



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ  
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ, ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΑΓΑΘΩΝ

**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
«ΝΕΟΤΕΡΗ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΙΣΤΟΡΙΑ:  
ΝΕΕΣ ΘΕΩΡΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΠΡΟΟΠΤΙΚΕΣ»**

**ΔΙΑΤΡΙΒΗ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗΣ ΕΙΔΙΚΕΥΣΗΣ  
ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΓΡΗΓΟΡΕΑ  
Α.Μ.: 1012201703008**

**Θέμα: «Η εξέλιξη της μουσικής από τη χριστιανική εποχή μέχρι και την  
πολυφωνία»**



Επιβλέπων Καθηγητής: Θανάσης Χρήστου

Συνεπιβλέπουσα Καθηγήτρια: Ευγενία Γιαννούλη

Συνεπιβλέπων Καθηγητής: Ιάκωβος Μιχαηλίδης

**ΚΑΛΑΜΑΤΑ 2019**

## ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

<b>ΠΡΟΛΟΓΟΣ</b> .....	3
-----------------------	---

<b>ΕΙΣΑΓΩΓΗ</b> .....	4
-----------------------	---

### Α΄ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Η μουσική στους αρχαίους πολιτισμούς.....	5
1.1 Κίνα.....	5
1.2 Ινδία.....	6
1.3 Αίγυπτος.....	6
1.4 Ισραήλ.....	7
1.5 Αρχαία Ελλάδα.....	8
1.6 Ρωμαϊκή εποχή.....	11

### Β΄ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Χριστιανική εποχή.....	12
2.1 Βυζαντινή μουσική.....	12
2.2 Γρηγοριανό Μέλος.....	15
2.3 Το λειτουργικό δράμα.....	20
2.4 Τρουβαδούροι και Τρουβέροι.....	22
2.5 Ερωτοτραγουδιστές και αρχιτραγουδιστές.....	25
2.6 Το λαϊκό τραγούδι.....	29
2.7 Τέλος της μονοφωνίας.....	33

### Γ΄ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Εποχή της πολυφωνίας.....	35
3.1 Ars Nova (Νέα τέχνη).....	35
3.2 Η εξέλιξη της αντίστιξης στην Ευρώπη.....	39

3.3 Η Ars Nova στην Ευρώπη.....	43
3.4 Η γαλλο-φλαμανδική σχολή του 15ου αιώνα.....	49
3.5 Η πρώτη γαλλο-φλαμανδική σχολή.....	53
3.6 Η δεύτερη γαλλο-φλαμανδική σχολή.....	57
3.7 Η μουσική στη Γερμανία.....	61
3.8 16ος αιώνας: Παλεστρίνα και Ορλάντο Λάσο.....	65
3.9 Η Ιταλική Σχολή.....	70
3.10 Το Μαντριγκάλ.....	71
<b>ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....</b>	<b>78</b>
<b>ΠΗΓΕΣ ΚΑΙ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....</b>	<b>79</b>
<b>ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....</b>	<b>81</b>

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Σκοπός της παρούσας μελέτης είναι να αναδείξει τα μουσικά γεγονότα, την εκπολιτιστική τους σημασία και τη σχέση τους με τη γενική ιστορία από την περίοδο των αρχαίων πολιτισμών και κυρίως όταν πρωτοεμφανίζεται ο χριστιανισμός στην περιοχή της Ευρώπης. Η χρήση εκτεταμένης βιβλιογραφίας αποσκοπεί στη διεξαγωγή ορθών συμπερασμάτων και στην αποφυγή σφαλμάτων και γενικοτήτων.

Στο σημείο αυτό θα ήθελα να τονίσω πως η ιστορία της μουσικής είναι μια νέα επιστήμη που μέχρι πρόσφατα περιοριζόταν σε ειδικά εγχειρίδια με περιορισμένο αναγνωστικό κοινό. Στην μελέτη αυτή προσπάθησα όχι μόνο να αναφέρω απλά τη ζωή και το έργο σπουδαίων μουσικών, αλλά να δώσω αναλύσεις και σχόλια από το ίδιο τους το έργο. Η μελέτη επικεντρώνεται σε ένα πολύ συγκεκριμένο χρονικό διάστημα προκειμένου να αποφευχθούν οι γενικότητες και αοριστολογίες και να διατηρηθεί η επιστημονικότητα του εγχειρήματος.

Είναι αλήθεια πως για να κατανοηθεί η μελέτη αυτή στο σύνολό της χρειάζεται ένα στοιχειώδες επίπεδο θεωρητικών γνώσεων για τη μουσική. Γι' αυτό το λόγο προσπάθησα στο μέγιστο βαθμό να παρουσιάσω ένα κείμενο ευκολοδιάβαστο και προσιτό στον απλό αναγνώστη, προσθέτοντας όχι μόνο τεχνικές και αρμονικές αναλύσεις, αλλά βιογραφικά στοιχεία, ιστορικά γεγονότα, όλα με κριτική σκέψη.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον καθηγητή μου Θανάση Χρήστου που με προέτρωσε να διαλέξω το θέμα αυτό και να συνδυάσω με αυτόν τον τρόπο τα προσωπικά μου ενδιαφέροντα με την επιστήμη που σπούδασα.

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Αν ξέραμε πως γεννήθηκε η μουσική, θα ήταν ίσως εύκολο να προσδιορίσουμε τη φύση της. Πολλοί φιλόσοφοι του 19ου αιώνα αναζήτησαν την καταγωγή της και διατύπωσαν διάφορες απόψεις σχετικά με την πιθανή προέλευσή της. Το 1911, ο καθηγητής της φιλοσοφίας στο Βερολίνο Κάρολος Στρούμπφ εκδίδει το βιβλίο «Οι αρχές της Μουσικής». Κατά τη γνώμη του, θα πρέπει να αναζητήσουμε τις αρχές της μουσικής τέχνης στις κραυγές που χρησιμοποιούσαν οι πρωτόγονοι άνθρωποι για συνθήματα. Η κάθε φυλή δημιούργησε μουσική τόσο χαρακτηριστικά ιδιότυπη, που αρκεί να διαπιστώσουμε κάποια ομοιότητα στα μουσικά έθιμα δύο λαών, για να είμαστε βέβαιοι ότι υπάρχει και φυλετική συγγένεια μεταξύ τους.

Η μελέτη αυτή επικεντρώνεται στο εκκλησιαστικό τραγούδι και με αφετηρία την αρχαιότητα δείχνει πως εξελίχθηκε μέσα στην πορεία του χρόνου. Η μελέτη χωρίζεται σε 3 βασικά κεφάλαια με αρκετές υποενότητες, τη μουσική στους αρχαίους πολιτισμούς, στη χριστιανική εποχή και στην εποχή της πολυφωνίας.

Στο πρώτο κεφάλαιο θα αναζητήσουμε τις βάσεις του σημερινού μουσικού πολιτισμού στην αρχαιότητα και συγκεκριμένα στην Κίνα, Ινδίες, Αίγυπτο, Ισραήλ και αρχαία Ελλάδα.

Στο δεύτερο κεφάλαιο που αφορά τη χριστιανική εποχή θα δείξουμε πως η καλλιέργεια της εσωτερικής ζωής, απόρροια του χριστιανικού πνεύματος, ευνόησε στους πρώτους χριστιανικούς αιώνες την ανάπτυξη της μουσικής. Θα γίνει πλήρης αναφορά στη Βυζαντινή μουσική, το Γρηγοριανό Μέλος, τους τραγουδιστές και τους ερωτοτραγουδιστές μέχρι το τέλος της μονοφωνίας.

Στο τρίτο κεφάλαιο θα υπάρξει εκτενής αναφορά στην εξέλιξη της αντίστιξης στην Ευρώπη, στις γαλλο-φλαμανδικές σχολές και πως επηρέασαν αυτές τις γειτονικές χώρες όπως και σε νέες τεχνολογίες όπως το Όργανο και το Ντισκάντους.

Μέσα από την ανάλυση των έργων της εκάστοτε εποχής και τη συσχέτιση τους με τα ιστορικά δρώμενα, θα επιχειρήσουμε να δώσουμε μια εικόνα για την εξέλιξη της ιστορίας της μουσικής. Η εποχή της μετάβασης της μονοφωνίας στην πολυφωνία θα καθορίσει όλη τη μουσική εξέλιξη μέχρι και σήμερα.

## Α΄ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

### Η μουσική στους αρχαίους πολιτισμούς

#### 1.1 Κίνα

Από αρχαιοτάτους χρόνους οι Κινέζοι καλλιεργούσαν την μουσική με ιδιαίτερη φροντίδα. Από το 4.500 π.Χ η μουσική αποτελούσε μέρος του φιλοσοφικού τους συστήματος και χρησίμευε για την καλή διοίκηση του κράτους. Για αυτό και η σύνθεση της ήταν αρχικά αποκλειστικό προνόμιο του αυτοκράτορα.<sup>1</sup> Τόσο στην επίσημη αυλική ζωή, όσο και στην καθημερινή ζωή του λαού -παρελάσεις, νεκρικές πομπές, επίσημα γεύματα, πανηγύρια, θρησκευτικές τελετές- η μουσική έπαιζε σπουδαιότατο ρόλο. Σημαντική επίσης θέση είχε η μουσική και στο κινεζικό θέατρο, όπου μαζί με το λόγο και την παντομίμα, αποτελούσε, όπως και στην αρχαία ελληνική τραγωδία, ένα αδιαίρετο σύνολο.<sup>2</sup>

Με βάση την ακουστική, οι Κινέζοι καθόρισαν το τονικό σύστημα που χρησιμοποιούμε ακόμα και σήμερα. Προχωρώντας από πέμπτη σε πέμπτη και με αφετηρία το ντο, ανακάλυψαν μια σκάλα με πέντε φθόγγους (σολ, λα, ντο, ρε, μι), την πεντάτονη σκάλα. Πάνω στην πεντάτονη σκάλα φτιάχτηκαν πολυάριθμες μελωδίες, ακόμα και σε κατοπινή εποχή, όταν προ πολλού πια είχε βρεθεί η σκάλα με τους επτά φθόγγους: οι λαϊκές μελωδίες της Σκωτίας και ως ένα σημείο το Γρηγοριανό Μέλος, στηρίζονται στην πεντάτονη σκάλα.<sup>3</sup>

Οι Κινέζοι είχαν ακόμη ένα αναπτυγμένο σύστημα μουσικής σημειογραφίας. Άλλο για τη φωνητική και άλλο για την ενόργανη μουσική. Τα κυριότερα όργανα τους ήταν: α) το κον ή σενγκ (έγχορδο), είδος κιθάρας από 5 έως 30 χορδές β) το τσενγκ (πνευστό), είδος μικρού οργάνου με 12 αυλούς γ) διαφόρων ειδών κρουστά όπως καμπάνες, κουδούνια, γκόνγκ, τύμπανα, καστανιέττες και ξυλόφωνα.

<sup>1</sup> Ulrich Michels, *Άτλας της Μουσικής, Από τους προϊστορικούς χρόνους έως την Αναγέννηση*, Αθήνα 1994, σελ. 168-170

<sup>2</sup> Δημήτρης Αθανασιάδης, *Από τη μαγείας της ανατολικής πολυχρωμίας ως την επιτήδευση της δυτικής πολυφωνίας*, Θεσσαλονίκη 2000, τ.1, σελ.21-22

<sup>3</sup> L. Laloy, *La musique chinoise*, Paris 1914, σελ. 20

Αξίζει επίσης να αναφερθεί πως η κινεζική μουσική έδωσε τις βάσεις, σε επίπεδο θεωρίας και οργάνων, στη μουσική της ανατολικής Ασίας: Ιαπωνία, Κορέα, Καμπότζη κτλπ.<sup>4</sup>

## 1.2 Ινδία

Από τις Βέδες, τα ιερά τους βιβλία, όπως και από τις γλυπτικές και ζωγραφικές παραστάσεις, μαθαίνουμε ότι η μουσική των Ινδών ήταν στενά δεμένη με τις κοσμολογικές και θρησκευτικές τους αντιλήψεις. Ενωμένη με το λόγο και το χορό, αποτελούσε προνόμιο των ιερέων και των υψηλών κοινωνικών τάξεων. Χωρίς αυτό να εμποδίζει και την ανάπτυξη μιας καθαρά λαϊκής.

Το μουσικό σύστημα των Ινδών διαιρούσε την οκτάβα σε 22 σρούτι (1 σρούτι=  $\frac{1}{4}$  περίπου του τόνου). Η διαίρεση όμως αυτή ήταν περισσότερη θεωρητική, καθώς η ινδική μουσική στηριζόταν σε κλίμακες ανάλογες με τις δικές μας διατονικές.<sup>5</sup> Ο ρυθμός όμως ήταν περίπλοκος και η ευρωπαϊκή σημειογραφία δυσκολεύεται να τον αποδώσει στις λεπτομέρειες του.

Από τα μουσικά τους όργανα, που παρουσιάζουν μεγάλη ποικιλία και παραμένουν ίδια εδώ και 3.000 περίπου χρόνια τα κυριότερα είναι: α) Η βίνα (έγχορδο), είδος κιθάρας β) διάφοροι τύποι πνευστών όπως αυλοί, κόρνες, τρομπέτες και άσκαυλοι και γ) κρουστά, όπως τύμπανα, ντέφια, κύμβαλα και κουδούνια.

## 1.3 Αίγυπτος

Αν και δεν έχει σωθεί κανένα θεωρητικό βιβλίο οι γνώσεις μας για την αιγυπτιακή μουσική δεν είναι καθόλου φτωχές. Η πλούσια εικονογράφηση των βασιλικών τάφων, ζωγραφικές παραστάσεις, ανάγλυφα, αγγεία και κυρίως οι διάφοροι αυλοί που βρέθηκαν μέσα σε αυτούς,<sup>6</sup> μας επιτρέπουν να σχηματίσουμε μια ιδέα αρκετά σαφή για τον αιγυπτιακό μουσικό πολιτισμό.

Όπως και στην Κίνα, το ίδιο και στην Αίγυπτο η μουσική ήταν στενά συνδεδεμένη με όλες τις εκδηλώσεις της ζωής. Στο ναό, ο ίδιος ο Φαραώ, ανώτατος

<sup>4</sup> Percy A. Scholes, *The Oxford Companion to Music*, London χ.χ., σελ. 35

<sup>5</sup> Christofer Headington, *Ιστορία της Δυτικής Μουσικής, Από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας—από την αρχαιότητα μέχρι τον Μπετόβεν*, χ.τ., 2000, τ.1, σελ. 9

<sup>6</sup> F. A. Gevaert, *Histoire et theorie de la musique dans l' antiquite*, Gand 1875, σελ. 157

θρησκευτικός και πολιτικός άρχοντας, ψάλλει θρησκευτικούς ύμνους.<sup>7</sup> Στις αυλικές τελετές ή στα πανηγύρια, η μουσική έδινε τον τόνο και τη χαρά. Επίσης σε πολλές παραστάσεις βλέπουμε το τραγούδι να συνοδεύει διάφορες χειρωνακτικές εργασίες ή τους νεκρούς στην τελευταία τους κατοικία. Ιδιαίτερη όμως προτίμηση φαίνεται να είχαν στην Αίγυπτο και για το χορό: μικρά αγάλματα ήδη από το 5.000 π.Χ όπως και πολλές παραστάσεις το μαρτυρούν.

Από τη μελέτη των αυλών που βρέθηκαν στους τάφους των Φαραώ βγαίνει το συμπέρασμα ότι οι Αιγύπτιοι γνώριζαν από αρχαιοτάτους χρόνους τη διατονική και χρωματική σκάλα και ότι το τονικό τους σύστημα είχε ομοιότητες με το δικό μας.

Τα μουσικά τους όργανα ήταν: α) η άρπα (έγχορδο), που πρόγονος της ήταν το κυνηγετικό τόξο,<sup>8</sup> με 4-25 χορδές β) η κιθάρα (έγχορδο), ασιατικής προέλευσης με 5-18 χορδές γ) διάφοροι τύποι απλών ή διπλών αυλών (πνευστά) και δ) τα κρόταλα από ξύλο ή ελεφαντόδοντο (κρουστά).

Η αιγυπτιακή μουσική επηρέασε το μουσικό πολιτισμό της Κρήτης, των Ετρούσκων και της αρχαίας Ελλάδας.

#### 1.4 Ισραήλ

Λίγοι λαοί διακρίνονταν για την αγάπη τους στη μουσική όσο οι Ισραηλίτες. Επειδή η θρησκεία τους απαγόρευε τις εικόνες, οι λατρευτικές τους ανάγκες βρήκαν διέξοδο στη μουσική και στην ποίηση που ανέπτυξαν ιδιαίτερα.

Ο Μωσής στη Γένεση αποκαλεί τον Ιουβάλ «πατέρα πάντων των παιζόντων κιθάραν και αυλόν».<sup>9</sup> Οι Ψαλμοί είναι πραγματικά τραγούδια: μερικοί έχουν και οδηγίες σχετικά με την εκτέλεση τους, όπως ο τέταρτος Ψαλμός π.χ που πρέπει να παίζεται με έγχορδα όργανα. Οι θρησκευτικές τελετές συνοδεύονταν πάντα από μεγαλοπρεπείς μουσικές εκδηλώσεις. Για τη σύνθεση και την αρχιτεκτονική της εβραϊκής μουσικής δεν γνωρίζουμε ωστόσο αρκετά στοιχεία καθώς οι πηγές δεν προσφέρουν και πολλά. Αυτό που ξεχωρίζει όμως σίγουρα τη σημιτική μουσική από

<sup>7</sup> Ulrich Michels, *Άτλας της Μουσικής, Από τους προϊστορικούς χρόνους έως την Αναγέννηση*, Αθήνα 1994, σελ. 164-165

<sup>8</sup> Percy A. Scholes, *The Oxford Companion to Music*, London χ.χ., σελ. 39

<sup>9</sup> Karl Nef, *Ιστορία της Μουσικής*, Αθήνα 1985, σελ. 35



την ινδοευρωπαϊκή είναι η ιδιαίτερη προτίμηση για το χρωματικό στοιχείο που και σήμερα ακόμα υπάρχει στα τραγούδια των Αράβων.<sup>10</sup>

Τα μουσικά τους όργανα ήταν: α) η λύρα (έγχορδο) β) η κιθάρα (έγχορδο) η άρπα σε διάφορους τύπους (έγχορδο) δ) διάφοροι τύποι πνευστών όπως το φλάουτο, το όμποε και το κόρνο ε) διάφοροι τύποι κρουστών όπως κύμβαλα, σείστρα, κύμβαλα, ντέφια, τύμπανα, τρίγωνα.

Ο μουσικός πολιτισμός της δυτικής Ασίας γενικότερα επηρέασε και την αρχαία Ελλάδα, όπως αργότερα και τις πρώτες μουσικές εκδηλώσεις της χριστιανικής θρησκείας.

### 1.5 Αρχαία Ελλάδα

Για τη μουσική των Ελλήνων έχουμε κάπως πιο βέβαιες πληροφορίες. Αποσπάσματα από συνθέσεις έχουν διατηρηθεί σε χειρόγραφα και από αυθεντικά αρχαία κείμενα μαθαίνουμε τη μουσική τους θεωρία.

Οι Έλληνες είχαν ένα μουσικό σύστημα που βασιζόταν στην ακουστική. Η μουσική σημειογραφία και ιδιαίτερη μουσική αισθητική τους έχει ακόμα και σήμερα αξία, όχι βέβαια αυτή η ίδια αλλά ως παράδειγμα και πηγή ιδεών. Το μουσικό τους σύστημα έχει τρία γένη: το διατονικό, το χρωματικό και το εναρμόνιο.<sup>11</sup> Το διατονικό γένος αντιστοιχεί πάνω κάτω στο δικό μας. Στο χρωματικό κυριαρχούν, όπως και σήμερα, τα ημιτόνια. Το εναρμόνιο, ανατολικής προέλευσης, ολότελα διαφορετικό από το δικό μας, χαρακτηρίζεται από τα τέταρτα του τόνου. Οι κυριότεροι τρόποι ή σκάλες των Ελλήνων ήταν ο Δώριος, ο Φρύγιος, ο Λύδιος, ο Ιωνικός.<sup>12</sup> Τα ονόματα των τρόπων αντιστοιχούσαν σε ονόματα ελληνικών φυλών (Δώριος-Δωρική φυλή, Φρύγιος-Φρυγική φυλή, Λύδιος-Λυδική φυλή κτλπ) και ο κάθε τρόπος, όπως είναι προφανές, αντιπροσώπευε το μουσικό ιδίωμα της περιοχής και της φυλής.

Είναι εύκολα αντιληπτό ότι η ελληνική μουσική ήταν πολύ πιο πλούσια σε τρόπους από τη δική μας. Οι αρχαίοι όμως τρόποι δεν αποτελούσαν, όπως οι σημερινοί, μια βάση για την αρμονία. Καθόριζαν μονάχα την έκταση και τα πλαίσια

<sup>10</sup> Christofer Headington, *Ιστορία της Δυτικής Μουσικής, Από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας—από την αρχαιότητα μέχρι τον Μπετόβεν*, χ.τ. 2000, τ.1, σελ. 22-23

<sup>11</sup> F. A. Gevaert, *Histoire et theorie de la musique dans l' antiquite*, Gand 1875, σελ. 163

<sup>12</sup> Ulrich Michels, *Ατλας της Μουσικής, Από τους προϊστορικούς χρόνους έως την Αναγέννηση*, Αθήνα 1994, σελ. 176

όπου μπορούσε να κινείται η μελωδία.<sup>13</sup> Η αρμονία, με τη σημερινή της έννοια, ήταν άγνωστη στους Έλληνες. Όσα γράφτηκαν σχετικά δεν ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα. Η λέξη αρμονία, που συχνά συναντάμε στους αρχαίους συγγραφείς, σημαίνει για αυτούς μελωδία, μια διαδοχή δηλαδή από φθόγγους με ρυθμική διάταξη.

Τη συνύχηση δυο φθόγγων οι Έλληνες την ονόμαζαν συμφωνία. Η θεωρία τους βασισμένη στη Φυσική, παραδεχόταν για συμφωνίες μόνο την όγδοη, την πέμπτη και την τέταρτη. Η τρίτη και η έκτη θεωρούνταν διαφωνίες. Η αντίληψη αυτή θα διατηρηθεί ως το Μεσαίωνα και θα καθυστερήσει για πολλούς αιώνες την εξέλιξη της πολυφωνικής μουσικής.<sup>14</sup> Επειδή η θεωρία των Ελλήνων απαγόρευε ένα μουσικό κομμάτι να τελειώνει με διαφωνία, οι συνθέτες και του 16ου ακόμα αιώνα δεν είχαν κατ' αρχήν το δικαίωμα, άσχετα αν πολλές φορές το έπαιρναν, να χρησιμοποιήσουν στο τέλος συγχορδία με τρίτη. Τελευταία υπολείμματα της αρχαίας αυτής θεωρίας βρίσκονται σε εγχειρίδια αρμονίας -που πριν λίγο καιρό ακόμα χρησιμοποιούνταν- όπου γίνεται λόγος για τέλεια σύμφωνα διαστήματα (όγδοη, πέμπτη, τέταρτη) και ατελή σύμφωνα διαστήματα (τρίτη και έκτη).

Η ελληνική μουσική σημειογραφία χρησιμοποιούσε για την απόδοση των μουσικών φθόγγων γράμματα του αλφαβήτου, σε διάφορες θέσεις, άλλοτε όρθια και άλλοτε πλάγια ή ανάποδα. Άλλη για την ενόργανη μουσική και άλλη για την φωνητική, η σημειογραφία των αρχαίων Ελλήνων έφτασε να έχει πάνω από 1500 σημάδια.<sup>15</sup>

Η ελληνική μουσική είναι μονόφωνη και ουσιαστικά φωνητική. Υποτάσσεται απόλυτα στην ποίηση και πρώτο της μέλημα είναι να εξάρει τον ποιητικό λόγο, υπογραμμίζοντας τους μελωδικούς και ρυθμικούς τονισμούς που προσφέρονται από την ίδια τη γλώσσα. Στην αρχαία Ελλάδα δεν υπήρχε μουσική χωρίς ποίηση, ούτε ποίηση χωρίς μουσική. Ποιητής και συνθέτης ήταν τις περισσότερες φορές το ίδιο πρόσωπο. Η πρώτη μορφή έντεχνης ποίησης και μουσικής που συναντάμε στην ομηρική εποχή είναι το έπος. Τα επικά τραγούδια που ιστορούσαν πολεμικές δόξες και κατορθώματα ηρώων συνοδεύονταν πάντα από την λύρα ή την κιθάρα.

<sup>13</sup> Γ. Αγγελόπουλου, *Ιστορία και μορφολογία της Μουσικής*, χ.τ. χ.χ., σελ. 3

<sup>14</sup> F. A. Gevaert, *Histoire et theorie de la musique dans l' antiquite*, Gand 1875, σελ. 140

<sup>15</sup> Payot, *La musique grecque*, Paris 1926, σελ. 44

Στα χρόνια που ακολούθησαν (7<sup>ο</sup> και 6<sup>ο</sup> π.Χ αιώνα) αναπτύσσεται η λυρική ποίηση και μουσική (ωδές, παιάνες, ερωτικά ποιήματα, επινίκεια, παρθένια, υπορχήματα) που σε αντίθεση με το έπος εκφράζει τα υποκειμενικά συναισθήματα και τον εσωτερικό κόσμο του ποιητή. Όπως τα επικά έτσι και τα λυρικά τραγούδια συνοδεύονταν από την λύρα ή την κιθάρα. Από τους ποιητές και μουσικούς που έγραψαν λυρικά τραγούδια, οι πιο γνωστοί ήταν: ο Αλκαίος, η Σαπφώ, ο Μίνερμος, ο Ανακρέων, η Κορίννα, ο Στησίχορος, ο Πίνδαρος.<sup>16</sup>

Από τους θεωρητικούς που ασχολήθηκαν με την ελληνική μουσική, πρώτος ο Πυθαγόρας (6<sup>ος</sup> π.Χ. αι.) συστηματοποίησε και ερεύνησε με το μονόχορδο τα ακουστικά φαινόμενα. Το μονόχορδο ήταν πειραματικό παρά μουσικό όργανο. Αποτελείτο από μία χορδή τεντωμένη πάνω σε μια ξύλινη βάση (ηχείο) και ένα καβαλάρη. Με τη μετακίνηση του καβαλάρη, που διαιρούσε τη χορδή σε διάφορα μήκη, ο Πυθαγόρας μελέτησε και κατόρθωσε να εκφράσει τις μαθηματικές σχέσεις των διαστημάτων της σκάλας, βάζοντας με αυτό τον τρόπο τις βάσεις του μουσικού συστήματος, που ακολούθησαν πρώτα ο Μεσαίωνας και έπειτα η Αναγέννηση.<sup>17</sup>

Τα μουσικά όργανα των Ελλήνων ήταν: α) η λύρα (έγχορδο) β) η κιθάρα (έγχορδο) γ) παραλλαγές της λύρας όπως η φόρμιγξ, η χέλυσ, η μάγαδις, ο κλεψιάμβος δ) η άρπα (έγχορδο) ε) διάφορα είδη αυλού (πνευστό). Από τη μουσική των αρχαίων Ελλήνων σώζονται ελάχιστες συνθέσεις, οι περισσότερες σε αποσπάσματα:<sup>18</sup>

1. Η πρώτη πυθική Ωδή του Πινδάρου (5<sup>ος</sup> αι. π.Χ.)
2. Μερικά μέτρα ενός χορικού από τον Ορέστη του Ευριπίδη (408 π.Χ.)
3. Δύο δελφικοί ύμνοι στον Απόλλωνα που βρέθηκαν εντειχισμένοι στο Θησαυρό των Αθηναίων στους Δελφούς (περίπου 138 και 128 π.Χ.)
4. Ένας επιτάφιος του Σεικίλου από τις Τράλλεις της Μικράς Ασίας (1<sup>ος</sup> αι. μ.Χ)

<sup>16</sup> Δημήτρης Αθανασιάδης, *Από τη μαγείας της ανατολικής πολυχρωμίας ως την επιτήδευση της δυτικής πολυφωνίας*, Θεσσαλονίκη 2000, τ.1, σελ. 37

<sup>17</sup> Payot, *La musique grecque*, Paris 1926, σελ. 51

<sup>18</sup> Ulrich Michels, *Ατλας της Μουσικής, Από τους προϊστορικούς χρόνους έως την Αναγέννηση*, Αθήνα 1994, σελ. 178

5. Τρεις ύμνοι του Μησομήδη από την Κρήτη: στη Μούσα, στον Ήλιο, στην Νέμεση (περίπου 130 μ.Χ.) και
6. Μερικά αποσπάσματα φωνητικής μουσικής (περίπου 160 μ.Χ)

### 1.6 Ρωμαϊκή μουσική

Πολύ πριν δεχθούν την επίδραση της ελληνικής μουσικής, οι Ρωμαίοι είχαν αναπτύξει δικό τους μουσικό πολιτισμό.<sup>19</sup> Από τον 8<sup>ο</sup> π.Χ. αιώνα έχουμε παραστάσεις σε τάφους, αγγεία κτλπ, με μουσικές σκηνές: λιτανείες, γαμήλιες ή νεκρικές πομπές, γεύματα, χορούς, ακροβατικά νούμερα ακόμα και αποκεφάλιση καταδίκων με μουσική συνοδεία.<sup>20</sup>

Μόνο τον 3ο π.Χ αιώνα η Ρώμη υιοθετεί την ελληνική τραγωδία και κωμωδία. Όπως και γενικά τη μουσική θεωρία των Ελλήνων. Στη ρωμαϊκή όμως τραγωδία, η μουσική δεν ήταν οργανικά δεμένη με το δράμα, ούτε είχε τη ρυθμική ποικιλία και λεπτότητα που είχε στην αττική τραγωδία. Τον 1ο αιώνα π.Χ από την τραγωδία που βρίσκεται πια σε τέλεια παρακμή γεννιέται ο παντόμιμος, θεατρική παράσταση με μουσική που έχει αντικαταστήσει το λόγο με μορφασμούς, κινήσεις και μιμική.<sup>21</sup>

Από την ίδια εποχή ως την κατάλυση του ρωμαϊκού κράτους (5ος μ.Χ. αι.) οι μουσικές εκδηλώσεις των Ρωμαίων περιορίζονται σε πολυπρόσωπες θεατρικές και μουσικές παραστάσεις –παντομίμες, φάρσες, μουσικούς αγώνες κτλπ.- στις οποίες συχνά έπαιρναν μέρος δεκάδες και εκατοντάδες μουσικοί. Στις παραστάσεις αυτές περιζήτητοι ήταν πάντα οι διάφοροι μουσικοί δεξιοτέχνες.

Το κύριο όργανο των Ρωμαίων ήταν ο μονός ή διπλός αυλός, όπως και η λύρα, που χρησιμοποιούσαν όμως λιγότερο. Γενικά οι Ρωμαίοι αγαπούσαν πολύ τα πνευστά όργανα.<sup>22</sup> Εκτός από τον αυλό, είχαν σάλπιγγες σε διάφορα μήκη και σχήματα, τρομπέτες, βούκινα και το υδραυλικό όργανο. Τα κρουστά τους ήταν: κρόταλα, κύμβαλα, τύμπανα, τρίγωνα κτλπ.

<sup>19</sup> Christofer Headington, *Ιστορία της Δυτικής Μουσικής, Από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας – από την αρχαιότητα μέχρι τον Μπετόβεν*, χ.τ. 2000, τ.1, σελ. 25

<sup>20</sup> Karl Nef, *Ιστορία της Μουσικής*, Αθήνα 1985, σελ. 56

<sup>21</sup> Δημήτρης Αθανασιάδης, *Από τη μαγείας της ανατολικής πολυχρωμίας ως την επιτήδευση της δυτικής πολυφωνίας*, Θεσσαλονίκη 2000, τ.1, σελ. 41

<sup>22</sup> F. A. Gevaert, *Histoire et theorie de la musique dans l' antiquite*, Gand 1875, σελ. 167

## Β΄ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

### Χριστιανική εποχή

#### Το εκκλησιαστικό τραγούδι

Από τους Εβραίους πήραν οι χριστιανοί το ψαλτήριο (βιβλίο ψαλμών) και την ψαλμωδία, που στα πρώτα χριστιανικά χρόνια χρησίμευσαν ως πρότυπα της ακολουθίας· μόνο πολύ αργότερα γίνεται η λειτουργία το κέντρο της χριστιανικής λατρείας.<sup>23</sup> Εκτός από τους ψαλμούς και τις βιβλικές ωδές, οι χριστιανοί χρησιμοποιούν με τον καιρό και δικούς τους ύμνους και όταν το 313 ο Χριστιανισμός γίνεται επίσημη θρησκεία δημιουργούνται τα χαρμόσινα αλληλούια. Τα πρώτα λειτουργικά άσματα προέρχονται από τις μοναχικές κοινότητες της Συρίας και της Αιγύπτου.

#### 2.1 Η Βυζαντινή Μουσική

Με τον όρο βυζαντινή εποχή εννοούμε τη μουσική της Ανατολικής Ορθόδοξης εκκλησίας που δημιουργήθηκε και αναπτύχθηκε στο Βυζάντιο.

Από τους πρώτους χριστιανικούς αιώνες ως την πτώση της Κωνσταντινούπολης, η βυζαντινή μουσική ακολούθησε τη γενική πνευματική ανέλιξη του βυζαντινού κράτους, τόσο στην ανοδική του πορεία, όσο και στην κατάπτωση του. Και όπως όλες οι άλλες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις –ποίηση, αρχιτεκτονική, ζωγραφική– έτσι και η μουσική χρησιμοποιήθηκε βασικά για να εξυπηρετήσει και να λαμπρύνει την εκκλησία.

Η βυζαντινή μουσική αποτελεί μια υπέροχη σύζευξη αρχαίων ελληνικών στοιχείων –θεωρητική βάση κλιμάκων, ρυθμικοί σχηματισμοί- και ανατολικών επιδράσεων.<sup>24</sup> Οι πληροφορίες μας για τη μουσική των πρώτων χριστιανών είναι λιγοστές εξ' αιτίας των εξοντωτικών διωγμών και της καταστροφής των βιβλίων και των μουσικών κειμένων. Από διάφορες όμως πηγές μαθαίνουμε ότι αρχικά οι χριστιανοί χρησιμοποίησαν για τις λειτουργικές τους ανάγκες ψαλμούς και ύμνους

<sup>23</sup> Ulrich Michels, *Ατλας της Μουσικής, Από τους προϊστορικούς χρόνους έως την Αναγέννηση*, Αθήνα 1994, σελ. 180

<sup>24</sup> Percy A. Scholes, *The Oxford Companion to Music*, London χ.χ., σελ. 425

παρμένους από την εβραϊκή θρησκευτική μουσική, αλλάζοντας, όπου χρειαζόταν, το κείμενο σύμφωνα με τα καινούργια χριστιανικά δόγματα.

Οι πρώτοι εκκλησιαστικοί ύμνοι ήταν πολύ απλοί και ψάλλονταν συνήθως από όλο το εκκλησίασμα. Υπήρχε όμως και ένας άλλος τρόπος, ο *καθ' υπακοήν*, όπου τον ύμνο τον έψελνε ένας ψάλτης, ενώ το πλήθος τραγουδούσε μαζί του μόνο το τέλος, τα ακροτελεύτια, όπως λέγονταν.<sup>25</sup>

Η βυζαντινή μουσική, που είναι πάντα μονόφωνη, δεν χρησιμοποιούσε καθόλου μουσικά όργανα. Πρώτον για λόγους δογματικούς –έδειχνε έτσι την αντίθεση της στην εθνική, ειδωλολατρική μουσική– και δεύτερον γιατί η χρησιμοποίηση μουσικών οργάνων κινδύνευε πάντα να προδώσει τις παράνομες συγκεντρώσεις των χριστιανών.<sup>26</sup> Αυτή είναι η εικόνα της βυζαντινής μουσικής στα πρώτα της βήματα και συγκεκριμένα ως τον 4<sup>ο</sup> μ.Χ. αιώνα.

Με το διάταγμα των Μεδιολάνων (313 μ.Χ.) του Μεγάλου Κωνσταντίνου, ο Χριστιανισμός γίνεται επίσημη θρησκεία του κράτους. Οι διωγμοί παύουν και οι χριστιανοί λατρεύουν καλύτερα το θεό τους. Μια νέα περίοδος ανοίγεται για τη βυζαντινή μουσική. Η λειτουργία αρχίζει να διαμορφώνεται και η εκκλησιαστική υμνωδία πλουτίζεται με νέα μέλη. Στην ανάπτυξη της βυζαντινής μουσικής την εποχή αυτή συμβάλλουν και οι διάφορες αιρέσεις που χρησιμοποιούν, για τον προσηλυτισμό οπαδών, ελκυστική μουσική χρωματικού γένους: μπροστά σ' αυτόν τον κίνδυνο η επίσημη εκκλησία υποχρεώνεται να δεχθεί και αυτή στη λειτουργία της μελωδικότερους και τεχνικότερους ύμνους.<sup>27</sup> Με την εξάπλωση όμως του Χριστιανισμού και τη χρησιμοποίηση τεχνικότερης μουσικής δεν είναι πια εύκολο τα λειτουργικά μέλη να ψάλλονται από όλο το εκκλησίασμα. Γι' αυτό άρχισαν σιγά σιγά να τα εμπιστεύονται σε ειδικά γυμνασμένους ψάλτες.

Την εποχή αυτή, στην εκκλησία της Αντιόχειας παρουσιάζεται για πρώτη φορά η αντιφωνία, ο χωρισμός δηλαδή των ψαλτών σε δυο χορούς, δεξιό και αριστερό, που τραγουδούν ο ένας έπειτα από τον άλλο, το ίδιο μέλος (απαντητική

<sup>25</sup> Δημήτρης Αθανασιάδης, *Από τη μαγείας της ανατολικής πολυχρωμίας ως την επιτήδευση της δυτικής πολυφωνίας*, Θεσσαλονίκη 2000, τ.1, σελ. 161-162

<sup>26</sup> Christofer Headington, *Ιστορία της Δυτικής Μουσικής, Από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας–από την αρχαιότητα μέχρι τον Μπετόβεν*, χ.τ. 2000, τ.1, σελ. 24

<sup>27</sup> Karl Nef, *Ιστορία της Μουσικής*, Αθήνα 1985, σελ. 61

ψαλμωδία).<sup>28</sup> Το αντίφωνο μέλος γρήγορα γενικεύεται σε όλες τις εκκλησίες. Στην Κωνσταντινούπολη εισάγεται από τον Άγιο Ιωάννη το Χρυσόστομο το 390 μ.Χ.<sup>29</sup>

Από τους πρώτους χριστιανικούς αιώνες παρουσιάζεται και η χειρονομία – αρχαιοελληνικής καταγωγής– που κράτησε ως τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, αφού χαλαρώθηκε λίγο τον 13<sup>ο</sup> έπειτα από την κατάλυση του Βυζαντίου από τους Σταυροφόρους. Με τη χειρονομία, είδος μουσικής διεύθυνσης, ο κορυφαίος του χορού, όχι μόνο έδινε το χρόνο, το μέτρο και το χρωματισμό, αλλά υπενθύμιζε με κατάλληλες κινήσεις του χεριού και του σώματος και τη μελωδική καμπύλη του εκκλησιαστικού μέλους.

Οι σπουδαιότεροι υμνογράφοι τον 4<sup>ο</sup> και 5<sup>ο</sup> αιώνα είναι: οι τρεις μεγάλοι ιεράρχες, Βασίλειος ο Μέγας, Γρηγόριος ο Ναζιανζηνός και Ιωάννης ο Χρυσόστομος, ο Εφραίμ ο Σύρος, ο Αθανάσιος ο Μέγας, ο Κύριλλος Ιεροσολύμων και άλλοι. Όλοι αυτοί έγραψαν ύμνους και τροπάρια, που ανάλογα με το περιεχόμενό τους ονομάζονταν μεγαλυνάρια, απολυτίκια, ευλογητάρια, κεκραγάρια κτλπ.<sup>30</sup>

Από τον 6<sup>ο</sup> έως τον 10<sup>ο</sup> αιώνα, η βυζαντινή μουσική γνωρίζει τη μεγαλύτερη της ακμή. Ο αυτοκράτορας Ιουστινιανός (527-565), που έγραφε και ο ίδιος λειτουργικά μέλη, ενδιαφέρθηκε ιδιαίτερα για την οργάνωσή της, δίνοντας τίτλους και αξιώματα σε ψάλτες της εκκλησίας. Ποτέ άλλοτε η εκκλησιαστική μουσική δεν είχε γνωρίσει τέτοια αίγλη και μεγαλοπρέπεια όσο στην εποχή του Ιουστινιανού.<sup>31</sup> Στον 6ο αιώνα έζησε και ο Ρωμανός ο Μελωδός, ο Πίνδαρος της εκκλησιαστικής μουσικής και ποίησης όπως λεγόταν, που χάρισε στη βυζαντινή μουσική τους ωραιότερους ύμνους και τροπάρια. Στο Ρωμανό αποδίδεται και το κοντάκιο «Η Παρθένος σήμερα», που ακούμε κάθε χρόνο τη νύχτα των Χριστουγέννων.<sup>32</sup>

Η μεγάλη όμως μορφή της βυζαντινής μουσικής είναι ο Ιωάννης ο Δαμασκηνός (676-756), διάσημος θεολόγος, φιλόσοφος και υμνογράφος. Το σπουδαιότερο έργο του Δαμασκηνού είναι ο Οκτώηχος. Το έργο αυτό, που τον απασχόλησε ολόκληρη σχεδόν τη ζωή του, είναι η κωδικοποίηση όλων των

<sup>28</sup> Ulrich Michels, *Ατλας της Μουσικής, Από τους προϊστορικούς χρόνους έως την Αναγέννηση*, Αθήνα 1994, σελ. 181

<sup>29</sup> Δημήτρης Αθανασιάδης, *Από τη μαγείας της ανατολικής πολυχρωμίας ως την επιτήδεση της δυτικής πολυφωνίας*, Θεσσαλονίκη 2000, τ.1, σελ. 161-162

<sup>30</sup> Ulrich Michels, *Ατλας της Μουσικής, Από τους προϊστορικούς χρόνους έως την Αναγέννηση*, Αθήνα 1994, σελ. 182

<sup>31</sup> Percy A. Scholes, *The Oxford Companion to Music*, Oxford University Press, London χ.χ., σελ. 426

<sup>32</sup> Karl Nef, *Ιστορία της Μουσικής*, Αθήνα 1985, σελ. 62

λειτουργικών μελών του χρόνου. Στην Οκτώηχο ο Δαμασκηνός συγκέντρωσε όλα τα λειτουργικά μέλη που ήταν σύμφωνα με το χριστιανικό δόγμα και το αυστηρό πνεύμα της βυζαντινής μουσικής, απέκλεισε όσα θύμιζαν την παλιά ειδωλολατρική μουσική και πρόσθεσε νέα, δικά του και άλλων σύγχρονών του υμνογράφων.<sup>33</sup> Ο Δαμασκηνός έγραψε επίσης και θεωρητικά έργα για το σχηματισμό των ήχων και τις σχέσεις τους με τους αρχαίους ελληνικούς τρόπους.

Από το 10<sup>ο</sup> με 11<sup>ο</sup> αιώνα αρχίζει η κάμψη της βυζαντινής μουσικής. Η λειτουργία έχει πια συμπληρωθεί και ένα αυστηρό τυπικό διέπει τα πάντα. Η περίοδος αυτή, που κρατά ως την πτώση του Βυζαντίου, χαρακτηρίζεται κυρίως από τη θεωρητική μελέτη του παρελθόντος, τη συστηματοποίηση των μουσικών γνώσεων και τη δημιουργία σχολών για την καλύτερη μελέτη και ερμηνεία του λειτουργικού μέλους. Από τους θεωρητικούς και υμνογράφους που αναδείχτηκαν την εποχή αυτή, ξεχωρίζει η μορφή του Κουκουζέλη.<sup>34</sup> Ο Ιωάννης Κουκουζέλης έζησε τον 13<sup>ο</sup> αιώνα και σπούδασε στη βασιλική μουσική σχολή. Αν και κατείχε μεγάλα μουσικά αξιώματα στο Παλάτι και στην Εκκλησία, γρήγορα αποσύρθηκε στο Άγιον Όρος,<sup>35</sup> όπου έγραψε σπουδαία θεωρητικά έργα και συνέθεσε πολλά τροπάρια και ύμνους.

Τότε, περισσότερο από κάθε άλλη εποχή, το βυζαντινό μέλος δέχεται την επίδραση της ανατολίτικης μουσικής, που την αφομοιώνει χωρίς να αλλοιωθεί ο χαρακτήρας του. Θεωρητικοί και υμνογράφοι, πατέρες της εκκλησίας οι περισσότεροι, κατάφεραν να διατηρήσουν τον χαρακτήρα της βυζαντινής μουσικής, η οποία όσο και αν δέχθηκε διάφορες επιδράσεις παραμένει η ίδια, τόσο στις βάσεις της που στηρίζονται στην αρχαία ελληνική μουσική, όσο και στο ύφος της, έτσι όπως διαμορφώθηκε στα χίλια τόσα χρόνια της βυζαντινής αυτοκρατορίας.

## 2.2 Το Γρηγοριανό Μέλος

Στα τέλη του 6<sup>ου</sup> αιώνα η εξέλιξη της χριστιανικής μουσικής είχε φτάσει σε τέλμα. Με τον πάπα Γρηγόριο το Μέγα, επίσκοπο της Ρώμης από το 590 έως το 604,

<sup>33</sup> Ulrich Michels, *Ατλας της Μουσικής, Από τους προϊστορικούς χρόνους έως την Αναγέννηση*, Αθήνα 1994, σελ. 183

<sup>34</sup> Percy A. Scholes, *The Oxford Companion to Music*, London χ.χ., σελ. 426

<sup>35</sup> Δημήτρης Αθανασιάδης, *Από τη μαγείας της ανατολικής πολυχρωμίας ως την επιτήδευση της δυτικής πολυφωνίας*, Θεσσαλονίκη 2000, τ.1, σελ. 161-161



αρχίζει η μεταρρύθμιση του χριστιανικού τραγουδιού. Ο Γρηγόριος συγκέντρωσε και διόρθωσε τις παλιές μελωδίες και συνέθεσε νέες. Ακόμη καθόρισε με ακρίβεια πως και σε ποιο σημείο της λειτουργίας πρέπει να τραγουδιούνται. Η κωδικοποίηση όλων αυτών των μελωδιών σύμφωνα με τη χρονολογική σειρά του εορτολογίου αποτέλεσαν το Αντιφωνάριο. Σχεδόν όλη η μουσική της Καθολικής Εκκλησίας βασίζεται στο γρηγοριανό μέλος, όπως και η ευρωπαϊκή μουσική σε όλη την πορεία της εξέλιξής της αντλεί επιρροές από τον «Νόμο» που έθεσε ο πάπας Γρηγόριος.<sup>36</sup>

Όταν πρωτοεμφανίζεται η πολυφωνία μπορούμε εύκολα να διακρίνουμε τον ρόλο του γρηγοριανού μέλους στην διαμόρφωση της. Από τον αστείρευτο μελωδικό του πλούτο εμπνέονταν και οι συνθέτες του περίφημου χορικού τραγουδιού.<sup>37</sup> Στο γρηγοριανό μέλος στηρίχθηκε και ο Λούθηρος για τη μουσική της Διαμαρτυρόμενης Εκκλησίας. Στο έργο του Μπαχ εντοπίζουμε την επίδραση του γρηγοριανού μέλους όπως και στον Μότσαρτ, του οποίου η διάσημη φούγκα στη Συμφωνία του Δία στηρίζεται σε γρηγοριανό μοτίβο.<sup>38</sup>

Είναι γενικώς αποδεκτό πως το γρηγοριανό μέλος αποτελεί την πιο τέλεια μορφή του μονόφωνου τραγουδιού. Ένας λόγος που ξεχωρίζει είναι η δύναμη που πηγάζει από τον ρυθμό του. Ένας άλλος είναι πως οι μελωδίες δεν χωρίζεται σε μέτρα αλλά αναπτύσσονται ελεύθερα.<sup>39</sup> Το κείμενο είναι σε λατινική γλώσσα και τα περισσότερα κείμενα είναι σε πεζό λόγο και παρμένα από τη Βίβλο.

Οι θεωρητικοί του γρηγοριανού μέλους χώριζαν τις μελωδίες ανάλογα με τον τρόπο που έπρεπε να τραγουδιούνται, σε δύο κατηγορίες: *accentus* και *concentus*. Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν τα έργα που οι συλλαβές απαγγέρονται πάνω σε ένα φθόγγο ενώ στην δεύτερη έχουμε περισσότερες νότες πάνω σε μια συλλαβή.

<sup>36</sup> Μιχάλης Γρηγορίου, *Οι γλώσσες και οι λειτουργίες της μουσικής*, Αθήνα χ.χ., τ.2, σελ. 60

<sup>37</sup> Δημήτρης Αθανασιάδης, *Από τη μαγείας της ανατολικής πολυχρωμίας ως την επιτήδευση της δυτικής πολυφωνίας*, Θεσσαλονίκη 2000, τ.1, σελ. 187

<sup>38</sup> Karl Nef, *Ιστορία της Μουσικής*, Αθήνα 1985, σελ. 72

<sup>39</sup> Dom. J. Pothier, *Les melodies gregoriennes d' apres la tradition*, Tournai 1880, σελ. 67

## PARCE DOMINE

**P** arce Dómi-ne, parce rópu-lo tu- o:  
Spare Lord spare Thy people

ne in æ-térnum i-rascá-ris no-bis  
be not angry with us forever.

40

Το πάτερ ημών είναι ένα από τα πιο σημαντικά λειτουργικά ρετσιτατίβα του γρηγοριανού μέλους. Με πέντε μονάχα μουσικούς φθόγγους (νότες) σχηματίζονται μοναδικά μελωδικά μοτίβα, όπως φαίνεται από την παραπάνω παρτιτούρα. Μόνο στις λέξεις «ne in æ-ternum» ξεφεύγει η μελωδία από το συνηθισμένο μοτίβο. Η σκόπιμη αυτή αντίθεση δίνει ιδιαίτερη δύναμη στην παράκληση.

Την πιο πλούσια ανάπτυξη δεν την έχουν όμως τα τραγούδια που είναι κοινά σε όλες τις λειτουργίες, όπως το Gloria, το Credo και το Sanctus, αλλά εκείνα που αλλάζουν με το εορτολόγιο, όπως το Alleluia και το Offertorio. Το παρακάτω Alleluia ξεχωρίζει όχι μόνο για την θαυμάσια μελωδία αλλά και για την τριμερή δομή που καθιερώθηκε στα περισσότερα είδη μουσικής.<sup>41</sup>

<sup>40</sup> International Music Score Library Project, <https://imslp.org/wiki/File:WIMA.2c29-ParceDomine.pdf>, 25/8/19

<sup>41</sup> Ulrich Michels, *Ατλας της Μουσικής, Από τους προϊστορικούς χρόνους έως την Αναγέννηση*, Αθήνα 1994, σελ. 164-165

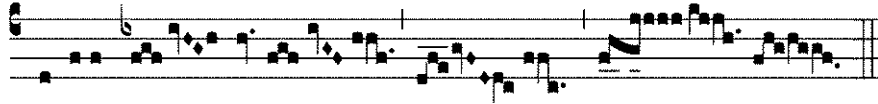
Alleluja, Magnificat FESTUM IMMACULATI CORDIS - B. Mariae V.

AD MISSAM.

Festa Augusti. 22.

L.U. 1612\*

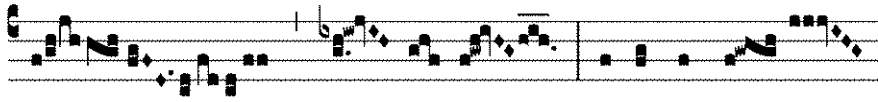
VI Modo



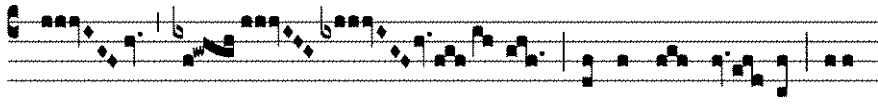
Alle- lú- ia.



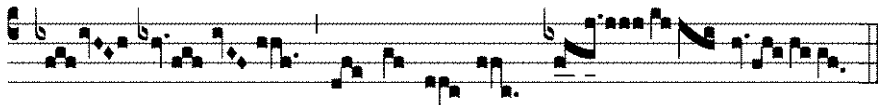
∞ Magní- fi- cat á- níma mé- a



Dó- mi- num : et exsul- tá-



(a) vit spí- ri- tus mé- us in



Dé- o sa- lu- tá- ri mé- o

42

Η διαίρεση αυτή σε τρία μέρη, A–B–A, φαίνεται να είναι από τις φυσικότερες στη μουσική. Από αυτή προέρχεται η μορφή της μελωδίας da capo του 18<sup>ου</sup> αιώνα, που χρησιμοποιήθηκε περισσότερο από κάθε άλλη στη σύγχρονη εποχή.<sup>43</sup> Το μενούετο, το σκέρτσο, τα στρατιωτικά εμβατήρια, πολλές μελωδίες, πολλά κομμάτια ενόργανης μουσικής των Σούμπερτ, Σοπέν, Γρήγκ, ακόμα και το πρώτο μέρος της σονάτας ακολουθούν την τριμερή μορφή.<sup>44</sup>

Ενώ το γρηγοριανό μέλος «ζει» ακόμη και σήμερα και συνεχίζει να επηρεάζει πάρα πολλά διαφορετικά είδη μουσικής, το αντιφωνάριο του Γρηγορίου έχει χαθεί. Παλιότερα πίστευαν πως ένα αντίγραφο του βρισκόταν στη βιβλιοθήκη

<sup>42</sup> International Music Score Library Project, <https://imslp.org/wiki/File:WIMA.672a-Alleluja,Magnificat.pdf>, 25/8/19

<sup>43</sup> Payot, *Histoire et evolution des formules musicales du 1er au XVe siècle*, Paris 1928, σελ. 52

<sup>44</sup> Karl Nef, *Ιστορία της Μουσικής*, Αθήνα 1985, σελ. 76

της μονής του Αγίου Γάλλου, κάτι που διαφεύστηκε καθώς αποδείχθηκε πως ήταν πολύ νεότερο έργο. Τα έργα του γρηγοριανού μέλους σε πολλά χειρόγραφα που φυλάσσονται στις μεγάλες κρατικές και εκκλησιαστικές βιβλιοθήκες της Ευρώπης.<sup>45</sup>

Τα έργα του γρηγοριανού μέλους είναι γραμμένα σε νευματική σημειογραφία. Ο όρος νεύμα προέρχεται από την αρχαία Ελλάδα και χρησιμοποιόταν στην τέχνη της χειρονομίας. Νεύματα λέγονταν οι κινήσεις του χεριού με τις οποίες ο πρωτοτραγουδιστής καθοδηγούσε τους υπόλοιπους για την πορεία της μελωδίας, πότε δηλαδή ανεβαίνει και κατεβαίνει.<sup>46</sup> Σχετικά με το τονικό σύστημα, τα γρηγοριανά μέλη βασίζονται στους λεγόμενους εκκλησιαστικούς τρόπους. Οι εκκλησιαστικοί τρόποι ήταν οκτώ. Τέσσερις αυθεντικοί (Δώριος, Φρύγιος, Λύδιος, Μιξολύδιος) και τέσσερις πλάγιοι, (Υποδώριος, Υποφρύγιος, Υπολύδιος, Υπομιξολύδιος) που προέρχονται από τους αυθεντικούς. Για να κατανοήσουμε τον ρόλο τους, πρέπει να έχουμε στο νου μας πως κυρίως έδειχναν την έκταση της μελωδίας και όχι την αρμονία. Ουσιαστικά το γρηγοριανό μέλος είναι διατονικό και οι χρωματικές αλλοιώσεις που είναι τόσο συχνές στη νεότερη μουσική δεν υπάρχουν, με μόνη εξαίρεση τη νότα Σι που γίνεται συχνά Σι ύφεση.<sup>47</sup>

Ό,τι αποκαλούμε σήμερα γρηγοριανό μέλος δεν αντιπροσωπεύει μόνο το έργο του Γρηγορίου αλλά και τη συμβολή διαφόρων λαών και μια μακρόχρονη εξέλιξη. Με την επέκταση της Ρωμαιοκαθολικής εκκλησίας έχουμε, όπως είναι φυσικό, περαιτέρω διάδοση της μουσικής: πρώτα στη Βρετανία και έπειτα στη Γαλλία και τη Γερμανία που καθιερώθηκε από τον Καρλομάγνο, που προσπαθούσε να χτίσει μια πολιτική ενότητα στην απέραστη αυτοκρατορία του μέσω του κοινού εκκλησιαστικού μέλους.<sup>48</sup> Η εξέλιξη του γρηγοριανού μέλους σταματάει κατά την εποχή του Ουμανισμού, που θεωρούσε βάρβαρη τη λατινική γλώσσα του Μεσαίωνα. Αργότερα η πολυφωνία του 16ου αιώνα περιφρονεί την απλότητα της μονόφωνης μελωδίας και μόνο με την επίδραση του ρομαντισμού έχουμε ξανά ενδιαφέρον για το γρηγοριανό μέλος.<sup>49</sup> Στις αρχές του 20ου αιώνα οι πατέρες της ρωμαιοκαθολικής

<sup>45</sup> *The Cambridge Companion to Medieval Music*, edited by Mark Everist, Cambridge 2011, σελ. 31

<sup>46</sup> Dom. J. Pothier, *Les melodies gregoriennes d' apres la tradition*, Tournai 1880, σελ. 70

<sup>47</sup> Γ. Αγγελόπουλου, *Ιστορία και μορφολογία της Μουσικής*, χ.τ. χ.χ., σελ. 5

<sup>48</sup> Ευάγγελος Κοκκόρης, *Η μουσική και η ιστορία της*, χ.τ. χ.χ., σελ. 82

<sup>49</sup> Ευάγγελος Κοκκόρης, *ό.π.*, σελ. 83

εκκλησίας θα συμβάλουν τα μέγιστα ώστε το γρηγοριανό μέλος να αποκατασταθεί και οι μελωδίες του να χρησιμοποιηθούν και πάλι.<sup>50</sup>

### 2.3 Το λειτουργικό δράμα

Την εποχή κατά την οποία ο Χριστιανισμός έγινε η επίσημη θρησκεία του κράτους, δηλαδή τον 4<sup>ο</sup> αιώνα, η αρχαία ελληνική τραγωδία βρισκόταν σε παρακμή και την διαδέχθηκαν η όρχηση και η παντομίμα. Αυτές τις μορφές πολέμησαν με πάθος οι κληρικοί κ προσπάθησαν να τις εξαλείψουν, λόγω του γεγονότος ότι είχαν ειδωλολατρικές ρίζες.<sup>51</sup> Παρ' ότι όμως υπήρξε αυτή η πολεμική πολιτική από την πλευρά της εκκλησίας, ο λαός αγαπούσε και παρακολουθούσε συχνά τις θεατρικές, χορευτικές παραστάσεις. Ήταν τόσο η απήχηση του θεάτρου στον απλό κόσμο που η εκκλησία αναγκάστηκε όχι μόνο να το ανεχθεί, αλλά και να δεχθεί τελικά την επίδρασή του.<sup>52</sup>

Αν προσέξουμε τη χριστιανική λειτουργία, όπως και το χώρο όπου γίνεται δηλαδή την εκκλησία, θα δούμε πόσα κοινά στοιχεία έχουν με το αρχαίο ελληνικό θέατρο και ότι την ώρα της θείας λειτουργίας, ο πιστός παρακολουθεί ένα είδος θεατρικής παράστασης.<sup>53</sup> Ο χώρος του ιερού, που είναι ψηλότερα από το δάπεδο του υπόλοιπου χώρου, θα μπορούσε να ταυτιστεί με την σκηνή και αντίστοιχα ο χώρος για τους πιστούς θυμίζει το χώρο των θεατών του αρχαιοελληνικού θεάτρου. Ολόκληρη η λειτουργία διεξάγεται με διαλογικό τρόπο, έχουμε δηλαδή ερωταπόκριση ανάμεσα σε ιερέα, διάκο και το χορό που ψάλλει τα λυρικά μέρη, κάτι σαν τον δραματικό διάλογο που αποτελεί το βασικό στοιχείο του θεάτρου.<sup>54</sup>

Ιδιαίτερα η Μεγάλη Εβδομάδα έχει έντονο δραματικό χαρακτήρα και σε ορισμένες μάλιστα ακολουθίες της, όπως της Μεγάλης Πέμπτης, της Μεγάλης Παρασκευής και του Μεγάλου Σαββάτου, έχουμε καθαρά μιμική αναπαράσταση των παθών του Χριστού. Η σταύρωση του ξύλινου ομοιώματος του Χριστού, η τοποθέτηση του μέσα στο κουβούκλιο του επιταφίου, η περιφορά του το βράδυ της

<sup>50</sup> Karl Nef, *Ιστορία της Μουσικής*, Αθήνα 1985, σελ. 87

<sup>51</sup> Christofer Headington, *Ιστορία της Δυτικής Μουσικής, Από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας—από την αρχαιότητα μέχρι τον Μπετόβεν*, χ.τ. 2000, τ.1, σελ. 37

<sup>52</sup> Πάπυρος Λαρούς Μπριτάννικα, *Λειτουργικό Δράμα*, Αθήνα 1989, σελ. 52

<sup>53</sup> Karl Nef, *Ιστορία της Μουσικής*, Αθήνα 1985, σελ. 90

<sup>54</sup> Karl Nef, *ό.π.*, σελ. 91

Μεγάλης Παρασκευής και η τελετή της Ανάστασης, αποτελούν τέλει θεατρικές αναπαραστάσεις. Βλέπουμε δηλαδή πως η Εκκλησία αναγκάστηκε να δεχτεί την επίδραση του θεάτρου και να χρησιμοποιήσει τα βασικά του στοιχεία: το διάλογο, την κίνηση, το χορό, το κουστύμι και τον ανάλογο -έστω υποτυπώδη- σκηνικό διάκοσμο.<sup>55</sup>

Το πρώτο παράδειγμα συγκεκριμένης δραματικής μορφής λαμβάνει χώρα τον 10<sup>ο</sup> αιώνα όταν μοιράζονται οι ρόλοι. Πρώτοι οι Βενεδεκτίνοι του Fleury και έπειτα μοναχοί και άλλων μοναστηριών, αναπαρέστησαν τη σκηνή των Μυροφόρων και του φύλακα αγγέλου.<sup>56</sup> Η συνήθεια αυτή όπως φαίνεται είχε μεγάλη απήχηση και γρήγορα εξαπλώνεται σε όλη την Ευρώπη και σύμφωνα με το πρότυπο των Μυροφόρων δραματοποιούνται και άλλες σκηνές, όπως η γέννηση του Χριστού.

Η μιμική αναπαράσταση λοιπόν των σκηνών από τη ζωή και τα πάθη του Χριστού, της Παναγίας, των Αγίων και των Προφητών την ώρα της λειτουργίας αποτελούν το Λειτουργικό δράμα. Η σημασία του, και ιδιαίτερα των Μυστηρίων, είναι τεράστια καθώς από αυτές τις παραστάσεις όλες τις καλλιτεχνικές εκδηλώσεις του Μεσαίωνα ξεπήδησε το νεώτερο θέατρο στη Δύση. Ο ρόλος της μουσικής είναι σημαντικότερος καθώς χρησιμοποιήθηκε για να γίνει πιο προσιτή η θεία λειτουργία στον απλό λαό. Όπως στο θέμα της γλώσσας όπου χρησιμοποιήθηκαν διάφορες τοπικοί διάλεκτοι καθώς τα λατινικά που ήταν γραμμένα τα Ευαγγέλια στην Καθολική εκκλησία δεν ήταν κατανοητά από τον απλό λαό, έτσι και στη μουσική ενώ αρχικά χρησιμοποιούσε το γρηγοριανό μέλος, αργότερα παράλληλα με τις εκκλησιαστικές μελωδίες δέχεται και την κοσμική μουσική.<sup>57</sup> Στα μυστήρια δεν υπάρχουν μόνο εκκλησιαστικές απλές, μονόφωνες μελωδίες αλλά και πολύφωνα θρησκευτικά ή λαϊκά τραγούδια. Ενόργανα ιντερμέτζα που έχουν σκοπό να συνδέσουν δυο σκηνές ή απλώς να ξεκουράσουν το θεατή. Λαϊκά ερωτικά τραγούδια, ακόμη και ολόκληρα μικρά μπαλέτα, συχνά άσχετα με το περιεχόμενο των Μυστηρίων.<sup>58</sup>

<sup>55</sup> Πάπυρος Λαρούς Μπριτάννικα, *Λειτουργικό Δράμα*, Αθήνα 1989, σελ. 53

<sup>56</sup> E. K. Chambers, *The Mediaeval Stage*, Oxford 1903, σελ. 74

<sup>57</sup> Ulrich Michels, *Ατλας της Μουσικής, Από τους προϊστορικούς χρόνους έως την Αναγέννηση*, Αθήνα 1994, σελ. 191

<sup>58</sup> K. Jung, *The Drama of the mediaeval Church*, Oxford 1933, σελ. 142

Για το λειτουργικό δράμα της Ορθόδοξης Εκκλησίας, οι πηγές μας είναι ελάχιστες. Οποσδήποτε όμως δεν είχε την ανάπτυξη που πήρε στην Καθολική Εκκλησία.

## 2.4 Τρουβαδούροι και Τρουβέροι

Στις αρχές του Μεσαίωνα η εκκλησία μονοπωλούσε όλα τα είδη των εκπολιτιστικών εκδηλώσεων. Μετά τις σταυροφορίες όμως η τάξη των ιπποτών φτιάχνει μια δική της τέχνη, το τραγούδι των Τρουβαδούρων και Τρουβέρων.

Κάθε μεγάλο ιστορικό γεγονός προκαλεί και την άνθιση της μουσικής. Μία από τις αιτίες της δημιουργίας του τραγουδιού των Τρουβαδούρων και των Τρουβέρων ήταν ο ενθουσιασμός που προκάλεσαν οι σταυροφορίες. Η πατρίδα των Τρουβαδούρων είναι η περιοχή της σημερινής Γαλλίας και ιδιαίτερα η Προβηγγία.<sup>59</sup> Πέρα από την μουσική οι Τρουβαδούροι έγραφαν και τους στίχους. Ο παλαιότερος Τρουβαδούρος που αναφέρεται στα ιστορικά βιβλία είναι ο κόμητας του Πουατού Γουλιέλμος ο 9<sup>ος</sup> (1087-1127, Guillaume de Poitou) και ο πιο διάσημος ο Μπερτράν Ντε Μπόρν (Bertrand de Born), που δραστηριοποιήθηκε κατά την περίοδο 1180–1195 και πέθανε το 1215.<sup>60</sup> Αξίζει επίσης να αναφερθούν οι Μαρκαμπρύ (Marcabru), ο Βερνάρδος ντε Βανταντούρ (Bernard de Ventadour), ο Ραμπώ ντε Βακέρας, ο Γκοσέλμ Φαιντί κ.ά. Ανάμεσα στους Τρουβαδούρους υπάρχουν και βασιλιάδες όπως ο Ριχάρδος ο Λεοντόκαρδος της Αγγλίας και ο Τίμπο της Ναβάρρας.<sup>61</sup>

Οι διάφορες Αυλές των αρχόντων, όπως της Τουλούζης, της Προβηγγίας, του Πουατού, της Φλάνδρας, της Βραβάντης και των βασιλιάδων της Γαλλίας και της Αγγλίας, της Αραγωνίας και της Καστίλλης, ήταν τα κέντρα όπου οι Τρουβαδούροι μπορούσαν να προβάλουν τα έργα τους. Η αυλή της Γαλλίας διακρίθηκε κατά την εποχή του Λουδοβίκου του 7<sup>ου</sup> χάρη στην θαυμάσια καλλιέργεια της βασίλισσας Ελεονώρας της Ακουϊτανίας.<sup>62</sup>

<sup>59</sup> Δημήτρης Γιάννου, *Ιστορία της Μουσικής, Σύντομη Γενική επισκόπηση (μέχρι τον 16<sup>ο</sup> αιώνα)*, Θεσσαλονίκη 1995, σελ. 175

<sup>60</sup> J. Beck, *La musique des troubadours*, Paris 1910, σελ 34

<sup>61</sup> J. Beck, *ό.π.*, σελ 34

<sup>62</sup> J. Chailley, *La chanson populaire française*, χ.τ. 1942, σελ. 261

Σπάνια οι Τρουβαδούροι και οι Τρουβέροι εκτελούσαν οι ίδιοι τα έργα τους. Τον ρόλο αυτόν αναλάμβαναν πιο συχνά οι πλανόδιοι μουσικοί, δηλαδή οι μενεστρέλοι και ζονγκλέρ που είχαν διαδεχθεί τους αρχαίους πλανόδιους θιάσους.<sup>63</sup> Ο πιο διάσημος μενεστρέλος ήταν αυτός του βασιλιά Ριχάρδου του Λεοντόκαρδου, ο Μπλοντέλ ντε Νέλ (Blondel de Nesle).<sup>64</sup> Οι μενεστρέλοι συνόδευαν συχνά το τραγούδι τους με όργανα, συνήθως τη viole ή viele (πρόγονο του βιολιού) . Κατά την εποχή των Τρουβαδούρων πρωτοεμφανίζονται και αποκτούν αξία στη Δύση τα έγχορδα όργανα. Παλαιότερα, στις αρχές του Μεσαίωνα, υπήρξε ιδιαίτερη προτίμηση στην άρπα,<sup>65</sup> την οποία και οι Τρουβέροι χρησιμοποιούσαν και ήταν ένα από τα πιο δημοφιλή όργανα των πλανόδιων μουσικών.

Μέχρι και τα νεότερα χρόνια δεν ήταν γνωστός ο τρόπος ανάγνωσης των μελωδιών των τροβαδούρων. Οι μελωδίες αυτές ήταν γραμμένες με τη λεγόμενη τετράγωνη σημειογραφία που είχε διαδεχθεί τα νεύματα,<sup>66</sup> τη σημειογραφία δηλαδή που χρησιμοποιεί το γρηγοριανό μέλος. Στην αρχή δοκίμασαν να τραγουδήσουν τις μελωδίες όπως αυτές του γρηγοριανού μέλος, εγχείρημα που δεν είχε επιτυχία. Μόνο οι έρευνες των J. Beck, P. Aubry και F. Ludwig έδωσαν τη λύση στο θέμα, αποδεικνύοντας ότι ο ρυθμώνας αυτών των μελωδιών ήταν σε στενή εξάρτηση με το ρυθμό του στίχου.<sup>67</sup>

---

<sup>63</sup> Εμίλ Βυλερμόζ, *Ιστορία της Μουσικής*, Αθήνα 1979, τ.1, σελ. 67

<sup>64</sup> J. Beck, *La musique des troubadours*, Paris 1910, σελ 35

<sup>65</sup> Δημήτρης Γιάννου, *Ιστορία της Μουσικής, Σύνομη Γενική επισκόπηση (μέχρι τον 16ο αιώνα)*, Θεσσαλονίκη 1995, σελ. 176

<sup>66</sup> Christofer Headington, *Ιστορία της Δυτικής Μουσικής, Από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας—από την αρχαιότητα μέχρι τον Μπετόβεν*, χ.τ. 2000, τ.1, σελ. 49

<sup>67</sup> Karl Nef, *Ιστορία της Μουσικής*, Αθήνα 1985, σελ. 98



Fortz chau-za es que tot lo ma-ior  
 Quel deuil im - mense et quel cru - el mal-  
 dan El ma - ior dol, las! qu'ieu anc  
 heur Pour tous les siens, quel cha - grin  
 mais a gues, E so don dei tos-temps pla-  
 sans pa - reill Et moi, au lieu de pleu - rer  
 aher plo - ran, M'a - ven a dir en chan - tan  
 de dou - leur, je dois chan - ter et di - re  
 e re - trai - re. Car selh qu'e - ra - de  
 ma souf - fran - ce. Car lui, le prince et  
 va - lor, caps e pai - re, Lo rics va-  
 le chef de vail - lan - ce. Le bon, le

68

Η παραπάνω παρτιτούρα αποτελεί ένα σπουδαίο έργο του Γκocσέλμ Φαιντί, γραμμένο για το θάνατο του Ριχάρδου του Λεοντόκαρδου. Η μετάφραση έχει ως εξής:

*Πένθος βαθύ, τι κακό που μας βρήκε, Για τους δικούς του αβάσταχτος πόνος. Κι εγώ αντί δάκρυα πικρά να χύνω, πρέπει τον πόνο μου να τραγουδήσω. Γιατί ο τρανός ο ρήγας, ο καλός και ο μεγάλος Ριχάρδος, ο βασιλιάς των Άγγλων, πέθανε. Θεέ μου! Θα τον κλαίμε αιώνια. Θάνατος! Τι απαίσια λέξη, τι φρίκη να την ακούς. Πολύ σκληρός πρέπει να 'ναι εκείνος που την ακούει χωρίς να ανατριχιάζει.<sup>69</sup>*

Με βάση τα τεχνικά του χαρακτηριστικά και την μορφή του, το μοιρολόι αυτό θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι ο πρόδρομος του τομπώ και του λαμεντός (tombeau, lamentos), μορφές αγαπητές στον 17<sup>ο</sup> και τον 18<sup>ο</sup> αιώνα. Η τόσο ελεύθερη

<sup>68</sup> International Music Score Library Project

[https://imslp.org/wiki/La\\_musique\\_des\\_Troubadours\\_\(Beck,\\_Jean\)](https://imslp.org/wiki/La_musique_des_Troubadours_(Beck,_Jean)), 23/8/19

<sup>69</sup> J. Beck, *La musique des troubadours*, Paris 1910, σελ 40

από αυστηρούς κανόνες πορεία της παραπάνω μελωδίας του Φαιντί, μας θυμίζει τους παλαιότερους τρόπους της ρυθμισμένης μουσικής και μας φέρνει στο νου ίσως πρωτότυπες μελωδίες του Μπερλιόζ, που και αυτός, όπως και οι Τρουβαδούροι και οι Τρουβέροι, γεννήθηκε στη μεσημβρινή Γαλλία.<sup>70</sup>

Άλλοι μοιρολόι, που η μουσική του, μαζί με του Φαιντί, είναι η μόνη που σώζεται, είναι του τελευταίου Τρουβαδούρου, του Γκυρώ Ρικιέ (1254–1292), για το θάνατο του Αμωρίκ του 4<sup>ου</sup> της Ναρβόνης.<sup>71</sup> Άλλο ένα τραγούδι που σώζεται είναι η περίφημη προβηγγιανή μπαλάντα του 13<sup>ου</sup> αιώνα «A l' entrada del terms clar» (Με τον ερχομό της άνοιξης).<sup>72</sup>

## 2.5 Ερωτοτραγουδιστές και Αρχιτραγουδιστές

Όπως τους Γάλλους Τρουβαδούρους, έτσι και τους Γερμανούς ερωτοτραγουδιστές, δημιούργησαν οι ίδιες συνθήκες τον 13<sup>ο</sup> αιώνα. Αρχικά οι ερωτοτραγουδιστές θα μπορούσαν σχεδόν και να ταυτιστούν με τους Τρουβαδούρους, όμως η διαφορετική τους γλώσσα τους αναγκάζει να τραβήξουν έναν δικό τους δρόμο.<sup>73</sup> Όπως στην περίπτωση των Τρουβαδούρων, έτσι και σε αυτή των ερωτοτραγουδιστών δεν άνηκαν όλοι στην τάξη των ιπποτών.<sup>74</sup> Αρκετοί ερωτοτραγουδιστές ήταν αστοί όπως ο Ερρίκος του Οφτερντίνγκεν (Henrich von Ofterdingen), αστός του Άιζεναχ. Οι μελωδίες των ερωτοτραγουδιστών, και ιδιαίτερα του σημαντικότερου ερωτοτραγουδιστή, Βάλτερ φον ντερ Φόγκελβάιντε (Walther von der Vogelweide), αντιπροσωπεύουν το πνεύμα και το ήθος του λαού.<sup>75</sup> Οι Γερμανοί ερωτοτραγουδιστές δεν έδιναν τα έργα τους στους ζονγκκέρ, αλλά τα εκτελούσαν και τα τραγουδούσαν οι ίδιοι.

Τα περισσότερα έργα των ερωτοτραγουδιστών δεν ήταν απλά λαϊκά τραγούδια, αλλά μεγάλα σε έκταση, περίτεχνα κομμάτια. Η πιο συνηθισμένη τους δομή αποτελείται από δύο στροφές και μια τελική αφιέρωση (εννοί: τελικός στίχος

<sup>70</sup> J. Chailley, *La chanson populaire française*, χ.τ. 1942, σελ. 150

<sup>71</sup> J. Chailley, *ό.π.*, σελ. 150

<sup>72</sup> Karl Nef, *Ιστορία της Μουσικής*, Αθήνα 1985, σελ. 101

<sup>73</sup> Μιχάλης Γρηγορίου, *Οι γλώσσες και οι λειτουργίες της μουσικής*, Αθήνα χ.χ., τ.2, σελ. 65

<sup>74</sup> Karl Nef, *Ιστορία της Μουσικής*, Αθήνα 1985, σελ. 103

<sup>75</sup> Δημήτρης Αθανασιάδης, *Από τη μαγείας της ανατολικής πολυχρωμίας ως την επιτήδευση της δυτικής πολυφωνίας*, Θεσσαλονίκη 2000, τ.1, σελ. 212

που με αυτόν αφιερώνεται το ποίημα σε ένα ορισμένο πρόσωπο). Ενώ οι δύο στροφές είναι γραμμένες στο ίδιο μέτρο, η αφιέρωση έχει άλλη μελωδία. Η δομή αυτή που χρησιμοποιήθηκε αρχικά από τους Τρουβαδούρους, υιοθετήθηκε αργότερα από τους αρχιτραγουδιστές (Meistersanger) και καθιερώθηκε ως κανόνας για το τραγούδι, ιδιαίτερα για του θρησκευτικό του 15<sup>ου</sup> και 16<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>76</sup> Η επανάληψη του πρώτου μέρους ικανοποιεί την αίσθηση της συμμετρίας που τόσο απαιτεί η μουσική και δημιουργεί, σε αντιπαραβολή προς το A–B–A, το σχήμα A–A–B.<sup>77</sup> Το σχήμα όμως A–B–A, που πιθανότατα είναι και το καλύτερο, επικράτησε τελικά. Μια τάση προς τη μορφή A–B–A συναντάμε και σε μερικά τραγούδια των ερωτοτραγουδιστών, όπου η μελωδία των στροφών ξανάρχεται ύστερα από την αφιέρωση, και έτσι έχουμε το σχήμα A–A–B–A, το οποίο αποτελεί ακόμη και σήμερα την πιο τέλεια μουσική μορφή (Σονάτα).

Παρόμοια με τους Τρουβαδούρους και οι ερωτοτραγουδιστές χρησιμοποιούν την τετράγωνη σημειογραφία του γρηγοριανού μέλους. Ο ρυθμός στα έργα τους προσαρμόζεται στο ρυθμό του στίχου, όπως γινόταν στους Τρουβαδούρους και πιο παλιά στην αρχαία ελληνική μουσική.<sup>78</sup> Οι συλλαβές χωρίζονται σε δυνατές και αδύνατες και όχι σε μακρές και βραχείες, όπως στον αρχαίο ελληνικό στίχο.

<sup>76</sup> Abraham Gerald, *The Concise Oxford History of Music*, Oxford University Press 1979, σελ. 97

<sup>77</sup> Nef Karl, *Ιστορία της Μουσικής*, Αθήνα 1985, σελ. 104

<sup>78</sup> Ulrich Michels, *Ατλας της Μουσικής, Από τους προϊστορικούς χρόνους έως την Αναγέννηση*, Αθήνα 1994, σελ. 195

1. Swa eyn vrvnt dem an - dern vrvn - - de bi - ge-  
 stat mit gan - tzen tru - wen gar an al le  
 mis - se - tat, 2. Da ist des vrvn - des hel - fe güt, dem  
 er sie wil - lich - li - che tüt, 3. Daz sie ge -  
 hel - lent vn - der in, dem me - ret sich daz Kvn -  
 ne. 4. Swa vrvnde eyn - an - der we - ge sint, daz  
 ist ein mi - - - chel wun - - ne.

79

Όταν ένας φίλος παραστέκει πιστά το φίλο του χωρίς υστερόβουλη σκέψη, κι ο ένας τον άλλο βοηθάει με την καρδιά του, η βοήθεια αυτή είναι καλή. Το βιό τους αυξάνει γιατί είναι ενωμένοι. Όταν δύο φίλοι αφοσιώνονται ο ένας στον άλλο, είναι χαρά μεγάλη.

Είναι γνωστό πως τα τραγούδια των ερωτοτραγουδιστών παρουσιάζουν στεγνότητα συγκριτικά με αυτά των Τρουβαδούρων και σπάνια έχουν καθαρή μουσική αξία. Παρόλα αυτά, το παραπάνω έργο αποτελεί ένα πολύ καλό παράδειγμα μιας απλής μελωδίας, άρτια δεμένης με το τραχύ κείμενο του Σπερφόγκελ. Από τις

<sup>79</sup> Internet Archive: Digital Library of Free and Borrowable Books,  
<https://archive.org/details/diejenaerlieder02berngoog/page/n6,1/9/19>

αξίες των φθόγγων παρατηρούμε πως τα τραγούδια τους είναι αρκετά αργά και θυμίζουν κάπως το χορικό των Διαμαρτυρομένων με τον ιδιαίτερο ρυθμό του. Ήταν όμως διανθισμένα, πολλές φορές μάλιστα παραφορτωμένα, με διάφορα μελίσματα «λουλούδια» όπως τα έλεγαν οι αρχιτραγουδιστές.<sup>80</sup> Παρότι σε αυτή την παρτιτούρα δεν συναντάμε πολλά «στολίδια», οι αποτζιατούρες με αξίες τετάρτων σε ορισμένα μέτρα φανερώνουν την τάση αυτή.

Η τέχνη των ερωτοτραγουδιστών, που όπως αναφέρθηκε ακμάζει τον 13<sup>ο</sup> αιώνα, βρίσκεται από τις αρχές και όλα τους 14<sup>ο</sup> αιώνα σε παρακμή. Τις αρχές της ωστόσο τις κληρονομεί η αστική τάξη. Την εποχή αυτή οι πόλεις εξελίσσονται με πολύ γρήγορο ρυθμό και οι αστοί, οργανωμένοι σε συντεχνίες, αποκτούν όλο και σπουδαιότερη θέση στην κοινωνική ιεραρχία. Αναπτύσσονται και ιδρύουν δικές τους μουσικές σχολές, τις σχολές των Αρχιτραγουδιστών.<sup>81</sup> Η πρώτη σχολή ιδρύθηκε στη Μαγέντια και αποτέλεσε το κέντρο των αρχιτραγουδιστών ως τον 16<sup>ο</sup> αιώνα. Σύντομα άνοιξαν και άλλες σχολές σε πόλεις της Γερμανίας, στο Στρασβούργο, στη Φρανκφούρτη, στο Βύρτυσμπουργκ, στο Άουσμπουργκ, στο Μόναχο κ.ά. Οι σχολές αυτές ήταν Σωματεία με αυστηρούς κανόνες που καθόριζαν την εσωτερική τάξη και την τέχνη της ταμπλατούρας.<sup>82</sup>

Η ιεραρχία των μελών καθοριζόταν με τον εξής τρόπο: μαθητής θεωρείται όποιος δεν ξέρει να διαβάσει πολύ καλά την ταμπλατούρα, φίλος της Σχολής όποιος την κατέχει στην εντέλεια και τραγουδιστής όποιος ξέρει μερικούς σκοπούς.<sup>83</sup> Όποιος γράφει τα λόγια για μελωδίες άλλου δημιουργού λέγεται ποιητής και όποιος βρίσκει μια μελωδία είναι δάσκαλος. Το πιο αξιοθαύμαστο τότε ήταν να μπορεί κανείς να γράψει μια μελωδία. Όπως όμως γίνεται και σήμερα στη λαϊκή μουσική, έτσι και τότε χρησιμοποιούσαν πολλές φορές την ίδια μουσική, με διαφορετικά κάθε φορά λόγια.<sup>84</sup>

Για να ξεχωρίζουν τις μελωδίες, οι αρχιτραγουδιστές τις βάφτιζαν με διάφορα ονόματα. Μία από τις ωραιότερες του Χανς Σαξ λέγεται η «ασημένια». Άλλες πάλι είχαν πιο περίεργες ονομασίες: η κόκκινη, η γαλάζια, του αίματος, ο

<sup>80</sup> Δημήτρης Γιάννου, *Ιστορία της Μουσικής, Σύντομη Γενική επισκόπηση (μέχρι τον 16ο αιώνα)*, Θεσσαλονίκη 1995, σελ. 179

<sup>81</sup> Abraham Gerald, *The Concise Oxford History of Music*, Oxford 1979, σελ. 98

<sup>82</sup> Εμίλ Βυλερμόζ, *Ιστορία της Μουσικής*, Αθήνα 1979, τ.1, σελ. 69

<sup>83</sup> Karl Nef, *Ιστορία της Μουσικής*, Αθήνα 1985, σελ. 109

<sup>84</sup> Karl Nef, *ό.π.*, σελ. 109

θλιβερός σκοπός της φραντζολίτσας, της μισοκαδιάρικης γυάλινης κρασοκανάτας κτλπ.

## 2.6 Λαϊκό τραγούδι

Στα χρόνια του ρομαντισμού πίστευαν πως το λαϊκό τραγούδι ήταν ένα ομαδικό δημιούργημα του λαού. Αργότερα αρκετές έρευνες έδειξαν όμως πως ο λαός δε μπορεί να έχει την πρωτοτυπία που προϋποθέτει η μουσική και ποιητική δημιουργία. Συνήθως ο λαός τροποποιεί τα τραγούδια που έχει κάνει δικά του, τα απλοποιεί και τα προσαρμόζει στη διάθεση του, είτε νοθεύοντάς τα, είτε δίνοντας τους μια πιο άρτια μορφή. Είναι κοινώς αποδεκτό πλέον πως ο λαός προσθέτει ή αφαιρεί ό, τι του αρέσει στις μουσικές δημιουργίες κάποιων συγκεκριμένων καλλιτεχνών και με αυτόν τον τρόπο δεν διακρίνεται η προσωπικότητα του πρώτου δημιουργού.<sup>85</sup> Έτσι πολλά τραγούδια γραμμένα από επαγγελματίες μουσικούς έγιναν με τον καιρό «λαϊκά».

Όταν κάνουν την πρώτη εμφάνιση τους τα κοσμικά τραγούδια, πολύ λίγο διαφέρουν από τα θρησκευτικά καθώς η τονικότητα και οι μελωδικοί κανόνες είναι οι ίδιοι. Αρκετές φορές μάλιστα μια μελωδία χρησιμοποιείται τότε με κοσμικό και τότε με θρησκευτικό κείμενο.<sup>86</sup> Είναι αναμφισβήτητο γεγονός ότι η λαϊκή μελωδία στηρίχθηκε στους εκκλησιαστικούς τρόπους και ότι το γρηγοριανό μέλος υπήρξε η κοινή πηγή του κοσμικού και του λειτουργικού τραγουδιού.<sup>87</sup>

Την εποχή του Καρλομάγνου δόθηκε στο λαό το δικαίωμα να ψάλλει στην εκκλησία μαζί με το χορό το *Κύριε ελέησον*, ιδιαίτερα στις κηδείες στις λιτανείες και σε άλλες επίσημες τελετές. Το *Κύριε Ελέησον* γίνεται έτσι το τραγούδι του λαού. Πιο μετά τα λατινικά θα αντικατασταθούν από τη λαϊκή γλώσσα αλλοιώνοντας, όπως ήταν λογικό, και τη μελωδία.<sup>88</sup> Έτσι διαμορφώνεται το παλαιότερο θρησκευτικό λαϊκό τραγούδι, που ωστόσο τελείωνε με την φράση *Κύριε Ελέησον*. Από τη μετάφραση λατινικών κειμένων προκύπτουν και άλλα θρησκευτικά λαϊκά τραγούδια όπως οι παραλλαγές του ύμνου *O filii et filiae*.

<sup>85</sup> P. Aubry, *Esquisse d' une bibliographie de la chanson populaire en Europe*, Paris 1905, σελ. 47

<sup>86</sup> P. Aubry, *ό.π.*, σελ. 48

<sup>87</sup> Δημήτρης Γιάννου, *Ιστορία της Μουσικής, Σύντομη Γενική επισκόπηση (μέχρι τον 16ο αιώνα)*, Θεσσαλονίκη 1995, σελ. 160

<sup>88</sup> Karl Nef, *Ιστορία της Μουσικής*, Αθήνα 1985, σελ. 113

Η πλειοψηφία των λαϊκών μελωδιών του Μεσαίωνα στηρίζονται στο φρυγικό και δωρικό τρόπο—σχετικοί και οι δύο με το σύγχρονο μινόρε—όπως και στο λυδικό και μιξολυδικό τρόπο, που συγγενεύουν με το σύγχρονο ματζόρε.<sup>89</sup> Εκτός από τους τρόπους, άλλο κοινό χαρακτηριστικό της λαϊκής μελωδίας και του γρηγοριανού μέλους είναι η έλλειψη χρωματικής κίνησης. Ο χρωματικός τρόπος που δίνει στις μελωδίες ένα νέο ενδιαφέρον είναι άγνωστος για τις παλιές λαϊκές μελωδίες του Μεσαίωνα.

Τις περισσότερες πληροφορίες για τη λαϊκή μουσική τις βρίσκουμε στο σύγγραμμα του Ιωάννη ντε Γκρουσύ (Jean de Grouchy ή Grocheo) *Theoria*. Ο συγγραφέας αυτός, που υπήρξε καθηγητής στο Πανεπιστήμιο του Παρισίου στις αρχές του 14<sup>ου</sup> αιώνα, χωρίζει τα τραγούδια σε δυο κατηγορίες: *cantus* και *cantilena*. Στη δεύτερη κατηγορία συμπεριλαμβάνονται οι διάφορες μορφές του λαϊκού τραγουδιού όπως η ροτούντα (*rotunda* ή *ronde*), η εσταμπί (*estampie* ή *stantipes*) και η ντούξια. Ανάλογα με το ποιητικό τους περιεχόμενο τα λαϊκά τραγούδια μπορούν να χωριστούν σε αφηγηματικά, σε μπαλλάντες και ρομάντσες, σε τραγούδια της αυγής, της αγάπης ή του χωρισμού, του στρατιώτη, του γεωργού κ.ά.<sup>90</sup>

Ένα στοιχείο που παρουσιάζει ενδιαφέρον είναι πως τα θέματα του λαϊκού τραγουδιού είναι λίγο—πολύ παντού τα ίδια. Στη Βρετάνη, στην Προβηγγία, στην Καταλωνία, όπως στην Αγγλία και τη Σκωτία, ακόμα και στη Δανία, παντού βρίσκουμε ερωτικές σκηνές στους αγρούς, νεαρές γυναίκες δυσαρεστημένες με το γέρο σύζυγό τους, αναμνήσεις από τον πόλεμο κ.ά.<sup>91</sup> Η ποιητική όμως και η μουσική μορφή των λαϊκών τραγουδιών διαφέρουν από τόπο σε τόπο.

<sup>89</sup> Ulrich Michels, *Ατλας της Μουσικής, Από τους προϊστορικούς χρόνους έως την Αναγέννηση*, Αθήνα 1994, σελ. 188

<sup>90</sup> Karl Nef, *Ιστορία της Μουσικής*, Αθήνα 1985, σελ. 113-114

<sup>91</sup> Εμίλ Βυλερμόζ, *Ιστορία της Μουσικής*, Αθήνα 1979, τ.1, σελ. 65

1: L'ai-tues pieu a la - e che - vai - chant par - mi une ar -  
 2: trou - vai pas - to - re le qui on chan - tant de - me - voit grant  
 • boie le 1. pen - dant 3, En son chief la - be - le chapel out mis  
 ja - e pou son a - mari  
 de ro - se pou ve - le oi disoit touz dis cbi - be - ta la chi -  
 - be - le doue a - miez cbi - be - ta la cbi - be - le soiez jo - lis

92

Το παραπάνω έργο αποτελεί μια παστουρέλ, ένα αντιπροσωπευτικό έργο λαϊκού, γαλλικού τραγουδιού. Η δομή τους δεν είναι σταθερή. Αυτό που παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον είναι η πορεία της μελωδίας με το πήδημα της πέμπτης, όπως φαίνεται στο 1<sup>ο</sup> και στο 4<sup>ο</sup> μέτρο. Είναι βασικό χαρακτηριστικό των παστουρέλ και ένα από τα χαρακτηριστικά της μεσαιωνικής μουσικής όπως και του γρηγοριανού μέλους.<sup>93</sup> Πολλά λειτουργικά μέλη αρχίζουν με το διάστημα αυτό της πέμπτης προς τα πάνω.

Στην αποκατάσταση αρκετών λαϊκών τραγουδιών βοήθησε και η συνήθεια των Τρουβαδούρων να παρεμβάλουν συχνά στα τραγούδια τους επωδούς λαϊκών τραγουδιών.<sup>94</sup> Πολλά μεσαιωνικά τραγούδια σώθηκαν στις πολυφωνικές συνθέσεις του 13ου με 16ου αιώνα, που είχαν για θέματα λαϊκές μελωδίες. Το διάσημο χειρόγραφο του Montpellier περιέχει τέτοιου είδους πολυφωνικά τραγούδια, που τα θέματα τους είναι λαϊκές μελωδίες. Ένα τέτοιο τραγούδι σώζεται και στη συλλογή από γαλλικές τρίφωνες συνθέσεις του 14<sup>ου</sup> και 15<sup>ου</sup> αιώνα, που φυλάσσεται στο Μουσικό Λύκειο της Μπολόνια.<sup>95</sup>

<sup>92</sup> International Music Score Library Project, [https://imslp.org/wiki/Pastourelles\\_of\\_the\\_XVth\\_century](https://imslp.org/wiki/Pastourelles_of_the_XVth_century), 2/9/19

<sup>93</sup> Ευάγγελος Κοκκόρης, *Η μουσική και η ιστορία της*, χ.τ. χ.χ., σελ. 84

<sup>94</sup> P. Aubry, *Esquisse d'une bibliographie de la chanson populaire en Europe*, Paris 1905, σελ. 50

<sup>95</sup> Karl Nef, *Ιστορία της Μουσικής*, Αθήνα 1985, σελ. 117



Για το γερμανικό μεσαιωνικό λαϊκό τραγούδι έχουμε πλήθος πληροφοριών. Γενικά στη Γερμανία το λαϊκό τραγούδι έχει μεγαλύτερη σχέση με το τραγούδι των καλλιεργημένων τάξεων σε σύγκριση με το λαϊκό τραγούδι στη Γαλλία.<sup>96</sup> Το γερμανικό τραγούδι δεν αντιπροσωπεύει μόνο μία τάξη, αλλά αντανακλά την κοινωνία στο σύνολο της. Ο βασιλιάς, ο ζητιάνος, ο χωριάτης, ο κυνηγός, ο στρατιώτης, ο καλόγερος, η πυργοδέσποινα, ο ιππότης, όλοι χαίρονται το ίδιο λαϊκό τραγούδι. Το γερμανικό λαϊκό τραγούδι έχει πολύ πιο χαρούμενη και ζωντανή μελωδία συγκριτικά με το τραγούδι των ερωτοτραγουδιστών.<sup>97</sup>

Es fuhr ein Maid-lein ü-bern See, wollt  
bre-chen Fei-el und grü-nen Klee mit  
ihr schneeweißen Hän-de, mit ihr schneeweißen Hän-de, der  
Som-mer hat schier ein En-de, ja En - - - de.

98

Από την παραπάνω παρτιτούρα μπορούμε να προσέξουμε την μελωδία που ακολουθεί πιστά το κείμενο, τυπικό χαρακτηριστικό του γερμανικού λαϊκού τραγουδιού. Οι ρυθμοί είναι ποικιλόμορφοι και δυνατοί, ενώ το μέτρο αλλάζει συχνά. Στα περισσότερα γερμανικά τραγούδια η μελωδία τελειώνει με ένα πλατύ μέλισμα, δηλαδή ομάδα φθόγγων που τραγουδιούνται σε μια και μοναδική συλλαβή, στοιχείο που παρατηρούμε και εδώ στο προτελευταίο μέτρο από τον φθόγγο Λα και μετά.

<sup>96</sup> Ευάγγελος Κοκκόρης, *Η μουσική και η ιστορία της*, χ.τ. χ.χ., σελ. 89

<sup>97</sup> Ευάγγελος Κοκκόρης, *ό.π.*, σελ. 90

<sup>98</sup> International Music Score Library Project, <https://imslp.org/wiki/Psalm141.Souter>, 2/9/19

Στη Γερμανία, όπως και στη Γαλλία, πολλά μεσαιωνικά τραγούδια σώθηκαν μόνο επειδή χρησιμοποιήθηκαν ως θέματα οι πολυφωνικές συνθέσεις. Όσο ήταν απλά μονόφωνα τραγούδια, η διάδοσή τους γινόταν μόνο με την προφορική παράδοση.<sup>99</sup> Πλανόδιοι μουσικοί και καλόγεροι τα τραγουδούσαν γυρίζοντας από τόπο σε τόπο, ώσπου κάποτε ένας συνθέτης τα έκανε τρίφωνα και τετράφωνα τραγούδια προσθέτοντας λόγια θρησκευτικού περιεχομένου. Άπειρες λαϊκές μελωδίες σώθηκαν χάρη στη μετατροπή τους αυτή σε θρησκευτικά πολυφωνικά τραγούδια.<sup>100</sup>

Ο 16<sup>ος</sup> αιώνας, με τα δύο μεγάλα ρεύματα του Ουμανισμού και ιδιαίτερα της Μεταρρύθμισης, είναι για το γερμανικό λαϊκό τραγούδι –ύστερα από την πρώτη του άνθιση στον 14<sup>ο</sup> αιώνα– μια νέα περίοδος ακμής.

## 2.7 Τέλος της μονοφωνίας

Το μονόφωνο τραγούδι, δηλαδή των Τρουβαδούρων και το λαϊκό, είχε φτάσει τον 13<sup>ο</sup> αιώνα με 14<sup>ο</sup> στην πιο ολοκληρωμένη του μορφή. Είναι φανερό πως παρ' όλες τις πολυφωνικές προσπάθειες που είχαν ξεκινήσει από τον 9<sup>ο</sup> αιώνα, το καλλιτεχνικό αισθητήριο του λαού αποζητούσε πάντα τη μονόφωνη μουσική και η πολυφωνία δεν στέριωσε. Αυτό συνέβη διότι το χωρίς συνοδεία τραγούδι, τόσο το έντεγνο όσο και το λαϊκό, είχε φτάσει σε μια άρτια μορφή που δεν είχαν φτάσει ακόμη οι πολυφωνικές προσπάθειες της ίδιας εποχής.<sup>101</sup> Κατά τον 14<sup>ο</sup> και 15<sup>ο</sup> αιώνα είχε αρχίσει η πολυφωνική μουσική να διαδίδεται και να βρίσκει κάποια απήχηση. Μέχρι τότε θεωρούνταν ένα εξειδικευμένο είδος.

Η μονοφωνική μουσική αποτελούσε στην εποχή του Μεσαίωνα την πιο εξελιγμένη μουσική μορφή, καθώς είχε βρει στο γρηγοριανό μέλος, στο λαϊκό τραγούδι και στις μελωδίες των Τρουβαδούρων την κλασική του έκφραση.<sup>102</sup> Είναι γνωστό πως παρ' ότι η Δυτική Ευρώπη πρωταγωνιστεί αργότερα στη σύνθεση της πολυφωνικής μουσικής, ενώ η Ανατολή γενικότερα παραμένει πιστή στην μονοφωνική, η μονοφωνική μουσική παραμένει πάντα έμπνευση για τους νεότερους

<sup>99</sup> P. Aubry, *Esquisse d' une bibliographie de la chanson populaire en Europe*, Paris 1905, σελ. 61

<sup>100</sup> Ευάγγελος Κοκκόρης, *Η μουσική και η ιστορία της, χ.τ. χ.χ.*, σελ. 92

<sup>101</sup> Δημήτρης Αθανασιάδης, *Από τη μαγείας της ανατολικής πολυχρωμίας ως την επιτήδευση της δυτικής πολυφωνίας*, Θεσσαλονίκη 2000, τ.1, σελ. 223

<sup>102</sup> Karl Nef, *Ιστορία της Μουσικής*, Αθήνα 1985, σελ. 122

και πιο μοντέρνους συνθέτες. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της επιρροής είναι ο Βάγκνερ.

## Γ' ΚΕΦΑΛΑΙΟ

### Εποχή της πολυφωνίας

#### 3.1 Ars Nova-(Νέα Τέχνη)

Τον 9<sup>ο</sup> αιώνα που η θρησκευτική μουσική βρίσκεται στο απόγειο της σχηματίζονται οι σεκουέντσες και οι τρόποι.<sup>103</sup> Αυτή την περίοδο γίνεται οι πρώτες απόπειρες για μια πολυφωνική μουσική που λέγεται όργανο (organum). Η ονομασία προέρχεται από ένα απόσπασμα της Λατινικής Βίβλου, *υμνείτε τον Κύριον εν οργάνοις* (canentes Domino in organis). Σε γενικές γραμμές, η εκκλησία ονόμασε όργανο την μουσική που λάμβανε χώρα στις μεγάλες γιορτές και εκδηλώσεις.<sup>104</sup> Για αυτό το λόγο η πολυφωνική μουσική στο ξεκίνημά της είχε έναν επίσημο και γιορτινό χαρακτήρα. Η πρώτη αναφορά στο όργανο γίνεται από τον φιλόσοφο Scotus Erigena. Στο μουσικό του εγχειρίδιο ο Hucbald, βενεδεκτίνος μοναχός στο Saint-Amand της Φλάντρας, επεξηγεί το θεωρητικό υπόβαθρο της νέας αυτής τέχνης. Πιο μετά ο Γκουϊντό ντ' Αρέτζο, βενεδεκτίνος επίσης μοναχός, καθόρισε με ακρίβεια τις αρχές και τους κανόνες του οργάνου.<sup>105</sup> Οι δύο αυτοί θεωρητικοί άφησαν σημαντικά έργα θεωρίας για την πρώτη οργανωμένη αυτή προσπάθεια για πολυφωνία.

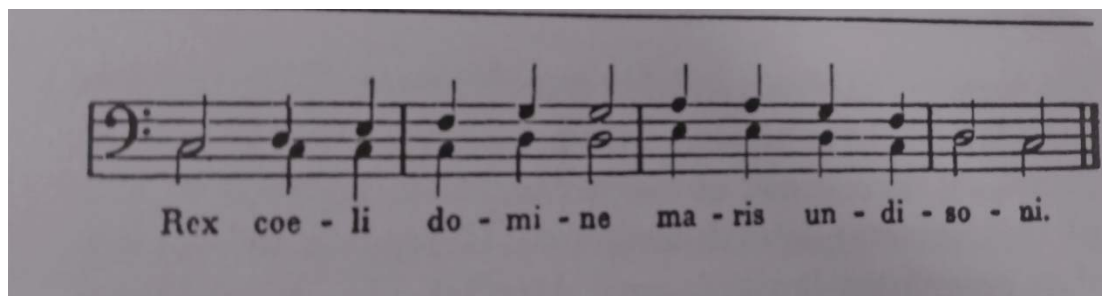
Το όργανο ήταν ένας αυτοσχεδιασμός. Πάνω σε ένα γρηγοριανό μέλος αυτοσχεδίαζαν μια δεύτερη μελωδία, τη λεγόμενη αντιφωνή.<sup>106</sup> Στην αρχή η αντιφωνή έμπαινε κάτω, ενώ αργότερα πάνω από το δοσμένο γρηγοριανό μέλος, το οποίο ονομαζόταν και «σταθερό μέλος». Έχουμε δύο ειδών όργανα. Στην παλαιότερη μορφή, οι δύο φωνές αρχίζουν με τον ίδιο φθόγγο (συνίσσονο). Η πάνω φωνή ξεμακραίνει φθόγγος-φθόγγος ως το διάστημα τέταρτης από την κάτω φωνή. Έπειτα προχωρούν και οι δύο παράλληλα και στο τέλος γυρίζουν στον αρχικό φθόγγο. Στην παρακάτω παρτιτούρα μπορούμε να παρατηρήσουμε ακριβώς αυτήν την κίνηση της μελωδίας που αναφέρθηκε.

<sup>103</sup> *The Cambridge Companion to Medieval Music*, edited by Mark Everist, Cambridge 2011, σελ. 46

<sup>104</sup> Δημήτρης Γιάννου, *Ιστορία της Μουσικής, Σύντομη Γενική επισκόπηση (μέχρι τον 16ο αιώνα)*, Θεσσαλονίκη 1995, σελ. 200

<sup>105</sup> Ιωσήφ Βαλέτ, *Μορφολογία και ανάλυση*, Αθήνα 1999, σελ. 8

<sup>106</sup> Μιχάλης Γρηγορίου, *Οι γλώσσες και οι λειτουργίες της μουσικής*, Αθήνα χ.χ., τ.2, σελ. 68



107

Στο παράδειγμα αυτό διακρίνουμε την ακινησία της δεύτερης φωνής. Ίσως η συνήθεια αυτή να υπαγορευόταν από τα μουσικά όργανα της εποχής εκείνης. Στα παλιά έγχορδα όργανα, π.χ στη βιέλλα και στη ρόττα, οι χορδές ήταν τοποθετημένες επίπεδα, η μια δίπλα στην άλλη. Συνεπώς όταν παιζόταν μια μελωδία συνηχούσε και η διπλανή της ανοιχτή χορδή.<sup>108</sup> Στην εποχή του Μεσαίωνα άλλωστε έχουμε ένα όργανο, το chiffoine ή chiffonie, στο οποίο ηχούσε συνεχώς μια ανοιχτή χορδή, όπως στη σημερινή γκάϊτα.

A musical score for two voices, likely a soprano and a bass, showing a melodic line with lyrics: "Tu pa - tris sem - pi - ter - nus es fi - li - us." The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests.

109

Στο δεύτερο είδος του οργάνου οι φωνές προχωρούν από την αρχή με παράλληλα διαστήματα 4<sup>ης</sup>. Επίσης παρατηρούμε ένα νέο φαινόμενο, τον διπλασιασμό των φωνών. Συχνά οι φθόγγοι προχωρούν και σε παράλληλα διαστήματα καθαρής 5<sup>ης</sup>. Οι κανόνες αυτοί, που είναι τόσο διαφορετικοί και αντίθετοι από αυτούς της σημερινής κλασσικής αρμονίας αναφέρονται από τον Ούκμπαλντ, ενώ ο Γκουϊντό ντ' Αρέτζο προτιμά το πρώτο είδος του οργάνου.<sup>110</sup> Ο Ούκμπαλντ ασπαζόταν τις θεωρίες της αρχαίας ελληνικής μουσικής που δεχόταν ως «συμφωνίες»

<sup>107</sup> International Music Score Library Project, [https://imslp.org/wiki/Manuscript%2FArsNova.\\_MS\\_29987\\_\(Various\),\\_3/9/19](https://imslp.org/wiki/Manuscript%2FArsNova._MS_29987_(Various),_3/9/19)

<sup>108</sup> Ιωσήφ Βαλέτ, *Μορφολογία και ανάλυση*, Αθήνα 1999, σελ. 11

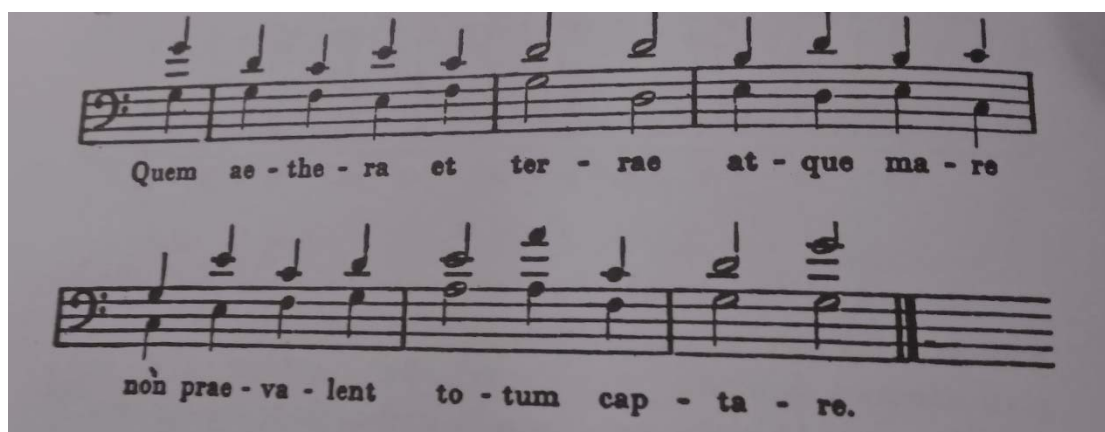
<sup>109</sup> International Music Score Library Project, [https://imslp.org/wiki/Beatam\\_me\\_dicent\\_\(Anonymous\),\\_3/9/19](https://imslp.org/wiki/Beatam_me_dicent_(Anonymous),_3/9/19)

<sup>110</sup> Ulrich Michels, *Άτλας της Μουσικής, Από τους προϊστορικούς χρόνους έως την Αναγέννηση*, Αθήνα 1994, σελ. 214

μόνο την καθαρή όγδοη και την καθαρή πέμπτη.<sup>111</sup> Γι' αυτό υποστήριζε πως οι φωνές πρέπει να προχωρούν μονάχα με αυτά τα «σύμφωνα» διαστήματα. Αυτή η μορφή πολυφωνίας όμως δεν είχε κάποια εξέλιξη και για αυτό έδωσε τη θέση της σε μια νέα μορφή, το discantus.

Το discantus παρουσιάζεται τον 12<sup>ο</sup> αιώνα, πολύ πιο μετά από το όργανο, και εξελίσσεται σε όλη την περίοδο του 13<sup>ου</sup> αιώνα, μια περίοδο όπου η εκκλησιαστική τέχνη διανύει μια νέα ακμή. Η νέα αυτή τάση φαίνεται να έδωσε μεγάλη ώθηση στους θεωρητικούς και τους συνθέτες της εποχής, που καλλιέργησαν με πάθος τη νέα αυτή κατάκτηση, την πολυφωνία.

Η Γαλλία ήταν η πατρίδα του discantus. Στη γαλλική γλώσσα είναι γραμμένοι και οι παλιότεροι κανόνες του discantus.<sup>112</sup> Στην αρχή το discantus δεν σημειώνεται, αλλά αυτοσχεδιάζεται.



113

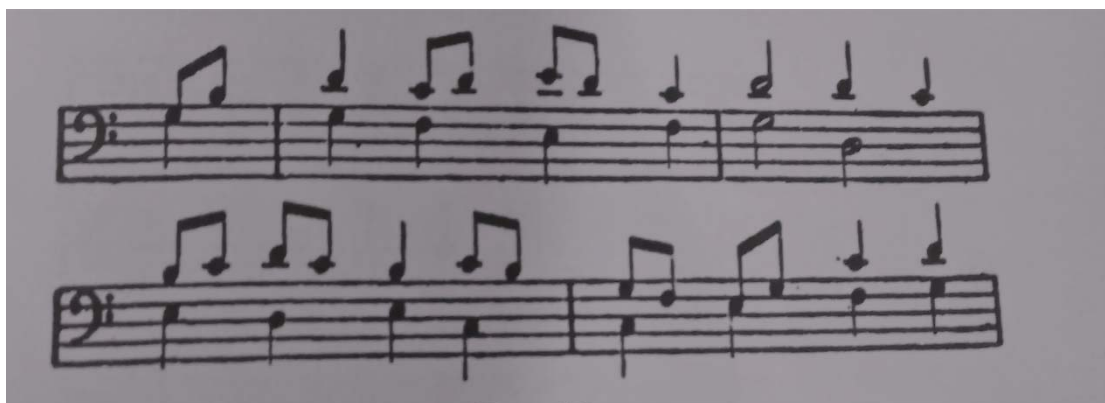
Η δεύτερη φωνή, δηλαδή η συνοδεία, μπαίνει πάνω από την κύρια μελωδία. Το καινούργιο που φέρνει το discantus είναι πως εγκαταλείπεται πια η παράλληλη κίνηση και καθιερώνεται η αντίθετη κίνηση, ως βασική αρχή κάθε πολυφωνικής μουσικής.<sup>114</sup>

<sup>111</sup> Christofer Headington, *Ιστορία της Δυτικής Μουσικής*, Από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας—από την αρχαιότητα μέχρι τον Μπετόβεν, χ.τ. 2000, τ.1, σελ. 73

<sup>112</sup> Th. Gerold, *La musique au moyen age*, Paris 1932, σελ. 68

<sup>113</sup> International Music Score Library Project, [https://imslp.org/wiki/36\\_Lieder,\\_1517\\_\(Sch%C3%B6ffer,\\_Peter\)](https://imslp.org/wiki/36_Lieder,_1517_(Sch%C3%B6ffer,_Peter)), 4/9/19

<sup>114</sup> Karl Nef, *Ιστορία της Μουσικής*, Αθήνα 1985, σελ. 134



115

Σύμφωνα με τη θεωρία, η δεύτερη φωνή πρέπει να τραγουδά πότε την όγδοη και πότε την πέμπτη της κύριας φωνής και όσο γίνεται πάντα σε αντίθετη κίνηση. Το παραπάνω παράδειγμα είναι παρμένο από το Εγχειρίδιο του Riemann. Παρατηρούμε πως οι παράλληλες πέμπτες εξακολουθούν να υφίστανται στο discantus και υπήρχε η δυνατότητα να προστεθούν μελωδικά στολίδια.

Μια ενδιαφέρουσα παραλλαγή του discantus είναι το ψεύτικο βάσιμο (faux bourdon ή falso bordone), που αναφέρεται πρώτη φορά σε αγγλικά βιβλία του 15<sup>ου</sup> αιώνα, αλλά είναι παλαιότερης εποχής. Το χαρακτηριστικό του είναι οι παράλληλες τρίτες.<sup>116</sup> Με την κίνηση αυτή ανοίγει ο δρόμος για την εξέλιξη της πολυφωνίας και καθιερώνεται η αντίθετη κίνηση και η αποφυγή των «κενών» σύμφωνων διαστημάτων 4<sup>ης</sup>, 5<sup>ης</sup> και 8<sup>ης</sup>. Χρειάστηκε αγώνας για να επιβληθεί στο τραγούδι το διάστημα της τρίτης.

Οι πρώτοι που χρησιμοποίησαν το διάστημα τρίτης ήταν οι Άγγλοι. Ένα παλαιό χειρόγραφο του 13<sup>ου</sup> αιώνα αναφέρει ότι από παλιά στις δυτικές επαρχίες της Αγγλίας χρησιμοποιούσαν την τρίτη ως σύμφωνο διάστημα.<sup>117</sup> Την ίδια εποχή περίπου, στο έργο του *De speculatione musicae*, ο Άγγλος θεωρητικός Βάλτερ Όντινγκτον συμπεριλαμβάνει την τρίτη στα σύμφωνα διαστήματα. Έχουμε ενδείξεις πως από πολύ παλιά υπήρχε στην περιοχή της Αγγλίας ένα είδος τραγουδιού όπου οι δυο φωνές προχωρούσαν σε διάστημα τρίτης, το λεγόμενο γκύμελ. Είναι αρκετά πιθανό οι Άγγλοι να μιμήθηκαν τους Σκανδιναβούς.<sup>118</sup> Φαίνεται πως οι Βίκινγκς που

<sup>115</sup> International Music Score Library Project, [https://imslp.org/wiki/Handbuch\\_der\\_Musikgeschichte\\_\(Riemann%2C\\_Hugo\)](https://imslp.org/wiki/Handbuch_der_Musikgeschichte_(Riemann%2C_Hugo)), 5/9/19

<sup>116</sup> Εμίλ Βυλερμόζ, *Ιστορία της Μουσικής*, Αθήνα 1979, τ.1, σελ. 57

<sup>117</sup> Εμίλ Βυλερμόζ, *ό.π.*, σελ. 59-60

<sup>118</sup> Abraham Gerald, *The Concise Oxford History of Music*, Oxford 1979, σελ. 117

εγκαταστάθηκαν τον 11<sup>ο</sup> αιώνα στη Σκωτία και την Αγγλία, έμαθαν τους ιθαγενείς να τραγουδούν με διαστήματα τρίτης. Ίσως και το ψεύτικο βάσιμο να προέρχεται από αυτό το τραγούδι.<sup>119</sup>

Το ψεύτικο βάσιμο ονομαζόταν έτσι γιατί γραφόταν διαφορετικά απ' ότι ακουγόταν.<sup>120</sup> Ο τραγουδιστής σκεπτόταν, χωρίς να την γράφει αφού το ψεύτικο βάσιμο ήταν αυτοσχεδιασμός, την κάτω τρίτη της κύριας μελωδίας, αλλά την τραγουδούσε μια οκτάβα ψηλότερα, σχηματίζοντας έτσι διάστημα έκτης με την κύρια μελωδία.

Γενικά όμως το ψεύτικο βάσιμο ήταν τρίφωνο. Εκτός από την κάτω τρίτη, που τραγουδιόταν, όπως αναφέρθηκε, μια οκτάβα ψηλότερα, πρόσθεταν και μια άλλη ακόμα φωνή, σε διάστημα πάλι τρίτης, πάνω από την κύρια μελωδία.

Το ψεύτικο βάσιμο διατηρήθηκε για πολύ καιρό στην θρησκευτική μουσική και κυρίως στην ρωμαιοκαθολική εκκλησία, όπου ακόμη και σήμερα ψέλνουν με αυτό τον τρόπο. Δεν πρόκειται όμως πια για το παλιό ψεύτικο βάσιμο, αλλά για απλά πολυφωνικά τραγούδια.

### 3.2 Η εξέλιξη της αντίστιξης στην Ευρώπη

Με τους όρους όργανο, *discantus* και ψεύτικο βάσιμο εμφανίζονται οι πρώτες μορφές της πολυφωνίας. Ο όρος όμως όργανο έχει γενικότερη σημασία. Στην αρχή το όργανο ήταν, όπως αναφέρθηκε νωρίτερα, αυτοσχέδιο τραγούδι. Σύντομα όμως χρειάστηκε να γράφεται. Ένα από τα παλιά χειρόγραφα με τέτοια δίφωνα όργανα είναι το Τροπάριο του Winchester.<sup>121</sup>

Η σημειογραφία τους, νευματική, χωρίς γραμμές, δείχνει μόνο κατά προσέγγιση τη μελωδική κίνηση και δεν μπορεί να μεταγραφεί με ακρίβεια στη σημερινή σημειογραφία. Φαίνεται ξεκάθαρα πως η φωνή που συνοδεύει την εκκλησιαστική μελωδία βρίσκεται πάνω από αυτή και παρ' ότι η αντίστιξη είναι στην ουσία η τέχνη της συνύπαρξης φθόγγων, υπάρχει απόλυτη ανεξαρτησία των

<sup>119</sup> Ευάγγελος Κοκκόρης, *Η μουσική και η ιστορία της, χ.τ. χ.χ.*, σελ. 92

<sup>120</sup> Εμίλ Βυλερμόζ, *Ιστορία της Μουσικής*, Αθήνα 1979, τ.1, σελ. 62

<sup>121</sup> Karl Nef, *Ιστορία της Μουσικής*, Αθήνα 1985, σελ. 137



φωνών.<sup>122</sup> Η ανεξαρτησία αυτών των φωνών θα αποτελέσει χαρακτηριστικό ζωτικής σημασίας για την πολυφωνική μουσική.

Πρώτη η Γαλλία ανέπτυξε την πολυφωνία από τον 11<sup>ο</sup> έως τον 14<sup>ο</sup> αιώνα, περίοδο κατά την οποία οι γαλλικές πολυφωνικές συνθέσεις διαδίδονται παντού και θεωρούνται πρότυπα στο είδος τους. Από τη Γαλλία διδάσκονται και οι άλλες ευρωπαϊκές χώρες την πολυφωνική τέχνη. Ένα από τα αρχαιότερα μουσικά κέντρα της εποχής ήταν το αββαείο του Saint–Martial de Limoges, όπου καλλιεργούσαν ένα είδος οργάνου, όπου η κάτω φωνή τραγουδούσε ένα λειτουργικό θέμα με νότες μεγάλης διάρκειας, ενώ η πάνω φωνή ξετυλιγόταν με γρήγορη κίνηση.<sup>123</sup>

Σημαντική επίσης συνεισφορά στην ανάπτυξη της πολυφωνίας είχε η Σχολή της Chartres, τον 11<sup>ο</sup> αιώνα. Από τα μέσα όμως του 12<sup>ου</sup> αιώνα, τα μουσικά πρωτεία έχει η Σχολή του Παρισίου.<sup>124</sup> Οι πρώτοι γνωστοί Γάλλοι συνθέτες προέρχονται από αυτή τη σχολή. Έπειτα από την ίδρυση του Πανεπιστημίου από τον Ροβέρτο ντε Σορμπόν (1202–1274) το Παρίσι γίνεται ένα μεγάλο πνευματικό κέντρο. Στο πανεπιστήμιο αυτό υπάρχει και έδρα της μουσικής, που συμβάλλει πολύ στην ανάπτυξη της νέας πολυφωνικής τέχνης.

Η έννοια της πολυφωνίας διαχρονικά στηριζόταν στους κανόνες του παλιού οργάνου, δηλαδή πρόσθετε σε μια κύρια μελωδία δευτερεύουσες φωνές, που είχαν τον ίδιο ρυθμό. Με το πέρασμα του χρόνου όμως κάθε φωνή αποκτά ανεξαρτησία και δικό της ρυθμό. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ήταν οι συνθέσεις των μοναχών του Saint–Martial, όπου έχουμε το δοσμένο μπάσο το συνοδεύουν διάφοροι φθόγγοι στην πάνω φωνή.<sup>125</sup>

Την εποχή της εντατικής δράσης του Περοτέν (οργανίστας στην Παναγία των Παρισίων και υπεύθυνος για την διεύθυνση της μουσικής), την περίοδο δηλαδή 1183–1236 έχουμε ένα νέο είδος, το *conductus*. Το *conductus* χρησιμοποιεί κείμενο σε στίχους και η καινοτομία του είναι πως η βασική φωνή δεν είναι λειτουργικό μέλος όπως στο όργανό, αλλά δημιουργία του συνθέτη.<sup>126</sup> Η βασική φωνή δεν πλαισιώνεται με νότες μεγάλης αξίας, κινείται πιο ζωηρά και πιο γρήγορα. Ο Περοτέν

<sup>122</sup> Γ. Αγγελόπουλου, *Ιστορία και μορφολογία της Μουσικής*, χ.τ. χ.χ., σελ. 14

<sup>123</sup> Γ. Αγγελόπουλου, *ό.π.*, χ.τ. χ.χ., σελ. 15

<sup>124</sup> E. De Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au moyen age*, χ.τ. 1862, σελ. 149

<sup>125</sup> Δημήτρης Αθανασιάδης, *Από τη μαγείας της ανατολικής πολυχρωμίας ως την επιτήδεση της δυτικής πολυφωνίας*, Θεσσαλονίκη 2000, τ.1, σελ. 230

<sup>126</sup> Εμίλ Βυλερμόζ, *Ιστορία της Μουσικής*, Αθήνα 1979, τ.1, σελ. 65

είχε γράψει περίφημα έργα, τρίφωνα και τετράφωνα όργανα στα πρότυπα ενός κοντούκτους.<sup>127</sup>

Μια άλλη συνθετική δημιουργία που προήλθε από το όργανο είναι το μοτέτο. Το μοτέτο ακολουθούσε τον εξής κανόνα: στην πάνω φωνή ενός οργάνου έμπαινε ένα κείμενο που κάθε συλλαβή αντιστοιχούσε σε μια νότα. Το περιεχόμενο αυτού του κειμένου ήταν σε άμεση σχέση, η εξήγησή της πούμε της κυρίας φωνής, του τενόρου. Με τον ίδιο τρόπο, βάζοντας λόγια στα μελίσματα του γρηγοριανού μέλους, είχε δημιουργηθεί αιώνες πριν στη μονοφωνία, η σεκουέτσα.<sup>128</sup> Έτσι εξηγείται και η ονομασία «μοτέτο» (mot=λέξη): το κείμενο της πάνω φωνής εξηγεί την έννοια των λέξεων της βασικής φωνής.

Από χειρόγραφα του 13<sup>ου</sup> αιώνα βλέπουμε την τελειότητα του μοτέτου της εποχής εκείνης. Τα πιο σπουδαία σώζονται στη Βαμβέργη και στο Μονπελιέ. Τα μοτέτα αυτά είναι μια σύνθεση εκκλησιαστικού και κοσμικού τραγουδιού όπου δύο ερωτικά τραγούδια σμίγουν με ένα ισόρρυθμο μέλος.<sup>129</sup> Το σημαντικότερο λειτουργικό θέμα παίζεται συνήθως από ένα μουσικό όργανο και έτσι το μοτέτο του 13<sup>ου</sup> αιώνα είναι ουσιαστικά ένα μονόφωνο ή δίφωνο τραγούδι με συνοδεία μουσικού οργάνου.

Από τον 13<sup>ο</sup> αιώνα βρίσκουμε μοτέτα που και οι τρεις φωνές έχουν λαϊκό κείμενο, όπως το παρακάτω που χρησιμοποιεί ένα χορευτικό τραγούδι.

<sup>127</sup> E. De Coussemaker, *Histoire de l' harmonie au moyen age*, χ.τ. 1862, σελ. 151

<sup>128</sup> Th. Gerold, *La musique au moyen age*, Paris 1932, σελ. 82

<sup>129</sup> Christofer Headington, *Ιστορία της Δυτικής Μουσικής, Από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας—από την αρχαιότητα μέχρι τον Μπετόβεν*, χ.τ. 2000, τ.1, σελ. 67

130

Στο μοτέτο αυτό παρατηρούμε τη μίμηση στις δύο πάνω φωνές, τότε στη μια και τότε στην άλλη ξανάρχεται το ίδιο μοτίβο, ενώ το ενόργανο βάσιμο έχει τελείως διαφορετικό θέμα. Το μοτέτο λοιπόν καθιερώνει την μίμηση στην τέχνη της αντίστιξης, που στους επόμενους αιώνες χρησιμοποιήθηκε τόσο πλατιά.

Μια μορφή της μίμησης είναι ο κανόνας. Σε αυτόν, δύο ή περισσότερες φωνές μιμούνται η μία την άλλη, νότα προς νότα.<sup>131</sup> Όταν η μίμηση γίνεται στην όγδοη, στην πέμπτη, στη δεύτερη κλπ, τότε έχουμε κανόνα στην όγδοη, πέμπτη και αντίστοιχα. Υπήρχαν πολλών ειδών κανόνες όπως ο κανόνας με αύξηση ή ελάττωση της αξίας των φθόγγων στη φωνή που μιμείται, ο κανόνας με αντίθετη κίνηση, ο κανόνας με αντίστροφη κίνηση κ.ά.. Όταν ο κανόνας δεν είναι ατέρμονος, όταν δηλαδή δεν επαναλαμβάνεται επ' άπειρον, τότε προσθέτονται στη μελωδία μερικές νότες που σχηματίζουν μια τελική καντέντσα, την coda και τότε έχουμε τον κλειστό κανόνα.<sup>132</sup>

Οι αρχές του κανόνα εντοπίζονται στο ροντό ή ροντέλους. Η μορφή αυτή ήταν πολύ αγαπητή στην ελισαβετιανή εποχή και φαίνεται ότι καλλιεργήθηκε από

<sup>130</sup> Από το χειρόγραφο του Montpellier και μεταγραφή του De Coussemaker, *L'art armonique* σελ. 375

<sup>131</sup> Ulrich Michels, *Άτλας της Μουσικής, Από τους προϊστορικούς χρόνους έως την Αναγέννηση*, Αθήνα 1994, σελ. 214

<sup>132</sup> Christofer Headington, *Ιστορία της Δυτικής Μουσικής, Από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας—από την αρχαιότητα μέχρι τον Μπετόβεν*, χ.τ. 2000, τ.1, σελ. 67 - 68

παλιά στην Αγγλία. Το ροντέλου *Sumer is icomen in* (Μπήκε το καλοκαίρι) είναι από τα πιο γνωστά και δείχνει καταπληκτική ωριμότητα στη φόρμα.<sup>133</sup> Αποτελεί έναν διπλό κανόνα για τέσσερις τενόρους και δύο μπάσους. Η αρμονία του, ενώ βασίζεται σε δύο συγχορδίες που επαναλαμβάνονται σε κανονικά διαστήματα από την αρχή μέχρι το τέλος, δεν είναι καθόλου μονότονη. Αν και το έργο αυτό είναι το μόνο που σώζεται από την περίοδο εκείνη, μπορούμε να σκεφτούμε πως η συμβολή της Αγγλίας στην εξέλιξη της πολυφωνίας ήταν πολύ σημαντική.

Αξίζει να αναφερθεί ότι νεότερες έρευνες έχουν καταλήξει στο συμπέρασμα πως ο κανόνας *Sumer is icomen in*, έχει γραφτεί πολύ αργότερα, γύρω στο 1300 και όχι το 1240, όπως πιστευόταν μέχρι σήμερα.<sup>134</sup> Το συμπέρασμα αυτό αφαιρεί από την Αγγλία τη δόξα ότι πρώτη αυτή ανέπτυξε τη μορφή του κανόνα: αξιόλογους κανόνες βρίσκουμε στη Γαλλία, πριν το 1300, όπως τον κανόνα «*He, Dieu, cell m' a trahi Qui m' a toiu (enleve) mon am i*».<sup>135</sup>

### 3.3 Η *ars nova* στην Ευρώπη

Τον 14<sup>ο</sup> αιώνα (1330–1340) εμφανίζεται η *ars nova*, η νέα τέχνη όπως λεγόταν. Πρώτος ο Φίλιππος ντε Βιτρώ, επίσκοπος του Μω, ονομάζει σε ένα από τα έργα του, τη μουσική της εποχής του.

Στα συγγράμματα του Φιλίππου και άλλων θεωρητικών εκείνης της περιόδου αναφέρεται για πρώτη φορά ότι απαγορεύονται οι παράλληλες όγδοες και πέμπτες και αναζητούνται πιο σωστοί κανόνες για τη σύνθεση.<sup>136</sup>

Ελάχιστα κομμάτια του Φιλίππου ντε Βιτρώ σώζονται έως σήμερα. Σώζονται όμως τα κομμάτια του πιο περίφημου δασκάλου της *ars nova*, του Γουλιέλμου ντε Μασώ, που εκτός από σπουδαίος μουσικός ήταν και έξοχος ποιητής.<sup>137</sup>

Πριν από τον Μασώ έχουμε και άλλους δύο σημαντικούς συνθέτες του 14<sup>ου</sup> αιώνα, τον Λεσκυρέλ και τον Πεταίν. Τα μοτέτα της εποχής εκείνης διακρίνονται για

<sup>133</sup> Δημήτρης Γιάννου, *Ιστορία της Μουσικής, Σύντομη Γενική επισκόπηση (μέχρι τον 16ο αιώνα)*, Θεσσαλονίκη 1995, σελ. 195

<sup>134</sup> Karl Nef, *Ιστορία της Μουσικής*, Αθήνα 1985, σελ. 145

<sup>135</sup> J. Chailley, *Histoire musicale du moyen age*, Paris 1950, σελ. 226-227

<sup>136</sup> Ιωσήφ Βαλέτ, *Μορφολογία και ανάλυση*, Αθήνα 1999, σελ. 28

<sup>137</sup> Ευάγγελος Κοκκόρης, *Η μουσική και η ιστορία της, χ.τ. χ.χ.*, σελ. 110

τον παθητικό τους χαρακτήρα και έχουνε μεγάλο ιστορικό ενδιαφέρον. Συχνά αναφέρονται σε επίκαιρα γεγονότα όπως τελετές για την ενθρόνιση θρησκευτικών ή κοσμικών αρχόντων. Καυτηριάζουν τις καταχρήσεις των Ναϊτών, δοξάζουν φημισμένους συνθέτες ή χλευάζουν τους τραγουδιστές για τυχόν άσχημες εκτελέσεις.<sup>138</sup>

Ο Μασώ αναγνωρίστηκε από τους συγχρόνους του ως ο μεγαλύτερος μουσικοδιδάσκαλος της εποχής. Γεννήθηκε στην Καμπανία γύρω στο 1300 και πολύ νέος πήγε στην Πράγα, στην αυλή του βασιλιά Ιωάννη της Βοημίας. Εκεί κι ύστερα στην αυλή του Ιωάννη της Νορμανδίας κι αργότερα του Καρόλου του 5<sup>ου</sup> της Γαλλίας, φαίνεται να έζησε μια λαμπρή ζωή. Όταν πέθανε, κατά προσέγγιση γύρω στα 1377, ήταν κανονικός (chanoine) στη Ρενς. Τόσο το θρησκευτικό όσο και το κοσμικό του έργο παρουσιάζουν μεγάλο ενδιαφέρον. Η τετράφωνη Λειτουργία του είναι μια από τις πρώτες πολυφωνικές λειτουργίες που γράφτηκαν.<sup>139</sup> Ο Μασώ κληροδότησε στις επόμενες γενιές μέσω της σύνθεσης του αρκετά μοτέτα, βιρελαί, μπαλάντες και ρόντο. Τα βιρελαί είναι όμορφες μονόφωνες μελωδίες χωρίς συνοδεία. Ο Μασώ ήταν από τους τελευταίους που καταδεχόταν να γράφει ακόμα μονόφωνα τραγούδια. Από το έργο του η μπαλάντα έχει την πιο ενδιαφέρουσα μορφή: στους τενόρους, που ήταν γραμμένοι για ένα μουσικό όργανο, ο Μασώ δεν χρησιμοποιεί λειτουργικά θέματα αλλά δικές του μελωδίες.<sup>140</sup> Συχνά προσθέτει και μια δεύτερη ενόργανη φωνή, τον κοντρατενόρο και καταλαβαίνουμε πως η μπαλάντα είναι στην ουσία μια μελωδία για μια φωνή με συνοδεία δύο οργάνων. Στην κίνηση των φωνών ο Μασώ δείχνει την ανεπτυγμένη μουσικότητα του.

Με την επίδραση της γαλλικής *ars nova* γεννιέται, γύρω στο 1330, στην Ιταλία και ιδιαίτερα στη Φλωρεντία, μια νέα τέχνη που γρήγορα αποκτά δικό της χαρακτήρα. Το υψηλό επίπεδο της πνευματικής ζωής στην Ιταλία είναι ευνοϊκό για την καλλιέργεια της πολυφωνίας.<sup>141</sup> Από τον 13<sup>ο</sup> αιώνα αιώνα η ποίηση δέχθηκε την επίδραση των Γάλλων Τρουβαδούρων. Τότε αναπτύσσεται στην Σικελία, στην αυλή του Φρειδερίκου του Β΄ μια λογοτεχνία με βάση τη λαϊκή ιταλική γλώσσα με κυριότερους εκπροσώπους τον Γκουϊτόνε ντ' Αρέτζο, τον Γκουϊντό Γκουϊνιτσέλλι

<sup>138</sup> Δημήτρης Αθανασιάδης, *Από τη μαγείας της ανατολικής πολυχρωμίας ως την επιτήδεση της δυτικής πολυφωνίας*, Θεσσαλονίκη 2000, τ.1, σελ. 223

<sup>139</sup> Δημήτρης Αθανασιάδης, *ό.π.*, σελ. 223-224

<sup>140</sup> Ulrich Michels, *Άτλας της Μουσικής, Από τους προϊστορικούς χρόνους έως την Αναγέννηση*, Αθήνα 1994, σελ. 215

<sup>141</sup> G. Gasperini, *La musique italienne au XIVe et XVe siecles*, χ.τ. 1912, σελ. 163

και τον Τζακοπόνε ντα Τόντι.<sup>142</sup> Τον επόμενο αιώνα κυριαρχούν οι μορφές του Δάντη, του Πετράρχη και του Βοκκάκιου.

Η *ars nova* δεν ήταν, όπως φαίνεται, άγνωστη στον Δάντη. Στο Καθαρτήριο της Θείας Κωμωδίας αφιερώνει πολλούς στίχους στο φίλο του Πέτρο Καζέλλα, που θεωρείται ένας από τους πρώτους συνθέτες *μαντριγκάλ*.<sup>143</sup> Ο Καζέλλα, που πέθανε πριν τον Δάντη, ανήκει στο πρώτο ήμισυ του 14<sup>ου</sup> αιώνα. Την ίδια εποχή ο Ιωάννης της Φλωρεντίας, οργανίστας τον καθεδρικό ναό της Santa Maria del Fiore, καθιερώνει και αυτός το καινούργιο στυλ της *ars nova*. Ο πιο διάσημος όμως απ' όλους είναι ο τυφλός Φραγκίσκος Λατίνο, οργανίστας στην εκκλησία του Αγίου Λαυρεντίου της Φλωρεντίας.<sup>144</sup>

Περισσότερο και από τα έργα των Γάλλων οι συνθέσεις των Φλωρεντινών την εποχή της *ars nova* μας δίνουν την αίσθηση πραγματικών έργων τέχνης. Οι σκληρές παράλληλες όγδοες και πέμπτες έχουν λείψει, οι τρίτες και οι έκτες έχουν καθιερωθεί πια οριστικά και σιγά-σιγά επικρατεί ένα σύστημα αρμονίας που και σήμερα ακόμα μπορούμε να δεχθούμε.<sup>145</sup> Παράλληλα η πλούσια μελωδική γραμμή μαρτυρεί το ιδιαίτερο χάρισμα των Ιταλών για το τραγούδι.

Όπως ξέρουμε από τα λογοτεχνικά έργα της εποχής, ενόργανη μουσική καλλιεργήθηκε με ιδιαίτερο ζήλο. Επίσης γνωρίζουμε πως τα έργα της Ιταλικής *ars nova* δεν ήταν γραμμένες μόνο για τραγούδι αλλά και για διάφορα όργανα. Για το είδος όμως των οργάνων και για τον τρόπο εκτέλεσης τους δεν γνωρίζουμε πολλά στοιχεία. Από την ανάλυση των έργων βέβαια φαίνεται πως άλλα ήταν μόνο και όργανα ενώ άλλα για όργανα και φωνή. Στην περίπτωση ατή τα όργανα είχαν στόχο να δώσουν ένταση στις διάφορες φωνές, συνοδεύοντάς τες από την αρχή μέχρι το τέλος.

Δίπλα στις παλιές πολυφωνικές μορφές του μοτέτου και του ροντό οι Φλωρεντινοί δημιούργησαν άλλες τρεις καινούργιες: το *μαντριγκάλ*, την *μπαλλάντα* και την *κάτσια* (*madrigal*, *balata*, *caccia*). Οι δύο πρώτες προέρχονται από την ποίηση

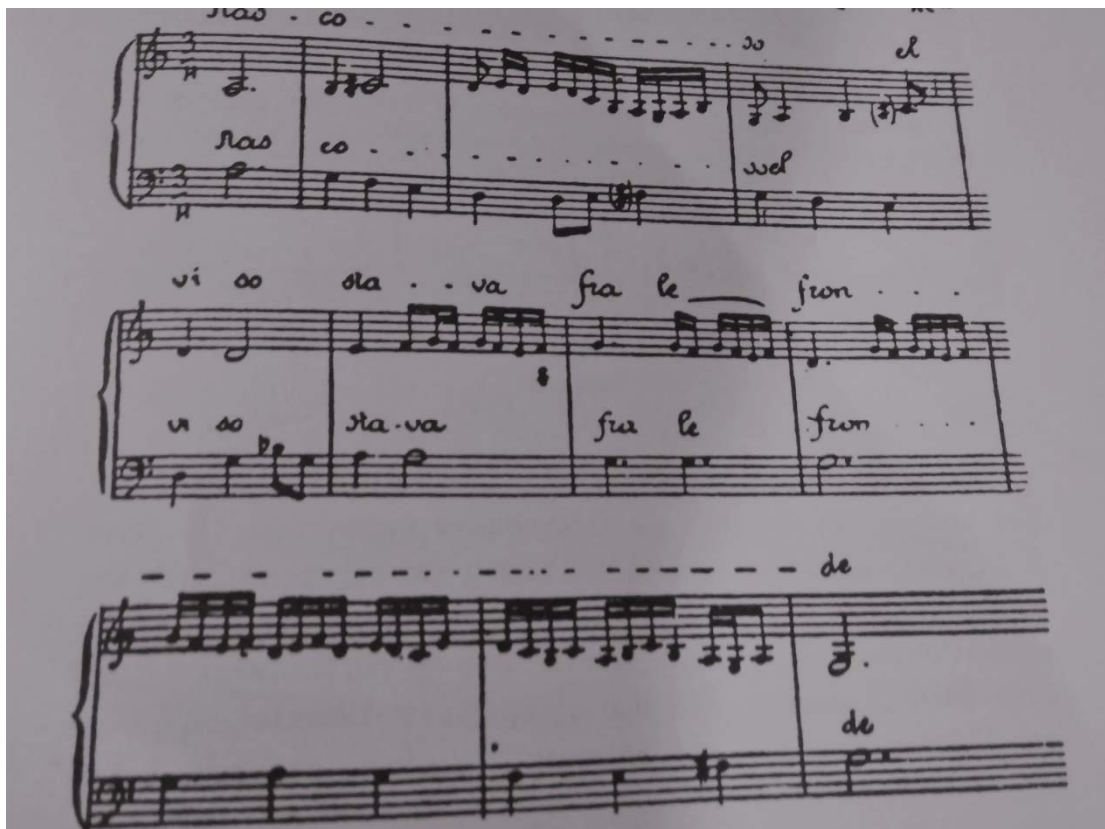
<sup>142</sup> G. Gasperini, *La musique italienne au XIVe et XVe siecles*, χ.τ. 1912, σελ. 163-164

<sup>143</sup> A. Machabey, *Histoire et evolution des formules musicales du Ier au XVe siècle*, χ.τ. 1928, σελ. 50

<sup>144</sup> G. Gasperini, *La musique italienne au XIVe et XVe siecles*, χ.τ. 1912, σελ. 164

<sup>145</sup> Γ. Αγγελόπουλου, *Ιστορία και μορφολογία της Μουσικής*, χ.τ. χ.χ., σελ. 27

των Τρουβαδούρων, ενώ η κάτσια είναι κάτι το καινούργιο.<sup>146</sup> Το μαντριγκάλ ήταν αρχικά ένα απλό ποιμενικό τραγούδι. Αυτό που το χαρακτηρίζει είναι το σύντομο, σφιχτοδεμένο ύφος που αποτελείται από 6 ως 13 στίχους, που συνδέονται με δύο ή τρεις ρίμες.



147

Ένα από τα πιο αγαπητά θέματα των ιταλικών μαντριγκάλ είναι αυτό που χρησιμοποιεί ο Ιωάννης της Φλωρεντίας στο μαντριγκάλ του *Nascoso el viso* (Με κρυμμένο το πρόσωπο...): ένας νέος κρυμμένος πίσω από τα φυλλώματα των δέντρων κρυφοκοιτάζει γοητευμένος την καλή του που λούζεται γυμνή στην πηγή.<sup>148</sup> Η σύνθεση αυτή, όπως άλλωστε οι περισσότερες των Φλωρεντινών, φαίνεται πως είναι για δύο φωνές. Όπως διακρίνουμε, η πάνω φωνή ξετυλίγεται σε ελεύθερα διανθισμένα περάσματα, ενώ η άλλη, δηλαδή το μπάσο, απλώς την συνοδεύει. Το κομμάτι αυτό μπορεί να εκτελεστεί και από όργανα. Και σήμερα ακόμη, αν τραγουδηθεί από ανδρικές φωνές *a capella*, χωρίς δηλαδή συνοδεία οργάνων, η

<sup>146</sup> Δημήτρης Γιάννου, *Ιστορία της Μουσικής, Σύντομη Γενική επισκόπηση (μέχρι τον 16ο αιώνα)*, Θεσσαλονίκη 1995, σελ. 205

<sup>147</sup> International Music Score Library Project, <https://imslp.org/wiki/Category:Madrigals>, 5/9/19

<sup>148</sup> A. Machabey, *Histoire et evolution des formules musicales du 1er au 15e siècle*, χ.τ. 1928, σελ. 56

μελωδία παραμένει ελκυστική, ακόμη και αν φαίνεται να υπάρχουν ορισμένα κενά στην αρμονία, δηλαδή απουσία των θεωρητικά «σωστών» συγχορδιών.

Η μπαλλάντα –αρχικά χορευτικό τραγούδι– αποτελείται από τρεις στροφές (couplets) που τις ακολουθεί μια τελική αφιέρωση (epnoi) με μόνιμη επωδή.<sup>149</sup> Η κάτσια (caccia=κυνήγι) από την άλλη είναι, όπως λέει το όνομα της, ένα κυνηγετικό τραγούδι με περιγραφικό χαρακτήρα.<sup>150</sup> Σίγουρα ο χαρούμενος αντίλαλος από τα κόρνα και τις φωνές των κυνηγών γέννησε την ιδέα της μουσικής αυτής μορφής, που βασίζεται, σε γενικές γραμμές, στον κανόνα.<sup>151</sup>

---

<sup>149</sup> Ulrich Michels, *Άτλας της Μουσικής, Από τους προϊστορικούς χρόνους έως την Αναγέννηση*, Αθήνα 1994, σελ. 232

<sup>150</sup> Ulrich Michels, *ό.π.*, σελ. 233

<sup>151</sup> Εμίλ Βυλερμόζ, *Ιστορία της Μουσικής*, Αθήνα 1979, τ.1, σελ. 70



To - sto che l'al - ba del bel  
gior - no ap - pa - re, i - sve - glia li cac - cia -  
tor. Su su su su  
To - - sto che l'al - - - ba  
ch'e - - gli è'l tem - - - - - po.  
del bel gior - no ap - pa - re

152

Στην παραπάνω κάτσια του Γκιραρντέλλους της Φλωρεντίας, οι δύο φωνές απαντούν η μία στην άλλη με κανόνα, ενώ μια τρίτη φωνή αποτελεί τον τενόρο. Ο ρεαλισμός του κομματιού φαίνεται τόσο από το περιεχόμενο του στίχου «μόλις χαράξει η αυγή μια όμορφης μέρα, ξυπνάει ο κυνηγός...» όσο και από την συνύπαρξη των φωνών, που σταδιακά «χτίζουν» απλά μοτίβα που ταιριάζουν απόλυτα στο κείμενο.

### 3.4 Η γαλλο-φλαμανδική σχολή του 15<sup>ου</sup> αιώνα

Με το πέρασμα των αιώνων η μουσική κυριαρχία περνάει από τη μία χώρα στην άλλη. Τον 15ο αιώνα βρίσκεται στα χέρια των Φλαμανδών και των Γάλλων του Βορρά. Αυτοί είναι οι πραγματικοί δάσκαλοι της μουσικής, λέει τον τον 16ο αιώνα ο Ιταλικός ιστορικός Λ. Γκουϊτσαρντίνι.<sup>153</sup> Αυτοί την τελειοποίησαν σε τέτοιο βαθμό ώστε όλος ο απλός λαός να τραγουδά φυσικότητα με ρυθμό και πολλή μελωδικότητα.

Η περιοχή της Φλάνδρας ήταν την εποχή εκείνη οι χώρες που αποτελούν σήμερα το Βέλγιο, την Ολλανδία και τη Βόρειο Γαλλία.. Αν έχουμε κατά νου τη βαθειά καλλιέργεια του πληθυσμού, που οφείλεται στις εμπορικές συναλλαγές τόσων αιώνων, δε θα μας φανεί καθόλου περίεργο γιατί η μουσική τέχνη είχε τόση μεγάλη εξέλιξη στη Φλάνδρα, και ιδιαίτερα μάλιστα στις πόλεις με έντονη κοινωνική ζωή.<sup>154</sup> Επειδή ακριβώς η μουσική είναι τέχνη κοινωνική, γι' αυτό και ποτέ δεν μπόρεσε να εξελιχθεί στις αραιοκατοικημένες πεδιάδες. Λογικό λοιπόν ήταν να αποκτήσει τέτοια σημασία στις μεγάλες πολιτείες της Φλάνδρας όπου γίνονταν τόσες λαμπρές κοσμικές και θρησκευτικές γιορτές.

Οι εκκλησιαστικές σχολές μουσικής, οι μετρίξ, βοήθησαν πολύ την εξέλιξη και τη διάδοση της μουσικής εκείνα τα χρόνια. Πρότυπο τους είχαν την παπική σχολή ψαλτών της Ρώμης, που συγκέντρωνε πολλούς Γάλλους και Φλαμανδούς ψάλτες.<sup>155</sup> Μια από τις σπουδαιότερες εκκλησιαστικές μουσικές σχολές της Φλάνδρας, ίσως η πιο ξακουστή, ήταν του Κομπραί.

Περίφημες την εποχή εκείνη ήταν οι χορωδίες (chapelles) των δουκών της Βουργουνδίας, του Φιλίππου του Καλού και του Καρόλου του τολμηρού.<sup>156</sup> Η τάση των διαφόρων αρχόντων να συντηρούν δικές τους χορωδίες εγκαινιάζει μια νέα εποχή στην ιστορία της μουσικής. Από τότε και για πολλούς αιώνες, οι χορωδίες αυτές θα είναι οι πιο σημαντικοί φορείς της μουσικής τέχνης. Στην αρχή είχαν μόνο τραγουδιστές, αργότερα και κάποιους εκτελεστές, που δεν έπαιζαν όμως σημαντικό ρόλο, γιατί οι μουσικές εκτελέσεις στηρίζονταν κυρίως στη χορωδία. Μόνο από το

<sup>153</sup> Karl Nef, *Ιστορία της Μουσικής*, Αθήνα 1985, σελ. 153

<sup>154</sup> Ευάγγελος Κοκκόρης, *Η μουσική και η ιστορία της, χ.τ. χ.χ.*, σελ. 136

<sup>155</sup> Ulrich Michels, *Άτλας της Μουσικής, Από τους προϊστορικούς χρόνους έως την Αναγέννηση*, Αθήνα 1994, σελ. 236

<sup>156</sup> Abraham Gerald, *The Concise Oxford History of Music*, Oxford 1979, σελ. 151

τέλος του 18ου αιώνα και ύστερα, οι διάφοροι εκτελεστές και γενικά η ορχήστρα, αρχίζουν να αποκτούν όλο και μεγαλύτερη σημασία και να γίνονται το κέντρο των μουσικών εκδηλώσεων. Ακολουθώντας το παράδειγμα των δουκών της Βουργουνδίας, ο αυτοκράτορας της Γερμανίας Μαξιμιλιανός ο 1ος, ίδρυσε στο Ίνσμπρουκ μια τέτοια χορωδία (*chapelle*).<sup>157</sup> Στη γαλλο–φλαμανδική σχολή όλοι σχεδόν οι συνθέτες και οι μεγαλύτεροι ακόμη, όπως ο Ντυφαί και ο Ζοσκέν ντε Πρε, υπήρξαν αρχιμουσικοί ή τραγουδιστές. Οι χορωδίες τους ήταν μικρές, από 12 έως 24 τραγουδιστές.

Η πολύπλοκη τεχνοτροπία των Φλαμανδών συνθετών προκάλεσε πολλές συζητήσεις και αντιρρήσεις, διότι επικρατούσε η γνώμη πως οι συνθέσεις τους ήταν περισσότερες μαθηματικές ασκήσεις παρά μουσική.<sup>158</sup> Είναι αλήθεια ότι ορισμένα τους έργα δικαιώνουν αυτή την εντύπωση. Με μια μικρή δόση υπερβολής, θα έλεγε κανείς ότι πραγματικά είναι γραμμένα από μαθηματικούς και όχι από καλλιτέχνες. Ιδιαίτερα μάλιστα σε εκείνα στα οποία γίνεται κατάχρηση του κανόνα. Στα έργα αυτά η δεύτερη φωνή δεν επαναλαμβάνει ακριβώς την πρώτη, αλλά τότε σχηματίζει τον κανόνα καρκίνο, τότε τον κανόνα καθρέφτη και τότε επαναλαμβάνει την πρώτη φωνή με μειωμένη ή αυξημένη την αξία των φθόγγων.<sup>159</sup> Καμιά φορά η δεύτερη φωνή συνδυάζει όλους αυτούς τους τρόπους μαζί ή ο κανόνας μοιράζεται σε πολλές φωνές.

<sup>157</sup> Μιχάλης Γρηγορίου, *Οι γλώσσες και οι λειτουργίες της μουσικής*, Αθήνα χ.χ., τ.2, σελ. 74

<sup>158</sup> Ιωσήφ Βαλέτ, *Μορφολογία και ανάλυση*, Αθήνα 1999, σελ. 42

<sup>159</sup> Gustave Reese, *Music in the Middle Ages*, New York 1940, σελ. 257

**Gloria ad modum tubae** *Ver. 0.0.1*

Guillaume Dufay  
Transcribed by n. nakamura  
Copyright (c) 2005 n. nakamura

160

Παραπάνω έχουμε ένα έργο του μεγάλου συνθέτη της Φλαμανδικής σχολής Ντυφαί. Παρατηρούμε πως το συγκεκριμένο έργο ακολουθεί τις αρχές του απλού κανόνα, ο οποίος προϋποθέτει την ακριβή μίμηση του οδηγού, είτε σε ταυτοφωνία, είτε σε διάστημα οκτάβας. Η χρονική απόσταση μεταξύ των φωνών μπορεί να είναι οποιαδήποτε, εδώ όμως παρατηρείται η απλή εκδοχή του κανόνα, δηλαδή ανά δύο μέτρα.

Πρέπει να τονίσουμε ότι οι συνθέσεις όπου έχουμε υπερβολές π.χ έργα που είναι γραμμένα για πάρα πολλές φωνές και επαναλαμβάνουν συνεχώς την ίδια

μελωδία είναι λιγιστές, καθώς η καλλιτεχνική έκφραση δεν είχε πια θέση σε αυτά τα έργα. Ήταν πράγματι, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, περισσότερο ασκήσεις μαθηματικών, παρά καλλιτεχνικές δημιουργίες και δεν αντιπροσωπεύουν το σύνολο της γαλλο-φλαμανδικής δημιουργίας.

Οι Φλαμανδοί εργάστηκαν για το μέλλον. Αφού συνέλαβαν την ιδέα της θεματικής ανάπτυξης, προσπάθησαν να την τελειοποιήσουν με όλα τα μέσα που διέθεταν. Η πολυφωνία του Μπαχ, η ανάπτυξη του μοτίβου στον Χάϊντν, και στον Μπετόβεν, όπως και η πολυσύνθετη τεχνική της παραλλαγής στον Μπραμς ή στον Λιστ έχουν τις μακρινές τους ρίζες στις κατακτήσεις των Φλαμανδών.

Εν ολίγοις, οι Φλαμανδοί οδήγησαν την τέχνη της αντίστιξης, που είναι ένας συνδυασμός πολλών φωνών ή μάλλον πολλών μελωδιών, στο απόγειο της. Ο σχηματισμός συγχορδιών, η συνοδεία μιας μελωδίας με απλές συγχορδίες, είναι μια νέα πρόοδος που θα συντελεστεί μόνο προς το τέλος του 16<sup>ου</sup> αιώνα και της οποίας η θεωρία θα καθορισθεί τον 18<sup>ο</sup> αιώνα από τον Ραμό.<sup>161</sup>

Με το να καταπιάνονται με δύσκολα προβλήματα και πολύπλοκες ασκήσεις, οι Φλαμανδοί απέκτησαν τέτοια άνεση και ευχέρεια να μπλέκουν πολλές μελωδίες, τη μια με την άλλη, που θα την ζήλευαν και οι σύγχρονοι συνθέτες.<sup>162</sup> Δεν πρέπει πάντως να συγχέουμε το στυλ των Φλαμανδών με αυτό που σήμερα λέμε αντίστιξη:<sup>163</sup> αντίστιξη ονόμαζαν οι Φλαμανδοί την τέχνη «να κάνεις τις φωνές να τραγουδούν με τον πιο ευχάριστο τρόπο», σύμφωνα με τον Γάλλο θεωρητικό του 16<sup>ου</sup> αιώνα Michel del Menehou.

Αυτός θα έπρεπε να είναι ο μόνος και βασικός κανόνας για τη σύνθεση πολυφωνικών φωνητικών έργων. Κάθε δηλαδή φωνή να είναι μια ενδιαφέρουσα μελωδία. Ακολουθώντας όμως πιστά τον κανόνα αυτό, ο συνθέτης μπορούσε εύκολα να παρασυρθεί σε υπερβολές και να καλύψει εντελώς το ποιητικό κείμενο, όπως γινόταν συχνά στα γαλλο-φλαμανδικά έργα. Η εκκλησία, που απαιτούσε να ακούγονται καθαρά τα λόγια του κειμένου, διαφώνησε συχνά με τους Φλαμανδούς συνθέτες και στο Συνέδριο του Τριντέντο σκέφτηκε σοβαρά να απαγορεύσει την

<sup>161</sup> Γ. Αγγελόπουλου, *Ιστορία και μορφολογία της Μουσικής*, χ.τ. χ.χ., σελ. 49

<sup>162</sup> Ulrich Michels, *Άτλας της Μουσικής, Από τους προϊστορικούς χρόνους έως την Αναγέννηση*, Αθήνα 1994, σελ. 238

<sup>163</sup> Εμίλ Βυλερμόζ, *Ιστορία της Μουσικής*, Αθήνα 1979, τ.1, σελ. 75

πολυφωνική μουσική στην εκκλησία.<sup>164</sup> Μόνο η επέμβαση του Παλεστρίνα, που κατόρθωσε να δώσει στα έργα του την ίδια διαύγεια στη μουσική και στο κείμενο, εμπόδισε αυτή την απαγόρευση. Ο Παλεστρίνα και μαζί με αυτόν όλη η ιταλική σχολή, απάλυνε το τραχύ στυλ των παλιών Φλαμανδών και χωρίς να το παραποιήσει, του χάρισε περισσότερη ομορφιά και χάρη.

### 3.5 Η πρώτη γαλλο–φλαμανδική σχολή

Ο κυριότερος εκπρόσωπος της παλαιότερης γαλλο–φλαμανδικής σχολής είναι ο Γκυγιώμ Ντυφαί. Γεννήθηκε γύρω στα 1400. Αφού μορφώθηκε πρώτα στη Μουσική Σχολή (*maltrise*) της Μητρόπολης του Καμπραί, ο Ντυφαί προσλαμβάνεται από το 1428 έως το 1437 στην παπική χορωδία της Ρώμης. Το 1433–1435 συνοδεύει τον πάπα Ευγένιο τον 4<sup>ο</sup> στην Πίζα και στη Φλωρεντία. Αργότερα φαίνεται ότι πήγε στο Παρίσι και από το 1442 έως το 1449 βρίσκεται στην υπηρεσία του αντίπαπα Felix του 5<sup>ου</sup>. Είχε το εκκλησιαστικό αξίωμα του *κανονικού*. Πέθανε στις 29 Νοεμβρίου 1474.<sup>165</sup>

Έζησε την ίδια εποχή με τους ζωγράφους Ουμβέρτο και Ιωάννη βαν Εϋκ, ιδρυτές της παλιάς φλαμανδικής σχολής, την εποχή δηλαδή που τόσο για τη μουσική όσο και για τη ζωγραφική άρχισε μια νέα περίοδος ακμής. Είναι σχεδόν βέβαιο πως ο Ντυφαί δέχθηκε επιρροές από τον Άγγλο Ιωάννη Ντάνστεϊμπλ που μαζί με το σύγχρονο του Λάϊονελ Πάουερ και μερικούς άλλους προγενέστερους δασκάλους, είχε αναπτύξει σε μεγάλο βαθμό την τέχνη της αντίστιξης στα βρετανικά νησιά.<sup>166</sup> Έπειτα από τη μάχη του Άζενκουρ το 1415 όπου ο Ερρίκος ο 5<sup>ος</sup> της Αγγλίας νίκησε τον Κάρολο τον 7<sup>ο</sup> της Γαλλίας, δημιουργήθηκε στα παράλια της Μάγχης, μια ζωννή κίνηση ανάμεσα στις δύο χώρες. Από τη γόνιμη αυτή επαφή ξεπήδησε, τον καιρό της βασιλείας των δύο αυτών ηγεμόνων, μια περίοδος ακμής για τη μουσική.

<sup>164</sup> Karl Nef, *Ιστορία της Μουσικής*, Αθήνα 1985, σελ. 157

<sup>165</sup> Charles van den Borren, *Guillaume Dufay, son importance dans l' evolution de la musique au XVe siècle*, Bruxelles 1926, σελ. 8

<sup>166</sup> Charles Van den Borren, *ό.π.*, σελ. 10

Ο Ντάνσεϊμπλ είναι ιδιαίτερα γνωστός ως συνθέτης ύμνων και γενικότερα θρησκευτικής μουσικής:

The image shows a musical score for a hymn. It consists of five staves. The top four staves are vocal lines, and the bottom staff is a piano accompaniment. The lyrics are: 'tus, Sanc', 'tus, Sanc-', 'tus Do - mi - nus', and 'Sanc - - - tus'. The score is in 3/4 time and features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests. The piano part uses chords and moving lines to support the vocal melody.

Συνήθως προσθέτει σε λειτουργικές μελωδίες μία ή δύο φωνές, που κινούνται με ελευθερία και άνεση, όπως στο παραπάνω παράδειγμα. Ανάμεσα στην σοπράνο και την άλτο υπάρχει πάνω στα λόγια ένας μικρός κανόνας που έχει όλη την ανεπιτήδευτη, απλή χάρη ενός λαϊκού τραγουδιού. Κάθε στροφή είναι και μια παραλλαγή. Από ιστορική πλευρά αξίζει να σημειωθεί ότι η μορφή αυτή της παραλλαγής, που πρωτοεμφανίζεται στην Αγγλία, πάλι Άγγλοι θα τη χρησιμοποιήσουν πρώτοι στην ενόργανη μουσική ύστερα από 150 χρόνια.<sup>168</sup>

Πλούσια μελωδικότητα χαρακτηρίζει επίσης και το έργο του Ντυφαί. Και στους δύο όμως αυτούς συνθέτες φαίνεται η επίδραση της μονόφωνης μουσικής. Το γρηγοριανό μέλος, με την τόση ευλυγισία της μελωδικής του γραμμής, παραμένει πάντα και για τους δύο συνθέτες πηγή έμπνευσης.<sup>169</sup>

<sup>167</sup> International Music Score Library Project, [https://imslp.org/wiki/Category:Dunstaple,\\_John](https://imslp.org/wiki/Category:Dunstaple,_John), 9/9/19

<sup>168</sup> Abraham Gerald, *The Concise Oxford History of Music*, Oxford 1979, σελ. 144

<sup>169</sup> Christofer Headington, *Ιστορία της Δυτικής Μουσικής, Από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας—από την αρχαιότητα μέχρι τον Μπετόβεν*, χ.τ. 2000, τ.1, σελ. 81

Σιγά–σιγά είχε καθιερωθεί η συνήθεια να γράφεται πολύφωνη χορωδιακή μουσική για τα πέντε μέρη που αποτελούν το κύριο τυπικό της λειτουργίας: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei.

**Kyrie** Guillaume Dufay 1400?-1474

The image displays a musical score for the Kyrie by Guillaume Dufay. It consists of six systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The first system is labeled 'Kyrie' and the second system is labeled 'Christe'. The third system is labeled 'Kyrie' again. The score is in 3/4 time and features a mix of whole, half, and quarter notes, with some rests and accidentals. The piano accompaniment is primarily chordal and provides harmonic support for the vocal line.

JK786.05.09 <http://icking-music-archiv.org>

170

Από το παραπάνω παράδειγμα φαίνεται με πόση τέχνη ο Ντυφαί κατόρθωνε να εναλλάσσει τις διάφορες φωνές, τα σόλι και τη χορωδία. Για να δώσουν ενιαία μορφή στη Λειτουργία, οι συνθέτες χρησιμοποιούσαν και στα πέντε αυτά μέρη, ως *cantus firmus*, την ίδια γρηγοριανή μελωδία, που την εμπιστεύονταν από παλιά συνήθεια στην σοπράνο, όπως στο παραπάνω έργο. Οι άλλες φωνές επεξεργάζονταν τη μελωδία αυτή ή διάφορα μοτίβα της με μεγάλη ποικιλία παραλλαγών. Συχνά οι συνθέτες χρησιμοποιούσαν για *cantus firmus* αντί γρηγοριανή μελωδία, ένα κοσμικό τραγούδι.<sup>171</sup> Αυτό δεν αλλοίωνε όμως καθόλου το θρησκευτικό χαρακτήρα των έργων, γιατί η κοσμική μελωδία χρησιμοποιούταν σε τόσο μακρόχρονες αξίες που γινόταν αγνώριστη. Μόνο η σοπράνο κρατούσε ακριβώς τα διαστήματα της μελωδίας

<sup>170</sup> International Music Score Library Project, [https://imslp.org/wiki/File:WIMA.41f2-Dufay\\_Kyrie-Christe-Kyrie.pdf](https://imslp.org/wiki/File:WIMA.41f2-Dufay_Kyrie-Christe-Kyrie.pdf), 10/9/19

<sup>171</sup> Christofer Headington, *Ιστορία της Δυτικής Μουσικής, Από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας—από την αρχαιότητα μέχρι τον Μπετόβεν*, χ.τ. 2000, τ.1, σελ. 82



και αυτά τόσο περίτεχνα κρυμμένα μέσα στην αντιστικτική κίνηση των άλλων φωνών, που στο τέλος το θέμα έχανε τον κοσμικό του χαρακτήρα.<sup>172</sup> Πολλές φορές βέβαια δε χρησιμοποιούσαν μόνο τη μελωδία αλλά και τα λόγια του κοσμικού τραγουδιού.

Χαρακτηριστικό τόσο της σχολής του Ντυφαί όσο και της αγγλικής σχολής της ίδιας εποχής είναι ότι, και οι δύο, δίνουν ιδιαίτερη σημασία στην επάνω φωνή, που ξεχωρίζει από τις άλλες με τη ζωηρότερη ρυθμική και μελωδική της κίνηση.

Amours merci de tres-tout

Tant que je puis quant il m'a fait choi-

sir

173

Την ξεχωριστή σημασία που έχει η πάνω φωνή την παρατηρούμε και στα κοσμικά τραγούδια, όπως στην παραπάνω μπαλάντα του Ζιλ Μπενσουά. Ο Μπενσουά ήταν ένας από τους δασκάλους της γαλλο-φλαμανδικής σχολής και υπήρξε εφημέριος και ψάλτης του δούκα της Βουργουνδίας Φίλιππου του Καλού.<sup>174</sup>

<sup>172</sup> Christofer Headington, *Ιστορία της Δυτικής Μουσικής, Από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας—από την αρχαιότητα μέχρι τον Μπετόβεν*, χ.τ. 2000, τ.1, σελ. 82

<sup>173</sup> International Music Score Library Project, [https://imslp.org/wiki/Category:Binchois%2C\\_Gilles](https://imslp.org/wiki/Category:Binchois%2C_Gilles), 11/9/19

<sup>174</sup> Christofer Headington, *Ιστορία της Δυτικής Μουσικής, Από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας—από την αρχαιότητα μέχρι τον Μπετόβεν*, χ.τ. 2000, τ.1, σελ. 82 - 83

Οι γαλλοφλαμανδοί συνθέτες έγραψαν, εκτός από λειτουργίες, θρησκευτικά τραγούδια, μοτέτα αλλά και κοσμικά τραγούδια.

### 3.6 Η δεύτερη γαλλο–φλαμανδική σχολή

Τρεις μουσικοί εκπροσωπούν τη δεύτερη γαλλο–φλαμανδική σχολή: ο Ιωάννης Όκεγκεμ, ο Ιάκωβος Όμπρεχτ και ο Ζοσκέν ντε Πρε.<sup>175</sup>

a. Ο Jean Ockeghem γεννήθηκε γύρω στο 1430 και πέθανε στο Γουρ το 1495. Ήταν ψαλτοπαίδι στη Μητρόπολη της Αμβέρσας και από το 1446 βρίσκεται στην υπηρεσία του δούκα της Βουρβόνης στο Μουλέν. Ίσως γύρω στο 1450 να ήταν μαθητής του Ντυφαί. Μαθητές του υπήρξαν οι Ζοσκέν ντε Πρέ, Πιερ ντε Λα Ρυ, Μπρυμέλ, Λουαζέ Κομπέρ που, αν και ζήσανε ο καθένας σε διάφορες χώρες της Ευρώπης, σήμερα θεωρείται ότι ανήκουν στη δεύτερη γαλλοφλαμανδική σχολή. Το 1453 ο Όκεγκεμ υπηρετεί στην Αυλή του Καρόλου του 7<sup>ου</sup>. Το 1459 απέκτησε την τιμητική θέση του θησαυροφύλακα στο Αββαείο του Αγίου Μαρτίνου στο Τουρ. Επιστρέφει στο Παρίσι το 1461 και το 1465 διορίζεται αρχιμουσικός στην αυλή του Λουδοβίκου του 11<sup>ου</sup>. Αργότερα, κάνει δύο ταξίδια με έξοδα του βασιλιά. Το ένα, το 1469, στην Ισπανία και το άλλο, το 1484, στη Φλάντρα.

b. Ο Jacob Obtech γεννήθηκε στην Ουτρέχτη γύρω στα 1430 και πέθανε το 1505. Στην αρχή ήταν αρχιμουσικός στη Μητρόπολη της Ουτρέχτης και έπειτα, για μερικά χρόνια, στην αυλή του Ηρακλή ντ' Εστέ, στη Φερράρα. Αργότερα κατέχει διάφορες θέσεις στην Ουτρέχτη, το Καμπραί, τη Βρύγη, την Αμβέρσα. Το 1504 επιστρέφει στην Ιταλία όπου και πεθαίνει τον άλλο χρόνο από πανούκλα. Λέγεται ότι αυτός δίδαξε μουσική στον Έρασμο του Ρόττερνταμ

c. Ο Josquin des Pres γεννήθηκε γύρω στα 1450, ίσως στο Κοντέ, όπου και πέθανε το 1521. Οι σύγχρονοί του τον αποκαλούσαν «πρίγκιπα της μουσικής». Για τη ζωή του ξέρουμε πολύ λίγα πράγματα. Από το 1474 έζησε στο Μιλάνο, στην αυλή των Σφόρτσα και από το 1486 ως το 1494 στη Ρώμη, ως ψάλτης στην παπική χορωδία. Αργότερα (1495–1499), διευθύνει τη χορωδία της

<sup>175</sup> Jeremy Yudkin, *Music in Medieval Europe. Upper Saddle River*, χ.τ. 1989, σελ. 226

Μητρόπολης του Καμπραί. Το 1499 βρίσκεται στη Μοδένα, το 1500 ίσως στο Παρίσι, το 1503 στη Φερράρα και τα τελευταία χρόνια της ζωής του στο Κοντέ.

Με τη νέα σχολή, η τετράφωνη πολυφωνία, που και ο Ντυφαί την προτιμούσε από την τρίφωνη της προηγούμενης εποχής, καθιερώνεται πια οριστικά.<sup>176</sup> Στην τετράφωνη γραφή το ενδιαφέρον δεν περιορίζεται στην επάνω φωνή. Όλες έχουν την ίδια σημασία. Συνήθως οι φωνές χωρίζονται σε δύο ομάδες που απαντούν η μια στην άλλη. Εφ' όσον οι διάφορες φωνές επαναλαμβάνουν εκ περιτροπής τα ίδια λόγια, φυσικό ήταν να χρησιμοποιήσουν και το ίδιο μουσικό μοτίβο και έτσι δημιουργείται το στυλ της μίμησης.

177

Ο τρόπος αυτός, που φαίνεται σήμερα τόσο απλός, γενικεύεται από τον Οκεγκεμ και ύστερα. Ιδιαίτερα ο Όμπρεχτ τον εφαρμόζει με μεγαλύτερη ακόμη αυστηρότητα, χωρίς δηλαδή να παρεμβάλλει, ανάμεσα στις φωνές που μιμούνται η μια την άλλη, καμία ελεύθερη ενδιάμεση φωνή. Στο παραπάνω έργο του, στο Credo της λειτουργίας, παρατηρούμε πως αυτή η μέθοδος που χρησιμοποιεί δίνει έντονη

<sup>176</sup> Δημήτρης Γιάννου, *Ιστορία της Μουσικής, Σύντομη Γενική επισκόπηση (μέχρι τον 16ο αιώνα)*, Θεσσαλονίκη 1995, σελ. 235

<sup>177</sup> International Music Score Library Project, [https://imslp.org/wiki/Ave\\_Regina\\_caelorum\\_\(Obrecht%2C\\_Jacob\)](https://imslp.org/wiki/Ave_Regina_caelorum_(Obrecht%2C_Jacob)), 12/9/19

εκφραστικότητα στη σύνθεση. Το χαρακτηρίζει σταθερός ρυθμός και εσωτερικότητα, φαίνεται καθαρά το χόρισμα των φωνών σε δύο ομάδες, όπως και ο τρόπος της ποίησης. Το ίδιο συμβαίνει στη συνέχεια του έργου του Ave regina caelorum:

The image shows a musical score for a section of 'Ave regina caelorum'. It consists of four systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The lyrics are: 'Cru - - ci - fi - - xus, cru - - ci - fi - - xus o - ti - am pro no - - - - - bis sub Pon - - - ti - o Pi-late'. The score is in G major and 4/4 time. The piano accompaniment features a steady, rhythmic pattern of chords and single notes, providing a stable harmonic and rhythmic foundation for the vocal lines.

178

Ο διάλογος ανάμεσα στις δύο ομάδες εξακολουθεί και κάθε ομάδα επαναλαμβάνει το μέρος που αντιστοιχεί στα αλληπάλληλα επεισόδια του Credo. Στα λόγια όμως «και σταυρωθέντα υπέρ ημών» ο συνθέτης για να δώσει περισσότερη έμφαση στο κείμενο μεταχειρίζεται την τετράφωνη γραφή. Όπως στα λίγα αυτά μέτρα, έτσι και σε όλο το κομμάτι υπάρχει απόλυτη συνοχή μεταξύ μουσικής και λόγου.

<sup>178</sup> International Music Score Library Project,  
[https://imslp.org/wiki/Ave\\_Regina\\_caelorum\\_\(Obrecht%2C\\_Jacob\)](https://imslp.org/wiki/Ave_Regina_caelorum_(Obrecht%2C_Jacob)), 11/9/19

Ο Όκεγκεμ επίσης χωρίζει συχνά τις φωνές σε δύο και τα μέσα που χρησιμοποιεί παρουσιάζουν μεγάλη ποικιλία όπως στο παρακάτω έργο, το Sanctus της Λειτουργίας:

The image shows a musical score for the Sanctus, featuring two vocal parts (Soprano and Bass) and a basso continuo line. The lyrics are 'Sanc - tus, Sanc - tus' and 'Do - mi-nus'. The score is written in a historical style with a treble clef and a common time signature. The lyrics are placed above and below the notes. The number 179 is visible in the bottom right corner of the score area.

Ενώ οι νεότεροι συνθέτες δίνουν συνήθως στο Sanctus ένα ύφος πομπώδες, στους παλιότερους, όπως βλέπουμε έχει έναν πιο απλό και ευγενικό χαρακτήρα

Αναφέρουμε ακόμη τα ονόματα άλλων μουσικών, που στο πρώτο μισό του 16<sup>ου</sup> αιώνα έχουν συμβάλει και αυτοί στο μεγαλείο της δεύτερης γαλλο-φλαμανδικής σχολής: Ματθαίος Γκασόν, Λουαζέ Κομπέρ, Πιερ Μουλύ, Καρπεντράς, Κλέμενς και ο περίφημος Ζοσκέν.<sup>180</sup> Τον Ζοσκέν τον θεωρούσαν πάντα τον μεγαλύτερο δάσκαλο της δεύτερης γαλλο-φλαμανδικής σχολής και μπορούμε μάλιστα να πούμε ότι ήταν από τους μεγαλύτερους όλων των εποχών.

<sup>179</sup> International Music Score Library Project, [https://imslp.org/wiki/Category:Ockeghem,\\_Johannes](https://imslp.org/wiki/Category:Ockeghem,_Johannes), 13/9/19

<sup>180</sup> Δημήτρης Γιάννου, *Ιστορία της Μουσικής, Σύντομη Γενική επισκόπηση (μέχρι τον 16ο αιώνα)*, Θεσσαλονίκη 1995, σελ. 236

### 3.7 Η μουσική στη Γερμανία

Στις αρχές της γαλλο-φλαμανδικής περιόδου η μουσική στη Γερμανία αντιπροσωπεύεται από μεμονωμένους συνθέτες, όπως ο Άνταμ φον Φούλντα, ο Ούγγρος Θωμάς Στόλτσερ, αρχιμουσικός της ουγγρικής αυλής και ο Ερρίκος Φίνκ που πέρασε τα νεανικά του χρόνια στην Πολωνία.<sup>181</sup> Σύντομα όμως ιδρύεται η γερμανική σχολή που αναπτύσσεται στις αυλές του Μαξιμιλιανού του 1<sup>ου</sup> στο Ίννσμπρουκ και των δούκων της Βαυαρίας και της Βυρτεμβέργης στο Μόναχο και τη Στουτγάρδη. Στη σχολή αυτή ανήκει, αν και είχε φλαμανδική καταγωγή, ο συνθέτης Ερρίκος Ιζαάκ, που βρισκόταν στην αυλή του αυτοκράτορα Μαξιμιλιανού, όπως και ο Ελβετός μαθητής του Λουδοβίκος Ζένφλ, που και αυτός υπηρέτησε πρώτα στην αυλή του Μαξιμιλιανού και έπειτα στην αυλή του δούκα της Βαυαρίας.<sup>182</sup>

I. Ο Heinrich Isaak γεννήθηκε γύρω στα 1450 και πέθανε στη Φλωρεντία το 1517. Γύρω στα 1480 έρχεται στη Φλωρεντία όπου γίνεται οργανίστας του Λαυρεντίου του Μεγαλοπρεπή των Μεδίκων.<sup>183</sup> Το 1484 υπηρετεί στην Αυλή του αρχιδούκα Σιγισμούνδου στο Ίννσμπρουκ. Τα υπόλοιπα χρόνια της ζωής του τα πέρασε στην Ιταλία και την Αυστρία.

II. Ο Ludwig Senfl γεννήθηκε γύρω στο 1492 στη Ζυρίχη ή στη Βασιλεία και πέθανε γύρω στα 1555, πιθανόν στο Μόναχο. Στα παιδικά του χρόνια ήταν μέλος της αυτοκρατορικής χορωδίας στη Βιέννη και μαθητής του Ιζαάκ. Σε ποια ποιητική αυτοβιογραφία του, που την μελοποίησε μάλιστα, μιλάει με ευλάβεια για το δάσκαλό του. Το 1519 τον διαδέχεται στη θέση του αρχιμουσικού της αυτοκρατορικής Αυλής. Ύστερα από το θάνατο του Μαξιμιλιανού γίνεται αρχιμουσικός στην Αυλή του Μονάχου όπου και πέθανε. Αν και ο Ζένφλ είχε μείνει πιστός στην παλιά του πίστη, ο Λούθηρος τον εκτιμούσε και τον θαύμαζε πολύ.

Στη λειτουργία και στο μοτέτο οι μουσικοί αυτοί απλά ανταγωνίζονται τους Γαλλοφλαμανδούς και μόνο στο λιντ φανερώνεται η πρωτοποριακή τους διάθεση. Ενώ το γαλλικό τραγούδι αναπτύσσεται ελεύθερα και γρήγορα, το γερμανικό λιντ εξακολουθεί ακόμα να βασίζεται στο λαϊκό τραγούδι.

<sup>181</sup> Karl Nef, *Ιστορία της Μουσικής*, Αθήνα 1985, σελ. 175

<sup>182</sup> Εμίλ Βυλερμόζ, *Ιστορία της Μουσικής*, Αθήνα 1979, τ.1, σελ. 78

<sup>183</sup> Εμίλ Βυλερμόζ, *ό.π.*, σελ. 78-79

Οι γερμανοί συνθέτες παίρνουν για βάση (cantus firmus) μια λαϊκή μελωδία, που τραγουδιέται από τον τενόρο και γύρω της πλέκουν τις τρεις άλλες φωνές, ώστε τα κυριότερα μέρη του cantus firmus να περνούν με διάφορα μελίσματα, άλλοτε στη σοπράνο, άλλοτε στην άλτο και άλλοτε στο μπάσο. Οι πολυφωνικές όμως αυτές συνθέσεις βασίζονται πολύ στο μονόφωνο λαϊκό τραγούδι.<sup>184</sup>

The image shows a handwritten musical score for a German folk song. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a lute accompaniment. The lyrics are written in German and Greek. The first system has the lyrics 'Ich fuhr da - hin mein Stros-sen / In frem-de Land' dahin Mein Tra-dia'. The second system has 'mit ge- nom-men da ich nit weiss be- kom-men'. The third system has 'Wo ich im E - - - - - Land bin'. The music is written in a simple, folk-like style with a clear melody and accompaniment.

185

Το παραπάνω έργο αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικότερο πολυφωνικά γερμανικά τραγούδια, η μουσική λέγεται ότι είναι από τον Ιζαάκ και τα λόγια, σύμφωνα με την παράδοση, του αυτοκράτορα Μαξιμιλιανού:

*Τηνσμπρουκ, πρέπει να σε αφήσω, πρέπει να τραβήξω το δρόμο μου. Να πάω πέρα στα ξένα. Μου πήραν τη χαρά μου και δεν ξέρω ο άμοιρος, τι θα απογίνω.*

<sup>184</sup> Christofer Headington, *Ιστορία της Δυτικής Μουσικής, Από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας—από την αρχαιότητα μέχρι τον Μπετόβεν*, χ.τ. 2000, τ.1, σελ. 89

<sup>185</sup> International Music Score Library Project, [https://imslp.org/wiki/Category:Folk\\_Songs%2C\\_German](https://imslp.org/wiki/Category:Folk_Songs%2C_German), 14/9/19

Η τετραφωνία και η σχετική αυτονομία, όσον αφορά το μελωδικό περιεχόμενο της κάθε φωνής, μας δείχνουν ότι μπαίνουν για τα καλά τα θεμέλια της θεματικής αντίστιξης. Υπάρχει ομοιομορφία στον ρυθμό των φωνών, καμία φωνή δεν ξεφεύγει με περισσότερες αξίες, και όλο το έργο έχει σαφή δομή.

Οι ουμανιστές αγαπούσαν, όπως φαίνεται, πολύ αυτού του είδους τη μουσική.<sup>186</sup> Ένας από αυτούς, ο Βονιφάτιος Άμερμπαχ από τη Βασιλεία, είχε μια σπουδαία συλλογή τραγουδιών για χορωδία. Πολλοί άλλοι είχαν στενές σχέσεις με μουσικός. Και ο Λούθηρος αγαπούσε με πάθος τη μουσική. Λιγότερο γνωστό είναι πως και ο Ζβίγγλιος έπαιζε πολύ καλά το λαούτο. Ακόμη και ο Καλβίνος αναγνώριζε και περιέγραψε με ωραία λόγια τη δύναμη των ήχων και ο Έρασμος σπούδασε μουσική με τον Όμπρεχτ.<sup>187</sup> Πολλοί ασχολήθηκαν και με τη θεωρία της μουσικής, όπως ο Γκλαρεάνους. Όλα τα πανεπιστήμια είχαν έδρα μουσικής.

Καμία εποχή δεν αγάπησε τόσο τη μουσική τέχνη όσο ο 16<sup>ος</sup> αιώνας, ιδιαίτερα στις αρχές του. Το ιδανικό των ουμανιστών ήταν να μοιάσουν στους αρχαίους Έλληνες, συνεπώς έπρεπε να τους μιμηθούν και στην αγάπη τους για τη μουσική. Παρέβλεψαν όμως το γεγονός ότι η μουσική των Ελλήνων ήταν ολότελα διαφορετική από τη δική τους. Δοκίμασαν ακόμη να ξαναζωντανέψουν και το τραγούδι των Ρωμαίων και παρακίνησαν τους συνθέτες να μελοποιήσουν τις Ωδές του Οράτιου, σύμφωνα με το ρυθμό του στίχου. Αν και καταπιάστηκαν με το έργο αυτό πάρα πολλοί δάσκαλοι, όπως ο Ζένφλ και ο Χοφχάϊμερ, οι προσπάθειες αυτές παρέμειναν απλές μαθηματικές ασκήσεις.<sup>188</sup>

Η πιο παλιά συλλογή από γερμανικά πολυφωνικά τραγούδια είναι, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, η χειρόγραφη συλλογή του Άμερμπαχ. Από τα μέσα του 15<sup>ου</sup> αιώνα. Παρόμοιες συλλογές βγήκαν την ίδια περίπου εποχή στο Βερολίνο και το Μόναχο. Αργότερα όταν ανακαλύφθηκε η μουσική τυπογραφία, εκδόθηκαν και σε άλλες πόλεις μεγάλες συλλογές τραγουδιών, όπως του Oeglin (Άουξμπουργκ), του Schoeffler (Μαγεντία 1513). Στη Νυρεμβέργη μεταξύ 1539 και 1556, ο Forster εκδίδει 380 τραγούδια με τον τίτλο «Εκλογή από καλά γερμανικά τραγούδια, παλιά και νέα» και το 1544 ο Ott τη «συλλογή από 115 καλά και καινούργια τραγούδια». Τέλος τα

<sup>186</sup> Abraham Gerald, *The Concise Oxford History of Music*, Oxford 1979, σελ. 155

<sup>187</sup> Abraham Gerald, *ό.π.*, σελ. 156-157

<sup>188</sup> Μιχάλης Γρηγορίου, *Οι γλώσσες και οι λειτουργίες της μουσικής*, Αθήνα χ.χ., τ.2, σελ. 82



τραγούδια του Ερρίκου Φινκ εκδίδονται το 1536.

Meinē trauerē ist ir sach mir g'bücht, etc ...

Meinē trauerē ist ir sach mir

g'bücht dass ich nie ... man darf kla - gen  
Ich wolt, glaub, mir, schier ehr den Tod er - kie -

sen als dich al - so verlie - sen

189

Στο παραπάνω τραγούδι (λιντ), γραμμένο σε φρύγιο τρόπο, ο συνθέτης μεταχειρίζεται τη μίμηση χωρίς να θίγει την ανεξαρτησία των φωνών, τις οποίες κινεί με θαυμαστή άνεση. Το αρχικό μοτίβο, με τη διπλή κίνηση της πέμπτης σι-μι-σι, είναι το ίδιο με το μοτίβο του χορικού των διαμαρτυρομένων Aus tiefer Not, γνωστό και από τις καντάτες, τα χορικά και τα πρελούδια του Μπαχ.<sup>190</sup> Η κίνηση αυτής της πέμπτης είναι πολύ συνηθισμένη στην αρχή των τραγουδιών της Διαμαρτυρόμενης Εκκλησίας του 16<sup>ου</sup> αιώνα, όπως άλλωστε και στο γρηγοριανό μέλος. Αν και αποτελεί ένα από τα στερεότυπα χαρακτηριστικά της παλιάς μουσικής, δε χάνει ωστόσο την εκφραστική της δύναμη, όπως δεν τη χάνουν, στη λαϊκή ποίηση, ορισμένες λέξεις ή εκφράσεις όσο συχνά και αν επαναλαμβάνονται.

<sup>189</sup> International Music Score Library Project, [https://imslp.org/wiki/Category:Hofhaimer,\\_Paul](https://imslp.org/wiki/Category:Hofhaimer,_Paul), 15/9/19

<sup>190</sup> Peter Williams, *J. S. Bach: A Life in Music*, Cambridge 2007, σελ. 373

Εκτός από τον Ζένφλ και τον Φινκ πρέπει να αναφέρουμε ακόμα μεταξύ των δασκάλων του παλιού γερμανικού λιντ τους Σίξτο Ντήτριχ, Βενέδικτο Ντούτσις, Αρνόλδο φον Μπρουκ, Λαυρέντιο Λέμλιν και άλλους.<sup>191</sup>

### 3.8 16<sup>ος</sup> αιώνας: Παλεστρίνα και Ορλάντο Λάσο

**Παλεστρίνα:** Τον 16<sup>ο</sup> αιώνα, πλάι στους Γάλλους και τους Φλαμανδούς, τη μουσική κίνηση την κατευθύνουν και οι Ιταλοί. Η ανάπτυξη της θρησκευτικής τέχνης φτάνει στο απόγειο της με τον Παλεστρίνα, του οποίου η μουσική γίνεται σύμβολο όλης αυτής της εποχής. Στυλ Παλεστρίνα λέμε το πολυφωνικό στυλ a capella που ανθίζει τον 16<sup>ο</sup> αιώνα. Ενώ τον προηγούμενο αιώνα στην εκτέλεση των πολυφωνικών τραγουδιών παίρνουν μέρος και διάφορα όργανα, οι Ιταλοί του 16<sup>ου</sup> αιώνα φτάνουν σε μια τόσο τέλεια φωνητική γραφή, ώστε κάθε προσθήκη οργάνου θα ήταν περιττή.<sup>192</sup> Κύριος δημιουργός αυτής της τελειότητας είναι ο Παλεστρίνα που ωστόσο, δε φέρνει τίποτα τ' ολότελα καινούργιο ουσιαστικά.

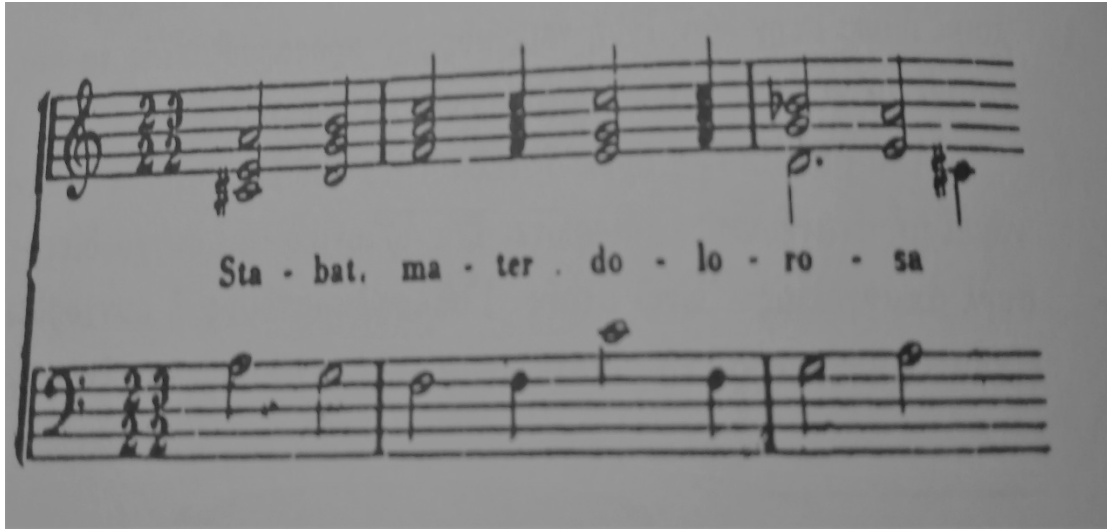
Ο Giovanni Pierluigi da Palestrina γεννήθηκε στην Παλεστρίνα το 1525 (ίσως και το 1525) και πέθανε στη Ρώμη το 1564. Το οικογενειακό του όνομα ήταν Πιερλουϊτζι. Σε αυτό πρόσθεσαν το όνομα ντα Παλεστρίνα, δηλαδή από την Παλεστρίνα. Ο Παλεστρίνα αφιέρωσε όλη του την ζωή, όπως και όλο του το έργο, στη θρησκευτική μουσική. Όταν ήταν νέος υπήρξε οργανίστας και αρχιμουσικός στη μεγαλύτερη εκκλησία της γενέτειρας του. Από το 1544 έως το 1551 διευθύνει την παιδική χορωδία του παρεκκλησίου Τζούλια στον Άγιο Πέτρο της Ρώμης. Το 1555 γίνεται ψάλτης στη Σιξτίνα. Τη θέση αυτή την διατηρεί όσο ήταν πάπας ο Ιούλιος ο Γ' και ο Μαρκέλλος Β'. Ο διάδοχός τους όμως, πάπας Παύλος Δ', διώχνει όλους τους παντρεμένους μουσικούς από την υπηρεσία του. Ο Παλεστρίνα αναγκάζεται να αποσυρθεί όμως ήταν τόσο για αυτόν, ώστε αρρωσταίνει. Την ίδια χρονιά του προσφέρουν τη μουσική διεύθυνση στον Άγιο Ιωάννη του Λατράνου. Από το 1561 ως το 1571 έχει την ίδια θέση στη Σάντα Μαρία Ματζιόρε. Τέλος το 1571 διορίζεται αρχιμουσικός στον Άγιο Πέτρο.<sup>193</sup>

<sup>191</sup> Ulrich Michels, *Άτλας της Μουσικής, Από τους προϊστορικούς χρόνους έως την Αναγέννηση*, Αθήνα 1994, σελ. 256

<sup>192</sup> Ευάγγελος Κοκκόρης, *Η μουσική και η ιστορία της, χ.τ. χ.χ.*, σελ. 157

<sup>193</sup> Jerome Roche, *Palestrina (Oxford Studies of Composers)*, Νέα Υόρκη 1971, σελ. 12

Ανάμεσα στους Γαλλοφλαμανδούς και σε αυτόν υπάρχει άμεση συγγένεια. Κατέχει όλα τους τα μυστικά και τα χρησιμοποιεί όμως στην πιο αγνή τους μορφή, προσαρμόζοντας τα στο πιο εκφραστικό όργανο, την ανθρώπινη φωνή.<sup>194</sup> Από μια άποψη η τελειότητα του Παλεστρίνα ισοδυναμεί με ανανέωση, αφού καθιερώνει ένα αρμονικό με συγχορδίες στυλ απαγγελίας. Ενώ στους Γαλλοφλαμανδούς η συγχορδία ήταν περισσότερο το αποτέλεσμα της τυχαίας συνάντησης πολλών μελωδιών, στον Παλεστρίνα αντιπροσωπεύει μια ολότελα καινούργια αντίληψη της αρμονίας.<sup>195</sup>



196

Η αρχή από το Stabat Mater του, καλύτερα από κάθε άλλη εξήγηση, μας επιτρέπει να νιώσουμε τη δυνατή εντύπωση που προκαλεί η σειρά αυτή από πολύ «δυνατές» συνδετικά συγχορδίες, που θα συναντήσουμε αργότερα στο ρομαντικό κίνημα του 19<sup>ου</sup> αιώνα π.χ Λιστ. Η συγχορδιακή μουσική καθιερώνεται και τα έργα γίνονται εκφράσεις υπέρτατης μουσικής έξαρσης

Την εποχή εκείνη συχνά η εκκλησία διαμαρτυρόταν ότι τα ιερά κείμενα χάνονταν κυριολεκτικά μέσα στην πολύπλοκη αντιστικτική επεξεργασία των φωνών. Το θέμα αυτό απασχόλησε ιδιαίτερα και τη Σύνοδο του Τριντέντο (1545–1563) που θέλησε να αποκλείσει την πολυφωνία από την εκκλησία.<sup>197</sup> Ο πάπας Παύλος Δ΄ αναθέτει τότε σε μια επιτροπή από καρδινάλιους και ψάλτες να εξετάσει το ζήτημα. Η επιτροπή δίνει εντολή στον Παλεστρίνα να γράψει μια λειτουργία με αληθινό

<sup>194</sup> Christofer Headington, *Ιστορία της Δυτικής Μουσικής, Από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας—από την αρχαιότητα μέχρι τον Μπετόβεν*, χ.τ. 2000, σελ. 104

<sup>195</sup> Γ. Αγγελόπουλου, *Ιστορία και μορφολογία της Μουσικής*, χ.τ χ.χ., σελ. 62

<sup>196</sup> International Music Score Library Project,

[https://imslp.org/wiki/Stabat\\_Mater\\_\(Palestrina%2C\\_Giovanni\\_Pierluigi\\_da\)](https://imslp.org/wiki/Stabat_Mater_(Palestrina%2C_Giovanni_Pierluigi_da)), 16/9/19

<sup>197</sup> J. Samson, *Palestrina ou la poesie del' exactitude*, Geneve 1940, σελ. 190

θρησκευτικό χαρακτήρα στην οποία να ακούγεται το κείμενο. Με τη λειτουργία του πάπα Μαρκέλλου ο Παλεστρίνα ικανοποιεί το αίτημα αυτό και έτσι η πολυφωνική μουσική κράτησε τη θέση της στην εκκλησία.<sup>198</sup>

The image displays a musical score for a Mass by Palestrina, featuring vocal and instrumental parts. The lyrics are in Latin and are written below the musical staves. The score is divided into four systems, each with a vocal line (treble clef) and an instrumental line (bass clef). The lyrics are: Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - - sub Pon - ti - o Pi - la - - - - - to pas - sus et se - - - pul - tus - - - - - to est. Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - - - - e.

Με το παραπάνω απόσπασμα μας δίνεται ένα δείγμα του ύφους της. Το συγχορδιακό στυλ κυριαρχεί και πάλι και ο Παλεστρίνα επιλέγει 4 φωνές και όχι 5 όπως σε άλλα έργα του, προφανώς για να προσδώσει απαγγελτικό ύφος και μελωδικότητα και να προβληθεί περισσότερο το κείμενο, όπως του ζητήθηκε.

Με τον Παλεστρίνα το στυλ a capella καθιερώνεται οριστικά στη θρησκευτική μουσική. Ο ιταλός δάσκαλος έδωσε με το στυλ αυτό το πρότυπο που δικαιολογημένα ακολουθούν οι μεταγενέστεροι, γιατί είναι το πιο κατάλληλο για να

<sup>198</sup> J. Samson, *Palestrina ou la poesie del' exactitude*, Geneve 1940, σελ 190

<sup>199</sup> International Music Score Library Project,

[https://imslp.org/wiki/Missa\\_Papae\\_Marcelli\\_\(Palestrina%2C\\_Giovanni\\_Pierluigi\\_da\)](https://imslp.org/wiki/Missa_Papae_Marcelli_(Palestrina%2C_Giovanni_Pierluigi_da)), 17/9/19

εκφράσει με μεγαλοπρέπεια το θρησκευτικό συναίσθημα μιας κοινότητας, συγκεκριμένα μιας συνάθροισης πιστών.

Ο Παλεστρίνα αφιέρωσε όλη του τη δημιουργικότητα στη θρησκευτική μουσική. Έγραψε 93 λειτουργίες και 179 μοτέτα.<sup>200</sup> Στις δύο αυτές μορφές κατανάλωσε όλη του μαεστρία.

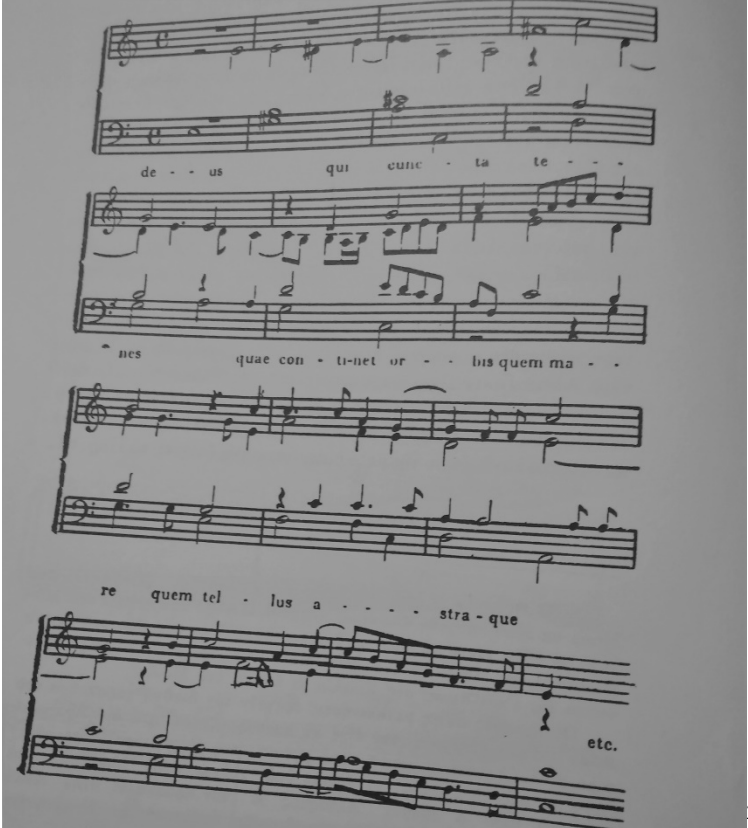
**Ορλάντο Λάσο:** Ο Ορλάντο Λάσο, φλαμανδικής καταγωγής, αντιπροσωπεύει την επιβίωση της γαλλο–φλαμανδικής σχολής στην περίοδο του ιταλικού τραγουδιού a capella. Δεν είναι κατώτερος από τον Παλεστρίνα, είναι όμως διαφορετικής φύσης.

Γεννήθηκε στο Mons en Hainaut (στη Φλάντρα) πιθανόν το 1532 και πέθανε στο Μόναχο το 1594. Μουσική πρωτομαθαίνει στην παιδική χορωδία του Αγίου Νικολάου στο Μόνς. Δώδεκα ετών ακολουθεί τον αντιβασιλέα Φερδινάνδο της Γκονζάγκας στη Σικελία και έπειτα στο Μιλάνο. Οι πρόωρες αυτές μετακινήσεις εξηγούν τον διεθνή χαρακτήρα του Λάσο και την ευχέρεια που είχε να προσαρμόζεται στα διάφορα μουσικά στυλ. Αργότερα πέρασε δύο χρόνια στη Ρώμη, ταξίδεψε στην Αγγλία και τη Γαλλία και έμεινε δύο χρόνια στην Αμβέρσα. Στα τέλη του 1556 ο δούκας Αλβέρτος Ε΄ τον προσκαλεί στην Αυλή του στη Βαυαρία και το 1560 τον διορίζει αρχιμουσικό. Σε αυτή τη θέση έμεινε έως το θάνατο του.

Ο Ορλάντο συμμετέχει στη διεθνή λαμπερή ζωή ενός ταραγμένου αιώνα. Του είναι δύσκολο να γράφει σε όλα τα στυλ, γι' αυτό και πολλές χώρες τον θεωρούν δικό τους συνθέτη.<sup>201</sup> Η φήμη του στηρίζεται κυρίως στις θρησκευτικές του συνθέσεις και ιδιαίτερα στους Ψαλμούς της Μετάνοιας. Το στυλ στους ψαλμούς αυτούς είναι ελεύθερο, ζωντανό, εκφραστικό, πλούσιο σε εικόνες και όλα χρησιμοποιούνται με μέτρο.

<sup>200</sup> Ulrich Michels, *Άτλας της Μουσικής, Από τους προϊστορικούς χρόνους έως την Αναγέννηση*, Αθήνα 1994, σελ. 248

<sup>201</sup> Van den Borren, *Orlande de Lassus*, Paris 1920, σελ. 25



de - - us qui eun - ta te - -  
nes quae con - ti - net or - - bus quem ma - -  
re quem tel - lus a - - - - - tra - que  
etc.

202

Το μοτέτο *Alme Deus* είναι χαρακτηριστικό του ύφους του. Η κίνηση της μελωδίας είναι απλή και δυνατή, ο διάφορες φωνές αναπτύσσονται με απόλυτη ανεξαρτησία. Η σοπράνο δεν κυριαρχεί δεσποτικά πάνω στις άλλες. Ο Λάσο δεν παραλείπει να «φωτίσει» το ποιητικό κείμενο στην κάθε του λεπτομέρεια.

Πλάι στον Ορλάντο Λάσο πρέπει να αναφέρουμε και τον συμπατριώτη του Φίλιππο ντι Μόντε, ο οποίος γεννήθηκε στη Μαλίν της Φλάντρας το 1521 και πέθανε το 1603, του οποίου η έμπνευση συγγενεύει με του Παλεστρίνα και του Λάσο. Η τέχνη του είναι αυστηρή και συνθετικό του έργο έχουμε πλήθος λειτουργιών και μοτέτων.<sup>203</sup>

<sup>202</sup> International Music Score Library Project, [https://imslp.org/wiki/Category:Lassus,\\_Orlande\\_de](https://imslp.org/wiki/Category:Lassus,_Orlande_de), 18/9/19

<sup>203</sup> Karl Nef, *Ιστορία της Μουσικής*, Αθήνα 1985, σελ. 196

### 3.9 Η Ιταλική Σχολή

**Η ρωμαϊκή σχολή:** Στην περίοδο του χορωδιακού τραγουδιού a capella, δύο κυρίως σχολές διακρίνονται στην Ιταλία: η ρωμαϊκή και η βενετσιάνικη. Το όνομα του Παλεστρίνα δεσπόζει στην πρώτη. Άλλοτε πίστευαν ότι ο δάσκαλός του ήταν ο Κλαύδιος Γκουντιμέλ από τη Γαλλία, γνώμη που αποδείχθηκε λανθασμένη.<sup>204</sup> Η ρωμαϊκή σχολή ιδρύθηκε από τον μαθητή του Παλεστρίνα Νανίνο (1545–1607), που είναι σήμερα γνωστός ιδιαίτερα από το γεμάτο απλοϊκή χαρά μοτέτο του *Hodie Christus natus est*. Στην ίδια ομάδα ανήκει κι ο Ιντζενιέρι του οποίου τα ρεπόν της Μεγάλης Εβδομάδας είχαν αποδοθεί για πολύ καιρό στον Παλεστρίνα και είναι αντάξια του μεγάλου αυτού δασκάλου.<sup>205</sup> Ο Ιντζενιέρι χρησιμοποιεί με τέλεια τέχνη το είδος της αρμονικής απαγγελίας. Ένα εξαιρετο παράδειγμα αυτού του στυλ είναι το *Tenebrae factae sunt*. Τα ρεπόν αυτά έχουν εκλαϊκευτεί στη Γαλλία από τους ψάλτες του Saint–Gervais.<sup>206</sup>

Τα έργα του Ανέριο (1560–1614) και ιδιαίτερα το ονομαστό του *Adoramus te Christe*, είχαν αποδοθεί και αυτά άλλοτε στον Παλεστρίνα. Τέλος θα αναφέρουμε τους Σουριανό (1549–1620) και Αλλέγκρι (1582–1652) του οποίου το *Miserere* είχε λαμπρό μέλλον. Με τη ρωμαϊκή σχολή μπορούν να συνδεθούν ακόμα και οι Ισπανοί Μοράλες (1500–1553) και ο φίλος του Παλεστρίνα Βιττόρια (1535–1608).

**Η βενετσιάνικη σχολή:** Η ανθηρή της δημοκρατίας της Βενετίας, έχει από τον 16<sup>ο</sup> αιώνα τη δική της μουσική σχολή, που το λαμπρό της στυλ αντανάκλα την αίγλη της πατρίδας της. Το καινούργιο που φέρνει η βενετσιάνικη σχολή, και που την χαρακτηρίζει, είναι η σύνθεση έργων για διπλή χορωδία.<sup>207</sup> Οι Φλαμανδοί βέβαια είχαν επιχειρήσει μερικές φορές να γράψουν για μεγάλο αριθμό φωνών, όπως το *Deo gratias* του Όκεγκεμ για 36 φωνές και το *Qui habitat* του Ζοσκέν για 24 φωνές. Στη Βενετία όμως η χορωδία για 8, 12 ή και περισσότερες φωνές γίνεται κανόνας.

Ιδρυτής της βενετσιάνικης σχολής ήταν ο Φλαμανδός Βίλλαερτ, που το 1527 είχε διοριστεί αρχιμουσικός στον Άγιο Μάρκο. Δύο Βενετσιάνοι, ο Ανδρέας

<sup>204</sup> Δημήτρης Γιάννου, *Ιστορία της Μουσικής, Σύντομη Γενική επισκόπηση (μέχρι τον 16ο αιώνα)*, Θεσσαλονίκη 1995, σελ. 274

<sup>205</sup> Δημήτρης Γιάννου, *ό.π.*, σελ. 275

<sup>206</sup> Abraham Gerald, *The Concise Oxford History of Music*, Oxford 1979, σελ. 201

<sup>207</sup> Christofer Headington, *Ιστορία της Δυτικής Μουσικής, Από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας—από την αρχαιότητα μέχρι τον Μπετόβεν*, χ.τ. 2000, τ.1, σελ. 127

Γκαμπριέλι και ο ανηψιός του Τζιοβάνι Γκαμπριέλι, συνέχισαν το έργο του, ανέπτυξαν και κράτησαν σε υψηλό επίπεδο τη σχολή του.

I. Ο Andrea Gabrieli, μαθητής του Βίλλαερτ, γεννήθηκε στη Βενετία γύρω στο 1510 και πέθανε στην ίδια πόλη το 1586. Το 1536 διορίζεται ψάλτης και το 1566 οργανίστας του δευτέρου εκκλησιαστικού οργάνου στον Άγιο Μάρκο.

II. Ο Giovanni Gabrieli, μαθητής του θείου του Α. Γκαμπριέλι γεννήθηκε το 1557 και πέθανε το 1622 στη Βενετία. Από το 1575 ως το 1579 έμεινε στην Αυλή του Μονάχου. Μετά ξαναγυρίζει στη Βενετία όπου διορίζεται, το 1586, πρώτος οργανίστας στον Άγιο Μάρκο. Κοντά του μαθήτευσε ο Henrich Schultze.

Έπειτα από το θάνατο του Τζιοβάνι Γκαμπριέλι το 1612, η σχολή χάνει κάπως την ενότητα της, ως το δεύτερο μισό όμως του 16<sup>ου</sup> αιώνα η αίγλη της ήταν αρκετά μεγάλη. Από τη Γερμανία, τη Δανία και άλλες χώρες έρχονται μαθητές για να σπουδάσουν στη βενετσιάνικη σχολή.<sup>208</sup> Έτσι εξηγείται και η επίδραση που είχε κατόπιν η σχολή αυτή σε όλη την ευρωπαϊκή μουσική. Ο Χάολερ και ο Ερρίκος Σούλτζ της χρωστούν τη διαμόρφωση του μουσικού τους ύφους. Το έργο του Γκάλλους, του Άϊχινγκερ και του Σβέλικ φέρουν έντονη τη σφραγίδα της.

Το χαρακτηριστικό τεχνικό στοιχείο της Βενετσιάνικης σχολής ήταν ο διάλογος του εναλασσόμενου διπλού χορού.<sup>209</sup> Για την εκτέλεση έργων για διπλό χορό οι ψάλτες χωρίζονται σε δύο ημιχόρια τοποθετημένα σε δύο αντικριστούς εξώστες. Καθώς οι φωνές συνδιαλέγονται ή ενώνονται μέσα στον πλατύ χώρο της εκκλησίας, η ακουστική εντύπωση ήταν υπέρλαμπρη. Από τους νεότερους συνθέτες, Ο Μπερλιόζ σκέφτηκε να χρησιμοποιήσει και πάλι την ωραία αυτή τεχνοτροπία.<sup>210</sup>

### 3.10 Το Μαντριγκάλ

Τον 16<sup>ο</sup> αιώνα στην περίοδο του *stylus a capella*, αναπτύσσεται στην Ιταλία, δίπλα στο γαλλικό και το γερμανικό τραγούδι, μια καινούργια μορφή, το μαντριγκάλ,

<sup>208</sup> Christofer Headington, *Ιστορία της Δυτικής Μουσικής, Από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας-από την αρχαιότητα μέχρι τον Μπετόβεν*, χ.τ. 2000, τ.1, σελ. 129-130

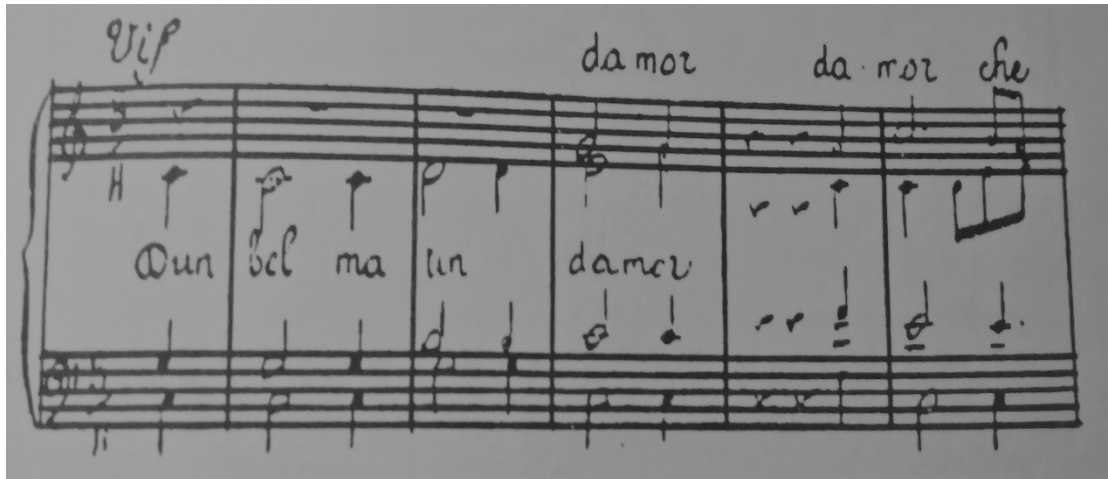
<sup>209</sup> Ιωσήφ Βαλέτ, *Μορφολογία και ανάλυση*, Αθήνα 1999, σελ. 70

<sup>210</sup> A. Eaglefield-Hull, *A Dictionary of Modern Music and Musicians*, London 1924, τ.2, σελ. 303



το οποίο αντιπροσωπεύει την υπέρτατη τελειοποίηση της κοσμικής πολυφωνικής μουσικής. Φυσικά το μαντριγκάλ δεν είναι εντελώς καινούργια μορφή, αφού είχε παρουσιαστεί παλιότερη στην *ars nova* των Φλωρεντινών, που και εκείνοι το είχαν πάρει από τους τρουβαδούρους.<sup>211</sup>

Στο τέλος του 15<sup>ου</sup> αιώνα είχε εμφανιστεί η φρόττολα (*frottola*= μικρό φρούτο), σύντομο παιχνιδιάρικο ή ερωτικό τραγουδάκι για 4 φωνές, αντιστικτικά γραμμένο νότα με νότα.



212

Στην αρμονία της παραπάνω φρόττολας βλέπουμε το τραχύ διάστημα της πέμπτης αλλά και παράλληλες οκτάβες. Η μορφή αυτή είχε πιθανόν την προέλευσή της στο λαϊκό χορευτικό τραγούδι, όπως φανερώνει το συνηθέστερο μέτρο της, ο τροχαϊκός οκτασύλλαβος.

Στην ίδια οικογένεια με τη φρόττολα και τη βιλανέλλα ανήκει και το μαντριγκάλ, που έχει ωστόσο, σε σύγκριση με αυτές πολύ πιο περίτεχνη μορφή. Είναι ένα κομμάτι σύντομο, παιχνιδιάρικο, με πικάντικο ύφος και με θέμα συνήθως ερωτικό. Σιγά-σιγά όμως, όπως το γαλλικό τραγούδι, έτσι και το μαντριγκάλ αγκάλιασε διάφορα θέματα. Πλάι στα ερωτικά, βρίσκουμε αρκετά θρησκευτικά και ηθικοπλαστικά. Το μαντριγκάλ δε χρησιμοποιεί *cantus firmus*. Γενικά χωρίζεται σε διάφορα μέρη με διαφορετικό μοτίβο το καθένα, χωρίς ωστόσο να μπορεί να γίνει

<sup>211</sup> Th. Gerold, *La musique au moyen age*, Paris 1932, σελ. 68-69

<sup>212</sup> International Music Score Library Project, [https://imslp.org/wiki/Frottola%2C\\_Libro\\_7\\_\(Petrucci%2C\\_Ottaviano\)](https://imslp.org/wiki/Frottola%2C_Libro_7_(Petrucci%2C_Ottaviano)), 18/9/19

λόγος για διαίρεση σε στροφές. Στην κλασσική του περίοδο το μαντριγκάλ είναι κατά κανόνα για 5 φωνές.<sup>213</sup>

Το μαντριγκάλ, το έφεραν στην Ιταλία οι Γαλλοφλαμανδοί: Αδριανός Βίλλαερτ, ιδρυτής της Βενετσιάνικης σχολής (αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο), ο Φίλιππος Βερντελό και ο Ιάκωβος Αρκαντέλ.<sup>214</sup>

i. Ο Philippe Verdelot γεννήθηκε στο τέλος του 15<sup>ου</sup> αιώνα και όπως φαίνεται, έμεινε για πολλά χρόνια στην Ιταλία. Γύρω στα 1530 ήταν αρχιμουσικός στην Εκκλησία του San Giovanni στη Φλωρεντία. Πέθανε ανάμεσα στο 1560 και 1565.

ii. Ο Jacques Arcadelt γεννήθηκε γύρω στα 1514 πιθανόν στη Φλάντρα και πέθανε στο Παρίσι το 1537. Πρώτα τον βρίσκουμε στη Φλωρεντία και ύστερα, το 1539, ψάλτη στη παπική χορωδία Julia στη Ρώμη. Στη θέση αυτή παραμένει έως το 1549, με μόνη διακοπή ένα ταξίδι στο Παρίσι. Το 1535 ο Αρκαντέλ ακολουθεί τον δούκα της Γκίζης στο Παρίσι όπου και πεθαίνει το 1557. Στα τελευταία χρόνια της ζωής του είχε τον τίτλο *regius musicus*.

Τα έργα του Αρκαντέλ φαίνεται πως έχουν συμβάλει στην καθιέρωση της μορφής του μαντριγκάλ. Η συλλογή του, που βγήκε το 1539, είχε 16 εκδόσεις μέσα σε 30 χρόνια. Ένα από τα πιο ονομαστά του μαντριγκάλ είναι το «Il bianco dolce cigno cantando more»:

<sup>213</sup> Gustave Reese, *Music in the Renaissance*, New York 1954, σελ. 132

<sup>214</sup> Μιχάλης Γρηγορίου, *Οι γλώσσες και οι λειτουργίες της μουσικής*, Αθήνα χ.χ., τ.2, σελ. 72

Il bian - - cu e dol - ce cig - - no can -  
tan - do mo - - re, Ed io plan - gen - do  
giung' al fin del ri - ver mi - - o.

Το τραγούδι κυλάει με τόσο απαλή κίνηση που νομίζει κανείς ότι βλέπει τον κύκνο να διαγράφει κύκλους στο νερό. Η μελωδία αποδίδει πιστά το κείμενο στις πιο λεπτές του αποχρώσεις. Προς το τέλος, ένα σύντομο φουγκάτο (φουγκάτο=μέρος ενός μουσικού έργου, που ακολουθεί τη μορφή της φούγκας ενώ το υπόλοιπο έργο δεν υπόκειται σε αυτήν τη μορφή) τονίζει τη δραματική ένταση. Στην εποχή του, το κομμάτι αυτό δεν ήταν μόνο πασίγνωστο αλλά θεωρούνταν και πρότυπο για τη μορφή του μαντριγκάλ.

Από τους ιταλούς συνθέτες που έγραψαν μαντριγκάλ, κορυφαίοι θεωρούνται ο Λουκάς Μαρέντσιο, ο Ιωάννης Γκαστόντι και ο Βαλτάσαρ Ντονάτι.<sup>216</sup>

I. Ο Luca Marenzio γεννήθηκε στο Coccaglio, κοντά στη Brescia, γύρω στο 1550 και πέθανε στη Ρώμη το 1599. Έμεινε πολλά χρόνια στην αυλή του Σιγισμόνδου της Πολωνίας. Από το 1595 και ύστερα είναι μέλος της παπικής χορωδίας στη Ρώμη. Οι σύγχρονοι του τον έλεγαν «ο γλυκύτετος κύκνος». Πέθανε, όπως έλεγαν, από ερωτικό σπαραγμό, γιατί αξεπέραστα εμπόδια τον χώριζαν από την αγαπημένη του. Αυτό έγινε αφορμή να διαδοθούν πολλές ρομαντικές ιστορίες για τη ζωή του.

<sup>215</sup> International Music Score Library Project, [https://imslp.org/wiki/Il\\_bianco\\_e\\_dolce\\_cigno\\_\(Arcadelt%2C\\_Jacob\)](https://imslp.org/wiki/Il_bianco_e_dolce_cigno_(Arcadelt%2C_Jacob)), 19/9/19

<sup>216</sup> Μιχάλης Γρηγορίου, *Οι γλώσσες και οι λειτουργίες της μουσικής*, Αθήνα χ.χ., τ.2, σελ. 72-73

II. Ο Giovanni Giacomo Gastoldi γεννήθηκε στο Καραβάτζιο γύρω στα 1556 και πέθανε στη Μάντου το 1622. Ήταν αρχιμουσικός στην αυλή της Μάντουας.

III. Ο Baldassare Donati γεννήθηκε στη Βενετία όπου και πέθανε το 1603. Ήταν πρώτα ψάλτης και, αργότερα, πρώτος αρχιμουσικός στην εκκλησία του Αγίου Μάρκου.

Τα κύρια γνωρίσματα του στυλ των τριών αυτών συνθετών είναι συγκεντρωμένα στο μαντριγκάλ του Μαρέντσιο «Parto non parto», ένα από τα τελειότερα στο είδος του:

Parto ò non par-to Parto ò non parto  
 ahi!  
 ahi! come reo-lo ahi!  
 Parto ò non par-to ahi! come reo-lo  
 come reo-lo ahi! come reo-lo  
 Se par-te la cor-po rea oal-ma O co-me par-to se qui  
 O co-me par-to se qui  
 res-ta l'al-ma È se nel maé-vi  
 res-ta l'al-ma È se nel maé-vi  
 -ta co-me non mo-ro  
 ta co-me non mo-ro

217

Ο συνθέτης χρησιμοποιεί με τόση άνεση τις δυνατότητες που προσφέρουν οι φωνές, αφήνοντας συγχρόνως στην καθεμιά απόλυτη ελευθερία στην κίνηση. Η

<sup>217</sup> International Music Score Library Project, [https://imslp.org/wiki/Category:Marazziti,\\_Luca](https://imslp.org/wiki/Category:Marazziti,_Luca), 20/9/19

έντονη κίνηση ογδόων δίνει στο έργο εσωτερικότητα στην έκφραση, ζωηράδα και συνοχή, καθώς οι αξίες, αν εξαιρέσουμε το τέλος της πτώσης, δεν έχουν μεγάλες αντιθέσεις.

Προς το τέλος του 16<sup>ου</sup> αιώνα και την στην αρχή του 17<sup>ου</sup>, το ιταλικό μαντριγκάλ παίρνει με τη χρήση του χρωματικού στοιχεία μια καινούργια ώθηση.<sup>218</sup> Από αντίδραση προς την συντηρητικότητα του παλιού διατονικού στυλ, αρχίζει η μεγάλη ζύμωση από όπου θα βγει ένα καινούργιο σύστημα αρμονίας και θα γεννηθεί η όπερα και το ορατόριο.

Οι συνθέτες που θα εξερευνήσουν «νέα γη» και θα προσθέσουν καινούργια εκφραστικά στο μαντριγκάλ είναι Κυπριανός ντε Ρόρε, ο Τζεζουάλντο ντι Βενόζα, ο Οράτιος Βέκκι και ο Κλαύδιος Μοντεβέρντι.

Ο Βενόζα και ο Βέκκι μπορούν να θεωρηθούν πρόδρομοι του σύγχρονου λυρικού δράματος.<sup>219</sup> Η εποχή αυτή αναζητούσε κάτι καινούργιο. Από την αναζήτηση και την προσπάθεια για τη δημιουργία μιας μορφής που να αποτελεί ένα ενιαίο σύνολο, και πια μια σειρά από ξεχωριστά μικρά κομμάτια, γεννιέται το μουσικό δράμα, η όπερα. Το δραματικό μαντριγκάλ, έτσι όπως το διαμορφώνει ο Βέκκι και άλλοι σύγχρονοι του συνθέτες, αντιπροσωπεύει μια φάση της προσπάθειας αυτής που οδήγησε τελικά στην όπερα.<sup>220</sup>

Ο Κλαύδιος Μοντεβέρντι θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους συνθέτες της δυτικής μουσικής, ενώ το έργο του σηματοδοτεί τη μετάβαση από την μουσική της Αναγέννησης στο Μπαρόκ. Γεννήθηκε στην Κρεμόνα το 1567 και πέθανε στη Βενετία το 1643. Ήταν μαθητής του Ιντζενιέρη. Το 1590 ονομάστηκε τραγουδιστής και βιολιστής και το 1601, αρχιμουσικός στην αυλή της Μάντουας. Στην Μάντουα έγραψε το 1607 τον Ορφέα και το 1608 την Αριάδνη. Το 1613 διορίζεται αρχιμουσικός στον Άγιο Μάρκο στη Βενετία.<sup>221</sup>

Εισάγει νέες καινοτομίες τις οποίες μπορούμε να θαυμάσουμε στο παρακάτω έργο:

<sup>218</sup> Gustave Reese, *Music in the Renaissance*, New York 1954, σελ. 134

<sup>219</sup> Gustave Reese, *ό.π.*, σελ. 135

<sup>220</sup> Karl Nef, *Ιστορία της Μουσικής*, Αθήνα 1985, σελ. 236

<sup>221</sup> Christofer Headington, *Ιστορία της Δυτικής Μουσικής, Από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας—από την αρχαιότητα μέχρι τον Μπετόβεν*, χ.τ. 2000, τ.1, σελ. 113

οι με il bel vi  
οι με so οι μεl doue ogua z.  
οι μεl leg giad'opota menio alte zo οι με οι.  
meil rai lar chi ap'ringo rnie fe zo force va humile ed egn'huon  
vil ga gliar do, et il dolce so οι με et

222

Σε αυτό το μικρό απόσπασμα φαίνεται ο πλούτος των εκφραστικών μέσων του Μοντεβέρντι. Η χρωματική κίνηση, οι απότομες μετατροπίες, τα περάσματα δίχως καμιά σύνδεση από τον μείζονα σε ελάσσονα τρόπο και αντίστροφα, είναι εκφραστικά μέσα με τα οποία αποδίδει το πάθος με άφραστη δύναμη. Στο μαντριγκάλ αυτό βλέπουμε να αναβλίζουν μουσικές ιδέες τέλεια προσαρμοσμένες στο ποιητικό κείμενο.

Ανάμεσα στους οπαδούς του παλιού διατονικού στυλ και τους οπαδούς του χρωματικού στυλ, πιο κοντά όμως στους πρώτους, πρέπει να αναφέρουμε τον Ορλάντο ντι Λάσο και ως συνθέτη μαντριγκάλ.<sup>223</sup> Όπως οι Ιταλοί συνθέτες, έτσι και ο Λάσο χρησιμοποιεί για μαντριγκάλ τα κείμενα παρμένα από την κλασσική λογοτεχνία.<sup>224</sup>

<sup>222</sup> International Music Score Library Project, [https://imslp.org/wiki/Category:Monteverdi,\\_Claudio](https://imslp.org/wiki/Category:Monteverdi,_Claudio), 21/9/19

<sup>223</sup> Van den Borren, *Orlande de Lassus*, Paris 1920, σελ. 42

<sup>224</sup> Δημήτρης Αθανασιάδης, *Από τη μαγείας της ανατολικής πολυχρωμίας ως την επιτήδεση της δυτικής πολυφωνίας*, Θεσσαλονίκη 2000, τ.1, σελ. 189

## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Στην αρχαιότητα η μουσική αποτελούσε στοιχείο μόρφωσης. Στους νεότερους χρόνους ως μουσική ορίζεται η τέχνη έκφρασης των αισθημάτων και των ιδεών με τη βοήθεια ήχων, αρμονικά συνδυασμένων. Η μουσική εξελίσσεται παράλληλα με την γλώσσα και ήταν κοινή παραδοχή για όλους τους πολιτισμούς, αρχαίους και μεταγενέστερους, πως εκφράζει τους χαρακτήρες των ανθρώπων, γι' αυτό και την ονόμασαν «γλώσσα της ψυχής».

Είναι χαρακτηριστικό ότι οι αρχαίοι Έλληνες, παρά την έντονη θρησκευτικότητα τους, δε δημιούργησαν μυστικιστική μουσική και απέδωσαν θεία προέλευση στη μουσική και όχι μυστηριακή. Αντίθετα, στο Μεσαίωνα, κυριαρχεί ο μυστικισμός, χωρίς αυτό βέβαια να σημαίνει πως η εξέλιξη της μουσικής παρέμεινε στάσιμη. Η μουσική κάθε έθνους και κάθε εποχής χαρακτηρίζεται από επιλογή τύπων ηχητικών συνδυασμών και κανόνων χρησιμοποίησής τους. Οι μουσικές «γλώσσες» των διάφορων εθνών, εποχών και συνθετών έχουν μεγάλη ποικιλία, σ' όλες, όμως, υπάρχουν αρχές, δομές και κοινά γενικά χαρακτηριστικά, με τη μελωδία βέβαια να είναι το σπουδαιότερο εκφραστικό μέσο.

Η εξοικείωση του ανθρώπου με το άκουσμα πάνω από δύο ήχων ταυτόχρονα από μουσικά όργανα, θα τον οδηγούσε στην εξερεύνηση των συνηχητικών δυνατοτήτων με χρήση της ανθρώπινης φωνής. Η γέννηση της πολυφωνίας δεν ορίζεται ακριβώς, καθώς ήδη από τον 7<sup>ο</sup>-8<sup>ο</sup> αιώνα, στοιχεία πολυφωνίας εμφανίζονταν και σε χορωδιακά έργα είτε από άγνοια είτε από την ανάγκη κάποιας εκλέπτυνσης της ταυτοφωνίας. Το Όργανο, το Ντισκάντους και το ψεύτικο μπάσο θα σημάνουν την επίσημη μετάβαση της μονοφωνίας στην πολυφωνία και θα θέσουν τις βάσεις για τη μουσική που γράφτηκε από τον 16<sup>ο</sup> αιώνα, του μαντριγκάλ και του Μοντεβέρτι, μέχρι και τον 20<sup>ο</sup>, του Ντεμπυσσύ, του Στραβίνσκυ, του Προκόφιεφ και του Στράους.

## ΠΗΓΕΣ ΚΑΙ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### A. Πηγές

#### 1. Διαδικτυακές πηγές

Οι παρτιτούρες-πηγές αντλήθηκαν από τους ιστότοπους :

- Internet Archive: Digital Library of Free & Borrowable Books: <https://archive.org>
- International Music Score Library Project: <https://imslp.org>

#### 2. Αρχειακές πηγές

- Χειρόγραφο του Montpellier και μεταγραφή του στο εγχειρίδιο: *L' art harmonique aux XIIe et XIIIe siecles*, 1865 από τον De Coussemaker

### B. Βιβλιογραφία

- Aubry P., *Esquisse d' une bibliographie de la chanson populaire en Europe*, Paris 1905
- Beck J., *La musique des troubadours*, Paris 1910
- Chailley J., *Histoire musicale du moyen age*, Paris 1950
- Chailley J., *La chanson populaire francaise*, χ.τ. 1942
- Chambers E. K., *The Mediaeval Stage*, Oxford 1903
- Charles Van den Borren, *Guillaume Dufay, son importance dans l' evolution de la musique au XVe siècle*, Bruxelles 1926
- De Coussemaker E., *Histoire de l' harmonie au moyen age*, χ.τ. 1862
- Eaglefield-Hull, *A Dictionary of Modern Music and Musicians*, London 1924, τ.2
- F. A. Gevaert, *Histoire et theorie de la musique dans l' antiquite*, Gand 1875
- Gasperini G., *La musique italienne au XIVe et XVe siecles*, χ.τ. 1912
- Gerald Abraham, *The Concise Oxford History of Music*, Oxford 1979
- Gerold Th., *La musique au moyen age*, Paris 1932
- Headington Christofer, *Ιστορία της Δυτικής Μουσικής, Από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας—από την αρχαιότητα μέχρι τον Μπετόβεν*, χ.τ. 2000, τ.1



- Joung K., *The Drama of the mediaeval Church*, Oxford 1933
- L. Laloy, *La musique chinoise*, Paris 1914
- Machabey, *Histoire et evolution des formules musicales du 1er au 15e siècle*, χ.τ. 1928
- Michels Ulrich, *Ατλας της Μουσικής, Από τους προϊστορικούς χρόνους έως την Αναγέννηση*, Αθήνα 1994
- Nef Karl, *Ιστορία της Μουσικής*, Αθήνα 1985
- Payot, *Histoire et evolution des formules musicales du 1er au 15e siècle*, Paris 1928
- Payot, *La musique grecque*, Paris 1926
- Pothier Dom. J., *Les melodies gregoriennes d' apres la tradition*, Tournai 1880
- Reese Gustave, *Music in the Middle Ages*, New York 1940
- Reese Gustave, *Music in the Renaissance*, New York 1954
- Roche Jerome, *Palestrina (Oxford Studies of Composers)*, Νέα Υόρκη 1971
- Samson J., *Palestrina ou la poesie de l' exactitude*, Geneve 1940
- Scholes Percy A., *The Oxford Companion to Music*, London χ.χ.
- *The Cambridge Companion to Medieval Music*, edited by Everist Mark, Cambridge 2011
- Van den Borren, *Orlande de Lassus*, Paris 1920
- Williams Peter, *J. S. Bach: A Life in Music*, Cambridge 2007
- Yudkin Jeremy, *Music in Medieval Europe*. Upper Saddle River, χ.τ. 1989
- Αγγελόπουλου Γ., *Ιστορία και μορφολογία της Μουσικής, χ.τ. χ.χ.*
- Αθανασιάδης Δημήτρης, *Από τη μαγείας της ανατολικής πολυχρωμίας ως την επιτήδευση της δυτικής πολυφωνίας*, Θεσσαλονίκη 2000, τ.1
- Βαλέτ Ιωσήφ, *Μορφολογία και ανάλυση*, Αθήνα 1999
- Βυλερμόζ Εμίλ, *Ιστορία της Μουσικής*, Αθήνα 1979, τ.1
- Γιάννου Δημήτρης, *Ιστορία της Μουσικής, Σύντομη Γενική επισκόπηση (μέχρι τον 16ο αιώνα)*, Θεσσαλονίκη 1995
- Γρηγορίου Μιχάλης, *Οι γλώσσες και οι λειτουργίες της μουσικής*, Αθήνα χ.χ., τ.2
- Κοκκόρης Ευάγγελος, *Η μουσική και η ιστορία της, χ.τ. χ.χ.*
- Πάπυρος Λαρούς Μπριτάννικα, *Λειτουργικό Δράμα*, Αθήνα 1989

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα εργασία εστίασε στις βάσεις του μουσικού πολιτισμού που εντοπίζονται στην αρχαιότητα και επικεντρώθηκε, κατά κύριο λόγο, στη μουσική δημιουργία την εποχή του Μεσαίωνα. Όταν μιλάμε για δυτική μουσική, εννοούμε τη μουσική που αναπτύχθηκε στις χώρες της Ευρώπης από τα χρόνια του Μεσαίωνα μέχρι τις μέρες μας.

Στις αρχές του Μεσαίωνα οι περισσότερες ευρωπαϊκές χώρες που γνωρίζουμε σήμερα ήταν χωρισμένες σε διάφορα μικρά κρατίδια, τα φέουδα· το σύστημα της κοινωνικής οργάνωσης λοιπόν ήταν η φεουδαρχία. Η μόνη εξουσία που παραδέχονταν πάνω από αυτούς οι φεουδάρχες ήταν η εξουσία της εκκλησίας. Η εκκλησία όμως δεν είχε μόνο μεγάλη πολιτική εξουσία, αλλά κρατούσε στα χέρια της την εκπαίδευση και κατ' επέκταση επηρέαζε όσο κανείς άλλος φορέας την διαμόρφωση της μουσικής παιδείας.

Στην Ευρώπη λοιπόν στις αρχές του Μεσαίωνα υπήρχαν τα δύο γνωστά είδη μουσικής: οι λαϊκές μουσικές των διαφόρων λαών της Ευρώπης και η εκκλησιαστική μουσική. Οι λαϊκές μουσικές των ευρωπαϊκών λαών ήταν οι χοροί και τα τραγούδια που παίζονταν στις διάφορες γιορτές και τα πανηγύρια. Οι μουσικές αυτές ήταν βέβαια άγραφες και μεταδίδονταν σαν προφορική παράδοση. Οι στίχοι των διαφόρων τραγουδιών ήταν στις γλώσσες που χρησιμοποιούσαν οι διάφοροι λαοί. Η εκκλησιαστική μουσική από την άλλη ήταν, όπως είναι φυσικό, η θρησκευτική μουσική που εξυπηρετούσε τη θρησκευτική λατρεία. Οι συνθέτες της ήταν και οι ίδιοι καλόγεροι πολλές φορές και η μουσική γραφόταν σε μοναστήρια.

Όπως διαπιστώσαμε, η εκκλησιαστική μουσική ήταν στην αρχή μονοφωνική. Με την πάροδο του χρόνου οι συνθέτες προσπάθησαν να εμπλουτίσουν τη μουσική, προσθέτοντας και άλλες μελωδίες που τραγουδιούνταν ταυτόχρονα. Αναπτύχθηκαν έτσι σιγά σιγά και άλλες μορφές πολυφωνικής μουσικής.

Η πολυφωνική μουσική όμως δημιουργεί διάφορες συνηχήσεις και για αυτόν τον λόγο γίνανε προσπάθειες να οργανωθούν καλύτερα οι αρμονικές σχέσεις με κανόνες: οι κανόνες αυτοί καθόριζαν πως πρέπει να ακούγονται ταυτόχρονα οι διαφορετικές μελωδίες ώστε να ταιριάζουν ρυθμικά και αρμονικά. Αυτούς τους κανόνες ονόμαζαν στα χρόνια του Μεσαίωνα «όργανο».

Το μεσαιωνικό «όργανο» ήταν η πρώτη γραμματική και το πρώτο συντακτικό της δυτικής μουσικής. Από τους κανόνες του «οργάνου» δημιουργήθηκαν με την πάροδο του χρόνου και οι κανόνες της δυτικής αρμονίας και της αντίστιξης που επικράτησαν αργότερα στην ευρωπαϊκή μουσική. Η δυτική αρμονία απέκτησε τη μορφή που ξέρουμε γύρω στα μέσα του 16<sup>ου</sup> αιώνα, δηλαδή στην εποχή του μαντριγκάλ.