

Πτυχιακή Εργασία

με θέμα

*Μουσική για λαούτο κατά το όψιμο Μπαρόκ: Τα έργα του
Silvius Leopold Weiss (1687-1750)*

του Ειρηναίου-Γεώργιου Φίλου

Επιβλέπων Καθηγητής:
Πύρρος Μπαμίχας

Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
Τμήμα Μουσικών Σπουδών
Τομέας Ιστορικής και Συστηματικής Μουσικολογίας

2015-16

«Σαν κάνεις το λαούτο να ηχεί όπως επιθυμείς, ελέγχεις το ακροατήριό σου όπως επιθυμείς. Όταν ένας καλός εκτελεστής πιάνει το λαούτο του και νύσσει τις χορδές του... όταν από την άκρη του τραπεζιού του ηχούν συγχορδίες αναζητώντας μια φαντασία... και όταν έχει πια παίζει τρεις συγχορδίες, στέλνοντας μια μελωδία στον αέρα... τότε όλα τα βλέμματα και όλα τα αυτιά είναι προσηλωμένα σε αυτόν. Αν επιλέξει ο ίδιος να αφήσει τον ήχο να σβήσει κάτω από τα δάκτυλά του, όλοι διακατέχονται από ένα αίσθημα χαρμολύπης. Ο ένας αφήνει το σαγόνι του να πέσει στο στήθος του, ο άλλος στηρίζει το κεφάλι του πάνω στο χέρι του...ακόμη, ένας άλλος με το στόμα ορθάνοικτο και ένας δεύτερος με το στόμα μισάνοικτο, σαν να έχει συγκεντρωθεί πλήρως στις χορδές. Κάποιος θα μπορούσε να πιστέψει ότι όλες οι αισθήσεις πλην της ακοής έχουν εξαφανιστεί...αλλά αν αλλάζοντας τον τρόπο παιξίματος ζυπνήσει ξανά τις χορδές, η ζωή επιστρέφει στο ακροατήριό του... και αυτός που έκλεψε καρδιά και ψυχή, τις επιστρέφει...και κάνει ξανά ότι θέλει με αυτούς».¹

(René François, *Essais des Merveilles de Nature*, 1621)²

¹ James R. Anthony, *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*, B. T. Batsford Ltd, London, 1974, σ. 227-8.

² Μφρ. “Πραγματεία περί των Θαυμάτων της Φύσης”, σ. 474.

Περιεχόμενα

Πρόλογος.....	3
Εισαγωγή	6
Κεφάλαιο 1: Λαούτο - Ιστορική εξέλιξη και Ρεπερτόριο.....	10
1.1 Οργανολογικά στοιχεία	10
1.1.1 Το λαούτο στην Δυτική Ευρώπη.....	10
1.1.2. Η εξέλιξη του λαούτου κατά την εποχή Μπαρόκ	15
1.2. Μουσική για λαούτο	22
1.2.1. Από την Αναγέννηση μέχρι το Γαλλικό Μπαρόκ.....	22
1.2.2. Ο ρόλος του λαούτου στο Γαλλικό Μπαρόκ (1650-1700)	24
1.2.3. Η επιρροή του Γαλλικού ύφους στην Ιταλία και τις Γερμανόφωνες περιοχές	26
Κεφάλαιο 2: Silvius Leopold Weiss - Βιογραφικά στοιχεία.....	29
Κεφάλαιο 3: Η μουσική για σόλο Μπαρόκ λαούτο του Weiss.....	36
3.1. Συνθετικό έργο – Χειρόγραφα	36
3.1.1. Χειρόγραφο του Λονδίνου	37
3.1.2. Χειρόγραφο της Δρέσδης.....	38
3.1.3. Σύγχρονες Εκδόσεις.....	40
3.2. Η Γαλλική ταμπουλατούρα για λαούτο του Weiss	41
3.3. Οι σόλο παρτίτες για λαούτο του Weiss	45
3.4. Μουσικά ζητήματα προς ανάλυση	47
3.4.1. Περί χρήσης των χαμηλότερων μπάσων χορδών	47
3.4.2. Σύγκριση πρώιμων και όψιμων έργων.....	49
3.4.3. Αρμονική δομή έργων.....	50
3.4.4. Εξέλιξη συνθετικού ύφους – Επιρροές Γαλλικής και Ιταλικής σχολής.....	53
3.4.5. Η επιρροή του J. S. Bach – Σύγκριση έργων	60
3.4.6. Διαφορετικές κατηγορίες Menuets και Bourrées.....	64
3.4.7. Περί ενότητας έργων στο Χειρόγραφο του Λονδίνου	67
Συμπεράσματα.....	70
Βιβλιογραφία	71
Προτεινόμενη βιβλιογραφία	74

Πρόλογος

Η γνωριμία μου με τον χώρο της Ιστορικής και Συστηματικής Μουσικολογίας κατά τη διάρκεια των μέχρι τώρα σπουδών μου στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, σε συνδυασμό με την εκπαίδευσή μου στα ανώτερα θεωρητικά της μουσικής και την κλασική κιθάρα, αποτέλεσαν βασικά κίνητρα για την ενασχόληση μου με την Παλαιά Μουσική. Η γνωριμία μου με την Αναγεννησιακή και Μπαρόκ μουσική για λαούτο προέκυψε αρχικά σε μαθητικό επίπεδο μέσα από το χώρο του ρεπερτορίου της κλασικής κιθάρας και τις πολυάριθμες μεταγραφές από λαούτο. Μετέπειτα, η παράλληλη πανεπιστημιακή εκπαίδευση και ενασχόλησή μου ως δασκάλου κλασικής κιθάρας και ανώτερων θεωρητικών μου παρέσχε το έναυσμα για μια αναλυτικότερη και μεθοδικότερη ενασχόληση με το ρεπερτόριο του Αναγεννησιακού και Μπαρόκ λαούτου υπό το ιστορικό και μουσικολογικό πρίσμα, μέσα από ανάγνωση επιστημονικών άρθρων και μελετών που σχετίζονται με την ιστορικά τεκμηριωμένη εκτέλεση της μουσικής για το όργανο (performance practice). Με αφορμή τα όσα προανέφερα, η επιλογή ενός θέματος πτυχιακής εργασίας με επίκεντρο το ρεπερτόριο ενός από τους μεγαλύτερους συνθέτες για λαούτο υπήρξε δελεαστική.

Η ενασχόληση με την παρούσα εργασία μου προσέφερε σε γενικότερο επίπεδο σφαιρική γνώση γύρω από την ιστορία του λαούτου, των οργανολογικών του εξελίξεων, του ρεπερτορίου του, των ιδιομορφιών της μουσικής καταγραφής της μουσικής του, καθώς και των διαφορετικών συνθετικών στυλ ανά γεωγραφική περιοχή, άμεσα συνυφασμένα με την εκάστοτε πολιτική κατάσταση και τις κοινωνικές συνθήκες της εποχής. Ειδικότερα, κατάφερα να γνωρίσω τη σημασία του έργου του συνθέτη, τις επιρροές του, τις μουσικές του ιδιαιτερότητες και τέλος να εκτιμήσω τη μεγάλη συνεισφορά του στη μουσική για λαούτο και γενικότερα στη Μπαρόκ μουσική.

Σχετικά με την εργασία στο σύνολό της, η αναζήτηση πηγών (ιστορικά στοιχεία, αναλύσεις και κριτικές σχετικές με τη ζωή και το έργο του συνθέτη), η διαδικασία ανάγνωσης-ανάλυσης και σχολιασμού των ίδιων των έργων (μέσω της παρτιτούρας) και κατόπιν η διαδικασία συγγραφής της παρούσας εργασίας, με βοήθησαν να συνειδητοποιήσω τον πολυδιάστατο χαρακτήρα κατά την εκπόνηση μιας μουσικολογικής έρευνας, δηλαδή το ιστορικό, κοινωνικό-πολιτικό και φιλοσοφικό-αισθητικό πλαίσιο που οφείλει να την απαρτίζει, εκτός του αμειγώς μουσικού. Εν τέλει, η όλη διαδικασία μου προσέφερε ένα μικρό και πρώιμο δείγμα σχετικά με τη σοβαρότητα που πρέπει να αντιμετωπίζεται μια επιστημονική εργασία, καθώς και των παραγόντων που πρέπει να λαμβάνονται υπόψιν κατά την υλοποίησή της (πιο συγκεκριμένα, η οργάνωση του υλικού προς χρήση, η δομική διάρθρωση της εργασίας, η βιβλιογραφία, το χρονοδιάγραμμα, κ.ά.).

Στόχος της παρούσας πτυχιακής εργασίας είναι να μελετηθεί το έργο του λαουτιστή-συνθέτη Silvius Leopold Weiss και η συνεισφορά του στη μουσική για σόλο

λαούτο του όψιμου Γερμανικού Μπαρόκ. Αναλυτικότερα, η εργασία χωρίζεται σε τρία βασικά κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο, γίνεται μια σύντομη ιστορική επισκόπηση της ιστορίας του οργάνου, τόσο σε επίπεδο οργανολογικών εξελίξεων όσο και σε επίπεδο ρεπερτορίου από την εμφάνισή του στη Δυτική Ευρώπη μέχρι το τέλος της εποχής Μπαρόκ. Αναφέρονται οι σημαντικότεροι τύποι λαούτων που εμφανίστηκαν ανά περίοδο και τα χαρακτηριστικά τους και παρατίθενται εικόνες τους, κυρίως έργων σημαντικών ζωγράφων της εκάστοτε περιόδου (η εικονογράφηση ισχύει μόνο για την πρώτη ενότητα). Εν συνεχεία, αναφέρονται πρόσωπα και συνθέτες που διαδραμάτισαν το σημαντικότερο ρόλο στην ανάπτυξη του ρεπερτορίου του λαούτου και η επιρροή τους. Γίνεται λόγος για την επίδραση των διαφορετικών ειδών, είτε φωνητικής είτε οργανικής μουσικής, καθώς και άλλων μουσικών οργάνων (κυρίως πληκτροφόρων) στη μουσική για λαούτο, για τις σημειογραφικές του ιδιαιτερότητες (διαφορετικοί τύποι ταμπουλατούρας) και για τον ρόλο του στη μουσική ζωή της εκάστοτε γεωγραφικής περιοχής, υπό το πρίσμα των κοινωνικών και πολιτικών συνθηκών της εποχής. Ιδιαίτερη αναφορά γίνεται στην Γαλλία, λόγω της μεγάλης στυλιστικής επιρροής της στη Γερμανική Μπαρόκ μουσική για λαούτο.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, μελετάται η βιογραφία και το έργο του συνθέτη, με στόχο να αναδειχθούν οι συνθήκες και το περιβάλλον κάτω από το οποίο έζησε, τα διαφορετικά πρόσωπα που διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο στην μουσική του σταδιοδρομία, καθώς και οι διαφορετικές μουσικές εμπειρίες που αποκόμισε από τα πολυάριθμα ταξίδια του σε γειτονικές χώρες και συνέβαλαν στην εξέλιξη του συνθετικού του ύφους. Τέλος, στο τρίτο κεφάλαιο μελετάται η μουσική του Weiss, με επίκεντρο τις παρτίτες του για σόλο Μπαρόκ λαούτο. Αρχικά, αναφέρονται ιστορικά στοιχεία για τα σημαντικότερα Χειρόγραφα των έργων του και γίνεται μια περιγραφή των περιεχομένων τους. Εν συνεχεία, κρίθηκε απαραίτητο να συμπεριληφθούν ξεχωριστά παραρτήματα: ένα στο οποίο γίνεται αναφορά των κυρίων χαρακτηριστικών της Γαλλικής ταμπουλατούρας για λαούτο που χρησιμοποίησε ο Weiss καθ' όλη τη συνθετική του δραστηριότητα και άλλο ένα που περιγράφει τη γενική δομή και αλληλουχία των μερών της παρτίτας του.

Σε ξεχωριστό παράρτημα του τρίτου κεφαλαίου, γίνεται μια προσπάθεια ανάλυσης κάποιων ενδεικτικών έργων (κυρίως από τα δύο βασικά Χειρόγραφα του Λονδίνου και της Δρέσδης), με στόχο να τονιστούν κάποια ιδιαίτερα σημεία των χαρακτηριστικών της μουσικής του Weiss και να βγουν ορισμένα συμπεράσματα. Εφόσον η εργασία επικεντρώθηκε στις ολοκληρωμένες παρτίτες του συνθέτη που βρίσκονται στα παραπάνω Χειρόγραφα, επιλέχθηκαν μέρη προς ανάλυση από αυτές και όχι ανεξάρτητα μέρη-συνθέσεις (εξαιρεση αποτελεί το παράρτημα “Κατηγορίες *Menuets* και *Bourrées*”, που παρατίθενται μουσικά παραδείγματα ανεξάρτητων συνθέσεων για λόγους σύγκρισης). Τα έργα επιλέχθηκαν αφενός βάσει κριτηρίων που προέκυψαν κατόπιν βιβλιογραφικής έρευνας, αφετέρου βάσει προσωπικής εκτίμησης ως άξια αναφοράς, κατόπιν ανάγνωσης της εκάστοτε παρτιτούρας. Αν και τέτοιου είδους δειγματοληπτικές αναλύσεις και συγκρίσεις έργων δεν αρκούν για να δώσουν μια πλήρη εικόνα των χαρακτηριστικών της μουσικής του Weiss, θεωρήθηκαν απαραίτητες για να παρουσιαστούν δείγματα της μουσικής του συνθέτη από διαφορετικές χρονικές περιόδους της ζωής του και να δώσουν στον εκάστοτε

αναγνώστη της παρούσης εργασίας πιθανόν το έναυσμα για μια περαιτέρω γνωριμία με το έργο του. Επιβοηθητική ως προς την σαφέστερη κατανόηση των μουσικών παραδειγμάτων είναι η ακρόαση των αντίστοιχων έργων. Τέλος, αναφέρεται η βασική βιβλιογραφία που χρησιμοποιήθηκε στα πλαίσια της εργασίας καθώς και ένα ξεχωριστό παράρτημα προτεινόμενης βιβλιογραφίας, που περιλαμβάνει εξειδικευμένες μελέτες που δεν σχετίζονται άμεσα με το θέμα της εργασίας αλλά θεωρούνται άξιες αναφοράς για οιοδήποτε ενδιαφερόμενο.

Η δυσκολία που συνάντησα κατά την εκπόνηση της εργασίας ήταν η διαπίστωση της μεγάλης έλλειψης σχετικής βιβλιογραφίας, τόσο για το συνθέτη όσο και για το ρεπερτόριο του Γερμανικού Μπαρόκ λαούτου γενικότερα, με εξαίρεση ίσως τις μελέτες που αφορούν τα έργα για λαούτο του J. S. Bach. Θέλω να επισημάνω την ιδιαίτερη βοήθεια που μου παρείχαν τα λιγοςτά, αλλά ιδιαίτερα κατατοπιστικά σχετικά άρθρα των ετήσιων επιστημονικών περιοδικών του *Lute Society of America*, τα οποία και καταλαμβάνουν μεγάλο μέρος της χρησιμοποιούμενης βιβλιογραφίας. Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τον καθηγητή και επιβλέποντα της εργασίας μου, Πύρρο Μπαμίχα, καθώς και τους Βασίλη Τιγγιρίδη, Παναγιώτη Αδάμ, Michel Cardin, Nancy Carlin (LSA Administrator) και το προσωπικό της Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος “Λίλιαν Βουδούρη” για την πολύτιμη βοήθειά τους κατά την εκπόνηση της παρούσης εργασίας.

* * *

Εισαγωγή

Η μελέτη για το λαούτο και το ρεπερτόριο του που υπάγεται στα πλαίσια μιας γενικότερης ανάγκης για αναβίωση της Παλαιάς Μουσικής (“*Early Music*”)³ τα τελευταία χρόνια, με κεντρική αφετηρία τον 20^ο αι., έχει διανύσει μια μεγάλη πορεία μέχρι τις μέρες μας. Τόσο η εξέλιξη της επιστήμης της μουσικολογίας, της μουσικής παλαιογραφίας, της οργανογνωσίας, σε συνδυασμό με την χρήση της τεχνολογίας, έχουν οδηγήσει πλέον σε έναν πλούτο γνώσης σχετικά με το όργανο. Ολοένα και περισσότερες μουσικές ακαδημίες και πανεπιστήμια παγκοσμίως διαθέτουν ειδικά τμήματα που εξειδικεύονται στην εκμάθηση Παλαιάς Μουσικής, τόσο σε θεωρητικό όσο και σε πρακτικό-εκτελεστικό επίπεδο, με αποτέλεσμα να εμφανίζονται συνεχώς νέοι επιστήμονες του είδους, καθώς φυσικά και εξαιρετοι μουσικοί εκτελεστές λαουτοειδών οργάνων (αναγεννησιακό λαούτο, βιχουέλα, αρχιλαούτο, θεόρβη, μπαρόκ λαούτο, μπαρόκ κιθάρα, κλπ). Παράλληλα, βρίσκεται εν εξέλιξη ένα συνεχώς αυξανόμενο ρεύμα παραγωγής ηχογραφήσεων δίσκων, εμφάνισης σχετικών διαδικτυακών ιστοτόπων, ψηφιακών βιβλιοθηκών, περιοδικών και λεσχών φίλων του λαούτου (“*Lute Societies*”). Όλα αυτά, σε συνδυασμό με τη ολοένα και συχνότερη διεξαγωγή συναυλιών, είτε ανεξάρτητων είτε στα πλαίσια διεθνών και μη Φεστιβάλ Παλαιάς Μουσικής, έχουν δημιουργήσει νέες συνθήκες ανταλλαγής πληροφοριών και μουσικών εμπειριών, με αποτέλεσμα την συνεχώς αυξανόμενη εκδήλωση ενδιαφέροντος για το λαούτο και το ρεπερτόριο του, τόσο από ερασιτέχνες και επαγγελματίες μουσικούς, όσο και από οργανοποιούς, καθηγητές και σπουδαστές, καθώς και απλούς λάτρεις του είδους.

Η αναβίωση του ενδιαφέροντος για το λαούτο κατά τον 20^ο αι. είχε ως αποτέλεσμα την παραγωγή μουσικών εκδόσεων και βιβλιογραφικών σπουδών για πολλούς μεγάλους συνθέτες του είδους. Για συνθέτες, ιδίως Αναγεννησιακούς, δημιουργήθηκαν οι βάσεις για μια πληρέστερη κατανόηση της ζωής και των έργων τους. Από την άλλη, μέχρι τη δεκαετία του 1980, λίγα ήταν γνωστά για τη Γερμανική Μπαρόκ μουσική για λαούτο. Αν και είχαν ασχοληθεί με αυτή κάποιοι Γερμανοί λόγιοι⁴ και αργότερα λαουτιστές,⁵ δεν ίσχυε το ίδιο για τους Αγγλόφωνους λαούς⁶

³ Ο διεθνής όρος “*Early music*” αναφέρεται συνήθως στη Δυτική μουσική τέχνη και το ρεπερτόριο της πριν από τη Κλασική περίοδο. Πιο συγκεκριμένα, αναφέρεται στο ρεπερτόριο της Δυτικής Ευρωπαϊκής μουσικής από το 1250 έως το 1750 (από το Μεσαίωνα μέχρι και την Μπαρόκ περίοδο) με μια ιστορικά ενημερωμένη και τεκμηριωμένη προσέγγιση αναπαραγωγής και εκτέλεσης του ρεπερτορίου αυτού, χρησιμοποιώντας ως μέσο είτε παλαιά μουσικά όργανα που έχουν διασωθεί είτε ανακατασκευασμένα στα πρότυπα των παλαιών. Βλ. Harry Haskel, *The Early Music Revival: A History*, Dover Publications Inc., New York, 1996, σ. 9.

⁴ Αναλυτικότερα βλ. Kurt Rottman, “The Resurrection of the Lute in Twentieth Century Germany”, *Journal of the Lute Society of America*, vol. XII, 1979, σσ. 67-70.

⁵ Δεν είναι τυχαίο ότι πολλοί διάσημοι λαουτιστές είναι και μουσικολόγοι. Συνεπώς, μπορεί κανείς να βρει πληθώρα πληροφοριών σε εκτενή σημειώματα που περιλαμβάνονται σε δίσκους (π.χ. Michel Cardin, βλ. παρακάτω).

⁶ Αναφέρονται κυρίως οι Γερμανόφωνοι και οι Αγγλόφωνοι λαοί γιατί, μέχρι τη δεκαετία του 1970, οι πόλεις της Βασιλείας (Ελβετία), του Λονδίνου (Αγγλία), της Βιέννης (Αυστρία) και της Βοστώνης

όπου σπανίως έβλεπε κανείς να εκδίδονται έρευνες σχετικές με αυτού του είδους το ρεπερτόριο. Έτσι, πολλοί Βρετανοί και Αμερικανοί μουσικοί εξιδεικευμένοι στη Μπαρόκ μουσική, δεν γνώριζαν την ύπαρξη ενός σημαντικού σώματος Γερμανικής Μπαρόκ μουσικής για λαούτο, όπως επίσης και το όνομα του Silivius Leopold Weiss, του σπουδαιότερου ίσως λαουτιστή του Γερμανικού Μπαρόκ και πολυγραφέστερου συνθέτη μουσικής για λαούτο όλων των εποχών.⁷

Επίσης, ένας λόγος που πιθανόν το όνομα του συνθέτη είναι πολύ λιγότερο διαδεδομένο σε σχέση με ομότιμους σύγχρονούς του, όπως π.χ. ο Antonio Vivaldi (1678-1741) και ο Domenico Scarlatti (1685-1757), είναι το γεγονός ότι το ρεπερτόριο του λαούτου σπουδάζεται και παίζεται σε πολύ μικρότερη κλίμακα σε σχέση αντίστοιχα με το ρεπερτόριο για πληκτροφόρα, για έγχορδα με δοξάρι ή όπερες. Για το λόγο αυτό, η επιρροή του Weiss στους μεταγενέστερους λαουτιστές αποτελεί σημαντικό θέμα προς διερεύνηση ακόμα και σήμερα, γιατί αφενός το συνολικό του συνθετικό έργο αντιπροσωπεύει το αποκορύφωμα της τέχνης του λαούτου κατά το όψιμο Μπαρόκ, αφετέρου τα περισσότερα από τα έργα του συγκαταλέγονται στα καλύτερα του ρεπερτορίου αυτού.

Ο Weiss κατέχει υψηλότερη θέση στην ιστορία της μουσικής για λαούτο για πολλούς λόγους. Άφησε πίσω του τη μεγαλύτερη συλλογή μουσικής για το όργανο από οποιονδήποτε άλλο συνθέτη στην ιστορία. Υπήρξε ηγετική φυσιογνωμία στην ακμάζουσα κοινότητα τόσο επαγγελματιών όσο και ερασιτεχνών λαουτιστών της εποχής του⁸ και αναγνωρίστηκε από τους σύγχρονούς του ως ο πιο διαπρεπής λαουτιστής της εποχής του. Σύμφωνα με τα λόγια του διάσημου λαουτιστή Ernst Gottlieb Baron (1696-1760), ο Weiss (μαζί με τον αδερφό του, Johann Sigismund) «έφτασε τη μουσική για λαούτο στο μέγιστο σημείο τελειότητας»,⁹ μέσα από την ευχέρεια και δεξιοτεχνία που διέπουν τη γραφή του. Πέρασε το δεύτερο μισό της ζωής του ως επίτιμο μέλος της *Dresden Hofkapelle*, μία από τις καλύτερες ορχήστρες της Ευρώπης. Ακόμα και σε νεαρή ηλικία, αναφέρεται σε Γερμανικές εκδόσεις ως ένα πρόσωπο που δόξασε την πατρίδα του, μεταξύ άλλων συνθετών όπως οι Johann

(H.P.A.), καθώς και πολλές πόλεις των Κάτω Χωρών, υπήρξαν τα κατεξοχήν κέντρα μουσικής και μουσικολογικής δραστηριότητας σχετικά με την αναβίωση της Παλαιάς Μουσικής, καθώς και οι πόλεις που ίδρυσαν τα πρώτα επαγγελματικά μουσικά σύνολα που εξειδικεύονταν στη μουσική αυτή και κατ' επέκταση, τους πρώτους μεγάλους λαουτιστές-μουσικολόγους του 20^{ου} αι.

⁷ Douglas Alton Smith, "Sylvius Leopold Weiss", *Early Music* Vol. 8, Ιανουάριος 1980, σ. 47.

⁸ Μεταξύ των λαουτιστών αυτών, γνωστότεροι ήταν οι Wolff Jacob Lauffensteiner (1676-1754), Adam Falckenhagen, καθώς και οι γεννηθέντες στο Breslau (σημερινό Wrocław της Πολωνίας) E. G. Baron και Johann Kropfgans (1708-c. 1771), μαθητής του Weiss. Το συνθετικό στυλ της μουσικής του Lauffensteiner, καθώς και των πρώιμων έργων των Baron και Falckenhagen μοιάζει πολύ με αυτό του Weiss. Βλ. Diana Poulton, Tim Crawford, "Lute, §8: Repertory", στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Second Edition)*, Macmillan, London, New York, 2001, vol. 15, σσ. 354-5.

⁹ Ernst Gottlieb Baron, *Historisch-Theoretisch und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten*, Νυρεμβέργη, 1727; μτφρ. D. A. Smith, *Study of the Lute*, Redondo Beach, 1976, σ. 70. Μέχρι τον 20^ο αι., η συγκεκριμένη πραγματεία του Baron αποτελούσε την πληρέστερη πηγή σχετικά με το λαούτο και το ρεπερτόριό του και περιείχε επίσης ένα από τα πιο εκτενή κείμενα για τον Weiss που γράφτηκαν στην εποχή του.

Sebastian Bach (1685-1750), George Frideric Handel (1685-1759) και Georg Philipp Telemman (1681-1767).

Σε σύγκριση με έργα των συγχρόνων του, οι συνθέσεις του Weiss δεν παρουσιάζουν σημαντικές καινοτομίες, ούτε διαφέρουν στυλιστικά. Παρ' όλα αυτά, στηρίζονται πάνω σε μια εξάισια δομή και περιέχουν ιδιαίτερη εκφραστικότητα. Ο απόλυτος έλεγχος και η γνώση του σχετικά με το λαούτο αντικατοπτρίζεται στη συνεχή του αναζήτηση για δημιουργία εκφραστικών μέσων, όπως οι χαρακτηριστικές σκάλες με χρήση διαφορετικών χορδών ("*campanella*"), η ηχητική ισορροπία και η ικανότητά του να πετυχαίνει τα καλύτερα αποτελέσματα χωρίς να υπερβάλλει ή να ξεπερνά της τεχνικές δυνατότητες του οργάνου.¹⁰ Η ποιότητα στα έργα του είναι εμφανής τόσο από μουσικής άποψης, με εκπληκτικά κρατήματα λόγω άφθονης χρήσης των μπάσων χορδών, δραματικές καθυστερήσεις, επιμελώς μακρές φράσεις και τολμηρές μετατροπίες, όσο και από πλευράς τεχνικής κατάρτισης του οργάνου, με την επίτευξη δεμένου ήχου χρησιμοποιώντας δύο χορδές ("*faked slur*"),¹¹ εκτενή χρήση του παράμεσου δακτύλου, ηχητικές «υπερθέσεις» που περιέχουν κρυφές αρμονίες, κ.ά.¹²

Τα τελευταία χρόνια, μέσα από αρκετές επιστημονικές μελέτες γύρω από τη ζωή και το έργο του συνθέτη, αρχίζει να διαφαίνεται η μεγάλη σημασία και συνεισφορά του Weiss, όχι μόνο όσον αφορά το ρεπερτόριο του λαούτου αλλά γενικότερα, στη Γερμανική μουσική του όψιμου Μπαρόκ. Η «ατυχής συγκυρία» του Weiss, όσον αφορά τη συμβολή του στην ιστορία της μουσικής, είναι ότι συνέπεσε χρονικά μαζί με τον J. S. Bach που αναγνωρίζεται σε διεθνές επίπεδο, από πολλούς ειδικούς και μη, ίσως ως ο σημαντικότερος συνθέτης όλων των εποχών. Η «σκιά» του Bach υπερκαλύπτει πολλές φορές ακόμα και ιδιαίτερα σημαντικούς και αναγνωρισμένους συνθέτες, όπως οι D. Scarlatti, Handel, Telemman, Rameau και Couperin, αναφέροντας μονάχα τους πιο γνωστούς. Έτσι γεννιέται το ερώτημα: Ποιές είναι οι πιθανότητες, κάτω από τις συνθήκες τόσο υψηλού συναγωνισμού στην ιστορία της μουσικής, ώστε να αναγνωριστεί το έργο ενός συνθέτη που το σύνολο του έργου του είναι γραμμένο για ένα μουσικό όργανο όπως το λαούτο, του οποίου η χρήση στην εν λόγω εποχή όλο και περιοριζόταν; Πόσο μάλλον όταν το σύνολο της μουσικής του συνθέτη που έχει διασωθεί είναι σε μορφή ταμπουλατούρας για λαούτο, ενός πρακτικού είδους σημειογραφίας που, εκτός της καθαρά ακαδημαϊκής σπουδής, απαιτεί την ανακατασκευή μουσικών οργάνων με ιστορική ακρίβεια και την επανεκμάθηση των τεχνικών εκτέλεσης, για τις οποίες λιγοστά στοιχεία αναφέρονται σε σύγχρονες μελέτες και διατριβές. Όπως αναφέρει ο μελετητής του Weiss, Tim Crawford: «Μονάχα τώρα, μέσω της σταθερής προόδου της εκτέλεσης του λαούτου και της κατασκευής του, που ξεκίνησαν ανελλιπώς από τη δεκαετία του 1970, μπορεί

¹⁰ Ruggero Chiesa, "Sylvius Leopold Weiss", *Intavolatura di Liuto: S. L. Weiss*, Edizioni Suvini Zerboni, Milano, 1985, σ. ii.

¹¹ Στην εργασία εμφανίζονται συχνά εντός ή εκτός παρενθέσεως μουσικοί όροι με ξένη ορολογία, λόγω της διεθνούς αναγνώρισης και χρήσης τους.

¹² Michel Cardin, "The London Manuscript unveiled: Extensive Liner Notes: 1. Analysis Conclusions", *S. L. Weiss: The Complete London Manuscript Box Set* (σημείωμα δίσκου), Brilliant Classics, Canada, 2015, σ. 2.

ο εκάστοτε μελετητής και ακροατής να εκτιμήσει την ιδιαιτερότητα που διακρίνει τη μουσική του ιδιαίτερα ευφάνταστου και ευαίσθητου συνθέτη».¹³

* * *

¹³ Tim Crawford, “Sylvius Leopold Weiss” στο: *S. L. Weiss: Sonatas for Lute, vol. 3* (σημείωμα δίσκου), Naxos, 1999, σ. 2.

Κεφάλαιο 1

Λαούτο - Ιστορική εξέλιξη και Ρεπερτόριο

1.1 Οργανολογικά στοιχεία

1.1.1 Το λαούτο στην Δυτική Ευρώπη

Η είσοδος του αραβικού λαούτου στην Ευρώπη έγινε αφενός μέσω του Βυζαντίου και αφετέρου κατά τη διάρκεια της μακράιωνης κατοχής της Ισπανίας από τους Άραβες (711-1492), αλλά και εξαιτίας των απευθείας επαφών των Ευρωπαίων με αφορμή τις Σταυροφορίες, το εμπόριο της Βενετίας και των άλλων Ιταλικών πόλεων με την ανατολική Μεσόγειο και την Μέση Ανατολή κλπ.¹⁴ Τα πρώτα τεκμήρια της εμφάνισης του Αραβικού 'ud¹⁵ στην Ευρώπη βρίσκονται σε πολυάριθμα γλυπτά και απεικονίσεις που χρονολογούνται τον 9^ο αι. Κατά το 13^ο αι., το Ευρωπαϊκό λαούτο αρχίζει να διαφοροποιείται από το Αραβικό, όπως φαίνεται σε σχετική εικονογραφία.¹⁶

Από τότε που πρωτοεμφανίστηκε το λαούτο στην Ευρώπη, υπέστη συνεχείς τροποποιήσεις άμεσα συνδεδεμένες με τις αντίστοιχες εξελίξεις στη μουσική της εκάστοτε περιόδου. Οι περισσότερες απ' αυτές σχετίζονταν με τον αριθμό και το μήκος των μονών ή διπλών εντέρινων χορδών, με αποτέλεσμα το πρώιμο Μεσαιωνικό λαούτο των τεσσάρων χορδών να εξελιχθεί αργότερα στο 13χορδο Γερμανικό λαούτο του όψιμου Μπαρόκ. Αν και δεν έχουν διασωθεί Μεσαιωνικά λαούτα, μπορούν να ληφθούν συμπεράσματα που σχετίζονται με τα χαρακτηριστικά τους και την ανάπτυξή τους από τις πολλαπλές απεικονίσεις και περιγραφές που σώζονται σε συγγράμματα της περιόδου, όπου το λαούτο αναφέρεται συχνά.

Κατά τη διάρκεια του 14^{ου} αι., το όργανο εξαπλώθηκε από την Ισπανία στην υπόλοιπη Ευρώπη πιθανόν μέσω των περιπλανώμενων *minstrels*, που ταξίδευαν σε διαφορετικές Αυλές. Από τον επόμενο αιώνα και έπειτα, αναφορές για το λαούτο βρίσκονται σε ολόκληρη την Ευρώπη, τόσο σε πίνακες όσο και σε λογοτεχνικά κείμενα της περιόδου. Το πρώιμο λαούτο του 15^{ου} αι. είχε ακόμα πολλά κοινά χαρακτηριστικά με το αντίστοιχο Αραβικό *al 'ud*. Αποτελούνταν πιθανόν από 4 διπλές χορδές, συχνά περισσότερες από μία ροζέτες (όπως το σημερινό Αραβικό ούτι), και ήταν χωρίς τάστα [βλ. Εικ. 1 παρακάτω]. Τα τάστα φαίνεται να προστέθηκαν περίπου το 1400 και

¹⁴ Νίκος Μαλιάρας, *Ιστορία των μουσικών οργάνων: Σημειώσεις για τους φοιτητές*, ΕΚΠΑ, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 1996, σ. 23.

¹⁵ Το λαούτο πήρε το όνομά του από το Αραβικό όργανο, γνωστό ως "*al' ud*" ("*ud*" κυριολεκτικά σημαίνει "ξύλο").

¹⁶ Μία από τις πρώτες απεικονίσεις του Ευρωπαϊκού λαούτου βρίσκεται στο *Libro des Juegos* (μφρ. *Βιβλίο των Παιχνιδιών*). Πρόκειται για βιβλίο που μεταφράστηκε από τον Βασιλιά της Καστίλλης, Alfonso X (1221-1284), από τα Αραβικά στα Καστιλιάνικα, στο οποίο προστέθηκαν εικόνες. Σε μία από αυτές, απεικονίζεται γυναίκα μουσικός να παίζει λαούτο σ' ένα παιχνίδι σκακιού.

αυξάνονταν καθ' όλη τη διάρκεια του 15^{ου} αι.¹⁷ Μερικοί εκτελεστές χρησιμοποιούσαν ακόμα το Ανατολίτικο πλήκτρο, σε μερικές περιπτώσεις μέχρι και τον 17^ο αι.¹⁸



Εικ. 1: Γυναίκα μουσικός παίζει λαούτο¹⁹ σ' ένα παιχνίδι σκακιού, εικόνα από το *Libro des Juegos*, Τολέδο, 1283 (Βιβλιοθήκη του Βασιλικού Μοναστηριού του *San Lorenzo de El Escorial*, Μαδρίτη)

Στη Δυτική Ευρώπη, πριν από τον μεγάλο θεωρητικό και συνθέτη της Αναγέννησης, Johannes Tinctoris (c. 1435-1511), το λαούτο φαίνεται να μη θεωρούνταν σολιστικό όργανο. Αφενός, χρησιμοποιούνταν για να συνοδεύει τραγουδιού (π.χ., *Minnesingers*), αφετέρου για την εκτέλεση μονοφωνικών μελωδικών γραμμών σε μουσικά σύνολα, πιθανόν περιλαμβάνοντας ένα μικρό ποσοστό αυτοσχεδιασμού. Από τα τέλη του 15^{ου} αι., υπάρχουν στοιχεία που αποδεικνύουν τη χρήση του λαούτου ως σολιστικό όργανο. Σταδιακά, το στυλ εκτέλεσης του οργάνου μετατοπίστηκε από μονοφωνικό σε πολυφωνικό με αποτέλεσμα να αρχίσει να αυξάνεται το σολιστικό του ρεπερτόριο.²⁰ Σύνηθες ήταν επίσης να μεταγράφονται για

¹⁷ Michael Lowe, Anthony Baines, “Lute”, στο: Denis Arnold (επιμ.), *The New Oxford Companion to Music*, Oxford University Press, Oxford – New York, 1994, vol. 2, σ. 1094.

¹⁸ Curt Sachs, *The History of Musical Instruments*, J. M. Dent & Sons, London, 1942, σ. 344.

¹⁹ Η ομοιότητα που παρουσιάζει η μορφή του Ευρωπαϊκού λαούτου συγκριτικά με το Αραβικό ‘ud είναι φανερή, με τη διαφορά ότι στο πρώτο ο βραχίονας έχει τάστα και η κεφαλή είναι λυγισμένη με κλίση προς τα πίσω, όμοια με αυτή του μεταγενέστερου Αναγεννησιακού λαούτου. Στην εικόνα, το λαούτο παίζεται από Χριστιανή γυναίκα, σε αντίθεση με όλες τις προηγούμενες απεικονίσεις παρόμοιων μουσικών οργάνων που παίζονται από Άραβες εκτελεστές. Βλ. Jonathan Santa Maria Bouquet, “The Lute.” In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. http://www.metmuseum.org/toah/hd/lute/hd_lute.htm (April 2010).

²⁰ Peter Danner, “Before Petrucci: The Lute in the Fifteenth century”, *Journal of the Lute Society of America*, vol. v, 1972, σ. 5.

λαούτο πολυφωνικά κομμάτια της εποχής, αρχικά γραμμένα για ανθρώπινες φωνές. Σημαντική διαφοροποίηση της περιόδου που συνέβαλε σε αυτό ήταν η χρήση της τεχνικής παιξίματος με τα δάκτυλα σε αντίθεση με τη χρήση πλήκτρου, αν και οι δύο τεχνικές συνυπήρχαν για κάποιο διάστημα. Ο Tinctoris αναφέρει για το κράτημα του λαούτου «ενώ οι χορδές νύσσονται από το δεξί χέρι είτε με δάκτυλα είτε με χρήση πλήκτρου» (c.1481-3), διακρίνοντας ξεκάθαρα δύο διαφορετικούς εκτέλεσης του οργάνου χωρίς όμως να υπονοεί ότι η χρήση δακτύλων αποτελεί κάποιου είδους καινοτομία.²¹

Χαρακτηριστικό του 15^{ου} αι. είναι η πρόσθεση της πέμπτης διπλής σειράς χορδών καθώς και η επινόηση και επικράτηση της ταμπουλατούρας για λαούτο. Στις αρχές του 16^{ου} αι., η πρόσθεση μιας επιπλέον διπλής σειράς χορδών στην ψηλή περιοχή καθιστά το 6χορδο ως πρότυπο λαούτο της Αναγέννησης, με την 1^η χορδή μονή, 2^η και 3^η διπλές σε ταυτοφωνία (ενίοτε και η 4^η), οι υπόλοιπες διπλές σε οκτάβα (ενίοτε ταυτοφωνία). Έτσι, το κούρδισμα εξελίχθηκε σε 4^η-4^η-3^η-4^η-4^η, αρχίζοντας από χαμηλό Σολ. Προς το τέλος του 16^{ου} αι. προστέθηκε και 7^η χορδή (ενίοτε Φα αντί Ρε). Υπήρξαν και όψιμα λαούτα με 8 έως 10 χορδές (από την 7^η χορδή και κάτω: Φα, Μι, Ρε, Ντο ή κάποιες από αυτές τις νότες). Το κούρδισμα που φαίνεται παρακάτω είναι το θεωρητικό κούρδισμα για το “κανονικό”, δηλαδή τενόρο, λαούτο. Υπήρχαν όμως λαούτα σε διάφορα μεγέθη: μικρότερα, μέχρι οκτάβα πάνω από το τενόρο, και μεγαλύτερα, μέχρι 4^η ή και 5^η κάτω.



Κούρδισμα 6χορδου λαούτου



Κούρδισμα 7χορδου λαούτου

Το ευρωπαϊκό λαούτο [βλ. Εικ. 2 παρακάτω] απέκτησε το οριστική του μορφή περίπου το 1500 . Οργανολογικά, περιγράφεται ως εξής:

- Μεγάλο αχλαδόσχημο ηχείο φτιαγμένο από κολλημένες λωρίδες ξύλου, με διάμετρο μεγαλύτερη από το μήκος του λαιμού. Το ηχείο καλύπτεται από ένα επίπεδο καπάκι με ροζέτα στο κέντρο, που παίζει ρόλο τόσο διακοσμητικό όσο και ακουστικό. Το καπάκι είναι πολύ λεπτό, πάχους περ. 1,5 χιλιοστού, λόγω της μικρής πίεσης που ασκούν οι χορδές. Πάντως ενισχύεται εσωτερικά από ράβδους.
- Ο λαιμός έχει δεσμούς από έντερο, σχεδόν κάθετη κεφαλή, πλάγια κλειδιά, δύο καβαλάρηδες, εκ των οποίων ο κάτω είναι κολλημένος στο καπάκι.
- Λεπτές εντέρινες χορδές που δίνουν πολύ ψηλούς αρμονικούς. Γι' αυτό ο ήχος του λαούτου ακούγεται πάντα, παρόλο που δεν είναι δυνατός.²²

²¹ Ian Harwood-Diana Poulton, David Van Edwards, “Lute, §4: History”, *The New Grove*, ό.π., σ. 336.

²² Μαλιάρας, ό.π., σ. 24.



Εικ. 2: *Αγόρι με λαούτο*, Caravaggio, 1596 (Hermitage Museum, Αγία Πετρούπολη)
Χαρακτηριστικός τύπος χορδού Αναγεννησιακού λαούτου

Η εμφάνιση της πρώτης ταμπουλατούρας [βλ. Εικ. 3 παρακάτω] από τον Francesco Spinacono το 1507 (εκδόσεις Petrucci) σηματοδοτεί την έναρξη μιας μακράς περιόδου αίγλης για το λαούτο.²³ Η ταμπουλατούρα για λαούτο παίζει μοναδικό ρόλο σε επίπεδο σημειογραφίας γιατί βασίζεται σε αρχές ριζικά διαφορετικές από όλα τα υπόλοιπα και ποικίλα σημειογραφικά συστήματα. Ο λόγος είναι ότι χρησιμοποιεί έναν άμεσο τρόπο για να επιτύχει το σκοπό της, δηλαδή οδηγεί τα δάκτυλα του εκτελεστή τοποθετώντας τα σε συγκεκριμένες θέσεις του οργάνου.²⁴ Κατά τη διάρκεια του 16^{ου} αι., χρησιμοποιούνταν τρεις διαφορετικοί τύποι ταμπουλατούρας ανά χώρα: Ιταλική-Ισπανική,²⁵ Γαλλική και Γερμανική. Ανάλογα με τη χώρα που χρησιμοποιήθηκε, εμφανίζονται εν μέρει διαφορές στο εκάστοτε σύστημα. Όμως, ανεξάρτητα από τη χώρα, η σημειογραφία χρησιμοποιεί μια κοινή αρχή. Αρχικά, σημειώνονται οι

²³ Chiesa, ό.π., σ. i.

²⁴ Willi Appel, *The Notation of Polyphonic Music 900-1600 (Fourth Edition)*, The Mediaeval Academy of America, Cambridge, Massachusetts 1949, σ. 54.

²⁵ Η Ιταλική ταμπουλατούρα παρότι υιοθετήθηκε από τους Ισπανούς παρουσιάζει κάποιες ουσιαστικές διαφορές με αποτέλεσμα να γίνεται λόγος για δύο διαφορετικά συστήματα. Στον Ισπανικό τύπο οι χορδές είναι τοποθετημένες με τέτοιο τρόπο ώστε η πιο μπάσα χορδή να βρίσκεται τελευταία στη σειρά. Επίσης οι ρυθμικές ενδείξεις χρησιμοποιούν ολόκληρη τη νότα, σε αντίθεση με τον Ιταλικό τύπο που παραθέτει μόνο τις ουρές των φθογοσήμεων, καθώς και άλλα πρόσθετα ρυθμικά στοιχεία. Βλ. Ιωάννης Παπαθανασίου, *Εγχειρίδιο Μουσικής Παλαιογραφίας, Δεύτερη Ενότητα: Δυτικές σημειογραφίες Μονοφωνικής και Πολυφωνικής μουσικής*, ΕΚΠΑ, Αθήνα, 2002, σ. 87.

οριζόντιες γραμμές που αντιστοιχούν στον αριθμό των χορδών του οργάνου. Πάνω σε κάθε γραμμή τοποθετούνται είτε αριθμοί, σύμφωνα με την Ιταλική-Ισπανική μέθοδο, είτε γράμματα αν πρόκειται για Γαλλική σημειογραφία, δηλώνοντας το συγκεκριμένο τάστο που πρέπει να πατηθεί προκειμένου να αναπαραχθεί συγκεκριμένη νότα.²⁶ Εξάιρεση αποτελεί το Γερμανικό σύστημα στο οποίο χρησιμοποιούνται γοτθικά γράμματα για τις διαφορετικές διασταυρώσεις. Οι ρυθμικές ενδείξεις τοποθετούνται πάνω από το σύστημα των γραμμών και αναφέρονται μόνο στις νότες μικρότερης ρυθμικής αξίας.²⁷ Κατά τη διάρκεια του 17^{ου} αι., οι εξελίξεις που συντελέστηκαν σε οργανολογικό επίπεδο (προσθήκη περαιτέρω μπάσων χορδών, εμφάνιση νέων λαουτοειδών οργάνων - αρχιλαούτο, θεόρβη, chitarrone, Μπαρόκ λαούτο) καθώς και οι ριζικές αλλαγές του κουρδίσματος στη Γαλλία και τη Γερμανία, οδήγησε στα τέλη του αιώνα στην υιοθέτηση της Γαλλικής σημειογραφίας από πλευράς των Γερμανών λαουτιστών.



Εικ. 3: Η πρώτη σελίδα από το έργο του Francesco Spinacino, *Intabolatura de lauto libro primo* (1507)

²⁶ Παρ' ότι στο σύστημα τις ταμπουλατούρας δεν είναι ευδιάκριτες οι αντιστικτικές μελωδικές γραμμές, οι περισσότεροι σύγχρονοι ερμηνευτές-λαουτιστές Παλαιάς Μουσικής προτιμούν να διαβάζουν τα πρωτότυπα facsimile αφενός για πρακτικούς λόγους ανάγνωσης, αφετέρου για την επίτευξη όσο το δυνατόν πιο αυθεντικής ως προς το πρωτότυπο εκτέλεσης του εκάστοτε έργου. Η προσπάθεια μεταγραφής σε μοντέρνα σημειογραφία είναι πολλές φορές ανεπαρκής και οφείλεται στις τεχνικές ιδιαιτερότητες του λαούτου (διπλές χορδές σε οκτάβα, *pedal* χρήση ανοικτών χορδών, κ.ά.) που δεν είναι δυνατόν να αποτυπωθούν στο πεντάγραμμο.

²⁷ Παπαθανασίου, ό.π., σ. 86.

1.1.2. Η εξέλιξη του λαούτου κατά την εποχή Μπαρόκ

Κατά το πρώτο μισό του 16^{ου} αι., η πρωτεύουσα κατασκευής λαούτων της Ευρώπης ήταν το Füssen, ένα μικρό χωριό στη Βαυαρία της Γερμανίας. Η αφθονία εργαστηρίων κατασκευής λαούτων στην περιοχή ήταν τόσο εκτεταμένη που κατέστη απαραίτητη η δημιουργία μιας συντεχνίας από τους κατασκευαστές λαούτου, ώστε να μπορούν να κανονίζουν και να οργανώνουν τις δραστηριότητές τους, τα πρότυπα παραγωγής και τις τιμές των οργάνων. Η συντεχνία έθεσε ως όρο να μην ξεπερνούν τα εργαστήρια του Füssen τα είκοσι σε σύνολο. Ο κανονισμός αυτός είχε σημαντικές συνέπειες στην ιστορία της εξέλιξης του λαούτου. Πολλοί κατασκευαστές μετανάστευσαν, πρώτα στις γύρω περιοχές της Βαυαρίας, έπειτα στη Βενετία και τέλος στην Μπολόνια και την Πάδοβα. Οι τελευταίες δύο πόλεις, κατά τον 17^ο και 18^ο αι., εξελίχθηκαν στα σημαντικότερα κέντρα κατασκευής λαούτου.²⁸ Δεν είναι εξάλλου τυχαίο ότι οι σημαντικότεροι κατασκευαστές λαούτων εκείνης της περιόδου κατάγονταν από τη Βαυαρία.²⁹ Τέτοιου είδους λαούτα, που κατασκευάστηκαν την παρούσα περίοδο φαίνονται σε πίνακες του Ιταλού ζωγράφου της Αναγέννησης, Giovanni Bellini (c. 1430-1516) [βλ. Εικ. 4].

Μέχρι το τέλος του 16^{ου} αι., τα 7χορδα λαούτα είχαν γίνει δημοφιλή ενώ αντίστοιχα η χρήση των 8χορδων και 10χορδων συνηθίζονταν ολοένα και περισσότερο. Χάρη στις εμπορικές συναλλαγές μεταξύ Βενετίας και Αφρικής, εξωτικά υλικά (ελεφαντόδοντο, εξωτικά ξύλα όπως έβενος, snake wood και rosewood) άρχισαν να χρησιμοποιούνται για την κατασκευή λαούτων. Το λαούτο συνεχίζει να εξελίσσεται και στη Μπαρόκ περίοδο. Η μουσική πλέον απαιτεί χαμηλότερη έκταση από το λαούτο για τη συνοδεία του συνεχούς βάσιμου. Έτσι προκύπτει η ανάγκη για μεγαλύτερες σε μήκος μπάσες χορδές, κάτι που οδηγεί σε διάφορους πειραματισμούς.³⁰ Τα πρώτα που εμφανίστηκαν, χωρίς επιτυχία, ήταν όργανα με μικρό λαιμό και μεγάλο σώμα. Λίγο αργότερα, οι κατασκευαστές έφτιαξαν λαούτα με επέκταση στο λαιμό και/ ή στην κεφαλή.

²⁸ Douglas Alton Smith, *A History of the Lute from Antiquity to the Renaissance*, Lexington, Va.: Lute Society of America, 2002, σ. 62-9.

²⁹ Ένας από τους διασημότερους Βαυαρούς κατασκευαστές λαούτου εκείνης της περιόδου ήταν ο Laux Maler (1485-c. 1552), ο οποίος εργάστηκε στη Μπολόνια και η φήμη του παρέμεινε ζωντανή για πολλά χρόνια μετά το θάνατό του. Στο τέλος της ζωής του, ο κατάλογος του εργαστηρίου του περιλάμβανε περίπου 998 ολοκληρωμένα λαούτα και άλλα 127 υπό κατασκευή. Μια τέτοια παραγωγή λαούτων (όχι αποκλειστικά του συγκεκριμένου εργαστηρίου) υποδεικνύει την ευρεία διάδοση του οργάνου, πέραν του περιορισμένου κύκλου επαγγελματιών και αριστοκρατών. Βλ. Mariagrazia Carlone, “Lutes, Archlutes, Theorbes in Iconography”, (μφρ. Paul Beier), *Music Art*, vol. 30, no1/2, 2005, σ. 76.

³⁰ Τέτοιου είδους πειραματισμοί φαίνονται ξεκάθαρα στα γραπτά του Marin Mersenne (1588-1648). Ο Mersenne ήταν Γάλλος μαθηματικός, φιλόσοφος, θεολόγος και θεωρητικός της μουσικής. Στο σύγγραμμά του, με τίτλο *Harmonie Universelle* (1636), κάνει λόγο για διάφορα πειράματα πάνω στο όργανο, όπως τοποθέτηση σωλήνων τύπου εκκλησιαστικού οργάνου εντός του σκάφους του λαούτου ή πίσω από το λαιμό του, μετέπειτα πρόσθεση φυσούνας λόγω ανάγκης αέρα ώστε να βγαίνει ήχος από τους σωλήνες, κλπ. Επίσης, αναφέρει προσπάθειες τοποθέτησης μέχρι και 20 διπλών χορδών στο λαούτο, με αποτέλεσμα το σπάσιμο του οργάνου από την υψηλή τάση. Βλ. Robin Rolfhamre, *French Baroque Lute Music from 1650-1700* (MA thesis), Agder University, Kristiansand, 2010, σ. 20.



Εικ. 4: Εκκλησιαστικός διάκοσμος στο Ναό του Αγίου Ιώβ, Giovanni Bellini, περ. 1487, Βενετία, Λεπτομέρεια αγγέλων μουσικών³¹ (Πινακοθήκη της Ακαδημίας της Βενετίας)

Αυτό οδήγησε σε μια ποικιλία λαουτοειδών οργάνων, όπως το αρχιλαούτο (*archlute*), το λαούτο με διπλή κεφαλή (*liutto attiorbato*) και τη θεόρβη ή κιταρόνε (*theorbo/chitarrone*).³² Γύρω στο 1660, επινοούνται οι χορδές τυλιγμένες με ασήμι και τα λαούτα πλέον μπορούν να παράγουν χαμηλότερες και δυνατότερες νότες με μικρότερο μήκος χορδών. Έτσι, αντικαθίστανται οι χαμηλές εντέρινες χορδές και σταματά να αυξάνεται το μήκος του λαούτου. Οι νέες χορδές κατέστησαν εφικτή την αξιοποίηση της χαμηλής συχνοτικής έκτασης του οργάνου, κάτι που υπήρξε επιτακτική ανάγκη σε αυτό το στάδιο εξέλιξής του.³³

Στις αρχές του 17^{ου} αι., εκτός των διάφορων πειραματισμών σε επίπεδο σχεδιασμού του οργάνου, το ίδιο συμβαίνει και σε επίπεδο κουρδίσματος. Σχετικά με το τελευταίο, εμφανίζονται δύο ξεχωριστές παραδόσεις. Οι Ιταλοί διατήρησαν κυρίως το παλιό κούρδισμα (*vieil ton*): σολ-ντο-φα-λα-ρε'-σολ',³⁴ προσθέτοντας χορδές στη χαμηλή περιοχή σε διατονική σειρά (χαρακτηριστικό παράδειγμα, το αρχιλαούτο). Περίπου το 1620, οι Γάλλοι συνθέτες πειραματίζονται με διάφορα νέα κούρδισματα

³¹ Οι τρεις καθήμενοι σε διάταξη πυραμίδας άγγελοι στα σκαλιά του θρόνου (στα πόδια της Παρθένου) κρατούν μουσικά όργανα. Ο άγγελος (αριστερά) κρατά ένα ρεμπέκ (*rebec*) ενώ οι άλλοι δύο (κέντρο και δεξιά) λαούτα. Βλ. Oscar Bätschmann, *Giovanni Bellini*, Reaktion Books, Λονδίνο, 2008, σ. 191.

³² Επίσης γνωστά με τη διεθνή ορολογία "*Extended Lutes*".

³³ Robert Lundberg, "The German Baroque Lute, 1650 to 1750", *Journal of the Lute Society of America*, vol. XXXII, 1999, σ. 1.

³⁴ Αναλυτικότερα βλ. Victor Anand Coelho, "Authority, autonomy, and interpretation in seventeenth-century Italian lute music", *Performance on Lute, Guitar, and Vihuela: Historical Practice and Modern Interpretation*, Cambridge University Press, 1997, σ. 108-141.

(“*accords nouveaux*”)³⁵ ενώ παράλληλα εμφανίζονται τα πρώτα 10χορδα λαούτα και αργότερα 11χορδα και 12χορδα. Οι πειραματισμοί αυτοί συνέχισαν τουλάχιστον μέχρι το 1670 και σήμερα επιζεί μουσική για περισσότερα από 20 διαφορετικά κούρδια. Πολλά από αυτά ονομάστηκαν διαφορετικά από διάφορους συγγραφείς ή συνθέτες αλλά λιγιστά έγιναν κοινώς αποδεκτά. Μεταξύ αυτών είναι και αυτό που θεωρείται σήμερα ως το γνήσιο Μπαρόκ κούρδιο σε Ρε ελάσσονα, το οποίο και έμελλε μετά το 1650 να γίνει πρότυπο κούρδιο.³⁶

Στα τέλη του 16^{ου} αι., οι κατασκευαστές λαούτων στην Ιταλία είχαν λύσει το πρόβλημα διεύρυνσης της χαμηλής έκτασης του οργάνου μέσω της χρήσης μεγαλύτερων σε μήκος χορδών, οι οποίες στηρίζονταν σε ξεχωριστή κεφαλή. Όλα τα «επεκτεταμένα» λαουτοειδή όργανα έφεραν μια κεφαλή υπό γωνία φτιαγμένη από ευθύ ενιαίο κομμάτι ξύλου, ενώ παράλληλα ήταν τοποθετημένη μια πρόσθετη μικρή κεφαλή για τις χαμηλές χορδές, σε συνέχεια με το λαιμό. Η μορφή αυτών των οργάνων είναι παρόμοια, διαφέροντας κυρίως ως προς το μήκος της πρόσθετης μικρής κεφαλής, των αριθμό των χορδών που φέρει και το αν αυτές οι χορδές μονές ή διπλές. Αυτός ο τύπος λαούτων απεικονίζεται συχνά σε πίνακες ζωγραφικής της περιόδου, ιδίως σε έργα ζωγράφων της “Χρυσής Ολλανδικής Εποχής”³⁷ [βλ. Εικ. 5].

Στα τέλη του 17^{ου} αι. στη Γαλλία, το λαούτο επανέκτησε δημοτικότητα ως ιδανικό όργανο για συνοδεία φωνητικής μουσικής, είτε ως σολιστικό. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα να τροποποιηθεί το όργανο και να προστεθεί η 11^η χορδή. Τα όψιμα 11χορδα Γαλλικά λαούτα που έχουν επιζήσει αποτελούν κυρίως τροποποιημένα 10χορδα λαούτα, όλα με τον ίδιο εξής τρόπο: η δεύτερη διπλή χορδή γίνεται μονή και προστίθεται ένας μικρός βοηθητικός καβαλάρης για την ψηλότερη χορδή (*chanterelle*) στο πάνω μέρος της κεφαλής του οργάνου, στην πλευρά των ψηλών χορδών. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να περισσεύουν δύο κλειδιά της κεφαλής τα οποία χρησιμοποιούνται πλέον για την προσθήκη της νέας διπλής χαμηλής χορδής. Ένας τέτοιος τύπος λαούτου φαίνεται στο διάσημο πορτραίτο (Παρίσι, περ. 1690) του Charles Mouton (c. 1626-1710) από τον François de Troy (1645-1730) [βλ. Εικ. 6].

Στα τέλη του αιώνα, όταν το κέντρο δραστηριότητας γύρω από το λαούτο μεταφέρθηκε από τη Γαλλία στη Γερμανία και τη Βοημία, οι κατασκευαστές επέκτειναν ακόμα περισσότερο τη μουσική έκταση του οργάνου. Στις πρώτες δεκαετίες του 18^{ου} αι., ο Weiss έφερε επανάσταση στη μουσική για λαούτο της Γερμανίας. Οι μουσικές του ιδέες κατέστησαν απαραίτητη τη διεύρυνση του αριθμού των χορδών, με αποτέλεσμα τη δημιουργία του 13χορδου λαούτου.

³⁵ Αναλυτικότερα, βλ. Benjamin Narvey, “Galant Continuo: Towards an informed approach to accompaniment in the *Accord Nouveau*”, *LSA Quarterly*, Μάιος 2006, σ. 23-8.

³⁶ Lynda Sauce, “Lute, §5: Tunings”, *The New Grove*, ό.π., σ. 344.

³⁷ Ενδεικτικά, αναφέρονται Ολλανδοί ζωγράφοι όπως οι Gerard ter Borch ο Νεώτερος (1617-1681), Bartholomeus van der Helst (1612-1670), Jan Hermansz van Bijlert (1597-1671), κ.ά. Αναλυτικότερα, βλ. Jan W. J. Burgers, *The Lute in the Dutch Golden Age: Musical Culture in the Netherlands ca. 1580-1670 (Amsterdam Studies in the Dutch Golden Age)*, Amsterdam University Press, 2013.



Εικ. 5: Μια γυναίκα που παίζει λαούτο και ένας ιππότης, Gerard ter Borch ο Νεότερος, c. 1658 (Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης της Νέας Υόρκης), Τύπος λαούτου με διπλή κεφαλή



Εικ. 6: Πορτρέτο του *Charles Mouton*, François de Troy, Παρίσι, 1690
(Μουσείο του Λούβρου, Παρίσι), Τύπος λαούτου με προσθήκη “*chanterelle*”

Οι τύποι των 13χορδων λαούτων που αναπτύχθηκαν υπήρξαν δύο και είναι δύσκολο να τεκμηριωθεί ποιος εμφανίζεται πρώτος ιστορικά, αφού και οι δύο πιθανόν αποτελούν μεταποιήσεις ήδη υπαρχόντων 11χορδων λαούτων. Οι πίνακες ζωγραφικής που απεικονίζουν αυτούς τους τύπους λαούτων είναι εξαιρετικά σπάνιοι. Στο πρώτο τύπο (“*bent back*”), χρησιμοποιείται μία κεφαλή, όπως στο 11χορδο λαούτο, αλλά με την προσθήκη ενός μικρού βοηθητικού καβαλάρη (με τέσσερα κλειδιά για τις δύο διπλές μπάσες χορδές) στο τμήμα της κεφαλής που στεγάζονται οι μπάσες χορδές του οργάνου [βλ. Εικ. 7]. Αυτό παρείχε στις δύο χαμηλότερες διπλές χορδές επιπλέον μήκος, της τάξης των 5 και 7 εκατοστών αντίστοιχα. Συνήθως τα λαούτα αυτά ήταν σχετικά μεγάλα σε σχέση με τα προηγούμενα πρότυπα. Είναι εμφανές από τις λεπτομέρειες στις ταμπουλατούρες του Weiss, ότι ο ίδιος μετά το 1719 συνέθεσε όλο το υπόλοιπο της συνθετικής του δραστηριότητας για αυτόν το τύπο 13χορδου λαούτου, ο οποίος αναπτύχθηκε από τη νέα γενιά Γερμανών οργανοποιών στη Γερμανία και τη Βοημία.³⁸

Περίπου την ίδια περίοδο, αναπτύχθηκε ένα νέο σχέδιο (“*swan neck*”) βάσει του οποίου οι πέντε χαμηλότερες χορδές αποκτούσαν μεγαλύτερο μήκος [βλ. Εικ. 8]. Η εμφάνιση του πρώτου τέτοιου τύπου οργάνου χρονολογείται περίπου το 1670. Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι πρόκειται για Μπαρόκ λαούτο, λόγω του ότι έχει 13 χορδές σε αντίθεση με το 11χορδο Γαλλικό λαούτο και επίσης φαίνεται να αναπτύχθηκε στη Λειψία για να υπηρετήσει τη Γερμανική μουσική. Παρ’ όλα αυτά, δεν υπάρχει ιστορική τεκμηρίωση σχετικά με τη προηγούμενη διαπίστωση, αλλά φαίνεται θεμιτό να υπάρχει ένα διαφορετικό όνομα για λόγους διάκρισης των τύπων του οργάνου. Υπάρχει μια σχετική διαφωνία για το αν αυτός ο τύπος οργάνου ανήκει στη κατηγορία της θεόρβης ή αν πρόκειται για ξεχωριστό τύπο λαούτου. Βάσει της πρώτης θεώρησης, η μεγάλη διάρκεια αντήχησης των μπάσων χορδών του οργάνου το καθιστούν δύσκολο στη χρήση του για σόλο μουσική, ενώ η αντήχηση αυτή θα χανόταν στα πλαίσια ενός συνόλου οργάνων.³⁹ Ενδιαφέρον παρουσιάζουν αναφορές του Baron (1727), σχετικά με το ζήτημα: «Στις μέρες μας, η θεόρβη συνηθίζεται να χρησιμοποιεί το νέο κούρδισμα του λαούτου [*die neue Lauten-Stimmung* – κούρδισμα σε Ρε ελάσσονα], όπως αντίστοιχα και το δικό μας λαούτο, γιατί αποτελούσε μεγάλο πρόβλημα για τον λαουτιστή να πρέπει να ξανασκεφτεί τα πάντα όταν έπιανε στα χέρια του την παλιά θεόρβη. Σήμερα, οι θεόρβες έχουν επίσης διπλές χορδές με εξαίρεση τα μπάσα που είναι τετρωμένα ελεύθερα [εκτός λαιμού] στη δεύτερη κεφαλή. Από τον [Herr] Mathesson βλέπουμε ότι πρώτον, η θεόρβη και το λαούτο δεν διέφεραν ποτέ με εξαίρεση φυσικά το μέγεθος και το εύρος τους, και δεύτερον, το λαούτο, λόγω τη ευαισθησίας του, είναι ιδανικό για *trio* ή για άλλα είδη μουσικής δωματίου με λίγους συμμετέχοντες. Η θεόρβη, λόγω της έντασής της, χρησιμοποιείται καλύτερα σε σύνολα τριάντα έως σαράντα μουσικών, όπως επίσης σε εκκλησίες και όπερες».⁴⁰

³⁸ Harwood–Poulton, Van Edwards, ό.π., σ. 342.

³⁹ Robert Spencer, “Chitarrone, Theorbo and Archlute”, *Early Music*, vol. 4, Οκτ. 1976, σσ. 418-9.

⁴⁰ Baron, ό.π., σσ. 71, 110.



Εικ. 7



Εικ. 8

(Αριστερά): Andreas Berr, Βιέννη, 1699 (Μουσείο Καλών Τεχνών της Βοστώνης),
Τύπος 13χορδου λαούτου (“*bent back*”) με προσθήκη βοηθητικού καβαλάρη στην κεφαλή.

(Δεξιά): Martin Hoffmann, c. 1670 (Germanisches Nationalmuseum, Νυρεμβέργη),
Τύπος «λαιμός κύκνου» (“*swan-neck*”).

* * *

1.2. Μουσική για λαούτο

1.2.1. Από την Αναγέννηση μέχρι το Γαλλικό Μπαρόκ

Η εξέλιξη της έντεχνης μουσικής στη Δύση έχει μέχρι κάποια εποχή ως κύριο άξονα τις φωνητικές και δη τις θρησκευτικές συνθέσεις. Στο Μεσαίωνα, η μουσική για όργανα αφορά κυρίως το χορό και τη συνοδεία του τραγουδιού και, καθώς αυτά δεν συνδέονται με την εκκλησία ή τις αναζητήσεις των θεωρητικών, πολύ μικρό μέρος της έχει καταγραφεί και περισωθεί. Σημαντικό στοιχείο της περιόδου αυτής είναι ότι αρχίζει να εφαρμόζεται μια πολύ αγαπητή πρακτική των μουσικών, δηλαδή η μεταγραφή πολυφωνικών συνθέσεων με σκοπό να παιχτούν από όργανα που μπορούσαν να παίξουν ταυτόχρονα όλες τις φωνές. Τέτοια όργανα είναι το λαούτο και τα πληκτροφόρα (και ειδικότερα, για την εποχή, το εκκλ. όργανο). Η πρακτική αυτή, της μεταγραφής φωνητικών έργων για όργανα, συνεχίζεται για αρκετούς αιώνες.⁴¹ Η σοβαρή οργανική μουσική αποκτά σχετική αυτονομία και σημαντικότερο ρόλο στην Αναγέννηση, απ' όπου και υπάρχει πληθώρα ρεπερτορίου, με την ανάπτυξη νέων ειδών συνθέσεως (όπως π.χ. η *Fantasia*) αλλά και την αναγωγή των χορών σε πιο έντεχνο είδος (Σουίτες). Στη σύνθεση για φωνές οφείλεται κατά βάση και η ανάπτυξη της πολυφωνικής αντιστικτικής υφής, που μεταφέρθηκε και στα όργανα. Συνεπώς, στην Αναγέννηση και μετέπειτα στο Μπαρόκ τα σημαντικότερα σόλο μουσικά όργανα είναι τα πολυφωνικά, δηλαδή κυρίως το εκκλησιαστικό όργανο, τα όργανα της οικογένειας του τσέμπαλου και το λαούτο. Για την καταγραφή της οργανικής μουσικής χρησιμοποιήθηκαν διαφορετικά μεταξύ τους σημειογραφικά συστήματα. Στα κατεξοχήν πολυφωνικά όργανα, δηλαδή τα πληκτροφόρα και τα λαουτοειδή όργανα, επικράτησε το σύστημα της ταμπουλατούρας.

Εδώ να σημειωθεί ότι, παρ' όλο που ο 17^ο αι. δικαίως θεωρείται ως ο κατεξοχήν αιώνας κατά τον οποίο η οργανική μουσική απέκτησε σημαντικό ανεξάρτητο ρεπερτόριο, η ανεξαρτοποίηση αυτή έλαβε χώρα πολύ πριν το 1600. Στις πρώτες δεκαετίες, η οργανική μουσική θριάμβευσε πάνω σε ήδη υπάρχοντα συσσωρευμένα κεκτημένα. Τα διαφορετικά είδη παραλλαγών (όπως η *Partite*), οι πρελουδιακές μορφές (*Toccata*, *Ricercare*, *Intonazione*), τα έργα αυτοσχεδιαστικού χαρακτήρα (όπως η *Fantasia* και το *Capriccio*), καθώς και είδη εμπνευσμένα από παλαιότερες φωνητικές μορφές (όπως η *Canzone*, οι Λειτουργίες, κ.ά.), όλα απέκτησαν ταυτότητα κατά τον 16^ο αι. Πράγματι, γύρω στο 1600 δεν υπήρξε σημαντική αλλαγή στις μεθόδους σύνθεσης οργανικής μουσικής.⁴²

Σχετικά με το λαούτο, ένα κοινό χαρακτηριστικό που εμφανίζεται καθ' όλη την ιστορία της εκτέλεσής του είναι η αυτοσχεδιαστική ικανότητα των μεγάλων εκτελεστών. Για το λόγο αυτό, το μεγαλύτερο μέρος του ρεπερτορίου του οργάνου ίσως δεν καταγράφηκε ποτέ. Η εκμάθηση εκτέλεσης του οργάνου διαδόθηκε από επιμέρους διδασκαλίες και πολλά χειρόγραφα μουσικής για λαούτο καταγράφηκαν από δασκάλους προς τους μαθητές τους, πολλές φορές με τους τελευταίους να τα

⁴¹ Μαλιάρας, ό.π., σσ. 15-6.

⁴² Claude V. Palisca, *Baroque Music (Second Edition)*, Prentice-Hall, Inc., New Jersey, 1981, σ. 81.

συμπληρώνουν από μνήμης. Οι συνθήκες αυτές, σε συνδυασμό με την ανεπανόρθωτη απώλεια πολλών σημαντικών πηγών, οδηγούν στο γεγονός ότι πολλές συνθέσεις για λαούτο που βρίσκονται σε χειρόγραφα δεν περιλαμβάνουν την επωνυμία του δημιουργού. Τόσο στην περίοδο της Αναγέννησης όσο και στην εποχή Μπαρόκ, υπάρχει συχνά απόκλιση μεταξύ εκδόσεων του ίδιου έργου σε διαφορετικές πηγές, κυρίως σε ζητήματα που αφορούν την ερμηνεία του έργου.⁴³

Ήδη από την Αναγέννηση, το λαούτο έχει πλούσιο και σοβαρό ρεπερτόριο ισότιμο με αυτό των πληκτροφόρων. Σε ολόκληρη την Ευρώπη εμφανίζονται συνθέτες και οργανοποιοί εξαιρετικά υψηλού επιπέδου. Εξαίρεση αποτελεί η Ισπανία, όπου πρωτοστατεί η βιχουέλα⁴⁴ ως αντίστοιχη του λαούτου. Λόγω των χαρακτηριστικών του γνωρισμάτων, το λαούτο θεωρείται το ευγενέστερο και εκφραστικότερο μουσικό όργανο καθ' όλη τη διάρκεια 16^{ου} αι., χάρη στο ηχώχρωμά του, την άμεση και ευαίσθητη επαφή του εκτελεστή με το όργανο και τη δυνατότητα για άμεσες διαφοροποιήσεις στη δυναμική (που λείπει από τα πληκτροφόρα). Η αξία του υπογραμμίζεται και για λόγους συμβολικούς, λόγω της συγγένειας με τη μυθολογική λύρα και επομένως τις μορφές του Απόλλωνα και του Ορφέα και τις υπερφυσικές δυνάμεις της μουσικής. Ο 16^{ος} αι. ανέδειξε κορυφαίους δεξιοτέχνες και συνθέτες στο λαούτο, όπως ο Francesco da Milano (1497-1543) στην Ιταλία (ο επονομαζόμενος «Θεός»), ή ο «Άγγλος Ορφέας» John Dowland (1563-1626) και Robert Johnson (c. 1583-1633) στην Αγγλία.

Στο Μπαρόκ, το λαούτο συνεχίζει να αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα σόλο όργανα. Ο Thomas Mace (1612/3-c. 1706), που εξέδωσε το 1676 ένα σπουδαίο εγχειρίδιο για το λαούτο (*Musick's Monument*), το χαρακτηρίζει ως “το πλέον έξοχο και εξαίρετο φορητό όργανο στον κόσμο”, “ασύγκριτο” και με την “καλύτερη μουσική στον κόσμο”. Η ιδιωματική γραφή του αναπτύχθηκε κυρίως στη Γαλλία το 17^ο αι. και επηρέασε και τη γραφή για το τσέμπαλο,⁴⁵ αν και τα πληκτροφόρα απέκτησαν βαθμιαία μεγαλύτερη σημασία και εκτενέστερο ρεπερτόριο. Μάλιστα, μερικά βιβλία συνιστούν τη χρήση της θεόρβης αντί του τσέμπαλου για εκτέλεση basso continuo λόγω της ποιότητας του ήχου της.

* * *

⁴³ Poulton, Crawford, ό.π., σ. 352.

⁴⁴ Η σημαντικότερη πηγή μουσικής για βιχουέλα βρίσκεται στο *Libro de Musica de vihuela de mano, intitulado El Maestro* (1535-6) του Luis de Milán (c. 1500-1561).

⁴⁵ Διάφοροι τσεμπαλίστες, όπως οι François Couperin (1668-1733), Jacques Champion des Chambonnières (c. 1601/2-1673) και Jean-Henri d'Anglebert (1629-1691) χρησιμοποίησαν τεχνικές που προέρχονταν από το λαούτο. Ο Couperin χρησιμοποιεί τον όρο *les choses luthées* ("the things of the lute") στο γνωστό εγχειρίδιό του για το τσέμπαλο, *L'art de toucher le clavecin* ("Η Τέχνη του Παίξιν Κλειδοκύμβαλο", 1716).

1.2.2. Ο ρόλος του λαούτου στο Γαλλικό Μπαρόκ (1650-1700)

Απ' όλα τα έθνη της Ευρώπης, η Γαλλία κατάφερε να αντισταθεί περισσότερο σε ξένες μουσικές επιρροές κατά τη Μπαρόκ περίοδο και σε αυτό οφείλονται διάφοροι λόγοι. Μέχρι το 1680, ο Λουδοβίκος ΙΔ΄ (1638-1715), γνωστός και ως «βασιλιάς Ήλιος», κατά τη μακρά περίοδο ηγεμονίας του (1643-1715) είχε καταφέρει να παραμερίσει το μεγαλύτερο μέρος της πολιτικής δύναμης της Ευρώπης, είχε συντρίψει τους Αψβούργους και είχε καταστήσει την Γαλλία ως την πρώτη υπερδύναμη της σύγχρονης Ευρώπης. Ακόμα και οι τέχνες αποτελούσαν ζήτημα εθνικής πολιτικής. Το μεγάλο πάθος του Λουδοβίκου για τις τέχνες, ιδιαίτερα για τη μουσική και το μπαλέτο, ανέβασε το επίπεδο της κουλτούρας που περιστοιχίζονταν γύρω από τη Βασιλική Αυλή σε πρωτόγνωρα επίπεδα.⁴⁶ Ο ίδιος, από νεαρή ηλικία, είχε διδαχθεί μουσική, έπαιζε Μπαρόκ κιθάρα, λαούτο και τσέμπαλο, όπως επίσης υπήρξε πολύ καλός χορευτής. Η εκτίμηση που έτρεφε για τη μουσική και τις κοινωνικές συναθροίσεις είχε ως αποτέλεσμα να διεξάγονται πολλά μπαλέτα, θέατρα και ίντριγκες στα πλαίσια της Βασιλικής Αυλής. Η μουσική υπήρξε σημαντικό μέρος της καθημερινής ρουτίνας στις Βερσαλλίες, στα πλαίσια παρελάσεων και εορτών, και ο βασιλιάς διέθετε τρεις μεγάλες ορχήστρες για διαφορετικές περιστάσεις: *Musique de la Grand Ecurie*, *Musique de la Chambre* και *Musique de la Chapelle Royal*. Το 1669, κατόπιν βασιλικής διαταγής, δημιουργήθηκε η *Académie Royale de Musique*. Η τελευταία είχε ως βάση της το θέατρο *Palais Royale* στο Παρίσι και, μετά την ανάληψη της διεύθυνσής της από τον Jean Baptiste Lully⁴⁷ (1632-1687) το 1672, βασικό της έργο ήταν να ανεβάσει τις όπερες του συνθέτη. Ο Λουδοβίκος είχε στην υπηρεσία της Αυλής του εξέχοντες μουσικούς, συμπεριλαμβανομένων του λαουτιστή Germain Pinel (1600-1661) και κιθαριστή Robert de Visée (c. 1655-1732/3), οι οποίοι θεωρούνταν δύο από τους αγαπημένους μουσικούς του βασιλιά, στα πλαίσια των εβδομαδιαίων μουσικών συγκεντρώσεων (*appartements*).

Η μόδα που επικρατούσε στην αριστοκρατία της Ευρώπης σε σχέση με την εκμάθηση και εκτέλεση του λαούτου έφτασε στο απόγειό της στη Γαλλία κατά τη περίοδο βασιλείας του Λουδοβίκου.⁴⁸ Παρ' ότι η μουσική εκτελούνταν κυρίως σε εκκλησίες και διάφορους άλλους χώρους, η μουσική για λαούτο εκτελούνταν κατεξοχήν στα *salons* και τη Βασιλική Αυλή. Τα πρώτα υπήρξαν πολύ διαδεδομένα στην εν λόγω περίοδο. Στις συγκεντρώσεις αυτές τις οποίες διοργάνωναν οι *précieuses*,⁴⁹ μαζεύονταν κόσμος από την μεσαία αστική τάξη και γενικότερα την

⁴⁶ George J. Buelow, *A History of Baroque Music*, Indiana University Press, 2004, σ. 167.

⁴⁷ Ο διάσημος συνθέτης Lully έζησε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στα πλαίσια της Βασιλικής Αυλής του Λουδοβίκου ΙΔ΄ και θεωρείται ο κατεξοχήν αντιπρόσωπος του Γαλλικού Μπαρόκ ύφους. Όπως αναφέρει ο P. H. Lang, «κανένας άλλος πλην του Lully δεν είχε την κινητήρια δύναμη και πίστη να επιδιώξει και να πραγματοποιήσει μια ιδέα, τη δύναμη να διευθύνει και να κωδικοποιήσει ένα εθνικό στυλ που επικράτησε για έναν ολόκληρο αιώνα». Βλ. Paul Henry Lang, "Introduction", στο: John Hajdu Heyer (επιμ.), *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque: Essays in Honour of James R. Anthony*, Cambridge University Press, 1989, σ. 4.

⁴⁸ John Walter Hill, *Baroque Music: Music in Western Europe, 1580-1750 (The Norton Introduction to Music History Series)*, W. W. Norton & Company, New York – London, 2005, σσ. 123-4.

⁴⁹ Ο όρος *précieuse* χρησιμοποιούνταν συχνά στα μέσα του 17^{ου} αι., για να περιγράψει με θετική έννοια

κοινωνία με στόχο, μεταξύ άλλων πραγμάτων, να συζητήσουν για λογοτεχνία, να διαβάσουν ποίηση και να ακούσουν μουσική. Οι γυναίκες, όπου δεν είχαν τη δυνατότητα για επαγγελματική ενασχόληση με τη μουσική, εκμεταλλεύονταν την ευκαιρία ώστε να παρουσιάσουν τις μουσικές τους δεξιότητες, παίζοντας δικές τους συνθέσεις, με στόχο πιθανόν να κερδίσουν μια θέση στη μουσική κοινωνία της Γαλλίας. Στα πλαίσια των συγκεντρώσεων αυτών, δε συμμετείχαν μόνο ερασιτέχνες αλλά και επαγγελματίες μουσικοί. Αξίζει να σημειωθεί ότι, κατά την περίοδο εκείνη, η ενασχόληση με το λαούτο και τη κιθάρα, καθώς και με οποιοδήποτε άλλο μουσικό όργανο (συμπεριλαμβανομένων και δραστηριοτήτων όπως ξιφασκία, ιππασία) αποτελούσε αναπόσπαστο μέρος της εκπαίδευσης ενός ευγενή. Οι ερασιτέχνες λαουτιστές σε αντιστοιχία με τους μεγάλους Γάλλους δασκάλους ανήκαν στη κοινωνική τάξη των αριστοκρατών. Συγκεκριμένα, το λαούτο και η κιθάρα θεωρούνταν ιδανικά όργανα για τις γυναίκες, λόγω της εκλεπτυσμένης τους φύσης. Είναι πολύ συχνό άλλωστε σε πίνακες της περιόδου να απεικονίζονται γυναίκες με λαούτο ή κιθάρα.⁵⁰

Τα λαουτοειδή όργανα, στα πλαίσια των δύο προαναφερθέντων βασικών μέσων διάδοσής τους, φαίνεται να είχαν διπλό ρόλο στη μουσική κοινωνία. Αφενός, αποτελούσαν σημαντικό μέρος στα μουσικά σύνολα, αφετέρου είχαν σολιστικό χαρακτήρα. Από το 1600, οι Γάλλοι λαουτιστές υπήρξαν σε μεγάλο βαθμό πρωτοπόροι σε ότι αφορά την εκτέλεση του οργάνου, δημιουργώντας ειδικά κουρδίσματα και ένα διάσημο τρόπο παιξίματος σε *style précieux*, άξιο θαυμασμού σε όλη την Ευρώπη. Πολλοί νέοι ερασιτέχνες και επαγγελματίες λαουτιστές από την Αυστρία, τη Σιλεσία, την Βοημία και τη Γερμανία είχαν σπουδάσει, ή τουλάχιστον επηρεαστεί σε μεγάλο βαθμό, από μεγάλους Γάλλους λαουτιστές, όπως τους Ennemond “le Vieux” Gaultier (c. 1575-1651) και Denis Gaultier (1597 ή 1602/3-1672), François Dufaut (c. 1604-c. 1672), Charles Mouton, Phillip Franz LeSage de Richée (μαθητής του Mouton) και Jacques Gallot (c. 1625-c. 1695).⁵¹ Οι συνθέτες αυτοί επενέβησαν στη συμβατική φόρμα της Γαλλικής Σουίτας,⁵² «εμπλουτίζοντας τους χορούς με μια περίτεχνη ασύμμετρη φρασεολογία, διακριτική χρήση μελωδικών στολιδιών και ασύμμετρων

κάποιον-α που έχαιρε υψηλής κοινωνικής εκτίμησης. Συνήθως, απευθυνόταν σε μια όμορφη και καλλιεργημένη γυναίκα της κοινωνίας ή της μεσαίας αστικής τάξης ή σε κάποιον-α που προσπαθούσε να αναδείξει τη Γαλλική κουλτούρα και γλώσσα. Βλ. Patricia Howard, "Quinault, Lully, and the *Précieuses*: Images of Women in Seventeenth-Century France", στο: Susan C. Cook – Judy S. Tsou (επιμ.), *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*, University of Illinois Press, 1994, σ. 70.

⁵⁰ Rolfhamre, ό.π., σσ. 16-20.

⁵¹ Οι συνθέτες Charles Mouton και Robert de Visée κατείχαν θέσεις στη Βασιλική Αυλή του Λουδοβίκου ΙΔ'. Ο Denis Gaultier δεν κατείχε θέση στην Αυλή, αλλά υπήρξε ξάδελφος του Ennemond Gaultier και δάσκαλος του Mouton. Επίσης, ο Phillip Franz LeSage de Richée, αν και υπήρξε διάσημος λαουτιστής στη Γερμανία, ήταν Γαλλικής υπηκοότητας. Βλ. Rolfhamre, ό.π., σσ. 76-8.

⁵² Πρόκειται για μια αλληλουχία χορών που συχνά προλογίζονταν από ένα πρελούδιο αυτοσχεδιαστικού χαρακτήρα και εκτελούνταν λίγο-πολύ με συγκεκριμένη σειρά. Βλ. David Fuller, “Suite, §1: Terminology”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Second Edition)*, Macmillan, London, New York, 2001, vol. 24, σ. 665.

ρυθμών»,⁵³ και προσθέτοντας κάποια στοιχεία της εκάστοτε τοπικής κουλτούρας σε συνδυασμό με το προσωπικό τους συνθετικό ύφος.⁵⁴ Απαλλαγμένη από τους περιορισμούς του συμβατικού Παρισινού *bon gout* (καλού γούστου), η μουσική για λαούτο αναπτύχθηκε με σταθερό ρυθμό στην ανατολική πλευρά της Ευρώπης, ενώ στη Γαλλία και συγκεκριμένα στο Παρίσι, υπέστη τέτοια παρακμή όπου τη δεκαετία του 1720 ακουγόταν σπανιότατα έως καθόλου.⁵⁵

1.2.3. Η επιρροή του Γαλλικού ύφους στην Ιταλία και τις Γερμανόφωνες περιοχές

Μέχρι το τέλος του 17^{ου} αι., το ενδιαφέρον για το λαούτο, που παραδοσιακά έχαιρε υψηλής εκτίμησης στη μουσική ζωή της Γαλλίας, Ιταλίας και Αγγλίας, είχε μειωθεί. Στο γεγονός αυτό συνέβαλε η σταδιακή επικράτηση των πληκτροφόρων μουσικών οργάνων,⁵⁶ μια διαδικασία που ολοκληρώθηκε κατά τη διάρκεια του επόμενου αιώνα. Η Ισπανία, μετά την σύντομη αλλά ένδοξη περίοδο της βιχουέλας, άρχισε να στρέφεται ολοένα και περισσότερο προς την κιθάρα. Την τάση αυτή ακολούθησε και η Ιταλία μετά το πρώτο μισό του 17^{ου} αι., υιοθετώντας την πεντάχορδη Ισπανική Μπαρόκ κιθάρα⁵⁷ (με τέσσερις διπλές χορδές εκτός της πρώτης που ήταν μονή και κούρδισμα -από την 5^η στη 1^η χορδή: Λα – Ρε – Σολ – Σι - Μι), η οποία ήταν ευκολότερη στην εκτέλεσή της και σύντομα καθιερώθηκε ως το βασικό μουσικό όργανο του «λαού» και των διάσημων μέσων διασκέδασης, όπως η *commedia dell' arte*.⁵⁸ Στην Γαλλία και την Αγγλία, το ενδιαφέρον για το λαούτο επέζησε καθ' όλη τη

⁵³ David Schulenberg, *Music of the Baroque, Second Edition*, Oxford University Press, New York – Oxford, 2008, σ. 222.

⁵⁴ Για αναλυτική περιγραφή της υφής και του συνθετικού στυλ της μουσικής για λαούτο στο Γαλλικό Μπαρόκ, βλ. David J. Buch, “Texture in French Baroque Lute Music and related Ensemble Repertoires”, *Journal of the Lute Society of America*, vols. XX-XXI, 1987-8, σσ. 120-151.

⁵⁵ Tim Crawford, “Sylvius Leopold Weiss” στο: *S. L. Weiss: Sonatas for Lute, vol. 1* (σημείωμα δίσκου), Naxos, 1997, σσ. 2-6.

⁵⁶ Οι οργανολογικές εξελίξεις έπαιζαν μεγάλο ρόλο στον τρόπο κατά τον οποίο αναπτύχθηκε το ρεπερτόριο των πληκτροφόρων. Στις αρχές του 17^{ου} αι., το βασικό έγχορδο πληκτροφόρο στη Γαλλία φαίνεται να ήταν το σπινέτο (*spinette*). Το ρεπερτόριό του, του οποίου πολύ μικρό μέρος έχει διασωθεί, ήταν στενά συνδεδεμένο με αυτό του λαούτου και εν μέρει ίσως και ταυτόσημο με αυτό. Αργότερα, μέσα από το έργο συνθετών όπως ο Jacques Champion des Chambonnières, υποκαταστάθηκε από το τσέμπαλο, για το οποίο γράφτηκαν αξιόλογα έργα, αντίστοιχα με αυτά του λαούτου. Βλ. Alexander Silbiger, “Fantasy and craft: the solo instrumentalist”, στο: Tim Carter – John Butt (επιμ.), *The Cambridge history of Seventeenth-Century Music*, Cambridge University Press, 2014, σ. 430.

⁵⁷ Η κύρια διαφοροποίηση της Μπαρόκ κιθάρας σε σχέση με το λαούτο αφορά το συνδυασμό των τεχνικών *punteado* (νύξη μεμονομένων χορδών) και *rasqueado* (“γρατζούνισμα” πολλών χορδών ταυτόχρονα). Η Μπαρόκ κιθάρα χρησιμοποιούνταν κυρίως ως *continuo* όργανο στη χορευτική μουσική, αλλά συνθέτες όπως οι Francesco Corbetta (c. 1615-1681) και Robert de Visée ανέπτυξαν σόλο ρεπερτόριο με έργα αντίστοιχα με αυτά του λαούτου. Επίσης, ο Ισπανός Gaspar Sanz (1640-1710) έγραψε την πραγματεία *Instrucción de música sobre la guitarra española* (μουσικό εγχειρίδιο Ισπανικής κιθάρας, Zaragoza, 1674) που περιέχει πολυάριθμα παιδαγωγικά κομμάτια. Βλ. David Schulenberg, *ό.π.*, σ. 217.

⁵⁸ Lowell Lindgren, “The Baroque Era”, στο: Léonie Rosenstiel (επιμ.), *Schirmer History of Music*, Schirmer Books – Collier Macmillan Publishers, New York – London, 1982, σ. 373.

διάρκεια του 17^{ου} αι., έως ότου εξασθένησε σε τόσο μεγάλο βαθμό που το όργανο έπεσε οριστικά στη λήθη. Τον 18^ο αι., τη σκυτάλη παρέλαβαν οι Γερμανοί, με επιστέγασμα του Μπαρόκ ρεπερτορίου για το λαούτο τις ιδιαίτερα εκφραστικές Σουίτες του Esaias Reusner του νεώτερου (1636-1679), τα πολυάριθμα έργα του Weiss και τα λιγοστά αλλά σημαντικά έργα του J. S. Bach.⁵⁹

Μολαταύτα, η επιρροή της Γαλλικής μουσικής για λαούτο στις χώρες αυτές είναι ξεκάθαρη. Συνθέσεις Γάλλων λαουτιστών βρίσκονται σε χειρόγραφα σε ολόκληρη την Ευρώπη. Μερικές συνθέσεις των Ennemond και Denis Gaultier μεταγράφηκαν από σύγχρονους τσεμπαλίστες για το όργανο και το συνθετικό τους στυλ επηρέασε πολλούς άλλους. Δεν ήταν μόνο το στυλ και η τεχνική που διαδόθηκε σε όλη την Ευρώπη. Η παράδοση των *salons* έγινε δημοφιλής στη Γερμανία μαζί με το λαούτο και τη κιθάρα, ως σύμβολα του Γαλλικού τρόπου που ήταν αρεστός στις αρχές του 18^{ου} αι. στη χώρα. Ακόμα και μετά την έλευση του Ιταλικού στυλ στη Γερμανία και την μεγάλη δημοτικότητα του, οι Γαλλικές επιρροές παρέμειναν ισχυρές.

Η Γαλλική επιρροή στη χορευτική μουσική της Ιταλίας αυξάνεται σημαντικά στις λιγοστές Ιταλικές συλλογές μουσικής για λαούτο, *chitarrone* ή *θεόρβη* του 17^{ου} αι. και στοιχεία τέτοια φαίνονται σε έργα διαφόρων συνθετών-λαουτιστών, όπως οι Michelagnolo Galilei (1575-1631), Giovanni Girolamo Kapsperger (1580-1651) και Alessandro Piccinini (1566-c. 1638). Από το 1620 και έπειτα, το λαούτο στην Ιταλία αποκτά πρόσθετες μπάσες χορδές. Ο νέος αυτός τύπος λαούτου (*liuto attiorbato*) χρησιμοποιήθηκε στην δεξιοτεχνική μουσική του Bernardo Gianoncelli (1650) και στο έργο του Giovanni Zamboni (c. 1664-1721), *Sonate d'intavolatura di leuto, op.1*.⁶⁰ Κατά τη διάρκεια του 17^{ου} μέχρι τις αρχές του 18^{ου} αι., η χρήση του λαούτου σε Ρε ελάσσονα στην Ιταλία (γνωστό ως *liuto alla francese*), δεν ήταν συνηθισμένη. Κατά κύριο λόγο ήταν συνδεδεμένο με Γάλλους ή γενικότερα μη Ιταλούς μουσικούς ή ευγενείς φυσιογνωμίες, με πιο γνωστό τον λαουτιστή απ' το Παρίσι Julien Blovin, μαθητή του Pierre Gallot (c. 1660-1716), που έζησε και δίδαξε λαούτο στη Ρώμη για αρκετά χρόνια μέχρι το θάνατό του (περίπου το διάστημα 1675-1715).⁶¹

⁵⁹ Τα έργα αυτά είναι συνολικά επτά: οι τέσσερις Σουίτες BWV 995-7 και 1006a, το *Πρελούδιο*, *Φούγκα* και *Αλλέγκρο* BWV 998 και δύο μεμονωμένα κομμάτια, η *Φούγκα* BWV 1000 και το *Πρελούδιο* BWV 999. Όπως αναφέρει ο Π. Αδάμ σε σχετικό άρθρο, «Παρά τη μεγάλη και αδιαμφισβήτητη αξία τους αποτελούν μάλλον πάρεργο σε σχέση με την πλουσιότερη παραγωγή του Bach σε άλλα είδη και για άλλα όργανα. Προέρχονται από διαφορετικές περιόδους της ζωής του, και ποτέ δεν αναθεωρήθηκαν ή οργανώθηκαν από τον ίδιο σε συλλογή, όπως συνέβη με άλλα ομοειδή έργα του. Επιπλέον τα BWV 995, 1000 και 1006a είναι μεταγραφές προγενεστέρων έργων. Προφανώς ορισμένα τουλάχιστον από τα έργα του για λαούτο είναι περιστασιακές συνθέσεις που γράφτηκαν με συγκεκριμένη αφορμή ή για συγκεκριμένο εκτελεστή. Για τους λόγους αυτούς είναι και κάπως παραμελημένα στη βιβλιογραφία – άδικα, καθώς δεν υπολείπονται σε τίποτα από άλλα ανάλογα έργα του, ενώ φυσικά είναι άνω του μέσου όρου της εποχής του». Βλ. Παναγιώτης Αδάμ, «Οι σουίτες για λαούτο του J. S. Bach», (σημείωμα σε δίσκο, 2002). Το παρόν άρθρο βρίσκεται στην παρακάτω ιστοσελίδα: <https://panadam.wordpress.com/bach-lute-suites/>.

⁶⁰ Poulton, Crawford, ό.π., σ. 353.

⁶¹ Terrell Stone, «Italy and the transformation of Weiss's Solo Lute Style», *Journal of the Lute Society of America*, vol. XXXIX, 2006, σ. 67.

Στα εδάφη των Αψβούργων, της Αυστρίας και της Βοημίας, η Γαλλική επιρροή ήταν ακόμη ισχυρότερη και φαίνεται να επισκέφθηκαν την περιοχή αρκετοί Γάλλοι μουσικοί. Ανάμεσα στο μεγάλο αριθμό αρχείων μουσικής για λαούτο και κιθάρα που είναι συγκεντρωμένα στη μεγάλη βιβλιοθήκη της οικογένειας Lobkowitz στο Roudnice, βρίσκονται αρκετά που υποδεικνύουν προσωπικές επαφές με λαουτιστές-συνθέτες όπως οι Mouton, Gallot κ.ά. Οι ντόπιοι συνθέτες για λαούτο, όπως αντίστοιχα οι Γερμανοί, έτειναν να μιμηθούν του Γάλλους, καθώς χρησιμοποίησαν και Ιταλικά μελωδικά στοιχεία, κυρίως σε περιπτώσεις μερών με τίτλο “*Aria*” που υποδεικνύουν τη ολοένα και αυξανόμενη επιρροή της Ιταλικής Όπερας. Η Ιταλική Όπερα αποτελούσε το κύριο μέσο μουσικής αναψυχής της Γερμανικής αριστοκρατίας. Αν και πολυδάπανη στη διεξαγωγή της, απασχολούσε επαγγελματικά εκατοντάδες Ιταλούς συνθέτες, ποιητές, τραγουδιστές, χορευτές και σκηνογράφους. Η επίδραση της όπερας στη μουσική για λαούτο ήταν αναπόφευκτη. Το *style precieux*⁶² αντικαθίσταται σταδιακά από μια λογική σύνθεσης αντίστοιχης του ιταλικού *bel canto*, δηλαδή μιας *legato cantabile* μελωδικής γραμμής πάνω από ένα ορισμένο και σαφές μπάσο. Ένα πραγματικό στυλ *cantabile* δεν είναι εύκολο να πραγματοποιηθεί σε ένα νυκτό έγχορδο όπως το λαούτο, σε αντίθεση με την ευκολία ενός μουσικού οργάνου όπως το βιολί. Στις αρχές του 18^{ου} αι., πολλοί Γερμανοί λαουτιστές μελέτησαν συγκεκριμένα τεχνικά χαρακτηριστικά του οργάνου⁶³ με στόχο την επίτευξη αυτού του στόχου.

Μέχρι το 1700, το λαούτο θεωρούνταν κατεξοχήν αριστοκρατικό όργανο στη Βιέννη. Οι Βιεννέζοι λαουτιστές Ferdinand Ignaz Hinterleithner (1659-1710) και Baron Wenzel von Radolt (1667-1716) αφιέρωναν τα έργα τους σε μουσικόφιλους Αυτοκράτορες, αν και η μουσική τους δεν παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Αντίθετα, η μουσική του σύγχρονου τους λαουτιστή J. G. Weichenberger που έχει διασωθεί παρουσιάζει ποιοτικό ενδιαφέρον, ιδιαίτερα τα μακράς διάρκειας αυτοσχεδιαστικά του πρελούδια. Ο Κόμης Jan Antonin Losy von Losinthal (c. 1650-1721) άφησε πίσω του ένα σημαντικό αριθμό έργων σε χειρόγραφα, τα οποία παρουσιάζουν ιδιοματικό συνθετικό στυλ σαφώς επηρεασμένο από τους Γάλλους και τους Ιταλούς. Μόλοταυτα, ο εν λόγω συνθέτης είναι γνωστός σήμερα από το *Tombeau* που του αφιέρωσε ο σημαντικότερος συνθέτης για λαούτο της ερχόμενης γενιάς και που επρόκειτο να να επηρεάσει όλο το Γερμανόφωνο χώρο, ο S. L. Weiss.

* * *

⁶² Πρόκειται για στυλ σύνθεσης και τρόπου εκτέλεσης κατά το οποίο γίνεται μια διακριτική εκμετάλλευση των αρμονικών λειτουργιών που προκύπτουν από μικρά μελωδικά μοτίβα.

⁶³ Κυρίως το φαινόμενο συντονισμού των πολλών ανοικτών μπάσων χορδών.

Κεφάλαιο 2

Silvius Leopold Weiss - Βιογραφικά στοιχεία

Ο Silvius Leopold Weiss⁶⁴ γεννήθηκε το 1687 στο Grottkau (γνωστό στις μέρες μας ως Grodkau στην Πολωνία), μια πόλη περίπου 60 χλμ. νοτιο-ανατολικά της πόλης Breslau (γνωστό στις μέρες μας ως Wrocław) της Σιλεσίας.⁶⁵ Κατά τη νεαρή ηλικία του Weiss, η περιοχή υπήρξε τμήμα της Αυστρο-ουγγρικής Αυτοκρατορίας. Από το 1344 έως το 1810, η πόλη και το δουκάτο του Grottkau ήταν υπό τη διακυβέρνηση του Πρίγκηπα-Επισκόπου του Breslau, που έφερε τον τίτλο “Πρίγκηπας [Fürst] του Naisse και Δούκας του Grottkau”. Την εποχή εκείνη, επίσκοπος υπήρξε ο Franz Ludwig von Neuburg (1683-1732), η οικογένεια του οποίου επρόκειτο να παίζει καθοριστικό ρόλο προστάτη, τόσο στη καριέρα του Weiss κατά το πρώτο μισό της ζωής του, όσο και στην καριέρα του πατέρα του Weiss, Johann Jacob (?1662-1754), και του νεότερου αδερφού του, Johann Sigimund (περ. 1695-1737). Οι παραπάνω υπήρξαν λαουτιστές, όπως πιθανόν και η αδερφή του Weiss, Juliana Margaretha (1690-?). Ο πατέρας του υπήρξε και ο πρώτος του δάσκαλος λαούτου και θεόρβης. Για τη μητέρα του, τίποτα δεν είναι γνωστό εκτός από το όνομά της, Anna Margaretha.

Ο Weiss έκανε τη πρώτη του εμφάνιση σε πολύ νεαρή ηλικία (πιθανόν 7 ετών), παίζοντας για τον Αυτοκράτορα Leopold I (1640-1705). Το 1706 προσελήφθη από τον Κόμη του Palatinat-Neuburg, Charles III Philipp (1661-1742), στην Αυλή του Breslau όπου κατοικούσε τότε. Στις αρχές του ίδιου έτους, ο Weiss συνοδεύοντας τον Πρίγκηπα Friedrich του Hessen-Kassel στη πόλη Kassel, έδωσε αρκετές συναυλίες στην γειτονική Αυλή του Εκλέκτορα Johann Wilhelm II (1658-1716), ο οποίος ήταν ένθερμος υποστηρικτής των τεχνών και μουσικόφιλος.⁶⁶ Ο νεαρός Weiss έμεινε εκεί για ένα μήνα και έπειτα επέστρεψε στο Breslau. Από την επίσκεψη αυτή προήλθε το πρώτο χρονολογημένο έργο του Weiss, η *Παρτίτα σε Ντο ελάσσονα* (WeissSW 7)⁶⁷,

⁶⁴ Οι βασικές πηγές που χρησιμοποιήθηκαν μεταξύ άλλων για την βιογραφία του Weiss, είναι οι εξής: Douglas Alton Smith, “Sylvius Leopold Weiss”, *Early Music*, vol. 8, Ιανουάριος 1980, σσ. 47-58; Douglas Alton Smith, “A Silvius Leopold Weiss Biography”, *Journal of the Lute Society of America*, vol. XXXI, 1998, σσ. 1-48. Επίσης, σύμφωνα με τα παραπάνω εκτενή άρθρα, οι κύριες πηγές για την βιογραφία του Weiss που ο D. A. Smith αναφέρει ότι χρησιμοποίησε -και θεωρώ πως είναι άξιες αναφοράς, λόγω σχετικότητάς τους με το θέμα της πτυχιακής- είναι οι εξής: Hans Volkmann, “Sylvius Leopold Weiss, Der letzte grosse Lautenist”, *Die Musik*, 6 (1906/7), σσ. 274-89; Hans Neemann, “Die Lautenisten-familie Weiss”, *Archiv für Musikforschung*, 4 (1939), σσ. 157-89 και Douglas Alton Smith, “The Late Sonatas of Silvius Leopold Weiss”, διδακτορική διατριβή, Stanford University, California, 1977 (σσ. 7-15).

⁶⁵ Από τη περιοχή της Σιλεσίας προήλθαν διάφοροι σημαντικοί Γερμανοί λαουτίστες της Μπαρόκ περιόδου, όπως οι Esaias Ruesner (συνονόματοι πατέρας και υιός), Philipp Franz LeSage de Richée, Gottfried Meusel, Ernst Gottlieb Baron, Johann Kropfgans, Rudolf Straube κ.ά.

⁶⁶ Ο μεγάλος Ιταλός συνθέτης Arcangelo Corelli (1653-1713) του είχε αφιερώσει τα *12 Concerti grossi*, op. 6 (1714).

⁶⁷ Στην εργασία θα γίνεται αναφορά των έργων του συνθέτη βάσει της αρίθμησης του καταλόγου Weiss *Sämtliche Werke* (WeissSW).

στην οποία σημείωσε αργότερα ο ίδιος στο αντίγραφο Χειρόγραφο της Δρέσδης: “Anno [170]6 in Düsseldorf. Ergo nostra Gioventù comparisce” (“το νεανικό μας ξεκίνημα”). Τον επόμενο χρόνο, ο εργοδότης του Charles III Philipp μετακόμισε στο Ίνσμπρουκ και είναι πιθανό να τον ακολούθησε εκεί και ο Weiss (δεν υπάρχουν αποδεικτικά στοιχεία). Την ίδια περίοδο, ο Weiss δίδασκε λαούτο σε έναν έμπορο από το Breslau, ονόματι Johann Kropfganss (ο μεγαλύτερος), του οποίου ο συνονόματος υιός επρόκειτο δεκαετίες αργότερα να γίνει μαθητής του Weiss.

Γεγονός αξιοσημείωτης σημασίας για το νεαρό δεξιοτέχνη ήταν η πρόσκληση να συνοδεύσει τον εξόριστο Πολωνό Πρίγκηπα Alexander Sobieski (1676-1714) στη Ρώμη, μια διαμονή που έμελλε να διαρκέσει από το 1710 μέχρι το θάνατο του τελευταίου. Την εποχή εκείνη, δεν ήταν ασυνήθιστο για έναν Γερμανό υποσχόμενο συνθέτη να επισκεφθεί την Ιταλία ώστε να εντυπώσει στο Ιταλικό ύφος. Ένας από τους λόγους που ο Weiss πιθανόν ταξίδεψε στην Ιταλία ήταν για να βελτιώσει τις συνθετικές του ικανότητες, έχοντας ίσως το προνόμιο να μαθητεύσει με δασκάλους όπως ο Bernardo Pasquini (1637-1710) ή ο Francesco Gasparini (1661-1727). Οι διάσημοι συνθέτες Georg Frideric Handel (1685-1759) και Johann David Heinichen (1683-1729) βρίσκονταν στην Ιταλία την ίδια περίοδο με τον Weiss. Πιθανόν, ο συνθέτης συνόδευε τον Πρίγκηπα με την διπλή ιδιότητα του ακόλουθου - μουσικού. Ο Πρίγκηπας, η μητέρα του Βασίλισσα Marie Casimire Louise de La Grange d'Arquien (1641-1716) και πιθανόν οι ακόλουθοί τους (συμπεριλαμβανομένου του Weiss) διέμεναν στη Ρώμη, στο Palazzo Zuccari. Εκεί, του δόθηκε η ευκαιρία να συναντηθεί με τους φημισμένους Alessandro και Domenico Scarlatti,⁶⁸ πατέρα και υιό, με τον οργανίστα Pasquini και τους συμπατριώτες του Handel και Heinichen, καθώς και να γνωρίσει το έργο διάφορων διάσημων Ιταλών συνθετών, όπως οι Vivaldi, Gasparini, Antonio Caldara (1670-1736) και πολλοί άλλοι,⁶⁹ και να ακούσει κάποιες εξαιρετικές τραγουδίστριες, όπως την Anna Maria Giusti και Paola Alari.⁷⁰ Ο Weiss, συνοδεύοντας τον Πρίγκηπα σε άλλες Αυλές, έδινε συναυλίες κερδίζοντας διεθνή αναγνώριση.

Μέσω των Sobieski, όπου ήταν μέλη της Ακαδημίας των Αρκαδίων,⁷¹ ο Weiss πιθανόν γνώρισε τον Καρδινάλιο Pietro Ottoboni (1667-1740), κύριο προστάτη της

⁶⁸ Το καλοκαίρι του 1708, η Maria Casimire προσέλαβε τον Alessandro Scarlatti ως συνθέτη και μουσικό διευθυντή. Τον Ιανουάριο του 1709, ο Alessandro επέστρεψε στη Νάπολη, αφήνοντας τη θέση του στον υιό του Domenico, ο οποίος παρέμεινε με την Βασίλισσα μέχρι την αποχώρησή της, τον Ιούνιο του 1714. Ο Domenico συνέθεσε και διήρθε ο ίδιος επτά όπερες στο προσωπικό θέατρο της Βασίλισσας την περίοδο εκείνη και εκτιμάται ότι ο Weiss συνόδευε με θεόρβη το B.C. σε μερικές ή ίσως και όλες από αυτές. Ο Baron αναφέρει στο προαναφερθέν σύγγραμμά του ότι ο Weiss εκτελούσε το B.C. εξαιρετικά καλά τόσο στο λαούτο όσο και στη θεόρβη. Βλ. Baron, *ό.π.*, σ. 71.

⁶⁹ Francesca Vacca, “Weiss in Rome (1712-1713): First archival findings”, *Journal of the Lute Society of America*, vol. XXXIII, 2000, σ. 36.

⁷⁰ Stone, *ό.π.*, σ. 66.

⁷¹ Η *Accademia degli Arcadi* ήταν Ιταλική λογοτεχνική Ακαδημία που ιδρύθηκε στη Ρώμη το 1690. Μεταξύ των μελών της, συμπεριλαμβάνονταν συνθέτες όπως οι A. Scarlatti, A. Corelli, Pasquini, καθώς και ο Ιταλός καστράτος Andrea Adami da Bolsena (1663-1742). Βλ. Marina Theodoropoulou, “Alessandro Scarlatti - Soprano cantatas: Edition, commentary and recorded performances of the autograph cantatas in Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Osborn Music MS 2”, διδακτορική διατριβή, University of York, 2012, σσ. 4-7.

μουσικής τέχνης στη Ρώμη και διευθυντή της Ακαδημίας. Οι εβδομαδιαίες συναυλίες μουσικής δωματίου στο παλάτι του Ottoboni ήταν πολύ φημισμένες και είχαν μεγάλη έλευση κοινού. Ο Corelli υπήρξε διευθυντής ορχήστρας στα κοντσέρτα και ο Weiss πρέπει να είχε ακούσει τη μουσική του. Στη Ρώμη, εκτός από τα μουσικά δρώμενα των μελών της Ακαδημίας υπήρξαν και άλλες μουσικές δραστηριότητες, όπως δημόσιες συναυλίες όπερας στις οποίες συμμετείχε ο συνθέτης. Έμαθε λίγα Ιταλικά και πιθανόν να ασπάστηκε τον Καθολικισμό, παρότι ανατράφηκε σε Προτεσταντική οικογένεια.⁷² Η ζωή του στην Ρώμη και οι εμπειρίες που αποκόμισε, επηρέασαν καθοριστικά τόσο την προσωπικότητά του όσο και το συνθετικό του στυλ, το οποίο «υπέστη πιθανώς την πιο σημαντική μεταστροφή στη διάρκεια της καριέρας του, εν γνώση του αφομοιώνοντας και συνδυάζοντας πολλές όψεις του Ιταλικού στυλ στις συνθέσεις του για λαούτο».⁷³

Μετά το θάνατο του Sobieski το 1714, ο Weiss επέστρεψε στη Γερμανία. Φαίνεται να αναζήτησε πρωτίστως εργασία στην Αυλή του Kassel πρώτου γίνει λαουτιστής στην Αυλή του Παλατινάτου στο Ντίσελντορφ (1715 ή στις αρχές του 1716). Το 1717 έδωσε αρκετές συναυλίες στη Δρέσδη προς τιμήν του Εκλέκτορα της Σαξωνίας. Εκεί αναγνωρίστηκαν οι εξαιρετικές του εκτελεστικές ικανότητες και συνδέθηκε ανεπίσημα με την ορχήστρα *Hofkapelle*. Παρ' όλα αυτά, συνέχισε να ταξιδεύει. Στο διάστημα μεταξύ Φεβρουαρίου και Ιουνίου του 1718 έδινε συναυλίες κάθε εβδομάδα στο Λονδίνο και έπαιξε ακόμα και για το Βασιλιά. Η ίδια χρονιά υπήρξε καθοριστική για εκείνον, αφού επισκέφθηκε την Πράγα για να συναντήσει τον φημισμένο Βοημό λαουτιστή και συνθέτη Johann Anton Losy von Losinthal (c. 1650-1721), γνωστό σήμερα ως Κόμη Logy, από τον οποίο φαίνεται να επηρεάστηκε όσον αφορά τις συνθέσεις του.⁷⁴ Την χρονιά εκείνη πρέπει να ήταν και η περίοδος που επινόησε την επέκταση του λαούτου σε 13χορδο με τον πρόσθετο καβαλάρη (τύπος “*bent back*”, *ibid*), κατόπιν συνεργασίας του με τον οργανοποιό Thomas Edlinger. Ο Weiss πρέπει να εμπνεύστηκε όχι μόνο από τα Αναγεννησιακά λαούτα που είχε τροποποιήσει σε 11χορδα ο Edlinger (μεταξύ 1700 και 1717), αλλά επίσης από Ιταλικά όργανα που είχε παίξει κατά τη διαμονή του στη Ρώμη (αρχιλαούτο και θεόρβη). Μέχρι το 1717, ο Weiss συνέθετε ακόμα αποκλειστικά μουσική για 11χορδο Γαλλικό λαούτο.

Τον Αύγουστο του 1718, ο Weiss έγινε επίσημα μέλος της ορχήστρας *Hofkapell* της Δρέσδης, θέση ιδιαίτερα προνομακική και με υψηλό μισθό. Αργότερα μάλιστα, όταν διαδέχθηκε το θρόνο ο Frederic II' (1712-1786), ο μισθός αυτός αυξήθηκε περαιτέρω, καθιστώντας τον Weiss, τον υψηλότερα αμειβόμενο Αυλικό μουσικό της πόλης. Το γεγονός αυτό υποδηλώνει ξεκάθαρα τον βαθμό εκτίμησης και θαυμασμού στο πρόσωπο του συνθέτη, τόσο που ο Βασιλιάς τον έστελνε συχνά σε ταξίδια ως μουσικό του αντιπρόσωπο. Εκτός σύντομων επισκέψεων στις πόλεις της Βιέννης, Πράγας,

⁷² Ο ίδιος ανέθρεψε τα παιδιά του ως Καθολικούς και όταν απεβίωσε, ενταφιάστηκε στο Καθολικό κοιμητήριο *Hofkirche* της Δρέσδης.

⁷³ Stone, *ό.π.*, σ. 65.

⁷⁴ Ο Weiss συνέθεσε το έργο *Tombeau sur la mort de M. ur Comte d' Logy arivée 1721* (WeissSW 20), αφιερωμένο στη μνήμη του. Το ίδιο έκανε και με το έργο του *Tombeau sur la mort de M. Cajetan Baron d' Hartig* (WeissSW 11), αφιερωμένο στη μνήμη του ομώνυμου.

Λειψίας ή άλλων κοντινών, ο συνθέτης παρέμεινε στη Δρέσδη για το υπόλοιπο της ζωής του.

Την εποχή εκείνη, ο Εκλέκτορας της Σαξονίας Frederick Augustus I (1674-1733),⁷⁵ κατασκεύαζε μια από τις καλύτερες μουσικές εγκαταστάσεις της Γερμανίας, την οποία μπορούσε να συναγωνιστεί μόνο η Βιέννη στην Κεντρική Ευρώπη. Στο διάστημα 1714-7, ο Εκλέκτορας προσέλαβε μεταξύ άλλων τον εκτελεστή *pantalon*, Pantaleon Hebenstreit (1668-1750),⁷⁶ τους φλαουτίστες Pierre-Gabriel Buffardin (c. 1690-1768) και Johann Joachim Quantz (1697-1773), μαθητής του πρώτου, τον συνθέτη Antonio Lotti (1667-1740), τον συνθέτη και μαέστρο Heinichen, τους βιολονίστες Francesco Maria Veracini (1690-1768) και Johann Georg Pisendel (1687-1755), ο οποίος είχε μαθητεύσει με τον Vivaldi, και διάφορους Ιταλούς τραγουδιστές. Οι περισσότεροι από τους μουσικούς αυτούς προορίζονταν ειδικά για την σύνθεση ομάδας αναβίωσης της Ιταλικής Όπερας που επρόκειτο να δημιουργηθεί στην Αυλή και για την οποία κατασκευάστηκε ένα νέο μεγάλο θέατρο το 1718-19.

Ένα από τα πρώτα καθήκοντα του Weiss ως *Kammerlautenist* στη Δρέσδη ήταν να συνοδέψει τον Πρίγκηπα της Σαξονίας, Frederic August II (ο οποίος διαδέχθηκε τον πατέρα του στο θρόνο το 1733), στη Βιέννη, τον Σεπτέμβριο του 1718, για το γάμο του τελευταίου με μία από τις κόρες του Αυτοκράτορα Joseph I. Ο πατέρας του Εκλέκτορα έστειλε δώδεκα από τους καλύτερους μουσικούς του (συμπεριλαμβανομένου του Weiss) να τον συνοδέψουν και να αναδείξουν το υψηλό επίπεδο της μουσικής τέχνης της Δρέσδης στους Βιεννέζους. Η ομάδα παρέμεινε στην Αυτοκρατορική πρωτεύουσα μέχρι το Μάρτιο του 1719, μετά από παρεμβολή του Πάπα ο οποίος επέλεξε για σύζυγο του αναποφάσιτου Πρίγκηπα τη μεγαλύτερη κόρη του Αυτοκράτορα, Αρχιδούκισσα Maria Josepha. Κατά τη παραμονή του στη Βιέννη, ο Weiss έδωσε μια σόλο συναυλία (ίσως και περισσότερες) ενώπιον της Αυτοκρατορικής οικογένειας. Αξιοπίστο τεκμήριο για την εν λόγω συναυλία αποτελεί η αναφορά του ίδιου του Baron, που χρησιμοποιεί εγκωμιαστικά λόγια για να περιγράψει τη συναυλία αυτή. Την ίδια περίοδο, συνθέτει και το πρώτο του έργο για 13χορδο λαούτο (*Plainte*, χρονολογημένο 11-1-1719).

Το έτος 1719, ο γάμος που έγινε στις 20 Αυγούστου μεταξύ του Οίκου της Σαξονίας και του Οίκου των Αψβούργων, υπήρξε γεγονός μέγιστης πολιτικής σημασίας για τη Δρέσδη. Για να γιορτάσει αυτή την ένωση, ο Augustus διοργάνωσε μια σειρά από πολυτελέστατα καλλιτεχνικά και κοινωνικά δρώμενα, που έμειναν στην ιστορία του τόπου. Ο Weiss συμμετείχε στα καλλιτεχνικά αυτά δρώμενα που διήρκησαν σχεδόν ολόκληρο τον Σεπτέμβριο.⁷⁷ Το ίδιο έτος υπήρξε παραγωγικό και

⁷⁵ Μετά το 1697 γνωστός ως Augustus II ‘The Strong’, αφότου διαδέχθηκε τον Jan III Sobieski (1629-1696) ως Βασιλιάς της Πολωνίας. Βλ. Jerzy Zak, “The Sobieskis in Silesia and in Rome: Weiss’s first Royal patrons”, *Journal of the Lute Society of America*, vol. XXXIII, 2000, σ. 1.

⁷⁶ Γερμανός δάσκαλος χορού, μουσικός και συνθέτης, γνωστός κυρίως για την κατασκευή του ηλεκτροφόρου οργάνου *pantalon*, που για πολλούς αργότερα θεωρήθηκε ως πρόδρομος του μεταγενέστερου *pianoforte*. Βλ. Karl Friedrich Weitzmann, *A History of Pianoforte-playing and Pianoforte-literature*, G. Schirmer, New York, 1893, σσ. 256-7.

⁷⁷ Βλ. αναλυτικά: Douglas Alton Smith, “Weiss and the 1719 Saxon-Hapsburg Wedding Festival in Dresden”, *Journal of the Lute Society of America*, vol. XXXIII, 2000, σσ. 87-97.

για τον ίδιο το συνθέτη. Πέντε από τις 28 παρτίτες που βρίσκονται στο χειρόγραφο του Λονδίνου γράφτηκαν τη χρονιά εκείνη (οι περισσότερες που έγραψε σε ένα μόνο έτος). Φαίνεται πως οι παρτίτες αυτές δεν γράφτηκαν με στόχο μόνο συναυλίες του ίδιου στην Αυλή, αλλά κυρίως για τους μαθητές του. Τρεις γραφείς βοήθησαν τον συνθέτη να αντιγράψει το Χειρόγραφο, το οποίο συνέταξε κατά τη διάρκεια των πρώτων χρόνων της θητείας του στη Δρέσδη (περ. 1718-1724), οι οποίοι πρέπει να ήταν μαθητές του, είτε ερασιτέχνες αριστοκράτες είτε αστοί μουσικοί της Αυλής.

Κατά τα τέλη του 1719, ο Weiss παντρεύτηκε την Maria Elisabeth. Αυτός και η γυναίκα του αποκτήσανε έντεκα παιδιά. Αξιοσημείωτο γεγονός την ίδια χρονιά αποτελεί και η γέννηση του πρωτότοκου παιδιού της πριγκίπισσας Maria Josepha. Προς τιμήν της βασιλικής γέννας και της επιστροφής του Βασιλιά August στην Αυλή (μετά από αποχή του, πιθανόν στη Πολωνία), ο ποιητής Johann Ulrich von König (1688-1744) συνέθεσε ένα ποιμενικό ποίημα για τη περίπτωση. Οι αφηγητές του ποιήματος είναι τρεις βοσκοί. Στο ποίημα αυτό περιγράφεται με ευφάνταστο τρόπο η επίδραση του τρόπου παιξίματος του Weiss στους ακροατές του αλλά δίνει επίσης χρήσιμες πληροφορίες σχετικά με τις δεξιότητές του ως μουσικού και συνθέτη.⁷⁸

Το καλοκαίρι του 1720, ο Εκλέκτορας κατήγγησε την Ιταλική όπερα, χρησιμοποιώντας ως πρόσχημα την έντονη διαμάχη του καστράτου Senesino με τον Heinichen. Οι πραγματικοί λόγοι ήταν πιθανόν οικονομικοί, αφού η λειτουργία της όπερας απεδείχθη πολυδάπανη. Παρ' όλα αυτά, συνέχισαν να γίνονται περιστασιακά κάποιες παραστάσεις όπερας, μουσικής για Γαλλικά μπαλέτα και κοντσέρτα, και ο Weiss συνέχισε τακτικά τη συνοδεία Β.Σ στη θεόρβη μέχρι το τέλος της ζωής του. Στις αρχές του 1722, ο Weiss είχε ένα ατύχημα στον αντίχειρα του δεξιού του χεριού, που ευτυχώς ξεπέρασε χωρίς να υποστεί χρόνιες συνέπειες δυσλειτουργίας.⁷⁹ Το 1723 θα πάει (για τρίτη φορά) στην Πράγα, μαζί με τον διακεκριμένο φλαουτίστα Quantz και τον τενόρο και συνθέτη Carl Heinrich Graun (1704-1759), για τη στέψη του Αυτοκράτορα Charles VI (1685-1740) ως Βασιλιά της Βοημίας. Τον Μάιο του 1728, στα πλαίσια μιας βασιλικής επίσκεψης, ο Weiss συνόδευσε τον Εκλέκτορα Augustus και τους διακεκριμένους μουσικούς Pisendel (βιολί), Buffardin και Quantz (φλάουτα) στην Πρωσική Αυλή του Βερολίνου. Αφότου επέστρεψε ο Εκλέκτορας στη Δρέσδη, ο Weiss παρέμεινε εκεί για τρεις μήνες, πιθανόν κατόπιν πρόσκλησης της Πριγκίπισσας Sophie Wilhemine (1709-1758), αδελφής του Πρίγκηπα Frederick II,⁸⁰ η οποία έπαιζε λαούτο και έκανε μαθήματα μαζί του. Λίγα χρόνια αργότερα, γύρω στο 1732, ο Weiss, πιθανόν σε συνεργασία με τον κατασκευαστή λαούτου Johann Christian Hoffmann,

⁷⁸ Kenneth Sparr, "A Poet's description of the lute playing of Sylvius Leopold Weiss, and a possible link between Weiss and David Kellner", *Journal of the Lute Society of America*, vol. XIX, 1986, σ. 58.

⁷⁹ Ένας Γάλλος ή Ελβετός βιολονίστας ονόματι Petit, επισκεπτόμενος την Αυλή της Δρέσδης με σκοπό να παίξει και πιθανόν να διεκδικήσει μια θέση, θεώρησε ότι ο Weiss του δημιουργούσε σκόπιμα εμπόδιο για το στόχο αυτό. Υποκρινόμενος ότι πήγε να φιλήσει το χέρι του Weiss, του δάγκωσε τον αντίχειρα του δεξιού χεριού δημιουργώντας του παρ' ολίγον μόνιμη ζημιά και ως συνέπεια τερματισμό της καριέρας του ως λαουτιστή. Βλ. Baron, ό.π., σ. 71.

⁸⁰ Αργότερα γνωστός ως Βασιλιάς Frederic II ο Μέγας, γνωστός ως ενθουσιώδης ερασιτέχνης του φλάουτου.

δούλεψε πάνω στην ανάπτυξη ενός «θεορβοποιημένου» λαούτου (τύπος λαούτου “swan-neck”, *ibid.*).⁸¹

Το 1736, του ζητείται να αναλάβει το θέση του λαουτιστή στην Αυλή της Βιέννης, με μισθό υψηλότερο από αυτόν που έπαιρνε στη Δρέσδη. Εκείνος όμως θα αρνηθεί διότι θεωρεί ότι κατέχει «ποιοτικότερη» θέση στη Γερμανική πόλη. Είναι γεγονός ότι τόσο οι μουσικοί όσο και το κοινό της Δρέσδης ήταν γνωστοί για το επίπεδό τους. Τα χρόνια που ακολούθησαν, ο Weiss συνέχισε να δημιουργεί φιλίες με διαπρεπείς μουσικούς και αριστοκράτες. Μεταξύ αυτών συγκαταλέγεται και ο Ρώσος Αυτοκρατορικός Κόμης, Hermann von Keyserlingk (1697-1764), ένας άνθρωπος με τη φήμη ενός μεγάλου ερασιτέχνη και γνώστη της μουσικής.⁸² Ο Κόμης υπήρξε επίσης το πρόσωπο που διαμεσολάβησε προς όφελος του Weiss, όταν ο τελευταίος φυλακίστηκε με την κατηγορία ότι προσέβαλε κάποιον προύχοντα της πόλης. Ο Keyserlingk έστειλε μια επιστολή στον πολιτικό Κόμη Heinrich von Brühl (1700-1763), στην οποία επαινούσε τον λαουτιστή και ζητούσε την αποφυλάκισή του. Το 1738, ο φημισμένος Βοημός βιολονίστας Franz Benda (1709-1786) επισκέφτηκε τη Δρέσδη, μετά από πρόσκληση του Pisendel, για να ακούσει την όπερα του Johann Adolf Hasse (1699-1783), *La Clemenza di Tito*. Εκεί γνώρισε τον Keyserlingk και είχε και την ευκαιρία να ακούσει τον Weiss.

Το 1739, ο Weiss βρισκόταν στη Λειψία μαζί με τον μαθητή του Johann Kropfgans (1708-c. 1770), ο οποίος έπαιζε λαούτο για τον Κόμη von Brühl στη Δρέσδη. Εκεί βρισκόταν ο Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784), ο μεγαλύτερος υιός του J. S. Bach και της Maria Barbara Bach (1684-1720), ο οποίος ήταν οργανίστας στην Αγ. Σοφία της Δρέσδης. Όπως αναφέρει ο Johann Elias Bach (1705-1755), ξάδελφος και τότε προσωπικός γραμματέας του J. S. Bach, οι διάφορες συναντήσεις μεταξύ τους επισφράγισαν τη φιλία τους. Έτσι, μέσω του W. F. Bach, τον Αύγουστο του ίδιου έτους, ο Weiss συνάντησε τον J. S. Bach. Παρότι διατίθενται μονάχα δύο πηγές (Reichard,⁸³ και J. E. Bach) που δίνουν στοιχεία για τις συναντήσεις μεταξύ Weiss και J. S. Bach, είναι πολύ πιθανό οι δύο συνθέτες να είχαν συναντηθεί κατά διαστήματα. Ο τελευταίος επισκεπτόταν περιστασιακά την Αυλή της Δρέσδης, από τις αρχές του 1719. Ως πολιτική και κοινωνική πρωτεύουσα της Σαξονίας, στην οποία υπήρχε μια από τις καλύτερες ορχήστρες της Γερμανίας την εποχή εκείνη, ήταν επόμενο για τον συνθέτη να επιθυμεί να επισκέπτεται την πόλη ώστε να ακούσει τους καλύτερους Γερμανούς τραγουδιστές και οργανοπαίκτες. Επίσης, το 1733, ο υιός του

⁸¹ Lundberg, *ό.π.*, σ. 2.

⁸² Γνωστός στην ιστορία της μουσικής ως ο άνθρωπος που παρήγγειλε από τον J. S. Bach να γράψει το πασίγνωστο έργο *Goldberg Variations*.

⁸³ Υπάρχει αναφορά του Γερμανού συνθέτη, συγγραφέα και μουσικοκριτικού F. Reichardt (1805), σύμφωνα με την οποία ο Weiss “συναγωνίστηκε” μαζί του σε ένα “παιχνίδι” αυτοσχεδιασμών: «Όποιος γνωρίζει πόσο δύσκολο είναι να εκτελέσει κάποιος μετατροπές και ορθή αντίστιξη στο λαούτο, θα εκπλαγεί και θα δυσκολευτεί να το πιστέψει όταν αυτόπτες μάρτυρες μας διαβεβαιώνουν ότι ο μεγάλος λαουτίστας της Δρέσδης Weiss συναγωνίστηκε στο παίξιμο τον J.S. Bach σε φαντασίες και φούγκες, ο οποίος ήταν επίσης εξαιρετικός αρπιχορδίστας και οργανίστας». Βλ. Friedrich Reichardt, *Berlinische Musikalische Zeitung*, 1 (1805), σ. 281.

Wilhelm Friedemann έγινε οργανίστας στη Saint Sophie. Συνεπώς, οι ευκαιρίες να συναντηθούν οι δύο συνθέτες μέσα σε διάστημα περίπου δύο δεκαετιών ήταν αρκετές.

Όπως φαίνεται, ο Weiss δεν ενδιαφέρθηκε να εκδόσει τα έργα του. Πλην ενός,⁸⁴ κανένα από τα περίπου 650 έργα του δεν εκδόθηκαν κατά τη διάρκεια της ζωής του. Είναι πολύ πιθανόν να ήθελε να τα κρατήσει αποκλειστικά για τον εαυτό του, όπως συνέβη και στη περίπτωση των μεταγενέστερων δεξιοτεχνών συνθετών Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) και Niccolò Paganini (1782-1840). Τις τελευταίες μέρες του, τον επισκέπτονταν στη Δρέσδη μαθητές από διάφορες χώρες για να σπουδάσουν τη μουσική του και να τους συμβουλευσει. Απεβίωσε στις 16 Οκτωβρίου του 1750 αφήνοντας πίσω χήρα τη γυναίκα του, Marie-Elizabeth, και επτά παιδιά σε δεινή οικονομική κατάσταση. Ο υιός του, Johann Adolf Faustinus (1741-1814), ήταν ο μοναδικός που ακολούθησε την μουσική πορεία του πατέρα του, όπου τον διαδέχτηκε αργότερα ως λαουτιστής στην Αυλή της Δρέσδης. Όπως αναφέρει ο Γερμανός μουσικολόγος και βιογράφος του J. S. Bach, Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), σχετικά με τον J. A. Faustinus, «Παίζει [ο J. A.] τις εξαιρετικές και δύσκολες τελευταίες συνθέσεις του πατέρα του, οι οποίες είναι γραμμένες με ξεκάθαρο και λακωνικό τρόπο (*in dem ächten und körnichten Geschmack*), όπως αντίστοιχα τα όψιμα έργα για πληκτροφόρο του J. S. Bach, με εξαιρετική καθαρότητα και διαύγεια».⁸⁵

Μετά τον Weiss, όπως είχε προβλέψει η πριγκίπισσα Sophie Wilhemine, δεν υπήρξε ξανά λαουτιστής που να μπορέσει να φτάσει το καλλιτεχνικό επίπεδο του πρώτου. Συνθέτες και λαουτιστές όπως οι Adam Falckenhagen (1697-1754), Friedrich Wilhelm Rust (1739-1796), Karl Kohaut (1726-1784), κ.ά., συνέχισαν να παίζουν και να συνθέτουν μουσική για λαούτο σε *style galante*,⁸⁶ και αργότερα μερικοί κατά το 19^ο αι., αλλά η λαμπρή περίοδος του Μπαρόκ λαούτου έφτασε στο τέλος της στη Δρέσδη το 1750, με το θάνατο του Weiss.

* * *

⁸⁴ Πρόκειται για το *Presto*, τελευταίο μέρος της *Παρτίτας σε Σι ύφεση μείζονα* (WeissSW 49), το οποίο εκδόθηκε το 1728 στο περιοδικό *Der getreue Musikmeister* του Γερμανού συνθέτη Telemann και χρησιμοποιήθηκε ως παράδειγμα ταμπούλατούρας.

⁸⁵ Johann Nikolaus Forkel, *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782*, σ. 111, στο Werner Neumann & Hans-Joachim Schulze, *Bach-Dokumente*, vol. 3, Kassel and Basel, 1972, σ. 351.

⁸⁶ Η αισθητική του *style galante* χαρακτηρίζεται από την απαγκίστρωση από το αυστηρά αντιστικτικό πολυφωνικό ύφος και την χρήση πιο ελεύθερων δομών, με έμφαση στην αντίθεση μεταξύ μελωδίας και διακριτικής συνοδείας. Έχει χαρακτήρα «ευχάριστο, εύληπτο και ψυχαγωγικό, απευθύνεται περισσότερο σε ερασιτέχνες παρά σε ειδικούς, προτιμά την τραγουδιστική μελωδικότητα, τα χαριτωμένα ποικίλα, τη χαλαρή συνοδεία χωρίς καθορισμένο αριθμό φωνών, τις εύκολα κατανοητές μορφές (χοροί)». Βλ. Ulrich Michaels, *Ατλας της Μουσικής: Από το Μπαρόκ έως σήμερα*, (μυρ. I.E.M.A.), Φίλιππος Νάκας, 1995, τόμος II, σ. 367.

Κεφάλαιο 3

Η μουσική για σόλο Μπαρόκ λαούτο του Weiss

3.1. Συνθετικό έργο – Χειρόγραφα⁸⁷

Ο Weiss είναι ο πολυγραφέστερος συνθέτης στην ιστορία του λαούτου. Παρότι έχουν διασωθεί σχεδόν 600 σόλο μέρη για λαούτο και 11 ορχηστρικά κομμάτια, ο αριθμός αυτός δεν αντιπροσωπεύει το σύνολο του έργου του. Από τις 66 σόλο παρτίτες⁸⁸ του συνθέτη, που είναι καταγραμμένες στον κατάλογο του Breitkopf του 1769, οι μισές από αυτές δεν μπορούν να ταυτοποιηθούν μεταξύ των σωζόμενων ταμπουλατούρων και θα πρέπει να θεωρηθούν χαμένες. Το 1767, όταν βγήκαν σε δημοπρασία τα χειρόγραφα για λαούτο της Luise Adelgunde Victorie Gottsched (1713-1762), μιας λαουτίστριας από τη Λειψία και γνωστής του Weiss, αυτά περιείχαν 53 σόλο παρτίτες (*Stück*), μεταξύ των οποίων αναφέρονταν 16 ντουέτα, 5 τρίο και 10 κοντσέρτα του Weiss. Παρ' όλα αυτά, η μουσική του Weiss που επιζεί είναι επαρκής για να τον καθιερώσει ως τον καλύτερο λαουτιστή του 18^{ου} αι. και ισάξιο των μεγάλων λαουτιστών όπως οι John Dowland και Francesco da Milano.

Κατά τη διάρκεια της ζωής του, όπως προαναφέρθηκε, εκδόθηκε μονάχα ένα έργο του. Τα υπόλοιπα σώζονται σε αντίγραφα χειρόγραφα που γράφτηκαν από μαθητές του και σύγχρονους λαουτιστές, καθώς και μερικά από τον ίδιο τον συνθέτη. Τα δύο μεγαλύτερα χειρόγραφα, μεταξύ των οποίων περιλαμβάνονται 48 παρτίτες, βρίσκονται σήμερα στη Βρετανική Βιβλιοθήκη του Λονδίνου και στην Sächsisches Landesbibliothek της Δρέσδης. Τα Χειρόγραφα αυτά αποτελούν τις σημαντικότερες πηγές της μουσικής του συνθέτη και καταλαμβάνουν περισσότερο από τα 2/3 του συνολικού του έργου. Περιέχουν πολλά ιδιόγραφα και σε μεγάλο μέρος τους, φαίνεται να συντάχθηκαν υπό την επίβλεψη του ίδιου. Το Χειρόγραφο του Λονδίνου περιλαμβάνει μουσική από την πρώιμη και μέση περίοδο της ζωής του (περίπου κατά το διάστημα 1714-1725). Ο ανώνυμος κύριος συντάκτης του Χειρόγραφου της Δρέσδης, ο οποίος πρέπει να είχε προσωπική σχέση με τον Weiss, συνέλεξε μουσικά έργα τα οποία βρίσκονται επίσης στο Χειρόγραφο του Λονδίνου, αλλά πολλές από τις παρτίτες είναι μοναδικές. Μεταξύ των έργων αυτών βρίσκονται 15 κομμάτια, τα οποία χρονολογούνται τη περίοδο μετά το 1725 και αποτελούν τα μεγαλύτερα σε διάρκεια

⁸⁷ Οι δύο κύριες πηγές που χρησιμοποιήθηκαν μεταξύ άλλων για το συνθετικό έργο και ιδίως τα χειρόγραφα του Weiss, είναι οι εξής: Tim Crawford, "Silvius Leopold Weiss and the London and Dresden Manuscripts of his music", *Journal of the Lute Society of America*, vol. XXXIX, 2006, σσ. 1-74 και Michel Cardin, "The London Manuscript unveiled: Extensive Liner Notes", ό.π., σσ. 1-53. Όσον αφορά την πρώτη πηγή, βλ. για λεπτομερή ανάλυση των περιεχομένων των δύο βασικών Χειρόγραφων, με εκτενείς χρονολογικούς πίνακες των έργων.

⁸⁸ Δυστυχώς, από αυτά τα έργα για μουσικό σύνολο διασώθηκαν μόνο οι ταμπουλατούρες για το μέρος του λαούτου, με εξαίρεση ένα μόνο έργο.

και τα πιο μουσικά πολυσύνθετα έργα για λαούτο που έχουν γραφτεί από οποιονδήποτε συνθέτη της εποχής Μπαρόκ, με εξαίρεση τον J. S. Bach.

Υπάρχουν επίσης άλλα 27 χειρόγραφα που περιέχουν μουσική του Weiss τα οποία βρίσκονται διασκορπισμένα σε διάφορες βιβλιοθήκες, από τη Μόσχα μέχρι το Μπουένος Άιρες. Στα περισσότερα από αυτά, τα έργα του Weiss αποτελούν ένα τμήμα μεταξύ έργων άλλων συνθετών-λαουτιστών από διάφορες χώρες, οι οποίοι παραμένουν σχετικά άγνωστοι και σε πολλές περιπτώσεις ανώνυμοι. Τα περισσότερα από τα έργα που αποδίδονται στο συνθέτη στα χειρόγραφα αυτά χρονολογούνται στην πρώιμη και μέση περίοδο της ζωής του, αν και μερικά θεωρούνται ψευδεπίγραφα ή χρήζουν ταυτοποίησης. Τα χειρόγραφα αυτά συντάχθηκαν από λαουτιστές σε πόλεις όπως η Δρέσδη, Σάλτσμπουργκ, Βιέννη, Μόσχα, Παρίσι, κλπ., γεγονός που αποτελεί σαφή ένδειξη του μεγάλου ενδιαφέροντος για το έργο του συνθέτη και της αντίστοιχης ευρείας διάδοσής του.

3.1.1. Χειρόγραφο του Λονδίνου

Το Χειρόγραφο του Λονδίνου (British Library, Department of Manuscripts Additional MS 30387)⁸⁹ περιέχει 317 σελίδες ταμπουλατούρας για Μπαρόκ λαούτο, οι οποίες περιλαμβάνουν 237 κομμάτια του συνθέτη.⁹⁰ Τα έργα αυτά είναι ομαδοποιημένα σε 26 πλήρεις σόλο σονάτες, μεμονωμένα κομμάτια ή πιθανόν μέρη από σονάτες σε διάφορες μορφές (τρία *preludes*, δύο *fugues*, ένα *prelude* και *fugue*, δύο *fantasies*, δύο *tombeaux*, ένα *caprice*, μία *overture*, ένα *plainte*, ανάμεικτα *menuets*, *gavottes*, κλπ), επιπλέον 5 έργα μουσικής δωματίου (μεγάλης διάρκειας *duos*) και 3 κοντσέρτα για λαούτο και φλάουτο σε τέσσερα μέρη (τα μέρη του φλάουτου λείπουν) καθώς και 2 «μυστηριώδεις» σονάτες χωρίς φωνή σοπράνο και χωρίς πληροφορίες περί τίτλου (πιστεύεται σε μεγάλο βαθμό ότι πρόκειται για *duos*).

Τόμοι	Περιγραφή
I	<i>Παρτίτες αρ. 1-13 (WeissSW1-5, 7, 10-13)</i>
II	<i>Παρτίτες αρ. 15-23 (WeissSW15-19, 21-23)</i>
III	<i>Παρτίτες αρ. 24-32 (WeissSW24-32)</i>
IV	<i>Μεμονωμένα κομμάτια</i>
V	<i>duos (WeissSW6, 8-9, 14, 20)</i>

⁸⁹ Όπως προαναφέρθηκε, η εν λόγω συλλογή δεν εκδόθηκε κατά της διάρκεια της ζωής του συνθέτη. Ο Weiss έδωσε τη συλλογή σ' έναν συλλέκτη μουσικόφιλο και μέλος της Μουσικής Ακαδημίας της Πράγας, τον Κόμη Johann Christian Anthoni von Andlersfeld (c. 1680-c. 1737). Με τον καιρό, το Χειρόγραφο πέρασε από συλλέκτη σε συλλέκτη προτού καταλήξει μέσω δημοπρασίας στη Βιβλιοθήκη του Βρετανικού Μουσείου το 1877 (τώρα Βρετανική Βιβλιοθήκη). Εν ολίγοις, αν και το Χειρόγραφο βρίσκεται στο Λονδίνο, δεν σχετίζεται σε τίποτα με την πόλη αυτή. Αναλυτικότερα βλ. Claire Madl, "Johann Christian Anthoni von Andlersfeld: The original owner of the Weiss London Manuscript" (μφρ. Peter Stephens), *Journal of the Lute Society of America*, vol. XXXIII, 2000, σσ. 33-46.

⁹⁰ Από τα κομμάτια αυτά, τουλάχιστον 135 εμφανίζονται σε άλλες (πολλές φορές πολλαπλές) πηγές.

Η ονομασία «Χειρόγραφο του Λονδίνου» χρησιμοποιείται για να διαχωρίσει τη συλλογή αυτή από άλλα χειρόγραφα και παρά την εξαιρετική σημασία της συλλογής αυτής, δε παύει να αντιπροσωπεύει παρά ένα μέρος (λιγότερο από το μισό) του συνολικού έργου του συνθέτη. Πολλά κομμάτια του Χειρόγραφου υπομνηματίζονται στο τέλος με το όνομα του συνθέτη και συχνά με ημερομηνία. Με εξαίρεση ένα κομμάτι, κανένα όνομα δεν έχει γραφεί από τον ίδιο τον Weiss, αν και σε μερικές περιπτώσεις έχουν προστεθεί σε ιδιόγραφα έργα του. Υπάρχει μια ισχυρή θεωρία ότι οι ημερομηνίες που δεν αποτελούν μέρος του τίτλου του εκάστοτε έργου είναι οι ημερομηνίες σύνθεσης του έργου, οι οποίες σημειώθηκαν μετά την αντιγραφή του Χειρόγραφου και πιθανώς τις παρείχε ο συνθέτης στον ιδιοκτήτη κατόπιν έκκλησης του τελευταίου.

Όσον αφορά την ιστορία αντιγραφής του Χειρόγραφου, είναι γνωστό πλέον ότι δεν γράφτηκε ακέραιο στο σύνολό του σε μια χρονική περίοδο αλλά σε δύο χρονικά ξεχωριστές φάσεις, με κάποιες μεταγενέστερες προσθήκες, με τη συμμετοχή διαφορετικών αντιγραφικών καθώς και του ίδιου του συνθέτη. Γενικά, η συνεισφορά του Weiss στην υλοποίηση του συγκεκριμένου Χειρόγραφου υπήρξε πιο ενεργή σε σχέση με αυτό της Δρέσδης. Η συμμετοχή του, η οποία περιλάμβανε διορθώσεις και αναθεωρήσεις ήδη αντιγραμμένου υλικού, χρονολογείται στο διάστημα μεταξύ 1717 και 1719, όπως επίσης είναι πολύ πιθανό να συνέβαλε περαιτέρω το 1723. Σχετικά με την προσθήκη ορισμένων *Preludes* κατά τη δεύτερη φάση αντιγραφής του Χειρόγραφου, ο Tim Crawford δίνει μια ενδιαφέρουσα εξήγηση σύμφωνα με την οποία, αν οι λαουτιστές δεν αυτοσχεδίαζαν το *Prelude* σε μια παρτίτα, μπορούσαν να επιλέξουν ένα από αυτά που είχε γράψει ο Weiss. Τα *Preludes* αυτά του είχαν σαν στόχο να αποτελέσουν παραδείγματα ή ιδέες πάνω στις οποίες ο εκάστοτε εκτελεστής θα μπορούσε να βασιστεί και να επεξεργαστεί το μουσικό τους υλικό.

3.1.2. Χειρόγραφο της Δρέσδης

Οι έξι τόμοι που περιλαμβάνουν το Χειρόγραφο της Δρέσδης (Sächsisches Landesbibliothek, MS. Mus.2841-V-1) αποκτήθηκαν από την βιβλιοθήκη το 1929 στα πλαίσια πώλησης της μεγάλης μουσικής συλλογής του Werner Wollfheim (1877-1930).⁹¹ Σε αντίθεση με το Χειρόγραφο του Λονδίνου, το Χειρόγραφο της Δρέσδης αποτελεί μια συλλογή από παρτίτες, συστηματικά χωρισμένη σε πέντε τόμους μουσικής για σόλο λαούτο βάσει τονικότητας και σε έναν τόμο βάσει είδους (ο έκτος τόμος περιλαμβάνει μονάχα τα μέρη για λαούτο από έργα για μουσικό σύνολο, κυρίως *duos*). Επιπλέον, οι “σονάτες” είναι κατανοητές ανά τόμο, βάσει μεγέθους ή βαθμού πολυπλοκότητας (άρα συμπερασματικά ίσως βάσει ημερομηνίας σύνθεσης), χωρίς αυτό να σημαίνει ότι είναι επιβεβαιωμένο αν αυτή η χρονολογική διάταξη είναι είτε σκόπιμη είτε αξιόπιστη.

⁹¹ Κάποια άλλα χειρόγραφα για λαούτο που είχαν γραφεί από τον βασικό αντιγραφέα του εν λόγω Χειρόγραφου διανεμήθηκαν σε διάφορες βιβλιοθήκες στα πλαίσια της πώλησης αυτής. Δεν υπάρχουν στοιχεία για την ιστορία των χειρόγραφων πρωτού καταλήξουν στον Wollfheim, αλλά είναι σχεδόν σίγουρο ότι τα απέκτησε από μία και μοναδική πηγή. Βλ. Tim Crawford, *ό.π.*, σσ. 12-3.

Τόμοι	Παρτίτες ανά τονικότητα
I	<i>Φα μείζονα και Ρε ελάσσονα</i>
II	<i>Ντο μείζονα και Λα ελάσσονα</i>
III	<i>Λα μείζονα και Φα δίεση ελάσσονα</i>
IV	<i>Σι ύφεση μείζονα και Σολ ελάσσονα</i>
V	<i>Μι ύφεση μείζονα και Ντο ελάσσονα</i>
VI	<i>duos</i>

Όπως επισημαίνει ο Wolfgang Reich στην έρευνα του, στα πλαίσια της προετοιμασίας της facsimile έκδοσής του με έργα του Weiss,⁹² εμφανίζονται τρεις διαφορετικοί γραφείς στους τόμους I-V (συμπεριλαμβανομένου του ίδιου του συνθέτη) και άλλοι δύο στον τόμο VI. Συμπερασματικά, το Χειρόγραφο της Δρέσδης δημιουργήθηκε κατόπιν συγκέντρωσης διαφορετικών πηγών, είτε από συλλογή έργων του ίδιου του Weiss είτε από το έργο ενός ενθουσιώδους αντιγραφέα (ίσως του F. W. Raschke, ο οποίος δούλεψε κατά τη διάρκεια των τελευταίων χρόνων της ζωής του συνθέτη και λίγα χρόνια μετά το θάνατό του). Η επιμέλεια από πλευράς του Weiss ήταν περιορισμένη στην εν λόγω συλλογή.

Συνοπτικά, όσον αφορά την περίοδο σύνθεσης και το περιεχόμενο των δύο μεγάλων Χειρογράφων:

Χειρόγραφο	Περίοδος σύνθεσης	Περιεχόμενα
Χειρόγραφο του Λονδίνου	Περ. 1714-1725 Πρώιμη-μέση συνθετική περίοδος	26 πλήρεις σόλο παρτίτες 35 ανεξάρτητα μέρη 5 έργα για μουσικό σύνολο (ντουέτα, μόνο τα μέρη του λαούτου)
Χειρόγραφο της Δρέσδης	Μετά το 1725 Όψιμη περίοδος	34 πλήρεις σόλο παρτίτες (τόμοι I-V) έργα για μουσικό σύνολο - <i>duos</i> (τόμος VI, μόνο τα μέρη του λαούτου)

* * *

⁹² Wolfgang Reich, “Quellenkundlich Bemerkungen”, *Silvius Leopold Weiss: 34 Suiten für Laute Solo*, Leipzig: Zentralantiquariat der DDR, 1977, passim.

3.1.3. Σύγχρονες Εκδόσεις⁹³

Όσον αφορά τις σύγχρονες εκδόσεις της μουσικής του Weiss, σημαντικότερες θεωρούνται μια μικρή ανθολογία και τρεις εκδόσεις των Χειρόγραφων. Η πρώτη σημαντική έκδοση χρονολογικά είναι αυτή του Hans Neeman στο σύγγραμμα *Lautenmusik des 17./18. Jahrhunderts* (Braunschweig, H. Litolf, 1939), η οποία περιλαμβάνει έξι σονάτες και τρία ανεξάρτητα μέρη από τα χειρόγραφα του Λονδίνου και της Δρέσδης. Αργότερα, το 1967-68, ο Ruggero Chiesa κυκλοφορεί μια έκδοση με μεταγραφές των σόλο έργων του χειρόγραφου του Λονδίνου: *Silvius Leopold Weiss, Intavolatura di Liuto* (Milan, Suvini Zerboni), στην οποία παραλείπει τις πρωτότυπες ταμπουλατούρες καθώς και τις μη ολοκληρωμένες παρτίτες για μικρό σύνολο οργάνων. Οι μεταγραφές αυτές των Neeman και Chiesa είναι στο κλειδί του Σολ, μια οκτάβα ψηλότερα απ' ότι πραγματικά ηχούν (όπως συνηθίζεται στη σημειογραφία της κιθάρας). Μια έκδοση που περιέχει ουσιαστικά φωτοαντίγραφα των facsimile του Χειρόγραφου της Δρέσδης εμφανίζεται το 1977 στη Λειψία, με τίτλο *Silvius Leopold Weiss: 34 Suiten für Laute Solo* (Zentralantiquariat der DDR). Στην έκδοση αυτή δεν περιέχονται μεταγραφές σε σύγχρονη σημειογραφία και το μέγεθος της αναπαράστασης της ταμπουλατούρας είναι μειωμένο κατά 40% περίπου σε σχέση με το πρωτότυπο. Επίσης, δε περιλαμβάνονται οι ταμπουλατούρες των οκτώ έργων για μικρό ορχηστρικό σύνολο. Το χειρόγραφο της Μόσχας εκδόθηκε με αντίστοιχο τρόπο (με μειωμένο μέγεθος ταμπουλατούρας περίπου 30%), με μεταγραφές από τον R. Manabe (Tokyo, Zenongafuku Shuppansha, 1976). Ο Manabe αν και χρησιμοποιεί το σύστημα δύο κλειδιών (σημειογραφία πληκτροφόρων) στις μεταγραφές του, για κάποιο αδιευκρίνιστο λόγο μεταφέρει τα έργα μια οκτάβα ψηλότερα απ' ότι πραγματικά ηχούν. Επίσης παραλείπει ένα ντουέτο. Τελευταία και πληρέστερη έκδοση που περιέχει όλα τα έργα του συνθέτη, με ταμπουλατούρες και μεταγραφές σε σύστημα δύο κλειδιών⁹⁴ (στην πραγματική οκτάβα που ηχούν), αποτελεί αυτή του 1983 με τίτλο *Silvius Leopold Weiss, Sämtliche Werke für Laute* (C.F. Peters, Germany) σε τέσσερις τόμους.

* * *

⁹³ Douglas Alton Smith, "Foreword", *Silvius Leopold Weiss, Complete Works for Lute (Sämtliche Werke für Laute)*, vol. 1, C.F. Peters, Γερμανία, 1983, σσ. vi-viii.

⁹⁴ Ο εκδότης έχει επιλέξει τα δύο συστήματα πενταγράμμων να βρίσκονται πολύ κοντά μεταξύ τους, σε απόσταση μίας βοηθητικής γραμμής. Ο λόγος είναι για να υπάρχει μια ομαλή συνέχεια μεταξύ των δύο κλειδιών και να αποφευχθούν τα «ενοχλητικά» πηδήματα μεταξύ των δύο συστημάτων, χαρακτηριστικά σε μεταγραφές παραδοσιακής σημειογραφίας για πληκτροφόρα όργανα.

3.2. Η Γαλλική ταμπουλατούρα για λαούτο του Weiss

Το συνθετικό έργο του Weiss που σώζεται στα διάφορα χειρόγραφα είναι στο σύνολό του σε μορφή Γαλλικής ταμπουλατούρας για λαούτο. Αν και στις μέρες μας είναι πολύ εύκολο για κάποιον ενδιαφερόμενο να ανατρέξει σε διάφορες εκδόσεις των έργων του συνθέτη μεταγεγραμμένες σε μοντέρνα σημειογραφία, πολλοί λαουτιστές και ερευνητές διαβάζουν τις παρτίτες από φωτοαντίγραφα των πρωτοτύπων ή από facsimile. Για το λόγο αυτό, θεωρείται απαραίτητο να αναφερθούν τα βασικά γνωρίσματα της εν λόγω σημειογραφίας, αφενός για την κατανόηση από πλευράς του αναγνώστη των διαφόρων παραδειγμάτων που παρατίθενται εν συνεχεία, αφετέρου για λόγους ιστορικής και μουσικολογικής σημασίας.

Μέχρι το 1718, ο Weiss έγραφε μουσική για 11χορδο λαούτο. Μετά την άφιξή του στην Αυλή της Δρέσδης το ίδιο έτος, ξεκίνησε να συνθέτει για 13χορδο λαούτο. Αναλυτικότερα για τον τύπο αυτού του λαούτου, οι δύο ψηλότερες χορδές είναι μονές ενώ οι υπόλοιπες έντεκα είναι διπλές (σειρές). Από την 3^η μέχρι την 5^η σειρά, οι χορδές ακούγονται σε ταυτοφωνία ενώ από την 6^η μέχρι την 13^η ακούγονται σε διάστημα οκτάβας. Οι πρώτες έξι σειρών χορδών κουρδίζονται με τρόπο τέτοιο που δίνουν το άκουσμα μιας Ρε ελάσσονας συγχορδίας, ενώ από την 7^η μέχρι τη 13^η κουρδίζονται διατονικά. Το κούρδισμα των έξι πρώτων σειρών χορδών ήταν σταθερό αλλά οι υπόλοιπες μπάσες χορδές ήταν δυνατό να ποικίλουν ανάλογα με τις ανάγκες που προέκυπταν από την τονικότητα του έργου. Από τις μεταγραφές των έργων του Weiss, φαίνεται ότι οι 11 πρώτες χορδές του λαούτου βρίσκονταν στην ίδια ταστιέρα, ενώ για την απεικόνιση των 12 τάστων του οργάνου (με ψηλότερη νότα το Φα) στις ταμπουλατούρες χρησιμοποιούνται αντίστοιχα τα πρώτα δεκατρία γράμματα του λατινικού αλφαβήτου (εκτός του **a** που αντιστοιχεί στην ανοικτή χορδή και εξαιρουμένου του **j** για πρακτικούς λόγους καταγραφής και ανάγνωσης)⁹⁵:

Γράμματα	b	c	d	e	f	g	h	i	k	l	m	n
Τάστα	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII

Το λατινικό γράμμα **a** χρησιμοποιείται για την ένδειξη ανοικτής χορδής και γράφεται αντίστοιχα πάνω σε μία από τις έξι γραμμές που αντιπροσωπεύουν και τις έξι πρώτες χορδές. Για την 7^η έως και την 10^η χορδή, το **a** γράφεται κάτω από το σύστημα των έξι γραμμών με την προσθήκη μίας έως τριών παυλών (σκέτο **a** κάτω από την 6^η γραμμή για την 7^η χορδή, **a** με μία παύλα για την 8^η χορδή, με δύο για την 9^η και με τρεις για την 10^η). Για τις υπόλοιπες τρεις χορδές χρησιμοποιούνται οι αριθμοί **4** για την 11^η χορδή, **5** για την 12^η και **6** για την 13^η, αφού οι χορδές αυτές νύσσονται μονάχα ανοικτές (ούτως η άλλως βρίσκονται εκτός λαιμού).

⁹⁵ Το λατινικό γράμμα **c** στις ταμπουλατούρες προέρχεται από το αντίστοιχο του παλιού Γερμανικού αλφάβητου και μοιάζει περισσότερο με το λατινικό γράμμα **r**. Το ίδιο ισχύει και για το γράμμα **d** που σχηματικά μοιάζει περισσότερο με το ελληνικό γράμμα **δ**.

Η ταμποულτούρα, με εξαίρεση μερικά Πρελούδια, χωρίζεται σε μουσικά μέτρα με διαστολές και οι αξίες των φθόγγων αναγράφονται πάνω από τα αντίστοιχα γράμματα-φθόγγους, πάνω από το σύστημα των έξι γραμμών και σημειώνονται μόνο όταν αλλάζουν. Πρόκειται για τα εξής:

Ολόκληρο	Μισό	Τέταρτο	Όγδοο	Δέκατοεκτο	Τριακοστοδεύτερο
ο	♩	♪	♫	♮	♯

Οι παρεστιγμένες νότες αναγράφονται με στιγμή διαρκείας, όπως και στη μοντέρνα σημειογραφία (π.χ. ή ♩, ♫, ♮, ♯).


Κούρδισμα του 13χορδου λαούτου


Γράμματα b, c, d, e Ρυθμικό σχήμα

Για το ρυθμό, χρησιμοποιούνται οι γνωστές ενδείξεις:

♩ (για τα 4/4), ♩ (για τα 2/2), ♩ (για τα 3/4), 6/8, 9/8, κλπ.

Άλλα διακριτά σύμβολα που εμφανίζονται στα πρωτότυπα χειρόγραφα είναι:

- Κάθετες γραμμές | που ενώνουν δύο ή περισσότερα γράμματα και αντιστοιχούν σε νότες που πρέπει να ακουστούν ταυτόχρονα.
- Πλάγιες γραμμές / ή \ που διαχωρίζουν γράμματα που γράφονται κάθετα και δηλώνουν ότι οι νότες πρέπει να ακουστούν «σπαστά».
- Το *ritornello*, που σημειώνεται ||: :|| ή ÷ ή με το γράμμα **R**.
- Οι ενδείξεις *piano* και *forte* με τα αντίστοιχα σύμβολα **p** και **f**
- Τα *arpeggios* με το σύμβολο **arp**.
- Οι λιγκατούρες που αναγράφονται με το σύμβολο  το οποίο ενώνει ένα ή περισσότερα γράμματα.
- Σύμβολα που αντιστοιχούν στα δάκτυλα του δεξιού χεριού που νύσσουν τις χορδές και σημειώνονται πάνω ή κάτω από τα γράμματα: αντίχειρας |, δείκτης ·, μέσος ··, παράμεσος ···.⁹⁶

Παρακάτω, αναφέρονται αναλυτικότερα με παραδείγματα ταμποულτούρας τα διάφορα στολίδια [c , > , x , , κ.ά.] και τα σύμβολα περί δακτυλισμού που χρησιμοποιεί ο Weiss:

⁹⁶ Chiesa, ό.π., σ. iv-v.



- 1) Μεγάλη αποτζιατούρα ή σύντομη τρίλια, 2) Συνεχής τρίλια 3) Μικρή αποτζιατούρα 4) Port de voix, 5) Mordent 6) Vibrato 7) Λιγκατούρα 8) Άρπισμα – «σπαστή» συγχορδία (“broken chord”), 9) Ripresa⁹⁷, 10) Δακτυλοθεσία αριστερού χεριού, 11) Δακτυλοθεσία που υποδεικνύει άρπισμα

Για την προσέγγιση της μουσικής του Weiss, ο εκάστοτε ερευνητής και αντίστοιχα λαουτιστής πρέπει να γνωρίζει σε βάθος την τέχνη των απεριόριστων στολιδιών, γραμμένων ή μη στην ταμπουλατούρα. Αυτό απαιτεί μια εις βάθος γνώση της αισθητικής της Μπαρόκ μουσικής γενικότερα και η μελέτη των στολιδιών είναι άμεσα συνυφασμένη με το εκτελεστικό κομμάτι (performance practice) και όχι τόσο με το θεωρητικό. Στην παρούσα εργασία θεωρήθηκε αναγκαία η αναφορά τους αλλά όχι η αναλυτική περιγραφή τους.⁹⁸

Στη σελίδα που ακολουθεί [Παρ. 1], παρατίθεται ένα απόσπασμα από την *Allemande* (μ. 1-16) της *Παρτίτας σε Φα μείζονα* (WeissSW 1, Πράγα, 1717), η οποία αποτελεί και την εναρκτήρια “σονάτα” του Χειρόγραφου του Λονδίνου. Παρατίθεται σε μορφή Γαλλικής ταμπουλατούρας (ψηφιακή ανατύπωση του facsimile ώστε να είναι πιο ευανάγνωστο) και σε μοντέρνα σημειογραφία (μεταγραφή σε ένα κλειδί του Σολ με ένδειξη 8^{va} bassa):

⁹⁷ Η ένδειξη αυτή εμφανίζεται λίγα μέτρα πριν τη διπλή διαστολή ή την τελική καντέντσα και υποδηλώνει επανάληψη των έγκλειστων μουσικών μέτρων.

⁹⁸ Για αναλυτικότερη προσέγγιση του ζητήματος των στολιδιών και του τρόπου που εκτελούνταν, βλ.: Denis Gaultier, *Pieces de luth* (Παρίσι, c. 1670); Denis Gaultier, *Livre de tablature* (Παρίσι, c. 1672); Perrine, *Pieces de luth en musique* (Παρίσι, c. 1680); Jacques Gallot, *Pieces de luth* (Παρίσι, 1684); Charles Mouton, *Pieces de luth* (Παρίσι, 1698). Επίσης, για σύγκριση και μελέτη των παραπάνω συγγραμμάτων, βλ. George Torres, “Performance Practise Technique for the Baroque Lute: an examination of the introductory *Avertissements* from the 17th century sources”, *Journal of the Lute Society of America*, vol. XXXVI, 2003, σσ. 19-48.

Musical notation for the lute part, consisting of five staves. The notation includes rhythmic values (minims, crotchets, quavers) and fret numbers (a, 4, 5, 6) written below the strings. The piece is in C major (one flat) and common time.

Standard musical notation for the first system, consisting of five staves. The notation includes notes, rests, and ornaments. The piece is in C major (one flat) and common time.

Παρ. 1: Παρτίτα σε Φα μείζονα (WeissSW 1), *Allemande*, μ. 1-16
 (Αριστερά: Γαλλική Ταμπουλατούρα για λαούτο / Δεξιά: Μεταγραφή σε κανονική σημειογραφία)⁹⁹

⁹⁹ Ψηφιακή ανατύπωση Γαλλικής ταμπουλατούρας από facsimile και μεταγραφή: Jean-Daniel Forget, Guy Grangereau.

[Διεύθυνση ιστοσελίδας: <https://dl.dropboxusercontent.com/u/60516846/Partitions pour luth baroque/Index.htm>]. Η παρούσα ιστοσελίδα αποτελεί την βασική πηγή όλων των μουσικών παραδειγμάτων που χρησιμοποιούνται στη εργασία.

3.3. Οι σόλο παρτίτες για λαούτο του Weiss

Η σόλο μουσική του Weiss είναι σχεδόν στη πλειοψηφία της στη μορφή της Σουίτας Χορών, για την οποία ο ίδιος προτιμούσε τον Ιταλικό όρο “*Suonata*” ή τον Γαλλικό “*Partie*”. Από το 1706 μέχρι το 1731, ο Weiss συνέθεσε περίπου 60 ολοκληρωμένες παρτίτες καθώς και πολλά ανεξάρτητα μέρη. Όσον αφορά τις παρτίτες, το μεγαλύτερο μέρος αυτών (πάνω από τα 3/5) έχουν τον τίτλο “Σονάτα”¹⁰⁰ (“*Sonate*” ή “*Suonata*”) και οι υπόλοιπες τον τίτλο “*Partie*”. Η παρτίτες του Weiss δεν περιλαμβάνουν μονάχα τους καθιερωμένους τέσσερις χορούς που αποτελούσαν το βασικό πυρήνα της κλασικής Μπαρόκ Σουίτας¹⁰¹ αλλά και πολλά άλλα μέρη, κυρίως Γαλλικής καταγωγής. Δεν υπάρχουν παρτίτες στο έργο του Weiss που εμφανίζονται ολοκληρωμένες με λιγότερα από έξι ή επτά μέρη. Η αλληλουχία αυτή είναι αναγνωρίσιμη σχεδόν σε όλες τις παρτίτες του συνθέτη, από την πρώτη μέχρι την τελευταία: *Allemande, Courante, Bourrée (Gavotte), Sarabande, Menuet, Gigue*. Πριν τους χορούς, εμφανίζεται συχνά ένα *Prelude* ελεύθερης μορφολογικής δομής και σχεδόν πάντα χωρίς ενδείξεις ρυθμικής αγωγής και μουσικών μέτρων, συχνά με αντιπαραβαλλόμενα μέρη (για παράδειγμα, μια αλληλουχία συγχορδιών που εναλλάσσεται με γρήγορα περάσματα από ανιούσες ή κατιούσες κλίμακες). Όλοι οι χοροί είναι μονοθεματικοί και διμερείς. Μερικές φορές αντικαθίστανται από άλλους χορούς (*Passacaille* και *Paisane*) ή γενικές ενδείξεις όπως *Allegro, Presto* ή ακόμα και από συνθέσεις με επινοήσεις τίτλων όπως “*La Badinage*” ή “*Le Sans Soucie*”, τίτλοι που συχνά αναφέρονται σε ολόκληρη τη Σουίτα (“*L’ Infidele*”, “*Le fameux*

¹⁰⁰ Ο όρος “Σονάτα” κατά την Μπαρόκ περίοδο έχει άλλη έννοια σε σχέση με τις μετέπειτα μουσικές περιόδους. Στα πλαίσια του ορισμού της Σονάτας, ο σημαντικός Γάλλος θεωρητικός της Μπαρόκ περιόδου, Sébastien de Brossarde (1655-1730), αναφέρει ότι ο όρος “*Suonata*” χρησιμοποιείται από τους Ιταλούς ενώ οι Γάλλοι χρησιμοποιούν αντίστοιχα τον όρο “*Sonate*”. Στη συνέχεια, διαχωρίζοντας τους δύο βασικούς τύπους, τον εκκλησιαστικό (*Sonata da Chiesa*) και τον τύπο που χρησιμοποιείται στην Αυλή (*Sonata da Camera*), άμεσα συνυφασμένο με τη Σονάτα για λαούτο, αναφέρει σχετικά με τον τελευταίο: «Ο δεύτερος τύπος περιλαμβάνει τις σονάτες που ονομάζονται *da Camera* –που είναι κατάλληλες για την Αυλή [Chambre]. Στην πραγματικότητα, πρόκειται για Σουίτες που απαρτίζονται από διάφορα μικρά κομμάτια, κατάλληλα για χορό και γράφονται στην ίδια τονικότητα ή κλειδί. Τέτοιου είδους σονάτες ξεκινούν συνήθως με ένα *Prelude*, ή μικρή *Sonata*, το οποίο μέρος έχει το ρόλο να προετοιμάσει τα επόμενα [κομμάτια]. Ακολουθούν η *Allemande*, η *Pavane*, η *Courante* και άλλοι χοροί ή σοβαρές άριες (*Airs*)· τότε έρχονται οι *Gigues*, οι *Passacailles*, οι *Gavottes*, τα *Menuets*, οι *Chaconnes* και άλλες χαρούμενες άριες· και όλα αυτά που γράφονται στο ίδιο κλειδί ή τονικότητα και παίζονται διαδοχικά απαρτίζουν μια *Sonata da Camera*». Βλ. William S. Newman, *The Sonata in the Baroque Era, Fourth Edition*, W. W. Norton, Νέα Υόρκη, 1983, σ. 25. Στην παρούσα εργασία, για λόγους αποφυγής σύγχυσης των όρων, τα έργα με τίτλο “*Suonaten*” αναφέρονται ως “Παρτίτες”.

¹⁰¹ Ο όρος «κλασική» Μπαρόκ σουίτα αναφέρεται στην «αλληλουχία των χορών *Allemande, Courante, Sarabande*, με ή χωρίς την *Gigue*, καθώς και στη προσθήκη ή μη άλλων μερών. Ο αναδιπλασιασμός χορών, κυρίως των *Courantes*, η προσθήκη των *Doubles* (παραλλαγές), η παρεμβολή άλλων κομματιών μεταξύ των τεσσάρων βασικών χορών και η παρουσία άλλων εισαγωγικών μερών, δεν επηρεάζουν την «κλασική» ιδιότητα της σουίτας εφόσον τηρείται μια βασική προϋπόθεση, ότι δηλαδή η σουίτα έχει λογική χρονική διάρκεια συνεχόμενης εκτέλεσης». Βλ. Fuller, “*Suite, §4: Early 17th century*”, *The New Grove*, ό.π., σ. 672.

corsaire”).¹⁰² Στα πιο αργά μέρη, όπως στις *Sarabandes* και *Allemandes*, ο συνθέτης χρησιμοποιεί τρίφωνη γραφή, με την εσωτερική φωνή να συμβάλλει εξαιρετικά στην πραγματοποίηση εκφραστικότητας. Σε γρηγορότερα μέρη, όπως *Courantes*, *Gigues* και άλλα δεξιοτεχνικά μέρη φινάλε, η υφή που επικρατεί είναι δίφωνη.¹⁰³ Όσον αφορά τις ανεξάρτητες συνθέσεις που προαναφέρθηκαν, πρόκειται για κομμάτια που βασίζονται σε διάφορους χορούς, *Fugues* και *Fantasies*.

* * *

¹⁰² Chiesa, ό.π., σ. ii. Η ονομασία των έργων με περιγραφικούς τίτλους αποτελούσε συνήθη πρακτική της Γαλλικής μουσικής του 17^{ου} αι.

¹⁰³ Poulton, Crawford, ό.π., σ. 354.

3.4. Μουσικά ζητήματα προς ανάλυση

3.4.1. Περί χρήσης των χαμηλότερων μπάσων χορδών

Όπως προαναφέρθηκε, ο Weiss μετά το 1717 προτίμησε το 13χορδο λαούτο αντί του 11χορδου ως βασικό του μουσικό όργανο. Από τότε, η μουσική που έγραψε αφορούσε αποκλειστικά αυτόν τον τύπο λαούτου. Από τις 48 σόλο παρτίτες που βρίσκονται στα δύο βασικά Χειρόγραφα (Λονδίνου και Δρέσδης), όσες γράφτηκαν αρχικά για 11χορδο λαούτο, τροποποιήθηκαν αργότερα για 13χορδο λαούτο (τα σύμβολα 5 και 6 της Γαλλικής ταμπουλατούρας που αντιστοιχούν στη 12^η και 13^η χορδή προστέθηκαν αργότερα). Εξάιρεση αποτελεί μονάχα μία παρτίτα¹⁰⁴ η οποία διατηρήθηκε στην αρχική της μη τροποποιημένη εκδοχή για 11χορδο λαούτο. Εδώ να σημειωθεί ότι πολλές παρτίτες του Weiss εμφανίζονται σε διαφορετικά χειρόγραφα, είτε πανομοιότυπες είτε με κάποιες τροποποιήσεις. Όταν συναντώνται δύο αντίγραφα μιας πρώιμης παρτίτας είναι συχνή η περίπτωση να χρησιμοποιούνται οι χαμηλές χορδές με διαφορετικό τρόπο. Παρακάτω, φαίνεται ένα απόσπασμα από δύο εκδοχές της *Courante* από τη *Παρτίτα αρ. 12 σε Λα μείζονα* [Παρ. 1α και 1β]. Στο Χειρόγραφο της Δρέσδης διατηρεί την αυθεντική της μορφή για 11χορδο λαούτο, ενώ στο Χειρόγραφο του Λονδίνου βρίσκεται το τροποποιημένο αντίγραφο για 13χορδο λαούτο.



Παρ. 1α: Παρτίτα αρ. 12, *Courante*, μ. 61-64, εκδοχή Χειρόγραφου της Δρέσδης



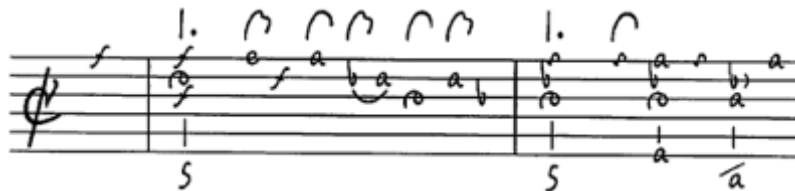
Παρ. 1β: Παρτίτα αρ. 12, *Courante*, μ. 61-64, εκδοχή Χειρόγραφου της Λονδίνου

Υπάρχουν και περιπτώσεις που συμβαίνει το αντίθετο. Για παράδειγμα, το ξεκίνημα της *Overture* που βρίσκεται στην *Παρτίτα αρ. 4* [Παρ. 2α και 2β], στο Χειρόγραφο του Λονδίνου βρίσκεται στη εκδοχή για 11χορδο ενώ στο αντίστοιχο της Δρέσδης το τροποποιημένο αντίγραφο για 13χορδο λαούτο.

¹⁰⁴ Πρόκειται για την Παρτίτα S-C αρ. 19 σε Φα μείζονα, 1719, Χειρόγραφο του Λονδίνου.



Παρ. 2α: Παρτίτα αρ. 12, Courante, μ. 61-64, εκδοχή Χειρόγραφου της Δρέσδης



Παρ. 2β: Παρτίτα αρ. 12, Courante, μ. 61-64, εκδοχή Χειρόγραφου της Δρέσδης

Όταν για οποιοδήποτε έργο του Weiss υπάρχουν πάνω από δύο πηγές (χειρόγραφα), στις περισσότερες περιπτώσεις το έργο αυτό είναι γραμμένο για 11χορδο λαούτο. Τα λιγοστά έργα για 13χορδο λαούτο που βρίσκονται σε διάφορες πηγές (όπως η Παρτίτα αρ. 16 σε Λα μείζονα) αντιπροσωπεύουν ένα στάδιο πειραματισμού με αυτόν τον τύπο λαούτου και μπορούν εύκολα να παιχθούν σ' ένα 11χορδο λαούτο, αν και με σημαντική απώλεια σε επίπεδο μουσικής έκτασης. Σχετικά με την χρήση των μπάσων χορδών του 13χορδου λαούτου, τα έργα του Weiss θα μπορούσαν να κατηγοριοποιηθούν ως εξής:

- 1) Έργα «διευρυμένης μουσικής έκτασης» για 11χορδο λαούτο, στα οποία ο Weiss μετέφερε τις χαμηλότερες νότες μια οκτάβα χαμηλότερα ώστε να χρησιμοποιηθούν η 12^η και 13^η χορδή. Πρόκειται για πρώιμες συνθέσεις που αντιγράφηκαν σε μετέπειτα χειρόγραφα.
- 2) Έργα για 13χορδο λαούτο, όπου η 12^η και 13^η χορδή χρησιμοποιούνται είτε για να διευρύνουν τη χαμηλή έκταση του λαούτου για την επίτευξη πλουσιότερου ήχου, είτε για να παραχθούν νότες που είναι δύσκολο να εκτελεστούν για πρακτικούς λόγους σε ψηλότερες οκτάβες.
- 3) Έργα για 13χορδο λαούτο των οποίων η υφή και η επίδραση εξαρτώνται από τη δυνατότητα χρήσης όλων των ανοικτών μπάσων χορδών, και τα οποία συχνά, επιτρέπουν τη δράση του αριστερού χεριού στην υψηλή μελωδική περιοχή.¹⁰⁵

* * *

¹⁰⁵ Αναλυτικότερα βλ. Tim Crawford, "S. L. Weiss's Use of the Lower Bass Courses", *Journal of the Lute Society of America*, vol. XXXV, 2002, σσ. 10-22.

3.4.2. Σύγκριση πρώιμων και όψιμων έργων

Ο Weiss και οι μαθητές του πιθανόν να είχαν ένα σύστημα αρίθμησης για τις παρτίτες του. Ενδείξεις στο χειρόγραφο του Λονδίνου παρέχουν κάποια στοιχεία που πιθανόν να δίνουν πληροφορίες για μια σχετική αρίθμηση αλλά αυτά δεν επαρκούν για μια σαφή εικόνα. Συνεπώς, η χρονολόγηση των έργων του Weiss είναι αβέβαιη αφού τα έργα που είναι χρονολογημένα είναι σχετικά λίγα. Εντούτοις, από τα λίγα αυτά έργα μπορούν να ληφθούν κάποιες γενικές κρίσεις περί της χρονολόγησης του συνόλου των έργων του συνθέτη και να προκύψει ένα μοτίβο εξέλιξης. Για λόγους ευκολίας, η μουσική του Weiss χωρίζεται σε τρεις γενικές στυλιστικές περιόδους: (1) τα πρώιμα έργα που συντέθηκαν πριν το 1717, (2) τα πρώτα έργα που γράφτηκαν στη Δρέσδη μέχρι το 1724 περίπου, και (3) οι τελευταίες συνθέσεις μετά το 1724.¹⁰⁶

Η πιο εμφανής διαφορά μεταξύ των πρώτων και τελευταίων έργων του Weiss βρίσκεται στη χρονική τους διάρκεια. Μερικά μέρη διατηρούν περίπου την ίδια χρονική διάρκεια καθ' όλη τη συνθετική του διαδρομή. Αντίθετα, μέρη όπως η *Overture*, η *Courante*, η *Bourrée* και το *Menuet* αυξάνονται δραματικά σε διάρκεια στα τελευταία του έργα. Για παράδειγμα, μια πρώιμη *Courante* αποτελείται από 40 μουσικά μέτρα, αντίστοιχα μια όψιμη μπορεί να φτάνει τα 180. Μέρη όπως η *Allemande* και η *Sarabande*, αν και δεν αυξάνονται απαραίτητα ως προς τη χρονική τους διάρκεια, παρουσιάζουν πυκνότερη υφή. Επίσης, αν και στις πρώιμες *Allemandes* ο Weiss χρησιμοποιεί ουσιαστικά 2φωνα αντίστιξη πάνω από μια στοιχειώδη χαμηλή φωνή, στις μετέπειτα τείνει να επικρατεί 3φωνα και 4φωνα αντίστιξη, με τη χαμηλότερη φωνή να κινείται πολύ πιο συχνά αντιστικτικά.¹⁰⁷

* * *

¹⁰⁶ Smith, *Early Music*, ό.π., σ. 53.

¹⁰⁷ Ό.π., σ. 54.

3.4.3. Αρμονική δομή έργων

Ο τρόπος που χειρίζεται την τονική αρμονία ο συνθέτης είναι εμφανέστατα πιο έντονος, συγκρίνοντας τα πρώιμα με τα τελευταία του έργα. Στις πρώτες παρτίτες χρησιμοποιεί σπάνια αλλοιωμένες συγχορδίες και όταν απομακρύνεται τονικά κινείται σε σχετικές κοντινές τονικότητες, ως προς τον οπλισμό του έργου. Ωστόσο, στα έργα που γράφτηκαν περίπου μετά το 1720, η αρμονία παρουσιάζει μια ισχυρή ώθηση προς τα εμπρός, με χρήση ελαττωμένων συγχορδιών με έβδομη, συχνές εναρμόνιες εναλλαγές και χρωματικά στοιχεία που εμφανίζονται περιστασιακά για να δώσουν δραματικό τόνο ή να στολίσουν περίτεχνα (κολορατούρες) το εκάστοτε έργο. Σε μερικά από τα τελευταία του έργα, υπάρχουν περιπτώσεις που απομακρύνεται εντυπωσιακά από τη βασική τονικότητα του έργου, αν και επιστρέφει πάντα γρήγορα σε συγγενικά αρμονικά πεδία. Αυτή η περίτεχνη και έντονη χρήση της αρμονίας είναι ένα από τα βασικότερα χαρακτηριστικά των ώριμων συνθέσεών του.

Μια μακροδομική αναπαράσταση της αρμονικής δομής που παρουσιάζεται σχεδόν σε όλα τα έργα του Weiss είναι η εξής: **I – V (III) : || : x – I** [όπου x, νέο υλικό]. Το πρώτο τμήμα του έργου ξεκινά στη τονική και στη συνέχεια κάνει μετατροπία στη τονικότητα της δεσπόζουσας (αν είναι σε μείζονα τρόπο) ή της σχετικής μείζονας (αν είναι σε ελάσσονα τρόπο) πριν τη διπλή διαστολή. Μετά τη διπλή διαστολή ακολουθεί μια ενότητα αρμονικής εξερεύνησης, όπου εμφανίζονται μία ή περισσότερες νέες τονικότητες, συνήθως σχετικά κοντινές στην τονική. Τέλος, γίνεται επιστροφή στην αρχική τονικότητα, η οποία ενισχύεται με μελωδικές ή αρμονικές αλυσίδες και καντέντσες. Στα πρώιμα έργα του Weiss, η ενότητα της αρμονικής επεξεργασίας παρουσιάζει σπάνια έως καθόλου στοιχεία που σχετίζονται με το αρχικό θεματικό υλικό. Όμως, από τη μέση συνθετική του περίοδο και έπειτα, ιδιαίτερα στα τελευταία του έργα, τα θεματικά μοτίβα χρίζουν επεξεργασίας το ίδιο συστηματικά όσο και η αρμονία, και τα δύο αυτά στοιχεία συνδέονται στενότερα.¹⁰⁸

Για να γίνουν πλήρως κατανοητά μερικά από τα προαναφερθέντα, παρακάτω γίνεται μια σύντομη μουσική ανάλυση της *Allemande adagio* από την *Παρτίτα σε Ρε ελάσσονα* (WeissSW 35), ενός από τα πιο αξιόλογα έργα του Weiss. Πρόκειται για την 7^η παρτίτα στο Χειρόγραφο της Δρέσδης (Τόμος I), η οποία δυστυχώς είναι αχρονολόγητη αλλά είναι γραμμένη από τον ίδιο τον συνθέτη και πρέπει να ανήκει στην όψιμη συνθετική του περίοδο. Η ανάλυση είναι κατά κύριο λόγο αρμονική, αφού η αρμονία αποτελεί το θεμελιώδες δομικό στοιχείο του εν λόγω έργου [βλ. Παρ. 3 στη σελίδα που ακολουθεί].

¹⁰⁸ Ο.π.

- Allemande] adagio

1

2

4

6

8

11

13

16

19

Παρ. 3: Παρτίτα σε Ρε ελάσσονα (WeissSW 35), Allemande adagio,

Musical score for guitar, measures 22-37. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. Chords are indicated by letters (C, F, G, D) and some are marked with an 8va symbol. Measure 22 starts with a C chord and a series of eighth notes. Measures 24-26 show a sequence of chords and eighth notes. Measure 28 features a triplet of eighth notes. Measure 30 has a triplet of eighth notes and a sixteenth note. Measure 32 has a triplet of eighth notes. Measure 34 has a triplet of eighth notes and a sixteenth note. Measure 36 ends with a double bar line and repeat dots.

Στα πρώτα μέτρα (μ. 1-3) εγκαθιδρύεται η τονικότητα του έργου με μια σύντομη πτώση (I-IV^{6/4}-V⁶-I^{6/4}-I). Η σοβαρή διάθεση καθορίζεται από τον ελάσσονα τρόπο, την αργή ρυθμική αγωγή και τη χρήση συνεχών παρεστιγμένων ρυθμικών σχημάτων. Συνήθως, ο Weiss κάνει μετατροπία στη νέα τονικότητα από νωρίς στην πρώτη επαναφορά για να την ενισχύσει. Εδώ, η νέα τονικότητα (Φα μείζονα) εισάγεται από μία δεσπόζουσα (Ντο μείζονα) σε ισοκράτημα (μ. 7-9) και μια εκτεταμένη πτώση (μ. 10-13), όπου η εμφάνιση της Φα μείζονας συγχορδίας σε ευθεία κατάσταση καθυστερείται εσκεμμένα μέχρι τελευταίας στιγμής (μ. 13).

Μετά τη διπλή διαστολή, ο Weiss εγκαταλείπει άμεσα την τονικότητα της Φα μείζονας και ξεκινά μια «αγωνιώδη» αρμονική περιπλάνηση (ακόμη σκοτεινότερης λόγω της χαμηλής έκτασής των φωνών) μέσω διάφορων απομακρυσμένων τονικοτήτων: Σι ύφεση ελάσσονα (μ. 15), Λα ύφεση ελάσσονα (μ. 16), Ντο ελάσσονα (μ. 17) και Σι ελάσσονα (μ. 18). Στην τονικότητα του έργου, η Σι ύφεση μείζονα και η Ντο μείζονα θα θεωρούνταν πιο φυσικές τονικότητες προσέγγισης στην ενότητα της ανάπτυξης, η δε Λα ύφεση ελάσσονα (ένα τρίτονο πάνω από την τονική) και η Σι ελάσσονα είναι εντελώς μη σχετικές. Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι, καθ' όλη τη διάρκεια του έργου, ο Weiss αποφεύγει επιμελώς τις μείζονες τονικότητες.

Η επιστροφή στην τονική (μ. 24) συνοδεύεται από την επιστροφή του θεματικού υλικού των πρώτων μέτρων, χαρακτηριστικό γνώρισμα της μέσης και όψιμης μουσικής του Weiss που δεν εμφανίζεται γενικά στα πρώιμα έργα του. Το υπόλοιπο μέρος της ενότητας αφιερώνεται στην ενίσχυση της τονικής μέσω μιας πτωτικής διαδικασίας (μ. 25-27), μιας ακολουθίας ενός κύκλου πεμπτών (μ. 29-33) και της τελικής πτώσης, της οποίας προηγείται ένα μεγάλο άρπισμα μιας πέμπτης μεθ' ενάτης μικρής (μ. 35) που δημιουργεί αξιοσημείωτη ένταση, η οποία και λύνεται με μια αργή κατιούσα μέχρι την τελευταία συγχορδία (μ. 36-37, I⁶-II⁶-I^{6/4}-V-I).

* * *

3.4.4. Εξέλιξη συνθετικού ύφους – Επирροές Γαλλικής και Ιταλικής σχολής

Όπως στη μουσική του J. S. Bach, το συνθετικό στυλ του Weiss περιλαμβάνει στοιχεία του ύφους της Γαλλικής και Ιταλικής μουσικής του 17^{ου} αι., συγχωνευμένα με τη Γερμανική «σοβαρότητα». Ο συνθέτης καταγόταν από ένα αρκετά γόνιμο περιβάλλον αναφορικά με το λαούτο, το οποίο οι σύγχρονοι μουσικολογόγοι αναφέρουν είτε ως σχολή για λαούτο της Σιλεσίας, είτε πιο γενικά ως Γερμανικό ή Αυστρο-ουγγρικό στυλ για λαούτο. Το στυλ αυτό συχνά παρουσιάζει παρόμοια χαρακτηριστικά με τη Γαλλική σχολή του λαούτου του 17^{ου} αι. Τα Γαλλικά αυτά στοιχεία είναι κυρίως το *style brisé*, κατά το οποίο «συνδυάζονταν με ευφάνταστο τρόπο συγχορδίες με αρπίσματα με μη αρμονικές νότες ώστε να διατηρείται η ηχηρότητα, να παρέχεται ζωντάνια και να δημιουργείται η ψευδαίσθηση διάφορων

ρυθμικά ανεξάρτητων φωνών»,¹⁰⁹ οι χορευτικές φόρμες, τα δίχως μουσικά μέτρα πρελούδια, τα σύντομα μελωδικά αποσπάσματα, ο αμφίσημος αντιστικτικός ρόλος, οι μπασογραμμές που συχνά αμφιταλατεύονται, η αρμονία που παραμένει σε αρκετά κοντινές τονικότητες σε σχέση με την βασική και κάποια στερεότυπα ρυθμικά και μελωδικά μοτίβα, πολλά από τα οποία συχνά εμφανίζονται στα πρώιμα έργα του συνθέτη.¹¹⁰

Τα Ιταλικά στοιχεία δεσπόζουν στη συνέχεια του έργου του και πιθανόν οφείλονται αφενός στη μακρά παραμονή του νεαρού συνθέτη στην Ιταλία, αφετέρου στη συνεχή του έκθεση στην Ιταλική μουσική στη Δρέσδη, κυρίως σε όπερες και κοντσέρτα. Αναλυτικότερα:

- Τα χορευτικά μέρη αποκτούν μεγαλύτερη χρονική διάρκεια,
- Η μελωδική γραμμή γίνεται καθαρότερη και περισσότερο τραγουδιστή (*cantabile*), σαφής επιρροή της Ιταλικής Όπερας και του τραγουδιού,
- Οι μπασογραμμές γίνονται ομαλότερες και πιο ολοκληρωμένες,
- Το αρμονικό περιεχόμενο πλουσιότερο και εντονότερο, με συχνές υπερβάσεις των ορίων της τονικότητας του έργου,
- Χρησιμοποιούνται συχνά ρυθμοί που δίνουν ώθηση της μουσικής «προς τα μπρος», όμοιοι με αυτούς των κοντσέρτων των Corelli και Vivaldi,
- Ευρύνεται το φάσμα των στολιδιών.

Όπως αναφέρει ο Tim Crawford, στη μουσική του Weiss βρίσκει κανείς «όχι μόνο την τυπική ισορροπία και την κομψότητα της Γαλλικής μουσικής, αλλά επίσης τη δυναμική αρχιτεκτονική των κοντσέρτων του Corelli, τις δραματικές αρμονικές αλλαγές και εκφραστικές *cantabile* μελωδίες που σχετίζονται με τις άριες και τα ρετσιτατίβα στις όπερες του Scarlatti, καθώς και μια οικειότητα με τα ενεργητικά και ευφάνταστα ιδώματα της μουσικής του Vivaldi».¹¹¹ Παράλληλα, Τα Γερμανικά στοιχεία βρίσκονται στις έντονες αρμονίες, στις επιδέξιες και πολλές φορές σε απομακρυσμένες τονικότητες μετατροπίες, και στη σοβαρή και ταυτόχρονα γεμάτη πάθος διάθεση που απαρτίζει σχεδόν το σύνολο του έργου του.¹¹²

Συγκρίνοντας και αναλύοντας τρεις διαφορετικές *Allemandes* (η πρώτη πριν την επίσκεψη του συνθέτη στην Ιταλία και οι επόμενες δύο κατά την παραμονή του στη Ρώμη), είναι εμφανής η στυλιστική εξέλιξη του συνθετικού ύφους του Weiss. Χαρακτηριστικό παράδειγμα Σιλεσιανού στυλ σύνθεσης μουσικής για λαούτο και ένα από τα πρώτα δείγματα του συνθετικού ταλέντου του Weiss αποτελεί η *Allemande* από την *Παρτίτα σε Ντο ελάσσονα* (WeissSW 7),¹¹³ γραμμένη το 1706, όταν ο συνθέτης ήταν μόλις 20 ετών [βλ. Παρ. 4 στις επόμενες δύο σελίδες].

¹⁰⁹ Lindgren, ό.π., σ. 371.

¹¹⁰ Stone, ό.π., σ. 70.

¹¹¹ Tim Crawford, “Sylvius Leopold Weiss” ...vol. 3, ό.π., σ. 2.

¹¹² Smith, *Early Music*, ό.π., σ. 54.

¹¹³ Η παρτίτα αυτή περιλαμβάνεται στο Χειρόγραφο της Δρέσδης (WeissSW 7, D-D1 Ms. Mus. 2841/V/1, Τόμος V, σ. 262-7). Αποτελεί το πρώτο χρονολογημένο έργο του συνθέτη και περιλαμβάνει την ιδιόγραφη υποσημείωση: “Von anno [170]6. in Düsseldorf. Nostra giuventù comparisce” (“το νεανικό μας ξεκίνημα”).

Von anno 6. in Düsseldorf. Nostra giuventù comparisce
- Allemande.

3

7

11

14

17

20

23

Παρ. 4: Παρτίτα σε Ντο ελάσσονα (WeissSW 7), Allemande

σ. 2, μ. 27-48

Το έργο ξεκινά στα πρώτα μέτρα με μια «σκοτεινή» μελωδία στη χαμηλή περιοχή¹¹⁴ που ακολουθείται από σχετικά προβλέψιμες αρμονικές ακολουθίες, μιμητικά σχήματα και διατονικές ανιούσες και κατιούσες σε 3^{es} και 6^{es}, έως ότου έρθει μια πτώση στη σχετική μείζονα (Μι ύφεση μείζονα, μ. 14). Αυτά τα υφολογικά στοιχεία παρατείνονται έως ότου γίνει μια πτώση στη Σολ μείζονα (δεσπόζουσα) που σηματοδοτεί και το τέλος της Α ενότητας (μ. 22). Η Β ενότητα ξεκινά με το ίδιο μελωδικό σχήμα που χρησιμοποιήθηκε στο πρώτο μέτρο της Α ενότητας, ακολουθείται από ένα σύντομο πέρασμα στη τονικότητα της Φα ελάσσονας με χρωματική μετατροπία (μ. 27-29, χαρακτηριστική η κατιούσα μπασογραμμή). Μετά από μια σειρά αρμονικών αλυσίδων και άλλη μια πτώση στη σχετική μείζονα (Μι ύφεση, μ. 34), επιστρέφει στη Ντο ελάσσονα και συνεχίζει με μια σειρά από αλυσίδες που παρατείνουν ακόμα περισσότερο το κομμάτι έως ότου έρθει η δεσπόζουσα (Σολ

¹¹⁴ Το μελωδικό αυτό ύφος είναι ενδεικτικό των “Γάλλων λαουτιστών”. Πολλά από τα έργα που βρίσκονται στο ογκώδες ρεπερτόριο για Μπαρόκ λαούτο του 17^{ου} αι. ξεκινούν με αυτόν το τρόπο.

μείζονα). Το τμήμα αυτό επιμηκώνεται με την αποφυγή της τονικής (Ντο ελάσσονας) συγχορδίας (εκτός όταν εμφανίζεται ως διαβατική) μέχρι την καντέντσα (μ. 43) που προετοιμάζει τη χρήση της Ναπολιτάνικης συγχορδίας (μ. 45) και οδηγεί στη τελική πτώση. Αντιστρόφως, η *Allemande* από τη *Παρτίτα σε Λα μείζονα* (WeissSW 44) [Παρ. 5], γραμμένη στη Ρώμη (όπως αναγράφεται στο Χειρόγραφο της Δρέσδης), καθώς και η *Allemande* από την *Παρτίτα σε Ρε μείζονα* (WeissSW 2, c. 1712), [βλ. στην επόμενη σελίδα Παρ. 6] επιβεβαιώνουν την ολοφάνερη Ιταλική επιρροή.

Παρ. 5: *Παρτίτα σε Λα μείζονα* (WeissSW 44), *Allemande*

- 9 - Allemande

3

7

11

14

18

21

24 arp:

27

Παρ. 6: Παρτίτα σε Ρε μείζονα (WeissSW 2), Allemande

Ο μελωδικός τους χαρακτήρας είναι καθαρός και σαφώς προσδιορισμένος σε πραγματικό στυλ *cantabile*. Οι χαμηλές φωνές είναι πολύ σταθερές και βρίσκονται ενίοτε σε διάλογο με τη μελωδία. Οι αρμονίες είναι ισχυρές πλην αβιάστες σε αντίθεση με τις αντίστοιχες της *Allemande* της Παρτίτας WeissSW 7. Τα δύο αυτά έργα θα μπορούσαν κάλλιστα να μεταγραφούν για ένα σόλο όργανο με συνοδεία B.C. Στη διατριβή του, ο D. A. Smith αναφέρει ότι «ένα σύννηθες ρυθμικό σχήμα για το πρώτο μουσικό μέτρο μιας *Allemande* του Weiss είναι {e \ q. e e e e \}.¹¹⁵ Ειδικότερα σε πολλές από τις *Allemandes* της μέσης και όψιμης συνθετικής περιόδου...». ¹¹⁶ Όπως παρατηρεί κανείς, ο Weiss χρησιμοποιεί το παραπάνω ρυθμικό σχήμα το 1712 (ίσως και νωρίτερα), υποδεικνύοντας άλλη μια πιθανή Ιταλική επιρροή. Ο Corelli χρησιμοποιεί επίσης αυτή τη ρυθμική διάταξη (ή παραπλήσιες παραλλαγές αυτής) σε μερικές από τις *Allemandes* των *Trio Sonatas*, *op. 2* (1685) και *op.4.* (1694) [Παρ. 7α και 7β].



Παρ. 7α: *Trio Sonata op. 9 op. 2*,
Allemanda Presto, μ. 1-2



Παρ. 7β: *Trio Sonata op. 12 op. 42*,
Allemanda Presto, μ. 1-2.

Μια επισκόπηση στο συνθετικό στυλ των πρώιμων έργων του Weiss, πριν το 1717, δείχνει την αξιοσημείωτη μεταστροφή του. Η *Allemande* της παρτίτας WeissSW 7 που εξετάστηκε παραπάνω παρουσιάζει στυλιστικές ομοιότητες με τη μουσική για λαούτο άλλων Γερμανών ή Αυστρο-ούγγρων συνθετών, όπως οι Comte Logy, Esaias Ruesner ο νεώτερος και Franz LeSage de Richée. Οι μεταγενέστερες του 1717 *Allemandes* (και το μεγαλύτερο μέρος των υπόλοιπων έργων του) δείχνουν να εγκαταλείπουν το Γερμανικό στυλ για χάρη ενός περισσότερο στυλ *cantabile*, αν και ο Weiss ποτέ δεν εγκατέλειψε ολοκληρωτικά πολλά από τα παραδοσιακά στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη Σιλεσιανή καταγωγή του, κυρίως με σεβασμό στις χορευτικές μορφές και την αλληλουχία τους, καθώς και στον αυτοσχεδιασμό των πρελούδιων. Έτσι, ο Weiss συνδυάζει στοιχεία του Ιταλικού στυλ με μορφολογικές δομές που χαρακτηρίζουν περισσότερο τις Γερμανικές περιοχές, όπως αντίστοιχα οι συνθέτες Bach και Quantz.

* * *

¹¹⁵ Όπου e: Αξία ογδόου / q.: Αξία τετάρτου παρσημιγμένου.

¹¹⁶ Douglas Alton Smith, "The Late Sonatas of Silvius Leopold Weiss", διδακτορική διατριβή, Stanford University, California, 1977, σ. 53.

3.4.5. Η επιρροή του J. S. Bach – Σύγκριση έργων

Για διάφορους λόγους, ο Weiss και ο Bach κατέχουν παρόμοιες θέσεις στην ιστορία της Δυτικής μουσικής. Και οι δύο υπήρξαν διάσημοι στην εποχή τους ως σπουδαίοι αυτοσχεδιαστές και μεγάλοι γνώστες των μουσικών τους οργάνων. Εξάλλου, και οι δύο παρέμειναν συντηρητικοί στο συνθετικό τους στυλ αποφεύγοντας γενικώς το *style galante* και αντ' αυτού, δημιούργησαν μερικά από τα σπουδαιότερα έργα για λαούτο και πληκτροφόρα όργανα κατά το όψιμο Γερμανικό Μπαρόκ. Φυσικά, η αντίστιξη του Weiss δεν μπορεί να προσεγγίσει το επίπεδο του Bach (ούτως ή άλλως, ο Weiss έγραψε μουσική μόνο για λαούτο) αλλά η «βαρύτητα του Bach» στη μουσική του Weiss αποτελεί εξέχον χαρακτηριστικό, όπως αναφέρει ο Manfred Bukofzer.¹¹⁷ Παρακάτω αναφέρονται κάποια ενδεικτικά μουσικά παραδείγματα με στόχο να γίνει σαφέστερη η επιρροή του Bach.

Το ξεκίνημα του *Prelude* από την *Παρτίτα σε Σολ μείζονα* (WeissSW 5) [Παρ. 8α] παρουσιάζει εκπληκτική ομοιότητα με το ξεκίνημα του αντίστοιχου *Praeludium* της *Σουίτας για τσέλο αρ. 1* (BWV 1007) [Παρ. 8β] του J. S. Bach, επίσης γραμμένο στη Σολ μείζονα. Γενικότερα, το *Prelude* θυμίζει πολύ τη μουσική του Bach από πολλές απόψεις με εξαίρεση τη συνολική χρονική του διάρκεια. Ενώ ο Bach επιμένει σε λιγότερα αλλά μεγαλύτερα έργα, στα οποία εξερευνά τις μουσικές δυνατότητες ενός μόνο θέματος, ο Weiss είναι περισσότερο λιτός στην εξερεύνηση ενός θέματος αλλά πολυγραφέστερος σε ότι αφορά τα αυτοσχεδιαστικά πρελούδια στα πλαίσια της παρτίτας. Στο έργο αυτό ο Weiss ακολουθεί τη συνήθη πρακτική του, παραλείποντας δηλαδή τα μουσικά μέτρα, αν και ο ρυθμός είναι σχετικά σταθερός με συνεχή χρήση ογδών.



Παρ. 8α: Weiss, *Παρτίτα σε Σολ μείζονα* (WeissSW 5), *Prelude*, ξεκίνημα



Παρ. 8β: Bach, *Σουίτα για τσέλο αρ. 1 σε Σολ μείζονα* (BWV 1007), *Praeludium*, μ. 1-2

¹¹⁷ Manfred F. Bukofzer, *Music in the Baroque era: from Monteverdi to Bach*, W. W. Norton Company, New York, 1947, σ. 111.

Αντίστοιχα, το ίδιο συμβαίνει και στη *Gigue* της ίδιας παρτίτας που θυμίζει την αντίστοιχη *Gigue* από την *Παρτίτα για βιολί αρ. 3 σε Μι μείζονα* (BWV 1006) του Bach [Παρ. 9α και 9β].



Παρ. 9α: Weiss, *Παρτίτα σε Σολ μείζονα* (WeissSW 5), *Gigue*, μ. 1-2



Παρ. 9β: Bach, *Παρτίτα για βιολί αρ. 3 σε Μι μείζονα* (BWV 1006), *Gigue*, μ. 1-2

Η *Courante* της *Παρτίτας σε Σολ ελάσσονα* (WeissSW 3) [Παρ. 10] αποτελεί πρώτης τάξεως παράδειγμα ενοποίησης μελωδικής και αρμονικής δομής εντός μιας λυρικής *bel canto* σύνθεσης. Ο λυρισμός υφίσταται παρά την συχνή χρήση μεγάλων διαστημάτων και παρουσιάζει ομοιότητες με τη μελωδική κατασκευή που εμφανίζεται στα έργα χωρίς συνοδεία για βιολί και τσέλο του Bach.

Παρ. 10: Weiss, *Παρτίτα σε Σολ ελάσσονα* (WeissSW 3), *Courante*, μ. 1-31

Η *Gavotte* της *Παρτίτας σε Ντο ελάσσονα* (WeissSW 7) [Παρ. 11α] στυλιστικά θυμίζει πολύ την *Courante* από την *Σουίτα για λαούτο αρ. 1 σε Μι ελάσσονα* (BWV 996) [Παρ. 11β] του Bach. Μελωδικά περάσματα τετάρτων που κινούνται με πηδήματα εναλλάσσονται με ομαλότερα διατονικά περάσματα ογδών και στα δύο έργα. Οι εναλλαγές αυτές συμβάλλουν στην γοητεία των “*notes inégales*”, που στο Γαλλικό στυλ προκαλούν μια ελεγχόμενη ρυθμική μετατόπιση προκειμένου να προκύπτουν περίτεχνοι παρεστιγμένοι ρυθμοί.



Παρ. 11α: Weiss, *Παρτίτα σε Ντο ελάσσονα* (WeissSW 7), *Gavotte*, μ. 1-7

Courante.

Παρ. 11β: Bach, *Σουίτα για λαούτο αρ. 1 σε Μι ελάσσονα* (BWV 996), *Courante*, μ. 1-10

Συγκρίνοντας επίσης το *Menuet* της *Παρτίτας σε Φα μείζονα* (WeissSW 19) [Παρ. 12α] του Weiss με το πασίγνωστο *Menuet σε Σολ μείζονα* (BWV Anh 114) του Bach, [Παρ. 12β], μέρος του δεύτερου *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*, διακρίνεται μια θεματική συγγένεια.



Παρ. 12α: Weiss, *Παρτίτα σε Φα μείζονα* (WeissSW 19), *Menuet*, μ. 1-4



Παρ. 12β: Bach, *Menuet σε Σολ μείζονα* (BWV Anh 114), *Menuet*, μ. 1-4

Εδώ αξίζει να σημειωθεί και η περίπτωση της *Σονίτας σε Λα μείζονα για βιολί και τσέμπαλο* (BWV 1025) του Bach [Παρ. 13β], η οποία αποτελεί μεταγραφή της *Παρτίτας σε Λα μείζονα* (WeissSW 47) του Weiss [Παρ. 13α].¹¹⁸



Παρ. 13α: Weiss, *Παρτίτα σε Λα μείζονα* (WeissSW 47), *Courante*, μ. 1-4



Παρ. 13β: Bach, *Σονίτα σε Λα μείζονα για βιολί και τσέμπαλο* (BWV 1025), *Courante*, μ. 1-4

¹¹⁸ Στην προηγούμενη έκδοση της μουσικής εγκυκλοπαίδειας *The New Grove Dictionary of Music & Musicians* (1980), η *Σονίτα* BWV 1025 κατατασσόταν στα έργα του Bach με σχόλιο “doubtful and spurious” (“αμφίβολα και κίβδηλα») [βλ. στο: “Bach, §III: (7) Johann Sebastian”, vol. 1, σ. 835]. Στη νυν έκδοση, έχει ενταχθεί στα έργα του Bach με σχόλιο “after S.L. Weiss”. Βλ. Christoph Wolff, “Bach, §III: (7) Johann Sebastian Bach: Works”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Second Edition)*, Macmillan, London, New York, 2001, vol. 2, σ. 373. Το ότι προέρχεται από έργο του Weiss το ανακοίνωσε ο Christoph Wolff με άρθρο του στο *Bach-Jahrbuch* του 1993. Το πρωτότυπο του Weiss είναι στο Χειρόγραφο της Δρέσδης (Τόμος III). Δεν περιλαμβάνεται η εναρκτήρια *Fantasia*, που δεν είναι γνωστό αν είναι του Bach ή αν προέρχεται από κάποιο άλλο κομμάτι του Weiss.

Παρά τις πολλές ομοιότητες και επιρροές της μουσικής του Bach στο έργο του Weiss, υπάρχουν και κάποιες σημαντικές διαφορές. Η πιο σημαντική έγκειται στη χρονική διάρκεια των μερών της παρτίτας του Weiss, η οποία κατά την όψιμη συνθετική του περίοδο, όπως προαναφέρθηκε, αυξάνεται πολύ περισσότερο συγκριτικά με τα αντίστοιχα μέρη της Σουίτας του Bach. Παράδειγμα αποτελούν οι *Courantes*, οι οποίες πλησιάζουν περισσότερο στο πρότυπο της Ιταλικής *Corrente* παρά του αντίστοιχου Γαλλικού είδους. Τα μέρη αυτά, συχνά δεξιοτεχνικού χαρακτήρα, πολλές φορές φτάνουν τα ογδόντα μουσικά μέτρα, στοιχείο που δεν συναντάται στο έργο του Bach. Επίσης, τα *Menuets* σε μερικές περιπτώσεις παρουσιάζουν ασυνήθιστη διάρκεια και εκπληκτικό πλούτο νέων διαδοχικών μελωδικών ιδεών σε αντίθεση με τα αντίστοιχα του Bach. Παρακάτω, γίνεται περαιτέρω λόγος για την κατηγορία αυτών των *Menuets*.

3.4.6. Διαφορετικές κατηγορίες *Menuets* και *Bourrées*

Μελετώντας και συγκρίνοντας κανείς τα μέρη στις παρτίτες του Weiss, συνειδητοποιεί μακροπρόθεσμα ότι υφίστανται δύο διαφορετικά είδη *Menuets* και *Bourrées*. Θα μπορούσαν να χωριστούν σε «ανάλαφρα με γρήγορο tempo» και σε «πυκνογραμμένα με μέτριο tempo». Ο ίδιος ο Weiss τείνει να υποκατηγοριοποιεί έργα ίδιου τύπου βάσει tempo και ηχητικής πυκνότητας.¹¹⁹ Για παράδειγμα, τα ανεξάρτητα *2 Menuets σε Ρε μείζονα και Σι ελάσσονα* (Weiss SW 26-27) [βλ. στην επόμενη σελίδα Παρ. 14α] αποτελούν μέρος μιας ευρύτερης ομάδας «σοβαρών» *Menuets* που βρίσκονται σε αντίθεση με την ομάδα των πιο ανάλαφρων και εύθυμων *Menuets*. Η συνεχής επιστροφή σε τρίφωνη υφή στην κατάληξη κάθε *cantabile* μελωδικής γραμμής οδηγεί σε ένα ηχητικά πυκνό αποτέλεσμα, κάτι που ενισχύει ένα συγκεκριμένο αισθητικό χαρακτήρα στο έργο. Αντιστρόφως, η άλλη κατηγορία *Menuets* είναι τόσο ανάλαφρη που η ίδια η μουσική ωθεί σε επανάληψη (*refrain*). Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της ομάδας αποτελεί το *Menuet της Παρτίτας σε Σολ μείζονα* (WeissSW 5) [βλ. στην επόμενη σελίδα Παρ. 14β].

Όσον αφορά τις *Bourrées*, μια ενδιαφέρουσα σύγκριση θα μπορούσε να γίνει μεταξύ της *Bourrée* από την *Παρτίτα σε Φα μείζονα* (WeissSW 31) [βλ. στην μεθεπόμενη σελίδα Παρ. 15α] και της ανεξάρτητης *Bourrée σε Φα μείζονα* (WeissSW 31.7) [βλ. στην μεθεπόμενη σελίδα Παρ. 15β]. Τα έργα αυτά, παρότι εκ πρώτης όψεως δείχνουν να μοιάζουν, δεν σχετίζονται καθόλου για τους ίδιους ακριβώς λόγους, αφενός τη ρευστότητα και ταχύτητα που χαρακτηρίζουν την πρώτη, αφετέρου την αρμονική πυκνότητα που χαρακτηρίζει την τελευταία. Η τελευταία *Bourrée* δεν θα μπορούσε ποτέ να προσεγγίσει το ίδιο tempo με την πρώτη, αφενός λόγω των τεχνικών απαιτήσεων από πλευράς του εκάστοτε ερμηνευτή, αφετέρου θα έχανε την ουσία της. Αντίθετα, η πρώτη θα «κατέρρεε» μουσικά στο tempo της τελευταίας.

¹¹⁹ Cardin, ό.π., σ. 8.

Παρ. 14α: *Menuet σε Σι ελάσσονα* (WeissSW 27), μ. 1-23

Παρ. 14β: *Παρτίτα σε Σολ μείζονα* (WeissSW 5), *Menuet*, μ. 1-20

- Bourée

6

11

16

Παρ. 15α: Παρτίτα σε Φα μείζονα (WeissSW 31), Bourée, μ. 1-21

- Bourée

5

11

17

Παρ. 15β: Bourée σε Φα μείζονα (WeissSW 31.7), μ. 1-20

3.4.7. Περί ενότητας έργων στο Χειρόγραφο του Λονδίνου

Τα έργα που περιλαμβάνονται στο Χειρόγραφο του Λονδίνου είναι επιμελημένα με τέτοιο τρόπο ώστε να δημιουργείται ένα αίσθημα ενότητας και συνοχής μεταξύ τους. Η *Allemande* της τελευταίας σόλο παρτίτας αρ. 26 (WeissSW 32) παρουσιάζει την ίδια μορφολογική δομή με την πρώτη παρτίτα της συλλογής (WeissSW 1), κάτι που ισχύει επίσης και για τα υπόλοιπα μέρη. Χαρακτηριστικότερα παραδείγματα αποτελούν οι *Courantes*, που είναι στο ίδιο ύφος, έχουν την ίδια συνθετική δομή, την ίδια αλληλεπίδραση μεταξύ των φωνών, ίδιο ρυθμό καθώς και ίδιες αρμονικές ακολουθίες και στις δύο παρτίτες [βλ. στην επόμενη σελίδα Παρ. 17α και 17β]. Επίσης, παρατηρώντας την εν λόγω συλλογή στο σύνολό της (26 σόλο παρτίτες), διακρίνεται κοινή τονικότητα και ίδιο συνθετικό στυλ στην εναρκτήρια (αρ. 1, WeissSW 1), τη μεσαία (αρ. 14, WeissSW 19) και τις δύο τελευταίες (αρ. 25, WeissSW 31 / αρ. 26, WeissSW 32). Όπως αναφέρει ο λαουτιστής M. Cardin, «Μπορεί κανείς να αισθανθεί, με αυτή την οργάνωση, την προεργασία του συγγραφέα για ένα ομογενές όλον, αντιπροσωπευτικό στοιχείο της πρώτης μεγάλης συνθετικής περιόδου του [Weiss], αν και κάποια από τα έργα παρουσιάζουν ήδη γνωρίσματα που υπάρχουν στις τελευταίες μεγάλες σονάτες (τις 14 τελευταίες από τις συνολικά 20 αυθεντικές παρτίτες στο Χειρόγραφο της Δρέσδης)». ¹²⁰ Η προεργασία αυτή για ενότητα είναι τέτοια που το εναρκτήριο μέτρο της τελευταίας παρτίτας είναι το ίδιο με αυτό της *Allemande* της πρώτης παρτίτας [βλ. Παρ. 16α και 16β]. Επιπλέον, παρατηρείται ότι οι *Allemandes* στις τέσσερις αυτές παρτίτες σε Φα μείζονα παρουσιάζουν ένα είδος «συγγενικής ομοιότητας».



Παρ. 16α: Παρτίτα αρ. 1 σε Φα μείζονα (WeissSW 1), *Allemande*, μ. 1-2



Παρ. 16β: Παρτίτα αρ. 1 σε Φα μείζονα (WeissSW 32), *Allemande*, μ. 1-2

¹²⁰ Cardin, ό.π., σσ. 1-2.

Παρ. 17α: Παρτίτα αρ. 1 σε Φα μείζονα (WeissSW 1), *Courante*, μ. 1-30

Παρ. 17β: Παρτίτα αρ. 26 σε Φα μείζονα (WeissSW 32), *Courante*, μ. 1-29

Όσον αφορά την περίπτωση ενότητας μεταξύ των μερών μιας παρτίτας, τις περισσότερες φορές διακρίνεται σχετικά εύκολα χάρη στις ανιούσες και κατιούσες μελωδικές φόρμουλες, τα αναγνωρίσιμα θεματικά μοτίβα, καθώς και στις ισορροπημένες συμπληρωματικές αρμονίες. Η σύνθεση υπό το πρίσμα μιας μακροδομικής οπτικής και σχολαστικής δομής αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα σε πολλά από τα έργα του Weiss. Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί η *Παρτίτα σε Φα μείζονα* (WeissSW 1), στην οποία εξετάζοντας μονάχα τη βασική μελωδική δομή στο ξεκίνημα κάθε μέρους παρατηρείται ένα χαρακτηριστικό κοινό «καμπύλο» μελωδικό σχήμα που προκύπτει από την εναλλαγή ανιούσας και κατιούσας μελωδικής γραμμής [Παρ. 18 που ακολουθεί].¹²¹



Παρ. 18: *Παρτίτα αρ. 1 σε Φα μείζονα* (WeissSW 1), μελωδική δομή στο ξεκίνημα κάθε μέρους

* * *

¹²¹ “The London Manuscript unveiled: Extensive Liner Notes: 3. Description of the works”, ό.π., σ. 4.

Συμπεράσματα

Στη παρούσα εργασία, έγινε η προσπάθεια να αναδειχθούν τα βασικά χαρακτηριστικά της μουσικής του Weiss μέσω ανάλυσης ενδεικτικών έργων (πιο συγκεκριμένα, μέρη από τις παρτίτες του), με στόχο να τονιστεί η συνεισφορά του στο ρεπερτόριο του Μπαρόκ λαούτου. Στα πλαίσια αυτού του στόχου, θεωρήθηκε αναγκαίο να γίνει αρχικά μια επισκόπηση της ιστορίας του οργάνου, από την Αναγέννηση μέχρι την εποχή του συνθέτη, τόσο σε επίπεδο ρεπερτορίου όσο και σε επίπεδο κατασκευαστικών εξελίξεων, ώστε να δοθεί το υπόβαθρο για περαιτέρω κατανόηση της σημασίας του έργου του Weiss. Ιδιαίτερη βαρύτητα δόθηκε στην ανάδειξη γενικών και ειδικών συμπερασμάτων που φανερώνουν την στυλιστική εξέλιξη του Weiss, από την πρώιμη ως την όψιμη συνθετική του περίοδο. Ενδεικτικά αναφέρονται τα σημαντικότερα:

- Αύξηση της χρονικής διάρκειας σε συγκεκριμένα μέρη της παρτίτας (*Overture, Courante, Bourrée, Menuet*), αξιοσημείωτα μεγαλύτερη σε σχέση με άλλους συνθέτες μουσικής για λαούτο.
- Ολοένα και συχνότερη χρήση πιο περίτεχνης και πλούσιας αρμονίας, κυρίως στη δεύτερη ενότητα των έργων του, με συχνή χρήση απομακρυσμένων τονικοτήτων (χαρακτηριστικό στοιχείο της όψιμης μουσικής του Weiss), καθώς και επεξεργασία του αρχικού θεματικού υλικού.
- Συγχώνευση μελωδικών, ρυθμικών και αρμονικών στοιχείων της Γαλλικής και Ιταλικής σχολής.
- Σαφής επιρροή της μουσικής του J. S. Bach.
- Διεύρυνση χρήσης στολιδιών (ornaments).
- Εκτενής χρήση μπάσων χορδών, ιδίως μετά τη χρήση του 13χορδου λαούτου.

Όπως αναφέρει ο Smith στα συμπεράσματα της διατριβής του, «η προκαταρκτική μελέτη αντιπροσωπευτικών έργων άλλων συνθετών για Μπαρόκ λαούτο φανερώνει ότι κανένας δεν μπορεί να συγκριθεί με τον Weiss, σε σχέση με την ποιότητα των καλύτερων του έργων... Τα έργα των σύγχρονων [του Weiss] λαουτιστών και συνθετών μουσικής για λαούτο μετά το 1750, χαρακτηρίζονται συχνά από ανάλαφρο ή ακόμα και κοινότυπο θεματικό υλικό, απλές αρμονίες και λιτή υφή. Είναι σχεδιασμένα έτσι ώστε να είναι άμεσα ελκυστικά, αλλά πραγματική σοβαρότητα στόχου σε σχέση με αυτή του Weiss εμφανίζεται πολύ σπάνια».¹²²

* * *

¹²² Smith, “The Late Sonatas of Silvius Leopold Weiss”, ό.π., σ. 113.

Βιβλιογραφία

- Anthony, James R., *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*, B. T. Batsford Ltd, London, 1974.
- Appel, Willi, *The Notation of Polyphonic Music 900-1600 (Fourth Edition)*, The Mediaeval Academy of America, Cambridge, Massachusetts, 1949.
- Baron, Ernst Gottlieb, *Historisch-Theoretisch und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten*, Νυρεμβέργη, 1727; μτφρ. D. A. Smith, *Study of the Lute*, Redondo Beach, 1976.
- Bätschmann, Oscar, *Giovanni Bellini*, Reaktion Books, Λονδίνο, 2008.
- Buelow, George J., *A History of Baroque Music*, Indiana University Press, 2004.
- Bukofzer, Manfred F., *Music in the Baroque era: from Monteverdi to Bach*, W. W. Norton Company, New York, 1947.
- Cardin, Michel, “The London Manuscript unveiled: Extensive Liner Notes”, *S. L. Weiss: The Complete London Manuscript Box Set* (σημείωμα δίσκου), Brilliant Classics, Canada, 2015.
- Carlone, Mariagrazia, “Lutes, Archlutes, Theorbes in Iconography”, (μφρ. Paul Beier), *Music Art*, vol. 30, no1/2, Spr/Fall 2005.
- Chiesa, Ruggero, “Sylvius Leopold Weiss”, *Intavolatura di Liuto: S. L. Weiss*, Edizioni Suvini Zerboni, Milano, 1985.
- Crawford, Tim, “Sylvius Leopold Weiss” στο: *S. L. Weiss: Sonatas for Lute, vol. 1* (σημείωμα δίσκου), Naxos, 1997.
- Crawford, Tim, “Silvius Leopold Weiss and the London and Dresden Manuscripts of his music”, *Journal of the Lute Society of America*, vol. XXXIX, 2006.
- Danner, Peter, “Before Petrucci: The Lute in the Fifteenth century”, *Journal of the Lute Society of America*, vol. V, 1972, σ. 5.
- Forkel, Johann Nikolaus, *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782*, στο: Werner Neumann & Hans-Joachim Schulze, *Bach-Dokumente*, vol. 3, Kassel and Basel, 1972.
- Fuller, David, “Suite, §4: Early 17th century”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Second Edition)*, Macmillan, London, New York, 2001, vol. 24.
- Harwood, Ian – Poulton Diana, Van Edwards David; Sayce, Lynda; Poulton Diana, Crawford Tim, “Lute, §4: History; §5: Tunings; §8: Repertory”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Second Edition)*, Macmillan, London, New York, 2001, vol. 15.
- Haskel, Harry, *The Early Music Revival: A History*, Dover Publications Inc., New York, 1996.
- Hill, John Walter, *Baroque Music: Music in Western Europe, 1580-1750 (The Norton Introduction to Music History Series)*, W. W. Norton & Company, New York – London, 2005.
- Howard, Patricia, “Quinault, Lully, and the *Précieuses*: Images of Women in Seventeenth-Century France”, στο: Susan C. Cook – Judy S. Tsou (επιμ.), *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*, University of Illinois Press, 1994.
- Lang, Paul Henry, “Introduction”, στο: John Hajdu Heyer (επιμ.), *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque: Essays in Honour of James R. Anthony*, Cambridge University Press, 1989.

- Lindgren, Lowell, “The Baroque Era”, στο: Léonie Rosenstiel (επιμ.), *Schirmer History of Music*, Schirmer Books – Collier Macmillan Publishers, New York – London, 1982.
- Lowe, Michael & Baines, Anthony, “Lute”, στο: Denis Arnold (επιμ.), *The New Oxford Companion to Music*, vol. 2, Oxford University Press, Oxford – New York, 1994.
- Lundberg, Robert, “The German Baroque Lute, 1650 to 1750”, *Journal of the Lute Society of America*, vol. XXXII, 1999.
- Michaels, Ulrich, *Ατλας της Μουσικής: Από το Μπαρόκ έως σήμερα*, (μφρ. Ι.Ε.Μ.Α.), Φίλιππος Νάκας, 1995, τόμος ΙΙ.
- Newman, William S., *The Sonata in the Baroque Era*, Fourth Edition, W. W. Norton, Νέα Υόρκη, 1983.
- Palisca, Claude V., *Baroque Music (Second Edition)*, Prentice-Hall, Inc., New Jersey, 1981.
- Reich, Wolfgang, “Quellenkundlich Bemerkungen”, *Silvius Leopold Weiss: 34 Suiten für Laute Solo*, Leipzig: Zentralantiquariat der DDR, 1977.
- Reichardt, Friedrich, *Berlinische Musikalische Zeitung*, 1 (1805).
- Rolfhamre, Robin, *French Baroque Lute Music from 1650-1700* (master thesis), Agder University, Kristiansand, 2010.
- Sachs, Curt, *The History of Musical Instruments*, J. M. Dent & Sons, London, 1942.
- Santa Maria Bouquet, Jonathan, “The Lute.” In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. http://www.metmuseum.org/toah/hd/lute/hd_lute.htm (April 2010).
- Schulenberg, David, *Music of the Baroque, Second Edition*, Oxford University Press, New York – Oxford, 2008.
- Silbiger, Alexander, “Fantasy and craft: the solo instrumentalist”, στο: Tim Carter – John Butt (επιμ.), *The Cambridge history of Seventeenth-Century Music*, Cambridge University Press, 2014.
- Smith, Douglas Alton, *A History of the Lute from Antiquity to the Renaissance*, Lexington, Va.: Lute Society of America, 2002.
- Smith, Douglas Alton, “A Silvius Leopold Weiss Biography”, *Journal of the Lute Society of America*, vol. XXXI, 1998.
- Smith, Douglas Alton, “Foreword”, *Silvius Leopold Weiss, Complete Works for Lute (Sämtliche Werke für Laute)*, vol. 1, C.F. Peters, Γερμανία, 1983.
- Smith, Douglas Alton, “Sylvius Leopold Weiss”, *Early Music*, vol. 8, Ιανουάριος 1980.
- Smith, Douglas Alton, “The Late Sonatas of Silvius Leopold Weiss”, διδακτορική διατριβή, Stanford University, California, 1977.
- Sparr, Kenneth, “A Poet’s description of the lute playing of Sylvius Leopold Weiss, and a possible link between Weiss and David Kellner”, *Journal of the Lute Society of America*, vol. XIX, 1986.
- Spencer, Robert, “Chitarrone, Theorbo and Archlute”, *Early Music*, vol. 4, Οκτώβριος 1976.
- Theodoropoulou, Marina, “Alessandro Scarlatti - Soprano cantatas: Edition, commentary and recorded performances of the autograph cantatas in Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Osborn Music MS 2”, διδακτορική διατριβή, University of York, 2012.
- Vacca, Francesca, “Weiss in Rome (1712-1713): First archival findings”, *Journal of the Lute Society of America*, vol. XXXIII, 2000.
- Weitzmann, Karl Friedrich, *A History of Pianoforte-playing and Pianoforte-literature*, G. Schirmer, New York, 1893.

Zak, Jerzy, “The Sobieskis in Silesia and in Rome: Weiss’s first Royal patrons”, *Journal of the Lute Society of America*, vol. XXXIII, 2000.

Αδάμ, Παναγιώτης, “Οι σουίτες για λαούτο του J. S. Bach”, (σημείωμα σε δίσκο), 2002.

[Το παρόν άρθρο βρίσκεται στην ιστοσελίδα: <https://panadam.wordpress.com/bach-lute-suites/>].

Μαλιάρας, Νίκος, *Ιστορία των μουσικών οργάνων: Σημειώσεις για τους φοιτητές*, ΕΚΠΑ, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα, 1996.

Παπαθανασίου, Ιωάννης, *Εγχειρίδιο Μουσικής Παλαιογραφίας, Δεύτερη Ενότητα: Δυτικές σημειογραφίες Μονοφωνικής και Πολυφωνικής μουσικής*, ΕΚΠΑ, Αθήνα, 2002.

* * *

Προτεινόμενη βιβλιογραφία

Buch, David J., “Texture in French Baroque Lute Music and related Ensemble Repertoires”, *Journal of the Lute Society of America*, vols. XX-XXI, 1987-8.

Burgers, Jan W. J., *The Lute in the Dutch Golden Age: Musical Culture in the Netherlands ca. 1580-1670 (Amsterdam Studies in the Dutch Golden Age)*, Amsterdam University Press, 2013.

Coelho, Victor Anand, “Authority, autonomy, and interpretation in Seventeenth-century Italian Lute Music”, *Performance on Lute, Guitar, and Vihuela: Historical Practice and Modern Interpretation*, Cambridge University Press, 1997.

Gallot, Jacques, *Pieces de luth* (Παρίσι, 1684).

Gaultier, Denis, *Livre de tablature* (Παρίσι, c. 1672).

Gaultier, Denis, *Pieces de luth* (Παρίσι, c. 1670).

Madl, Claire, “Johann Christian Anthoni von Andlersfeld: The original owner of the Weiss London Manuscript” (μυθρ. Peter Stephens), *Journal of the Lute Society of America* Vol. XXXIII, 2000.

Mersenne, Marin, *Harmonie Universelle* (1636).

Mouton, Charles, *Pieces de luth* (Παρίσι, 1698).

Neemann, Hans, “Die Lautenisten-familie Weiss”, *Archiv für Musikforschung*, 4 (1939).

Narvey, Benjamin, “Galant Continuo: Towards an informed approach to accompaniment in the *Accord Nouveau*”, *LSA Quarterly*, Μάιος 2006.

Perrine, *Pieces de luth en musique* (Παρίσι, c. 1680).

Rottman, Kurt, “The Ressurrection of the Lute in Twentieth Century Germany”, *Journal of the Lute Society of America*, vol. XII, 1979

Smith, Douglas Alton, “Weiss and the 1719 Saxon-Hapsburg Wedding Festival in Dresden”, *Journal of the Lute Society of America* Vol. XXXIII, 2000.

Torres, George, “Performance Practise Technique for the Baroque Lute: an examination of the introductory *Avertissements* from the 17th century sources”, *Journal of the Lute Society of America*, vol. XXXVI, 2003.

Volkman, Hans, “Sylvius Leopold Weiss, Der letzte grosse Lautenist”, *Die Musik*, 6 (1906/7).

* * *