





Ουμανισμός και μουσική στην ιταλική αναγέννηση

ΟΥΜΑΝΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ  
ΣΤΗΝ ΙΤΑΛΙΚΗ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ  
Δημήτρης Κούντουρας

Επιμέλεια κειμένου: Βαρβάρα Καρζή

ISBN: 978-960-6685-83-5

© Σεπτέμβριος 2020, Fagottobooks, Νίκος Θερμός

---

**Fagottobooks**

Κεντρικό: Βαλτετσίου 15, 10680 Αθήνα

Τηλ.: 210-3645147, Fax: 210-3645149

Υποκατάστημα: Ζακύνθου 7, 31100 Λευκάδα


Τηλ./Fax: 26450-21095

e-mail: [info@fagottobooks.gr](mailto:info@fagottobooks.gr)

[www.fagottobooks.gr](http://www.fagottobooks.gr)

Δημήτρης Κούντουρας

ΟΥΜΑΝΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ  
ΣΤΗΝ ΙΤΑΛΙΚΗ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ

fagotto books 

## Περιεχόμενα

<b>ΕΙΣΑΓΩΓΗ</b> .....	11
-----------------------	----

### **ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ**

<b>Ουμανιστικό κίνημα και ουμανιστές στην Αναγέννηση</b> ..	15
---	----

### **ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ**

#### **Αντιλήψεις περί μουσικής από την Αρχαιότητα**

<b>μέχρι τον 17ο αιώνα</b> .....	27
Αρχαιότητα .....	27
Μεσαίωνας .....	33
Ιταλία .....	38
Ιταλία (1450-1550) .....	38
Ιταλία (1550-1650) .....	42

### **ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ**

<b>Αναγεννησιακός Ουμανισμός και μουσική</b> .....	47
Ανασκόπηση .....	47
Χαρακτηριστικές επιρροές .....	56
Οι μουσικοί πρωτο-ουμανιστές: Γιοχάννες Τινκτόρις και Φρανκίνο Γκαφφούριο .....	61
Ουμανιστικές επιδράσεις στη μουσική του 15ου αιώνα ....	65
Η ρητορική ως απόρροια του Ουμανισμού και η σχέση της με τη μουσική .....	71

### **ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ**

<b>Μυθολογία, μουσική και ποίηση</b> .....	85
Η ιταλική ποίηση του 15ου και 16ου αιώνα και η <i>poesia per musica</i> .....	85

Αρκαδία και ποιμενικό ύφος .....	88
Μυθολογία και μαδριγάλι .....	93
Μυθολογικοί χαρακτήρες στα μαδριγάλια .....	101
Ζέφυρος .....	101
Θύρσης .....	102
Νύμφη .....	103

## **ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ**

### **Ιταλικές πόλεις-κέντρα της μουσικής**

<b>και του Ουμανισμού.....</b>	<b>107</b>
Φλωρεντία .....	107
Μάντοβα .....	115
Ο Μοντεβέρντι στη Μάντοβα .....	123
Φερράρα .....	128
Η Φερράρα ως κέντρο μουσικών νεωτερισμών .....	138
Βενετία .....	144
Μουσική και μουσικοί στη Βενετία .....	146
Ο Μοντεβέρντι στη Βενετία .....	151

<b>ΕΠΙΛΟΓΟΣ .....</b>	<b>155</b>
-----------------------	------------

<b>ΠΗΓΕΣ .....</b>	<b>159</b>
--------------------	------------

<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ .....</b>	<b>163</b>
---------------------------	------------





ΜΟΝΟΣΤΙΧΟΝ ΕΙΣ ΤΗΝ ΣΕΛΗΝΗΝ, XIII

*Νυκτερινούς ἀκτίνας ἐς ἡμᾶς πέμπε, Σελήνη*

*Angelo Poliziano, Epigrammata Graeca*



## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Οι σχέσεις της μουσικής με τον αναγεννησιακό Ουμανισμό αποτελούν ένα περίπλοκο και πολυδιάστατο φαινόμενο. Το ουμανιστικό κίνημα υπήρξε καθοριστικό για τη σκέψη και την ιστορία των ιδεών και, κατά συνέπεια, για τη μουσική, αναζωογονώντας, ταυτόχρονα, το ενδιαφέρον για τον αρχαίο κόσμο. Το ίδιο χρονικό διάστημα ήρθαν στο φως περιοχές της αρχαίας γνώσης που έμελλαν να επηρεάσουν βαθιά τη μουσική δημιουργία. Το αυξανόμενο ενδιαφέρον για την τέχνη της ρητορικής έφερε πιο κοντά τη μουσική με τις τέχνες του λόγου (με το *trivium*, το τρίπτυχο με τις τρεις ελευθέριας τέχνες) και την απομάκρυνε από το πλαίσιο των τεσσάρων μαθηματικών επιστημών (από το *quadrivium*) που είχαν καθοριστεί από τους θεωρητικούς του Μεσαίωνα. Η τέχνη της ρητορικής επανήλθε και αφορούσε όλα τα είδη δημιουργίας και ως μέθοδος «κατασκευής» ενός έργου και ως τρόπος προσωδίας και απόδοσης ενός έργου. Αυτό επεκτάθηκε και επηρέασε καταλυτικά τη μουσική και τη σχέση της με το κείμενο και την εκφορά του. Επιπρόσθετα, η μυθολογική θεματολογία, ιδιαίτερα δημοφιλής στην Αρχαιότητα, και το ποιμενικό –το «αρκαδικό»– λογοτεχνικό ύφος γνώρισαν μεγάλη άνθηση στην Αναγέννηση, χάρη στους ουμανιστές, μια επιρροή που διήρκησε μέχρι και τον 18ο αιώνα. Η άνθηση του νεοπλατωνισμού και της φυσικής φιλοσοφίας έφεραν στο προσκήνιο μια κοσμοθεωρία που, μέσα από τους Φλωρεντινούς Μαρσίλιο Φιτσίνο (Marsilio Ficino, 1433-1499) και Πίκο ντέλλα Μιράντολα (Pico della Mirandola, 1463-1494), διαδόθηκε και επη-

ρέασε καθοριστικά τον πνευματικό και καλλιτεχνικό κόσμο της Ιταλίας.

Στο πλαίσιο της αναβίωσης της αρχαία τραγωδίας και της αρχαίας μουσικής, οι μουσικοί και οι ουμανιστές έμεναν αμήχανοι, μη γνωρίζοντας τίποτα για τη μουσική των αρχαίων. Ως εκ τούτου, ο μουσικός πειραματισμός στην απαγγελία αρχαίων κειμένων με αυτοσχεδιαστική μουσική άρχισε να διαφοροποιεί το «μεσαιωνικό» μοντέλο μουσικο-ποιητικών μορφών του 15ου αιώνα. Η ολοένα και μεγαλύτερη τάση για έκφραση του ποιητικού κειμένου και του νοήματος και, κατ' επέκταση, της ιδέας και του «βασικού συναισθήματος» του έργου –γνωστού στην εποχή ως *affetto*– από τη μουσική αποτέλεσε μια από τις σημαντικότερες επιδράσεις του Ουμανισμού σχετικά με τη μουσική τέχνη. Η διαδικασία αυτή υπήρξε, ωστόσο, σταδιακή και πέρασε από διάφορες φάσεις μέχρι να οδηγήσει στη νέα μουσική του μπαρόκ και της, κατά τον Κλαούντιο Μοντεβέρντι (Claudio Monteverdi), *seconda prattica*. Η ιταλική ποίηση της Αναγέννησης καθορίστηκε από τη μουσική (*proesia per musica*) και ταυτόχρονα όρισε το μαδριγάλι ως το ύψιστο είδος κοσμικής δημιουργίας, βασισιμένο σε μια υπερβατική σχέση μουσικής-λόγου, με πολυεπίπεδες αναγνώσεις.

Πρόθεση του συγγραφέα είναι να απευθυνθεί τόσο στο ειδικό μουσικόφιλο κοινό όσο και σε κοινό με ευρύτερο ενδιαφέρον για την Αναγέννηση και την ιστορία των ιδεών της. Παρουσιάζονται και αναλύονται αναφορές ουμανιστών –λογίων της ιταλικής Αναγέννησης– για τη μουσική καθώς και πλήθος στοιχείων σχετικά με τους πρώτους «μουσικούς» ουμανιστές και θεωρητικούς της μουσικής και με τις αντιλήψεις τους, όπως διαφαίνονται μέσα από το έργο τους. Η μουσική ρητορική και η αρχαία μυθολογία, επακόλουθα της ουμανιστικής παιδείας, επέδρασαν καθοριστικά στη μουσική δημιουργία και κατέχουν

---

σημαντικό μέρος της παρούσας μελέτης, δίνοντας μια ολοκληρωμένη παρουσίαση της σχέσης μουσικής και αναγεννησιακού Ουμανισμού. Επίσης παρουσιάζονται οι αντιλήψεις περί μουσικής από την Αρχαιότητα μέχρι την Αναγέννηση καθώς και οι πολυδιάστατες σχέσεις των λογίων καθώς και των «μουσικών ουμανιστών» με τη μουσική της εποχής τους.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

### Αντιλήψεις περί μουσικής από την Αρχαιότητα μέχρι τον 17ο αιώνα

#### Αρχαιότητα

Προκειμένου να κατανοήσουμε καλύτερα τις σχέσεις του αναγεννησιακού Ουμανισμού με τη μουσική καθώς και τις αντιλήψεις της εποχής σχετικά με τη μουσική, απαιτείται μια σύντομη αναδρομή στη μουσική σκέψη, από την Αρχαιότητα μέχρι τις απαρχές της ιταλικής Αναγέννησης.<sup>1</sup>

Στη μουσική θεώρηση κατά την ελληνική Αρχαιότητα ξεχωρίζει η πυθαγόρεια παράδοση, η οποία επέδρασε ριζικά στη διαμόρφωση της μουσικής σκέψης, τόσο με τη θεωρία της μουσικής των σφαιρών όσο και με τη θεωρία των τέλειων διαστημάτων, σύμφωνα με το πείραμα του μονόχορδου που ο θρύλος προσδίδει στον Πυθαγόρα τον Σάμιο (περ. 580-500 π.Χ.), κατά το οποίο όταν μια χορδή τέμνεται στη μέση της δίνει την οκτάβα (1/2), όταν τέμνεται στα δύο τρίτα δίνει την πέμπτη (2/3) και όταν η πέμπτη τέμνεται στα τρία δίνει την τετάρτη (3/4).

Ο μαθηματικός και φιλόσοφος Πυθαγόρας δεν κατέγραψε τίποτα από τη διδασκαλία του. Η ζωή του και το έργο του μας είναι γνωστά από τα έργα του Πορφυρίου και του Ιάμβλιχου,

---

1. Βλ. Claude V. Palisca, «Musical change and intellectual history», «Universal harmony», *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, University of Illinois Press, Ουρμπάνα και Σικάγο 2006, σ. 1-12, 13-28· Perkins, *Music in the Age of the Renaissance*, σ. 21-53.

των δύο νεοπλατωνιστών φιλοσόφων των πρώτων μεταχριστιανικών αιώνων.<sup>2</sup>

Γνωρίζουμε ότι, ύστερα από διάφορα ταξίδια στην Αίγυπτο, τη Μέση Ανατολή και την Ιταλία, ο Πυθαγόρας εγκαταστάθηκε στον Κρότωνα της Κάτω Ιταλίας και ίδρυσε εκεί την περιβόητη, για την εποχή, σχολή του. Η σχολή του υπήρξε ένα είδος θρησκευτικής-φιλοσοφικής κοινότητας που αποτελούνταν από τους «ακουσματικούς», που άκουγαν τη διδασκαλία του Πυθαγόρα, και από τους «μαθηματικούς», που έμεναν μαζί με τον δάσκαλο στην κοινότητα. Η γεωμετρία και η φιλοσοφία υπήρξαν βασικά μαθήματα της καθημερινής διδασκαλίας, ενώ και η μουσική έπαιξε επίσης σημαντικό ρόλο στην κοινότητα των πυθαγορείων.

Οι αριθμοί είχαν για τους πυθαγορείους ύψιστη οντολογική σημασία. Περιείχαν την αλήθεια της ύπαρξης και ήταν η βάση όλων των πραγμάτων. Το σύμπαν, κατά τον Πυθαγόρα, αποτελούνταν από αριθμούς και αρμονία. Οι αριθμοί αντιπροσώπευαν την αρμονία του σύμπαντος, της φύσης και των ανθρωπινων πραγμάτων. Συμβόλιζαν τη θεία τάξη του κόσμου.

Η βάση της διδασκαλίας του υπήρξε η τετρακτύς, δηλαδή το άθροισμα των τεσσάρων πρώτων φυσικών αριθμών. Ο κάθε αριθμός είχε σαφή συμβολισμό.

Η τετρακτύς παριστανόταν ως εξής:



2. Πορφύριος, *Η ζωή του Πυθαγόρα*, μτφρ. Σταυρούλα Λαμπροπούλου, Πύρινος Κόσμος, Αθήνα 1978· Ιάμβλιχος, *Περί πυθαγορικού βίου*, μτφρ. Δημήτρης Κουτρούμπας, Νέα Θέσις, Αθήνα 1997.

Το 1 ήταν το σύμβολο της αρχής, το 2 ήταν το σύμβολο των αντιθέτων και των ζευγαριών (μέρα-νύχτα, άνδρας-γυναίκα κλπ.), το 3 ήταν το σύμβολο της ενότητας και η βάση της πυραμίδας –για τους πυθαγορείους υπήρξε το τέλειο γεωμετρικό στερεό– και το 4 ήταν το σύμβολο των τεσσάρων εποχών, των τεσσάρων στοιχείων (φωτιά, αέρας, νερό, γη) από τα οποία ήταν φτιαγμένος ο κόσμος, και των τεσσάρων ανθρωπίνων διαθέσεων (χολερικός, αιματώδης, φλεγματικός, μελαγχολικός) στις οποίες αντιστοιχούν τα τέσσερα στοιχεία. Οι αναλογίες των τριών διαστημάτων που ανακάλυψε ο Πυθαγόρας, σύμφωνα με τον θρύλο, πειραματιζόμενος με το μονόχορδο, δηλαδή  $1/2$ ,  $2/3$  και  $3/4$  αντίστοιχα, έδιναν πάλι την τετρακτύ. Για τους πυθαγορείους η τετρακτύς υπήρξε το κλειδί για να διαβάσουν τα μυστήρια της ακουστικής, ενώ ο ίδιος ο Πυθαγόρας ήταν αυτός που ανακάλυψε ότι οι ήχοι μπορούν να αναπαρασταθούν και ως μαθηματικές αναλογίες.

Η θεωρία της μουσικής των σφαιρών, που αποδίδεται στον Πυθαγόρα, παρέμεινε επίκαιρη καθ' όλη την περίοδο του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης, μέχρι και τον 18ο αιώνα.<sup>3</sup> Σύμφωνα με τη θεωρία αυτή, τα ουράνια σώματα, ανάλογα με τον όγκο τους και την ταχύτητα της κίνησής τους, παρήγαγαν μουσική. Μια μουσική ατέρμονη, η οποία θεωρούσαν ότι δεν μπορούσε να γίνει αντιληπτή από τους ανθρώπους. Ο θρύλος λέει ότι οι μαθητές του Πυθαγόρα πίστευαν πως ο δάσκαλός τους βρισκόταν σε τέτοια πνευματική διαύγεια που ήταν σε θέση να την ακούσει. Η μουσική των ανθρώπων ήταν η αντανάκλαση της κοσμικής μουσικής.

---

3. Για τη μουσική των σφαιρών, βλ. Kathi Meyer-Baer, *Music of the Spheres and the Dance of the Death*, Princeton University Press, Νιου Τζέρσεϋ 1970.



Στον Πλάτωνα (427-348/347 π.Χ.), επίσης, βρίσκουμε τη θεωρία της μουσικής των σφαιρών, μόνο που, σύμφωνα με τον Αθηναίο φιλόσοφο, η μουσική αυτή ήταν μόνο νοητή και όχι υπαρκτή. Ο Πλάτων υπήρξε αρκετά συντηρητικός σχετικά με τη χρήση της μουσικής. Πίστευε στην ηθικοπλαστική διάστασή της και πρότεινε προσεκτική χρήση της, ειδικά από τους νέους. Πίστευε ότι η παιδεία είναι διά βίου, οπότε ο πολίτης θα πρέπει να είναι πάντα προσεκτικός με τη μουσική, επειδή μπορεί να βλάψει το ήθος του.<sup>4</sup> Δεν αποδεχόταν τη μουσική ως ευχαρίστηση των αισθήσεων, παρά μόνον ως μέσον για τη διάπλαση του ανθρώπινου χαρακτήρα.<sup>5</sup> Έλεγε χαρακτηριστικά ότι ο φρύγιος τρόπος, που είχε καταγωγή από την Ασία και συνδεόταν με τη λατρεία του Διονύσου, έπρεπε να αποφεύγεται από τους νέους, ενώ αντίθετα ο λύδιος και ο δώριος ήταν κατάλληλοι για την εκπαίδευση. Στο έργο του μπορούμε να δούμε ξεκάθαρα τον διαχωρισμό ανάμεσα σε μουσική ως τέχνη του ήχου και σε μουσική ως φιλοσοφικό στοχασμό. Στο *Συμπόσιο*, χαρακτηριστικά, διώχνουν την αυλητρίδα όταν αρχίζουν να μιλάνε για τη μουσική. Ο Πλάτων πίστευε ότι κάθε ελεύθερος πολίτης και ολοκληρωμένος άνθρωπος πρέπει να είναι και μουσικός, αλλά όχι δεξιότηχης. Αυτό ήταν δουλειά των σκλάβων. Μουσικός δεν ήταν ο οργανοπαίχτης αλλά ο σοφός.

Ιδιαίτερα σημαντικός για τον Μεσαίωνα υπήρξε ο πλατωνικός διάλογος *Τίμαιος*, στον οποίο μεταξύ άλλων περιγράφεται η δημιουργία του κόσμου από τα τέσσερα στοιχεία, μια κραταιά θεωρία μέχρι και τον 17ο αιώνα (*Τίμαιος* 31c). Περιγράφεται,

---

4. Παύλος Καϊμάκης, *Φιλοσοφία και μουσική. Η μουσική στους Πυθαγορείους, τον Πλάτωνα, τον Αριστοτέλη και τον Πλωτίνο*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2004, σ. 49-78.

5. Βλ. Πλάτων, *Πολιτεία*, μτφρ. Μ. Νικόλαος Σκουτερόπουλος, Πόλις, Αθήνα 2012.

λοιπόν, η δημιουργία της άυλης ψυχής του ανθρώπου και αναλύεται η δημιουργία της κοσμικής ψυχής με βάση μουσικομαθηματικές αναλογίες.<sup>6</sup> Η ψυχή του κόσμου εμπεριέχει την αρμονία του σύμπαντος. Συγκεκριμένα, οι σχέσεις που προκύπτουν από τους αριθμούς

$$\begin{array}{cc} 1 & \\ 2 & 3 \\ 4 & 9 \\ 8 & 27 \end{array}$$

συμβολίζουν, από τα αριστερά, το 1/2 (την οκτάβα), το 1/4 (τη διπλή οκτάβα), το 1/8 (την τριπλή οκτάβα), ενώ από τα δεξιά, το 1/3 (την οκτάβα) και μια πέμπτη, το 1/9 (την τρίτη οκτάβα κι έναν τόνο) και το 1/27 (την τέταρτη οκτάβα και μια μεγάλη έκτη).<sup>7</sup>

Στην πλατωνική θεωρία των ιδεών μπορούμε, επίσης, να εντοπίσουμε το πώς ο Πλάτων αντιλαμβάνοταν τη μουσική. Σύμφωνα με τη θεωρία, υπάρχει το πρότυπο, η νοητή ιδέα, ως ύψιστη αρχή, και το ατελές αντίγραφο της που ως μίμηση της ιδέας είναι πάντα κατώτερο. Ως εκ τούτου, η μουσική των αισθήσεων είναι αντίγραφο της ανώτερης αρμονίας-μουσικής και ως μίμησή της είναι κατώτερη.

Ο Πλάτων, τέλος, πίστευε ότι η μουσική ήταν θεϊκής προέλευσης και ότι ο καλλιτέχνης μπορούσε να γράψει, να παίξει και να απαγγείλει μόνο όταν διακατεχόταν από τις Μούσες. Μέσα από τη μουσική, που για τους αρχαίους ήταν πάντα ρυθμός – αρμονία – λόγος, μετέδιδαν οι θεοί τα μηνύματά τους στους αν-

6. Palisca, *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, σ. 17.

7. Ernesto Sergio Mainoldi, *Ars Musica. La concezione della musica nel Medioevo*, Rugginenti, Μιλάνο 2001, σ. 120· Πλάτων, *Τίμαιος*, μτφρ. Βασίλης Κάλφας, Πόλις, Αθήνα 1995, 35b-36c.

θρώπους, μια αντίληψη που επίσης πέρασε στα μεταγενέστερα χρόνια. Στην Αναγέννηση, η αντίστοιχη ιδέα έμεινε γνωστή και ως *furore poetico* ή αλλιώς ποιητικός οίστρος.

Ο Αριστοτέλης (384-322 π.Χ.), ο μαθητής του Πλάτωνα, υπήρξε πολύ πιο ανοιχτός από τον δάσκαλό του στη χρήση της μουσικής. Δεχόταν τη μουσική και ως απόλαυση, παρόλο που πίστευε και ο ίδιος στη χρήση της για ηθικοπλαστικούς και παιδαγωγικούς σκοπούς. Όπως, επίσης, πίστευε και στην έννοια της «σχολής», δηλαδή της ασχολίας του ανθρώπου στον ελεύθερό του χρόνο, κατά τον οποίο η μουσική έπαιζε σημαντικό ρόλο. Παρόλο που σεβόταν τους πυθαγορείους, δεν πίστευε στη θεωρία της μουσικής των σφαιρών και δεν πίστευε στη θεϊκή προέλευση της μουσικής, όπως ο Πλάτων.

Στους πρώτους αιώνες μετά Χριστόν, στον νεοπλατωνιστή φιλόσοφο Πλωτίνο (περ. 205-270 μ.Χ.) υπάρχουν, επίσης, στοιχεία σχετικά με τη μουσική θεώρηση. Βέβαια, κανένα από τα πενήντα τέσσερα δοκίμια των *Εννεάδων* που εκδόθηκαν από τον Πορφύριο δεν είναι αφιερωμένο στη μουσική.<sup>8</sup> Ωστόσο, στην αισθητική του θεώρηση, απαντά η ιδέα της νοητής αρμονίας. Ασχολείται με την αισθητή μουσική και τη συνδέει με τη νοητή μουσική. Σε φιλοσοφικό επίπεδο, επιπρόσθετα, πιστεύει, σε αντίθεση με τον Πλάτωνα, ότι ο νοητός κόσμος είναι προέκταση του αισθητού και δεν είναι ξεκομμένος ο ένας από τον άλλον. Σύμφωνα με τον Πλωτίνο, στην ανοδική πορεία του ανθρώπου προς το πνευματικό, υπάρχουν τρία στάδια: το πρώτο είναι το στάδιο του μουσικού, με την έννοια του καλλιεργημένου ανθρώπου, το δεύτερο είναι το στάδιο της αγάπης και το τρίτο της σοφίας. Δεν θα πρέπει να παραλείψουμε να τονίσουμε

---

8. Για τις σχέσεις του Πλωτίνου με τη μουσική, βλ. Καϊμάκης, *Φιλοσοφία και μουσική*, σ. 113-132.

ότι τόσο στον Πλωτίνο όσο και στους άλλους αρχαίους φιλοσόφους υπερέχει η όραση έναντι της ακοής.

Συνοψίζοντας σχετικά με τις αντιλήψεις για τη μουσική κατά την Αρχαιότητα, καταλήγουμε σε κάποιες γενικά αποδεκτές αρχές: υπήρχε σαφής διαχωρισμός ανάμεσα στη νοητή και την αισθητή μουσική, με υπεροχή της πρώτης ως φιλοσοφικού στοχασμού. Η έννοια της αρμονίας που διέπει το σύμπαν και η μουσική των σφαιρών καθρεφτίζονταν στον ανθρώπινο κόσμο μέσω της αισθητής μουσικής. Η μουσική είχε σημαντικό ρόλο ως προς την ηθική της διάσταση. Το ελληνικό αλφάβητο χρησιμοποιούνταν τόσο για τη γραφή του λόγου όσο και για την αρίθμηση και τη μουσική σημειογραφία, γεγονός που καταδεικνύει τη μεταξύ τους συγγένεια.

Οι αντιλήψεις των αρχαίων σχετικά με τη μουσική παρέμειναν επίκαιρες για πολλούς αιώνες, επηρεάζοντας τους θεωρητικούς της μουσικής μέχρι και την εποχή του Μπαρόκ.

## Μεσαίωνας

Οι δύο σημαντικές πνευματικές πηγές του Μεσαίωνα είναι η Αρχαιότητα και η χριστιανική παράδοση.

Στο πεδίο της σκέψης και της παιδείας δεσπόζει ο σχολαστικισμός, όπως αυτός εκδηλώνεται στα πρώτα πανεπιστήμια, ως μέθοδος αναζήτησης της αλήθειας και συγκερασμού των πατερικών κειμένων και των αρχαίων σοφών μέσω της λογικής και της διαλεκτικής μεθόδου.

Σε ό,τι αφορά τη μουσική σκέψη, παραμένει καθοριστική η συμβολή του φιλόσοφου και θεωρητικού της μουσικής Βοήθιου (Anicius Manlius Severinus Boethius, περ. 480-524), ο οποίος μετέφερε τη γνώση της αρχαίας ελληνικής μουσικής στην εποχή

του μέσα από τη δική του πρόσληψη, ενώ έμεινε πιστός στην αρχαιοελληνική αντίληψη περί ανωτερότητας της μουσικής θεώρησης έναντι της πράξης.

Οι θεωρητικοί του Μεσαίωνα επέμεναν στην αρχαία αντίληψη της ιεραρχίας των αισθήσεων, προτάσσοντας την όραση έναντι της ακοής.<sup>9</sup> Το ουσιαστικό «όραση» και το ρήμα «βλέπω» είναι πιο πλούσια σημασιολογικά, με μεγαλύτερες και βαθύτερες προεκτάσεις σε σχέση με το ουσιαστικό «ακοή» και το ρήμα «ακούω». Το ρήμα «βλέπω» σε πολλές ευρωπαϊκές γλώσσες συνδέεται με την κατανόηση και συνεπώς με τον νου.<sup>10</sup> Όπως έλεγε ο Άγιος Αυγουστίνος στο έργο του *De Ordine II*, «ό,τι προσλαμβάνει ο νους είναι πάντα παρόν και γίνεται αθάνατο, ενώ ο ήχος, όντας μία εντύπωση στις αισθήσεις, κυλάει στο παρελθόν και ξεγράφεται από τη μνήμη».<sup>11</sup>

Στη βάση της μεσαιωνικής σκέψης βρίσκεται η ιδέα της αναλογίας, σύμφωνα με την οποία, ο ορατός υλικός κόσμος είναι πλασμένος κατ' αναλογία της ουράνιας βασιλείας του Θεού και η ανθρώπινη πραγματικότητα είναι ιεραρχικά κατώτερη από τη θεία. Το σύμβολο λειτουργεί, σύμφωνα με τον Ριχάρδο του Σαν Βιττόρε (12ος αιώνας), ως μια σύνοψη από ορατές, αισθητές φόρμες προκειμένου να δηλωθούν οι αόρατες,<sup>12</sup> όπως, για πα-

9. Ουμπέρτο Έκο, *Τέχνη και κάλλος στην αισθητική του Μεσαίωνα*, «Γνώση», Αθήνα 1992, σ. 73-82, 127-130.

10. Ο Λεονάρντο ντα Βίντσι ενστερνίζεται, επίσης, την ιδέα της υπεροχής της όρασης έναντι της ακοής στις σημειώσεις του για τη ζωγραφική, βλ. Marvin Perry, Joseph R. Peden και Theodore H. Von Laue, *Sources of the Western Tradition*, τ. Α': *From the Ancient Times to the Enlightenment*, Houghton Mifflin College Div., Βοστόνη 1995, σ. 309.

11. Saint Augustine, *The Confessions of Saint Augustine*, μτφρ. E. B. Pusey, J. M. Dent. & Sons Ltd., Νέα Υόρκη 1907, σ. 234-236.

12. Kay Slocum, «Speculum Musicae. Jacques de Liège and the Medieval Vision of God», αδημ. διδ. διατριβή, Kent State University, 1987, σ. 11.

ράδειγμα, το περιστέρι αποτελεί το ορατό σύμβολο του Αγίου Πνεύματος.

Η σύνοψη των συμβόλων και η έκφραση της ιδέας των αναλογιών εκφράζονται στους καθεδρικούς ναούς, οι οποίοι αποτελούν ένα μοντέλο του κόσμου και μια εικόνα της ουράνιας πολιτείας. Ένας καθεδρικός ναός είναι σύμβολο της ένωσης του πνευματικού και του υλικού κόσμου. Στο εσωτερικό του, με τη διάχυση του φωτός μέσα από τα βιτρό, δημιουργείται η ψευδαίσθηση της θείας πραγματικότητας. Ο εξωτερικός ψηλός πύργος που εκτείνεται προς τον ουρανό γίνεται η οπτική έκφραση της μεσαιωνικής αντίληψης για ένα ιεραρχικό σύμπαν.<sup>13</sup> Σύμφωνα με αυτό, ο ανθρώπινος κόσμος δεν είναι παρά η επέκταση της θείας παρουσίας.

Η μουσική, ως συμβολική εικόνα της πνευματικής πραγματικότητας, περιέχει τα στοιχεία όλων των ορατών και άορατων πραγμάτων, των φυσικών και των υπερφυσικών, όντας η ουσία του πνεύματος. Η μουσική, σύμφωνα με τον Βοήθιο, είναι η ηχώ της πρωτογενούς τάξης των πραγμάτων. Στο βιβλίο του *De Musica*, ο Βοήθιος χώρισε τη μουσική σε τρία μέρη:<sup>14</sup>

α) *Musica mundana* είναι η μουσική του μακρόκοσμου, η ουράνια αρμονία,<sup>15</sup> που χωρίζεται σε αρμονία των στοιχείων, των εποχών και των ανθρωπίνων διαθέσεων.

---

13. Perry, Peden και Von Laue, *Sources of the Western tradition*, τ. Α', σ. 285-287.

14. Mainoldi, *Ars Musica*, σ. 189-216 και αναλυτικότερα για το έργο του Βοήθιου, βλ. Adrian Papahagi, *Boethiana Mediaevalia. A Collection of Studies on the Early Medieval Fortune of Boethius' Consolation of Philosophy*, Zeta Books, Βουκουρέστι 2010.

15. Η ουράνια αρμονία, δηλαδή η μουσική των σφαιρών, απασχόλησε και τους Βυζαντινούς στοχαστές και φιλοσόφους, βλ. Pavlos Kaimakis, «La musique des sphères chez les Byzantins», *Φιλοσοφία* 31 (2001) 166-174.

β) *Musica humana* είναι η μουσική του μικρόκοσμου, η αρμονία της ανθρώπινης ψυχής και του σώματος.

γ) *Musica instrumentalis* είναι η μουσική που παράγεται από τη φωνή και τα μουσικά όργανα.

Η υπεροχή της νοητής μουσικής στον Βοήθιο είναι χαρακτηριστική.

Η μουσική καθρεφτίζει την κοσμική τάξη και γίνεται το όχημα για μια μουσική ένωση με τον Θεό. Αποτελεί την αισθητή έκφραση της ουράνιας αρμονίας και, άρα, η *musica instrumentalis* είναι η ηχώ της *musica mundana*.<sup>16</sup> Η ενασχόληση, λοιπόν, με την πυθαγόρεια θεωρία των διαστημάτων καθρεφτίζει μέσα από τις μουσικές αναλογίες τους κοσμικούς νόμους.

Σε ό,τι αφορά τον ρόλο των μουσικών της εποχής, υπάρχει σαφής διαχωρισμός ανάμεσα στον *musicus*, δηλαδή τον σοφό, μορφωμένο άνθρωπο, αυτόν που προσλαμβάνει τη μουσική ως στοχασμό και μαθηματική θεώρηση του κόσμου, και στον *cantor*, τον πρακτικό μουσικό. Ο *cantor* μπορεί να διαχωριστεί σε δύο επιμέρους κατηγορίες: στον μεσαιωνικό *maestro da cappella* (μουσικό διευθυντή της εκκλησίας) και στον απλό ανώνυμο οργανοπαίχτη ως μινιστρέλο (*minstrel*).<sup>17</sup>

Ο βενεδικτίνος μοναχός, συνθέτης και θεωρητικός της μουσικής Χερμάνους Κοντράκτους (*Hermanus Contractus*, 1013-1054) ξεχώρισε στην πρώτη και σημαντικότερη κατηγορία τον τύπο του *regulariter iudicandae*, ο οποίος διαθέτοντας φιλοσοφική παιδεία ήταν σε θέση να κρίνει τις τέχνες. Στη δεύτερη κατηγορία άνηκε ο *rationabiliter compondae*, ο οποίος, ως θεωρητικός και διδάσκαλος, οργάνωνε τη μουσική ως τέχνη (*ars*). Στο

16. Slocum, «*Speculum Musicae*», σ. 171.

17. Mainoldi, *Ars Musica*, σ. 302.

τέλος, –στην τρίτη κατηγορία– κατατασσόταν ο *decenter modulanda*, ο οποίος συνέθετε και ασχολούνταν με την πρακτική πλευρά της μουσικής, δηλαδή με τη μουσική πράξη.<sup>18</sup>

Στο *Speculum Musicae* του Ιακώβου της Λιέγης (Jacobus Leodiensis), η ουράνια μουσική αποδίδεται με τον όρο *musica divina*. Αποτελεί το πρότυπο από το οποίο προέρχονται τα άλλα είδη μουσικής.<sup>19</sup> Η μουσική αυτή είναι η αρμονία στην καθαρότερη μορφή της. Σύμφωνα με τον Ιάκωβο της Λιέγης, εάν κάποιος θέλει να γνωρίσει περισσότερα για την ουράνια μουσική, οφείλει να μελετήσει θεολογία. Η μουσική του μικρόκοσμου, η μουσική δηλαδή των ανθρώπων, αντανάκλα την ουράνια αρμονία και τη μουσική του μακρόκοσμου. Αυτό συμβαίνει επειδή ο Θεός έπλασε τον άνθρωπο κατ' εικόνα και καθ' ομοίωσή του, άρα ο μικρόκοσμος αποτελεί αντανάκλαση του μακρόκοσμου. Ο Ιάκωβος της Λιέγης εξηγεί ότι η *musica divina* βρίσκεται στη μεταφυσική, η *musica mundana* και η *musica humana* στις φυσικές επιστήμες, ενώ η *musica instrumentalis* ή *musica sonora* βρίσκεται τόσο στις φυσικές επιστήμες όσο και στα μαθηματικά.

Η μεσαιωνική θεώρηση της μουσικής τη συνδέει με διάφορους άλλους τομείς του επιστητού και της γνώσης: τόσο με την αστρονομία, μία αντίληψη που έχει τις απαρχές της στους πυθαγορείους,<sup>20</sup> όσο και με τα μαθηματικά, τις φυσικές επιστήμες και τη θεολογία. Η μουσική είναι μία μαθηματική επιστήμη που ενέχει στοιχεία και από άλλους τομείς. Ακόμα, στο πλαίσιο της αναφοράς του μουσικού έργου, η μουσική συνδέεται και με άλλες τέχνες που απαιτούν κάποια συγκεκριμένη τεχνογνωσία. Η

18. Ellefsen, «Music and humanism in the early Renaissance», σ. 13.

19. Το απόσπασμα του Ιακώβου της Λιέγης παραθέτει ο Mainoldi, *Ars Musica*, σ. 188-189.

20. Για τους πυθαγορείους και τη μουσική, βλ. Καϊμάκης, *Φιλοσοφία και μουσική*, σ. 24.



ars musica, κατά τον Μεσαίωνα, είναι η μέθοδος και η γνώση για την κατασκευή. Για τον μεσαιωνικό νου, δηλαδή, με τον όρο ars δεν εννοείται η «έκφραση» αλλά η «μέθοδος κατασκευής».<sup>21</sup> Οι μεσαιωνικές τέχνες χωρίζονται σε χειρωνακτικές (υποδεέστερες) και σε ελευθέρια (ανώτερες). Η ιδέα των ελευθέρων τεχνών (artes liberales) προέρχεται από την κλασική αρχαιότητα, που ήθελε τον ελεύθερο πολίτη να περνάει τον ελεύθερο χρόνο του με ευγενείς, μη χειρωνακτικές ασχολίες.

Το μεσαιωνικό πρόγραμμα σπουδών των πανεπιστημίων,<sup>22</sup> που αποτελούνταν από τις επτά ελευθέρια τέχνες, είχε κατατάξει τη μουσική στο quadrivium των μαθηματικών επιστημών μαζί με την αριθμητική, τη γεωμετρία και την αστρονομία. Το trivium, οι τρεις τέχνες του λόγου ή artes discendi, περιελάμβανε τη λογική, τη ρητορική και τη γραμματική. Το βιβλίο *De Musica* του Βοήθιου υπήρξε το απαραίτητο εγχειρίδιο για τη διδασκαλία σε όλα τα πανεπιστήμια μέχρι και τον 16ο αιώνα.<sup>23</sup>

### Ιταλία (1450-1550)

Η αρχαιολατρία που κατέκλυσε την πνευματική ζωή της Ιταλίας του 15ου αιώνα ενισχύθηκε σε μεγάλο βαθμό από τις μεταφράσεις αρχαίων έργων από τα ελληνικά στα λατινικά. Ποικίλα συγγράμματα αρχαίων συγγραφέων, όπως του Θεόκριτου, του

21. Έκο, *Τέχνη και κάλλος στην αισθητική του Μεσαίωνα*, σ. 157-160.

22. Αναλυτικότερα για το πρόγραμμα σπουδών των μεσαιωνικών και αναγεννησιακών πανεπιστημίων, βλ. Nan Cooke Carpenter, *Music in the Medieval and Renaissance Universities*, University of Oklahoma Press, Οκλαχόμα 1958, σ. 32-46.

23. Leo Schrade, «Music in the Philosophy of Boethius», *Musical Quarterly* 33/2 (Απρ. 1947) 188-200.

Αριστοφάνη, του Θουκυδίδη, του Ξενοφώντα, του Ηροδότου, του Αριστοτέλη και του Πλάτωνα, τα οποία έφταναν στην Ιταλία, συχνά από Έλληνες εμιγκρέδες, μεταφράστηκαν και διδάχτηκαν στα διάφορα πνευματικά κέντρα της Ιταλίας, δίνοντας νέες ιδέες αλλά και χρήσιμες γνώσεις για την Αρχαιότητα, τόσο την κλασική όσο και την ύστερη.

Η ήδη υπάρχουσα τάση για ανακάλυψη και μίμηση του αρχαίου κόσμου ενισχύθηκε δραστικά από τον ερχομό στην Ιταλία των Ελλήνων λογίων, λίγο πριν και κυρίως μετά την Άλωση της Πόλης. Φέρνοντας μαζί τους βιβλία, λίγο ή καθόλου γνωστά στη Δύση, και διδάσκοντας ελληνικά, αρχαία ελληνική φιλολογία και λογοτεχνία σε μεγάλα κέντρα της Ιταλίας –αλλά και σε άλλες χώρες–, εντατικοποιήθηκε η μελέτη του αρχαίου κόσμου και η αφομοίωση του αρχαίου πνεύματος. Η πίστη των ουμανιστών της εποχής ότι ο αρχαίος πολιτισμός υπήρξε ανώτερος και, ως εκ τούτου, έπρεπε να αποτελεί αντικείμενο μίμησης, προκειμένου οι ίδιοι να φθάσουν την ποιότητά του, υπήρξε γενικά αποδεκτή. Τόσο στη φιλολογία όσο και στις εικαστικές τέχνες και στην αρχιτεκτονική, υπήρχαν παραδείγματα για το πώς ήταν η αρχαία τέχνη. Άλλωστε, στην Ιταλία αφθονούσαν τα παραδείγματα της ρωμαϊκής τέχνης, τα οποία προξενούσαν τον θαυμασμό των ουμανιστών καλλιτεχνών. Έτσι, οι καλλιτέχνες είχαν στη διάθεσή τους πρότυπα προς μίμηση, τα οποία και αξιοποίησαν συστηματικά.

Προβληματική, ωστόσο, ήταν η κατάσταση με τη μουσική, επειδή δεν υπήρχε καμία ένδειξη για τη μουσική των αρχαίων,<sup>24</sup> παρά μόνο σε θεωρητικό επίπεδο και σε επίπεδο στοχασμού.

---

24. Τα πρώτα αρχαιοελληνικά μουσικά αποσπάσματα βρέθηκαν στα τέλη του 16ου αιώνα, ενώ ο Γκιρόλαμο Μάι (Girolamo Mei), μέλος της *Cammerata Bardi* στη Φλωρεντία, μελέτησε κατά την παραμονή του στη Ρώμη όλες τις μέχρι τότε μαρτυρίες της αρχαίας ελληνικής μουσικής.

Οι ουμανιστές του 15ου αιώνα που ασχολήθηκαν με τη μουσική ενστερνίστηκαν τις ιδέες των αρχαίων για τη μουσική ως ένωση μέλους – λόγου – μέτρου και πειραματίστηκαν με την αναγέννηση του πνεύματος της αρχαίας μουσικής.<sup>25</sup> Κατά τη διάρκεια αυτού του αιώνα, η επιρροή τους στη μουσική εκφράστηκε με την ύπαρξη μονωδίων με συνοδεία οργάνων, στην προσπάθεια μίμησης του αρχαίου δράματος.<sup>26</sup> Ενδέχεται, μάλιστα, η τάση αυτή να είχε αρνητικό αντίκτυπο στη διάδοση της πολυφωνίας, τουλάχιστον στις αυλές εκείνες όπου υπήρχε έντονο το ουμανιστικό στοιχείο. Στην Εκκλησία η πολυφωνία αντιμετωπιζόταν συχνά θετικά, επειδή παρομοιαζόταν με τις ουράνιες χορωδίες των αγγέλων της Καινής Διαθήκης.

Παράλληλα με τηναρμονία κατά τα κλασικά πρότυπα ανάμεσα σε μουσική και ποίηση, στη μονωδία έγιναν προσπάθειες μουσικής απαγγελίας λατινικών και ελληνικών κλασικών κειμένων.

Ο Φραγκίσκος Φίλελφος (1398-1481) στο *Convivia Mediolanensia* (1443) περιγράφει δύο νέες να τραγουδούν διαδοχικά εξάμετρες στροφές και να συνοδεύουν το τραγούδι η μία με τη λύρα και η άλλη με το ψαλτήρι.<sup>27</sup>

Ο Μπάτσο Ουγκολίνι (Baccio Ugolini) λέγεται ότι το 1480 τραγούδησε με συνοδεία λύρας ντα μπράτσο προς τιμήν του καρδινάλιου Γκοντζάγκα (Gonzaga) δύο αποσπάσματα στα λατινικά από τον Ορφέα του Πολιτσιάνο.<sup>28</sup>

25. Για τον μεσαιωνικό Ουμανισμό και τη σχέση του με τη μουσική, βλ. Gersh και Roest (επιμ.), *Medieval and Renaissance Humanism*, σ. 48.

26. Nino Pirrotta, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Einaudi, Τορίνο 1984.

27. N. G. Wilson, *Από το Βυζάντιο στην Αναγέννηση. Ελληνικές σπουδές κατά την ιταλική αναγέννηση*, μτφρ. Φωτεινή Πρεβεδούρου-Γεωργίνη, Λιβάνης, Αθήνα 1994, σ. 95.

28. Cesare Segre και Carlo Ossola (επιμ.), *Antologia della poesia italiana. Quattrocento*, Einaudi, Τορίνο 1997, σ. 164, 511.

Ο Φιτσίνο,<sup>29</sup> γνωστός για τη μετάφραση του συνολικού έργου του Πλάτωνα από τα ελληνικά στα λατινικά, συμπεριέλαβε στη νεοπλατωνική του θεωρία ως μέρος της τελετουργίας την απαγγελία ορφικών ύμνων στο πρωτότυπο, με συνοδεία λύρας. Ο ίδιος ενστερνιζόταν τις πλατωνικές αντιλήψεις περί μουσικής και πίστευε ότι ο ήχος, η μουσική και το τραγούδι ενεργούν στο πνεύμα (spiritus), το οποίο ενώνει την ψυχή (anima) με το σώμα (corpus). Επίσης, πίστευε ότι μέσω της μουσικής είναι δυνατόν να εξασφαλίσει κανείς την εύνοια των ουράνιων σφαιρών. Ο οίστρος που κατακλύζει τον τραγουδιστή μεταφέρεται και στον ακροατή και αυτός με τη σειρά του εμπνέεται από τον ποιητικό οίστρο του ποιητή.<sup>30</sup>

Ο Πέτρος Πάουλος Βεγκρένιους (Petrus Paulus Vegrepius) στο βιβλίο του *Ingenius Moribus* (1402) αναφέρει τη μουσική, τόσο τη θεωρία όσο και την πράξη της, ως ελευθέρια τέχνη, ισχυριζόμενος ότι μόνο σε περίπτωση που αυτή διδάσκεται για ηθικοπλαστικούς λόγους θα πρέπει να έχει θέση στην εκπαίδευση.

Συνοψίζοντας, οι απόψεις των ουμανιστών για τη σημασία της μουσικής καθρεφτίζουν την εμμονή τους στις αντιλήψεις των αρχαίων, όπως τις κατανόησαν μέσα από τις αναγνώσεις και τη μελέτη των αρχαίων ελληνικών και λατινικών συγγραμμάτων. Οι αντιλήψεις και οι πειραματισμοί τους σχετικά με την αρχαία μουσική και την αναβίωσή της καθώς και το ζήτημα της σχέσης μουσικής και λόγου δημιούργησαν ένα πλαίσιο, το οποίο επρόκειτο να παραμείνει επίκαιρο μέχρι και τις πρώτες δεκαετίες

29. Για τη ζωή και το έργο του, βλ. Paul Oskar Kristeler, *Die Philisophie des Marsilio Ficino*, Vittorio Klostermann, Φρανκφούρτη 1972· Wilson, Από το Βυζάντιο στην Αναγέννηση, σ. 165.

30. Βλ. επίσης το εγχειρίδιο του Girolamo Frachetta, *Dialogo del furore poeticus*, Πάντοβα 1581.

του 17ου αιώνα και να καθορίσει τις σχέσεις των μετέπειτα συνθετών με το μουσικό δράμα και το αναπαραστατικό ύφος.

### **Ιταλία (1550-1650)**

Η μετάβαση στον 16ο αιώνα συνοδεύτηκε από διάφορα πολιτικά γεγονότα που δημιούργησαν αναταραχές στην Ιταλία, όπως η γαλλική εισβολή του 1494 στη βόρεια Ιταλία, οι μάχες των Ενετών με τους Τούρκους στην ανατολική Μεσόγειο και κυρίως η εισβολή των ισπανικών και γερμανικών δυνάμεων το 1527 στην Ιταλία.<sup>31</sup>

Από το 1580 ξεκίνησε μία μοναδική, σε σχέση με το πρόσφατο παρελθόν, περίοδος ειρήνης και ευημερίας για την Ιταλία.

Είχαν μεσολαβήσει η μεταρρύθμιση του Λούθηρου (1517) και η Συνθήκη του Καμπραί (1529), η οποία εδραίωσε την ισπανική κυριαρχία στον ιταλικό νότο και συγχρόνως την ειρήνη στη χερσόνησο. Οι τέχνες και η σκέψη ανθούσαν στις ακαδημίες των βόρειων ιταλικών πόλεων και δεν είναι υπερβολή να μιλήσουμε για μία νέα ακμή του Ουμανισμού – λιγότερο στις αυλές και κυρίως στους αριστοκρατικούς κύκλους των ιταλικών πόλεων. Στη Φλωρεντία, καλλιτέχνες και στοχαστές όπως οι Οττάβιο Ρινουτσίνι (Ottavio Rinuccini, 1562-1621), Πάκοπο Πέρι (Jacopo Peri, 1561-1633), Γκαλιλέο Γκαλιλέι (Galileo Galilei, 1564-1642) και ο ζωγράφος Λοντοβίκο Κάρντι (Lodovico Cardì, 1559-1613), γνωστός ως Τσιγκόλι (Cigoli), εγκατέλειψαν την αφηρημένη θεώρηση για χάρη της χειροπιαστής έρευνας,

---

31. Πάκομπ Μπούρκχαρτ, *Ο Πολιτισμός της Αναγέννησης στην Ιταλία*, μτφρ. Μαρία Τοπάλη, Νεφέλη, Αθήνα 1997, σ. 93.

δημιουργώντας έτσι νέα δεδομένα, νέα εκφραστικά μέσα και τεχνολογίες.<sup>32</sup>

Ένα παράδειγμα επιρροής των ανανεωμένων ουμανιστικών ιδεών στις εικαστικές τέχνες συναντάμε στην αισθηματικότητα του Τσιγκόλι (στα έργα του Άγιος Φραγκίσκος και *Ecce Homo*), όπου αναρριείται ο ακαδημαϊσμός της τοςκανικής σχολής. Τόσο ο νέος ρεαλισμός σε φόρμα και έκφραση όσο και ο αντιμιανερισμός ζωγράφων όπως του Αννίπαλε Καρράτσι (*Annebale Carracci*, 1560-1609) και του Λουντοβίκο Καρράτσι (*Ludovico Carracci*, 1555-1619) προετοίμασαν το έδαφος για τον Καραβάτσο.

Στη Βενετία των αρχών του 1580 μία ομάδα νέων πατρικών, που ονομάστηκε *i giuovanni* (οι νέοι), εναντιώθηκε στον συντηρητισμό των μεγαλύτερων αρχόντων και θέλησε να ξαναδώσει στην πόλη την οικονομική και πολιτική της ισχύ. Οι ιδέες τους, που τους έφεραν σε ρήξη με τις απόψεις της Αντιμεταρρύθμισης, ήταν σε αντιστοιχία με τα αναγεννησιακά πρότυπα. Διακήρυτταν την εγκατάλειψη της παθητικής πολιτικής, καταδίκάζαν την απομόνωση της διάνοησης και εναντιώνονταν στην παγκόσμια αυθεντία. Ωστόσο, από το 1590 και έπειτα, η πολιτική, οικονομική, κοινωνική και καλλιτεχνική ζωή κυριαρχήθηκε στην Ιταλία από ένα κύμα νεο-συντηρητισμού.

Η εμπορική ανάπτυξη διαφόρων βορειοευρωπαϊκών χωρών, όπως της Αγγλίας, της Ολλανδίας και της Γαλλίας, μέσω του Ατλαντικού, αλλά και η ανάπτυξη της βιοτεχνίας, κυρίως όσον αφορά το μαλλί και το μετάξι, οδήγησαν την οικονομία της Ιταλίας σε κάμψη. Η Αντιμεταρρύθμιση επέφερε αλλαγές στην Καθολική Εκκλησία, με αποτέλεσμα τη λογοκρισία στον χώρο των

---

32. Gary Tomlinson, «Monteverdi and Italian Culture, 1550-1700», *Monteverdi and the End of the Renaissance*, University of California Press, Μπέρκλεϋ και Λος Άντζελες 1990, σ. 243-260.

γραμμάτων. Γνωστοί φιλόσοφοι και συγγραφείς που εναντιώθηκαν στην Εκκλησία τιμωρήθηκαν. Ο Τζορντάνο Μπρούνο (Giordano Bruno, 1548-1600) κήκε στην πυρά, ενώ ο Τομάζο Καμπανέλλα (Tomaso Campanella, 1568-1639) βασανίστηκε και φυλακίστηκε.

Οι υψηλά ιστάμενοι της πολιτιστικής ζωής ακολούθησαν έναν από τους δύο δρόμους: ένα τμήμα τους αντιμετώπισε την τέχνη ως μέρος του θρησκευτικού δόγματος, η πλειονότητα όμως άφησε στην Εκκλησία τον θεωρητικό στοχασμό και την ηθική και ασχολήθηκε με τα επιμέρους πεδία που καλύπτει η τέχνη. Αυτή η επιλογή οδήγησε όμως στη διάσταση της διάνοησης από τον σκοπό της και είχε ως αποτέλεσμα η τέχνη να μετατραπεί σε μία απασχόληση για να περνά ευχάριστα η ώρα ή, σύμφωνα με τον όρο της εποχής, una svogliatura. Ενώ η sprezzatura, που για τον Καστιλιόνε και ακόμα και για τον Τζούλιο Κατσίνι (Giulio Caccini, περ. 1550-1618) σήμαινε «την επίτευξη στόχων με φαινομενική ευκολία», έχασε το στοιχείο της επίτευξης και έγινε απλώς μία χειρονομία, μία γκαλαντερία ή αλλιώς μία ανιαρή απασχόληση.

Στην ποίηση, η επιρροή του Πετράρχη για την αισθησιακή, γεμάτη έκφραση συναισθημάτων γραφή<sup>33</sup> συνεχίστηκε από σημαντικούς ποιητές, όπως από τους Μπαττίστα Γκουαρίνι (Battista Guarini, 1538-1612), Τορκουάτο Τάσσο (Torquato Tasso, 1544-1595) και Ρινουτσίνι. Εντούτοις, η επιρροή του Τζαμπαττίστα Μαρίνο (Giambattista Marino, 1569-1625) κέρδιζε έδαφος, με την τάση για δημιουργία έκπληξης και εντυπωσιασμού. Όσον αφορά στην τόσο σημαντική για την εποχή ρητορική τέχνη, η ασαφής σχέση ανάμεσα στη λογική και τη ρη-

---

33. Για το έργο και το ύφος του Πετράρχη, βλ. Vinicio Pacca, *Petrarca*, Laterza, Ρώμη 2005.

τορική δεν συμβάδισε με τον σχολαστικισμό της Εκκλησίας. Η ρητορική έχασε σταδιακά τη λειτουργικότητά της και απομακρύνθηκε από την ουσία της. Παρέμεινε στολίδι και εκλαμβανόταν μόνο αποσπασματικά, χωρίς τη σύνολη εκφραστική της δυναμική.

Ο 16ος αιώνας υπήρξε μία περίοδος σημαντικών αλλαγών και για τη μουσική. Ύστερα από πολλές μεταμορφώσεις, πειραματισμούς και πρακτική εφαρμογή, οι ουμανιστικές αντιλήψεις σχετικά με τη σύνδεση μουσικής και λόγου, όπως και οι ιδέες σχετικά με την αναβίωση του αρχαίου ελληνικού δράματος, οδήγησαν στις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα στη γέννηση της μονωδίας και του ρετσιτατίβου ως των κύριων μέσων κυριαρχίας του λόγου στη μουσική.



Το ουμανιστικό κίνημα υπήρξε καθοριστικό για τη δυτική σκέψη και την ιστορία των ιδεών και, κατά συνέπεια, για τη μουσική, αναζωογονώντας, ταυτόχρονα, το ενδιαφέρον για τον αρχαίο κόσμο. Ο αναγεννησιακός Ουμανισμός συνδέεται με την αναβίωση του αρχαίου πνεύματος σε επίπεδο φιλοσοφικό, πολιτιστικό και ιδεολογικό.

Στο πλαίσιο αυτό οι ουμανιστές έμεναν αμήχανοι, μη γνωρίζοντας τίποτα για τη μουσική των αρχαίων. Ως εκ τούτου, ο μουσικός πειραματισμός στην απαγγελία αρχαίων κειμένων με αυτοσχεδιαστική μουσική άρχισε να διαφοροποιεί το «μεσαιωνικό» μοντέλο μουσικο-ποιητικών μορφών του 15ου αιώνα. Η ολοένα και μεγαλύτερη τάση για έκφραση του ποιητικού κειμένου, της μετρικής και του νοήματός του έφεραν δραματικές αλλαγές στη μουσική πραγματικότητα της Αναγέννησης αλλά και του Μπαρόκ.

Η μονογραφία αυτή απευθύνεται τόσο στο ειδικό μουσικόφιλο κοινό όσο και σ' ένα κοινό με ευρύτερο ενδιαφέρον για την Αναγέννηση και την ιδεολογία της εποχής.

ISBN: 978-960-6685-83-5



9

789606

685835