

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

John Dowland, Lachrimae

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΥΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

Της φοιτήτριας

Σόφτση Ειρήνης

ΑΕΜ: 1259

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Κίτσος Θεόδωρος, λέκτορας

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 2013

Πίνακας περιεχομένων

Πρόλογος	2
1. Εισαγωγή	3
2. John Dowland	4
2.1. Dowland – Ιστορικά στοιχεία	4
2.2. Οι σημαντικότεροι σταθμοί στα νεανικά χρόνια της καριέρας του Dowland	6
2.3. Η καλλιτεχνική εικόνα του Dowland και ο χαρακτήρας του	7
2.4. Πηγές και έργα του Dowland.....	8
3. Το λαούτο	10
3.1. Το λαούτο και η θέση του στην Αγγλία την εποχή της Αναγέννησης	10
3.2 Τρόπος παιξίματος του λαούτου.....	12
3.3. Το τραγούδι με συνοδεία λαούτου στην Αγγλία κατά την εποχή της Αναγέννησης.....	13
3.4. Το λαούτο και η θέση του στην ενόργανη μουσική	21
4. Η παβάνα Lachrimae	25
4.1. Η παβάνα και ο ρόλος της στην Ελισαβετιανή Αγγλία	25
4.2. Lachrimae για σόλο λαούτο, Lachrimae Pavan.....	26
4.3. Lachrimae για φωνή με συνοδεία λαούτου, Flow my Tears	33
4.4. Lachrimae για consort με συνοδεία λαούτου, Lachrimae antiquae	41
4.5. Το χαρακτηριστικό μοτίβο του Lachrimae και η χρήση του από άλλους συνθέτες.....	46
4.6. Σύγχρονες πηγές του Lachrimae.....	48
5. Συμπεράσματα	50
Βιβλιογραφία	51
Διαδικτυακές Πηγές.....	52

Πρόλογος

Αφορμή για την επιλογή του θέματος της παρούσας εργασίας ήταν παρακολούθηση του μαθήματος *Παλαιογραφία Ευρωπαϊκής μουσικής (μετρική σημειογραφία και ταμπουλατούρες)* του κ. Καϊμάκη Ιωάννη, επίκουρου καθηγητή τότε, και αναπληρωτή καθηγητή πλέον, του Τμήματος. Ήταν μία πρώτη ουσιαστική επαφή με την Αναγεννησιακή μουσική αφού στα πλαίσια της εξέτασης του συγκεκριμένου μαθήματος περιλαμβανόταν και η εκτέλεση ενός Αναγεννησιακού έργου της επιλογής των ενδιαφερόμενων.

Στην αναζήτησή μου για την επιλογή του κομματιού που θα παρουσίαζα σε συνεργασία με τη φίλη και συμφοιτήτρια Σαντουρτζόγλου Ελισάβετ, το ενδιαφέρον μου στράφηκε σχεδόν από την πρώτη στιγμή στη μουσική που έγραφε ο John Dowland. Κατέληξα στην επιλογή του *Flow my tears*, έργου γραμμένο για φωνή με συνοδεία λαούτου. Η πρωταρχική έκδοση του κομματιού ωστόσο ήταν για σόλο λαούτο γνωστό ως *Lachrimae Pavan*, ενώ μια τρίτη εκδοχή του κομματιού από τον ίδιο τον Dowland ήταν το *Lachrimae Antiquae* για consort με συνοδεία λούτου.

Θέλοντας να ολοκληρώσω τον κύκλο σπουδών μου με την διεκπεραίωση της διπλωματικής μου εργασίας κατέληξα και πάλι στην επιλογή του έργου αυτού εξετάζοντας αυτή τη φορά όχι μόνο όχι μόνο την εκδοχή για φωνή με συνοδεία λαούτου αλλά και τις άλλες δύο εκδοχές.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα καθηγητή μου κ. Κίτσο Θεόδωρο για την πολύτιμη βοήθεια αλλά και τον προσωπικό χρόνο που διέθεσε για την ολοκλήρωση της παρούσας εργασίας, καθώς επίσης και την οικογένειά μου για την στήριξη σε όλη την διάρκεια των σπουδών μου.

1.Εισαγωγή

Το θέμα της παρούσας εργασίας είναι η παβάνα *Lachrimae* του John Dowland. Μέσα από την εργασία θα γίνει η παρουσίαση και η σύγκριση των τριών εκδοχών του συγκεκριμένου κομματιού, *Lachrimae Pavan* για σόλο λαούτο, *Fow my tears* για φωνή με συνοδεία λαούτου και *Lachrimae Antiquae* για οργανικό μουσικό σύνολο.

Πριν γίνει η παρουσίαση και η προσέγγιση των τριών εκδοχών της παβάνας δε θα μπορούσε κανείς να παραλείψει να αναφερθεί στον συνθέτη του έργου αυτού, τον John Dowland, τον σημαντικότερο συνθέτη στην Αγγλία την εποχή της Αναγέννησης. Τα μελαγχολικά τραγούδια του αντικατοπτρίζουν την τάση της εποχής προς την θλίψη και τη μελαγχολία, ενώ η οργανική μουσική που έγραφε πολλές φορές λειτουργούσε ως πρότυπο προς τους άλλους συνθέτες της εποχής.

Σκόπιμη επίσης είναι αναφορά στην παβάνα και την εποχή που την πλαισιώνει ιστορικά αφού το κομμάτι που εξετάζεται είναι γραμμένο στον τύπο της παβανας καθώς επίσης και η αναφορά στους διαφορετικούς τρόπους εκτέλεσης των κομματιών της εποχής – εκτέλεση από σόλο λαούτο, εκτέλεση από φωνή με συνοδεία λαούτου, εκτέλεση από οργανικό σύνολο.

Ιδιαίτερης σημασίας είναι η παρουσίαση του Αναγεννησιακού λαούτου αφού ο ίδιος ο Dowland ήταν εκτελεστής λαούτου και αφού η αρχική ιδέα του συνθέτη του κομματιού ήταν να εκτελεστεί από σόλο λαούτο. Επίσης το λαούτο έπαιξε έναν πολύ σημαντικό ρόλο στην Αναγεννησιακή μουσική διότι δεν χρησιμοποιούνταν μόνο ως όργανο συνοδευτικού χαρακτήρα αλλά και ως όργανο σολιστικό.

Εξίσου σημαντική είναι η αναφορά στην Παβάνα ως σύνθεση χορευτικής μουσικής πριν και κατά την διάρκεια της Ελισαβετιανής εποχής, αφού το *Lachrimae* είναι βασισμένο στα πρότυπα αυτού του είδους.

Τέλος, η αναφορά της χρήσης του χαρακτηριστικού μοτίβου του *Lachrimae* και από άλλους συνθέτες είναι κάτι που επιβεβαιώνει την αξία του έργου αυτού.

2. John Dowland

2.1. Dowland – Ιστορικά στοιχεία

Ο John Dowland υπήρξε, χωρίς αμφιβολία, ο σημαντικότερος συνθέτης της Ελισαβετιανής Αγγλίας στην εποχή της Αναγέννησης. Εκτός από συνθέτης ήταν εκτελεστής λαούτου, ποιητής και τραγουδιστής. Είναι γνωστός κυρίως για τα μελαγχολικά τραγούδια που έγραψε αλλά και για την οργανική μουσική του, η οποία αναβιώνει στις μέρες μας καθώς αποτελεί πηγή ρεπερτορίου για τους εκτελεστές του λαούτου, της βιόλας ντα γκάμπα αλλά και τους κλασικούς κιθαριστές.

Γεννήθηκε το 1563, όπως προκύπτει από τα λεγόμενά του στο προλογικό σημείωμα προς τους αναγνώστες στο βιβλίο *A Pilgrimes Solace* που εκδόθηκε το 1612.¹ Η ημερομηνία γέννησης προσδιορίζεται από την αναφορά του: «τώρα που μπαίνω στο πενήτηκοστό έτος της ηλικίας μου...».² Σύμφωνα με το άρθρο που έγραψε ο Γερμανός ιστορικός Dr Gatten Flood το 1906 στο περιοδικό *The Gentleman's Magazine*, ο Dowland γεννήθηκε στο Dalkey της Ιρλανδίας στην περίοδο των Χριστουγέννων του 1562. Ο πατέρας του, ζούσε σε ένα εξοχικό σπίτι στο Dalkey, και το όνομα της οικογένειας ήταν Dubhlaing.³ Αντιθέτως, ο Thomas Fuller υποστηρίζει ότι ο Dowland γεννήθηκε στο Westminster.⁴ Όλα αυτά όμως αποτελούν στοιχεία που δε μπορούν να τεκμηριωθούν καθώς το μόνο για το οποίο μπορούμε να είμαστε σίγουροι προκύπτει από μια αναφορά του Dowland σε ένα γράμμα του προς τον Robert Cecil το οποίο έστειλε το 1595, όπου μιλώντας για τον εαυτό του αναφέρει μόνο τη φράση ότι ήταν «γεννημένος υπό το φως της Αγγλίας».⁵

Λίγα πράγματα είναι γνωστά για τα πρώτα χρόνια της ζωής του και για την οικογένειά του.⁶ Από κάποια στοιχεία που έχουν συγκεντρωθεί φαίνεται ότι η οικογένειά του άνηκε στην ανώτερη τάξη τεχνιτών. Ακόμη, από τις διαθήκες που έχουν διασωθεί φαίνεται ότι είχαν στην ιδιοκτησία τους αρκετά μεγάλη περιουσία. Παρ' όλα αυτά, όταν ο Dowland ξεκινάει να δίνει τα πρώτα στοιχεία για την ζωή του,

¹ John Dowland, *A Pilgrimes Solace* (London, William Barley, 1612)

² Diana Poulton, *John Dowland*, (London: Redwood Burn Limited, 1982), σ. 21

³ Poulton, *John Dowland*, σσ. 21-22

⁴ http://en.wikipedia.org/wiki/John_Dowland, 30/08/2011

⁵ Poulton, *John Dowland*, σ. 25

⁶ Poulton, *John Dowland*, σ. 26

παρουσιάζει ότι προέρχεται από ένα διαφορετικό κοινωνικό στρώμα από εκείνο που προκύπτει από τα στοιχεία που διασώθηκαν. Δεν μιλάει καθόλου για την παιδική και εφηβική του ηλικία αλλά ούτε και για τους γονείς του. Πιθανόν να το έκανε αυτό γιατί θεώρησε ότι το να φέρει στη επιφάνεια στοιχεία που υποδηλώνουν την ταπεινή κοινωνική του καταγωγή, θα ήταν εμπόδιο στην επαγγελματική εξέλιξή του. Το 1580, σε ηλικία 17 χρονών, ταξιδεύει στο Παρίσι στην υπηρεσία του Henry Cobham, πρεσβευτή στη Γαλλική Αυλή. Το 1588 γίνεται δεκτός στο πανεπιστήμιο της Οξφόρδης από όπου παίρνει το πτυχίο του. Την ίδια χρονιά ο Dr John Case στο *Apologia Musices* κάνει αναφορά στον Dowland ως έναν από τους πιο διάσημους μουσικούς της Αγγλίας παρά το γεγονός ότι δεν υπάρχουν εκδόσεις και δεν είναι σήμερα γνωστές παρουσιάσεις έργων του μέχρι εκείνη την περίοδο. Στις 17 Νοεμβρίου του 1590 χρονολογείται η πρώτη γνωστή περίπτωση παρουσίασης έργου του σε μια επέτειο ανόδου στο θρόνο της βασίλισσας της Γαλλίας. Λίγο αργότερα (1591) γεννιέται ο γιος του, Robert Dowland.⁷ Το 1594, ο John Johnson, εκτελεστής λαούτου στην Αυλή της βασίλισσας Ελισάβετ, πεθαίνει και την θέση του διεκδικεί ο Dowland. Η αίτησή του όμως δε γίνεται αποδεκτή. Λέγεται ότι η απόρριψή του στην Αυλή της βασίλισσας Ελισάβετ οφείλεται στο γεγονός ότι ήταν Καθολικός στο δόγμα σε αντίθεση με την Ελισάβετ η οποία ήταν Προτεστάντης. Σύμφωνα με τη νομοθεσία της κυβέρνησης ο Dowland δεν είχε το δικαίωμα να εργαστεί στις υπηρεσίες της βασίλισσας. Όμως αυτή είναι μια εξήγηση που έρχεται σε αντίθεση με τις πράξεις της Ελισάβετ, εφόσον η ίδια φαίνεται να υποστήριζε και να παρείχε προστασία στον William Byrd ο οποίος αν και Καθολικός, παρέμεινε στην Αυλή της μέχρι και τον θάνατό της. Μετά από όλα αυτά, σε αναζήτηση μιας θέσης μουσικού σε μια Αυλή, καταλήγει στην υπηρεσία του Henry Julius, Δούκα του Brunswick, στο Wolfenbüttel της Γερμανίας. Όντας στην υπηρεσία του Henry Julius επισκέπτεται και την Αυλή του Hesse στη Γερμανία. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Henry Julius και ο Hesse ήταν από τους πρώτους αρχηγούς της Γερμανίας οι οποίοι εγκαθίδρυσαν μόνιμα θέατρα στις Αυλές τους με Άγγλους ηθοποιούς. Θέλοντας να ενημερωθεί για τις νέες συνθετικές τάσεις, θέτει ως επόμενο προορισμό του την Ιταλία. Στην Ιταλία ήθελε να συναντήσει τον Luca Marenzio, έναν από τους πιο διάσημους συνθέτες μαδριγαλιών της Αναγέννησης δίπλα στον οποίο ευελπιστούσε να μαθητεύσει κάτι που όμως δεν

⁷ Poulton, *John Dowland*, σσ. 27-28

κατάφερε τελικά. Πόλεις της Ιταλίας στις οποίες ταξίδεψε ήταν η Βενετία, η Πάδοβα, η Γένοβα, η Φεράρα και η Φλωρεντία. Το 1595 επιστρέφει ξανά στην Γερμανία, στην Αυλή του Henry Julious, όπου σύμφωνα με ένα γράμμα του προς τον Robert Cecil αναφέρει πως τον υποδέχτηκαν εγκάρδια. Το 1598 ο Dowland εργάζεται ως μουσικός στην Αυλή του Christian του Δ΄ της Δανίας, απ' όπου εισπράττει ένα ασυνήθιστα μεγάλο ποσό για μισθό. Όπως αποδείχτηκε όμως, δεν ήταν ο ιδανικός υπηρέτης για εκείνον, αφού πολύ συχνά και για μεγάλα χρονικά διαστήματα απουσίαζε σε επαγγελματικά ταξίδια στη χώρα του κι έτσι τον απέλυσε. Το 1612, αφού έχει επιστρέψει στην Αγγλία, βρίσκεται στις υπηρεσίες του Λόρδου Howard του Walden, πολύ κοντινό φίλο του πρίγκιπα Henry.⁸ Η ακριβής ημερομηνία θανάτου του Dowland δεν είναι γνωστή, αλλά τοποθετείται ανάμεσα στην ημερομηνία του τελευταίου του μισθού που είναι στις 20 Ιανουαρίου του 1626 και στην ημερομηνία της κηδείας του που έγινε στην St. Annis Blackfiars στις 20 Φεβρουαρίου του ίδιου έτους.⁹

2.2.Οι σημαντικότεροι σταθμοί στα νεανικά χρόνια της καριέρας του Dowland

Όταν ο Dowland απέτυχε να κερδίσει την πολυπόθητη θέση στην αυλή της Ελισάβετ, αποφάσισε να εγκαταλείψει την Αγγλία και επισκέφτηκε την Γερμανία. Σύντομα έφυγε από εκεί και επόμενος προορισμός του ήταν η Ιταλία. Επηρεασμένος από τους Ιταλούς μουσικούς οι οποίοι είχαν μεταναστεύσει στο βασίλειο, ταξίδεψε στην Ιταλία σκοπεύοντας να μάθει περισσότερα για την ιταλική μουσική. Έτσι ο Dowland αποφάσισε να επισκεφτεί τον Luca Marrenzio και να μαθητεύσει δίπλα του. Ο Marrenzio ήταν ο πιο διάσημος συνθέτης μαδραγαλιών ενώ δεν είναι λίγα τα κομμάτια του τα οποία έχουν συμπεριληφθεί σε ανθολογίες και έχουν εκτυπωθεί. Το *Italian madrigals Englished* (1590) του Thomas Watson αποτελείται σχεδόν ολόκληρο από δικά του έργα. Ήταν πολύ σεβαστό πρόσωπο προς τους Άγγλους ενώ ο Thomas Morley και ο Henry Peacham μιλούσαν με πολύ εγκωμιαστικά λόγια για αυτόν.

⁸Poulton, *John Dowland*, σσ. 52-66

⁹Poulton, *John Dowland*, σ. 91, http://en.wikipedia.org/wiki/John_Dowland, 30/10/2011

Ο Dowland δεν έγραψε ο ίδιος μαδριγάλια, όμως εκείνο που ήταν σημαντικό στις συνθέσεις του είναι το γεγονός ότι υιοθέτησε κάποια στοιχεία από τα μαδριγάλια που έγραφε ο Marrenzio. Σύμφωνα με ένα γράμμα που έγραψε στις 10 Νοεμβρίου του 1595 προς τον Robert Cecil, πληροφορούμαστε ότι εγκατέλειψε την Φλωρεντία όπου είχε εμπλακεί σε μία ομάδα καθολικών οι οποίοι ήταν ενάντια στις πεποιθήσεις της Ελισάβετ. Ο Dowland στο γράμμα του προς τον Cecil δήλωνε αθώος, ισχυριζόμενος ότι αντιλήφθηκε την σοβαρότητα της θέσης του και έτσι επέστρεψε στην Γερμανία, αν και οι αγγλικές αρχές εξακολουθούσαν να τον θεωρούν ύποπτο. Σημαντικός επίσης προορισμός του θεωρείται και η Δανία αφού κατά το διάστημα της θητείας του στην αυλή του Christianου Δ΄ ήταν από τους πιο υψηλόμισθους υπάλληλους μιας και διατηρούσε πολύ καλές σχέσεις με τον Christian.¹⁰ Τελικός προορισμός του Dowland ήταν η Αγγλία όπου πέρασε το υπόλοιπο της ζωής του.

2.3. Η καλλιτεχνική εικόνα του Dowland και ο χαρακτήρας του

Λόγω της πολιτικής αστάθειας και κάποιων κοινωνικών αλλαγών που είχαν έρθει στην επιφάνεια κατά την εποχή της Αναγέννησης στην Αγγλία, το αίσθημα της ματαιότητας, της απαισιοδοξίας και της μελαγχολίας, ήταν εκείνο που χαρακτήριζε την γενικότερη διάθεση των Άγγλων πολιτών. Πιο συγκεκριμένα όταν η βασίλισσα Ελισάβετ διαδέχθηκε την καθολική στο δόγμα βασίλισσα Μαρία αποφάσισε να δημιουργήσει μια προτεσταντικής φύσεως εκκλησία αφού η ίδια ήταν Προτεστάντης. Έτσι, το 1559, η βουλή συνεδρίασε για να αποφασίσει αν υπάρχει η δυνατότητα των μεταρρυθμίσεων που ζήτησε η Ελισάβετ. Κάποιες από τις μεταρρυθμίσεις που ζήτησε έγιναν αποδεκτές και κάποιες όχι. Έτσι η Ελισάβετ άρχισε να διώκει τους θρησκευτικούς της αντιπάλους με αποτέλεσμα να ξεσπάσει εμφύλιος πόλεμος μεταξύ καθολικών και προτεστάντων το 1569.

Ο όρος «melancholy», μεταξύ άλλων, συνδεόταν με το χειμώνα, το στοιχείο της γης, τη μεγάλη ηλικία, ενώ τα χαρακτηριστικά ενός ατόμου που είχε τάση προς τη μελαγχολία ήταν η απομόνωση, οι παθολογικοί φόβοι, οι εμμονές και η άσχημη διάθεση. Επομένως θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι η μελαγχολία ήταν τάση της εποχής που επηρέασε άμεσα και την τέχνη. Αναμφισβήτητα ο Dowland

¹⁰ Peter Holman, *Dowland: Lachrimae* (Cambridge, Cambridge University Press, 1999), σ. 50

υιοθέτησε αυτό το στοιχείο στην δημόσια καλλιτεχνική του εικόνα και απόδειξη για αυτό είναι τα ίδια τα έργα του, όπως για παράδειγμα το *Melancholy Galliard*, το *Flow my Tears*, κ.ά.¹¹

Όμως πέρα από την καλλιτεχνική εικόνα του Dowland υπάρχουν πηγές που μας πληροφορούν για τον σκοτεινό και εσωστρεφή γεμάτο ανασφάλεια χαρακτήρα του. Μια απόδειξη της ευαισθησίας του χαρακτήρα του ήταν η υπερβολική κατανάλωση αλκοόλ κάτι το οποίο επηρέασε αρνητικά την πορεία της εξέλιξής του κατά τη διάρκεια της θητείας του ως εκτελεστής λαούτου στην βασιλική Αυλή της Δανίας. Επίσης στην σελίδα για τον αναγνώστη που βρίσκεται στο *A Pillgrimes Solace*, εκφράζει το μεγάλο του παράπονο που δεν κατάφερε να εξασφαλίσει μια μόνιμη θέση στην Αυλή της Ελισάβετ. Από την άλλη πλευρά όμως ο Dowland ήταν και αρκετά ανταγωνιστικός. Πιο συγκεκριμένα φαίνεται ότι είχε κάποιες φιλονικίες με τον George Howet, εκτελεστής λαούτου που συνεργαζόταν μαζί στην αυλή του Δούκα του Brunswick στη Γερμανία. Το γεγονός ότι επανειλημμένα αποτύγχανε να κερδίσει μια μόνιμη θέση στην αυλή της Ελισάβετ ήταν κάτι που επηρέασε αρνητικά την ψυχολογία του. Έτσι νιώθοντας αδικημένος, γινόταν επιθετικός προς τους συναδέλφους του, δημιουργούσε αντιπαλότητες και ήταν υπερβολικός στις αντιδράσεις του.¹²

2.4. Πηγές και έργα του Dowland

Η εργογραφία του John Dowland περιλαμβάνει έργα για σόλο λαούτο, έργα για φωνή με συνοδεία λαούτου, έργα για viol consort και συνοδεία λαούτου καθώς και πολυφωνικά τραγούδια με συνοδεία λαούτου. Έχουν διασωθεί σε χειρόγραφες αλλά και σε έντυπης μορφής πηγές. Οι πολυάριθμες χειρόγραφες πηγές υπάρχουν σε λίστα στην ιστοσελίδα του *The Lute Society of America*.¹³

Παρακάτω δίνονται τα έργα του John Dowland σε έντυπη μορφή.

¹¹ Holman, *Dowland: Lachrimae*, σ. 50

¹² Poulton, *John Dowland*, σσ. 54-76

¹³ <http://igor.gold.ac.uk/~mas01tc/web/ECOLMtest/IMSweb/Dow2wd95REV.htm>, 20/04/2013

Κομμάτια για σόλο λαούτο(όπως παρουσιάζονται στο βιβλίο *JohnDowland* της DianaPoulton)

- 1596: *A New Book of Tabliture*, του William Barley. Συμπεριλαμβάνονται επτά κομμάτια του για σόλο λαούτο
- 1598: *Flores Musicae*, του Johannes Rude. Συμπεριλαμβάνονται κομμάτια του για σόλο λαούτο
- 1601: *Florida*, του Joacim van de Hoves. Συμπεριλαμβάνονται κομμάτια του για σόλο λαούτο
- 1610: *A Variety of Lute Lessons*, του Robert Dowland. Συμπεριλαμβάνονται κομμάτια για σόλο λαούτο

Κομμάτια για φωνή και συνοδεία λαούτου

- 1597: *The First Book of Songes*. Περιλαμβάνει 21 τραγούδια για φωνή και λαούτο και μία γκαλιάρντα για δύο λαούτα/ 1600: 1^ηεπανέκδοση/ 1603: 2^ηεπανέκδοση/ 1606: 3^η επανέκδοση/ 1613: 4^η επανέκδοση
- 1600: *The Second Book of Songes*. Περιλαμβάνει 22 τραγούδια για φωνή με συνοδεία λαούτου και ένα οργανικό κομμάτι για λαούτο και μπάσσο όργανο
- 1603: *TheThird Book of Songes*. Περιλαμβάνει21 τραγούδιαγια φωνή με συνοδεία λαούτου
- 1612: *A Pilgrimes Solace*, περιλαμβάνει τρίφωνα, τετράφωνα ή πεντάφωνα τραγούδια με συνοδεία λαούτου ή βιόλας

Κομμάτια οργανικό σύνολο από βιόλες ντα γκάμπα και λαούτο

- 1604: *Lachrimae or Seven Tears*, περιλαμβάνει παβάνες γκαλιάρντες και αλεμάντες

3. Το λαούτο

3.1. Το λαούτο και η θέση του στην Αγγλία την εποχή της Αναγέννησης

Κάνοντας κάποιος μια αναδρομή στα σωζόμενα κείμενα της εποχής της Αναγέννησης και παρατηρώντας διάφορα έργα τέχνης της εποχής θα διαπιστώσει ότι το λαούτο, ως όργανο σολιστικό αλλά κυρίως ως όργανο συνοδευτικού χαρακτήρα, είχε μια ξεχωριστή θέση στην εποχή της Αναγέννησης,¹⁴ ενώ όπως υπογραμμίζεται από τον Douglas Alton Smith, το λαούτο θεωρήθηκε σύμβολο της Αναγέννησης. Σε μια εποχή στην οποία κυριαρχεί το ουμανιστικό ρεύμα που έστρεφε το ανθρώπινο ενδιαφέρον προς την τέχνη και προς την κλασική αρχαιότητα, δίκαια θα έλεγε κανείς ότι το λαούτο πήρε τον χαρακτηρισμό του πιο ευγενούς όλων των οργάνων. Πιο συγκεκριμένα, οι λόγιοι της εποχής είχαν ταυτίσει το λαούτο με τη μυθολογική λύρα του Ορφέα,¹⁵ η οποία συμβόλιζε τη μουσική, την ποίηση, την τέχνη και την πνευματική καλλιέργεια.

Το λαούτο έπαιζε έναν πολύ σημαντικό ρόλο στις εικαστικές τέχνες. Ως όργανο συμβολικού χαρακτήρα, το λαούτο αντιπροσωπεύει τη μουσική, η οποία είναι μία από τις Καλές Τέχνες.¹⁶ Από διάφορες παραστάσεις και απεικονίσεις, το συναντάμε στα χέρια αγγέλων σαν σύμβολο της ομορφιάς των ουρανών. Επίσης θεωρείται το σύμβολο της αρμονίας, της νεότητας και του έρωτα. Επιπλέον μπορεί να έχει το συμβολισμό ενός παράνομου πόθου ή λαγνείας όταν το βλέπουμε στα χέρια ενός μεγάλου άντρα. Λόγω της εύθραυστης κατασκευής του κάποιες φορές μπορεί να συνδέεται με κάτι εφήμερο, κάτι προσωρινό και κατ' επέκταση με τον ίδιο τον θάνατο.¹⁷ Πέρα από το συμβολικό του χαρακτήρα, το γεγονός ότι μπορούσε να αναπαράγει πολυφωνικές υφές σε συνδυασμό με την εύκολη μετακίνησή του και το χαμηλό κόστος του σε σχέση με τα ηλεκτροφόρα όργανα της εποχής, καθώς επίσης και το εύρηστο σύστημα σημειογραφίας του, την ταμπουλατούρα, είναι κάποιοι πρακτικοί παράγοντες που έπαιξαν σημαντικό ρόλο στη δημοτικότητά του.

¹⁴ Daviderebuffa.altervista.org, 08/10/2012

¹⁵ Θεόδωρος Κίτσος, *Το σόλο τραγούδι του 16^{ου} αιώνα*, Πανεπιστημιακές σημειώσεις. Χειμερινό εξάμηνο 2011 Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, σσ. 4-5

¹⁶ Daviderebuffa.altervista.org, 08/10/2012

¹⁷ The Lute Society of America, <http://www.cs.dartmouth.edu/~lsa/>, 12/09/2012

Τα μέρη από τα οποία αποτελείται το λαούτο είναι το μπράτσο, το οποίο είναι κοντύτερο από το υπόλοιπο σώμα του οργάνου, το καμπυλωτό μέρος του το οποίο δεν είναι μονοκόμματο αλλά αποτελείται από πολλά λεπτά φύλλα ξύλου κολλημένα και δεμένα μεταξύ τους, το κεφάλι πάνω στο οποίο τοποθετούνται τα κλειδιά και η γέφυρα που είναι στερεωμένη με κόλλα πάνω στο καπάκι του οργάνου.

Το μεσαιωνικό λαούτο ήταν ένα τετράχορδο όργανο του οποίου οι χορδές ήταν από έντερο ζώου, δεν είχε τάστα και παιζόταν με πλήκτρο τουλάχιστον μέχρι και τον 14^ο αιώνα. Το πλήκτρο ή αλλιώς πέννα, το οποίο συνήθως ήταν από φτερό πουλιού, κρατημένο ανάμεσα στα δάχτυλα του εκτελεστή, κινούνταν ρυθμικά από τον καρπό ή τον βραχίονα, επάνω και κάτω, κρούοντας με αυτόν τον τρόπο τις χορδές.¹⁸ Ο Johannes Tinctoris περιγράφει το λαούτο ως εξής: «...κατασκευασμένο από κοίλο ξύλο που το σχήμα του μοιάζει με κέλυφος χελώνας, με ένα άνοιγμα στο κέντρο και έναν μακρύ λαιμό απάνω στον οποίο τεντώνονται οι χορδές από την γέφυρα μέχρι το κεφάλι. Ο εκτελεστής όχι μόνο το στηρίζει με τα αριστερό του χέρι αλλά πιέζει και σπρώχνει τις χορδές προς τα πάνω με τη δύναμη που ασκείται από τα δάχτυλά του πάνω στο μπράτσο του λαούτου ενώ το δεξί χέρι κρούει τις χορδές με ένα πλήκτρο».¹⁹ Προφανώς ο Tinctoris αναφέρεται στον τύπο λαούτου που προέρχεται από την Ανατολή και όχι στη μορφή που πήρε το λαούτο την εποχή της Αναγέννησης στην Αγγλία.

Το δυτικό λαούτο χρωστάει την ύπαρξη και το όνομά του στο αραβικό al laoud. Μεταφέρθηκε στην Ευρώπη από τους Σταυροφόρους οι οποίοι επιστρέφοντας από τις Σταυροφορίες μετέφεραν όργανα και παραδόσεις της ανατολής. Οι κατακτήσεις των Αράβων σε περιοχές της Νότιας Ιταλίας και της Ιβηρικής Χερσονήσου, είναι ένας ακόμη παράγοντας που συντέλεσε στην διάδοση του οργάνου.

Την παρουσία του λαούτου στην βασιλική αυλή της Αγγλίας βλέπουμε για πρώτη φορά στο τέλος του 13^{ου} αιώνα.²⁰ Συγκεκριμένα υπήρχε ένας ή δύο εκτελεστές λαούτου στην αυλή. Η άνθιση του λαούτου ήρθε προς το τέλος του 15^{ου} αιώνα. Το ίδιο διάστημα ο βασιλιάς Henry ο όγδοος προσέλαβε στην αυλή του εκτελεστές που κατάγονταν και από χώρες εκτός της Αγγλίας.

¹⁹ Daviderebuffa.altervista.org, 08/10/2012

²⁰ The Lute Society of America, <http://www.cs.dartmouth.edu/~lsa/>, 12/09/2012

Το λαούτο εκτός από σολιστικό όργανο, φαίνεται ότι έπαιξε και συνοδευτικό ρόλο στην απαγγελία ποιημάτων. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του ποιητή, που προσέλαβε ο Henry, Sir Thomas Wyt, ο οποίος ήταν ο πρώτος που επιχείρησε να απαγγείλει ποιήματα με την συνοδεία λαούτου.

Οι Άγγλοι εκτελεστές λαούτου ασχολήθηκαν κυρίως με ακαδημαϊκές και λόγιες φόρμες όπως ήταν η αντιστικτική φαντασία και τα μαδριγάλια, τα οποία είχαν πρωταγωνιστικό ρόλο στις συλλογές της Ευρώπης, ενώ πάνω από το μισό ρεπερτόριο της εποχής περιείχε *ravans*, *galliards*, *almains*, φωνητικές και χορευτικές διασκευές. Αξίζει να σημειωθεί ότι τα έργα που επιβιώνουν μέχρι σήμερα δεν είναι όλα όσα συντέθηκαν αλλά εκείνα που ήταν πιο δημοφιλή.

Οι πιο σημαντικοί συνθέτες που ασχολήθηκαν με τις συνθέσεις λαούτου ήταν οι John Dowland και Anthony Holborn. Άλλοι συνθέτες που έγραψαν για λαούτο ήταν οι: Francis Cutting, John Johnson, Thomas Robinson, Robert Johnson, Alfonso Ferrabosco A', John H. Robinson, Francis Pilkington, Richard Allison, Edward Collard, Chris Morongiello, Philip Rosester, John Danyel, Thomas Dallis.

3.2 Τρόπος παιξίματος του λαούτου.

Σε μια εποχή που αναπτυσσόταν η πολυφωνική μουσική, οι εκτελεστές λαούτου συνειδητοποίησαν ότι το με τις κατάλληλες αλλαγές στην κατασκευή αλλά και στον τρόπο παιξίματός του, το λαούτο θα μπορούσε να αναπαράγει το πολυφωνικό ρεπερτόριο. Έτσι, τοποθετήθηκαν τάστα από έντερο ζώου κάθετα προς το μπράτσο ενώ προστέθηκε μια ακόμη χορδή και η χρήση του πλήκτρου αντικαταστάθηκε από τα δάχτυλα του δεξιού χεριού. Στο τέλος του 15^{ου} αιώνα προστέθηκε μια έκτη χαμηλή χορδή ενώ κατά τη διάρκεια της πρώτης δεκαετίας του 16^{ου} αιώνα εκδόθηκε στην Βενετία το πρώτο βιβλίο με ταμπουλατούρα για εξάχορδο λαούτο. Λεπτομέρειες για την κατασκευή του αναγεννησιακού λαούτου υπάρχουν σε ένα χειρόγραφο του 1440 από τον Henry Arnout de Zwolle ο οποίος ήταν θεωρητικός γαλλικής καταγωγής.²¹ Στο *Syntagma Musicum* του Michel Praetorius αναφέρεται ότι τα λαούτα είχαν επτά διαφορετικά μεγέθη εκ των οποίων το πιο συνηθισμένο μέγεθος λαούτου

²¹ Daviderebuffa.altervista.org, 08/10/2012

ήταν εκείνο του tenor λαούτου. Σύμφωνα με καταγραφές κατασκευαστών λαούτων στην Βενετία και στην Μπολόνια, καθώς επίσης και από μία καταγραφή του Raymund Fugger, πληροφορούμαστε ότι ο μήκος των χορδών ήταν 90 εκ. για το μεγαλύτερο σε μέγεθος λαούτο και 40 εκ. για το μικρότερο.²² Ένας αρκετά σημαντικός αριθμός λαούτων του 16^{ου} αιώνα στεγάζεται δημοσίως αλλά και σε ιδιωτικές συλλογές, όμως τα περισσότερα από αυτά ανήκουν στην μπαρόκ εποχή και όχι στην εποχή της Αναγέννησης. Κατά την περίοδο της Αναγέννησης το λαούτο δε χορδιζόταν σε κάποιο συγκεκριμένο τονικό ύψος και από πηγές της εποχής πληροφορούμαστε ότι η πρώτη χορδή χορδιζόταν όσο πιο ψηλά γίνεται, κάτι που εξυπηρετούσε στην καλύτερη απόδοση του ήχου της. Οι χορδές απείχαν μεταξύ τους κατά διαστήματα τέταρτης εκτός από την τέταρτη και την τρίτη χορδή οι οποίες απείχαν μια τρίτη μεγάλη.²³ Οι εκτελεστές, που πλέον είχαν σταματήσει να χρησιμοποιούν το πλήκτρο, χρησιμοποιούσαν συγκεκριμένους στο δεξί χέρι δακτυλισμούς προκειμένου να αποδοθεί με τον καλύτερο δυνατό τρόπο η αναγεννησιακή πολυφωνία. Η τεχνική παιξίματος του λαούτου στηρίζονταν πλέον στον συνδυασμό αντίχειρα και δείκτη και ονομάστηκε *thumb-inside* ενώ βρίσκονταν σε χρήση μέχρι και το τέλος του 16^{ου} αιώνα, όπου την θέση της παίρνει μια άλλη τεχνική, η λεγόμενη *thumb-out* και χρησιμοποιήθηκε από το τέλος του 16^{ου} αιώνα κι έπειτα. Σε αυτήν την τεχνική τα δάχτυλα του δεξιού χεριού κάνουν μια ελαφριά κλίση προς τα δεξιά, κάθετα προς τις χορδές.²⁴ Παράγοντες που οδηγούν το λαούτο προς την τελειοποίησή του μέχρι και τον δέκατο έκτο αιώνα είναι η καθιέρωση συγκεκριμένων δακτυλισμών στο δεξί χέρι περιορίζοντας τη χρήση του πλήκτρου, η προσθήκη μιας έκτης χαμηλής χορδής μεγαλώνοντας την έκταση του οργάνου καθώς και η εμφάνιση της ταμπουλατούρας.

3.3. Το τραγούδι με συνοδεία λαούτου στην Αγγλία κατά την εποχή της Αναγέννησης

Ένα ιδιαίτερα δημοφιλές είδος κοσμικής φωνητικής μουσικής κατά την εποχή της Αναγέννησης είναι το τραγούδι με συνοδεία λαούτου. Είχε μεγάλη απήχηση στην

²² Daviderebuffa.altervista.org, 08/10/2012

²³ www.lutesoc.co.uk, 12/09/2012

²⁴ Daviderebuffa.altervista.org, 08/10/2012

τάξη των μορφωμένων και η θέση του στην Αυλή της βασίλισσας Ελισάβετ της Αγγλίας ήταν ξεχωριστή.²⁵ Το λαούτο, που ως όργανο ήταν ήδη πολύ διαδεδομένο, θεωρούνταν το πιο κατάλληλο όργανο για τη συνοδεία τραγουδιού κάτι που είναι εμφανές από τον αριθμό των σωζόμενων συλλογών τραγουδιών που είχαν εκδοθεί την εποχή εκείνη.²⁶

Οι ρίζες του τραγουδιού με συνοδεία λαούτου βρίσκονται στην Ιταλία. Ήταν πολύ δημοφιλές είδος ήδη από τις αρχές του 16^{ου} αιώνα και επρόκειτο είτε για διασκευές συνθέσεων που προϋπήρχαν, είτε για πρωτότυπες μορφές τραγουδιών τα οποία ήταν πολυφωνικά. Ο τραγουδιστής, συνοδευόμενος από έναν λαουτίστα τραγουδούσε την υψηλότερη φωνή. Ο εκτελεστής λαούτου από την άλλη πλευρά αρχικά έπαιζε μόνο τη γραμμή του μπάσσου και του τενόρου, ενώ αργότερα προσπαθούσε να αναπαράγει όλες τις υπόλοιπες φωνές, όσο αυτό ήταν δυνατό, προσθέτοντας κάποια δικά του στολίδια. Το τραγούδι με συνοδεία λαούτου σχετίζεται με το μαδραγάλι το οποίο άνθισε στην Ιταλία τον 16ο αιώνα και τις αρχές του 17^{ου}. Το κείμενο των μαδριγαλιών αποτελούνται συνήθως από ελεύθερους στίχους ενώ η μουσική τους μορφή διαρθρώνεται με βάση το κείμενο. Ήταν είδος που είχε απήχηση σε εκείνους που ήταν εξοικειωμένοι με τη μουσική και όσους ήταν φίλοι των τεχνών. Από τους πλέον διάσημους συνθέτες μαδριγαλιών ήταν ο Lucas Marrenzio δίπλα στον οποίο ήθελε να μαθήτευσει ο J. Dowland, υιοθετώντας πολλά στοιχεία της τεχνικής σύνθεσης που χρησιμοποιούσε ο Marrenzio στα δικά του τραγούδια.²⁷ Η πρώτη εκτυπωμένη συλλογή τραγουδιών αποτελούμενη από φρόττολες εκδόθηκε από τον Ottaviano Petrucci (1466-1539), το 1509. Από εκείνη τη στιγμή και έπειτα πολυάριθμες συλλογές από φρόττολες, chansons, villancicos, lieders, μαδριγάλια, ψαλμούς και άλλα τραγούδια εκτυπώθηκαν στην Ιταλία, την Γαλλία την Ισπανία, την Αγγλία, και την Γερμανία.²⁸

Σημείο αναφοράς για αγγλικό ρεπερτόριο τραγουδιών με συνοδεία λαούτου αποτελεί το 1597 όταν εκδίδεται το *The First Book of Songes* του Dowland το οποίο αποτελεί την πρώτη ολοκληρωμένη συλλογή τραγουδιών με συνοδεία λαούτου για την Αγγλία. Αυτός είναι και ένας από τους λόγους που το συγκεκριμένο βιβλίο γνώρισε τόσο

²⁵ <http://en.wikipedia.org/wiki/LuteSong>, 19/09/2012

²⁶ The Lute Society, www.lutesoc.co.uk, 12/09/2012

²⁷ http://www.channelclassics.com/italian_lute-songs.html, 12/09/2012

²⁸ Ian Spink, *English Song Dowland to Purcell* (B.T. Batsford, Ltd, London, 1974), σ. 74

μεγάλη επιτυχία σε συνδυασμό βέβαια και με άλλους παράγοντες όπως η εξαιρετική ποιότητα της μουσικής και το γεγονός ότι το συγκεκριμένο είδος κοσμικής φωνητικής μουσικής ήταν πολύ αγαπητό στους ακροατές. Το συγκεκριμένο βιβλίο επανεκδόθηκε πέντε φορές κατά την διάρκεια της ζωής του Dowland (1600, 1603, 1606, 1608, 1613).²⁹ Το τελευταίο βιβλίο τραγουδιών με συνοδεία λαούτου σε μορφή ταμπουλατούρας που εκδόθηκε είναι το *The First Book of Ayres* (1622) του John Attey ενώ στο διάστημα μεταξύ του πρώτου και του τελευταίου δημοσιεύθηκαν 30 ακόμη βιβλία που το καθένα από αυτά περιείχε 20 περίπου τραγούδια.³⁰ Τα επόμενα τραγούδια για φωνή με συνοδεία λαούτου που εκδόθηκαν είχαν στοιχεία από την Ιταλική μονωδία.³¹

Τα λαουτοτράγουδα συνήθως προορίζονταν για ένα μόνο τραγουδιστή τον οποίο συνόδευε ένας εκτελεστής λαούτου. Υπήρχαν όμως και περιπτώσεις που παρουσιάζονταν για τέσσερις φωνές εναρμονισμένες μεταξύ τους, με συνοδεία λαούτου ενώ κάποιες φορές χρησιμοποιούνταν ένα μπάσσο έγχορδο για την καλύτερη υποστήριξη της φωνής. Ιταλοί συνθέτες όπως οι Caccini, Peri και Rasi τραγουδούσαν μόνοι τους τις συνθέσεις τους συνοδεύοντας οι ίδιοι τον εαυτό τους. Επομένως, θα μπορούσε κανείς να συμπεράνει ότι το ίδιο πιθανόν να συνέβαινε και στα τραγούδια με συνοδεία λαούτου, δηλαδή τραγουδιστής και εκτελεστής λαούτου ή συνθέτης-τραγουδιστής-εκτελεστής λαούτου, κάποιες φορές ήταν το ίδιο πρόσωπο.³² Τα κείμενα των λαουτοτράγουδων ήταν λυρικά ποιήματα ενώ αρκετά από αυτά ήταν γραμμένα από τον ίδιο τον συνθέτη.³³ Το περιεχόμενο των στίχων των λαουτοτράγουδων ήταν κατά βάση κοσμικό και μόνο σε ορισμένες περιπτώσεις θρησκευτικό. Συνήθως οι στίχοι των τραγουδιών προσαρμόζονταν πάνω σε ήδη γνωστές συνθέσεις, όμως δεν ήταν λίγες οι φορές που συνέβαινε το αντίθετο.³⁴ Σε αντίθεση με τα τραγούδια που ήταν γραμμένα για φωνή με συνοδεία συνόλου, το περιεχόμενο των στίχων των τραγουδιών με συνοδεία λαούτου έπρεπε να συμβαδίζει

²⁹ David Nadal, *Lute Songs of John Dowland, The original First and Second Books* (New York, David Nadal & Kithara Editions, 1997)

³⁰ http://homeplanet.nl/~ooje006/david/wiitings/lutesong_f.html, 12/09/2012

³¹ <http://www.pages.drexel.edu/~mlo26/styles.html>, 12/09/2012

³² Robert Spencer, "Performance Style of the English Lute Ayre c.1600", *The Journal of the Lute Society*, 24 (1984), σσ. 55-68.

³³ <http://www.pages.drexel.edu/~mlo26/styles.html>, 12/09/2012

³⁴ Matthew Spring, *The Lute in Britain: A History of the Instrument and its Music* (, Oxford University Press, 2001) σσ. 255-289

με τη μελωδία. Μια ευχάριστη μελωδία δηλαδή θα έπρεπε να έχει ευχάριστου περιεχομένου στίχους και αντίστροφα. Αυτό σήμαινε πως και η ερμηνεία του εκάστοτε τραγουδιστή θα έπρεπε να είναι ανάλογη του περιεχομένου των στίχων που τραγουδούσε αφού εκείνος ήταν υπεύθυνος κάθε φορά για να εστιάσει την προσοχή των ακροατών του.

Τα τραγούδια αυτού του είδους ωστόσο έχουν διαφορετική υφή μεταξύ τους για αυτό το λόγο γίνεται μια κατηγοριοποίηση ανάλογα με τα χαρακτηριστικά τους. Μία κατηγορία είναι εκείνη του αντιστικτικού στυλ τραγουδιών. Τα μέρη του λαούτου αυτής της κατηγορίας είναι αρκετά δύσκολα και σίγουρα δεν είναι κατάλληλα για αρχάριους εκτελεστές λαούτου μιας και απαιτούν μια σχετική δεξιότητα. Η εκφραστικότητα των φωνητικών μερών ενδυναμώνεται από το στοιχείο του χρωματισμού (γνωστή τεχνική που χρησιμοποιούσαν οι συνθέτες εκείνη την εποχή).³⁵

Στην επόμενη κατηγορία ανήκουν στροφικά τραγούδια με μια απλή αρμονική συνοδεία. Είχαν απλές μελωδικές γραμμές που επαναλαμβάνονταν ενώ η κάθε συλλαβή αντιστοιχούσε, κατά βάση, σε έναν φθόγγο της μελωδικής γραμμής. Οι συνθέτες φρόντιζαν να προσαρμόζουν μια ολοκληρωμένη πρόταση μέσα σε μία μελωδική γραμμή χωρίς να παρεμβάλλονται παύσεις, εκτός αν αυτές χρησιμοποιούνταν για εκφραστικούς σκοπούς. Η απλότητα των μελωδιών αυτής της κατηγορίας έδινε την δυνατότητα στον εκτελεστή λαούτου αλλά και στον τραγουδιστή να πειραματιστεί κυρίως στις επαναλήψεις εκτεταμένα με την προσθήκη στολιδιών.³⁶

Στην επόμενη και τελευταία κατηγορία ανήκουν τραγούδια που έχουν αφηγηματικό χαρακτήρα. Ήταν δηλαδή σαν ένα είδος απαγγελίας με συνοδεία μουσικής. Τα τραγούδια αυτά παίζονταν σε δημόσιες εορταστικές παραστάσεις. Ο ρυθμός ωστόσο δεν ήταν σταθερός αλλά μεταβάλλονταν ανάλογα με τις απαιτήσεις του κειμένου.³⁷

³⁵ <http://www.pages.drexel.edu/~mlo26/styles.html>, 12/09/2012

³⁶ <http://www.pages.drexel.edu/~mlo26/styles.html>, 12/09/2012

³⁷ Spencer, "Performance style", σσ. 55-68

Ένα άλλο στοιχείο που υποστηρίζονταν σε αυτήν την κατηγορία ήταν εκείνο του αυτοσχεδιασμού.³⁸

Σύμφωνα με το άρθρο του Robert Spencer έχουν διατυπωθεί διάφορες θέσεις σε σχέση με την τεχνική που θα έπρεπε να έχουν οι τραγουδιστές ώστε να αποδίδουν τα τραγούδια με τον σωστότερο δυνατό τρόπο. Το 1596 στο *Pathway to Musicke*, αγνώστου συγγραφέα, υποστηρίζεται ότι η μουσική είναι η επιστήμη που διδάσκει πώς να τραγουδάει κάποιος με σωστή τεχνική ώστε να είναι σε θέση να μεταφέρει την γλυκύτητα ενός κομματιού στον εκτελεστή. Ο William Bacthe στο *A Brief Introduction to the Skill of Song* (1596) έκανε λόγο για εξάσκηση σωστών αναπνοών ώστε να μπορούν να αποδοθούν οι νότες μεγάλης διάρκειας και εξάσκηση σωστής άρθρωσης. Ο Thomas Morley στο *A Plain and Easie Introduction* (1597) επίσης κάνει λόγο για τη σωστή άρθρωση του τραγουδιστή (ώστε να είναι απόλυτα κατανοητός από τον ακροατή) ενώ τονίζεται θα πρέπει να τραγουδάει πάντα στο ύφος του εκάστοτε τραγουδιού. Επίσης υποστηρίζει ότι ποτέ οι στίχοι ενός τραγουδιού δε μπορούν να ταιριάζουν απόλυτα με το ύφος της μουσικής τονίζοντας πόσο δύσκολος είναι ο ρόλος των τραγουδιστών οι οποίοι θα πρέπει να εκφράζουν την κάθε λέξη με πάθος και αφοσίωση. Ο Thomas Robinson στο *The School of Musicke* (1603) αναφέρεται στην εναλλαγή δυναμικών έντασης που θα έπρεπε να κάνουν οι τραγουδιστές κατά την εκτέλεση των τραγουδιών, ενώ ο Ben Johnson στο *The masque of Beauty* (1608) μιλάει για τις δυναμικές έντασης ανάλογα με τον χώρο. Επίσης, η εναλλαγή δυναμικών ήταν απαραίτητη στα επαναλαμβανόμενα μοτίβα, όταν δηλαδή κάποιο μοτίβο παίζονταν την πρώτη φορά forte την επόμενη έπρεπε να παιχτεί piano και αντίστροφα. Ωστόσο η ελεγχόμενη επιμήκυνση κάποιων νοτών την ώρα της παράστασης έδινε την αίσθηση του αυτοσχεδιασμού, θέση η οποία στηρίζεται από τον Giovanni de Bardi στο *Discorso Mandato*, και από τον Giulio Caccini στο *Nuove Musiche*. Την ίδια αίσθηση ίσως να έδινε και η προσθήκη στολιδιών από τους μουσικούς. Όμως, η μη ελεγχόμενη χρήση στολιδιών σύμφωνα με τον Robert Spencer ήταν κάτι που δεν βοηθούσε στην συναισθηματική κατανόηση των κομματιών. Πιο συγκεκριμένα ο John Dowland στο *A Pilgrimes Solace* αναφέρει: «κάποιοι από αυτούς που νομίζουν ότι είναι άψογοι στην προσθήκη στολιδιών, στην πραγματικότητα αγνοούν πλήρως το πρωτότυπο έργο και την αρχική σύλληψη του

³⁸ <http://www.pages.drexel.edu/~mlo26/styles.html>, 12/09/2012

συνθέτη». Σε κάθε περίπτωση σκοπός θα έπρεπε να είναι η ανάδειξη του τραγουδιού και κατ' επέκταση η ανάδειξη του συνθέτη και όχι η αυτοπροβολή των μουσικών.³⁹

Όπως προαναφέρθηκε, σημαντική προσωπικότητα που ασχολήθηκε με το είδος του λαουτοτράγουδου και ταυτόχρονα σημάδεψε τη μουσική της Αγγλίας γενικότερα, θεωρείται ο J. Dowland. Ήταν ο πρώτος που εξέδωσε κάποια συλλογή με τραγούδια συνοδευόμενα από λαούτο.⁴⁰ Ωστόσο, κάποια από τα τραγούδια του βρίσκονται και σε άλλες συλλογές όπως το *Can she excuse my wrongs* το οποίο βρίσκεται στη συλλογή *New Citarren Lessons* (1609) του Thomas Robinson. Ένας άλλος συνθέτης που θεωρείται ότι εκπροσωπεί το είδος που εξετάζεται σε αυτό το κεφάλαιο είναι ο Thomas Morley (1557-1602). Έγραψε ένα μόνο βιβλίο τραγουδιών με συνοδεία λαούτου όμως θεωρείται ξεχωριστής σημασίας. Κάποια από τα τραγούδια που έγραψε ο Morley θεωρούνται ιδανικά για αρχάριους εκτελεστές λαούτου ενώ κάποια άλλα ήταν αντιστικτικού χαρακτήρα και αρκετά δύσκολα. Επιπλέον, εκτός από την ιδιότητα του συνθέτη, ο Thomas Morley είχε το μονοπώλιο στην εκτύπωση μουσικής από το 1598 μέχρι και τον θάνατό του. Αυτό σήμαινε ότι στην Αγγλία, ο κάθε συνθέτης που ήθελε να εκτυπώσει μουσική ήταν υποχρεωμένος να πάρει εξουσιοδότηση από τον Morley ενώ ταυτόχρονα έπρεπε να πληρώσει κάποια αμοιβή στον ίδιο για να αποκτήσει άδεια εκτύπωσης των έργων του.

Άλλος συνθέτης λαουτοτράγουδων κατά την εποχή της Αναγέννησης ήταν ο Thomas Campion (1567-1620), ο οποίος διακρίνονταν και για τα ποιήματά του στους αγγλικούς, αυλικούς κύκλους. Ξεκίνησε την συνθετική του καριέρα με ένα βιβλίο λαουτοτράγουδων που εξέδωσε μαζί με τον Philippe Rosester το 1601, όπου ο καθένας είχε συμπεριλάβει 21 δικά του τραγούδια. Τα τραγούδια που έγραφε ο Campion ήταν απλά χωρίς ιδιαίτερες δυσκολίες για τον εκτελεστή λαούτου.

Ο Robert Jones (1577-1617), ένας ακόμη συνθέτης τραγουδιών με συνοδεία λαούτου εξέδωσε πέντε βιβλία τραγουδιών ανάμεσα στο 1600 και το 1610. Ο John Danyel (1564-1626) εξέδωσε ένα βιβλίο λαουτοτράγουδων τα οποία είχαν κατά βάση αντιστικτική υφή και θύμιζαν πολύ τα τραγούδια που έγραψε ο Dowland. Ο John Comprario (1570-1626), εξέδωσε δύο βιβλία πένθιμου χαρακτήρα. Το ένα ήταν

³⁹ Spencer, "Performance style", σσ. 55-68

⁴⁰ Diana Poulton & Lam Basil, *The Collected Lute Music of John Dowland* (London, Faber Music Limited, 1998)

αφιερωμένο στην κηδεία του Charles Bount ενώ το άλλο ήταν αφιερωμένο στο θάνατο του Sir Henry Cobham (1613), πρεσβευτής στηγαλλική Αυλή. Άλλοι συνθέτες λαουτοτράγουδου ήταν οι: Alfonso Ferrabosco (1575-1628), George Mason, John Farsden, John Attey κ.ά.⁴¹

Ανάμεσα στο 1597 και στο 1622 έχουν εκδοθεί τριάντα βιβλία λαουτοτράγουδων από είκοσι διαφορετικούς συνθέτες. Παρακάτω δίνεται ένας πίνακας βιβλίων για φωνή με συνοδεία λαούτου ο οποίος έχει συνταχθεί από τον Dover Delaware.

Συνθέτης	Βιβλίο	Εκδότης	Χρονολογία
John Dowland	Firste Booke of Songes or Ayres	Peter Short	1597
Michael Cavendish	Ayres in Tabulature to the Lute Exprefed with the Voices and the Base Viollon the voice and Lute	Peter Short	1598
John Dowland	Second Booke of Songs or Ayres	Thomas East	1600
Robert Jones	The First Booke of Songes and Ayres	Peter Short	1600
Thomas Morley	First Booke of Ayres	William Barley	1600
Robert Jones	The Second Booke of Songs and Ayres	Peter Short	1601
Philip Rosseter and Thomas Campion	A Booke of Ayres	Peter Short	1601
John Dowland	The Third and Last Booke of Songs or Aires	Peter Short	1603
Thomas Greaves	Songes of Sundrie Kindes	John Windet	1604
Robert Jones	Ultimum vale, with Triplicity of Musicke	John Windet	1605
Francis Pilkington	The First Booke of Songs or Ayres	Thomas East	1605
John Bartlet	Booke of Ayres with a Triplicite of Musicke	John Windet	1606
John Coprario	Funeral Teares for the Death of the	John Windet	1606

⁴¹ <http://www.pages.drexel.edu/~mlo26/styles.html>, 12/09/2012

Συνθέτης	Βιβλίο	Εκδότης	Χρονολογία
	Right Honorable the Earle of Devonshire		
John Danyel	Songs for the Lute, Viol and Voice	Thomas East	1606
Thomas Ford	Musicke of Sundrie Kindes	John Windet	1607
Alfonso Ferrabosco	Ayres	Thomas Snodham	1609
Robert Jones	A Musicall Dreame, or The Fourth Booke of Ayres	John Windet	1609
William Corkine	Ayres, to Sing and Play to the Lute and Basse Violl	William Stansby	1610
Robert Dowland	A Musicall Banquet	Thomas Adams	1610
Robert Jones	The Muses Gardin for Delights, or The Fift Booke of Ayres	William Barley	1610
John Maynard	XII Wonders of the World	Thomas Snodham	1611
William Corkine	The Second Book of Ayres	Matthew Lownes, John Brown, & Thomas Snodham (M.L., J.B. & T.S.)	1612
John Dowland	A Pilgrimes Solace	M.L., J.B. & T.S.	1612
Thomas Campion	Two Bookes of Ayres	Thomas Snodham	1613
John Coprario	Songs of Mourning: Bewailing the Untimely Death of Prince Henry	John Brown (pub)	1613
Thomas Campion	The Third and Fourth Booke of Ayres	Thomas Snodham	1617
George Mason & John Earsden	The Ayres that were Sung and Played at Brougham Castle	Thomas Snodham	1618
John Attey	The First Booke of Ayres	Thomas Snodham	1622

Παρακάτω παραθέτονται κάποιες σημαντικές χειρόγραφες πηγές τραγουδιών με συνοδεία λαούτου.

- GB-LBI Add. 29246 (Paston MS)

- GB-LBI Add. 29247 (Paston MS)
- GB-LBI Add 31992 (Paston MS)
- GB-Lcm 2089 (Paston MS)
- GB-Ob Tenbury 340 (Paston MS)
- GB-Lbl 15117 c. 1615
- GB-Ob Tenbury 1019
- GB-Ckc Rowe (MS2)
- GB-Cu R. 16.29, c.1609
- GB-LBI Add. 4900, c.15605
- Dallis MS, c. 1583-5
- Brogyntyn MS, c. 1595-1600
- Giles Lodge Commonplace Book c. 1560-75
- Thislerhwaite MS. C. 1565-75
- Obsorn Commonplace Book 1560⁴²

3.4. Το λαούτο και η θέση του στην ενόργανη μουσική

Ένα ιδιαίτερα χαρακτηριστικό είδος μουσικής που γράφτηκε στην Αγγλία κατά τον 16^ο και 17^ο αιώνα είναι η μουσική για οργανικά μουσικά σύνολα, η λεγόμενη *consort music*. Η μουσική αυτή παίζονταν πάρα πολύ στην βασιλική αυλή και απευθύνονταν στους γνώστες και στους φίλους της μουσικής. Παρόλο που έχει επικρατήσει η αντίληψη ότι ο όρος *consort music* αναφέρεται μόνο στην αγγλική μουσική για σύνολο οργάνων, οι πιο πρόσφατες μελέτες καταδεικνύουν ότι ο όρος απευθύνεται και σε μουσικά σύνολα κι άλλων εθνικοτήτων.⁴³

Τα οργανικά αυτά μουσικά σύνολα θα μπορούσαν να απαρτίζονται είτε από όμοια όργανα μεταξύ τους, το λεγόμενο *whole consort*, είτε από διαφορετικά όργανα, το *broken consort*.

⁴² Matthew Spring, *The Lute in Britain: A History of the Instrument and its Music* (New York, Oxford University Press, 2001), σσ. 255-289

⁴³ http://en.wikipedia.org/wiki/Consort_of_instruments, 30/01/2013

Το *whole consort* συνήθως αποτελούνταν από γκάμπες και λιγότερο συχνά από βιολιά, recorders ή shawms και λαούτα.⁴⁴ Το χειρόγραφο Thysious συμπεριλαμβάνει δεκατρία κομμάτια για consortτεσσάρων λαούτων, ενώ ο γαλλικής καταγωγής πίνακας ζωγραφικής *Le baldesnoces duduc de Foyeuse* (1581-2), στον οποίο απεικονίζονται τέσσερις εκτελεστές λαούτου να παίζουν χορευτική μουσική σε κάποια βασιλική Αυλή, είναι μια ακόμη απόδειξη της ύπαρξης μουσικής για consortλαούτων. Επίσης τα βιβλία του Emmanuel Adriaensen συμπεριλαμβάνουν κομμάτια για σύνολο λαούτων από τρία έως τέσσερα. Άλλες σημαντικές χειρόγραφες πηγές που περιλαμβάνουν μουσική για consortλαούτων και υπάρχουν στο *The Lute in Britain: A history of the instrument and its music* είναι οι εξής:

Συνθέτης	Τίτλος	Πηγή (s:superius, b:bassus)
John Dowland	Lady Rich's Galliard	Konigsberg, fo.21 ^r (s&b)
Peter Philip	Philip's Pavin	Dallis, pp.82-3 (s&b)
Nicolas Stronger	In Nomine Pavin	Dallis p.81(b); Trumbull, fos.16 ^v -17 ^r (s); Hirsch, fo.2 ^v (s)
Nicolas Stronger	In nomine Galliard	Dallis, pp. 93-4(s&b); Trumbull, fo. 6 ^v (s); Hirsch, fo. 3 ^r (s), Dd. 9.33, fo. 60 ^v (s)
Anonumous	Chi Passa	Willoughby, fo.83 ^v -85 ^r (s&b)

Το έργο *Pavan si vais* που βρίσκεται στο Dallis Lute Book είναι γραμμένο για σύνολο πέντε λαούτων, ενώ το τραγούδι *Oberon* του Robert Johnson είναι γραμμένο για σύνολο δώδεκα λαούτων. Για τον ίδιο αριθμό λαούτων ήταν γραμμένο και το *Love Free from Ignorance and Folly* και το *Himenaci* (1606). Κύριος σκοπός των τραγουδιών αυτών ήταν η συνοδεία φωνητικής μουσικής ή η συνοδεία χορευτών.

Ο πιο συνηθισμένος συνδυασμός οργάνων του broken consort ήταν ο εξής: φλάουτο, λαούτο, tremble viol, cittern, bass viol και bandore. Το broken consort αποτελούμενο από τον συνδυασμό εγχόρδων με πνευστά όργανα, έδινε μεγαλύτερη εκφραστικότητα στα κομμάτια, ενώ το Ελισαβετιανό ακροατήριο είχε συνδυάσει τη μουσική για

⁴⁴ Richard Turbet, *William Byrd: A Research and Information Guide* (New York, Routledge, 2012)

broken consort με την ψυχαγωγία. Παρακάτω δίνονται κάποιες πηγές και σύγχρονες μελέτες για μουσική που ήταν γραμμένη για broken consort.

- William Sternfeld, *Music in Shakespearean Tragedy* (πραγματεία)
- Η συλλογή *Walsingham Consort Books* είναι η πιο παλιά και περιέχει 34 κομμάτιων συνθετών Richard Alison και Daniel Bachiler
- Matthew Holmes, *Holmes Consort Books* ή *Cambridge Consort Books*
- *Brown Bandore Books*, περιλαμβάνει τα μέρη της bandore για 35 κομμάτια συνόλου consort
- 25 κομμάτια που για broken consort που έχουν εκδοθεί από τον Thomas Morley και τον Philippe Rosester
- *The Tears or Lamentation of a Sorrowful Soule*, έχει δημοσιευθεί από τον William Leighton. Πρόκειται για φωνητική μουσική με συνοδεία broken consort
- Richard Alison, *The Psalm of David in Metre*, φωνητική μουσική με συνοδεία broken consort

Και τα δύο αυτά είδη μουσικών συνόλων έπαιζαν χορευτική μουσική και μάλιστα οι χοροί συνήθως παίζονταν σε ζευγάρια. Πιο συγκεκριμένα ο πρώτος χορός ήταν αργός σε διμερές μέτρο ενώ ο δεύτερος ήταν γρήγορος σε τριμερές μέτρο. Στην Αγγλία όπως συνέβαινε και στην Γαλλία,⁴⁵ ο πιο συνηθισμένος συνδυασμός χορών ήταν η Παβάνα με την Γκαλιάρντα. Η χρήση του λαούτου μέσα στο σύνολο consort είναι τόσο σημαντική όσο και η μουσική για σόλο λαούτο καθώς επίσης και η χρήση του ως όργανο για ντουέτο.

Τα ντουέτα λαούτων που γράφτηκαν χωρίζονται σε δύο κατηγορίες: τα *Tremble and Ground Duets* και τα *Equal Duets*.

Tremble and Ground Duets: Σε αυτήν την κατηγορία ντουέτων το ένα λαούτο επαναλαμβάνει κάποιες αρμονικές διαδοχές, οι οποίες ενίοτε παρουσιάζουν ρυθμικό ή μελωδικό ενδιαφέρον, ενώ το άλλο λαούτο παίζει μια μονόφωνη μελωδία με πολλά στολίδια και ποικίλματα. Το ρεπερτόριό τους είναι μεγαλύτερο από εκείνο της δεύτερης κατηγορίας ντουέτων. Τα περισσότερα κομμάτια που έχουν γραφτεί για

⁴⁵ Mark A. Radice, *Chamber Music: An Essential History* (USA, University of Michigan Press, 2012), σσ. 8-9

tremble and ground duets είναι παβάνες ή γκαλιάρντες πάνω σε μια επαναλαμβανόμενη διαδοχή συγχορδιών. Το διάστημα κατά το οποίο ήταν πολύ διαδεδομένα ήταν μεταξύ 1570-1580.

Ο σημαντικότερος συνθέτης ντουέτων στην Αγγλία είναι ο John Johnson. Τα περισσότερα ντουέτα που έχει γράψει ανήκουν στην κατηγορία των tremble and ground duets και πρόκειται για κομμάτια που παίζονταν και μετά το θάνατό του. Διαφέρουν πολύ μεταξύ τους και δεν είναι καθόλου προβλέψιμα.

Equal Duets: Σε αυτή την κατηγορία και οι δύο εκτελεστές λαούτου είχαν παραπλήσιους ρόλους αφού μελωδία και συνοδεία περνούσε από τον έναν εκτελεστή στον άλλο. Πιο συγκεκριμένα όταν ο ένας είχε τη μελωδία ο άλλος είχε τη συνοδεία και αντίστροφα. Οι μελωδίες τους συνήθως ήταν απλές συνοδευόμενες από έναν αρμονικό σκελετό που επαναλαμβάνονταν. Τα *Equal Duets* συνδέονταν άμεσα με την διδασκαλία αφού πολλά από αυτά θεωρούνταν πολύ καλές διδακτικές ασκήσεις. Απευθύνονταν κυρίως σε αρχάριους εκτελεστές μιας και ο αρμονικός τους ρυθμός ήταν αρκετά αργός (η κάθε συγχορδία του αρμονικού σκελετού είχε μεγάλη χρονική διάρκεια). Έτσι ο μαθητής προσπαθούσε να μιμηθεί τον δάσκαλό του, ακολουθώντας τα βήματα που του υποδείκνυε.

Σύμφωνα με τον Matthew Spring υπάρχει η αντίληψη ότι τα κομμάτια που γράφτηκαν για σύνολο λαούτων άνω των τριών, δεν ήταν της ίδιας αξίας με τα τραγούδια για ντουέτο λαούτων. Αυτό πιθανόν να συνέβαινε γιατί οι συνθέτες δεν έγραφαν ένα ξεχωριστό μέρος για το κάθε λαούτο, αλλά διασκεύαζαν τα ήδη υπάρχοντα ντουέτα για τρία ή και περισσότερα λαούτα εμπλουτίζοντας με αυτόν τον τρόπο τον ήχο.⁴⁶

⁴⁶ Matthew Spring, *The Lute in Britain: A History of the Instrument and its music* (Oxford, Oxford University Press, 2001), σσ. 159-165

4. Η παβάνα *Lacrimae*

4.1. Η παβάνα και ο ρόλος της στην Ελισαβετιανή Αγγλία

Την παβάνα την συναντάμε για πρώτη φορά σε κάποιες πηγές της ιταλικής μουσικής της πρώτης δεκαετίας του δέκατου έκτου αιώνα και ως είδος χορευτικής μουσικής διαδόθηκε πολύ γρήγορα στην υπόλοιπη Ευρώπη. Μαζί με την γκαλιάρντα, ήταν οι χορευτικές φόρμες που αντικατέστησαν τα παλιότερα πρότυπα χορευτικής μουσικής του 15ου αιώνα με άλλα πιο απλά. Πιο συγκεκριμένα, το κυριότερο χορευτικό είδος του 15^{ου} αιώνα ήταν η *bassadanza* (ή *bassedanza*). Συνοδεύονταν από ένα χαμηλόφωνο μουσικό σύνολο πνευστών οργάνων το οποίο αυτοσχεδίαζε ένα αντιστικτικό μέρος απάνω σε ένα αργό *cantus firmus* που παίζονταν από ένα *tenor swam* ή ένα *bombard*. Αν και η πρωταρχική μορφή της παβάνας είχε έναν καθαρά χορευτικό χαρακτήρα δεν συνέβαινε το ίδιο και στις παβάνες του ελισαβετιανού ρεπερτορίου. Οι περισσότερες αγγλικές παβάνες που γράφτηκαν γύρω στο 1600 μοιάζουν να απέχουν πολύ από τον χορευτικό τύπο της παβάνας και αυτό γιατί δεν προορίζονταν για να χορευτούν. Κατά την διάρκεια της βασιλείας της Ελισάβετ, ο συγκεκριμένος τύπος παβάνας γινόταν όλο και πιο πολύπλοκος αλλά και μουσικά πιο ενδιαφέρον. Στην Αγγλία η παβάνα πρωτοεμφανίστηκε το 1520, διάστημα κατά το οποίο βρισκόταν σε παρακμή σε κάποιες χώρες της Ευρώπης και όπως ακριβώς συνέβαινε και στη παλαιότερη μορφή της παβάνας, επρόκειτο για έναν πομπώδη αφηγηματικό χορό ο οποίος ακούγονταν κατά την είσοδο των πριγκίπων και των βασιλιάδων, συνοδευόμενων από τις πριγκίπισσες και τις βασίλισσές τους, σε επίσημα γεγονότα. Όπως αναφέρει ο Thomas Morley στο *A Plaine and Eassie Introduction to Practicall Musicke* (1597), οι παβάνες ήταν ένα συντηρητικό είδος μουσικής με σοβαρές χορογραφίες.⁴⁷ Αποτελούνταν συνήθως από τρία τμήματα εκ των οποίων το κάθε ένα από αυτά παίζονταν ή τραγουδιόταν δύο φορές. Ο αριθμός των μέτρων του κάθε τμήματος δεν ήταν σταθερός, όπως συνέβαινε και στις προγενέστερες παβάνες, αλλά μεταβάλλονταν. Μέχρι και το τέλος του αιώνα η ανομοιομορφία στον αριθμό των μέτρων του κάθε συστήματος ήταν πλέον κάτι συνηθισμένο.

⁴⁷ Holman, *Lacrimae: John Dowland*, σσ. 31-35

Κατά το διάστημα 1580-1590, οι παβάνες άρχισαν να έχουν αντιστικτικό χαρακτήρα κάτι το οποίο συντέλεσε στην πολυπλοκότητά τους. Οι συνθέτες συνήθως είχαν ως πρότυπο κάποιες άλλες παβάνες ενώ σπανιότερα δανείζονταν ιδέες από άλλα είδη σύνθεσης. Μία από τις πιο σημαντικές παβάνες είναι εκείνη του Peter Philip, της οποίας το τρίτο τμήμα είναι βασισμένο στο *Innomine* του Robert Parson. Επίσης ο Peter Philip με την *Dolorosa Pavan* (1593), είναι εκείνος που ενδυνάμωσε την χρήση της χρωματικής κίνησης ενώ η *Lachrimae* του Dowland φαίνεται να βρίσκεται στο επίκεντρο αυτής της τάσης εξελίσσοντάς την ακόμα περισσότερο.⁴⁸

4.2. Lachrimae για σόλο λαούτο, Lachrimae Pavan

Πρόκειται για κομμάτι που εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1596 και όπως προαναφέρθηκε ήταν πολύ αγαπητό προς τους φίλους της μουσικής ήδη από εκείνη την περίοδο.⁴⁹

Αν και δεν είναι απόλυτα βέβαιο ότι η αρχική τονικότητα του *Lachrimae Pavan* ήταν η σολ ελάσσονα, οι περισσότερες ενδείξεις που υπάρχουν σε αγγλικές πηγές δείχνουν ότι το κομμάτι είναι γραμμένο σε αυτήν τη τονικότητα.

Την *Lachrimae Pavan* την συναντάμε σε αρκετές πηγές είτε έντυπες είτε χειρόγραφες.

Έντυπες πηγές της Lachrimae pavan

Η πρώτη χρονολογικά έντυπη αξιόπιστη πηγή του *Lachrimae Pavan* είναι το *The New Book of Tablature* (1596) που εκδόθηκε από τον William Byrd ενώ ένα ακόμη βιβλίο που περιέχει το συγκεκριμένο κομμάτι είναι το *Ester Teil Allehando den und Lieder* (1642).

Άλλες έντυπες πηγές του *Lachrimae Pavan* είναι οι εξής:

- D-LemMs. 2. 6.15, σσ. 78-79 που είναι γνωστή ως βιβλίο με τίτλο *Dlugoraz Lutebook*
- Brussels, B-Bc Ms. 26.369z, σσ. [32] 27 and [28] [German, c. 1615)

⁴⁸ Holman, *Dowland:Lachrimae* σ. 31

⁴⁹ Holman, *Dowland:Lachrimae*, σ. 3

- Schele, D-Hs MB/2768, c.1613-19, σς. 17-19 μετοβιβλίο Pavan Lachrimae Jachimi van de Hoven den 16 Febr. Q A[nn] o 1614
- Schop, t' Uitnemen Kabinet, Este deel (Amsterdam 1646)
- GB-CFmMu. Ms 168 (olim.32g 29) που είναι γνωστό ως βιβλίο με τίτλο Fitzwilliam Virginal Book σς. 222-223 (πρόκειται για την οργανική εκδοχή του κομματιού που προορίζεται για πληκτροφόρο όργανο)

Χειρόγραφες πηγές της Lachrimae Pavan στην Αγγλία

- GB-Cu Add 2764 (2)
- Dd 2.11 f.81r Gb-Cu Dd 2.11 ff. 76v-77r
- Dd. 5.78 GB-CuDd 5.78.3 f.9r (είναι πιθανόν να έχουν συνταχθεί από τον Matthew Holmes προς τα τέλη του 1589 ή στις αρχές της δεκαετίας του 1590)
- GB-CuMSR. D 43.ff, 25r-6 (είναι γνωστή ως βιβλίο με τίτλο The Joine Dickeringe Lutebook)
- Dd.2.11, 84r. GB-CuDd.2.11 ff.76r-77r
- Dd. 2.11.84r GB-CuDd 2.11, ff.76r-77r
- GB-Lb Hirsch MS 1353, ff.11r (γνωστή ως βιβλίο με τίτλο The Hirsch Lutebook)
- Welde Ms στην ιδιωτική βιβλιοθήκη του Λόρδου Foretser William Park, Shropshinef. 4r, που είναι γνωστή ως βιβλίο με τίτλο Margaret Board's Lutebook (θεωρείται ότι συνδέεται με τις δραστηριότητες διδασκαλία του John Dowland αφού περιείχε κάποιο υλικό διδακτικού περιεχομένου από τον ίδιο)
- Fd Us –Ws Ms. V.b 280 (olim Ms. 1610.1), ff.18r-19v (περιλαμβάνει μια συλλογή μέσα στην οποία υπάρχουν πέντε κομμάτια κάποιου μαθητή του Dowland που όμως ήταν υπογεγραμμένα από τον ίδιο. Επομένως είναι πολύ πιθανόν τα κομμάτια αυτά να τα έγραψε ο Dowland) Paduan Lachrimae intavolatala Melchior Schildt

Χειρόγραφες πηγές του Lachrimae Pavan στο εξωτερικό

- D-KNhR 242, ff. 103r-104v που είναι γνωστό ως βιβλίο με τίτλο Lutebook of #8216 Elysabeth Romers #8217, (αρχές του 17^{ου} αιώνα)

- GB Haslemere Ms.2 B1, ff.225r-22r, (Νότια Γερμανία) που είναι γνωστή ως βιβλίο με τίτλο *Testude Galla Germanica* (Nuremberg, 1615) του George Leopold Fuhramn
- Cosens 36r. GB-CuAdd. 3056, 36r-37v, γνωστή ως βιβλίο με τίτλο *Cosens Lutebook*
- LT-Va 285-MF-LXXIX, formerly Konigsberg, Preussischer Statsarchiv, f. 24 [c. 1605.25]
- D-kl 4oMus. 108.1 ff.5v-r, γνωστήωςβιβλίομετίτλο Victor de Mntbuysson's luebook, c.1611
- Montbuysson 55r, D-kl 4o Mus. 108.1, ff. 5r-v; Victor de Montbuysson's lutebook, c.1611, ff. 55v-56r
- Ff.94v-95v του Joachim Van de Hove που είναι γνωστό ως βιβλίο με τίτλο *Florida*

Η *Lachrimae Pavan* είναι η σόλο οργανική εκδοχή του κομματιού η οποία έχει έναν, κατά κάποιον τρόπο, δεξιοτεχνικό χαρακτήρα. Αποτελείται από τρία τμήματα τα οποία στην κάθε τους επανάληψη εμφανίζονται διανθισμένα. Έτσι το κομμάτι παίρνει τη μορφή AA', BB', ΓΓ'. Είναι διακοσμημένο με ποικίλματα και κλίμακες, περιλαμβάνει συγκοπές και κάποια στολίδια τα οποία κάποιες φορές συμβολίζονται με το σημάδι της δίσσης. Ωστόσο, δεν είναι απόλυτα βέβαιο για το πως ακριβώς πρέπει να εκτελεστούν τα στολίδια αυτά.

Παρακάτω δίνεται η ταμπουλατούρα λαούτου και η μεταγραφή του *Lachrimae pavan* όπως εμφανίζεται στην έκδοση *The Collected Lute Music* της Diana Poulton.

First system of musical notation, including a grand staff with treble and bass clefs, and a separate line for figured bass notation below. The music is in a minor key and features a complex melodic line in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand.

(5)

Second system of musical notation, starting with a measure number '15' in a box. It continues the melodic and harmonic development from the first system.

Third system of musical notation, starting with a measure number '20' in a box. The melodic line shows some chromatic movement.

(6)

(7)

Fourth system of musical notation, continuing the piece with further melodic and harmonic progression.

(5) d on 3 added (6) r on 4 (7) b on 2.

40

Musical score for measures 40-43. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The rhythm is 4/4. The notes are: 40: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; 41: F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3; 42: F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2; 43: F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.

Musical score for measures 44-47. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The rhythm is 4/4. The notes are: 44: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; 45: F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3; 46: F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2; 47: F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.

(10)

45

Musical score for measures 48-51. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The rhythm is 4/4. The notes are: 48: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; 49: F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3; 50: F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2; 51: F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.

50

Musical score for measures 52-55. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The rhythm is 4/4. The notes are: 52: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; 53: F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3; 54: F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2; 55: F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.

(11)

(10) τ on 2 for τ on 3 (11) τ on 1 added.

4.3.Lachrimae για φωνή με συνοδεία λαούτου, Flow my Tears

Η διασκευή κομματιών από οργανικούς χορούς σε τραγούδια με συνοδεία λαούτου είναι μια τακτική που ακολούθησε σε αρκετά μεγάλο βαθμό ο John Dowland στα έργα του. Ένα από τα κομμάτια στο οποίο εφάρμοσε αυτήν την τακτική είναι και το Lachrimae Pavan, στο οποίο, όπως ήδη έχει αναφερθεί, έδωσε τον τίτλο *Flow my Tears* (κάτω από τον τίτλο του κομματιού αναγράφεται ο τίτλος της πρωταρχικής παβάνας «Lachrimae»⁵⁰).

Το *Flow my Tears* γνώρισε πιο μεγάλη επιτυχία σε σχέση με την εκδοχή του κομματιού για σόλο λαούτο, αφού ακροατές και εκτελεστές είχαν τη δυνατότητα να γνωρίσουν το κομμάτι σε μια πιο απλουστευμένη εκδοχή, με τη μελωδία και τη συνοδεία του κομματιού να μοιράζονται σε τραγουδιστή και εκτελεστή λαούτου αντίστοιχα.⁵¹

Έντυπες πηγές του Flow my tears

Η πλέον ευρέως διαδεδομένη εκδοχή του lachrimae σε μορφή τραγουδιού με συνοδεία λαούτου συμπεριλαμβάνεται στο *The Second Book of Songs* (1600)

- Το βιβλίο *Songs and Fancies* (Amsterdam 1612, 1622, 1666, 1682) του John Forbes
- Το βιβλίο *Stichtelycke Rymen* (Amsterdam, 1552) του Pick Raphailszoon

Χειρόγραφες πηγές του Flow my tears

- GB-Lbl Add. 24665, f11r-12
- Στο χειρόγραφο που είναι γνωστό ως βιβλίο με τίτλο *Giles Earle his book* 1615
- Camphuysen f.33r-34 (εκδοχή του κομματιού με Ολλανδικό λατρευτικό κείμενο)
- GB-ob Tenbury 1018, f.30v, f30r (σόλο τραγούδι, χωρίς συνοδεία λαούτου)

⁵⁰ Holman, *Dowland:Lachrimae*

⁵¹ <http://igor.gold.ac.uk/~mas01tc/web/ECOLMtest/IMSweb/Dow2wd95REV.htm>,The Lute Society of America)

Παρακάτω δίνεται το *Flow my tears* για φωνή με συνοδεία λαούτου, όπως απαντάται στο *The Second Book of Songs*.

2 FLOW MY TEARS

LACRIMAE

VOICE

Flow my tears fall from your springs, Ex-ild for ev-er let me mourn: Where
Down vain lights shine you no more, No nights are dark e-nough for those That

LUTE

night's black bird her sad in - fa-my sings, There let me live for - -
in de - spair their last for - tunes de - plere, Light doth but shame dis - -

- lora. Nev - er may my woes be re - liev - ed, Since pi -
- close. From the high-est spire of con - tent - ment, My for -

Copyright 1922 by Stainer & Bell Ltd. Revised edition © 1969.

- ty is fled, And tears, and sighs, and groans my wea - ry
- tune is thrown, And fear, and grief, and pain for my de -

1 7

days, my wea - ry days Of all joys have de - priv - ed.
- serts, for my de - serts Are my hopes since hope is gone.

1

Hark you sha - dows that in dark - - - ness

3

dwel, Learn to con-temn light, Hap - py, hap - py they

that in hell Feel not the world's do - - - spite.

4
 Flow my tears fall from your springs,
 Exil'd for ever: let me mourn
 Where night's black bird her sad intamy sings,
 There let me live forlorn.

2
 Down vain lights shine you no more,
 No nights are dark enough for those
 That in déspair their last fortunes deplore,
 Light doth but shame disclose.

Never may my woes be relieved,
 Since pity is fled,
 And tears, and sighs, and groans my weary days
 Of all joys have deprived.

From the highest spire of contentment,
 My fortune is thrown,
 And fear, and grief, and pain for my deserts
 Are my hopes since hope is gone.

5
 Hark you shadows that in darkness dwell,
 Learn to contemn light,
 Happy, happy they that in hell
 Feel not the world's despite.

Το *Flow my Tears* είναι γραμμένο σε λα̣. Η γραφή της συγκεκριμένης εκδοχής του κομματιού, σε αντίθεση με την εκδοχή για σόλο λαούτο, είναι πεντάφωνη. Η cantus εκτελείται από τον τραγουδιστή/τραγουδίστρια ενώ οι τέσσερις χαμηλότερες φωνές προορίζονται για το λαούτο το οποίο έχει κυρίως συνοδευτικό χαρακτήρα. Το μέρος του λαούτου είναι αρκετά απλό συγκριτικά με το *lachrimae* για σόλο λαούτο κι αυτό γιατί ο εκτελεστής λαούτου έπαιζε μόνο τη συνοδεία χωρίς να είναι υποχρεωμένος να αποδώσει και τη μελωδία, εκτός από κάποια σχήματα που υπάρχουν στην altus με αξίες ογδόων. Η χρήση των σχημάτων αυτών στην altus δίνει την αίσθηση του διαλόγου με την cantus. Πιο συγκεκριμένα τα σχήματα αυτά βρίσκονται στα μέτρα: 2, 4, 7, 15, και 21.

Το έργο είναι χωρισμένο σε τρία ευδιάκριτα τμήματα τα οποία επαναλαμβάνονται.

Τμήμα	Μέτρα	Τονικότητες από τις οποίες διέρχεται το κομμάτι
A	1-6	Ξεκινάει στην λα̣ και κάνει τέλεια πτώση στα μέτρα 5-6. Τελειώνει με τρίτη της Πικαρδίας (διαφορετικοί στίχοι στην επανάληψη)
B	7-15	Ξεκινάει στην ντο ⁺ στα μέτρα 7-8, πηγαίνει στην ρε̣ στα μέτρα 10-11, κάνει φρύγια πτώση στην λα̣ στα μέτρα 14-15 (διαφορετικοί στίχοι στην επανάληψη)
Γ	17-24	Ξεκινάει στην λα̣, κάνει τέλεια πτώση στην λα̣ στα μέτρα 23-24. Τελειώνει με τρίτη της πικαρδίας. (ίδιοι στίχοι στην επανάληψη)

Εκτός από τις πτώσεις που υπάρχουν στο τέλος του κάθε τμήματος πτώσεις υπάρχουν και στο μέσο των τμημάτων και είναι οι εξής:

1^ο μέτρο: τονική - δεσπόζουσα (μισή / φρύγια πτώση)

3^ο μέτρο: δεσπόζουσα – τονική (τέλεια πτώση)

4^ο μέτρο: υποδεσπόζουσα – δεσπόζουσα (μισή / φρύγια πτώση)

16^ο /17^ο μέτρο: τονική σε πρώτη αναστροφή – δεσπόζουσα – τονική (τέλεια πτώση)

17^ο μέτρο: υποδεσπόζουσα – δεσπόζουσα (μισή / φρύγια πτώση)

Χαρακτηριστική είναι η χρήση του διαστήματος της τέταρτης ελαττωμένης αφού θεωρείται συμβολισμός της θλίψης και του στεναγμού στην μουσική της Ελισαβετιανής περιόδου. Διαστήματα τετάρτης ελαττωμένης υπάρχουν στα μέτρα: 5:

σολ#-ντο, 7:ντο#-φα, 20:σολ#-ντο. Τέλος απαραίτητη δεν θα μπορούσε να περάσει η άρτια σύνδεση μεταξύ κειμένου και μουσικής αφού απάνω σε καθοδικά περάσματα έχουν προσαρμοστεί λέξεις που φανερώνουν πόνο και θλίψη.

Παρακάτω δίνεται το κείμενο και η μετάφραση του τραγουδιού *Flow my Tears*.

Flow my tears fall from your springs
Exil'd for ever: let me mourn
Where night's black bird her sad intiamy sings
There let me live folorn.

Down vain lights shine you no more
No nights are dark enough for those
That in despair their last fortunes deplore,
Light doth but shame disclose

Never may my woes be revieled,
Since pity is fled,
And tears, and sighs, and groans my weavy days
Of all joys have deprived.

From the highest spire of contentment,
My fortune is thrown,
And fear, and grief, and pain for my deserts
Are my hopes since hope is gone.

Hark you shadows that is darkness dwell,
Learn to content light,
Happy, happy, they that in hell
Feel not the word's despite.

Κυλήστε δάκρυά μου, ρεύστε από τις πηγες σας
Εξόριστος για πάντα αφήστε με να θρηνήσω
Όταν το μαύρο πουλί της νύχτας τραγουδά το θλιμμένο όνειδός της
Εκεί αφήστε με να ζήσω αποξεχασμένος

Κάτω μαιτιόδοξα φώτα μη λάμπετε πια
Καμιά νύχτα δεν είναι αρκετα σκοτεινή γι' αυτούς
Που οικτίρουν μες στην απόγνωση τις χαμένες τους τύχες
Το φως δεν αποκλύπτει παρά την ντροπή.

Ποτέ δεν θα ελαφρύνουν οι συμφορές μου
Αφότου πέταξε ο οίκτος
Και δάκρυα και αναστεναγμοί και βογγητά τις κουρασμένες μου μέρες
Στέρησαν από κάθε χαρά

Από τον υψηλότερο θόλο της ευχαρίστησής μου
Πετάχτηκε η τύχη μου
Και φόβος και θλίψη και πόνος για τις ερήμους μου
Είναι οι ελπίδες μου, αφού η ελπίδα έχει χαθεί.

Αφουγγραστείτε! Εσείς οι σκιές που κατοικείτε στο σκοτάδι
Μάθετε να καταδικάζετε το φως
Ευτυχισμένοι, ευτυχισμένοι αυτοί που στην κόλαση
Δε νιώθουν την καταφρόνια του κόσμου.

4.4. *Lachrimae* για consort με συνοδεία λαούτου, *Lachrimae antiquae*

Το *Lachrimae antiquae* είναι το πρώτο κομμάτι της συλλογής έργων του Dowland την οποία ο ίδιος ονόμασε *Lachrimae or Seven Tears*. Όπως φαίνεται ο Dowland επέλεξε να δώσει την ονομασία αυτού του κομματιού σε ολόκληρη την συλλογή γιατί όλα τα κομμάτια στηρίζονται στο μοτίβο του *Lachrimae*.

Πρόκειται για μια συλλογή έργων τα οποία βασίζονται στις επικρατέστερες χορευτικές μουσικές φόρμες εκείνης της εποχής, την παβάνα, την γκαλιάρντα και την αλεμάντ. Πιο συγκεκριμένα η συλλογή αυτή περιλαμβάνει δέκα παβάνες, εννέα γκαλιάρντες και δύο αλεμάντες.

Η συλλογή *lachrimae* εντάχθηκε από τον Thomas Adams, (εκδότης και βιβλιοπώλης) στο Stationer Register στις 2 Απριλίου του 1604. Ο Dowland αρχικά σκόπευε να εκδόσει το *Lachrimae* μέσω του Adams, όμως λόγω της παρατεταμένης διαμονής του στην Αγγλία μπήκε στον πειρασμό να εκδόσει μόνος του, παράνομα, όσο θα ήταν εκεί, σκεπτόμενος ότι οργανώνοντας μόνος του τις πωλήσεις του βιβλίου θα είχε μεγαλύτερες οικονομικές απολαβές.

Τελικά το *Lachrimae* εκδόθηκε χωρίς κάποια συγκεκριμένη ημερομηνία. Τα αντίγραφα που βρίσκονται στη Δημόσια Βιβλιοθήκη του Manchester και στη Βρετανική βιβλιοθήκη έχουν τις χρονολογίες 1605 και 1606, οι οποίες έχουν γραφτεί με το χέρι στην σελίδα τίτλου του βιβλίου. Ωστόσο, οι πιο πρόσφατες μελέτες που έχουν γίνει μας πληροφορούν ότι το 1605 είναι πιο πιθανή χρονολογία έκδοσης του *Lachrimae* χωρίς αυτό να είναι απόλυτα βέβαιο.⁵²

Το γεγονός ότι το *Lachrimae* δεν έχει κάποια συγκεκριμένη χρονολογία έκδοσης πιθανόν να οφείλεται στο ότι η απουσία χρονολογίας έκδοσης επέτρεπε την εκτύπωση περισσότερων αντιτύπων προς πώληση και μάλιστα χωρίς να χρειάζεται να αλλαχθεί η σελίδα τίτλου σε κάθε επανέκδοση.

Εξετάζοντας την συνήθη πρακτική απεικόνισης της πολυφωνικής φωνητικής ή οργανικής μουσικής την περίοδο της Αναγέννησης, διαπιστώνεται ότι αρχικά η κάθε συλλογή ήταν μοιρασμένη σε τόσα βιβλία όσα ήταν και τα όργανα των κομματιών όπου το κάθε βιβλίο περιελάμβανε το μέρος του κάθε οργάνου ξεχωριστά. Όμως ο

⁵² Holman, *Dowland: Lachrimae*, σ. 66

Dowland χρησιμοποίησε έναν διαφορετικό τρόπο απεικόνισης της πολυφωνικής μουσικής. Η συλλογή *Lachrimae* ήταν διαμορφωμένη έτσι ώστε όλες οι φωνές να είναι συγκεντρωμένες σε ένα φύλλο. Πιο συγκεκριμένα η cantus ήταν στην κάτω αριστερή πλευρά, ο basus στη μέση αριστερά, η quintus στην αριστερή κορυφή, ο tenor στην δεξιά κορυφή, η ταμπουλατούρα του λαούτου δεξιά στη μέση απέναντι από το basus, η altus στο κάτω μέρος της δεξιάς σελίδας. Έτσι το κάθε κομμάτι μπορούσε να εκτελείται συγχρόνως από όλους τους εκτελεστές.

Αυτή η μορφή παρουσίασης πολυφωνικής μουσικής δεν είναι επινόηση του Dowland αφού τη συναντάμε και στο *Innomines and other solfainge songs for voices or instruments* που βρίσκεται στο χειρόγραφο GB-LblAddMs 31390 του 1578. Άλλες εκδόσεις σε αυτήν τη μορφή είναι το *Le Parangon de chanson* (Lyon, 1538-1543) του Jacques Moderne, τα ντουέτα για λαούτο του Pierre Phalese's που βρίσκονται στο *Hortus musarum* και *Lucu lentum theatrum musicum*, (Louvain, 1552, 1568) στο *Florilegium* του Andrian Denss (Cologne, 1594) και στο ελισαβετιανό χειρόγραφο GB-Lbl, Add. MS 4900.

Το *Lachrimae antiquae* σε λα⁷ προορίζεται για πέντε φωνές ενώ η συνοδεία λαούτου είναι τετράφωνη. Εκείνο που θα μπορούσε να παρατηρήσει κανείς είναι ότι η alto στο *Lachrimae Antiquae* είναι η αντίστοιχη υψηλότερη φωνή του λαούτου του *Flow my tears* και ότι η cantus στο *Lachrimae Antiquae* εκτελείται ταυτόχρονα και από το λαούτο κάτι το οποίο δεν ισχύει στο *Flow my Tears* επειδή ο ρόλος του λαούτου στο τραγούδι ήταν να στηρίζει την φωνή αφού η μελωδία αποδίδονταν από τον τραγουδιστή ή τραγουδίστρια.

Lachrimae Antiquae

John Dowland

Cantus

Altus

Tenor

Quintus

Bassus

Lute

(realisation of tablature)

Lute tuning:
D, E, F, G, c, f, a, d', g'

5

© 2007 by *Adeyn Press* - publisher of critical and performing editions of early music.
www.adeyn-press.co.uk
enquiries@adeyn-press.co.uk

9

Musical score for measures 9-12. The score is written for five staves: a vocal line (treble clef), three piano accompaniment staves (alto, tenor, and bass clefs), and a figured bass line (bass clef). The music features a vocal melody with various note values and rests, accompanied by a complex piano texture with many sixteenth notes and chords. The figured bass line provides harmonic support with numerical figures and some accidentals.

13

Musical score for measures 13-16. The score continues with the same five-staff format as the previous system. The vocal line and piano accompaniment continue with similar rhythmic and melodic patterns. The figured bass line includes numerical figures and some accidentals, such as naturals and sharps, indicating specific harmonic choices.

17

21

Editorial Notes

Source: John Dowland: *Lachrimæ, or Seaven Teares figured in Seaven Passionate Pavans, with divers other Pavans, Galiards, and Almands, set forth for the Lute, Viols, or Violons, in five parts* [London, n.d. (almost certainly 1604)].

Note-values and pitches are as in the original edition.

Repeat-marks throughout are editorial.

Small accidentals are editorial (1.5.4 is the single instance in this piece, the sharp being supplied by the lute tablature).

Το κομμάτι είναι μεταφερόμενο στην λα ελάσσονα, κάτι που επίσης εξυπηρετούσε στην καλύτερη απόδοση του κομματιού από τα έγχορδα όργανα, ενώ η ταμπουλατούρα του λαούτου απαιτεί ένα τενοριλαούτο χρησιμοποιώντας το τυπικό αναγεννησιακό χόρδισμα G-c-f-a-d¹-g¹.

Το πρωτότυπο της consort εκδοχής της παβάνας υπάρχει ανατυπωμένο στο *Lachrimae* (1604) του Peter Holman

Μία άλλη consort εκδοχή της παβάνας είναι εκείνη που εμφανίζεται στο ως *Pavana 5 voc. Dulandi Angli* στο *Flores Musicae 2* (Heidelberg, 1600) του Johannes Rude.⁵³

Η μουσική της συγκεκριμένης συλλογής δεν είχε μεγάλη επίδραση στα έργα των Άγγλων συνθετών ενώ κανένας δεν επέλεξε να εκτυπώσει τη μουσική του σύμφωνα με την πρακτική που ακολουθήσε ο Dowland στο *Lachrimae*. Το πως πήγα οι πωλήσεις του βιβλίου αυτού καθώς και το πόσα χρήματα κέρδισε ο Dowland από την έκδοσή του είναι στοιχεία που δεν είναι γνωστά. Το *Lachrimae* δεν επανεκδόθηκε ποτέ. Δεν είχε μεγάλη απήχηση στους συγχρόνους του Dowland αλλά υπάρχουν ενδείξεις που μας πληροφορούν ότι στην αγορά της Πρωσίας υπήρχαν αποθέματα του *Lachrimae* μέχρι και το 1630.⁵⁴

4.5. Το χαρακτηριστικό μοτίβο του *Lachrimae* και η χρήση του από άλλους συνθέτες

Η εποχή της Αναγέννησης καθώς και η μπαρόκ εποχή είναι περίοδοι γεμάτες από μουσικούς συμβολισμούς. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η καθοδική τέταρτη. Η καθοδική κίνηση συμβολίζει την θλίψη, την λύπη και τον πόνο, στοιχεία τα οποία γίνονται ακόμη πιο έντονα με την χρωματική κίνηση. Μια ενδιαφέρουσα μελέτη περί αυτού του θέματος έχει γίνει στο «The consort», No.26, 1979 του Donald Hoffman.

Πολύ συχνά μέσα στις τρεις εκδοχές του *Lachrimae* συναντάει κανείς την κατιούσα μελωδική γραμμή που εκφράζει το συναίσθημα της θλίψης, ενώ ταυτόχρονα είναι

⁵³ <http://igor.gold.ac.uk/~mas01tc/web/ECOLMtest/IMSweb/Dow2wd95REV.htm>, The Lute Society of America, 24/04/2013

⁵⁴ Holman, *Dowland: Lachrimae*, σ. 3

συμβολισμός των δακρύων που κυλάνε. Ωστόσο, δεν θα μπορούσε να μην αναφέρει ότι το θέμα του *lachrimae* αποτελεί υπόδειγμα του συμβολισμού αυτού.

Είναι πολύ πιθανόν ότι ο Dowland ήταν επηρεασμένος από άλλους συνθέτες όταν χρησιμοποίησε το συγκεκριμένο μοτίβο στο έργο του αυτό, για αυτό και πολλοί συγγραφείς όπως η Diana Poulton, ο Rudolf Henning, ο John Word, ο Lionel Pike και David Pinto επιχείρησαν να βρουν κάποια κομμάτια που λειτούργησαν ως πρότυπα για τη σύνθεση του *Lachrimae*. Αν και δε μπορεί κάποιος να είναι απόλυτα βέβαιος για το αν ο Dowland επέλεξε συνειδητά να γράψει το *Lachrimae* με βάση κάποιο άλλο πρότυπο, τα έργα του πραγματικά δείχνουν ότι επηρεάστηκε αρκετά από τους άλλους συνθέτες της εποχής του.

Έργα τα οποία πιθανόν να λειτούργησαν ως πρότυπα στη σύνθεση του *Lachrimae*:

- *Parto da voi mio sole*, στο τρίτο βιβλίο μαδριγαλιών (Venice 1585) του Luca Marrenzio
- *Rivifontaneefiumi*, μαδριγάλια από την ανθολογία *Le gioie musicali* (Venice 1589) του Luca Marrenzio
- *Quando lieta sperai*, μαδριγάλι του Cipriano de Rore

Το χαρακτηριστικό μοτίβο του *Lachrimae* ωστόσο συναντάται πολύ συχνά και σε έργα άλλων βορειοευρωπαίων συνθετών καθ' όλη την διάρκεια του 17^{ου} αιώνα και κυρίως στις πρώτες δεκαετίες.

Άλλοι συνθέτες που χρησιμοποίησαν το συγκεκριμένο μοτίβο.

- Antony Holborn: στις έξι παβάνες που βρίσκονται στο *Pavans, Galliards, Almeins*, στον 7, 21 *Infernum*, 23 *Spero*, 27 *The image of melancholy*, 49 *Ploravit*, και 51 *Posthuma*
- Thomas Weelkes: στις ημιτελείς πεντάφωνες παβάνες
- George Kitbye: στις ημιτελείς πεντάφωνες παβάνες
- Thomas Tomkins: σε μία ημιτελή πεντάφωνη παβάνα
- William Brade: μία πεντάφωνη παβάνα και μία γκαλιάρντα στις αθολογίες *Fullsack* και *Hildebrandt* του 1607
- Christopher Simpson: σε μία πεντάφωνη παβάνα και γκαλιάρντα

- Johan Schein: η παβάνα της σουίτας n^ο6 που βρίσκεται στο *Banchetto musicale* και η παβάνα για τέσσερα crumhorns της ίδιας συλλογής
- Thomas Morley: σε μία παβάνα και μία γκαλιάρντα για ηλεκτροφόρο όργανο
- William Lawes: μία τετράφωνη παβάνα σε ρε ελάσσονα ξαναγραμμένη από τον ίδιο σε ντο ελάσσονα και μία φαντασία που βρίσκεται στην σουίτα n^ο7 σε ρε ελάσσονα για δύο βιολιά, μπάσσο βιολί και όργανο
- John Jenkins: σε μία τετράφωνη παβάνα σε ρε ελάσσονα
- Johan Schop: σεμιάτετράφωνηπαβάνα
- Nicolas Vallet: στο *Apollinis susse Leyr* (Amsterdam 1642)
- Jacob Eyck: στο *Euterpe* (Amsterdam 1649)⁵⁵

4.6. Σύγχρονες πηγές του *Lachrimae*

Οι τρεις εκδοχές του *Lachrimae* (*Lachrimae Pavan*, *Flow my tears*, *Lachrimae antiquae*), υπάρχουν και σε σύγχρονες πηγές και είναι οι εξής:

Σύγχρονες πηγές του *Lachrimae Pavan*

- Poulton, Diana & Lam, Basil, *The Collected Lute Music*, (1974,2/ 1978,3/ 1981)⁵⁶ περιλαμβάνει την εκδοχή του κομματιού για σόλο λαούτο.
- Siktberg, Steve, *John Dowland in Tablature*, περιλαμβάνει το *Lachrimae Pavan* διασκευασμένο για κιθάρα.
- Renbourn, John, *Complete Anthology of Medieval and Renaissance Music for Guitar*, περιλαμβάνει το *lachrimae pavan* διασκευασμένο για κιθάρα.⁵⁷

Σύγχρονες πηγές του *Flow my tears*

- Fellowes, Edmund, *English School of Lutenist Song Writers*, (1922-4), για σόλο φωνή με συνοδεία λαούτου, αναθεωρήθηκε από τον Thurston Dart και David Schoff με την ονομασία *The English Lute Songs*,

⁵⁵ Holman, *Dowland: Lachrimae*, σ. 40

⁵⁶ Holman, *Dowland: Lachrimae*

⁵⁷ Books.google.gr, 18/05/2013

- *Ayres for four Voices*, MB 6 (1953;2/1963;3/1970), έχουν μελετηθεί από τον Edmund Fellowes, Thurston Dart και Nigel Fortune, πρόκειται για τις φωνητικές εκδοχές του κομματιού.
- Timothy James Roden Craig, *Anthology for music Western Civilization*, 1^{ος} τόμος, περιλαμβάνει τη φωνή και τη συνοδεία λαούτου του *Flow my tears*
- David Nadal, *Lute Songs of Dowland*, περιλαμβάνει τα κομμάτια του 1^{ου} και 2^{ου} βιβλίου τραγουδιών μαζί με την ταμπουλατούρα λαούτου.

Σύγχρονες πηγές του *Lachrime antiquae*

- Giesbert, F.J., *Lachrimae odersieben Tranen*, (Kassel, 1954), περιλαμβάνει την ταμπουλατούρα λαούτου και τα μέρη από τις βιόλες μόνο των επτά παβανών.
- Hunt Edgar, *Lachrimae in Complete Consort music CC MJ*, (London, 1985), περιλαμβάνει το *Lachrimae* για CCM (Complete Consort Music).
- Stroud, Peter, *Amusicalbanquet*, (1968), πρόκειται για μια ολοκληρωμένη μουσική συλλογή.
- Η συλλογή *The Werner Licking Music Collection* περιλαμβάνει το *Lachrimae Antiquae* χωρίς την ταμπουλατούρα λαούτου, η οποία μελετήθηκε και εκδόθηκε από τον Ulrich Alpers. Η ίδια συλλογή περιλαμβάνει την ίδια εκδοχή του *Lachrimae* συμπεριλαμβανομένου και το μέρος του λαούτου, η οποία εκδόθηκε και μελετήθηκε από τον David Frasher.
- Holman, Peter, *Lachrimae (1604)*, περιλαμβάνει το table format του *lachrimae antiquae*.

5. Συμπεράσματα

Αναμφισβήτητα η σύνθεση του *Lachrimae Pavan* για σόλο λαούτο και οι άλλες δύο εκδοχές του από τον ίδιο τον John Dowland αποτελούν χαρακτηριστικά έργα της εποχής της Αναγέννησης.

Το *Lachrimae Pavan* με τον δεξιοτεχνικό του χαρακτήρα αναδεικνύει το Αναγεννησιακό λαούτο ως όργανο σολιστικό, ενώ η απόλυτα αρμονική σύνδεση της μουσικής και των στίχων του *Flow my tears* «εμφυτεύουν» στον ακροατή το αίσθημα της μελαγχολίας, τάση η οποία κυριαρχούσε κατά την διάρκεια της εποχής της Αναγέννησης στην Αγγλία.

Τέλος *Lachrimae Antiquae* για λαούτο και οργανικό μουσικό σύνολο είναι έργο – οδηγός για τις υπόλοιπες παβάνες της συλλογής *Lachrimae or Seven Passionate Pavans*, αφού όλες στηρίζονται στο χαρακτηριστικό μοτίβο του *Lachrimae*.

Βιβλιογραφία

- Dowland, John, *A Pilgrimes Solace* (London, William Barley, 1612)
- Holman, Peter, *Dowland: Lachrimae* (Cambridge, Cambridge University Press, 1997)
- Κίτσος, Θεόδωρος, *Το σόλο τραγούδι του 16^{ου} αιώνα*, Πανεπιστημιακές σημειώσεις. Χειμερινό εξάμηνο 2011, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικών Σπουδών,
- Nadal, David, *Lute Songs of John Dowland, The Original First and Second Books* (New York, David Nadal & Kithara Editions, 1997)
- Poulton, Diana and Basil Lam, *The Collected Lute Music of John Dowland* (London, Faber Music Limited, 1998)
- Poulton, Diana, *John Dowland*, (London: Redwood Burn Limited, 1982)
- Radice, Mark A., *Chamber Music: An Essential History* (Michigan, University of Michigan Press, 2012)
- Spencer, Robert, "Performance Style of the English Lute Ayre c.1600", *The Journal of the Lute Society*, 24 (1984)
- Spring, Matthew, *The Lute in Britain: A History of the Instrument and its Music* (Oxford, Oxford University Press, 2001)

Διαδικτυακές Πηγές

John Dowland, http://en.wikipedia.org/wiki/John_Dowland

Poulton, John Dowland, http://en.wikipedia.org/wiki/John_Dowland,

John Dowland's Lachrimae

Daviderebuffa.altervista.org/pag.../lute.pdf

The Lute Society of America, "The lute song,

http://en.wikipedia.org/wiki/LuteSong

The lute song, http://www.channelclassics.com/italian_lute-songs.html

The English Lute song Styles, <http://www.pages.drexel.edu/~mlo26/styles.html>,

Consort of instruments, http://en.wikipedia.org/wiki/Consort_of_instruments,

The lute society of America, ,