί σε άλλους συνθέτες. Έχει ασχοληθεί με όλες τις μορφές της frottola (strambotti, barzellete, sonnetti, ode και capitoli). Φαίνεται να είχε στενές σχέσεις με τους ποιητές της εποχής του, ποιήματα των οποίων μελοποιούσε συστηματικά. Μελοποίησε ποιήματα των Πετράρχη, Galeotto, Dal’ Aquila, Sannazaro, Ariosto, Bembo, Οβίδιου και άλλων.<sup>22</sup>

### 2.2.3. Marchetto Cara

Ο Marchetto Cara (1465-1525) γεννήθηκε στη Βερόνα και ήταν Ιταλός συνθέτης τραγουδιστής και λαουτίστας. Υπήρξε κληρικός αλλά κληροδότησε τα αξιώματά του στον μικρότερο αδερφό του Benedetto το 1497. Ήδη από το 1494 υπηρετούσε στην αυλή των Gonzaga στη Μάντοβα. Την ίδια περίοδο που ο Bartolomeo Tromboncino δούλευε αποκλειστικά για την Isabella d’Este, ο Cara δούλευε για τον σύζυγό της τον Μαρκήσιο Francesco Gonzaga ως συνθέτης, τραγουδιστής και λαουτίστας του και αργότερα δούλεψε και για τους δύο. Λάμβανε σημαντική αμοιβή, τραγούδησε σε πολλές αυλές της βόρειας Ιταλίας και έγινε γνωστός για τις δεξιότητές του στο λαούτο και στο τραγούδι. Απέκτησε επίσης τον τίτλο *Maestro di capella* και τα καθήκοντα του περιλάμβαναν θρησκευτικές συναυλίες με τη χορωδία του Αγίου Πέτρου στη Μάντοβα αλλά και κοσμικές εκτελέσεις για τους ευεργέτες του. Στην αυλή της Μάντοβα υπηρέτησε από το 1494 μέχρι και τις 26 Οκτωβρίου 1525 τη μέρα του θανάτου του. Παρά τις ποικίλες αρμοδιότητές του, ο Cara ήταν κυρίως συνθέτης της frottola και των διαφορετικών μορφών της (barzellette, sonnetto, madrigaletti) και η φήμη του ήταν μεγάλη σε όλη την Ιταλία ακόμα και μετά τον θάνατό του.<sup>23</sup> Επιπλέον έχει γράψει ένα Salve Regina και επτά laude. Η συμβολή του στο ρεπερτόριο της frottola ήταν σημαντική καθώς έγραψε περίπου 100 frottole, 15 από τις οποίες έχουν αποδοθεί σε άλλους συνθέτες. Η δομή των έργων του έχει χαρακτηριστεί ως «πολυφωνικά κινούμενη ομοφωνία» και έχει χρησιμοποιήσει ποίηση των Serafino Dal’ Aquilla, Πετράρχη, Mateo Bandello, Castiglione και Luigi Cassola.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> Prizer, “Tromboncino [Trombonzin, Trombecin etc.], Bartolomeo”.

<sup>22</sup> Prizer, “Tromboncino [Trombonzin, Trombecin etc.], Bartolomeo”.

<sup>23</sup> William F. Prizer, “Cara [Carra], Marchetto”, *Grove Music Online* 2001. Πρόσβαση 19.01.2021.

<sup>24</sup> Prizer, “Cara [Carra], Marchetto”.



## 2.3. Σχολιασμός επιλεγμένων έργων

### 2.3.1. 'Io non compro piu speranza' (Marchetto Cara)

#### Πηγές:

- *Frottole, libro primo* (Venezia: Ottaviano Petrucci, 1504), φφ. 9<sup>v</sup>-10<sup>r</sup> [για τέσσερις φωνές].
- Fransiscus Bossinensis (επιμ.), *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto, libro primo* (Venezia: Ottaviano Petrucci, 1509), φ. 34 [για σόλο φωνή και συνοδεία λαούτου].

Το πρώτο που παρατηρείται στην εκδοχή για τέσσερις φωνές είναι πως το μουσικό κείμενο δεν είναι χωρισμένο σε μέτρα. Η φωνή του cantus είναι γραμμένη σε κλειδί ντο πρώτης γραμμής η φωνή του tenor και του altus σε κλειδί ντο τρίτης γραμμής και η φωνή του bassus σε κλειδί φα τέταρτης γραμμής. Επίσης οι φωνές δεν είναι στοιχισμένες σε μορφή παρτιτούρας αλλά το μέρος της κάθε φωνής είναι γραμμένο ως ανεξάρτητο και αυτοτελές (εικόνα 1).



**Εικόνα 1:** Marchetto Cara, 'Io non compro piu speranza', η φωνή του Tenor

Όσον αφορά το κείμενο, τοποθετείται μόνο στην φωνή του cantus ενώ στις υπόλοιπες φωνές αναφέρεται μόνο ο πρώτος στίχος. Το κείμενο ακολουθεί την ποιητική μορφή της barzelletta και αποτελείται από 6 οκτασύλλαβους τροχαϊκούς στίχους οι οποίοι ακολουθούν την ομοιοκαταληξία abbaab. Οι στίχοι του κειμένου παρουσιάζουν ορισμένες διαφορές ανάμεσα στις δυο εκδοχές. Η κάθετος που χρησιμοποιείται στην καταγραφή του που ακολουθεί υποδηλώνει ότι η λέξη αλλάζει από τη μια έκδοση στην άλλη (η πρώτη αντιστοιχεί στην εκδοχή για τέσσερις φωνές και η δεύτερη στην εκδοχή για φωνή και λαούτο) και οι διαφοροποιήσεις που υπάρχουν στην ορθογραφία διατυπώνονται με παρένθεση.

Io non compro piu speranza	a	ripresa	A (x2)
Che gli e cara/falsa mercancia	b		
A dar sol at(t)endo via	b		B
Quella poc(h)a che m' avanza	a		
Io non compro piu Speranza	a	ρεφραίν	A'
che glie cara/falsa mercancia	b		

1<sup>η</sup> στροφή

Cara un tempo la comprai	c	mutazioni	A
(H)or la vendo a bon mercato	d		
E consiglio ben che mai	c		A
Non ne compri un sventurato	d		
Ma piu presto I nel suo stato	d	volta	B
Se ne resti con constanza	a		
Io non compro piu speranza	a	ρεφραίν	A'
che gli e cara/falsa mercancia	b		

2<sup>η</sup> στροφή

El sperare e come el sogno	e	mutazioni	A
Che per piu riesce in nulla	f		
El sperare proprio il b(i)sogno	e		A
De chi al vento si trastulla	f		
El sperare sovente a nulla	f	volta	B
Chi continua la sua danza	a		
Io non compro piu speranza	a	ρεφραίν	A'
Che gli e cara/falsa mercanzia	b		

Στη μεταγραφή (παράρτημα 1.1.1) γίνεται προσθήκη μέτρων σύμφωνα με το μετρικό σύμβολο που δίνεται στην πρωτότυπη πηγή. Αλλάζει το κλειδί της κάθε φωνής, δηλαδή οι φωνές cantus, altus μεταφέρονται σε κλειδί σολ, η φωνή του tenor σε κλειδί σολ που ηχεί μια οκτάβα χαμηλότερα και ο bassus παραμένει σε κλειδί φα. Οι απαραίτητες αλλοιώσεις που δεν είναι καταγεγραμμένες (musica ficta) τοποθετούνται πάνω από τις νότες.

Η εκδοχή για φωνή και λαούτο διαθέτει ένα πεντάγραμμο που φέρει τη φωνή του cantus και από κάτω ιταλική ταμπλατούρα για λαούτο (εικόνα 2). Η ταμπλατούρα αποτελείται από έξι γραμμές οι οποίες παριστάνουν τις 6 χορδές του λαούτου και η πιο χαμηλή γραμμή είναι η χορδή που έχει την ψηλότερη συχνότητα. Οι αριθμοί πάνω στις χορδές συμβολίζουν τα τάστα του λαούτου και για κάθε μονάδα που προστίθεται η ο ήχος ανεβαίνει κατά ένα ημιτόνιο. Τα ρυθμικά σύμβολα πάνω από

την ταμπλατούρα συμβολίζουν την χρονική στιγμή της ατάκας. Σε αυτή την εκδοχή στο μουσικό κείμενο χρησιμοποιούνται διαστολές. Η μεταγραφή (βλ. παράρτημα 1.1.2) έχει γίνει για λαούτο με χόρδισμα σε λα.

**Εικόνα 2:** Marchetto Cara, 'Io non compro piu speranza', φωνή και ιταλική ταμπλατούρα λαούτου

### 2.3.2. 'Zephyro spira' (Bartolomeo Tromboncino)

**Πηγές:**

- *Frottole, libro octavo* (Venezia: Ottaviano Petrucci, 1507), φφ. 6<sup>v</sup>-7<sup>r</sup> [για τέσσερις φωνές]
- Fransiscus Bossinensis (επιμ.), *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto, libro primo* (Venezia: Ottaviano Petrucci, 1509), φφ. 12<sup>r</sup>-13<sup>v</sup> [για σόλο φωνή και συνοδεία λαούτου]

Κατά τη διαδικασία μεταγραφής του πολυφωνικού μοντέλου σε σύγχρονη σημειογραφία (παράρτημα 1.2.1), παρατηρείται ένα θέμα στη φωνή του tenor: στο μέρος του tenor υπάρχουν τρεις αξίες ογδού στη σειρά οι οποίες κάνουν τη φωνή του tenor να περισσεύει κατά ένα όγδοο μέχρι το σημείο της επανάληψης. Εδώ μπορούμε να υποθέσουμε μόνο πως η αξία που προηγείται των τριών και φαίνεται λευκή είναι κανονικά μαύρη δηλαδή όγδοο.

**Εικόνα 3:** Bartolomeo Tromboncino, 'Zephyro spira', φωνή του Tenor

Η αντίστοιχη εκδοχή για φωνή και λαούτο (στην οποία γίνεται χρήση διαστολών) δίνει λύση στο πρόβλημα (εικόνα 4). Σε αυτή την εκδοχή φαίνεται πως η προηγούμενη νότα από τα τρία όγδοα (g-e-d) είναι και αυτή ίδιας αξίας (παράρτημα 1.2.2). Το λαούτο και σε αυτή την περίπτωση είναι χορδισμένο σε λα.

**Εικόνα 4:** Bartolomeo Tromboncino, ‘Zephyro spira’, φωνή και ιταλική ταμπλατούρα λαούτου

Στην τετράφωνη εκδοχή κάτω από τη φωνή του cantus είναι γραμμένη η αρχή της πρώτης στροφής σε όλα τα σημεία που επαναλαμβάνεται. Το κείμενο ακολουθεί την ποιητική μορφή του strambotto. Έχει οκτώ στίχους με έντεκα συλλαβές ο κάθε στίχος και είναι σε ιαμβικό ρυθμό. Η ομοιοκαταληξία είναι: abababcc. Οι στίχοι του κειμένου δεν διαφέρουν ιδιαίτερα στις δυο εκδόσεις αλλά στην έκδοση για φωνή και λαούτο ο στίχος κάτω από το κείμενο είναι γραμμένος με συντομεύσεις, πιθανόν για την πιο εύκολη εκφορά του κειμένου.

Zephyro spira e il bel tempo rimena	a
Amor promette gaudio a gli animali	b
L(’)ampia campagna di bei fiori e piena	a
Ogni c(u)or si prepara ai dolce strali	b
Progne e scordata de l(’)antiqua pena	a
Verso el(il) nostro orizzonte spiega l(’)ali	b
Ogni un vive contento i me lamento	c
Ch’ amor m’ha fatto albergo di tormenti(o)	c

### 3. Μαδριγάλι

---

Στις αρχές του 16<sup>ου</sup> αιώνα κάνει σταδιακά την εμφάνισή του παράλληλα με τη frottola ένα νέο είδος κοσμικής μουσικής το οποίο θα κυριαρχήσει μέχρι και τις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα, το μαδριγάλι. Η εξέλιξη του μαδριγαλιού χωρίζεται σε τρεις περιόδους: την πρώιμη περίοδο (1530-1550 περίπου), την «κλασσική» περίοδο (1550-1580) και την ύστερη περίοδο (1580-1620 περίπου).<sup>25</sup> Ο όρος μαδριγάλι έχει χρησιμοποιηθεί ξανά κατά την περίοδο του Μεσαίωνα, χωρίς όμως το μαδριγάλι του Μεσαίωνα να συνδέεται με αυτό της Αναγέννησης. Από την τρίτη δεκαετία του 16<sup>ου</sup> αιώνα η κοσμική μουσική εστιάζει σε αυτό το πιο εκλεπτυσμένο είδος σύνθεσης, το οποίο ταυτίζεται χαρακτηριστικά με την άνθιση της πολυφωνίας. Το πρώιμο μαδριγάλι περιλαμβάνει μια ποικιλία ποιητικών μορφών παρόμοιων με τη frottola όπως balata, canzone, ottava rima και sonnet. Όμως, το μαδριγάλι, παρόλο που αξιοποιεί συχνά μια stanza, δεν δεσμεύεται από την στροφική επαναλαμβανόμενη μορφή της frottola. Οι αρχικές συνθέσεις γράφονταν κυρίως για 3-6 φωνές και η πολυφωνική υφή εναλλάσσεται από ομοφωνική σε αντιστικτική σε όλες τις φωνές. Κέντρα εξέλιξης και διάδοσης του μαδριγαλιού ήταν η Βενετία, η Φλωρεντία και η Ρώμη στις οποίες δραστηριοποιούνταν ήδη από τη δεκαετία του 1520 Ιταλοί συνθέτες όπως ο Pisano, ο Layolle και ο Sebastiano Festa, η μουσική των οποίων έθεσε τις βάσεις για την καθιέρωση ενός στυλ που αναπτύχθηκε από μια επόμενη γενιά συνθετών μετά το 1530.<sup>26</sup> Η γενιά αυτή αποτελείται κυρίως από Γάλλους ή Φλαμανδούς συνθέτες τους λεγόμενους *oltremontani*, όπως ο Philipe Verdelot, ο Jaques Arcadelt και ο Andrian Willaert, οι οποίοι συνεχίζουν να ασχολούνται με την ποίηση του Πετράρχη, μελοποιώντας όμως τον στίχο του με μεγαλύτερη ελευθερία.<sup>27</sup>

#### 3.1. Ποίηση

Η ποίηση του Πετράρχη κυριαρχούσε στο πρώιμο μαδριγάλι όμως συνθέτες όπως ο Verdelot και ο Arcadelt συχνά επέλεγαν σύγχρονους ποιητές που έγραφαν σε αυτό το στυλ όπως ο Machiavelli, ο Lodovico Martelli, ο Luigi Cassola, ο Bembo, ο Sannazaro και ο Michelangelo.<sup>28</sup> Το νέο αυτό είδος σύνθεσης δεν περιείχε μόνο ένα ποιητικό σχήμα καθώς η μορφή του σχετίζεται με τη balata, την canzone stanza, την ottava

---

<sup>25</sup> Δημήτρης Γιάννου, *Ιστορία της μουσικής (σύντομη γενική επισκόπηση)*, τόμος Α (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2008), 276-7.

<sup>26</sup> Kurt von Fischer, Gianluca D'Agostino, James Haar, Anthony Newcomb, Massimo Ossi, Nigel Fortune, Joseph Kerman, & Jerome Roche, "Madrigal", *Grove Music Online*. 2001. Πρόσβαση 27.02.2021.

<sup>27</sup> Fischer, D'Agostino, Haar, Newcomb, Ossi, Fortune, Kerman, & Roche, "Madrigal".

<sup>28</sup> Fischer, D'Agostino, Haar, Newcomb, Ossi, Fortune, Kerman, & Roche, "Madrigal".

rima και το sonnetto, η τελική μορφή του όμως με το πέρασμα του χρόνου κατέληξε σε τρεις φόρμες: το sonnetto, την canzone και το ελεύθερο μαδριγάλι.

Η balata αποτελείται από τρία μέρη: μια ripresa, δύο mutazioni (piedi) και μια volta και όλα μαζί συγκροτούν μία στροφή.<sup>29</sup> Κατά τον 16<sup>ο</sup> αιώνα οι συνθέτες δεν μελοποιούσαν πάνω από μια στροφή ακόμα και αν το ποίημα περιείχε παραπάνω στροφές. Η balata έχει αρκετές παραλλαγές όπως η balata grande, η balata minore και η balata mezzana (με τους προσδιορισμούς mezzana και minore να αναφέρονται στο μέγεθος της ripresa) και ενώ τα mutazioni χωρίζονται παραδοσιακά σε δύο συμμετρικά μέρη, πολλές φορές προστίθενται στίχοι για μια πιο ελεύθερη μορφή, η οποία λόγω της ασυμμετρίας σταδιακά απομάκρυνε την balata από την ταύτισή της με τον χορό.<sup>30</sup>

Το μαδριγάλι γράφεται σε ιαμβικό ρυθμό και δεν δεσμεύεται από τον αριθμό των στίχων και της ομοιοκαταληξίας. Οι συλλαβές του ποικίλουν και μπορεί να είναι από 5 έως 15 με πιο συχνό τον επτασύλλαβο και ενδεκασύλλαβο στίχο με επανάληψη του ενδεκασύλλαβου στο τέλος του κομματιού.<sup>31</sup>

Η canzone σύμφωνα με τον Dante αποτελεί την πιο εξευγενισμένη ποιητική φόρμα. Αυτή λοιπόν η μορφή συνέχισε να χρησιμοποιείται και τον 16<sup>ο</sup> αιώνα και όπως συμβαίνει και με τη balata μελοποιείται μία μόνο στροφή της και έχει δύο συχνές παραλλαγές την canzone continua και την canzone divisa. Η μορφή της canzone συχνά ταυτίστηκε από σύγχρονους μελετητές με το ελεύθερο μαδριγάλι (Massini, Cesari, Einstein) όμως, σύμφωνα με τον Don Harran, η ταύτιση της μονοστροφικής canzone με το μαδριγάλι αποκλείει καθαυτή την ύπαρξη της μονοστροφικής canzone και το γεγονός πως το μαδριγάλι συμπίπτει ως φόρμα κάποιες φορές με την canzone είναι εξαιτίας της ποικιλίας του αριθμού στίχων που διαθέτει.<sup>32</sup>

### 3.2. Μουσική

Το 1530 εκδόθηκε η συλλογή *Madrigali de diversi musici, libro primo de la Serena* στη Ρώμη και ήταν η πρώτη συλλογή τραγουδιών που έφερε στον τίτλο του τη λέξη μαδριγάλι. Σε αυτή βρίσκονται ονόματα πολύ σημαντικών συνθετών της εποχής όπως οι Philipe Verdelot, Constanzo και Sebastiano Festa και Maistre Jhan. Στη συνέχεια ο Verdelot εκδίδει άλλες δύο συλλογές με τετράφωνα μαδριγάλια οι οποίες γίνονται τόσο δημοφιλείς που επανεκδίδονται αρκετές φορές για τα επόμενα 25 χρόνια. Το 1536 ο Ottaviano Scotto εκδίδει μαδριγάλια από το πρώτο βιβλίο σε επεξεργασία του Willaert για σόλο φωνή και λαούτο μια πρακτική που συνηθιζόταν

---

<sup>29</sup>Don Harran, "Verse Types in the Early Madrigal", *Journal of the American Musicological Society* 22, no. 1 (1969): 29.

<sup>30</sup> Harran, "Verse Types in the Early Madrigal", 29.

<sup>31</sup> Harran, "Verse Types in the Early Madrigal", 35-40.

<sup>32</sup> Harran, "Verse Types in the Early Madrigal", 37-38.

στην στις εκδόσεις της frottola. Ο Verdelot συνεχίζει γράφοντας μαδριγάλια για πέντε και έξι φωνές ενώ ο Jaques Arcadelt κάνει την εμφάνισή του με την έκδοση του πρώτου του βιβλίου (1538) και μέχρι το 1540 αυτοί οι δυο συνθέτες αποτελούν τους κυριότερους εκπρόσωπους του μαδριγαλιού.

Η αλλαγή στο στυλ του Verdelot από τα τετράφωνα μαδριγάλια στα πεντάφωνα και εξάφωνα είναι προφανής. Τα τετράφωνα μαδριγάλια γραμμένα στο στυλ του γαλλικού chanson έχουν ως επί τω πλείστον ομοφωνική υφή και οι πτώσεις χωρίζουν καθαρά την κάθε φράση ενώ τα μαδριγάλια για πέντε και έξι φωνές είναι επηρεασμένα από την πολυφωνία που συναντάται στα μοτέτα και περιέχουν μιμήσεις.<sup>33</sup> Ο Arcadelt εξέδωσε πέντε συλλογές μαδριγαλιών για τέσσερις φωνές και μια συλλογή για τρεις φωνές ενώ η πρώτη του συλλογή ανατυπώθηκε πάνω από 40 φορές πριν τον 17<sup>ο</sup> αιώνα και είναι η πιο δημοφιλής συλλογή μαδριγαλιών. Τα μαδριγάλια του Arcadelt είναι στη μεγαλύτερη έκτασή τους αντιστικτικά εκτός από τις πρώτες ή τις πιο σημαντικές φράσεις που είναι ομοφωνικές και συνήθως εναλλάσσονται από επτά σε έντεκα συλλαβές.<sup>34</sup>

Η συλλογή *Musica nova* η οποία περιλαμβάνει μαδριγάλια του Willaert εκδόθηκε από τον Gardano το 1559 αλλά τα κομμάτια λέγεται ότι εκτελούνταν ήδη από το 1540. Ο Willaert προτιμούσε τη μορφή του sonnetto το οποίο χώριζε σε δύο μέρη σαν μοτέτο. Τα μαδριγάλια του έχουν ομοιότητες με τα μοτέτα του ενώ στα έργα του η ομοφωνική και η μιμητική αντιστικτική υφή συνδέονται στενά.

Τη δεκαετία του 1540 το μαδριγάλι συνέχιζε να ανθίζει στην Βενετία και στη Φεράρα και οι συνθέτες μετέτρεπαν τα πολυφωνικά μαδριγάλια σε σόλο τραγούδια με συνοδεία λαούτου. Τα μαδριγάλια εκείνης της εποχής παίζονταν και ως μουσική δωματίου από ερασιτέχνες για προσωπική ψυχαγωγία αλλά και σε ιδιωτικές ή δημόσιες τελετές όπως ο γάμος του Cosimo de Medici με την Eleonora του Toledo. Η δημόσια εκτέλεσή τους διακρίθηκε σε δύο στυλ: το ένα χορωδιακό με ή χωρίς συνοδεία οργάνων και το άλλο για σόλο φωνή και συνοδεία οργάνων.<sup>35</sup> Στη Φλωρεντία η εκτέλεση των μαδριγαλιών γινόταν με τη χρήση σκηνικών και κοστουμιών τα οποία δημιουργούσαν μια σειρά από *tableaux vivants*<sup>36</sup> στα διαλλείματα των θεατρικών έργων και το περιεχόμενο των στίχων τους αντλούνταν από την μυθολογία.<sup>37</sup>

### 3.2.1. Το σόλο τραγούδι στο πρώιμο μαδριγάλι

Η άνθιση της πολυφωνίας μετά τη frottola δίνει την εντύπωση πως το σόλο τραγούδι δεν αποτελεί πια δημοφιλή πρακτική. Το σόλο τραγούδι παρόλα αυτά δεν σταμάτα

---

<sup>33</sup> Fischer, D'Agostino, Haar, Newcomb, Ossi, Fortune, Kerman, & Roche, "Madrigal".

<sup>34</sup> Fischer, D'Agostino, Haar, Newcomb, Ossi, Fortune, Kerman, & Roche, "Madrigal".

<sup>35</sup> Fischer, D'Agostino, Haar, Newcomb, Ossi, Fortune, Kerman, & Roche, "Madrigal".

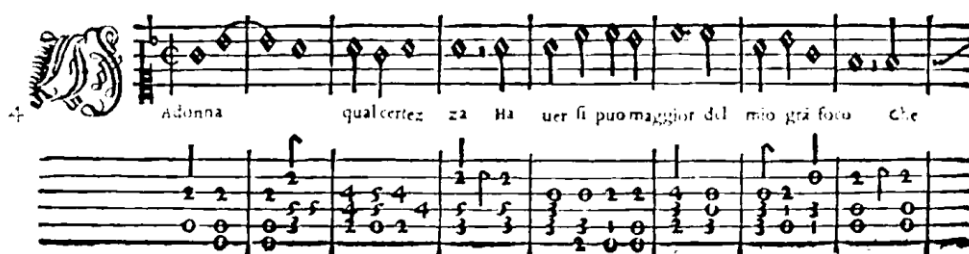
<sup>36</sup> «Ζωντανές εικόνες» (μτφρ, από γαλλικά).

<sup>37</sup> Fischer, D'Agostino, Haar, Newcomb, Ossi, Fortune, Kerman, & Roche, "Madrigal".



να υπάρχει. Η πιο απτή απόδειξη είναι η συλλογή του Andrian Willaert, *Intavolatura degli madrigali di Verdelotto da cantare et sonare nel lauto, intavolati per messer Andriano*, η οποία εκδόθηκε το 1536 και περιλαμβάνει 22 τετράφωνα μαδριγάλια του Philippe Verdelot σε επεξεργασία για σόλο φωνή και λαούτο. Η έκδοση αυτή θυμίζει πρακτική που συνηθιζόταν στις frottole του Fransiscus Bossinensis.

Ο Bossinensis παρέλειπε τη φωνή του altus πράγμα που υποδεικνύει ότι ήταν ήσσονος σημασίας σε σχέση με τις υπόλοιπες και προσέθετε αρκετές διακοσμητικές νότες στις φωνές του tenor και του bassus. Ο Willaert από την άλλη δεν παραλείπει τη φωνή του altus στην ταμπλατούρα του λαούτου καθώς πλέον είναι απαραίτητη για το μαδριγάλι και κάνει ελάχιστες αλλαγές στις νότες εκτός από σημεία όπως οι πτώσεις.<sup>38</sup> Τα ρυθμικά σύμβολα που σηματοδοτούν τις ατάκες του λαούτου είναι τοποθετημένα πάνω από κάθε νότα στην επεξεργασία του Bossinensis ενώ σε αυτή του Willaert τοποθετούνται μόνο όταν αλλάζει ο ρυθμός (εικόνα 5).



**Εικόνα 5:** Andrian Willaert (επιμ.) 'Madonna qual certezza', φωνή και ιταλική ταμπλατούρα λαούτου

Η ύπαρξη αυτής της συλλογής δίνει στοιχεία πως η παράδοση του σόλο τραγουδιού συνεχίζει να υπάρχει, να εξελίσσεται και να τραβά την προσοχή σημαντικών μουσικών όπως ο Willaert.

### 3.2.2. Philippe Verdelot

Ο Philippe Verdelot (c.1480-c.1552) γεννήθηκε στη βόρεια Γαλλία και υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του πρώιμου μαδριγαλιού στην Ιταλία του 16<sup>ου</sup> αιώνα. Από τις αρχές του αιώνα πιθανολογείται πως ζούσε στη βόρεια Ιταλία (Βενετία και Ρώμη) και τον Μάιο του 1521 μετακόμισε στη Φλωρεντία.<sup>39</sup> Δούλεψε στις υπηρεσίες του Καδρινάλιου Giulio πριν γίνει *Maestro di capella* στο βαπτιστήριο της Santa Maria del Fiore και στον καθεδρικό ναό της Φλωρεντίας. Τα έργα του χρονολογούνται μέχρι το 1530 και συνεχίζουν να τυπώνονται μέχρι και το 1566. Για το υπόλοιπο της ζωής του μπορούν να γίνουν μόνο υποθέσεις. Δεν είναι

<sup>38</sup> Howard Mayer Brown, "Bossinensis, Willaert and Verdelot: Pitch and the Conventions of Transcribing Music for Lute and Voice in Italy in the Early Sixteenth Century", *Revue De Musicologie* 75, no. 1 (1989), 30-31.

<sup>39</sup> William Bowen, "The Contribution of French Musicians to the Genesis of the Italian Madrigal" *Renaissance and Reformation / Renaissance Et Réforme*, New Series / Nouvelle Série, 27, no. 2 (2003), 108.



γνωστό αν ο Verdelot επέζησε από την επιδημία πανούκλας που έκλεισε τον ναό στον οποίο δούλευε στη Φλωρεντία το 1527 ή αν επέζησε της πολιορκίας της Φλωρεντίας το 1529-30.<sup>40</sup> Σύμφωνα με τον Ortensio Landi ήταν σίγουρα νεκρός πριν το 1552.<sup>41</sup>

Ο Verdelot έγραψε 58 μοτέτα στις αρχές του 16<sup>ου</sup> αιώνα, τα περισσότερα με τέσσερις και παραπάνω φωνές. Τα μοτέτα του επηρέασαν σύγχρονους και μεταγενέστερους συνθέτες όπως οι Arcadelt, Palestrina, Lassus. Έγραψε επίσης ένα μικρό αριθμό chansonόμως το πιο σημαντικό έργο του αποτελούν τα μαδριγάλια. Στον Verdelot αποδίδονται πάνω από εκατό μαδριγάλια τα οποία περιέχονται σε 10 συλλογές είτε αυθεντικά είτε σε επεξεργασία.

### 3.2.3. Andrian Willaert

Ο Andrian Willaert (1490-1562) ήταν επίσης ένας από τους πιο σημαντικούς συνθέτες της εποχής του. Είχε καταγωγή από τη νότια Ολλανδία αλλά δραστηριοποιήθηκε στην Ιταλία. Σπούδασε νομική στο Παρίσι και ταυτόχρονα σπούδασε μουσική με τον Jean Mouton.<sup>42</sup> Η πρώτη του θέση στην Ιταλία ήταν ως τραγουδιστής στην υπηρεσία του Καρδινάλιου Ippolito d'Este στη Φερράρα από το 1514-15 μέχρι το 1520, όταν με τον θάνατο του Ippolito μεταφέρθηκε στην υπηρεσία του Δούκα Alfonso d'Este.<sup>43</sup> Στις 12 Δεκεμβρίου του 1527 ο Willaert έγινε *Maestro di capella* στον καθολικό ναό του San Marco στη Βενετία, όπου η αμοιβή του από 70 δουκάτα σταδιακά μέχρι το έτος 1556 έφτασε στα 200 δουκάτα. Εκτός από μαέστρος ο Willaert παρέδιδε και μαθήματα και ο θεωρητικός Zarlino ήταν ο πιο γνωστός μαθητής του. Εκτός από τον Zarlino, ο Willaert είχε σχηματίσει έναν κύκλο μαθητών οι οποίοι όντας και οι ίδιοι συνθέτες επηρεάστηκαν από το στυλ του. Μερικοί από αυτούς είναι: ο Cipriano de Rore, ο Girolamo Parabosco, ο Perrisone Cambio, ο Baldassare Donato, ο Nicola Vicentino, ο Constanzo Porta, ο Francesco dalla viola, ο Antonio Barges, ο Jacques Buus και ο Φραγκίσκος Λεονταρίτης. Ο Willaert έλειψε δυο φορές από τη Βενετία το 1542 και το 1556. Τα τελευταία χρόνια της ζωής του, όντας άρρωστος, άφησε μια σειρά από διαθήκες από τις οποίες συμπεραίνουμε πως ήταν παντρεμένος χωρίς παιδιά καθώς άφησε στη γυναίκα του Susanna 1600 δουκάτα με τον θάνατο του το 1562.<sup>44</sup> Την εποχή που έζησε ο Willaert ήταν μια από τις πιο σημαντικές προσωπικότητες στον χώρο της μουσικής στην Ιταλία. Έγραψε 34 πολυφωνικούς ύμνους, 175 μοτέτα, chanson, λειτουργίες, ricercar και έπαιξε σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη του μαδριγαλιού.

---

<sup>40</sup> Colin H. Slim & Stefano La Via, "Verdelot [Deslougues], Philippe", *Grove Music Online*. 2001. Πρόσβαση 28.03.2021.

<sup>41</sup> Bowen, "The Contribution of French Musicians to the Genesis of the Italian Madrigal", 108.

<sup>42</sup> Jessie Ann Owens, Michele Fromson, Lewis Lockwood & Giulio Ongaro, "Willaert [Vuigliart, etc.], Adrian", *Grove Music Online*. 2001. Πρόσβαση 27.02.2021.

<sup>43</sup> Owens, Fromson, Lockwood & Ongaro, "Willaert [Vuigliart, etc.], Adrian".

<sup>44</sup> Owens, Fromson, Lockwood & Ongaro, "Willaert [Vuigliart, etc.], Adrian".

### 3.3. Σχολιασμός επιλεγμένων έργων

#### 3.3.1. ‘Madonna il tuo bel viso’

##### Πηγές:

1. *Il libro primo de madrigali* (Venezia: Ottaviano Scotto, 1537), φ. 13.
2. *Intavolatura degli madrigali di Verdelotto da cantare et sonare nel lauto, intavolati per messer Andriano* (Venezia: Ottaviano Scotto, 1536) 17<sup>v</sup>-19<sup>v</sup> [για σόλο φωνή και συνοδεία λαούτου]

Το συγκεκριμένο μαδριγάλι είναι γραμμένο για τέσσερις φωνές και είναι από τα πρώτα που έγραψε ο Verdelot. Η έκδοση που χρησιμοποιήθηκε για τη μεταγραφή είναι η έκδοση του 1537 και είναι χωρισμένη σε τέσσερα τεύχη. Κάθε τεύχος περιέχει τα μέρη μιας συγκεκριμένης φωνής και όχι τα μέρη και των τεσσάρων φωνών όπως στις συλλογές της frottole και το ποιητικό κείμενο παρατίθεται πλήρες σε κάθε φωνή (εικόνα 6). Στο συγκεκριμένο κομμάτι οι φωνές είναι γραμμένες στα εξής κλειδιά: ντο πρώτης γραμμής ο cantus, ντο τρίτης γραμμής ο altus, ντο τέταρτης γραμμής ο tenor και ο bassus.



**Εικόνα 6:** Philippe Verdelot, ‘Madonna Il tuo bel viso’, φωνή του Cantus

Στην σύγχρονη μεταγραφή (παράρτημα 2.1.1) τα μέτρα προστίθενται σύμφωνα με τη μετρική ένδειξη που δίνεται στην πρωτότυπη πηγή, η οποία δεν περιέχει διαστολές. Η φωνή του cantus μεταφέρεται σε κλειδί σολ, η φωνή altus σε κλειδί σολ και η φωνή του tenor σε κλειδί σολ οκτάβας και η φωνή του bassus σε κλειδί φα. Οι απαραίτητες αλλοιώσεις που δεν είναι καταγεγραμμένες (musica ficta) τοποθετούνται πάνω από τις νότες.

Στην εκδοχή για σόλο φωνή και λαούτο υπάρχει ένα πεντάγραμμο με τη φωνή του cantus και από κάτω η ταμπλατούρα για λαούτο. Η ταμπλατούρα είναι ιταλική και περιλαμβάνει τις φωνές altus, tenor και bassus (εικόνα 7). Η μεταγραφή (παράρτημα 2.1.2) έχει γίνει για λαούτο χορδισμένο σε λα. Το κομμάτι είναι κατά κύριο λόγο αντιστικτικό και έχει μμήσεις.



**Εικόνα 7:** Andrian Willaert (επιμ.), ‘Madonna il tuo bel viso’, φωνή και ιταλική ταμπλατούρα

Το συγκεκριμένο μαδριγάλι αποτελείται από τρεις στροφές τεσσάρων στίχων. Δεν έχει σταθερή ομοιοκαταληξία (abbc defd eegg) και ο αριθμός των συλλαβών κάθε στίχου εναλλάσσεται ακαθόριστα από επτασύλλαβο σε ενδεκασύλλαβο.

Madonna il tuo bel viso	a
Che nel gran mar d’amor m’è duce scrota	b
Ora tien viva mia speranza or morta	b
Et qual or scorge(io) in esso un bel sereno	c
Spiega la vela al vento	d
Senza temer di scogli o di procella	e
Ma se la luce nel camin vien memo	f
Ripiena di spavento	d
Cala la vella alla sua navicella	e
All instabil tua stella	e
Scorre l onde fallace a dritt’e a torto	g
E teme spera e mai non vedel porto	g

### 3.3.2. ‘Madonna qual certezza’

#### Πηγές:

1. *Il libro primo de madrigali* (Venezia: Ottaviano Scotto, 1537), φ. 4.
2. *Intavolatura degli madrigali di Verdelotto da cantare et sonare nel lauto, intavolati per messer Andriano* (Venezia: Ottaviano Scotto, 1536), φφ. 5<sup>v</sup>-7<sup>r</sup>.

Το μαδριγάλι αυτό επίσης έχει τοποθετημένους τους στίχους σε όλες τις φωνές. Οι φωνές είναι γραμμένες σε κλειδιά ντο πρώτης γραμμής ο cantus, τρίτης γραμμής ο altus και τέταρτης γραμμής ο tenoreνώ ο bassus είναι γραμμένος σε κλειδί φα τέταρτης γραμμής (εικόνα 8).

4 In mia forte M'ha fatto vostro non me date morte. //

Adonna qual certezza Hauer si po maggior del mio grã foco Cbe veder  
consumarmi apoco apoco Aime non connoicete Cbe per mirarvi  
fiso Son col pensier da me tanto diviso Cbe tràfformar mi sento in quel che sete

**Εικόνα 8:** Philippe Verdelot, 'Madonna qual certezza', φωνή του Cantus

Τα κλειδιά στην μεταγραφή (παράρτημα 2.2.1) μεταφέρονται ως εξής: ο cantus και ο altus σε κλειδί σολ, ο tenor σε κλειδί σολ οκτάβας και ο bassus στο κλειδί του φα. Ο οπλισμός του κομματιού είναι σι ύφεση. Όμοια με το προηγούμενο κομμάτι το μουσικό κείμενο δεν χωρίζεται με διαστολές και τα μέτρα προστίθενται στη σύγχρονη μεταγραφή σύμφωνα με το μετρική ένδειξη της πρωτότυπης πηγής. Στην εκδοχή για φωνή και λαούτο, το λαούτο είναι χορδισμένο σε σολ. Στην μεταγραφή (παράρτημα 2.2.2) οι διαστολές διατηρούνται όπως εμφανίζονται στην πρωτότυπη πηγή. Το κομμάτι είναι κατά κύριο λόγο ομοφωνικό.

Το μαδριγάλι αυτό περιέχει τέσσερις strofes με το ρεφραίν του να εμφανίζεται στην αρχή και να επαναλαμβάνεται στο τέλος του κομματιού. Οι strofes αποτελούνται από τέσσερις στίχους (εκτός από το ρεφραίν που αποτελείται από τρεις). Οι συλλαβές στο ρεφραίν ακολουθούν το μοτίβο 7-11-11 ενώ στις άλλες δύο strofes το μοτίβο είναι 7-7-11-11 και 7-11-11-7. Η ομοιοκαταληξία είναι η εξής: abb cdde ceec abb.

Madonna qual certezza	a
Aver si puo maggior del mioo gran foco	b
Che veder consumarmi a poco a poco?	b
Aime non cognoscete	c
Che per mirarvi fiso	d
Son col pensier da me tanto diviso	d
Che transformarmi sento in quel che sete	c
Lasso non v' accorgete	c
Che poscia che io su preso al vostro laccio	e
Arroso impallidisco, ardo, et agriaccio	e
Dunque, se ciò vedete,	c
Madonna qual certezza ...	

## 4. Villanella

---

Η villanelle (ή villanesca ή canzone villanesca alla Napolitana) είναι στροφικό τραγούδι το οποίο προήλθε από τη Νάπολη και άρχισε να ανθίζει από την τρίτη δεκαετία του 16<sup>ου</sup> αιώνα. Αρχικά για αυτό το είδος τραγουδιού χρησιμοποιούνταν ο όρος *villanesca* αλλά από το 1560 και μετά καθιερώθηκε ως *villanella*. Το ανάλαφρο αυτό είδος αντικατόπτριζε την μίξη διαφορετικών κοινωνικών στρωμάτων που είχε προκύψει στην πόλη της Νάπολης (ευγενείς, χωρικοί). Καθώς οι χωρικοί από τις γύρω περιοχές της Νάπολης αναζητούσαν εργασία στην πόλη (είτε στο εμπόριο μαλλιού ή μεταξιού είτε ως υπηρετικό προσωπικό στα σπίτια των ευγενών), η εγκατάστασή τους εκεί δημιούργησε ένα νέο πολιτισμικό περιβάλλον.<sup>45</sup> Ο συνδυασμός της αστικής γλώσσας με διαλέκτους της υπαίθρου βοήθησε να φτιαχτεί σε αυτό το περιβάλλον μια νέα καθομιλουμένη από την οποία καθορίστηκε η *villanesca*.<sup>46</sup> Η *villanesca* εξελισσόταν παράλληλα με το μαδριγάλι και αποτελούσε την κωμική εκδοχή του. Η σύνδεση της *villanesca* με το θέατρο, το καρναβάλι και την κωμωδία ήταν πολύ στενή καθώς τα θέματα που παρουσίαζε σχετιζόνταν με τη ζήλεια, τον έρωτα, την αντιπαράθεση του αρσενικού και του θηλυκού αλλά και οι τύποι χαρακτήρων που περιέγραφε ήταν άμεσα επηρεασμένοι από την *commedia del' arte*.<sup>47</sup> Η *villanesca* μέσα από όλα αυτά τα ερεθίσματα άρχισε να εξελίσσεται μέσα στο χρόνο και απέκτησε μια πιο εκλεπτυσμένη μορφή προς το δεύτερο μισό του 16<sup>ου</sup> αιώνα.

### 4.1. Ποίηση

Η ποιητική μορφή της *villanesca*, σύμφωνα με τον Einstein, προέρχεται από το *strambotto* και περιέχει τέσσερις στροφές με την κάθε στροφή να αποτελείται από δύο στίχους με ομοιοκαταληξία *abababcc* (*strambotto toscano*) ή *abababab* (*ottava siciliana*). Τα δίστιχα είναι ενδεκασύλλαβα και συχνά μετά από κάθε δίστιχο ακολουθεί το ρεφραίν (*ab + r, ab + r, ab + r, ab ή cc + r*).<sup>48</sup> Σύμφωνα με άλλες πηγές βέβαια οι στίχοι στη στροφή της *villanesca* ποικίλουν από τρεις ως και οχτώ.<sup>49</sup> Μερικές παραλλαγές της ομοιοκαταληξίας που συνηθίζονταν μέχρι και το 1560 ήταν: στην πρώτη περίπτωση το ρεφραίν επαναλάμβανε τον στίχο που προηγούνταν (*abbabbabccb*), στη δεύτερη περίπτωση το ρεφραίν δεν είχε ομοιότητα με το στίχο

---

<sup>45</sup> Donna G. Cardamone, "Villanella", *Grove Music Online*. 2001. Πρόσβαση 03.04.2021.

<sup>46</sup> Cardamone, "Villanella".

<sup>47</sup> Cardamone, "Villanella".

<sup>48</sup> Ruth I. DeFord, "Musical Relationships between the Italian Madrigal and Light Genres in the Sixteenth Century", *Musica Disciplina* 39 (1985), 110-11.

<sup>49</sup> Cardamone, "Villanella".

που προηγούταν (abcabcabceddc) και στην τρίτη περίπτωση η τέταρτη στροφή άλλαζε για να κάνει ομοιοκαταληξία με το τελευταίο ρεφραίν (abbabbabbccc).<sup>50</sup>

Η ποίηση της villanesca (όπως ονομαζόταν αρχικά) ήταν σκόπιμα βουκολική και ήταν συχνά γραμμένη στη Ναπολιτάνικη διάλεκτο. Από τη δεκαετία του 1560 όμως, το στυλ της ποίησης απέκτησε μια πιο εκλεπτυσμένη μορφή η οποία καθιερώθηκε με το όνομα villanella. Η μορφή της ανεξαρτητοποιήθηκε από το strambotto και σταδιακά απέβαλλε το ρεφραίν και την πανομοιότυπη ομοιοκαταληξία σε όλες τις στροφές.<sup>51</sup> Οι πληροφορίες είναι λίγες για τους επώνυμους ποιητές της εποχής και ένα από τα λίγα ονόματα που είναι γνωστά είναι του Velardiniello που συνδέθηκε και με την commedia dell'arte.<sup>52</sup> Οι Orlando di Lasso και Massimo Troiano (ο οποίος έγραφε και στίχους) έχουν επίσης ασχοληθεί με το θέατρο και την κωμωδία καθώς λέγεται πως ανέβασαν μια παράσταση commedia dell'arte με μουσική στην αυλή του Μονάχου το 1568. Μάλιστα ο Lasso ερμήνευσε τον χαρακτήρα του Magnifico. Το 1581 εκδίδεται στη Βενετία η συλλογή του Lasso *Libro di villanelle, moresche e d'altri canzoni*, η οποία είναι επηρεασμένη από εκείνη την παράσταση και περιέχει στους τίτλους των κομματιών ονόματα χαρακτήρων της παράστασης, όπως ο Zanni.<sup>53</sup>

## 4.2. Μουσική

Το 1537 εκδόθηκε η πρώτη συλλογή που έφερε στον τίτλο της τον όρο *villanesca*. Στο εξώφυλλο της συλλογής απεικονίζονται τρεις γυναίκες από την επαρχία που σκάβουν το χώμα και από πάνω τους βρίσκεται η ένδειξη: "BAS. CAN.TEN." Το σκάψιμο του χώματος συμβολίζει την ανάμειξη της προφορικής παράδοσης με την γραπτή ενώ οι τρεις διαφορετικές ηλικίες των γυναικών ταυτίζονται με την έκταση της φωνής όπως μας δείχνει και η ένδειξη.<sup>54</sup> Πρόκειται για μια τρίφωνη συλλογή όπου ο cantus που τραγουδάει τη μελωδία ανήκει στη νεότερη, ο tenor στη μεσαία και ο bassus στη γηραιότερη.

Οι συνθέτες της εποχής συνήθιζαν να τοποθετούν τη μελωδία στην υψηλότερη φωνή ένα φαινόμενο που σύμφωνα με τον Pirotta ονομάστηκε "aria".<sup>55</sup> Το κείμενο συχνά περιλαμβάνει φράσεις που επαναλαμβάνονται κομμένες στη μέση, δημιουργώντας ένα κωμικό στυλ στο οποίο έγραφαν αρκετοί συνθέτες όπως ο Nola, ο Vincenzo

---

<sup>50</sup> Cardamone, "Villanella".

<sup>51</sup> Ruth I. DeFord, "Musical Relationships between the Italian Madrigal and Light Genres in the Sixteenth Century", *Musica Disciplina* 39 (1985), 110 -11.

<sup>52</sup> Donna G. Cardamone & Cesare Corsi, "The Canzone Villanesca and Comic Culture: The Genesis and Evolution of a Mixed Genre (1537-1557)", *Early Music History* 25 (2006), 61-62.

<sup>53</sup> Martha Farahat, "Villanesca of the Virtuosi: Lasso and the Commedia dell'arte", *Performance Practice Review* 3, no. 2 (1990), 129-30

<sup>54</sup> Cardamone, "Villanella".

<sup>55</sup> Cardamone, "Villanella".



Fontana, ο Cimello, ο Maio και ο Burno.<sup>56</sup> Οι villanesche ήταν συνήθως ομοφωνικές με έντονα εκφραστικά λεκτικά στοιχεία και γινόταν συχνά χρήση παράλληλων πεμπτών. Η χρήση τους έδινε ένα στοιχείο παρωδίας και συχνά ερασιτεχνισμού. Παράλληλα όμως με τις τρίφωνες villanesche εξελίσσονταν και οι πιο έντεχνες τετράφωνες με πρωτοπόρο τον Andrian Willaert ο οποίος εξέδωσε τη συλλογή του *Canzone villanesche alla Napolitana* στη Βενετία το 1545. Στην δική του έκδοση ο tenor έφερε συνήθως τη μελωδία ενώ ο altus εμπλούτιζε την αρμονία.<sup>57</sup>

Ο Orlando di Lasso συγκεκριμένα έπαιξε σημαντικό ρόλο στην διάδοση της villanella από το 1550 και μετά (ειδικά ύστερα από την εγκατάστασή του στη Ρώμη) εκδίδοντας δύο συλλογές με villanelle. Τις επόμενες δεκαετίες η villanella συνέχισε να ανθίζει στη βόρεια Ιταλία με σημαντικούς συνθέτες τους Ghinolfo Dattari και Ascanio Trombetti, οι οποίοι (όπως και όλοι οι λόγιοι συνθέτες) απέφευγαν τις παράλληλες πέμπτες και το κόψιμο των λέξεων και σταδιακά η μορφή της villanella έγινε περισσότερο ανοιχτή. Στα τέλη του 1560 άρχισαν να γράφονται τετράφωνες villanelle που δεν βασίζονται σε τρίφωνες και η πρώτη τέτοια συλλογή ανήκε στο Giovanni Domenico da Nola με τίτλο: *Il primo libro delle villanelle alia napolitana ... a tre et a Quattro voci*, που εκδόθηκε στη Βενετία το 1567.<sup>58</sup> Στην νότια Ιταλία μετά το 1570 η villanella συνέχισε να αναπτύσσεται από συνθέτες όπως ο Giovanni Jacopo de Antiquis στο Bari, ενώ οι Pompilio Venturi και Gasparo Fiorino διέδωσαν τη villanella στους κύκλους των ευγενών στη Ρώμη. Από το 1584 μέχρι το 1587 ο Luca Marenzio εξέδωσε μια συλλογή από 115 villanelle σε ποικίλα στυλ στη Ρώμη.<sup>59</sup>

Την ίδια περίοδο εκδόθηκε η μόνη συλλογή που περιείχε villanelle για σόλο φωνή και συνοδεία λαούτου από τον Gabriele Fallamero. Η φωνητική ερμηνεία των villanelle δεν σήμαινε απαραίτητα πως αυτή ήταν και η μόνη δημοφιλής πρακτική. Η γραφή των περισσότερων κομματιών αυτού του είδους μας δείχνει άλλωστε πως και οι ίδιοι οι συνθέτες λάμβαναν υπόψιν την ερμηνεία με σόλο φωνή και λαούτο αλλά δεν ήταν πάντα απαραίτητο να καταγραφεί. Ο Giulio Caccini μάλιστα τις χρησιμοποίησε αργότερα ως μοντέλα για τις στροφικές του άριες.

#### 4.2.1. Gabrielle Fallamero

Ο Gabriele Fallamero ήταν Ιταλός συνθέτης και λαουτίστας. Οι μόνες πληροφορίες που γνωρίζουμε για τον Fallamero προέρχονται από τη μοναδική συλλογή που έχει εκδώσει το 1584 στη Βενετία με τραγούδια για φωνή και συνοδεία λαούτου με τίτλο *Il primo libro de intavolatura da liuto, de motetti ricercate madrigali, et canzonette alla napolitana, a tre, et quattro voci* η οποία είναι αφιερωμένη στη Livia Guasca Pozza μια ευγενή της περιοχής. Η συλλογή περιλαμβάνει 46 κομμάτια πολλά από τα

---

<sup>56</sup> Cardamone, "Villanella".

<sup>57</sup> Cardamone, "Villanella".

<sup>58</sup> DeFord, "Musical Relationships between the Italian Madrigal and Light Genres in the Sixteenth Century", 113 -14.

<sup>59</sup> Cardamone, "Villanella".

οποία όπως μαρτυρά και ο τίτλος είναι *canzonette alla napolitana*. Περιλαμβάνει έργα των Monte, Lassus, Rore, Marenzio, Striggio, Vinci, και πιο ανάλαφρα είδη από τον Orazio Vecchi, Giovanni Ferretti, Giovanni Jacopo de Antiquis και Gasparo Fiorino.<sup>60</sup> Ο τίτλος της συλλογής χαρακτηρίζει τον Fallamero ως “gentilhuomo alessandrino”.

### 4.3. Σχολιασμός επιλεγμένων έργων

#### 4.3.1. ‘Vorria Madonna’

##### Πηγή:

- *Il libro primo de intavolatura da liuto, de motetti ricercate madrigali, et canzonette alla napolitana, à tre, et quattro voci, per cantare et sonare, composte per Gabriel Fallamero gentilhuomo Alessandrino* (Venezia: Girolamo Scotto, 1584), φ. 32<sup>r</sup>.

Το κομμάτι που εξετάζουμε είναι μια villanella για σόλο φωνή και λαούτο. Η φωνή του cantus είναι γραμμένη σε κλειδί ντο πρώτης γραμμής και η μετρική ένδειξη είναι ο αριθμός 3. Η γραμμή της φωνής και η ταμπλατούρα του λαούτου χωρίζονται ανά τρεις χρόνους από διαστολές. Στη συνέχεια οι διαστολές τοποθετούνται ανά 4 χρόνους χωρίς όμως να αλλάζει η μετρική ένδειξη. Στη σύγχρονη μεταγραφή (παράρτημα 3.1) η μετρική ένδειξη έχει αλλάξει όπου είναι απαραίτητο. Το λαούτο είναι χορδισμένο σε λα.

Το ποιητικό κείμενο ακολουθεί τη μορφή του strambotto και οι τέσσερις στροφές του αποτελούνται από δύο στίχους και ακολουθούνται από το ρεφραίν. Οι στίχοι αποτελούνται από έντεκα συλλαβές. Η ομοιοκαταληξία είναι: abb abb bbb bbb.

Vorria Madonna (fare fare) fareti a la pere	a
Ch'io t'amo tanto no lo che me fare	b
Guarda sta sorte come mi fa stare	b

Vorria Madonna (fare fare) fartelo vedere	a
Ch'io per temer d'he non m' abbandonare	b
Guarda sta sorte come mi fa stare	b

Vorria un giorno (fare fare) fartelo gustare	b
L'a dor che pato e non passo parlare	b
Guarda sta sorte come mi fa stare	b

---

<sup>60</sup> Ian Fenlon, "Fallamero, Gabriele", *Grove Music Online*. 2001. Πρόσβαση 03.04.2021



Di a che serre fare farmi stentare	b
La nott' el giorno per voler amare	b
Certo ch'amor si mi fa pazziare	b

#### 4.3.2. 'Siate avvertiti'

##### Πηγή:

- *Il libro primo de intavolatura da liuto, de motetti ricercate madrigali, et canzonette alla napolitana, à tre, et quattro voci, per cantare et sonare, composte per Gabriel Fallamero gentilhuomo Alessandrino (Venezia: Girolamo Scotto, 1584), φ. 35<sup>r</sup>.*

Το κομμάτι αυτό (παράρτημα 3.2) είναι επίσης μια villanella για σόλο φωνή και λαούτο. Η φωνή του cantus είναι γραμμένη σε κλειδί ντο πρώτης γραμμής και ο οπλισμός είναι σι ύφεση. Η φωνή και η ταμπλατούρα του λαούτου χωρίζονται από διαστολές ανά τέσσερις χρόνους όμως στην αρχή του κομματιού δεν υπάρχει μετρική ένδειξη. Το λαούτο είναι κουρδισμένο σε λα.

Το ποιητικό κείμενο ακολουθεί τη μορφή του strambotto με τέσσερις στροφές αποτελούμενες από δύο στίχους η καθεμία και ακολουθούμενες από ρεφραίν. Η ομοιοκαταληξία είναι: abb abb acb ddd.

Siate avertiti o noi Corteli Amanti	a
Se volete alle donne esser voi cari	b
Habbiate pur in man spesso danari	b

Ne vi pensate con vaghi sembienti	a
Poter vincer gl' amanti cosi avari	b
Habbiate pur in man spesso denari	b

Altro ci vol che matinate e canti	a
E passeggiar con dolci gesti rai	c
Habbiate pur in man spesso danari	b

E chi ha denavi sia bello o brutto	d
Io l' assicuro che entrar a per tutto	d
E cogliera d' amore il dolce frutto	d

## 5. Canzonetta

---

Η canzonetta είναι στροφικό φωνητικό τραγούδι το οποίο έγινε δημοφιλές το τελευταίο τέταρτο του 16<sup>ου</sup> αιώνα στην Ιταλία. Αυτό το είδος τραγουδιού αποτελεί μια πιο εκλεπτυσμένη εξέλιξη της villanella, είναι πιο ανάλαφρο από την canzone και έχει χαρακτηριστικά του μαδριγαλιού. Στην ιταλική γλώσσα ο όρος *canzone alla napolitana* ήταν συνώνυμος με την villanella ενώ οι όροι *canzone* και *canzonetta* αφορούν πιο μοντέρνες και εκλεπτυσμένες συνθέσεις. Ο Thomas Morley, από την άλλη, θεωρεί ως συνώνυμους τους όρους *canzonetta* και *canzone alla napolitana* και τους διαχωρίζει από την villanella.<sup>61</sup> Συνθέτες όπως ο Giovanni Feretti, ο Alessandro Romano και ο Girolamo Conversi συνήθιζαν να γράφουν κομμάτια για πέντε και έξι φωνές με μια μίξη χαρακτηριστικών της τρίφωνης υψής της villanella και του μαδριγαλιού.<sup>62</sup> Η canzonetta του Orazio Vecchi προέρχεται από την canzone alla napolitana και όχι από την ποιητική canzone και χαρακτηρίζεται από απλή τετράφωνη υφή και ζωηρό τόνο.

### 5.1. Ποίηση

Τα ποιήματα της canzonetta είναι κυρίως σατυρικού, χιουμοριστικού ή ερωτικού χαρακτήρα και συχνά μιμούνται το Πετραρχικό στυλ.<sup>63</sup> Η canzonetta έχει τέσσερις στροφές συνήθως, με τρεις ή τέσσερις στίχους και πιο σπάνια με πέντε ή έξι στίχους για την κάθε στροφή. Οι στίχοι είναι επτασύλλαβοι ή ενδεκασύλλαβοι. Η ομοιοκαταληξία είναι ζευγαρωτή (κυρίως στα τετράστιχα που καθιέρωσε ο Vecchi) και συνήθως ακολουθεί το μοτίβο aabb ή abbc. Φυσικά υπάρχουν παραλλαγές της ποιητικής φόρμας με λιγότερες ή περισσότερες στροφές. Πολλές μονοστροφικές canzonette αξιοποιούν μια στροφή ή και μόνο μερικούς στίχους από ήδη υπάρχοντα μαδριγάλια.<sup>64</sup> Η μουσική της canzonetta αντικατοπτρίζει ως ένα βαθμό το ποιητικό κείμενο, μια πρακτική που συνηθίζεται κυρίως στα μαδριγάλια.

### 5.2. Μουσική

Οι canzonette του σημαντικότερου συνθέτη του είδους, του Vecchi, έγιναν δημοφιλείς την περίοδο 1570-80 και ήταν κυρίως ομοφωνικές με αντιστικτικά

---

<sup>61</sup> Ruth I. DeFord, "Canzonetta", *Grove Music Online* 2001. Πρόσβαση 03.05.2021.

<sup>62</sup> DeFord, "Canzonetta".

<sup>63</sup> DeFord, "Canzonetta".

<sup>64</sup> Ruth I. DeFord, "The Influence of the Madrigal on Canzonetta Texts of the Late Sixteenth Century", *Acta Musicologica* 59 (1987), 131.

περάσματα και σύντομες φράσεις.<sup>65</sup> Ο ρυθμός ήταν ζωηρός και δεν άλλαζε κατά τη διάρκεια του κομματιού –όπως συνέβαινε με πολλές canzone– και οι αξίες ήταν συνήθως μικρές. Η έκταση του συνόλου των φωνών δεν ξεπερνούσε τις δύο οκτάβες με τις ψηλότερες φωνές να κινούνται σχεδόν στην ίδια έκταση και τον bassus να ακούγεται μόλις μια οκτάβα κάτω από τον cantus.<sup>66</sup> Αυτό είχε ως αποτέλεσμα τα σχήματα που τραγουδούσαν τις συγκεκριμένες canzonette να απαρτίζονται είτε μόνο από γυναίκες είτε μόνο από άντρες με τη διαφορά ότι οι δεύτεροι έπρεπε να μεταφέρουν το κείμενο από μια πέμπτη ως μια οκτάβα χαμηλότερα. Από το 1590 όμως, άρχιζαν να εκτελούν τις canzonette και μικτά σχήματα με τρεις γυναίκες και έναν άντρα.

Άλλοι σημαντικοί συνθέτες που ασχολήθηκαν με τις τρίφωνες και τετράφωνες canzonette ήταν ο Felice Anerio, ο Giovanni Croce, ο Marenzio και ο Giovanelli, ενώ η επιρροή της canzonetta στην τρίφωνη villanelle είχε ως αποτέλεσμα η χρήση του όρου να γίνεται και για συλλογές από villanelle που έφεραν χαρακτηριστικά της canzonetta. Το στυλ της villanella alla romana που έγινε δημοφιλές από τον Luca Marenzio τη δεκαετία του 1580, επηρεάστηκε από την παραδοσιακή villanella αλλά και την canzonetta του Vecchi με τις υψηλές φωνές να διατηρούνται στην ίδια έκταση. Το στυλ αυτό συνδέεται στενά και με την εκτέλεση του σόλο τραγουδιού.<sup>67</sup> Στο ίδιο είδος ανήκουν οι villanelle του Ruggiero Giovanelli και του Paolo Quagliati. Μετά το 1580 χαρακτηριστικά της canzonetta χρησιμοποιούνται και στην canzone αλλά και στο ελαφρύ μαδριγάλι.<sup>68</sup>

Με τη μονοστροφική canzonetta ασχολήθηκαν συνθέτες όπως ο Orazio Caccini και ο Nicolo Dalla Casa, ενώ ο Bartolomeo Ratti, ο οποίος ασχολήθηκε επίσης με την canzonetta, πειραματίστηκε με τα όρια και τα χαρακτηριστικά του μαδριγαλιού και της canzonetta με συλλογές όπως το *Madrigali a quattro voci ... composti in stil di canzonette* το 1594 και 1596.<sup>69</sup>

### 5.2.1. Orazio Vecchi

Ο Orazio Vecchi ήταν Ιταλός συνθέτης. Βαπτίστηκε στη Μόντενα στις 6 Δεκεμβρίου του 1550 και πέθανε στις 19 Φεβρουαρίου του 1605 στην ίδια πόλη. Έλαβε την εκκλησιαστική του εκπαίδευση από τους Βενεδικτίνους μοναχούς του S. Pietro της Μόντενα και τη μουσική του εκπαίδευση από τον μοναχό Salvatore Essenga.<sup>70</sup> Στα έντεκα του χρόνια χειροτονήθηκε και το 1577 ακολούθησε τον κόμη Baldassare

---

<sup>65</sup> DeFord, "Musical Relationships between the Italian Madrigal and Light Genres in the Sixteenth Century", 117.

<sup>66</sup> Paul Schleuse, *Singing Games in Early Modern Italy: The Music Books of Orazio Vecchi* (Bloomington: Indiana University Press, 2015), 14.

<sup>67</sup> Schleuse, *Singing Games in Early Modern Italy: The Music Books of Orazio Vecchi*, 14.

<sup>68</sup> DeFord, "Musical Relationships", 118.

<sup>69</sup> DeFord, "Musical Relationships", 110.

<sup>70</sup> William R. Martin, "Vecchi, Orazio [Horatio]", *Grove Music Online* 2001. Πρόσβαση 03.05.2021.

Rangoni στη Μπρέσια και το 1578 στο Bergamo.<sup>71</sup> Υπήρξε *Maestro di capella* στον καθεδρικό του Salo από το 1581 μέχρι το 1584, στον καθεδρικό της Μόντενα και στον καθεδρικό του Reggio nell' Emilia στον οποίο το 1586 έγινε κληρικός.<sup>72</sup> Το 1593 επιστρέφει στη Μόντενα ως *Maestro di capella* και αργότερα προάγεται ως *mansionario* πράγμα που σήμαινε πως είχε προνόμια κληρικού και διεύθυνε τη χορωδία όμως δεν είχε δικαίωμα ψήφου στην ενορία. Το 1597 επισκέπτεται την Βενετία όπου επιβλέπει την έκδοση της συλλογής *Canzonette a tre voci* του μαθητή του Gemignano Cariluri, και την ίδια χρονιά δημοσιεύει τη συλλογή *Sacrarium cantionum liber II*, την κωμωδία *L'Amfiparnaso* και τη συλλογή *Il convito musicale*. Τα επόμενα χρόνια απέκτησε μεγάλη φήμη σαν μουσικός και η αμοιβή του έφτασε τις 500 λίρες. Το αποκορύφωμα της καριέρας του ήταν η πρόταση της θέσης του maestro στην αυλή του αυτοκράτορα Rudolf II, την οποία αναγκάστηκε να αρνηθεί εξαιτίας της κακής του υγείας.<sup>73</sup>

Ο Orazio Vecchi εξέδωσε τέσσερις συλλογές με τετράφωνες canzonette από το 1580 μέχρι το 1590 και δύο συλλογές με τρίφωνες και εξάφωνες canzonette ενώ έγραψε και θρησκευτικά έργα όπως μοτέτα λειτουργίες και θρήνους (lamenti). Το πιο καινοτόμο έργο του ήταν η συλλογή *Selva di varia ricreatione*.

### 5.2.2. *Selva di varia ricreatione*

Το 1590 εκδίδεται η συλλογή *Selva di varia recreatione* στη Βενετία από τον Angelo Gardano. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον προκαλεί ο τίτλος της συλλογής που στα ελληνικά μπορεί να μεταφραστεί ως «Το δάσος των ποικίλων διασκεδάσεων», ο οποίος είναι μεταφορικός. Σύμφωνα μάλιστα με τα λεγόμενα του Vecchi, σε ένα δάσος βρίσκονται πολλά διαφορετικά φυτά τα οποία φυτρώνουν άναρχα σε αντίθεση με έναν τεχνητό κήπο όπου όλα συνδέονται με μια συγκεκριμένη τάξη και μοτίβο έτσι και τα κομμάτια της συλλογής παρουσιάζουν μια ιδιαίτερη ποικιλία σε ύφος, αρμονία και υφή και αυτή η ποικιλομορφία δημιουργεί ένα δέος στον παρατηρητή.<sup>74</sup> Η λέξη selva έχει χρησιμοποιηθεί και από άλλους συνθέτες με την έννοια της ποικιλίας αλλά πολλές φορές μεταφράζεται και ως «ακατέργαστο υλικό».

Η συλλογή περιλαμβάνει 37 κομμάτια κάποια από αυτά είναι μαδριγάλια ενώ άλλα είναι πιο ανάλαφρα είδη όπως: capricci, balli, arie, giustiniane, fantasie, serenade, dialogues, μια battaglia, μια villota και δύο οργανικά κομμάτια. Ανάμεσα σε αυτά τα κομμάτια βρίσκονται και τρία κομμάτια για τέσσερις φωνές και συνοδεία λαούτου, τα οποία φέρουν τον τίτλο canzonetta.<sup>75</sup> Αυτή είναι και η πρώτη συλλογή που περιέχει κομμάτια από τόσα διαφορετικά είδη ενώ τα κομμάτια αυτά έχουν γραφτεί

---

<sup>71</sup> Martin, "Vecchi, Orazio [Horatio]".

<sup>72</sup> Martin, "Vecchi, Orazio [Horatio]".

<sup>73</sup> Martin, "Vecchi, Orazio [Horatio]".

<sup>74</sup> Schleuse, *Singing Games in Early Modern Italy: The Music Books of Orazio Vecchi*, 94-95.

<sup>75</sup> Martin, "Vecchi, Orazio [Horatio]".

για ποικιλία μουσικών σχημάτων και απαρτίζονται από 3 ως 10 φωνές ή όργανα.<sup>76</sup> Η συλλογή αποτελείται από δέκα τεύχη που περιέχουν τα διάφορα μέρη των κομματιών ενώ οι σελίδες τους ποικίλουν σε αριθμό από 52 που διαθέτει ο πρώτος τόμος του *canto* μέχρι 9 που διαθέτει ο τελευταίος τόμος του *decimo*. Η συλλογή είναι αφιερωμένη στους αδερφούς Jacob και Johann Fugger οι οποίοι κατάγονταν από επιφανή οικογένεια του Άουγκσμπουργκ.

## 5.3. Σχολιασμός επιλεγμένων έργων

### 5.3.1. ‘Damon e filli’

#### Πηγή:

- *Selva di varia ricreatione* (Venezia: Angelo Gardano, 1590), 21 [canto, basso], 13 [canto sec., tenoro]

Η συγκεκριμένη canzonetta είναι γραμμένη για τέσσερις φωνές και συνοδεία λαούτου. Το κομμάτι αυτό εμφανίζεται και σε άλλες δύο μεταγενέστερες συλλογές του Orazio Vecchi, στη συλλογή *Madrigali e canzonette a 5-10*, η οποία εκδόθηκε το 1594 και στη συλλογή *Canzonette a 4*, η οποία εκδόθηκε το 1600.

Οι φωνές *canto*, *canto secondo*, *tenoro* και *basso* εμφανίζονται αντίστοιχα στο πρώτο, στο δεύτερο, στο τρίτο και στο τέταρτο από τα δέκα τεύχη της συλλογής και το ποιητικό κείμενο παρατίθεται πλήρες κάτω από κάθε φωνή. Η ταμπλατούρα του λαούτου είναι ιταλική και είναι τοποθετημένη στο κάτω μέρος της σελίδας κάτω από το φωνητικό μέρος (εικόνα 9). Η ταμπλατούρα χωρίζεται από διαστολές σύμφωνα με τη μετρική ένδειξη που αναγράφεται στην αρχή του κομματιού και παραμένει ίδια και στα τέσσερα τεύχη. Στη σύγχρονη μεταγραφή (παράρτημα 4.1) το μέρος του λαούτου μεταφέρεται σε κούρδισμα λα έτσι ώστε να συμπίπτει με το τονικό ύψος των φωνών.

Η φωνή του *canto* είναι γραμμένη σε κλειδί του σολ όπως και η φωνή *canto secondo*. Οι δύο φωνές έχουν ίδια έκταση και στην σύγχρονη μεταγραφή παραμένουν στο ίδιο κλειδί. Η φωνή του *tenore* είναι γραμμένη σε κλειδί ντο δεύτερης γραμμής και μεταφέρεται σε κλειδί σολ και η φωνή του *basso* είναι γραμμένη σε κλειδί του ντο τρίτης γραμμής και μεταφέρεται σε κλειδί φα. Οι τέσσερις φωνές δεν χωρίζονται από διαστολές αλλά τα μέτρα προστίθενται στη μεταγραφή σύμφωνα με την μετρική ένδειξη που δίνεται στην πρωτότυπη πηγή.

---

<sup>76</sup> Paul Schleuse, "Genre and meaning in Orazio Vecchi's "Selva di varia ricreatione" (1590)" (Διδακτορική διατριβή, City University of New York, 2005), 1-3.

Canzonetta. A 4. 13 TENORE

Amon. E Filli insieme Guerreggiavan fra lor ij,  
 cō for z'estreme Pari eran l'arm'i colpie le ferite i colpi e  
 le fer te Et era Amor presen te ij à si gran lite Pa-

Eran guardi possenti Ma si cangiò la forte  
 Le lor armi c'havean salde e pungenti Che da colpo mortal sentendo morte  
 Eran sospiri i colpi, e i cari baci Filli nel petto; cede, e s'abbandona  
 Erano le ferite accorte, e audaci Dicendo amico io ti perdon perdon.

Nel Canto Secondo Sarà l'ultima Stanza che qui manca.

**Εικόνα 9:** Orazio Vecchi, 'Damon e filli insieme', φωνή του Canto και ιταλική ταμπλατούρα

Το κείμενο ακολουθεί την ποιητική μορφή της canzonetta με τρεις στροφές που αποτελούνται από τέσσερις στίχους. Ο πρώτος στίχος είναι επτασύλλαβος και οι υπόλοιποι τρεις ενδεκασύλλαβοι και ακολουθούν την ομοιοκαταληξία aabb ccdd eeff.

Damon e filli insieme	a
Guerreggiavan fra lor, con forz' estreme	a
Pari eran l'armi icolpi e le ferrite	b
Et era amor present'a si gran lite	b
Eran guardi posenti	c
Le lor armi c'havean salde e pungenti	c
Eran sospiri I colpi, e I cari baci	d
Erano le ferrite accorte, e audaci	d



Ma si cangio la sorte	e
Che da colpo mortal sentendo morte	e
Filli nel petto cede e s'abbandona	f
Dicendo amico io ti perdon perdona	f

### 5.3.2. 'So ben mi cha bon tempo'

#### Πηγή:

- *Selva di varia recreatione* (Venezia: Angelo Gardano, 1590), φ. 24.

Το συγκεκριμένο κομμάτι πρωτοεμφανίζεται σε ένα χειρόγραφο του 1574 που φέρει τον τίτλο *Arie e canzone in musica di Cosimo Bottegari* που, όπως μαρτυρά και ο τίτλος, επιμελήθηκε ο συνθέτης και λαουτίστας Cosimo Bottegari. Το χειρόγραφο περιέχει 131 κομμάτια, 107 από αυτά είναι στροφικά τραγούδια, 19 θρησκευτικά έργα, 5 οργανικά κομμάτια για λαούτο και εκτός από μουσικά κείμενα περιέχει καταγραφές συναλλαγών του επιμελητή του, ενώ από την αρίθμηση φαίνεται πως έχουν δεθεί μαζί δύο ξεχωριστά τετράδια.<sup>77</sup> Ο γραφικός χαρακτήρας είναι ίδιος σε όλο το χειρόγραφο το οποίο από ένα σημείο και μετά χρησιμοποιείται και ως σημειωματάριο για εμπορικές συναλλαγές. Εκεί λοιπόν, ανάμεσα σε ποικιλία κομματιών από γνωστούς συνθέτες, εμφανίζονται μερικά κομμάτια που βρίσκονται και στη συλλογή *Selva di varia ricreatione* (1590), τα οποία φαίνεται όμως να προστέθηκαν τις επόμενες δεκαετίες ενώ ο Bottegari έχει αφαιρέσει κάποιους στίχους από το κομμάτι πράγμα που υποδεικνύει πως είχε και διαφορετική άποψη από τον Vecchi για την εκτέλεση του τραγουδιού.<sup>78</sup>

Το κομμάτι εμφανίζεται επίσης στη συλλογή *Ballets to Five Voices Book 1* του 1595, όπου ο Thomas Morley το διασκευάζει με αγγλικό στίχο και το τραγούδι φέρει τον τίτλο 'Now is the month of maying'· ως 'So ben mi c'ha bon tempo' βρίσκεται και σε άλλες δύο μεταγενέστερες συλλογές του Vecchi (*Madrigali e canzonette a 5-10* και *Canzonette a 4*).

Το κομμάτι στη *Selva di varia recreatione* είναι γραμμένο για τέσσερις φωνές και συνοδεία λαούτου. Κάθε φωνή εμφανίζεται ξεχωριστά στα τέσσερα πρώτα από τα δέκα τεύχη της συλλογής και το ποιητικό κείμενο παρατίθεται πλήρες κάτω από κάθε φωνή (εικόνα 10). Η ταμπλατούρα του λαούτου είναι ιταλική και είναι τοποθετημένη στο κάτω μέρος της σελίδας κάτω από το φωνητικό μέρος και παραμένει ίδια και στα τέσσερα τεύχη της συλλογής στα οποία συμπεριλαμβάνεται το κομμάτι. Η ταμπλατούρα χωρίζεται από διαστολές σύμφωνα με τη μετρική ένδειξη που αναγράφεται στην αρχή του κομματιού και παραμένει ίδια και στα τέσσερα τεύχη. Στη σύγχρονη μεταγραφή (παράρτημα 4.2) το μέρος του λαούτου μεταφέρεται σε χόρδισμα σολ έτσι ώστε να συμπίπτει με το τονικό ύψος των φωνών.

<sup>77</sup> Carol MacClintock, "A Court Musician's Songbook: Modena MS C 311", *Journal of the American Musicological Society* 9, no. 3 (1956), 179-180.

<sup>78</sup> Schleuse, *Singing Games in Early Modern Italy: The Music Books of Orazio Vecchi*, 246.

Η φωνή του canto είναι γραμμένη σε κλειδί ντο πρώτης γραμμής και στη σύγχρονη μεταγραφή μεταφέρεται σε κλειδί του σολ· η φωνή της alto είναι γραμμένη σε κλειδί ντο τρίτης γραμμής και επίσης μεταφέρεται σε κλειδί του σολ· η φωνή του tenor είναι γραμμένη σε κλειδί ντο τέταρτης γραμμής και μεταφέρεται σε κλειδί σολ με ένδειξη χαμηλότερης οκτάβας· η φωνή του basso είναι γραμμένη σε κλειδί φα και παραμένει στο ίδιο κλειδί. Η φωνή της alto κινείται εντός της οκτάβας ενώ η έκταση των υπόλοιπων φωνών ξεπερνά την οκτάβα. Οι τέσσερις φωνές δεν χωρίζονται από διαστολές και στη σύγχρονη μεταγραφή τα μέτρα προστίθενται σύμφωνα με τη μετρική ένδειξη που δίνεται στην πρωτότυπη πηγή.

Aria. A 4. 24 TENORE

O ben mi c'ha bon tempo ij Fa

la la la la la la la la Al fo ma basta mo Al fo ma basta mo

Fa la la la la la la la la.

So ben ch'è fauorito	Fa la la	Non gioua fare il Zanni	Fa la la
Ahimè no'l posso dir	Fa la la	Andando sù e giù	Fa la la
O s'io potessi dire	Fa la la	Al puo ben impicarsi	Fa la la
Chi v'è chi st'è chi vien	Fa la la	Ch'al non farà nient	Fa la la
Lati darà martello	Fa la la	Paff'ggia pur chi vuole	Fa la la
Per farti disperar	Fa la la	Che' i tempo perdrà	Fa la la
Saluti e baciamani	Fa la la	O parli, ò ridi, ò piangi	Fa la la
Son tutti indarno à fè	Fa la la	Non trouerai pietà	Fa la la

Dice il prouerbio antico Fa la la  
Chi hà fatto suo buon prò Fa la la

K 2

**Εικόνα 10:** Orazio Vecchi, 'So ben mi c'ha bon tempo', φωνή του Tenore και ιταλική ταμπλατούρα



Το 'So ben mi c'ha bon tempo' στην πρωτότυπη πηγή αναγράφεται ως άρια. Η άρια ως όρος συνήθως χαρακτηρίζει ένα λυρικό κομμάτι που είναι γραμμένο για σόλο φωνή ή ένα «τρόπο» που αφορά την τεχνική ή το στυλ. Στα τέλη του αιώνα ο όρος *άρια* συνδέεται στενά με τον όρο *canzonetta* και χρησιμοποιείται για τετράφωνα στροφικά τραγούδια που, ενώ ποιητικά ακολουθούν τη φόρμα της *canzonetta*, στιλιστικά ή τεχνικά ανήκουν στο ευρύτερο είδος της άριας.<sup>79</sup> Για αυτό το λόγο οι αναφορές στο συγκεκριμένο κομμάτι γίνονται είτε με τον τίτλο *canzonetta* είτε με τον τίτλο *άρια*.

Το κομμάτι αποτελείται από στροφές τεσσάρων στίχων με τον δεύτερο και τον τέταρτο στίχους να είναι το χαρακτηριστικό ρεφραίν *fa la la ....* Ο πρώτος στίχος είναι επτασύλλαβος, ο δεύτερος ενδεκασύλλαβος, ο τρίτος αποτελείται από έξι συλλαβές και ο τέταρτος είναι πάλι ενδεκασύλλαβος. Ο τρίτος στίχος ακολουθεί το ίδιο ρυθμικό σχήμα με τον πρώτο όμως αντί για επτά συλλαβές έχει έξι και στον τελευταίο χρόνο έχει παύση. Θεωρητικά θα μπορούσαμε να πούμε πως οι στίχοι αν ακολουθούσαν πιστά το ρυθμικό σχήμα θα ήταν απόλυτα συμμετρικοί.

Το συγκεκριμένο κομμάτι έχει συμπεριληφθεί στην συλλογή *Le gratie d' amore* την οποία επιμελήθηκε ο χορογράφος Cesare Negrito 1602 η οποία περιέχει τη φωνή του *canto* αλλά και την ταμπλατούρα του λαούτου. Η συλλογή αυτή επανεκδόθηκε δύο χρόνια αργότερα από τον Bordone με τίτλο *Nuove invention di balli*.<sup>80</sup>

So ben mi c'ha bon tempo  
Fa la la...  
Al so ma basta mo  
Fa la la...

So ben c'he favorite  
Fa la la...  
Ahime no'l posso dir  
Fa la la...

O s'io potesti dire  
Fa la la ...  
Chi va chi sta chi bien  
Fa la la...

La ti dara Martello  
Fa la la...  
Per sarti disperar  
Fa la la...

---

<sup>79</sup> Jack Westrup, Marita P. McClymonds, Julian Budden, Andrew Clements, Tim Carter, Thomas Walker, Daniel Hertz & Dennis Libby, "Aria", *Grove Music Online*. 2001. Πρόσβαση 28.05.2021.

<sup>80</sup> G. Yvonne Kendall, "Theatre, Dance and Music in Late Cinquecento Milan", *Early Music* 32, no. 1 (2004), 75.

Saluti e baciamani  
Fa la la...  
Son tutti indarno a fe  
Fa la la...

Non giova fare il Zanni  
Fa la la...  
Andando su e giu  
Fa la la...

Al puo ben impicarsi  
Fa la la...  
Ch'al non sara nient  
Fa la la...

Passeggia pur chi vuol  
Fa la la...  
Che'l tempo perdera  
Fa la la...

O parli, o ridi, o piangi  
Fa la la...  
Non troverai pieta  
Fa la la...

Dice il proverbio antico  
Fa la la...  
Chi ha fatto suo buon pro  
Fa la la...

## 6. Ύστερο μαδριγάλι

---

Το μαδριγάλι συνέχισε να εξελίσσεται και να ανθίζει καθ' όλη τη διάρκεια του 16<sup>ου</sup> αιώνα, παράλληλα με την εμφάνιση ελαφρύτερων στροφικών ειδών (*canzonetta*, *villanelle*, *canzone*). Με την πάροδο της πρώιμης περιόδου του μαδριγαλιού και την πρώτη επαφή με το νέο είδος, οι συνθέτες της κλασικής περιόδου του μαδριγαλιού από το 1550 και μετά, ξεκίνησαν να εισάγουν πρωτόγνωρα χαρακτηριστικά όπως στοιχεία χρωματικής αρμονίας, εκφραστικές μελωδίες αλλά και έντονα *parlandi* (Cipriano de Rore), ενώ συνθέτες όπως ο Giovanni Feretti και ο Andrea Gabrieli πειραματίστηκαν με τα όρια ανάμεσα στο μαδριγάλι και τα πιο ελαφρά είδη όπως η *canzone* και η *villanella*.<sup>81</sup> Το συνθετικό ύφος του Andrea Gabrieli, ο οποίος είχε έδρα τη Βενετία, έδωσε νέα κατεύθυνση στο ύστερο πολυφωνικό μαδριγάλι μετά το 1580, το οποίο σύμφωνα με τον Vincenzo Giustiniani απαιτούσε ιδιαίτερη συνθετική τεχνική αλλά και ερμηνευτική ικανότητα, εξαιτίας της συνεχούς χρήσης διακοσμητικών στοιχείων στο μουσικό κείμενο και των διευρυμένων εκτάσεων των φωνών.<sup>82</sup> Καθώς λοιπόν εξελισσόταν η τεχνική ικανότητα συνθετών και ερμηνευτών και η προσήλωση στο ποιητικό κείμενο γινόταν όλο και πιο καθοριστική, η σόλο εκτέλεση του μαδριγαλιού γινόταν ολοένα και πιο δημοφιλής. Σχήματα μουσικών όπως το *Concerto delle donne* στη Φεράρα συνέβαλλαν με τις καινοτομίες τους στην εξέλιξη του μαδριγαλιού και σταδιακά προμήνυσαν τον ερχομό της *seconda pratica* στις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα.

### 6.1. Ποίηση

Οι ποιητές που ήταν δημοφιλείς στις αρχές του αιώνα όπως ο Πετράρχης, ο Ariosto κλπ, συνέχισαν να προκαλούν το ενδιαφέρον των συνθετών καθ' όλη τη διάρκεια του 16<sup>ου</sup> αιώνα, προς το τέλος όμως του αιώνα, όμως, γινόταν ολοένα και πιο συνήθης η συνεργασία των μουσικών με σύγχρονους ποιητές. Κατά την εποχή του ύστερου μαδριγαλιού οι σύγχρονοι ποιητές συχνά δούλευαν προσωπικά με τους μουσικούς. Μια χαρακτηριστική περίπτωση ήταν ο Virginio Orsini ευγενής, ποιητής και ευεργέτης των τεχνών, ο οποίος μεγάλωσε στην αυλή των Μεδίκων στην Φλωρεντία και έλαβε εκπαίδευση από τους συνθέτες Cristiano Malvezzi και Emilio de Cavalieri.<sup>83</sup> Το 1589 μετακόμισε στη Ρώμη όπου και δημιούργησε γύρω του έναν κύκλο από ποιητές και μουσικούς όπως ο Marenzio, ο Caccini και ο Cavalieri ενώ

---

<sup>81</sup> Fischer, D'Agostino, Haar, Newcomb, Ossi, Fortune, Kerman, & Roche, "Madrigal".

<sup>82</sup> Fischer, D'Agostino, Haar, Newcomb, Ossi, Fortune, Kerman, & Roche, "Madrigal".

<sup>83</sup> Valerio Morucci, "Poets and Musicians in the Roman-Florentine Circle of Virginio Orsini, Duke of Bracciano (1572-1615)", *Early Music* 43, no. 1 (2015), 1.

συνδεόταν φιλικά με τον Pietro και τον Giovanni Battista Strozzi. Ο Orsini εκτός από ευεργέτης του Marezio, είχε επαφή με τον Caccini, ο οποίος είχε μελοποιήσει μαδριγάλια του.<sup>84</sup>

Άλλοι πολύ δημοφιλείς ποιητές της εποχής ήταν ο Giovanni Battista Guarini και ο Torquato Tasso. Ο Tasso έγραφε κυρίως μαδριγάλια και συνεργάστηκε με τους περισσότερους επιφανείς συνθέτες μαδριγαλιών αλλά και σόλο τραγουδιών όπως ο Luzzaschi, ο Wert και ο Alessandro Striggio. Με την επική του ποίηση επηρέασε αργότερα τον Monteverdi και τον Wert.<sup>85</sup> Ο Guarini ασχολήθηκε με το μαδριγάλι το sonnetto και την canzonetta και τα περισσότερα έργα του έκαναν την εμφάνισή τους στη συλλογή *Rime* το 1598 αλλά συνθέτες τα χρησιμοποιούσαν ήδη από τη δεκαετία του 1560.<sup>86</sup>

## 6.2. Μουσική

Το κέντρο της εξέλιξης του μαδριγαλιού μεταφέρθηκε από τη Βενετία και την επιρροή του Andrea Gabrieli στη Ρώμη τη Φεράρα και τη Μάντοβα. Οι συνθέτες που κυριαρχούν την περίοδο μετά το 1580 είναι ο Luca Marenzio και ο Giaches de Wert, ενώ από το 1590 και μετά σημαντικό ρόλο παίζουν ο Luzzasco Luzzaschi και ο Giulio Caccini ο οποίος συνδέθηκε στενά και με τη Φλωρεντιανή Καμεράτα.

Τα θεμέλια για να εξελιχθεί το σόλο μαδριγάλι είχαν τεθεί ήδη και από συνθέτες που ήταν ξακουστοί για την πολυφωνική υφή των κομματιών τους. Ο Luca Marenzio ήταν ένας συνθέτης με μεγάλη ποικιλία και παραγωγή έργων. Επηρεάστηκε από τη σοβαρότητα του Rore ενώ εξέλιξε το υβριδικό στυλ του Andrea Gabrieli.<sup>87</sup> Το νέο αυτό στυλ χαρακτηρίστηκε από διευρυμένες εκτάσεις φωνών και τραγουδιστική δεξιοτεχνία ενώ οι αντιθέσεις στο στυλ, την υφή και την αρμονία κατέστησαν τον Marenzio πρωτοπόρο του είδους.<sup>88</sup> Την ίδια περίοδο ένας εξίσου σημαντικός συνθέτης ο Giaches de Wert δραστηριοποιήθηκε στην αυλή της Μάντοβα και ήταν γνωστός για το δραματικό του στυλ και τις έντονες χειρονομίες (δραματικές αλλαγές στο ρυθμό και αντιθέσεις στις φωνητικές περιοχές) καθώς και την χρήση απαγγελίας στα μαδριγάλια. Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά διεύρυναν τα όρια της τραγουδιστικής δεξιοτεχνίας και σταδιακά έτειναν προς τη σόλο εκτέλεση καθώς σε αυτή υπήρξε περισσότερη συνθετική ευελιξία.

Η προσοχή των συνθετών είχε ήδη αρχίσει να στρέφεται στο σόλο τραγούδι και τη μονωδία ήδη από το 1570. Συχνά οι απαρχές της μονωδίας αποδίδονται στην

---

<sup>84</sup> Morucci, "Poets and Musicians in the Roman-Florentine Circle of Virginio Orsini, Duke of Bracciano (1572–1615)", 1.

<sup>85</sup> William Ashbrook, "Torquato Tasso", *Grove Music Online* 2002. Πρόσβαση 04.06.2021.

<sup>86</sup> Barbara Russano Hanning, "Guarini, (Giovanni) Battista", *Grove Music Online* 2001. Πρόσβαση 04.06.2021.

<sup>87</sup> Fischer, D'Agostino, Haar, Newcomb, Ossi, Fortune, Kerman, & Roche, "Madrigal".

<sup>88</sup> Fischer, D'Agostino, Haar, Newcomb, Ossi, Fortune, Kerman, & Roche, "Madrigal".

Φλωρεντιανή Καμεράτα, η οποία σχηματίστηκε από μουσικούς, καλλιτέχνες, φιλοσόφους και επιστήμονες. Την πρωτοβουλία για τον σχηματισμό της είχαν ο Giovanni de Bardi και ο Jacopo Corsi και με αυτή συνδέθηκαν τα ονόματα των Vincenzo Galilei, Ottavio Rinuccini, Jacopo Peri και Giulio Caccini ο οποίος και χρησιμοποίησε πρώτος τη λέξη Καμεράτα για να περιγράψει το σχήμα που δημιουργήθηκε. Σκοπός τους ήταν να αναβιώσουν το αρχαίο δράμα με το πιο εκφραστικό στυλ τραγουδιού, μια πρακτική που έθεσε τα θεμέλια για τη δημιουργία της όπερας. Ο Emilio de Cavalieri είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα συνθέτη που επηρεάστηκε από τα ιδανικά της Καμεράτα, καθώς έμενε κοντά στον φιλόσοφο Girolamo Mei ο οποίος του επικοινωνούσε τις ιδέες του Vincenzo Galilei για το σόλο τραγούδι με συνοδεία, με τον οποίο και αλληλογραφούσε.<sup>89</sup> Ο Cavalieri πειραματίστηκε με την τεχνική της μονωδίας από τη δεκαετία του 1580, κυρίως μέσα από θρησκευτικά κείμενα και το πιο χαρακτηριστικό από τα έργα του είναι το *Rappresentatione di anima e di corpo* το οποίο εκδόθηκε το 1600.<sup>90</sup>

Το μαδριγάλι παράλληλα έτεινε προς τη σόλο εκτέλεση όντας στη νέα του μορφή με τα ιδιαίτερα τεχνικά χαρακτηριστικά του. Φυσικά η πρακτική του σόλο μαδριγαλιού συνδεόταν με την παράδοση που ξεκίνησε από τις αρχές του αιώνα η οποία βέβαια βασιζόταν κυρίως σε μεταγραφές όπως αυτή του Willaert ή του Bossinensis και όχι σε κομμάτια γραμμένα εξ αρχής για σόλο φωνή και συνοδεία. Προς το τέλος του αιώνα εμφανίζονται συλλογές οι οποίες δεν βασίζονται απαραίτητα σε ήδη υπάρχοντα πολυφωνικά κομμάτια. Σε αυτές τις συλλογές εκτός από τη συνοδεία λαούτου υπήρχε και η προτίμηση στη συνοδεία πληκτροφόρων οργάνων.

Από το 1570 ο Luzzasco Luzzaschi, συνθέτης και οργανίστας στην αυλή των Este αλλά και στον καθεδρικό ναό στη Φεράρα, υπήρξε υπεύθυνος για την musica da camera του Δούκα Alfonso από την οποία το πιο δημοφιλές μουσικό σχήμα ήταν το Concerto delle donne. Οι δημοφιλείς φυσιογνωμίες του σχήματος ήταν η Lucrezia Bendidio, η Torquinia Molza και η Laura Peverara.<sup>91</sup> Μέρος του ρεπερτορίου τους ήταν συνθέσεις του Luzzaschi ενώ τις συνόδευε σε ποικίλα πληκτροφόρα όργανα. Οι τραγουδίστριες διακρίθηκαν για το εντυπωσιακό δεξιοτεχνικό τραγούδι τους και η συλλογή του Luzzaschi, *Madrigali per cantare et sonare a 1-3 soprani*, περιέχει κομμάτια από το ρεπερτόριο που ερμήνευσαν στις συναυλίες του Δούκα Alfonso.<sup>92</sup> Η συλλογή εκδόθηκε μερικά χρόνια μετά την παύση των συναυλιών του σχήματος, το 1601 στη Ρώμη από τον Simone Veronio.

Ένα χρόνο αργότερα το 1602 εκδίδεται η συλλογή του Giulio Caccini, *Le nuove musiche* από τον Giorgio Marescotti στη Φλωρεντία. Υπάρχει μια αμφισβήτηση για

---

<sup>89</sup> Murray C. Bradshaw, "Cavalieri and Early Monody", *The Journal of Musicology* 9, no. 2 (1991), 239 -241.

<sup>90</sup> Bradshaw, "Cavalieri and Early Monody", 241.

<sup>91</sup> Edmond Strainchamps, "Luzzaschi, Luzzasco", *Grove Music Online* 2001. Πρόσβαση 04.06.2021.

<sup>92</sup> Strainchamps, "Luzzaschi, Luzzasco".

το αν η συλλογή αυτή είναι η πρώτη με σόλο τραγούδια και συνοδεία basso continuo, καθώς τρεις μήνες νωρίτερα είχε εκδοθεί η συλλογή *Musiche per cantare nel chittarone, clavicembalo & altri instrumenti*, του Domenico Maria Melli.<sup>93</sup> Βέβαια επειδή η αφιέρωση της συλλογής του Caccini χρονολογείται τον Φεβρουάριο του 1601, εικάζεται πως με τον θάνατο του επικεφαλής εκδότη Giorgio Marescotti η συλλογή εκδόθηκε αργότερα από τον καθορισμένο χρόνο. Η συλλογή περιέχει μαδριγάλια για σόλο φωνή και συνοδεία continuo. Μερικά από τα κομμάτια της συλλογής έχουν γραφτεί περίπου 15 χρόνια νωρίτερα κατά την περίοδο του τέλους των δραστηριοτήτων της Φλωρεντιανής Καμεράτας.<sup>94</sup> Το στυλ του Caccini φέρνει μια πιο εκλεπτυσμένη οπτική στο σόλο τραγούδι αλλά και μια νέα προσέγγιση για τον τρόπο που εκτελείται. Η λεπτομερής γραφή των διακοσμητικών φθόγγων και αργότερα οι συγκεκριμένες οδηγίες σχετικά με την ερμηνεία του μουσικού κειμένου, αποτελούν στοιχεία του ελέγχου που θέλει να έχει ο συνθέτης όσον αφορά την εκτέλεση των κομματιών του.<sup>95</sup> Είναι προφανές πως στη συγκεκριμένη συλλογή, η μακριά παράδοση ενός αιώνα σόλο στροφικού τραγουδιού οδηγείται προς μια νέα κατεύθυνση και εισάγονται στοιχεία της πρακτικής της επερχόμενης Μπαρόκ εποχής.

Προς το τέλος του 16<sup>ου</sup> αιώνα η συνοδεία με basso continuo διαδίδεται σε μεγάλο βαθμό. Η συνοδεία πλέον περιέχει μόνο τη γραμμή του basso πράγμα που δίνει και την ευκαιρία στον μουσικό να προσθέσει δικές του λεπτομέρειες αυτοσχεδιάζοντας με τις συγχορδίες. Αυτή η τεχνική γραφής αφορά κυρίως τα πληκτροφόρα και τα νυκτά όργανα της εποχής.

### 6.2.1. Giulio Caccini

Ο Giulio Caccini ήταν συνθέτης, οργανίστας, τραγουδιστής και δάσκαλος τραγουδιού. Γεννήθηκε στη Ρώμη ή στην επαρχιακή πόλη Τίβολι της Ρώμης, στις 8 Οκτωβρίου του 1551 και πέθανε στη Φλωρεντία όπου και θάφτηκε στις 10 Δεκεμβρίου του 1618. Εκπαιδεύτηκε στο τραγούδι από τον Giovanni Aminuccia τον διευθυντή της χορωδίας του ναού Capella Giulia στη Ρώμη. Πρώτη φορά τραγούδησε το 1565 στην αυλή των Μεδίκων στις εορταστικές εκδηλώσεις για τον γάμο του πρίγκιπα Francesco και της Joanna της Αυστρίας.<sup>96</sup> Στη Φλωρεντία έλαβε εκπαίδευση από τον Scipione delle Palle. Τις δεκαετίες 1570 και 1580 είχε σχέσεις με τη Φλωρεντιανή Καμεράτα και με τον Giovanni de Bardi ο οποίος υπήρξε μέντοράς του σε όλη τη διάρκεια της ζωής του. Το 1592 εγκαταστάθηκε στη Ρώμη μαζί με τον Giovanni de Bardi πιθανόν εκτελώντας και χρέη γραμματέως του. Τον Οκτώβριο της

---

<sup>93</sup> Tim Carter, "Caccini's 'Amarilli, Mia Bella': Some Questions (And a Few Answers)", *Journal of the Royal Musical Association* 113, no. 2 (1988), 251.

<sup>94</sup> Carter, "Caccini's 'Amarilli, Mia Bella': Some Questions (And a Few Answers)", 252.

<sup>95</sup> Tim Carter, On the Composition and Performance of Caccini's "Le nuove musiche" (1602)", *Early Music* 12, no.2 (1984), 207.

<sup>96</sup> Barbara R. Hanning, Suzanne G. Cusick & Susan Parisi, "Caccini family (opera)", *Grove Music Online* 2002. Πρόσβαση 04.06.2021.

ίδιαις χρονιάς επισκέφτηκε τη Φεράρα και δίδαξε στις διάσημες τραγουδίστριες (Concerto delle donne) τον Φλωρεντιανό τρόπο των διακόσμησης της μουσικής.<sup>97</sup> Τη δεκαετία του 1580 ο Caccini προσπάθησε να ανταγωνιστεί το σχήμα των διάσημων τραγουδιστριών φτιάχνοντας ένα δικό του σύνολο με τα μέλη της οικογένειάς του. Το 1593 επέστρεψε στη Ρώμη και το 1595 μετακόμισε στη Γένοβα όπου ήλπιζε να έχει μια κερδοφόρα καριέρα όμως το 1600 γύρισε πάλι στη Φλωρεντία όπου έγραψε τη μουσική για το γάμο της Maria di Medici και του Ερρίκου του τέταρτου της Γαλλίας.<sup>98</sup> Ο Caccini ανέπτυξε ανταγωνισμό με τον Jacopo Peri πριν την παράσταση της *Euridike*, απαγορεύοντας στους τραγουδιστές του να τραγουδήσουν τη μουσική του Peri καθώς ήθελε ο ίδιος να παρουσιαστεί ως ο πρωτοπόρος του νέου στυλ recitativo. Μετά την έκδοση των πιο γνωστών του έργων στις συλλογές *Le nuove musiche* και *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* το 1602 και το 1614 αντίστοιχα, συνέχισε την καριέρα του κυρίως ως εκτελεστής και δάσκαλος τραγουδιού εκπαιδεύοντας τραγουδιστές όπως ο Francesco Rasi και ο Giovanni Gualberto Magli, καθώς και να εκτελεί τα μουσικά του καθήκοντα για τις υπηρεσίες των Μεδίκων μέχρι το 1609 που τη θέση του αρχιμουσικού πήρε ο Marco da Gagliano. Σταδιακά η μουσική του καριέρα τελείωνε και τελευταία θέση του ήταν ως διευθυντής χορωδίας στο ναό Santissima Annunziata το 1614.<sup>99</sup>

## 6.3. Σχολιασμός επιλεγμένων έργων

### 6.3.1. 'Amarilli mia bella'

#### Πηγή:

- *Le nuove musiche* (Florence: Giorgio Marescotti, 1602), 12-13 [φωνή και basso continuo]

Το συγκεκριμένο κομμάτι έχει συμπεριληφθεί το 1601 στη συλλογή *Ghirlanda di madrigal a sei voci, di diversi eccellentissimi autori de nostril tempi, raccolta di giardini di fiori o dori feri musicali* του Piere Phalese και σε άλλη μια εκδοχή. Και στις δύο εκδοχές το 'Amarilli mia bella' εμπίπτει στην κατηγορία του Ναπολιτάνικου τραγουδιού, είναι δηλαδή πιο κοντά στην canzone και αποτελείται από δύο μέρη Α και Β.

Στην εκδοχή του *Le nuove musiche* μας δίνεται μια φωνή σε κλειδί του σολ και μια γραμμή μπάσου σε κλειδί φα τρίτης γραμμής (εικόνα 12). Η φωνή παραμένει ίδια στη σύγχρονη μεταγραφή (παράρτημα 5.1) και η γραμμή του μπάσου μεταφέρεται σε κλειδί φα τέταρτης γραμμής. Κάτω από τη φωνή της σοπράνο παρατίθεται πλήρες το

---

<sup>97</sup> Hanning, Cusick & Parisi, "Caccini family (opera)".

<sup>98</sup> Hanning, Cusick & Parisi, "Caccini family (opera)".

<sup>99</sup> Hanning, Cusick & Parisi, "Caccini family (opera)".

ποιητικό κείμενο. Παρόλο που η μετρική ένδειξη του κομματιού είναι δυο δεύτερα τα μέτρα περιέχουν τέσσερα δεύτερα.



**Εικόνα 11:** Giulio Caccini, 'Amarilli mia bella', φωνή και basso continuo

Το ποιητικό κείμενο ανήκει στον Giovanni Battista Guarini και είναι ένα επτάστιχο μαδριγάλι με επτασύλλαβους και ενδεκασύλλαβους στίχους και η ομοιοκαταληξία του είναι abbcdd.<sup>100</sup>

Amarilli, mia bella	a
Non credi o del mio cor dolce desio	b
D'esser tu l'amor mio?	b
Credilo pure se timor t'assale	c
Prendi questo mio strale	c
Aprimi il petto e vedrai scritto in core	d
Amarilli è il mio amore	d

### 6.3.1. 'Udite amanti'

#### Πηγή:

- *Le nuove musiche* (Florence: Giorgio Marescotti, 1602.), 33-34 [φωνή και basso continuo]

Το συγκεκριμένο κομμάτι (παράρτημα 5.2) φέρει τον χαρακτηρισμό aria sesta (δηλαδή έκτη άρια) και δίνεται η φωνή σε κλειδί ντο πρώτης γραμμής και η γραμμή του μπάσο σε κλειδί φα τέταρτης γραμμής (εικόνα 12). Η μετρική ένδειξη είναι 3 και τα μέτρα περιέχουν έξι δεύτερα. Ο ρυθμός στην σύγχρονη μεταγραφή μεταφέρεται σε τρία δεύτερα.

<sup>100</sup> Wiley H. Hitchcock (επιμ.), *Giulio Caccini, Le nuove musiche* (Recent Researches in the Music of the Baroque Era, Madison: A-R Editions, 1970).



*Aria Sesta*

Dite udite amanti Udite, o fere erranti O Cielo, o stelle O Luna, o Sole Don'edon

**Εικόνα 12:** Giulio Caccini, 'Udite Amanti', φωνή και basso continuo

Κάτω από τη φωνή παρατίθεται η πρώτη στροφή του ποιητικού κειμένου και μετά το τέλος του τραγουδιού από κάτω βρίσκονται οι υπόλοιπες τρεις στροφές. Οι τέσσερις στροφές αποτελούνται από οχτώ στίχους με ομοιοκαταληξία aabcbddd. Οι πρώτοι δύο στίχοι και οι τελευταίοι δύο της κάθε στροφής είναι επτασύλλαβοι και οι τέσσερις μεσαίοι αποτελούνται από 4 μέχρι 6 συλλαβές. Το κείμενο είναι μια *canzonetta* του Ottavio Rinuccini.<sup>101</sup>

Udite, udite, amanti,	a
Udite, o fere erranti,	a
o cielo, o stelle,	b
o luna, o sole,	c
Donn' e donzelle,	b
Le mie parole!	c
E sa ragion mi doglio	d
Piangete al mio cordoglio!	d

La bella donna mia,	a
Già si cortese e pia,	a
Non so perché,	b
So benone mai	c
Non volge a me	b
Quei dolci rai;	c
Et io pur vivo e spiro;	d
Sentite che martiro!	d

Care, amorse stelle,	a
Voi pur cortesi e belle,	a
Con dolci sguardi	b
Tenest'in vita	c
Da mille dardi	b
L'alma ferita,	c
Et or più non vi miro;	d
Sentite che martiro!	d

<sup>101</sup> Hitchcock, *Giulio Caccini, Le nuove musiche*, 25.

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

## 7. Συμπέρασμα

---

Φτάνοντας στο τέλος, συνειδητοποιούμε το εύρος της ποικιλίας που διέθετε η Αναγέννηση στο στυλ των κομματιών την δομή και την ποίηση. Αυτή η ποικιλία δεν εμπόδισε φυσικά τη σόλο εκτέλεση να ανθίσει αλλά την έκανε μάλιστα να προσαρμοστεί και να εξελιχθεί με το πέρασμα του χρόνου αλλάζοντας είτε από συνθέτες και επαγγελματίες οργανοπαίκτες, είτε από απλούς ανθρώπους που αναπαρήγαν την μουσική μέσω του σόλο τραγουδιού. Απόδειξη της συνήθους αυτής πρακτικής αν και σπάνιες υπάρχουν σχεδόν σε κάθε δεκαετία του 16ου αιώνα με πρώτο τον τόμο του Fransiscus Bossinensis με τις frottole.

Άλλο ένα τεκμήριο λοιπόν που αποδεικνύει την ύπαρξη της παράδοσης του σόλο τραγουδιού είναι η συλλογή *Intavolatura degli madrigali di Verdelotto da cantare et sonare nel lauto, intavolati per messer Andriano* η οποία εκδίδεται το 1536 και ακολουθεί την ίδια μορφή παρουσίασης με αυτή του Bossinensis δηλαδή την γραμμή του cantus και από κάτω καταγεγραμμένη την ταμπλατούρα του λαούτου. Η συλλογή αυτή όμως δεν περιέχει frottole αλλά μαδριγάλια. Μετά το 1530 τα μαδριγάλια κυριαρχούν σαν είδος σύνθεσης παράλληλα βέβαια με άλλα ήδη που κάνουν δειλά την εμφάνισή τους. Βλέπουμε λοιπόν πως οι συλλογές με σόλο τραγούδια ακολουθούν τα είδη της πιο δημοφιλούς μουσικής ενώ ο συνθέτης που επεξεργάστηκε τη συλλογή των μαδριγαλιών είναι ένας από τους πιο επιφανείς του 16ου αιώνα, ο Andrian Willaert. Φυσικά η εξέλιξη του τραγουδιού σε αυτή την περίπτωση είναι αναπόφευκτη καθώς το μαδριγάλι είναι ένα πολύ πιο δεξιοτεχνικό και εκλεπτυσμένο είδος από τη frottole, ακόμη και στην πρώιμη μορφή του.

Ήδη από τα μέσα του αιώνα συναντάμε πιο ανάλαφρα είδη μουσικής όπως οι villanelle, οι οποίες έχουν τις ρίζες τους στην αγροτική κοινωνία της Νάπολης και οι canzonette. Παρόλα αυτά, καταγραφή της σόλο πρακτικής τους συναντάται αργότερα μετά το 1570, όπως στη συλλογή με villanelle του Gabrielle Fallamero για φωνή και λαούτο που εκδόθηκε στη Βενετία με τίτλο *Il primo libro de intavolatura da liuto, de motetti ricercate madrigali, et canzonette alla napolitana, a tre, et quattro voci*, η οποία περιέχει πρωτότυπες συνθέσεις, ή όπως μεταγραφές από χορωδιακά κομμάτια σαν τις canzonette του Orazio Vecchi στη συλλογή *Selva di varia ricreatione*. Το ενδιαφέρον της συγκεκριμένης εποχής είναι πως ενώ τα δημοσιευμένα κομμάτια είναι λίγα εμείς γνωρίζουμε από μεταγενέστερες πηγές πως το σόλο τραγούδι είναι ήδη αρκετά διαδεδομένο. Στη Φερράρα το σχήμα Concerto delle donne ήδη κάνει ιδιωτικές συναυλίες για τον Δούκα Alfonso υπό τη διεύθυνση του Luzzasco Luzzaschi, και οι τραγουδίστριες που το απαρτίζουν διακρίνονται από εξαιρετική φωνητική δεξιοτεχνία ενώ πολλά από τα μαδριγάλια εκτελούνται με σόλο

φωνή. Πολλά από τα σόλο μαδριγάλια του Giulio Caccini γράφονται τη δεκαετία του 1580 αλλά έπρεπε να περάσουμε στον 17<sup>ο</sup> αιώνα για να τυπωθούν.

Σε αντίθεση με τις αρχές του αιώνα που τα κομμάτια δεν εξέφραζαν σε μεγάλο βαθμό το κείμενο καθώς ακολουθούσαν τις πιο πολλές φορές το ίδιο μουσικό μοτίβο σε κάθε στροφή, η ανάγκη να εκφραστεί το κείμενο μέσω της μουσικής μεγαλώνει και η φωνητική τεχνική καθιστά ολοένα και πιο δύσκολο αυτή η εκφραστικότητα να επιτελείται από περισσότερες φωνές. Έτσι το μαδριγάλι και τα πιο ελαφριά είδη σταδιακά στρέφονται στη σόλο εκτέλεση και τη μονωδία και θέτουν τα θεμέλια για την προσέγγιση της *seconda pratica* η οποία είχε ως αρχή ότι ο λόγος κυριαρχεί πάνω στη μουσική, μια προσέγγιση που εξέφρασε μέσα από τα μουσικά έργα του αλλά και μέσα από την πραγματεία του αργότερα ο Claudio Monteverdi.

Από το 1580 και μετά η συνοδεία της σόλο φωνής αρχίζει να μην καταγράφεται με κάθε λεπτομέρεια αλλά δίνεται συχνά μόνο η φωνή του basso. Ένας ικανός μουσικός της εποχής μπορούσε να συμπληρώσει τις φωνές που έλειπαν συμβαδίζοντας με την αντίστιξη και κυρίως την αρμονία του κομματιού. Ένα από τα πρώτα παραδείγματα αυτής της καταγραφής της συνοδείας είναι η συλλογή των μαδριγαλιών του Giulio Caccini, *Le nuove musiche* του 1602. Το basso κάτω από τη φωνή υποδεικνύει απλά την κατεύθυνση της αρμονίας και μπορεί να παιχτεί πλέον όχι μόνο από λαούτο αλλά από οποιοδήποτε νυκτό ή και πληκτροφόρο όργανο. Αυτή είναι και από τις πρώτες συλλογές που καθιέρωσαν το *stile moderno*.

Περίπου την ίδια εποχή εμφανίζεται και η συλλογή του Luzzasco Luzzaschi, *Madrigali per cantare et sonare a 1-3 soprani* η οποία λέγεται πως αποτελεί κάτι σαν καταγραφή του ρεπερτορίου του Concerto delle donne. Το ενδιαφέρον στη συγκεκριμένη έκδοση είναι πως η συνοδεία είναι γραμμένη όμοια με τη συνοδεία του λαούτου από τις προγενέστερες πηγές του πρώιμου 16<sup>ου</sup> αιώνα που αναφέρθηκαν. Στο μέρος της συνοδείας παρουσιάζονται αυτούσιες οι φωνές και η φωνή του basso.

Μιλώντας όμως για παράδοση δεν αρκεί να αναφερθούν μόνο οι εκδόσεις και οι καταγεγραμμένες πηγές. Η λέξη παράδοση από μόνη της φέρει την σημασία της μεταβίβασης μιας συνήθειας από έναν ζωντανό φορέα σε έναν άλλο. Αυτό τις περισσότερες φορές γίνεται μέσω της προφορικής παράδοσης. Η προφορική παράδοση σχετίζεται στενά με τη μνήμη και βασίζεται σε αυτή. Καθώς βέβαια η μνήμη δεν μπορεί να είναι πάντα ακριβής, αυτό που προκύπτει πολλές φορές είναι ο αυτοσχεδιασμός και το προσωπικό στοιχείο. Η μουσική μπορεί να εκτελεστεί με τον ακριβή τρόπο που έχει καταγραφεί αλλά είναι σημαντικό να γνωρίζουμε τον λόγο για τον οποίο έχει καταγραφεί και τον τρόπο με τον οποίο έχει καταγραφεί. Χαρακτηριστικά της προφορικής παράδοσης συναντάμε συχνά στα κομμάτια όπως οι τοπικές διάλεκτοι στο κείμενο, η μονοφωνική υφή αλλά και η ταμπλατούρα του λαούτου μπορεί να θεωρηθεί στοιχείο προφορικής παράδοσης καθώς πολλές φορές οι εκτελεστές μετέφεραν τα κομμάτια ανάλογα με τις ανάγκες της στιγμής. Φυσικά κατά τη διάρκεια του 16<sup>ου</sup> αιώνα ήταν διαδεδομένο η μουσική να παίζεται “a libro”

δηλαδή από το καταγεγραμμένο κείμενο, αλλά η ελευθερία των εκτελεστών στην προσθήκη δικών τους στοιχείων ήταν σχεδόν δεδομένη. Προς το τέλος του αιώνα παρά το γεγονός πως η εκτέλεση πάλι ενέχει το προσωπικό στοιχείο, η αναλογία συνθέτη και εκτελεστή θα τείνει σταδιακά προς την κυριαρχία του συνθέτη πάνω στο μουσικό κείμενο.

## Βιβλιογραφία

---

### Πρωτογενείς πηγές

Bossinensis, Fransiscus. *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto libro primo* (Venice: Ottaviano Petrucci, 1509).

Caccini, Giulio. *Le nuove musiche* (Florence: Giorgio Marescotti, 1601/2).

Fallamero, Gabrielle. *Il libro primo de intavolatura da liuto, de motetti ricercate madrigali, et canzonette alla napolitana, à tre, et quattro voci, per cantare et sonare, composte per Gabriel Fallamero gentilhuomo Alessandrino* (Venice: Girolamo Scotto, 1584).

*Frottole libro ottavo* (Venice: Ottaviano Petrucci, 1507).

*Frottole libro primo* (Venice: Ottaviano Petrucci, 1504).

Vecchi, Orazio. *Selva di varia ricreatione* (Venice: Angelo Gardano, 1590).

Verdelot, Philippe. *Il libro primo de madrigali* (Venice: Ottaviano Scotto, 1537).

Willaert, Andrian. *Involatura de li madrigali di Verdelotto da cantare et sonare nel lauto, intavolati per messer Andriano* (Venice: Ottaviano Scotto, 1536).

### Δευτερογενείς πηγές

Ashbrook, William. "Torquato Tasso", *Grove Music Online*. Πρόσβαση 04.06.2021.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.0005109>

Bradshaw, Murray C. "Cavalieri and Early Monody", *The Journal of Musicology* 9, no. 2 (1991), 238-253.

Cardamone, Donna G. "Villanella [villanesca, canzone villanesca alla napolitana, aria napolitana, canzone napolitana, villanella alla napolitana]", *Grove Music Online*. Πρόσβαση 03.04. 2021.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29379>

- \_\_\_\_\_. "'Madrigali a Tre et Arie Napolitane': A Typographical and Repertorial Study", *Journal of the American Musicological Society*, (1982), 436-481.
- Cardamone, Donna G. & Cesare Corsi. "The Canzone Villanesca and Comic Culture: The Genesis and Evolution of a Mixed Genre (1537-1557)", *Early Music History* 25, (2006), 59-104.
- Carter, Tim. "On the Composition and Performance of Caccini's 'Le nuove musiche' (1602)", *Early Music* 12, no. 2 (1984), 208-217.
- \_\_\_\_\_. "Caccini's 'Amarilli, mia bella:' Some Questions (And a Few Answers)", *Journal of the Royal Musical Association* 113, no. 2 (1988), 250-273.
- DeFord, Ruth I. "The Influence of the Madrigal on Canzonetta Texts of the Late Sixteenth Century", *Acta Musicologica* 59, (1987), 127-151.
- \_\_\_\_\_. "Canzonetta", *Grove Music Online*. Πρόσβαση 03.05.2021.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04808>
- \_\_\_\_\_. "Musical Relationships between the Italian Madrigal and Light Genres in the Sixteenth Century", *Musica Disciplina* 39, (1985), 107-168.
- Farahat, Martha. "Villanesca of the Virtuosi: Lasso and the Commedia dell'arte", *Performance Practice Review* 3, no. 2 (1990), 121-137.
- Fenlon, Ian. "Fallamero, Gabriele", *Grove Music online*. Πρόσβαση 03.04. 2021.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09267>
- Fischer Kurt von, Gianluca D'Agostino, James Haar, Anthony Newcomb, Massimo Ossi, Nigel Fortune, Joseph Kerman and Jerome Roche. "Madrigal", *Grove Music Online*. Πρόσβαση 27.02.2021.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40075>
- Hanning, Barbara R., Suzanne G. Cusick & Susan Parisi. "Caccini family (opera)", *Grove Music Online*. Πρόσβαση 04.06.2021.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.0004719>
- \_\_\_\_\_. "Giulio Caccini [Giulio Romano]", *Grove Music Online*. Πρόσβαση 04.06.2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.013.6002277834>
- Hanning, Barbara Russano. "Guarini, (Giovanni) Battista", *Grove Music Online*. Πρόσβαση 04.06. 2021.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11899>
- Harrán Don, James Chater. "Frottola", *Grove music online*. Πρόσβαση 19.01. 2021.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10313>
- Hitchcock Wiley H. (επιμ.). *Giulio Caccini, Le nuove musiche* (Recent Researches in the Music of the Baroque Era, Madison: A-R Editions, 1970).

- Kendall G. Yvonne. "Theatre, Dance and Music in Late Cinquecento Milan", *Early Music* 32, no. 1 (2004), 74-95.
- MacClintock, Carol. "A Court Musician's Songbook: Modena MS C 311", *Journal of the American Musicological Society* 9, no. 3 (1956), 177-192.
- Martin, William R. "Vecchi, Orazio [Horatio] (Tiberio)", *Grove Music Online*.  
Πρόσβαση 03.05.2021.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29102>
- Morucci, Valerio. "Poets and musicians in the Roman-Florentine circle of Virginio Orsini, Duke of Bracciano(1572–1615)", *Early Music* 43, no. 1 (2015), 53-61.
- Picker, Martin. "Antico [Anticho, Antigo, Antiquo, Antiquus], Andrea", *Grove music online*. Πρόσβαση 19.01.2021.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01015>
- Pirrotta, Nino. *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque: A Collection of Essays* (Cambridge, MA & London: Harvard University Press, 1984).
- Prizer, William F. "Performance Practices in the Frottola: An Introduction to the Repertory of Early 16th-Century Italian Solo Secular Song with Suggestions for the Use of Instruments on the Other Lines", *Early Music* 3, no. 3 (1975), 227-235.
- \_\_\_\_\_. "Cara [Carra], Marchetto", *Grove music online*. Πρόσβαση 19.01. 2001.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04888>
- \_\_\_\_\_. "Tromboncino [Trombonzin, Trombecin etc.], Bartolomeo", *Grove music online*. Πρόσβαση 19.01. 2021.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28433>
- \_\_\_\_\_. "Isabella D'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara", *Journal of the American Musicological Society* 38, no. 1 (1985), 1-33.
- Rubsamen, W. *Literary sources of secular music in italy* (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1943).
- Schleuse, Paul. "Genre and meaning in Orazio Vecchi's "Selva di varia ricreazione" (1590)" (Διδακτορική διατριβή, City University of New York, 2005).
- \_\_\_\_\_. *Singing Games in Early Modern Italy* (Bloomington: Indiana University Press, 2015).
- Strainchamps, Edmond. "Luzzaschi, Luzzasco", *Grove Music Online*. Πρόσβαση 04.06. 2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17234>



Westrup Jack, Marita P. McClymonds, Julian Budden, Andrew Clements, Tim Carter, Thomas Walker, Daniel Hertz & Dennis Libby. "Aria (It.: 'air')", *Grove Music Online*. 28.05.2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43315>

## Παράρτημα

---

1.1.1

# Io non compro piu speranza

4 φωνές

Marchetto Cara

The musical score is arranged in four staves, labeled Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The lyrics are written below the Cantus staff. The score is divided into three systems, with measure numbers 6 and 12 indicated at the beginning of the second and third systems respectively. The lyrics are: "1. Io non com - pro piu spe - ran - za che gli\_e ca - ra mer - can ci - a a dar sol at - ten - do vi - a Quel - la po - - cha che ma van - za Io non com - pro piu spe - ran - za che gli\_e ca -". The music features various rhythmic values and accidentals, including sharps and naturals.

Cantus  
1. Io non com - pro piu spe - ran - za che gli\_e ca - ra mer - can

Altus

Tenor

Bassus

6  
ci - a a dar sol at - ten - do vi - a Quel - la po - - cha che ma

12  
van - za Io non com - pro piu spe - ran - za che gli\_e ca -

17

- ra mer - can - ci - a che gli e ca - ra mer - can - ci -

22

a

2.Cara un tempo la comprai  
hor la vendo a bon mercato

E consiglio ben che mai  
non ne compri sventurato

ma piu presto inel suo stato  
se ne resti con constanza

3.El sperare e come el sogno  
che per piu riesce in nulla

El sperar e proprio il bisogno  
de chi al vento si trastulla

El sperare sovente a nulla  
qui continua la sua danza

1.1.2

# Io non compro piu speranza

για φωνή και λαούτο

Marchetto Cara

Cantus

1. Io non com - pro piu spe - ran - za che gli\_e fal - -  
 2. Ca - ra un tem - po la com - pra - i hor la ven - -  
 E con - si - glio ben che ma - i non - ne com - -  
 3. El spe - ra - re\_e co - me\_el so - gno che per piu  
 El spe - ra - re\_el pro - prio\_il\_bi so - gno de chi\_al ve - -

5

sa mer - can - ci - a a dar sol at - ten - do  
 - ndo\_a bon mer - ca - to ma piu pre - sto\_i - nel suo  
 - pri sven - tu - ra - to  
 ri - e - sce\_in nul - la El spe - rare so - ven - te\_a  
 - nto si tras - tul - la

9

vi - a Quel - la po - - ca che ma - van - za  
 sta - to se ne re - sti con con - stan - za  
 nul - la qui con - ti - nua la su - a stan - za

13

Io non com - - pro piu spe - ran - za che gli\_e fal -

17

sa mer - can - ci - a Que gli\_e fal - sa mer - can ci - - - -

21

a

25

Musical score for two staves. The top staff is a vocal line with two measures of whole rests. The bottom staff is a piano accompaniment with two measures. The first measure contains a half note G4, a quarter note A4 with a sharp sign, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second measure contains a half note D5 with a sharp sign and a half note E5 with a sharp sign.

2.Cara un tempo la comprai  
hor la vendo a bon mercato

E consiglio ben che mai  
non ne compri sventurato

ma piu presto inel suo stato  
se ne resti con constanza

3.El sperare e come el sogno  
che per piu riesce in nulla

El sperar e proprio il bisogno  
de chi al vento si trastulla

El sperare sovente a nulla  
qui continua la sua danza

## 1.2.1

## Zephyro spira

4 φωνές

Bartolomeo Tromboncino

Cantus

Ze - phy - ro spi - ra\_e il bel tem - - po ri - me - na

Altus

Tenor

Bassus

5

1. 2.

A - mor pro - met - te gau - dio a gli\_a - ni - ma - li gli\_a - ni - ma - li

10

O - gni\_un vi - ve con - ten - to\_i me la - me - nto Ch'a - mor m'ha fat - to\_al ber go - di



17

tor - men - to Ch'a - mor m'ha fat - to al ber go - di tor - - men - to

L'ampia campagna di bei fiori e piena  
ogni cuor si prepara ai dolce strali

Progne scordata l'antiqua pena  
verso il nostro orizzonte spiega lali

Ogni un vive contento io mi lamento  
Ch' amor m'ha fatto albergo di tormento

1.2.2.

# Zephyro spira

για φωνή και λαούτο

Bartolomeo Tromboncino

Cantus

1. Ze - phy - ro spi - ra e il bel tem - - po ri - me - na  
 2. L'am - pia cam - pa - gna di be - - i fio - ri\_e pie - na  
 3. Pro - gne scor - da - ta l'a - nti - - ca pe - na

5

1. A - mor pro - met - te gau - dio a gli\_a - ni - ma - li gli\_a - ni - ma - li  
 o - gni cor si pre - pa ra ai dol - ci stra - li dol - ci - stra - li  
 ver - so il nos - tro\_o - ri - zon - te spie - ga la - li spie - ga la - li

2.

10

O - gni\_un vi - ve con - ten - to\_i me la - men - - to Ch'a - mor m'ha

15

fat - to\_al - ber - go di tor - men - to Ch'a - mor m'ha fat - to\_al - ber -

20

go di tor - - men - to

L'ampia campagna di bei fiori e piena  
ogni cor si prepara ai dolci strali

Progne scordata l'antica pena  
verso il nostro orizzonte spiega lali

Ogni un vive contento i me lamento  
Ch' amor m' ha fatto albergo di tormento

2.1.1.

# Madonna il tuo bel viso

4 φωνές

Philippe Verdelot

The musical score is written for four voices: Cantus, Alto, Tenor, and Bass. It is divided into three systems, each with vocal lines and lyrics. The lyrics are in Italian and describe the beauty of the Madonna's face and the hope of seeing her in the great sea of love.

**System 1 (Measures 1-6):**

- Cantus:** Ma - don -
- Alto:** Ma - don - na, il tuo bel vi - so Che
- Tenor:** Ma - don - na il tuo bel -
- Bass:** Ma - don - na, il tuo bel vi - so

**System 2 (Measures 7-12):**

- Alto:** - na, il tuo bel vi - so Che nel gran mar d'a - mor m'e du -
- Alto:** nel gran mar d'a - mor m'e du - ce, e scor - ta che nel gran mar d'a - mor m'e
- Tenor:** - vi - so Che nel gran mar d'a - mor m'e du - ce, e
- Bass:** Che nel gran mar d'a - mor m'e du - ce, e scor - ta m'e

**System 3 (Measures 13-18):**

- Alto:** ce, e scor - ta O - ra tien vi - va mia spe - ran - za, or mor -
- Alto:** du - ce, e scor - ta o - ra tien vi - va mia spe - ran - za, or mor - ta
- Tenor:** scor - ta O - ra tien vi - va mia spe - ran - za, or mor -
- Bass:** du - ce, e scor - ta O - ra tien vi - va mia spe - ran - za, or mor - ta

19

S  
o - ra tien vi - va mia spe - ran - za\_ or mor - ta or mor - - -

T  
- ta O - ra tien vi - va mia spe - ran - za\_ or mor - - -

B  
O - ra tien vi - va mia spe - ran - za\_ or mor - - -

25

S  
ta Et qual or scor - ge\_in es - so\_un bel se - - re - - no

T  
ta Et qual or scor - ge\_in es - so\_un bel se - re - - no Spie -

B  
ta Et qual or scor - ge\_in es - so\_un bel se - re - - no Spie - ga la

31

S  
Spie - ga la ve - la\_al ven - - - to Sen - za te - mer di

T  
ga la ve - la\_al ven - - - to al ven - to Sen - za te - mer di

B  
ve - la\_al - - ven - to Sen - za te - mer di

37

S. sco - - glio\_o di pro - cel - la

A. sco - glio\_o di pro - cel - la Ma

T. sco - glio\_o di pro - cel - la Ma se la lu - ce nel ca - min vien me - -

B. sco - glio\_o di pro - cel - la Ma se la lu - ce nel ca - min vien men -

43

S. Ma se la lu - ce nel ca - min vien me - no Ri - pie - na

A. se la lu - ce nel ca - min vien me - no Ri - pie - na di spa - ven - to Ri - pie - na

T. no vien me - - - - no Ri - pie - na di spa - ven - to

B. no Ri - pie - na di spa - ven - to

49

S. di spa - ven - to Ca - la la ve - la\_al - la sua na - vi -

A. di spa ven - to Ca - la la ve - la\_al - la sua na - vi - cel -

T. Ca - la la ve - - la\_al - la sua na - vi - cel - la

B. Ca - la la ve - la\_al - la sua na - - vi - cel - la

55

- cel - la All' in -  
 S - - la All' - in - sta - bil tua stel -  
 T. S All' - in - sta - bil tua stel - - - la Scor -  
 B. All' in - sta - bil tua stel - - - la

61

- sta - bil tua stel - la Scor - re l'on - de fa - la - ci\_a drit -  
 A. S - - - la Scor - re l'on - de fal - la - ci\_a drit - t'\_a  
 T. S re l'on - de fal - la - ci a drit - t'\_a tor - - to Scor - re l'on - de fal - la - ci  
 B. Scor - re l'on - de fal - la - ci\_a drit - t'\_a tor - - to a

67

t'\_a tor - to E te - me\_e spe - ra\_e mai non vr - de\_il por -  
 A. S tor - - - to E te - me\_e spe - ra\_e mai non ve - de\_il por - - -  
 T. S a drit - t'\_a tor - - to E te - me\_e spe - ra\_e mai non ve - de\_il por - - - to  
 B. drit - t'\_a tor - - to E te - me\_e spe - ra\_e mai non ve - de\_il por - - - to

73

S  
to E te-me\_e spe-ra\_e mai non ve-de\_il por-to

A  
to E te-me\_e spe-ra\_e mai non ve-de\_il por

T  
E te-me\_e spe-ra\_e mai non ve-de\_il por to non ve-de\_il por

B  
to E te-me\_e spe-ra\_e mai non ve-de\_il por

79

S  
to

A  
to

T  
to

B  
to



2.1.2.

# Madonna il tuo bel viso

για φωνή και λαούτο

Philippe Verdelot  
Arr. Andrian Willaert

Φωνή

Λαούτο

Ma - don -

7

- na il tuo bel vi - so che nel gran-mar d'a - mor m'e du -

13

- ce e scor - ta O - ra tien vi - va mia spe - ran - za, o - ra

19

mor - ta O - ra tien vi - va mia spe-ranza ora mor - ta

25

Et qual or scor - ggio, in es - so, un bel se - re - no

31

spie - ga la ve - la, al ven - to sen - za te - mer - di sco -

37

glio o di pro - cel - la Ma se la

43

lu - ce nel ca - min vien me - no Ri - pie - na di spa - ven -

49

to Ca - la la vel - la al - la sua na - - - vi cel - la

55

All' in sta - bil tua

61

ste - la Scor - re l'on de fal - la - ci a drit - t'e a tor -

67

to E te - me, e spe - ra, e mai non ve - de il por - to

73

E te - me e spe - ra e mai non ve - de il por - to

2.2.1.

# Madonna qual certezza

4 φωνές

Philippe Verdelot

Cantus  
Ma - don - na qual cer - tez - za A - ver si puo mag - gior del

Altus  
Ma - don - na qual cer - tez - za A - ver si puo mag - gior del

Tenor  
Ma - don - na qual cer - tez - za A - ver si puo mag - gior del

Bassus  
Ma - don - na qual cer - tez - za A - ver si puo mag - gior del

7  
mio gran fo - co Che ve - der con - su - mar - mi\_a po co\_a po -

8  
mio gran fo - co Che ve - der con - su - mar - mi a po - - co a

9  
mio gran fo - co Che ve - der con - su - mar - - mi\_a po co a

10  
mio gran fo - co Che ve - der con - su - mar - - mi con - su - mar - mi\_a

13

- - - co Ai - me non co - gno - sce - te Che per mi - rar - vi  
 po - - co Ai - me non co - gno - sce te Che per - mi - rar - vi fi -  
 po - co\_a po - co Ai - me non co - gno - sce - te Che per - mi - rar - vi

19

fi - so Son col pen - sier da me tan - to di - vi - so Che trans for - mar - mi sen - to, in  
 so Son col pen - sier da me tan - to di - vi - so Che trans - for - mar - mi sen -  
 fi - so Son col pen - sier da me tan - to di - vi - so Che trans - for - mar - mi sen -  
 fi - so Son col pen - sier da me tan - to di - vi - so Che trans - for - mar - mi sen -

25

quel che se - - - te La - sso non v'a - ccor - ge - te  
 to\_in quel che se - - te La - sso non v'a - ccor - ge - te  
 to\_in quel che se - - te La - sso non v'a - ccor - ge - te  
 to\_in quel che se - - te La - sso non v'a - ccor - ge - te

31

Che po - scia ch'io su pres - s'al vo - stro lac - cio Ar - ro - so im - pal - li di - sc'ar

Che po - scia ch'io su pres al vo - stro lac - cio Ar - ros im - pal - li - di - sc'ar

Che po - scia ch'io su pres al vo - stro lac - cio Ar - row im - pal - li di - sc'ar

Che po - scia ch'io su pres al vo - stro lac - cio Ar - ros im - pal - li - di - sc'ar

37

d'et a griac - cio Dun - que se cio ve - de - te Ma - don - na

d'et a griac - cio Dun - que se cio ve - de - te Ma - don - na

d'et a griac - cio Dun - que se cio ve - de - te Ma - don - na

d'et a griac - cio Dun - que se cio ve - de - te Ma - don - na

43

qual cer - tez - za A - ver si puo mag - gior del mio gran fo - co Che

qual cer - tez - za A - ver si puo mag - gior del mio gran fo - co Che

qual cer - tez - za A - ver si puo mag - gior del mio gran fo - co Che

qual cer - tez - za A - ver si puo mag - gior del mio gran fo - co Che

49

ve - der con-su- mar - mi\_a po - co\_a po - - - co

ve - der con-su- mar - mi a po co a po - co

ve - der con-su - mar - mi\_a po - co a po - co

ve - der con-su- mar - - mi con - - - su - mar-mi\_a po - co\_a po - co



2.2.2.

# Madonna qual certezza

για φωνή και λαούτο

Philippe Verdelot

Φωνή

Ma - don - - na qual cer - tez - za a ver si puo mag -

Λαούτο

6

gior del mio gran fo - co che ve - der con - su - mar - mi\_a po

11

co a po - co Ai -

16

me non co - gno - sce - te che per mir - ar - vi fi - so son col pen - sier da

21

me tan - to di - vi - so che trans - for - mar - mi sen - to in quel che se -

26

te Las - so non v'ac - cor - gie - te

31

Che po - scia ch'io su pre - so al vo - stro lac - cio ar - ros - so im - pa - lli

36

di - sc'ar-do et ag - gria - cio Don - que se cio ve - de -

41

te Ma - don - na qual cer - tez - za a - ver si puo mag -

46

gior del mio gran fo - co che ve - der con - su - mar - mi a po -

51

- - co a po - co

3.1.

# Vorria Madonna

για φωνή και λαούτο

Gabriele Fallamero

Φωνή

1. Vor - ria Ma - don - na fa - re fa - re fa - re -  
 2. Vor - ria Ma - don - na fa - re fa - re far - te -  
 3. Vor - ria un gior - no fa - re fa - re far - te -  
 4. Di a che ser - re fa - re fa - re far - -

Λαούτο

6

ti\_a la pe - re Ch'io t'a -mo tan - to no lo che me fa -  
 lo ve - de - re Ch'io per te - mer d'he non m'ab - ban - do - na -  
 lo gus - ta - re L'a - dor che pa - to\_e non pos - so par - la -  
 mi sten - ta - re La not - te,el gior - no per vo - ler a - ma -

11

re Guar - da sta sor - te Guar - da sta sor te co - me  
 re  
 re Cer - to ch'a - mor Cer - to ch'a - mor si mi

16

mi fa sta - - re re

fa paz - zia - - re re

The musical score consists of two systems. The first system is a vocal line with a treble clef and a common time signature. It contains two measures of music. The first measure has the lyrics 'mi fa sta' and the second measure has 're'. The second system is a piano accompaniment with two staves (treble and bass clef) and a common time signature. It contains two measures of music. The first measure has the lyrics 'fa paz' and the second measure has 'zia'. The piano accompaniment features a simple harmonic structure with chords and single notes. The vocal line has a first ending (1.) and a second ending (2.).

3.2.

## Siate avertiti

για φωνή και λαούτο

Gabriele Fallamero

Φωνή

1. Sia - te\_a-ver - ti - ti Sia - te\_a-ver - ti - ti Sia - te\_a-ver - ti - ti\_o noi cor -  
 2. Ne vi pen - sa - te Ne - vi pen - sa - te Ne vi pen - sa - te con va -  
 3. Al - tro ci vol che Al - tro ci vol che Al - tro ci vol che ma - ti -  
 4. E chi\_a de - na - vi E chi\_a de - na - vi E chi\_a de - na - vi si - a

Λαούτο

6

te - li\_a - man - ti Se vo - le - te\_al - le don - ne es -  
 ghi sem - bien - ti Po - ter vin - cer gl'a - man - ti co -  
 na - te\_e can - ti E pas - seg - giar con dol - ci ges -  
 bel - lo\_o brut - to Lo l'as - si - cu - ro che en - trar

11

ser voi ca - ri Hab - bia - te pur in man Hab - bia - te pur in man spes -  
 si a - va - ri  
 sti ra - i  
 a per tut - to E co - glie - ra - d'a - more E co - glie - ra d'a - mo - re il

16

so da - na ri ri

dol - ce frut - to

1.

## 4.1.

## Damon e filli

φωνή και λαούτο

Orazio Vecchi

Canto

Da - mon e Fil - li\_in - sie - me

Canto sec.

Da - mon e Fil - li\_in - sie - me Guer - reg - gia - uan fra

Tenor

E Fil - li\_in - sie - me

Basso

Da - mon e Fil - li\_in - sie - me Guer - reg - gia -

Λαούτο

6

Guer - reg - gia - uan fra lor Guer - reg - gia - uan fra lor con forz' e - stre -

lor Guer - reg - gia - uan fra lor con forz' e - stre - me con forz' e -

Guer - reg - gia - uan fra lor Guer - reg - gia - uan fra lor con forz' - -

- uan fra lor Guer - reg - gia - uan fra lor con forz' e -



11

me - - Pa - ri\_e - ran l'ar - mi\_i col - pi\_e le fe -  
 stre - me Pa - ri\_e - ran l'ar - mi\_i col - pi\_e le fe  
 e - stre - me Pa - ri\_e - ran l'ar - mi\_i col - pi\_e le fe  
 stre - me Pa - ri\_e - ran l'ar - mi\_i col - pi\_e le fe

16

ri - te i col - pi\_e le fe - ri - te Et e - ra\_a - mor pre -  
 ri - te i col - pi\_e le fe - ri - te  
 ri - te i col - pi\_e le fe - ri - te Et e - ra\_a - mor pre - sen - te  
 ri - te i col - pi\_e le fe - ri - te Et e - ra\_a - mor pre - sen - te a

21

sente a si gran li - te

Et e - ra, a - mor pre - sen - te, a si gran li - te

Et e - ra, a - mor pre - sen - te, a si gran li - te

si gran li - te

Eran guardi posenti  
 Le lor armi c'havean salde e pungenti  
 Eran sospiri I colpi, e I cari baci  
 Erano le ferrite accorte, e audaci

Ma si cangio la sorte  
 Che da colpo mortal sentendo morte  
 Filli nel petto cede e s'abbandona  
 Dicendo amico io ti perdon perdona

4.2.

# So ben mi c'ha bon tempo

φωνή και λαούτο

Orazio Vecchi

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

Λαούτο

So ben mi c'ha bon tem - po, so ben mi c'ha bon tem - po Fa

So ben mi c'ha bon tem - po, so ben mi c'ha bon tem - po Fa

So ben mi c'ha bon tem - po, so ben mi c'ha bon tem - po Fa

So ben mi c'ha bon tem - po, so ben mi c'ha bon tem - po Fa

6

la la la la la la la la la Al

la la la la la la la la la Al

la la la la la la la la la Al

la la la la la la la la la Al

11

so ma bas - ta mo Al so ma bas - ta mo Fa la la la la

so ma bas - ta mo Al so ma bas - ta mo Fa la la la la la la la

so ma bas - ta mo Al so ma bas - ta mo Fa la la la

so ma bas - ta mo Al so ma bas - ta mo Fa la la la la la la la

16

la la la la la la la la la la

la la la la la la la la la la

la la la la la la la la la la

la la la la la la la la la la

## 5.1.

## Amarilli mia bella

φωνή και basso continuo

Giulio Caccini

Soprano

A - ma - ril - li mia bel - la non cre - di\_o del mio cor dol

B.C.

6 6 11 #10

6

- ce de - si - o d'es - ser tu l'a - mor mi - o

6 11 #10 6 5 11 #10 14

11

Cre - di - lo pur e se ti mor t'as - sa le pren - di que - sto mio

7 6 11 #10 7 #6

16

stra - le a - prim il pet - to\_e - ve - drai scrit - to\_in co - re A - ma

6 5 11 #10 14

21

ril - li a - ma - ril - - - li A - ma - ril - li\_el mio\_a

26

mo - re Cre - di - lo pur e se ti mor t'as - sa

11 #10 14 # 7 #6 7 6

31

le - Pren - di ques - to mio stra - le A - prim il pet - to\_e - ve - drai

6 5

36

scrit - to,il co - re A - ma - ril - li A - ma - ril - -

11 #10 14

41

li A - ma - ril - li,el mio\_a - mo - re A - ma - ril - -

11 #10 14

46

li e'l mio\_a - mo - re

11 #10 14

## 5.2.

## Udite amanti

φωνή και basso continuo

Giulio Caccini

Soprano

U - di - te\_u - di - te\_a - man - ti U - di - te\_o fe - re\_er -

B.C.

6

ran - ti o cie - lo\_o stel - le o lu - na\_o so - le

11

Donn' e don - zel - le le mie pa - ro - le E s'a ra -

16

gion mi do - glio pian - ge - te\_al mio cor do - glio pian -

21

ge - te\_al mio cor do - glio