

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΟ ΚΟΣΜΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΦΡΑΓΚΙΣΚΟΥ ΛΕΟΝΤΑΡΙΤΗ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΙΣΤΟΡΙΚΗΣ/ΣΥΣΤΗΜΑΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑΣ

του φοιτητή

ΔΑΜΙΑΝΟΥ ΠΑΡΑΣΚΕΥΑ

ΑΕΜ: 1262

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΚΙΤΣΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ, ΕΠΙΚΟΥΡΟΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2018

ARISTOTELE UNIVERSITY OF THESSALONIKI

FACULTY OF FINE ARTS

SCHOOL OF MUSIC STUDIES

**FRANGHISKOS LEONTARITIS SECULAR WORK HISTORICAL/SYSTEMATIC
MUSICOLOGY**

Of the student

DAMIANOS PARASKEVAS

SUPERVISOR: KITSOS THEODOROS

THESSALONIKI, FEBRUARY 2018

*Στη σύζυγό μου και την κόρη μας
καθώς και σε ολόκληρη την οικογένειά μου
(και σε αυτούς που λείπουν)*

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	5
1. ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ Βιογραφικά στοιχεία	11
2. ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ	18
2.1 Εκκλησιαστική Μουσική	18
2.1.1 Λειτουργίες	18
2.1.2 Μοτέτα (συλλογές)	19
2.1.3 Διάσπαρτα Μοτέτα	19
2.2 Κοσμική μουσική	20
2.2.1 Μαδριγάλια	20
2.2.2 Ναπολιτάνες	25
3. ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ Μεταγραφές - Σχολιασμός	27
3.1 Εκδοτική μέθοδος	27
3.2 Ναπολιτάνες	28
3.2.1 <i>Così va</i>	28
3.2.2 <i>Trenta capilli</i>	37
3.3 Μαδριγάλια	41
3.3.1 <i>Ditene, o Dei</i>	41
3.3.2 <i>Fra piu fioriti colli</i>	52
3.3.3 <i>Eral' bel viso suo</i>	60
3.3.4 <i>Nel gratioso tempo</i>	68
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	75

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το 1979 ο Νικόλαος Παναγιωτάκης, καθηγητής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων και διευθυντής του Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών της Βενετίας, συναντά για πρώτη φορά το όνομα του Φραγκίσκου Λεονταρίτη στο δεύτερο τόμο του έργου *Delle iscrizioni veneziane* του Emanuele Antonio Cicogna.¹ Ο Cicogna, αναφερόμενος στο βενετό πατρίκιο Antonio Zantani, παραθέτει ένα απόσπασμα από το βιβλίο *I Nomi Antichi e Moderni delle...parti del mondo* του Orazio Toscanella, στο οποίο μνημονεύονται μουσικοί που συμμετείχαν σε συναυλίες στο παλάτι του Zantani. Ανάμεσα σε διάφορα ονόματα μουσικών «με αθάνατη φήμη»,² όπως αναφέρεται, ο Παναγιωτάκης εντόπισε το όνομα «Francesco Londarit ditto il Greco». Το παρωνύμιο «il Greco» όσο και το επώνυμο που προφανώς (κατά τον Παναγιωτάκη) παρέπεμπε στο ελληνικό Λεονταρίτη, ερέθισαν την περιέργεια και το ενδιαφέρον του καθηγητή για περαιτέρω διερεύνηση γύρω από αυτό το άγνωστο μέχρι τότε όνομα. Μετά την πρώτη αυτή επαφή με το όνομα του Φραγκίσκου Λεονταρίτη, ο Παναγιωτάκης θέλησε να επιβεβαιώσει τις υποψίες του πως πίσω από αυτό το όνομα κρύβεται όντως ένας Έλληνας συνθέτης, ο οποίος έζησε στον ελλαδικό χώρο και ίσως να δραστηριοποιήθηκε στις μεγάλες μητροπόλεις της ευρωπαϊκής Αναγέννησης. Αυτές του οι υποθέσεις ήρθαν να επιβεβαιωθούν από τα πρακτικά μιας δίκης φιλομεταρρυθμιστών στο Χάνδακα: ότι δηλαδή ο Λεονταρίτης είχε ζήσει στη Βαυαρία, πως ήταν επηρεασμένος από το κίνημα της Μεταρρύθμισης και πως εκείνη την εποχή (1571) είχε επιστρέψει από τη Βαυαρία στο Χάνδακα. Αυτό είχε ισχυριστεί ένας κατηγορούμενος, ο Μανούσος Μαράς, κάνοντας αναφορά στο όνομα και το επάγγελμα του Λεονταρίτη κατά τη διάρκεια της ανάκρισής του.³

Από αυτό το σημείο και μετά, ο Παναγιωτάκης, μη έχοντας πλέον αμφιβολίες για την αρχική του υπόθεση, θα ξεκινήσει μια συστηματική έρευνα αναζητώντας περισσότερες πληροφορίες, η οποία το 1990 θα οδηγήσει στην έκδοση της μονογραφίας, *Φραγκίσκος Λεονταρίτης. Κρητικός μουσικοσυνθέτης του δεκάτου έκτου αιώνα. Μαρτυρίες για τη ζωή και το έργο του*. Η μονογραφία αυτή θα αποτελέσει την πρώτη εκτεταμένη έρευνα γύρω από τη ζωή και το έργο του πρώτου επώνυμου έλληνα συνθέτη δυτικής μουσικής.⁴

Παρακάτω ακολουθεί μια συνοπτική αναφορά του χρονικού της έρευνας του Νικολάου Παναγιωτάκη στις πρωτογενείς πηγές για τη συλλογή των πληροφοριών που οδήγησαν στην συγγραφή της μονογραφίας του.

- Το 1979 ο Παναγιωτάκης ερευνά τα κατάστιχα των νοταρίων του Χάνδακα στο Κρατικό Αρχείο της Βενετίας, όπου βρισκόταν ως φιλοξενούμενος του Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών.⁵

¹ E.A. Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, τ. 2, Βενετία 1827, σ. 16.

² O. Toscanella, *I Nomi Antichi e Moderni delle ... parti del mondo*, τ. 5, Βενετία 1567, φ. 2^r-3^v.

³ N. Παναγιωτάκης, *Φραγκίσκος Λεονταρίτης. Κρητικός μουσικοσυνθέτης του δεκάτου έκτου αιώνα. Μαρτυρίες για τη ζωή και το έργο του*, Βενετία 1990, σ. x.

⁴ Παναγιωτάκης, *Φραγκίσκος Λεονταρίτης*, σ. xi.

⁵ Παναγιωτάκης, *Φραγκίσκος Λεονταρίτης*, σ. x.

- Τον Αύγουστο του 1983 αφιερώνει ένα μήνα πάλι στη Βενετία και παρά το σύντομο χρονικό διάστημα παραμονής του, ο μήνας αυτός αποδείχτηκε αποδοτικός.
- Το 1984 ο Παναγιωτάκης ανακοινώνει σε ένα συνέδριο στην Νάπολη της Ιταλίας την ανακάλυψη του Λεονταρίτη. Θα παραμείνει στην Ιταλία ως φιλοξενούμενος του κολεγίου του Αγίου Αθανασίου και θα ερευνήσει το Μυστικό Αρχείο του Βατικανού για στοιχεία σχετικά με τη νομιμοποίηση της γέννησης του Λεονταρίτη καθώς ήταν νόθος γιός ιερέα (οπότε και χρειαζόταν την παπική έγκριση για να χειροτονηθεί) αλλά δυστυχώς δεν θα μπορέσει να ανακαλύψει κάτι σχετικό.⁶
- Το 1985 ξαναγυρνάει στη Βενετία και συνεχίζει την έρευνά του στα κατάστιχα των νοταρίων του Χάνδακα για τρεις μήνες.
- Το Νοέμβριο του 1986 ο Παναγιωτάκης φτάνει ξανά στη Βενετία έχοντας πάρει ετήσια εκπαιδευτική άδεια, αποφασισμένος να εξαντλήσει όλο το σχετιζόμενο με το Λεονταρίτη αρχαικό υλικό στο Πατριαρχείο της Βενετίας, στο Μυστικό Αρχείο του Βατικανού και στο Κρατικό αρχείο της Πάδοβας.
- Τέλος, ο Νικόλαος Παναγιωτάκης αποκτά το μικροφίλμ ενός χειρόγραφου της αλληλογραφίας του Nicolous Storius με τον Johann Jacob Fugger από το κρατικό αρχείο της Βαυαρίας στο Μόναχο, από όπου προκύπτουν πολλές πληροφορίες για την περιπετειώδη ζωή του Λεονταρίτη.

Ο Παναγιωτάκης έφερε στην επιφάνεια έναν ξεχασμένο μέχρι τότε συνθέτη και έκανε προσβάσιμες πληροφορίες για τη ζωή και το έργο του, οι οποίες ήταν άγνωστες μέχρι εκείνη τη στιγμή. Μέχρι την έναρξη της έρευνάς του, οι βιβλιογραφικές αναφορές στο όνομα του Φραγκίσκου Λεονταρίτη ήταν λίγες και σποραδικές και συνοψίζονται παρακάτω.⁷

- Στο βιβλίο *Inomi Antichi e Moderni, Regioni ... & dell'Asia*, Βενετία 1567 του Orazio Toscanella (c.1510-1579), και συγκεκριμένα στην αφιέρωση του Toscanella προς το βενετό φιλόμουσο και ευγενή Antonio Zantani (c.1515-1567), αναφέρεται ο «Francesco Londariti ditto il Greco», «ανάμεσα στους μουσικούς με αθάνατη φήμη» που συμμετείχαν στις μουσικές συναντήσεις στο παλάτι του Zantani.
- Στο έργο του Massimo Trojano,⁸ *Discorsi delli trionfi [...] nelle sontuose nozze, dell'illustrissimo & eccellentissimo Signor Duca Guglielmo V*,⁹ αναφέρεται ότι η δουκική Kantronei περιλάμβανε τους καλύτερους μουσικούς που θα μπορούσαν να βρεθούν «όχι μόνο από τη Γερμανία, τη Γαλλία, την Ισπανία και την Ιταλία, αλλά, αν θα μπορούσες ποτέ να το πιστέψεις, και από την Ελλάδα!». Αν και δε γίνεται άμεση αναφορά από τον Trojano στο όνομα του Φραγκίσκου Λεονταρίτη,

⁶ Παναγιωτάκης, *Φραγκίσκος Λεονταρίτης*, σ. xv.

⁷ Οι περισσότερες από τις παρακάτω πληροφορίες αναφέρονται και στη διδακτορική διατριβή του Κ. Μαυρογένη, *Οι λειτουργίες του Φραγκίσκου Λεονταρίτη – Ανάλυση και συγκριτική μελέτη σε σχέση με τις εξάφωνες και οκτάφωνες λειτουργίες της περιόδου με έμφαση στους συνθέτες της βαυαρικής αυλής κατά την ηγεμονία του δούκα Αλβέρτου Ε΄*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό & Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2009.

⁸ Τραγουδιστής εκείνη την περίοδο στη δουκική χορωδία του Αλβέρτου Ε΄.

⁹ M. Trojano, *Discorsi delli trionfi ... nelle sontuose nozze, dell'illustrissimo & eccellentissimo Signor Duca Guglielmo V*, Μόναχο 1568.

μπορούμε, με σχετική βεβαιότητα, να υποθέσουμε ότι ο Trojano αναφερόταν σε αυτόν, καθώς σύμφωνα με το Παναγιωτάκη, ο Λεονταρίτης εργάστηκε στη Hofkapelle το διάστημα 1562-1566.

- Στο έργο του August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Music im Zeitalter der Renaissance bis zu Palestrina*, όπου παρατίθεται το απόσπασμα του Toscanella.¹⁰
- Στο άρθρο του A. Einstein «The Greghesca and Giustiniana of the sixteenth century» στο περιοδικό *Journal of Renaissance and Baroque Music*, καθώς και στο έργο του *The Italian Madrigal*, υπάρχουν μνείες στον Λεονταρίτη.¹¹
- Στο έργο του F. Caffi, *Storia della Musica Sacra nella gia Cappella Ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797*,¹² υπάρχει ονομαστική αναφορά του «il greco Laudarit» ως ενός από τους εξαιρετικούς μουσικούς της Capella ducale του Αγίου Μάρκου.
- Στο έργο του R. Eitner, *Bibliographie der Music-Sammelwerke des XVI und XVII Jahrhunderts*, υπάρχει λήμμα όπου αναφέρεται ότι ο Francesco Londariti, υπήρξε μουσικός στην αυλή της Βαυαρίας περίπου το 1564, αλλά «τίποτε δεν έχει βρεθεί σχετικά με αυτόν στο Κρατικό Αρχείο του Μονάχου».¹³

Παράλληλα με την έρευνα του Παναγιωτάκη, αλλά και λίγο αργότερα, το όνομα του Λεονταρίτη εμφανίζεται στις παρακάτω βιβλιογραφικές αναφορές:

- Στο *NGD*, εμφανίζεται για πρώτη φορά το όνομα του Λεονταρίτη στο ανυπόγραφο λήμμα «Francesco Londariti», όπου αναφέρεται ότι ο επονομαζόμενος «il Greco» έδρασε κατά τη περίοδο 1561-1567, ήταν Ιταλός συνθέτης και είναι γνωστό ότι έζησε στην Βενετία, ενώ το 1564 ήταν στην υπηρεσία του δούκα της Βαυαρίας, ενώ αναφέρονται και αρκετές σωζόμενες συνθέσεις του.¹⁴
- Στο τεύχος 36 του μουσικολογικού περιοδικού *JAMS*, στο άρθρο «A Musician's Union in Sixteenth-Century Venice», του Jonathan Glixon. Ο Λεονταρίτης αναφέρεται σε αρχεία της Procuratia de Supra di San Marco ανάμεσα στα μέλη της Scuola di San Marco, ως «Francesco Grecho» ή «Francesco da Candia, ditto Grecho, soprano».¹⁵
- Στη διδακτορική διατριβή του Giulio Organo, *The Chapel of St. Marks at the Time of Andrian Willaert (1527-1562): a Documentary Study*, ο Λεονταρίτης αναφέρεται σε αρχεία της Procuratia de Supra di San Marco σχετικά με την

¹⁰ A.W. Ambros, *Geschichte der Music im Zeitalter der Renaissance bis zu Palestrina*, τομ.3, Breslau 1868, σ. 555.

¹¹ A. Einstein, «The Greghesca and Giustiniana of the Sixteenth Century», *Journal of Renaissance and Baroque Music*, 1 (1946), σελ. 21 και *The Italian madrigal*, Princeton 1949, τ.1, σ. 446.

¹² F. Caffi, *Storia della Musica Sacra nella gia Cappella Ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797* Βενετία 1854, τ.1, σ.113.

¹³ R. Eitner, *Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. Und XVII. Jahrhunderts*, Βερολίνο 1877, τ. V-VI.

¹⁴ «Francesco Londariti», στο Sadie S. (επιμ.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980, τ. 11, σ. 142.

¹⁵ J. Glixon, «A Musician's Union in Sixteenth-Century Venice», *Journal of the American Musicological Society* 36, (1983), σ. 392-421.

πρόσληψή του, τις αμοιβές του και σε μια προσπάθεια των Procuratori να τον επαναπροσλάβουν το 1564.¹⁶

- Ο Λεονταρίτης αναφέρεται στο έργο της Martha Feldman, *City Culture and the Madrigal at Venice*, ως μέλος του κύκλου του Willaert και μάλιστα ως «ελάσσων συνθέτης» λόγω του ότι η συνεισφορά του στη κοσμική μουσική ήταν αμελητέα συγκριτικά με τη θρησκευτική μουσική που συνέθεσε ο Λεονταρίτης η οποία ήταν σαφώς πλουσιότερη.¹⁷
- Στο διαδικτυακό χώρο *Oxford Music Online*, στο πεδίο αναζήτησης «Londariti Francesco», εμφανίζεται ένα εκτενές άρθρο με βιογραφικό και σχετιζόμενο με το έργο του συνθέτη περιεχόμενο.¹⁸

Το σημαντικότερο, ίσως, στοιχείο στο έργο του Παναγιωτάκη, είναι πως συνέλεξε όλα τα σωζόμενα, αλλά και τα λειψά έργα του Λεονταρίτη και με τη βοήθεια του Samuel Baud-Bovy και του Graham Dixon (οι οποίοι μετέγραψαν σε σύγχρονη μουσική σημειογραφία τις συνθέσεις του Λεονταρίτη), συνετέλεσε στο να έρθει στην επιφάνεια το έργο του έλληνα συνθέτη. Με αυτό τον τρόπο, δόθηκε το έναυσμα να αρχίσουν να εκτελούνται τα έργα του από ελληνικά και ξένα φωνητικά σύνολα, φέρνοντας και εμπράκτως τον Φραγκίσκο Λεονταρίτη στο προσκήνιο με πρώτες εκτελέσεις, μετά από εκατοντάδες χρόνια στην αφάνεια. Παρακάτω, αναφέρονται συνοπτικά κάποιες σημαντικές εκτελέσεις, αλλά και οι ηχογραφήσεις που ακολούθησαν:

- Πρώτη εκτέλεση τριών λειτουργιών, δύο ναπολιτάνων και τριών μαδριγαλιών πραγματοποιήθηκε στις 26-27 Αυγούστου 1984 στη βασιλική του Αγίου Μάρκου στο Ηράκλειο Κρήτης από το φωνητικό σύνολο *Οι τραγουδιστές*, υπό τη διεύθυνση του Αντώνη Κοντογεωργίου.
- Το ίδιο φωνητικό σύνολο παρουσίασε το τέταρτο σωζόμενο μαδριγάλι του Λεονταρίτη *Ditene, O Dei del cielo* στις 4 Νοεμβρίου 1984 στα ΙΘ' Δημήτρια Θεσσαλονίκης και ακολούθησε μια ακόμα συναυλία στις 14 Δεκεμβρίου του ίδιου έτους στο θέατρο του κολεγίου Αθηνών.
- Τον Απρίλιο του 1985 ένα μικρό φωνητικό σύνολο του πανεπιστημίου του Princeton, παρουσίασε έργα του Λεονταρίτη στα πλαίσια διάλεξης του Νικόλαου Παναγιωτάκη.
- Στις 2 Δεκεμβρίου του 1986 το φωνητικό σύνολο *The Sixteen* ερμηνεύει τα πλήρως σωζόμενα μοτέτα μαζί με άλλα έργα του Λεονταρίτη στο Λονδίνο, ενώ η πρώτη ελληνική εκτέλεση των μοτέτων δόθηκε στις 11, 12 και 14 Αυγούστου του 1988 στο ναό της Αγίας Αικατερίνης στο Ηράκλειο από τους *Τραγουδιστές*.
- Την άνοιξη του 1994 ιδρύθηκε η χορωδία του Πανεπιστημίου Κρήτης με το όνομα του Φραγκίσκου Λεονταρίτη, η οποία παρουσίαζε συχνά έργα του.
- Το φωνητικό σύνολο *Πολυφωνία* υπό τη διεύθυνση του Νίκου Κοτροκόη, ηχογράφησε λειτουργίες και κάποια από τα πλήρως σωζόμενα μοτέτα του

¹⁶ G.M. Organo, *The Chapel of St. Mark's at the Time of Adrian Willaert (1527-1562): a Documentary Study*, North Carolina 1986, σ.106, 128-130, 132, 145-147, 165, 187-188 και 232.

¹⁷ M. Feldman, *City Culture and the Madrigal at Venice*, Los Angeles 1995, υποσ. 59, σ. 68 και σ. 312.

¹⁸ www.oxfordmusiconline.com.

Λεονταρίτη σε δύο δίσκους ακτίνας και από το 1995 το σύνολο παρουσίασε έργα του συνθέτη σε Ελλάδα και εξωτερικό.¹⁹

- Το 1997 η χορωδία του Ιονίου Πανεπιστημίου υπό τη διεύθυνση της Μιράντας Καλδή παρουσίασε τη λειτουργία *Super Aller mi faut* και κάποια από τα μοτέτα. Τα ίδια έργα ηχογραφήθηκαν από το φωνητικό σύνολο του τμήματος υπό τη διεύθυνση της Μιράντας Καλδή σε ένα δίσκο ακτίνας το 2001.

Από τη στιγμή που ξεκίνησαν να μεταγράφονται τα έργα του Λεονταρίτη και να πραγματοποιούνται εκτελέσεις τους από ελληνικά και ξένα φωνητικά σύνολα, ενισχύοντας τη φήμη του έλληνα συνθέτη, εκδηλώθηκε ιδιέταιρο ενδιαφέρον μουσικολογικής ανάλυσής τους. Έτσι, ακολούθησε μια σειρά από διπλωματικές εργασίες και διδακτορικές διατριβές, σε μια προσπάθεια για περεταίρω έρευνα και συγκριτική μελέτη των έργων του.

Πρώτος από μουσικολογικής πλευράς ασχολήθηκε ο Γεώργιος Μέντζος στη διπλωματική του εργασία, *Η δεύτερη συλλογή μοτέτων του Φραγκίσκου Λεονταρίτη – Βενετία 1566 / Σχόλια - Αποκατάσταση ελλιπών μοτέτων και έκδοση σε σημερινή σημειογραφία*,²⁰ όπου πέρα από τη μεταγραφή της δεύτερης συλλογής μοτέτων και την ανάλυσή τους, προτείνει μια πιθανή εκδοχή στο σημείο όπου απουσιάζει ο Tenor από κάποια μοτέτα της συλλογής. Στο μουσικολογικό περιοδικό *Μουσικός Λόγος*, βρίσκεται το άρθρο «Η Λειτουργία Je Prens en Grez του Λεονταρίτη και η θεματική της οικογένεια».²¹ Στη συνέχεια ακολούθησε η διδακτορική διατριβή της Μιράντας Καλδή *The Masses of Franciscos Leondaritis (c.1516-1572). A Scholarly Edition together with Thirty-eight Motets and Accompanying Historical and Stylistic Commentary*,²² και αφορά κυρίως το μέρος της μεταγραφής και της εκτέλεσης των τριών λειτουργιών. Ο Επαμεινώντας Μακρυγιάννης στην πτυχιακή του εργασία με τίτλο *Η δομή της Λειτουργίας από τον Josquin Desprez στο Φραγκίσκο Λεονταρίτη*, κάνει μία επιλεκτική παρουσίαση λειτουργιών από τη γενιά του Josquin Desprez ως την όψιμη Αναγέννηση σε σχέση με τις Λειτουργίες του Λεονταρίτη από άποψη δομής.²³ Τέλος ακολουθεί η διδακτορική διατριβή του Κωνσταντίνου Μαυρογένη, *Οι λειτουργίες του Φραγκίσκου Λεονταρίτη – Ανάλυση και συγκριτική μελέτη σε σχέση με τις εξάφωνες και οκτάφωνες λειτουργίες της περιόδου με έμφαση στους συνθέτες της βαναρικής αυλής κατά την ηγεμονία του δούκα Αλβέρτου Ε'*,²⁴ όπου αναλύονται οι λειτουργίες και εξετάζεται η παρωδιακή διαδικασία με βάση τα πρότυπά τους, καθώς γίνεται και συγκριτική μελέτη των τεχνικών χαρακτηριστικών του συνθέτη γύρω από τα θέματα της δομής και της αντιστιχτικής τεχνικής.

Όπως προκύπτει από τα παραπάνω, οποιαδήποτε ενέργεια έρευνας και συγκριτικής μελέτης που αφορά τον Φραγκίσκο Λεονταρίτη και τα έργα του, αναφέρεται αποκλειστικά στη θρησκευτική του μουσική. Ίσως αυτό να οφείλεται στο ότι η συνθετική δημιουργία του

¹⁹ *Ελληνική Αναγεννησιακή Δημιουργία: Franghiskos Leontaritis (1518-1572) Vol.1 και Vol.2*, FM Records.

²⁰ Γ. Μέντζος, *Η δεύτερη συλλογή μοτέτων του Φραγκίσκου Λεονταρίτη – Βενετία 1566 / Σχόλια – Αποκατάσταση ελλιπών μοτέτων και έκδοση σε σημερινή σημειογραφία*, πτυχιακή εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1997.

²¹ Ε. Μακρυγιάννης, «Η Λειτουργία Je Prens en Grez του Λεονταρίτη και η θεματική της οικογένεια», *Μουσικός Λόγος* 3, (2001), σσ. 3-12.

²² M. Caldi, *The Masses of Franciscos Leondaritis (c.1516-1572). A Scholarly Edition together with Thirty-eight Motets and Accompanying Historical and Stylistic Commentary*, PhD dissertation, The University of York, 2002.

²³ Ε. Μακρυγιάννης, *Η δομή της Λειτουργίας από τον Josquin Desprez στο Φραγκίσκο Λεονταρίτη*, Πτυχιακή Εργασία, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Κέρκυρα 2001.

²⁴ Μαυρογένη, *Οι λειτουργίες του Φραγκίσκου Λεονταρίτη*.

Λεονταρίτη εστιάζεται κυρίως στη θρησκευτική, παρά στη κοσμική μουσική, καθώς η δεύτερη περιλαμβάνει μόνο δύο ναπολιτάνες και έξι μαδριγάλια, εκ των οποίων μόνο τα τέσσερα σώζονται πλήρως. Συνεπώς προκύπτει ένα σημαντικό κενό αναφορικά με τη μελέτη της κοσμικής μουσικής που συνέθεσε ο Φραγκίσκος Λεονταρίτης, καθώς δεν έχει πραγματοποιηθεί, μέχρι σήμερα, κάτι παρόμοιο. Σκοπός της παρούσης εργασίας είναι να μεταγραφούν οι δύο ναπολιτάνες και τα τέσσερα σωζόμενα μαδριγάλια του Λεονταρίτη στη σύγχρονη ευρωπαϊκή σημειογραφία.

1. ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

Βιογραφικά στοιχεία του Λεονταρίτη²⁵

Ο Φραγκίσκος Λεονταρίτης γεννήθηκε στο Χάνδακα της βενετοκρατούμενης Κρήτης (σημερινό Ηράκλειο), το αργότερο το 1518 στην παραλιακή συνοικία του Αγίου Πέτρου των Φραρών, όπου βρισκόταν η πατρική του κατοικία. Δυστυχώς, δεν υπάρχουν αρχαιακές πηγές που να τεκμηριώνουν τη γέννηση του Λεονταρίτη. Το χρονολογικό όριο της γέννησής του προκύπτει από το γεγονός ότι προτάθηκε για το πρώτο του κανονικάτο το 1535 και σύμφωνα με απόφαση της τοπικής συνόδου του 1467, η πρέπουσα ηλικία για την ανάληψη κανονικάτου στην εκκλησία της Κρήτης ήταν αυτή των δέκα επτά ετών. Καθώς δεν υπάρχει λόγος να υποθέσει κανείς ότι στην περίπτωση του Λεονταρίτη δεν τηρήθηκε η απόφαση αυτή, η γέννησή του τοποθετείται πριν το 1518.

Προερχόταν από αστική οικογένεια της πόλης, πελοποννησιακής καταγωγής (από το Λεοντάρι της Αρκαδίας), που ήρθε να εγκατασταθεί στην Κρήτη μετά την άλωση του Λεονταρίου το 1460 από τους Τούρκους. Πατέρας του ήταν ο Νικόλαος Λεονταρίτης, καθολικός ιερέας και αξιωματούχος του καθεδρικού ναού της λατινικής αρχιεπισκοπής Κρήτης, του ναού του Αγίου Τίτου, ο οποίος, εκτός αυτού, κατείχε κατά καιρούς κανονικάτα και σε άλλες περιοχές του νησιού, χρημάτισε νοτάριος και επίτροπος του νοσοκομείου του Αγίου Γεωργίου του Φαρδουλάρη. Επιπλέον, υπήρξε εφημέριος του Βενετού δούκα της Κρήτης, ενώ διατηρούσε δεσμούς με φεουδάρχες και με μέλη της ανώτερης τάξης της πόλης.

Ο Φραγκίσκος Λεονταρίτης, αν και γιός ιερέα, ήταν νόθο παιδί, πράγμα που φανερώνει την ελευθερία της ζωής των ιερωμένων πριν από τη Μεταρρύθμιση του Λούθηρου, η οποία ήταν ιδιαίτερα προκλητική. Ο πρωτότοκος γιός της οικογένειας Γεώργιος προωθήθηκε σε θέσεις γραμματέα δικαστικών υπηρεσιών, ενώ ο Φραγκίσκος προοριζόταν για εκκλησιαστική σταδιοδρομία. Όμως στη περίπτωση του Φραγκίσκου υπήρξαν προβλήματα ώστε να μπορέσει να χειροτονηθεί κληρικός, καθώς εκείνη την εποχή οι νόθοι χρειάζονταν να εξασφαλίσουν παπική απόφαση η οποία θα νομιμοποιούσε τη γέννησή τους (μια διαδικασία πολύπλοκη και χρονοβόρα) η οποία όμως μπορούσε να αποκτηθεί έναντι αδρής αμοιβής.²⁶ Στη λήψη αυτής της απόφασης αποφασιστικό ρόλο έπαιξαν οι υψηλές διασυνδέσεις του Νικολάου Λεονταρίτη και συγκεκριμένα τα μέλη της εκκλησιαστικής δυναστείας των Lando, που κατείχαν κληρονομικά τον αρχιεπισκοπικό θρόνο της Κρήτης, καθώς επίσης και ο Κρητικός επίσκοπος Bartolomeo Abramo (c.1489-1552), ο οποίος στα χρόνια της αρχιερατείας του στη Ρώμη (1517-1544) είχε συνάψει στενούς δεσμούς με δύο πάπες της οικογένειας των Μεδίκων, τους Λέοντα Ι΄ (κατά τα έτη 1513-1521) και Κλήμη Ζ΄ (κατά τα έτη 1523-1534), καθώς και με τον Παύλο Γ΄ (κατά τα έτη 1534-1549) από την οικογένεια των Farnese. Συνεπώς, δεν είναι παράξενο ότι με τέτοιους προστάτες ο Λεονταρίτης δεν δυσκολεύτηκε να πάρει την παπική άδεια για το ιερατικό χρήσμα και το 1535, αναφέρεται ήδη ως κληρικός.

²⁵ Οι πληροφορίες που ακολουθούν σχετικά με το Φραγκίσκο Λεονταρίτη, προέρχονται κατά βάση από την μονογραφία του Παναγιωτάκη, *Φραγκίσκος Λεονταρίτης*.

²⁶ Παναγιωτάκης, *Φραγκίσκος Λεονταρίτης*, σ. xxvii.

Αυτό όμως που ήταν δυσκολότερο να επιτευχθεί ήταν να του παραχωρηθεί το κανονικάτο της Σητείας, όπως επιθυμούσε ο πατέρας του που το κατείχε, καθώς η παπική βούλα που είχε εκδοθεί πέντε χρόνια νωρίτερα (1530) απαγόρευε ρητά σε ιερείς να μεταβιβάζουν εκκλησιαστικά αξιώματα και εισοδήματα σε νόθους γιούς τους. Με τη βοήθεια του Bartolomeo Abramo και ενός τεχνάσματος²⁷ ώστε να παρακαμφθεί η αυστηρή παπική απαγόρευση, ο Λεονταρίτης στα επόμενα οκτώ χρόνια, πέρα από κανονικός Σητείας, θα γίνει κανονικός Κρήτης και επίσης δέκανος της επισκοπής Χερσονήσου, θα λαμβάνει δηλαδή το εισόδημα τριών κρητικών εκκλησιαστικών περιουσιών. Δυστυχώς, όμως, ο προστάτης του, Bartolomeo Abramo, θα τον υποχρεώσει με δεσμευτικές νοταριακές πράξεις να καταβάλλει κάθε χρόνο ένα σημαντικό ποσό σε αυτόν ή στον ανιψιό του Bartolomeo Sirigo. Αυτό σε συνδυασμό με την ανικανότητα του Λεονταρίτη να εκμεταλλεύεται αποδοτικά τα κτήματά του, που τα νοίκιαζε σε τρίτους, θα οδηγήσει τον Λεονταρίτη σε χρόνια οικονομική δυσπραγία και σε συνεχή συμμετοχή σε δικαστικές διαμάχες, μέχρι το τέλος της ζωής του.

Δυστυχώς, για τη μουσική παιδεία του νεαρού Λεονταρίτη δεν υπάρχει καμία ρητή μαρτυρία. Κατά συνέπεια, όσον αφορά την εκπαίδευση του Λεονταρίτη, μπορούμε να κάνουμε μόνο υποθέσεις και οι κυρίαρχες εκδοχές είναι δύο: αυτή που υποθέτει πως ο Λεονταρίτης εκπαιδεύτηκε εντός Κρητικού εδάφους και σε αυτήν που υποθέτει πως σπούδασε εκτός Κρήτης. Η δεύτερη υπόθεση είναι πολύ πιθανή, αν αναλογιστεί κανείς ότι το 1537 ο Φραγκίσκος ήταν ήδη οργανίστας στον καθεδρικό ναό του Αγίου Τίτου στον Χάνδακα, όπου βάσει απόφασης της τοπικής συνόδου του 1474 λειτουργούσε σχολή εκκλησιαστικής μουσικής και προέβλεπε μια θέση οργανίστα με ικανοποιητικό, όπως αναφέρει, μισθό και προσθέτει ότι εάν κάποιος κληρικός ασκούσε με επιτυχία την τέχνη του εκκλησιαστικού οργάνου, θα έπρεπε να του δίνεται η δυνατότητα, με την κατάλληλη οικονομική βοήθεια, να καλλιεργήσει και να βελτιώσει την τέχνη του πηγαίνοντας για σπουδές εκτός Κρήτης.²⁸ Είναι πιθανό ο Φραγκίσκος Λεονταρίτης να σπούδασε με αυτόν τον τρόπο σε νεαρή ηλικία και ειδικά στη Ρώμη με τη βοήθεια του Bartolomeo Abramo και λόγω των σχέσεων του Abramo με τους τρεις φιλόμουςους πάπες της εποχής. Η εκδοχή αυτή θεωρείται και η επικρατέστερη από τον Νικόλαο Παναγιωτάκη σχετικά με την μουσική εκπαίδευση του νεαρού, τότε, Φραγκίσκου. Στην περίπτωση που ο Λεονταρίτης σπούδασε στη Ρώμη είναι πιθανότερο να εκπαιδεύτηκε ιδιωτικά στο περιβάλλον κάποιου καρδινάλιου, πράγμα σύνηθες στη Ρώμη εκείνης της περιόδου.

Αν πάντως δεχτούμε ότι ο Λεονταρίτης απέκτησε τη μουσική του παιδεία στην Κρήτη, στα πλαίσια των μουσικών δραστηριοτήτων του καθεδρικού ναού του Αγίου Τίτου,²⁹ τότε οι δυνατότητες που είχε ένας μουσικός να προχωρήσει στη σπουδή του θα πρέπει να ήταν πολύ περισσότερες απ' ό,τι υποθέτουμε σήμερα. Όλοι οι ναοί της Κρήτης είχαν εκκλησιαστικά όργανα, συνεπώς θα ήταν γνωστή η τέχνη της επεξεργασίας του δυτικού μονοφωνικού μέλλους σε αρκετούς μουσικούς της Κρήτης, ενώ είναι γνωστό πως ήδη από το

²⁷ Ταυτόχρονη παραίτηση και αμοιβαία εκχώρηση: ο Bartolomeo Abramo και ο Νικόλαος Λεονταρίτης παραιτήθηκαν ταυτόχρονα από κανονικάτα που κατείχαν στην επισκοπή Σητείας, ο μεν πρώτος υπέρ του Φραγκίσκου Λεονταρίτη, ο δε δεύτερος υπέρ του Bartolomeo Sirigo, ανιψιού του Bartolomeo Abramo

²⁸ Ν. Παναγιωτάκης, *Η Παιδεία και η Μουσική στην Κρήτη κατά τη Βενετοκρατία*, Κρήτη 1990, σ. 70-72.

²⁹ Βλ. Παναγιωτάκης, *Η Παιδεία*, σ. 70-72.

δεύτερο μισό του 14^{ου} αιώνα, ο όρος *μπισκαντάρω* (*biscantare, biscantus*), ήταν διαδεδομένος.³⁰

Οπότε, δεν αποκλείεται ο Λεονταρίτης να πραγματοποιήσει μέρος των μουσικών του σπουδών στο Χάνδακα και αν, επιπλέον, μπορούσε να επιβεβαιωθεί πως οι σπουδές του αυτές αποτελούσαν το μεγαλύτερο μέρος της μουσικής του εκπαίδευσης, τότε η εικόνα μας για το επίπεδο εκπαίδευσης εκείνης της εποχής στη βενετοκρατούμενη Κρήτη, θα άλλαζε ριζικά. Από την άλλη, αν ο Φραγκίσκος Λεονταρίτης, ο οποίος θεωρείται ο σημαντικότερος κρητικός μουσικός της εποχής, μορφώθηκε μουσικά σε τόσο υψηλό επίπεδο στη Ρώμη, ίσως τότε ήταν ο θεμέλιος λίθος για την άνθηση της πολυφωνικής εκκλησιαστικής μουσικής στο Χάνδακα.

Κατά το χρονικό διάστημα 1544-1549 ο Λεονταρίτης μαρτυρείται συνεχώς στον Χάνδακα, όπου ασχολείται με περιουσιακές του υποθέσεις και ορίζει πληρεξούσιους επιτρόπους του, ώστε να μπορέσει να αναχωρήσει για την Βενετία. Στις 4 Ιουνίου 1549 ο Λεονταρίτης προσλαμβάνεται ως *cantore* στην *Cappella ducale* του ναού του Αγίου Μάρκου κατόπιν εντολής του ίδιου του δόγη Francesco Donato, ενώ την ίδια περίοδο, *maestro di Cappella* του ναού του Αγίου Μάρκου ήταν ο Adrian Willaert (1527-1562), ο οποίος ασκούσε μεγάλη επιρροή στους μουσικούς της εποχής. Η συμμετοχή στην χορωδία του ναού του Αγίου Μάρκου ήταν μία έμμισθη, επιφανής θέση και εξασφάλιζε στους μουσικούς σημαντική επαγγελματική προβολή, που σήμαινε εξίσου σημαντικές απολαβές έξω από τον τόπο της κύριας εργασίας τους. Άλλωστε η Βενετία αποτελούσε «πλουσιοπάροχη αγορά» για ταλαντούχους μουσικούς. Τον 16^ο αιώνα η χορωδία του ναού του Αγίου Μάρκου αποτελούνταν από 20-30 μουσικούς, που ήταν όλοι τους πεπειραμένοι, ικανοί, όχι μόνο να τραγουδούν, αλλά και να παίζουν δεξιοτεχνικά τα περισσότερα μουσικά όργανα, να συνθέτουν έργα εκκλησιαστικής και κοσμικής μουσικής και να συμμετέχουν ενεργά στη μουσική ζωή της πόλης ως επαγγελματίες του είδους τους. Στην χορωδία αυτή ο Φραγκίσκος Λεονταρίτης παρέμεινε, με μια ολιγόμηνη απουσία, μέχρι τουλάχιστον το 1556.³¹ Κατά την επταετή παραμονή του στη χορωδία, ο Λεονταρίτης ανέπτυξε αρκετά σημαντική κοινωνική και επαγγελματική δράση. Ο κύκλος γνωριμιών του περιελάμβανε κρητικούς, ορθόδοξους και καθολικούς, αλλά και βενετούς πλούσιους αριστοκράτες και διανοούμενους, ενώ άρχισε επίσης να συνθέτει έργα και να τα αφιερώνει σε υψηλά ιστάμενα πρόσωπα που μπορούσαν να τον βοηθήσουν στη σταδιοδρομία του, όπως ο πατριάρχης Βενετίας Pietro Francesco Contarini και ο μελλοντικός προστάτης του Johann Jakob Fugger.³²

Σύντομα, ο Λεονταρίτης θα αναδειχθεί σε έναν από τους πλέον φημισμένους και περιζήτητους μουσικούς της Βενετίας και φυσικά, όπως και άλλοι *cantori*, έπαιρνε μέρος στις ιδιωτικές γιορτές και τις συναυλίες που δίνονταν στα παλάτια των πλούσιων Βενετών πατρικίων. Είναι γνωστό, όπως αναφέρθηκε και στην εισαγωγή, πως ο Λεονταρίτης συμμετείχε στις μουσικές συναντήσεις στο παλάτι του Βενετού πατρικίου Antonio Zantani, γνωστού φιλόμουσου της εποχής και υπέρμαχου της Μεταρύθμισης,³³ όπου μνημονεύεται ως

³⁰ Παναγιωτάκης, *Η Παιδεία*, σ. 70.

³¹ Παναγιωτάκης, *Φραγκίσκος Λεονταρίτης*, σ. xxxvι.

³² Παναγιωτάκης, *Φραγκίσκος Λεονταρίτης*, σ. xxxvιι.

³³ Ο Λεονταρίτης είχε φιλομεταρρυθμιστηκές τάσεις ήδη από τα χρόνια που βρισκόταν στον Χάνδακα.

«Il Greco, ανάμεσα στους μουσικούς με αθάνατη φήμη», χαρακτηρισμός που μας υποδεικνύει το μέγεθος της καλλιτεχνικής επιτυχίας του Λεονταρίτη στη Βενετία.

Τα χρόνια του Λεονταρίτη στη Βενετία επισκιάστηκαν από ορισμένα δυσάρεστα γεγονότα, όπως η προσωρινή έκπτωσή του από την ιερατική ιδιότητα που του επιβλήθηκε το Νοέμβριο του 1552, για άγνωστη αιτία,³⁴ καθώς και ο αφορισμός του, πάλι για άγνωστο παράπτωμα. Ο Λεονταρίτης ενήργησε και πέτυχε ώστε να λυθεί ο αφορισμός του στις 16-11-1555 από την αρμόδια εκκλησιαστική αρχή της Ρώμης, αλλά η λύση του αφορισμού δεν είχε ως συνέπεια την ταυτόχρονη άρση της έκπτωσής του από το ιερατικό αξίωμα, καθώς έκτοτε και για πολλά χρόνια ο Λεονταρίτης αναφέρεται ως κληρικός και όχι ως ιερέας. Τα δύο αυτά γεγονότα, η άρση της ιεροσύνης και ο αφορισμός του, υποδηλώνουν πως ο Λεονταρίτης ίσως είχε υποπέσει σε κάποιο σοβαρό παράπτωμα. Να σημειωθεί πως ο επίσκοπος Bartolomeo Sirigo είχε απειλήσει λίγο πριν την αναχώρηση του Λεονταρίτη προς Βενετία, ότι θα κατέφευγε στα δικαστήρια επιδιώκοντας τον αφορισμό και τη φυλάκισή του για διάφορες οφειλές του Λεονταρίτη προς αυτόν, όμως ύστερα από συμβιβασμό των δύο ανδρών, δεν πραγματοποιήθηκε η απειλή του.³⁵

Ο Λεονταρίτης αποχώρησε από τη χορωδία του ναού του Αγίου Μάρκου μεταξύ 7-6-1556 και 10-12-1557, χωρίς όμως να είναι ξεκάθαρο αν παραιτήθηκε ή αν αποπέμφθηκε. Το βαρύ κλίμα της Αντιμεταρρύθμισης, που εκείνη την εποχή είχε αρχίσει να γίνεται ιδιαίτερα καταπιεστικό, αλλά και οι συνεχείς αντιδικίες του Λεονταρίτη με την εκκλησία και τον Sirigo, ίσως ήταν οι παράγοντες που θα τον ανάγκασαν να εγκαταλείψει τη Βενετία και να μετακομίσει στη Πάδοβα. Εκεί, στις 16-2-1557, προσλήφθηκε ως *contralto* στον καθεδρικό ναό της Πάδοβας για τα δύο επόμενα χρόνια, αλλά στη θέση αυτή παρέμεινε τελικά, για άγνωστο λόγο, μόνο οκτώ μήνες.

Ο Λεονταρίτης πριν εγκαταλείψει τη Βενετική επικράτεια, φρόντισε να προετοιμάσει κατάλληλα το έδαφος ώστε να εξασφαλίσει την πρόσληψή του στη χορωδία του δούκα της Βαυαρίας. Πιθανόν, ο Λεονταρίτης να ήρθε σε επικοινωνία με Γερμανούς εμπόρους που δραστηριοποιούνταν στη Βενετία αλλά είχαν ισχυρές διασυνδέσεις με τον μεγάλο εμπορικό και τραπεζικό οίκο των Fugger. Η οικογένεια των Fugger ήταν ο μεγαλύτερος διεθνής τραπεζικός οίκος της εποχής, δανειστές βασιλέων και ηγεμόνων καθώς και λάτρεις των γραμμάτων και των τεχνών, που άφησαν ανεξίτηλη τη σφραγίδα τους στην ευρωπαϊκή ιστορία του 16^{ου} αιώνα. Ο Λεονταρίτης, ήδη από το 1554, είχε γνωρίσει τον Φλαμανδό αρχαιοπώλη, εκδότη και στιχουργό Nicolas Storpius, ο οποίος προσέφερε τις υπηρεσίες του ως προμηθευτής αρχαιοτήτων και μουσικών στο φιλότεχνο δούκα της Βαυαρίας Αλβέρτο Ε΄, καθώς και στον Johann Jacob Fuger, τον οποίο και γνώριζε προσωπικά. Ίσως ο Storpius ήταν εκείνος που έστειλε στο Augsburg τα δύο μοτέτα που συνέθεσε ο Λεονταρίτης για τον δεύτερο γάμο του Fuger με την Sidonia von Colaus, αλλά δεν αποκλείεται το ενδεχόμενο να ταξίδεψε ως εκεί ο ίδιος ο Λεονταρίτης συστημένος από τον Storpius για να παραδώσει αυτοπροσώπως τα μοτέτα στον μελλοντικό προστάτη του Johann Jacob Fuger.³⁶

³⁴ Παναγιωτάκης, *Φραγκίσκος Λεονταρίτης*, σ. xxxviii.

³⁵ Παναγιωτάκης, *Φραγκίσκος Λεονταρίτης*, σ. 62-66.

³⁶ Παναγιωτάκης, *Φραγκίσκος Λεονταρίτης*, σ. xlii.

Το 1562 ο Λεονταρίτης βρίσκεται ήδη στο Μόναχο, στην υπηρεσία του δούκα Αλβέρτου Ε΄ ως μέλος της Hofkapelle, στην οποία συμμετείχε από το 1556 ο Orlando di Lasso (1532-1594). Στις 26-8-1562 ο Λεονταρίτης με την ιδιότητα του μέλους της χορωδίας αυτής, συνόδευσε το δούκα από το Μόναχο στη Πράγα ο οποίος παραβρέθηκε στη στέψη του Μαξιμιλιανού Β΄ ως βασιλιά της Βοημίας, και στη συνέχεια συνόδευσε τον Αλβέρτο Ε΄ στη Φρανκφούρτη, όπου τον Νοέμβριου του 1562 ο Μαξιμιλιανός στεύθηκε αυτοκράτορας.³⁷ Το όνομα του Λεονταρίτη αναφέρεται σε σχετικό κατάλογο συμμετεχόντων ατόμων και προμηθειών για το εν λόγω ταξίδι ως «Grecus, Altist» και μεταξύ άλλων, στον ίδιο κατάλογο υπήρχαν τα ονόματα των Orlando di Lasso και Andrea Gabrieli.³⁸

Ο δούκας Αλβέρτος Ε΄ ηγεμόνευσε το 1550-1579 στο μικρό κράτος της Βαυαρίας, όπου την εποχή εκείνη περιελάμβανε μόνο το Μόναχο και τα περίχωρά του. Κατά τη διάρκεια της ηγεμονίας του, το Μόναχο αναδείχθηκε σε ένα από τα σημαντικότερα μουσικά κέντρα της Ευρώπης, ενώ η χορωδία και η ορχήστρα της αυλής, υπό την διεύθυνση του Orlando di Lasso, μετρούσε τον μεγάλο για την εποχή αριθμό των 60 τραγουδιστών και 30 οργανοπαικτών διαφόρων μουσικών οργάνων, όλων εξαιρετικής μουσικής κατάρτισης.

Ο Λεονταρίτης έφτασε στο Μόναχο ακριβώς την περίοδο των μεγάλων αλλαγών τόσο μέσα στη Hofkapelle, όσο και γενικότερα στην αυλή. Οι αλλαγές αυτές είχαν ήδη ξεκινήσει να φαίνονται από την πρόσληψη του Orlando di Lasso ως μέλλος της δουκικής χορωδίας το 1556, ενώ την ίδια χρονιά, άλλοι έξι τραγουδιστές από τη Φλάνδρα, προσλήφθηκαν στα πλαίσια ενός προγράμματος ανανέωσής της με «φλαμανδικές φωνές» ώστε να πάψει να έχει «επαρχιώτικο» χαρακτήρα. Κατά την πρόσληψη του Lasso διευθυντής της δουκικής χορωδίας ήταν ο Ludwig Daser (1525-1589), ενώ ο Lasso μέχρι και το 1568 αναφερόταν επίσημα απλώς ως τραγουδιστής. Ο Λεονταρίτης πρόλαβε για λίγο τον Lasso ως συνάδελφό του, μέχρι την απομάκρυνση του Daser και την ανάληψη καθηκόντων διευθυντή της δουκικής χορωδίας από τον Orlando di Lasso.³⁹

Αυτή η μακρόχρονη παρουσία του Orlando di Lasso στη διεύθυνση της δουκικής χορωδίας, έδωσε ιδιαίτερη αίγλη στο Μόναχο, που έφτασε να θεωρείται ένα από τα σημαντικότερα μουσικά κέντρα της Ευρώπης, ενώ σε αυτόν κυρίως οφείλεται η αναδιοργάνωση της μουσικής ζωής στη βαυαρική αυλή και η στρατολόγηση ικανών μουσικών. Το γεγονός της αναδιοργάνωσης της χορωδίας ώστε να βρεθεί το πλέον κατάλληλο υλικό για τις νέες ανώτερες προδιαγραφές, σε συνδυασμό με την περίοδο πρόσληψης του Λεονταρίτη στη δουκική χορωδία, μας οδηγεί εύλογα στο συμπέρασμα πως η επιλογή του στη Hofkapelle δεν ήταν τυχαία. Ο Λεονταρίτης ήταν ήδη αρκετά γνωστός στη Βενετία, αλλά και στο παπικό περιβάλλον, ενώ είχε συνθέσει και παρουσιάσει κατά την ίδια περίοδο ορισμένα έργα στα πλαίσια μιας πολιτικής διεύρυνσης των γνωριμιών και διασυνδέσεων του στη Βενετία, με την προοπτική, ίσως, να ενταχθεί σύντομα στο εξελισσόμενο τότε μουσικό περιβάλλον του Μονάχου.⁴⁰ Είναι γνωστό, πως ο δούκας γνώριζε προσωπικά το Λεονταρίτη και τον εκτιμούσε ιδιαίτερα καθώς τον θεωρούσε έμπειρο μουσικό

³⁷ Παναγιωτάκης, *Φραγκίσκος Λεονταρίτης*, σ. xxxix

³⁸ Παναγιωτάκης, *Φραγκίσκος Λεονταρίτης*, σ. 136-137.

³⁹ Μέντζος, *Η δεύτερη συλλογή μοτέτων του Φραγκίσκου Λεονταρίτη*, σ. 34.

⁴⁰ Παναγιωτάκης, *Φραγκίσκος Λεονταρίτης*, σ. xlvii.

και συνετό άνθρωπο.⁴¹ Ο Λεονταρίτης αφιέρωσε στον Αλβέρτο Ε΄ την πρώτη συλλογή μοτέτων του το 1564, η οποία εκδόθηκε στη Βενετία από τον εκδοτικό οίκο Francesco Rampazetto. Στη συλλογή αυτή προτάσσει μια αφιέρωση προς τον δούκα, όπου υπογραμμίζει την ευγνωμοσύνη του προς αυτόν ο οποίος τον βοήθησε προσλαμβάνοντάς τον σε έμμισθη θέση στη δουκική χορωδία.⁴² Τα δύο πρώτα μοτέτα της συλλογής αυτής, *Custos Aonidum* και *Cantamus dominum*, είναι αφιερωμένα στον ίδιο τον δούκα Αλβέρτο Ε΄.

Η περίοδος του Λεονταρίτη στο Μόναχο, ήταν γενικά ήρεμη και αρκετά δημιουργική από συνθετικής άποψης, καθώς σε αυτήν την περίοδο ανήκουν τα περισσότερα από τα σωζόμενα έργα του (οι τρεις λειτουργίες, ένας αριθμός μοτέτων, ενώ δύο ναπολιτάνες και τρία μεμονωμένα μαδριγάλια του Λεονταρίτη εμφανίζονται σε μουσικές ανθολογίες του 1565 και 1566 αντίστοιχα).⁴³ Στις 21-2-1566 εξέδωσε τη δεύτερη συλλογή μοτέτων του και πάλι στη Βενετία, στον εκδοτικό οίκο του Antonio Gardano, ενώ την ίδια χρονιά έστειλε μια σύνθεσή του (δεν είναι γνωστό ποια) στον αυτοκράτορα Μαξιμιλιανό Β΄, για την οποία πληρώθηκε από το αυτοκρατορικό ταμείο.⁴⁴ Τέλος, το 1567 ένα ακόμα πεντάφωνο μοτέτο του, από το οποίο διασώζεται μόνο η φωνή του Altus, εμφανίζεται σε συλλογή μοτέτων των Lasso, Gabrieli, de Rore, Zarlino κ.ά. Στην περίοδο αυτή θα πρέπει να υπάγονται και οι λειτουργίες *Je pres en grez* και *Letatus sum*, και οι δύο αντιγραμμένες με εξαιρετική καλλιτεχνία από τον Γαλλοφλαμανδό Jean Pollet, επίσημο γραμματέα και αντιγράφο της Hofkapelle του Μονάχου, ο οποίος επιμελήθηκε και πολλά χειρόγραφα με έργα του Lasso.

Ο Λεονταρίτης παρέμεινε στο Μόναχο μέχρι το 1566, με μια μικρή διακοπή από τον Απρίλιο μέχρι το πολύ τον Αύγουστο του 1564, οπότε πήγε στη Βενετία για να διευθετήσει περιουσιακά θέματά του που αφορούσαν την Κρήτη και πιθανότατα να επιμεληθεί την πρώτη συλλογή μοτέτων του, καθώς και το Φεβρουάριο του 1566 για τη δεύτερη συλλογή μοτέτων του.⁴⁵ Δεν είναι γνωστό αν μετά τη μετάβασή του αυτή στη Βενετία επέστρεψε στο Μόναχο, το αργότερο πάντως το Μάρτιο του 1567 έχει πλέον αναχωρήσει οριστικά από το Μόναχο για την Ιταλία. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η ανέκδοτη επιστολογραφία μεταξύ του Johann Jakob Fugger και του Nicolaus Storius, απ' όπου μαθαίνουμε πλήθος από ενδιαφέρουσες λεπτομέρειες που αποκαλύπτουν την εμπλοκή του Λεονταρίτη σε μία υπόθεση κατασκοπείας, αλλά και την επιθυμία του να επιστρέψει στην αυλή του Μονάχου κατά την περίοδο 1567-1568, που όπως φάνηκε, υπήρξε ιδιαίτερα προβληματική και ανέφικτη.⁴⁶

Ο Φραγκίσκος Λεονταρίτης μαρτυρείται συνεχώς στο Χάνδακα, ως τις αρχές του 1572, οπότε παύει να μνημονεύεται στις πηγές. Ήδη το 1570 είχε ανακτήσει την ιερατική του ιδιότητα και την επόμενη χρονιά απέκτησε ένα νέο κανονικό, αυτό της Αγίας Ειρήνης.⁴⁷ Στο πρακτικό συνεδρίας του καπίτουλου Κρήτης της 27-8-1572, καθώς και σε όλα τα

⁴¹ Παναγιωτάκης, *Φραγκίσκος Λεονταρίτης*, σ. xlvι, 148-150.

⁴² Παναγιωτάκης, *Φραγκίσκος Λεονταρίτης*, σ. xlvι, 146-148.

⁴³ Παναγιωτάκης, *Φραγκίσκος Λεονταρίτης*, σ. xlvι.

⁴⁴ Παναγιωτάκης, *Φραγκίσκος Λεονταρίτης*, σ. xlvι, 152-153.

⁴⁵ Παναγιωτάκης, *Φραγκίσκος Λεονταρίτης*, σ. xlvι, 142-146, 150.

⁴⁶ Παναγιωτάκης, *Φραγκίσκος Λεονταρίτης*, σ. xlvii, 155-161.

⁴⁷ Παναγιωτάκης, *Φραγκίσκος Λεονταρίτης*, σ. 193.

μεταγενέστερα πρακτικά, δεν μνημονεύεται πλέον ο Λεονταρίτης, συνεπώς, είναι πολύ πιθανό να πέθανε εκείνη τη χρονιά μεταξύ 8 Ιανουαρίου και 27 Αυγούστου.⁴⁸

⁴⁸ Παναγιωτάκης, *Φραγκίσκος Λεονταρίτης*, σ. 193-195.

2. ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

Μαζί με την ανακάληψη του Λεονταρίτη, ήρθε στην επιφάνεια και το συνθετικό έργο του που περιλαμβάνει τρεις λειτουργίες, έναν μεγάλο αριθμό μοτέτων (τα περισσότερα εκ των οποίων περιλαμβάνονται σε δύο συλλογές), καθώς επίσης πέντε μαδριγάλια και δύο ναπολιτάνες. Παρακάτω ακολουθούν οι σωζόμενες εκδόσεις, αλλά και κάποια χειρόγραφα των έργων του Λεονταρίτη ταξινομημένες σύμφωνα με τα είδη των συνθέσεων.

2.1 Εκκλησιαστική Μουσική

2.1.1 Λειτουργίες

1. Η πρώτη λειτουργία που συνέθεσε ο Λεονταρίτης είναι η εξάφωνη *Missa super Aller mi faut* και σώζεται στο χειρόγραφο αρ. 907 της Bischhofliche Zentralbibliothek του Regensburg της Βαυαρίας. Η χρονολογική αυτή προτεραιότητα προκύπτει, σύμφωνα με τον Graham Dixon,⁴⁹ από το γεγονός ότι δείχνει να είναι η λιγότερο ώριμη από τις τρεις λειτουργίες του. Η σύνθεση αυτή τοποθετείται κατά προσέγγιση στα πρώτα χρόνια του Λεονταρίτη στη Βαυαρία (ίσως και ακόμη παλαιότερα) και δεν αποκλείεται να την είχε συνθέσει για τον Johann Jakob Fuger στα πλαίσια ανάπτυξης των διαπροσωπικών και επαγγελματικών του σχέσεων. Μια τέτοια υπόθεση ενισχύεται από το γεγονός ότι η λειτουργία αρχικά βρέθηκε στην πρώην Musikbibliothek Proske στο Regensburg, την πόλη όπου σταδιοδρόμησαν οι δύο γιοι του Johann Jakob Fuger από την πρώτη του γυναίκα. Η λειτουργία αυτή είναι παρωδιακή και χρησιμοποιείται ως βασική μελωδία κάποιο γνωστό γαλλικό τραγούδι που αρχίζει με τις λέξεις *Aller mi faut*.⁵⁰

2. Η δεύτερη λειτουργία του Λεονταρίτη είναι εξάφωνη, είναι κι αυτή παρωδιακή και επιγράφεται: *Missa super Je prens en grez*. Σώζεται στο χειρόγραφο αρ. 23 στα φφ.181v-231r της Βαυαρικής Κρατικής Βιβλιοθήκης του Μονάχου. Κατά τον Graham Dixon η λειτουργία αυτή αποτελεί «υπόδειγμα τεχνικής σιγουριάς» γι'αυτό και η σύνθεσή της τοποθετείται μεταγενέστερα χρονολογικά της *Missa super Aller mi faut*. Είναι αντιγραμμένη με εξαιρετική καλλιτεχνία από τον επίσημο γραμματέα της χορωδίας του δούκα της Βαυαρίας Jean Pollet, πράγμα που σημαίνει πως ο Λεονταρίτης συνέθεσε τη λειτουργία αυτή κατά το διάστημα της διαμονής του στο Μόναχο στην αυλή του Αλβέρτου Ε'.

3. Η τρίτη λειτουργία για οκτώ φωνές του Λεονταρίτη τοποθετείται χρονολογικά τελευταία ανάμεσα στις λειτουργίες που συνέθεσε και αυτό γιατί σύμφωνα με τον Graham Dixon αποτελεί το καλύτερο και ωριμότερο έργο του. Επιγράφεται: *Missa super Letatus sum*, είναι κι αυτή παρωδιακή, επίσης αντιγραμμένη από τον Jean Pollet και σώζεται στα φφ. 125v-180r του υπ' αρ. 23 χειρογράφου της Βαυαρικής Κρατικής Βιβλιοθήκης του Μονάχου.

⁴⁹ Παναγιωτάκης, *Φραγκίσκος Λεονταρίτης*, σ. 201.

⁵⁰ Παρωδεί το *chanson* του Clement Janequin (περ.1485–1552) *Aller my faut sur la verdure*.

2.1.2 Μοτέτα (συλλογές)

1. Η πρώτη συλλογή μοτέτων του Φραγκίσκου Λεονταρίτη, για 6 φωνές, τυπώθηκε το 1564 στη Βενετία:

FRANCISCI LONDARITI | MUSICI ILLUSTRISSIMI ET EXCELLENTISSIMI | BAVARIAE DUCIS, MODULATIONUM SEX VOCUM | QUE VULGO MOTECTA VOCANTUR | LIBER PRIMUS, | NUNV PRIMUM IN LUCEM EDITUS, ET AB EODEM | AUTORE SUMMA DILIGENTIA CASTIGATUS. | CUM PRIVILEGIO | SEX VOCUM | VENETIIS, Apud Franciscum Rampazetum. Στην τελευταία σελίδα : VENETIIS, Apud Franciscum Rampazetum. | MDLXIII.

Αυτή η συλλογή είναι αφιερωμένη στον δούκα της Βαυαρίας Αλβέρτο Ε΄ και υπογράφεται από τον ίδιο τον Λεονταρίτη με ημερομηνία 8 Αυγούστου 1564. Στη συλλογή περιλαμβάνονται 35 μοτέτα τα κείμενα των οποίων είναι γραμμένα στα λατινικά. Τα περισσότερα είναι παρμένα από τη Γραφή ή από λειτουργίες και ακολουθίες της Καθολικής Εκκλησίας, ενώ κάποια είναι παραλειτουργικού χαρακτήρα που εμπεριέχουν κάποια λειτουργικά στοιχεία.⁵¹ Από την πρώτη συλλογή μοτέτων του Λεονταρίτη, σώζεται μόνο ένα αντίτυπο του ενός από τα έξι τεύχη της συλλογής, αυτό της έκτης φωνής στη βιβλιοθήκη του Museo Civico Bibliografico Musicale της Βολώνιας.⁵²

2. Η δεύτερη συλλογή μοτέτων του Λεονταρίτη, για 5 φωνές, τυπώθηκε το 1566 στη Βενετία:

FRANCISCI LONDARITI | MUSICI ILLUSTRISSIMI ET EXCELLENTISSIMI | BAVARIAE DUCIS, MODULATIONUM QUINQUE | Vocum quae Vulgo Motecta vocantur, | LIBER PRIMUS. | QUINQUE VOCUM | Venetijs apud | Antonium Gardanum | 1566.

Η συλλογή περιλαμβάνει 38 μοτέτα, είναι αφιερωμένη στον αρχιεπίσκοπο του Salzburg Ιωάννη Ιάκωβο, και είναι υπογεγραμμένη από τον Λεονταρίτη με ημερομηνία 21 Φεβρουαρίου 1566, στη Βενετία. Στην Bischofliche Zentralbibliothek του Regensburg, σώζονται τέσσερα από τα πέντε τεύχη των φωνών ολόκληρα (Cantus, Alto, Basso και της πέμπτης) και από το τεύχος του Tenor σώζονται τα 21 από τα 38 μοτέτα της συλλογής. Σε αυτή τη συλλογή δεν συμπεριλαμβάνονται καθόλου παραλειτουργικά μοτέτα, όπως συμβαίνει με την πρώτη συλλογή.

2.1.3 Διάσπαρτα Μοτέτα

- Το 1567, το μοτέτο του Λεονταρίτη (74)⁵³ «Descendit de celis Deus» συμπεριλαμβάνεται στη συλλογή:

⁵¹ Βλ. Παναγιωτάκης, *Φραγκίσκος Λεονταρίτης*, σ. 206-207.

⁵² Τον 16ο αιώνα, ο συνηθέστερος αριθμός τυπωμάτων ήταν για πάνω από 400 αντίτυπα, όμως πάρα πολλές εκδόσεις αυτής της εποχής έχουν χαθεί, ή σώζονται λειψές, ίσως γιατί η κάθε φωνή τυπωνόταν σε ξεχωριστό τεύχος.

⁵³ Η παραπάνω αρίθμηση εμφανίζεται από τον Παναγιωτάκη και αριθμεί όλα τα μοτέτα του Λεονταρίτη με αύξουσα σειρά από την πρώτη συλλογή μέχρι και τα διάσπαρτα μοτέτα.

PRIMO LIBRO DE GLI ETERNI | MOTTETTI DI ORLANDO LASSO, | CIPRIANO RORE ET D' ALTRI ECCEL. | MUSICI, A CINQUE ET SEI VOCI, | Di novo posti in luce per Giulio Bonagionta da San Genesi | Musico della Illustriss. Signoria di Venetia in S. Marco | et con ogni diligentia corretti. | IN VINEGIA MDLXVII. | APRESSO GIROLAMO SCOTTO.

Σώζεται μόνο η φωνη της Alto στην Βιβλιοθήκη της Santa Cecilia της Ρώμης.

- Στο χειρόγραφο Guelferbitanus 293 Musica της Herzog August Bibliothek του Wolfenbittel σώζονται λειψά τρία εξάφωνα μοτέτα του Λεονταρίτη. Τα δύο εμφανίζονται για πρώτη φορά, ενώ το τρίτο αποτελεί επανεμφάνιση του υπ. αρ. 10 μοτέτου του Λεονταρίτη. Από τα δύο σώζονται μόνον οι τρεις φωνές (Canto, Alto και Tenor), ενώ από το τρίτο σώζεται μόνο η πέμπτη φωνή. Τα δύο πρωτοεμφανιζόμενα μοτέτα είναι: (75) «Lucas, Pauli sectator» και (76) «Lucem adepti nunc».
- Δύο πεντάφωνα μοτέτα του Λεονταρίτη σώζονταν σε χειρόγραφα της Stadtbibliothek του Breslau, αλλά χάθηκαν κατά τη διάρκεια του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου.⁵⁴

2.2 Κοσμική μουσική

Πριν παρουσιαστούν τα κοσμικά έργα του Λεονταρίτη και οι εκδόσεις τους, αξίζει να γίνει μια αναφορά στα είδη των συνθέσεων αυτών σχετικά με την προέλευσή τους και τις ιδιότητές τους καθώς αποτελούν και το αντικείμενο της εργασίας.

2.2.1 Μαδριγάλια

Το μαδριγάλι αποτέλεσε μία ποιητική και μουσική φόρμα που εμφανίστηκε στην Ιταλία του 14ου αιώνα. Ο όρος χρησιμοποιήθηκε περισσότερο τον 16ο και στο περισσότερο μέρος του 17ου αιώνα για να περιγράψει διάφορους τύπους και φόρμες κοσμικών στίχων. Παρότι τα μαδριγάλια του 14ου αιώνα με αυτά του 16ου μοιράζονται το ίδιο όνομα, αυτή παραμένει και η μοναδική τους ομοιότητα. Το ύστερο μαδριγάλι έγινε η δημοφιλέστερη φόρμα κοσμικής πολυφωνικής μουσικής κατά το δεύτερο μισό του 16ου αιώνα και αποτέλεσε πρότυπο για τα μαδριγάλια που εξαπλώθηκαν στην Ευρώπη. Έθεσε τις βάσεις για τις στιλιστικές εξελίξεις που κορυφώθηκαν κατά τη διάρκεια του Baroque, ιδιαίτερα εκείνες που αφορούν την εκφραστική σχέση μεταξύ κειμένου και μουσικής και θα πρέπει να θεωρείται το σημαντικότερο είδος της όψιμης Αναγέννησης.

Η προέλευση του όρου, δεν μπορεί να προσδιοριστεί με βεβαιότητα, αλλά δύο είναι οι επικρατέστερες θεωρίες: αυτή που υποστηρίζει την προέλευσή του από το *materialis*, που περιέγραφε ένα ποίημα σε ελεύθερη μορφή και η πιο πιθανή είναι αυτή που υποστηρίζει πως προέρχεται από τον *matricale* (στα Ιταλικά «από τη μήτρα»), υποδηλώνοντας πως το ποιητικό κείμενο των μαδριγαλιών ήταν στην καθομιλουμένη μητρική γλώσσα και όχι στη λατινική διάλεκτο.

⁵⁴ Παναγιωτάκης, *Φραγκίσκος Λεονταρίτης*, σ. 217.

Η πρώτη αναφορά για το μαδριγάλι προέρχεται από τον Francesco da Barberino, ο οποίος το περιέγραψε ως «rudium inordinatum concinium», προσεγγίζοντας έτσι την ιδέα του *materialis*, ενώ η πρώτη λεπτομερής περιγραφή του μαδριγαλιού ως μια λογοτεχνική φόρμα, έγινε από τον da Tempo που το διαχώρισε σε δύο τύπους: σε αυτό με *ritornello* και σε αυτό χωρίς, ομαδοποιώντας τα μαδριγάλια ανάλογα με το μήκος των στίχων τους. Ο da Tempo έκανε επίσης αναφορά στην ύπαρξη μονοφωνίας καθώς και πολυφωνίας στα μαδριγάλια, αλλά όλα τα σωζόμενα παραδείγματα είναι για δύο ή τρεις φωνές.

Τα πρώτα σωζόμενα μαδριγάλια προέρχονται από τη βόρειο Ιταλία και πιθανότατα τοποθετούνται στη δεκαετία 1320-1330. Δεν υιοθέτησαν κάποια σταθερή φόρμα και η μουσική είναι συνήθως σε δύο ή τρία μέρη με έντονο μελισματικό χαρακτήρα στην ψηλότερη φωνή, ενώ ο ρυθμός χαρακτηρίζεται από ζωντάνια και παρόλο που ήταν σπάνιες οι μιμητικές πρακτικές, σε κάποια μαδριγάλια χρησιμοποιούνταν η τεχνική του κανόνα. Τα κείμενα των πρώιμων μαδριγαλιών προορίζονταν για τους ευγενείς του ιταλικού βορά και η μουσική κινείται ελεύθερα και αυτοσχεδιαστικά σε σχέση με το κείμενο. Κυρίαρχη, η ψηλότερη φωνή συνοδεύεται από μια χαμηλότερη που συνήθως κινείται σε σύμφωνες συνηχήσεις με την πρώτη και διασταύρωση των δύο φωνών απαντάται αποκλειστικά στο καταληκτικό μέρος, το *ritornello*. Παρά το γεγονός ότι στίχοι υπήρχαν και στις δυο φωνές σε όλα τα πρώιμα αλλά και στα ύστερα μαδριγάλια της εποχής, η μελωδική κίνηση της χαμηλότερης φωνής, υποδηλώνει πως είχε αρχικά συνοδευτικό χαρακτήρα.

Το πρώιμο αυτό μαδριγάλι κατέληξε στην τελική του μορφή το 1340 στη βόρειο Ιταλία με την ακόλουθη δομή: δύο ή τρεις στροφές, αποτελούμενες από 3 στίχους η καθεμία (γνωστές ως «*copula*» ή «*terzetto*»), είχαν παρόμοια μουσική και ακολουθούνταν από ένα μονόστιχο, ή δίστιχο καταληκτικό *ritornello* (η πρώιμη χρήση του όρου *ritornello* εστιάζει στους τελευταίους στίχους του μαδριγαλιού του 14ου αιώνα, των οποίων η ομοιοκαταληξία και το μέτρο έρχονται σε αντίθεση με το υπόλοιπο κομμάτι), συνήθως με αλλαγή στο μέτρο. Μεμονωμένοι οι στίχοι, είχαν συνήθως επτά ή ένδεκα συλλαβές για τις στροφές και ένδεκα συλλαβές για το *ritornello*. Το συνηθέστερο σύστημα ομοιοκαταληξίας που χρησιμοποιήθηκε ήταν της μορφής : ABB ΓΔΔ ΕΕ και ABA ΓΔΓ ΕΕ.

Από αυτή την περίοδο το 90% από τα 190 και πλέον σωζόμενων μαδριγαλιών, είναι για δύο φωνές και τα υπόλοιπα για τρεις. Το τρίφωνο μαδριγάλι εμφανίστηκε για πρώτη φορά από τον Jacopo da Bologna, ο οποίος επίσης ανέπτυξε μια στενότερη σχέση μεταξύ στίχων και μουσικής. Το μουσικό αυτό είδος συνέχισε να χρησιμοποιείται από τους Bartolino da Padova και Ciconia και ήταν πολύ γνωστό στη Φλωρεντία όπου συνθέτες όπως οι Gherardello, Donato, Lorenzo, Niccolò, Paolo, Landini και άλλοι, προσπάθησαν να το αναπτύξουν. Από το 1360 και έπειτα, ο αριθμός των μαδριγαλιών μειώθηκε λόγω της *ballata*, που αποκτούσε όλο και περισσότερο έδαφος καθώς ανέπτυξε πολυφωνικό χαρακτήρα. Από αυτή τη στιγμή και έπειτα, το μαδριγάλι απέκτησε μια μορφή αυτοβιογραφικών κομματιών, ηθικοπλαστικής ποίησης, ποιημάτων γραμμένων για ειδικές περιπτώσεις και κομμάτια με συμβολικά μηνύματα, ενώ έπαψε να εμφανίζεται περίπου μετά το 1415, με κάποιες ορχηστρικές εκδοχές του μόνο να παραμένουν.

Περίπου μετά το 1530 ο όρος «μαδριγάλι» άρχισε να χρησιμοποιείται ως μια γενική ονομασία για μουσικές συνθέσεις και στίχους διαφόρων τύπων, ενώ για πολλούς μουσικούς εκδότες, είχε μια γενικότερη έννοια. Οι στίχοι του μαδριγαλιού των αρχών του 16ου αιώνα, οφείλουν το στιλ, τη φαντασία και το λεξιλόγιό τους στον λόγιο και ποιητή της αναγέννησης Πετράρχη, δημιουργώντας το αντίστοιχο ρεύμα της εποχής, τον πετραρχισμό.

Οι αλλαγές στο λογοτεχνικό τοπίο του πρώιμου 16ου αιώνα, οδήγησαν τους συνθέτες μακριά από τα ανάλαφρα κείμενα, τις κλειστές φόρμες και την δεσπόζουσα σοπράνο της φρότολας. Η νέα χρήση του πετραρχισμού στην ποίηση και στα λογοτεχνικά κείμενα, «διψούσε» για νέες μουσικές φόρμες, με προσήλωση στο φωνητικό χαρακτήρα και με πολυφωνικές υφές που τόνιζαν τη μελαγχολία των ερωτικών ποιημάτων που τότε αποκτούσαν ολοένα και περισσότερο έδαφος.

Στις αρχές, το μαδριγάλι ήταν μια σοβαρή μουσική φόρμα που παρέθετε υψηλής ποιότητας στίχους. Τα μαδριγάλια συνέθεσαν κυρίως Ιταλοί από την Ρώμη και τη Φλωρεντία, όπως οι Costanzo και Sebastiano Festa, καθώς και μουσικοί του Ιταλικού βορά που προσλαμβάνονταν στις αυλές ευγενών και της εκκλησίας συμπεριλαμβανομένων των Verdelot, Arcadelt, και Willaert. Το στιλ διαμορφώνεται από ποικίλα στοιχεία τα οποία δανείζεται το μαδριγάλι από άλλες μουσικές φόρμες, παντρεύοντάς τα μεταξύ τους: την αντιστικτική γραφή και την ομαλή μελωδική κίνηση των φωνών του μοτέτου, τις έντονες ρυθμικές μελωδίες και τη τάση προς την αρμονική σκέψη της φρότολας, ενώ από το chanson, τα σύντομα ευκολομνημόνευτα θέματα με χωρωδιακή υφή που έκαναν τη μουσική εύκολη σε ερασιτέχνες μουσικούς κατά την εκτέλεση. Το αποτέλεσμα ήταν ένα έργο, συνήθως για 3-6 φωνές που χρησιμοποιεί μαζί τις πολυφωνικές και μιμητικές υφές, δίνοντας τρομερή έμφαση στη μελωδικότητα και στην αντανάκλαση των συναισθημάτων και του νοήματος του κειμένου, στη μουσική.

Τα έργα των πρώτων συνθετών κέρδισαν μεγάλη δημοσιότητα κατά το 1530 με 1540, μέχρι που στα μέσα του 16ου αιώνα το μαδριγάλι δέσποσε στη κοσμική μουσική της Ιταλίας. Υπήρξε, προφανώς, μεγάλη ζήτηση για αυτό το είδος της μουσικής και εκδόθηκαν πολλοί τόμοι κατά τη διάρκεια αυτών των δεκαετιών, με τους εκδοτικούς οίκους του Gardano και Scotto να πρωτοστατούν.

Αρκετές σημαντικές εξελίξεις διαμόρφωσαν το μαδριγάλι αυτό το διάστημα. Οι διάρκειες των φθόγγων αυξήθηκαν με την εμφάνιση της μαύρης σημειογραφίας, που σε συνδυασμό με την υφιστάμενη λευκή μετρική σημειογραφία, οδήγησαν τους συνθέτες σε μεγαλύτερη ευελιξία στη διαχείριση του ποιητικού κειμένου.

Ο Cipriano de Rore ήταν ο συνθέτης που ξέφυγε από τα πετραρχικά πρότυπα στην ποίηση, οδηγώντας το μαδριγάλι ένα βήμα παραπέρα. Οι στίχοι των μαδριγαλιών του περιείχαν λέξεις που περιέγραφαν έντονα συναισθήματα ανοίγοντας τον δρόμο ώστε να εξελιχθεί σε ένα πιο στοχευμένο και μουσικά εντονότερο ύφος. Σχεδόν κάθε σημαντική λέξη του κειμένου αντανάκλούσε μια εικόνα στη μουσική: μικρά διαστήματα 3ης και 6ης εξέφραζαν θλιμμένα συναισθήματα και τα μεγάλα χαρά. Ανοδική πορεία της μελωδίας συμβόλιζε λέξεις όπως «παράδεισος» και «ουρανός», ενώ οι διαφωνίες απεικόνιζαν τον

πόνο. Όλα τα παραπάνω χωρίς να υποδηλώνουν προγραμματικό χαρακτήρα, έδιναν έμφαση και διάνθιζαν την μουσική των μαδριγαλιών.

Μέχρι το θάνατο του Rore, το εύρος των εκφραστικών δυνατοτήτων του μαδριγαλιού, εξαπλωνόταν ραγδαία και το είδος εξελίχθηκε προς διαφορετικές κατευθύνσεις. Η μία περιελάμβανε μια προσέγγιση ανάμεσα στο σοβαρό μαδριγάλι και σε ελαφρύτερες φόρμες όπως η Canzonetta και η Villanella. Οι Giovanni Ferretti και Andrea Gabrieli ήταν αυτοί που συνεισέφεραν προς αυτή τη κατεύθυνση. Μια άλλη, σοβαρότερη προσέγγιση έλαβε χώρα στις αυλές της Mantua και Ferrara που αποτελούσαν και τα σημαντικότερα κέντρα σύνθεσης μαδριγαλιών κατά το 1580. Η ύπαρξη εκεί βιρτουόζων τραγουδιστών, ενέπνευσε και παρακίνησε συνθέτες όπως οι Luzzasco Luzzaschi στη Ferrara και Giaches de Wert στη Mantua να καλλιεργήσουν δεξιοτεχνικά και άκρως εκφραστικά μαδριγάλια δίνοντας έντονη εκφραστικότητα χρησιμοποιώντας χρωματικές κινήσεις, διαφωνίες και ξαφνικές και έντονες αντιθέσεις σε ρυθμό και αρμονία, απεικονίζοντας με τον τρόπο αυτό κάθε πτυχή του κειμένου.

Το 1590 η τάση αυτή της διεύρυνσης των εκφραστικών μηχανισμών συνεχίστηκε και στα χέρια των Marenzio, Luzzaschi, Gesualdo, και Monteverdi. Κάποια από τα καλύτερα δείγματα της εποχής χρησιμοποιούσαν στίχους που δεν ήταν απλώς «*poesia per musica*» αλλά υψηλής ποιότητας ποιήματα σύγχρονων ποιητών όπως οι Torquato Tasso and G.B. Guarini. Ο Monteverdi για να περιγράψει το νέο αυτό εκφραστικό κύμα στον τρόπο σύνθεσης των μαδριγαλιών, επινόησε τον όρο *seconda pratica* που προέρχεται από τα μαδριγάλια του Rore, στα οποία, όπως και ο Monteverdi έθεσε, «οι λέξεις είναι οι ερωμένες της αρμονίας».

Σκοπός της μουσικής ήταν να εκφράσει με τον πλουσιότερο τρόπο τους στίχους που τραγουδιόνταν και αυτό οι συνθέτες το πέτυχαν εξελίσσοντας και διευρύνοντας μια ακόμα πιο σύνθετη μουσική γλώσσα, με τους πιο συντηρητικούς να θεωρούν πως η μουσική υφίσταται αρμονική και αντιστικτική βεβήλωση. Ενώ τις προηγούμενες δεκαετίες το μαδριγάλι θεωρούνταν μια δημοφιλής φόρμα διασκέδασης ανάμεσα σε ερασιτέχνες μουσικούς, αυτά τα μαδριγάλια ήταν πολύ πιθανό να απευθύνονταν αποκλειστικά σε επαγγελματίες μουσικούς.⁵⁵

Παρακάτω παραθέτονται τα μαδριγάλια που συνέθεσε ο Λεονταρίτης και οι εκδόσεις τους, ταξινομημένα κατά χρονολογική σειρά:

1. Το 1561 εκδόθηκε το τετράφωνο μαδριγάλι «*Ditene, o Dei del cielo*» του Λεονταρίτη. Αποτελεί, σύμφωνα με αυτά που γνωρίζουμε, την πρώτη τυπωμένη σύνθεσή του και συμπεριλαμβάνεται στη συλλογή:

*DI CIPRIANO ET ANNIBALE | MADRIGALI IN QUATRO VOCI INSIEME | AL TRI
ECCELENTI AUTORI NOVAMENTE | Con ogni diligentia stampati et dati in Luce. | LIBRO
QUINTO | In Venetia Appresso di | Antonio Gardano. | 1561.*

⁵⁵ Οι πληροφορίες σχετικά με το μαδριγάλι προέρχονται από το Fischer K. et al, «*Madrigal*» στο Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com>

Μοναδικά αντίτυπα όλων των φωνών σώζονται στην Βρετανική Βιβλιοθήκη. Αντίτυπα των Cantus, Tenor και Bassus σώζονται στην Βιβλιοθήκη του Museo Civico Bibliografico της Μπολόνιας. Αντίτυπα των Cantus και Bassus σώζονται στην Βιβλιοθήκη της Accademia Filarmonica της Βερόνας.

Francesco Landini. 2/3 BASSO

D Itene o Dei del cielo dou'ha'l suo regn'amo re soua le stelle o qui fra noi maggio:
 re Fors'et triompha et regna piu nei cor nostri perche lor uirtute perche lor uirtute puomen puo
 men contra sua forza per la terrena scorza ma di uostra salute voi che d'ugual ualor feco uiuete
 Per offesa di lui manco temete manco te mete Per offesa di lui manco temete manco
 te mete.

Madrigali di Cipriano et Annibale A 4. Q. finis.

Το μέρος του basso από το αντίτυπο της Βρετανικής Βιβλιοθήκης

Η συλλογή ανατυπώθηκε το 1566 με τον τίτλο :

*DI CIPRIANO ET ANNIBALE | MADRIGALI A QUATRO VOCI INSIEME | AL TRI
 ECCELENTI AUTORI NUOVAMENTE | per Antonio Gardano Con ogni diligentia
 Ristampati | Con gratia et privilegio, la quarto voci. | In Venetia apresso di Antonio Gardano.
 | 1566.*

Αντίτυπα όλων των φωνών σώζονται στην Staats-und Stadtbibliothek του Augsburg, ενώ αντίτυπα των Altus και Bassus σώζονται στην Bischofliche Zentralbibliothek του Regensburg. Αντίτυπο της Cantus σώζεται στην Bibliotheque Royale de Belgique των Βρυξελλών και του Tenor (ελλιπές) σώζεται στην Βιβλιοθήκη του Museo Civico Bibliografico της Μπολόνιας. Η συλλογή ανατυπώθηκε ξανά το 1575, χωρίς όμως να συμπεριλαμβάνεται το μαδριγάλι του Λεονταρίτη.

2. Το 1566 εκδόθηκε το πεντάφωνο μαδριγάλι «Fra piu fioriti colli», το οποίο συμπεριλαμβάνεται στη συλλογή :

IL DESIDERIO | SECONDO LIBRO DE MADRIGALI | A CINQUE VOCI. | De diversi Autori, | Nuovamente posti in luce, per Giulio Bonagionta da S. Genesi, | Musico dell' Illustriss. Sig. di Vineggia. CON GRATIA ET PRIVILEGIO. In Vinegia appresso Girolamo Scotto. | MDLXVI.

Αντίτυπα όλων των φωνών σώζονται στην Bayerische Staatsbibliothek του Μονάχου. Αντίτυπα των Cantus, Tenor και Bassus σώζονται στην March's Library του Δουβλίνου. Από μία φωνή σώζονται στην Βιβλιοθήκη του Conservatorio di Santa Cecilia της Ρώμης (Quintus), στην Bibliotheque de Conservatoire του Παρισιού (Altus), στην Βρετανική Βιβλιοθήκη του Λονδίνου (Altus), στην βιβλιοθήκη του Civico Museo Bibliografico Musicale της Μπολώνιας (Altus), στη Βασιλική Βιβλιοθήκη της Στοκχόλμης (Tenor) και στην βιβλιοθήκη της Βασιλικής Μουσικής Ακαδημίας της Στοκχόλμης (Cantus).

3, 4. Την ίδια χρονιά εκδίδονται δύο εξάφωνα μαδριγάλια («Era'l bel viso suo» και «Nel gratioso tempo onde Natura»), τα οποία συμπεριλαμβάνονται στη συλλογή :

CANTO | DI HETTOR VIDUE | ET D' ALTRI ECCELENTISSIMI MUSICI. | Madrigali a V. et VI. Voci di novo posti in luce de Giulio Bonagionta da San Genesi | Musico dell' Illustrissima Signoria di Venetia in S. Marco. | CON PRIVILEGIO | IN VENETIA

[στην τελευταία σελίδα :].. appresso Francesco Rampazetto. | MDLXVI.

5, 6. Δυο πεντάφωνα μαδριγάλια, τα «Del breve viver mio» και «Donna, se vagma sete», σώζονται λειψά (σώζονται οι Cantus, Altus, Tenor και η Quintus, ενώ λείπει η Bassus) στο χειρόγραφο Guelferbitanus 293 Musica της Herzog August Bibliothek του Wolfenbuttel.⁵⁶

2.2.2 Ναπολιτάνες

Ο όρος «Ναπολιτάνα» προέρχεται από την φράση *canzone villanesca alla napolitan* που μεταφράζεται σε «τραγούδι του χωριού σε ναπολιτάνικο στυλ». Χρησιμοποιήθηκε έντονα μέχρι και το 1565 για να περιγράψει στροφικά τραγούδια για 3 ή 4 φωνές στη ναπολιτάνικη διάλεκτο η οποία μιμούνταν ή δανείζονταν ιδιώματα από την διάλεκτο του δρόμου και της ιταλικής υπαίθρου. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας 1560 οι ναπολιτάνικοι ιδιωματοί εμπλουτίστηκαν με τις πετράρχικες τάσεις της εποχής οδηγώντας στους πιο εξευγενισμένους όρους «villanella» και «napolitana», ενώ τη δομή του κειμένου αποτελούνταν από τέσσερις στροφές με τρεις έως οκτώ στίχους η κάθε μια.

Οι μουσικές φόρμουλες της προφορικής παράδοσης είναι βαθιά ριζωμένες στις μελωδίες των villanesche που προήλθαν από τη Νάπολη και περιλαμβάνουν μια σειρά από «arie napolitane» που εκδόθηκαν στη Ρώμη. Ο χαρακτήρας ήταν κωμικός, παράγοντας που συνετέλεσε στην επιτυχία της villanesca και συνθέτες όπως ο Nola, Vincenzo Fontana, Cimello, Maio και Burno, στέλνουν τις συνθέσεις τους στη Βενετία προς έκδοση.

Η μελωδία τοποθετείται πάντα στην ψηλότερη φωνή, ενώ όταν κινείται βηματικά, οι χαμηλότερες φωνές συχνά ακολουθούν παράλληλη κίνηση διαδοχικών 5ων. Ο Nola, χρησιμοποιεί τις παράλληλες 5ες διακριτικά, διατηρώντας τις για την εκκίνηση και την κατάληξη των φράσεων, σε αντίθεση με τις μεγάλες αλυσίδες που προτιμούσε ο Maio. Ο

⁵⁶ Στο ίδιο χειρόγραφο υπάρχουν και τα μοτέτα αρ. 75 και αρ. 76.

Einstein υποστήριξε πως οι απαγορευμένες παράλληλες 5ες εξυπηρετούσαν, μέσα από την αντιστικτική μαεστρία, την εικόνα της παρωδίας που αντικατοπτρίζονταν στα ποιήματα.

Μετά τη μετακόμησή του από τη Νάπολη στη Ρώμη, Ο Lasso, διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στη διάδοση και ενθάρρυνση της σύνθεσης ναπολιτάνων και το 1555 εκδίδεται η ανθολογία του με τίτλο *Villanelle d'Orlando di Lassus e d'altri eccellenti musici libro secondo* (Rome, 1555).⁵⁷

Παρακάτω παραθέτονται οι ναπολιτάνες που συνέθεσε ο Λεονταρίτης και οι εκδόσεις τους, ταξινομημένες κατά χρονολογική σειρά:

1, 2. Το 1565 εκδίδονται δύο ναπολιτάνες του Λεονταρίτη για τρεις φωνές, «Cosi va chi ha ventura» και «Trenta capilli de Castell' a mare», οι οποίες συμπεριλαμβάνονται στη συλλογή:

IL PRIMO LIBRO | DE CANZON NAPOLITANE | A TRE VOCI, | CON DUE ALLA VENETIANA | DI GIULIO BONAGIUNTA | DA SAN GENESI | Et d' altri Auttori di novo posto in luce. | CON GRATIA ET PRIVILEGIO. | In Venetia appresso Girolamo Scotto. 1565.

Η συλλογή ανατυπώθηκε το 1567 με τον τίτλο:

IL PRIMO LIBRO | DE CANZON NAPOLITANE | A TRE VOCI | CON DUE ALLA VENETIANA | Di Giulio Bonagiunta da S. Genesi. | Et d' altri Auttori di novo ristampate | IN VENEGIA. | Appresso Gieronimo Scotto. M. DL. XVII.

Μοναδικά αντίτυπα όλων των φωνών σώζονται στην Oesterreichische Nationalbibliothek της Βιέννης, και λειψά στην Staats-und Stadtbibliothek του Augsburg (Cantus), στην Μαρκιανή Βιβλιοθήκη της Βενετίας (Bassus, ελλιπής) και στην Βιβλιοθήκη του Crespano (κοντά στο Bassano).

⁵⁷ Οι πληροφορίες σχετικά με τη ναπολιτάνα προέρχονται από το Gardamone D.G., «Villanella» στο Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com>

3. ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

Μεταγραφές – Σχολιασμός

Σε αυτό το κεφάλαιο θα παρουσιαστούν τα μεταγραμμένα έργα του Λεονταρίτη (δύο ναπολιτάνες και τέσσερα μαδριγάλια) στη σύγχρονη μουσική σημειογραφία και θα επισημανθούν όλες οι απαραίτητες παρατηρήσεις και διορθώσεις σχετικά με αυτά, όπως αυτές προέκυψαν από τη μελέτη των σωζόμενων πηγών. Η μεταγραφή των έργων έγινε κατά τον πλησιέστερο δυνατό τρόπο προς την αρχική σημειογραφία της πηγής, η οποία είναι η λευκή μετρική σημειογραφία. Επιπλέον, προστέθηκε μια επιπλέον φωνή (basso seguente) που αποτυπώνει τους χαμηλότερους φθόγγους που εμφανίζονται κάθε φορά προκειμένου να είναι πιο εύκολη η συνοδεία από κάποιο μουσικό όργανο.

3.1 Εκδοτική μέθοδος

- Οι υποδιαστολές έχουν τοποθετηθεί μέσα στα πεντάγραμμα και ανά τέσσερα ήμισυ (όπου το μέτρο είναι 4/2).
- Έχουν διατηρηθεί οι αρχικές αξίες των φθόγγων.
- Στην αρχή κάθε κομματιού παραθέτονται το κλειδί, το μέτρο, ο οπλισμός (όπου αυτός υπάρχει) και οι φθόγγοι εκκίνησης της κάθε φωνής, όπως έχουν στην πρωτογενή πηγή.
- Έχουν τοποθετηθεί συζεύξεις όπου χρειάστηκε, λόγω της ύπαρξης των υποδιαστολών των μέτρων.
- Η ομαδοποίηση φθόγγων (των ογδών) έγινε με βάση τη σύγχρονη μορφή της μουσικής σημειογραφίας, διότι κατά τον 16^ο αιώνα δεν χρησιμοποιούνταν.
- Οι συνεχόμενες παύσεις που εμφανίζονται στην πηγή, στη μεταγραφή ενώνονται με παύσεις μεγαλύτερης αξίας όπως στη σύγχρονη σημειογραφία.
- Οι αλλοιώσεις που εμφανίζονται στις μεταγραφές, είναι οι ίδιες που εμφανίζονται και στην πηγή και ισχύουν μέχρι την αλλαγή του μέτρου όπου και επαναλαμβάνεται η αλλοίωση εάν είναι απαραίτητο, πάλι κατά τον ίδιο τρόπο. Σε αντίθετη περίπτωση, η αλλοίωση που αποτελεί κριτική παρέμβαση του εκδότη (για την αποφυγή του τριτόνου καθέτως ή οριζοντίως και την όξυνση του εκάστοτε προσαγωγέα του τρόπου που οδηγεί στον finalis του τρόπου) σημειώνεται με μικρά στοιχεία επάνω από τον αντίστοιχο φθόγγο και επαναλαμβάνεται όταν χρειάζεται και στον επόμενο, ακόμα και μέσα στο ίδιο μέτρο.
- Καμία αλλαγή δεν έχει γίνει στα κείμενα των έργων, τα οποία έχουν μεταφερθεί ακριβώς όπως έχουν στην πηγή.
- Στο τέλος του κάθε έργου, παραθέτονται οι όποιες παρατηρήσεις έχουν προκύψει κατά την μεταγραφή αυτού σε συντομογραφία με την μορφή π.χ. : Basso / 5 / 1 → F# που σημαίνει πως στην φωνή του μπάσου, στο 5^ο μέτρο του έργου και στον 1^ο χρόνο αυτού, έχει τοποθετηθεί Φα#.

3.2 Ναπολιτάνες

3.2.1 Così va

Το συγκεκριμένο έργο είναι γραμμένο σε *chiavette*. Ο όρος *chiavette* χρησιμοποιείται για να περιγράψει διάφορους συνδυασμούς κλειδιών που χρησιμοποιήθηκαν κατά τον 16ο και 17ο αιώνα, οι οποίοι διαχωρίζονται από τους *chiavi naturali* (δηλαδή τους συνήθεις συνδυασμούς κλειδιών για τη σοπράνο, άλτο, tenoro και μπάσο). Στο συγκεκριμένο έργο, αλλά και στο μαδριγάλι «Ditene o Dei» (που θα παρουσιαστεί παρακάτω), παρατηρείται το φαινόμενο αυτό.

Στην περίπτωση της ναπολιτάνας παρατηρείται σι ύφεση στον οπλισμό και στον tenor εμφανίζεται το κλειδί ντο 2ης γραμμής, ενώ σύμφωνα με τον συνδυασμό κλειδιών του *chiavi naturali* θα έπρεπε να είναι σε ντο 3ης γραμμής. Συνεπώς αυτό το έργο θα πρέπει να μεταφερθεί μια 4η χαμηλότερα.

Στην δεύτερη περίπτωση του μαδριγαλιού παρατηρείται σι ύφεση στον οπλισμό και η Cantus είναι γραμμένη σε κλειδί του σολ (αντί του κλειδιού ντό 1ης γραμμής στον συνδυασμό κλειδιών *chiavi naturali*), πράγμα που υποδεικνύει πως το έργο είναι γραμμένο σε *chiavette* και θα πρέπει να μεταγραφεί μια 4η χαμηλότερα.

Σύμφωνα με τον Barbieri, ο πρώτος ο οποίος ανέφερε τον διαχωρισμό ανάμεσα στα *chiavi naturali* και συνδυασμούς ψηλών κλειδιών (*high cleff combination*) ήταν ο Silvestro Ganassi. Η προέλευση των συνδυασμών ψηλών κλειδιών δεν είναι ξεκάθαρη αλλά φαίνεται πως η ανάγκη για μουσική σημειογραφία χωρίς την ύπαρξη των βοηθητικών γραμμών, έπαιξε σίγουρα κάποιον ρόλο. Αυτό οδήγησε σε έναν διαχωρισμό χαρακτήρα μεταξύ τρόπων γραμμένων σε συνδυασμούς ψηλών κλειδιών και αυτών γραμμένων στα κανονικά κλειδιά (*chiavi naturali*). Η κάθε μελωδική γραμμή έχει την δική της διαστηματική δομή και υπήρχε μια διαφορετική σχέση ανάμεσα στην υψηλότερη φωνή και την *finalis* του κάθε τρόπου.⁵⁸

Σύμφωνα με τον Ganassi, τα έργα τα οποία ήταν γραμμένα σε *chiavette*, θα έπρεπε να μεταφερθούν μια 5η χαμηλότερα και σύμφωνα με τους Banchieri και Picerli, κατά μια 4η χαμηλότερα όταν υπήρχε το σι ύφεση στον οπλισμό και κατά μια 5η όταν απουσίαζε. Η εξήγηση στον κανόνα του Banchieri είναι η ακόλουθη:

Καθώς ένας τρόπος είναι γραμμένος σε *chiavette* και υπάρχει μία ύφεση στον οπλισμό, τότε σημαίνει πως όλο το έργο έχει μεταφερθεί μια 4η προς τα πάνω. Για να μπορέσει το έργο να εκτελεστεί, θα έπρεπε να επιστρέψει στην φυσική του θέση αφαιρώντας την ύφεση και χαμηλώνοντάς το κατά μια 4η.

Όταν παρόλα αυτά ο τρόπος είναι σε *chiavette* αλλά χωρίς κάποια ύφεση στον οπλισμό, έχει ήδη μεταφερθεί ώστε να αφαιρεθεί η ύφεση. Σε αυτή την περίπτωση, για την εκτέλεση του έργου από την χορωδία, θα έπρεπε να επανέλθει στο αρχικό του κλειδί

⁵⁸ Barbieri P. «Chiavette», στο Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com>

αποκαθιστώντας την ύφεση και χαμηλώνοντας το κατά μια 5η.

Ο παραπάνω κανόνας επιβεβαιώνεται μέσω ιταλικών πηγών για το διάστημα από το 1561–3 μέχρι το 1608. Στη Ρώμη κατά τα μέσα του 17ου αιώνα, παρατηρούνταν μόνο μεταφορά κατά μια 4η χαμηλότερα και προς τα τέλη του αιώνα, η μεταφορά ήταν μια 3η χαμηλότερα λόγω της αλλαγής του κουρδίσματος των οργάνων κατά έναν τόνο χαμηλότερα.

Ο συνήθης συνδυασμός κλειδιών τέθηκε σε χρήση στις αρχές του 16ου αιώνα. Από αυτό το σημείο και έπειτα ξεκίνησαν να παρατηρούνται παραλλαγές.

Cosi va

*Cosi va, cosi va chi ha ventura,
quando ci penso me ne doglio assai,
ch' io sempre servo et non esco de guai.
Crepa tu, crepa tu in chisto mondo
et servi chisto e shillo quanto voi,
senza ventura gli danni son tuoi.
Non lo sai, non lo sai ch' alla riversa
E pino chisto mondo traditore,
Non te n' accorgi tu, tu servitore?
Canta, canta, canta sta parola,
mi, fa, sol, la, la, sol, fa, fa, la, sol, la,
impara da cima che maestro da scola.*

Così va

Francesco Leondariti
(c.1518-c.1572)

Canto

Tenor

Basso

[Basso seguente]

Co - si va, co - si va, co - si va chi
 Cre - pa tu, cre - pa tu, cre - pa tu in
 Non lo sai, non lo sai, non lo sai ch'al -
 Can - ta, can - ta, can - ta, can - ta

Co - si va, co - si va chi
 Cre - pa tu, cre - pa tu in
 Non lo sai, non lo sai ch'al -
 Can - ta, can - ta, can - ta

Co - si va, co - si va chi
 Cre - pa tu, cre - pa tu in
 Non lo sai, non lo sai ch'al -
 Can - ta, can - ta, can - ta

4

ha ven - tu - ra quan - do ci pen - so me ne
 chi - sto mon - do et ser - vi chi - sto, e chil - lo
 la ri - ver - sa e pi - no chi - sto mon - do
 sta pa - ro - la, mi, fa, sol, la, la, sol, fa,

ha ven - tu - ra quan - do ci pen - so me ne
 chi - sto mon - do et ser - vi chi - sto, e chil - lo
 la ri - ver - sa e pi - no chi - sto mon - do
 sta pa - ro - la, mi, fa, sol, la, la, sol, fa,

ha ven - tu - ra quan - do ci pen - so me ne
 chi - sto mon - do et ser - vi chi - sto, e chil - lo
 la ri - ver - sa e pi - no chi - sto mon - do
 sta pa - ro - la, mi, fa, sol, la, la, sol, fa,

8

do - glio, as - sa - i ch'io sem - pre ser - vo,
 quan - to vo - i sen - za ven - tu - ra,
 tra - di - to - re, non te n'ac - cor gi - tu,
 fa, la, sol, la, im - pa - ra da ci - ma,

do - glio, as - sa - i ch'io sem - pre ser - vo,
 quan - to vo - i sen - za ven - tu - ra,
 tra - di - to - re, non te n'ac - cor gi - tu,
 fa, la, sol, la, im - pa - ra da ci - ma,

do - glio, as - sa - i ch'io sem - pre ser - vo,
 quan - to vo - i sen - za ven - tu - ra,
 tra - di - to - re, non te n'ac - cor gi - tu,
 fa, la, sol, la, im - pa - ra da ci - ma,

12

sem - pre ser - vo et non e - sco de gua - i.
 sen - za ven - tu - ra gli dan - ni son tuo - i.
 non te n'ac - cor - gi tu, tu ser - vi - to - re?
 im - pa - ra da ci - ma che ma - stro da sco - la.

sem - pre ser - vo et non e - sco de gua - i.
 sen - za ven - tu - ra gli dan - ni son tuo - i.
 non te n'ac - cor - gi tu, tu ser - vi - to - re?
 im - pa - ra da ci - ma che ma - stro da sco - la.

sem - pre ser - vo et non e - sco de gua - i.
 sen - za ven - tu - ra gli dan - ni son tuo - i.
 non te n'ac - cor - gi tu, tu ser - vi - to - re?
 im - pa - ra da ci - ma che ma - stro da sco - la.

Παρατηρήσεις:

Basso / 6 / 4 → E \flat

Basso / 6 / 3 → E \flat

Canto / 8 / 1 → E \flat

Ακολουθεί η κατά μια 4^η χαμηλότερα μεταφευμένη εκδοχή λόγω chiavette:

Così va

Francesco Leondariti
(c.1518-c.1572)

Canto

Tenor

Basso

[Basso seguente]

Co - si va, co - si va, co - si va chi
 Cre - pa tu, ere - pa tu, cre - pa tu in
 Non lo sai, non lo sai, non lo sai ch'al -
 Can - ta, can - ta, can - ta, can - ta

Co - si va, co - si va chi
 Cre - pa tu, ere - pa tu in
 Non lo sai, non lo sai ch'al -
 Can - ta, can - ta, can - ta

Co - si va, co - si va chi
 Cre - pa tu, ere - pa tu in
 Non lo sai, non lo sai ch'al -
 Can - ta, can - ta, can - ta

Co - si va, co - si va chi
 Cre - pa tu, ere - pa tu in
 Non lo sai, non lo sai ch'al -
 Can - ta, can - ta, can - ta

4

ha ven - tu - ra quan - do ci pen - so me ne
 chi - sto mon - do et ser - vi chi - sto e chil - lo
 la ri - ver - sa e pi - no chi - sto mon - do
 sta pa - ro - la, mi, fa, sol, la, la, sol, fa,

ha ven - tu - ra quan - do ci pen - so me ne
 chi - sto mon - do et ser - vi chi - sto e chil - lo
 la ri - ver - sa e pi - no chi - sto mon - do
 sta pa - ro - la, mi, fa, sol, la, la, sol, fa,

ha ven - tu - ra quan - do ci pen - so me ne
 chi - sto mon - do et ser - vi chi - sto e chil - lo
 la ri - ver - sa e pi - no chi - sto mon - do
 sta pa - ro - la, mi, fa, sol, la, la, sol, fa,

8

do - glio as - sa - i ch'io sem - pre ser - vo,
 quan - to vo - i sen - za ven - tu - ra,
 tra - di - to - re, non te n'ac - cor gi - tu,
 fa, la, sol, la, im - pa - ra da ci - ma,

do - glio as - sa - i ch'io sem - pre ser - vo,
 quan - to vo - i sen - za ven - tu - ra,
 tra - di - to - re, non te n'ac - cor gi - tu,
 fa, la, sol, la, im - pa - ra da ci - ma,

do - glio as - sa - i ch'io sem - pre ser - vo,
 quan - to vo - i sen - za ven - tu - ra,
 tra - di - to - re, non te n'ac - cor gi - tu,
 fa, la, sol, la, im - pa - ra da ci - ma,

12

sem - pre ser - vo et non e - sco de gua - i.
 sen - za ven - tu - ra gli dan - ni son tuo - i.
 non te n'ac - cor - gi tu, tu ser - vi - to - re?
 im - pa - ra da ci - ma che ma - stro da sco - la.

sem - pre ser - vo et non e - sco de gua - i.
 sen - za ven - tu - ra gli dan - ni son tuo - i.
 non te n'ac - cor - gi tu, tu ser - vi - to - re?
 im - pa - ra da ci - ma che ma - stro da sco - la.

sem - pre ser - vo et non e - sco de gua - i.
 sen - za ven - tu - ra gli dan - ni son tuo - i.
 non te n'ac - cor - gi tu, tu ser - vi - to - re?
 im - pa - ra da ci - ma che ma - stro da sco - la.

Παρατηρήσεις:

- Λόγω της μεταφοράς, όλες οι αλλοιώσεις είναι προσθήκες του επιμελητή.
- Basso / 6 / 4 → B \flat
- Basso / 7 / 3 → B \flat
- Canto / 8 / 1 → B \flat
- Tenor / 10 / 4 → C \sharp
- Tenor / 11 / 3 → C \sharp

3.2.2 Trenta capilli

Trenta capilli

*Trenta capilli da Castell' a mare
questa matina m' ha pregato tanto,
tanto, tanto,
che me risolve da me maritare.
Io gli ho risposto che voglio pigliare
cio che lui vole se me ponda, canto,
tanto, tanto,
che mi basta per viver e sguazzare.
Lui me ha risposto da bono compare,
se glie ven fatto per quello ogni santo,
tanto, tanto,
tanto vol fare me ne vo contentare.
M' haggio paura che non me la cazza,
per ch' aggio inteso dire in la Marcha,
carca, carca, carca,
costezza e po premi se tu vai che scarezza.*

Trenta capilli

Francesco Leondariti
(c.1518-c.1572)

Canto

Tren - ta ca - pil - li da Ca -
 Io gli ho ri - spo - sto che vo -
 Lui me ha ri - spo - sto da bo -
 M'hag - gio pa - u - ra che non

Tenor

Tren - ta ca - pil - li da Ca -
 Io gli ho ri - spo - sto che vo -
 Lui me ha ri - spo - sto da bo -
 M'hag - gio pa - u - ra che non

Basso

Tren - ta ca - pil - li da Ca -
 Io gli ho ri - spo - sto che vo -
 Lui me ha ri - spo - sto da bo -
 M'hag - gio pa - u - ra che non

[Basso seguente]

5

stell' a ma - re que - sta ma - ti - na m'ha pre - ga - to
 glio pi - glia - re, cio che lui vo - le se me pon - da,
 no com - pa - re, se glie ven fat - to per que - sto og - ni
 me la cas - sa, per ch'hag-gio in - te - so di - re in la

stell' a ma - re que - sta ma - ti - na m'ha pre - ga - to
 glio pi - glia - re, cio che lui vo - le se me pon - da,
 no com - pa - re, se glie ven fat - to per que - sto og - ni
 me la cas - sa, per ch'hag-gio in - te - so di - re in la

stell' a ma - re que - sta ma - ti - na m'ha pre - ga - to
 glio pi - glia - re, cio che lui vo - le se me pon - da,
 no com - pa - re, se glie ven fat - to per que - sto og - ni
 me la cas - sa, per ch'hag-gio in - te - so di - re in la

9

tan - to, tan - to, tan - to, *tan - to,* *tan - to*
 can - to, tan - to, *tan - to,* *tan - to,* *tan - to,*
 San - to, tan - to, *tan - to,* *tan - to,* *tan - to,*
 Mar - cha, car - ca, car - ca, car - ca, *car - ca*

tan - to, tan - to, *tan - to,* tan - to
 can - to, tan - to, *tan - to,* tan - to
 San - to, tan - to, *tan - to,* tan - to,
 Mar - cha, car - ca, car - ca, car - ca,

tan - to, tan - to, tan - to, *tan - to,* *tan - to* che
 can - to, tan - to, *tan - to,* *tan - to,* *tan - to* che
 San - to, tan - to, *tan - to,* *tan - to,* *tan - to,* tan -
 Mar - cha, car - ca, car - ca, car - ca, *car - ca* car -

13

che me ri - sol - va da me ma - ri - ta - re.
 che mi ba - sta per vi - ver, e sguaz - za - re.
 tan - to vol far che me vol con - ten - ta - re.
 car - cale po pre - mi se tu voi che scar - ca.

che me ri - sol - va da me ma - ri - ta - - re.
 che mi ba - sta per vi - ver, e sguaz - za - - re.
 tan - to vol far che me vol con - ten - ta - - re.
 car - cale po pre - mi se tu voi che scar - - ca.

me ri - sol - va da me ma - ri - ta - re.
 mi ba - sta per vi - ver, e sguaz - za - re.
 to vol far che me vol con - ten - ta - re.
 cale po pre - mi se tu voi che scar - ca.

Παρατηρήσεις:

- Στην πηγή υπάρχει μια και μοναδική υποδιαστολή η οποία αντιστοιχεί στα μέτρα 9 – 10 της μεταγραφής, πιθανόν για να τονιστεί η ρυθμική αλλαγή που ακολουθεί στα επόμενα μέτρα με μια αλληλουχία αντιχρονισμών.
- Tenor / 10 / 4 → Στην πηγή ο υπάρχει G# ενώ ταυτόχρονα η φωνή του Basso έχει G φυσικό. Υποθέτουμε πως πρόκειται για τυπογραφικό λάθος.

3.3 Μαδριγαλία

3.3.1 Ditene, o Dei

Ditene, o Dei

*Ditene, o Dei del cielo,
dov' ha' l suo regn' amore?
Sovra le stelle
o qui fra noi maggiore?
Fors' ei thriompha et regna
piu nei cor nostri,
perche lor virtute
puo men contra sua forza
per la terrena scorza.
Ma di vostra salute,
voi che d' uqual valor seco vivete,
per offesa di lui manco temete.*

Το μαδριγάλι *Ditene, o Dei* είναι γραμμένο σε *chiavette*, όποτε και θα παρουσιαστούν δύο εκδοχές μεταγραφών, με την δεύτερη από αυτές μια 4^η χαμηλότερα για λόγους που έχουν αναλυθεί παραπάνω.

Ditene o Dei

Francesco Leondariti
(c.1518-c.1572)

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

[Basso seguente]

Di - te-ne, o Dei — del cie - lo, dov' ha'l suo regn' a - mo -

Di - te-ne, o Dei — del cie - lo, dov' ha'l suo regn' a - mo -

Di - te-ne, o Dei — del cie - lo, dov' ha'l suo regn' a - mo -

Di - te-ne, o Dei — del cie - lo, dov' ha'l suo regn' a - mo -

Di - te-ne, o Dei — del cie - lo, dov' ha'l suo regn' a - mo -

5

re? Sor - va le stel - le o qui fra noi mag - gio - re?

re? Sor - va le stel - le o qui fra noi mag - gio - re? Fors'

re? Sor - va le stel - le o qui fra noi mag - gio - re?

re? Sor - va le stel - le o qui fra noi mag - gio - re?

re? Sor - va le stel - le o qui fra noi mag - gio - re?

10

Fors' ei tri-om-pha et re - gna piu nei cor
 ei tri-om-pha et re - gna, fors' ei tri-om-pha et re - gna piu nei cor
 Fors' ei tri - om-pha et re - gna piu nei cor no - stri, per-
 Fors' ei tri - om-pha et re - gna piu nei cor no - stri,

14

no - stri, per - che lor vir - tu - - - te puo men, puo men con -
 no - stri, per - che lor vir - tu - te puo men, puo men con -
 che lor vir - tu - te, per - che lor vir - tu - - - te puo men, puo men con -
 per - che lor vir - tu - te, per - che lor vir - tu - te puo men, puo men con -

19

tra sua for - za per la ter - re - na scor - za. Ma di vo - stra sa - lu - te,
 tra sua for - za per la ter - re - na scor - za. Ma di vo - stra sa - lu -
 tra sua for - za per la ter - re - na scor - za. Ma di vo -
 tra sua for - za per la ter - re - na scor - za. Ma di
 tra sua for - za per la ter - re - na scor - za. Ma di

24

voi che d'u-qual va - lor se - co vi - ve - te,
 te, voi che d'u-qual va - lor se - co vi - ve - te,
 tra sa - lu - te, voi che d'u-qual va - lor se - co vi - ve - te, per of - fe -
 vo - tra sa - lu - te, voi che d'u-qual va - lor se - co vi - ve - te, per of - fe - sa di
 voi che d'u-qual va - lor se - co vi - ve - te, per of - fe - sa di

28

per of-fe - sa di lui man-co te-me - te, man-co te - me - te,

per of-fe - sa di lui man-co te-me-te, man - co te-me-te, man-co te-me - te,

sa di lui man - co te - me - te, man - co te-me - te, man - co te - me - te, per of-fe -

lui, man - co te-me - te man - co te - me - te, per of-fe - sa di

33

per of-fe - sa di lui man-co te-me - te, man-co te - me - te.

per of-fe - sa di lui man-co te-me-te, man - co te-me-te, man-co te-me - te.

sa di lui man - co te - me - te, man - co te-me - te, man - co te - me - te.

lui, man - co te-me - te man - co te - me - te.

Παρατηρήσεις:

- Cantus / 6 / 2 → Στην πηγή υπάρχει μια όξυνση στο E (E#) η οποία δεν μεταφέρθηκε στην μεταγραφή. Η κίνηση αυτή ίσως είναι μια βοήθεια προς τον ερμηνευτή ώστε να τραγουδηθεί ευκολότερα το διάστημα βης μεγάλο το οποίο σχηματίζεται με το αμέσως προηγούμενο G του μέτρου 5.
- Basso / 21 / 3 → E^b (προς αποφυγή τριτόνου)
- Basso / 22 / 1 → E^b

Ακολουθεί η κατά μια 4^η χαμηλότερα μεταφερμένη εκδοχή λόγω chiavette:

1a. Ditene o Dei

Francesco Leondariti
(c.1518-c.1572)

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

[Basso seguente]

Di - te-ne, o Dei del cie - lo, dov' ha'l suo regn' a - mo -

Di - te-ne, o Dei del cie - lo, dov' ha'l suo regn' a - mo -

Di - te-ne, o Dei del cie - lo, dov' ha'l suo regn' a - mo -

Di - te-ne, o Dei del cie - lo, dov' ha'l suo regn' a - mo -

Di - te-ne, o Dei del cie - lo, dov' ha'l suo regn' a - mo -

4

re? Sor - va le stel - le o qui fra noi mag - gio - re? re?

re? Sor - va le stel - le o qui fra noi mag - gio - re? Fors'

re? Sor - va le stel - le o qui fra noi mag - gio - re?

re? Sor - va le stel - le o qui fra noi mag - gio - re?

re? Sor - va le stel - le o qui fra noi mag - gio - re?

© Copyright

10

Fors' ei tri-om-pha et re - gna piu nei cor
 ei tri-om-pha et re - gna, fors' ei tri-om-pha et re - gna piu nei cor
 Fors' ei tri - om-pha et re - gna piu nei cor no - stri, per-
 Fors' ei tri - om-pha et re - gna piu nei cor no - stri,

14

no - stri, per - che lor vir - tu - - - te puo men, puo men con -
 no - stri, per - che lor vir - tu - te puo men, puo men con -
 che lor vir - tu - te, per-che lor vir - tu - - - te puo men, puo men con -
 per - che lor vir - tu - te, per - che lor vir - tu - te puo men, puo men con -

19

tra sua for - za per la ter - re - na scor - za. Ma di vo - stra sa - lu - te,
 tra sua for - za per la ter - re - na scor - za. Ma di vo - stra sa - lu -
 tra sua for - za per la ter - re - na scor - za. Ma di vo -
 tra sua for - za per la ter - re - na scor - za. Ma di
 tra sua for - za per la ter - re - na scor - za. Ma di

24

voi che d'u-qual va - lor se - co vi - ve - te,
 te, voi che d'u-qual va - lor se - co vi - ve - te,
 stra sa - lu - te, voi che d'u - qual va - lor se - co vi - ve - te, per of - fe -
 vo - stra sa - lu - te, voi che d'u-qual va - lor se - co vi - ve - te, per of - fe - sa di

28

per of-fe - sa di lui man-co te-me - te, man-co te - me - te,
 per of-fe - sa di lui man-co te-me-te, man - co te-me-te, man-co te-me - te,
 sa di lui man - co te - me - te, man - co te-me - te, man - co te - me - te, per of-fe -
 lui, man - co te-me - te man - co te - me - te, per of-fe - sa di

33

per of-fe - sa di lui man-co te-me - te, man-co te-me - te.
 per of-fe - sa di lui man-co te-me-te, man - co te-me-te, man-co te-me - te.
 sa di lui man - co te - me - te, man - co te-me - te, man - co te - me - te.
 lui, man - co te-me - te man - co te - me - te.

Παρατηρήσεις:

- Basso / 21 / 3 → B \flat
- Basso / 22 1 → B \flat

3.3.2 Fra piu fioriti colli

Fra piu fioriti colli

*Ftra piu fioriti colli et verdi fronde
lung' il bel ruggio alla sinistra riva
fiammeggiar vidi una vermiglia rosa.*

*Rivolsi i pass' all' hor' delle chiar' onde
e in ver lei vaga leggiadrett' e schiva
stesi la man per corla desiosa.*

*Ma d' una rosa spina mi trovai
pont' al fin si ch' io non quariro mai.*

2. Fra piu fioriti colli

Francesco Leondariti
(c.1518-c.1572)

Cantus

Altus

Tenor

Quintus

Bassus

[Basso seguente]

Fra piu fio-ri - ti col - li, *fra piu fio-ri - ti col - li*

Fra piu fio-ri - ti col - li, *fra piu fio-ri - ti col - li*

Fra piu fio-ri - ti col - li

Fra piu fio-ri - ti col - li, *fra piu fio-ri - ti col - li*

Fra piu fio-ri - ti col - li, *fra piu fio-ri - ti col - li*

Fra piu fio-ri - ti col - li, *fra piu fio-ri - ti col - li*

5

e ver - di fron - de lun - go il bel rug - gio, *bel rug - gio al - la si -*

e ver - di fron - de lun - go il bel rug - gio, *bel rug - gio al - la si -*

e ver - di fron - de lun - go il bel rug - gio al - la si - ni - stra ri -

lun - g' il bel rug - gio, *il bel rug - gio al - la si -*

e ver - di fron - de lung' il bel rug - gio al - la si -

10

ni-stra ri - va fiam - meg-giar vi - di

ni-stra ri - va fiam - meg-giar vi - di u - na ver-

va fiam-meg-giar vi - di u - na ver-mi-glia ro - sa, u - na ver-mi-glia

ni-stra ri - va fiam - meg-giar vi - di u - na ver-mi-glia

ni-stra ri - va fiam - meg-giar vi - di u - na ver-mi-glia ro - sa,

15

u - na ver-mi-glia ro - sa, u - na ver-mi-glia ro - sa.

mi-glia ro - sa, u - na ver-mi-glia ro - sa, u - na ver-mi-glia ro - sa. Ri-vol - s'i

ro - sa, u-na ver-mi - glia ro - sa, u - na ver-mi-glia ro - sa. Ri -

ro - sa, u-na ver - mi-glia ro - sa, u - na ver-mi - glia ro - sa. Ri - vol -

u - na ver-mi-glia ro - sa, u - na ver-mi-glia ro - sa. Ri-vol - s'i

20

Ri-vol - s'i passàll' hor' del-lechiar'on - de, del-lechiar'on -
 passàll'hor', ri-vol-s'pass' all' hor' del - lechiar'on - de, del -
 vol-s'ipass'all'hor' del - lechiar'on-de, del-le chiar'on - de, del - lechiar'
 s'ipass' all' hor', ri-vols'ipass'all'hor' del-lechiar'on-de, del - lechiar'on - de,
 pass'all'hor', ri-vol-s'pass' all' hor' del-lechiar'on-de, del - lechiar'on - de

25

de e in ver lei va - ga, e in ver lei va - ga leg - gia-drett'
 le chiar' on - de e in ver lei va - ga, e in ver lei va - ga leg - gia-drett'
 on - de, del-le chiar' on - de e in ver lei va - ga, e in ver lei va - ga leg - gia-drett'
 del - le chiar' on - de e in ver lei va - ga, e in ver lei va - ga leg - gia-drett'
 e in ver lei va - ga, e in ver lei va - ga

30

e schi - va, leg - gia-drett' e schi - va. Ste - si la

e schi - va, leg - gia-drett' e schi - va ste - si la man, ste - si la

e schi - va, leg - gia-drett' e schi - va ste - si la man, ste - si la

e schi - va, leg - gia-drett' e schi - va ste - si la man, ste - si la

leg - gia-drett' e schi - va ste - si la man

35

man per cor - la de - si - o - sa. Ma d' u - na ro - sa spi - na, ma d' u - na

man per cor - la de - si - o - sa. Ma d' u - na

man per cor - la de - si - o - sa. Ma d' u - na ro - sa spi - na,

man per cor - la de - si - o - sa. Ma d' u - na ro - sa spi - na,

per cor - la de - si - o - sa. Ma

40

ro - sa spi - na, ma d' u - na ro - sa spi - na mi tro - va - i,
 ro - sa spi - na mi tro - va - i, ma d' u - na ro - sa spi - na mi
 ma d' u - na ro - sa spi - na mi tro - va - i, ma d' u - na
 ma d' u - na ro - sa spi - na mi tro - va - i,
 d' u - na ro - sa spi - na mi tro - va - i, ma d' u - na ro - sa spi - na

44

pont' al fin si, pont' al fin si, pont' al fin si ch'io -
 tro - va - i pont' al fin si, pont' al fin si, pont' al fin si
 ro - sa spi - na mi tro - va - i pont' al fin
 mi tro - va - i pont' al fin si, pont' al fin si, pont'
 mi tro - va - i pont' al fin si, pont' al fin

48

non gua - ri - ro ma - i, pont' al fin si, *pont' al fin*

ch'io non gua - ri-ro ma - i, pont' al fin si, *pont' al fin si, pont'*

si ch'io non gua - ri-ro ma - i, pont' al fin si,

al fin si ch'io non gua - ri-ro ma - i, pont' al fin si,

si ch'io non gua - ri-ro ma - i, pont' al fin si,

si ch'io non gua - ri-ro ma - i, pont' al fin si,

52

si, *pont' al fin* si ch'io non gua - ri - ro ma - i.

al fin si, *pont' al fin* si ch'io non gua - ri-ro ma - i.

pont' al fin si, pont' al fin si, pont' al fin si ch'io non gua - ri-ro ma - i.

pont' al fin si ch'io non gua - ri-ro ma - - - i.

pont' al fin si, *pont' al fin* si ch'io non gua - ri-ro ma - i

pont' al fin si, *pont' al fin* si ch'io non gua - ri-ro ma - i

Παρατηρήσεις:

- Tenor / 36 / 1 → Το G παρεστιγμένος της πηγής ίσως να πρόκειται για τυπογραφικό λάθος καθώς δεν συμπίπτουν οι ρυθμικές αξίες με τις υπόλοιπες φωνές. Συναιπώς υπάρχουν δυο επιλογές μεταγραφή:
 1. Να θεωρήσουμε πως ισχύει το παρεστιγμένο ήμισυ του πρώτου χρόνου και η ρυθμική αξία που αντιστοιχεί στον επόμενο χρόνο να είναι τετάρτου. Αυτή είναι και η εκδοχή που επιλέχτηκε.
 2. Να θεωρήσουμε πως το παρεστιγμένο ήμισυ της πηγής είναι τυπογραφικό λάθος και οι ρυθμικές αξίες των δύο πρώτων φθόγγων να αντιστοιχούν σε δύο ήμισυ.
- Tenor / 49 / 3,4 → C#
- Quintus / 25 / 3 → F#
- Quintus / 55 / 2,3 → C#

3.3.3 Eral' bel viso suo

Eral' bel viso suo

*Eral' bel viso suo qual eser suole,
da primaver' alcuna volta' l cielo,
quando la pioggia cad' un tempo sole,
s' ingombr' in torn' il nubiloso velo,
eccom' il rosignuol, dolci carole,
me na nei ram' all' hor, del verde stelo,
cosi alle belle lagrime le piume,
si bagn' amor, e god' al chiaro lume.*

Era 'l Bel Viso Suo

Francesco Leondariti
(c.1518-c.1572)

Cantus
Tral' bel vi-so su - o qual es-er sou - le, da pri-ma-ver'

Altus
Tral' bel vi-so su - o qual es-er sou - le, da pri-ma - ve - ra, da pri-ma-ver'

Quintus
Da pri-ma - ve -

Tenor
Tral' bel vi-so su - o qual es-er sou - le, da pri-ma-ve - ra, da

Tenor
Tral' bel vi-so su - o qual es-er sou - le, qual es-er sou - le, da

Bassus
Da pri-ma-ve - ra,

[Basso seguente]

5
al - cu - na vol - ta'l cie - lo, quan - do la pioggia

al - cu - na vol-ta'l cie - lo, quan - do la pioggia cad' un

ra, da pri - ma-ver' al - cu - na vol-ta'l cie - lo, quan - do la pioggia ca - de

pri-ma-ver' al-cu-na vol-ta'l cie - lo, da pri-ma-ver' al - cu - na quan - do la pioggia ca-de

pri-ma-ver' al - cu - na vol - ta'l cie - lo, da pri-ma-ver' al - cu - na un

5
da pri-ma-ver' al - cu - na vol - ta'l cie - lo, quan - do la pioggia ca - de un

10

cad' un tem-po so - le, s'in-gombr' in tom' il nu - bi - lo-so
 tem-po'l so - le, s'in - gombr' in tom' il nu - bi - lo-so ve - lo, il nu-bi-
 un tem-po so - le, s'in-gombr' in tom' il nu - bi-lo - so ve - lo,
 un tem-po'l so - le, s'in-gombr' in tom' il nu-bi - lo - so ve - lo, il
 tem - po so - le, s'in - gombr' in tom' il nu-bi-
 10 tem-po so - le, s'in - gombr' in tom' il nu - bi - lo-so ve - lo,

15

ve - lo, ec - com' il ro - sig - nuol, ec - com' il ro - sig - nuol,
 lo - so ve - lo, ec - com' il ro - sig - nuol, ec - com' il ro - sig - nuol,
 il nu-bi-lo - so ve - lo ec - com' il ro-sig-
 nu-bi-lo-so ve - lo, ec - ccom' il ro - sig - nuol,
 lo - so ve - lo, ec - com' il ro - sig - nuol, ec - com' il ro - sig -
 15 ec - com' il ro - sig - nuol, ec - com' il ro - sig-nuol,

20

dol - ci ca - ro - le, me na nei ram' all' hor,
 dol - ci ca - ro - le, me na nei ram' all' hor, del ver - de ste - lo,
 nuol dol - ci ca - ro - le, dol - ci ca - ro - le me na nei ram' all' hor del ver - de ste - lo, me na nei ram'
 dol - ci ca - ro - le, dol - ci ca - ro - le, me na nei ra - mi, me na nei ram' all'
 nuol, dol - ci ca - ro - le, me na nei ram' all' hor, del ver - de ste - lo, me na nei ram'
 dol - ci ca - ro - le, me na nei ram' all' hor, del ver - de ste - lo,

20

25

del ver - de ste - lo, co - si alle bel - le la - gri - me le piu -
 co - si alle bel - le la - gri - me le piu -
 all' hor del ver - de ste - lo, co - si alle
 hor, del ver - de ste - lo, co - si alle bel - le la - gri - me le piu - me.
 all' hor, del ver - de ste - lo, la -
 co - si alle bel - le la - gri - me le piu -

25

30

me, Si bagn' a - mor,
 me le piu - - - me Si bagn' a - mor,
 bel - le la - gri - me, le piu - me.
 le piu - - - - me.
 gri - me le piu - me. Si bagn' a - mor,
 me. Si bagn' a - mor,

30

35

si bagn' a - mor, si bagn' a -
 si bagn' a - mor, si bagn'
 Si bagn' a - mor, si bagn' a - mor, si bagn' a -
 Si bagn' a - mor, si bagn' a - mor, e'
 si bagn' a - mor, si bagn' a - mor, e
 si bagn' a - mor, e'

35

40

mor, e go - d'al chia - ro lu - me, si
 a - mor, e go - d'al chia - ro lu - me, si
 mor, e go - d'al chia - ro lu - - - me,
 go - d'al chia - ro lu - me,
 go - d'al chia - - - ro lu - me, si bagn'
 go - d'al chia - - - ro lu - me, si

40

44

bagn' a - mor, si bagn' a -
 bagn' a - mor,
 si bagn' a - mor,
 si bagn' a - mor,
 a - mor, si bagn' a - mor,
 bagn' a - mor,
 bagn' a - mor,
 si bagn' a - mor

44

48

mor, si bagn' a - mor, e' go -
 si bagn' a - mor, si bagn' a - mor, e'
 si bagn' a - mor, si bagn' a - mor, e' go -
 si bagn' a - mor, e' go - d'al
 si bagn' a - mor, e' go - d'al chia -
 si bagn' a - mor, e' go - d'al

48

52

d'al chia - ro lu - me.
 go - d'al chia - ro lu - me.
 d'al chia - ro lu - me.
 chia - ro lu - me.
 ro lu - me.
 chia - ro lu - me.

52

Παρατηρήσεις:

- Basso / 9 / 3 → Έχει τοποθετηθεί ολόκληρο αντί για το ήμισυ που υπάρχει στην πηγή που πιθανόν να πρόκειται για τυπογραφικό λάθος.
- Basso / 27 / 4 → B \flat
- Basso / 29 / 1-2 → B \flat

3.3.4 Nel gratioso tempo

Nel gratioso tempo

*Nel gratioso tempo onde natura
fa piu lucente la stella d' amore,
quando la terra cuopre di vendura
e gl' arboscell' adorna di bel fiore,
giovan' e dame et ogni creatura
fann' allegrezza con gioioso core.
Ma poi che 'l verno vien e 'l tempo passa
fugg' il diletto e quel piacer si lassa.*

Nel Gratoso Tempo

Francesco Leondariti
(c.1518-c.1572)

Cantus

Altus

Quintus

Tenor

Basso

Quintus

[Basso seguente]

Nel gra - ti - o - so tem - po, on - de na - tu - ra

Nel gra - ti - o - so tem - po, on - de na - tu - ra

Fa

On - de na - tu - ra,

Fa

Fa

Fa

5

la stel - la d'a - mo - re, quan - do la ter - ra cuo pre de ver -

la stel - la d'a - mo - re, quan - do la ter - ra cuo - pre

piu lu - cen - te la stel - la d'a - mo - re, quan - do la ter - ra, cuo - pre di ver - du -

la stel - la d'a - mo - re, quan - do la ter - ra, cuo - pre di ver - du - ra,

piu lu - cen - te la stel - la d'a - mo - re, la stel - la d'a - mo - re, quan - do la ter - ra, cuo - pre di ver -

piu lu - cen - te la stel - la d'a - mo - re,

10

du - ra, e gl'ar-bo-scell' a - dor - na di bel fio - re, gio - van' e
 di ver-du - ra, e gl'ar-bo-scell' a - dor - na di bel fio - re, gio-van' e da -
 ra, di ver-du-ra, e gl'ar-bo-scell' a - dor - na di bel fio - re, al bel fio - re,
 cuo-pre di ver-du - ra, e gl'ar-bo-scell' a - dor - na di bel fio - re, di bel fio - re,
 du - ra, e gl'ar-bo-scell' a - dor - na di bel fio - re, di bel fio - re, di bel fio - re,
 e gl'ar-bo-scell' a - dor - na di bel fio - re, a - dor - na di bel fio - re,

15

da - me gio - van' e - da - me, et o - gni cre - a - tu - ra,
 me, gio-van' e - da - me, gio - van' e - da - me, o - gni cre - a - tu - ra, fand' al - le -
 gio - van' e da - me et o - gni cre - a - tu - ra, fand' al - le -
 gio - van' e da - me o - gni cre - a - tu - ra, fand' al - le -
 gio - van' e da - me et o - gni cre - a - tu - ra,
 gio - van' e da - me et o - gni cre - a - tu - ra, fand' al - le -
 gio - van' e da - me et o - gni cre - a - tu - ra, fand' al - le -

30

ma poi che'l ver - no vien, ma poi che'l ver - no vien, e'l
co - re, ma poi che'l ver - no vien, ma poi che'l ver - no vien,
so co - re, ma poi che'l ver - no vien,
co - re, ma poi che'l ver - no vien, e'l tem - po
ma poi che'l ver - no vien, ma poi che'l ver - no
co - re, ma poi che'l ver - no vien,

35

tem - po pas - sa fugg' il di - let - to, fugg' il di - let - to, fugg' il di - let -
e'l tem - po pas - sa fugg' il di - let - to, fugg' il di - let - to, fugg'
e'l tem - po pas - sa, fugg' il di - let - to, fugg' il di - let - to,
pas - sa, fugg' il di - let - to, fugg' il di - let - to, fugg'
vien, e'l tem - po pas - sa, fugg' il di - let - to, fugg'
e'l tem - po pas - sa, fugg' il di - let - to, fugg' il di - let -

40

to, e quel pia - cer si las - sa, fugg' il di -
 il di - let - to, e quel pia - cer si
 e quel pia - cer si las - sa, fugg'
 il di - let - to, e quel pia - cer si las - sa,
 il di - let - to, e quel pia - cer si las - sa, e quel pia - cer si
 to, e quel pia - cer si las - sa,

44

let - t'e quel pia - cer si las - sa.
 las - sa, si las - sa, si las - sa.
 il di - let - to e quel pia - cer si las - sa.
 e quel pia - cer si las - sa.
 las - sa, e quel pia - cer si las - sa.
 e quel pia - cer si las - sa.

Παρατηρήσεις:

- Altus / 27 / 3-4 → Στην πηγή υπάρχει ένα επιπλέον D ήμισυ που πιθανόν ωφείλεται σε τυπογραφικό λάθος.
- Tenor / 27 / 1 → Στην πηγή λείπει μια παύση ολόκληρου η οποία έχει προστεθεί στην μεταγραφή.
- Quintus / 28 / 1 → Έχει τοποθετηθεί παρεστιγμένο στο F καθώς δεν είναι ξεκάθαρο εάν υπάρχει ή όχι στην πηγή.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Ambros A.W., *Geschichte der Music im Zeitalter der Renaissance bis zu Palestrina*, Breslau 1868.
- Barbieri P. «Chiavette», στο Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com>
- Caffi F., *Storia della Musica Sacra nella gia Cappella Ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, Βενετία 1854.
- Caldi M., *The Masses of Franciscos Leondaritis (c.1516-1572). A Scholarly Edition together with Thirty-eight Motets and Accompanying Historical and Stylistic Commentary*, PhD dissertation, The University of York, 2002.
- Cicogna E.A., *Delle iscrizioni veneziane*, Βενετία 1827.
- Einstein A., «The Greghesca and Giustiniana of the Sixteenth Century», *Journal of Renaissance and Baroque Music*, 1 (1946), σσ. 19-32.
- Einstein A., *The Italian madrigal*, Princeton 1949.
- Eitner R., *Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. Und XVII. Jahrhunderts*, Βερολίνο 1877.
- Ελληνική Αναγεννησιακή Δημιουργία: Franghiskos Leontaritis (1518-1572) Vol.1 και Vol.2*, FM Records.
- Feldman M., *City Culture and the Madrigal at Venice*, Los Angeles 1995.
- Fischer K. et al, «Madrigal» στο Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com>
- «Francesco Londeriti», στο Sadie S. (επιμ.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980, τ. 11, σ. 142.
- Gardamone D.G., «Villanella» στο Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com>
- Glixon J., «A Musician's Union in Sixteenth-Century Venice», *Journal of the American Musicological Society* 36, (1983), σ. 392-421.
- Μακρυγιάννης Ε., «Η Λειτουργία Je Prens en Grez του Λεονταρίτη και η θεματική της οικογένεια», *Μουσικός Λόγος* 3, (2001), σσ. 3-12.
- Μακρυγιάννης Ε., *Η δομή της Λειτουργίας από τον Josquin Desprez στο Φραγκίσκο Λεονταρίτη*, Πτυχιακή Εργασία, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Κέρκυρα 2001.
- Μαυρογένης Κ., *Οι λειτουργίες του Φραγκίσκου Λεονταρίτη – Ανάλυση και συγκριτική μελέτη σε σχέση με τις εξάφωνες και οκτάφωνες λειτουργίες της περιόδου με έμφαση στους συνθέτες της βαυαρικής αυλής κατά την ηγεμονία του δούκα Αλβέρτου Ε΄*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό & Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2009.

Μέντζος Γ., *Η δεύτερη συλλογή μοτέτων του Φραγκίσκου Λεονταρίτη – Βενετία 1566 / Σχόλια – Αποκατάσταση ελλιπών μοτέτων και έκδοση σε σημερινή σημειογραφία*, πτυχιακή εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1997.

Organo G.M., *The Chapel of St. Mark's at the Time of Adrian Willaert (1527-1562): a Documentary Study*, North Carolina 1986.

Παναγιωτάκης Ν., *Η Παιδεία και η Μουσική στην Κρήτη κατά τη Βενετοκρατία*, Κρήτη 1990.

Παναγιωτάκης Ν., *Φραγκίσκος Λεονταρίτης. Κρητικός μουσικοσυνθέτης του δεκάτου έκτου αιώνα. Μαρτυρίες για τη ζωή και το έργο του*, Βενετία 1990.

Toscanella O., *I Nomi Antichi e Moderni delle ... parti del mondo*, Βενετία 1567.

Trojano M., *Discorsi delli trionfi ... nelle sontuose nozze, dell'illustrissimo & eccellentissimo Signor Duca Guglielmo V*, Μόναχο 1568.