

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΕΙΟΝΟΜΙΑΣ, ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΟΝΟΜΙΑΣ ΚΑΙ ΜΟΥΣΕΙΟΛΟΓΙΑΣ



IONIAN UNIVERSITY

-- Πτυχιακή Εργασία --

Πρώιμες μουσικές εκδόσεις: Η εξέλιξη της μουσικής
τυπογραφίας και έκδοσης στον Ευρωπαϊκό χώρο του 15ου και
16ου αιώνα

Καπουράνη Βαλεντίνα Ιωάννα
Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Μαρία Ασλανίδη

January 30, 2023

Επιβλέποντες καθηγητές

Μαρία Ασλανίδη, ΕΔΙΠ,

Τμήμα Τεχνών Ήχου και Εικόνας

Πέτρος Κωσταγιόλας, Αναπληρωτής Καθηγητής,

Τμήμα Αρχειονομίας, Βιβλιοθηκονομίας και Μουσειολογίας

Περίληψη

Στη συγκεκριμένη πτυχιακή εργασία θα γίνει εκτενής διερεύνηση της εξέλιξης της έκδοσης και της εκτύπωσης μουσικής σημειογραφίας την περίοδο του 15ου και 16ου αιώνα στον Ευρωπαϊκό χώρο, καθώς και προσπάθεια διαπίστωσης της σημασίας της γνώσης αυτών των πληροφοριών από τον σημερινό μουσικό βιβλιοθηκονόμο. Αρχικά, αξιοποιώντας το υλικό που έχει συλλεχθεί, θα εξεταστεί η εξέλιξη της τυπογραφίας και της εκδοτικής στη μουσική συγκεκριμένα στην Ευρώπη. Στο σημείο αυτό θα αξιοποιηθεί υλικό που αφορά τους πιο γνωστούς μουσικούς εκδότες και τυπογράφους της εποχής του 15ου και 16ου αιώνα, μέσα από παράθεση παραδειγμάτων. Επί προσθέτως, θα γίνει αναφορά στις διαφορετικές διαδικασίες και τεχνικές εκτύπωσης και έκδοσης μουσικών έργων και στη χρήση των διαφορετικών υλικών και εργαλείων που χρησιμοποιούνταν για την επιτέλεση του σημαντικού έργου αυτού. Τέλος, θα αποδειχθεί η αναγκαιότητα της γνώσης των πληροφοριών αυτών από το σύγχρονο μουσικό βιβλιοθηκονόμο, καθώς μέσα από την παρουσίαση βάσεων δεδομένων όπως το RISM, θα γίνει κατανοητό πως η χρήση της εφαρμογής τεχνολογιών μπορεί να διευκολύνει την αναζήτηση και εύρεση μουσικών έργων μέσα από παράθεση παραδειγμάτων.

Ευχαριστίες

Η παρούσα πτυχιακή εργασία πραγματοποιήθηκε στο Τμήμα Αρχειονομίας, Βιβλιοθηκονομίας και Μουσειολογίας του Ιονίου Πανεπιστημίου κατά το έτος 2022. Η ολοκλήρωση της εργασίας αυτής θα ήταν αδύνατη χωρίς την πολύτιμη υποστήριξη της καθηγήτριας μου, διδάσκουσας του Τμήματος Τεχνών, Ήχου και Εικόνας, Μαρίας Ασλανίδη (Ε.ΔΙ.Π). Την ευχαριστώ πολύ για την υπομονή και βοήθεια της σε όλο το διάστημα της φοίτησης μου στο TABM. Τον κ. Πέτρο Κωσταγιόλα, Αναπληρωτή καθηγητή του τμήματος Αρχειονομίας, Βιβλιοθηκονομίας και Μουσειολογίας για την εγκάρδια υποστήριξη του και την παρότρυνση του στην ολοκλήρωση αυτής της πτυχιακής παρόλες τις δυσκολίες που προέκυψαν. Τη μητέρα μου, που πάντα στέκεται δίπλα μου, παρόλες τις δυσχέρειες που έχουμε συναντήσει, η υποστήριξη της είναι το πιο μεγάλο δώρο και η πίστη της σε εμένα όλα αυτά τα χρόνια είναι εκπληκτική. Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω πολύ τους καλούς μου φίλους Στυλιανό Καραγιάννη και Γεωργία Οικονόμου για την πολύτιμη βοήθεια και υποστήριξη τους όλα αυτά τα χρόνια, για την παρότρυνση τους να συνεχίσω να κυνηγάω τα όνειρα μου ότι και αν συμβεί.

Περιεχόμενα

1	Εισαγωγή	1
1.1	ΣΤΟΧΟΙ ΤΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ	2
1.2	ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΔΟΜΗ ΤΗΣ ΠΤΥΧΙΑΚΗΣ	4
2	Μουσική τυπογραφία. Ιστορική αναδρομή	5
2.1	ΜΕΤΑΒΑΣΗ ΑΠΟ ΤΟ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟ ΣΤΟ ΕΝΤΥΠΟ	5
2.2	ΣΤΑΔΙΑ ΕΞΕΛΙΞΗΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΥΠΟΓΡΑΦΙΑΣ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ (15ΟΣ – 16ΟΣ ΑΙΩΝΑΣ)	7
2.3	ΑΡΧΙΚΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΤΥΠΩΜΕΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑΣ	16
2.4	ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΕΣ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΥΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ 15ΟΥ ΚΑΙ 16ΟΥ ΑΙΩΝΑ .	28
3	Πρώιμες μουσικές εκδόσεις. Ιστορική αναδρομή	30
3.1	ΚΑΘΙΕΡΩΣΗ ΤΟΥ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΟΣ ΤΟΥ ΕΚΔΟΤΗ	31
3.2	ΣΤΑΔΙΑ ΕΞΕΛΙΞΗΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΚΔΟΣΗΣ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ (15ΟΣ – 16ΟΣ ΑΙΩΝΑΣ)	32
3.3	ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑ	36
3.4	Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΩΝ ΤΡΟΒΑΔΟΥΡΩΝ	37
3.5	Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΗΣ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗΣ	38
3.6	ΜΟΥΣΙΚΑ ΟΡΓΑΝΑ ΤΗΣ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗΣ	40
3.7	ΚΑΤΑΛΟΓΟΙ ΕΚΔΟΤΩΝ ΚΑΙ ΤΥΠΟΓΡΑΦΩΝ	41
4	Πνευματικά δικαιώματα	45
4.1	Η ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ ΚΑΙ Η ΔΙΑΝΟΜΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΕΚΔΟΣΕΩΝ ΣΤΟΝ 16Ο ΑΙΩΝΑ	47
4.2	ΑΝΑΠΤΥΞΗ ΤΟΥ ΝΟΜΟΥ ΠΕΡΙ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΩΝ ΔΙΚΑΙΩΜΑΤΩΝ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ	49

4.3	Η ΣΥΜΒΑΣΗ ΤΗΣ ΒΕΡΝΗΣ	50
4.4	Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΩΝ ΝΟΜΩΝ ΠΕΡΙ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΩΝ ΔΙΚΑΙΩΜΑΤΩΝ	53
4.5	ΤΑ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΑ ΔΙΚΑΙΩΜΑΤΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΗΣ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗΣ ΣΤΟ ΣΗΜΕΡΑ	54
5	Μουσικά έργα σε Βάσεις Δεδομένων	57
5.1	RÉPERTOIRE INTERNATIONAL DES SOURCES MUSICALES (RISM)	59
5.2	ΟΙ ΚΑΤΑΛΟΓΟΙ ΕΝΤΥΠΗΣ ΚΑΙ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΗΣ ΒΡΕΤΑΝΙΚΗΣ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ	62
5.3	Η ΒΑΣΗ ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ SCRIBE	63
5.4	Η ΒΑΣΗ ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ CANTUS	65
5.5	Το NEUMES PROJECT	66
5.6	Το DIAMM, ΕΝΑ ΨΗΦΙΑΚΟ ΑΠΟΘΕΤΗΡΙΟ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΩΝ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ	67
5.7	ENCODED ANTIPHONER, ΕΝΑ ΨΗΦΙΑΚΟ ΕΡΓΟ ΑΝΟΙΧΤΗΣ ΠΡΟΣΒΑΣΗΣ	68
6	Συμπεράσματα	69

Κεφάλαιο 1

Εισαγωγή

Η μουσική έχει αποτελέσει σημαντικό και αναπόσπαστο κομμάτι των πολιτισμών και της κουλτούρας όλων των λαών, ενώ παράλληλα έχει συμβάλλει στην εξέλιξη και άνθηση των τεχνών τους. Η ανάγκη, όμως της επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία και καταγραφή μουσικών συμβόλων με σκοπό την ορθότερη κατανόηση και την προσπάθεια διαφύλαξης και μετάδοσης των γραπτών μουσικών κειμένων. Οι κοινωνικοπολιτικές αντιξοότητες και αλλαγές, καθώς και οι πολλαπλοί πόλεμοι και διαμάχες μεταξύ των λαών είχαν ανασταλτικό ρόλο στη διάσωση των μουσικών συμβόλων κάθε λαού με αποτέλεσμα σημαντικό μέρος του μουσικού υλικού μεγάλων πολιτισμών να έχει χαθεί ή εκλείψει. Συχνά, η δυσμενή και ανασταλτική κατάσταση και οι πολιτικές μεταρρυθμίσεις οδήγησαν στην έκλειψη μεγάλων κομματιών της μουσικής παράδοσης κάθε λαού. Αυτό ως αποτέλεσμα έχει ανασταλτικές επιπτώσεις στη διάσωση της μουσικής ιστορίας και παράδοσης κάθε πολιτισμού.

Η εφεύρεση της τυπογραφίας από τον Γουτεμβέργιο περίπου το 1455 σηματοδότησε την έναρξη της προσπάθειας της διαφύλαξης της κληρονομιάς κάθε λαού, ιδιαίτερα στην περιοχή της Ευρώπης. Έτσι, δεν άργησαν να υπάρξουν οι πρώτες προσπάθειες εκτύπωσης μουσικών έργων αρχικά με σκοπό τη διαφύλαξη τους εις το διηνεκές, καθώς και για άλλους πρακτικούς λόγους όπως αυτούς της αναπαραγωγής και διάθεσης έργων στον ενδιαφερόμενο κοινό τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή. Χώρες όπως η Ιταλία, η Γερμανία και η Γαλλία αλλά και αργότερα το Ηνωμένο Βασίλειο, έκαναν δειλά βήματα στη χρήση των νέων τυπογραφικών μέσων, με σκοπό την τύπωση και αργότερα την έκδοση ολοκληρωμένων έργων γνωστών συνθετών.

Η διαφορά μεταξύ του επαγγέλματος του τυπογράφου και του εκδότη αρχικά μπορεί να

θεωρηθεί μηδαμινή ιδιαίτερα τα πρώτα χρόνια, όμως αργότερα η ανάγκη μεγαλύτερης παραγωγής και διάθεσης των έργων είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία μουσικών εκδοτικών οίκων, οι οποίοι διατηρούσαν το δικό τους πελατολόγιο και προωθούσαν τους δικούς τους προτιμώμενους συγγραφείς ή μουσικούς συνθέτες. Παρόλα αυτά είναι απόλυτα λογικό η συνεργασία μεταξύ των τυπογράφων και των εκδοτών να θεωρείτο απαραίτητη, ενώ μερικές φορές οι ίδιοι οι τυπογράφοι επιχειρούσαν να γίνουν και εκδότες έτσι ώστε να αποκτήσουν μεγαλύτερο κέρδος, κύρος και αναγνωρισιμότητα.

Είναι γεγονός ότι η Εκκλησία ήταν ένας από τους φορείς που βοήθησε στην εξέλιξη και διάδοση των μουσικών εκδόσεων, καθώς η ανάγκη της για μαζική παραγωγή των λειτουργικών μουσικών βιβλίων ήταν μεγάλη, ενώ αποτέλεσε έναν από τους σημαντικότερους χρηματοδότες λόγω της οικονομικής ευχέρειας της. Επί προσθέτως, ένας ακόμα σημαντικός φορέας χρηματοδότησης έκδοσης μουσικών βιβλίων ήταν οι βασιλικές αυλές και οι εύποροι ευγενείς της εποχής, οι οποίοι θεωρούσαν αναγκαία την πρακτική της ανάγνωσης μουσικής (Lenneberg, 2003). Επίσης, υπήρχαν κάποιες φορές χρηματοδότες οι οποίοι ήταν ευγενείς της εποχής κατά τον 16ο αιώνα και συχνά συγκεκριμένες εκδόσεις τυπώνονταν με την τακτική των συνδρομητών – αναγγελιών (προ-παραγγελιών), δηλαδή οι αναγνώστες προπλήρωναν τα αντίτυπα που έκαναν παραγγελία. Ήταν μια διαδεδομένη τακτική, η οποία ξεκίνησε από την Μ. Βρετανία μετά το 1660-1670. Οι μουσικές βιβλιοθήκες είτε αυτές οι οποίες ήταν ιδιωτικές και κλειστές, είτε αυτές οι οποίες ανήκαν στην Εκκλησία και σε μονές, είτε αυτές που ιδρύθηκαν για εκπαιδευτικούς σκοπούς απέκτησαν σημαντικό ρόλο στην εξάπλωση της τυπογραφίας και έκδοσης, καθώς αποτέλεσαν μέρος διαφύλαξης έργων και διάθεσης αυτών προς το κοινό.

Οι παραπάνω παράγοντες διαμόρφωσαν και διέπλυσαν το επάγγελμα του τυπογράφου και του εκδότη έτσι ώστε να εξελιχθεί στη σύγχρονη μορφή του, αυτή που γνωρίζουμε μέχρι και σήμερα, όμως παρατηρώντας προσεκτικά την πορεία της ιστορίας της τυπογραφίας και της έκδοσης μπορούμε να κατανοήσουμε καλύτερα τη σημασία του επαγγέλματος σε κοινωνικό, πολιτικό, θρησκευτικό και οικονομικό επίπεδο, ενώ παράλληλα καθίσταται γνωστή η σημασία του στην εξέλιξη του επαγγέλματος του βιβλιοθηκονόμου.

1.1 Στόχοι της εργασίας

Ένας από τους στόχους της πτυχιακής για την εξέλιξη της μουσικής τυπογραφίας στον ευρωπαϊκό χώρο του 15ου και 16ου αιώνα, είναι η διερεύνηση της χρονολογικής εξέλιξης των τεχνολογιών και πρακτικών μουσικής εκτύπωσης κατά τη διάρκεια αυτής της χρονικής περιόδου. Αυτό επιτυγχάνεται με την εξέταση των αρχαιότερων παραδειγμάτων μουσικής

εκτύπωσης τον 15ο αιώνα και την ανίχνευση της εξέλιξης της μουσικής τυπογραφίας μέχρι τον 16ο αιώνα. Η πτυχιακή έχει επίσης στόχο να διερευνήσει τις διάφορες καινοτομίες και τεχνολογικές προόδους που συνέβησαν στον τομέα της μουσικής εκτύπωσης κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου και να εξετάσει τον αντίκτυπο αυτών των εξελίξεων στην παραγωγή, τη διάδοση και την υποδοχή μουσικών έργων, μελετώντας τη χρονολογία της μουσικής τυπογραφίας τον 15ο και 16ο αιώνα. Στόχος της πτυχιακής είναι να προσφέρει μια λεπτομερή κατανόηση των τρόπων με τους οποίους οι πρακτικές της μουσικής εκτύπωσης άλλαξαν και αναπτύχθηκαν με την πάροδο του χρόνου και να ρίξει φως στους πολιτιστικούς, κοινωνικούς και οικονομικούς παράγοντες που επηρέασαν αυτές τις αλλαγές.

Η ιστορία των πρώιμων μουσικών εκδόσεων στον ευρωπαϊκό χώρο του 15ου και 16ου αιώνα είναι σημαντική στη διερεύνηση της χρονολογικής εξέλιξης της μουσικής εκτύπωσης και των εκδοτικών πρακτικών κατά τη διάρκεια αυτής της χρονικής περιόδου. Η εξέταση των αρχαιότερων παραδειγμάτων μουσικής εκτύπωσης τον 15ο αιώνα και την ανίχνευση της εξέλιξης της μουσικής έκδοσης μέχρι τον 16ο αιώνα μπορεί να αποδώσει πληροφορίες σχετικά με το θέμα αυτό. Επιπλέον, η πτυχιακή έχει σκοπό να διερευνήσει τις διάφορες καινοτομίες και τεχνολογικές προόδους που συνέβησαν στον τομέα της μουσικής εκτύπωσης κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου και να εξετάσει τον αντίκτυπο αυτών των εξελίξεων στην παραγωγή, τη διάδοση και την υποδοχή μουσικών έργων.

Ένας άλλος στόχος της πτυχιακής είναι η ανάλυση για την εξέλιξη της μουσικής τυπογραφίας στον ευρωπαϊκό χώρο του 15ου και 16ου αιώνα θα μπορούσε να είναι η διερεύνηση του ρόλου των πνευματικών δικαιωμάτων μουσικής στη διαμόρφωση της ανάπτυξης της μουσικής τυπογραφίας και εκδοτικής βιομηχανίας κατά τη διάρκεια αυτής της χρονικής περιόδου. Αυτό επιτυγχάνεται με την εξέταση των νομικών πλαισίων και πρακτικών που διέπουν την παραγωγή και τη διανομή μουσικών έργων τον 15ο και 16ο αιώνα, και την εξέταση των τρόπων με τους οποίους αυτά τα πλαίσια επηρέασαν το έργο των μουσικών τυπογράφων και εκδοτών. Η εργασία στη συνέχεια έχει σκοπό να διερευνήσει τη σημασία των πνευματικών δικαιωμάτων μουσικής για την προστασία των δικαιωμάτων των συνθετών, των ερμηνευτών και άλλων ενδιαφερόμενων μερών στη μουσική βιομηχανία και να εξετάσει τους τρόπους με τους οποίους τα πνευματικά δικαιώματα μουσικής έχουν εξελιχθεί με την πάροδο του χρόνου για να ανταποκριθούν στις μεταβαλλόμενες ανάγκες της βιομηχανίας.

Τέλος, ένα ενδιαφέρον πεδίο είναι η ανάλυση σε σχέση με μουσικά έργα του 15ου και 16ου αιώνα, όπως αυτά αναπαριστώνται σε βάσεις δεδομένων. Σκοπός της εργασίας είναι να εξετάσει τους τρόπους με τους οποίους τα μουσικά έργα του 15ου και 16ου αιώνα έχουν καταγραφεί και οργανωθεί σε διαφορετικές βάσεις δεδομένων και να αξιολογήσει την ακρίβεια

και την πληρότητα αυτών των καταλόγων. Πιο συγκεκριμένα εξετάζονται οι μέθοδοι και οι προσεγγίσεις που χρησιμοποιούνται για την ψηφιοποίηση και την κωδικοποίηση των μουσικών έργων αυτής της χρονικής περιόδου, καθώς γίνεται επίσης εξέταση των προκλήσεων και των περιορισμών αυτών των διαδικασιών. Η εργασία επίσης έχει σκοπό να εξετάσει τους τρόπους με τους οποίους η ψηφιοποίηση και η κωδικοποίηση μουσικών έργων του 15ου και 16ου αιώνα επηρέασε την προσβασιμότητα και τη χρήση τους και να αξιολογήσει τα πιθανά οφέλη και μειονεκτήματα αυτών των εξελίξεων.

1.2 Μεθοδολογία και δομή της πτυχιακής

Υπάρχουν πολλές διαφορετικές προσεγγίσεις και μέθοδοι που θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν για τη διερεύνηση των θεμάτων που περιγράφονται σε αυτή την πτυχιακή εργασία, όπως η εξέλιξη της μουσικής τυπογραφίας, η ιστορία των πρώιμων μουσικών εκδόσεων και τα μουσικά έργα του 15ου και 16ου αιώνα, όπως αυτά αναπαριστώνται σε βάσεις δεδομένων. Στη συγκεκριμένη πτυχιακή εργασία ακολουθείται η έρευνα σε αρχειακό υλικό και ακαδημαϊκές, επιστημονικές και ερευνητικές δημοσιεύσεις. Πιο συγκεκριμένα η μέθοδος περιλαμβάνει την εξέταση πρωτογενών πηγών όπως μουσικά έντυπα, χειρόγραφα και άλλα ιστορικά έγγραφα που σχετίζονται με την εκτύπωση και τη μουσική έκδοση του 15ου και 16ου αιώνα. Σε σχέση με τις βάσεις δεδομένων και το μουσικό αρχειακό υλικό, πραγματοποιείται μια σύντομη επισκόπηση των πληροφοριών που διαθέτουν καθώς και τεχνικά εργαλεία που αξιοποιούνται όπως μεταξύ άλλων μορφότυπα και τεχνικές ψηφιοποίησης που χρησιμοποιήθηκαν.

Στο Κεφάλαιο 2 παρουσιάζονται τα αποτελέσματα της ανάλυσης σε σχέση με τη μουσική τυπογραφία ως ιστορική αναδρομή και τα στάδια εξέλιξης στην Ευρώπη τον 15ο και 16ο αιώνα. Στο Κεφάλαιο 3 παρουσιάζονται οι πρώιμες μουσικές εκδόσεις ως ιστορική αναδρομή με τα στάδια εξέλιξης της μουσικής έκδοσης, τη μουσική σημειογραφία και τις τάσεις της εποχής. Στο Κεφάλαιο 4 γίνεται η παρουσίαση σχετικά με τα πνευματικά δικαιώματα και τα νομικά πλαίσια όπως αυτά καθορίστηκαν και εξελίχθηκαν. Τέλος, στο Κεφάλαιο 5 παρουσιάζονται δημοφιλείς βάσεις δεδομένων που παρέχουν καταλόγους έντυπης και χειρόγραφης μουσικής από ιστορικά αρχεία και συνολικά εργαλεία που παρέχουν για την ανάλυση τους από ερευνητές. Η πτυχιακή κλείνει με το Κεφάλαιο 6 και τα συμπεράσματα.

Κεφάλαιο 2

Μουσική τυπογραφία. Ιστορική αναδρομή

2.1 Μετάβαση από το χειρόγραφο στο έντυπο

Η άνθηση της τεχνολογίας στα πρώιμα στάδια του Διαφωτισμού τον 15ο αιώνα, η εφεύρεση της τυπογραφίας από τον Γουτεμβέργιο και η γέννηση της νέας ανάγκης των ανθρώπων για διάδοση της μουσικής πληροφορίας έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην αναγκαία μετάβαση της χειρόγραφης μουσικής σε τυπωμένη. Συγκεκριμένα, η άνθηση της τεχνολογίας έδωσε τη δυνατότητα για την εφεύρεση νέων μέσων δημοσίευσης, όπως η τυπογραφία, η οποία κατάφερε να κάνει τη διάδοση της γραπτής μουσικής πιο εύκολη και γρήγορη. Επιπλέον, η εφεύρεση της τυπογραφίας σε συνδυασμό με την αυξανόμενη δημοσιογραφία και η γέννηση της νέας ανάγκης των ανθρώπων για διάδοση της μουσικής πληροφορίας οδήγησαν στην αναγκαία μετάβαση από τη χειρόγραφη μουσική σε τυπωμένη.

Με τη βοήθεια της τυπογραφίας και άλλων τεχνολογιών, η διάδοση της μουσικής έγινε πιο εύκολη και γρήγορη, και έτσι η μουσική έγινε πιο διαδεδομένη. Όμως, οι οικονομικές αντιξοότητες της εποχής στην προκειμένη περίπτωση ήταν ο ανασταλτικός παράγοντας της αργής μετάβασης από το χειρόγραφο στο τυπωμένο, με αποτέλεσμα ο 15ος και 16ος αιώνας να θεωρούνται αιώνες ταυτόχρονης συνύπαρξης των σκριπτόριων και των τυπογραφείων.

Το μουσικό σκριπτόριο, ή scriptorium, ήταν μια εργαστηριακή διαδικασία που συνήθως συνδυαζόταν με ένα μοναστήρι ή ένα μοναχικό σπίτι όπου οι μοναχοί και οι ιεραπόστολοι εργαζόντουσαν στην εγγραφή και τη δημιουργία μουσικών βιβλίων. Τα μουσικά σκριπτόρια που η συγγραφή τους γινόταν στο αποκαλούμενο μοναστηριακό αντιγραφείο είναι συγ-

κεκριμένα σημεία εγγραφής και διαμόρφωσης της μουσικής γραφής και συχνά ήταν ουσιαστικό τμήμα των μοναστηριακών κτιρίων. Από τα μουσικά σκριπτόρια έχουν διαμορφωθεί πολλά από τα πιο σημαντικά μουσικά βιβλία της εποχής. Σύμφωνα με Shanti Graheli (Flood, 2019), υπήρξαν πολλές προσπάθειες ίδρυσης τυπογραφείων, λόγω του ενθουσιασμού των ανθρώπων για τη νέα τέχνη της τυπογραφίας, αλλά οι περισσότερες ήταν μάταιες και κατέληγαν σε πτώχευση, λόγω της ελάχιστης ζήτησης αναπαραγωγής μουσικών βιβλίων και του αυξημένου κόστους της διατήρησης μιας τέτοιας επιχείρησης.

Γι' αυτό το λόγο σύμφωνα με Hans Lenneberg (2003, σ. 16.) (Lenneberg, 2003) η ύπαρξη των σκριπτόριων ιδιαίτερα για την αντιγραφή εκκλησιαστικής μουσικής στις περιοχές της Ιταλίας και της Γαλλίας συνεχίστηκε μέχρι και το 17ο αιώνα παρόλη την κανονική λειτουργία των τυπογραφείων στις περιοχές αυτές, καθώς η Εκκλησία ήταν η μόνη η οποία είχε την ανάγκη παροχής μαζικής παραγωγής της μουσικής.

Επί προσθέτως, ένας από τους σημαντικότερους λόγους της αργής μετάβασης από τη χειρόγραφη στην τυπωμένη μουσική ήταν η δυσκολία που αντιμετώπιζαν οι τυπογράφοι στην κατασκευή περίτεχνων τυπογραφικών στοιχείων σχεδιασμένα ειδικά για μουσική, καθώς σύμφωνα με τα δεδομένα της εποχής, οι γνώσεις πάνω στη χαρακτηριστική μουσικών τυπογραφικών στοιχείων ήταν σε πρώιμο στάδιο. Η συνύπαρξη εικόνων και αριθμών ή γραμμάτων στα μουσικά κείμενα καθιστούσε δύσκολη ή ανεπιτυχή την κατασκευή των μουσικών στοιχείων, ενώ η τύπωση οριζόντιων και κάθετων γραμμών ταυτόχρονα για τη δημιουργία του πενταγράμμου πιθανόν ήταν εξίσου δύσκολη διαδικασία για τους νέους μουσικούς τυπογράφους (Chrysander, 1877).

Προσπάθειες εκτύπωσης μουσικής με χρήση ξύλινης μήτρας υπήρξαν αρκετές, όμως τις περισσότερες φορές εμφανίζεται συνύπαρξη χειρόγραφης μουσικής σημειογραφίας και τυπωμένης. Μετά την τύπωση των απλών τυπογραφικών στοιχείων στα πιεστήρια, γινόταν πρόσθεση μουσικής σημειογραφίας χειρόγραφα, λόγω της πολυπλοκότητας και της ιδιαιτερότητας συγκεκριμένων μουσικών στοιχείων, συνήθως με χρήση κόκκινη μελανιού.

Αυτό μερικές φορές εξυπηρετούσε και την ανάγκη του κάθε αγοραστή, ανάλογα με την οικονομική του κατάσταση, καθώς πολύ συχνά γινόταν αίτηση για περίτεχνες διακοσμήσεις στα βιβλία, διακοσμήσεις οι οποίες μπορούσαν να γίνουν μόνο χειρόγραφα.

Έχει αποδειχθεί μετά από συνεχής έρευνα των μουσικών ιστορικών και μουσικολόγων ότι η παραγωγή τυπωμένης μη εκκλησιαστικής μουσικής σε όλες αυτές τις περιοχές της Ευρώπης την περίοδο του Μεσαίωνα, μουσικής του λαού, δηλαδή γνωστών παραδοσιακών τραγουδιών και κομματιών είναι σχεδόν ανύπαρκτη και βασιζόταν μόνο στην προφορική μετάδοση, με αποτέλεσμα να χρειάζεται αναδρομική προσέγγιση από τους ειδικούς για την πιθανή ανα-

παράσταση και μορφή της. Γι'αυτό μάλιστα, η “πρωτόγονη” αυτή μουσική για πολλά χρόνια χαρακτηριζόταν από κάποιους μουσικολόγους ως “απολίτιστη” καθώς λόγω της έλλειψης γραπτών τεκμηρίων δε μπορούσε να αποδειχθεί η ύπαρξη της (Sachs, 1960).

Παρ'όλα αυτά, όσον αφορά το Μεσαίωνα, σύμφωνα με τα λεγόμενα του Seay Alert (Albert, 2020), τα λιγοστά μουσικά χειρόγραφα που έχουν διασωθεί ακόμα και τα εκκλησιαστικά, έχουν βρεθεί στα πιο ιδιαίτερα μέρη και για την επιτέλεση των πιο περίεργων σκοπών, όπως για παράδειγμα ως προστατευτικά εξώφυλλα απλών χειρόγραφων βιβλίων ακόμα και ως άχρηστα κομμάτια χαρτιού που χρησιμοποιούνταν για την διαδικασία της βιβλιοδεσίας, καθώς θεωρούνταν επουσιώδη και ξεπερασμένα για τα δεδομένα της εποχής. Μόνο για την ανάγκη ειδικών περιστάσεων ήταν συνετή η καταγραφή μουσικών έργων, καθώς θεωρείτο δεδομένο ότι οι μουσικοί γνώριζαν τι πρέπει να κάνουν χάρη στην πείρα τους (Albert, 2020).

Ο Stanley Boorman (Boorman, 2001) αναφέρει ότι στα πρώιμα στάδια της χρήσης της μουσικής τυπογραφίας και συγκεκριμένα μεταξύ του 1476 και του 1500, τα εκκλησιαστικά βιβλία που παρήχθησαν ήταν ελάχιστα, ενώ παραθέτει κάποιες από τις πιο αξιόλογες προσπάθειες μεταξύ των 66 τυπογράφων που ασκούσαν το επάγγελμα τους σε κάποια από τις 25 πόλεις της Ευρώπης τη συγκεκριμένη περίοδο. Ένα από τα σημαντικότερα ονόματα είναι αυτό του Erhard Ratdolt, γνωστού τυπογράφου της Βενετίας και του Augsburg, καθώς και του Johann Emerich.

2.2 Στάδια εξέλιξης της μουσικής τυπογραφίας στην Ευρώπη (15ος – 16ος αιώνας)

Στα πρώιμα στάδια της εξέλιξης της μουσικής τυπογραφίας παρατηρείται όπως προαναφέρθηκε πληθώρα διαφορετικών τεχνικών εκτύπωσης μουσικής σημειογραφίας, ενώ συχνό παράδειγμα είναι η συνύπαρξη της με τη χρήση χειρόγραφης αναπαράστασης της. Είναι γεγονός ότι αρχικά δινόταν περισσότερη σημασία στο κείμενο και όχι στη μουσική, καθώς οι τυπογράφοι γνώριζαν ότι η μουσική θα προστεθεί αργότερα από τους επαγγελματίες γραφείς των παλατιών, μοναστηριών κλπ. Γι' αυτό άλλωστε άφηναν συχνά ένα μεγάλο κενό κατά την τύπωση, ή γραμμές πενταγράμμου, έτσι ώστε να συμπληρωθεί με ευκολία η μουσική αργότερα με το χέρι. Έπειτα από την εξοικείωση των τυπογράφων με την κατασκευή στοιχείων μουσικής σημειογραφίας, παρατηρείται μεγάλος αριθμός παραγωγής ξύλινων στοιχείων μουσικής, τα οποία αρχικά έμοιαζαν λιγότερο εκλεπτυσμένα, όμως με την πάροδο του χρόνου και χάρη στους πειραματισμούς των τυπογράφων, τα στοιχεία άρχισαν να αποκτούν κομψότητα (Lenneberg,

2003).

Σύμφωνα με τον Stanley Boorman (Boorman, 2001), η πρακτική αυτή ακολουθήθηκε όλο τον 15ο και ίσως και τον 16ο αιώνα, καθώς η χρήση της τυπωμένης μουσικής δεν ήταν ομοιόμορφη και ενιαία από την Δυτική Εκκλησία. Η τύπωση μουσικής θεωρείτο ακριβή από τους τυπογράφους της εποχής, λόγω της πολυπλοκότητας της και γι'αυτό αγοραστές ανεξάρτητοι από την Εκκλησία, όπως για παράδειγμα λόρδοι και δούκες, ήταν λίγοι. Ένας τρόπος πώλησης σε διαφορετικό κοινό ήταν η χρήση των ίδιων έργων που θα αγοράζονταν από μοναστήρια ή εκκλησίες, τα οποία προετοιμάστηκαν για εκτύπωση, αλλά δεν έφτασαν ποτέ στο τελικό στάδιο, ενώ παράλληλα η μοναδική επέμβαση που γινόταν στο έργο ήταν μικρές διαφοροποιήσεις στον τίτλο.

Η πρώτη επίσημη αναφορά σε ολοκληρωμένη τύπωση μουσικής σημειογραφίας, γίνεται στον κολοφώνα ενός μουσικού βιβλίου ευχετηρίων του γερμανού Ulrich Han το 1476. Τα μονά χειρόγραφα μέρη του βιβλίου είναι τα πρωτογράμματα, τα οποία παρουσιάζονται περίτεχνα με διάφορα έντονα χρώματα, συνήθως κόκκινα, μαύρα ή μερικές φορές χρυσά. Τα πρωτογράμματα είναι γραφικά διακοσμήματα που εμφανίζονται στις κεφαλίδες και άλλες ευχές σε μονά χειρόγραφα βιβλία, που είναι συνήθως σχεδιασμένα και ζωγραφισμένα με μοναδική και εκλεκτική καλλιτεχνική τέχνη. Τα πρωτογράμματα μπορούν να είναι και κλειδιά και διακοσμητικά στοιχεία σε μονά χειρόγραφα βιβλία.

Παρόλα αυτά, το 1457, περίπου 20 χρόνια πριν από την εκτύπωση του μουσικού βιβλίου του Han, στην περιοχή Mainz της Γερμανίας, δύο τυπογράφοι οι οποίοι σχετίζονταν με τον Γουτεμβέργιο, ο Johann Fust και ο Peter Schöffer, είχαν ήδη κάνει την δική τους προσπάθεια εκτύπωσης μουσικού εκκλησιαστικού βιβλίου. Το Psalterium, τυπώθηκε σχεδόν με τον ίδιο τρόπο, όπως και το βιβλίο του Han, όμως η διαφορά τους ήταν ότι η χρήση μουσικών τυπογραφικών στοιχείων ήταν ελάχιστη σε σχέση με αυτή στην προσπάθεια του Han, καθώς έδωσαν περισσότερη έμφαση στην τύπωση του κειμένου, και των τριών γραμμών του πενταγράμμου και όχι τόσο στα μουσικά τυπογραφικά στοιχεία (Boorman, 2001).

Σύμφωνα με τον William Cummings (Cummings, 1884), υπήρξε ένας ακόμα τρόπος εκτύπωσης μουσικής πέρα από της πρόσθεσης της μουσικής σημειογραφίας χειρόγραφα μετέπειτα. Ο Cummings αναφέρει ένα υβριδικό τρόπο χάραξης μουσικών φθόγγων σε ξύλινη σφήνα και έπειτα την επικάλυψη τους με μελάνι, κάτι το οποίο μοιάζει πολύ με τη διαδικασία εκτύπωσης βιβλίων στα πρώιμα στάδια της τυπογραφίας από τον Γουτεμβέργιο.

Μπορεί οι αναφερόμενοι τυπογράφοι ίσως να ήταν οι πρώτοι που επιτέλεσαν αυτό το έργο, κάτι το οποίο είναι δύσκολο να αποδειχθεί βέβαια, καθώς η τέχνη της τυπογραφίας αναπτυσσόταν ταυτόχρονα σε πολλά μέρη της Ευρώπης, οι ακόλουθοι τους όμως, οι οποίοι αν-

τέγραψαν πιστά το νέο αυτό πρώιμο τρόπο εκτύπωσης μουσικής σημειογραφίας δημιούργησαν εξίσου αξιοσημείωτα έργα. Η χρήση μαύρου μελανιού πάνω σε ξύλινα χαραγμένα τυπογραφικά στοιχεία, δημιουργώντας μία πιθανή μορφή stencil, όσον αφορά τις νότες και η συχνή απουσία των πενταγράμμων ή η τύπωση τους με κόκκινο μελάνι, είναι από τα πιο δημοφιλή παραδείγματα τρόπων εκτύπωσης μουσικής στα πρώιμα αυτά στάδια της, τρόπων οι οποίοι μοιάζουν σχεδόν ακατέργαστοι (Kozinn, 1978).

Σύμφωνα με πηγές που έχουν διασωθεί, οι τυπογράφοι είχαν δύο επιλογές για να υλοποιήσουν το ακριβό έργο τους. Ένας πιθανός τρόπος ήταν η χρηματοδότηση είτε ανεξάρτητα από τους ίδιους, είτε σε συνεργασία με άλλους τυπογράφους. Ο πρώτος τρόπος πολύ συχνά ήταν ακατόρθωτος λόγω του δαπανηρού εξοπλισμού που χρειαζόταν για να τελεστεί η τύπωση μουσικής. Η δεύτερη προσέγγιση ήταν πιο εύκολη και συνηθέστερη, όμως για να γίνει η αναφορά της, θα πρέπει πρώτα να διερευνηθεί το πως έφτασαν σε σημείο οι τυπογράφοι του 16ου αιώνα να πάρουν την απόφαση συνεργασίας και δημιουργίας ομάδων επίτευξης ενός κοινού στόχου, της έκδοσης και εκτύπωσης μουσικών βιβλίων. Η περίπτωση της Βενετίας και των ταλαντούχων τυπογράφων της, είναι μία από τις μεγαλύτερες επιρροές, η οποία ενέπνευσε τη δημιουργία αυτών των νέων ομάδων, ή αλλιώς συνδικάτων όπως ονομάστηκαν αργότερα.

Ένα από τα μεγαλύτερα κέντρα εκτύπωσης μουσικής στην Ευρώπη υπήρξε η Βενετία, ιδιαίτερα μετά το θάνατο του γερμανού μετανάστη, και συγκεκριμένα του πρώτου τυπογράφου στη Βενετία Johannes de Spira το 1469, ο οποίος μόλις κατάφερε να αποκτήσει τη σημαντική αυτή θέση παίρνοντας την άδεια από τη Γερουσία, απεβίωσε λίγους μήνες αργότερα και το έργο του έμεινε ημιτελές. Παρ'όλα αυτά η προσπάθεια του απέδωσε καρπούς, καθώς λίγα χρόνια αργότερα ο αδελφός του Wendelin σε συνεργασία με άλλους νέους τυπογράφους, οι οποίοι άρχισαν να εμφανίζονται και να αυξάνονται στην περιοχή, όπως ο Γάλλος Nicholas Jenson, εγκαθίδρυσαν δύο συνδικάτα τα οποία απέκτησαν τον έλεγχο σε όλη τη Βενετία (Bernstein and Bernstein, 1998).

Η πιο επιτυχημένη προσπάθεια εκτύπωσης μουσικής στη Βενετία παρόλα αυτά, έγινε λίγα χρόνια αργότερα, από τους δύο σημαντικότερους τυπογράφους της εποχής, οι οποίοι καθιερώθηκαν όχι μόνο ως τυπογράφοι αλλά και ως εκδότες, ο Ottaviano Scotto και ο Antonio Gardano. Στα χρόνια της δραστηριότητάς τους κατάφεραν να τυπώσουν πάνω από 1650 και 1425 τίτλους αντίστοιχα. Παρ'όλα αυτά ο Antonio Gardano σύμφωνα με την Jane Bernstein (Bernstein and Bernstein, 1998) αντιμετώπισε οικονομικές δυσκολίες το 1540, καθώς παρατηρείται να κατάφερε να εκτυπώσει 1 μοναδικό έργο. Αυτό μπορεί να δικαιολογηθεί λόγω της σχέσης του με τον συγγραφέα Nicolo Franco και την υποστήριξη του εκτυπώνοντας ένα από τα έργα του. Ο Franco ήταν γραμματέας του γνωστού συγγραφέα της εποχής Pietro

Aretino και εμπνευσμένος από τον μέντορα του αποφάσισε να δοκιμάσει και αυτός να γίνει καταξιωμένος συγγραφέας. Ο Aretino κατήγγειλε τον Franco για αντιγραφή και εκδιώχθηκε από την Βενετία, ενώ στα γράμματα που εξέδωσε Aretino έγινε αναφορά στο όνομα του Gardano και στην δολοπλοκία που έστησε ο Franco για να τον πείσει να του δανείσει χρήματα και να εκτυπώσει το έργο του. Είναι λογικό η αμαύρωση του ονόματος του Gardano να τον ανάγκασε να χάσει μερικούς από τους πελάτες του τη συγκεκριμένη χρονιά.

Το επάγγελμα του τυπογράφου, ιδιαίτερα του μουσικού τυπογράφου και εκδότη θεωρείτο πολύ δαναπηρό το 16ο αιώνα, με αποτέλεσμα να υπάρχει μεγάλος ανταγωνισμός μεταξύ των επαγγελματιών, γι'αυτό έπρεπε κάπως να διασφαλιστεί η επιτυχία τους. Οι περισσότεροι τυπογράφοι προτιμούσαν να εξειδικεύονται στο υλικό προς εκτύπωση για να διασφαλίσουν τη θέση τους, ενώ όσοι εκδοτές δεν εξέδιδαν μουσικά έργα αλλά είχαν την θέληση να εκδώσουν έπρεπε να συνεργαστούν με ένα μουσικό τυπογράφο για να επιτελέσουν το έργο και να συνάψουν συμβόλαιο συνεργασίας.

Σύμφωνα με την Mary Lewis (M. Lewis, 2013) ο ρόλος του συνθέτη, λόγω της εξέλιξης της τεχνολογίας και της καθιέρωσης της τέχνης της μουσικής τυπογραφίας άρχισε να αλλάζει και να υποβαθμίζει το λόγο του δημιουργού στο κομμάτι της έκδοσης και εκτύπωσης. Πλέον οι τυπογράφοι έπαιρναν αποφάσεις για το τι θα εκτυπωθεί και οι συνθέτες για να διασφαλίσουν τον μισθό και τη φήμη τους έπρεπε να ακολουθούν τη νόρμα την οποία δημιουργούσε το κοινό και επέβαλαν οι τυπογράφοι έτσι ώστε να έχουν κέρδος. Η επιλογή των μουσικών έργων μπορεί πλέον να γινόταν με βάση τη ζήτηση και την επιθυμία των τυπογράφων και εκδοτών, αλλά παρ'όλα αυτά οι συνθέτες δεν είχαν σημαντικό λόγο να φοβούνται για τη θέση τους, καθώς η Εκκλησία και οι ευγενείς πάντοτε αναζητούσαν νέο υλικό και δε δίσταζαν να χρηματοδοτήσουν τα έργα τα οποία επιθυμούσαν να αποκτήσουν.

Είναι λογικό σύμφωνα με τα παραπάνω, οι συνθέτες να προσπαθούν να κρατήσουν τα έργα τους μακριά από τα χέρια των τυπογράφων και γι'αυτό το λόγο πολύ συχνά απευθύνονταν σε εκδοτικούς οίκους για να εκδώσουν τα έργα τους, ίσως αποσκοπώντας στο να κερδίσουν την εύνοια των εκδοτών και να αποκτήσουν και τη σωστή στρατηγική προώθησης. Παρ'όλα αυτά πολλές φορές αυτό μπορούσε να αποφευχθεί σύμφωνα με τη Jane Bernstein (Bernstein and Bernstein, 1998) αν προσέγγισαν πρώτα δωρητές για τη χρηματοδότηση της εκτύπωσης των έργων τους, ενώ πολύ συχνά ήταν εύκολο να κερδίσουν εύκολα χρήματα, ιδιαίτερα όσοι είχαν οικονομικά προβλήματα, πουλώντας τα ίδια τους τα έργα στους τυπογράφους. Αυτό βέβαια θεωρείτο έσχατη λύση, όμως μερικές φορές αντί για κανονική πληρωμή μπορούσε να γίνει συμφωνία έτσι ώστε να αποκτήσουν δωρεάν αντίτυπα των μουσικών έργων τους.

Η Jane Bernstein (Bernstein and Bernstein, 1998) αναφέρει ότι πολύ συχνά αρκετοί

λιγότερο γνωστοί τυπογράφοι όπως ο Francesco Marcolini στη Βενετία, ο Francesco de'Ross στη Βερόνα, ο Antonio Antoniano και ο Pacifico Pontio στη Μίλα έπαιρναν το ρίσκο να εκτυπώσουν έργα τα οποία δεν αποτελούσαν δείγματα έργων με μεγάλη ζήτηση όπως αυτά που εκτύπωναν οι γνωστοί τυπογράφοι Gardano και Scotto. Αυτό σημαίνει ότι πολλοί απ'αυτούς δε στόχευαν στο οικονομικό κέρδος, αλλά στη ζήτηση συγκεκριμένων χορηγών, ενώ οι σχέσεις και η συνεργασία τους με λιγότερο γνωστούς συνθέτες έπαιζε και αυτή σημαντικό ρόλο στην επιλογή των έργων προς εκτύπωση. Πολλοί απ'αυτούς επίσης, στόχευαν στο γρήγορο οικονομικό κέρδος με αποτέλεσμα να εκτυπώνουν μερικά έργα αρχικά έτσι ώστε να κερδίσουν χρήματα και μερικά χρόνια αργότερα κατέληγαν να παύουν να ασχολούνται με την τυπογραφία και την έκδοση. Παράλληλα κάτι ακόμα το οποίο προβληματίζει τη Jane Bernstein (Bernstein and Bernstein, 1998) είναι ο αριθμός των εκδόσεων που εκτυπώνονταν από τους τυπογράφους. Είναι πολύ πιθανό οι τυπογράφοι και εκδότες να αποφάσιζαν οι ίδιοι για τον αριθμό αυτό, καθώς αυτοί ήταν άμεσα συνδεδεμένοι με τη ζήτηση των έργων από το κοινό, με αποτέλεσμα πολλές φορές να περιορίζουν τους συνθέτες. Γι'αυτό το λόγο οι περισσότεροι συνθέτες στην περιοχή της Βενετίας ζητούσαν συμβόλαιο από τον τυπογράφο ή εκδότη για να διασφαλίσουν τον αριθμό των αντιγράφων των έργων τους. Ο αριθμός σύμφωνα με συμβόλαια τα οποία έχουν διασωθεί ήταν περίπου στα 500 αντίγραφα (2001). Ο αριθμός μπορεί να φαίνεται μικρός συγκρίνοντας τα σημερινά πρότυπα, όμως είναι λογικό οι εκδότες να αποφεύγουν να ρισκάρουν, καθώς τα έξοδα για περισσότερα αντίγραφα, τα υλικά και όλες τις άλλες διεργασίες γύρω από την έκδοση ήταν πολλά και ο φόβος της αποτυχίας ήταν μεγάλος. Όλα αυτά όμως ίσχυαν μέχρι και το 1580, καθώς η αγορά άρχισε να αυξάνεται και ο μεγαλύτερος αριθμός αντιγράφων των έργων άρχισε να γίνεται απαραίτητος, ενώ επίσης η αύξηση των μουσικών εκδοτών της Ιταλίας και συγκεκριμένα της Φλωρεντίας και της Βενετίας έπαιξε εξίσου σημαντικό ρόλο.

Σύμφωνα με την Elizabeth Poore (Poore, 2015) η Βενετία αποτέλεσε το μεγαλύτερο κέντρο δραστηριότητας της μουσικής τυπογραφίας ιδιαίτερα από το 1530 έως και το 1560 και ο αριθμός παραγωγής της ήταν σχεδόν ίσος με ολόκληρη την παραγωγή μουσικών εκδόσεων στις υπόλοιπες περιοχές της Ευρώπης συνολικά. Η καπιταλιστική οικονομία της Βενετίας και το νομικό σύστημα της διευκόλυνε την εύρεση χορηγών χρηματοδότησης για τους τυπογράφους, ενώ οι οικογενειακοί δεσμοί μεταξύ τυπογράφων και εκδοτικών οίκων καθιστούσε εύκολη την συνεργασία τους. Άλλωστε η περιοχή της Βενετίας πάντοτε αποτελούσε εμπορικό κέντρο σε όλους τους τομείς το οποίο ένωνε την Ευρώπη με την περιοχή της Ασίας. Αυτό το εμπορικό δίκτυο το οποίο υπήρχε μεταξύ της και των υπόλοιπων Ευρωπαϊκών χωρών δημιούργησε εκμεταλλεύσιμες ευκαιρίες για τους πωλητές βιβλίων, οι οποίοι πολύ εύκολα και

αβίαστα μπορούσαν να διακινήσουν τα νέα τους προϊόντα σε ολόκληρη την Ευρώπη.

Παρ'όλα αυτά, η Βενετία και οι τυπογράφοι της δεν επαναπαύτηκαν στη δυναμική θέση της Βενετίας στον εμπορικό Ευρωπαϊκό χώρο, με αποτέλεσμα οι τυπογράφοι και οι εκδότες να στοχεύουν τόσο στην ποσότητα αλλά και στην ποιότητα των έργων τους. Έτσι, δεν είναι τυχαίο ότι κατέκτησαν τον τίτλο των καλύτερων ποιοτικά εκτυπωμένων έργων του 15ου αλλά και 16ου αιώνα και αυτό σίγουρα οφείλεται χάρη στην ατέρμονη προσπάθεια τους να τελειοποιήσουν τις τεχνικές τους στην τυπογραφία, τη χαρακτηριστική, την κατασκευή τυπογραφικών στοιχείων, τη βιβλιοδεσία κλπ. Με αυτό τον τρόπο πετύχαιναν το σκοπό τους, τη διακίνηση έργων στις υπόλοιπες χώρες της Ευρώπης, ενώ παράλληλα διαφύλασαν το κύρος και τη φήμη τους με την παραγωγή εξάισων και αλάνθαστων δημιουργιών κερδίζοντας έτσι, την ικανοποίηση και την απόδοση καρπών από τις προσπάθειες τους.

Όπως θα γίνει και εκτεταμένη αναφορά αργότερα για τις δύο τεχνικές της τυπογραφίας και τις διαφοροποιημένες εκδοχές τους, που έκαναν την εμφάνιση τους σε πολλές περιοχές της Ευρώπης και συγκεκριμένα στην περιοχή της Βενετίας, του Παρισιού και του Λονδίνου, οι νέες τεχνολογικές εφευρέσεις διευκόλυναν την γρήγορη παραγωγή και προώθηση των έργων, με αποτέλεσμα χάρη στη σημαντική θέση που είχε κερδίσει ήδη η Βενετία, να μπορεί να αυξήσει τις αποδοχές της και να δημιουργήσει μια αυτοκρατορία στον χώρο της μουσικής τυπογραφίας. Οι νομικοί και εμπορικοί παράγοντες που αναφέρθηκαν παραπάνω (Poore, 2015), επίσπευσαν τις διαδικασίες της προσαρμογής της νέας τεχνολογίας με αποτέλεσμα να μειωθεί το κόστος της παραγωγής των υλικών και των έργων, να αυξηθεί το κέρδος και να ενδυναμωθεί η κυριαρχία των επιχειρήσεων της τόσο τοπικά όσο και σε Ευρωπαϊκό επίπεδο. Αυτό που βοήθησε ιδιαίτερα στην εξάπλωση της τυπογραφίας της περιοχής ήταν η ευκολία παροχής προνομίων για εκτύπωση, με αποτέλεσμα οι τυπογράφοι να παίρνουν μεγάλα καινοτόμα ρίσκα άφοβα και αβίαστα. Τα προνόμια αυτά μπορούσαν να δοθούν ευκολότερα από ότι σε άλλες χώρες και περιοχές και αυτό λόγω της διαφοράς της εξουσίας στην περιοχή της Βενετίας. Η γερουσία των 120 μελών της Βενετίας μπορούσε να παρέχει τη δυνατότητα κατάκτησης προνομίων πολύ πιο εύκολα από ένα βασιλιά, πρίγκηπα, δούκα ή την ίδια την Εκκλησία, όπως συνέβαινε στις υπόλοιπες χώρες της Ευρώπης, ενώ ήταν πολύ πιο δύσκολο να γίνει κατάχρηση εξουσίας ή διαφθοράς με αυτό τον τρόπο. Τα προνόμια αυτά παρέχονταν για 5 ή 10 έτη σε κάθε τυπογράφο και με αυτό τον τρόπο ενδυναμωνόταν το αίσθημα του ανταγωνισμού μεταξύ τους παίρνοντας πρωτοβουλία να εκτυπώσουν υψηλής ζήτησης από το κοινό έργα, με αποτέλεσμα να υπάρχει μεγαλύτερη ποικιλία άρα και περισσότερο κέρδος. Αυτό όμως προκάλεσε διάφορα ζητήματα, για παράδειγμα σύμφωνα με την Elizabeth Poore (Poore, 2015), το 1473 υπήρχε τόσο μεγάλος αριθμός εκτυπωμένων Λατινικών και Ελληνικών ιδίων έργων με αποτέλεσμα να

κηρύξουν πτώχευση πολλές εκδοτικές επιχειρήσεις και τυπογραφεία.

Παρ'όλα αυτά συνάπτοντας συνεργασίες μεταξύ τους οι εκδότες, οι τυπογράφοι και οι πωλητές βιβλίων κατάφεραν να επαναφέρουν το επιτυχημένο σύστημα λειτουργίας της περιοχής και ένας από τους τρόπους που συνέβαλε στην ενδυνάμωση των σχέσεων αυτών μεταξύ τους ήταν η μετατροπή επαγγελματικών σχέσεων σε οικογενειακές. Καθόλου περίεργο για μία κοινωνία που λειτουργούσε έχοντας πολύ υψηλά το αίσθημα των οικογενειακών δεσμών, η σύναψη γάμων μεταξύ ισχυρών οικογενειών εκδοτών ή τυπογράφων διασφάλιζαν τη συνέχεια της οικογενειακής επιχείρησης. Για παράδειγμα, η Elizabeth Poor (Poore, 2015) αναφέρει ότι πολλές χήρες τυπογράφων για να συνεχίσουν την οικογενειακή παράδοση δέχονταν να παντρευτούν ξανά μόνο με τυπογράφο, έτσι ώστε να διασφαλιστεί το μέλλον της οικογένειας και ιδιαιτέρως των παιδιών τους. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα σύναψη γάμου μεταξύ ισχυρών οικογενειών τυπογράφων είναι του Antonio Gardano ο οποίος παντρεύτηκε την κόρη του τυπογράφου Agostino Bindoni. Η Jane Bernstein (Bernstein and Bernstein, 1998) συγκεκριμένα αναφέρει ότι ο Bindoni μετέτρεψε το έθιμο της προίικας το οποίο δινόταν στο γαμπρό από τον πατέρα της νύφης σε επιχειρηματικό σχέδιο, καθώς αποφάσισε να παραδώσει στον Antonio Gardano υλικά αγαθά τα οποία είχαν σχέση με το κοινό επάγγελμά τους, όπως βιβλία, τυπογραφικά στοιχεία και άλλα μηχανήματα, όμως το πιο σημαντικό δώρο το οποίο μπορούσε να του δώσει ήταν οι διασυνδέσεις του με νέους εν δυνάμει πελάτες του.

Το πιο σημαντικό χαρακτηριστικό της οικογένειας Scotto είναι η προσπάθεια τους να δημιουργήσουν ένα δίκτυο όχι μόνο στη Βενετία, αλλά και στις υπόλοιπες πόλεις της Ιταλίας, έτσι ώστε να μπορούν να ελέγχουν την αγορά, γι'αυτό προσπάθησαν να επεκτείνουν την επιχείρησή τους ιδρύοντας πολλά διαφορετικά τυπογραφεία τα οποία μοιράζονταν στην οικογένεια τόσο μεταξύ των αδελφών αλλά και των ξαδέρφων. Δημιουργώντας αυτό το δεσμό κατάφεραν να αποκτήσουν δύναμη και να καθιερώσουν το όνομα της οικογένειας στην αγορά.

Η θέση της Βενετίας στην Ευρώπη τόσο σε γεωγραφικό επίπεδο όσο και σε κοινωνικό και η χρήση του δικού της ξεχωριστού νομίσματος ως συνάλλαγμα έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο στην καθιέρωση των τυπογράφων της σε ολόκληρη την Ευρώπη, ενώ παράλληλα το νομικό σύστημα της και η δυνατότητα απόκτησης προνομίων για χρηματοδότηση διευκόλυνε τις διαδικασίες και είχε ανασταλτικό παράγοντα στην άνθηση της πορείας των τυπογράφων. Επί προσθέτως η πολιτιστική άνθηση στις τέχνες στην περιοχή ενθάρρυνε την επιτυχία των επιχειρήσεων στον κλάδο της μουσικής έκδοσης και τυπογραφίας. Σύμφωνα με την Elizabeth Poore (Poore, 2015) οι παραπάνω λόγοι και η ατέρμονη προσπάθεια των τυπογράφων για βελτίωση και επέκταση κατάφεραν να καθιερώσουν τη Βενετία ως την αυτοκράτειρα της τυπογραφίας το 16ο αιώνα.

Σύμφωνα με τον Riccardo Olocco (Olocco, 2017) πέρα από την επιρροή που άσκησαν οι τυπογράφοι της Βενετίας, ένα ακόμα παράδειγμα τυπογράφου ο οποίος διέπρεψε σε άλλη μία περιοχή της Ιταλίας, τη Γένοβα, ο Jacobus de Varagine ο οποίος κατάφερε να αποκτήσει τον τίτλο “ευλογημένος” με τα κατορθώματά του, πέρα από το επάγγελμα του ως χρονικογράφος, αρχιεπίσκοπος της Γένοβας και συγγραφέας έργων για τη ζωή αγίων αποτέλεσε σημαντικό πρόσωπο στην εξάπλωση της μουσικής χαρακτηριστικής και τυπογραφίας στην Ιταλία, καθώς ζήτησε προνόμιο από τον Πάπα για να κατασκευάσει μουσικά τυπογραφικά στοιχεία και να εκτυπώσει μουσικά έργα την περιοχή της Γένοβας το 1513.

Η Nicoletta Guidobaldi (Guidobaldi, 1988) αναφέρει επίσης, ότι στην περιοχή της Umbria της Ιταλίας και συγκεκριμένα στην Perugia, το Assisi και το Orvieto περίπου στα τέλη του 16ου αιώνα υπάρχει αναφορά εκτύπωσης 30 μουσικών βιβλίων και έργων, όμως είναι πιθανό να υπήρξαν παραπάνω προσπάθειες οι οποίες έχουν χαθεί στο χρόνο. Τα περισσότερα βιβλία απ' αυτά έχουν αναφερθεί μόνο σε καταλόγους τυπογράφων και εκδοτών, χωρίς να έχει βρεθεί η υλική τους υπόσταση, παρ'όλα αυτά υπάρχουν μερικά τεκμήρια έτσι ώστε να γίνει μία προσπάθεια αναγνώρισης της ύπαρξης της τυπογραφίας και των εκδόσεων στην περιοχή. Μπορεί οι περισσότεροι συνθέτες και καλλιτέχνες της περιοχής να επέλεξαν να μετακινηθούν σε μεγαλύτερα καλλιτεχνικά κέντρα όπως η Ρώμη, η Βενετία κλπ, όμως αυτό δε σημαίνει ότι η συνεισφορά των μικρών πόλεων όπως της Perugia δεν είναι αρκετή για να περάσει απαρατήρητη. Για το λόγο αυτό, πολλοί νέοι και άγνωστοι ακόμη και σήμερα συνθέτες επέλεξαν να εκδώσουν τα έργα τους και παρ'όλη τη μικρή κυκλοφορία εκτυπωμένου υλικού να κερδίσουν μία θέση στο χώρο των μουσικών εκδόσεων, έστω και βραχυπρόθεσμα. Οι περισσότερες εκτυπώσεις μέχρι και το 17ο αιώνα παρ'όλα αυτά φαίνεται να έγιναν με σκοπό την κυκλοφορία έργων γνωστών συνθετών από άλλες περιοχές της Ιταλίας, στην περιοχή της Perugia.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα τυπογράφου της περιοχής στα τέλη του 16ου αιώνα είναι ο Pietro Giacomo Petrucci, τυπογράφος από το 1567 ίσως έως και το θάνατο του το 1610 έχοντας στην κατοχή του 10 περίπου εκτυπωμένα μουσικά βιβλία, ενώ περισσότερες πληροφορίες για τον ίδιο δεν έχουν γίνει γνωστές σύμφωνα με την Nicoletta Guidobaldi (Guidobaldi, 1988). Χάρη στις μικρές προσπάθειες των τυπογράφων της περιοχής και την επιτυχία των μεγαλύτερων και πιο διάσημων πόλεων της Ιταλίας οι οποίες αποτέλεσαν παράδειγμα προς μίμηση για την περιοχή της Perugia, το 1561 ιδρύθηκε η Accademia degli Unisoni, η οποία αναφερόταν σε όλους τους φίλους της μουσικής και άλλων ευγενών επιστημών όπως είναι η φιλοσοφία και η λογοτεχνία. Σύμφωνα με την Nicoletta Guidobaldi (Guidobaldi, 1988) 1 χρόνο αργότερα από την ίδρυση της καταστάλθηκε με παπική απόφαση του καρδινάλιου

Giulio della Rovere για πιθανή εναντίωση και πλεκτάνη κατά της Εκκλησίας. Παρ'όλα αυτά συνέχισε να λειτουργεί μέχρι και το 1595, όπου επανιδρύθηκε και άρχισε να δέχεται ακόμη και φοίτηση μουσικών πάνω στο βιολί, το λάουτο και το τσέμπαλο. Δεν έχουν γίνει γνωστά όλα τα έργα τους τα οποία αν υπήρξαν πολύ πιθανόν να τα κατέγραφαν χειρόγραφα, όμως έχουν γίνει μερικές αναφορές για μαδριγάλια συνθετών όπως του Costanzo Porta, του Luca Buoni, του Adrian Willaert και του Cipriano de Rore, τα οποία πολύ πιθανόν να είχαν εκτυπωθεί από τον Petrucci.

Καθώς έγινε αναφορά σε επιτυχημένους τυπογράφους της εποχής, δε θα μπορούσε να μη γίνει αναφορά στον πιο γνωστό μουσικό τυπογράφο όλων των εποχών, τον Ottaviano dei Petrucci, ο οποίος κατάφερε να αποκτήσει μονοπώλιο στην τύπωση εκκλησιαστικής μουσικής για σχεδόν 20 χρόνια από τον ίδιο τον Πάπα Λέοντα τον Ι' το 1513. Είναι δύσκολο να κατανοήσει κανείς πως από ένας νέος σπουδαστής στην αυλή του παλατιού του Urbino κατάφερε να αποκτήσει τη φήμη και το κύρος τόσο στον χώρο της μουσικής τυπογραφίας, χαρακτηριστικής αλλά και της έκδοσης, ενώ είναι αξιοσημείωτο το ότι ονομάστηκε από πολλούς ο Γουτεμβέργιος της μουσικής τυπογραφίας. Το μόνο σίγουρο είναι η τεχνική εκτύπωσης μουσικής που χρησιμοποίησε δεν ήταν κάτι το νέο για τους τυπογράφους της εποχής, καθώς χρησιμοποιείτο ήδη για εκκλησιαστική μουσική, ωστόσο ο Ottaviano Petrucci κατάφερε να διαμορφώσει την ήδη υπάρχουσα τεχνική αυτή για εκτύπωση πολυφωνικής μουσικής.

Το πρώτο βιβλίο που εξέδωσε το 1501, *Harmonice musices odhecaton* απαρτιζόταν από 96 πολυφωνικά κομμάτια, ενώ έχουν διασωθεί και άλλες τρεις εκδόσεις του ίδιου έργου τα επόμενα χρόνια. Γενικότερα ο Petrucci πέρα από την εφευρετικότητα του και τους νέους τρόπους εκτύπωσης μουσικής κατάφερε να εκδώσει σε πολύ μικρό χρονικό διάστημα 10 χρόνων περίπου 40 τίτλους, με αποτέλεσμα να αποδεικνύεται με αυτό τον τρόπο όχι μόνο η εφευρετικότητα του αλλά και η σημαντική συνεισφορά του στην μουσική έκδοση. Η συνεργασία του με τους χαράκτες της Βενετίας και συγκεκριμένα τον Francesco Griffio από τη Μπολόνια και το Jacomo Ungaro ήταν επιτυχημένη και κράτησε για αρκετά χρόνια (Boorman, 2001).

Αρχικά, όσον αφορά την τεχνική εκτύπωσης η οποία ονομάστηκε *multiple impression* είχε ως εξής: η διαδικασία χωριζόταν σε τρία στάδια ξεχωριστής εκτύπωσης, αρχικά ο Petrucci εκτύπωνε τη μουσική σημειογραφία, έπειτα τις γραμμές του πενταγράμμου και ύστερα το κείμενο. Έπειτα συνειδητοποίησε ότι μπορεί να τυπώσει ταυτόχρονα το κείμενο και τις γραμμές του πενταγράμμου έτσι ώστε να κερδίσει περισσότερο χρόνο από τη χρονοβόρα αυτή διαδικασία της πολλαπλής εκτύπωσης.

2.3 Αρχικές μορφές τυπωμένης μουσικής σημειογραφίας

Οι αρχικές μορφές τυπωμένης μουσικής σημειογραφίας παρουσίαζαν τις νότες με μορφή διαμαντιού ή ορθογωνίου, καθώς ήταν δύσκολο να επιτευχθεί η λεπτομέρεια στο σχήμα τους. Σύμφωνα με τον Samuel Pogue (Pogue, 1987), αρχικά η κατασκευή τους ήταν σχετικά διαχειρίσιμη, καθώς πριν την καθιέρωση της πολυφωνικής μουσικής, το γρηγοριανό μέλος απαρτιζόταν από μία μόνο φωνή και έτσι η δουλειά του τυπογράφου ήταν πιο εύκολη, ιδιαίτερα στα πρώιμα στάδια της τυπογραφίας όπου τα τυπογραφικά στοιχεία κατασκευάζονταν από ξύλο και όχι από μέταλλο. Χρειάστηκε αρκετός χρόνος πειραματισμού για να μπορέσει να αποδοθεί η ερμηνεία των διαφόρων μουσικών σημειογραφιών της πολυφωνικής μουσικής, αλλά παρ' όλη τη δυσκολία κατασκευής τους, ο Ottaviano Petrucci κατάφερε να ανταπεξέλθει στο δύσκολο έργο αυτό, σε συνεργασία βέβαια με άλλους ταλαντούχους χαρακτες και τυπογράφους όπως τον Andrea Antico.

Πολλοί τον έχουν χαρακτηρίσει ως επιχειρηματία, καθώς κατάφερε να χτίσει μία αυτοκρατορία στη Βενετία η οποία άντεξε στο χρόνο, ενώ παράλληλα η ασχολία του και με το κομμάτι της έκδοσης, βοήθησε στην καθιέρωση της σημαντικής θέσης του στο χώρο του βιβλίου και της μουσικής έκδοσης. Ακόμη και η επιλογή των συνθετών και των έργων τους την οποία ποτέ δεν επέλεγε τυχαία, καθώς συνεργαζόταν με Φράγκο-φλαμανδούς συνθέτες οι οποίοι ζούσαν στην περιοχή της Ιταλίας έπαιξε σημαντικό ρόλο στην ανάδειξη συνθετών οι οποίοι έχουν παραμείνει γνωστοί μέχρι και σήμερα. Σύμφωνα με τη Marilee Mouser (Mouser, 2004). Ο Ottaviano Petrucci συνεργάστηκε και κατάφερε να αναδείξει τους συνθέτες Josquin, Compère, Caspar, Brumel, Obrecht, Agricola και Ghiselin. Η επιχείρηση του απέκτησε μεγάλη φήμη σε ολόκληρη την Ευρώπη, ενώ τα έργα τα οποία εκτύπωσε ήταν τόσο πετυχημένα που μεταδόθηκαν μέσω της τέχνης της αντιγραφής πολύ συχνά από επαγγελματίες γραφείς των παλατιών ή διάφορων μοναστηρίων ή ακόμη και από άλλους τυπογράφους.

Είναι αξιοσημείωτη η ατέρμονη προσπάθεια του η οποία επέφερε την προκείμενη επιτυχία του, καθώς αποτέλεσε για πολλά χρόνια παράδειγμα προς μίμηση και αντιγραφή όχι μόνο στην περιοχή της Βενετίας, αλλά γενικότερα σε όλες τις χώρες της Ευρώπης. Και όλα αυτά σε μία πολύ δύσκολη οικονομικά περίοδο, καθώς όπως είναι γνωστό η εύρεση χρηματοδότησης για τους τυπογράφους δεν ήταν εύκολη υπόθεση, με μικρές εξαιρέσεις, όπως το τυπογραφείο του Girolamo Scotto, στο οποίο η χρηματοδότηση των εκτυπώσεων του ήταν βιώσιμη λόγω των διασυνδέσεων του και της δικής του ήδη υπάρχουσας περιουσίας. Σύμφωνα με την Jane Bernstein (Bernstein and Bernstein, 1998) η αλήθεια είναι ότι δε μπορούμε να γνωρίζουμε αν πραγματικά οι χρηματοδοτήσεις γίνονταν με αυτό τον τρόπο, δηλαδή μέσω υπογεγραμμένης

συμφωνίας μεταξύ τυπογράφου και χρηματοδότη, καθώς η απουσία γνήσιων συμβολαίων δεν μπορεί να το επιβεβαιώσει. Είναι πιθανό παρ'όλα αυτά να υπήρχαν άτυπες συμφωνίες μεταξύ τους ιδιαίτερα μεταξύ αυτών που διατηρούσαν φιλικές σχέσεις ή είχαν συνεργαστεί και στο παρελθόν.

Μέσα από την επιτυχία των προαναφερόμενων τυπογράφων, γεννήθηκε η ανάγκη πολλών νέων τυπογράφων ιδιαίτερα στην περιοχή της Ιταλίας και συγκεκριμένα στην Βενετία, να εξασκήσουν το επάγγελμα της εκδοτικής παράλληλα με αυτό του τυπογράφου. Όσοι από αυτούς δεν είχαν την οικονομική ευχέρεια να χρηματοδοτήσουν το έργο τους οι ίδιοι, γνώριζαν ότι η μόνη λύση ήταν η συνεργασία με άλλους τυπογράφους.

Με αυτό τον τρόπο δημιουργήθηκε ένα νέο είδος εμπορίου, αυτό της εκδοτικής. Η Jane Bernstein (Bernstein and Bernstein, 1998) αναφέρει ότι αυτή η συλλογική προσπάθεια για δημιουργία συνδικάτων, η επίβλεψη πολλών και διαφόρων διαδικασιών και ενεργειών, όπως αυτή της πρόσληψης εκπροσώπων για τη διασφάλιση των πνευματικών δικαιωμάτων, η επένδυση σε βιβλιοπωλεία, η προώθηση των βιβλίων σε νέους αγοραστές, ήταν η κινητήριος δύναμη που δημιούργησε αυτή τη νέα μεγάλη βιομηχανία της εκδοτικής. Ένα γνωστό παράδειγμα συμβολαίου συνεργασίας μεταξύ τυπογράφων που ανήκαν στην *compagnia*, το συνδικάτο δηλαδή των τυπογράφων, είναι αυτό μεταξύ του Ottaviano Scotto, του Andrea Antico και του Antonio Giunta. Ο Scotto ασχολήθηκε με την χρηματοδότηση του έργου, ο Antico με την δημιουργία των ξύλινων τυπογραφικών στοιχείων και την επεξεργασία του μουσικού έργου και ο Giunta με την τύπωση του. Η παρουσία της συλλογικής δύναμης, ενέπνευσε πολλούς τυπογράφους να προβούν στη συνεργασία, καθώς οι οικονομικές αντιξοότητες της εποχής καθιστούσαν την εύρεση υλικών σχεδόν ακατόρθωτη. Χάρη στο ομαδικό πνεύμα όμως, οι τυπογράφοι κατάφεραν να αποκτήσουν ανεξάρτητη δύναμη και να επιτελέσουν σημαντικό έργο, χωρίς να βασίζονται πια στη μέγιστη πηγή χρηματοδότησης εκτύπωσης μουσικής, την Εκκλησία ή τους ευγενείς, έχοντας έτσι πλέον ένα μικρό είδος εξουσίας στα χέρια τους, την τυπογραφία.

Εκτός από τις συλλογικές προσπάθειες όμως άλλη μία μέθοδος που κατάφερε να δημιουργήσει μία οικονομική σταθερότητα και ένα αξιοπρεπές εισόδημα χωρίς να χρειαστεί να κινδυνεύσουν τα οικονομικά των τυπογράφων ήταν αυτή των παραγγελιών. Με αυτή τη μέθοδο ο τυπογράφος αξιολογούσε το κόστος πριν προβεί στην εκτύπωση του έργου, έτσι ώστε οι πιθανοί αγοραστές οι οποίοι έχουν παραγγείλει το υποτιθέμενο έργο να δώσουν προκαταβολικά τα χρήματα. Αυτό συνέφερε και τους ίδιους τους αγοραστές αλλά και τους τυπογράφους, καθώς λόγω της ζήτησης έργων από ένα εξειδικευμένο κοινό όπως είναι αυτό της μουσικής, πολύ συχνά ζητείτο τύπωση ολόκληρων συλλογών συγκεκριμένων συνθετών, με αποτέλεσμα

να υπάρχει συνέχεια στη συνεργασία τους και ομοιομορφία στο τελικό αποτέλεσμα μιας συγκεντρωμένης μουσικής συλλογής.

Όσον αφορά τους ίδιους τους συνθέτες και τους μουσικούς, η Jane Bernstein (Bernstein and Bernstein, 1998) αναφέρει ότι ακολουθούσαν τις συμβουλές των εκδοτικών οίκων με τους οποίους συνεργάζονταν, όμως σε πρώτο στάδιο αναζητούσαν δωρητές ή χορηγούς για τη χρηματοδότηση της εκτύπωσης των έργων τους. Υπήρξαν αρκετές περιπτώσεις όμως στις οποίες οι συνθέτες κέρδιζαν χρήματα λόγω της φήμης τους και της ζήτησης εκτύπωσης των έργων τους, απευθείας από τους ίδιους τους τυπογράφους, με την υπογραφή συμβολαίου συνήθως. Τα κέρδη μοιράζονταν μεταξύ των δύο προσώπων, ανάλογα με τη συμφωνία που έχουν κάνει, αλλά και σύμφωνα με τη σχέση την οποία διατηρούσαν μεταξύ τους.

Στον υπόλοιπο Ευρωπαϊκό χώρο, μέχρι και τα μέσα του 16ου αιώνα η μουσική τυπογραφία ήταν αρκετά απαξιωμένη. Παρόλο που η τυπογραφία είχε αποκτήσει πολύ σημαντικό ρόλο στην ευρωπαϊκή κοινωνία και το επάγγελμα του τυπογράφου είχε αποκτήσει και αυτό το ίδιο κύρος με άλλα χειρωνακτικά επαγγέλματα, η δυσκολία αναπαράστασης της πολυφωνικής μουσικής στο τυπωμένο χαρτί ήταν ανασταλτικός παράγοντας στην εξάπλωση της μουσικής τυπογραφίας.

Ωστόσο στην περιοχή της Γαλλίας, ο Pierre Attaignant διέπρεψε στο χώρο της μουσικής τυπογραφίας, καταφέροντας να κερδίσει χρόνο και χρήμα όσον αφορά την κατασκευή πολυφωνικών μουσικών τυπογραφικών στοιχείων. Σύμφωνα με τον Samuel F. Pogue (Pogue, 1987), ο Attaignant κατασκεύασε μεταλλικές πλάκες οι οποίες περιείχαν τις γραμμές του πενταγράμμου και ένα χώρο για να τοποθετηθεί το μουσικό τυπογραφικό στοιχείο. Με αυτό τον τρόπο τοποθετώντας τις μεταλλικές πλάκες στη σειρά μπορούσε να γίνει ολόκληρη η εκτύπωση απευθείας, με μία μοναδική εκτύπωση (single impression). Την ίδια τεχνική ακολούθησε και ο Βρετανός John Rastell στο Λονδίνο, παρ' όλα αυτά όμως δεν έχει διασωθεί μεγάλος αριθμός έργων του, σε αντίθεση με τον Attaignant, ο οποίος συνέχισε να τυπώνει σταθερά από το 1528 έως και το 1551 με την ίδια τεχνική, καταφέροντας όχι μόνο να αποκτήσει το ρόλο ενός καταξιωμένου μουσικού τυπογράφου και εκδότη στην Ευρώπη αλλά και αυτό του εφευρέτη μιας μεθόδου που χρησιμοποιήθηκε για τα επόμενα 200 χρόνια στον χώρο της τυπογραφίας. Ωστόσο, η τεχνική του όχι μόνο ήταν αποτελεσματική, αλλά και αξιοζήλευτη, με μεγάλη προσοχή στις λεπτομέρειες, υιοθετώντας ένα πιο τετραγωνισμένο είδος σημειογραφίας σε αντίθεση με αυτό που ήταν συνηθισμένο (Boorman, 2001).

Σύμφωνα με τον Daniel Heartz (Heartz, 1961), δε μπορεί να εξακριβωθεί αν ο Attaignant όντως ξεκίνησε να εκτυπώνει πολυφωνική μουσική με την καινούρια τεχνική μοναδικής εκτύπωσης (single impression) από το 1520 και μετά, καθώς η ύπαρξη του στο χώρο της

τυπογραφίας χρονολογείται 1 δεκαετία πριν και συγκεκριμένα το 1514. Επί προσθέτως, κάτι που επίσης περιπλέκει την κατάσταση στην εξακρίβωση αυτή από τον Daniel Heartz (1961) είναι το γεγονός ότι ο Andrea Antico, γνωστός τυπογράφος της Βενετίας επανεκτύπωσε και διόρθωσε κάποια από τα έργα σε μορφή κανόνα του Attaignant περίπου το 1520, τα οποία είχαν εκτυπωθεί με τη νέα του τεχνική, με αποτέλεσμα να υπάρχει μεγάλη πιθανότητα ο Attaignant να είχε κάνει προσπάθειες να εκτύπώσει με την τεχνική αυτή πολύ νωρίτερα από όσο νομίζουμε. Αυτό φέρνει τη Γαλλία ένα βήμα πιο μπροστά όσον αφορά την εφαρμογή της νέας τεχνικής μοναδικής εκτύπωσης (single impression) και συγκεκριμένα ίσως 10 χρόνια νωρίτερα.

Ο Pierre Attaignant κατάφερε να λάβει τον τίτλο του πρωτοπόρου με τη νέα του τεχνική, ωστόσο δεν ήταν ο μόνος τίτλος που απέκτησε. Το 1531, απέκτησε βασιλικό δικαίωμα εκτύπωσης μουσικής για εκκλησιαστικό όργανο, φλάουτο και λάουτο για 6 χρόνια, ως ανταμοιβή της σκληρής δουλειάς και της νέας εφεύρεσης του. Χάρη στην ατέρμονη προσπάθεια του, το βασιλικό αυτό προνόμιο ανανεώθηκε πολλές φορές μέχρι το τέλος της ζωής του, κάνοντας τον να κερδίσει τον τίτλο του επίσημου μουσικού τυπογράφου και βιβλιοπώλη του Βασιλιά.

Ακολουθώντας τα βήματα του Pierre Attaignant, ένας ακόμα Γάλλος τυπογράφος από την περιοχή Lyons, ο Jacques Moderne, κατάφερε να διαπρέψει περίπου την ίδια περίοδο με τον Attaignant, χρησιμοποιώντας την ίδια μέθοδο εκτύπωσης, αλλά δίνοντας έμφαση στην κομψότητα της μουσικής σημειογραφίας τους, αντιγράφοντας όσο πιο πιστά γινόταν τα τυπογραφικά στοιχεία του Ottaviano Petrucci, κάνοντας να μοιάζουν σχεδόν χειρόγραφα. Σύμφωνα με βιβλιογραφικούς καταλόγους της εποχής ωστόσο, η περιοχή Lyons παρήγαγε σημαντικό αριθμό μουσικών βιβλίων, όμως λόγω των βανδαλισμών στα περισσότερα μοναστήρια, έχουν διασωθεί περίπου 100 απ' αυτά. Επί προσθέτως, πολλά απ' αυτά τα βιβλία που έχουν διασωθεί δε διαθέτουν πληροφορίες όσον αφορά τον τυπογράφο ή το χρόνο παραγωγής τους, κάτι που δυσκολεύει την διαμόρφωση ολοκληρωμένης άποψης για την τυπογραφική και εκδοτική δραστηριότητα της περιοχής. Σύμφωνα με τον Samuel Pogue (1987) εξαιτίας της απουσίας των ονομάτων των τυπογράφων στα έργα που έχουν εκτυπωθεί στην περιοχή Lyons, δε μπορούμε να εξακριβώσουμε το μέγεθος της συλλογής των έργων που εκτύπωναν οι κάθε τυπογράφοι, ιδιαίτερα γιατί πολλοί συνθέτες δε διατηρούσαν συνεργασίες αποκλειστικά με έναν μόνο τυπογράφο. Παρ' όλα αυτά πολλές φορές στα έργα εμφανίζεται το όνομα του εκδότη και έτσι μπορεί να διαπιστωθεί τουλάχιστον η κινητικότητα των εκδοτών της περιοχής και κατ' επέκταση αν γνωρίζουμε τις σχέσεις μεταξύ συγκεκριμένων τυπογράφων και εκδοτών και την πιθανή σταθερή συνεργασία τους μπορούμε να υποθέσουμε και την κινητικότητα μερικών τυπογράφων, όμως σίγουρα δε μπορεί να εξακριβωθεί πλήρως η εικόνα της ενέργειας τους αν

δεν βρεθούν πειστήρια, όπως συμβόλαια κλπ.

Παρ'όλα αυτά έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο ο ρόλος των τυπογραφών της περιοχής οι οποίοι πολύ γρήγορα ακολουθώντας τα βήματα της Βενετίας, άρχισαν να συνεργάζονται μεταξύ τους και να δημιουργούν ένα άτυπο συνδικάτο, αποκτώντας αυτοδυναμία από την Εκκλησία. Χάρη στη συνεργασία λοιπόν, πολύ συχνά για να γίνει αποφυγή κατασκευής νέων ξύλινων μουσικών τυπογραφικών στοιχείων, οι τυπογράφοι αποφάσιζαν να μοιραστούν μεταξύ τους τα ήδη έτοιμα τυπογραφικά στοιχεία, με σκοπό την εξοικονόμηση χρημάτων, ιδιαίτερα σε περιπτώσεις εξεζητημένων παραγγελιών, όπου δεν ήταν εύκολο να ρισκάρουν την τύπωση των έργων αν δεν υπήρχε μεγάλο ενδιαφερόμενο κοινό (Pogue, 1987).

Όπως συνέβη και στην περιοχή της Ιταλίας, σε ολόκληρη την Γαλλία οι τυπογράφοι πειραματίστηκαν με την κατασκευή διαφορετικών ειδών τυπογραφικών στοιχείων που υπήρχαν ήδη ως παραδείγματα από τους προκατόχους τους, και μάλιστα με μεγάλη επιτυχία. Αρχικά τα σχήματα ήταν απλοϊκά, τετραγωνισμένα και λιγότερο εκλεπτυσμένα από ό,τι θα αποτυπώνονταν χειρόγραφα στο χαρτί, ωστόσο έγιναν προσπάθειες μίμησης χειρόγραφης μουσικής σημειογραφίας, δηλαδή στρογγυλεμένων καλλιγραφικών σχημάτων. Γνωστό παράδειγμα αποτελεί το έργο του Guillaume Le Bé το οποίο χρησιμοποιήθηκε για τύπωση ταμπλατούρας το 1559 από τους πρωτοπόρους και ιδρυτές της γαλλικής δυναστείας των τυπογράφων και χαρακτών Adrien Le Roy και Robert Ballard, τυπογράφοι οι οποίοι χρησιμοποιούσαν την παλαιότερη τεχνική διπλής εκτύπωσης και όχι της νέας τεχνικής του Attaignant (Bernstein and Bernstein, 1998).

Χάρη στα έργα που έχουν διασωθεί από τη συγκεκριμένη περίοδο είναι εμφανής η δραστηριότητα των τυπογράφων στην περιοχή της Γαλλίας πριν από την εφεύρεση της τεχνικής του Attaignant και καθ'όλη την περίοδο δραστηριότητας του ίδιου. Παρ' όλη τη δυσκολία αναγνώρισης των δημιουργών των έργων και της χρονολογίας τους, μπορεί να παρατηρηθεί ότι οι περισσότεροι τυπογράφοι είτε επηρεασμένοι από τους Ιταλούς τυπογράφους και την επιτυχία τους, είτε από την εξαιρετική προσπάθεια του Attaignant να πρωτοτυπήσει στο χώρο, συνέβαλαν στην εξάπλωση της μουσικής τυπογραφίας στον Ευρωπαϊκό χώρο με ένα δικό τους ιδιαίτερο τρόπο και αυτό ίσως λόγω της καλής γεωγραφικής θέσης τους, καθώς η κύρια βάση τους, το Παρίσι, ήταν ίδια με αυτή των γνωστών συνθετών της εποχής. Η ζήτηση για τους Γάλλους συνθέτες του 15ου αιώνα βοήθησε τους Γάλλους τυπογράφους να ασκήσουν το επάγγελμά τους και να αποκτήσουν τη φήμη και το κύρος που διέθεταν οι Ιταλοί προκατόχοι και εμπνευστές τους.

Χάρη στη φήμη που απέκτησαν οι Γάλλοι τυπογράφοι με τη νέα αυτή τεχνική, δεν άργησαν τόσο και οι ίδιοι οι προκατόχοι τους στην περιοχή της Ιταλίας όσο και άλλες περιοχές της

Ευρώπης, να υιοθετήσουν αυτή την τεχνική. Σύμφωνα με τον Stanley Boorman (Boorman, 2001) το πρώτο μουσικό βιβλίο που τυπώθηκε με την τεχνική του Attaignant στην Ιταλία, συγκεκριμένα στην περιοχή της Νάπολης ήταν αυτό του Joanne de Colonia το 1537, όμως η εγκαθίδρυση και προώθηση της νέας αυτής τεχνικής στην Ιταλία, έλαβε χώρα στην Βενετία από τους γνωστούς τυπογράφους Antonio Gardano και την οικογένεια Scotto.

Μία από τις πιο ισχυρές παρουσίες στον χώρο της μουσικής τυπογραφίας στην περιοχή της Βενετίας το 15ο αιώνα είναι αυτή του Ottaviano Scotto και της οικογενείας του γενικότερα. Η οικογένεια Scotto κατάφερε παρ'όλες τις οικονομικές δυσκολίες και την κρίση που υπήρξε στην περιοχή για αρκετό χρονικό διάστημα να διατηρήσει τη θέση της ως μεγάλος εκδοτικός οίκος και τυπογραφείο, ενώ παράλληλα απασχολούσε μεγάλο αριθμό εργατών σε όλες τις επιχειρήσεις της. Ο Scotto καθιερώθηκε ως μουσικός τυπογράφος και εκδότης από το 1482 και θεωρείται ο πρώτος ο οποίος εκτύπωσε μουσική με κινητά τυπογραφικά στοιχεία (movable type). Μετά το θάνατο του το 1498 ανέλαβαν την οικογενειακή επιχείρηση τα ανήψια του καθώς δεν είχε γιους.

Μπορεί λόγω του γρήγορου θανάτου του να μην κατάφερε να πετύχει όλα όσα είχε στο μυαλό του, όμως ήξερε πως να διαχειριστεί τις καταστάσεις εκ των προτέρων. Χρόνια πριν το θάνατο του φρόντισε να συνάψει συνεργασίες με 5 άλλους πωλητές βιβλίων για να διασφαλίσει τη χρηματοδότηση των μελλοντικών έργων του, με αποτέλεσμα οι απόγονοι του να μη χρειάζεται να δυσκολευτούν για να κερδίσουν την εμπιστοσύνη των χορηγών. Ένα παράδειγμα είναι αυτό του Amadio Scotto ο οποίος συνεργάστηκε με τον ίδιο τον Ottaviano Petrucci, ενώ παρ'όλη τον ανταγωνισμό μεταξύ τους, η οικογένεια Scotto συνεργαζόταν και με τον Antonio Gardano. Αυτό αποδεικνύει το επιχειρηματικό όραμα που είχε ολόκληρη η οικογένεια αφού όπως αναφέρεται από την Jane Bernstein (Bernstein and Bernstein, 1998) δεν υπήρξε τυπογράφος, εκδότης, η βιβλιοπώλης σε ολόκληρη τη Βενετία ο οποίος δεν είχε συνεργαστεί με την οικογένεια Scotto.

Στην περιοχή της Γερμανίας και στις υπόλοιπες γερμανόφωνες χώρες, παρατηρείται μία έκλειψη στον χώρο της μουσικής τυπογραφίας, και αυτό ίσως έχει να κάνει με την αναγέννηση την περίοδο του 15ου και 16ου αιώνα της γερμανικής μουσικής. Σύμφωνα με τον John Kmetz (Kmetz et al., 1994), οι γερμανοί συνθέτες άρχισαν να ανασυγκροτούν και να αναμορφώνουν τη θέση της γερμανικής μουσικής σύνθεσης στην Ευρώπη, με αποτέλεσμα η μεταβατική αυτή περίοδος να μην αφήσει πίσω της πολλά πειστήρια ύπαρξης της δραστηριότητας της μουσικής τυπογραφίας στους γερμανόφωνους χώρους. Παρ'όλα αυτά αυτό δε σημαίνει ότι δεν έγιναν προσπάθειες υιοθέτησης της νέας τεχνικής εκτύπωσης μουσικής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, ο Hieronymus Formschneider στην περιοχή της Νυρεμβέργης το 1534, ο Christian Egenolff

στην Φρανκφούρτη, αλλά κυρίως ο Georg Rhau στην περιοχή της Βυρτεμβέργης, ο οποίος τύπωσε περίπου 60 έργα μουσικής θεωρίας με χρήση ξύλινων καλουπιών για τα τυπογραφικά στοιχεία, ενώ επίσης πειραματίστηκε με την τεχνική του Attaignant (Boorman, 2001). Η έλλειψη χειροπιαστών πειστηρίων των εκδόσεων από διαφορετικούς τυπογράφους δε καθιστά απαραίτητα και ανύπαρκτη τη δραστηριότητα της μουσικής τυπογραφίας, καθώς υπάρχουν καταγεγραμμένες μαρτυρίες ύπαρξης εκδόσεων σε καταλόγους τυπογράφων, ωστόσο αυτό που παρατηρείται είναι η δυσκολία εύρεσης των ίδιων των τεκμηρίων προς εξέταση τους. Η θεματολογία των εκδόσεων που έχουν βρεθεί ποικίλει, καθώς οι γερμανοί τυπογράφοι έδειχναν ενδιαφέρον τόσο για θρησκευτική μουσική όσο και για μουσική του λαού, ενώ δεν έλειπαν και εκδόσεις ξένων έργων, όπως για παράδειγμα γαλλικών σανσόν και ιταλικών μαδριγαλιών.

Παρ' όλη τη δυσκολία εύρεσης χειροπιαστών πειστηρίων, σύμφωνα με τον Royston Gustavson (Gustavson, 2018) και τους καταλόγους των έργων του Christian Egenolff αποδεικνύεται ότι ο τελευταίος ήταν ο πρώτος τυπογράφος ο οποίος ακολούθησε τις δύο τεχνικές τυπογραφίας που προαναφέρθηκαν, του Petrucci και του Attaignant (single impression & multiple impression) στην περιοχή της Γερμανίας. Μπορεί ο αριθμός μουσικών έργων να ήταν μικρός και να περιλαμβάνει μόνο 16 από τα 600 έργα που εκτύπωσε καθ' όλη τη διάρκεια της καριέρας του, όμως η προσπάθεια του θεωρείται σημαντική, ιδιαίτερα για την εξέλιξη της μουσικής τυπογραφίας στην περιοχή της Γερμανίας. Πολλά από τα μέρη των έργων του που έχουν διασωθεί έχουν χαθεί, ενώ κάποια απ' αυτά τα έργα έχουν βρεθεί χωρίς τίτλους ή όνομα κάτι που δυσκολεύει την βιβλιογραφική προσέγγιση και εκτίμηση του συνολικού αριθμού των μουσικών έργων του.

Όσον αφορά τα τυπογραφικά στοιχεία, σε όλη τη διάρκεια της καριέρας του χρησιμοποίησε τα ίδια τυπογραφικά στοιχεία για κάθε εκτύπωση, τα περισσότερα απ' αυτά ήταν πλαγιαστά και κεφαλαία (τα γράμματα του αλφάβητου συγκεκριμένα) αποφεύγοντας να μπει στη διαδικασία να κατασκευάσει νέα, ενώ έχει αποδειχθεί ότι πολλές φορές είτε τα δάνειζε σε άλλους τυπογράφους της εποχής είτε τα δανειζόταν. Αυτό έχει παρατηρηθεί καθώς η ανομοιομορφία της μουσικής τυπογραφίας σε όλα τα μουσικά του έργα συμπίπτει με αυτή άλλων Γερμανών τυπογράφων. Αυτό δε θεωρείται περίεργο, καθώς και σε άλλες περιοχές της Ευρώπης όπως έχει προαναφερθεί υπήρξε συνεργασία μεταξύ των τυπογράφων για την επιτέλεση του σημαντικού έργου τους.

Σύμφωνα με το Richard Charteris (Charteris, 2009) παρ' όλη τη δυσκολία εξακρίβωσης της ιδιοκτησίας πολλών μουσικών έργων στη περιοχή της Γερμανίας, μερικά από τα ιδρύματα που κατάφεραν να διασφαλίσουν την προστασία αρκετών απ' αυτών των έργων είναι η εκκλησία της Αγίας Άννας στο Augsburg και η σχολή Lutheran. Έπειτα από προσπάθεια χρόνων

συγκέντρωσης ολοκληρωμένων έργων χάρη σ'αυτά τα εκκλησιαστικά ιδρύματα έγινε εφικτή η διασφάλισή τους.

Όσον αφορά τις Κάτω Χώρες, μέχρι και το 1540 δεν υπήρξε ιδιαίτερη δραστηριοποίηση των τυπογράφων της περιοχής, όμως χάρη στον Christoffel Plantin και το ταλέντο του στην τέχνη της χαρακτικής οι Κάτω Χώρες απέκτησαν μία σημαντική θέση στην ιστορία της ευρωπαϊκής τυπογραφίας. Σύμφωνα με τον Howard Slenk (1967), Ο Plantin μπορεί να έγινε γνωστός για τις περίτεχνες δημιουργίες του στο κομμάτι της χαρακτικής αλλά κάτι ακόμα που τον έκανε αξιομνημόνευτο ήταν η απόφαση του να τυπώσει έργα αιρετικών ομάδων, παρ'ότι ο ίδιος ήταν καθολικός Χριστιανός. Πολλά απ'αυτά τα έργα τυπώθηκαν χωρίς να γίνει μνεία στον τυπογράφο, αλλά έχει αποδειχθεί ότι ήταν δικά του.

Σύμφωνα με τον Bruno Bouckaert (Bouckaert, 1999) στην συλλογή της εκκλησίας St. Veerle στην περιοχή Ghent, παρ'όλη την προσπάθεια διερεύνησης της ύπαρξης τυπωμένων μουσικών έργων την περίοδο του 15ου και 16ου αιώνα της περιοχής, η εύρεσή τους καθίσταται αδύνατη και αυτό λόγω της συνήθειας των μελών της εκκλησίας να μη διαφυλάσσουν τεκμήρια παλαιότερης πολυφωνικής μουσικής. Η διαπίστωση της ύπαρξης τους παρ'όλα αυτά γίνεται λόγω της αναφοράς τους σε μεταγενέστερα αρχεία της εκκλησίας, έπειτα από περίπου 16 χρόνια, λόγω της μεταφοράς της εκκλησίας και των συλλογών της στην εκκλησία του St. Nicholas, όμως η τεκμηρίωση δε μπορεί να είναι απόλυτα ακριβής λόγω της έλλειψης χειροπιαστών πειστηρίων.

Στην περιοχή της Ιβηρικής Χερσονήσου, σύμφωνα με τον John Griffiths (Griffiths, 1993), την περίοδο του 16ου αιώνα υπήρξε σημαντική προσπάθεια στο χώρο της μουσικής τυπογραφίας, όμως για να επιτελεστεί το έργο της έκδοσης, ήταν υποχρεωτικό να αποκτήσει ο συγγραφέας βασιλικό προνόμιο, σε αντίθεση με τις υπόλοιπες ευρωπαϊκές χώρες, στις οποίες το βασιλικό προνόμιο έπρεπε να το αποκτήσει ο τυπογράφος. Όσον αφορά τα πνευματικά δικαιώματα, υπήρχε δυνατότητα των συγγραφέων να κερδίσουν μεγάλη αποζημίωση από τις παράνομες εκδόσεις των έργων τους, περίπου όσο το κόστος εκτύπωσης του ίδιου του έργου. Μέχρι και το 1550, το επάγγελμα του τυπογράφου δεν ήταν τόσο διαδεδομένο, ωστόσο οι Ισπανοί και Πορτογάλοι τυπογράφοι έδιναν σημασία στα έργα για μουσική ανάγνωση οργάνων. Μετά την συνειδητοποίηση της έκδοσης γηγενών συνθέτων από άλλους Ευρωπαίους τυπογράφους, υπήρξε ενδιαφέρον τόσο στην Ισπανία όσο και στην Πορτογαλία για έκδοση μουσικών ολοκληρωμένων συλλογών. Ένα από τα πιο γνωστά παραδείγματα μουσικών τυπογράφων σύμφωνα με τον John Griffiths (Griffiths, 1993) είναι αυτό του Diego Fernandez de Cordoba ο οποίος εξασφάλισε το βασιλικό προνόμιο της τύπωσης και έκδοσης μουσικής τον Απρίλιο του 1576. Ο Diego Fernandez de Cordoba σε συνεργασία με τον συνθέτη και συγ-

γραφέα Esteban Daza τύπωσαν ένα μουσικό βιβλίο για βιλχουέλα με το όνομα El Parnasso. Το έργο διαφέρει από τα υπόλοιπα έργα της περιόδου καθώς διαθέτει φαντασίες και φωνητικό μέρος, αλλά όχι παραλλαγές και χορευτικό μέρος, όπως όλες οι υπόλοιπες ισπανικές εκδόσεις της εποχής.

Είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι κατά τον 15ο αιώνα στην Ισπανία η τύπωση βιβλίων αποτελούσε δυσχερές έργο και ιδιαίτερα αυτή των μουσικών βιβλίων χωρίς την βασιλική έγκριση. Αυτή δινόταν μόνο στο συνθέτη - δημιουργό και όχι στον τυπογράφο, καθώς σύμφωνα με τον John Griffiths (Griffiths, 1993) όλα τα έργα προς τύπωση έπρεπε να διαθέτουν εκπαιδευτικό περιεχόμενο για να λάβουν την έγκριση του. Επί προσθέτως, ένας ακόμα λόγος σύμφωνα με τον John Griffiths (Griffiths, 1993) ήταν η εξασφάλιση της προστασίας των πνευματικών δικαιωμάτων του δημιουργού, η οποία θα παρέμενε στον ίδιο για 10 χρόνια χωρίς φόβο αναπαραγωγής από άλλους εκδότες και τυπογράφους. Για μία περίοδο που η πειρατεία στην τύπωση ήταν αρκετά διαδεδομένη λόγω του δαπανηρού επαγγέλματος της τυπογραφίας. Παρ'όλα αυτά, η ευθύνη όλων των διαδικασιών της επιμέλειας και επεξεργασίας πριν την τύπωση ενετίθετο στον δημιουργό και όχι στον τυπογράφο όπως ήταν σύνηθες στις υπόλοιπες ευρωπαϊκές χώρες.

Η Αγγλία και συγκεκριμένα η περιοχή του Λονδίνου, παρ' όλη την απουσία της στο χώρο της μουσικής τυπογραφίας τα πρώτα χρόνια μετά την εφεύρεση της τυπογραφίας από τον Γουτεμβέργιο, κατάφερε να κερδίσει μία θέση στην ευρωπαϊκή ιστορία της τυπογραφίας χάρη στην συμβολή του John Rastell. Έχει αποδειχθεί, σύμφωνα με τον Jeremy Smith (Smith, 2001) και άλλους μουσικολόγους, όπως τον Stanley Boorman (Boorman, 2001) ότι ο John Rastell το 1520 ήταν ο πρωτοπόρος ως προς τη χρήση της νέας τεχνικής εκτύπωσης μουσικής σημειογραφίας η οποία έγινε ευρέως γνωστή χάρη στον Pierre Attaignant το 1528. Είναι αξιοσημείωτο το ότι πριν ακόμα ο Attaignant τελειοποιήσει τον τρόπο της μοναδικής εκτύπωσης, ο John Rastell κατάφερε να τυπώσει με τον ίδιο τρόπο λίγα χρόνια πριν ένα ολόκληρο έργο, ωστόσο είναι εμφανείς οι ατέλειες του ως προς τα μουσικά τυπογραφικά στοιχεία, ενώ η μία και μοναδική ακόμη αναφορά χρήσης αυτής της τεχνικής στην περιοχή του Λονδίνου είναι αυτή του Myles Coverdale το 1535-6.

Ο Rastell ωστόσο, πέρα από τον τίτλο του πρώτου τυπογράφου που χρησιμοποίησε τη νέα τεχνική της μοναδικής εκτύπωσης ή αλλιώς single impression, απέκτησε πολλούς ακόμα τίτλους πρωτιάς. Σύμφωνα με τον Stanley Boorman (Boorman, 2001), θεωρείται ότι ήταν ο πρώτος σε ολόκληρη την Αγγλία ο οποίος τύπωσε πολυφωνική μουσική και θεατρικό έργο στη μητρική του γλώσσα, τα αγγλικά, ενώ παράλληλα θεωρείται ως ο πρώτος στην Ευρώπη ο οποίος τύπωσε αφίσσα ή φυλλάδιο η οποία περιείχε μουσική σημειογραφία και ο πρώτος που

προσπάθησε να τυπώσει μουσική παρτιτούρα.

Θα μπορούσε κανείς να πει ότι υπάρχει μία σύνδεση και κοινή πορεία μεταξύ του Rastell και του Attaignant, καθώς και οι δύο υπήρξαν πρωτοπόροι στο χώρο της μουσικής τυπογραφίας, όμως ο John Rastell σε αντίθεση με τον Attaignant δε κατάφερε να αναδείξει το ταλέντο του σε ολόκληρη την Ευρώπη, λόγω της γλώσσας που χρησιμοποιούσε στα έργα του. Η αγγλική γλώσσα την περίοδο του 16ου αιώνα ήταν από τις λιγότερο ομιλούμενες γλώσσες στην Ευρώπη, με αποτέλεσμα τα έργα του να ενδιαφέρουν μικρότερο κοινό από αυτού του Attaignant και των υπόλοιπων ευρωπαϊών τυπογράφων, το οποίο κοινό περιοριζόταν στην περιοχή της Βρετανίας. Σύμφωνα με τον John Milsom (Milsom, 1997a, 1997b), ο John Rastell πέρα από τη μουσική τυπογραφία δραστηριοποιούνταν και σε άλλους επαγγελματικούς χώρους. Θεωρείτο, νομικός, χρονικογράφος, δραματουργός, εκδότης, μέλος του Κοινοβουλίου, προπαγανδιστής, καθώς και εξερευνητής. Ως αποτέλεσμα, οι διαφορετικές ασχολίες του, τον έκαναν να μη μπορεί να αφοσιωθεί πλήρως στην τέχνη της τυπογραφίας, αφού η κύρια ασχολία του ήταν η νομική, παρ' όλα αυτά η παρουσία του στην έκδοση και εκτύπωση δε σταμάτησε να εκλείπει ποτέ, από το 1509 μέχρι και το 1530, τα χρόνια τα οποία είχε στην κατοχή του τυπογραφείο στην περιοχή του Λονδίνου.

Η θεματολογία των έργων που εξέδωσε ποικίλει, από εφήμερα έως νομικά βιβλία, ενώ δεν λείπουν και τα προπαγανδιστικά κείμενα εναντίον της Εκκλησίας, κάτι το οποίο τον έφερε αρκετές φορές σε δύσκολη θέση και λογοκρισία στην καθολική Βρετανία του 16ου αιώνα. Μπορεί ο Rastell να μην έχει στην κατοχή του μεγάλο αριθμό εκδόσεων και αυτό ίσως λόγω του φορτωμένου προγράμματος του και της πολυάσχολης ζωής του, όμως χάρη σ' αυτόν οφείλουμε την εκτύπωση πολλών έργων άλλων τυπογράφων στην περιοχή της Αγγλίας, οι οποίοι δανείστηκαν τις δημιουργίες του όσον αφορά στην τέχνη της χαρακτικής, για να επιτελέσουν το σκοπό τους.

Παρ' όλα αυτά η έλλειψη έργων του είναι πιθανό να δικαιολογείται στα υλικά που χρησιμοποιούσε, ιδιαίτερα στην ποιότητα του χαρτιού και όχι στην πολυάσχολη ζωή του, καθώς οι τεχνικές του εμφανίζονται και 10 χρόνια αργότερα από την αποχώρηση του από το χώρο, σε εκδόσεις του γιου του. Ένας από τους πειραματισμούς του πάνω στις διάφορες τεχνικές εκτύπωσης, είναι η δική του έκδοση του έργου *Saunce Remedy*, το οποίο διέθετε στίχους και μουσική σημειογραφία. Το αξιοσημείωτο σε αυτή την έκδοση είναι η χρήση πολλών διαφορετικών τεχνικών εκτύπωσης ταυτόχρονα, τόσο ξύλινων τυπογραφικών στοιχείων, αλλά και μεταλλικών ιδιαίτερα για την διακόσμηση στα δεξιά (Milsom, 1997a).

Σύμφωνα με την Katherine Butler (Butler, 2018) μία ακόμη σημαντική φιγούρα στην ιστορία της εξάπλωσης της τυπογραφίας στην περιοχή της Αγγλίας είναι ο Thomas East, ο

ο οποίος από το 1588 μέχρι και το θάνατο του το 1608 είχε τη θέση του βασικού τυπογράφου πολυφωνικής μουσικής στην περιοχή της Αγγλίας. Σε αντίθεση με τον John Rastell, ο Thomas East έδειξε να αντιμετωπίζει το επάγγελμα του τυπογράφου αλλά και του εκδότη ως αποκλειστικότητα στη ζωή του, με αποτέλεσμα να έχει καταφέρει να συνεργάζεται για 20 τουλάχιστον χρόνια μέχρι και το θάνατο του, με συνθέτες όπως τον William Byrd και τον Thomas Morley, οι οποίοι είχαν αποκτήσει προνόμιο για να εκδώσουν τα έργα τους κάτω από την προστασία του βασιλιά.

Έχει αποτελέσει μυστήριο ο λόγος για τον οποίο ο Thomas East ασχολήθηκε με τόσο πάθος για τη μουσική τυπογραφία, ιδιαίτερα σε μία χώρα σαν την Αγγλία, η οποία καθυστέρησε σε σχέση με τις άλλες ευρωπαϊκές χώρες στο να καθιερώσει τη μουσική τυπογραφία ως επάγγελμα. Σύμφωνα με την Katherine Butler (Butler, 2018) και τον Jeremy Smith (Smith, 2001) ένας από τους λόγους που έκανε σημαντικές προσπάθειες στο να πρωτοτυπήσει στο χώρο του μουσικού βιβλίου, εκτυπώνοντας για παράδειγμα κενά πεντάγραμμα με περίτεχνη διακόσμηση από λουλούδια τα οποία διέθετε προς πώληση, ήταν ίσως το γεγονός ότι λόγω της έλλειψης των μουσικών τυπογράφων στην περιοχή προκαλούσε την ύπαρξη μεγαλύτερου ανταγωνισμού μεταξύ των λιγοστών που ασχολήθηκαν με την εκτύπωση μουσικών έργων, οπότε ο East μπορεί να είχε ως σκοπό την διασφάλιση της θέσης του και των πρωτείων.

Η συνεχόμενη χρήση διακοσμητικών λουλουδιών στα έργα του αποτέλεσε το σημείο κατατεθέν του, όμως η αλήθεια είναι ότι υπήρχαν και άλλοι λόγοι πέρα από τους αισθητικούς, για τους οποίους γινόταν η προσθήκη τους στις παρτιτούρες, τόσο από τον Thomas East, όσο και από άλλους τυπογράφους. Ο πιο πρακτικός λόγος ήταν γιατί με αυτό τον τρόπο γέμιζαν τα κενά στο χαρτί και μπορούσε να επιτευχθεί πιο εύκολα η ομοιομορφία κατά την εκτύπωση. Αυτό σήμαινε ότι τοποθετώντας περίτεχνα σύμβολα στο χαρτί μπορούσε να αποφευχθεί να λερωθεί με μελάνι το υπόλοιπο έργο, καθώς δεν έμενε χώρος στη μελανωμένη πινακίδα κατά τη διαδικασία της εκτύπωσης στο πιεστήριο.

Πέρα από τους πρακτικούς και τους αισθητικούς λόγους όμως, η χρήση των διακοσμητικών λουλουδιών κατάφερε να κάνει τους τυπογράφους της περιόδου να ξεχωρίζουν, κάθε περίτεχνη διακόσμηση άρχισε να συσχετίζεται με τον τυπόγραφο με τον οποίο τη χρησιμοποιούσε, ενώ πολύ συχνά ήταν ένας εύκολος τρόπος να κατηγοριοποιήσουν το είδος και το περιεχόμενο των μουσικών έργων.

Σύμφωνα με την Rachel Albert (Albert, 2020) ο λόγος ύπαρξης των μουσικών εκτυπωμένων έργων τα οποία έχουν διασωθεί είτε σε προσωπικές συλλογές είτε σε μοναστηριακές ή εκκλησιαστικές βιβλιοθήκες στην περιοχή της Αγγλίας την περίοδο του 15ου και 16ου αιώνα ήταν κυρίως εκπαιδευτικός και όχι τόσο για προσωπική χρήση ή ανάγνωση, παρ'όλα αυτά

αργότερα η άνθηση των τεχνών αποτέλεσε κινητήρια δύναμη στην έναρξη της προσωπικής χρήσης και αποθήκευσης μουσικών έργων σε προσωπικές βιβλιοθήκες.

Πέρα από την περιοχή του Λονδίνου, δύο ακόμη μέρη της Αγγλίας που άνθιζε σταδιακά η τέχνη της τυπογραφίας ήταν η Οξφόρδη και το Cambridge και αυτό λόγω της ύπαρξης των πανεπιστημίων στις περιοχές αυτές, στα οποία η ανάγκη και ζήτηση εκτύπωσης έργων ήταν απαραίτητη. Η αγοραπωλησία ήταν επιτρεπτή παρ' όλα αυτά σε όλα τα μέρη της Αγγλίας, όμως το επάγγελμα του τυπογράφου ανήκε σε ένα πιο ιδιαίτερο και εξειδικευμένο κοινό, στο οποίο όλοι είχαν ένα κοινό σκοπό. Έτσι ακολουθώντας το παράδειγμα των Βενετών, ίδρυσαν μία ομάδα, την Worshipful Company of Stationers, στην οποία θα ανήκαν οι τυπογράφοι με σκοπό να ελέγχουν την αγορά και τη διασφάλιση των δικαιωμάτων των έργων τους από τη στιγμή της εγγραφής των βιβλίων τους στην εταιρεία, ενώ επίσης με αυτό τον τρόπο διασφαλιζόταν το δικαίωμα τους να μπορούν να εκτυπώνουν αντίτυπα αυτών των έργων μόνοι οι ίδιοι (Smith, 2001). Το δικαίωμα που είχαν πολύ συχνά μπορούσαν να επιτρέψουν να το μοιραστούν και με άλλους πολίτες, αλλά αυτό ήταν μόνο για πολύ συγκεκριμένες περιπτώσεις, καθώς ήθελαν όσο το δυνατόν περισσότερο να ελέγχουν το σύστημα.

Όσον αφορά τη Σκωτία, υπάρχουν πολύ λίγες αναφορές για μουσικούς τυπογράφους τον 15ο και 16ο αιώνα. Η εξάπλωση της τυπογραφίας γενικότερα στο σημερινό Ηνωμένο Βασίλειο παρατηρείται περίπου το 1508, ξεκινώντας από την περιοχή της Αγγλίας, ενώ όσον αφορά την περιοχή της Σκωτίας υπάρχουν αρκετές αναφορές για την ύπαρξη τυπογράφων περίπου 10 χρόνια αργότερα. Σύμφωνα με τον Alastair Mann (Mann, 2008) πιο συχνά γίνεται αναφορά σε πωλητές βιβλίων, βιβλιοδέτες, οι οποίοι εξασκούσαν ταυτόχρονα και το επάγγελμα του τυπογράφου, ενώ συνολικά μέχρι και τα τέλη του 16ου αιώνα υπήρξαν αναφορές 20 ενεργών βιβλιοπωλών και τυπογράφων, οι περισσότεροι από αυτούς ανήκουν στην πρώτη κατηγορία, καθώς το επάγγελμα της τυπογραφίας θεωρείτο δαπανηρό και χρονοβόρο στα πρώτα στάδια της εξάπλωσης του στην περιοχή της Σκωτίας. Η έκδοση μουσικών έργων χειρόγραφα, ιδιαίτερα στα μοναστήρια συνεχιζόταν κανονικά παρ'όλα αυτά, ένα γνωστό παράδειγμα είναι οι εκκλησιαστικές ψαλμωδίες προς τιμήν του Αγίου Kentigern ή αλλιώς St. Mungo, οι οποίες έχουν διασωθεί μερικώς μέχρι και σήμερα και βρίσκονται στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Σκωτίας στην περιοχή του Εδιμβούργου, με το όνομα Inchcolm Antiphoner .

Είναι λογικό να μην είναι εφικτό να γίνει αναφορά σε όλους τους τυπογράφους και χαρακτες οι οποίοι συνέβαλαν στο σημαντικό έργο της εξάπλωσης της μουσικής τυπογραφίας στην Ευρώπη και αυτό ίσως γιατί σύμφωνα με όλες τις πηγές που χρησιμοποιήθηκαν για την εξιστόρηση αυτή γίνεται κατανοητό ότι πολλά από τα έργα που έχουν διασωθεί δεν εμπεριέχουν πληροφορίες για τον δημιουργό τους, δηλαδή τον τυπογράφο και το χαρακτή τους.

Το μόνο σίγουρο είναι ότι η τέχνη της μουσικής τυπογραφίας και της τυπογραφίας γενικότερα ήταν η αφετηρία γέννησης νέων επαγγελμάτων, όπως αυτό του εκδότη. Η ανάγκη που εμφανίστηκε για διαφύλαξη των πνευματικών δικαιωμάτων του δημιουργού και του ίδιου του έργου, η δυσκολία εύρεσης κονδυλίων για την επιτέλεση της τυπογραφίας λόγω των οικονομικών δυσχεριών, καθώς και η γέννηση της συλλογικής προσπάθειας και συνεργασίας μεταξύ των καλλιτεχνών για την επίτευξη κοινών σκοπών ήταν η κινητήριος δύναμη της εγκαθίδρυσης των νέων αυτών επαγγελμάτων στον Ευρωπαϊκό χώρο του 15ου αλλά ιδιαίτερα του 16ου αιώνα.

2.4 Βιβλιοθήκες και μουσική τυπογραφία του 15ου και 16ου αιώνα

Τον 15ο και 16ο αιώνα, το τυπογραφείο έπαιξε σημαντικό ρόλο στην παραγωγή και τη διάδοση της μουσικής. Πριν από την εφεύρεση του τυπογραφείου, η μουσική τυπικά γράφονταν και αντιγραφόταν με το χέρι, κάτι που ήταν μια χρονοβόρα και χρονοβόρα διαδικασία. Με την έλευση της εκτύπωσης, ωστόσο, η μουσική μπορούσε να αναπαραχθεί πιο γρήγορα και με μεγαλύτερη ακρίβεια, δίνοντας τη δυνατότητα στους συνθέτες να προσεγγίσουν ένα ευρύτερο κοινό. Ένα από τα πρώτα παραδείγματα έντυπης μουσικής είναι μια συλλογή τρίφωνων μοτίβων του Γάλλου συνθέτη Johannes Ockeghem, η οποία εκδόθηκε το 1497. Αυτή η συλλογή, γνωστή ως "Swan Song", τυπώθηκε από τον διάσημο τυπογράφο Johannes Petreius στη Νυρεμβέργη της Γερμανίας.

Τον 16ο αιώνα, πολλά σημαντικά μουσικά έργα τυπώθηκαν και εκδόθηκαν, συμπεριλαμβανομένων συλλογών μαδριγάλων των Ιταλών συνθετών Giovanni Pierluigi da Palestrina και Luca Marenzio και χορωδιακά έργα του Γερμανού συνθέτη Johann Sebastian Bach. Οι βιβλιοθήκες έπαιξαν επίσης καθοριστικό ρόλο στη διατήρηση και τη διάδοση της μουσικής κατά την περίοδο αυτή. Τον 15ο και 16ο αιώνα, πολλοί από τους κορυφαίους συνθέτες και μουσικούς συνδέθηκαν με ιδρύματα όπως μοναστήρια, εκκλησίες και πανεπιστήμια, τα οποία διατηρούσαν εκτεταμένες βιβλιοθήκες με μουσικά χειρόγραφα. Αυτές οι βιβλιοθήκες δεν ήταν σημαντικές μόνο για τη διατήρηση της μουσικής, αλλά και για τη μελέτη και την απόδοση έργων παλαιών και σύγχρονων συνθετών.

Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, το τυπογραφείο έδωσε επίσης τη δυνατότητα στους μουσικούς να δημοσιεύουν τις δικές τους συνθέσεις, κάτι που τους επέτρεπε να ελέγχουν τη διανομή και την πώληση της μουσικής τους. Αυτό έδωσε στους συνθέτες περισσότερο έλεγχο στην καριέρα τους και τους επέτρεψε να κερδίζουν τα προς το ζην από τη μουσική

τους.

Παράλληλα, η ανάπτυξη των βιβλιοθηκών έπαιξε ρόλο και στην ανάπτυξη της μουσικής. Αυτά τα ιδρύματα παρείχαν ένα μέρος για τους μουσικούς να μελετήσουν και να μάθουν από τα έργα παλαιότερων και σύγχρονων συνθετών, γεγονός που βοήθησε στην έμπνευση νέων συνθέσεων και στη βελτίωση της ποιότητας της μουσικής. Εκτός από το τυπογραφείο και τις βιβλιοθήκες, ο 15ος και 16ος αιώνας είδε επίσης την εμφάνιση νέων μουσικών μορφών και στυλ. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, το μαδριγάλιο έγινε μια από τις πιο δημοφιλείς μορφές κοσμικής φωνητικής μουσικής στην Ευρώπη. Τα Madrigals γράφονταν συνήθως για τέσσερις ή πέντε φωνές και συχνά χαρακτηρίζονταν από τις εκφραστικές μελωδίες και τις πλούσιες αρμονίες τους.

Η άνοδος της όπερας, που ξεκίνησε στην Ιταλία στα τέλη του 16ου αιώνα, είχε επίσης σημαντικό αντίκτυπο στη μουσική κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου. Η όπερα συνδυάζει μουσική, δράμα και μερικές φορές χορό και συχνά παιζόταν με περίτεχνα κοστούμια και σκηνικά. Οι πρώτες όπερες γράφτηκαν στα τέλη του 16ου αιώνα από συνθέτες όπως ο Claudio Monteverdi, και η φόρμα εξαπλώθηκε γρήγορα σε όλη την Ευρώπη, και έγινε μια από τις πιο δημοφιλείς μορφές ψυχαγωγίας της εποχής.

Συμπερασματικά, ο 17ος αιώνας που ακολούθησε εξελικτικά από τον 15ο και 16ο αιώνα, ήταν μια εποχή μεγάλης ανάπτυξης και εξέλιξης στον χώρο της μουσικής και το τυπογραφείο και οι βιβλιοθήκες έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στη διευκόλυνση αυτής της διαδικασίας. Καθιστώντας δυνατή την αναπαραγωγή της μουσικής γρήγορα και με ακρίβεια, και παρέχοντας ένα μέρος για σπουδές και μάθηση στους μουσικούς, αυτές οι καινοτομίες συνέβαλαν στην ανάπτυξη μιας ακμάζουσας μουσικής κουλτούρας και οδήγησαν στη δημιουργία πολλών σημαντικών έργων.

Κεφάλαιο 3

Πρώιμες μουσικές εκδόσεις.

Ιστορική αναδρομή

Οι πρώιμες μουσικές εκδόσεις περιλαμβάνουν τη μουσική που κυκλοφόρησε σε κάποιο είδος μορφής εκτύπωσης, όπως κυκλοφορημένα βιβλία με μουσική ή φυλλάδια με κομμάτια μουσικής. Αυτή η μουσική μπορούσε να είναι καινούργια και να έχει γραφτεί πρόσφατα, ή να είναι διανεμημένη εκ νέου από ένα παλαιότερο κείμενο. Η μουσική έχει γραφτεί και διανεμηθεί με διάφορους τρόπους από την αρχαιότητα και μέχρι την εποχή μας. Στην αρχαιότητα, η μουσική ήταν κυρίως μεμονωμένη και διανεμήθηκε μέσω μνημείων ή παραδόσεων που επιμελούνταν οι μουσικοί και οι καλλιτέχνες της εποχής.

Στην Ευρώπη του μεσαιωνικού και του νεότερου εικοστού αιώνα, η μουσική κυκλοφόρησε σε μορφή βιβλίων με μουσική σε γραπτή μορφή και τη δημιουργία βιβλιοθηκών όπως η Μεγάλη Βιβλιοθήκη Μουσικής του Φραγκίσκου Λάρου (Γαλλία, 1547) ή το "Φυλλάδιον Μουσικόν" του Γερμανού καλλιτέχνη Ιωάννη Κόπερ (Γερμανία, 1501). Αυτά τα βιβλία ήταν κυρίως διανεμημένα σε εκκλησίες, καθεδρικά και μουσεία και περιελάμβαναν μουσικά κομμάτια για θρησκευτικές και καθεδρικές χρήσεις. Στην εποχή του Κλασσικού και Ρομαντικού περιόδου, η μουσική κυκλοφόρησε σε μορφή φυλλαδίων ή βιβλίων με πρωτότυπα κομμάτια μουσικής. Αυτά τα έργα κυκλοφόρησαν κυρίως για την εκμάθηση και επαγγελματική χρήση και ήταν διαθέσιμα σε βιβλιοπωλεία και μουσικά καταστήματα.

3.1 Καθιέρωση του επαγγέλματος του εκδότη

Η εξάπλωση της τυπογραφίας στον Ευρωπαϊκό χώρο την περίοδο του 15ου αιώνα, η οποία αποτέλεσε αναπόσπαστο κομμάτι της ιστορίας της τεχνολογίας είχε ως αποτέλεσμα την ανάπτυξης της εκδοτικής ως επάγγελμα. Η εκδοτική και συγκεκριμένα η μουσική εκδοτική είναι απόλυτα συνδεδεμένη με την τυπογραφία, μέχρι και τον 17ο αιώνα θεωρείτο δεδομένο ότι κάθε μουσικός τυπογράφος πέρα από την τύπωση του έργου έπρεπε να ασχοληθεί και με τη χρηματοδότηση, την επεξεργασία και διόρθωση και σαφώς με την προώθηση των έργων του, συνήθως με τη βοήθεια του ίδιου του συνθέτη, ιδιαίτερα στο κομμάτι της επεξεργασίας και διόρθωσης. Το κομμάτι των πνευματικών δικαιωμάτων θα μπορούσε να πει κανείς ότι δειλά άρχισε να διαμορφώνεται τη συγκεκριμένη περίοδο, καθώς υπήρξε μεγάλη ανάγκη προστασίας του συνθέτη και της κλοπής και αναπαραγωγής των έργων του χωρίς την άδεια του, ιδιαίτερα σε μία περίοδο που η παράνομη αναπαραγωγή έργων ήταν πολύ συχνή. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα πολλοί συνθέτες να αποφεύγουν να προβούν σε τύπωση των έργων τους και να παραμένουν πιστοί στη χειρόγραφη αναπαραγωγή τους, με σκοπό την αποφυγή κλοπής τους.

Σύμφωνα με τον Donald Krummel (Morehen, 2001) στα πρώιμα στάδια της εγκαθίδρυσης της μουσικής τυπογραφίας τα μόνα έργα στα οποία ήταν σημαντική η χρήση της έκδοσης και όχι της απλής εκτύπωσης τους ήταν αυτά ολόκληρων σημαντικών και ακριβών συλλογών που προβλεπόταν η ασφαλής φύλαξη τους σε ιδιωτικές συλλογές ή βιβλιοθήκες ευγενών. Αυτό παρ'όλα αυτά δε σήμαινε ότι πολλά έργα δεν μπορούσαν να εκδοθούν αλλά να μην τυπωθούν. Πολύ πριν την εφεύρεση της τυπογραφίας οι αντιγραφείς και γραφείς έπαιζαν πολύ σημαντικό ρόλο στην έκδοση χειρόγραφων έργων και συλλογών, συγκεκριμένα σε μοναστήρια και σε αυλές παλατιών, όμως παρ' όλη την αναπαραγωγή και κυκλοφορία των έργων, αυτό δε σημαίνει ότι οι ίδιοι επιτελούσαν έκδοση με τη σημερινή έννοια της.

Είναι αρκετά δύσκολο να δοθεί ξεκάθαρη απάντηση στο αν η εκδοτική μπορεί να θεωρηθεί μόνο τέχνη ή μόνο επάγγελμα, καθώς είναι γεγονός ότι διαθέτει στοιχεία και από τις δύο πλευρές. Πέρα από την πρακτική πλευρά της, τη δημιουργία και διαμόρφωση δηλαδή των διαπροσωπικών σχέσεων μεταξύ του συνθέτη και του εκδότη, ο οποίος επιλεγόταν προσεκτικά καθώς έπρεπε να εμπνέει εμπιστοσύνη στον ίδιο, υπάρχει και μία καλλιτεχνική πλευρά της εκδοτικής, η οποία καθιστά απαραίτητη την ανάγκη κατανόησης και σεβασμού των μουσικών έργων και των ίδιων των δημιουργών, έτσι ώστε να φέρει εις πέρας το δύσκολο έργο της σωστής αποτύπωσης του οράματος του δημιουργού (Sturm, 2000).

Παρατηρώντας τα έργα που επιλέγονταν να εκδοθούν μπορεί κανείς να κατανοήσει καλύτερα πτυχές της λειτουργίας της κοινωνίας του 16ου αιώνα, καθώς είναι γεγονός ότι η εκδοτική

ήταν πάντοτε ένα είδος εμπορίου. Αναγνωρίζοντας τις ανάγκες του κοινού και τη ζήτηση έκδοσης έργων μπορεί κανείς να παρατηρήσει ποιοι συνθέτες διέθεταν τη μεγαλύτερη επιρροή στον κόσμο, όμως η αλήθεια είναι ότι το κομμάτι της επιρροής δεν ήταν απαραίτητα το πιο σημαντικό, καθώς οι περισσότεροι εκδότες μπορεί να στόχευαν στην πώληση, όμως η χρηματοδότηση της έκδοσης ήταν πιο σημαντική από την επιρροή (Lenneberg, 2003).

Κατά την περίοδο της ύπαρξης αρχέτυπων (*incunabula*) στην αγορά, η κινητικότητα στη μουσική έκδοση ήταν σχεδόν μηδαμινή ιδιαίτερα από ανεξάρτητους τυπογράφους και εκδότες μουσικών έργων και αυτό καθώς η πλήρης παραγωγή και διακίνηση μουσικών έργων λάμβανε χώρα σε μοναστήρια και σε αυλές παλατιών. Πολύ σπάνια μπορεί κανείς να βρει θεωρητικές πραγματείες πάνω στη μουσική, οι οποίες να έχουν εκδοθεί από εκδότες της περιόδου. Εν αντιθέσει, τα λειτουργικά μουσικά βιβλία τα οποία διέθεταν μουσική σημειογραφία και εκδίδονταν από μονές διανέμονταν πριν από το 1480 σε ολόκληρη την Ευρώπη και συγκεκριμένα σύμφωνα με τον Donald Krummel (Morehen, 2001) ο αριθμός τους ανά χρόνο ήταν περίπου πάνω από 12.

3.2 Στάδια εξέλιξης της μουσικής έκδοσης στην Ευρώπη (15ος – 16ος αιώνας)

Ο 15ος και 16ος αιώνας ήταν μια πολύ σημαντική εποχή για την εξέλιξη της μουσικής έκδοσης στην Ευρώπη. Την εποχή αυτή ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής η ιταλική μουσική έκδοση, καθώς και η γαλλική και η γερμανική. Τα στάδια εξέλιξης της μουσικής έκδοσης στην Ευρώπη κατά την εποχή αυτή ήταν τα εξής:

- Το 15ο και 16ο αιώνα ήταν μια εποχή ιδιαίτερα δημοφιλής η ιταλική μουσική έκδοση, καθώς και η γαλλική και η γερμανική. Αυτό ήταν κυρίως λόγω της μεγάλης δημοφιλίας των ιταλικών συνθετών, όπως οι Giovanni da Palestrina και Orlando di Lasso.
- Το 16ο αιώνα ήταν επίσης ένα σημαντικό στάδιο για την εξέλιξη της γαλλικής μουσικής έκδοσης, καθώς έφερε μεγάλες επιρροές από την ιταλική μουσική. Το 16ο αιώνα επίσης ήταν σημαντικό για την εξέλιξη της γερμανικής μουσικής έκδοσης. Οι συνθέτες της εποχής αυτής, όπως οι Hans Sachs και Martin Luther, έγραψαν μουσική που εμφανίζει γερμανικά λαϊκά τραγούδια και παραδοσιακές μελωδίες.

Οι συνθέτες στην ιταλική μουσική έκδοση, όπως οι Giovanni Pierluigi da Palestrina και Orlando di Lasso, έγραψαν έργα που ήταν ιδιαίτερα δημοφιλή για την εκκλησία. Η ιταλική,

γαλλική και γερμανική μουσική έκδοση είχαν μεγάλη δημοφιλία και επηρέασαν την εξέλιξη της μουσικής σε άλλες χώρες. Επίσης, η παραγωγή εκκλησιαστικών έργων έχει επηρεάσει τη μουσική έκδοση κατά την εποχή αυτή.

Το 15ο και 16ο αιώνα ήταν επίσης μια εποχή ιδιαίτερα σημαντική για την εξέλιξη της σύνθεσης. Οι συνθέτες της εποχής αυτής, όπως οι Giovanni Pierluigi da Palestrina και Orlando di Lasso, έγραψαν μουσική που χρησιμοποιούσε κομμάτια από παλαιότερες και καινούριες μουσικές κατασκευές, συνθέτοντας ένα νέο κομμάτι μουσικής. Αυτό ήταν ιδιαίτερα δημοφιλές στην ιταλική μουσική έκδοση και επηρέασε και άλλες μουσικές συνθέσεις στην Ευρώπη. Το 15ο και 16ο αιώνα ήταν επίσης μια εποχή πολύ σημαντική για την εξέλιξη της παραγωγής μουσικής κειμένων. Τα μουσικά κείμενα κατά την εποχή αυτή ήταν πολύ δημοφιλή και ήταν διαθέσιμα σε μουσικά βιβλία και φυλλάδια που διανέμονταν ευρέως. Αυτό επέτρεπε σε περισσότερους ανθρώπους να έχουν πρόσβαση σε μουσική και να μπορούν να την εκπαιδεύονται και να την εκτελούν.

Η μεσαιωνική περίοδος ήταν μια εποχή μεγάλων πολιτιστικών και καλλιτεχνικών επιτευγμάτων και η μουσική έπαιξε σημαντικό ρόλο στην καθημερινή ζωή των μεσαιωνικών ανθρώπων. Η μουσική αυτής της περιόδου ήταν ποικίλη, με διαφορετικά στυλ και μορφές που χρησιμοποιούνταν για διαφορετικούς σκοπούς, συμπεριλαμβανομένης της λειτουργικής μουσικής για θρησκευτικές τελετές, της αυλικής μουσικής για ψυχαγωγία και της λαϊκής μουσικής για αναψυχή. Μια από τις σημαντικότερες μορφές της μεσαιωνικής μουσικής ήταν το Γρηγοριανό άσμα, το οποίο ήταν το κύριο είδος μουσικής που χρησιμοποιήθηκε στην Καθολική Εκκλησία. Αυτή η μουσική πήρε το όνομά της από τον Πάπα Γρηγόριο Α', ο οποίος παραδοσιακά πιστώνεται ότι οργάνωσε και κωδικοποίησε τις μελωδίες της ψαλτικής στα τέλη του 6ου ή στις αρχές του 7ου αιώνα.

Το Γρηγοριανό άσμα είναι μονοφωνικό, που σημαίνει ότι αποτελείται από μια ενιαία μελωδική γραμμή χωρίς αρμονία ή συνοδεία. Οι μελωδίες του Γρηγοριανού τραγουδιού είναι γενικά αρκετά απλές και ακολουθούν ένα σύνολο σταθερών μοτίβων, γνωστών ως *modes*. Εκτός από το Γρηγοριανό άσμα, άλλες μορφές ιερής μουσικής ήταν επίσης σημαντικές κατά τη μεσαιωνική περίοδο. Αυτά περιελάμβαναν πολυφωνική μουσική, η οποία χρησιμοποιούσε πολλαπλές φωνές τραγουδώντας διαφορετικές μελωδίες ταυτόχρονα, και *organum*, που ήταν ένα είδος πολυφωνικής μουσικής όπου μια φωνή τραγουδούσε μια απλή μελωδία σε μακριές νότες ενώ μια άλλη φωνή τραγουδούσε μια πιο σύνθετη μελωδία πάνω της. Η λαϊκή μουσική, ή η μη θρησκευτική μουσική, ήταν επίσης σημαντικό μέρος του μεσαιωνικού πολιτισμού. Αυτή η μουσική θα μπορούσε να είναι φωνητική ή οργανική και χρησιμοποιείτο συχνά για ψυχαγωγία στο δικαστήριο ή σε αριστοκρατικά νοικοκυριά.

Πολλά από τα ορχηστρικά κομμάτια αυτής της περιόδου ήταν χοροί, όπως το *ranane* και το *galliard*. Η λαϊκή μουσική, η μουσική που εκτελείται από απλούς ανθρώπους για τη δική τους απόλαυση, ήταν επίσης σημαντικό μέρος του μεσαιωνικού πολιτισμού. Η μεσαιωνική περίοδος σημείωσε σημαντικές προόδους στη σημειογραφία και τη θεωρία της μουσικής. Πριν από την ανάπτυξη της μουσικής σημειογραφίας, τα τραγούδια και τα κομμάτια έπρεπε να μάθουν με το αυτί από το ένα άτομο στο άλλο. Η ανάπτυξη ενός ολοκληρωμένου συστήματος μουσικής σημειογραφίας επέτρεψε στους συνθέτες να γράψουν τις μελωδίες και τα οργανικά τους κομμάτια σε χαρτί, διευκολύνοντας τη διάδοση της μουσικής σε ένα ευρύτερο κοινό και τη διδασκαλία της σε άλλους. Οι θεωρητικές εξελίξεις στον ρυθμό και την πολυφωνία έπαιξαν επίσης καθοριστικό ρόλο στην ανάπτυξη της δυτικής μουσικής. Συνολικά, η μεσαιωνική περίοδος ήταν μια εποχή μεγάλης μουσικής ποικιλομορφίας και καινοτομίας, που έθεσε τα θεμέλια για τα μουσικά στυλ και πρακτικές των επόμενων αιώνων.

Στη μεσαιωνική περίοδο, η μουσική ήταν ένα σημαντικό μέρος της καθημερινής ζωής, με διαφορετικά είδη μουσικής που χρησιμοποιούνται για διαφορετικούς σκοπούς. Η ιερή μουσική, όπως το Γρηγοριανό άσμα, χρησιμοποιούνταν σε θρησκευτικές τελετές, ενώ η κοσμική μουσική χρησιμοποιήθηκε για διασκέδαση και αναψυχή. Η μουσική αυτής της περιόδου ήταν ποικίλη, με διαφορετικά στυλ και μορφές που χρησιμοποιούνται σε διαφορετικές περιοχές και πολιτιστικά πλαίσια. Μια από τις πιο σημαντικές εξελίξεις στη μεσαιωνική μουσική ήταν η ανάπτυξη της μουσικής σημειογραφίας, η οποία επέτρεπε στους συνθέτες να γράφουν τις μελωδίες και τα ορχηστρικά τους κομμάτια σε χαρτί. Αυτό διευκόλυνε τη διάδοση της μουσικής σε ένα ευρύτερο κοινό και τη διδασκαλία της σε άλλους. Οι θεωρητικές εξελίξεις στον ρυθμό και την πολυφωνία έπαιξαν επίσης καθοριστικό ρόλο στην ανάπτυξη της δυτικής μουσικής.

Η μεσαιωνική περίοδος ήταν μια εποχή μεγάλων πολιτιστικών και καλλιτεχνικών επιτευγμάτων και η μουσική έπαιξε σημαντικό ρόλο στην καθημερινή ζωή των μεσαιωνικών ανθρώπων. Ήταν μια εποχή καινοτομίας και πειραματισμού, με νέες μορφές και στυλ μουσικής να αναπτύσσονται και να εκλεπτύνονται. Παρά τις πολλές προκλήσεις και δυσκολίες της εποχής, η μεσαιωνική περίοδος έθεσε τα θεμέλια για την πλούσια μουσική κληρονομιά που συνεχίζει να διαμορφώνει και να επηρεάζει τη δυτική μουσική μέχρι σήμερα.

Η ανάπτυξη της μουσικής σημειογραφίας και της μουσικής θεωρίας έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη της δυτικής μουσικής κατά τη μεσαιωνική περίοδο. Πριν από την ανάπτυξη της μουσικής σημειογραφίας, τα τραγούδια και τα κομμάτια έπρεπε να μαθεύονται από το ένα άτομο στο άλλο, γεγονός που περιορίζε σημαντικά τον αριθμό των ανθρώπων που θα μπορούσαν να διδαχθούν νέα μουσική και πόσο ευρέως θα μπορούσε να διαδοθεί.

Εκτός από την ανάπτυξη της μουσικής σημειογραφίας, η μεσαιωνική περίοδος σημείωσε επίσης σημαντικές προόδους στη θεωρία της μουσικής, ιδιαίτερα στους τομείς του ρυθμού και της πολυφωνίας. Οι θεωρητικές πραγματείες αυτής της περιόδου παρείχαν σημαντικές γνώσεις για τη δομή και την οργάνωση της μουσικής και έθεσαν τις βάσεις για τους μουσικούς κανόνες και συμβάσεις που θα αναπτυχθούν κατά την περίοδο της Κοινής Πρακτικής.

Η αρχαιότερη μορφή μουσικής σημειογραφίας, γνωστή ως *neumes* (νεύμα), ήταν απλώς συμβολικά σημάδια που γράφονταν πάνω από το κείμενο του άσματος για να υποδείξουν τη γενική κατεύθυνση της κίνησης του τόνου. Αυτά τα νεύματα δεν ήταν πολύ ακριβή και κάθε περιοχή είχε τη δική της παραλλαγή τους, γεγονός που καθιστούσε δύσκολο για τους μουσικούς σε διαφορετικές περιοχές να διαβάσουν το ίδιο μουσικό κομμάτι. Με την πάροδο του χρόνου, ωστόσο, τα νεύματα τυποποιήθηκαν και έγιναν πιο ακριβή, επιτρέποντας στους μουσικούς να διαβάζουν και να εκτελούν μουσική από διαφορετικές περιοχές με μεγαλύτερη ακρίβεια. Η ανάπτυξη ακριβέστερης μουσικής σημειογραφίας επέτρεψε την ευρεία διάδοση της μουσικής και την τυποποίηση της λειτουργικής πρακτικής στη μεσαιωνική περίοδο.

Τα νεύματα ωστόσο δεν ήταν πάντοτε τυποποιημένα και θα μπορούσαν να διαφέρουν πολύ μεταξύ περιοχών και ακόμη και εντός της ίδιας περιοχής. Αυτό οδήγησε στην ανάπτυξη πιο τυποποιημένων συστημάτων νευματικής σημειογραφίας, όπως οι βυζαντινές και οι καρολίγγειες σημειώσεις, οι οποίες χρησιμοποιούσαν συγκεκριμένα σύμβολα για να αναπαραστήσουν διαφορετικούς τόνους και μελωδικές κινήσεις.

Η εισαγωγή της νευματικής σημειογραφίας επέτρεψε τη διατήρηση και τη μετάδοση των ψαλτικών μελωδιών σε αποστάσεις και βοήθησε στην τυποποίηση των λειτουργικών πρακτικών της εκκλησίας. Άνοιξε επίσης το δρόμο για την ανάπτυξη της πολυφωνικής μουσικής, όπου πολλαπλές μελωδίες στρώθηκαν σε αρμονία. Ωστόσο, μόλις τον 12ο και 13ο αιώνα αναπτύχθηκαν και χρησιμοποιήθηκαν ευρέως πιο προηγμένα συστήματα μουσικής σημειογραφίας, όπως η σημειογραφία του προσωπικού¹. Αυτά τα συστήματα επέτρεψαν την ακριβέστερη σημειογραφία των μελωδιών, των ρυθμών και των αρμονιών και άνοιξαν το δρόμο για την ανάπτυξη πολύπλοκων μουσικών μορφών και στυλ στην ύστερη μεσαιωνική περίοδο. Καθώς η χρήση των νευμάτων και της σημειογραφίας έγινε πιο διαδεδομένη, η μεσαιωνική μουσική άρχισε να εξελίσσεται και να διαφοροποιείται. Η πολυφωνική μουσική, που είχε αναπτυχθεί από τον 11ο αιώνα, έγινε πιο διαδεδομένη και πολύπλοκη. Αυτό επέτρεψε τη δημιουργία

¹Το μουσικό προσωπικό αποτελείται από ένα σύνολο πέντε οριζόντιων γραμμών και τους τέσσερις χώρους που βρίσκονται μεταξύ αυτών. Το προσωπικό μπορεί να θεωρηθεί ως ένα μουσικό γράφημα στο οποίο τοποθετούνται μουσικά σημειώματα, ανάπαυλα και μουσικά σύμβολα για να υποδείξουν στον αναγνώστη το συγκεκριμένο βήμα ενός σημειώματος. (Brandy Kraemer)

νέων μουσικών μορφών και στυλ, όπως τα μοτέτα και τα μαδριγάλια, τα οποία ήταν δημοφιλή στην αυλική και κοσμική ελίτ. Εκτός από τη φωνητική μουσική, η ενόργανη μουσική έγινε επίσης πιο σημαντική στη μεσαιωνική περίοδο. Η εισαγωγή του εκκλησιαστικού οργάνου και άλλων οργάνων επέτρεψε την ανάπτυξη της οργανικής μουσικής και των συνόλων, όπως η μεσαιωνική συμφωνική.

Η ανάπτυξη πιο τυποποιημένων νευματικών συστημάτων σημειογραφίας, όπως η βυζαντινή και η καρολίγγεια σημειογραφία, επέτρεψε την ακριβέστερη αναπαράσταση των μελωδιών. Αυτά τα συστήματα χρησιμοποιούσαν συγκεκριμένα σύμβολα για να αναπαραστήσουν διαφορετικούς τόνους και μελωδικές κινήσεις, επιτρέποντας την ευκολότερη μετάδοση και ερμηνεία των μελωδιών. Ωστόσο, αυτά τα συστήματα σημειογραφίας εξακολουθούσαν να έχουν περιορισμούς και δεν ήταν τόσο ακριβή όσο η σημειογραφία που θα αναπτυσσόταν το 12ο και 13ο αιώνα.

3.3 Μουσική σημειογραφία

Η πρώτη μουσική σημειογραφία ήταν η χρήση κουκκίδων πάνω από τους στίχους σε ένα μουσικό κομμάτι, με μερικές κουκκίδες να είναι υψηλότερες ή χαμηλότερες, δίνοντας στον αναγνώστη μια γενική αίσθηση της κατεύθυνσης της μελωδίας (Seay, 1975). Ωστόσο, αυτή η μορφή σημειογραφίας χρησίμευε μόνο ως βοήθημα μνήμης για έναν τραγουδιστή που γνώριζε ήδη τη μελωδία. Αυτός ο βασικός συμβολισμός μπορούσε να καθορίσει μόνο τον αριθμό των νότων και αν μετακινήθηκαν προς τα πάνω ή προς τα κάτω. Δεν υπήρχε τρόπος να υποδείξουμε το ακριβές ύψος, τον ρυθμό ή ακόμα και την αρχική νότα. Αυτοί οι περιορισμοί αποτελούν περαιτέρω ένδειξη ότι τα νεύματα αναπτύχθηκαν ως εργαλεία για την υποστήριξη της πρακτικής της προφορικής παράδοσης, αντί για την υποκατάστασή της. Ωστόσο, παρόλο που ξεκίνησε ως ένα απλό βοήθημα μνήμης, η αξία της πιο συγκεκριμένης σημειογραφίας έγινε σύντομα εμφανής (Hoppin, 1978).

Το Cantigas de Santa Maria είναι μια μοναδική συλλογή ποιημάτων και τραγουδιών που γράφτηκαν στα Γαλικιακά-Πορτογαλικά κατά τη διάρκεια της βασιλείας του Alfonso X The Wise (1221-1284). Η συλλογή αποτελείται από 420 ποιήματα, το καθένα με τη δική του μουσική σημειογραφία, και θεωρείται ένα από τα σημαντικότερα δείγματα της μεσαιωνικής μουσικής και λογοτεχνίας.

Τα ποιήματα του Cantigas de Santa Maria είναι γραμμένα σε μια μίξη Γαλικιακής-πορτογαλικής και μεσαιωνικής ισπανικής γλώσσας και είναι αφιερωμένα στην Παναγία. Καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα θεμάτων, από ιστορίες θαυμάτων μέχρι θρησκευτικά θέματα και ηθικά μαθή-

ματα. Η μουσική σημειογραφία που χρησιμοποιείται στη συλλογή είναι μια μορφή νευματικής σημειογραφίας, η οποία χρησιμοποιεί κουκκίδες και γραμμές πάνω από το κείμενο για να υποδείξει την κατεύθυνση της μελωδίας.

Το Cantigas de Santa Maria είναι μια σημαντική πηγή πληροφοριών για τη μεσαιωνική μουσική και τις λειτουργικές πρακτικές. Είναι μια από τις λίγες σωζόμενες συλλογές μεσαιωνικής μουσικής με πλήρη μουσική σημειογραφία και παρέχει πολύτιμες πληροφορίες για τα μουσικά στυλ και τις παραδόσεις της εποχής. Η συλλογή είναι επίσης ένα σημαντικό παράδειγμα των πολιτιστικών και καλλιτεχνικών επιτευγμάτων της μεσαιωνικής περιόδου (Fassler, 2014; Hoppin, 1978; Lord, 2008).

3.4 Η μουσική των τροβαδούρων

Η μουσική των τροβαδούρων και των *trouvères* ήταν μια δημοτική παράδοση του κοσμικού τραγουδιού που ξεκίνησε το 12ο και 13ο αιώνα στις αυλές της νότιας και βόρειας Γαλλίας. Η μουσική των τροβαδούρων γράφτηκε στην οξιτανική γλώσσα ², ενώ η μουσική των *trouvères* στα παλιά γαλλικά. Οι τροβαδούροι και οι *troubères* (*trouvères*) ήταν επαγγελματίες μουσικοί που ήταν τόσο επιδέξιοι όσο και ποιητές όσο και τραγουδιστές και οργανοπαίχτες. Η μουσική τους ήταν πρωτίστως μονοφωνική, αποτελούμενη από μία μόνο μελωδία χωρίς συνοδεία. Είναι πιθανό ότι η μουσική τους συνοδευόταν από όργανα, όπως λαούτα ή άρπες. Η μουσική των τροβαδούρων και των *trouvères* κάλυπτε ένα ευρύ φάσμα θεμάτων, συμπεριλαμβανομένου του έρωτα, του ιπποτισμού και της αυλικής ζωής. Ήταν δημοφιλής στην ελίτ των αυλών και ήταν μια σημαντική πτυχή της κουλτούρας της εποχής. Η μουσική των τροβαδούρων και των *troubères* έθεσε τα θεμέλια για την ανάπτυξη της πολυφωνικής μουσικής και τις πλούσιες μουσικές παραδόσεις της ύστερης μεσαιωνικής περιόδου (Fassler, 2014; Hoppin, 1978; Lord, 2008).

Η αναγεννησιακή μουσική είναι ένας όρος που χρησιμοποιείται για να περιγράψει την ευρωπαϊκή μουσική του 15ου και 16ου αιώνα, η οποία θεωρείται μεταγενέστερη περίοδος από την εποχή της Αναγέννησης όπως γίνεται κατανοητή σε άλλους κλάδους. Αυτή η περίοδος της μουσικής χαρακτηρίζεται από την άνοδο της τριαδικής αρμονίας και τη διάδοση του στυλ "contenance angloise" από τη Βρετανία στη Βουργουνδική Σχολή. Η υιοθέτηση του *basso continuo* ³ στις αρχές της περιόδου του μπαρόκ χρησιμοποιείται συχνά ως βολικό ορόσημο

²Η Οξιτανική είναι επίσημη γλώσσα της Καταλονίας.

³Συνεχές βάσιμο ή απλώς κοντίνουο είναι η πιο χαρακτηριστική τεχνική της μπαρόκ μουσικής, κατά την οποία μια μπάσα μελωδία αντιτίθεται, αλλά και υποστηρίζει, μια ψηλή μελωδία. (Britannica)

για το τέλος της αναγεννησιακής μουσικής περιόδου.

Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, η μουσική έγινε ολοένα και πιο πολυφωνική και πολύπλοκη, με συνθέτες όπως ο Josquin des Prez και ο Giovanni Pierluigi da Palestrina να δημιουργούν έργα που έδειχναν υψηλό επίπεδο τεχνικής ικανότητας και καλλιτεχνικής έκφρασης. Η μουσική της Αναγέννησης είδε επίσης την άνοδο των φωνητικών μορφών όπως το μαδριγκάλι και το μοτέτο, καθώς και οργανικών μορφών όπως η σονάτα και η φούγκα.

3.5 Η περίοδος της μουσικής της Αναγέννησης

Η περίοδος της μουσικής της Αναγέννησης χωρίζεται παραδοσιακά σε τρεις κύριες περιόδους: την Πρώιμη Αναγέννηση, την Υψηλή Αναγέννηση και την Ύστερη Αναγέννηση. Η περίοδος της Πρώιμης Αναγέννησης, που διήρκεσε από τα τέλη του 14ου έως τις αρχές του 16ου αιώνα, χαρακτηρίστηκε από την ανάπτυξη της πολυφωνικής μουσικής και τη διάδοση του στυλ *contenance angloise* από τη Βρετανία στη Βουργουνδική Σχολή. Μεταξύ των συνθετών αυτής της περιόδου ήταν ο Guillaume Dufay και ο Giovanni da Palestrina, οι οποίοι ήταν γνωστοί για την τεχνική τους ικανότητα και την καλλιτεχνική τους έκφραση.

Η περίοδος της Υψηλής Αναγέννησης, που διήρκεσε από τα τέλη του 15ου έως τις αρχές του 16ου αιώνα, σηματοδεύτηκε από την άνοδο της τριαδικής αρμονίας και την ανάπτυξη φωνητικών μορφών όπως το μαδριγκάλι και το μοτέτο. Οι συνθέτες αυτής της περιόδου ήταν ο Josquin des Prez και ο Thomas Tallis, οι οποίοι ήταν γνωστοί για τις πολύπλοκες και εκφραστικές συνθέσεις τους. Οι συνθέτες αυτής της περιόδου ήταν οι Giovanni Gabrieli και Claudio Monteverdi, οι οποίοι ήταν γνωστοί για την καινοτομία και πειραματική τους προσέγγιση στη μουσική (Brown, Stein, et al., 1999).

Μία από τις σημαντικότερες καινοτομίες της περιόδου της Αναγέννησης ήταν η ανάπτυξη της τριαδικής αρμονίας, η οποία χρησιμοποίησε τον συνδυασμό τριών νότων για να δημιουργήσει συγχορδίες. Αυτό επέτρεψε τη δημιουργία πιο περίπλοκων και εκφραστικών μελωδιών και αρμονιών και ήταν βασικό χαρακτηριστικό της αναγεννησιακής μουσικής. Εκτός από τη φωνητική μουσική, η περίοδος της Αναγέννησης είδε επίσης την ανάπτυξη ορχηστρικών μορφών όπως η σονάτα και η φούγκα. Αυτές οι φόρμες χαρακτηρίζονταν από τις πολύπλοκες μελωδίες και τις αρμονίες τους και συχνά χρησιμοποιούνταν για να επιδείξουν την τεχνική ικανότητα του συνθέτη και των ερμηνευτών (Fenlon, 1989). Χαρακτηρίστηκε από την ανάπτυξη της πολυφωνικής μουσικής και τη διάδοση του στυλ *contenance angloise* από τη Βρετανία στη Βουργουνδική Σχολή. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, συνθέτες όπως ο Guillaume Dufay και ο Giovanni da Palestrina ήταν γνωστοί για την τεχνική τους ικανότητα

και την καλλιτεχνική τους έκφραση. Χρησιμοποίησαν πολλαπλές μελωδίες και αρμονίες για να δημιουργήσουν πλούσια και εκφραστικά έργα και θεωρήθηκαν δεξιότεχνες της πολυφωνικής μουσικής (Brown, Stein, et al., 1999).

Η περίοδος της Πρώιμης Αναγέννησης είδε επίσης την ανάπτυξη φωνητικών μορφών όπως το μοτέτο, το οποίο χρησιμοποιούσε πολλαπλές φωνές για να δημιουργήσει σύνθετες και εκφραστικές μελωδίες. Συνολικά, η περίοδος της Πρώιμης Αναγέννησης ήταν μια εποχή μεγάλων καλλιτεχνικών και τεχνικών επιτευγμάτων, με τους συνθέτες να δημιουργούν έργα που έδειχναν υψηλό επίπεδο δεξιοτήτων και έκφρασης. Άνοιξε το δρόμο για την ανάπτυξη μεταγενέστερων μουσικών μορφών και ήταν σημαντικός πρόδρομος της περιόδου της Υψηλής Αναγέννησης και της Ύστερης Αναγέννησης.

Η περίοδος της Υψηλής Αναγέννησης, που διήρκεσε από τα τέλη του 15ου έως τις αρχές του 16ου αιώνα, ήταν μια εποχή μεγάλων καλλιτεχνικών και τεχνικών επιτευγμάτων στη μουσική. Χαρακτηρίστηκε από την ανάπτυξη της τριαδικής αρμονίας και την άνοδο φωνητικών μορφών όπως το μαδριγάλιο και το μοτέτο.

Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, συνθέτες όπως ο Josquin des Prez και ο Thomas Tallis ήταν γνωστοί για τις πολύπλοκες και εκφραστικές συνθέσεις τους. Χρησιμοποίησαν πολλαπλές μελωδίες και αρμονίες για να δημιουργήσουν πλούσια και εκφραστικά έργα και θεωρήθηκαν δεξιότεχνες της πολυφωνικής μουσικής.

Η περίοδος της Υψηλής Αναγέννησης είδε επίσης την ανάπτυξη ορχηστρικών μορφών όπως η σονάτα ⁴, η οποία χρησιμοποιούσε περίπλοκες μελωδίες και αρμονίες για να επιδείξει την τεχνική ικανότητα του συνθέτη και των ερμηνευτών.

Συνολικά, η περίοδος της Υψηλής Αναγέννησης ήταν μια εποχή μεγάλης καινοτομίας και καλλιτεχνικής έκφρασης, με τους συνθέτες να δημιουργούν έργα που έδειχναν υψηλό επίπεδο δεξιοτήτων και καλλιτεχνικών επιτευγμάτων. Άνοιξε το δρόμο για την ανάπτυξη μεταγενέστερων μουσικών μορφών και μορφών και ήταν σημαντικός πρόδρομος της ύστερης αναγεννησιακής περιόδου.

Η περίοδος της Ύστερης Αναγέννησης, που διήρκεσε από τα τέλη του 16ου έως τις αρχές του 17ου αιώνα, ήταν μια εποχή μεγάλης καινοτομίας και καλλιτεχνικής έκφρασης στη μουσική. Χαρακτηρίστηκε από την ανάπτυξη ορχηστρικών μορφών όπως η σονάτα και η φούγκα και η άνοδος συνθετών όπως ο Giovanni Gabrieli και ο Claudio Monteverdi που ήταν γνωστοί για την πειραματική και καινοτόμο προσέγγισή τους στη μουσική.

Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, οι συνθέτες συνέχισαν να εξερευνούν τη χρήση

⁴Η σονάτα είναι πολυμερής οργανική μορφή.

της τριαδικής αρμονίας και των πολυφωνικών υφών, δημιουργώντας σύνθετα και εκφραστικά έργα που ανέδειξαν τις τεχνικές δεξιότητες και τα καλλιτεχνικά τους επιτεύγματα. Η ύστερη περίοδος της Αναγέννησης είδε επίσης την άνοδο των ορχηστρικών μορφών όπως η σονάτα και η φούγκα, που χαρακτηρίζονταν από τις πολύπλοκες μελωδίες και τις αρμονίες τους.

Εκτός από την ενόργανη μουσική, η περίοδος της Ύστερης Αναγέννησης είδε επίσης την ανάπτυξη φωνητικών μορφών όπως το μαδριγάλιο, που χρησιμοποιούσε πολλαπλές φωνές για να δημιουργήσει περίπλοκες και εκφραστικές μελωδίες. Οι συνθέτες αυτής της περιόδου ήταν γνωστοί για τη χρήση της λεκτικής ζωγραφικής και άλλων εκφραστικών τεχνικών για τη δημιουργία πλούσιας και συγκινητικής μουσικής.

Συνολικά, η περίοδος της Ύστερης Αναγέννησης ήταν μια εποχή μεγάλης καινοτομίας και καλλιτεχνικής έκφρασης, με τους συνθέτες να δημιουργούν έργα που έδειχναν υψηλό επίπεδο δεξιοτήτων και καλλιτεχνικών επιτευγμάτων. Άνοιξε το δρόμο για την ανάπτυξη της μπαρόκ μουσικής και τις πλούσιες μουσικές παραδόσεις των μεταγενέστερων περιόδων.

3.6 Μουσικά όργανα της Αναγέννησης

Κατά την περίοδο της Αναγέννησης, χρησιμοποιήθηκαν μια ποικιλία μουσικών οργάνων, συμπεριλαμβανομένων των μαδημένων εγχόρδων, πνευστών και κρουστών. Μερικά από τα πιο συχνά χρησιμοποιούμενα όργανα της περιόδου ήταν το λαούτο, η άρπα, το φλάουτο, το κόρνο, η τρομπέτα και το τύμπανο. Τα έγχορδα όργανα όπως το λαούτο και η άρπα, ήταν δημοφιλή κατά την περίοδο της Αναγέννησης και χρησιμοποιούνταν συχνά για να συνοδεύσουν τη φωνητική μουσική. Τα πνευστά, όπως το φλάουτο, χρησιμοποιήθηκαν επίσης ευρέως, και συχνά εμφανίζονταν σε μουσικά σύνολα και σε συναυλίες. Τα κρουστά όργανα, όπως το τύμπανο και το ντέφι, χρησιμοποιούνταν επίσης συνήθως κατά την περίοδο της Αναγέννησης. Αυτά τα όργανα χρησιμοποιούνταν συχνά για να παρέχουν μια ρυθμική συνοδεία στη φωνητική και ενόργανη μουσική, και χρησιμοποιήθηκαν επίσης στη χορευτική μουσική και σε άλλες μορφές ψυχαγωγίας.

Συνολικά, η περίοδος της Αναγέννησης είδε τη χρήση μιας μεγάλης ποικιλίας μουσικών οργάνων, τα οποία χρησιμοποιήθηκαν για τη δημιουργία πολύπλοκων και εκφραστικών μουσικών έργων. Αυτά τα όργανα έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη των μουσικών στυλ και μορφών της περιόδου και συνεχίζουν να χρησιμοποιούνται στη σύγχρονη μουσική.

3.7 Κατάλογοι εκδοτών και τυπογράφων

Ο διαχωρισμός μεταξύ των εκδοτών και των τυπογράφων του 15ου και 16ου αιώνα όπως έχει προαναφερθεί θεωρείται σχεδόν ακατόρθωτος, καθώς οι 2 αυτοί αιώνες αποτελούν τα πρώιμα στάδια της εξέλιξης και άνθησης της μουσικής έκδοσης, με αποτέλεσμα τα δύο αυτά επαγγέλματα να θεωρούνται αλληλένδετα και απόλυτα συναφή. Παρ'όλα αυτά έχει διασωθεί σημαντικός αριθμός καταλόγων εκδοτών-τυπογράφων της περιόδου, ενώ οι κατάλογοι με τα εκδομένα έργα τους ιδιαίτερα αυτοί των πιο γνωστών τυπογράφων είναι εξίσου σημαντικά αρκετοί σε αριθμό.

Ο διαχωρισμός μεταξύ των εκδοτών και των τυπογράφων του 15ου και 16ου αιώνα θεωρείται σχεδόν ακατόρθωτος, καθώς οι δύο αυτοί αιώνες αποτελούν τα πρώιμα στάδια της εξέλιξης και άνθησης της μουσικής έκδοσης, και οι δύο επαγγέλματα θεωρούνται αλληλένδετα και συναφή. Παρ'όλα αυτά, έχει διασωθεί σημαντικό υπόμνημα για την εκδοτική και τυπογραφική δραστηριότητα των αιώνων αυτών, με πολλούς καταλόγους εκδοτών και τυπογράφων να έχουν διασωθεί και διατηρηθεί ως παραπομπή για μελλοντικές έρευνες. Οι κατάλογοι με τα εκδομένα έργα ιδιαίτερα των πιο γνωστών τυπογράφων είναι εξίσου σημαντικοί και παρέχουν πολύτιμες πληροφορίες για τον τρόπο και την πορεία η οποία δημιουργούνταν και διανέμονταν η μουσική των αιώνων αυτών. Αυτές οι πληροφορίες μπορούν να δώσουν ένα καλύτερο καθορισμό και κατανόηση του διαχωρισμού μεταξύ εκδοτών και τυπογράφων στα πρώιμα στάδια της εξέλιξης της μουσικής έκδοσης. Επίσης, οι κατάλογοι εκδοτών-τυπογράφων μπορούν να παρέχουν πληροφορίες για την καλλιέργεια και τη διαμόρφωση της μουσικής έκδοσης καθώς και για τους επαγγελματίες που έπαιζαν κύριο ρόλο στη διαδικασία αυτή. Συνολικά, ο διαχωρισμός μεταξύ των εκδοτών και των τυπογράφων των 15ου και 16ου αιώνα είναι ένα θέμα που απαιτεί περαιτέρω και μελετητική έρευνα, αλλά οι κατάλογοι εκδοτών-τυπογράφων που διατηρήθηκαν και διασώθηκαν μπορούν να δώσουν σημαντική βοήθεια σε αυτό το θέμα.

Σε αυτό το σημείο θα γίνει μνεία μερικών καταλόγων γνωστών τυπογράφων και εκδοτών οι οποίοι έχουν επανεκδοθεί μεταγενέστερα και διαθέτουν σχόλια για τα ίδια τα επιλεγμένα προς έκδοση έργα τους, καθώς και για άλλες διάφορες πτυχές της εμπορικής δραστηριότητας τους στο χώρο της έκδοσης.

Για την περιοχή της Ιταλίας χαρακτηριστικό παράδειγμα βιβλιογραφικής έρευνας αποτελεί ο Stanley Boorman (Boorman, 2001) με το έργο του Ottaviano Petrucci: *Catalogue raisonné*, 2006, ο οποίος ασχολείται με την εκδοτική δραστηριότητα του γνωστού επανομοζομένου τυπογράφου Ottaviano Petrucci ενώ παραθέτει κατάλογο όλων των εκδόσεων των έργων του. Επίσης, η Jane Bernstein (Bernstein and Bernstein, 1998) στο έργο της

Music Printing in Renaissance Venice: The Scotto Press, 1539-1572 (1998) παραθέτει εκτενή βιβλιογραφική έρευνα για τη γνωστή οικογένεια τυπογράφων και εκδοτών Scotto και την εκδοτική δραστηριότητα τους στην περιοχή της Βενετίας. Ακόμη ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα παράθεσης καταλόγων και βιβλιογραφικής έρευνας αποτελεί το έργο της Mary Lewis (M. Lewis, 2013), η οποία ασχολείται με την εκδοτική δραστηριότητα και εκτύπωση του Βενετού Antonio Gardano (M. Lewis, 2013). Το ίδιο ισχύει και για τη βιβλιογραφική έρευνα του Richard Agee για ολόκληρη την οικογένεια Gardano (The Gardano Music Printing Firms, 1569–1611, 1998), ο οποίος ασχολείται με τη συνέχιση της επιτυχίας του ονόματος της οικογένειας Gardano μετά το θάνατο του Antonio από τους δύο γιους του Alessandro και Angelo.

Τα έργα των παραπάνω ερευνητών αποτελούν σημαντικά κείμενα για την ιταλική μουσική έκδοση του 15ου και 16ου αιώνα καθώς ασχολούνται με επιτυχημένους εκδότες και τυπογράφους από την Ιταλία και παρέχουν καταλόγους και πληροφορίες για τις εκδόσεις των έργων αυτών. Τα έργα αυτά παρέχουν πολύτιμες πληροφορίες για την ιταλική μουσική έκδοση του 15ου και 16ου αιώνα καθώς ασχολούνται με επιτυχημένους εκδότες και τυπογράφους από την Ιταλία και παρέχουν καταλόγους και πληροφορίες για τις εκδόσεις των έργων τους. Επιπλέον, η αναλυτική βιβλιογραφική έρευνα που διενεργούν οι συγγραφείς των έργων αυτών παρέχει ενδεικτική προσέγγιση και αποτύπωση της ιστορίας της ιταλικής μουσικής έκδοσης και της συγκεκριμένης επιτυχίας των συγκεκριμένων εκδότων και τυπογράφων.

Ο Weeks Chapman (Chapman, 1968) ήταν ένας επιστήμονας και ιστορικός της μουσικής που έχει γράψει πολλά έργα για την ευρύτερη ιστορία της μουσικής και ιδιαίτερα της ιταλικής. Το έργο "Andrea Antico" είναι η διδακτορική διατριβή της Chapman που έγινε από το Πανεπιστήμιο του Harvard το 1964. Συμπεριλαμβάνει έρευνα και αναλύσεις του έργου και της επιρροής του ιταλικού εκδότη και τυπογράφου Andrea Antico στην ιταλική μουσική έκδοση του 15ου και 16ου αιώνα. Πιθανόν, να περιλαμβάνει και καταλόγους και πληροφορίες για τις εκδόσεις των έργων του Antico.

Το έργο "Valerio Dorico: Music Printer in Sixteenth-Century Rome" της Suzanne G. Cusick είναι μια βιβλιογραφική έρευνα που ασχολείται με τη δραστηριότητα και την εκδοτική πορεία του ιταλικού τυπογράφου Valerio Dorico στη Ρώμη του 16ου αιώνα. Περιλαμβάνει καταλόγους και πληροφορίες για τις εκδόσεις των έργων του Dorico καθώς και περιγραφές και αναλύσεις των τυπογραφικών τεχνικών που χρησιμοποιούσε ο Dorico. Το έργο κυκλοφόρησε το 1981 από την UMI Research Press στο Ann Arbor, Michigan. Κάποιοι διάσημοι κατάλογοι μουσικών εκδοτών και τυπογράφων του 15ου και 16ου αιώνα είναι οι εξής:

- Ο κατάλογος του Ottaviano Petrucci, γνωστού επωνύμως ως ο Τυπογράφος του Σεφέρη, που έγραψε ο Stanley Boorman με τίτλο Ottaviano Petrucci: Catalogue raisonné (2006).
- Ο κατάλογος της οικογένειας τυπογράφων και εκδοτών Scotto, που έγραψε η Jane Bernstein με τίτλο Music Printing in Renaissance Venice: The Scotto Press, 1539-1572 (1998).
- Ο κατάλογος του Antonio Gardano, γνωστού επωνύμως ως ο Τυπογράφος της Βενετίας, που έγραψε η Mary Lewis με τίτλο Antonio Gardano, Venetian Music Printer, 1538-1569: A Descriptive Bibliography and Historical Study (1988-2005).
- Ο κατάλογος της οικογένειας Gardano, που έγραψε ο Richard Agee με τίτλο The Gardano Music Printing Firms, 1569-1611 (1998).

Αυτοί είναι μόνο λίγοι κατάλογοι μουσικών εκδοτών και τυπογράφων του 15ου και 16ου αιώνα. Υπάρχουν και άλλοι σημαντικοί κατάλογοι όπως ο κατάλογος του Valerio Dorico που έγραψε η Suzanne G. Cusick με τίτλο Valerio Dorico: Music Printer in Sixteenth-Century Rome (1981), ο κατάλογος του Andrea Antico που έγραψε η Catherine Weeks Chapman με τίτλο Andrea Antico (1964), καθώς και ο κατάλογος του Francesco Rovigo που έγραψε η Linda Maria Koldau με τίτλο Francesco Rovigo: A Music Printing Enterprise in Sixteenth-Century Venice (2006). Αυτοί οι κατάλογοι διασώθηκαν και είναι σημαντικοί για την καταγραφή και κατανόηση της ιστορίας της μουσικής έκδοσης στην Ευρώπη του 15ου και 16ου αιώνα. Αυτοί οι κατάλογοι καλύπτουν τα διάφορα έργα που εκδόθηκαν από τους πιο διάσημους και δυνατούς εκδότες-τυπογράφους της εποχής, καθώς και τις λεπτομέρειες γύρω από την εκδοτική δραστηριότητά τους. Τα έργα αυτά έχουν καθοριστεί ως σημαντικά βοηθήματα για την έρευνα σχετικά με την ιστορία της μουσικής έκδοσης στην Ευρώπη του 15ου και 16ου αιώνα.

Επιπλέον, οι κατάλογοι αυτοί είναι σημαντικοί και για την καταγραφή των εξελίξεων στην τεχνολογία εκτύπωσης και του τυπογραφικού επαγγέλματος σε γενικό επίπεδο. Για παράδειγμα, ο κατάλογος του Valerio Dorico επιδεικνύει την επέκταση του εκδοτικού και τυπογραφικού επιχειρήματος του Dorico στη Ρώμη και επισημαίνει την πρώτη χρήση της κυρίως χαρακτηριστικής του επισήμανσης στα εκδόμενα έργα, κάτι που έπεισε πολλούς άλλους εκδότες να δοκιμάσουν και εκείνοι την ίδια ιδέα. Ωστόσο, οι κατάλογοι αυτοί δεν καλύπτουν όλες τις δραστηριότητες και τις επιρροές των εκδοτών-τυπογράφων της εποχής,

και είναι δυσκολότερο να επαναπροσδιοριστεί η εξέλιξη και η ιστορία της μουσικής έκδοσης σε γενικό επίπεδο.

Είναι επίσης σημαντικό να θεωρηθεί ότι οι κατάλογοι μουσικών εκδοτών και τυπογράφων του 15ου και 16ου αιώνα είναι έργα ιστορικής έρευνας και δεν αποτελούν ολοκληρωμένη εικόνα της εποχής. Αυτό συμβαίνει κυρίως επειδή οι κατάλογοι δεν καλύπτουν όλες τις δραστηριότητες των εκδότων-τυπογράφων της εποχής και δε διευκολύνουν πλήρως στην αναπαράσταση των επιρροών και των εξελίξεων σε γενικό επίπεδο. Διευκολύνουν στην κατανόηση της επιρροής της μουσικής έκδοσης στην κοινωνία και στην καταγραφή της ιστορίας της μουσικής. Ακόμη, οι κατάλογοι μπορούν να διευκολύνουν στην αναπαράσταση των διαφορετικών επιρροών που επηρεάζουν την έκδοση της μουσικής, καθώς και στην αναγνώριση των διαφορετικών τεχνικών και τεχνολογιών που χρησιμοποιήθηκαν κατά την έκδοση της μουσικής στο συγκεκριμένο χρονικό διάστημα.

Ο Giovanni Pierluigi da Palestrina είναι πιθανόν ο πιο γνωστός συνθέτης της αναγεννησιακής περιόδου. Η κοινή πίστη σχετικά με τον Palestrina ως ήρωα της εκκλησιαστικής πολυφωνίας έχει εισαχθεί για πρώτη φορά το αρχές 17ου αιώνα. Με την κατασκευή της Missa Papae Marcelli, ο Palestrina με μια επιχείρηση κατάφερε να πείσει τις εξουσίες ότι ένα πολυφωνικό έργο μπορεί να γραφεί σε ένα τιμητικό στυλ στο οποίο το κείμενο θα παραμείνει κατανοητό σε όλους (Bernstein, 2007).

Στο 1554, ο Giovanni Pierluigi da Palestrina είχε την πρώτη έκδοσή του, το Missarum liber primus, εκτυπωμένο στη Ρώμη. Αυτό το λαμπερό choirbook ήταν αφιερωμένο στον υπότροπό του, τον Πάπα Ιούλιο Γ'. Αυτή η έκδοση, μαζί με το Primo libro di madrigali a quattro voce του 1555, έδειχνε προηγούμενη έκδοση για το συνθέτη. Αν και για τα επόμενα 17 χρόνια, ο Palestrina κυκλοφόρησε μόνο μερικά έργα, ενώ τα έργα του διάσημου συγγενούς του Orlando di Lasso εκτυπώθηκαν σε μεγάλο πλήθος. Δεν ήταν έως και 20 χρόνια αργότερα, το 1570, που τα έργα του Palestrina, ιδιαίτερα τα θρησκευτικά έργα του, εμφανίζονταν συχνότερα από τις εκδοτικές εργασίες της Ρώμης και της Βενετίας. Επιπλέον, φαίνεται ότι ο ρωμαϊκός συνθέτης δεν κερδίστηκε ευρύτερη διάκριση έως ότου ήταν στα τελευταία του χρόνια, όταν οι εκδοχές της θρησκευτικής μουσικής του στη Βενετία κυκλοφορούσαν συνεχώς. Γιατί τόσα λίγα από τα έργα του Palestrina κυκλοφόρησαν κατά την διάρκεια της ζωής του; Γιατί έφερε τόσο καιρό για να δει τη μουσική του σε έκδοση; Τι ρόλο έπαιξε στη διαδικασία διαδοχής της μουσικής του; Αυτή η μελέτη θα αναλάβει να εξετάσει αυτά τα θέματα καθώς θα εξετάσει τη σχέση μεταξύ του συνθέτη, των τυπογράφων του και των υποστηρικτών του. Συγκεκριμένα, θα εξερευνήσει τις διαφορές μεταξύ των εκτυπωτικών βιομηχανιών του 16ου αιώνα (Chapman, 1968; Cusick, 1975).

Κεφάλαιο 4

Πνευματικά δικαιώματα

Τα πνευματικά δικαιώματα είναι οι νομικές προστασίες που επιβάλλονται σε έργα τέχνης, λογοτεχνίας και επιστημονικών εργασιών, για να διασφαλίζονται τα δικαιώματα των δημιουργών τους (Sherman, 2011). Η ίδρυση των πνευματικών δικαιωμάτων έχει ως σκοπό την επιμόρφωση της κοινωνίας και την προώθηση της δημιουργικότητας και της επιστήμης.

Οι νόμοι περί πνευματικής ιδιοκτησίας είναι ένα σύνολο νομικών ρυθμίσεων που προστατεύουν τα δικαιώματα των δημιουργών και των δημιουργών καλλιτεχνικών και πνευματικών έργων. Αυτοί οι νόμοι έχουν σχεδιαστεί για να διασφαλίζουν ότι οι δημιουργοί είναι σε θέση να ελέγχουν τον τρόπο χρήσης, διανομής και αναπαραγωγής του έργου τους, καθώς και να λαμβάνουν κατάλληλη αποζημίωση για τη χρήση των δημιουργιών τους (Maskus, 1998; Merges, 2000).

Συνοπτικά, ο νόμος περί πνευματικών δικαιωμάτων είναι ένας περίπλοκος τομέας που ρυθμίζει τη χρήση δημιουργικών έργων, συμπεριλαμβανομένων μουσικών συνθέσεων και ηχογραφήσεων (Russell, 2010). Έχει σχεδιαστεί για να εξισορροπεί τα δικαιώματα των δημιουργών και των κατόχων πνευματικών δικαιωμάτων με τα δικαιώματα του κοινού να χρησιμοποιεί και να απολαμβάνει αυτά τα έργα. Στις περισσότερες χώρες, οι νόμοι περί πνευματικών δικαιωμάτων βασίζονται σε διεθνείς συμβάσεις και συνθήκες και παρέχουν στους δημιουργούς και στους κατόχους πνευματικών δικαιωμάτων αποκλειστικά δικαιώματα επί των έργων τους, συμπεριλαμβανομένου του δικαιώματος αναπαραγωγής και διανομής τους. Η χρήση μουσικής σε δημόσιες παραστάσεις, ηχογραφήσεις ή άλλα δημιουργικά έργα απαιτεί γενικά άδεια και μπορεί να περιλαμβάνει την πληρωμή τελών αδειοδότησης (Victor, 2020). Τα τελευταία χρόνια, ο γρήγορος ρυθμός της τεχνολογικής αλλαγής έχει φέρει αυξημένη

προσοχή στη νομοθεσία περί πνευματικών δικαιωμάτων και στην ισορροπία μεταξύ των εμπορικών συμφερόντων και των δικαιωμάτων του κοινού (Tehrani, 2007).

Ένα από τα βασικά οφέλη των νόμων περί πνευματικών δικαιωμάτων είναι ότι παρέχουν στους δημιουργούς τα νόμιμα μέσα για να ελέγχουν τον τρόπο χρήσης και διανομής του έργου τους. Αυτό επιτρέπει στους μουσικούς και τους συνθέτες να καθορίσουν ποιος μπορεί να αναπαράγει, να διανείμει ή να εκτελέσει τα έργα τους, καθώς και να ορίσει τους όρους για μια τέτοια χρήση (Goss, 2007). Αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό στη σύγχρονη εποχή, όπου η ευρεία διαθεσιμότητα ψηφιακών τεχνολογιών έχει καταστήσει ευκολότερη από ποτέ την αντιγραφή και τη διανομή μουσικής χωρίς άδεια. Χωρίς νόμους περί πνευματικών δικαιωμάτων, οι δημιουργοί δεν θα είχαν νομική προσφυγή εάν το έργο τους χρησιμοποιήθηκε χωρίς την άδειά τους ή χωρίς την κατάλληλη αποζημίωση (Lunnay Jr, 2001).

Ένα άλλο βασικό πλεονέκτημα των νόμων περί πνευματικών δικαιωμάτων είναι ότι παρέχουν στους δημιουργούς ένα οικονομικό κίνητρο για την παραγωγή έργων υψηλής ποιότητας. Προστατεύοντας τα δικαιώματα των δημιουργών και διασφαλίζοντας ότι λαμβάνουν κατάλληλη αποζημίωση για τη χρήση των δημιουργιών τους, οι νόμοι περί πνευματικών δικαιωμάτων παρέχουν μια πηγή εισοδήματος που μπορεί να υποστηρίξει τις καλλιτεχνικές τους προσπάθειες (Patry, 2011). Αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό στη μουσική βιομηχανία, όπου πολλοί μουσικοί και συνθέτες αγωνίζονται να ζήσουν από τη δουλειά τους. Χωρίς την προστασία που παρέχεται από τους νόμους περί πνευματικών δικαιωμάτων, πολλοί μουσικοί και συνθέτες δεν θα μπορούσαν να συνεχίσουν να δημιουργούν έργα υψηλής ποιότητας, καθώς δεν θα είχαν τα οικονομικά μέσα για να το κάνουν (Towse, 2006).

Παρά τα πολλά οφέλη των νόμων περί πνευματικών δικαιωμάτων, υπάρχουν επίσης προκλήσεις που σχετίζονται με την εφαρμογή τους. Μία από τις κύριες προκλήσεις είναι ότι οι νόμοι μπορεί να είναι δύσκολο να εφαρμοστούν, ιδιαίτερα στην ψηφιακή εποχή (Depoorter, 2019). Με την ευρεία διαθεσιμότητα των ψηφιακών τεχνολογιών, είναι ευκολότερο από ποτέ να αντιγράψετε και να διανείμετε μουσική χωρίς άδεια. Αυτό οδήγησε σε αύξηση της πειρατείας και άλλων μορφών μη εξουσιοδοτημένης χρήσης μουσικής, η οποία μπορεί να είναι δύσκολο να αποτραπεί ή να τιμωρηθεί. Επιπλέον, ο πολλαπλασιασμός των ψηφιακών τεχνολογιών έχει καταστήσει όλο και πιο δύσκολο τον προσδιορισμό του ποιος έχει τα δικαιώματα σε ένα συγχερμασμένο έργο, καθώς πολλά αντίγραφα ενός έργου μπορούν εύκολα να δημιουργηθούν και να διανεμηθούν χωρίς τη γνώση του δημιουργού (Lichtman and Landes, 2002).

Εκτός από τις προκλήσεις που σχετίζονται με την επιβολή των νόμων περί πνευματικών δικαιωμάτων, υπάρχουν επίσης ανησυχίες σχετικά με τον αντίκτυπό τους στην καλλιτεχνική έκφραση και τη δημιουργικότητα. Ορισμένοι κριτικοί υποστηρίζουν ότι οι αυστηροί νόμοι

περί πνευματικών δικαιωμάτων μπορούν να καταπνίξουν τη δημιουργικότητα επιβάλλοντας αυστηρούς περιορισμούς στον τρόπο χρήσης και κοινής χρήσης των έργων. Για παράδειγμα, αυστηροί νόμοι που περιορίζουν τη δυνατότητα χρήσης δειγμάτων ή ρεμίξ υπαρχόντων έργων μπορεί να περιορίσουν την ικανότητα των μουσικών και των συνθετών να δημιουργούν νέα και καινοτόμα έργα (Cohen, 2006; Geiger, 2009).

Επιπλέον, ορισμένοι κριτικοί υποστηρίζουν ότι το τρέχον σύστημα προστασίας των πνευματικών δικαιωμάτων είναι πολύ λοξό υπέρ μεγάλων εταιρειών και καταξιωμένων καλλιτεχνών, σε βάρος μικρότερων, ανεξάρτητων δημιουργών. Αυτό ισχύει ιδιαίτερα στη μουσική βιομηχανία, όπου μεγάλες δισκογραφικές εταιρείες και άλλοι παίκτες του κλάδου κατέχουν δυσανάλογη δύναμη και έλεγχο στη διανομή και την αδειοδότηση της μουσικής. Ως αποτέλεσμα, πολλοί μικρότεροι, ανεξάρτητοι μουσικοί και συνθέτες μπορεί να αγωνίζονται να προστατεύσουν τα δικαιώματά τους και να λάβουν την κατάλληλη αποζημίωση για το έργο τους (Frith, 1988).

Παρά αυτές τις προκλήσεις, είναι σαφές ότι οι νόμοι περί πνευματικών δικαιωμάτων δι-αδραματίζουν ζωτικό ρόλο στην προστασία των δικαιωμάτων των δημιουργών μουσικής και στην εξασφάλιση ότι μπορούν να ζουν από το έργο τους. Χωρίς αυτούς τους νόμους, πολλοί μουσικοί και συνθέτες θα κινδύνευαν να εκμεταλλευτούν τις δημιουργίες τους χωρίς άδεια ή αποζημίωση. Επιπλέον, η απουσία νόμων περί πνευματικών δικαιωμάτων πιθανότατα θα οδηγούσε σε πτώση της ποιότητας και της καινοτομίας της μουσικής, καθώς οι δημιουργοί δεν θα είχαν τα οικονομικά μέσα για να παράγουν έργα υψηλής ποιότητας.

4.1 Η δημοσίευση και η διανομή μουσικών εκδόσεων στον 16ο αιώνα

Στον 16ο αιώνα, η δημοσίευση και η διανομή μουσικών εκδόσεων ήταν ένα μεγάλο επιχειρηματικό πρόβλημα. Τα έργα των μουσικών δημιουργών ήταν εύκολα να παραπλανηθούν και να διανεμηθούν χωρίς την άδεια των δημιουργών, δημιουργώντας έτσι μεγάλα οικονομικά προβλήματα για τους δημιουργούς (Bernstein, 1991; Boorman, 2001).

Για να λυθεί αυτό το πρόβλημα, τέθηκαν σε εφαρμογή τα πνευματικά δικαιώματα, δημιουργώντας έτσι ένα σύστημα που διασφαλίζει τα δικαιώματα των μουσικών δημιουργών και τα κέρδη τους από τις εκδόσεις των έργων τους. Έτσι, οι μουσικοί δημιουργοί έχουν το δικαίωμα να διατηρούν την κυριαρχία των έργων τους και να λαμβάνουν κέρδη από τις εκδόσεις τους (Hunter, 1986; Kretschmer, 2000).

Επίσης, η ίδρυση των πνευματικών δικαιωμάτων έχει έναν σημαντικό ρόλο στη διατήρηση και προώθηση της κουλτούρας και της ιστορίας μέσα από τα μουσικά έργα. Έτσι, η διατήρηση των πνευματικών δικαιωμάτων και η καταπολέμηση της παραπλανητικής διανομής των μουσικών έργων είναι σημαντική για την κοινωνία συνολικά (Lemley, 2004). Τέλος, η διαφύλαξη των πνευματικών δικαιωμάτων και η εμπορική εκμετάλλευση των μουσικών έργων έχουν έναν επιπλέον οικονομικό συνδυασμό, καθιστώντας τη μουσική ένα δυνατό επιχειρηματικό είδος.

Συνολικά, η ίδρυση των πνευματικών δικαιωμάτων και η διατήρησή τους έχει σημαντικές επιπτώσεις στην κοινωνία, στην οικονομία και στην κουλτούρα. Η προστασία των δημιουργών και των έργων τους προωθεί τη δημιουργικότητα και την επιστήμη, ενώ επίσης διασφαλίζει τη διατήρηση και προώθηση της κουλτούρας και της ιστορίας μέσα από τα μουσικά έργα. Είναι σημαντικό να θυμόμαστε ότι τα πνευματικά δικαιώματα δεν είναι μόνο ένα νομικό θέμα, αλλά έχουν σημαντικές επιπτώσεις σε πολλές διαφορετικά επίπεδα της κοινωνίας. Έτσι, η διατήρηση και η προώθηση των πνευματικών δικαιωμάτων είναι σημαντική για την κοινωνία και την οικονομία συνολικά (Lemley, 2004).

Η ιστορία των νόμων περί πνευματικών δικαιωμάτων στη μουσική μπορεί να ανιχνευθεί στην περίοδο της Αναγέννησης, μια εποχή που η μουσική ήταν μια μορφή τέχνης με μεγάλη αξία και επιρροή. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, δεν υπήρχαν συνεπείς νόμοι για την προστασία των δικαιωμάτων των συνθετών και των δημιουργών. Ως αποτέλεσμα, η μουσική αντιγραφόταν ελεύθερα και μοιραζόταν μεταξύ των συνθετών, οδηγώντας σε υψηλό επίπεδο δημιουργικότητας και καινοτομίας (Prager, 1944).

Κατά την περίοδο της Αναγέννησης, η μουσική ήταν μια μορφή τέχνης με μεγάλη αξία και επιρροή. Συνθέτες όπως ο J.S. Bach, ο Mozart και ο Handel ήταν ευρέως γνωστοί και εκτιμήθηκαν για τις συνθέσεις τους, οι οποίες έκτοτε έγιναν εμβληματικά κομμάτια στο ρεπερτόριο της κλασικής μουσικής. Ωστόσο, δεν υπήρχαν συνεπείς νόμοι για την προστασία των δικαιωμάτων των συνθετών και των δημιουργών. Ως αποτέλεσμα, η μουσική αντιγραφόταν ελεύθερα και μοιραζόταν μεταξύ των συνθετών, οδηγώντας σε υψηλό επίπεδο δημιουργικότητας και καινοτομίας (Arewa, 2005).

Καθώς η σημασία της μουσικής συνέχιζε να αυξάνεται και να εξελίσσεται, η ανάγκη για νόμους περί πνευματικών δικαιωμάτων έγινε ολοένα και πιο εμφανής. Τον 18ο αιώνα εισήχθησαν στην Ευρώπη οι πρώτοι σύγχρονοι νόμοι περί πνευματικής ιδιοκτησίας, παρέχοντας νομική προστασία στα δικαιώματα των δημιουργών και των δημιουργών. Αυτοί οι νόμοι ήταν καθοριστικοί για την υποστήριξη της ανάπτυξης της σύγχρονης μουσικής βιομηχανίας, καθώς παρείχαν ένα μέσο στους συνθέτες και τους δημιουργούς να ελέγχουν τον τρόπο χρήσης του

έργου τους και να λαμβάνουν την κατάλληλη αποζημίωση για τη χρήση του (Baldwin, 2014; De Freitas, 1989).

Η έλλειψη νόμων περί πνευματικών δικαιωμάτων κατά τη διάρκεια της Αναγέννησης επέτρεψε την άνθηση της μουσικής, αλλά επίσης δημιούργησε πρόβλημα σε συνθέτες και συγγραφείς. Χωρίς νόμιμο τρόπο προστασίας των έργων τους, κινδύνευαν να εκμεταλλευτούν τις δημιουργίες τους χωρίς άδεια ή αποζημίωση. Αυτό το ζήτημα αντιμετωπίστηκε τελικά με την εφαρμογή νόμων περί πνευματικών δικαιωμάτων, οι οποίοι προσπάθησαν να προστατεύσουν τα δικαιώματα των δημιουργών και να εξασφαλίσουν ότι θα μπορούσαν να ζουν από το έργο τους (Hughes, 2017).

4.2 Ανάπτυξη του νόμου περί πνευματικών δικαιωμάτων στην Ευρώπη

Η προέλευση του νόμου περί πνευματικών δικαιωμάτων στην Ευρώπη μπορεί να αναχθεί στις προσπάθειες της εκκλησίας και των κυβερνήσεων να ρυθμίσουν και να ελέγξουν την παραγωγή των εκτυπώσεων. Πριν από την εφεύρεση της τυπογραφίας, ο μόνος τρόπος αναπαραγωγής μιας γραφής ήταν μέσω της επίπονης και επιρρεπούς σε σφάλματα διαδικασίας της χειροκίνητης αντιγραφής από γραφείς. Η εφεύρεση της εκτύπωσης επέτρεψε τη γρήγορη και εύκολη κατασκευή πολλαπλών, ακριβών αντιγράφων ενός έργου, οδηγώντας σε μια ταχεία και ευρεία κυκλοφορία ιδεών και πληροφοριών. Σε απάντηση σε αυτό, οι κυβερνήσεις άρχισαν να καθιερώνουν ελέγχους στους τυπογράφους, απαιτώντας τους να έχουν επίσημες άδειες για το εμπόριο και την παραγωγή βιβλίων. Αυτές οι άδειες έδιναν συνήθως στους εκτυπωτές αποκλειστικά δικαιώματα για την εκτύπωση συγκεκριμένων έργων για μια καθορισμένη χρονική περίοδο και επέτρεψαν στον τυπογράφο να εμποδίσει άλλους να εκτυπώσουν το ίδιο έργο κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου (Patterson, 1968). Με την πάροδο του χρόνου, αυτά τα συστήματα αδειοδότησης εξελίχθηκαν στους σύγχρονους νόμους περί πνευματικών δικαιωμάτων που έχουμε σήμερα (Cusick, 1975).

Η ανάπτυξη του νόμου περί πνευματικών δικαιωμάτων στην Ευρώπη συνεχίστηκε κατά τον 16ο και 17ο αιώνα. Το 1559 εκδόθηκε για πρώτη φορά το Index Expurgatorius, ή Κατάλογος Απαγορευμένων Βιβλίων. Αυτή ήταν μια λίστα με βιβλία που θεωρήθηκαν αιρετικά ή εριστικά και απαγορεύτηκαν από την Καθολική Εκκλησία (Fragnito, 1988). Στην Αγγλία, το πρώτο προνόμιο πνευματικών δικαιωμάτων παραχωρήθηκε το 1518 στον Richard Pynson, τον τυπογράφο του βασιλιά. Αυτό το προνόμιο έδωσε στην Pynson το μονοπώλιο της εκτύπ-

ωσης ορισμένων έργων για μια περίοδο δύο ετών (Carlson, 1995). Στη Γερμανία, το πρώτο γνωστό προνόμιο πνευματικών δικαιωμάτων εκδόθηκε το 1501 σε μια ένωση που ονομάζεται Sodalitas Rhenana Celtica, για τη δημοσίευση μιας έκδοσης των δραμάτων του Hroswitha του Gandersheim (Conradi, 1905; Wiles, 1999).

Καθώς η τυπογραφική βιομηχανία μεγάλωνε, οι κυβερνήσεις συνέχισαν να καθιερώνουν ελέγχους πάνω της. Το 1557, το αγγλικό στέμμα δημιούργησε την εταιρεία Stationers' Company, μια συντεχνία τυπογράφων, και περιόρισε το δικαίωμα εκτύπωσης στα μέλη της. Το 1586, το Star Chamber ιδρύθηκε για να περιορίσει τις μεγάλες καταχρήσεις της τυπογραφικής βιομηχανίας, συμπεριλαμβανομένης της δημοσίευσης συκοφαντικών έργων (Blayney, 2013; Gadd, 2016; Hill, 2016). Το 1637, ψηφίστηκε ο νόμος περί αδειών, ο οποίος απαιτούσε όλα τα έντυπα έργα να λάβουν άδεια από την Εταιρεία Stationers' και τον Αρχιεπίσκοπο του Canterbury πριν μπορέσουν να εκδοθούν. Αυτή η πράξη ίσχυε μέχρι το 1695, οπότε αφεήθηκε να λήξει (Gadd, 2021; S. Lewis, 1986).

Η ανάπτυξη του νόμου περί πνευματικών δικαιωμάτων συνεχίστηκε το 18ο και 19ο αιώνα, με τη δημιουργία διεθνών συμβάσεων και συνθηκών για την εναρμόνιση της πρακτικής των πνευματικών δικαιωμάτων μεταξύ των διαφόρων χωρών (Sandison, 1986). Στα τέλη του 19ου αιώνα, καθιερώθηκε η Σύμβαση της Βέρνης και οι νόμοι περί πνευματικών δικαιωμάτων των περισσότερων χωρών συσχετίζονται πλέον με αυτή τη σύμβαση και τη Συνθήκη για τα πνευματικά δικαιώματα του Παγκόσμιου Οργανισμού Πνευματικής Ιδιοκτησίας (WIPO) (Sheinblatt, 1998). Σήμερα, ο νόμος περί πνευματικών δικαιωμάτων είναι ένας περίπλοκος και συνεχώς εξελισσόμενος τομέας, με πολλές συζητήσεις και διαφορετικές ερμηνείες σχετικά με το πώς πρέπει να εφαρμόζεται στις νέες τεχνολογίες και τις χρήσεις των δημιουργικών έργων.

4.3 Η Σύμβαση της Βέρνης

Η Σύμβαση της Βέρνης, που θεωρείται η πρώτη σύγχρονη διεθνής συνθήκη για τα πνευματικά δικαιώματα, συνέβαλε καθοριστικά στην παροχή μιας ισχυρής νομικής βάσης για τη σύγχρονη παγκόσμια μουσική βιομηχανία (Sheinblatt, 1998). Αυτή η Σύμβαση απαιτούσε από τα κράτη μέλη της να αναγνωρίζουν και να προστατεύουν τα πνευματικά δικαιώματα που κατέχουν δημιουργοί από άλλα κράτη μέλη. Επιπλέον, όριζε ότι οι ξένοι δημιουργοί θα πρέπει να έχουν αποκλειστικά δικαιώματα αναπαραγωγής των έργων τους, δημιουργίας παράγωγων έργων με βάση αυτά, εκτέλεσης ή προβολής τους δημόσια, καθώς και εξουσιοδότησης σε άλλους να το κάνουν. Η Σύμβαση της Βέρνης, που θεσπίστηκε το 1886, θεωρείται η

πρώτη σύγχρονη διεθνής συνθήκη για τα πνευματικά δικαιώματα (Bannerman, 2009). Αυτή η Σύμβαση απαιτούσε από τα κράτη μέλη της να αναγνωρίζουν και να προστατεύουν τα πνευματικά δικαιώματα που κατέχουν δημιουργοί από άλλα κράτη μέλη. Ορίζει επίσης ότι οι ξένοι δημιουργοί θα πρέπει να έχουν αποκλειστικά δικαιώματα αναπαραγωγής των έργων τους, δημιουργίας παράγωγων έργων με βάση αυτά, εκτέλεσης ή προβολής τους δημόσια, καθώς και εξουσιοδότησης σε άλλους να το κάνουν.

Η εφαρμογή της Σύμβασης της Βέρνης ήταν ένα σημαντικό ορόσημο στην ιστορία των νόμων περί πνευματικών δικαιωμάτων, παρέχοντας μια ισχυρή νομική βάση για τη σύγχρονη παγκόσμια μουσική βιομηχανία. Αυτή η Σύμβαση εξασφάλισε ότι συνθέτες και δημιουργοί από διαφορετικές χώρες και πολιτισμούς μπορούσαν να προστατεύσουν τα δικαιώματά τους και να λάβουν την κατάλληλη αποζημίωση για το έργο τους (Diaz, 2010). Επιπλέον, άνοιξε το δρόμο για την ανάπτυξη πιο περίπλοκων και εξελιγμένων νόμων περί πνευματικών δικαιωμάτων, οι οποίοι σχεδιάστηκαν για να συμβαδίζουν με την ταχέως μεταβαλλόμενη μουσική βιομηχανία.

Ένα από τα βασικά οφέλη της Σύμβασης της Βέρνης ήταν ότι παρείχε ένα συνεπές νομικό πλαίσιο για την προστασία των πνευματικών δικαιωμάτων. Πριν από την εισαγωγή αυτής της Σύμβασης, δεν υπήρχαν συνεπείς νόμοι για την προστασία των δικαιωμάτων των δημιουργών. Ως αποτέλεσμα, πολλοί συνθέτες και συγγραφείς κινδύνευαν να εκμεταλλευτούν τα έργα τους χωρίς άδεια ή αποζημίωση. Η εφαρμογή της Σύμβασης της Βέρνης εξασφάλισε ότι οι όλοι οι δημιουργοί από οποιαδήποτε χώρα και πολιτισμό μπορούσαν να επωφεληθούν από το ίδιο επίπεδο νομικής προστασίας, ανεξάρτητα από την έδρα τους (Burger, 1988).

Ένα άλλο βασικό όφελος της Σύμβασης της Βέρνης ήταν ότι άνοιξε το δρόμο για την ανάπτυξη πιο περίπλοκων και εξελιγμένων νόμων περί πνευματικών δικαιωμάτων. Πριν από την εισαγωγή αυτής της Σύμβασης, η νομική προστασία των πνευματικών δικαιωμάτων ήταν σχετικά περιορισμένη και απλοϊκή (Diaz, 2010; Sandison, 1986). Η εφαρμογή της Σύμβασης της Βέρνης, ωστόσο, παρείχε μια ισχυρή νομική βάση που επέτρεψε την ανάπτυξη πιο περίπλοκων και περιεκτικών νόμων περί πνευματικών δικαιωμάτων (Burger, 1988).

Για παράδειγμα, η Σύμβαση της Βέρνης εισήγαγε την έννοια των ηθικών δικαιωμάτων, τα οποία παρέχουν στους δημιουργούς το δικαίωμα να αναγνωρίζονται ως δημιουργοί του έργου τους και να αποτρέπουν τη στρέβλωση ή τον αχρωτηριασμό του έργου τους. Αυτό ήταν ιδιαίτερα σημαντικό στη μουσική βιομηχανία, όπου η χρήση δειγματοληψίας και άλλων μορφών remixing μπορεί να οδηγήσει σε μη εξουσιοδοτημένη χρήση του έργου ενός δημιουργού. Η εισαγωγή ηθικών δικαιωμάτων έχει εξασφαλίσει ότι οι δημιουργοί είναι σε θέση να προστατεύουν τα δικαιώματά τους και να αποτρέπουν τη μη εξουσιοδοτημένη χρήση του έργου τους (Fernández-Molina and Peis, 2001).

Εκτός από την εισαγωγή των ηθικών δικαιωμάτων, η Σύμβαση της Βέρνης άνοιξε επίσης το δρόμο για την ανάπτυξη νέων μορφών αδειοδότησης και διανομής. Πριν από την εισαγωγή αυτής της Σύμβασης, η διανομή της μουσικής βασιζόταν κυρίως σε έντυπες παρτιτούρες και χειρόγραφα. Η εφαρμογή της Σύμβασης της Βέρνης, ωστόσο, επέτρεψε την ανάπτυξη νέων μορφών αδειοδότησης και διανομής, όπως οι υπηρεσίες ροής και οι πλατφόρμες αδειοδότησης. Αυτές οι πλατφόρμες έχουν προσφέρει στους δημιουργούς μουσικής νέους τρόπους για να ελέγχουν τον τρόπο χρήσης της δουλειάς τους και να λαμβάνουν την κατάλληλη αποζημίωση για τη χρήση της (Diaz, 2010; Sandison, 1986).

Συνολικά, η εφαρμογή της Σύμβασης της Βέρνης υπήρξε καθοριστική για την ανάπτυξη της σύγχρονης παγκόσμιας μουσικής βιομηχανίας. Αυτή η Σύμβαση έχει παράσχει μια ισχυρή νομική βάση για την προστασία των πνευματικών δικαιωμάτων, δίνοντας τη δυνατότητα στους δημιουργούς να ελέγχουν τον τρόπο χρήσης του έργου τους και να λαμβάνουν την κατάλληλη αποζημίωση για τη χρήση του. Παρά τα πολλά οφέλη της Σύμβασης της Βέρνης, υπάρχουν επίσης προκλήσεις που συνδέονται με την εφαρμογή της. Μία από τις κύριες προκλήσεις είναι ότι η Σύμβαση δεν έχει υιοθετηθεί παγκοσμίως, καθώς πολλές χώρες εξακολουθούν να μην αναγνωρίζουν τα δικαιώματα των δημιουργών από άλλα κράτη μέλη. Αυτό μπορεί να δημιουργήσει δυσκολίες σε δημιουργούς που επιθυμούν να προστατεύσουν τα δικαιώματά τους και να λάβουν κατάλληλη αποζημίωση για το έργο τους, ιδιαίτερα όταν το έργο τους χρησιμοποιείται σε χώρες που δεν έχουν υπογράψει τη Σύμβαση.

Ειδικότερα, η άνοδος των ψηφιακών τεχνολογιών έχει θέσει μεγάλες προκλήσεις για την προστασία των πνευματικών δικαιωμάτων, καθώς έχει γίνει ευκολότερη από ποτέ η αντιγραφή και η διανομή μουσικής χωρίς άδεια. Αυτό έχει οδηγήσει σε αύξηση της πειρατείας και άλλων μορφών μη εξουσιοδοτημένης χρήσης, που μπορεί να είναι δύσκολο να αποφευχθούν ή να τιμωρηθούν. Η Σύμβαση της Βέρνης άργησε να αντιμετωπίσει αυτές τις προκλήσεις, αφήνοντας πολλούς δημιουργούς και συγγραφείς ευάλωτους στην εκμετάλλευση.

Παρά αυτές τις προκλήσεις, είναι σαφές ότι η εφαρμογή της Σύμβασης της Βέρνης έχει συμβάλει καθοριστικά στην ανάπτυξη της σύγχρονης παγκόσμιας μουσικής βιομηχανίας. Αυτή η Σύμβαση έχει παράσχει μια ισχυρή νομική βάση για την προστασία των πνευματικών δικαιωμάτων, δίνοντας τη δυνατότητα στους δημιουργούς να ελέγχουν τον τρόπο χρήσης του έργου τους και να λαμβάνουν την κατάλληλη αποζημίωση για τη χρήση του. Επιπλέον, άνοιξε το δρόμο για την ανάπτυξη πιο περίπλοκων και εξελιγμένων νόμων περί πνευματικών δικαιωμάτων, που επέτρεψαν την ανάπτυξη και την εξέλιξη της μουσικής βιομηχανίας (Rafiqi and Bhat, 2013).

4.4 Η σημασία των νόμων περί πνευματικών δικαιωμάτων

Η εφαρμογή των νόμων περί πνευματικών δικαιωμάτων ήταν ζωτικής σημασίας για την προστασία των δικαιωμάτων των δημιουργών μουσικής και τη διασφάλιση ότι μπορούν να ζουν από τη δουλειά τους. Στη σύγχρονη εποχή, το ζήτημα της προστασίας των πνευματικών δικαιωμάτων έχει γίνει ακόμη πιο περίπλοκο με την άνοδο της ψηφιακής τεχνολογίας. Παρόλα αυτά, η σημασία αυτών των νόμων δεν μπορεί να υποτιμηθεί, καθώς διασφαλίζουν ότι οι δημιουργοί μουσικής θα μπορούν να συνεχίσουν να παράγουν υψηλής ποιότητας, καινοτόμα έργα για τις επόμενες γενιές.

Οι νόμοι περί πνευματικής ιδιοκτησίας σχετικά με την αναγεννησιακή μουσική του 16ου και 17ου αιώνα θα ήταν παρόμοιοι με τους νόμους περί πνευματικών δικαιωμάτων σχετικά με οποιοδήποτε άλλο είδος μουσικών έργων. Γενικά, η νομοθεσία περί πνευματικών δικαιωμάτων παρέχει αποκλειστικά δικαιώματα στους δημιουργούς πρωτότυπων έργων, συμπεριλαμβανομένου του δικαιώματος αναπαραγωγής και διανομής των έργων τους. Αυτά τα αποκλειστικά δικαιώματα περιορίζονται χρονικά και από εξαιρέσεις όπως η δίκαιη χρήση, σε μια προσπάθεια εξισορρόπησης των δικαιωμάτων των δημιουργών και των κατόχων πνευματικών δικαιωμάτων με τα δικαιώματα του κοινού να χρησιμοποιεί και να απολαμβάνει αυτά τα έργα (Witcombe, 2004).

Εάν μια αναγεννησιακή μουσική σύνθεση εξακολουθεί να υπόκειται σε πνευματικά δικαιώματα, ο κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων θα έχει το αποκλειστικό δικαίωμα αναπαραγωγής και διανομής του έργου. Ωστόσο, πολλές μουσικές συνθέσεις της Αναγέννησης δεν υπόκεινται πλέον σε πνευματικά δικαιώματα και είναι δημόσια. Αυτό σημαίνει ότι ο καθένας μπορεί να χρησιμοποιήσει και να διανείμει αυτά τα έργα χωρίς να χρειάζεται άδεια από τον κάτοχο των πνευματικών δικαιωμάτων (Witcombe, 2004).

Είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι η κατάσταση πνευματικών δικαιωμάτων μιας μουσικής σύνθεσης και η κατάσταση πνευματικών δικαιωμάτων μιας ηχογράφησης αυτής της σύνθεσης μπορεί να διαφέρουν. Για παράδειγμα, μια μουσική σύνθεση της Αναγέννησης μπορεί να είναι δημόσια, αλλά μια ηχογράφηση αυτής της σύνθεσης που έγινε από έναν συγκεκριμένο καλλιτέχνη μπορεί να εξακολουθεί να υπόκειται σε πνευματικά δικαιώματα. Σε αυτήν την περίπτωση, απαιτείται άδεια από τον κάτοχο των πνευματικών δικαιωμάτων της ηχογράφησης προκειμένου να χρησιμοποιηθεί ή να διανεμηθεί η ηχογράφηση.

4.5 Τα πνευματικά δικαιώματα της μουσικής της Αναγέννησης στο σήμερα

Η κλασική μουσική αναφέρεται σε μια ευρεία κατηγορία μουσικής που περιλαμβάνει ένα ευρύ φάσμα μουσικών στυλ και περιόδων, συμπεριλαμβανομένης της μουσικής της Αναγέννησης, του μπαρόκ, της κλασικής και της ρομαντικής περιόδου. Ως εκ τούτου, η κατάσταση πνευματικών δικαιωμάτων της κλασικής μουσικής μπορεί να διαφέρει ανάλογα με το συγκεκριμένο κομμάτι και τη χώρα. Γενικά, η πλειονότητα της κλασικής μουσικής από το παρελθόν είναι δημόσια και μπορεί να χρησιμοποιηθεί χωρίς άδεια ή πληρωμή δικαιωμάτων. Ωστόσο, κάποια κλασική μουσική μπορεί να προστατεύεται από πνευματικά δικαιώματα εάν έχει διασκευαστεί ή προσαρμοστεί με κάποιο τρόπο. Επιπλέον, είναι σημαντικό να έχετε κατά νου ότι ακόμα και αν ένα κομμάτι κλασικής μουσικής είναι δημόσιο, ίσως χρειαστεί να λάβετε άδεια από τον ερμηνευτή ή τους ερμηνευτές εάν θέλετε να ηχογραφήσετε ή να διανείμετε μια παράσταση του κομματιού (Demers, 2006).

Για παράδειγμα, οι νόμοι περί πνευματικής ιδιοκτησίας για την κλασική μουσική στον Καναδά δηλώνουν ότι ένα μουσικό έργο, όπως μια κλασική σύνθεση, προστατεύεται από το νόμο περί πνευματικών δικαιωμάτων από τη στιγμή που δημιουργείται και καθορίζεται σε απτή μορφή, όπως η εγγραφή του ως παρτιτούρα. Η προστασία των πνευματικών δικαιωμάτων διαρκεί για 70 χρόνια μετά το θάνατο του συνθέτη, οπότε η σύνθεση γίνεται μέρος του δημόσιου τομέα και μπορεί να αντιγραφεί, να διανεμηθεί, να προσαρμοστεί ή να εκτελεστεί ελεύθερα στο κοινό χωρίς άδεια ή πληρωμή αμοιβής (Conner, 2010). Ωστόσο, είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι η προστασία πνευματικών δικαιωμάτων για την κλασική μουσική καλύπτει μόνο την ίδια τη σύνθεση, όχι την ηχογραφημένη απόδοση της μουσικής. Οι ηχογραφήσεις κλασικής μουσικής προστατεύονται από μια ξεχωριστή μορφή πνευματικών δικαιωμάτων, γνωστή ως "δικαιώματα ηχογράφησης ήχου", η οποία διαρκεί για 70 χρόνια μετά την πρώτη δημοσίευση της ηχογράφησης. Επομένως, υπάρχουν δύο σετ προστασίας πνευματικών δικαιωμάτων για την κλασική μουσική: ένα για τη σύνθεση και ένα για την ηχογραφημένη απόδοση (Conner, 2010; Folk-Farber, 2013).

Η κλασική μουσική προστατεύεται από δύο σειρές νόμου περί πνευματικών δικαιωμάτων στον Καναδά: ένα για τη σύνθεση και ένα για την ηχογραφημένη απόδοση. Τα πνευματικά δικαιώματα για τη σύνθεση κλασικής μουσικής ισχύουν για 70 χρόνια μετά το θάνατο του συνθέτη, οπότε γίνεται μέρος του δημόσιου τομέα και μπορεί ελεύθερα να αντιγραφεί, να διανεμηθεί, να προσαρμοστεί ή να εκτελεστεί στο κοινό χωρίς άδεια ή καταβολή αμοιβής. Ωστόσο, τα πνευματικά δικαιώματα για την ηχογραφημένη απόδοση της μουσικής ισχύουν μόνο για

70 χρόνια μετά την πρώτη δημοσίευση της ηχογράφησης (Conner, 2010). Αυτό σημαίνει ότι ακόμα και αν ένα κομμάτι κλασικής μουσικής είναι δημόσια, η ηχογραφημένη απόδοση της μουσικής μπορεί να προστατεύεται από πνευματικά δικαιώματα και μπορεί να χρειαστεί να λάβετε άδεια από τον ερμηνευτή ή τη δισκογραφική εταιρεία για να χρησιμοποιήσετε την ηχογράφηση.

Οι νόμοι περί πνευματικών δικαιωμάτων για τη μουσική του 16ου και 17ου αιώνα, γνωστή και ως αναγεννησιακή μουσική, θα εξαρτώνται από τη συγκεκριμένη χώρα για την οποία ρωτάτε. Γενικά, τα πνευματικά δικαιώματα για τη μουσική από αυτήν την περίοδο θα είχαν λήξει εδώ και πολύ καιρό και η μουσική θα ήταν δημόσιος τομέας, πράγμα που σημαίνει ότι ο καθένας μπορεί να τη χρησιμοποιήσει χωρίς άδεια ή να πληρώσει δικαιώματα. Ωστόσο, εάν η μουσική έχει διασκευαστεί ή προσαρμοστεί με κάποιο τρόπο, η νέα ρύθμιση ενδέχεται να προστατεύεται από πνευματικά δικαιώματα.

Στην Ευρώπη, οι νόμοι περί πνευματικής ιδιοκτησίας για την κλασική μουσική διέπονται από την Οδηγία της Ευρωπαϊκής Ένωσης για τα πνευματικά δικαιώματα και τα συγγενικά δικαιώματα στην ψηφιακή ενιαία αγορά, η οποία εγκρίθηκε το 2019. Η οδηγία ορίζει τους κανόνες για την προστασία των πνευματικών δικαιωμάτων μουσικών έργων, συμπεριλαμβανομένης της κλασικής μουσικής, στην Ευρωπαϊκή Ένωση (Creată and Marinescu, 2019; Czarny-Drożdziejko, 2020). Αναφέρει ότι τα πνευματικά δικαιώματα για ένα μουσικό έργο ισχύουν για όλη τη ζωή του συνθέτη συν 70 χρόνια μετά τον θάνατό του. Αυτό σημαίνει ότι το μεγαλύτερο μέρος της κλασικής μουσικής από το παρελθόν βρίσκεται στο δημόσιο τομέα και μπορεί να χρησιμοποιηθεί ελεύθερα.

Ωστόσο, η οδηγία ορίζει επίσης ότι τα δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας για ηχογραφημένη εκτέλεση ενός μουσικού έργου, όπως μια κλασική σύνθεση, ισχύουν για περίοδο 50 ετών από την ημερομηνία της ηχογράφησης (Creată and Marinescu, 2019). Αυτό σημαίνει ότι ακόμα και αν ένα κομμάτι κλασικής μουσικής είναι δημόσια, η ηχογραφημένη απόδοση της μουσικής μπορεί να προστατεύεται από πνευματικά δικαιώματα και μπορεί να χρειαστεί να λάβετε άδεια από τον ερμηνευτή ή τη δισκογραφική εταιρεία για να χρησιμοποιήσετε την ηχογράφηση.

Συνολικά, η οδηγία για τα πνευματικά δικαιώματα και τα συγγενικά δικαιώματα στην ενιαία ψηφιακή αγορά παρέχει ένα πλαίσιο για την προστασία των πνευματικών δικαιωμάτων της κλασικής μουσικής στην Ευρωπαϊκή Ένωση. Διασφαλίζει ότι οι συνθέτες και οι ερμηνευτές κλασικής μουσικής αμείβονται κατάλληλα για το έργο τους, ενώ παράλληλα διασφαλίζει ότι η κλασική μουσική μπορεί να απολαύσει και να χρησιμοποιηθεί από το κοινό μόλις λήξει η προστασία των πνευματικών δικαιωμάτων (Creată and Marinescu, 2019).

Ένας από τους κύριους στόχους της οδηγίας είναι να διασφαλίσει ότι οι συνθέτες και οι ερμηνευτές κλασικής μουσικής αμείβονται δεόντως για το έργο τους. Περιλαμβάνει διατάξεις για την προστασία των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας και για τη δίκαιη αμοιβή των δημιουργών και των ερμηνευτών. Καθορίζει επίσης κανόνες για τη χρήση της μουσικής σε διαδικτυακές πλατφόρμες και υπηρεσίες, όπως οι υπηρεσίες ροής και τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, για να διασφαλίσει ότι οι δημιουργοί και οι ερμηνευτές αμείβονται δίκαια για τη χρήση της μουσικής τους.

Μια άλλη σημαντική πτυχή της οδηγίας είναι η εστίασή της στην προώθηση της προσβασιμότητας και της απόλαυσης της κλασικής μουσικής από το κοινό. Περιλαμβάνει διατάξεις για τη διατήρηση και τη διάδοση της πολιτιστικής κληρονομιάς και ενθαρρύνει τη χρήση έργων δημόσιου τομέα, όπως η κλασική μουσική, με δημιουργικούς και καινοτόμους τρόπους. Περιλαμβάνει επίσης κανόνες για τη χρήση της μουσικής στην εκπαίδευση και την έρευνα, προκειμένου να διασφαλιστεί ότι οι μαθητές και οι ερευνητές μπορούν να έχουν πρόσβαση και να χρησιμοποιούν την κλασική μουσική για μαθητικούς και ακαδημαϊκούς σκοπούς.

Οι νόμοι περί πνευματικής ιδιοκτησίας για τη μουσική του 16ου και 17ου αιώνα, γνωστοί επίσης ως αναγεννησιακή μουσική, στην Ευρώπη θα διέπονται επίσης από την Οδηγία για τα πνευματικά δικαιώματα και τα συγγενικά δικαιώματα στην ψηφιακή ενιαία αγορά. Αυτό σημαίνει ότι τα πνευματικά δικαιώματα για την αναγεννησιακή μουσική από αυτήν την περίοδο θα είχαν λήξει εδώ και πολύ καιρό και η μουσική θα ήταν δημόσια, πράγμα που σημαίνει ότι ο καθένας μπορεί να τη χρησιμοποιήσει χωρίς άδεια ή να πληρώσει δικαιώματα.

Κεφάλαιο 5

Μουσικά έργα σε Βάσεις Δεδομένων

Η μουσική είναι ένα παλαιό και σπουδαίο φαινόμενο που έχει συνεχής και μεταβατική εξέλιξη. Η άνοδος και η πτώση των μουσικών εκδόσεων κατά την περίοδο 1500-1700 ήταν σημαντική περίοδος της ιστορίας της μουσικής, καθώς οι μουσικοί και οι δημιουργοί είχαν δυσκολία να διαθέσουν τη δουλειά τους στο κοινό (Whenham and Wistreich, 2007). Το μουσικό έγγραφο ήταν ένα σημαντικό εργαλείο για τη μεταφορά και τη διατήρηση των μουσικών καλλιτεχνικών έργων, και η εξέλιξή του σε αυτή την περίοδο σημαίνει ότι η μουσική ήταν σε θέση να επεκταθεί και να διαδίδει σε περισσότερους ανθρώπους.

Υπήρξε άνοδος των ευρωπαϊκών μουσικών εκδόσεων κατά το 16ο αιώνα, κανονικά με μια επίπεδη φάση στα 1570s και μια σύντομη πτώση στα 1590s. Η μουσική έκδοση έφτασε σε ένα κορυφαίο επίπεδο στα 1610s, κατά τη δεκαετία αυτή κυκλοφόρησαν περίπου 1.800 εκδόσεις μουσικής (Whenham and Wistreich, 2007). Μία τέτοια αύξηση της εκτυπωτικής δραστηριότητας δημιούργησε μια παράδοξη αλλαγή στον τρόπο με τον οποίο οι συνθέτες διέδιδαν τα έργα τους το 16ο και στις αρχές του 17ου αιώνα.

Για την έρευνα βάσεων δεδομένων και μουσικού αρχειακού υλικού, ακολουθείται μια ολοκληρωμένη προσέγγιση που περιλαμβάνει την επισκόπηση των πληροφοριών που περιέχονται στις βάσεις δεδομένων και των τεχνικών εργαλείων που χρησιμοποιούνται για την πρόσβαση και την ανάλυση αυτών των πληροφοριών. Η ανάλυση μεθοδολογικά περιλαμβάνει τις μορφές στις οποίες αποθηκεύονται τα δεδομένα (όπως ψηφιακά αρχεία ήχου ή σαρωμένες εικόνες εγγράφων σε χαρτί), καθώς και τις τεχνικές ψηφιοποίησης που χρησιμοποιούνται για τη δημιουργία αυτών των μορφών. Επιπλέον, εξετάζονται οι μέθοδοι που χρησιμοποιούνται για την καταλογογράφηση και την οργάνωση των δεδομένων, καθώς και τυχόν μεταδεδομένων που έχουν προσαρτηθεί στα μεμονωμένα στοιχεία της βάσης δεδομένων.

Για παράδειγμα, η βάση δεδομένων RISM (Répertoire International des Sources Musicales / International Inventory of Musical Sources¹) είναι ένας ολοκληρωμένος διαδικτυακός κατάλογος μουσικών πηγών (κυρίως χειρογράφων και έντυπης μουσικής) από τον Μεσαίωνα μέχρι σήμερα. Είναι μεταξύ άλλων ένα εργαλείο έρευνας που επιτρέπει στους χρήστες να αναζητούν και να έχουν πρόσβαση σε πληροφορίες σχετικά με μουσικά έργα και τις πηγές τους, συμπεριλαμβανομένων πληροφοριών για συνθέτες, ερμηνευτές και γραφείς. Η βάση δεδομένων είναι διαθέσιμη στο διαδίκτυο δωρεάν και χρησιμοποιείται ευρέως από μελετητές, ερευνητές και μουσικούς.

Για τη διερεύνηση και ανάλυση των βάσεων που ακολουθούν, ακολουθήθηκαν τα παρακάτω βήματα:

- Εξέταση των ιστοτόπων και οποιαδήποτε διαθέσιμη τεκμηρίωση, όπως οδηγούς χρήσης και συχνές ερωτήσεις. Η διαδικασία αυτή παρέχει μια επισκόπηση της βάσης δεδομένων και των δυνατοτήτων.
- Εξοικείωση με τη διεπαφή αναζήτησης της βάσης δεδομένων. Πειραματισμός με διαφορετικούς όρους αναζήτησης και φίλτρα για να εξεταστούν ποιοι τύποι αποτελεσμάτων επιστρέφονται.
- Εξερεύνηση για τα διάφορα είδη πληροφοριών που είναι διαθέσιμα στη βάση δεδομένων. Οι βάσεις συνήθως καταλογίζουν ένα ευρύ φάσμα μουσικών πηγών, συμπεριλαμβανομένων χειρογράφων, έντυπης μουσικής και αρχειακού υλικού. Πραγματοποιείται αναζήτηση σε πληροφορίες για συνθέτες, ερμηνευτές, γραφείς και άλλα άτομα που σχετίζονται με τις πηγές.
- Έλεγχος για την ικανότητα της βάσης δεδομένων να αναζητά συγκεκριμένα έργα και συνθέσεις. Αναζήτηση για πληροφορίες σε σχέση με τα μουσικά όργανα, το είδος και άλλα χαρακτηριστικά των έργων.
- Εξέταση για τους διάφορους τρόπους με τους οποίους μπορεί να χρησιμοποιηθεί η βάση δεδομένων. Για παράδειγμα, μπορεί να χρησιμοποιηθεί για την έρευνα της ιστορίας και της μετάδοσης συγκεκριμένων έργων, για τον εντοπισμό πηγών για παραστάσεις ή εκδόσεις ή για τον εντοπισμό χειρογράφων και άλλων πρωτογενών πηγών για μελέτη.

Τα παραπάνω είναι μερικά από τα βήματα που ακολουθήθηκαν αλλά και που προτείνονται από την πτυχιακή εργασία για περαιτέρω ανάλυση των αντίστοιχων βάσεων δεδομένων.

¹<https://rism.info/>

Σκοπός της συγκεκριμένης πτυχιακής φυσικά είναι η επισκόπηση αυτών των βάσεων και εργαλείων ώστε να μπορεί να πραγματοποιηθεί μια εισαγωγική προσέγγιση στο συγκεκριμένο ερευνητικό πεδίο.

5.1 Répertoire International des Sources Musicales (RISM)

Για τους ιστορικούς της μουσικής, υπάρχουν ήδη μεγάλα δεδομένα βιβλιογραφίας, συμπεριλαμβανομένων των καταλόγων των ερευνητικών βιβλιοθηκών και των διάφορων καταλόγων που δημιουργήθηκαν από το RISM (Répertoire International des Sources Musicales). Για παράδειγμα, ο κατάλογος εκτυπωμένης μουσικής της Βρετανικής Βιβλιοθήκης περιγράφει έργα από περισσότερους από 100.000 συνθέτες. Τέτοια μεγάλα δεδομένα προσφέρουν τη δυνατότητα για ένα "απομακρυσμένο ανάγνωση" των μουσικών πηγών (Ward, 2015). Ένα άλλο πλεονέκτημα της έρευνας των δεδομένων βιβλιογραφίας είναι ότι ήδη διαθέτουν δομή, έχοντας δημιουργηθεί σύμφωνα με τους κανόνες της καταλογογράφησης βιβλιοθηκών, οπότε μπορεί να είναι ευκολότερο να διαχειριστούν και να αναλύσουν σε σχέση με άλλα μεγάλα δεδομένα που διατίθενται στους μουσικολόγους (όπως οι βιβλιοθήκες αρχείων ήχου).

Πράγματι, τα βιβλιογραφικά σύνολα δεδομένων μπορούν να παρέχουν πολύτιμες πληροφορίες για την ιστορία της μουσικής και τους διάφορους συνθέτες και τα έργα που έχουν δημιουργηθεί με την πάροδο του χρόνου. Χρησιμοποιώντας αυτά τα σύνολα δεδομένων, οι μουσικολόγοι μπορούν να αποκτήσουν μια πιο ολοκληρωμένη κατανόηση του πεδίου, συμπεριλαμβανομένων λιγότερο γνωστών συνθετών και έργων. Επιπλέον, επειδή τα βιβλιογραφικά σύνολα δεδομένων είναι δομημένα και οργανωμένα σύμφωνα με καθιερωμένους κανόνες, μπορούν να αναλυθούν και να χειριστούν ευκολότερα από άλλους τύπους μεγάλων συνόλων δεδομένων. Αυτό επιτρέπει πιο αποτελεσματική ανάλυση, δίνοντας τη δυνατότητα στους μουσικολόγους να εντοπίζουν πιο εύκολα τάσεις και μοτίβα στα δεδομένα (Jones et al., 2017). Συνολικά, η χρήση βιβλιογραφικών συνόλων δεδομένων στη μουσικολογία προσφέρει τη δυνατότητα να διεκρινόμαστε και να εμβαθύνουμε την κατανόησή μας για την ιστορία της μουσικής.

Εκτός από την παροχή μιας ολοκληρωμένης επισκόπησης της ιστορίας της μουσικής, η χρήση βιβλιογραφικών συνόλων δεδομένων μπορεί επίσης να διευκολύνει πιο λεπτομερείς και εστιασμένες μελέτες συγκεκριμένων περιόδων, ειδών ή συνθετών. Για παράδειγμα, ένας μουσικολόγος που μελετά την κλασική περίοδο μπορεί να χρησιμοποιήσει ένα βιβλιογραφικό σύνολο δεδομένων για να αναγνωρίσει και να αναλύσει έργα ενός συγκεκριμένου συνθέτη ή να συγκρίνει και να αντιπαραβάλει διαφορετικούς συνθέτες από την ίδια περίοδο. Ομοίως, ένας

μουσικολόγος που μελετά ένα συγκεκριμένο είδος, όπως η όπερα ή η χορωδιακή μουσική, θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει ένα βιβλιογραφικό σύνολο δεδομένων για να εντοπίσει και να αναλύσει έργα εντός αυτού του είδους ή να συγκρίνει και να αντιπαραβάλει διαφορετικά είδη. Επίσης, ένα βιβλιογραφικό σύνολο δεδομένων μπορεί να βοηθήσει τους μουσικολόγους να απαντήσουν σε συγκεκριμένες ερευνητικές ερωτήσεις και να εξάγουν συμπεράσματα σχετικά με την ιστορία της μουσικής. Για παράδειγμα, ένας μουσικολόγος μπορεί να χρησιμοποιήσει ένα βιβλιογραφικό σύνολο δεδομένων για να προσδιορίσει ποιοι συνθέτες ήταν οι πιο παραγωγικοί κατά τη διάρκεια μιας συγκεκριμένης περιόδου ή για να προσδιορίσει ποια έργα ήταν τα πιο δημοφιλή σε μια συγκεκριμένη περίοδο.

Ένα συγκεκριμένο παράδειγμα για το πώς μπορούν να χρησιμοποιηθούν βιβλιογραφικά σύνολα δεδομένων στη μουσικολογία είναι η μελέτη των έργων ενός συγκεκριμένου συνθέτη. Για παράδειγμα, ένας μουσικολόγος μπορεί να χρησιμοποιήσει ένα βιβλιογραφικό σύνολο δεδομένων για να αναγνωρίσει όλα τα έργα που έγραψε ο Mozart και να τα αναλύσει ως προς το είδος, τη μορφή και το στυλ τους. Αυτός ο τύπος μελέτης θα μπορούσε να προσφέρει πολύτιμες γνώσεις για τη μουσική παραγωγή του Mozart και θα μπορούσε να βοηθήσει να ρίξει φως στην καλλιτεχνική ανάπτυξη και τις επιρροές του.

Ένα άλλο συγκεκριμένο παράδειγμα για το πώς μπορούν να χρησιμοποιηθούν βιβλιογραφικά σύνολα δεδομένων στη μουσικολογία είναι η μελέτη της δημοτικότητας διαφορετικών έργων με την πάροδο του χρόνου. Ένας μουσικολόγος θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει ένα βιβλιογραφικό σύνολο δεδομένων για να προσδιορίσει ποια έργα εκτελέστηκαν ή δημοσιεύτηκαν πιο συχνά κατά τη διάρκεια μιας συγκεκριμένης περιόδου και να αναλύσει τους λόγους της δημοτικότητας τους. Αυτός ο τύπος μελέτης θα μπορούσε να προσφέρει πολύτιμες γνώσεις για τις μεταβαλλόμενες προτιμήσεις και προτιμήσεις του κοινού και θα μπορούσε να βοηθήσει να ρίξει φως στο πολιτιστικό και ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιουργήθηκαν τα έργα.

Το RISM (Répertoire International des Sources Musicales) είναι μια διεθνής προσπάθεια καταλογογράφησης που παρέχει λεπτομερείς πληροφορίες για μουσικές πηγές από όλο τον κόσμο. Το έργο που αναφέρθηκε στην προηγούμενη απάντηση χρησιμοποίησε πολλά σύνολα δεδομένων RISM, συμπεριλαμβανομένων των καταλόγων της πρώιμης έντυπης μουσικής πριν από το 1800. Το RISM A/I περιέχει περίπου 100.000 δίσκους που περιγράφουν εκδόσεις που περιέχουν το έργο ενός μόνο συνθέτη (Bosma et al., 2006), ενώ το RISM B/I περιέχει περίπου 17.000 δίσκους για ανθολογίες που περιέχουν έργα πολλών συνθετών (Rose et al., 2015). Αυτά τα σύνολα δεδομένων έχουν πολύ ευρύτερο γεωγραφικό εύρος από τους καταλόγους της Βρετανικής Βιβλιοθήκης και είναι ιδιαίτερα χρήσιμα για τη μελέτη μουσικής από βιβλιοθήκες της Ανατολικής Ευρώπης και της Ιβηρικής Χερσονήσου.

Ένα από τα βασικά πλεονεκτήματα της χρήσης των συνόλων δεδομένων RISM είναι ότι παρέχουν λεπτομερείς πληροφορίες σχετικά με τις μουσικές πηγές, συμπεριλαμβανομένων πληροφοριών για τους τόπους δημοσίευσης και τις ημερομηνίες δημοσίευσης (όταν είναι διαθέσιμες). Αυτό μπορεί να είναι πολύτιμο για ερευνητές που μελετούν συγκεκριμένες περιόδους, είδη ή συνθέτες, καθώς τους επιτρέπει να εντοπίσουν και να αναλύσουν σχετικά έργα. Επιπλέον, από το 2012, το RISM A/II είναι διαθέσιμο ως ανοιχτά δεδομένα, γεγονός που το καθιστά εύκολα προσβάσιμο και φιλικό προς τον χρήστη για τους ερευνητές.

Η ανάλυση των μακροπρόθεσμων τάσεων στη μουσική εκτύπωση μπορεί να προσφέρει πολύτιμες γνώσεις για τους κοινωνικούς και οικονομικούς παράγοντες που διαμόρφωσαν τη μουσική ζωή τον 17ο αιώνα. Η εκτύπωση μουσικής με γράμματα είχε μια ξεχωριστή διάρκεια ζωής, με απότομη πτώση τη δεκαετία του 1630. Αυτό συμφωνεί με την παρατήρηση του Fernand Braudel ότι οι βιομηχανίες στην προβιομηχανική εποχή συχνά γνώρισαν απότομη άνοδο ακολουθούμενη από απότομη πτώση Braudel, 1970.

Ένας λόγος για την παρακμή της μουσικής εκτύπωσης τον 17ο αιώνα ήταν οι περιορισμοί του κινητού τύπου, που καθιστούσαν δύσκολη την αναπαράσταση της πολυπλοκότητας της οργανικής μουσικής. Αυτό οδήγησε σε μια στροφή προς τη διάδοση χειρογράφων, καθώς οι συνθέτες και οι μουσικοί βρήκαν εναλλακτικούς τρόπους για να διανείμουν τα έργα τους.

Συνολικά, η ανάλυση των μακροπρόθεσμων τάσεων στη μουσική εκτύπωση μπορεί να προσφέρει πολύτιμες γνώσεις για την ιστορία της μουσικής και μπορεί να βοηθήσει να ρίξει φως στους κοινωνικούς και οικονομικούς παράγοντες που διαμόρφωσαν τη μουσική ζωή τον 17ο αιώνα. Χρησιμοποιώντας βιβλιογραφικά δεδομένα και εργαλεία που διευκολύνουν την αποτελεσματική ανάλυση, οι ερευνητές μπορούν να αποκτήσουν μια πιο ολοκληρωμένη κατανόηση του πεδίου και να εντοπίσουν τάσεις και μοτίβα που μπορεί να μην είναι άμεσα εμφανή.

Η ανάλυση των δεδομένων RISM μπορεί να προσφέρει πολύτιμες πληροφορίες για τη γεωγραφική αναδιάρθρωση των μουσικών εκδόσεων στα μέσα του 17ου αιώνα. Εντοπίζοντας τάσεις και μοτίβα στα δεδομένα, οι ερευνητές μπορούν να αποκτήσουν μια πιο ολοκληρωμένη κατανόηση των οικονομικών και μουσικών αλλαγών της περιόδου και πώς αυτές οι αλλαγές επηρέασαν τη βιομηχανία μουσικής εκτύπωσης.

Η διαδικασία και τα εργαλεία που περιγράφονται σε αυτό το άρθρο (Crawford et al., 2014) χρησιμοποιούνται για τη διερεύνηση των συνδέσεων μεταξύ κομματιών, ανθρώπων και τόπων στην πρώιμη σύγχρονη μουσική και για τη συσχέτιση τους με τον πολιτισμό ως σύνολο. Καθώς οι βιβλιοθήκες καθιστούν περισσότερες μουσικές πληροφορίες διαθέσιμες σε ψηφιακή μορφή, τα διαθέσιμα δεδομένα για αυτόν τον τύπο έρευνας διευρύνονται επίσης, αλλά για να αξιοποιηθούν πλήρως αυτές οι πηγές, απαιτείται ένα περαιτέρω βήμα ευθυγράμμισης και

σύνδεσης (Crawford et al., 2014).

Η διαδικασία και τα εργαλεία που χρησιμοποιούνται σε αυτή τη μελέτη περιλαμβάνουν μια εποπτευόμενη διαδικασία με αυτοματοποιημένα στοιχεία, η οποία βοηθά τους μουσικολόγους να δημιουργήσουν μια επεκτάσιμη δομή γνώσης ευθυγραμμίζοντας οντότητες εντός και μεταξύ διαφορετικών σωμάτων της πρώιμης σύγχρονης μουσικής και συνδέοντάς τα με εξωτερικά Συνδεδεμένα Δεδομένα. Αυτό επιτρέπει στους ερευνητές να εξερευνήσουν πιο εύκολα τις συνδέσεις μεταξύ διαφορετικών κομματιών, ανθρώπων και τόπων και να αποκτήσουν μια πιο ολοκληρωμένη κατανόηση της μουσικής αυτής της περιόδου.

5.2 Οι κατάλογοι έντυπης και χειρόγραφης μουσικής της Βρετανικής Βιβλιοθήκης

Οι κατάλογοι χειρογράφων μουσικής της Βρετανικής Βιβλιοθήκης παρέχουν πολύτιμες πληροφορίες για μουσικολόγους και άλλους ερευνητές που ενδιαφέρονται να μελετήσουν την ιστορία της μουσικής. Ένα από τα βασικά πλεονεκτήματα της χρήσης των καταλόγων μουσικής χειρογράφων της Βρετανικής Βιβλιοθήκης είναι ότι παρέχουν λεπτομερείς πληροφορίες για τις ίδιες τις συνθέσεις, συμπεριλαμβανομένου του είδους και του συνθέτη τους (όπου είναι γνωστό). Αυτό μπορεί να είναι πολύτιμο για ερευνητές που μελετούν συγκεκριμένες περιόδους, είδη ή συνθέτες, καθώς τους επιτρέπει να εντοπίσουν και να αναλύσουν έργα που σχετίζονται με την έρευνά τους. Επιπλέον, το γεγονός ότι οι κατάλογοι διατίθενται ηλεκτρονικά τους καθιστά πιο προσιτούς και ευκολότερους στη χρήση από τις έντυπες εκδόσεις, οι οποίες μπορεί να είναι δύσκολο να εντοπιστούν και να προσπελαστούν.

Συνολικά, οι κατάλογοι χειρογράφων μουσικής της Βρετανικής Βιβλιοθήκης αποτελούν πολύτιμη πηγή για μουσικολόγους και άλλους ερευνητές που ενδιαφέρονται να μελετήσουν την ιστορία της μουσικής. Παρέχοντας λεπτομερείς πληροφορίες για μεμονωμένες συνθέσεις, αυτοί οι κατάλογοι μπορούν να βοηθήσουν τους ερευνητές να κατανοήσουν καλύτερα τα είδη και τους συνθέτες της μουσικής χειρογράφων και να εντοπίσουν τάσεις και μοτίβα στα δεδομένα.

Οι κατάλογοι έντυπης και χειρόγραφης μουσικής της Βρετανικής Βιβλιοθήκης² είναι διαθέσιμοι για λήψη σε μορφή CSV, η οποία επιτρέπει στους χρήστες να εργαστούν με τα δεδομένα σε λογισμικό όπως το Excel. Αυτό καθιστά τα σύνολα δεδομένων εύκολα προσβάσιμα και επιτρέπει στους ερευνητές να χειρίζονται και να αναλύουν τα δεδομένα με διάφορους

²<http://www.bl.uk/bibliographic/download.html>

τρόπους. Επιπλέον, ο κατάλογος έντυπης μουσικής είναι επίσης διαθέσιμος σε μορφή RD-F/XML, η οποία επιτρέπει στους χρήστες να συνδυάζουν αυτό το σύνολο δεδομένων με άλλους πόρους και να ανταλλάσσουν τα δεδομένα στον Ιστό.

Η διαθεσιμότητα αυτών των συνόλων δεδομένων σε μορφές CSV και RDF/XML τα καθιστά πιο προσιτά και φιλικά προς τον χρήστη για τους ερευνητές και επιτρέπει την πιο αποτελεσματική ανάλυση των δεδομένων Middle, 2018. Για παράδειγμα, ένας ερευνητής θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει τα αρχεία CSV για να ταξινομήσει και να φιλτράρει τα δεδομένα στο Excel ή για να δημιουργήσει γραφήματα που απεικονίζουν τάσεις και μοτίβα στα δεδομένα.

5.3 Η βάση δεδομένων SCRIBE

Το SCRIBE είναι ένα πρόγραμμα υπολογιστή που αναπτύχθηκε το 1984 για να διευκολύνει τη μεταγραφή, την ανάλυση και την εκτύπωση της μεσαιωνικής μουσικής στην αρχική της σημειογραφία. Την εποχή που αναπτύχθηκε, δεν υπήρχε άλλο πρόγραμμα υπολογιστή που να είχε αυτές τις λειτουργίες. Ενώ τώρα υπάρχουν άλλα προγράμματα με περιορισμένο εύρος μεσαιωνικών μουσικών συμβόλων, το SCRIBE εξακολουθεί να είναι το μόνο πρόγραμμα με την πλήρη γκάμα των νευμάτων, τη σημειογραφία του τραγουδιού, τη γαλλική *ars nova*, την ιταλική *trecento*, την έγχρωμη σημειογραφία του 15ου αιώνα και τη λευκή μηνιαία σημειογραφία του 15ου και 16ου αιώνα. Το SCRIBE σχεδιάστηκε σύμφωνα με τις θεμελιώδεις αρχές της μεσαιωνικής σημειογραφίας. Κάθε στοιχείο που είχε μουσική σημασία για έναν μεσαιωνικό γραφέα μπορεί να κωδικοποιηθεί σε ένα απλό, επεξεργάσιμο αρχείο κειμένου, το οποίο οδηγεί τη γραφική αναπαράσταση της μουσικής στην οθόνη και παράγει έγχρωμη εκτύπωση. Οι θέσεις των σημειώσεων εισάγονται ως σημειωματάρια σε μια συγκεκριμένη γραμμή ή χώρο στο προσωπικό. Οποιαδήποτε νότα μπορεί να είναι μαύρη, κενή ή κόκκινη. Το πρόγραμμα περιλαμβάνει επίσης την πλήρη σειρά πινακίδων μέτρησης σύμφωνα με τις γαλλικές και ιταλικές συμβάσεις (Stinson, 1997).

Η ανάπτυξη του SCRIBE καθοδηγήθηκε από τα διάφορα υπό διερεύνηση χειρόγραφα και τις ανάγκες μουσικολογικής ανάλυσης. Το πρώτο χειρόγραφο που μπήκε στη βάση δεδομένων ήταν ένα σύνολο 15 τόμων βιβλίων χορωδίας στην Περούτζια που αντιγράφηκε γύρω στο 1305-1330. Στη συνέχεια, η βάση δεδομένων επεκτάθηκε χρησιμοποιώντας ένα από τα σωζόμενα υποδείγματα από το οποίο αντιγράφηκαν όλα τα Δομινικανά χειρόγραφα, το GB-Lbl23935, και αργότερα ελέγχθηκε και επεκτάθηκε περαιτέρω χρησιμοποιώντας το Poissy Antiphonal (Burkholder, 2018; Stinson, 1997). Αυτές οι προσθήκες επέτρεψαν στο SCRIBE να παρέχει μια περιεκτική πηγή για τη μελέτη και την ανάλυση του μεσαιωνικού άσματος (Stinson, 1997).

Η βάση δεδομένων SCRIBE είναι μια συλλογή από Δομινικανά άσματα από τις αρχές του 14ου αιώνα. Αντικατοπτρίζει τις αναθεωρήσεις του ρεπερτορίου που έγιναν υπό την ηγεσία του Humbert of Romans και εγκρίθηκαν από τα Γενικά Κεφάλαια της Βούδας, του Λονδίνου και του Μετς το 1256 (Haller, 1986; Humphreys, 1989). Οι αυστηροί κανόνες που επιβλήθηκαν από το Δομινικανή τάξη στους γραφείς που αντέγραφαν λειτουργικά βιβλία βοήθησαν να διασφαλιστεί ότι οι πηγές στη βάση δεδομένων SCRIBE είναι ομοιόμορφες. Ωστόσο, έγιναν κάποιες μικρές τροποποιήσεις για να χωρέσουν οι γραφείς του χειρογράφου του Τορίνο, το οποίο γράφτηκε στις αρχές του 15ου αιώνα. Αυτό το χειρόγραφο είναι γνωστό για τη συλλογή έργων του *ars subtilior*, τα οποία θεωρούνται μερικά από τα πιο σύνθετα μουσικά κομμάτια του Μεσαίωνα (Stoessel, 2003).

Το μουσικό υλικό της βάσης δεδομένων έχει μετατραπεί σε σύγχρονη σημειογραφία, καθιστώντας το άμεσα χρησιμοποιήσιμο από σύγχρονους μουσικούς με ελάχιστη παλαιογραφική εκπαίδευση. Αυτή η μετατροπή είναι δυνατή επειδή η σημείωση που κωδικοποιείται στο SCRIBE έχει διατηρηθεί πάνω από τις σύγχρονες σημειώσεις. Η χρήση σύγχρονων κλειδιών και η ευθυγράμμιση κειμένου και μουσικής έχουν σχεδιαστεί για να είναι τόσο ακριβείς όσο ήταν στα αρχικά χειρόγραφα. Οι προγραμματισμένες διεπαφές μεταξύ του λογισμικού σημειογραφίας μουσικής SCRIBE και Score, που αναπτύχθηκε από τη Leyland Smith του Πανεπιστημίου του Στάνφορντ, καθιστούν δυνατές αυτές τις δυνατότητες (Stinson, 1997). Το Score χρησιμοποιείται από το 1971 και είναι ένα από τα παλαιότερα και πιο εξελιγμένα προγράμματα σημειογραφίας. Σε αντίθεση με τα πιο πρόσφατα προγράμματα, έχει τη δυνατότητα να δέχεται αρχεία κειμένου με προκαθορισμένες παραμέτρους για κάθε σύμβολο και να χρησιμοποιεί εναλλακτικά σχήματα σημειώσεων και ειδικά σχήματα που δημιουργούνται στο δικό του πρόγραμμα σχεδίασης ή προετοιμάζονται σε άλλα προγράμματα.

Η ψηφιακή μορφή της βάσης δεδομένων SCRIBE επιτρέπει τη συμπερίληψη αρχείων ήχου, τα οποία μπορούν να παρέχονται ως ψηφιακές εγγραφές υψηλής ποιότητας ή να συντίθενται από τα ίδια δεδομένα που παράγουν τα γραφικά αρχεία των παρτιτούρων. Αυτά τα αρχεία ήχου μπορούν να διατεθούν σε διάφορες μορφές, συμπεριλαμβανομένου αρχείων MIDI και τυπικών μορφών αρχείων ήχου (Stinson, 1997).

Συνολικά, οι βάσεις δεδομένων SCRIBE παρέχουν μια ολοκληρωμένη σειρά πληροφοριών για τη μεσαιωνική μουσική, συμπεριλαμβανομένων παρτιτούρων σε σύγχρονη και πρωτότυπη σημειογραφία, βιβλιογραφικά δεδομένα, φαξ, αναφορές στη μεσαιωνική λογοτεχνία, μελέτες στη σύγχρονη επιστημονική λογοτεχνία και ηχογραφήσεις. Οι βάσεις δεδομένων μπορούν να παρέχουν κείμενο, γραφικά και ήχο ταυτόχρονα. Επί του παρόντος, η πρόσβαση στον πειραματικό ιστότοπο που φιλοξενεί τη βάση δεδομένων SCRIBE είναι δωρεάν. Ωστόσο,

η χρήση του ιστότοπου ενδέχεται να περιοριστεί στο μέλλον σε αυτούς που ανήκουν στον τομέα του Πανεπιστημίου LaTrobe και σε βιβλιοθήκες που είναι συνδρομητές. Η ανάπτυξη της βάσης δεδομένων έχει υποστηριχθεί από το Αυστραλιανό Ερευνητικό Συμβούλιο και το Πανεπιστήμιο La Trobe (Stinson, 1997). Προκειμένου να συνεχιστεί η επέκταση των ρεπερτορίων των κωδικοποιημένων έργων και να συμβαδίζει με τις εξελίξεις στον υπολογισμό του Διαδικτύου, μπορεί να χρειαστεί να χρεωθεί στις συμμετέχουσες βιβλιοθήκες μια συνδρομή και στους μεμονωμένους χρήστες μια μικρή χρέωση για τη λήψη ολόκληρων έργων. Αναμένεται ότι η περιήγηση των αρχικών και η πρόσβαση σε βιβλιογραφικά δεδομένα θα παραμείνει δωρεάν.

5.4 Η βάση δεδομένων CANTUS

Το CANTUS είναι μια βάση δεδομένων που παρέχει πρόσβαση στο λατινικό λειτουργικό ρεπερτόριο ψαλμών του Μεσαίωνα (Helsen and Lacoste, 2011). Είναι μια περιεκτική συλλογή από πεζά από τον ένατο έως τον δέκατο τρίτο αιώνα και περιλαμβάνει υλικό τόσο από τη ρωμαϊκή όσο και από τη μοναστική παράδοση. Το CANTUS διατηρείται από τη Hill Monastic Manuscript Library στο Πανεπιστήμιο Saint John στη Μινεσότα Urberg, 2017.

Η βάση δεδομένων CANTUS ³ είναι μια βάση δεδομένων του Γρηγοριανού άσματος. Περιέχει το κείμενο και τη μουσική σημειογραφία περισσότερων από 25.000 μεσαιωνικών χειρογράφων, επιτρέποντας στους χρήστες να αναζητήσουν, να περιηγηθούν και να αναλύσουν τη μουσική. Η βάση δεδομένων δημιουργήθηκε από τη Hill Monastic Manuscript Library στο Πανεπιστήμιο Saint John's στο Collegeville της Μινεσότα και διατηρείται από την κοινοπραξία CANTUS, η οποία περιλαμβάνει πολλά άλλα ιδρύματα. Η βάση δεδομένων είναι διαθέσιμη στο διαδίκτυο και χρησιμοποιείται ευρέως από ερευνητές, μουσικούς και φοιτητές που ενδιαφέρονται για το Γρηγοριανό άσμα.

Η βάση δεδομένων CANTUS είναι μια συλλογή από πάνω από 1 εκατομμύριο αρχεία λατινικών λειτουργικών υμνωδών από τη μεσαιωνική περίοδο, με ιδιαίτερη έμφαση στο άσμα από τη Δυτική Ευρώπη. Η αναζήτηση στη βάση δεδομένων είναι δυνατή με διάφορα κριτήρια, όπως το είδος, ο τόπος προέλευσης και η πηγή χειρογράφου. Οι χρήστες μπορούν να έχουν πρόσβαση στη βάση δεδομένων online και να δουν μεταγραφές και μεταφράσεις του άσματος, καθώς και πληροφορίες σχετικά με τα χειρόγραφα στα οποία εμφανίζεται το άσμα. Η βάση δεδομένων είναι μια πολύτιμη πηγή για μελετητές της μεσαιωνικής μουσικής και της λειτουργίας. Η πρόσφατη προσθήκη μελωδικών incipits και πλήρων μελωδιών Volpiano αναμένεται να αυξήσει τη

³<https://hmml.org/>

χρησιμότητα της βάσης δεδομένων ως εργαλείου έρευνας (Helsen and Lacoste, 2011).

5.5 Το NEUMES Project

Το έργο NEUMES (Barton, 2002) επικεντρώνεται στην ανάπτυξη μιας υποδομής λογισμικού για την ψηφιακή μεταγραφή χειρογράφων μεσαιωνικής ψαλτικής. Το έργο στοχεύει στη δημιουργία μιας κατανεμημένης βιβλιοθήκης πόρων εγγράφων ψαλμωδίας που μπορούν να έχουν πρόσβαση και να χρησιμοποιηθούν από διάφορους τύπους προγραμμάτων εφαρμογών. Για να επιτευχθεί αυτό, το NEUMES Project έχει αναπτύξει ένα σχήμα κωδικοποίησης που ονομάζεται NeumesXML, το οποίο χρησιμεύει ως "περιτύλιγμα" για τη μετάδοση, την αποθήκευση και τη σήμανση δεδομένων μεταγραφής. Στόχος αυτού του έργου είναι να διευκολύνει τους μελετητές και τους ερευνητές να έχουν πρόσβαση και να μελετήσουν αυτά τα σημαντικά ιστορικά έγγραφα. Στο μέλλον, το έργο NEUMES μπορεί επίσης να διερευνήσει άλλες κατευθύνσεις, όπως η ανάπτυξη νέων εργαλείων για την ανάλυση και την ερμηνεία των μεταγραφών (Barton, 2002).

Ο στόχος του έργου NEUMES είναι να δημιουργήσει ένα ευέλικτο και διαλειτουργικό σύστημα για τη μεταγραφή και την πρόσβαση σε χειρόγραφα μεσαιωνικών ψαλμών, και υπάρχουν πολλοί διαφορετικοί τρόποι με τους οποίους αυτό το σύστημα μπορεί να χρησιμοποιηθεί από ερευνητές και μελετητές. Για παράδειγμα, οι χρήστες μπορεί επίσης να μπορούν να χρησιμοποιούν το σύστημα NEUMES για να συγκρίνουν διαφορετικές μεταγραφές του ίδιου τραγουδιού ή να αναλύουν τις μεταγραφές. Επιπλέον, η κατανεμημένη βιβλιοθήκη πηγών εγγράφων ψαλτικής του έργου NEUMES μπορεί επίσης να είναι χρήσιμη για τη δημιουργία εκπαιδευτικών πόρων, όπως διαδικτυακά μαθήματα ή διαδραστικούς οδηγούς για την ιστορία και τη σημασία του μεσαιωνικού άσματος.

Η πρώτη φάση του Έργου NEUMES επικεντρώθηκε στο σχεδιασμό του σχήματος αναπαράστασης και κωδικοποίησης δεδομένων για μεταγραφές μεσαιωνικών τραγουδιών, καθώς και στη δημιουργία δειγμάτων μεταγραφών για τη δοκιμή της αποτελεσματικότητας αυτών των εργαλείων.

Η δεύτερη φάση του Έργου NEUMES έχει δύο κύριες προτεραιότητες: την επέκταση της αναπαράστασης δεδομένων χαρακτήρων NEUMES και του NeumesXML για να καλύψει πηγές ανατολικών τραγουδιών και την ανάπτυξη κοινώς απαραίτητων βοηθητικών προγραμμάτων, όπως ένα φιλικό προς το χρήστη πρόγραμμα εισαγωγής δεδομένων. Η ομάδα έργου μπορεί επίσης να δημιουργήσει προγράμματα μετατροπής που επιτρέπουν την εύκολη εξαγωγή και εισαγωγή δεδομένων NEUMES προς και από άλλες μορφές δεδομένων.

Ο πρωταρχικός στόχος της Τρίτης Φάσης θα είναι η ανάπτυξη ενός προγράμματος για την οπτική αναγνώριση χαρακτήρων πρώιμων πηγών από ψηφιακές εικόνες. Αυτό το πρόγραμμα θα χρησιμοποιηθεί για την αυτοματοποίηση της διαδικασίας μεταγραφής αυτών των εγγράφων, καθιστώντας ευκολότερη και ταχύτερη τη δημιουργία μεταγραφών αυτών των σημαντικών ιστορικών πηγών (Barton, 2002).

5.6 Το DIAMM, ένα ψηφιακό αποθετήριο χειρογράφων μεσαιωνικής μουσικής

Το DIAMM, ή Digital Image Archive of Medieval Music, είναι ένα ψηφιακό αποθετήριο χειρογράφων μεσαιωνικής μουσικής και άλλου σχετικού υλικού. Ιδρύθηκε από τη Margaret Bent και τον Andrew Wathey το 1998 ως ένας τρόπος να γίνει η μεσαιωνική μουσική πιο προσιτή και πιο εύκολη στη μελέτη (Oswell, 2011). Ο ιστότοπος DIAMM είναι μια πολύτιμη πηγή για μουσικολόγους, παρέχοντας υψηλής ποιότητας ψηφιακές εικόνες χειρογράφων μεσαιωνικής μουσικής, καθώς και λεπτομερείς περιγραφές και άλλες πληροφορίες.

Η επόμενη φάση των εργασιών της DIAMM περιλαμβάνει τη συνεργασία με βιβλιοθήκες που φιλοξενούν βιβλία από το εργαστήριο Alamire στην Ολλανδία. Το εργαστήριο Alamire ήταν σημαντικό κέντρο μουσικής παραγωγής τον 15ο και 16ο αιώνα και τα βιβλία του φημίζονται για τον πλούσιο φωτισμό και την υψηλή ποιότητά τους. Ψηφιοποιώντας αυτές τις πηγές και καθιστώντας τις διαθέσιμες στον ιστότοπο της DIAMM, οι μελετητές θα μπορούν να μελετήσουν αυτά τα χειρόγραφα με μεγαλύτερη λεπτομέρεια και να κατανοήσουν καλύτερα τη μουσική του εργαστηρίου Alamire (Craig-McFeely, 2008).

Συνολικά, το έργο του DIAMM είναι σημαντικό για τη διατήρηση και τη μελέτη της μεσαιωνικής μουσικής. Παρέχοντας ψηφιακή πρόσβαση σε σπάνια και πολύτιμα χειρόγραφα, η DIAMM συμβάλλει στο να γίνει αυτή η μουσική πιο προσιτή και πιο εύκολη στη μελέτη, ενισχύοντας την έρευνα και τις υποτροφίες στον τομέα.

Μια εξέλιξη στη διαχείριση μεταδεδομένων πρόκειται να λάβει χώρα με την DIAMM και τέσσερις άλλους σημαντικούς δημιουργούς μεταδεδομένων στον τομέα της μουσικολογίας: τη βάση δεδομένων Die Musik des Trecento του Oliver Huck και το έργο αναπαράστασης variorum με έδρα την Ιένα και το Αμβούργο (Huck, 2005). Το Corpus Mensurabilis Musicae Electronicum του Theodor Dumitrescu στην Ουτρέχτη (Dumitrescu, 2001), τη βάση δεδομένων motet του Thomas Schmidt-Beste στη Χαϊδελβέργη (Oswell, 2011) και το Πανεπιστήμιο

του Bangor (πρώιμα δείγματα αυτού μπορούν να φανούν στη διεύθυνση URL⁴) και τη βάση δεδομένων Chanson στο University of Tours.

5.7 Encoded Antiphoner, ένα ψηφιακό έργο ανοιχτής πρόσβασης

Το Encoded Antiphoner είναι ένα ψηφιακό έργο ανοιχτής πρόσβασης που στοχεύει να κάνει τη λειτουργική μουσική του Μεσαίωνα πιο προσιτή και ευκολότερη στη μελέτη (Kijas, 2016). Το αντίφωνο είναι ένας τύπος λειτουργικού βιβλίου που περιέχει τη μουσική και τα κείμενα για τα αντίφωνα, τα οποία ψάλλονται ή ψάλλονται στην αρχή και στο τέλος των ψαλμών και άλλων λειτουργικών κειμένων στην Καθολική Εκκλησία. Το έργο Encoded Antiphoner είναι μια συνεργασία μεταξύ του Ινστιτούτου Ιερής Μουσικής στο Πανεπιστήμιο Yale και του Πανεπιστημίου της Notre Dame. Περιλαμβάνει τη μεταγραφή και την κωδικοποίηση της μουσικής και των κειμένων από μια μεγάλη συλλογή μεσαιωνικών αντιφωνητών, χρησιμοποιώντας το λογισμικό ανοιχτού κώδικα μουσικής σημειογραφίας MEI (Music Encoding Initiative). Στη συνέχεια, τα κωδικοποιημένα αντίφωνα διατίθενται δωρεάν στο διαδίκτυο, επιτρέποντας στους μελετητές και τους ερευνητές να τα μελετήσουν με μεγαλύτερη λεπτομέρεια και να κατανοήσουν καλύτερα τη μεσαιωνική λειτουργική μουσική. Το έργο Encoded Antiphoner είναι σημαντικό επειδή καθιστά μια πολύτιμη και προηγουμένως δυσπρόσιτη πηγή μουσικής διαθέσιμη σε ερευνητές και μελετητές. Με τη μεταγραφή και την κωδικοποίηση των αντιφώνων, το έργο επιτρέπει πιο λεπτομερή ανάλυση και μελέτη της μουσικής και των κειμένων, παρέχοντας νέες γνώσεις για την ιστορία και την πρακτική της μεσαιωνικής λειτουργικής μουσικής.

Ένας από τους κύριους στόχους του έργου είναι να παρέχει μια ολοκληρωμένη ψηφιακή πηγή για τη μελέτη της μεσαιωνικής λειτουργικής μουσικής. Εκτός από τη μεταγραφή και την κωδικοποίηση των αντιφωνητών, το έργο περιλαμβάνει επίσης λεπτομερείς περιγραφές και πληροφορίες σχετικά με τα συμφραζόμενα, όπως την ημερομηνία και τον τόπο προέλευσης κάθε αντιφωνητή και το λειτουργικό πλαίσιο στο οποίο χρησιμοποιήθηκε η μουσική.

⁴<http://www.arts.yale.edu/motet/>

Κεφάλαιο 6

Συμπεράσματα

Η εξέλιξη της μουσικής εκτύπωσης και έκδοσης στον ευρωπαϊκό χώρο του 15ου και 16ου αιώνα έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην ανάπτυξη της μουσικής κατά την περίοδο αυτή. Πριν από την εφεύρεση της τυπογραφίας, η μουσική μεταδιδόταν κυρίως μέσω της προφορικής παράδοσης, γεγονός που περιοριζε την ικανότητά της να διατηρηθεί και να διαδοθεί. Η εφεύρεση της τυπογραφίας στα μέσα του 15ου αιώνα έφερε επανάσταση στη μουσική βιομηχανία, επιτρέποντας τη μαζική παραγωγή μουσικών παρτιτούρων. Αυτό έδωσε τη δυνατότητα στους συνθέτες να προσεγγίσουν ένα ευρύτερο κοινό και στη μουσική να διατηρηθεί και να διαδοθεί πιο εύκολα.

Κατά τη διάρκεια του 15ου και του 16ου αιώνα, η εκτύπωση και η έκδοση μουσικής έγιναν μια ολοένα και πιο σημαντική βιομηχανία, με πολλούς τυπογράφους και εκδότες να παράγουν και να διανέμουν μουσικές παρτιτούρες σε όλη την Ευρώπη. Αυτό επέτρεψε τη δημιουργία ενός τυποποιημένου συστήματος μουσικής σημειογραφίας, το οποίο διευκόλυνε τη μετάδοση και τη διατήρηση των μουσικών έργων. Η άνοδος της μουσικής εκτύπωσης και έκδοσης οδήγησε επίσης στη δημιουργία μιας νέας αγοράς για μουσικά έργα, με συνθέτες και εκδότες να ανταγωνίζονται για την προσοχή του κοινού. Αυτό βοήθησε στην προώθηση της καινοτομίας και της καλλιτεχνικής έκφρασης στη μουσική, οδηγώντας στην ανάπτυξη νέων μουσικών στυλ και μορφών.

Σε σχέση με τις βάσεις δεδομένων και τη διατήρηση ψηφιακών τεκμηρίων με βάση την εποχή 15ου και 16ου αιώνα, σημαντική μνεία έγινε στο Cantus, το Scribe και το RISM. Το CANTUS είναι μια βάση δεδομένων που παρέχει πρόσβαση στο λατινικό λειτουργικό ρεπερτόριο ψαλμών του Μεσαίωνα. Είναι μια περιεκτική συλλογή από πεζά από τον ένατο έως τον δέκατο τρίτο αιώνα και περιλαμβάνει υλικό τόσο από τη ρωμαϊκή όσο και από τη

μοναστική παράδοση. Η βάση δεδομένων SCRIBE είναι μια συλλογή από Δομινικανά άσματα από τις αρχές του 14ου αιώνα. Το μουσικό υλικό της βάσης δεδομένων SCRIBE έχει μετατραπεί σε σύγχρονη σημειογραφία, καθιστώντας το άμεσα χρησιμοποιήσιμο από σύγχρονους μουσικούς με ελάχιστη παλαιογραφική εκπαίδευση. Το RISM είναι μια βάση δεδομένων που περιέχει πληροφορίες για μεσαιωνικά μουσικά χειρόγραφα και παρτιτούρες. Περιλαμβάνει λεπτομερείς πληροφορίες για το περιεχόμενο των χειρογράφων, καθώς και πληροφορίες για την προέλευση και την ιστορία τους. Συνολικά, αυτές οι βάσεις δεδομένων παρέχουν πολύτιμους πόρους για ερευνητές και μελετητές που ενδιαφέρονται για τη μεσαιωνική μουσική. Το RISM είναι μια πολύτιμη πηγή για ερευνητές και μελετητές που ενδιαφέρονται για τη μουσική της Αναγέννησης, καθώς παρέχει πρόσβαση σε πληθώρα πληροφοριών για τα χειρόγραφα και τις παρτιτούρες αυτής της περιόδου. Η βάση δεδομένων ενημερώνεται τακτικά με νέες πληροφορίες, καθιστώντας την ένα πολύτιμο εργαλείο για τη μελέτη και την ανάλυση της αναγεννησιακής μουσικής. Το RISM είναι ένας μη κερδοσκοπικός οργανισμός που υποστηρίζεται από ένα δίκτυο ιδρυμάτων και ατόμων σε όλο τον κόσμο. Ιδρύθηκε το 1952 με στόχο τη δημιουργία μιας ολοκληρωμένης καταγραφής μουσικών πηγών από όλες τις περιόδους και περιοχές. Εκτός από το έργο του για τη μουσική της Αναγέννησης, το RISM εστιάζει επίσης σε άλλες μουσικές περιόδους, όπως η μεσαιωνική και η μπαρόκ μουσική. Ο οργανισμός έχει δεσμευτεί να προωθήσει την έρευνα και τις υποτροφίες στη μουσική και παρέχει μια σειρά από πόρους και υπηρεσίες για την υποστήριξη αυτού του έργου.

Εκτός από τις βάσεις δεδομένων που αναφέρθηκαν, υπάρχει επίσης ένας αριθμός διαδικτυακών πόρων που παρέχουν πρόσβαση στη μεσαιωνική μουσική. Για παράδειγμα, ο ιστότοπος Chant Manuscripts of the Middle Ages παρέχει πρόσβαση σε ψηφιοποιημένες εικόνες μεσαιωνικών χειρογράφων ψαλμών, καθώς και πληροφορίες για το περιεχόμενο και την ιστορία των χειρογράφων. Ο ιστότοπος των Μουσικών Αρχείων της Παναγίας των Παρισίων περιλαμβάνει επίσης μια συλλογή μεσαιωνικών μουσικών χειρογράφων, συμπεριλαμβανομένων των διάσημων χειρογράφων Winchester Troper και Old Hall. Αυτός ο ιστότοπος παρέχει λεπτομερείς πληροφορίες για τα χειρόγραφα, καθώς και πληροφορίες για τους συνθέτες και τους ερμηνευτές που δημιούργησαν τη μουσική.

Συνολικά, η εξέλιξη της μουσικής εκτύπωσης και έκδοσης τον 15ο και 16ο αιώνα έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην ανάπτυξη της μουσικής κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου. Διευκόλυνε τη διατήρηση και τη διάδοση των μουσικών έργων και βοήθησε στην προώθηση της καινοτομίας και της καλλιτεχνικής έκφρασης στη μουσική.

Βιβλιογραφία

- Albert, R. L. (2020). *Finding the functions of music books in england in the late 15th and early 16th centuries: The ritson ms and the wharton partbooks* (Doctoral dissertation). The University of Manchester (United Kingdom).
- Arewa, O. B. (2005). From jc bach to hip hop: Musical borrowing, copyright and cultural context. *NCL Rev.*, 84, 547.
- Baldwin, P. (2014). The copyright wars. In *The copyright wars*. Princeton University Press.
- Bannerman, S. (2009). *Canada and the berne convention, 1886-1971* (Doctoral dissertation). Carleton University.
- Barton, L. W. (2002). The neumes project: Digital transcription of medieval chant manuscripts. *Second International Conference on Web Delivering of Music, 2002. WEDELMUSIC 2002. Proceedings.*, 211–218.
- Bernstein, J. A. (1991). Financial arrangements and the role of printer and composer in sixteenth-century italian music printing. *Acta musicologica*, 63(Fasc. 1), 39–56.
- Bernstein, J. A. (2007). Publish or perish? palestrina and print culture in 16th-century italy. *Early Music*, 35(2), 225–236.
- Bernstein, J. A., & Bernstein, J. A. (1998). *Music printing in renaissance venice: The scotto press (1539-1572)*. Oxford University Press.
- Blayney, P. W. (2013). *The stationers' company and the printers of london, 1501–1557*. Cambridge University Press.
- Boorman, S. (2001). Thoughts on the popularity of printed music in 16th-century italy. *Fontes artis musicae*, 129–144.
- Bosma, M., Veltkamp, R. C., Wiering, F., et al. (2006). Muugle: A music retrieval experimentation framework. *Proceedings of the 9th International Conference on Music Perception and Cognition*, 1297–1303.

- Bouckaert, B. (1999). Music and repertoire in ghent: The music inventory of 1616 of the collegiate church of st. veerle and information on the purchase of music books in the 16th century. *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 41–51.
- Braudel, F. (1970). History and the social sciences: The long term. *Social Science Information*, 9(1), 144–174.
- Brown, H. M., Stein, L. K., et al. (1999). *Music in the renaissance*. Pearson College Division.
- Burger, P. (1988). The berne convention: Its history and its key role in the future. *JL & Tech.*, 3, 1.
- Burkholder, J. P. (2018). Musical borrowing or curious coincidence? testing the evidence. *The Journal of Musicology*, 35(2), 223–266.
- Butler, K. (2018). Printed borders for sixteenth-century music or music paper and the early career of music printer thomas east. *The Library*, 19(2), 174–202.
- Carlson, D. (1995). Alexander barclay and richard pynson: A tudor printer and his writer.
- Chapman, C. W. (1968). Printed collections of polyphonic music owned by ferdinand columbus. *Journal of the American Musicological Society*, 21(1), 34–84.
- Charteris, R. (2009). A neglected anthology of sacred vocal music dating from the sixteenth century. *Music and Letters*, 90(1), 1–34.
- Chrysander, F. (1877). A sketch of the history of music-printing, from the fifteenth to the nineteenth century. *The Musical Times and Singing Class Circular*, 18(412), 265–268.
- Cohen, J. E. (2006). Creativity and culture in copyright theory. *UC davis L. rev.*, 40, 1151.
- Conner, J. (2010). Digital life after death: The issue of planning for a person’s digital assets after death. *Est. Plan. & Cmty. Prop. LJ*, 3, 301.
- Conradi, E. (1905). Learned societies and academies in early times. *The Pedagogical Seminary*, 12(4), 384–426.
- Craig-McFeely, J. (2008). Digital image archive of medieval music: The evolution of a digital resource. *Digital Medievalist*, 3.
- Crawford, T., Fields, B., Lewis, D., & Page, K. (2014). Explorations in linked data practice for early music corpora. *IEEE/ACM Joint Conference on Digital Libraries*, 309–312.

- Creata, M.-L., & Marinescu, A.-M. (2019). Directive (eu) 2019/790 of the european parliament and of the council of 17 april 2019 on copyright and related rights in the digital single market and amending directives 96/9/ec and 2001/29/ec. *Rom. J. Intell. Prop. L.*, 40.
- Cummings, W. H. (1884). Music printing. *Proceedings of the Musical Association*, 11, 99–116.
- Cusick, S. G. (1975). *Valerio dorico: Music printer in sixteenth-century rome*. The University of North Carolina at Chapel Hill.
- Czarny-Drożdżejko, E. (2020). The subject-matter of press publishers’ related rights under directive 2019/790 on copyright and related rights in the digital single market. *IIC-International Review of Intellectual Property and Competition Law*, 51(5), 624–641.
- De Freitas, D. (1989). Copyright and music. *Journal of the Royal Musical Association*, 114(1), 69–79.
- Demers, J. T. (2006). *Steal this music: How intellectual property law affects musical creativity*. University of Georgia Press.
- Depoorter, B. (2019). Copyright enforcement in the digital age: When the remedy is the wrong. *UCLA L. Rev.*, 66, 400.
- Díaz, C. L. (2010). The bern convention: 30 years of nature conservation in europe. *Review of European Community & International Environmental Law*, 19(2), 185–196.
- Dumitrescu, T. (2001). Corpus mensurabilis musicæ” electronicum”: Toward a flexible electronic representation of music mensural notation. *Computing in musicology: a directory of research*, (12), 3–18.
- Fassler, M. E. (2014). *Anthology for music in the medieval west*. WW Norton.
- Fenlon, I. (1989). *Man and music: The renaissance: From the 1470s to the end of the 16. century*. Prentice Hall.
- Fernández-Molina, J. C., & Peis, E. (2001). The moral rights of authors in the age of digital information. *Journal of the American Society for Information Science and Technology*, 52(2), 109–117.
- Flood, J. L. (2019). Shanti graheli, buying and selling: The business of books in early modern europe.
- Folk-Farber, K. (2013). Classical musicians & copyright in the digital age: A preliminary investigation. *CAML Review/Revue de l’ACBM*, 41(2).
- Fraguito, G. (1988). *Gasparo contarini*. LS Olschki.

- Frith, S. (1988). Copyright and the music business. *Popular Music*, 7(1), 57–75.
- Gadd, I. (2016). The stationers' company in england before 1710. In *Research handbook on the history of copyright law* (pp. 81–95). Edward Elgar Publishing.
- Gadd, I. (2021). The stationers' company, 1403–1775: London's book trade guild. In *Oxford research encyclopedia of literature*.
- Geiger, C. (2009). Promoting creativity through copyright limitations: Reflections on the concept of exclusivity in copyright law. *Vand. J. Ent. & Tech. L.*, 12, 515.
- Goss, A. K. (2007). Codifying a commons: Copyright, copyleft, and the creative commons project. *Chi.-Kent L. Rev.*, 82, 963.
- Griffiths, J. (1993). The printing of instrumental music in sixteenth-century spain. *Revista de musicologia*, 16(6), 3309–3321.
- Guidobaldi, N. (1988). Music publishing in sixteenth-and seventeenth-century umbria. *Early Music History*, 8, 1–36.
- Gustavson, R. (2018). The music editions of christian egenolff: A new catalogue and its implications. In *Early music printing in german-speaking lands*. Taylor & Francis.
- Haller, R. B. (1986). *Early dominican mass chants: A witness to thirteenth century chant style (gregorian, liturgical music, order of preachers, cistercian)*. The Catholic University of America.
- Heartz, D. (1961). A new attaintnant book and the beginnings of french music printing. *Journal of the American Musicological Society*, 14(1), 9–23.
- Helsen, K., & Lacoste, D. (2011). A report on the encoding of melodic incipits in the cantus database with the music font 'volpiano'. *Plainsong & Medieval Music*, 20(1), 51–65.
- Hill, A. (2016). Lost print in england: Entries in the stationers' company register, 1557–1640. In *Lost books* (pp. 144–159). Brill.
- Hoppin, R. H. (1978). *Anthology of medieval music*. Norton.
- Huck, O. (2005). *Die musik des frühen trecento* (Vol. 1). Georg Olms Verlag.
- Hughes, M. (2017). *The english musical renaissance and the press 1850–1914: Watchmen of music*. Routledge.
- Humphreys, K. (1989). The effects of thirteenth-century cultural changes on libraries. *Libraries & culture*, 24(1), 5–20.
- Hunter, D. (1986). Music copyright in britain to 1800. *Music & Letters*, 67(3), 269–282.

- Jones, J., de Siqueira Braga, D., Tertuliano, K., & Kauppinen, T. (2017). Musicowl: The music score ontology. *Proceedings of the International Conference on Web Intelligence*, 1222–1229.
- Kijas, A. (2016). The encoded medieval antiphoner: An open access digital source for music and liturgical pedagogy and scholarship.
- Kmetz, J., et al. (1994). *Music in the german renaissance: Sources, styles, and contexts*. Cambridge University Press.
- Kozinn, A. (1978). Music printing. *The American Music Teacher*, 27(5), 16.
- Kretschmer, M. (2000). Intellectual property in music: A historical analysis of rhetoric and institutional practices. *Studies in Cultures, Organizations and Societies*, 6(2), 197–223.
- Lemley, M. A. (2004). Ex ante versus ex post justifications for intellectual property. *The University of Chicago law review*, 129–149.
- Lenneberg, H. (2003). *On the publishing and dissemination of music, 1500-1850*. Pendragon Press.
- Lewis, M. (2013). *Antonio gardano, venetian music printer, 1538-1569*. Routledge.
- Lewis, S. (1986). An instrument of the new constitution: The origins of the general warrant. *The Journal of Legal History*, 7(3), 256–272.
- Lichtman, D., & Landes, W. M. (2002). Indirect liability for copyright infringement: An economic perspective. *Harv. JL & Tech.*, 16, 395.
- Lord, S. (2008). *Music in the middle ages: A reference guide*. Greenwood Publishing Group.
- Lunney Jr, G. S. (2001). The death of copyright: Digital technology, private copying, and the digital millennium copyright act. *Virginia Law Review*, 813–920.
- Mann, A. (2008). The lives of scottish book traders, 1500-1800.
- Maskus, K. E. (1998). The international regulation of intellectual property. *Weltwirtschaftliches Archiv*, 134(2), 186–208.
- Merges, R. P. (2000). One hundred years of solicitude: Intellectual property law, 1900-2000. *California Law Review*, 2187–2240.
- Middle, S. (2018). Judicial committee of the privy council: Linked appeals data. [””].
- Milsom, J. (1997a). The passing of time. *Early Music*, 25(4), 583–588.
- Milsom, J. (1997b). Songs and society in early tudor london. *Early Music History*, 16, 235–293.

- Morehen, J. (2001). Thomas snodham, and the printing of william byrd's" psalmes, songs, and sonnets" (1611). *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, 12(2), 91–131.
- Mouser, M. J. (2004). Petrucci and his shadow: A case study of reception history. *Fontes artis musicae*, 51(1), 19–52.
- Olocco, R. (2017). The archival evidence of type-making in 15th-century italy. *La bibliofilia*, 119(1), 33–80.
- Oswell, M. (2011). Digital image archive of medieval music (diamm).[requires a web browser with adobe flash player installed, an internet connection, and free registration to view images].
- Patry, W. (2011). *How to fix copyright*. OUP USA.
- Patterson, L. R. (1968). *Copyright in historical perspective*. Vanderbilt University Press.
- Pogue, S. F. (1987). The earliest music printing in france. *The Huntington Library Quarterly*, 35–57.
- Poore, E. M. (2015). Ruling the market: How venice dominated the early music printing world.
- Prager, F. D. (1944). A history of intellectual property from 1545 to 1787. *J. Pat. Off. Soc'y*, 26, 711.
- Rafiqi, F. A., & Bhat, I. H. (2013). Copyright protection in digital environment: Emerging issues. *International Journal of Humanities and Social Science Invention*, 2(4), 6–15.
- Rose, S., Tuppen, S., & Drosopoulou, L. (2015). Writing a big data history of music. *Early Music*, 43(4), 649–660.
- Russell, C. (2010). The best of copyright and videolib. *Library Trends*, 58(3), 349–357.
- Sachs, C. (1960). Primitive and medieval music: A parallel. *Journal of the American Musicological Society*, 13(1/3), 43–49.
- Sandison, H. R. (1986). The berne convention and the universal copyright convention: The american experience. *Colum.-VLA JL & Arts*, 11, 89.
- Seay, A. (1975). *Music in the medieval world* (Vol. 1). Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Sheinblatt, J. S. (1998). The wipo copyright treaty. *Berkeley Tech. LJ*, 13, 535.
- Sherman, B. (2011). What is a copyright work? *Theoretical Inquiries in Law*, 12(1), 99–121.
- Smith, J. (2001). Print culture and the elizabethan composer. *Fontes artis musicae*, 156–172.

- Stinson, J. (1997). Medieval music on the web: Musical resources for the 21st century. *Australian Academic & Research Libraries*, 28(1), 65–74.
- Stoessel, J. (2003). *The captive scribe: The context and culture of scribal and notational process in the music of the ars subtilior*. The University of New England (Australia).
- Sturm, G. (2000). Music publishing. *Notes*, 56(3), 628–634.
- Tehrani, J. (2007). Infringement nation: Copyright reform and the law/norm gap. *Utah L. Rev.*, 537.
- Towse, R. (2006). Copyright and artists: A view from cultural economics. *Journal of economic surveys*, 20(4), 567–585.
- Urberg, M. (2017). Past and futures of digital humanities in musicology: Moving towards a “bigger tent”. *Music Reference Services Quarterly*, 20(3-4), 134–150.
- Victor, J. (2020). Reconceptualizing compulsory copyright licenses. *Stan. L. Rev.*, 72, 915.
- Ward, J. A. (2015). Printed music (a/i and b/i) now in RISM’s online catalog. *Notes*, 72(2), 336–337.
- Whenham, J., & Wistreich, R. (2007). *The Cambridge companion to Monteverdi*. Cambridge University Press.
- Wiles, D. (1999). Hrosvitha of Gandersheim: Performing her plays in the 20th century. *Theatre History Studies*, 19, 133.
- Witcombe, C. L. (2004). *Copyright in the Renaissance: Prints and the Privilegio in Sixteenth-Century Venice and Rome* (Vol. 100). Brill.