

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΘΕΜΑ:

Η Συνάφεια του Γαλλικού Chanson με την Ιταλική Canzona

ΔΙΔΑΣΚΟΥΣΑ: Λ. ΚΑΛΑΒΡΥΤΙΝΟΥ

ΦΟΙΤΗΤΗΣ:

ΤΕΛΕΚΟΓΛΟΥ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ

ΑΜ: 2004009

Ι' ΠΑΡΑΤΑΣΗ

ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟ ΕΤΟΣ 2009/2010

ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ

Το γαλλικό chanson

Στο μουσικό πολιτισμό του δουκάτου της Βουργανδίας πραγματοποιείται στον πρώτο μισό του 15^{ου} αι., μία σύνθεση των μουσικών παραδόσεων του τέλους του μεσαίωνα και προπαντός της Γαλλικής *ars nova* και της Αγγλικής μουσικής. Τα κυριότερα είδη μουσικής σύνθεσης στην κοσμική μουσική, είναι το *chanson* και στη θρησκευτική, η λειτουργία και το *moteto*.

Η λέξη *chanson* στα Γαλλικά σημαίνει «τραγούδι». Για την μουσική του 15^{ου} αιώνα, αλλά και αργότερα, χρησιμοποιείται ως όρος για να υποδηλώσει κοσμική φωνητική μουσική διαφορετικών μουσικών και ποιητικών μορφών με κοινά όμως χαρακτηριστικά υφής.

Το *chanson* είναι εξέλιξη της παλαιότερης *cantilena*¹. Συνήθως είναι τρίφωνο, αλλά μπορεί να είναι και τετράφωνο, με τα λόγια του ποιητικού κειμένου στον *cantus* και στον *discantus*. Ο *tenor* και ο *contratenor* είναι συνοδευτικές φωνές, αλλά ο *tenor* έχει αρκετές φορές μελωδική υφή όμοια με αυτή του *cantus*. Σημαντικό καινούριο στοιχείο της μουσικής σύνθεσης, που δεν περιορίζεται στο *chanson*, είναι η συνειδητή προσπάθεια για αντιστοιχία γλωσσικού-ποιητικού και μουσικού ρυθμού και η σχετική με αυτό τάση δημιουργίας πτωτικών σχημάτων².

Στην εποχή του τραγουδιού των τροβαδούρων και των ερωτοτραγουδιστών, βρίσκουμε τις αρχές του σχήματος στη Γαλλική μουσική. Το Γαλλικό τραγούδι στις πρώτες κιόλας πολυφωνικές του προσπάθειες, φανερώνει υψηλή

¹ Άνθισε στη Γαλλία τον 14^ο αιώνα πάνω σε ποίηση μεγάλης λογοτεχνικής αξίας χρησιμοποιώντας της επωδικές μορφές *rondeau*, *ballade* και *virelais*. Ulrich Michels, *Ατλας της Μουσικής Ι*, σελ. 152.

² Δημήτρης Γιάννου, *Ιστορία της μουσικής*, σελ. 244-245

αίσθηση ρυθμού και απαγγελίας. Στην εποχή των Γαλλοφλαμανδών, το χάρισμα αυτό συνδυάζεται με τέλεια γνώση της αντίστιξης. Ήδη στα έργα του Busnois³ οι 3 φωνές κινούνται με θαυμαστή άνεση, δίχως να καταστρέφεται η ηχητική ενότητα του συνόλου. Στο δεύτερο μισό του 16^{ου} αιώνα η μορφή του Γαλλικού τραγουδιού δέχτηκε την επίδραση του madrigal και αναπτύχθηκε προς μία περισσότερο περίτεχνη αντιστικτική μορφή, με αποτέλεσμα να διαμορφώνει όλο και περισσότερο το δικό της χαρακτήρα και εμφανίζεται με μεγάλη ποικιλία. Υπάρχουν τραγούδια μεγάλα, σύντομα, ευτράπελα, θρησκευτικά, μελωδικά ή σε είδος απαγγελίας, τραγούδια με απλές συγχορδίες και άλλα με περίτεχνα αντιστικτικά στολίδια. Το γενικό τους όμως γνώρισμα είναι ο περιγραφικός χαρακτήρας⁴.

Παράλληλα όμως, την ίδια εποχή εκδηλώθηκε και η περιοριζόμενη, μόνο στην Γαλλία τάση, για μία έντονα ομοφωνική υφή στο chanson, η οποία βρήκε την πιο χαρακτηριστική έκφραση της, musique mesurée, δηλαδή ρυθμισμένη μουσική. Η music mesure ήταν αποτέλεσμα καλλιτεχνικών πειραματισμών μιας ομάδας ποιητών και μουσικών, οι οποίοι το 1570 με κύριο εκπρόσωπο τον ποιητή Jean Antoine Baif(1532-1586), σχημάτισαν την Academie de poesie et de musique⁵. Αυτή η τάση ήταν προσπάθεια μιας ακριβούς και σχολαστικής αντιστοίχισης των ίδιων αναλογικών ρυθμικών αξιών σε μακρές και βραχείες συλλαβές του ποιητικού κειμένου, δηλαδή τέταρτο για τις βραχείες συλλαβές και ήμισυ για τις μακρές. Η music mesure δεν επέζησε των

³ Antoine Busnois (-1492), ήταν από το 1467 έως το 1477 μουσικός στην αυλή του Καρόλου του τολμηρού και κατόπιν της κόρης Μαρίας της Βουργουνδίας.

⁴ Zac Steman, *Ιστορία της Ευρωπαϊκής μουσικής*, σελ. 115-116.

⁵ Όμιλος παρόμοιος με αυτούς που την ίδια εποχή στην Ιταλία διέπλυσαν τις ιδέες που οδήγησαν στην γένεση του νέου μονωδικού ύφους το 1600.

δημιουργών της, επέδρασε όμως αποφασιστικά στην διαμόρφωση ενός ιδιαίτερου είδους μουσικής προσωδίας⁶.

Τα κείμενα του *chanson* παρουσιάζουν την ίδια ποικιλία όπως και η μουσική. Τα πιο αγαπητά θέματα είναι η κάθε λογής σάτιρα, σκηνές ερωτικές, εύθυμα ανέκδοτα, μοιρολόγια, θριαμβικά άσματα, τραγούδια για τα διάφορα επαγγέλματα και μερικά ηθικοπλαστικά στοιχεία⁷.

Δύσκολα θα ισχυριστεί κανείς την ύπαρξη ενός γαλλικού μουσικού ιδιώματος ξεχωριστού από αυτά της Βουργουνδίας ή της Ολλανδίας κατά τον 15^ο και τις αρχές του 16^{ου} αιώνα και αυτό γιατί τόσο στην Βουργουνδία, όσο και στο μεγαλύτερο τμήμα των Ολλανδικών επαρχιών, η κυρίαρχη κουλτούρα ήταν η γαλλική. Οι *Pierre de la Rue* και *Josquin de Prez*, ήταν πολιτισμικά Γάλλοι, άσχετα από την καταγωγή τους που ήταν φλαμανδική, και ακόμη και τα ίδια τους τα ονόματα ήταν πιθανότατα γαλλικές μεταφράσεις των αρχικών φλαμανδικών τους ονομάτων⁸.

Τα γαλλικά ήταν η αρχική γλώσσα του *chanson*, όπως και τα λατινικά ήταν αντίστοιχα η γλώσσα της Θείας Λειτουργίας. Ωστόσο, ακόμη και αν οι γάλλοι συνθέτες λειτουργιών και μοτέτων συνέχιζαν κατά τις αρχές του 16^{ου} αιώνα να γράφουν σε ένα ελαφρά παραλλαγμένο ύφος, οι συνθέτες των *chansons* της ίδιας περιόδου, καθώς και κατά την διάρκεια της μακράς βασιλείας του Φρανσουά του Πρώτου (1515-1547), ανέπτυξαν έναν τύπο

⁶ Δημήτρης Γιάννου, *Ιστορία της μουσικής*, σελ. 278-280.

⁷ Emil Vuillermoz, *Ιστορία της μουσικής*, σελ. 90.

⁸ The new Grove dictionary of music and musicians, λήμμα *chanson* σελ. 472.

chanson που είχε ένα διακριτό γαλλικό ηχόχρωμα, το οποίο φανερώνει υψηλή αίσθηση ρυθμού και απαγγελίας.

Οι κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες της Γαλλίας των αρχών του 16^{ου} αιώνα ήταν ιδιαίτερα ευνοϊκές για την ανάπτυξη της κοσμικής μουσικής. Κατά τον 15^ο αιώνα έκανε την εμφάνιση της μία νέα και εύπορη αστική τάξη. Αυτή η ομάδα ανθρώπων εκμεταλλεύτηκε τις πολιτιστικές δυνατότητες που είχε στην διάθεση της, εν μέρει λόγω έμφυτης φυσικής περιέργειας και όρεξης, αλλά και λόγω μίας εντελώς ανθρώπινης επιθυμίας να μιμηθεί τις συνήθειες της βασιλικής αυλής. Η ανάπτυξη του chanson οφείλεται επίσης και στην συμβολή άλλων πιο εξειδικευμένων επιρροών, όπως την επιρροή της Ιταλικής Αναγέννησης, η οποία χάρη στις προτιμήσεις της γαλλικής μοναρχίας εξαπλώθηκε ακόμη περισσότερο στον πολιτισμό της Γαλλίας. Αυτές οι προτιμήσεις δεν είχαν μόνο ως αποτέλεσμα την αποστολή στρατευμάτων στην Ιταλία, αλλά και την εισαγωγή της ιταλικής τέχνης στην Γαλλία. Εξίσου σημαντική ήταν και η ολοένα αυξανόμενη επιρροή της λαϊκής τέχνης στα πιο εκλεπτυσμένα είδη τέχνης της περιόδου –κατά το 1500- πράγμα που είχε ως αποτέλεσμα την εμφάνιση όλο και περισσότερων έργων γραμμένων σε ελεύθερο στίχο⁹.

Αν και κάποια από τα κείμενα της γενιάς του Josquin έμεναν προσηλωμένα στον αυστηρό φορμαλισμό, η ποίηση των αρχών του 16^{ου} αιώνα αναζητούσε μεγαλύτερη ελευθερία. Αυτή η αλλαγή οφείλεται σε μεγάλο μέρος στον *Clément Marot*, γιο του *Jean Marot*. Ο πατέρας του ήταν ένας από τους *rhétoriciens* –μία κατηγορία ποιητών που επιχείρησε να αναβιώσει

⁹ The new Grove, *dictionary of music and musicians*, σελ.476-477.

τον κλασικισμό στην ποίηση, έχοντας επιρροές από τον ιταλικό ουμανισμό. Αυτοί, μολονότι σταμάτησαν να χρησιμοποιούν τους ξεπερασμένους κανόνες των *formes fixes*, διατήρησαν ωστόσο μία κάποια προσήλωση που ήταν αταίριαστη με τις μορφές μουσικών συνθέσεων που έρχονταν στο προσκήνιο. Ο Clément χρησιμοποίησε μία πιο άμεση και καθομιλουμένη γλώσσα και μικρότερες σε έκταση στροφές, υιοθετώντας χαρακτηριστικά που ενίοτε προσέγγιζαν αυτά των λαϊκών κειμένων, χωρίς όμως να υιοθετήσει και κάποιο συγκεκριμένο, στερεοτυπικό θέμα. Αυτή είναι και η περίοδος όπου η εναλλαγή των ομοιοκαταληξιών από ιαμβικές οξύτονες σε τροχαϊκές καθιερώθηκε ως ένα θεμελιώδες χαρακτηριστικό της γαλλικής ποίησης. Αργότερα, το χαρακτηριστικό αυτό θα τονίζονταν ακόμη περισσότερο από τον *Ronsard*, μετατρέποντας το σε πρωτεύον χαρακτηριστικό κατά την συγγραφών φωνητικών κειμένων.

Τα νέα *chanson* εξαπλώθηκαν πολύ γρήγορα, χάρη στις δραστηριότητες μερικών από τους πιο διάσημους Γάλλους τυπογράφους. Αυτά τα έργα εμφανίστηκαν και στις εκδόσεις του πρώτου Γάλλου μουσικού τυπογράφου, του *Pierre Attaignant*, ο οποίος κατά τα έτη 1528-1552 εξέδωσε στο Παρίσι περισσότερες από 50 συλλογές *chansons*, που αριθμούν συνολικά γύρω στα 1500 κομμάτια. Η πρακτική του Attaignant σύντομα υιοθετήθηκε και από άλλους εκδότες. Η δημοτικότητα του *chanson* μπορεί να διαπιστωθεί από τις εκατοντάδες μεταγραφές για λαούτο, καθώς και από τις διασκευές για σόλο φωνή με συνοδεία λαούτου, οι οποίες εκδόθηκαν και στην Ιταλία και στην Γαλλία κατά τον 16^ο αιώνα.

Τα πιο τυπικά chansons των πρώτων συλλογών του Attaignant θυμίζουν σε πολλές περιπτώσεις τα ιταλικά μουσικά ιδιώματα των τραγουδιών *frottola* και *canti carnascialeschi*. Ήταν ελαφριά, γρήγορα και έντονα ρυθμικά τραγούδια για τέσσερις φωνές, συλλαβικά, με πολλούς επαναλαμβανόμενους φθόγγους, κυρίως σε μέτρο δύο τετάρτων με περιστρεφόμενα μέτρα σε τρία τέταρτα και κατά κύριο λόγο ομοφωνικά με την μελωδία στην υψηλότερη φωνή, χωρίς όμως να αποκλείονται και σύντομα σημεία μίμησης. Τα chansons αυτά είχαν ιδιαίτερα σύντομα τμήματα, που κατά κανόνα επαναλαμβάνονταν έτσι ώστε να σχηματίσουν ένα εύκολο κατανοητό μοτίβο, όπως aabc ή abca. Τα κείμενα κάλυπταν μία ευρεία γκάμα στιχουργικών μορφών και θεμάτων, με θεματολογία που περιστρεφόταν συχνά γύρω από ερωτικές καταστάσεις που έδιναν λαβή στον ποιητή για αστεία σχόλια και πονηρά υπονοούμενα. Βέβαια, αυτό δεν σημαίνει πως όλα τα κείμενα είχαν εξίσου ελαφρύ χαρακτήρα¹⁰.

Οι δύο κυριότεροι συνθέτες chanson στις πρώτες συλλογές του Attaignant ήταν οι *Claudin de Sermisy* και *Clément Janequin*. Ο Janequin ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής λόγω των χαρακτηριστικά του chanson σε ελεύθερο στίχο που θύμιζαν τα ιταλικά κυνηγετικά τραγούδια του 14^{ου} αιώνα, στα οποία είχε επίσης εισάγει και στοιχεία μίμησης των φωνών των πουλιών, φωνών του δρόμου και άλλα παρόμοια. Το πιο διάσημο από αυτά τα χαρακτηριστικά τραγούδια του Janequin έχει τίτλο *La Guerre* και παραδοσιακά θεωρείται πως γράφτηκε για την μάχη του Μαρινιάν (1515). Το κομμάτι αυτό είναι ο πρόγονος των αμέτρητων «τραγουδιών μάχης» που θα εμφανιστούν από τον

¹⁰ The new Grove, *dictionary of music and musicians*, σελ. 478-479.

16^ο αιώνα και μετά. Ο επόμενος μεγαλύτερος συνθέτης του Παρισιού έπειτα από τους Sermisy and Janequin ήταν ο *Pierre Certon*, του οποίου τα έργα συνεχίζουν επαρκώς το ύφος που καθιερώθηκε από τον Sermisy.

Για την ακρίβεια, οι περισσότεροι σύγχρονοι του Sermisy έγραφαν chanson στο δικό του ύφος, γεγονός που δείχνει μία τάση όχι μόνο προς την συγχορδιακή γραφή, αλλά και προς την σύνθεση για τέσσερις φωνές. Μολαταύτα, ο *Pierre Cléreau* συμπεριέλαβε στο έργο του πολλά τρίφωνα chanson που περιλαμβάνουν πολλά από τα χαρακτηριστικά αυτού του ύφους, με σημαντικότερο αυτό της συγχορδιακής γραφής. Η απλότητα του ύφους αυτού είχε ως αποτέλεσμα την σύνθεση έργων που μπορούσαν να τραγουδηθούν από ερασιτέχνες (όσον αφορά τις ανάγκες των ερασιτεχνών, αυτές καλύφθηκαν από την έκδοση συγγραμμάτων όπως το *Nouvelle Instruction familière* του *Michel de Menheou* που εκδόθηκε το 1518 με θέματα στοιχειώδη της μουσικής, και περιλάμβανε στο τέλος του βιβλίου ένα chanson σε παριζιάνικο ύφος, γραμμένο από τον de Menheou). Η ποικιλία των χρωμάτων επιτυγχάνεται από την αντιπαραβολή σύντομων περασμάτων για δύο φωνές με περάσματα για δύο άλλες φωνές ή για μεγαλύτερα φωνητικά σύνολα. Η μίμηση, ακόμη και αυτή που είναι μικρή σε διάρκεια, δεν χρησιμοποιείται παρά μόνο σε αραιά σημεία. Ωστόσο, το *C'est une dure departie* του Claudin περιλαμβάνει έναν εκτεταμένο κανόνα για δύο φωνές.

Πολλοί από τους υπόλοιπους συνθέτες του παριζιάνικου ύφους chanson εμφανίζονται ως ελάσσονες μορφές σε σύγκριση με τους Claudin και Janequin. Ωστόσο, πολλά από αυτά τα κομμάτια παρουσιάζουν μία ιδιαίτερη γοητεία. Το *Douce mémoire* του *Pierre Sandrin* ήταν για ένα διάστημα μεγάλη

επιτυχία –την οποία και άξιζε-, όπως επίσης και το *D'amours me plains* του Rogier Pathie, οργανίστα στο παρεκκλήσι της βασιλικής αυλής της Μαρίας της Ουγγαρίας στην Ολλανδία. Το *Ramenez moy ma cheminée* του Hesdin δείχνει την δυσμένεια στην οποία είχαν πέσει οι *formes fixes* για λόγους μουσικής δομής: Το κείμενο του τραγουδιού είναι ένα απλό *rondeau*, όμως (εξαιρώντας το γεγονός πως η μουσική των δύο τελευταίων γραμμών επαναλαμβάνει την μουσική των δύο πρώτων) η σύνθεση αγνοεί παντελώς αυτή την φόρμα. Η χρήση περιγραφικών στοιχείων από τον Passereau στο έξυπνο *Il est bel et bon* –εδώ υπό την μορφή κακαρισμάτων ενός κοτετσιού- θυμίζει αρκετά την μουσική του Janequin. Το κομμάτι αυτό, αν και είναι κυρίως συγχορδιακό, περιέχει κάποια περάσματα μίμησης. Ο αριθμός αυτών των μικρών αριστουργημάτων είναι πρακτικά αμέτρητος. Αρκεί απλά να αναφέρουμε ορισμένα ονόματα, αυτά των *Courtois, Jean Maillard, Godard, Garnier, Conseil* και *Gascogne*.

Πέρα από τον Attaignant και τους υπόλοιπους εκδότες του Παρισιού, οι κυριότεροι εκδότες των *chanson* στο πρώτο μισό του 16^{ου} αιώνα ήταν οι Jacques Moderne στη Λυών (εκδόσεις από το 1532 έως το 1560) and Tilman Susato στην Αμβέρσα (έκδοση δεκατεσσάρων συλλογών από το 1543 έως το 1555). Η Λυών αποτελούσε σε μεγάλο βαθμό ένα μουσικό φυλάκιο του Παρισιού, και ο Moderne ήταν για την Λυών ότι και ο Attaignant για το Παρίσι. Κάποιοι από τους συνθέτες που εκδόθηκαν κυρίως από τον Attaignant ήταν η «παλιά φρουρά» των Claudin, Janequin, and Certon¹¹. Ωστόσο, υπήρχε μία ομάδα συνθετών που συγκεντρωνόταν γύρω από τον Moderne. Ο

¹¹ Emil Vuillermoz, *Ιστορία της μουσικής*, Τομ. 1, σελ. 90.

σημαντικότερος από αυτούς ήταν πιθανότατα ο *Francesco* ή *François de Layolle* που έκανε καριέρα τόσο στη Λυών όσο και στο Παρίσι.

Το ρεπερτόριο του Layolle του νεότερου περιλάμβανε αρκετή ποικιλία συνθέσεων καθώς και chansons, ενώ ο Attaignant δεν παρέλειψε το 1539 να επανεκδώσει το *Ca me semblent choses perdues*, το οποίο είχε εμφανιστεί στο Τέταρτο Βιβλίο του Parangon το 1538. Μεταξύ των υπολοίπων συνθετών που εμφανίζονταν στα βιβλία I και II ήταν και η μικρότερη αλλά γραφική μορφή του *Eustorg de Beaulieu*, ο οποίος συνέθεσε ένα ρεπερτόριο πρώιμων προτεσταντικών φωνητικών κειμένων (χωρίς όμως να συμπεριλάβει και την μουσική).

Τα chansons που εκδόθηκαν στην Αμβέρσα είχαν κατά κύριο λόγο γραφτεί από Γαλλοφλαμανδούς συνθέτες και κυρίως από τους *Gombert*, *Clemens non Papa*, *Pierre de Manchicourt* και *Thomas Crécquillon*. Κατά κανόνα, τα chansons τους περιέχουν περισσότερα στοιχεία αντίστιξης από αυτά των συνθετών του ύφους του Παρισιού, με πληρέστερη μουσική υφή, περισσότερες μελισματικές γραμμές και λιγότερο διακριτούς τονισμούς στο μέτρο. Οι συνθέτες αυτοί συνεχίζουν επί της ουσίας την παλιά παράδοση του ολλανδικού chanson, έχοντας όμως την επιρροή από την γαλλική τεχνοτροπία προς την σύνθεση ενός πιο μονοφωνικού μουσικού ύφους από αυτό των ολλανδών κατά τις αρχές του 16^{ου} αιώνα.

Ο Susato, καθώς και άλλοι Ολλανδοί εκδότες, προχώρησαν και στην έκδοση ενός αριθμού πολυφωνικών τραγουδιών με κείμενο στα ολλανδικά. Επίσης, όλοι οι συνθέτες των chansons, τόσο οι Γάλλοι όσο και οι Ολλανδοί, συνέθεταν και λειτουργίες και μοτέτα. Ο Manchicourt ήταν ένας διακεκριμένος

συνθέτης της εκκλησίας. Όπως και με τα παλιότερα chansons, έτσι και αυτά που γράφτηκαν τον 16^ο αιώνα χρησιμοποιήθηκαν ως υλικό για μελωδίες κομματιών λειτουργίας, με πολλά από αυτά να χρησιμοποιούνται επίσης και ως μοντέλα σύνθεσης παρωδιακών λειτουργιών¹².

Αν και οι συνθέτες του παριζιάνικου ύφους chanson κυριαρχούσαν στην γαλλική μουσική σκηνή στις πρώτες δεκαετίες του 16^{ου} αιώνα, μπορεί κανείς να θεωρήσει πως το έργο τους ήταν ένα σύντομο (αλλά σημαντικό) «ιντερμέτζο» στην εξέλιξη του chanson ως μουσικό ιδίωμα από τον Josquin στον Lassus. Το παλιότερο ύφος είχε πέσει σε τέτοια περιφρόνηση που κατά τις πρώτες δεκαετίες αυτού του «ιντερμέτζο», έπειτα από την έκδοση του *Canti C* του Petrucci δεν υπήρχε τυπωμένη συλλογή με chansons του Josquin έως την εμφάνιση του *Selectissimae . . . cantiones* του 1540 (που τυπώθηκε από τον Kriesstein στην Αυγούστα), στην οποία και εκδόθηκαν για πρώτη φορά τα chansons της ώριμης περιόδου του Josquin . Με την έκδοση αυτής της συλλογής αποκαταστάθηκε επιτέλους το όνομα του Δασκάλου, και το 1545 ο Susato προχώρησε στην έκδοση του εβδόμου βιβλίου με chansons αφιερωμένο στον Josquin. Μολαταύτα, ακόμη και αν το ύφος του Claudin δεν μεσουρανούσε στις τυπωμένες συλλογές έπειτα από το 1540 (η μοναδική περίπτωση πραγματικού ενδιαφέροντος προς το κοσμικό του έργο δεν βρίσκεται παρά μόνο σε μία συλλογή του Du Chemin του 1550, η οποία έχει τον χαρακτηριστικό τίτλο *Chansons anciennes*), τα chansons του Josquin εμφανίζονται συχνά στα *Meslanges* των LeRoy and Ballard που εκδόθηκαν από το 1560 έως το 1572. Η παράδοση των γαλλοολλανδικών chansons σε

¹² The new Grove, *dictionary of music and musicians*, σελ. 480-481.

στυλ μοτέτου συνεχίστηκε από διάφορους συνθέτες κατά την περίοδο της κυριαρχίας των Claudin-Janequin. Μεταξύ αυτών των συνθετών ήταν και ο *Jean Richafort*, καθώς και μία ομάδα συνθετών των οποίων τα έργα εμφανίζονται πιο αραιά στις εκδόσεις του Attaignant κατά την περίοδο 1539-1549, αλλά πολύ πιο συγκεντρωμένα (καθώς πολλοί από αυτούς ήταν ολλανδικής καταγωγής) στις συλλογές του Susato. Από τους μουσικούς αυτής της ομάδας αξίζει να αναφερθούμε στους *Jehan Le Cocq* (= *Gallus*), *Cornelius Canis*, *Pierre de Manchicourt*, στον κορακοζώητο *Jean Guyot* (*Castileti*), καθώς και στους *Thomas Crecquillon*, και *Jacobus Clemens non Papa* (= *Jacob Clement*). Σε αντίθεση με τους Claudin και Janequin, όλοι αυτοί οι συνθέτες, συμπεριλαμβανομένου και του Richafort, όχι μόνο συνέθεταν συχνά πολυφωνικά chansons, αλλά μετά από το 1540 συνέθεταν chansons με πέντε ή έξι μέρη φωνών¹³.

Τα μορφολογικά στοιχεία του chanson μέσα από τα κομμάτια του Clément Janequin

Η δημιουργία ενός νέου είδους «αφηγηματικής μουσικής» -ή μάλλον μία ακούσια αναβίωση ενός παλαιότερου μουσικού είδους- συντελέστηκε όταν ο Attaignant, τότε ακόμη στο πρώτο έτος της εκδοτικής του δραστηριότητας, προχώρησε στην έκδοση ενός λεπτού βιβλίου που περιλάμβανε τα έργα ενός και μόνο συνθέτη. Το εξώφυλλο είχε τον τίτλο *Chansons de maistre Clement Janequin*, και ολόκληρη η έκδοση περιείχε πέντε μόνο τραγούδια. Ωστόσο, τα

¹³ The new Grove, *dictionary of music and musicians*, σελ. 481-482.

πέντε αυτά τραγούδια κατανάλωναν τόσο χώρο όσο και τα δεκαπέντε που υπήρχαν στην πρώτη συλλογή του Attaignant. Τα τέσσερα από αυτά έγιναν διάσημα και επηρέασαν σε μεγάλο βαθμό ολόκληρη την Ευρώπη και (το πιο αξιοθαύμαστο γεγονός απ' όλα) συνέχισαν να επανεκδίδονται για έναν περίπου αιώνα¹⁴.

Ο συνθέτης αυτών των τραγουδιών, ο Clément Janequin (1485-1558), ήταν ένας επαρχιακός ιερέας από το Μπορντώ της νότιας Γαλλίας, που ουδέποτε είχε κατοχυρώσει ένα σημαντικό αξίωμα ούτε σε μεγάλο καθεδρικό ναό αλλά ούτε και σε καμία αυλή. Μολαταύτα, παρά την ιδιότητα του ως κληρικός, ο Clément Janequin ήταν σχεδόν εξολοκλήρου ένας σπεσιαλίστας του chanson. Είχε συνθέσει δύο Λειτουργίες (που και οι δυο τους είχαν βασιστεί σε θέματα δικών του παρωδιακών λειτουργιών που είχαν γίνει επιτυχίες) και ένα βιβλίο με μοτέτα, αλλά και πάνω από 250 chansons, με πολλά από αυτά να είναι καθαρά χιουμοριστικά, ή άσεμνα, ή απλά και μόνο εντελώς χυδαία. Δεν μπορεί κανείς παρά να παραλληλίσει τον Janequin με τον σχεδόν ακριβώς σύγχρονο του συνάδελφο καλλιτέχνη και συγγραφέα-μοναχό Francois Rabelais, του οποίου το όνομα έγινε συνώνυμο με την ακραία κωμωδία.

Τα τέσσερα μεγάλα chansons του 1528 ήταν αυτά που προσδιόρισαν και το λεγόμενο Ραμπελαισιανό ύφος. Σίγουρα μπορεί κανείς να ισχυριστεί πως ένα χαρακτηριστικό πολλών στοιχείων τους σε αυτά τα chanson είναι η ευρύτητα. Ενώ ένα «παριζιάνικο», ημιαριστοκρατικό chanson, όπως για παράδειγμα το Tant que vivray, έχει έκταση 30 έως 40 το πολύ μέτρα

¹⁴ Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, vol.1, σελ 706.

(υπολογίζοντας το κάθε breve ή το κάθε tempus ως ένα μέτρο), το μεγαλύτερο κομμάτι σε ολόκληρο το βιβλίο του 1528, που έχει μάλιστα χωριστεί και σε δύο μέρη (partes) σαν να ήταν μοτέτο, περιέχει συνολικά 234 μέτρα, δηλαδή είναι έξι φορές μεγαλύτερο απ' ότι το συνηθισμένο μάκρος αυτών των κομματιών. Τι κείμενο θα μπορούσε να περιέχει ένα τέτοιο τεράστιο chanson; Εδώ όμως είναι το σημείο όπου τα πράγματα γίνονται ακόμη πιο περίεργα, γιατί αν η λέξη «κείμενο» φέρνει κατά νου ένα σύνολο λέξεων της Γαλλικής γλώσσας που έχουν δομηθεί με τέτοιο τρόπο έτσι ώστε να έχουν ένα συνολικό νόημα, τότε αυτά τα κολοσσιαία κομμάτια μάλλον δεν περιέχουν καθόλου μα καθόλου κείμενο¹⁵.

Τα περιεχόμενα της αρχικής έκδοσης του 1528 είναι ταξινομημένα κανονικά, με αρχοτέλειες (δηλαδή με βάση τις πρώτες γραμμές του κειμένου). Εννιά χρόνια μετά, τα τραγούδια είχαν γίνει τόσο δημοφιλή που το βιβλίο επανεκδόθηκε σε μία πολυτελή έκδοση «τετάρτου» με σελίδες διπλασίου μεγέθους. Το πρώτο κομμάτι, με τίτλο *La guerre* (ο πόλεμος) είναι το «τέρας» της προηγούμενης παραγράφου με τα 234 μέτρα. Το κομμάτι αυτό γράφτηκε προς τιμήν της μάχης του Μαρινιάνο (Μαρινιάν), που έγινε στην εκστρατεία για την κατάκτηση του Μιλάνου το 1515 και το κείμενο του κομματιού, έπειτα από τον εναρκτήριο χαιρετισμό “ *Ακουσατε, Ευγενείς άντρες της Γαλλίας, τα κατορθώματα του λαμπρού βασιλιά μας Φρανσουά*” δεν περιλαμβάνει σχεδόν τίποτε άλλο πέρα από ήχους της μάχης: όπλα και κανονιοβολισμοί,

¹⁵ Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, vol.1, σελ 707

σάλπιγγες, πολεμικές ιαχές και θρήνους για τους πεσόντες¹⁶. Το δεύτερο κομμάτι, με τίτλο *La chasse*, είναι ένα κυνηγετικό κομμάτι γεμάτο από σαλπίσματα και γαβγίσματα σκύλων. Πλέον είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε πως αυτού του είδους τα κομμάτια, γραμμένα με τη μορφή του κανόνα τόσο στην Γαλλία (όπου ονομάζονταν *chace*) και στην Ιταλία (όπου είχαν το όνομα *caccia*), ήταν ένα πολύ δημοφιλές είδος τραγουδιών πριν από δύο περίπου αιώνες. Το τέταρτο κομμάτι του βιβλίου του Janequin, με τίτλο *L'alouette* (Ο Κορυδαλλός) ξεκινάει με τον στίχο "*Or sus, vous dormez trop*" ("Ξυπνάτε κοιμήσηδες"), ο οποίος συναντάται και σε ένα άλλο είδος τραγουδιού του δεκάτου τέταρτου αιώνα, αυτόν του «*virelai των κελαιδισμάτων των πουλιών*»¹⁷. Δεν υπάρχει όμως τίποτα από τον δέκατο τέταρτο αιώνα που να μπορεί να συγκριθεί με το απόλυτο ορνιθολογικό ανεμοστρόβιλο του τρίτου κομματιού του Janequin που φέρει τον τίτλο *Le chant des oiseaux* (το τραγούδι των πουλιών), μία τεράστια σε έκταση σύνθεση όπου ένα ρεφραίν που αφορά το ξύπνημα δύο εραστών εναλλάσσεται με πέντε διαφορετικά ηχητικά κολάζ από ήχους πουλιών.

Αυτά τα ονοματοποιητικά όργια, αυτά τα αγνά παιχνίδια έμπνευσης που είναι ισάξια με τις ξεκαρδιστικές λίστες του Ραμπελαί, ενίοτε δεν είναι τίποτε άλλο παρά μακροσκελή περάσματα αγνής υφής –ή τουλάχιστον, είναι δύσκολο να περιγραφούν με οποιονδήποτε άλλο τρόπο. Η έναρξη του

¹⁶Το κομμάτι εικάζεται πως είχε γραφτεί πολύ πριν από την ημερομηνία έκδοσης του, αφού μέχρι το 1528 ο Φρανσουά είχε ηττηθεί, αιχμαλωτιστεί, είχε εξαγοράσει με λύτρα την ελευθερία του και είχε αναγκαστεί να παρατήσει όλες τις εδαφικές του αξιώσεις στην Ιταλία.

¹⁷ Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, vol.1, σελ 708-709.

δεύτερου τμήματος του *La guerre*¹⁸, που περιγράφει και το αποκορύφωμα της μάχης, φαινομενικά παραμένει πάντα στην ίδια συγχορδία. Τα τραγουδιστικά μέρη δεν περιέχουν τίποτε που να μπορεί να χαρακτηριστεί ως μελωδία και τα κείμενα δεν περιέχουν τίποτε που να μπορεί να θεωρηθεί ως λέξη. Δεν υπάρχει τίποτε άλλο παρά μόνο μία συνένωση από γλωσσικά ηχητικά εφέ, πράγμα που αποτελεί ένα βιρτουοζικό γύρισμα τόσο για τον συνθέτη, όσο και για τον εκτελεστή. Το έργο αυτό, όπως είναι και το πρότυπο για ένα τέτοιων επικών διαστάσεων αριστούργημα, έθεσε το πρότυπο για την σύνθεση παρόμοιων έργων σε πολλούς συνθέτες, ξεκινώντας με τον Philippe Verdelot, έναν Φλαμανδό συνθέτη που δραστηριοποιούνταν στην Ιταλία, ο οποίος σύμφωνα με τις υποδείξεις του εκδότη Susato προσέθεσε με μαεστρία μία πέμπτη φωνή στο κομμάτι προκειμένου να αυξήσει την ήδη φορτωμένη υφή του, αλλά -χωρίς αμφιβολία- και για να αυξήσει τις πωλήσεις¹⁹. Ο Janequin ενέκρινε την επιπλέον φωνή του Verdelot και την συμπεριέλαβε και στην δική του αναθεωρημένη έκδοση του κομματιού²⁰. Ο προσδιορισμός ενός κομματιού όπως το *La guerre* του Janequin ως «αφηγηματικό» (*descriptive chansons*) σημαίνει πως ο όρος «αφηγηματικό» ερμηνεύεται πολύ ανοιχτά. Δεν θα είχε επίσης κανένα απολύτως νόημα να ισχυριστεί κανείς πως ένα τέτοιο έργο «εκφράζει» το κείμενο που περιέχει²¹. Αυτό που θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί είναι πως το κείμενο και η μουσική αλληλοσυνδυάζονται

¹⁸ που έχει καταγραφεί στην έκδοση του 1528 με τον αρχαϊκό τρόπο, δηλαδή από την αρχοτέλεια του "*Fan Frere le le lan fan*".

¹⁹ Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, vol.1, σελ 709-710.

²⁰ Πως μπορεί κανείς να εκφράσει το "*fan frère le le lan fan*".

προκειμένου να εκφράσουν τους ήχους (και όχι μόνο τους ήχους) του κόσμου γενικότερα, ανοίγοντας με αυτό τον τρόπο έναν δρόμο έξω από το έργο που η μουσική του Tant que vivray ούτε είχε σκοπό, αλλά ούτε και κανένα λόγο να ανοίξει. Αν όμως ερμηνεύσει κανείς τον όρο «αφηγηματικό» πιο αυστηρά, δηλαδή σε ότι αφορά την σχέση ανάμεσα στο κείμενο και την μουσική, τότε τα ονοματοποιητικά chansons του Janequin δεν μπορούν να χαρακτηριστούν ως αφηγηματικά. Η μουσική παραμένει το βασικό μέσο για την απαγγελία του κειμένου και τα δύο αυτά συστατικά (κείμενο και μουσική) προσεγγίζουν κατά κύριο λόγο το φωνολογικό (ή το απαγγελτικό) επίπεδο, αλλά όχι το σημασιολογικό. Η ονοματοποιεία είναι επί της ουσίας παρουσίαση και όχι αναπαράσταση, πράγμα που σημαίνει πως δεν περιέχει σημασιολογικές περιγραφές²².

²² Richard Taruskin , The Oxford History of Western Music, vol.1, σελ 711-712.

Κύριοι συνθέτες του Γαλλικού chanson

Thomas Crecquillon (1480-1557)

Claude de Sermisy (1490-1562)

Jacques Arcadelt

Clement Janequin (1485-1558)

Claude le Jeune (1528-1600)²³

Guillaume Costeley (1531-1606)

Jacques Mauduit (1557- 1627)²⁴

Nicolas Gombert (1500;- 1627)

Clemens non Papa (1510;-1555)

Thomas Crequillon (-1557;)

Jean Courtois (Πρωτο μισό του 16^{ου} αιώνα)

Pierre Certon (-1572)

Antoine de Bertrant (1530-1581)

Nicolas de Bussy

²³ Ασχολήθηκε ιδιαίτερα και με την music measure και συνέθεσε chanson που τηρούνται με μεγάλη ακρίβεια οι αντίστιχοι κανόνες.

²⁴ Ομοίως με υποσημείωση το 15.

Philippe de Monte (1521-1603)

Jean de Castro (1540-1611)

Orlando de Lasso (1532-1595)

Eustache du Caurrou (1549-1609)

Gilles Binchois (1400-1460)

Adrian Willaert (1490-1562)

Η Ιταλική Canzona

Ο λεκτικός τύπος «canzona» ήταν αρκετά κοινός στην Ιταλία έπειτα από το 1600 και χρησιμοποιούνταν και στην Αγγλία, ενώ δεν ήταν σπάνιζε η χρήση του και στην Γερμανία. Μολαταύτα, στις παλιότερες ιταλικές πηγές, οι όροι canzone και canzon (με πληθυντικό το canzoni) ήταν πρακτικά καθολικοί, με την τελική επικράτηση του canzone ως η ιταλική νόρμα του όρου. Πρέπει να επισημάνουμε πως ο τύπος canzone ως πληθυντικός του canzona συναντάται σπάνια²⁵. Η λέξη canzone ή canzona στην οργανική της συνδήλωση παραπέμπει αρχικά στην διασκευή ενός πολυφωνικού τραγουδιού, συνήθως ενός γαλλικού chanson, καθώς τα ιταλικά έργα παρόμοιας μορφής, είχαν συνήθως τις ονομασίες frottola ή madrigale. Αν και ο όρος χρησιμοποιούνταν μέχρι τα τέλη του 16^{ου} αιώνα έχοντας την σημασία μίας απλής και ξεκάθαρης διασκευής, υπήρχαν αρκετές περιπτώσεις αυθεντικών συνθέσεων που βασίζονταν σε υπάρχων υλικό chanson, με αποτέλεσμα ο όρος να καταλήξει να υποδηλώνει αυθεντικές συνθέσεις οι οποίες έκαναν χρήση κάποιων ιδιωμάτων που ήταν ήδη γνωστά μέσω διασκευών ή ανασυνθέσεων των πρωτοτύπων. Από την στιγμή λοιπόν που τα chanson αυτής της μορφής, τα οποία και ευνοούσαν τέτοιου είδους επεξεργασίες (π.χ. το παριζιάνικο chanson όπως αυτό παρουσιάζεται στα βιβλία του Attaignant από το 1528 και μετά), ξεκινούσαν συνήθως με φουγκοειδή μίμηση, η canzona κατέληξε να θεωρείται ως ένα είδος που συγγενεύει με την φούγκα. Ο Praetorius²⁶

²⁵ Stanley Sadie, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, λήμμα canzone σελ.75.

περιγράφει την canzona ως μία αλληλουχία από σύντομες πολυφωνικές φούγκες με τέσσερα, πέντε, έξι και οκτώ ή περισσότερα μέρη, οι οποίες περιλάμβαναν στο τέλος του κομματιού την επανάληψη του πρώτου τμήματος. Οι εκφράσεις του τύπου «canzon francese» ή «canzone alla francese» δεν φαίνεται να δηλώνουν τίποτε άλλο πέρα από το είδος που περιγράφηκε μόλις πιο πριν (και οι εκφράσεις αυτές χρησιμοποιούνταν για να δηλώσουν τόσο τα διασκευασμένα, όσο και τα αυθεντικά έργα), ενώ το «canzon da sonar», μία φράση που έπαιξε ένα σημαντικό ρόλο στην γένεση του όρου σονάτα, επισημαίνει απλά πως το κομμάτι ήταν οργανικό (συνήθως για μουσικό σύνολο)²⁷.

Η Σόλο Canzona.

Οι διασκευές πολυφωνικών φωνητικών έργων είναι μία πρακτική που εφαρμόζονταν πολύ πριν από τον 16^ο αιώνα και αφορούσε έργα τόσο εκκλησιαστικής, όσο και κοσμικής μουσικής. Οι μεταγραφές των Ολλανδικών chansons στα βιβλία για λαούτο του Spinacino, τα οποία εκδόθηκαν το 1507, δεν παρουσιάζουν ουσιαστικές διαφορές σε σχέση με την γενική μορφή των ποικιλιματικών μεταγραφών για πληκτροφόρα ή λαούτο που συνηθίζονταν στις εκδόσεις των αρχών του 16^{ου} αιώνα, και που βρίσκονται και στο βιβλίο για λαούτο του Capirola (γύρω στο 1517). Οι πιο χαρακτηριστικές είναι οι διασκευές δύο τραγουδιών frottola στο βιβλίο με τίτλο Intabulatura του Dalza (1508), καθώς και οι διασκευές για πληκτροφόρα που εκδόθηκαν το 1518 από τον Antico²⁸. Ο λόγος που θεωρούνται χαρακτηριστικές δεν έγκειται στην

²⁷ Stanley Sadie, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, λήμμα canzone σελ.76.

²⁸ Don Randel The New Harvard Dictionary of Music, σελ.43.

τροποποίηση της ίδιας της τεχνικής της μεταγραφής, αλλά στο γεγονός ότι το ίδιο το συγχορδιακό και αρμονικά εμπνευσμένο ύφος της frottola ανταποκρίνεται περισσότερο στις μεταγραφές για τις οποίες χρησιμοποιήθηκε πρώτη φορά ο όρος canzone σε σχέση με το ύφος του νεότερου τύπου chanson (παρά την τακτική του δευτέρου όσον αφορά τις μιμητικές ενάρξεις). Τα πιο παλιά παραδείγματα τέτοιων διασκευών βρίσκονται στο Recercari, motteti, canzone... libro primo του M.A. Cavazzoni που εκδόθηκε το 1523. Το βιβλίο αυτό περιλαμβάνει τέσσερα κομμάτια με γαλλικούς τίτλους, εκ των οποίων το ένα έχει εξακριβωθεί πως πρόκειται για μεταγραφή σε ταμπλατούρα του Plusieurs Regretz του Josquin. Δύο ακόμη διάσημα κομμάτια περιλαμβάνονται στο Intavolatura cioe recercari canzone himni magnificati του Girolamo Cavazzoni που εκδόθηκε το 1543, και αυτά είναι το πενταμερές Faulte d'Argent του Josquin και το Il est bel et bon του Passereau. Η ενορχήστρωση του Faulte d'Argents από τον Cavazzoni είναι κάτι πολύ παραπάνω από μία απλή μεταγραφή του πρωτοτύπου: Είναι μία συνολική ανασύνθεση του κομματιού, που παραλείπει τον κανόνα του Josquin μεταξύ των μερών του κοντρατενόρου και των αρμονιών σε πέμπτες αλλά διατηρεί την τριμερή μορφή του κομματιού, ενώ ακόμη προσθέτει πολλά νέα και ενδιαφέροντα στοιχεία. Δεν υπάρχει σχεδόν ούτε ένα μέτρο που να είναι πανομοιότυπο με το αυθεντικό κομμάτι. Το έργο αυτό του Cavazzoni είναι επίσης και ένα αριστούργημα συμπύκνωσης, αφού μειώνει τα 72 μέτρα του Josquin στα 56. Παρόμοια είναι και η επεξεργασία που έχει γίνει στην μεταγραφή του κομματιού του Passereau²⁹.

²⁹ Don Randel The New Harvard Dictionary of Music, σελ. 45.

Οι παλιότερες εκδόσεις μεταγραφών για λαούτο στις οποίες και έχει δοθεί ο όρος *canzone*, είτε αυτές αφορούν μεμονωμένα κομμάτια είτε απλά ο όρος εμφανίζεται στον τίτλο των εκδόσεων, φαίνεται να ανήκουν στους Melchiorre de Barberis (Intabulatura de lauto libro quinto), Domenico Bianchini, Francesco da Milano (δύο βιβλία που και τα δύο περιέχουν ανατυπώσεις χαμένων έργων), G.M. da Crema και Antonio Rotta (όλες αυτές οι εκδόσεις είναι του 1546). Οι εκδόσεις του Barberis περιλαμβάνουν δύο κομμάτια με μοναδικό τίτλο «Canzun [ή canzone] francese» χωρίς περαιτέρω διευκρινίσεις, και αυτά τα κομμάτια ενδέχεται να είναι και οι παλιότερες ελεύθερες συνθέσεις *canzona* αυτού του είδους. Το επόμενο βιβλίο του (έκδοση του 1549) περιλαμβάνει και άλλα παραδείγματα, αν και ταυτοποίηση του ενός από αυτά ως *chanson* του Sermisy δημιουργεί αμφιβολίες ως προς τον «πρωτότυπο» χαρακτήρα των υπολοίπων. Αυτές οι μεταγραφές του νεότερου τύπου του Γαλλικού *chanson* πρέπει να εξεταστούν στα πλαίσια των πολυάριθμων παρόμοιων εκδόσεων εκείνου του καιρού τόσο στην Ιταλία, όσο και αλλού, που δεν περιλάμβαναν τον χαρακτηριστικό αυτό τίτλο. Ωστόσο, η *canzona* για λαούτο δεν καθιερώθηκε ποτέ ούτε ως διασκευή ενός φωνητικού μοντέλου, αλλά ούτε και ως ένα καθαρά οργανικό είδος σύνθεσης. Τα κομμάτια στο βιβλίο *Intavolatura* (1593) του G.A. Terzi δεν είναι παρά διασκευές των παλαιότερων πολυφωνικών *canzone* του Florentio Maschera³⁰

Ένας μεγάλος αριθμός των *canzone* για πληκτροφόρα του 16^{ου} αιώνα δεν είναι τίποτε παραπάνω από περίτεχνες διασκευές *chansons*, όπως για παράδειγμα αυτές των Andrea Gabrieli και Sperindio Bertoldo. Η χρήση

³⁰ Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, λήμμα *canzone* σελ.76

ποικιλιμάτων παραήταν υπερβολική, ίσως και στον βαθμό όπου κατέληγε να μειώνει την κανονική ταχύτητα του πρωτοτύπου. Ένας από τους κληρονόμους αυτής της μεθόδου ήταν και ο Peter Philips, ο οποίος την εφάρμοσε στην μεταγραφή τόσο των Ιταλικών, όσο και των γαλλικών αυθεντικών κομματιών³¹. Ο Andrea Gabrieli χρησιμοποίησε τους όρους *ricercare* ή *carpiccio* για να δηλώσει μία ελεύθερη επεξεργασία υλικού που προερχόταν από ένα *chanson* ή από ένα μαδριγάλι.

Ένας από τους πρώτους συνθέτες που έγραψε *canzonas* χωρίς να βασίζεται στα φωνητικά μοντέλα ήταν ο Claudio Merulo. Πέντε μόνο από τις 23 του *canzonas* (που εκδόθηκαν σε τρία βιβλία, τα έτη 1592, 1606 και 1611 αντίστοιχα) αποτελούν μεταγραφές από *chansons*. Οι υπόλοιπες φέρουν τίτλους όπως *La Bovia*, *La Zambecara* και *La Gratiola*. Ενδέχεται πολλά από αυτά τα έργα να ήταν για μουσικά σύνολα, καθώς τέσσερις από αυτές εμφανίζονται με αυτή την μορφή στο *Canzoni per sonare* του Alessandro Raverii (1608) και δέκα στο *Nova musices organicae tabulatura* του Johann Woltz (1617), στα οποία οι *canzonas* είναι κυρίως μεταγραφές πολυφωνικών κομματιών, ενώ άλλες επιβιώνουν σε συνθέσεις για πολυφωνικό σύνολο και σε χειρόγραφες πηγές. Παρ' όλ' αυτά, η εμφάνιση τους ως συνθέσεις για πληκτροφόρα από το 1592 και μετά άνοιξε τον δρόμο για την αυτόνομη συνθετικά *canzona* για πληκτροφόρα όργανα. Ο πρώτος συνθέτης τέτοιων έργων ήταν κατά τα φαινόμενα ο Vincenzo Pellegrini, το βιβλίο του οποίου με τίτλο *Canzoni de intavolatura d'organo fatte alla francese* έκανε την εμφάνιση

³¹ Robin Skelton. *The Shapes of our Singing*, σελ. 33.

του το 1599³². Όπως και τα κομμάτια του Merulo, έτσι και τα κομμάτια του Pellegrini φέρουν τίτλους όπως La Berenice και La Gentile. Οι canzonas του Pellegrini ήταν τα πρώτα τμηματικά έργα για πληκτροφόρα που με ξεκάθαρο προδιορισμό από ταχύτητες και μέτρα που αντιπαρατίθενται μεταξύ τους. Όμως, θα πρέπει να αναφερθεί πως αυτά τα τμήματα δεν ήταν ακόμη παραλλαγές ενός αρχικού υλικού. Από αυτό το σημείο και μετά, η canzona μετατράπηκε σε ένα κατά κύριο λόγο ανεξάρτητο είδος μουσικής για πληκτροφόρα.

Ένας μεγάλος αριθμός μεταγραφών από πολυφωνικές canzonas που έγιναν για πληκτροφόρα από συνθέτες όπως οι Antonio Mortaro, Francesco Rovigo, Cesare Borgo και Octavio Bariolla, καθώς και αυθεντικές συνθέσεις canzonas για πληκτροφόρα όργανα, βρίσκονται στους τόμους x-xi (Foà, 1,3) των συλλογών ταμπλατούρας³³. Στον τόμο xi περιλαμβάνονται και επτά συνθέσεις του Giovanni Gabrieli, απ' τις οποίες η δεύτερη είναι μεταγραφή σε ταμπλατούρα μίας πολυφωνικής canzona που εκδόθηκε το 1608 από τον Raverii, ενώ η πέμπτη είναι ένα ricercare για πληκτροφόρα που εκδόθηκε το 1595. Οι υπόλοιπες πέντε είναι κατά τα φαινόμενα πραγματικές canzonas για πληκτροφόρα και είναι κατά πάσα πιθανότητα αυθεντικές, αν και μία από αυτές εμφανίζεται στις ταμπλατούρες του Wortz (1617) ως σύνθεση του Adam Steigleder, ενώ οι δύο τελευταίες αναφέρονται σε άλλο τμήμα της συλλογής ως έργα του Erbach. Αυτές οι συνθέσεις δείχνουν την επιρροή που είχε ασκήσει η πολυφωνική canzona ως προς την εναλλαγή στα ζεύγη των φωνών

³² Stanley Sadie, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, λήμμα canzone σελ.77

³³ Turin, Sources of Keyboard to 1660, §2 (iii).

προκειμένου να δημιουργηθεί μία αίσθηση αντιφωνίας, αλλά και ως προς την χρήση των επαναλαμβανόμενων συγχορδιών. Η δεύτερη σύνθεση, σε μορφή *ritornello* με πέντε επαναλήψεις του κυρίως μουσικού θέματος, παρουσιάζει ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Οι υπόλοιπες συνθέσεις περιλαμβάνουν ένα και μόνο τμήμα³⁴.

Άλλοι συνθέτες *canzonas* για πληκτροφόρο των αρχών του 17^{ου} αιώνα είναι οι Banchieri, G.P.Cima, Ercole Pasquini, Macque, Mayone και Trabaci. Οι *canzonas* του Trabaci (επτά από το πρώτο του βιβλίο του 1603) περιλαμβάνουν πολλά τμήματα, ενώ στην έκτη *canzona* τα μέρη είναι σχεδόν για πρώτη φορά θεματικά συνδεδεμένα, σχηματίζοντας με αυτό τον τρόπο το είδος που αποκαλείται «*canzona* με παραλλαγές». Η ίδια τάση εμφανίζεται και στις *canzonas* του Mayone, του οποίου το πρώτο βιβλίο κυκλοφόρησε το ίδιο έτος. Ωστόσο, ο μεγαλύτερος συνθέτης της *canzona* ήταν ο Frescobaldi.

Οι πρώτες *canzonas* του Frescobaldi που εκδόθηκαν ήταν οι πέντε που περιλαμβάνονται στο βιβλίο του με τίτλο *Ricercari et canzoni francese* (1615). Οι *canzonas* αυτές είναι πολυτμηματικές και εμφανίζουν μία τάση προς την παραλλαγή που είναι πιο έντονη σε κάποια κομμάτια απ' ό,τι σε άλλα. Η δεύτερη *canzona* βασίζεται σε ένα ανιόν διάστημα τετάρτης που εμφανίζεται σε κάθε τμήμα της σύνθεσης, και η τρίτη σε ένα κατιόν διάστημα τετάρτης. Τα *capriccio* του Frescobaldi (1624) βασίζονται κατά κύριο λόγο στην ίδια αρχή, αν και η επεξεργασία τους έχει γίνει με πολύ μεγαλύτερη φαντασία και σπιρτάδα³⁵. Έξι ακόμη *canzonas* περιλαμβάνονται και στο

³⁴ Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, λήμμα *canzone* σελ. 77

³⁵ Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, λήμμα *canzone* σελ. 77

δεύτερο βιβλίο του με *toccatas* (1627). Όλες περιλαμβάνουν στοιχεία που παραπέμπουν στις *toccatas*, ενώ, για του λόγου το αληθές, η πέμπτη *canzona* ανοίγει με ένα απόφιο συγχορδιακό τμήμα, δίχως να περιλαμβάνει παρά ελάχιστα μόνο φουγκοειδή στοιχεία. Η έκτη είναι σε τριπλό μέτρο. Η αρχή της παραλλαγής ισχύει μεν, αλλά δεν είναι τόσο εμφανής, καθώς οι άμεσες θεματικές αναφορές αντικαθίστανται από μέρη που δεν παρουσιάζουν παρά μόνο γενικές ομοιότητες, χωρίς να αποκλείεται και η πλήρης αντίθεση με αυτές. Η μόνη περίπτωση όπου μπορεί κανείς να παρατηρήσει άμεσα την τεχνική της *canzona* με παραλλαγές είναι στην Τρίτη *canzona*, στην οποία το βασικό κατίον τετράφθογγο χρωματικό μουσικό θέμα είναι αναγνωρίσιμο. Η δεύτερη *canzona* περιλαμβάνει μία πιο λεπτή χρήση του θεματικού μετασχηματισμού. Αυτά τα εξάισια αλλά λίγο-πολύ άγνωστα έργα του Frescobaldi αποτελούν ένα αποκορύφωμα στην ιστορία αυτού του μουσικού είδους.

Οι *canzonas* στο βιβλίο *Fiori musicali* (1635) που προορίζονταν για εκτέλεση στην εκκλησία έπεται από την κατήχηση και την κοινωνία, είναι και αυτές παρόμοιες με τις άλλες *canzonas* του Frescobaldi. Η πολυτμηματική τους δομή επιτρέπει στον εκτελεστή να συντομεύει το κομμάτι, εφόσον και αν οι αναγκαιότητες της τέλεσης της λειτουργίας αποτρέπουν μία ολοκληρωμένη εκτέλεση. Όντως, το δεύτερο μισό της τελικής *canzona* στην πρώτη λειτουργία φέρει την σήμανση «*alio modo, si placet*» προκειμένου να μπορεί να χρησιμοποιηθεί είτε στην θέση του πρώτου μισού της λειτουργίας, είτε κατ'εναλλαγή με αυτό, αν και είναι φανερό πως το συνολικό κομμάτι είχε γραφτεί ως μία ενιαία σύνθεση. Όλες οι *canzonas* εμπεριέχουν την αρχή της

παραλλαγής, με την τελευταία από αυτές να βασίζεται σε δύο θέματα από την έναρξη του κομματιού³⁶. Το στοιχείο της toccata που είναι τόσο τρανταχτό στις canzoni του 1627 δεν είναι τόσο εμφανές σε αυτές τις συνθέσεις. Υπάρχει επίσης και μία μεταθανάτια έκδοση των canzoni του Frescobaldi για πληκτροφόρα που έγινε το 1645 με τίτλο Canzoni alla francese. Μερικές ακόμη σώζονται σε χειρόγραφο, ενώ υπάρχει και μία ακόμη (η οποία περιλαμβάνει και basso continuo) στο τέλος του βιβλίου του Primo Libro delle canzoni (1628), το οποίο είναι μία συλλογή πολυφωνικών κομματιών που εκδόθηκε εις διπλούν, και σε μεμονωμένα μέρη αλλά και σε παρτιτούρα για σύνολο. Οι συνθέσεις του 1645 περιέχουν πολλά από τα χαρακτηριστικά των πολυφωνικών canzoni, όπως για παράδειγμα τους χαρακτηριστικούς τίτλους (La rovetta, La Sabatina) και την στιβαρή ανεξαρτησία του κάθε μέρους ξεχωριστά. Ταυτόχρονα, οι συνθέσεις αυτές περιέχουν πολλά στοιχεία από το ιδιαίτερα χαρακτηριστικό ύφος της γραφής για πληκτροφόρα του Frescobaldi, αποτρέποντας με αυτό τον τρόπο τους όποιους ισχυρισμούς περί μεταγραφών.

Η καλλιέργεια της canzona για πληκτροφόρα στην Ιταλία έπεται από τον Frescobaldi συνεχίστηκε από συνθέτες όπως οι Tarquinio Merula, Giovanni Salvatore, G.B.Fasolo και Bernardo Storace, όμως η παρακμή της οργανικής μουσικής που χρησιμοποιούσε την αυστηρά αντιστικτική υφή της περιόδου της Αναγέννησης εκθρόνισε την canzona από το προσκήνιο της ιταλικής μουσικής, σε σημείο όπου ακόμη και ο Bernardo Pasquini δεν έγραψε παρά μερικά μόνο δείγματα αυτού του είδους. Πολλά από τα στοιχεία του

³⁶ Robin Skelton. The Shapes of our Singing, σελ.35.

canzone ενσωματώθηκαν στην σονάτα και την φούγκα. Μεταξύ των Γερμανών συνθετών της πρώιμης περιόδου που έδωσαν δείγματα γραφής σε αυτό το είδος ήταν οι Christian Erbach και H.L.Hassler, και τα έργα τους περιλαμβάνονται στην συλλογή Turin. Το μουσικό ιδίωμα πήρε νέα πνοή ζωής από τον Froberger, που έκανε τακτική χρήση της αρχής της παραλλαγής στις canzonas του³⁷. Η τεχνική αυτή εφαρμόστηκε αργότερα στα έργα πολλών Γερμανών και Αυστριακών συνθετών όπως οι Kerll, Georg Muffat και Buxtehude, και εμφανίζεται ακόμη και σε ένα έργο του οποίου η σύνθεση αποδίδεται στον Bach. Η τεχνική της παραλλαγής χρησιμοποιείται σε πολλά από αυτά τα έργα, ενώ σε άλλα ο τίτλος δεν φαίνεται να χρησιμοποιείται με καμία άλλη σημασία πέραν από αυτή του συνωνύμου, το οποίο και δηλώνει μία σύντομη φούγκα με σπιρτόζικο χαρακτήρα, και από το σημείο αυτό και μετά, τα ιδιωματικά χαρακτηριστικά της canzona πέρασαν στο γενικό λεξιλόγιο της φούγκας.

Η Πολυφωνική Canzona.

Οι παλιότερες canzonas που στέκονται ως συνθέσεις ανεξάρτητες από φωνητικά πρωτότυπα, εξαιρώντας πάντα τα διφορούμενα παραδείγματα για σόλο λαούτο που αναφέρθηκαν πιο πριν, φαίνεται σύμφωνα με τα στοιχεία πως αποτελούσαν πολυφωνικές συνθέσεις. Ένα μεμονωμένο πενταμερές κομμάτι με τίτλο «La Bella: canzone da sonare» εμφανίζεται στο τέλος του βιβλίου Madrigali a cinque voci...libro quinto (1572) του Nicolò Vicentino. Το

³⁷ Robin Skelton. The Shapes of our Singing, σελ.35.

δεύτερο βιβλίο με μαδριγάλια του Ingegneri (έκδοση του 1579) περιλαμβάνει δύο κομμάτια με τίτλο «Aria di canzon francese per sonar», και ενδέχεται αυτές οι συνθέσεις να αποτελούν επεξεργασίες φωνητικών πρωτοτύπων. Το Libro primo de canzoni da sonare του Maschera, η παλιότερη συλλογή αυθεντικών συνθέσεων αυτού του ιδιώματος, εικάζεται πως εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1582³⁸ και είναι μία συλλογή που έγινε εξαιρετικά διάσημη και εμφανίστηκε σε μετέπειτα επανεκδόσεις και μεταγραφές. Η έκδοση αυτή αποτέλεσε προπομπό για τις εκδόσεις συλλογών όπως το Canzoni di diversi per sonar ³⁹καθώς και έργων όπως αυτά των Barriola (1594), Banchieri (Concerti ecclesiastici του 1595 και Canzoni alla francese του 1596), Borgo (1599), Montaro (1600) και Rovigo (1600). Το βιβλίο του Maschera περιέχει 21 κομμάτια με κάποια από αυτά να φέρουν τίτλους όπως La Capriola ή La Martinenga, που φαίνεται να προέρχονται από ονόματα μαικήνων και μαρτυρούν τον κοινωνικό περίγυρο στον οποίο γίνονταν η εκτέλεση τέτοιων κομματιών. Η χρήση αυτή πέρασε από την canzona στην σονάτα, ενώ η παρόμοια πρακτική της ονομασίας των κομματιών με είδη χορών διατηρήθηκε τουλάχιστον μέχρι τις εκδόσεις του Couperin, του Rameau καθώς και άλλων μεταγενέστερων γάλλων συνθετών.

Το Canzoni di diversi per sonar (1588) του Vicenti περιλαμβάνει δύο έργα του Merulo με το ένα από αυτά να αποτελεί διασκευή ενός chanson του Crecquillon. Επιπλέον, το βιβλίο περιέχει και ανώνυμες διασκευές άλλων chansons των Crecquillon, Willaert, Clemens και Gombert, ενώ δύο έργα του

³⁸ Αυτή η συγκεκριμένη έκδοση έχει χαθεί και το έργο είναι σήμερα γνωστό χάρη στην επανέκδοση του 1584

³⁹ Εκδόθηκε από τον Giacomo Vicenti, RISM 1588.

Gioseffo Guami φέρουν τον τίτλο «Fantasia in modo di canzon francese (ή francesca)». Δύο μεταγενέστερες σημαντικές ανθολογίες είναι η Canzoni per sonare του Raverii (1608) και το τρίτο μέρος του ογκωδέστερου Nova musices organicae tabulatura του Woltz (1617)⁴⁰. Ορισμένα από τα κομμάτια του Merulo που δεν είναι διασκευές φωνητικών έργων –αν και η αρχική τους έκδοση ήταν για πληκτροφόρα- κάνουν για μία ακόμη την εμφάνιση τους σε αυτές τις συλλογές και είναι σχεδόν σίγουρο πως τα πρωτότυπα προορίζονταν για εκτέλεση από μουσικά σύνολα. Μεταξύ των συνθετών που εμφανίζονται σε αυτές τις εκδόσεις είναι οι Constanzo Antegnati, Banchieri, Giovanni Gabrieli, Guami, Frescobaldi, Luzzaschi, Pietro Lappi, Macque και Flaminio Tresti. Το βιβλίο του Raverii περιλάμβανε και μέρος για basso continuo, αν και όλα τα έργα περιλαμβάνουν τέσσερα, πέντε ή οκτώ μέρη και είναι σε Αναγεννησιακό πολυφωνικό ύφος. Το τετραμερές και οκταμερές έργο του Agostino Soderini (1608) με τίτλο Canzoni δεν περιλάμβανε μέρος για basso continuo.

Ενώ τα τετραμερή και πενταμερή έργα στην συλλογή του Raverii, αλλά και τα τετραμερή έργα που περιλαμβάνονται στον Soderini, περιέχουν ζωνρή ρυθμική αγωγή και φουγκοειδή υφή, τα αντιφωνικά οκταμερή έργα φαίνονται να ακολουθούν μία άλλη προσέγγιση. Η δημιουργία της αντιφωνικής αίσθησης, που μέχρι τότε είχε γίνει αν μη τι άλλο συμβατική, είχε ήδη εφαρμοστεί αριστοτεχνικά από τον Giovanni Gabrieli στον ναό του Αγίου Μάρκου της Βενετίας και κάποια από τα αποτελέσματα των πειραματισμών του με τις δυνατότητες που προσφέρουν οι ανοιχτοί εξώστες της εκκλησίας

⁴⁰ Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, λήμμα canzone, σελ.78.

μπορούν να βρεθούν στις canzonas του για οκτώ έως δεκαπέντε μέρη, οι οποίες και εκδόθηκαν στο βιβλίο του *Sacrae symphoniae* (1597). Τα δεκάξι αυτά έργα (με δύο από αυτά να αποτελούν παραλλαγές ενός και μόνο κομματιού) περιλαμβάνουν τα διάσημα πλέον *Sonata pian e forte* και *Sonata octavi toni a 12*, έργα τα οποία και αποκαλύπτουν τον ετυμολογικό δεσμό ανάμεσα στο *canzon da sonar* και στην σονάτα⁴¹. Τα διαθέσιμα στοιχεία ως προς την τεκμηρίωση οποιονδήποτε συμπερασμάτων όσον αφορά τον ακριβή διαχωρισμό των όρων είναι υπερελάχιστα, τουλάχιστον σε τέτοιο πρώιμο στάδιο. Τα όργανα που διευκρινίζονται σε αυτόν τον τόμο είναι η κορνέτα, το βιολί και το τρομπόνι και τα όργανα αυτά χρησιμοποιούνται με διάφορους τρόπους σε πέντε από τα έργα. Αναμφίβολα, η εκτέλεση των υπολοίπων 11 θα πρέπει να γίνονταν με παρόμοιο τρόπο. Σε τρία από τα κομμάτια (το έβδομο, το όγδοο και το ένατο), τα δέκα όργανα έχουν γραφτεί ως ένα ενιαίο «chorus»⁴². Σε δέκα από τα έργα υπάρχουν δύο ομάδες, και σε τρία (το δέκατο τρίτο, το δέκατο τέταρτο και το δέκατο έκτο) υπάρχουν τρεις ομάδες. Πολλά κομμάτια ξεκινούν με το τυπικό ρυθμικό σχήμα της *canzona* (ήμισυ και 2 τέταρτα ή τέταρτο, 2 όγδοα και 2 τέταρτα) ή με μία παραλλαγή του. Το δεύτερο χρησιμοποιείται με εξαιρετικό τρόπο στο τριπλό χορωδιακό άνοιγμα του δεκάτου τετάρτου κομματιού. Στο βιβλίο *Canzoni e sonate* (1615), που περιέχει και μέρος για *basso per l'organo*, ο Gabrieli χρησιμοποιεί τους όρους «σονάτα» και *canzona* χωρίς να διαχωρίζει τις έννοιες με σαφή τρόπο, ενώ επεκτείνει και τον αριθμό των μέτρων ως τα 22, μαζί με το μέρος του *basso per l'organo*.

⁴¹ Don Randel, *The New Harvard Dictionary of Music*, σελ.46

⁴² Αυτός είναι ο όρος που χρησιμοποιεί ο Gabrieli.

Το έργο *Sonata per tre violini* στην συλλογή του Gabrieli που εκδόθηκε το 1615 επισημαίνει μία περαιτέρω ζωτικής σημασίας εξέλιξη στην ιστορία της *canzona*, αυτή της υιοθέτησης μίας τεχνικής αντιπαράθεσης μεταξύ των υψηλότερων και των χαμηλότερων μερών, στην οποία καθοριστικό ρόλο παίζουν το *basso continuo* και οι συνοδευτικές του αρμονίες. Το κομμάτι αυτό, αν και περιγράφεται στον τίτλο ως «a 3...voci», στην πραγματικότητα είναι σε τέσσερα οργανικά μέρη, με το *basso continuo* να λογίζεται ως έξω από την σφαίρα των ουσιαστικών μερών, μολονότι σε αυτό το έργο είναι εξίσου σημαντικό όσο και τα υπόλοιπα⁴³. Η ίδια ονοματολογία συναντάται επίσης και στο *Primo libro delle canzoni* (1628) του Frescobaldi, στο οποίο το *basso continuo* επιδρά με τρεις τρόπους: Είτε ως ανεξάρτητο μπάσο καθ' όλη τη διάρκεια του κομματιού, είτε ως ένα μερικώς ανεξάρτητο μπάσο, είτε ως ένα *basso seguente* που ακολουθεί συνεχώς το χαμηλότερο ηχητικά μέρος. Η πρώτη περίπτωση εφαρμόζεται στα έργα για ένα ή δύο «canti», η δεύτερη σε έργα με ένα μέρος «basso» και η τρίτη σε έργα με δύο «bassi» (σε τρία ή τέσσερα μέρη), καθώς και στα τρία κομμάτια που έχουν γραφτεί με την συνηθισμένη τετραμερή υφή. Πρέπει εδώ να υπογραμμιστεί πως ακόμη και ένα έργο για βιολί και τσέμπαλο καθώς και άλλα δύο για σόλο τσέμπαλο, που προστέθηκαν στο τέλος της επανέκδοσης της παρτιτούρας που έγινε την ίδια χρονιά, θέτουν και αυτά ως προαπαιτούμενο ένα *basso continuo*.

Η πολυφωνική *canzona* έχει άμεση σχέση με δύο άλλα μουσικά ιδιώματα των αρχών του 17^{ου} αιώνα πέρα από την σονάτα, τα μουσικά ιδιώματα της συμφωνίας και του κονσέρτου. Η σχέση αυτή εμφανίζεται στον

⁴³ Don Randel, *The New Harvard Dictionary of Music*, σελ.46.

τίτλο του έργου του Bachieri (1607), ο οποίος είναι *Ecclesiastiche sinfonie dette canzoni in aria francese*. Τα είκοσι αυτά έργα⁴⁴ μπορούν να παιχτούν είτε σε σόλο όργανο (όπου και μπορούν να εμπλουτιστούν), είτε να εκτελεστούν ως κομμάτια για μουσικό σύνολο, ή ακόμη και να τραγουδηθούν με βάση τα κείμενα που συνοδεύουν όλα τα μέρη, εκτός από ένα⁴⁵. Το τελευταίο κονσέρτο είναι ένα οκταμερές αντιφωνικό έργο⁴⁶.

Έτσι, στις αρχές του 17^{ου} αιώνα, οι όροι *canzona*, *sonata*, *sinfonia* και *concerto* ήταν σε μεγάλο βαθμό αλληλένδετοι όσον αφορά την σφαίρα της οργανικής μουσικής. Τις περισσότερες φορές συνοδεύονται από ένα μέρος για μπάσο που παιζόταν από το όργανο, το οποίο μπορούσε να είναι είτε ένα απλό *basso seguente* που ακολουθούσε το χαμηλότερο ηχητικά μέρος, ή ακόμη και ένα δομικά θεμελιώδες *basso continuo*. Τα ιδιώματα του κονσέρτου και της συμφωνίας αναπτύχθηκαν σε μεγάλο βαθμό από την *canzona* πλήρους υφής, στην οποία κάθε επίπεδο τονικότητας αντιπροσωπεύεται από ένα ξεχωριστό μέρος, ενώ η σονάτα προέρχεται από έναν τύπο *canzona* που δίνει μεγαλύτερη έμφαση σε μία αντιπαραθετική υφή ανάμεσα στα μπάσα και στα πρίμα.

Η σονάτα της πρώιμης περιόδου του Μπαρόκ διατήρησε την πολυτμηματική δομή ορισμένων *canzonas*, ενώ σε πολλές περιπτώσεις διατήρησε επίσης και την τάση να δίνονται μεγάλοπνοοι τίτλοι στις συνθέσεις. Κάποιοι συνθέτες δε, όπως για παράδειγμα ο Tarquinio Merula, συνέχιζαν να

⁴⁴ 14 συμφωνίες και 6 κονσέρτα.

⁴⁵ στην περίπτωση αυτή ο οργανίστας θα πρέπει να παίξει μία απλή συνοδεία από το *basso seguente*.

⁴⁶ Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, λήμμα *canzone*, σελ.78.

δείχνουν προτίμηση προς την παλιά ονομασία του είδους, αν και τα έργα τους είναι ουσιαστικά σονάτες. Το πρώτο βιβλίο του Merula που εκδόθηκε το 1615 περιέχει τετραμερή έργα σε Αναγεννησιακό ύφος, το δεύτερο του βιβλίο σώζεται σε μία έκδοση του 1639 και αποτελείται από έργα σε υφή τριό-σονάτας που περιλαμβάνουν ένα ξεχωριστό basso continuo, ενώ το τρίτο του βιβλίο (1637) με τίτλο *Canzoni overo sonate concertante* σηματοδοτεί μία περαιτέρω εξέλιξη στο ιδιώμα, λόγω του ότι τα μέρη του έργου διευκρινίζονται ως μέρη για δύο βιολιά, για βιολόνε και για basso continuo⁴⁷. Οι χρησιμοποιούμενοι συνδυασμοί είναι δύο βιολιά και basso continuo (αμφότερα «a due») και δύο βιολιά, βιολόνε και basso continuo (όλα σε μορφή «a tre»). Παρόμοιο είναι και το τέταρτο βιβλίο του που εκδόθηκε το 1651. Ο Maurizio Cazzati ήταν μία άλλη σημαντική μεταβατική μορφή. Το πρώτο του βιβλίο (1642) φέρει τον τίτλο *Canzoni a 3: doi violoni è violone, col suo basso continuo*. Το δεύτερο βιβλίο του (1648) με τίτλο *Il secondo libro delle sonate* προσθέτει μία βιόλα σε ορισμένα από τα έργα, ωστόσο τα κομμάτια αποκαλούνται «canzona», με εξαίρεση δύο από αυτά τα οποία φέρουν τους τίτλους «συμφωνία» και «σονάτα» αντίστοιχα. Τα μεταγενέστερα βιβλία του με σονάτες (1656, 1665 και 1670) δεν κάνουν ουδεμία αναφορά στον όρο *canzona*.

Οι θεματικοί δεσμοί συναντώνται συχνά στα παλιότερα έργα του Merula, κάτι που έχει ως αποτέλεσμα τα έργα αυτά να αντιστοιχούν στις *canzonas* με παραλλαγές. Δεν υπάρχει κανένα προκαθορισμένο μοτίβο όσον αφορά την αρίθμηση και την ταξινόμηση των τμημάτων. Κατά την εποχή των

⁴⁷ Don Randel, *The New Harvard Dictionary of Music*, σελ.47

μετέπειτα έργων του Cazzati τα τμήματα είναι πλέον ανεξάρτητα, ενώ τα γρήγορα περάσματα είναι μεγάλα σε διάρκεια. Βέβαια, τα στοιχεία αυτά δεν αποτελούν ουσιαστικές διαφορές μεταξύ της canzona και της σονάτας, γιατί δεν είναι παρά οργανικές αλλαγές του ιδιώματος οι οποίες έτυχε να συμβούν ταυτόχρονα με την αλλαγή στην προτίμηση της ονομασίας. Η μετάβαση είχε σχεδόν ολοκληρωθεί μέχρι το δεύτερο μισό του 17^{ου} αιώνα, και η σονάτα είχε αντικαταστήσει την canzona ως το κυριότερο είδος οργανικής μουσικής δωματίου⁴⁸.

Οι παλιότερες εκδόσεις πολυφωνικών canzonas στην Γερμανία ήταν αυτές του Hassler (στο βιβλίο του *Sacri concertus* του 1601). Μία παρόμοια προσθήκη έγινε και από τον Schein, του οποίου τα δύο παραδείγματα στο *Venus Krantzlein* (1609) , με πέντε και έξι μέρη αντίστοιχα, σε συνδυασμό με την πενταμερή canzona με τίτλο «Corollarium» στο τέλος του *Cymbalum Sionicum* (1615), προσφέρουν μία αξιοθαύμαστη σύνθεση που περιλαμβάνει στοιχεία από canzona, toccata και χορούς. Το έργο του 1615 είναι χαρακτηριστικό, επειδή συνδυάζει μία εκθαμβωτική οργανική παράσταση με αναπάντεχες αρμονίες, εύθυμους ρυθμούς και θεματικές μεταμορφώσεις. Τα τετραμερή και πενταμερή έργα με basso continuo που έχουν τον τίτλο canzon στο *Paduana, galliarda, courante, allemande, intrada, canzonetto* (1621) του Schein είναι σαν σύνολο πιο συμβατικά και εξαιρετικά μακροσκελή, αν και μπορεί κανείς να σταθεί στο κλείσιμο της πενταμερούς canzona του «Ο Nachbar Roland» λόγω της χρήσης των ταχύτατων επαναλαμβανόμενων δέκατων έκτων (κατά πάσα πιθανότητα για έγχορδα), το οποίο και γράφτηκε

⁴⁸ Don Randel, *The New Harvard Dictionary of Music*, σελ.47.

τρία χρόνια πριν από την διάσημη και τόσο περίτεχνα τεκμηριωμένη θεωρητικά εμφάνιση αυτού του σχήματος στο *Combattimento* του Monteverdi. Το είδος αυτό δεν καλλιεργήθηκε περαιτέρω σε μεγάλο βαθμό στην Γερμανία, αν και υπάρχουν ορισμένα δείγματα στις συλλογές των Andreas Hammerschmidt (1639), J.E.Kindermann (1653) και άλλων. Τέλος, υπάρχει η αναφορά της λέξης *canzona* από τους William Young (1653), Purcell (1697) και A.L.Baldacini (1699) ως συνώνυμη ενός ζωηρού φουγκοειδούς μέρους μίας τρίο-σονάτας.

Η συνάφεια του Γαλλικού Chanson και της Ιταλικής Canzona⁴⁹.

Όπως ήδη έχει αναφερθεί ο όρος canzona δηλώνει μορφή πολυφωνικού τραγουδιού, συνήθως ενός γαλλικού chanson, με τα οποία είχαν πολλά κοινά χαρακτηριστικά.

Η εγγεγραμμένη ιστορία της organ canzona ξεκινάει με την έκδοση του Marco Antonio da Bologna το 1523. Περιλαμβάνει τέσσερα κομμάτια, τα οποία προέρχονται από γαλλικές συνθέσεις – Perdone (Perdonnez) moi sie folie, Madame vous avec mon cuor, Plus ne regres και L'autre yor peur un matin – τα οποία ξεκάθαρα παρουσιάζονται στην έκδοση Canzoni. Είναι φανερό ότι είναι μίμηση από τα φωνητικά τραγούδια της εποχής του Josquin, αλλά δυστυχώς κανένα από τα μοντέλα για τα τέσσερα αυτά κομμάτια δεν έχουν βρεθεί. Έτσι, δεν μπορεί να διευκρινιστεί αν οι canzone του Marco Antonio είναι απλώς στολισμένες με μεταγραφές ή συγγενικές ελεύθερες ιδέες επηρεασμένες από τα chansons.

Κάθε μία canzona έχει μία από τις τυπικές επαναλαμβανόμενες φόρμες από το chanson:

20 61

I canzona : A B A

22 54 75

II canzona : A B A Coda

⁴⁹ History of keyboard music to 1700, Hans Tischler σελίδα 196-198.

23 45

III canzona : A A B

19 35 82

IV canzona : A A B A

Το δεύτερο επίπεδο της εξέλιξης της ιταλικής canzona αντιπροσωπεύει ο Girolamo Cavazzoni, του οποίου ο ρόλος είναι όμοιος με αυτόν που έπαιξε στην εξέλιξη του ricercar. Έδωσε το χαρακτήρα, ο οποίος έμεινε σταθερός σε όλη την ανάπτυξη της canzona : ζωηρή κίνηση, τετραμερή σύντομη πλοκή και ακριβή θέματα παρουσιάζονταν πιο πολύ σε στρέττο.

Το *Intavolatura.....libro primo* (1543), περιελάμβανε δύο canzone : *sopra il e bel e bon*, βασισμένο στο chanson του Passereau *il est bel et bon* και το *sopra falte dargent* βασισμένο στο chanson του Josquin, *Faulte d'argent*. Αυτά είναι σίγουρα όχι απλώς μεταγραφές φωνητικής μουσικής, αν και ο Cavazzoni χρησιμοποιεί μοτίβα αυτά των chanson για να δημιουργήσει μία νέα αντιστικτική- μιμητική πλοκή. Για παράδειγμα υιοθετεί δύο ιδέες από την αρχή του μπάσου από το έργο του Josquin, το καθένα από αυτά διαρκεί τέσσερις χρόνους, το πρώτο θέμα στα μέτρα 1-8, το δεύτερο στα μέτρα 9-17. Αυτά τα δυο μιμητικά μέτρα ακολουθούνται από μια τρίτη , η οποία λειτουργεί στο μοτίβο του chanson για τις λέξεις *se je le dis* (| / d e f# | g), και δύο ακόμα βασισμένα σε θέματα τα οποία δεν απαντώνται στο έργο του Josquin (| / d d c# | d bmoll a - | και | a – a bmoll g | a). Παρόλο αυτόν τον διαφορετικό

τρόπο όμως, η φόρμα του chanson A B A παραμένει. Τα A περιέχουν τα πρώτα τέσσερα θέματα, το B την πέμπτη. Στην canzona *Il e bel e bon*, είναι ομοίως μεταφερμένο σε ένα καινούριο έργο.

Ο Gabrielli, επίσης, έγραψε μερικά κομμάτια τα οποία, όπως και ο Girolamo Cavazzoni ήταν πιο ελεύθερα στα θέματα και όχι τόσο επηρεασμένα από τα chanson. Για να τα ξεχωρίσει από τα άλλα canzoni, ο Gabrielli τα ονόμασε *ricercari*, αλλά είναι μέρος της ιστορίας της canzona.

Το Libro V του Gabrielli περιέχει τρία τέτοια *ricercari* βασισμένα στα chanson των Jonequin (*Matin menoit*) και Crecquillon (*Orsus de coup και Pour un plaisir*). Στο Libro VI μια τέταρτη από το μαδριγάλι *Con lei foss'io* του Ponte.

Το 1591 ο Giacomo Vincenti of Venice εκδίδει το *Canzoni francese intavolate per sonar d' organo*, από τον Sperindio Bertolo (1530 - 1570). Αυτή η έκδοση περιέχει στολισμένες επεξεργασίες των chanson, *Un gai berger, Hor vien za vien frais e gagliard*. Αυτές οι επεξεργασίες φαίνονται να αναπαράγονται στην αρχή των έργων των Gabrielli και Bertolo όπως και στο *Un gai berger*.

Το έργο που παραθέτω παρακάτω προέρχεται από την ηλεκτρονική μουσική βιβλιοθήκη IMSLP / Petrucci Music Library.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Emil Vuillermoz, *Ιστορία της μουσικής*, τόμος 2, εκδόσεις υποδομή πρώτη έκδοση Αθήνα 1979.
- Δ. Γιάννου *Ελληνική και Ευρωπαϊκή Μουσική*, Βουτηρά, Θέμελης, έκδοση Συλλόγου Φίλων Μουσικής Θεσσαλονίκης 1994.
- Ζακ Στέμαν, *Ιστορία της Ευρωπαϊκής Μουσικής*, Εκδοτικός οίκος Σ. Ζαχαρόπουλος Α.Ε. Αθήνα.
- The New Grove Dictionary of *Music and Musicians*, τομ. 18, Sadie Stanley, London: Macmillan Puplishers Limited, 1980.
- Taruskin, Richard. *The Oxford History Of Western music*, τόμος 1, Oxford University press, 2005.
- Don Michael Randel, *The New Harvard Dictionary of Music*, Harvard University Press, 1986.
- Robin Skelton, *The Shapes of our Singing*, Eastern Washington University Press, 1999.