

Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Φιλοσοφική Σχολή

Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Πτυχιακή Εργασία:

Οι Μεσαιωνικοί Χοροί από τον 13^ο έως τον 15^ο αιώνα

Καθηγήτρια

Irmgard Lerch – Καλαβρυτινού

Φοιτήτρια

Παπαδοπούλου Ιουλία

iouliaxran@gmail.com

A.M: 1569201300058

Αθήνα

Σεπτέμβριος 2018

Περιεχόμενα

Εισαγωγή.....	3
1. Κεφάλαιο πρώτο: Η εξέλιξη του χορού στην διάρκεια του Μεσαίωνα	
1.1. Μεσαίονας.....	5
1.2. Πρώιμη Αναγέννηση.....	7
1.3. Ο χορός στα Sacre Rappresentazioni.....	8
1.4. Εβραϊκοί Χοροί της Ανατολικής και Κεντρικής Ευρώπης.....	9
1.5. Εικόνες.....	10
2. Κεφάλαιο δεύτερο: Οργανική μουσική.....	14
3. Κεφάλαιο τρίτο: Φωνητική μουσική.....	19
4. Κεφάλαιο τέταρτο: Είδη Χορών	
4.1. 13 ^{ος} αιώνας.....	31
4.2. 14 ^{ος} αιώνας.....	35
4.3. 15 ^{ος} αιώνας.....	40
5. Κεφάλαιο πέμπτο: Dance of Death.....	49
Επίλογος.....	57
Βιβλιογραφία.....	58

Εισαγωγή

Από τους τελετουργικούς χορούς των αρχαίων χρόνων, η χορευτική μουσική αποτελούσε μέρος της θεμελίωσης της τέχνης της μουσικής. Με το πέρασμα των χρόνων, οι κοινωνικές πεποιθήσεις και η θρησκευτική κουλτούρα βοήθησαν στην εξέλιξη της μουσικής και στην διαμόρφωση διάφορων ειδών, με αποτέλεσμα την παραγωγή του χορού. Επειδή η χορευτική μουσική απέκτησε ιδιαίτερη σημασία από τα πρώιμα μεσαιωνικά χρόνια, η ταχεία εξέλιξή της μέσω της προφορικής και της θρησκευτικής παράδοσης άρχισε να αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι στην κοινωνική και μουσική ζωή, από τον 12^ο αιώνα μέχρι την αναγεννησιακή περίοδο.¹

Η χορευτική μουσική, καθώς και οι χοροί στην διάρκεια των μεσαιωνικών χρόνων, αποτελούν ένα θέμα δύσκολο και απαιτητικό για τους ερευνητές, από παλαιότερα μέχρι και σήμερα. Θα μπορούσε κάποιος να ισχυριστεί πως ο χορός και η εκτελεστική πρακτική εκείνης της περιόδου είναι ένα θολό και ανεξιχνίαστο κεφάλαιο στην ιστορία του Μεσαίωνα, γεμάτο προκλήσεις και αντιφάσεις, κι έτσι η βαθύτερη έρευνα σε αυτό το πεδίο φέρνει στην επιφάνεια ολοένα και περισσότερα ερωτήματα και συχνά οδηγεί τους μελετητές σε αναθεωρήσεις των μέχρι τώρα απόψεων. Όσο περισσότερο προσπαθεί κάποιος να πλησιάσει το παρελθόν, τόσο περισσότερο συνειδητοποιεί την απόσταση που τον χωρίζει από αυτό. Δεν είναι περίεργο το γεγονός ότι υπάρχει μικρός αριθμός ευρημάτων που αφορούν το συγκεκριμένο θέμα, αν αναλογιστούμε πόσοι αιώνες με πολέμους και καταστροφές έχουν μεσολαβήσει, σβήνοντας για πάντα τις πιθανότητες να βρεθούν στα χέρια των μελετητών σημαντικές και καθοριστικές, για τον χορό, πληροφορίες.

Η μεταγραφή μεσαιωνικών σημειογραφιών χορευτικής μουσικής στα σύμβολα του 20^{ου} αιώνα, χρειάζεται κάτι παραπάνω από απλή αποκρυπτογράφηση των σημειογραφικών κωδίκων. Πολλές φορές διαθέτουμε το τέμπο, την ρυθμική ερμηνεία και την επαναληπτική σειρά, όπως και το γενικό μέτρημα, αν και η μετρική ακρίβεια δεν είναι καθορισμένη. Αλλά για τη χορομετρική υφή ή το στυλ δεν υπάρχει κάποια σημείωση. Πρέπει να γίνουν κατανοητοί οι χορομετρικοί κώδικες, οι οποίοι κατοχυρώνονται στην μουσική και στα κείμενα, αλλά και οι κώδικες συμπεριφοράς που συνηθίζονταν στους χορούς εκείνη την εποχή, κάτι το οποίο αποτελεί μέχρι και σήμερα σημαντική πληροφορία.²

Ακόμα και σήμερα, δεν διαθέτουμε μία ολοκληρωμένη εικόνα για τους χορούς. Είναι γεγονός πως ορισμένα χαρακτηριστικά διαφαίνονται στις πηγές, αλλά οι

¹ Brummel, Jillissa A., "From Sin to Sensation: The Progression of Dance Music from the Medieval Period Through the Renaissance", *The Research and Scholarship Symposium*, <http://digitalcommons.cedarville.edu/>, Published: 20-4-2016, Accessed: 03-05-2018.

² Rimmer, Joan, "Medieval Instrumental Dance Music", *Music & Letters*, τομ.72, No. 1 (Feb., 1991), σελ. 63, <http://www.jstor.org/stable/736493>, Accessed: 28-03-2018.

πληροφορίες είναι περιορισμένες. Επίσης, υπάρχουν κάποια στοιχεία στις εικόνες που παρουσιάζουν χορευτικές σκηνές και οι οποίες συσχετίζονται με άλλες πηγές. Όμως δεν αποτελούν επαρκές υλικό. Οι πηγές που μας επιτρέπουν να αποκτήσουμε ακριβέστερες γνώσεις για το θέμα, είναι τα βιβλία χορού, τα οποία γράφτηκαν από χοροδιδασκάλους για τους μαθητές τους. Την περίοδο 1440 έως 1490, υπάρχουν επτά βιβλία από την Ιταλία και δύο από την Γαλλία και την Βουργουνδία.³

Παρακάτω θα αναφερθεί η ιστορία των αριστοκρατικών χορών, από τον 13^ο έως και τον 15^ο αιώνα, η γενική άποψη της κοινωνίας γι' αυτούς, τα μουσικά όργανα που χρησιμοποιούνταν γι' αυτόν τον σκοπό, καθώς και τα διάφορα είδη χορού που εμφανίστηκαν και έπειτα χάθηκαν στην διάρκεια αυτής της περιόδου. Επίσης, θα ειπωθούν τα διάφορα χαρακτηριστικά τους, οι μεταξύ τους ομοιότητες και διαφορές και η σχέση τους με την φωνητική μουσική της εποχής.

³Gombosi, Otto, "About Dance and Dance Music in the Late Middle Ages", *The Musical Quarterly*, τομ.27, No. 3 (Jul., 1941), σελ. 296, <http://www.jstor.org/stable/739387>, Accessed: 28-03-2018.

Κεφάλαιο Πρώτο

Η εξέλιξη του Χορού στην Διάρκεια του Μεσαίωνα και την πρόιμη Αναγέννηση

1.1 Μεσαίωνας

Σύμφωνα με αυτά που αναφέρθηκαν παραπάνω, δεν μπορεί κανείς να μιλήσει με απόλυτη ακρίβεια για τους μεσαιωνικούς χορούς, καθώς πρόκειται για μία παράδοση χιλίων χρόνων. Σε όλη την διάρκεια του Μεσαίωνα, υπήρχαν αλλαγές στην αισθητική, την ιδεολογία και την γενικότερη κουλτούρα των χορών. Μεγάλο εμπόδιο στην έρευνα των μεσαιωνικών χορών αποτελεί η παντελής έλλειψη πληροφοριών για την χορογραφία, παρά μόνο για το αν χορεύονταν σε κύκλο ή στην σειρά. Οι πρώτες πληροφορίες εμφανίζονται τον 15^ο αι. Για τα προηγούμενα χρόνια κάποια χαρακτηριστικά έγιναν γνωστά από εικονογραφικές και λογοτεχνικές πηγές, από θρησκευτικά χειρόγραφα, εκκλησιαστικές δηλώσεις, καθώς και από την πραγματεία ‘De Musica’ του Johannes de Grocheio.⁴

Οι απόψεις των ανθρώπων για τον χορό στην εποχή του Μεσαίωνα ήταν αντιμαχόμενες. Από την μια, θεωρούνταν αμαρτία, ως όργανο του διαβόλου, το οποίο υποκινούσε τον κόσμο στην ακολασία, ενώ από την άλλη, ως προσπάθεια του ανθρώπου να μιμηθεί τον παράδεισο και να νιώσει την πνευματική χαρά και ευτυχία. Ο John Stevens ισχυρίζεται πως η αρνητική άποψη της Εκκλησίας για τον χορό, αρχικά δεν δημιουργήθηκε από την εικόνα του χορού ως βλασφημία και αμαρτία, αλλά, επειδή ήταν μία πράξη τελετουργίας, η Εκκλησία τον θεωρούσε στοιχείο ανταγωνισμού, όπου παρέσυρε τους ανθρώπους μακριά από την θρησκεία⁵. Πάντως είναι αδιαμφισβήτητο το γεγονός πως ο χορός εκείνη την εποχή ήταν μέρος της καθημερινότητας των ανθρώπων. Οι Reinhard Strohm και Bonnie Blackburn το 2001 μας πληροφορούν πως ο χορός αποτελούσε αναπόσπαστο κομμάτι της χριστιανικής έκφρασης. Ιερείς, κληρικοί, καθώς και λαϊκοί, χόρευαν στις εκκλησίες. Χοροί διοργανώνονταν σε ιεροτελεστίες μεγάλων εορτών, όπως τα Χριστούγεννα και το Πάσχα, στο κοσμικό και θρησκευτικό δράμα, αλλά αποτελούσαν και θεραπευτική βοήθεια⁶. Συνηθίζονταν στις ανώτερες και στις κατώτερες κοινωνικές τάξεις, σε

⁴Sutton, Julia κ.α., “Dance”, *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45795>, Published online: 20 January 2001, Updated and revised: 31 January 2014, Accessed: 28- 03- 2018.

⁵“ This was not at first the reason that it was considered sinful in itself but...because dancing was I ritual act...and therefore to be feared as a rival.”Stevens, John: *Words and Music in the Middle Ages: song, narrative, dance and drama, 1050-1350*, Cambridge University Press, Great Britain, 1986, σελ.179.

⁶Reinhard,Strohm και Bonnie S. Blackburn: *Music as Concept and Practice in the Middle Ages*, Oxford University Press, 2001, σελ. 168.

κοσμικές και θρησκευτικές γιορτές, σε συμπόσια, σε γάμους, σε στρατιωτικές νίκες, σε τελετές για τον χρησμό ιπποτών και σε προσωπικές διασκεδάσεις. Έτσι οι πληροφορίες που έχουμε για τους χορούς σχετίζονται με τον χώρο που διοργανώνονταν, τους ανθρώπους που συμμετείχαν, τα ονόματα των χορών καθώς και το εύρος των απόψεων και της στάσης που είχε η κοινωνία απέναντι σε αυτόν.

Οι χοροί πραγματοποιούνταν σε εσωτερικούς και σε εξωτερικούς χώρους, σε κύκλο ή στην σειρά, με άνδρες ή γυναίκες ή όλους μαζί. Ειδικότερα, διαδραματίζονταν σε εντυπωσιακές αίθουσες, σε πανέμορφους κήπους κάστρων, σε αίθουσες δεξιώσεων και σε αίθουσες χορού, αλλά και σε δρόμους, σε ταβέρνες και αχυρώνες από τους χωρικούς. Έτσι συνειδητοποιεί κανείς πως ο χορός αποτελούσε μέσο διασκέδασης για όλους τους ανθρώπους.

Αξίζει να σημειωθεί ότι υπάρχουν ορισμένες λέξεις, οι οποίες χρονολογούνται την περίοδο του Μεσαίωνα και συνδέονται με τον χορό της εποχής. Αυτές είναι οι *saltare* (*saltatio*), *ballare* (*ballatio*), *choreare* (*chorea*), *tripudium* και *danzare*. Σε μεγάλη χρήση ήταν ο όρος ‘*ballatio*’, ο οποίος ερχόταν σε αντιπαράθεση με τον όρο ‘*chorea*’. Ο τελευταίος, ένας όρος ο οποίος αργότερα συνδέθηκε με τις λέξεις *choraula-carola-carole*, χαρακτηριζε ένα σύνολο χορευτών σε κύκλο ή στην σειρά, ενώ ο *ballatio* υπονοεί άλλες μορφές, όπως το είδος χορού που θυμίζει πομπή ή λιτανεία. Ο όρος *saltatio* σχετιζόταν με αντιπροσωπευτικό χορό επαγγελματιών χορευτών, ενώ η λέξη *danzare* δήλωνε κάποιες αντιθέσεις ανάμεσα στα χορευτικά ζευγάρια. Η λέξη *tripudium* αναφέρεται τον 13^ο αιώνα στην Ιταλία, περιγράφοντας έναν χορό, ο οποίος έλαβε μέρος σε εορτασμό για μία στρατιωτική νίκη και την επαναφορά της ειρήνης.⁷

Με τα πέρασμα του χρόνου άρχισαν να εμφανίζονται ονόματα για συγκεκριμένους χορούς, όπως *carole* και *espringale*, *reien* και *hovetantz*, *estampie*, *stantipes* και *saltarello*, *trotto* και *tresche*, οι οποίοι αποτελούν το χορευτικό ρεπερτόριο από τον 12^ο αιώνα. Οι *estampie*, *stantipes*, *ductia* και *nota*, *saltarello* και *trotto*, είναι καταγεγραμμένοι στην εκτελεστική πρακτική του Μεσαίωνα και έχουν εξετασθεί και συζητηθεί πολλές φορές από τους μελετητές και τους ιστορικούς.⁸

Το στυλ των εκλεπτυσμένων χορών των ιπποτών με τις κυρίες τους, φαίνεται να ανερχόταν σε μία γλώσσα, η οποία μιλιόταν παντού. Σε αυτό ίσως να οφειλόταν το γεγονός πως η διδασκαλία του χορού και το παίξιμο της μουσικής βασιζόταν στα ίδια πρόσωπα. Οι χορογραφίες, οι επικές ιστορίες και τα τραγούδια μεταφέρονταν από κάστρο σε κάστρο από επαγγελματίες διασκεδαστές. *Jongleurs*, *Spielleute* και Εβραίοι *Ietzim* τραγουδούσαν και έπαιζαν μουσική, έκαναν κόλπα, μιμούνταν και έπειτα άφηναν τον χορό να κλείσει την συγκέντρωση. Ο *Rabbi Hacénben Salomo* υπήρξε διδάσκαλος του χορού, ο οποίος το 1313 δίδαξε έναν θρησκευτικό χορό στο εκκλησίασμα του Αγίου Βαρθολωμαίου της πόλης *Tauste*. Κανένας άλλος δάσκαλος δεν αναφέρεται τον 14^ο αιώνα, παρά μόνο στις ιταλικές πηγές του 15^{ου} αιώνα.

⁷Sutton, Julia κ.α: “Dance”, *Grove Music Online*, όπως υποσημ. 4.

⁸Sutton, Julia κ.α: “Dance”, *Grove Music Online*, όπως υποσημ. 4.

1.2. Πρώιμη Αναγέννηση

Από το πρώτο μισό του 15^{ου} αιώνα, η παράδοση του χορού περνάει σε μία τελείως διαφορετική περίοδο. Ενώ τα προηγούμενα χρόνια ο χορός δεν ήταν πολύ οργανωμένος και αποτελούσε μία επιπλέον διασκέδαση στις συγκεντρώσεις, χωρίς να έχει κυρίαρχη σημασία, στα χρόνια 1430- 1450 μεταμορφώθηκε σε τέχνη. Υπήρχαν ειδικοί οι οποίοι κατέγραφαν τις χορογραφίες και το ρεπερτόριο, και δάσκαλοι για να διδάσκουν τα βήματα. Ο χορός απέκτησε φιλοσοφική διάσταση και αισθητική σημασία.

Παρόλο που στον βορρά επικρατούσε ανωνυμία, στην Ιταλία τα πράγματα ήταν διαφορετικά. Εκεί ο ειδικός του χορού ήταν σεβαστό πρόσωπο, ένας άνθρωπος με κύρος και υψηλή θέση, ο οποίος βρισκόταν στο πλευρό του πρίγκιπα, πληρωνόταν καλά και ήταν ταυτόχρονα δάσκαλος, εκτελεστής, χορογράφος, συγγραφέας και κύριος όλων των τελετών. Τρία σημαντικά ονόματα που συνδέονται με τον χορό είναι τα εξής: Domenico da Piacenza, Guglielmo Ebreo da Pesaro και Antonio Cornazano. Ο Domenico ήταν ο πρώτος που συστηματοποίησε τον χορό και του έδωσε μία θεωρητική και φιλοσοφική βάση, υποστηρίζοντας την άποψή του πως δεν πρόκειται απλώς για μία φυσική ικανότητα, αλλά για μία τέχνη. Αυτοί οι τρεις, συνέδεσαν ορισμένες λέξεις με συγκεκριμένες καλαισθητες κινήσεις. Οι λέξεις είναι *maniera*, *aiere*, *ondeggiare*, *campeggiare*, *gratia* και *fantasmata*. Σημαντικό είναι επίσης να ειπωθεί πως ο Domenico, ο Guglielmo και ο Antonio υποστήριζαν την ηθική πλευρά του χορού, θεωρώντας πως κάνει καλό στην κοινωνία και διδάσκει το ήθος και την σεμνότητα⁹.

Οι ιταλικές χορευτικές πραγματείες του 15^{ου} αιώνα αρχικά αναφέρονται στην θεωρητική και φιλοσοφική πλευρά του χορού, έπειτα σε ορισμένα πράγματα τα οποία πρέπει να γνωρίζει ο καλός χορευτής, καθώς και τα βήματα σε σχέση με την μουσική. Επίσης, ο Guglielmo αναφέρει την συμπεριφορά που πρέπει να έχουν οι γυναίκες, όταν χορεύουν. Οι βασικοί χοροί αυτού του αιώνα υπήρξαν οι *bassadanza* και *ballo* (4^ο κεφάλαιο). Είναι γεγονός πως τον 15^ο αιώνα υπήρχαν βασικές διαφορές σε ορισμένους χορούς, αλλά δεν γνωρίζουμε αν το ίδιο συνέβαινε και τους προηγούμενους αιώνες και μάλιστα σε ξακουστούς χορούς, όπως τον *carole*. Όπως αναφέρει και η Josceline Levescque, δεν σώζονται ευρωπαϊκά χορευτικά εγχειρίδια πριν τα τέλη του 15^{ου} αιώνα, γιατί, αν και διαθέτουμε ένα μέρος χορευτικής μουσικής από τον 13^ο αιώνα, τα στοιχεία δεν είναι αρκετά για να γνωρίζουμε πώς ακριβώς χορεύονταν οι χοροί των προηγούμενων αιώνων.¹⁰

⁹Sutton, Julia κ.α., "Dance", *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45795>, Published online: 20 January 2001, Updated and revised: 31 January 2014, Accessed: 28- 03- 2018.

¹⁰Levesque, Josceline, "Western European Instrumental Music in the Middle Ages", http://www.eithni.com/asencyclopedia/western_european_instrumental_music.pdf, χ.χ., Accessed: 03- 05- 2018.

1.3 Ο χορός στα *Sacre Rappresentazioni*¹¹

Αναφερόμενοι προηγουμένως στην Ιταλία της πρώιμης Αναγέννησης, είναι σημαντικό να σημειωθεί μία ιδιαίτερη περίπτωση εμφάνισης του χορού στο ιταλικό δράμα για την οποία μίλησε ο William Smith. Αυτή η ιδιαίτερη περίπτωση αφορά τα *sacre rappresentazioni*. Ο όρος αυτός αναφέρεται σε θρησκευτικά δράματα τα οποία διαδραματίζονταν τον 15^ο αιώνα αρχικά στην Ιταλία κι έπειτα σε άλλες χώρες της Ευρώπης, όπως την Αγγλία, την Γαλλία και την Γερμανία. Τα *sacre rappresentazioni* εκτελούνταν μπροστά σε μεγάλα πλήθη, με σκοπό να εορτάζουν τους Αγίους, τους Αποστόλους και άλλους βιβλικούς χαρακτήρες. Παίζονταν σε πολλές πόλεις κατά την διάρκεια διαφόρων εορτών του χρόνου. Τα θρησκευτικά δράματα εκτελούνταν επίσης σε προσωπικές εορτές, όπως για παράδειγμα στην επίσκεψη ενός κληρικού ή κυβερνήτη και σε γάμους, πάνω σε σκηνή ή στο έδαφος. Το καρναβάλι ήταν επίσης μία περίοδος κατά την οποία αυτά τα δράματα μπορούσαν να παιχτούν. Τα λειτουργικά δράματα αποτελούν μία ιδιαίτερη κατηγορία ψυχαγωγίας, καθώς ήταν ένα γεγονός αποδεκτό από την κοινωνία και την Εκκλησία.

Ο χορός αποτελούσε μέρος των *sacre rappresentazioni*. Όμως, ενώ τα πρώτα χρόνια δεν ήταν ύψιστης σημασίας, προς τα τέλη του 15^{ου} αιώνα άρχισε να αποκτά μεγαλύτερο ρόλο, καθώς οι χορευτές παράλληλα με τον χορό τραγουδούσαν μελωδίες οι οποίες αφορούσαν το θέμα που παρουσιαζόταν, δίνοντας έτσι μία νέα πνοή στο δράμα. Οι χοροί μπορεί να αποτελούσαν ένα διάλειμμα του έργου από τους επίσημους και σοβαρούς διαλόγους ή εκτελούνταν στο τέλος του δράματος, δημιουργώντας ένα εορταστικό τελείωμα. Σε 36 *sacre rappresentazioni*, από τα εκατοντάδες που υπάρχουν, έχουμε αναφορές στον χορό. Σε σύγκριση με τα γαλλικά, τα αγγλικά και τα γερμανικά, τα ιταλικά λειτουργικά δράματα περιλαμβάνουν περισσότερες αναφορές στον χορό. Ο Smith εντοπίζει τρεις τύπους αναφορών στα ιταλικά θρησκευτικά δράματα του 15^{ου} αιώνα: αναφορές στον χορό που δεν παίζουν ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο στο δράμα, υπαινιγμούς μέσα σε ποιητικούς στίχους που παρουσιάζουν τον χορό ως αναπόσπαστο στοιχείο του έργου και σκηνικές οδηγίες για τον χορό πριν ή μετά από έναν στίχο, όπου αποτελούσε μέρος της αισθητικής αντίληψης. Λείπουν όμως σημαντικά χαρακτηριστικά για την φύση των χορευτικών κινήσεων.

Είναι γεγονός πως στα θρησκευτικά δράματα ο χορός δεν αντιμετωπιζόταν πάντα ως κατι όμορφο κι ευχάριστο. Σε ορισμένα έργα, όπως το *'Abramoed Agar'* και το *'Didel Giudizio'*, εκφράζονται αρνητικές απόψεις για τον χορό, ως μία ασχολία άσχημη και κακή. Από την άλλη, υπήρχαν έργα τα οποία περιέγραφαν τον χορό ως αρετή που εξυμνούσαν οι άγγελοι, όπως στο δράμα *'Della Annunziazione'*.

¹¹Smith, William A., "References to Dance in Fifteenth- Century Italian *Sacre Rappresentazioni*", *Dance Research Journal*, τομ. 23, No. 1 (Spring, 1991), σελ.17-24, <http://www.jstor.org/stable/1478694>, Accessed: 28- 03- 2018.

1.4. Εβραϊκοί Χοροί της Ανατολικής και Κεντρικής Ευρώπης¹²

Μιλώντας για την εμφάνιση του χορού στην Ευρώπη, είναι εύλογο να γίνει μία αναφορά στους εβραϊκούς χορούς. Ο λόγος που δεν διαθέτουμε πληροφορίες για τους ευρωπαϊκούς χορούς από την αρχαιότητα, σε αντίθεση με τους εβραϊκούς, σχετίζεται με την μετακίνηση των λαών και την επιρροή της Εκκλησίας, γεγονότα που θόλωσαν την εξέλιξη της ιστορίας. Ακολουθεί αναφορά στην εξελικτική πορεία των χορών και την υιοθέτησή τους στις κοινότητες των Εβραίων στην Δυτική Ευρώπη και το Ισραήλ.

Ο χορός έχει ιστορία 35 περίπου αιώνων. Στο πέρασμα των χρόνων, οι εβραϊκοί χοροί εξαπλώθηκαν ταχύτητα, διαβαίνοντας πολλά γεωγραφικά σύνορα. Το γεγονός της απελευθέρωσης των Ισραηλιτών από τους Αιγυπτίους περιλαμβάνει το περιστατικό όπου η Μίριαμ, η αδερφή του Μωυσή, πήρε στα χέρια της ένα μικρό τύμπανο, ενώ οι υπόλοιπες γυναίκες την ακολουθούσαν με τύμπανα και χορούς. Στους επόμενους αιώνες, στην πατρίδα των Ισραηλιτών, οι χοροί είχαν σημαντικό ρόλο στις κοινωνικές και κοινοτικές εορτές, καθώς υπήρχαν χώροι ειδικά για τους χορούς, οι οποίοι εκτελούνταν αποκλειστικά από τις γυναίκες.

Οι αρχαίοι Εβραίοι περιλάμβαναν χορούς σε πολεμικές τελετές και σε στρατιωτικές νίκες. Συγκεκριμένοι χοροί ήταν συνδεδεμένοι με τους γάμους, με την συγκομιδή, καθώς και με την επιθυμία να φλερτάρουν, με τις γυναίκες να χορεύουν ντυμένες στα λευκά σε έναν εσωτερικό κύκλο και οι άνδρες σε έναν εξωτερικό κύκλο. Επίσης, σημαντικοί μελετητές και φιλόλογοι επιδείκνυαν την ευστροφία τους μέσω του χορού, όποτε τύχαινε να έχουν έναν διακεκριμένο καλεσμένο από την ανώτερη πνευματική τάξη. Επιπλέον, τα προσκυνήματα στην Ιερουσαλήμ συνοδεύονταν από χορούς και όργανα, όπως την λύρα, την άρπα, την τρομπέτα κ.ά.

Κατά τον Μεσαίωνα, οι Εβραίοι αναγκάστηκαν να αφήσουν την πατρίδα τους και να διασκορπιστούν σε άλλους τόπους, με αποτέλεσμα να πρέπει να συνηθίσουν σε νέο περιβάλλον. Ο τρόπος ζωής τους άλλαξε δραματικά, αφού από αγροτική μετατράπηκε σε αστική με πολλούς περιορισμούς. Η εγκατάστασή τους στις πόλεις τους ανάγκαζε να διεξάγουν τις κοινωνικές τους εορτές και λειτουργίες σε εσωτερικούς χώρους. Στην Γαλλία, την Πολωνία και την Γερμανία, σχεδόν σε κάθε γκέτο, υπήρχε μία αίθουσα χορού, το Tanzhaus, στο οποίο διαδραματιζόνταν γιορτές, γάμοι, χοροί, καθώς και άλλες ψυχαγωγικές δραστηριότητες την ημέρα του Σαββάτου.

Ο Dvora Lapson ισχυρίζεται πως αυτήν την περίοδο μπορούν να εντοπιστούν πολλοί ιδιαίτεροι και περίεργοι χοροί, κάποιοι εντελώς εβραϊκοί, ενώ άλλοι επηρεασμένοι από γειτονικές περιοχές. Σε αυτούς τους χορούς υπήρχε ένας καθοδηγητής, ο οποίος χαρακτηριζόταν από την ικανότητά του στο τραγούδι και στον αυτοσχεδιασμό, ώστε να κατευθύνει τον χορό, προσθέτοντας παραλλαγές και φιγούρες. Δεν ήταν

¹²Lapson, Dvora, "Jewish Dances of Eastern and Central Europe", *Journal of the International Folk Music Council*, τομ. 15 (1963), σελ. 58-61, <http://www.jstor.org/stable/836239>, Accessed: 16-03-2017.

επαγγελματίας δάσκαλος, αλλά ένας νέος, του οποίου η δύναμη, το χιούμορ, η όμορφη φωνή, η αίσθηση του ρυθμού που είχε και η καλή του διάθεση ευχαριστούσαν κι ενθουσίαζαν τους παρευρισκόμενους, περισσότερους από τους οποίους γνώριζε με το όνομά τους και τα χρησιμοποιούσε σε πολλά αυτοσχέδια τραγούδια.

Στην αίθουσα χορού διαδραματιζόνταν γαμήλιες γιορτές που διαρκούσαν μία βδομάδα και στις οποίες συμμετείχε ολόκληρος ο πληθυσμός του γκέτου. Κάθε μέρα διοργανώνονταν χοροί με την συνοδεία οργανικής μουσικής από παραδοσιακούς μουσικούς. Σε αυτές τις συγκεντρώσεις περιλαμβάνονταν κάποιοι περίεργοι χοροί στην ύπαιθρο, όπως ο χορός των ζητιάνων ή ο χορός των ορφανών. Στο γαμήλιο γλέντι ήταν προσκεκλημένοι οι ζητιάνοι του χωριού, οι οποίοι είχαν την δυνατότητα να χορεύουν με την νύφη. Αυτοί οι χοροί είχαν αλλόκοτα χτυπήματα, εξαιτίας των φυσικών παραμορφώσεων και της παράξενης ενδυμασίας των ζητιάνων. Επίσης, όταν ξεσπούσαν μεγάλες επιδημίες στην Ευρώπη, η μεγάλη υστερία των ανθρώπων τους οδηγούσε στο να ακολουθούν το έθιμο να παντρεύουν δύο ορφανά. Σε αυτήν την τελετή, που διαδραματιζόταν στο νεκροταφείο, περιλαμβάνονταν διάφοροι χοροί, στους οποίους έπαιρνε μέρος ολόκληρη η τοπική κοινωνία.

1.5. Εικόνες

Αφού έγινε αναφορά σε βασικές γνώσεις για τον χορό κατά τη χρονική περίοδο του 13^{ου} με 15^{ου} αιώνα, αξίζει να παρατεθούν προς παρατήρηση κι ορισμένες εικονογραφικές πηγές. Οι εικόνες, συνδιαζόμενες με τις πληροφορίες άλλων πηγών, αποτελούν μεγάλη αρωγή στην κατανόηση της τέχνης του χορού, γι' αυτό και είναι ανεκτίμητες, όσον αφορά την ιστορία του χορού στην Δυτική Ευρώπη. Έχουν την ικανότητα να ζωντανεύουν τον χορό, εμπλουτίζοντας και διευκρινίζοντας ό,τι γνωρίζουμε μέχρι τώρα από γραπτές πηγές¹³. Ακολουθούν κάποιες από τις πιο σημαντικές εικόνες του χορού και της χορευτικής μουσικής, οι οποίες χρονολογούνται γύρω στον 14^ο αιώνα.

Η Ιταλία είναι μία από τις χώρες, η οποία προσέφερε αρκετό εικονογραφικό υλικό. Παρατηρείται μεγάλη λεπτομέρεια στις ιταλικές τοιχογραφίες, οι οποίες έχουν συμβολική σημασία, αλλά είναι ρεαλιστικά ζωγραφισμένες. Στο έργο του Lorenzetti's *'The Effects of Good Government in the City'*, παρουσιάζεται η ζωή

¹³Odom, L. Selma, "Reviewed Work(s): The VRI Slide Library of Dance History Volume I/Survey by Dianne L. Woodruff, Susan R. Sticklor, Robin Woodard and Richard Lorber", *Dance Research Journal*, τομ. 9, No. 2 (Spring - Summer, 1977), σελ. 27, <http://www.jstor.org/stable/1478066>, Accessed: 03-05-2018.



Εικ.1 : Ambrogio Lorenzetti, 'Effect of the Good Government on City and Country Life', Palazzo Palace, Siena(1338-40).¹⁴

στην Σιένα τον 14^ο αιώνα. Τα κτίρια είναι όμορφα και το περιβάλλον ευχάριστο. Πολίτες, διαφορετικής κοινωνικής τάξης, πηγαίνουν στις δουλειές τους ή κοιτάζουν από τις πόρτες. Στο κέντρο, εννιά καλοντυμένες και καλοφτιαγμένες γυναίκες, οι οποίες συμβολίζουν τις Μούσες, συνδέονται με τα δάχτυλα των χεριών και χορεύουν στο τραγούδι μίας μεγαλύτερης γυναίκας η οποία καθορίζει τον ρυθμό του χορού με το ταμπουρίνο. Η αρχηγός καθοδηγεί την σειρά των χορευτριών δημιουργώντας λαβύρινθο. Αυτός ο χορός ήταν κοινότυπος εκείνη την περίοδο και χορευόταν από πολλούς ανθρώπους, κυρίως σε εξωτερικό χώρο, για να υπάρχει άνεση κινήσεων. Αυτοί οι αθώοι χοροί των κοριτσιών επιτρέπονταν στην αστική κοινωνία, αλλά τα πιο εκδηλωτικά συμβάντα όπως το καρναβάλι, αποδοκιμάζονταν.



Εικ.2 : Andrea Bonaiuti, τοιχογραφία 'Way of Salvation', 1365-68, Cappella Spagnuolo, Santa Maria Novella, Florence.¹⁵

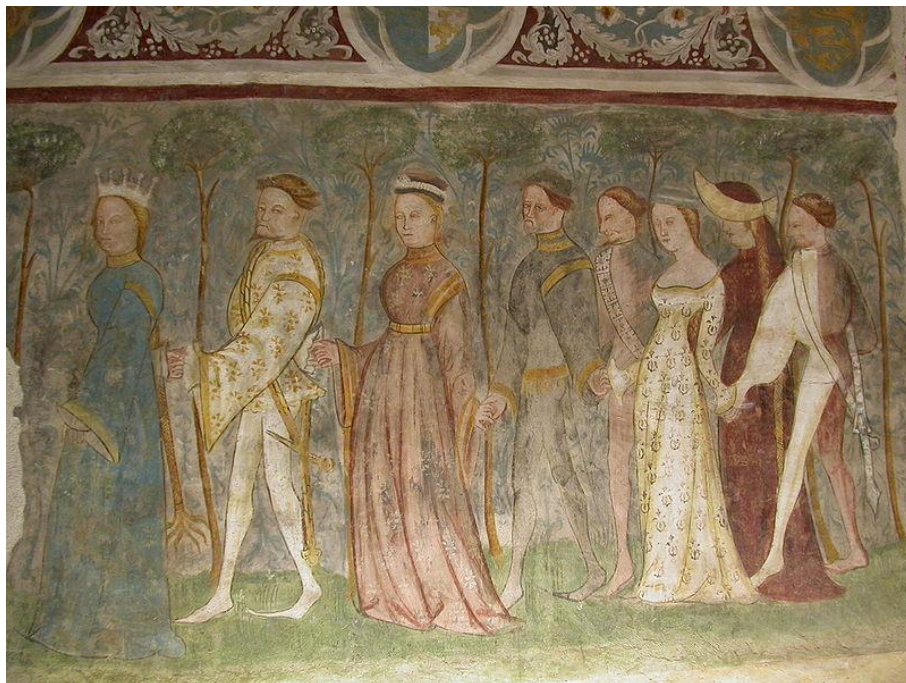
¹⁴<https://mydailyartdisplay.wordpress.com/2011/02/13/effect-of-good-government-on-city-and-country-by-ambrogio-lorenzetti/>.

Η μεγάλη αυτή τοιχογραφία απεικονίζει τις ανθρώπινες απολαύσεις. Εδώ υπάρχει μία κοινωνική και χορογραφική ακρίβεια, οι δύο ομάδες χορευτών μπορεί να χορεύουν διαφορετικά είδη χορών. Στα αριστερά δύο άνδρες και δύο γυναίκες μάλλον χορεύουν carole, με τον έναν άνδρα να είναι αρχηγός. Έχουν όρθια κορμостаσιά, αλλά, όπως τα κορίτσια στην Σιένα, πιάνονται από τα δάχτυλα των χεριών. Στα δεξιά οι χορευτές βρίσκονται στην σειρά, αλλά δεν είναι σίγουρο αν πρόκειται για διαφορετικό χορό από αυτόν της αριστερής εικόνας, καθώς η στάση και το κράτημα των χεριών είναι ίδια. Και οι δύο ομάδες χορεύουν το τραγούδι μίας γυναίκας που κρατάει ταμπουρίνο και φαίνεται να τραγουδάει. Το γεγονός ότι όλοι οι χορευτές χορεύουν πάνω στην ίδια μελωδία και στον ίδιο ρυθμό, θέτει σε αμφισβήτηση την άποψη περί διαφορετικών χορών.



¹⁵Art in Tuscany, <http://www.travelingtuscany.com/art/andreabonaiuti.htm>.

Παραπάνω από την ομάδα χορευτών, απεικονίζεται μία γυναίκα να παίζει βιέλλα καθιστή, ενώ ακριβώς από κάτω, ένας άνδρας όρθιος να παίζει γκάντα, δύο από τα όργανα που εμφανίζονται πολύ συχνά στις χορευτικές συγκεντρώσεις.



Εικ. 3 : Τοιχογραφία η οποία απεικονίζει χορό και αυλική διασκέδαση στο Tournament Room, Runkelstein Castle in Bolzano, Trentino- Alto Adige, South Tyrol, Italy, 1390-95.¹⁶

Η παραπάνω εικόνα βρίσκεται στο κάστρο Runkelstein της Ιταλίας. Στην τοιχογραφία απεικονίζεται ένας αυλικός χορός. Φαίνεται ένα σύνολο χορευτών με τα δάχτυλα των χεριών ενωμένα, ενώ στην αριστερή πλευρά υπάρχει μία γυναίκα, η οποία πιθανότατα να έχει τον ρόλο του αρχηγού. Από το ντύσιμο των χορευτών φαίνεται πως τα άτομα αυτά ήταν αριστοκρατικής καταγωγής. Ο χορός είναι αλυσιδωτός. Είναι πιθανό να πρόκειται για τον χορό carole.

¹⁶<https://gr.pinterest.com/pin/293578469454317282/?lp=true>.

Κεφάλαιο Δεύτερο

Οργανική Μουσική

Τα μουσικά όργανα αποτελούσαν ένα πολύ σημαντικό μέρος των εορτών που διοργανώνονταν στην διάρκεια του Μεσαίωνα. Κατά κύριο λόγο χρησιμοποιούνταν στην κοσμική μουσική, αλλά δεν είναι λίγες οι φορές που απαντούν και στη θρησκευτική μουσική εκείνης της εποχής. Μουσικά σύνολα υπήρχαν σε οικογενειακές συγκεντρώσεις, σε επισκέψεις επίτημων καλεσμένων, σε δείπνα, γιορτές, γάμους, πανηγύρια και δημόσιες εκδηλώσεις, αποτελώντας αναπόσπαστο κομμάτι για διασκέδαση και ψυχαγωγία. Οι αριστοκρατικές οικογένειες διέθεταν δικούς τους μουσικούς επαγγελματίες, τους οποίους καλούσαν όποτε χρειαζόταν. Βέβαια, η μουσική ψυχαγωγία μπορεί να οφειλόταν και στα μέλη της οικογένειας που έκαναν μαθήματα μουσικής κι αναδείκνυαν με προθυμία τις ικανότητές τους. Όσον αφορά τις κατώτερες κοινωνικές τάξεις, οι βοσκοί έπαιζαν τον αυλό, όταν βρίσκονταν στα χωράφια, ενώ υπήρχαν και μουσικοί του δρόμου, οι οποίοι έπαιζαν στις πλατείες των πόλεων και στα χωριά, προτρέποντας τον κόσμο για τραγούδι και χορό¹⁷.

Υπάρχουν διάφορες πηγές που παρέχουν πληροφορίες για τα όργανα που χρησιμοποιούνταν στους χορούς, είτε συνοδεύονταν από τραγούδι είτε όχι. Δύο από τις πιο σημαντικές είναι αυτές του Timothy McGee και του Lloyd Hibberd. Από τον 13^ο έως τον 15^ο αιώνα, την οικογένεια των μουσικών οργάνων αποτελούσαν διάφορα πνευστά, έγχορδα, πληκτροφόρα και κρουστά. Τα μουσικά όργανα που συναντούμε εκείνη την περίοδο είναι η βιέλλα, το ρέμπεκ, η άρπα, το λαούτο, η γκάιντα, το ταμπουρίνο, κρουστά όπως τα nakers και cymbals, οι καμπάνες, ο αυλός, μικρά και μεγάλα τύμπανα, το οργκανέττο, ο ζουρνάς, το ψαλτήριο, η cithara και οι τρομπέτες. Η Josceline Levesque προσθέτει πως χρησιμοποιούνταν διάφορα είδη φλάουτων, καθώς και το fiddle, άλλη ονομασία για το ρέμπεκ, που έμοιαζε με πρώιμο βιολί. Ο Timothy McGee και η Josceline Levesque υποστηρίζουν πως πολλά από αυτά ήταν επηρεασμένα από την αραβική και την βυζαντινή μουσική κουλτούρα, ενώ η τελευταία αναφέρει επίσης πως τα μουσικά όργανα του πρώιμου Μεσαίωνα προέρχονται από την Ρωμαϊκή εποχή¹⁸. Εκτός από τον estampie, δεν γνωρίζουμε ποια μουσική συνόδευε τους διάφορους χορούς, καθώς αυτός είναι ο μόνος για τον οποίο σώζονται ορισμένα κομμάτια.

¹⁷McGee, Timothy J., *Instruments and their Music in the Middle Ages*, Ashgate Publishing Company, England, 2009, σελ. xiii-xiv.

¹⁸Levesque, Josceline, "Western European Instrumental Music in the Middle Ages", http://www.eithni.com/asencyclopedia/western_european_instrumental_music.pdf, χ.χ., Accessed: 03-05-2018.

Κατά την διάρκεια του Μεσαίωνα υπήρχαν δύο ειδών οργανικά σύνολα, τα δυνατά (high ή haut) όργανα και τα σιγανά (soft ή bas).¹⁹ Αν και οι δύο ομάδες οργάνων συχνά βρισκόνταν στις ίδιες εκδηλώσεις, σχεδόν ποτέ δεν ακούγονταν μαζί. Όμως τα όργανα της κάθε ομάδας συνδιάζονταν μεταξύ τους με διάφορους τρόπους. Μία από τις κύριες λειτουργίες αυτών των συνόλων ήταν η χρήση τους στην χορευτική μουσική. Σχεδόν όλα τα όργανα της εποχής χρησίμευαν στον χορό, αλλά η επιλογή τους δεν ήταν τυχαία· χρησιμοποιούνταν συγκεκριμένα όργανα για κάθε χορό και κάθε περίπτωση. Ανάλογα με τον χορό και τις συνθήκες, χρησιμοποιούνταν και τα κατάλληλα όργανα. Επίσης, από τις εικόνες αυτής της περιόδου φαίνεται πως τα δυνατά όργανα τοποθετούνταν μακριά από τους χορευτές, συνήθως σε ένα μπαλκόνι, αντίθετα με τα σιγανά, τα οποία βρισκόνταν κοντά στην ομήγυρη. Επίσης, παρατηρείται μεγάλη ποικιλία στις συνθέσεις των χορευτικών συνόλων. Όπως αναφέρει και ο Gombosi, «τα διάφορα είδη των χορών διέφεραν μεταξύ τους, όχι μόνο στο τέμπο, στο μέτρο και στα βήματα, αλλά και στα όργανα που απαιτούνταν για τον καθένα».²⁰ Η χρήση των οργάνων αποδεικνύεται από διάφορα έργα ζωγραφικής, ιδιαίτερα από αυτά τα οποία βρίσκονται στα ιταλικά cassoni, τα μεγάλα μπαούλα που έδιναν οι γονείς στην κόρη τους που θα παντρευόταν για την προίκα της(εικ.6).

Στην πρώτη κατηγορία ανήκαν τα όργανα που είχαν πολύ δυνατό ήχο, όπως οι τρομπέτες, τα τύμπανα, ο ζουρνάς (shawm) και η γκάιντα. Ο ζουρνάς ήταν το αγαπημένο όργανο των Γάλλων. Παιζόταν σε γάμους, στα μεσαιωνικά κάστρα και σε αγροτικές συγκεντρώσεις. Χρησίμευε και ως σύνθημα ή ως προειδοποίηση, γι' αυτό ο ήχος του πρέπει να ήταν πολύ δυνατός και διαπεραστικός. Ο ζουρνάς υπήρχε σε δύο μεγέθη. Κάποιες φορές ακουγόταν μαζί με τις τρομπέτες. Αυτά τα δύο όργανα ήταν στενά συνδεδεμένα με τα βασιλικά πρόσωπα και τους ευγενείς, αν και ακούγονταν πιο συχνά σε εξωτερικούς χώρους ή σε πομπές.²¹ Ο ζουρνάς και η γκάιντα ήταν στενά συνδεδεμένα με τον χορό. Τον 13^ο αιώνα εμφανίζονται είτε ως σόλο όργανα είτε ως ντουέτο. Η γκάιντα είχε επίσης διάφορα μεγέθη. Προς το τέλος του 14^{ου} αιώνα στην Γερμανία, την Σουηδία, την Γαλλία και την Ιταλία την βασική συνοδεία των αυλικών χορών αποτελούσε το μουσικό σύνολο δύο ή τριών ζουρνάδων. Κατά την διάρκεια του 15^{ου} αιώνα, ο τρίτος ζουρνάς αντικαταστάθηκε από την τρομπέτα και αυτή με την σειρά της στο τέλος του αιώνα έδωσε την θέση της στο τρομπόνι. Το ταμπουρίνο επίσης αποτελούσε ένα από τα πιο δημοφιλή όργανα στον Μεσαίωνα. Χρησιμοποιούνταν συχνά σε τουρνουά σε συνδιασμό με τρομπέτες και μεγάλα τύμπανα. Τα τελευταία παίζονταν στην μάχη, σε γιορτές, σε χορούς και σε θριαμβευτικές στιγμές. Βρισκόνταν πάντα σε εξωτερικό χώρο γιατί έβγαζαν πολύ

¹⁹Hibberd, Lloyd, "On 'Instrumental Style' in Early Melody", *The Musical Quarterly*, τομ.32, No. 1 (Jan., 1946), σελ. 115, <http://www.jstor.org/stable/739568>, Accessed: 16-03-2017.

²⁰"The various kinds of dances differed from each other not only in tempo, measure, and steps, but also, apparently, with regard to the instruments they required". Gombosi, Otto, "About Dance and Dance Music in the Late Middle Ages", *The Musical Quarterly*, τομ.27, No. 3 (Jul., 1941), σελ. 290, <http://www.jstor.org/stable/739387>, Accessed: 28-03-2018.

²¹McGowan, Keith, "The Prince and the Piper: Haut, Bas and the Whole Body in Early Modern Europe", *Early Music*, τομ. 27, No. 2, Instruments and Instrumental Music (May, 1999), σελ.215, <http://www.jstor.org/stable/3128676>, Accessed: 03-05-2018.

δυνατό ήχο. Τα τύμπανα πολλές φορές, ανάλογα με το μέγεθος τους, αποτελούσαν μέρος του μουσικού συνόλου που συνόδευε του χορούς. Όμως «ο βασιλιάς των οργάνων», όπως αναφέρει ο McGee, ήταν οι τρομπέτες. Οι τρομπέτες ήταν τελετουργικά όργανα και αντιπροσώπευαν την δύναμη της κυβέρνησης ή κάποιας οικογένειας. Ακολουθώντας τις ανατολικές συνήθειες, μόνο οι ηγεμόνες, οι βασιλιάδες και οι ευγενείς είχαν το δικαίωμα να διαθέτουν τρομπετίστες. Οι τρομπετίστες ταξίδευαν σε διάφορες πόλεις και έπαιζαν όπου τους ζητούσαν. Υπήρχαν δύο ειδών τρομπέτες. Η μεγάλη τρομπέτα χρησίμευε στα στρατιωτικά δρώμενα. Τα *haut* όργανα παίζονταν στους χορούς και στις εορτές λόγω της έντασης του ήχου τους. Ο Christopher Page ισχυρίζεται πως σε κάποιες συγκεντρώσεις οι ραψωδοί έπαιζαν τις τρομπέτες στην αίθουσα χορού, ενώ άνδρες και γυναίκες άρχιζαν να χορεύουν²². Αυτό το γεγονός μας το επιβεβαιώνει με τη σχετική του αναφορά στο έργο ‘*Cleriadus et Meliadice*’. Γενικά, όσο το δυνατόν περισσότερος θόρυβος γινόταν, τόσο περισσότερο αυτά τα οργανικά σύνολα θαυμάζονταν και αποτελούσαν ψυχαγωγία για τον κόσμο στις εορταστικές συγκεντρώσεις.²³

Στην κατηγορία των σιγανών οργάνων υπήρχε περισσότερη ποικιλία. Σε αυτήν περιλαμβάνονταν τα σιγανά πνευστά, τα έγχορδα και τα πληκτροφόρα. Ορισμένα από τα παραπάνω ήταν η άρπα, το λαούτο, ο αυλός, το rebec, η βιέλλα, η cithara και η lira da braccio. Η άρπα βρισκόταν στην υψηλότερη υπόληψη από όλα τα υπόλοιπα σιγανά όργανα. Άρπα έπαιζαν οι αριστοκράτες και τα βασιλικά μέλη. Επίσης, το λαούτο ήταν δημοφιλές όργανο στον Μεσαίωνα. Συνηθίζονταν στους αυλικούς χορούς και στις ιδιωτικές διασκεδάσεις. Η άρπα και το λαούτο ακούγονται ως σόλο ή ως ντουέτο, όπως ο ζουρνάς με την γκάιντα. Επίσης, η άρπα και το λαούτο ή το ντουέτο δύο λαούτων συναντάται σε πολλών ειδών περιστάσεις της εποχής. Μία από αυτές είναι οι χοροί. Η cithara συνήθως παιζόταν από τους ζονγκλέρ και τους ραψωδούς. Στην αυλική ορχήστρα, η cithara συσχετιζόταν με την άρπα και την βιέλλα, προτρέποντας έτσι τον κόσμο να χορέψει. Το σημαντικό με τα σιγανά όργανα είναι πως συνήθιζαν να συνοδεύουν την φωνή και ήταν πιο ευέλικτα στους διάφορους συνδιασμούς, κάτι το οποίο δεν συνέβαινε με τα δυνατά όργανα. Ο Grocheio θεωρούσε πως το πιο σημαντικό όργανο της δεύτερης κατηγορίας ήταν η βιέλλα, για τον λόγο πως μπορούσε να εκτελεστεί σε ένα μεγάλο εύρος περιστάσεων και ρεπερτορίων. Μπορούσε να παίξει οποιοδήποτε είδος μουσικής σε γιορτές και παιχνίδια που συνηθίζονταν.²⁴ Την ίδια άποψη υποστηρίζει και η Brummel, αναφέροντας πως η βιέλλα χρησιμοποιήθηκε πολύ στον χορό *estampie* και στο ρεπερτόριο των τρουβέρων, κυρίως ως σόλο όργανο, με εξαίρεση ορισμένες φορές που έπαιζε σε συνδιασμό με την

²²“...ministrels played *trompettes* for dancing in the hall after the banquet...”.Page, Christopher, “The Performance of Songs in Late Medieval France: A New Source”, *Early Music*, τομ. 10, No. 4 (Oct., 1982), σελ. 444, <http://www.jstor.org/stable/3126932>, Accessed: 03-05-2018.

²³McGee, Timothy J.: *Instruments and their Music in the Middle Ages*, όπως υποσημ. 17, σελ.xv.

²⁴McGee, Timothy J.: *Instruments and their Music in the Middle Ages*, όπως υποσημ. 17, σελ.xvii.

άρπα ή τον ζουρνά. Οι χώρες στις οποίες ακουγόταν περισσότερο ήταν η Γαλλία, η Αγγλία, η Ιταλία και η Γερμανία.²⁵

Παρόλο που υπήρχε ποικιλία οργάνων, αξιοσημείωτο είναι το γεγονός πως δεν θεωρούνταν όλα κατάλληλα για τους ευγενείς. Οι τελευταίοι έπαιζαν νυκτά έγχορδα (άρπα, λαούτο, ψαλτήριο), πληκτροφόρα (κλαβίχορδο) και την βιέλλα. Δεν υπάρχει κάποιο στοιχείο, το οποίο να αποδεικνύει πως έπαιζαν κάποιο από τα δυνατά όργανα ή τα σιγανά πνευστά. Εξαιρέση αποτελεί το ταμπούρινο, το οποίο βρισκόταν συχνά στα χέρια γυναικών, οι οποίες τραγουδούσαν, ενώ οι υπόλοιποι χόρευαν, όπως παρατηρείται στην εικ.2.

Είναι γεγονός πως διαθέτουμε πολύ μικρό αριθμό οργανικού ρεπερτορίου, το οποίο κατά κύριο λόγο αφορά στην χορευτική μουσική. Πριν το 1450 έχουν βρεθεί λιγότερα από 100 κομμάτια, ενώ μετά το 1450 το υλικό είναι περισσότερο. Με τόσα λίγα στοιχεία για την οργανική μουσική, είναι αναπόφευκτη η δυσκολία διαμόρφωσης μίας ολοκληρωμένης άποψης για το ρεπερτόριο, καθώς είναι πολύ πιθανό οι οργανοπαίχτες να απομνημόνευαν τα κομμάτια ή να αυτοσχεδίαζαν. Τα όργανα έδιναν μεγαλύτερη δυνατότητα αυτοσχεδιασμού απ'ό,τι η ανθρώπινη φωνή και γι'αυτό παρατηρείται μεγαλύτερη μελωδική ποικιλία από τους οργανοπαίχτες παρά από τους τραγουδιστές.²⁶ Ο αυτοσχεδιασμός είναι ζήτημα της οργανικής και όχι της φωνητικής μουσικής. Ο Daniel Leech-Wilkinson υποστηρίζει πως πριν το 1500 δεν συνδιάζονταν οι φωνές με τα όργανα στην πολυφωνική μουσική. Ανεξαρτήτως από αυτήν την άποψη όμως υπήρχε πολυφωνική μουσική για τα όργανα. Ο McGee από την άλλη ισχυρίζεται πως οι μονοφωνικοί χοροί αποτελούσαν το ρεπερτόριο οργάνων, όπως των σιγανών πνευστών, των εγχόρδων και των ζουρνάδων, που εκτελούνταν ως σόλο ή σε σύνολο.²⁷

Η εικονογραφία που υπάρχει σήμερα και παρουσιάζει μουσικά όργανα δεν είναι ιδιαίτερα βοηθητική όσον αφορά το μέγεθος, την τεχνική και τον τρόπο παιξίματος των οργάνων, ούτε φανερώνει σημαντικά στοιχεία για το συγκεκριμένο θέμα. Σε πολλές από τις πηγές απεικονίζονται άγγελοι να κρατούν τα μουσικά όργανα, γεγονός που υποδηλώνει πως η εικονογραφία έχει περισσότερο συμβολικό και όχι ρεαλιστικό χαρακτήρα. Άρα δεν είμαστε σε θέση να διαμορφώσουμε μία γενική εικόνα για τα μουσικά όργανα, παρά μόνο να υποθέτουμε με την βοήθεια λογοτεχνικών πηγών και σημειώσεων για την εκτελεστική πρακτική. Για παράδειγμα, το ποιήμα από τον 13^ο αιώνα 'Li Roumans de Clemades' του Adenez le Roi περιγράφει βιέλλες, ψαλτήρια, άρπες, γκάιντες, κιθάρες, ρέμπεκ και άλλα όργανα. Επίσης, ο Jean Lefebvre de Resson

²⁵ Brummel, Jillissa A., "From Sin to Sensation: The Progression of Dance Music from the Medieval Period Through the Renaissance", *The Research and Scholarship Symposium*, <http://digitalcommons.cedarville.edu/>, Published: 20-4-2016, Accessed: 03-05-2018.

²⁶ Gombosi, Otto, "About Dance and Dance Music in the Late Middle Ages", *The Musical Quarterly*, τομ.27, No. 3 (Jul., 1941), σελ. 295, <http://www.jstor.org/stable/739387>, Accessed: 28-03-2018.

²⁷ "...the monophonic dances were the repertory of all the single-line instruments- the soft wind and strings and the shawms- performed as solo or in ensemble", McGee, Timothy J.: *Instruments and their Music in the Middle Ages*, Ashgate Publishing Company, England, 2009, σελ. xxi.

στο έργο του 'Respit de la mort' αναφέρει ορισμένα όργανα, τα οποία διαχωρίζει σε *haut* και *bas*.

Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι ο Arnold Schering ισχυρίζεται την υπεροχή της οργανικής έναντι της φωνητικής συμμετοχής στην μουσική τους αιώνες 12^ο-16^ο. Για να ενισχύσει τις απόψεις του, πρόβαλε κάποια χαρακτηριστικά που βρήκε στην μουσική ως κριτήρια της οργανικής μουσικής, τα οποία χωρίζονται σε μελωδικά, ρυθμικά και συμφώνως με το κείμενο χαρακτηριστικά.²⁸ Αν και πολλοί μελετητές δεν ενέκριναν τις απόψεις του Schering, τα κριτήρια δεν έχουν εξετασθεί επαρκώς.

Ένα από τα χαρακτηριστικά που θεωρεί ο Schering πως δηλώνουν οργανική μουσική είναι η έκταση, που σε κάποιες περιπτώσεις δεν μπορεί να έχει μία ανθρώπινη φωνή, αλλά εξετάζεται και το ενδεχόμενο κάποια κομμάτια να ήταν γραμμένα για δύο τραγουδιστές. Κάποια επιπλέον στοιχεία είναι ο ρυθμός, η ταχύτητα, όπου θα ήταν πολύ δύσκολο να ακολουθήσει η φωνή, καθώς και οι επαναλήψεις. Όμως, όσον αφορά τον ρυθμό, ο Hibberd έχει διαφορετική άποψη από τον Schering. Ενώ υπάρχει η εντύπωση πως ο σταθερός, τακτικός και ισχυρός ρυθμός είναι στοιχείο της οργανικής μουσικής, στην πραγματικότητα αποτελεί στοιχείο της χορευτικής. Ο χορός αρχικά συνοδευόταν από φωνή και αργότερα προστέθηκαν όργανα, τα οποία στην συνέχεια υιοθέτησαν τον συγκεκριμένο ρυθμό. Έτσι ο χορευτικός ρυθμός επικράτησε να συγκαταλέγεται στο οργανικό στυλ²⁹.

²⁸Hibberd, Lloyd, "On "Instrumental Style" in Early Melody", *The Musical Quarterly*, τομ.32, No. 1 (Jan., 1946), σελ. 108, <http://www.jstor.org/stable/739568>, Accessed: 16-03-2017.

²⁹Hibberd, Lloyd, "On "Instrumental Style" in Early Melody", *The Musical Quarterly*, όπως υποσημ.28, σελ.115.

Κεφάλαιο Τρίτο

Φωνητική Μουσική

Ο Andrew Lesser αναφέρει πως κατά την διάρκεια του Μεσαίωνα η μουσική κατά κύριο λόγο ήταν θρησκευτική. Υπήρχαν τραγούδια με λατινικό κείμενο, τα οποία απευθύνονταν στον γενικό πληθυσμό, αλλά τα όρια μεταξύ θρησκευτικής και κοσμικής ποίησης είναι πολύ θολά. Όμως, όπως οι λειτουργικοί κώδικες γράφονταν για τα άτομα του κλήρου, έτσι γράφονταν και βιβλία κοσμικής ποίησης για την αριστοκρατική αυλή.³⁰

Είναι γεγονός πως χορευτική μουσική αρκετές φορές συνοδευόταν από την ανθρώπινη φωνή και όχι μόνο από όργανα, όπως φαίνεται σε τοιχογραφίες και σε διάφορες εικόνες. Υπήρχε περίπτωση ο χορός να ξεκινούσε με την μελωδική φωνή μιας κοπέλας, η οποία θα ξεσήκωνε τους ακροατές να κινηθούν μαζί με τον ρυθμό ή μπορεί να υπήρχε μία ομάδα ανθρώπων, οι οποίοι τραγουδούσαν, ενώ παράλληλα χόρευαν. Το χορευτικό τραγούδι μπορεί να περιλάμβανε όργανα, αλλά ορισμένες φορές η ανθρώπινη φωνή αντικαθιστούσε εξ ολοκλήρου τα οργανικά σύνολα. Ο Christopher Page υποστηρίζει την άποψη του Βέλγου θεωρητικού Jacques de Liege (1260- 1330), ο οποίος σημειώνει πως στην περίοδο του Μεσαίωνα τα μουσικά όργανα θεωρούνταν κατώτερα από τις φωνές. Επίσης, ο πρώτος τονίζει ότι οι συνθέτες, όσον αφορά την φωνητική μουσική, συνέθεταν κάτι το οποίο οι τραγουδιστές θα μπορούσαν να εκτελέσουν στην εντέλεια, αναδεικνύοντας τα χαρίσματα και τις ικανότητές τους.³¹ Με βάση τις παραπάνω απόψεις, τα όργανα κατά τον 13^ο έως τον 15^ο αιώνα, δεν θεωρούνταν απαραίτητα κι έρχονταν σε δεύτερη μοίρα.

Τα τρία βασικά είδη χορευτικού τραγουδιού την περίοδο αυτή ήταν η *ballade*, το *virelai* και το *rondeau*. Όλα μαζί ονομάζονται *formes fixes*. Ο John Stevens τονίζει πως στην ουσία πρόκειται για τρεις εκδοχές του *carole*, αφού ο τελευταίος δεν είναι μία μορφή, αλλά μάλλον μία χορευτική ιδέα, η οποία μπορεί να πάρει πολλές μορφές.³² Το πιο πιθανό είναι αυτά τα τραγούδια να δημιουργήθηκαν από παλαιότερα χορευτικά τραγούδια του 11^{ου} και του 12^{ου} αιώνα, αλλά τίποτα δεν είναι σίγουρο.³³ Ίσως λόγω της

³⁰ Lesser, Andrew, "Secular Music in the Middle Ages (c. 1000 – 1400 A.D.)", <http://www.andrewlessermusic.com/wp-content/uploads/2012/09/Secular-Music-in-the-Middle-Ages.pdf>, χ.χ., Accessed: 04-05-2018.

³¹ "Instruments have been considered inferior to voices during most periods in Western music.[...] To compose in the Middle Ages was to exploit what singers did best; to succeed was to create something that singers could control and dominate". Page, Christopher, "The Performance of Songs in Late Medieval France: A New Source", *Early Music*, τομ. 10, No. 4 (Oct., 1982), σελ. 442, <http://www.jstor.org/stable/3126932>, Accessed: 03-05-2018.

³² Stevens, John: *Words and Music in the Middle Ages: song, narrative, dance and drama, 1050-1350*, Cambridge University Press, Great Britain, 1986, σελ. 175.

³³ Apel, Willi: "Rondeaux, Virelais, and Ballades in French 13th-Century Song", *Journal of the American Musicological Society*, τομ. 7, No. 2 (Summer, 1954), σελ. 125, <http://www.jstor.org/stable/829766>, Accessed: 24-05-2018.

λέξης *ballare*, που σημαίνει ‘να χορεύει’, οι τρεις αυτές μορφές τραγουδιού θεωρήθηκαν χορευτικές· ωστόσο, δεν υπάρχουν στοιχεία που να υποδηλώνουν ξεκάθαρα χορό.

Δεν θα ήταν όμως δυνατόν να γίνει λόγος για την φωνητική μουσική του Μεσαίωνα χωρίς να αναφερθεί ένα πολύ σημαντικό πρόσωπο, το οποίο είχε καθοριστικό ρόλο στην μουσική του 14^{ου} αιώνα και στην εξέλιξή της. Πρόκειται για τον Guillaume de Machaut (1300- 1377). Ο Machaut ήταν Γάλλος ποιητής και συνθέτης. Θεωρείται από πολλούς μουσικολόγους ως ο σπουδαιότερος συνθέτης του 14^{ου} αιώνα. Οι συνθέσεις του ποικίλουν στα είδη και στις μουσικές μορφές. Μεταξύ άλλων, ανέπτυξε τις *formes fixes*. Ο Machaut αποτελεί τον τελευταίο μεγάλο ποιητή της Γαλλίας, ο οποίος θεωρούσε την λυρική και την μουσική σύνθεση ως ενιαία οντότητα. Ολόκληρο το έργο του διαφυλάσσεται σε 32 χειρόγραφα, μέσα στα οποία περιλαμβάνονται τα μονοφωνικά *virelais* και τα πολυφωνικά *rondeaux* και *ballades*.³⁴

Στο σημείο αυτό αξίζει να γίνει αναφορά στα τρία φωνητικά είδη, την μορφή και τα χαρακτηριστικά τους. Η *ballade* είναι ένα ποιήμα με τρεις στροφές, με επτά ή οχτώ στίχους η καθεμία. Ο τελευταίος ή οι δύο τελευταίοι στίχοι επαναλαμβάνονται στο τέλος της κάθε στροφής, σχηματίζοντας έτσι το ρεφρέν. Οι στίχοι είναι συνήθως δεκασύλλαβοι, με σχήματα ομοιοκαταληξίας. Η βασική μουσική μορφή της *ballade* είναι A B A, όπου το A συμβολίζει τους δύο πρώτους στίχους και έπειτα τους δύο επόμενους, ενώ το B συμβολίζει τους υπόλοιπους στίχους καθώς και το ρεφρέν. Η μουσική και ποιητική της μορφή είναι η εξής³⁵:

A	B	ή	A	B
12	5 6 7		1 2	5 6 7 8
3 4			3 4	

Βέβαια η *ballade* του 13^{ου} αιώνα διαφέρει από αυτήν του 14^{ου}, όσον αφορά τον αριθμό των στροφών και των στίχων, το σχήμα ομοιοκαταληξίας και το ποιητικό μέτρο, χαρακτηριστικά τα οποία τείνουν να ποικίλουν στα διάφορα έργα. Είναι γεγονός πως το στοιχείο της επανάληψης στην μουσική των τροβαδούρων και των τρουβέρων έχει ομοιότητες με την *ballade* του Machaut, καθώς έχουν την ίδια μουσική μορφή. Η διαφορά τους έγκειται στην έλλειψη του ρεφρέν στο ρεπερτόριο των τροβαδούρων και τρουβέρων, εκτός από ορισμένες εξαιρέσεις.

³⁴ Thinley, Kalsang Bhutia, “Guillaume de Machaut, French Poet and Musician”, *Encyclopaedia Britannica*, www.britannica.com/biography/Guillaume-de-Machaut, Published: 22- 3- 2016, Accessed: 27- 08- 2018.

³⁵ Apel, Willi: “Rondeaux, Virelais, and Ballades in French 13th-Century Song”, όπως υποσημ. 33, σελ.122 – 123.

Αντίθετοι με τις απόψεις του Willi Apel που προαναφέρθηκαν για την μορφή της ballade, είναι οι ισχυρισμοί του Gennrich. Σύμφωνα με τον Gennrich, η ballade έχει ρεφρέν, όχι μόνο στο τέλος, αλλά και στην αρχή, όπως το virelai. Στην άποψη αυτή όμως απαντά ο Apel υποστηρίζοντας ότι όλα τα παραδείγματα του Gennrich είναι παραποιημένα. Σε κάθε παράδειγμα τοποθετεί το ρεφρέν στην αρχή, χωρίς να αναφέρει το γεγονός πως τα έχει προσθέσει ο ίδιος. Με άλλα λόγια, η ballade του Gennrich είναι πλασματική.³⁶

Διχογνωμία για την *ballade* υπάρχει επίσης όσον αφορά την σχέση της με την γνωστή *ballad*. Ο τελευταίος όρος αναφέρεται σε μία σύντομη σύνθεση, γνωστή στην Ευρώπη από τα τέλη του Μεσαίωνα και αργότερα και στην Αμερική. Πρόκειται για ένα δημοφιλές ή παραδοσιακό τραγούδι, το οποίο περιλαμβάνει αφηγηματικό, δραματικό διάλογο και λυρικά περάσματα σε στροφική μορφή. Το βασικό χαρακτηριστικό της είναι το αφηγηματικό στοιχείο που πλαισιώνει ολόκληρο το τραγούδι.³⁷ Η Louise Pound το 1919 ισχυρίζεται πως αυτές οι δύο μουσικές μορφές δεν αποτελούν ένα, αλλά δύο ξεχωριστά είδη. Δεν υπάρχει απόδειξη που να επιβεβαιώνει πως η ballad δημιουργήθηκε από τα χορευτικά τραγούδια, αλλά μάλλον πολλά χορευτικά τραγούδια δημιουργήθηκαν πάνω σε δημοφιλή τραγούδια όλων των ειδών, άρα και σε ballads. Αναφέρει πως, αν συνδέονταν οι ballads με τους χορούς, θα υπήρχαν στοιχεία σε διάφορες συλλογές που να επιβεβαιώνουν αυτήν την χρήση τους. Τα βασικά στοιχεία των χορευτικών τραγουδιών είναι η επανάληψη και το ρεφρέν, κάτι που δεν ισχύει για τις ballads. Μπορεί να συναντήσουμε ballads που να διαθέτουν αυτά τα χαρακτηριστικά, αλλά δεν αποτελούν κυρίαρχο ρόλο για το είδος. Η Pound τονίζει πως σημαντικότερο στοιχείο γι' αυτές είναι ο αφηγηματικός τους χαρακτήρας, ο οποίος δεν απαντά σχεδόν ποτέ σε χορευτικά τραγούδια. Τέλος, αναφέρει ότι οι ballads μπορεί να χρησιμοποιούνταν ορισμένες φορές σε χορούς, αλλά δεν ήταν αυτός ο αρχικός τους σκοπός.³⁸ Αντίθετη με την άποψη της Louise Pound είναι αυτή του George McNight, ο οποίος το 1920 έρχεται να διαψεύσει τους ισχυρισμούς της συγγραφέως για την σχέση της ballade με την ballad. Πιο συγκεκριμένα, υποστηρίζει πως η ballad σχετίζεται με το χορευτικό είδος ballade, καθώς σε πολλά παραδείγματα της πρώτης έχουν εντοπιστεί επαναλήψεις και ρεφρέν. Επίσης, το στοιχείο της αφήγησης υπάρχει σε ορισμένα πρώιμα αγγλικά χορευτικά τραγούδια, όμως τα περισσότερα μπορεί κανείς να τα ανακαλύψει στις σκανδιναβικές χώρες³⁹. Έχοντας στο νου αυτές τις απόψεις, είναι δύσκολο να καταλήξει κανείς σε ένα έγκυρο συμπέρασμα, παρά μόνο αν ερευνήσει ο ίδιος διεξοδικά το συγκεκριμένο θέμα.

³⁶“...all the examples given by Gennrich are manipulated...Gennrich gives the final refrain at the beginning of each example without mentioning the fact that these initial refrains are his own additions...To put it briefly, Gennrich's 'ballade' is entirely fictitious.”Apel, Willi, “Rondeaux, Virelais, and Ballades in French 13th-Century Song”, όπως υποσημ. 33, σελ. 126.

³⁷Porter, James κ.α., “Ballad”, *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01879>, χ.χ., Accessed: 19-09-2018.

³⁸Pound, Louise, “The Ballad and the Dance”, *PMLA*, τομ. 34, No. 3 (1919), σελ. 395, <http://www.jstor.org/stable/456888>, Accessed: 03-05-2018.

³⁹McNight, George H., “Ballad and Dance”, The Johns Hopkins University Press, *Modern Language Notes*, τομ. 35, No. 8 (Dec., 1920), σελ. 467, <http://www.jstor.org/stable/2914944>, Accessed: 03-05-2018.

Στην Ιταλία η ballade σχετίζεται με τους ιταλικούς λαϊκούς χορούς. Ο ιταλικός όρος 'ballata' σήμαινε επίσης ένα τραγούδι το οποίο συνόδευε τον χορό και ήταν κατά κύριο λόγο μονοφωνικό σε όλη την διάρκεια του 13^{ου} αιώνα. Παρόλο που έχουν διατηρηθεί μερικά μονοφωνικά τραγούδια από τον 14^ο αιώνα, τα περισσότερα παραδείγματα μετά το 1365 είναι για δύο ή τρεις φωνές.⁴⁰

Η δεύτερη φωνητική μορφή, το *virelai*, έχει και αυτό τρεις στροφές και ένα ρεφρέν, το οποίο όμως διαμορφώνει διαφορετική ενότητα από τις στροφές και εναλλάσσεται με αυτές (RS₁RS₂RS₃R). Η στιχουργία στο *virelai* είναι πιο ευματάβλητη από την ballade, οι στίχοι είναι συνήθως μικρότεροι και δεν είναι όλοι στο ίδιο μέτρο. Όμως η ομοιοκαταληξία παραμένει ίδια. Η μουσική μορφή του *virelai* είναι A A B με το A να είναι οι στροφές και το B, το ρεφρέν:

B A A B B A A B

Για ένα *virelai* με τρεις στίχους στο ρεφρέν και επτά στίχους στην κάθε στροφή η μουσικο-ποιητική του μορφή είναι:

A	B
1 2 3	4 5
	6 7
8 9 10	
1 2 3	

Το *virelai* είναι πολύ πιθανό να εμφανίστηκε στην Γαλλία στα τέλη του 13^{ου} αιώνα. Στα τραγούδια του Jehan de Lescurel τον 14^ο αιώνα εμφανίζεται ως μία αναγνωρίσιμη μουσική μορφή, καθώς παλαιότερα (13^{ος} αιώνας) είχε συνήθως τον ρόλο του *tenor* στα μοτέτα. Παρόλα αυτά όμως στα μέσα του ίδιου αιώνα αποτελούσε βασική μορφή των ισπανικών τραγουδιών, όπως φαίνεται στην συλλογή *Cantigas de Santa Maria* με τα δώδεκα *virelais*. Σημαντικός ήταν ο ρόλος αυτής της μορφής και στην Ιταλία.

Τέλος, το *rondeau* έχει μόνο μία στροφή, η οποία δημιουργείται από ένα δίστιχο ρεφρέν το οποίο βρίσκεται στην αρχή, στο τέλος και ορισμένες φορές στο μέσον του *rondeau*. Η μουσική του ρεφρέν αποτελείται από δύο τμήματα A και B, για κάθε στίχο, τα οποία παρέχουν την μουσική για ολόκληρο το *rondeau*, επαναλαμβάνοντας συνεχώς την ίδια μελωδία:

A B A A B A B

⁴⁰Lesser, Andrew, "Secular Music in the Middle Ages(c. 1000 – 1400 A.D.)", <http://www.andrewlessermusic.com/wp-content/uploads/2012/09/Secular-Music-in-the-Middle-Ages.pdf>, χ.χ., Accessed: 04-05-2018.

Στα πιο μικρά rondeaux, τα οποία έχουν οκτώ στίχους η μορφή είναι η εξής:

A	B
1	2
3	
4 = 1	
5	6
7 = 1	8 = 2

Όταν πρόκειται για rondeau με τρίστιχο ρεφρέν (Machaut), η μουσικο-ποιητική του μορφή είναι⁴¹:

A		B
1	2	3
4	5	
6 = 1	7 = 2	
8	9	10
11 = 1	12 = 2	13 = 3

Το rondeau είναι μία μορφή ικανή για μεγάλη επεξεργασία. Ο John Stevens ισχυρίζεται πως υπάρχουν ομοιότητες ανάμεσα στο rondeau και το carole, αλλά διευκρινίζει πως το carole είναι ένα σύνολο συστατικών, τα οποία συνδιάζονται μεταξύ τους, έτσι ώστε να δημιουργήσουν ένα χορευτικό τραγούδι.⁴² Στο έργο ‘Cleriadus et Meliadice’ του 15^{ου} αιώνα, το οποίο αναφέρεται παρακάτω, το τραγούδι που στέλνει η Meliadice στον Cleriadus, είναι rondeau.⁴³ Στο ρεπερτόριο των τροβαδούρων και των τρουβέρων δεν απαντούν έργα τα οποία να ανήκουν σε αυτό το είδος. Ο λόγος μάλλον είναι πως τα τραγούδια αυτά ακούγονταν σε διαφορετικούς

⁴¹Apel, Willi: “Rondeaux, Virelais, and Ballades in French 13th-Century Song”, όπως υποσημ. 33, σελ.123.

⁴²Stevens, John: *Words and Music in the Middle Ages: song, narrative, dance and drama, 1050-1350*, Cambridge University Press, Great Britain, 1986, σελ. 171.

⁴³Page, Christopher, “The Performance of Songs in Late Medieval France: A New Source”, *Early Music*, τομ. 10, No. 4 (Oct., 1982), σελ. 446, <http://www.jstor.org/stable/3126932>, Accessed: 03-05-2018.

κοινωνικούς κύκλους απ'ό,τι αυτά των τρουβέρων. Ίσως τα *rondeaux* αποτελούσαν συνθέσεις των ζογκλερ, συνοδεύοντας τον χορό σε πιο απλές συγκεντρώσεις και όχι σε αίθουσες κάστρων και παλατιών. Ένας μεγάλος αριθμός κειμένων των *rondeaux* υπάρχουν στην αφηγηματική πεζογραφία ως λυρικές παρεμβολές, όπως το '*Roman de la Rose*' (το 1200 περίπου) ή σε *chansons*, όπως το '*Cleomades*' (1280).⁴⁴ Μετά το 1300 η μορφή του *virelai* αντικατέστησε σε μεγάλο βαθμό το *rondeau* και αργότερα μέσα στον αιώνα παραδείγματα κειμένων απο τα *carole* και *virelai* βρίσκονται σε έργα των Machaut και Froissart.⁴⁵

Παρατηρείται πως τα *rondeaux* και οι *ballades* ήταν περίτεχνα κατασκευασμένα και διακοσμημένα, σε αντίθεση με τα *virelais*, τα οποία είχαν μία απλότητα στην υφή τους. Και όμως τα τελευταία ήταν πιο σπάνια και πιο ιδιαίτερα, ενώ τα πρώτα αποτελούνταν από ορισμένα συνηθισμένα μελωδικο-ρυθμικά μοτίβα. Ο Reaney αναφέρει την άποψη, η οποία είχε επικρατήσει την δεκαετία του 1950, πως στα έργα του Machaut, η ποίηση είναι αυτή η οποία καθορίζει την μορφή της μουσικής. Αυτό μέχρι ένα σημείο ισχύει, αλλά ο ίδιος συμπληρώνει πως, σε μία *ballade* για παράδειγμα, ενώ η μουσική πρέπει να συμπέσει μαζί με τα τμήματα του τραγουδιού, μπορεί να είναι μελισματική, συλλαβική, τριμερής ή τετραμερής, δηλαδή ανεξάρτητη. Στις επαναλήψεις των στίχων, ο ρυθμός και το μέγεθος των γραμμών παραμένουν ίδια. Το στοιχείο που διαφοροποιείται είναι τα ανοιχτά και κλειστά τελειώματα. Στα *virelai* μπορεί να υπάρχει ένα δεύτερο ανοιχτό τελείωμα. Στη συνέχεια θα αναφερθούν ορισμένα χαρακτηριστικά των έργων του Machaut.

Η σχέση μεταξύ της μελωδίας και του ρυθμού ήταν αρκετά στενή τον 14^ο αιώνα. Όμως, από το έργο του Machaut φαίνεται πως ο ρυθμός διακατείχε κυρίαρχο ρόλο στην μουσική, ενώ η μελωδία αντιμετωπιζόταν ως υποδεέστερη. Στο *Cantus* του Machaut υπάρχουν δύο είδη μελωδίας, η μελισματική και η συλλαβική. Η πρώτη συναντάται στα *ballades* και *rondeaux*, ενώ η δεύτερη στα *virelais*. Και στα δύο είδη ο ρυθμός παίζει σημαντικό διαμορφωτικό ρόλο. Μία βασική διαφορά ανάμεσα στην μελισματική και την συλλαβική μελωδία είναι το μέγεθός τους, το οποίο έρχεται σε αντίθεση με αυτό του κειμένου. Δηλαδή αν ένα *rondeau* είχε μακροσκελή μελωδία, το κείμενο θα ήταν μικρό, με αποτέλεσμα να επαναλαμβάνεται το τελευταίο. Συνέβαινε όμως και το αντίθετο, δηλαδή το κείμενο να είναι μεγαλύτερο σε σχέση με την μελωδία. Επίσης, τα μελισματικά κομμάτια έχουν μία ασυμμετρία παρά την ρυθμική

⁴⁴Apel, Willi, "Rondeaux, Virelais, and Ballades in French 13th-Century Song", *Journal of the American Musicological Society*, τομ. 7, No. 2 (Summer, 1954), σελ.127, <http://www.jstor.org/stable/829766>, Accessed: 24-05-2018.

⁴⁵Winerock, Emily, "Robert Mullally, The Carole: A Study of Medieval Dance", *ResearchGate*, <https://www.researchgate.net/publication/254624320>, σελ. 231, Published: September 2012, Accessed: 13, 05, 2018.

ενότητα, ενώ τα συλλαβικά κομμάτια είναι συμμετρικά και δεν έχουν τόσες παύσεις, γεγονός που δίνει την εντύπωση πως τα συλλαβικά έργα είναι πιο μελωδικά.⁴⁶

Τα έργα του Machaut περιέχουν κάποια σπάνια διαστήματα. Το διάστημα, το οποίο αποτελεί ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της μελωδικής κίνησης είναι το τρίτονο. Στο έργο του Machaut παρατηρείται η *musica ficta*, όπου χρησίμευε τον 14^ο αιώνα για να αποφεύγονται οι διαφωνίες στην πολυφωνική μουσική. Γενικά ήταν πολύ προσεκτικός με την χρήση διαστημάτων που ήταν μεγαλύτερα της τρίτης. Ένα επίσης χαρακτηριστικό των συνθέσεών του είναι η φθίνουσα φύση των μελωδιών του. Οι μελωδίες του χωρίζονται σε δύο είδη: αυτές οι οποίες με κλιμακωτή και σταθερή ένταση φτάνουν στην κορύφωσή τους και μετά φθίνουν απότομα, και αυτές στις οποίες η ανάβαση γίνεται με γρήγορους ρυθμούς και έπειτα κατεβαίνουν αργά και ομαλά. Στην μελισματική μελωδία η μουσική συνήθως ξεκινάει από τις ψηλές νότες, ενώ η προκαταρκτική ανάβαση είναι χαρακτηριστικό της συλλαβικής μελωδίας. Επίσης, η ανάβαση και η κατάβαση βρίσκονται σε μεγαλύτερη ισορροπία μεταξύ τους στα συλλαβικά έργα. Στα έργα του συνήθως η κάθε φωνή είναι ανεξάρτητη από τις άλλες, έχοντας το δικό της κείμενο.⁴⁷



Εικ.4 :Guillaume de Machaut, ‘Remede de Fortune’, μινιατούρα, χειρόγραφο με ποιήματα, France, 1350-55.⁴⁸

⁴⁶Reaney, Gilbert, “The Ballades, Rondeaux and Virelais of Guillaume de Machaut: Melody, Rhythm and Form”, International Musicological Society, *ActaMusicologica*, τομ. 27, Fasc. 1/2 (Jan. - Jul., 1955), σελ. 40, <http://www.jstor.org/stable/931552>, Accessed: 24-05-2018.

⁴⁷Reaney, Gilbert, “The Ballades, Rondeaux and Virelais of Guillaume de Machaut: Melody, Rhythm and Form”, όπως υποσημ. 46, σελ. 44.

⁴⁸Bowles, Edmund A., *Musiklebenim 15. Jahrhundert. Leipzig*, VEB Deutscher, Verlag Fur Musik, 1977 (*Musikgeschichte in Bildern*, III, 8).

Το ποιητικό έργο ‘Remede de Fortune’ αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα έργα του Machaut. Ο πρωταγωνιστής είναι ένας νεαρός άνδρας, ένας ποιητής που ερωτεύεται. Μεταξύ των άλλων θετικών επιδράσεων που έχει η αγάπη πάνω του, τον διδάσκει να γράφει τραγούδια. Δεν του δίνει, όμως, το θάρρος να παραδεχτεί ότι δημιούργησε το lai(4^ο κεφάλαιο) που τραγουδάει στην τιμή της κυρίας του και, όταν αυτή ρωτά ποιος έχει γράψει το τραγούδι, τρέχει μακριά. Η επακόλουθη καταστροφή του τον οδηγεί να γράψει μια καταγγελία εναντίον της Τύχης. Και τα δύο αυτά τραγούδια είναι μονοφωνικά, με μία μελωδική γραμμή. Η καταγγελία είναι ιδιαίτερα μακρόχρονη με 36 στροφές, στις οποίες ο Εραστής εκφράζει την θλίψη του. Στην συνέχεια, τον επισκέπτεται η Ελπίδα, εξηγώντας του πως δεν πρέπει να κατηγορεί την τύχη και την αγάπη. Του τραγουδάει μία διμερή μπαλάντα σε πολυφωνικό ύφος και του διδάσκει πως πρέπει να αγαπά και να γράφει ποίηση. Όταν αργότερα ο πρωταγωνιστής πάει να συναντήσει την αγαπημένη του, καθώς την βλέπει να χορεύει, μπαίνει κι αυτός στον χορό. Έπειτα συνεισφέρει το δικό του κομμάτι, το οποίο είναι ένα μονοφωνικό virelai με χορευτικό ρυθμό. Τέλος, εξομολογούνται ο ένας την αγάπη για τον άλλον και ανταλλάσσουν δαχτυλίδια.

Ένα επίσης πολύ σημαντικό πρόσωπο για την φωνητική μουσική του 13^{ου} αιώνα είναι ο Adam de la Halle(περίπου 1250- 1306),γνωστός και ως Adam de Bossu. Ο Adam ήταν ποιητής, μουσικός και νεωτεριστής του πρωιμότερου γαλλικού κοσμικού θεάτρου. Αποτελεί ιδιαίτερη περίπτωση στην ιστορία της μουσικής και αυτό γιατί από την μία, ως ο τελευταίος των τρουβέρων, ‘ζωντάνεψε’ την παλιά γαλλική λυρική ποίηση, ενώ από την άλλη συνδύασε την παραδοσιακή μονοφωνική σύνθεση με την εσωτερική μορφή του μοτέτου του 13^{ου} αιώνα και πειραματίστηκε με το πολυφωνικό κοσμικό τραγούδι. Η συνεισφορά του στην μουσική μέσω των έργων του είναι μεγάλη. Όσον αφορά την χορευτική μουσική, έχει γράψει δεκαέξι χορευτικά τραγούδια με ρεφρέν σε μορφή rondeau, εκτός από ένα virelai και μία ballade.⁴⁹Ένα από τα σημαντικότερα rondeaux του Adam περιέχεται στο ‘*Jeude Robin et Marion*’.⁵⁰

Είναι απαραίτητο να γίνει μία μικρή αναφορά στο *refrain* της φωνητικής μουσικής. Το συστατικό στοιχείο του carole με την μεγαλύτερη ποιητικο-μουσική σημασία είναι το *refrain*. Την περίοδο 1150- 1350η λέξη refrain σήμαινε ένα μικρό απόφθεγμα, ένα αριστοκρατικό γνωμικό ή μία ερωτική παροιμία, συνοδευόμενο με την κατάλληλη μελωδία. Αποτελούσε μέρος μίας στροφής ενός τραγουδιού, το οποίο ήταν κοινό για όλες τις στροφές. Υπήρχε περίπτωση να έχει σχέση με το ποιητικό περιεχόμενο του υπόλοιπου τραγουδιού, αλλά δεν ήταν κι απαραίτητο. Ένα παράδειγμα είναι τα λόγια του Galerans de Lamborc στο έργο του Renart ‘*Guillaume de Dole*’⁵¹. Το refrain απαντά στην Αγγλία και την βόρεια Γαλλία κατά την διάρκεια του 12^{ου}-14^{ου} αιώνα ως

⁴⁹Dickey, Timothy, “Adam de la Halle”, *All Music*, www.allmusic.com/artist/adam-de-la-halle-mn0001564165/biography, χ.χ., Accessed: 05- 09- 2018.

⁵⁰Lesser, Andrew, “Secular Music in the Middle Ages(c. 1000 – 1400 A.D.)”, <http://www.andrewlessermusic.com/wp-content/uploads/2012/09/Secular-Music-in-the-Middle-Ages.pdf>, χ.χ., Accessed: 04-05-2018.

⁵¹Stevens, John: *Words and Music in the Middle Ages: song, narrative, dance and drama, 1050-1350*, Cambridge University Press, Great Britain, 1986, σελ. 171.

το ισχύον στοιχείο της φωνητικής μουσικής. Ο Alfred Jeanroy ισχυριζόταν πως όλα τα refrains αποτελούσαν αποσπάσματα, προερχόμενα από χορευτικά τραγούδια. Με άλλα λόγια, θεωρούσε πως ήταν θραύσματα ενός μεγαλύτερου συνόλου. Όμως αυτή η άποψη, σύμφωνα με τον Stevens, είναι μάλλον εσφαλμένη, καθώς το refrain δεν αποτελούσε δευτερεύον στοιχείο, αλλά διέθετε την μεγαλύτερη σημασία μέσα στο κομμάτι και ήταν το πιο αξιωματικότερο χαρακτηριστικό ενός χορευτικού τραγουδιού. Το σημείο, στο οποίο βρισκόταν το refrain μέσα στην στροφή, αποτελούσε ένα από τα χαρακτηριστικά τα οποία διέκριναν το ένα από το άλλο τραγούδι. Οι μελωδίες των refrains ήταν ευδιάκριτες και διέθεταν αρκετή μελωδικότητα. Αν και υπήρχαν συλλογές με γνωστά refrains, ο τραγουδιστής μπορούσε να δημιουργήσει μία νέα μελωδία, βαισιζόμενος στην παλιά.

Εκτός από τη γαλλική μορφή του rondeau, για την οποία έγινε αναφορά παραπάνω, υπάρχει και η λατινική, η οποία σχετίζεται με την Εκκλησία. Παρόλο που ο χορός αποτελούσε πρόβλημα για την Χριστιανική Εκκλησία στα χρόνια του Μεσαίωνα, την περίοδο 1150-1350 διαφαίνεται ένα χορευτικό είδος που σχετίζεται με τον κλήρο. Πρόκειται για το εκκλησιαστικό είδος του rondeau, το λατινικό κληρικό χορευτικό τραγούδι *rondellus*, το οποίο δανειζόταν μελωδίες από τους κοσμικούς χορούς. Η Εκκλησία περισσότερο φοβόταν τους παγανιστικούς χορούς και γι' αυτό τον λόγο, η Σύγκλητος προχώρησε σε μία σειρά από καταγγελίες έναντι του χορού και του τραγουδιού από το 589 μέχρι τον 17^ο αιώνα. Παρόλα αυτά υπάρχουν ορισμένα στοιχεία τα οποία αποδεικνύουν πως ο θρησκευτικός χορός υπήρχε. Η Josceline Levesque μάλιστα ισχυρίζεται πως πολλά κοσμικά τραγούδια συντέθηκαν από κληρικούς,⁵² γεγονός που, αν όντως αληθεύει, ενισχύει και την άποψη της ύπαρξης του χορού στον χώρο της λατρείας. Το πιο πιθανό είναι να επιτρέπονταν οι χοροί, όταν ήταν ευπρεπείς, και να αποδοκιμάζονταν, όταν κατέληγαν σε υπερβολές. Οι κληρικοί μπορούσαν να χορεύουν στις μεγάλες εορτές, χωρίς όμως να σηκώνουν τα πόδια τους πολύ ψηλά από το έδαφος. Η Jillissa Brummel συμφωνεί με αυτήν την άποψη, αναφέροντας πως οι άνθρωποι της εκκλησίας υποστήριζαν τον χορό σε θρησκευτικές συγκεντρώσεις και σε τελετουργικά γεγονότα.⁵³ Από τα τραγούδια που έχουν διασωθεί και έχουν σχέση με την εκκλησία τα περισσότερα είναι στην μορφή rondeau. Γι' αυτό τον λόγο, εύκολα μπορεί να θεωρηθεί πως πρόκειται για χορευτικά τραγούδια. Ένα παράδειγμα είναι αυτό στην πόλη *Limoges* της Γαλλίας τον 13^ο αιώνα, όπου στην γιορτή του Αγίου Μάρκου διαδραματίζονταν χοροί και ψαλμοί στην εκκλησία. Επίσης, στην Εθνική Βιβλιοθήκη του Παρισιού υπάρχει ένα χειρόγραφο του 13^{ου} αιώνα, το οποίο περιέχει 27 τραγούδια γραμμένα από έναν κληρικό. Η μεγαλύτερη συλλογή από rondelli βρίσκεται στην Φλωρεντία των ΗΠΑ. Σε αυτήν το θέμα των τραγουδιών αρχικά είναι το Πάσχα, ενώ στην συνέχεια αλλάζει και αναφέρεται σε άλλα γεγονότα. Τα λατινικά rondelli είναι στροφικά και αυτή είναι η μόνη διαφορά τους με τα γαλλικά rondeaux. Κατά τ' άλλα είναι σχεδόν πανομοιότυπα.⁵⁴

⁵²Levesque, Josceline, "Western European Instrumental Music in the Middle Ages", http://www.eithni.com/asencyclopedia/western_european_instrumental_music.pdf, χ.χ., Accessed: 03-05-2018.

⁵³Brummel, Jillissa A., "From Sin to Sensation: The Progression of Dance Music from the Medieval Period Through the Renaissance", *The Research and Scholarship Symposium*, <http://digitalcommons.cedarville.edu/>, Published: 20-4-2016, Accessed: 03-05-2018.

⁵⁴Stevens, John: *Words and Music in the Middle Ages: song, narrative, dance and drama, 1050-1350*, Cambridge University Press, Great Britain, 1986, σελ. 187.

Τα χορευτικά τραγούδια βασίζονταν σε έναν ρυθμό, ο οποίος διακρινόταν εύκολα από τους τραγουδιστές και τους χορευτές, έτσι ώστε να μπορούν να ακολουθήσουν την μουσική. Στα περισσότερα refrains και rondeaux, οι μελωδικές φράσεις ήταν μικρές, με ανοιχτά και κλειστά τελειώματα, ενώ το μελωδικό εύρος ήταν μικρό. Υπήρχε καθορισμένη τονικότητα και ιδιαίτερη σχέση μετξύ της νότας με την συλλαβή. Στα απλά τραγούδια, η μελωδία μαζί με τις λέξεις, συγχρονίζονται με τον ρυθμό και του δίνουν νόημα. Έτσι και στο χορευτικό τραγούδι, η κίνηση έχει πρωταρχική σημασία, ενώ οι λέξεις και η μελωδία έπονται, δίνοντας έμφαση και ουσία σε αυτήν. Σε ένα τραγούδι, οι λέξεις δίνουν ώθηση στην μελωδική γραμμή, ανεξάρτητα με την προφορά και την διάρκειά τους. Το πρόβλημα είναι πως δεν είναι γνωστή η χορογραφία των παλαιότερων μεσαιωνικών χορών, με αποτέλεσμα η συλλογή στοιχείων να γίνεται κυρίως από τους στίχους και την μουσική, καθώς και από τις εικονογραφημένες πηγές.

Εκτός από την κεντρική Ευρώπη, ο Wolfram αναφέρεται στα χορευτικά τραγούδια των σκανδιναβικών χωρών (Δανία, Σουηδία, Νορβηγία, Ισλανδία, νησιά Φερόες). Οι ειδικοί ισχυρίζονται πως τα χορευτικά τραγούδια της Σκανδιναβίας προέρχονται από την Γαλλία, αρκεί να λάβει κανείς υπόψη τον πως τον 13^ο αιώνα στην Γαλλία ‘άνθιζε’ ο carole, ενώ οι πληροφορίες που διαθέτουμε για τις βόρειες χώρες την ίδια περίοδο είναι ελάχιστες. Στην Ισλανδία εντοπίζονται οι πρώτες αποδείξεις χορευτικών τραγουδιών στην περιοχή της Σκανδιναβίας. Η L.Pound αναφέρει πως τα ισλανδικά χορευτικά τραγούδια είχαν λυρικά και ερωτικά στοιχεία, όπως είχαν τα πρώιμα γαλλικά και αγγλικά τραγούδια.⁵⁵ Επίσης, στην Σουηδία και την Νορβηγία τα χορευτικά τραγούδια είναι επηρεασμένα από τα νησιά Φερόες, τα οποία είχαν νορμανδικό πληθυσμό. Πολλά από τα τραγούδια που βρίσκονται στην συλλογή του S.Grundtvig, χρησιμοποιούνταν ως συνοδεία των χορών στις σκανδιναβικές χώρες κατά την διάρκεια του Μεσαίωνα, αλλά και τους επόμενους αιώνες. Στην Σουηδία πολλά μεσαιωνικά τραγούδια αναφέρουν χορό. Υπάρχουν αναφορές πως σχηματιζόταν μία μεγάλη αλυσίδα, στην οποία ο αρχηγός τραγουδούσε τους στίχους και καθόριζε τον ρυθμό, ενώ οι υπόλοιποι χορευτές τραγουδούσαν στο ρεφρέν. Αυτοί οι χοροί ονομάζονταν ‘Long Dances’ και επικράτησαν μέχρι και σήμερα στην Σουηδία. Ένας παρόμοιος τύπος χορευτικού τραγουδιού μπορεί να υπήρξε και στην Νορβηγία την περίοδο του Μεσαίωνα, αλλά δεν διαθέτουμε ιστορικό απολογισμό γι’ αυτά⁵⁶. Στις δανικές μπαλάντες υπήρχαν δύο χοροί, οι οποίοι φαίνεται να είναι σαν τον χορό σε γραμμή, όπως απεικονίζεται στην παρακάτω εικόνα. Αυτοί οι χοροί ονομάζονταν ‘The Beggar Dance’ και ‘The Lucky Dance’, όπου μπορεί να ήταν χορός μόνο για γυναίκες. Την ίδια περίοδο, χαρακτηριστικά χορευτικά τραγούδια στη Γερμανία είναι αυτά που ακούγονταν στους αφηγηματικούς χορούς, όπου ο αρχηγός της ομάδας των χορευτών, στεκόταν στην μέση του κύκλου και μιμούταν διάφορους ρόλους. Αυτοί οι χοροί ονομάζονταν ‘Leich’. Η λέξη αντιστοιχεί με την

⁵⁵Pound, Louise, “The Ballad and the Dance”, *PMLA*, τομ. 34, No. 3 (1919), σελ. 385, <http://www.jstor.org/stable/456888>, Accessed: 03-05-2018.

⁵⁶<http://www.wikiwand.com>.

αγγλοσαξονική λέξη *lac* και την σκανδιναβική λέξη *lek*. Ο Wolfram λοιπόν διαχωρίζει τα χορευτικά τραγούδια σε δύο είδη: σε αυτά όπου οι χορευτές κινούνται με τον ίδιο τρόπο, χωρίς μιμήσεις και στα χορευτικά τραγούδια, τα οποία περιέχουν μιμητικά στοιχεία.⁵⁷



Εικ. 5 : Δανέζικη μεσαιωνική θρησκευτική τοιχογραφία από τον 14ο αιώνα στην εκκλησία Oerslev της Ρωμανικής εποχής που απεικονίζει μια σκηνή αλυσιδωτού χορού.⁵⁸

Σε αυτήν την τοιχογραφία, η οποία βρίσκεται στην Oerslev Church της Δανίας, απεικονίζεται ένας αλυσιδωτός χορός. Οι χορευτές είναι πιασμένοι από τα χέρια, κάποια από τα οποία είναι ελαφρώς ανασηκωμένα και τα βήματα φαίνεται να είναι ακανόνιστα, ζωηρά και μεγάλα. Ο αρχηγός και κάποιοι άλλοι από το σύνολο φαίνεται πως κρατάνε ένα μπουκέτο λουλούδια. Τα τρία από τα εννέα άτομα που βρίσκονται στην εικόνα φοράνε στέμμα, κάτι που δηλώνει πως έχουν σχέση με την βασιλική οικογένεια. Οι υπόλοιποι χορευτές είναι μάλλον ευγενείς, οι οποίοι διασκεδάζουν μαζί τους. Το γεγονός πως δεν υπάρχει κάποιος οργανοπαίχτης δείχνει πως ίσως οι χορευτές βάσιζαν τις κινήσεις τους σε κάποιο τραγούδι. Όμως ο λαγός που φαίνεται να παίζει τρομπέτα στα δεξιά της εικόνας, δίνει την αίσθηση του μη ρεαλιστικού. Σε αυτήν την περίπτωση η εικόνα δεν μπορεί να είναι αξιόπιστη. Ο καλλιτέχνης της εικόνας είναι άγνωστος.

⁵⁷Wolfram, Richard, “European Song-Dance Forms”, *Journal of the International Folk Music Council*, τομ. 8 (1956), σελ. 32, <http://www.jstor.org/stable/834743>, Accessed: 03-05-2018.

⁵⁸<https://www.alamy.com>, Contributor: OJPHOTOS / Alamy Stock Photo, Date taken: 23 July 2017.

Αν και είναι γνωστό πως ο χορός, εκτός από τα μουσικά όργανα, συνοδεύονταν και από τραγούδια, όπως προαναφέρθηκε στην αρχή του κεφαλαίου, ο Christopher Page έρχεται να μας προβληματίσει πάνω σε αυτό το θέμα, χρησιμοποιώντας για παράδειγμα το γαλλικό ρομάντζο ‘Cleriadus et Meliadice’ του 15^{ου} αιώνα. Κατά την διάρκεια του έργου, γίνονται πολλές αναφορές στον χορό και στο τραγούδι, αλλά σαν δύο διαφορετικά γεγονότα. Σε κοινωνικές συγκεντρώσεις που περιγράφονται, οι παρευρισκόμενοι αρχικά χόρευαν και, όταν κουράζονταν, ακολουθούσε το τραγούδι από ένα συνήθως άτομο, το οποίο αναδείκνυε τις ικανότητές του και την ωραία του φωνή. Ο Cleriadus αναφέρεται πως εντυπωσίαζε με την αγγελική του φωνή το κοινό, ακόμα και τον βασιλιά, χωρίς όμως να γίνεται λόγος για χορό ή όργανα. Σε άλλο σημείο, όπου ο Cleriadus βρίσκεται πληγωμένος στην κρεβατοκάμαρα του, δέχεται επίσκεψη από τον βασιλιά της Ουαλίας μαζί με την κόρη του και δύο ιππότες. Στην συνέχεια, αφού ρωτάει πρώτα τον Cleriadus, ο βασιλιά λέει στην κόρη του, να τραγουδήσει στον πληγωμένο, για να τον ψυχαγωγήσει, απαιτώντας από δύο ακόμη άνδρες να τραγουδήσουν μαζί της. Η κόρη του βασιλιά είχε τόσο ωραία φωνή, που οποιαδήποτε φωνητική ή ηθική υποστήριξη ήταν περιττή, όπως ισχυρίζεται ο Page.⁵⁹ Άρα ο πιο πιθανός λόγος είναι πως η βοήθεια των δύο ατόμων ήταν απαραίτητη για να τραγουδούν τις χαμηλότερες φωνές (tenor- contratenor), την στιγμή που το κοριτσάκι είχε τον κυρίαρχο ρόλο της υψηλότερης φωνής. Ούτε εδώ γίνεται αναφορά σε όργανα ή χορό.

Λίγες είναι οι φορές στο έργο, όπου αναφέρεται ο χορός με την συνοδεία της ανθρώπινης φωνής. Τέλος, στο σημείο αυτό είναι εύλογο να αναφερθεί μια διάκριση που γίνεται στο έργο ανάμεσα στον ‘χορό με την συνοδεία αοιδών’ και στον ‘χορό με την συνοδεία τραγουδιών’. Φαίνεται πως ο συγγραφέας κάνει αυτόν τον διαχωρισμό, εννοώντας την συνοδεία των αοιδών με την χρήση οργάνων, αντίθετα με τα τραγούδια όπου ακούγεται μόνο η ανθρώπινη φωνή. Ένα παράδειγμα είναι το εξής:⁶⁰

The dancing to minstrels had lasted a long while, for it was a magnificent celebration
... When the company was tired of dancing to minstrels they began to dance to songs...

⁵⁹Page, Christopher, “The Performance of Songs in Late Medieval France: A New Source”, *Early Music*, τομ. 10, No. 4 (Oct., 1982), σελ. 446, <http://www.jstor.org/stable/3126932>, Accessed: 03-05-2018.

⁶⁰Page, Christopher: “The Performance of Songs in Late Medieval France: A New Source”, όπως υποσημ. 59, σελ. 445.

Κεφάλαιο Τέταρτο

Είδη Χορών

4.1. 13^{ος} αιώνας

Στην διάρκεια του 13^{ου} αιώνα πολλοί χοροί κάνουν την εμφάνισή τους κυρίως στην Γαλλία και έπειτα στην Αγγλία, την Ιταλία, την Ισπανία και αλλού. Οι χοροί αυτοί ήταν αριστοκρατικοί, χορεύονταν σε παλάτια, σε κάστρα, σε μεγαλοπρεπείς αίθουσες χορού και σε εξωτερικούς κήπους, από πρόσωπα της υψηλής κοινωνίας, όπως βασιλιάδες, άρχοντες και ευγενείς και αποτελούσαν ένδειξη κομψότητας, σεμνότητας και ευγένειας. Ήταν ένα είδος ψυχαγωγίας και γνωριμίας. Οι ονομασίες αυτών των χορών ποικίλλουν, καθώς και τα χαρακτηριστικά τους.

Ο χορός **carole** αποτελούσε τον κύριο κοινωνικό χορό της Γαλλίας ήδη από τον 12^ο αιώνα. Η λέξη έχει ελληνικές και λατινικές ρίζες. Ο όρος αρχικά εμφανίστηκε στις αρχές του 12^{ου} αιώνα ως μετάφραση του λατινικού *chorus* σε διάφορες εκδοχές του Ψαλτηρίου και έχει βρεθεί σε γαλλικά λαϊκά κείμενα του δεύτερου μισού του 12^{ου} αι. Ωστόσο λεπτομερείς πληροφορίες για την χορογραφία και την μουσική του *carole*, οι οποίες είναι περισσότερες από οποιονδήποτε άλλο χορό, δεν υπάρχουν πριν τον 13^ο αιώνα. Οι πληροφορίες αυτές βρίσκονται σε κάποια γαλλικά κείμενα.

Ορισμένα στοιχεία για τον χορό είναι τα εξής: οι χορευτές ήταν είτε άνδρες και γυναίκες που εναλλάσσονταν ή μόνο γυναίκες. Κρατιόντουσαν από το χέρι και σχημάτιζαν έναν κύκλο, ο οποίος μπορούσε να είναι είτε μεγάλος, είτε μικρός. Καθώς ήταν στραμμένοι από την εσωτερική πλευρά του κύκλου, κινούνταν σύμφωνα με τους δείκτες του ρολογιού, κάνοντας βήματα αριστερά και προσθέτοντας φιγούρες, αν το επιθυμούσαν. Ο χορός μπορούσε να είναι ήρεμος, αλλά και πιο ζωντανός, κάνοντας κινήσεις με μεγάλα βήματα.⁶¹

Αν και ο όρος *carole* αναφέρεται σε χορευτική και όχι σε φωνητική μορφή, οι πηγές δείχνουν πως οι χορευτές τραγουδούσαν μόνοι τους, καθώς χόρευαν. Αν υπήρχε τραγουδιστής, όλοι οι παρευρισκόμενοι ξεσηκώνονταν με το τραγούδι του και συμμετείχαν στον χορό, ακολουθώντας τον αρχηγό. Ο τελευταίος ήταν είτε ένας ζογκλέρ, είτε ένας από τους οργανωτές της γιορτής, ο οποίος κατήθυνε την χορευτική ομάδα. Ο Mullally συγκεκριμένα αναφέρει πως αυτά τα τραγούδια ορίζονταν κυρίως από τις λέξεις 'chanter' και 'chancon' ή πιο σπάνια 'chanconette' και 'chant'. Τα κείμενά τους βρίσκονται ως παρεμβολές και ως αποσπάσματα σε αφηγήσεις και άλλα λογοτεχνικά έργα. Το 'Renausets 'amie' ίσως να είναι το πρωιμότερο παράδειγμα, που προτείνει ότι τα τραγούδια του *carole* μπορεί να είχαν κείμενα σε τρεις στίχους. Όμως

⁶¹Mullally, Robert, "Carole", *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04979>, Published: 20 January 2001, Updated bibliography: 26 May 2010, Accessed 03- 05- 2018.

σε άλλα τραγούδια έχουν βρεθεί έξι στίχοι με ομοιοκαταληξία στα κείμενα τους, διαμορφώνοντας έτσι ένα είδος πρώιμου *rondeau*. Μάλιστα ο όρος ‘*rondet*’ εμφανίζεται ως συνώνυμο του ‘*cancon de carole*’ σε κάποιες σπάνιες περιπτώσεις μετά το 1250. Τα *rondeaux*, *virelais* και *ballades* ακούγονταν σε τέτοιες συγκεντρώσεις, αλλά δεν είναι γνωστό κατά πόσο η χορογραφία ακολουθούσε την περίπλοκη υφή τους.⁶² Στο διάστημα μεταξύ 1250-1350 υπάρχουν ορισμένα τραγούδια που αναφέρονται ως *carole* και αποτελούν σημαντική πηγή για την δυτική ευρωπαϊκή χορευτική μουσική. Τα έργα είναι μονοφωνικά για έναν σολίστ ή μία σειρά από σολίστ.

Υπάρχει μία δυσκολία στην διάκριση του *carole* από άλλους χορευτικούς όρους στο περιεχόμενο των πηγών. Ο όρος ‘*tresche*’ είναι ένας από αυτούς. Πιθανότατα να ήταν ολόιδιος με τον *carole*, με την διαφορά πως χορευόταν σε ευθεία γραμμή. Σε κάποιες περιπτώσεις υπάρχει η χρήση του όρου ‘*tresche*’ για κυκλικό χορό και του ‘*carole*’ για γραμμικό χορό, ίσως εξαιτίας των απαιτήσεων του μέτρου και της ομοιοκαταληξίας. Ο Mullally, αναφερόμενος στις εικονογραφίες για τον χορό *carole*, υποστηρίζει πως δεν υπάρχει πάντα συνοχή σε αυτές, ούτε βασίζονται απαραίτητα στην πραγματικότητα, αφού σε ορισμένες ο χορός παρουσιάζεται ως κυκλικός κι αλλού ως γραμμικός. Αυτή την άποψη σχολιάζει ο McGee, ισχυριζόμενος πως αυτό που εννοεί ο Mullally είναι ότι οι καλλιτέχνες τέτοιων έργων, δεν γνώριζαν πως ο συγκεκριμένος χορός χορευόταν μόνο σε κύκλο.⁶³ Επίσης, ο ιταλικός χορός ‘*carola*’ είναι δάνειο από τον γαλλικό, ενώ η λατινική λέξη ‘*chorea*’ σε κάποια συμφραζόμενα δηλώνει έναν χορό γενικά και σε άλλες περιπτώσεις δηλώνει συγκεκριμένα τον *carole*. Η χρήση αυτών των συνώνυμων λέξεων μπορεί να οφείλεται στην λογοτεχνική σύμβαση παρά στην χορογραφική πραγματικότητα. Το πιο πιθανό είναι όλες αυτές οι ονομασίες να αποτελούσαν έναν χορό με τα ίδια βήματα και την ίδια μουσική.

Ο Mullally για την συγκέντρωση πληροφοριών, στράφηκε σε πολλές σύγχρονες πηγές, αλλά όχι στην πραγματεία του Grocheio (‘*De Musica*’), στην οποία γίνεται μία λεπτομερή αναφορά για την κοσμική μουσική, καθώς την θεωρούσε αναξιόπιστη, γεγονός το οποίο προβληματίζει τον McGee.⁶⁴

Επίσης, τον 13^ο αιώνα εμφανίζεται ένας από τους πιο διαδεδομένους αυλικούς χορούς αυτής της περιόδου με το όνομα **estampie**. Αποτελεί τον μοναδικό καταγεγραμμένο μεσαιωνικό χορό, για τον οποίο διασώζονται περιγραφές και ονομαστικό ρεπερτόριο. Αρχικά εντοπίζεται στην Γαλλία και την Ιταλία. Έχουν

⁶²Mullally, Robert, “Carole”, *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04979>, Published: 20 January 2001, Updated bibliography: 26 May 2010, Accessed 03- 05- 2018.

⁶³“...he is claiming that a contemporary artist did not know that a carole took only the round formation.”. McGee, Timothy J., “The Carole: A Study of a Medieval Dance by Robert Mullally”, *Music & Letters*, τομ. 93, No. 3 (August 2012), σελ.400, <http://www.jstor.org/stable/41684203>, Accessed: 09- 05- 2018.

⁶⁴McGee, Timothy J.: “The Carole: A Study of a Medieval Dance by Robert Mullally”, ,όπως υποσημ. 63, σελ. 401.

προταθεί δύο έννοιες της λέξης: ‘stamping dance’ απο το γαλλικό estampir (να αντηχούν) και ‘low dance’ από το λατινικό stantipedes (σταθερά πόδια).

Για τον estampie πληροφορίες αντλούμε από θεωρητικές και πρακτικές πηγές, όπου οι περισσότερες χρονολογούνται στο τέλος του 13^{ου} αιώνα και τις αρχές του 14^{ου}, αν και κάποιες πηγές καταγράφουν υλικό που μπορεί να χρονολογείται και έναν αιώνα παλιότερα. Υπάρχουν δύο ποιητικές πραγματείες, οι οποίες αναφέρονται στον estampie ως ποιητική και μουσική μορφή και μία μουσική πραγματεία. Αυτές δίνουν πληροφορίες για τον estampie ως φωνητική μορφή και οργανικό χορό. Το ρεπερτόριο με κείμενα περιλαμβάνει 26 ποιήματα χωρίς μουσική και δύο ποιήματα με μουσική, όλα σωζόμενα από πηγές της παλιάς Γαλλίας στις αρχές του 14^{ου} αι. Υπάρχουν επίσης 16 συνθέσεις χωρίς κείμενο που συγκαταλέγονται στην κατηγορία των estampie και οι οποίες εκπροσωπούν τις γαλλικές και τις ιταλικές παραδόσεις. Οι οκτώ από τις 16 συνθέσεις βρίσκονται στο χειρόγραφο duRoi (*F-Pn* fr.844) του 13^{ου} αιώνα με τίτλο ‘estampie’.

Ο οργανικός estampie έχει κάποιες μικρές διαφορές από τον φωνητικό τύπο. Ο Grocheio τον αναγνωρίζει ως μία σύνθεση με πολλά διπλά στιχάρια, όπου το καθένα καταλήγει σε ένα ρεφρέν, το οποίο έχει ανοιχτά και κλειστά τελειώματα. Όπως και στον estampie με κείμενο, έτσι και στο οργανικό, τα στιχάρια διαφέρουν στο μήκος. Ένω, όταν υπάρχουν λόγια, μια στροφική μελωδία, η οποία αποτελείται από πολλά στιχάρια, επαναλαμβάνεται για κάθε νέα στροφή και ακολουθείται από ρεφρέν, στον οργανικό estampie υπάρχουν πολλές στροφές, οι οποίες αποτελούνται από στιχάρια, με το ρεφρεν να επαναλαμβάνεται στο τέλος κάθε στιχάριου. Ο Grocheio αναφέρει πως ο estampie δεν διαθέτει ‘κανονική κρούση’. Αυτή η φράση πήρε πολλές και διαφορετικές ερμηνείες, καθώς δεν γινόταν κατεύθειαν κατανοητό το νόημα της. Εν τέλει, έχοντας υπόψη πως όλα τα μουσικά όργανα που χρησιμοποιούνταν στους χορούς παρήγαγαν ήχο με κρούση, ίσως ο Grocheio να εννοούσε ως ‘κρούση’ τον ‘οργανικό ήχο’ γενικότερα. Ο οργανικός estampie αποτελεί έναν περίπλοκο χορό και μοιάζει με τον δύσκολο φωνητικό estampie.⁶⁵

Η γενική φύση του estampie προτείνεται από την αντίθεση μεταξύ του estampie και του carole. Επειδή είναι γνωστό πως ο carole χορευόταν σε κύκλο, το πιο πιθανό είναι ο estampie να χορευόταν σε ζευγάρια ή πιο σπάνια, να αποτελεί χορό για έναν μόνο άνδρα.⁶⁶ Σε αντίθεση με τον ενεργητικό και κοινόχρηστο carole, ο estampie ήταν χορός κατάλληλος για όλες τις ηλικίες, αλλά δύσκολος και απαιτητικός, με

⁶⁵McGee, Timothy J., “Medieval Dances: Matching the Repertory with Grocheio's Descriptions”, *The Journal of Musicology*, τομ. 7, No. 4 (Autumn, 1989), σελ. 509, <http://www.jstor.org/stable/763778>, Accessed: 16-03-2017.

⁶⁶Rimmer, Joan, “Medieval Instrumental Dance Music”, *Music & Letters*, τομ.72, No. 1 (Feb., 1991), σελ. 64, <http://www.jstor.org/stable/736493>, Accessed: 28-03-2018.

ακανόνιστες και περίπλοκες κινήσεις,⁶⁷ με αποτέλεσμα να χρειάζεται μεγάλη συγκέντρωση.

Τέσσερις ακόμα μεσαιωνικοί χοροί, οι οποίοι βρίσκονται στον κώδικα Faenza και στον κώδικα Robertsbridge, αναγνωρίζονται ως estampies. Ο πρώτος κώδικας περιλαμβάνει τους δύο από τους τέσσερις χορούς με τα ονόματα Tumpes και Sangilio, ενώ στον δεύτερο κώδικα υπάρχει ο χορός με τα όνομα Petrone ή Retrove και ένας ακόμα, του οποίου το όνομα παραμένει άγνωστο. Οι μελωδίες του πρώτου θυμίζουν περισσότερο τα ιταλικά κομμάτια, ενώ οι μελωδίες του δεύτερου είναι συνθεθειμένες σύμφωνα με την ευρωπαϊκή πρακτική.

Ο **espringale** είναι ένας ακόμη γαλλικός χορός. Χαρακτηρίζεται από τα πολλά πηδήματά του. Μας είναι γνωστός από το *‘Roman de la violette’* του Montreuil (1227). Αργότερα τον συναντάμε και στο *‘Songe du vieil pelerin’* του Mézières (1389). Ο espringale, αν και μοιάζει με τον carole, διακρίνεται από αυτόν λόγω της μορφής του, καθώς ο ένας είναι γνωστός ως πηδηχτός χορός, ενώ ο δεύτερος ως κυκλικός. Όμως ο ένας συμπληρώνει τον άλλον.⁶⁸ Γενικά, πρόκειται για έναν λιγότερο δημοφιλή χορό, γι’ αυτό τους επόμενους αιώνες δεν έχουμε περαιτέρω στοιχεία.

Χορός του Μεσαίωνα είναι και ο **farandole**. Πρόκειται για έναν ζωηρό και δημοφιλή χορό που εντοπίζεται στις αρχές του Μεσαίωνα στην Γαλλία. Οι χορευτές ήταν πιασμένοι, σχηματίζοντας αλυσίδα και ελίσσονταν στους δρόμους με την συνοδεία αυλού και τυμπάνου. Η μουσική του μετριέται στα 6/8 και σχετίζεται με τον carole.⁶⁹ Προοριζόταν για ευχάριστα γεγονότα, όπως γάμους, γεννήσεις και επετείους.

Είναι απαραίτητο στο σημείο αυτό να γίνει αναφορά στον μεσαιωνικό γαλλικό όρο **‘dansse real’**, ο οποίος εμφανίζεται στην αρχή ενός μονοφωνικού, χωρίς κείμενο και μάλλον οργανικού κομματιού (**F-Pn** fr.844), ενώ υπάρχει περίπτωση να εμφανίζεται και σε άλλα κομμάτια.⁷⁰ Πρόκειται για έναν χορό, ο οποίος παρουσιάζει κάποιες ομοιότητες με τους estampie και ductia (βλ. 14^{ος} αιώνας). Ο dansse real μοιάζει πολύ με τον estampie, με την διαφορά ότι περιλαμβάνει μόνο τρεις μελωδικές προτάσεις, οι οποίες δεν επαναλαμβάνονται. Σύμφωνα με ενδείξεις, τα τελειώματα ακούγονται μετά από κάθε πρόταση. Το πρώτο από τα δύο αυτά κομμάτια έχει τέσσερις τέτοιες προτάσεις, ενώ το δεύτερο έχει τρεις. Έτσι το τελευταίο φαίνεται να ανταποκρίνεται

⁶⁷McGee, Timothy J.: “The Carole: A Study of a Medieval Dance by Robert Mullally”, *Music & Letters*, No. 3 (August 2012), σελ. 400, <http://www.jstor.org/stable/41684203>, Accessed: 09- 05- 2018.

⁶⁸Mullally, Robert, “Espringale”, *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09003>, Published on print: 20 January 2001, Accessed: 03- 05- 2018.

⁶⁹Kuiper, Kathleen, “Farandole”, *Encyclopaedia Britannica*, www.britannica.com/art/farandole, Published: 17- 05-2016, Accessed: 25- 08- 2018.

⁷⁰Henrick van der Werf, “Dansse Real”, *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07197>, Published: 20 January 2001, Accessed: 26- 04- 2018.

στην περιγραφή του Grocheio για τον ductia⁷¹ με τον τίτλο ‘Danse’. Το άλλο κομμάτι δεν έχει τίτλο.

Για τον χορό **nota** οι πληροφορίες είναι πολύ περιορισμένες. Η παλαιότερη αναφορά στον χορό nota είναι από τον Adam de la Bassee στα τέλη του 13^{ου} αιώνα. Περισσότερα στοιχεία διαθέτουμε από την πραγματεία του Johannes de Grocheio ‘De Musica’ (1300). Ο τελευταίος κάνει μία αναφορά σε τέσσερα στιχάρια και υποστηρίζει πως αυτές οι συνθέσεις μπορούν να θεωρηθούν ως μία μορφή του ductia ή έναν ημιτελές estampie. Ο nota έχει ομοιότητες και με τους δύο παραπάνω χορούς, αλλά δεν είναι κανένας από τους δύο. Αποτελεί μία πολύ ιδιαίτερη μορφή χορού. Ο κάθε nota είναι μοναδικός και διαφορετικός από τις υπόλοιπες συνθέσεις. Υπάρχουν τέσσερις συνθέσεις χωρίς όνομα, οι οποίες έχει θεωρηθεί πως είναι μεσαιωνικοί οργανικοί χοροί και οι οποίες είναι πιθανό να είναι notas. Όλες έχουν δύο τμήματα και διπλά στιχάρια. Βρίσκονται στην Βρετανική Βιβλιοθήκη MSHarley 978.⁷²

4.2. 14ος αιώνας

Τον 14^ο αιώνα έρχονται στην επιφάνεια κάποιοι χοροί, οι οποίοι υπήρχαν ίσως από τα προηγούμενα χρόνια, αλλά δεν έχουμε αποδείξεις γι’ αυτούς, καθώς κι ορισμένα νέα χορευτικά είδη, τα οποία θυμίζουν περισσότερο ή λιγότερο τους πρωιμότερους χορούς. Από την άλλη, οι ήδη υπάρχοντες χοροί σημειώνουν αλλαγές και εξελίξεις.

Ο μεσαιωνικός λατινικός όρος **ductia** αναφέρεται σε ένα είδος χορού, ο οποίος είναι γνωστός μόνο από την πραγματεία του Johannes de Grocheio ‘De Musica’ (1300). Ο Grocheio έκανε μία διάκριση ανάμεσα σε φωνητική και οργανική μορφή, αποκαλώντας την πρώτη ‘cantilena ductia’ και την δεύτερη ‘ductia’. Για την φωνητική μορφή δεν έχουμε πολλές πληροφορίες, παρά μόνο πως είναι ένα ζωνρό και ευχάριστο τραγούδι, με γρήγορα ανεβάσματα και κατεβάσματα, το οποίο τραγουδιέται από αγόρια και κορίτσια στους χορούς και συνήθως στον carole. Η ονομασία *ductia* αναφέρεται περισσότερο στην οπτική του χορού και όχι τόσο στην μουσική του φόρμα⁷³. Δεν υπάρχει κάποια άλλη περιγραφή.

⁷¹Henrick van der Werf, “Ductia”, *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08258>, Published: 20 January 2001, Accessed: 26-04-2018.

⁷²McGee, Timothy J., “Medieval Dances: Matching the Repertory with Grocheio's Descriptions”, *The Journal of Musicology*, τομ. 7, No. 4 (Autumn, 1989), σελ. 514, <http://www.jstor.org/stable/763778>, Accessed: 16-03-2017.

⁷³Henrick van der Werf, “Ductia”, *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08258>, Published: 20 January 2001, Accessed: 26-04-2018.

Για την οργανική μορφή του ductia τα πράγματα είναι πιο ξεκάθαρα. Πρόκειται για μία σύνθεση χωρίς κείμενο που μετριέται με έναν χαρακτηριστικό ρυθμό. Ο ρυθμός ωθεί τους ανθρώπους να κινούνται με τέτοιο τρόπο, έτσι ώστε να χορεύουν και να μετρούν τις κινήσεις στον χορό ductia. Σύμφωνα με τον Grocheio, οι stantipes και οι ductia αποτελούνται από συγκεκριμένο αριθμό puncta. Οι stantipes έχουν έξι ή επτά puncta, ενώ οι ductia μόνο τρία ή τέσσερα. Ο σταθερός αριθμός των χτύπων του ductia είναι αυτό το στοιχείο που τον διαφοροποιεί από τον estampie, του οποίου ο puncta έχει ποικίλους χτύπους. Έτσι ο ductia του Grocheio μοιάζει με τον dansse του χειρόγραφου duRoi (*F-Pn* fr.844, ff.5r, 104v).

Μία ιδιαίτερη περίπτωση από τον 14^ο αιώνα και μετά αποτελεί ο συνδιασμός δύο χορών. Ο όρος, ο οποίος δηλώνει αυτόν τον συνδιασμό είναι η λέξη ‘**Nachtanz**’. Με αυτόν τον όρο χαρακτηρίζεται ένα ζευγάρι χορών, συνήθως με γρήγορη, τρίσημη επανεπεξεργασία του αρμονικού και μελωδικού υλικού του πρώτου. Πολλοί γνωστοί χοροί, από την Αναγέννηση και το Μπαροκ, πραγματώνουν αυτή την λειτουργία κι εμφανίζονται σε μουσικές πηγές, με ποικιλία ονομάτων, όπως rotta, espringale, saltarello, riva, tourdion, galliard, tripla, sciolta, proportz. Η ιδέα της αντίθεσης ενός εκλεπτυσμένου ήρεμου χορού με ένα δραστήριο πήδημα χρονολογείται από τον 12^ο αιώνα, με αναφορές στο ζευγάρι carole-espringale. Όμως το παλαιότερο τεκμήριο ενός Nachtanz είναι ένα ιταλικό χειρόγραφο του 14^{ου} αιώνα. Σε αυτό το χειρόγραφο, μετά από τα δύο κομμάτια, ακολουθεί ένας ‘after-dance’ που συνοψίζει και διανθίζει το υπάρχον υλικό διατηρώντας το βασικό μέτρο.⁷⁴ Παρόμοια περίπτωση με αυτή του nachtanz είναι ο συνδιασμός του carole με τον hovedanse (courtdance), έναν χορό σε ζευγάρια που συνοδεύταν από πνευστά όργανα. Αυτό συνέβαινε στην Αγγλία και στην Γαλλία κατά το δεύτερο μισό του 14^{ου} αιώνα. Όμως στις αρχές του 15^{ου} αιώνα και οι δύο χοροί έδωσαν την θέση τους στον bassedanse (15^{ος} αιώνας).⁷⁵

Τον ίδιο αιώνα χοροί με μικρότερη σημασία είναι οι **trotto**, **troto** και **rotta**. Οι ονομασίες των δύο πρώτων χορών πιθανόν προέρχονται από την ίδια λέξη, trottare. Έχουν κοινά μελωδικά χαρακτηριστικά και μοιάζουν με μικρό saltarello. Περιλαμβάνουν ακανόνιστες φράσεις, 4 στιχάρια στον trotto και 3 στον troto. Είναι δύσκολο να ξεχωρίσουμε χορούς, οι οποίοι έχουν κοινά χαρακτηριστικά και ονόματα. Σύμφωνα με τον McGee, οι trotto και rotta μπορεί να είναι είτε ένας χορός ή δύο διαφορετικοί, λειτουργώντας ως after dances. Πιο πιθανή μάλλον είναι η πρώτη περίπτωση, καθώς ο trotto συμπληρώνεται από τον προηγούμενο χορό, όπως και ο rotta. Η λέξη *trotto* χρησιμοποιείται σε ένα από τα δεκαπέντε κομμάτια του ιταλικού χειρογράφου *GB-Lbl* Add.29987, στο οποίο περιλαμβάνεται ο χορός estampie, όπως αναφέρεται παρακάτω.⁷⁶

⁷⁴Cusick, G. Suzanne, “Nachtanz”, *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19519>, Published: 20- 01- 2001, Accessed: 03- 05- 2018.

⁷⁵Mullally, Robert, “Carole”, *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04979>, Published: 20 January 2001, Updated bibliography: 26 May 2010, Accessed 03- 05- 2018.

⁷⁶Crane, Frederick, “On Performing the Lo Estampies”, *Early Music*, τομ.7, No. 1 (Jan., 1979), σελ. 25, <http://www.jstor.org/stable/3126380>, Accessed: 03-05-2018.

Η ιταλική λέξη **caribo** αναφέρεται σε οργανική έκδοση της μορφής *lai*, η οποία όμως υπονοεί χορευτική μουσική. Ο όρος *Lai* αναφέρεται σε ένα φωνητικό είδος, στο οποίο η κάθε στροφή έχει την δική της μορφή και την δική της μουσική. Ο όρος *caribo* αναφέρθηκε μαζί με τον *nota* και τον *stampita* από τον θεωρητικό Francesco da Barberino (1310). Εμφανίζεται ως χορευτικό τραγούδι στο έργο του Dante 'Purgatorio'. Υπάρχει ασυμφωνία απόψεων για το αν η λέξη προέρχεται από την ελληνική 'χαρις' ή από το όνομα ενός αραβικού οργάνου.⁷⁷ Δεν διαθέτουμε παραπάνω πληροφορίες γι' αυτήν την μορφή.

Στα τέλη του 14^{ου} αιώνα εμφανίζεται ο χορός με το όνομα **saltarello**. Πρόκειται για έναν ιταλικό ζωηρό χορό, μέτριας ταχύτητας, με αρκετά πηδήματα. Περιλάμβανε κυρίως τρίσημο μέτρο, αλλά ορισμένα *saltarelli* μετριούνταν και στα 6/8, 3/8, 4/4 και 6/4. Η προέλευση του *saltarello* είναι ιταλική και ισπανική. Η παλαιότερη γνωστή χρήση του όρου βρίσκεται σε ένα χειρόγραφο της Τοσκάνης (*GB-Lbl* Add.29987, facs. inMSD, xiii, 1965), όπου 15 μονοφωνικά κομμάτια χωρίς κείμενο περιλαμβάνονται κάτω από την επικεφαλίδα 'Istampitta', αφού τα πρώτα *saltarelli* είχαν την ίδια μουσική μορφή με τον *estampie*. Όπως και ο *estampie*, έτσι και ο *saltarello* αποτελείται από πολλές στροφές με τα τελειώματά της η καθεμία, ανοιχτά ή κλειστά.⁷⁸

Ο *carole* τον 14^ο αιώνα, εκτός από την Γαλλία, ήταν πολύ δημοφιλής και στην Αγγλία. Επίσης, αυτήν την περίοδο υπάρχει έντονη η εμφάνιση του **αγγλικού carol**. Για το συγκεκριμένο είδος έχουν διατυπωθεί διάφορες απόψεις, όπως αυτήν του John Stevens. Σύμφωνα με αυτόν, το αγγλικό *carol* χωρίζεται σε τέσσερα είδη. Ένα από αυτά υπάρχει περίπτωση να είναι συνδεδεμένο ως προς το όνομα και στην φύση του με το μεσαιωνικό γαλλικό *carole*. Το *carol* ήταν ένα χορευτικό τραγούδι, με κύριο χαρακτηριστικό τις ποικίλες χορογραφικές μορφές. Η αγγλική αυλική παράδοση μέχρι τα τέλη του 14^{ου} αιώνα ήταν επηρεασμένη από την γαλλική και σε πολλές αγγλικές λογοτεχνικές αναφορές υπάρχει το *carole*. Σε πολλές από αυτές αναφερόταν ο χορός σε συνδυασμό με το τραγούδι. Υπάρχουν ενδείξεις από τον 14^ο αιώνα πως το *carol* θα μπορούσε να είναι απλώς ένα πανηγυρικό τραγούδι, το οποίο τραγουδιόταν σύμφωνα με την κίνηση μίας πομπής. Όμως τα κύρια αριστοκρατικά μουσικά βιβλία των Tudors περιέχουν αριστοκρατικά *carols*, τα οποία μοιάζουν περισσότερο με τα *caroles* παρά με τα τραγούδια του 15^{ου} αιώνα.⁷⁹ Το 1920 την άποψή του πάνω σε αυτό το θέμα είχε εκφράσει ο George McNight, με την οποία συμφώνησε αργότερα και ο Mullally. Ο πρώτος ισχυρίζεται πως αρχικά ο όρος 'carol' αναφερόταν στον χορό και

⁷⁷Fallows, David: "Lai", *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15841>, Published: 20 January 2001, Accessed: 03-05-2018.

⁷⁸Little, Meredith Ellis, "Saltarello", *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24412>, Published: 20-01-2001, Accessed: 26-06-2017.

⁷⁹Stevens, John & Dennis, Libby: "Carol", *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04974>, Published: 20 January 2001, Accessed: 03-05-2018.

συγκεκριμένα σε έναν κυκλικό χορό (13^{ος} αιώνας). Αργότερα όμως η σημασία της λέξης άρχισε να σχετίζεται με τα τραγούδια που συνόδευαν τον χορό, ενώ στην συνέχεια με τα χαρούμενα τραγούδια γενικά. Με τον καιρό η έννοια άλλαξε και η λέξη carol αναφερόταν στα τραγούδια των Χριστουγέννων, χωρίς να υπάρχει καμία σχέση με τον μεσαιωνικό χορό carole.⁸⁰ Γενικά επικρατεί μία σύγχυση όσον αφορά την σχέση αγγλικού carol και γαλλικού carole, η οποία μάλλον οδηγεί στο συμπέρασμα πως τα δύο είδη αποτελούσαν δύο διαφορετικές κατηγορίες.

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός πως στην πραγματεία του 'De Musica', ο Grocheio συσχετίζει το φωνητικό carol με τον φωνητικό estampie, αναφέροντας πως σε έναν estampie πριν το ρεφρέν προηγούνται τουλάχιστον δύο στιχάρια, όπου το καθένα είναι έστω και λίγο διαφορετικό. Αντίθετα, τονίζει πως στο carol υπάρχει μόνο ένα στιχάριο με ίδιο παντα μέγεθος, γεγονός που δημιουργεί μία πιο απλή μορφή.⁸¹ Το περίεργο στα λεγόμενα του είναι πως περιγράφει το carol 'leaders dance'. Χρησιμοποιεί δηλαδή τον όρο 'carol' και όχι 'carole', εννοώντας όμως το χορευτικό είδος, με αποτέλεσμα η σημασία των δύο λέξεων να βρίσκεται πάλι σε σύγκρουση. Το πιο πιθανό όμως είναι να εννοεί το χορευτικό είδος carole.

Τον 14^ο αιώνα ο estampie εμφανίζεται και ως φωνητικό είδος. Ειδικότερα, απαντά στην ανώνυμη ποιητική πραγματεία '*Doctrina de compondredictatz*' (1300), όπου περιγράφεται με όρους που σχετίζονται με ποιητικά και μουσικά χαρακτηριστικά. Είναι ένα ποίημα με τέσσερις strofés, ένα ρεφρέν και μία stroφή με διαφορετική μελωδία. Ένα ακόμη παράδειγμα είναι η πραγματεία '*Leys d'amors*', η οποία συντάχθηκε από τον Guillaume Molinier στο πρώτο μισό του 14ου αιώνα. Σε αυτήν αναγνωρίζεται η ύπαρξη μιας μουσικής μορφής, κάνοντας όμως αναφορά σε ορισμένα σημεία, όχι μόνο στην μουσική αλλά και στο κείμενο. Σε αυτά τα δύο έργα απαντά η λέξη '*coblas*', η οποία σχετίζεται με το ποιητικό κομμάτι ενός estampie. Χρησιμοποιείται είτε για να περιγράψει κάποιες ποιητικές φόρμες, είτε με την σημερινή σημασία της λέξης 'κουπλέ'. Τα στοιχεία που παρουσιάζονται σε αυτές πραγματείες εξηγούνται με παραδείγματα στο κείμενο και την μουσική του τραγουδιού *Kalenda maya*, γραμμένο από τον τροβαδούρο Raimbaut de Vaqueiras. Το έργο *Kalenda maya* απεικονίζει την ποικιλία των φράσεων και της μελωδίας. Δεν έχουν όλα τα ζεύγη των φράσεων την ίδια διάρκεια και το τελείωμα του κάθε στίχου στην τρίτη stroφή δεν είναι πάντα ίδιο. Επίσης στο ρεφρέν το κείμενο και η μελωδία είναι διαφορετικά απ'ό,τι στις strofés.⁸²

Οι θεωρητικοί ισχυρίζονται πως το ρεφρέν αποτελεί μέρος της κατασκευής ενός estampie. Σύμφωνα με τον Grocheio, ο estampie ξεκινάει με το ρεφρέν, το οποίο

⁸⁰McNight, George H., "Ballad and Dance", The Johns Hopkins University Press, *Modern Language Notes*, τομ. 35, No. 8 (Dec., 1920), σελ. 464, <http://www.jstor.org/stable/2914944>, Accessed: 03-05-2018.

⁸¹McGee, Timothy J., "Medieval Dances: Matching the Repertory with Grocheio's Descriptions", *The Journal of Musicology*, τομ. 7, No. 4 (Autumn, 1989), σελ. 508, <http://www.jstor.org/stable/763778>, Accessed: 16-03-2017.

⁸²McGee, Timothy J., "Estampie", *Grove music online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09012>, Published: 2001, Accessed: 06-05-2018.

επαναλαμβάνεται στο τέλος κάθε στροφής, ποικίλει στην ομοιοκαταληξία και στις μελωδικές φράσεις, χρησιμοποιεί διαφορετικό κείμενο και μελωδία στο ρεφρέν από τις στροφές και μπορεί να έχει όσες στροφές θέλει ο συνθέτης. Επίσης, ο Grocheio φέρνει σε αντίθεση τους χορούς *estampie* και *carole* με άλλες χορευτικές μορφές (*ballade*, *rondeau* και *virelai*), όπου το ρεφρέν αποτελείται από ένα μέρος του κειμένου και της μελωδίας της στροφής.⁸³

Από τις 16 συνθέσεις (βλ. 13^ο αιώνα), οι οποίες δεν έχουν κείμενο και συγκαταλέγονται στην κατηγορία των *estampie*, οι οκτώ βρίσκονται σε ένα ιταλικό χειρόγραφο (*GB-Lbl* Add.29987), το οποίο χρονολογείται στα τέλη του 14^{ου} αιώνα, με τίτλο 'Istanpitta'. Ο Frederick Crane επισημαίνει πως τα δύο σημαντικότερα κομμάτια αυτής της συλλογής είναι το 'salterello' (12) και το 'Lamento di Tristano'. Όμως στις περισσότερες εκδόσεις αυτού του χειρογράφου έχουν παρατηρηθεί πολλά λάθη και ασάφειες, με αποτέλεσμα να μην αποδίδουν με ακρίβεια τα κομμάτια. Για παράδειγμα, αναφέρει την έκδοση του Janten Bokum, στην οποία σε κάποια μέτρα υπάρχουν λιγότεροι ή περισσότεροι χτύποι, σε σχέση με άλλες εκδόσεις. Όμως στις εκτελέσεις, όπου προστίθεται κανόνικος ρυθμός με το τύμπανο, το μέτρο παραμένει ίδιο σε όλη την διάρκεια του κομματιού. Επίσης, ο Crane τονίζει πως ορισμένοι εκτελεστές αλλάζουν σε κάποια σημεία τον ρυθμό, ώστε να διατηρηθεί το ίδιο μέτρο.⁸⁴

Όσον αφορά τα όργανα, τα οποία προορίζονταν για το συγκεκριμένο χειρόγραφο, ο McGee δεν αναφέρει κάτι, σε αντίθεση με τον Crane, ο οποίος κάνει εικασίες για τα όργανα που θα ταίριαζαν περισσότερο. Ισχυρίζεται πως το βασικό μεσαιωνικό όργανο για τον *estampie* ήταν η βιέλλα. Αν αναλογιστούμε ότι κομμάτια όπως αυτά αυτοσχεδιάζονταν, τότε μπορούμε να καταλάβουμε γιατί ήταν εφικτό να υπάρχει μόνο ένα όργανο. Στην περίπτωση όμως που τα κομμάτια ήταν γνωστά, οι εκτελέσεις μπορεί να περιλάμβαναν δύο ή περισσότερα μουσικά όργανα, τα οποία θα βρίσκονταν σε ομοφωνία ή σε διάστημα οκτάβας. Τα κρούστα δεν είναι πολύ πιθανό να χρησιμοποιούνταν.⁸⁵

Όλοι οι *estampies* χωρίς κείμενο ταιριάζουν στην γενική περιγραφή του Grocheio, αλλά οι δύο συλλογές είναι λίγο διαφορετικές όσον αφορά την διάρκεια, το μέτρο, τον εσωτερικό σχεδιασμό και το μελωδικό στυλ. Οι γαλλικοί *estampies* έχουν μικρά στιχάρια με οκτώ έως και είκοσι ενότητες και βρίσκονται σε απλό τρίσημο μέτρο. Οι χοροί στην ιταλική πηγή ποικίλουν σε διάρκεια με είκοσι έως εκατό ενότητες και είναι βασισμένοι σε δίσημο μέτρο. Επίσης, οι δύο συλλογές χορών (*Istanpitta* & *duRoi*), διαφέρουν στην δομή και στον τονικό προσανατολισμό. Στον γαλλικό *estampie* κάθε ζεύγος στροφών έχει εντελώς νέο υλικό και τελειώνει με ένα μικρό ρεφρέν, με ανοιχτά και κλειστά τελειώματα. Το τυπικό σχεδιάγραμμα ενός γαλλικού *estampie* είναι το εξής: A, B, Cκτλ. = στροφή, R = ρεφρέν, x = πρώτο ή 'ανοιχτό' τελείωμα, y = δεύτερο ή 'κλειστό' τελείωμα): ARx/y, BRx/y, CRx/yκτλ. Τα ιταλικά παραδείγματα

⁸³ McGee, Timothy J.: "Estampie", όπως υποσημ. 82.

⁸⁴ Crane, Frederick, "On Performing the Lo Estampies", *Early Music*, τομ.7, No. 1 (Jan., 1979), σελ. 27, <http://www.jstor.org/stable/3126380>, Accessed: 03-05-2018.

⁸⁵ Crane, Frederick: *On Performing the Lo Estampies*, όπως υποσημ. 84, σελ. 28.

παρουσιάζουν διαφορετικά τυπικά σχεδιαγράμματα. Κάθε ζεύγος στροφών περιέχει από ένα έως τρία μελωδικά τμήματα και μπορεί να συνδυαστούν διαφορετικά τμήματα από στροφή σε στροφή, πριν έρθει το ρεφρέν. Ένα ενδεικτικό σχεδιάγραμμα είναι το εξής: ABRx/y, CDRx/y, EDRx/y, FBRx/y (B= παλιό υλικό, D= νέο υλικό). Υπάρχουν δύο ιταλικοί χοροί, 'Parlamento' και 'Inpro', των οποίων το σχεδιάγραμμα δεν έχει βρεθεί σε κανέναν άλλο χορευτικό ρεφρέν. Χρησιμοποιούν νέο μελωδικό υλικό για το ρεφρέν και τελειώματα για τα δύο τελευταία ζεύγη στροφών.

Εκτός από τα παραπάνω, οι γαλλικοί και οι ιταλικοί estampies παρουσιάζουν κάποιες διαφορές στην κατασκευή της μελωδίας και των φράσεων. Οι μελωδίες στους γαλλικούς χορούς έχουν μικρό εύρος και είναι διατονικές, δίνοντας έμφαση σε έναν τρόπο. Οι φράσεις είναι μικρές και μέσα σε κάθε estampie όλες οι φράσεις δημιουργούνται από έναν μικρό αριθμό ρυθμικο-μελωδικών μοτίβων. Αντίθετα, το μελωδικό εύρος των ιταλικών παραδειγμάτων είναι μεγάλο και οι μελωδίες βασίζονται σε τετράχορδα που περιέχουν χρωματική παραλλαγή. Οι φράσεις είναι μεγάλες και αποτελούνται από έναν μεγάλο αριθμό ρυθμικό-μελωδικών μοτίβων. Η κατασκευή των ιταλικών χορών θυμίζει περισσότερο τους ανατολικούς μεσογειακούς χορούς, απ'ό,τι τους χορούς της Ευρώπης την ίδια εποχή. Ομοιότητες υπάρχουν στο 'pesren', μία οργανική μορφή της Τουρκίας και της Αραβίας και οι μελωδικές ιδέες μοιάζουν με το τουρκικό σύστημα *maqām*.⁸⁶ Όσον αφορά τον σχεδιασμό, δεν είναι σωστό να θεωρείται πως ο ιταλικός estampie είναι πιο πολύπλοκος από τον γαλλικό, καθώς οι αρχές ενός γαλλικού estampie βασίζονται σε μία διαφορετική κάθε φορά μελωδία, ανοίγοντας και κλείνοντας με συνηθισμένα μοτίβα ως ρεφρέν.⁸⁷

4.3. 15^{ος} αιώνας

Πληροφορίες για τον χορό του 15^{ου} αιώνα έχουμε από δευτερεύουσες πηγές. Ο λόγος που συμβαίνει αυτό είναι διότι οι επαγγελματίες οργανοπαίχτες, οι οποίοι συνόδευαν τους χορούς, είτε απομνημόνευαν είτε αυτοσχεδίαζαν την μουσική. Αντίθετα με τους τραγουδιστές, οι Βουργουνδιανοί και οι Φλωρεντινοί οργανοπαίχτες δεν είχαν παρτιτούρα μπροστά τους. Από μία μελωδία, μπορούσαν να δημιουργήσουν ένα ολόκληρο χορευτικό κομμάτι.

Δύο νέοι αριστοκρατικοί χοροί κάνουν την εμφάνισή τους τον 15^ο αιώνα. Αυτοί είναι ο **bassadanza** και ο **ballo**. Οι δύο χοροί συναντούνται σε όλη την διάρκεια του 15^{ου} αιώνα και χάνονται στα μέσα του 16^{ου} αι. Η Barbara Sparti παραθέτει στοιχεία για αυτούς τους δύο χορούς. Ο ballo αποτελεί ιταλική εφεύρεση. Ορισμένα στοιχεία του εντοπίζονται στους χορούς του 13^{ου} και του 14^{ου} αιώνα, ενώ άλλα φαίνεται να αποτελούν νέες δημιουργίες των Ιταλών δασκάλων του 15^{ου} αι. Ο bassadanza είναι

⁸⁶ McGee, Timothy J., "Estampie", *Grove music online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09012>, Published: 2001, Accessed: 06-05-2018.

⁸⁷ Rimmer, Joan, "Medieval Instrumental Dance Music", *Music & Letters*, τομ.72, No. 1 (Feb., 1991), σελ. 64, <http://www.jstor.org/stable/736493>, Accessed: 28-03-2018.

ένας αργός χορός στα 6/4⁸⁸. Πιθανότατα εισήχθη στην Ιταλία από την Γαλλία και την Βουργουνδία. Τα χαρακτηριστικά του είναι πολύ ιδιαίτερα και δεν φαίνεται να προϋπήρχαν σε προγενέστερους χορούς, χωρίς να είναι απόλυτα σίγουρο, καθώς οι διαθέσιμες πληροφορίες για τους αυλικούς χορούς του 13^{ου} και 14^{ου} αιώνα, είναι ελάχιστες.⁸⁹

Αν και πριν τον 15^ο αιώνα δεν περιγράφονται πουθενά τα βήματα και η μουσική, το όνομα του χορού *bassedanse* αναφέρεται το 1340 από τον τροβαδούρο Raimond de Cornet. Πρόκειται για έναν χορό με μικρά βήματα κοντά στο έδαφος. Στοιχεία για την μουσική και τα βήματα υπάρχουν σε βουργουνδικά χειρόγραφα, καθώς και σε γαλλικές, αγγλικές και ισπανικές πηγές. Αυτά συνδυάζονταν μέσα σε ένα πρότυπο, τις *mesures*. Πολλές *mesures* δημιουργούσαν έναν χορό. Οι πηγές δίνουν μεγάλη έμφαση στην λαμπρότητα και την κομψότητα της κίνησης. Το τελικό αποτέλεσμα θύμιζε τα κύματα της θάλασσας. Συμφωνα με τον Gombosi, η πρώτη αναφορά που διατίθεται για την συσχέτιση του τραγουδιού με τον συγκεκριμένο χορό χρονολογείται -με επιφύλαξη- γύρω στο 1475.⁹⁰

Ο Gombosi ισχυρίζεται πως η λέξη *bassazdanza* είναι ένας γενικός όρος, ο οποίος αναφέρεται σε τέσσερα διαφορετικά είδη χορού, που διαφέρουν στο τέμπο, το μέτρο και τα βήματα.⁹¹ Αντίθετη άποψη με αυτήν του Gombosi υποστηρίζει η Barbara Sparti, η οποία απαριθμεί τέσσερα διαφορετικά μέτρα για τον *ballo* και όχι για τον *bassadanza*. Η τελευταία εξηγεί πως το πρώτο τέμπο αποτελεί ο χορός *bassadanza*, ο οποίος είναι ο πιο αργός, έπειτα είναι ο *quaternaria* ή *saltarello tedesco* στα 2 x 2/2, στη συνέχεια ο *saltarello*, ο οποίος μετριέται στα 3/2 και τέλος ο *riva* που είναι ο πιο γρήγορος. Ο William Smith σε σχέση με ένα από τα *sacre rappresentationi* του Revello, συγκεκριμένα στο επεισόδιο με την Σαλώμη, αναφέρει πως η κοπέλα χορεύει πρώτα έναν *bassadanza* και μετά έναν *saltarello*.⁹²

Ο *ballo*, ως εισαγωγή συνήθως περιλάμβανε έναν *saltarello*, *saltarello misura* ή *quaternaria*, κατά την διάρκεια της οποίας οι χορευτές στήνονταν και ετοιμάζονταν για τον χορό. Ο John Caldwell ισχυρίζεται πως οι λέξεις *quaternaria*, *ternaria* και *senaria* σχετιζόνταν με το μέτρο και αποτελούν τους προγόνους του *quaternaria*.⁹³ Η εισαγωγή υπήρχε περίπτωση να είναι μικρή ή μεγαλύτερη ανάλογα με την περίπτωση,

⁸⁸Spartì, Barbara, "The 15th- Century "balli" Tunes: A New Look", *Early Music*, τομ. 14, No 3 (Aug., 1986), σελ. 346, <http://www.jstor.org/stable/3127107>, Accessed: 28- 03- 2018.

⁸⁹Gombosi, Otto: "About Dance and Dance Music in the Late Middle Ages", *The Musical Quarterly*, τομ. 27, No. 3 (Jul., 1941), σελ. 296- 297, <http://www.jstor.org/stable/739387>, Accessed: 28- 03- 2018.

⁹⁰Gombosi, Otto: "About Dance and Dance Music in the Late Middle Ages", όπως υποσημ. 89, σελ. 301.

⁹¹Gombosi, Otto: "About Dance and Dance Music in the Late Middle Ages", όπως υποσημ. 89, σελ. 299.

⁹²Smith, William A., "References to Dance in Fifteenth- Century Italian *Sacre Rappresentazioni*", *Dance Research Journal*, τομ. 23, No. 1 (Spring, 1991), σελ. 20, <http://www.jstor.org/stable/1478694>, Accessed: 28- 03- 2018.

⁹³Caldwell, John: "Two Polyphonic 'istampite' from the 14th Century", *Early Music*, τομ. 18, No. 3 (Aug., 1990), σελ. 374, <http://www.jstor.org/stable/3127745>, Accessed: 03-05-2018.

την αίθουσα χορού και την ευχαρίστηση των χορευτών. Το πιο σύνηθες τελείωμα του ballo αποτελούνταν από μία coda σε τέμπο 'riva', όπου άνδρες και γυναίκες αντάλασσαν γρήγορες κινήσεις και στροφές. Οι περισσότεροι balli περιλαμβάνουν ένα παιχνίδι ανάμεσα στα δύο φύλα.⁹⁴

Αφού αναφέρθηκαν ορισμένα βασικά στοιχεία των δύο νέων χορών του 15^{ου} αιώνα, είναι σημαντικό να επισημανθούν οι μεταξύ τους διαφορές. Πρώτον, στον ballo υπάρχουν γρήγορα και αργά βήματα, όπου εναλλάσσονται μεταξύ τους, ενώ στον bassadanza λείπουν οι γρήγορες και ζωηρές κινήσεις. Δεύτερον, οι μελωδίες του ballo(canti) είναι σημειογραφημένες σε υψηλότερα κλειδιά απ'ό,τι οι βασικοί τόνοι του bassadanza (tenori), γι' αυτόν τον λόγο τις μελωδίες του πρώτου μπορούσαν να τραγουδούν οι χορευτές. Στον ballo οι μελωδίες έμεναν σχεδόν αμεταποίητες, ενώ στον bassadanza υπάρχουν αλλαγές και στην μορφή και στην μελωδική γραμμή. Στον ballo, ο κάθε χορός είχε την δική του μουσική σύνθεση, η οποία παρουσίαζε άμεση εξάρτηση από την χορογραφία, καθώς τα βήματα του ballo είναι μικρά, ακανόνιστα και έχουν τέσσερις διαφορετικούς συνδιασμούς με το μέτρο και το τέμπο. Κάθε ballo είναι ιδιαίτερο. Αντίθετα, ο bassadanza είχε μόνο έναν συνδυασμό με το μέτρο και το τέμπο, τον *bassadanza misura*, ενώ μόνο σε λίγα σημεία εμφανιζόταν ο *saltarello misura*. Γι' αυτόν τον λόγο, οποιαδήποτε μουσική είχε τον σωστό χρόνο έτσι ώστε να ταιριάζει με τα βήματα του bassadanza, μπορούσε να παιχτεί. Η σημαντικότερη διαφορά όμως μεταξύ των δύο χορών είναι η εξής: ο bassadanza δεν αποτελείται από ξεχωριστά τμήματα, αλλά χαρακτηρίζεται από μία συνεχή, σταθερή ροή σε όλη την διάρκειά του. Αντίθετα ο ballo βασίζεται στις δραματικές αλλαγές. Περιέχει μικρά τμήματα, στα οποία διαφοροποιείται κάθε φορά ο μουσικός ρυθμός, παρουσιάζοντας ένα είδος παντομίμας με κύρια θέματα την αγάπη, την απόρριψη και την ζήλεια.

Ανάμεσα στο ιταλικό και το γαλλικό στυλ υπάρχουν ορισμένες διαφορές. Στην Ιταλία δεν υπήρχαν περιορισμοί στην αλληλουχία των βημάτων, καθώς και στον αριθμό των συμμετεχόντων. Επικρατούσε μεγάλη ελευθερία στην χορογραφική σύνθεση για τον bassadanza και για τον ballo. Γύρω στο 1460-80 την τάση για απλοποίηση ακολούθησε και το ισπανικό στυλ. Αντίθετα, το γαλλικό στυλ χαρακτηριζόταν από αυστηρό φορμαλισμό. Στον bassedanse υπήρχαν μόνο τέσσερα βήματα (measures), τα οποία συνδυάζονταν ελεύθερα μέσα σε μέτρα διαφορετικής διάρκειας. Κάθε χορός που ανήκει σε αυτά τα είδη διαθέτει την δική του χορογραφία, το δικό του όνομα, τα δικά του βήματα και χαρακτηριστικά. Έτσι δημιουργήθηκε ένα μεγάλο εύρος τεχνικών χορευτικών ικανοτήτων. Στην Γαλλία ο χορός μετατρεπόταν όλο και περισσότερο σε ένα είδος κοινωνικής διασκέδασης, ενώ στην Ιταλία θεωρούνταν μορφή τέχνης.⁹⁵

Με την άποψη του Gombosi διαφωνεί η Julia Sutton, η οποία υποστηρίζει πως ο bassedanse παρέμεινε δημοφιλής χορός και τον 16^ο αιώνα, ενώ ο πρώτος αναφέρει πως τον 16^ο αιώνα ο χορός άρχισε να χάνεται από το προσκήνιο. Είναι γεγονός πως η

⁹⁴Sparti, Barbara: "The 15th- Century "balli" Tunes: A New Look", όπως υποσημ. 88, σελ.347.

⁹⁵Gombosi, Otto: "About Dance and Dance Music in the Late Middle Ages", *The Musical Quarterly*, τομ. 27, No. 3 (Jul., 1941), σελ.302- 303, <http://www.jstor.org/stable/739387>, Accessed: 28- 03- 2018.

συνηθισμένη αλληλουχία των βημάτων εξαφανίστηκε και παρέμειναν μόνο 20 αλληλουχίες με το όνομα 'bassedanse commune'. Ιδιαίτερα στην Αγγλία γύρω στο 1500 ο bassedance ήταν γνωστός και χορευόταν αρκετά. Όμως, από το τέλος του 15^{ου} αιώνα η Αγγλία είχε διαμορφώσει τους δικούς της χορούς, με ιταλικά και γαλλικά χαρακτηριστικά, όπως φαίνεται στις 26 εικονογραφημένες χορογραφίες που βρέθηκαν στα οικογενειακά χαρτιά της οικογένειας Gresley περίπου το 1500.⁹⁶

Τον 15^ο αιώνα εμφανίστηκε στην Βουργουνδία ο χορός **hoftanz**, επηρεάζοντας όμως και περιοχές όπως την Ιταλία, την Γαλλία, την Ισπανία, την Γερμανία και την Αγγλία. Η μουσική στην Βουργουνδική αυλή γενικά αποτελούνταν από τα δυνατά (haut) και τα σιγανά (basse) όργανα. Ο όρος haut στα ιταλικά χρησιμοποιούνταν με την λέξη alta περισσότερο για να δηλώσει τον συνδυασμό του ζουρνά (shawm), του ζουρνά tenor και του αναγεννησιακού τρομπονιού (sackbut). Επικρατούσε η άποψη πως ο hoftanz είχε ομοιότητες με τον bassedance. Όταν ο Gombosi έγραψε την μελέτη του για τον hoftanz, έδωσε μεγάλη σημασία στους αυλητές του χορού και διέκρινε κάποια στοιχεία για την εκτελεστική πρακτική. Εν τέλει ήρθε στο συμπέρασμα πως ο hoftanz έχει κάποια σχέση με τον bassedance.⁹⁷



Εικ. 6 :Σεντούκι για την νύφη της οικογένειας Adimari, 1450⁹⁸

Ο συγκεκριμένος πίνακας δημιουργήθηκε το 1450 από άγνωστο ζωγράφο. Παρουσιάζει πέντε ζευγάρια να χορεύουν στη στοά ενός παλατιού τον πολυαγαπημένο, κατά την Πρώιμη Αναγέννηση, γαμήλιο χορό chiarenzana. Οι μουσικοί είναι τοποθετημένοι στα αριστερά, διακρίνοντας δύο ζουρνάδες και ένα τρομπόνι. Υπάρχει και ένας ακόμα μουσικός ο οποίος φαίνεται έτοιμος να παίξει ή περιμένει να αντικαταστήσει κάποιον από τους υπόλοιπους μουσικούς. Το γεγονός αυτό μας φανερώνει και την θέση που συνήθιζαν να έχουν τα όργανα του δυνατού συνόλου μακριά από την χορευτική ομάδα.

⁹⁶Sutton, Julia κ.α., "Dance", *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45795>, Published online: 20 January 2001, Updated and revised: 31 January 2014, Accessed: 28- 03- 2018.

⁹⁷Heartz, Daniel, "Hoftanz and Basse Dance", *Journal of the American Musicological Society*, τομ. 19, No. 1 (Spring, 1966), σελ.13-36, <http://www.jstor.org/stable/830869>, Accessed: 03-05-2018.

⁹⁸Heartz, Daniel: "Hoftanz and Basse Dance", όπως υποσημ. 97, σελ. 17.

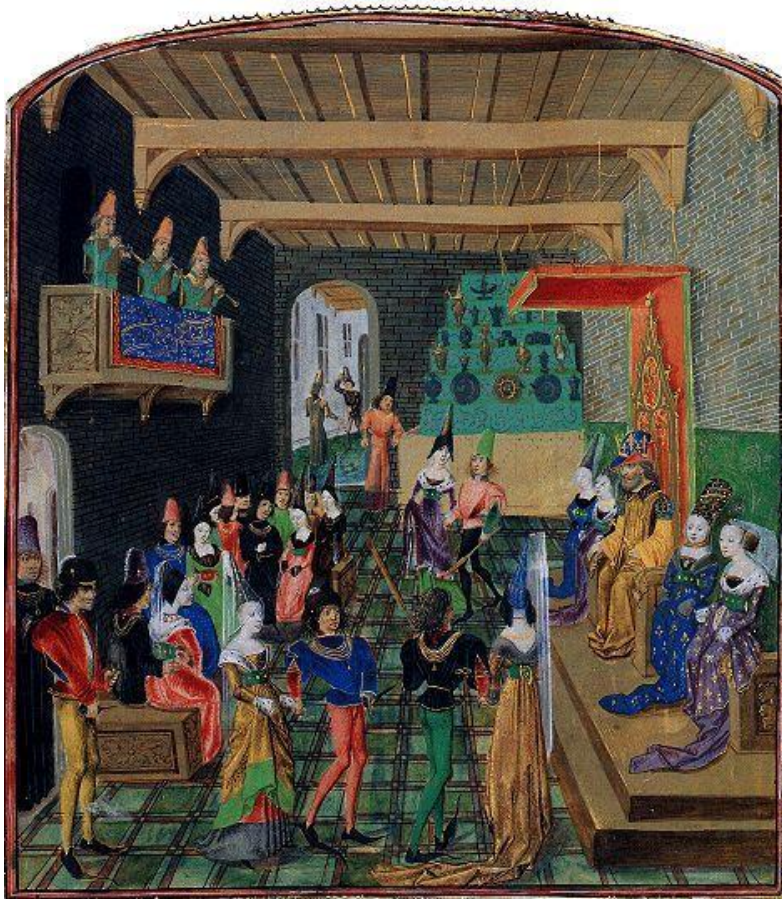


Εικ. Χορός σε ζευγάρια, Augsburg, 1522.⁹⁹

Ο πίνακας παρουσιάζει τους πολίτες της πόλης Augsburg, από το 1200 έως και το 1500. Στην ουσία αποτελεί μία αλληγορία της ζωής και του θανάτου, μία απεικόνιση της ιστορίας της πόλης, με άτομα από διαφορετικές γενιές να χορεύουν όλοι μαζί στον ίδιο ρυθμό. Ευδιάκριτη είναι στο πάνω μέρος δεξιά, η μπάντα (altacapella) που συνοδεύει τον χορό, η οποία βρίσκεται μακριά από τους χορευτές, σε ένα υπόβαθρο. Υπάρχει ένας μουσικός ο οποίος παίζει γκάντα και δύο στρατιωτικές μορφές οι οποίες κρατάνε ένα μεγάλο τύμπανο στα δεξιά.¹⁰⁰ Πιο πίσω βρίσκεται ένας μουσικός ο οποίος μάλλον εξετάζει το μουσικό του όργανο. Στα αριστερά στέκονται δύο ή περισσότεροι οργανοπαίχτες εγχόρδων, οι οποίοι πιθανόν περιμένουν να τελειώσει ο χορός, για να παίξουν. Ο πυρήνας του οργανικού συνόλου είναι προφανώς το τρίο που αποτελείται από τον ζουρνά, το bombard(της οικογένειας του όμποε) και αρχαίο τρομπόνι. Αυτός ο πίνακας οδηγεί σε κάποια συμπεράσματα. Απεικονίζεται ένας Hof Tanz ο οποίος μοιάζει πολύ με τον Basse Dance. Η alta capella παράγει την μουσική αυτού του αστικού γεγονότος, της οποίας οι μουσικοί δεν διαθέτουν παρτιτούρα.

⁹⁹Heartz, Daniel: “Hoftanz and Basse Dance”, όπως υποσημ. 97, σελ. 31.

¹⁰⁰Heartz, Daniel: “Hoftanz and Basse Dance”, όπως υποσημ. 97, σελ. 15.



Εικ. 7: Jean de Wavrin, *Chronique d'Angleterre*, Vienna, 1470.¹⁰¹

Στην εικόνα 7 παρουσιάζεται μία γιορτή στην οποία παρευρίσκονται ευγενείς και αριστοκράτες. Στα δεξιά διακρίνεται ο βασιλιάς, γεγονός που υποδηλώνει ότι κατά πάσα πιθανότητα η γιορτή διαδραματίζεται στο παλάτι. Στην μέση της εικόνας υπάρχει ένα σύνολο χορευτών, οι οποίοι βρίσκονται σε ζευγάρια, πιασμένοι από το χέρι. Παρατηρώντας τις κινήσεις των ποδιών, γίνεται αντιληπτό πως μάλλον πρόκειται για τον χορό *bassadanza*, καθώς τα βήματα φαίνονται αργά και όχι ζωηρά. Στο αριστερό πάνω μέρος της εικόνας σε ένα μπαλκόνι στέκονται όρθιοι τρεις οργανοπαίχτες, οι οποίοι μάλλον παίζουν γκάιντα. Ο λόγος που βρίσκονται τόσο μακριά από τους υπόλοιπους παρευρισκόμενους είναι ακριβώς γιατί παίζουν όργανα που ανήκουν στην κατηγορία των δυνατών οργάνων (βλ. 2^ο κεφάλαιο). Η γκάιντα συνήθως ακουγόταν σε εξωτερικούς χώρους, γεγονός το οποίο, αν ισχύει, κάνει ακόμη πιο ενδιαφέρουσα την εικόνα.

Στην παραπάνω ενότητα αναφέρθηκε ο *afterdance*, ένα είδος χορού που αντιπροσώπευε το 'ταίριασμα' ορισμένων γρήγορων χορών με κάποιους πιο αργούς. Τον 15^ο αιώνα αυτός ο συνδυασμός εντοπίζεται ανάμεσα στον *bassadanza* και τον *saltarello*. Ο *saltarello* δεν είχε πια πρωταγωνιστικό ρόλο, χρησιμοποιήθηκε όμως για έναν από τους χορούς της οικογένειας *bassadanza*. Επίσης, αυτήν την περίοδο ήταν ο

¹⁰¹Bowles, Edmund A.: *Musikleben im 15. Jahrhundert*. Leipzig, VEB Deutscher, Verlag Fur Musik, 1977 (*Musikgeschichte in Bildern*, III, 8).

γαλλικός afterdance που προσαρτήθηκε στον bassedanse ονομαζόταν ‘tourdion’, με κύριο χαρακτηριστικό του τις γρήγορες κινήσεις, όπως τα μικρά πηδηματάκια. Ορισμένοι Ιταλοί δάσκαλοι χορών, όπως οι Domenico da Piacenza, Antonio Cornazano και Guglielmo Ebreo, βρήκαν μία μέθοδο να αντλούν πιο γρήγορους και ζωηρούς χορούς από τον tenor ενός bassadanza. Ο tenor δεν είχε συγκεκριμένο μέτρο, αλλά οι μουσικοί ακολουθούσαν τον ρυθμό που ταίριαζε καλύτερα στον χορό. Το ζευγάρι δύο χορών ήταν μία πραγματική αντανάκλαση της χορευτικής πρακτικής του 15^{ου} αιώνα.

Γενικά, δεν έχουμε πολλές πληροφορίες για τον saltarello τον 15^ο αιώνα. Κινήσεις αυτού του χορού συναντάμε στον ballo και στον bassadanza. Για παράδειγμα, ο ballo ‘Verzere’ (1420) του Domenico da Piacenza έχει στοιχεία του saltarello στην αρχή και στο τέλος, καθώς και σε διάσπαρτα σημεία μέσα στον χορό.¹⁰² Κάποια παραδείγματα αυτής της περιόδου αναφέρονται στο quaternaria, δηλαδή σε δίσημο μέτρο, όπου κάποιες φορές λεγόταν ‘saltarello tedesco’. Επειδή δεν υπάρχουν στοιχεία για τις χορογραφίες πριν από το 1430, είναι δύσκολο να αποδειχθεί η ύπαρξη κοινών στοιχείων αυτών των χορών με προγενέστερα ή μεταγενέστερα saltarellos.

Τον 16^ο αιώνα ο saltarello είχε υποπέσει σε αχρηστία και το συνηθισμένο χορευτικό σύνολο ήταν μία παραλλαγή του ζευγαριού quaternaria-saltarello. Αν και υπήρξαν κάποια ανεξάρτητα κομμάτια saltarello με τον εμπλουτισμό της οργανικής μουσικής τον 16^ο αιώνα, οι μορφές που κυριαρχούσαν ήταν οι afterdances και passamezzos.

Δύο σημαντικοί χοροί των προηγούμενων αιώνων, ο estampie και ο carole, τον 15^ο αιώνα δίνουν την θέση τους στον bassadanza. Οι δύο πρώτοι χοροί δεν εντοπίζονται πια σε καμία από τις περιοχές τις Γαλλίας, της Ιταλίας και των υπόλοιπων ευρωπαϊκών χωρών. Παρόλα αυτά ο carole απεικονίζεται περισσότερο (αν και ανεπαρκώς, διότι εμφανίζεται με την μορφή των χορών της εποχής) σε μινιατούρες έως και τον 15^ο αιώνα, ιδιαίτερα σε χειρόγραφα του Guillaume de Lorris και του Jean de Meun.

¹⁰²Little, Meredith Ellis, “Saltarello”, *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24412>, Published: 20- 01- 2001, Accessed: 26- 06- 2017.



Εικ. 8 : ‘The Garden of Delight’, εικονογράφηση από το ‘La Roman de la Rose’, Toulouse, 1480-1500 (<https://www.britannica.com>).

Αυτό το έργο αποτελεί εικονογράφηση του ποιήματος ‘*Roman de la Rose*’, ενός από τα σημαντικότερα γαλλικά ποιήματα του ύστερου Μεσαίωνα. Περιλαμβάνει περισσότερους από 21.000 στίχους με οκτασύλλαβα δίστιχα και σώζεται σε περισσότερα από 300 χειρόγραφα. Ο Guillaume de Lorris είναι ο πρώτος συγγραφέας του ποιήματος. Μεταξύ 1225 και 1230 έγραψε 4.058 στίχους. Οι στίχοι αυτοί αναφέρονται σε ένα ειδύλλιο με πρωταγωνίστρια μία όμορφη κόρη, η οποία παρομοιάζεται με τριαντάφυλλο. Το γενικό πλαίσιο αποτελεί ένας όμορφος κήπος, στον οποίο παρουσιάζεται η κοινωνία των ευγενών της εποχής. Πιο συγκεκριμένα, στην εικόνα παρατηρείται μία ομάδα ανθρώπων που χορεύει εκλεπτυσμένα σε ζευγάρια, με τα πόδια να βρίσκονται κοντά στο έδαφος, πράγμα που σημαίνει πως δεν ήταν έντονος χορός. Στο βάθος της εικόνας διακρίνονται τρεις οργανοπαίχτες. Ο ένας από αυτούς παίζει άρπα, το κατεξοχήν όργανο των αριστοκρατών. Το ποίημα τελειώνει περίπου το 1280, με την συμβολή του Jean de Meun.¹⁰³ Ο Timothy McGee ισχυρίζεται πως το κείμενο κάτω από την εικόνα αναφέρεται στον χορό carole.¹⁰⁴

Μία μορφή χορού, η οποία μοιάζει με τον carole και τον farandole, που αναφέρθηκαν παραπάνω, είναι ο χορός **hey**. Ο όρος ίσως να προέρχεται από την

¹⁰³Thinley, Kalsang Bhutia, “Roman de la Rose”, *The National Library of Wales*, www.britannica.com/topic/Roman-de-la-rose, Published: 20- 01- 2017, Accessed: 27- 08- 2018.

¹⁰⁴Mullally, Robert, “Carole”, *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04979>, Published: 20 January 2001, Updated bibliography: 26 May 2010, Accessed 03- 05- 2018.

γαλλική λέξη ‘haie’ ή την γερμανική λέξη ‘heide’. Οι χορευτές είναι μόνοι τους και ακολουθούν ένα οφιοειδές πέρασμα, καταλήγοντας σε κύκλο. Περιγραφικές και εικονογραφικές αναφορές για το hey εντοπίζονται από τον 15^ο έως τον 18^ο αιώνα. Η μορφή αυτή συνεχίστηκε στους επαρχιωτικούς χορούς.

Δεν υπάρχει συγκεκριμένος ρυθμός ή συγκεκριμένα βήματα που να συνδέονται με τον hey, αλλά, όταν ενσωματωνόταν με χορούς όπως τον branle ή τον ιταλικό bassadanza, ο hey προσαρμοζόταν στην δομή, την χειρονομία και τα βήματα με αυτούς. Στον χορό μπορούν να γίνουν πολλές παραλλαγές. Τρεις είναι οι λιγότεροι χορευτές που μπορούν να συμμετέχουν. Δεν έχει αναγνωρισθεί καμία συγκεκριμένη μελωδία για το hey, όμως ενδέχεται να υπάρχει μία συγγένεια με τις μελωδίες ‘Shepherd’s Hey’ και ‘AnAliké’, τα οποία τραγουδούσαν οι βοσκοί στην Μεγάλη Βρετανία.¹⁰⁵

Ένας χορός ο οποίος εμφανίστηκε στα μέσα του 15^{ου} αιώνα είναι ο **branle**. Ο χορός υιοθετήθηκε από Ευρωπαίους αριστοκράτες, κυρίως στην Γαλλία και την Αγγλία, όπου λεγόταν ‘brawl’. Σε αυτόν τον χορό οι χορευτές ήταν πιασμένοι σε αλυσίδα και εναλλάσσαν μεγάλα βήματα στα αριστερά με μικρότερα βήματα στα δεξιά, τοποθετημένοι σε κύκλο ή οφιοειδές σχήμα. Ο χορός branle περιλάμβανε περπάτημα, πήδημα, ζωηρά και πιο ήρεμα βήματα, ανάλογα με την ταχύτητα της μουσικής, η οποία ήταν στα 4/4. Οι αριστοκράτες διοργάνωναν branle με παντομίμα. Επίσης, ορισμένοι branles, ιδιαίτερα στην Γαλλία, σχεδιάζονταν για συγκεκριμένες ηλικίες. Για παράδειγμα, οι πιο ζωηροί branles ήταν για τους νεαρούς χορευτές.¹⁰⁶

Φευγοντας από την Γαλλία και την Ιταλία, αξίζει να σημειωθεί πως υπήρχαν κάποιες περιοχές που διατηρούσαν προτίμηση στην παλιά μουσική. Πρόκειται για τις γερμανόφωνες χώρες της κεντρικής Ευρώπης.¹⁰⁷

Τέλος, είναι εύλογο να αναφερθεί μία ιδιαίτερη περίπτωση χορού, διαφορετική από τις υπόλοιπες. Στην Γαλλία και έπειτα στην Ιταλία στο τελευταίο τέταρτο του 15^{ου} αιώνα, οι εκλεκτοί χορευτές συμμετείχαν σε ορισμένους χορούς με θεατρικό χαρακτήρα, στους λεγόμενους **mascarades**. Εμφανίζονταν με περίτεχνα κοστούμια, μεταμφιεσμένοι σε εξωτικά και μυθολογικά ζώα, νύμφες, σατύρους, θεούς, θεές και αρχαίους ήρωες. Οι mascarades είχαν πάντα τον χαρακτήρα του θεάματος και δεν ανήκαν στην κατηγορία των επίσημων αυλικών χορών. Συνήθως εκτελούνταν από επαγγελματίες χορευτές. Εκτελέσεις από μέλη της αυλικής κοινωνίας θεωρούνταν ως προσωρινή παρέκκλιση από το πρωτόκολλο, όπου γίνονταν περισσότερο για διασκέδαση και ψυχαγωγία.¹⁰⁸

¹⁰⁵Dean Smith, Margaret: “Hey”, *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12966>, Published: 20 January 2001, Accessed: 03-05-2018.

¹⁰⁶The Editors of *Encyclopaedia Britannica*, “Branle”, *Encyclopaedia Britannica*, www.britannica.com/art/branle, Published: 20-07-1998, Accessed: 25-08-2018.

¹⁰⁷Heartz, Daniel: “Hoftanz and Basse Dance”, όπως υποσημ. 97, σελ. 19.

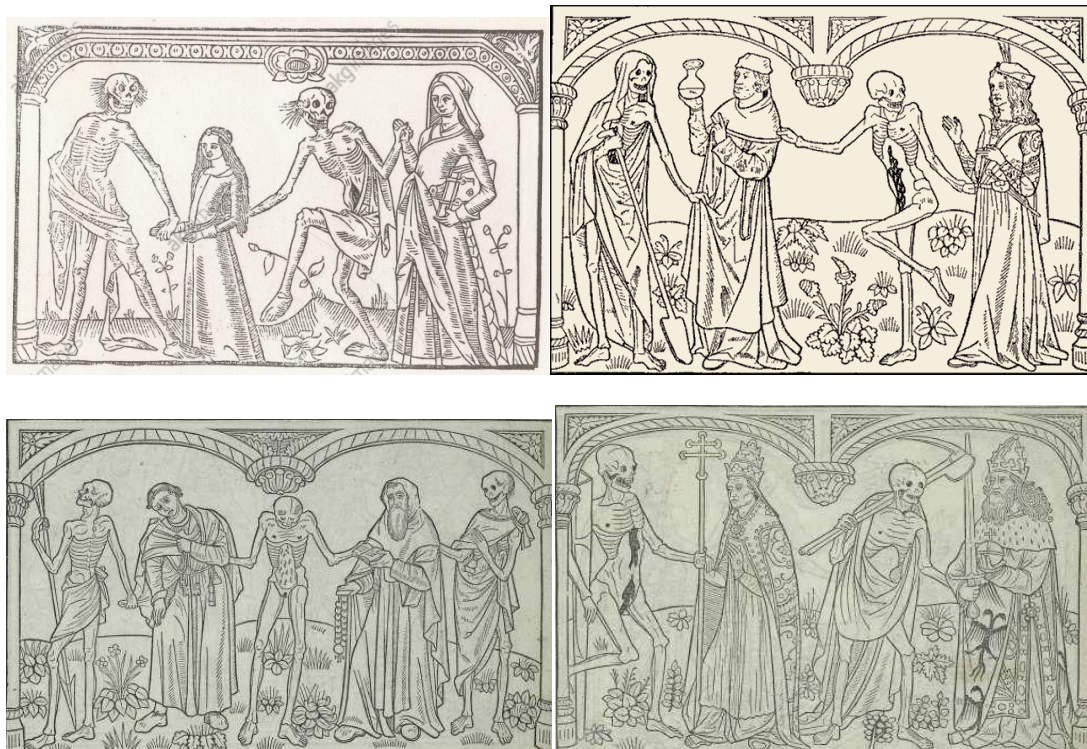
¹⁰⁸Gombosi, Otto: “About Dance and Dance Music in the Late Middle Ages”, *The Musical Quarterly*, τομ. 27, No. 3 (Jul., 1941), σελ. 290, <http://www.jstor.org/stable/739387>, Accessed: 28-03-2018.

Κεφάλαιο Πέμπτο

Dance of Death

Η ιδέα του Θανάτου ως Χορευτή ήταν πολύ συνηθισμένη κατά τον Μεσαίωνα, ιδιαίτερα από τον 15^ο αιώνα και μετά. Πολλές εικόνες παρουσίαζαν τον Θάνατο να χορεύει με τους ανθρώπους ή να τους οδηγεί στον τάφο. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός πως στις απεικονίσεις αυτού του θέματος παρίστανται άτομα από όλες τις κοινωνικές τάξεις, όπως κληρικοί, ο Πάπας, η βασίλισσα, ο σιδεράς, ο χωρικός, ο δούκας, ο ιατρός κ.ά. Ο Θάνατος απεικονίζεται ως σκελετός ή πτώμα και συνήθως κρατάει δρεπάνι, βέλη, εργαλεία ή μουσικά όργανα. Σημαντικά έργα, όπως το *Danse macabre* (1485) του Baudouin de Condé και οι διάσημες ξυλογραφίες του Holbein στο *Les simulachres* και *Historibes faces de la mort* (1538), απεικονίζουν σκελετούς να παίζουν μουσικά όργανα. Τον 19^ο και 20^ο αιώνα αυτό το θέμα άσκησε μεγάλη επίδραση στην τέχνη και στην λογοτεχνία και ενέπνευσε πολλούς συνθέτες. Το *‘Danse desmorts’* για σόλο φωνή, χορωδία και ορχήστρα (1938) του Honegger ήταν εμπνευσμένο από την σειρά εικόνων θανάτου του Hans Holbein. Πολλές εικόνες είναι τοιχογραφίες, ενώ άλλες έχουν βρεθεί σε χειρόγραφα και βιβλία.

Το θέμα πρωτοεμφανίζεται στην Γαλλία με το έργο *‘Cimetière des Innocents’* το 1424.¹⁰⁹ Αποτελεί την παλαιότερη τοιχογραφία με θέμα *‘The Dance of Death’*.



¹⁰⁹ Tea Gudek Šnajdar, "Dance of Death", *MedievalWall*, <http://www.medievalwall.com/painting/dance-of-death/>, Published: 11- 04- 2010, Accessed: 18- 04- 2018.

Εικ.9 : ‘Cimetière des Innocents’, La Danse Macabre of Paris, France, 1424,
<http://www.dodedans.com>.

Τα παραπάνω τεκμήρια αποτελούν δείγμα μεγαλύτερου έργου το οποίο συνολικά αριθμεί περίπου σαράντα πέντε εικόνες. Παρουσιάζεται ο χορός με τριάντα ζευγάρια, ξεκινώντας με τον Πάπα και τον αυτοκράτορα, ενώ στην συνέχεια ακολουθεί μία ιεραχική αλληλουχία εναλλασσόμενη με κληρικούς και κοσμικούς. Ο χορός τελειώνει με έναν νεκρό βασιλιά. Κάθε εικόνα συνοδεύεται από ορισμένους στίχους του ποιήματος, τους οποίους μετάφρασε στα αγγλικά ο μοναχός John Lydgate.¹¹⁰ Δυστυχώς το έργο δεν διασώθηκε στην πρωτότυπη μορφή του, αλλά υπάρχει αντίγραφο αυτής σε ένα βιβλίο που χρονολογείται γύρω στο 1485.

Υπάρχουν δύο διαφορετικές αιτίες εμφάνισης του ‘Dance of Death’. Από την μία, ήταν ο φόβος του θανάτου, ο οποίος ήταν πολύ έντονος, αν λάβει κανείς υπόψη του το όριο ζωής και τις αρρώστιες της εποχής, γεγονός που οδηγούσε τους ανθρώπους να απελπίζονται και να τρομοκρατούνται. Από τον 11^ο έως τον 15^ο αιώνα ο κόσμος ήταν ιδιαίτερα επιρρεπής σε αυτή την οδύνη. Αποτέλεσμα αυτών των αβάσταχτων συναισθημάτων ήταν το ξέφρενο ξέσπασμα ενός παράλογου, υστερικού χορού. Με τον καιρό άρχισαν να εμφανίζονται μεγάλα κύματα μαζικής υστερίας. Ο χορός αυτός χαρακτηριζόταν από συνεχόμενα πηδήματα και στριφογυρίσματα, που διαρκούσαν για ώρες ή μέρες και κατέληγε στην απόλυτη εξουθένωση ή στον θάνατο. Ανάλογα με το μέρος ή την μέρα του ξεσπάσματος, αυτοί οι περίεργοι χοροί ονομάστηκαν *danse macabre*, ‘St. John’s dance’ και ‘St. Vitus’s dance’. Την ίδια περίοδο στην Ιταλία είχε παρατηρηθεί ένα παρόμοιο είδος τρελού χορού. Λέγεται πως οι έντονες κινήσεις του χορού ‘tarantella’ αποτελούσαν την μόνη θεραπεία για την βαθιά κατάθλιψη, η οποία προκαλούταν από το δηλητήριο της αράχνης-ταραντούλας. Αλλά όταν ξεκινούσε ο χορός, εκατοντάδες θεατές παρασύρονταν, συμμετέχοντας στις ξέφρενες περιστροφές.¹¹¹

¹¹⁰ ‘La Danse Macabre in Paris’, <http://www.dodedans.com>.

¹¹¹ Malcolm, Boyd: “Dance of death”, *Grove Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07153>, χ.χ., Accessed: 26- 04- 2018.



Εικ. 10 :Dance of death: ξυλογραφία από τον Michael Wolgemutή τον Wilhelm Pleydenwurff από το Hartmann Schedel's 'Weltchronik' (Nuremberg: Koberger, 1493), <https://commons.wikimedia.org>

Η βουβωνική πανώλη (1348) αποτελεί τον δεύτερο λόγο εμφάνισης του dance of death. Αυτή η φοβερή επιδημία αφάνισε τα δύο τρίτα του ευρωπαϊκού πληθυσμού. Ο κόσμος τότε άρχισε να αντιλαμβάνεται και να σκέφτεται έντονα πόσο σύντομη είναι η ζωή και πόσο κοντά σε όλους είναι ο θάνατος, με αποτέλεσμα ο τρόμος να τους οδηγεί στην τρέλα. Πολλές εικόνες απεικονίζουν την τραγικότητα της πανώλης με μορφές σκελετών και πτωμάτων.

Παραπάνω αναφέρθηκαν οι λόγοι εμφάνισης του dance of death ή dance macabre όπως τον έλεγαν αλλιώς, ο φόβος για τον θάνατο και η βουβωνική πανώλη. Επίσης οι μορφές αυτού του χορού είναι δύο, ο παρανοϊκός χορός των ανθρώπων και ο χορός που παρουσιάζεται στις εικονογραφίες, έχοντας ως πλαίσιο την γενικότερη ζωή των ανθρώπων.

Όπως αναφέρθηκε και στην αρχή του κεφαλαίου, ο Χορός του Θανάτου εμφανίζεται σε πάρα πολλές απεικονίσεις διαφόρων ευρωπαϊκών περιοχών, όμως τα περισσότερα έχουν εντοπιστεί στην Κεντρική Ευρώπη. Συνήθως τέτοιες εικόνες απαντούν ζωγραφισμένες ή σκαλιστές σε εξωτερικούς τοίχους γυναικείων μονών, τάφους, εκκλησίες, οστεοφυλάκια και νεκροτομεία. Το έργο του Hans Holbein 'Dance of Death', το οποίο παρουσιάζει τον θάνατο να βρίσκεται σε κάθε στιγμή της ζωής των ανθρώπων, ανεξαρτήτως των περιστάσεων και της κοινωνικής τάξης, αποτελεί αξιοσημείωτο παράδειγμα της αντίληψης που επικρατούσε εκείνη την εποχή για τον θάνατο,¹¹² γεγονός το οποίο σχολιάζει και η Sophie Oosterwijk.¹¹³ Μέσα από τις εικόνες παρουσιάζεται η μοίρα των ανθρώπων, η οποία είναι ίδια για όλους και κανένας δεν μπορεί να της ξεφύγει. Η Jilissa Brummel παρατηρεί το γεγονός ότι σε πολλές απεικονίσεις του dance of death, οι εικονιζόμενοι χορεύουν κυκλικό χορό,

¹¹²Dobson, Austin: *The Dance of Death by Hans Holbein*, London : George Bell & Sons, York Street, Covent Garden, & New York, χ.χ.

¹¹³Oosterwijk, Sophie, "Dance of Death", *Oxford Bibliographies*, 10.1093/OBO/9780195396584-0020, Published: 06- 09- 2016, Accessed: 26- 05- 2018.

στοιχείο που υποδεικνύει την ισότητα των ανθρώπων την ώρα του θανάτου.¹¹⁴ Ένα ακόμα αξιοσημείωτο παράδειγμα αποτελεί η τοιχογραφία που βρίσκεται στην εκκλησία της Παρθένου Μαρίας στην χερσόνησσο Istria της Κροατίας. Άλλες τοιχογραφίες έχουν βρεθεί σε Γαλλία, Μεγάλη Βρετανία, Σουηδία, Γερμανία, Αυστρία, Ιταλία, Ελβετία και αλλού.¹¹⁵ Παρακάτω παρατίθενται κάποια παραδείγματα τοιχογραφιών, οι οποίες διασώζονται είτε στην πρωτότυπη τους μορφή, είτε σε φωτογραφίες, και για τις οποίες διαθέτουμε λίγες πληροφορίες.



Εικ.11 : ‘Dance of death’, στην εκκλησία St. Mary at Škrilinah (sv.MarijanaŠkrilinah), στο Beram, Istria, Croatia, 1474.

Το θέμα της εικόνας 11 είναι επίσης ο θάνατος. Το σύνολο των χορευτών αποτελείται από τους σκελετούς και τους ζωντανούς. Ο καθένας από τους σκελετούς κρατάει με το ένα του χέρι κάποιον άνθρωπο και με το άλλο ορισμένοι από αυτούς κρατούν ένα αντικείμενο, διαφορετικό κάθε φορά. Στην εικόνα διακρίνεται ένα τόξο, ένα δρεπάνι και μία μεγάλη τρομπέτα. Ο σκελετός που κρατάει το μουσικό όργανο, φαίνεται να είναι ο αρχηγός του χορού. Μετάξυ των ανθρώπων υπάρχει ποικιλία, όσον αφορά τις κοινωνικές τάξεις και την ηλικία, γεγονός που, όπως προαναφέρθηκε, δηλώνει την ισότητα. Η φορά του χορού είναι διαφορετική απ’ ό,τι συνήθως, καθώς οι χορευτές κατευθύνονται από τα αριστερά στα δεξιά.

¹¹⁴Brummel, Jillissa A., “From Sin to Sensation: The Progression of Dance Music from the Medieval Period Through the Renaissance”, *The Research and Scholarship Symposium*, <http://digitalcommons.cedarville.edu/>, Published: 20-4-2016, Accessed: 03-05-2018.

¹¹⁵Tea Gudek Šnajdar, “Dance of Death”, *MedievalWall*, <http://www.medievalwall.com/painting/dance-of-death/>, Published: 11-04-2010, Accessed: 18-04-2018.



**Εικ. 12 : ‘Dance of Death’, Bernt Notke, στην εκκλησία St. Mary, Lübeck, Germany, 1463(
<http://www.lamorddanslart.com>).**

Diebstahl von H. G. Kallenberg in Lübeck.
Der Tod.
 Zeit, Weib, Geld, all
 im Menschen ist,
 was nicht zu Weisheit ist,
 das ist die Frucht der Zeit,
 die nicht zu Weisheit ist,
 die nicht zu Weisheit ist,
 die nicht zu Weisheit ist.

Der Carthäuser Mönch.
 Mein Herrgott, dich lobt
 der Engel, dich lobt
 der Engel, dich lobt
 der Engel, dich lobt
 der Engel, dich lobt
 der Engel, dich lobt
 der Engel, dich lobt
 der Engel, dich lobt.

Der Tod.
 Du Weib, du bist
 ein Weib, du bist
 ein Weib, du bist
 ein Weib, du bist
 ein Weib, du bist
 ein Weib, du bist
 ein Weib, du bist
 ein Weib, du bist.

Der Bürger-Meister.
 Du bist ein Bürger,
 du bist ein Bürger,
 du bist ein Bürger,
 du bist ein Bürger,
 du bist ein Bürger,
 du bist ein Bürger,
 du bist ein Bürger,
 du bist ein Bürger.

Diebstahl von H. G. Kallenberg in Lübeck. Tab. VI.



Diebstahl von H. G. Kallenberg in Lübeck.
Der Anpman.
 Du bist ein Anpman,
 du bist ein Anpman,
 du bist ein Anpman,
 du bist ein Anpman,
 du bist ein Anpman,
 du bist ein Anpman,
 du bist ein Anpman,
 du bist ein Anpman.

Der Tod.
 Du bist ein Tod,
 du bist ein Tod,
 du bist ein Tod,
 du bist ein Tod,
 du bist ein Tod,
 du bist ein Tod,
 du bist ein Tod,
 du bist ein Tod.

Der Händler.
 Du bist ein Händler,
 du bist ein Händler,
 du bist ein Händler,
 du bist ein Händler,
 du bist ein Händler,
 du bist ein Händler,
 du bist ein Händler,
 du bist ein Händler.

Der Tod.
 Du bist ein Tod,
 du bist ein Tod,
 du bist ein Tod,
 du bist ein Tod,
 du bist ein Tod,
 du bist ein Tod,
 du bist ein Tod,
 du bist ein Tod.

Der Kaufman.
 Du bist ein Kaufman,
 du bist ein Kaufman,
 du bist ein Kaufman,
 du bist ein Kaufman,
 du bist ein Kaufman,
 du bist ein Kaufman,
 du bist ein Kaufman,
 du bist ein Kaufman.

Der Tod.
 Du bist ein Tod,
 du bist ein Tod,
 du bist ein Tod,
 du bist ein Tod,
 du bist ein Tod,
 du bist ein Tod,
 du bist ein Tod,
 du bist ein Tod.

Der Gläubiger.
 Du bist ein Gläubiger,
 du bist ein Gläubiger,
 du bist ein Gläubiger,
 du bist ein Gläubiger,
 du bist ein Gläubiger,
 du bist ein Gläubiger,
 du bist ein Gläubiger,
 du bist ein Gläubiger.

Diebstahl von H. G. Kallenberg in Lübeck. Tab. VII.

Οι δύο παραπάνω εικόνες αποτελούν μέρος ενός έργου που χρονολογείται στα τέλη του 15^{ου} αιώνα. Είναι πιθανόν να δημιουργήθηκε λόγω κάποιας μεγάλης επιδημίας στην Lübeck της Γερμανίας γύρω στον 14^ο αιώνα. Αρχικά ο Notke τις είχε ζωγραφίσει σε καμβά, αλλά αργότερα αποτέλεσε αντικείμενο έκθεσης στην εκκλησία της πόλης. Πρόκειται για κάποιες φιγούρες, τις οποίες διάφορα πτώματα και σκελετοί παροτρύνουν για χορό, φορώντας ένα σάβανο. Δυστυχώς οι εικόνες καταστράφηκαν το 1942 από βομβαρδισμούς, αλλά διαθέτουμε αρκετές φωτογραφίες που δίνουν την δυνατότητα να αναλυθούν και να ερευνηθούν. ¹¹⁶

¹¹⁶ <http://www.lamorddanslart.com>.



Εικ.13 :‘The Dance of Death: The Preacher and His audience’, Bernt Notke, στην εκκλησία St. Nicolas , Reval (Tallinn), Estonia.

Αυτή η εικόνα, ένα ακόμη έργο του Bernt Nokte, χρονολογείται το τελευταίο τέταρτο του 15^{ου} αιώνα. Αριστερά βρίσκεται ένας κήρυκας πάνω στον άμβωνα, ενώ στο πλάι κάθεται ένας νεκρός και παίζει γκάιντα, έχοντας πολύ φυσική στάση. Αυτός ο σκελετός φαίνεται να ξεσηκώνει τους υπόλοιπους και να τους παροτρύνει να χορέψουν στον ρυθμό που αυτός παίζει. Στην συνέχεια , ένας άλλος νεκρός κουβαλάει ένα φέρετρο και οδηγεί τον Πάπα στο θάνατο. Ακολουθούν ο αυτοκράτορας και η αυτοκράτειρα, ο καρδινάλιος και ο βασιλιάς. Όλοι αυτοί, καθοδηγούμενοι από τους νεκρούς, οι οποίοι τους κρατούν το χέρι, πηγαίνουν προς τον θάνατο. Στο κάτω μέρος υπάρχει ένα κείμενο, του οποίου το περιεχόμενο αποτελεί κάλεσμα για άμεση μετάνοια από την μεγαλύτερη αμαρτία όλων, την υπερηφάνεια. Ο θάνατος προειδοποιεί άνδρες και γυναίκες να μετανοήσουν, υπενθυμίζοντας τους πως είναι περαστικοί σε αυτόν τον κόσμο και πως τα πλούτη και η δύναμη δεν θα παίζουν κανέναν ρόλο στην μετά θάνατον ζωή.¹¹⁷

Ο υπόλοιπος καμβάς έχει χαθεί, αλλά θα μπορούσε να υποτεθεί το περιεχόμενό του μέσω της μελέτης του ‘dance of death’ της Γερμανίας του Bernt Notke, αφού παρουσιάζει πολλές ομοιότητες. Τα δύο έργα, εκτός από ορισμένες διαφορές, έχουν το ίδιο στυλ. Στον ‘dance of death’ της πόλης Lübeck εικονίζονται είκοσιτέσσερις ζωντανοί χορευτές, ενώ στην Εσθονία, είναι μόλις πέντε, με επιπλέον στοιχείο τον κήρυκα. Όμως το τοπίο και στα δύο έργα είναι η φύση και η πόλη. Οι νεκροί παρουσιάζονται να χορεύουν περιστρεφόμενοι εύθυμα και ασταμάτητα, φορώντας λευκό σάβανο, ενώ οι χορευτές έχουν περίεργες και δύσκαμπτες στάσεις, κάτι που υποδηλώνει αγωνία και θλίψη.¹¹⁸

¹¹⁷Gertsman, Elina: “The Dance of Death in Reval (Tallinn): The Preacher and His Audience”, *Gesta*, τομ. 42, No. 2 (2003), σελ. 148, <http://www.jstor.org/stable/25067083>, Accessed: 03-05-2018.

¹¹⁸Gertsman, Elina: “The Dance of Death in Reval (Tallinn): The Preacher and His Audience”, όπως υποσημ. 117, σελ. 145.



Εικ.14 : ‘Dance of Death’, Jean de Kastav, στην εκκλησία Trinity, Hrastovlje, Slovenia, 1490(<http://www.lamortdanslart.com>).

Αυτό το έργο βρίσκεται στην πόλη Hrastovlje της Σλοβενίας στην εκκλησία Trinity του 12^{ου} αιώνα. Ο ‘χορός του θανάτου’ της εκκλησίας ανακαλύφθηκε το 1950. Ο τρόπος που χορεύουν τα εικονιζόμενα πρόσωπα είναι διαφορετικός με τις υπόλοιπες εικόνες dance of death. Οι χορευτές έχουν αντίθετη φορά απ’ότι συνήθως, πηγαίνουν δηλαδή από τα αριστερά προς τα δεξιά, όπως και στην εικ.11, γεγονός το οποίο είναι πολύ ασυνήθιστο. Είναι έντεκα στον αριθμό και μοιάζουν περισσότερο να περπατάνε σε πομπή παρά να χορεύουν.

Τα παραπάνω παραδείγματα πιστοποιούν την ύπαρξη του dance of death κυρίως κατά την διάρκεια του 15^{ου} αιώνα. Όμως η Eleanor Hammond επισημαίνει ένα ακόμη λογοτεχνικό είδος, πριν την εμφάνιση του dance of death, το λεγόμενο ‘Vado Mori’ που σημαίνει «προετοιμάζομαι να πεθάνω». Πρόκειται για ένα ποίημα του 13^{ου} αιώνα, γραμμένο στα λατινικά. Το περιεχόμενο του αναφέρεται σε διάφορους εκπροσώπους από όλες τις κοινωνικές τάξεις, οι οποίοι έλεγαν με βαθιά λύπη πως ο θάνατος τους περιμένει από στιγμή σε στιγμή. Στα παλαιότερα κείμενα αυτού του είδους υπήρχε ένας πρόλογος, στον οποίο τονιζόταν η βεβαιότητα του θανάτου. Στις μετέπειτα εκδοχές όμως, ο πρόλογος παραλειπόταν, ενώ αυξανόταν ο αριθμός των χαρακτήρων του ποιήματος.¹¹⁹ Έτσι το ‘Vado Mori’ και ο ‘dance of death’ παρουσιάζουν κάποια κοινά χαρακτηριστικά, όπως τον θρήνο για κάποιον νεκρό, χαρακτήρες που παρουσιάζουν την κοινωνική τους τάξη και τον διαχωρισμό σε λαϊκούς και κληρικούς. Παρόλα αυτά στο ‘Vado Mori’ δεν φαίνεται ο θάνατος. Καταλήγουμε επομένως στο συμπέρασμα πως το ‘Vado Mori’ δεν αποτελεί απευθείας πρόγονο του dance of death, ούτε σχετίζεται με τις μεσαιωνικές προλήψεις.

Παρά τις διάφορες υπάρχουσες θεωρίες, η προέλευση του Dance of Death παραμένει ακόμη άγνωστη. Δεν είναι γνωστό το πότε ακριβώς εμφανίστηκε αυτό το είδος χορού,

¹¹⁹Hammond, Eleanor, Prescott, “Latin Texts of the Dance of Death”, *Modern Philology*, τομ.8, No. 3 (Jan., 1911), σελ. 399-400, <http://www.jstor.org/stable/432571>, Accessed: 03-05-2018.

καθώς οι διαθέσιμες πηγές είναι αρκετά ελλιπείς. Είναι όμως πολύ πιθανό ο όρος 'danse macabre' να ήταν γνωστός και πριν το 1424. Η εμφάνιση μουσικών οργάνων σε πολλές εικονογραφήσεις που έχουν ως θέμα τον dance of death, αναμφίβολα οδηγεί στην σύνδεση του τελευταίου με την μουσική. Ο dance of death μπορεί να χαρακτηριστεί ως ένα από τα πιο περίεργα και μακάβρια στοιχεία του 14^{ου} και 15^{ου} αιώνα. Μία και μόνο ματιά σε αυτά τα έργα αρκεί για να συνειδητοποιήσει κανείς τον φόβο, την ταραχή, αλλά και την προσπάθεια αποδοχής της πραγματικότητας των ανθρώπων της εποχής, καθώς και την δυσκολία τους να κατανοήσουν τα μυστήρια της ζωής και του θανάτου.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Με την ολοκλήρωση της έρευνας πάνω στους μεσαιωνικούς χορούς προκύπτουν ορισμένα συμπεράσματα. Καταρχάς, είναι ολοφάνερο το πολύ μεγάλο τους εύρος ανάλογα με την περιοχή, τον χώρο και τις περιστάσεις. Ιδιαίτερα από τον 13^ο έως τον 15^ο αιώνα, η εμφάνιση και χρήση των χορών είναι μεγάλη. Επιπλέον, μελετήθηκε η χρήση ορισμένων οργάνων, με έμφαση σε αυτά που εμφανίζονταν στις χορευτικές συγκεντρώσεις, και η σύνδεσή τους με ορισμένους χορούς. Η φωνητική μουσική σχετίζεται επίσης με τον χορό σε διάφορες μορφές τραγουδιού. Όμως σε μία εποχή, κατά την οποία η απομνημόνευση αποτελούσε την βασική μέθοδο διάδοσης παραδόσεων και εθίμων και ταυτόχρονα ο αυτοσχεδιασμός και οι παραλλαγές είχαν κυρίαρχο ρόλο στην εκτελεστική πρακτική, είναι δύσκολη η διατύπωση πλήρως αποδεδειγμένων συμπερασμάτων κι εξακριβωμένων απαντήσεων, χωρίς το αίσθημα αμφιβολίας ή λάθους. Αν μάλιστα αναλογιστεί κανείς ότι διασώζεται ένα πολύ μικρό μέρος της χορευτικής μουσικής πριν το 1500,¹²⁰ δεν είναι περίεργο που υπάρχουν πολλές διαφορετικές απόψεις και ασυμφωνίες μεταξύ των ειδικών. Η προέλευση πολλών χορών ανά τους αιώνες, η εξέλιξή τους, η επίδρασή τους σε άλλα είδη, καθώς και η σχέση τους με τα όργανα και την ανθρώπινη φωνή είναι θέματα, τα οποία χρειάζονται συνεχή έρευνα. Οι πηγές είναι τόσο διασκορπισμένες -και σε κάποιες περιπτώσεις δυσνόητες ή διφορούμενες-, ώστε πάντα θα εμφανίζουν κάτι καινούριο, κάτι διαφορετικό ή θα οδηγούν σε ένα νέο συμπέρασμα, σε μία νέα αλήθεια. Τα διαφορετικά είδη των χορών, η χρήση των μουσικών οργάνων και η φωνητική μουσική, αποτελούν τον κόσμο της μεσαιωνικής χορευτικής μουσικής, έναν κόσμο όμορφο και ιδιαίτερο, γεμάτο όμως με αναπάντητα ερωτήματα και ανεξιχνίαστους δρόμους.

¹²⁰Noble, Jeremy, "Performing Early Music on Record 5: Early Dance Music", *Early Music*, τομ. 4, No. 4 (Oct., 1976), σελ.455, <http://www.jstor.org/stable/3126161>, Accessed: 09-05-2018.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Apel, Willi, “Rondeaux, Virelais, and Ballades in French 13th-Century Song”, *Journal of the American Musicological Society*, τομ. 7, No. 2 (Summer, 1954), σελ.121-130, <http://www.jstor.org/stable/829766>, Accessed: 24-05-2018.
- Bowles, Edmund A., *Musiklebenim 15. Jahrhundert. Leipzig*, VEB Deutscher, Verlag Fur Musik, 1977 (Musikgesichte in Bildern, III, 8).
- Boyd, Malcolm, “Dance of death”, *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07153>, χ.χ., Accessed: June 26, 2017.
- Brummel, Jillissa A., “From Sin to Sensation: The Progression of Dance Music from the Medieval Period Through theRenaissance”, *The Research and Scholarship Symposium*, <http://digitalcommons.cedarville.edu/>, Published: 20-4-2016, Accessed: 03-05-2018.
- Cardwell, John, “Two Polyphonic 'istampite' from the 14th Century”, *Early Music*, τομ. 18, No. 3 (Aug., 1990), σελ. 371-380, <http://www.jstor.org/stable/3127745>, Accessed: 03-05-2018.
- Crane, Frederick, “On Performing the Lo Estampies”, *Early Music*, τομ. 7, No. 1 (Jan., 1979), σελ. 25-33, <http://www.jstor.org/stable/3126380>, Accessed: 03-05-2018.
- Cusick, G. Suzanne, “Nachtanz”,*Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19519>, Published: 20- 01- 2001, Accessed: 03- 05- 2018.
- Dean Smith, Margaret, “Hey”, *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12966>, Published: 20 January 2001, Accessed: 03- 05-2018.
- Dickey, Timothy, “Adam de la Halle”, *All Music*, www.allmusic.com/artist/adam-de-la-halle-mn0001564165/biography, χ.χ., Accessed: 05- 09- 2018.
- Dobson, Austin: *The Dance of Death by Hans Holbein*, London : George Bell & Sons, York Street, Covent Garden, & New York, χ.χ.
- Fallows, David: “Lai”, *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15841>, Published: 20 January 2001, Accessed: 03- 05- 2018.
- Gertsman, Elina, “The Dance of Death in Reval (Tallinn): The Preacher and His Audience”, *Gesta*, τομ. 42, No. 2 (2003), σελ. 143-159, <http://www.jstor.org/stable/25067083>, Accessed: 03-05-2018.

- Gombosi, Otto, "About Dance and Dance Music in the Late Middle Ages", *The Musical Quarterly*, τομ. 27, No. 3 (Jul., 1941), σελ. 289-305, <http://www.jstor.org/stable/739387>, Accessed: 28- 03- 2018.
- Hammond, Eleanor, Prescott, "Latin Texts of the Dance of Death", *Modern Philology*, τομ. 8, No. 3 (Jan., 1911), σελ. 399-410, <http://www.jstor.org/stable/432571>, Accessed: 03-05-2018.
- Hartz, Daniel, "Hoftanz and Basse Dance", *Journal of the American Musicological Society*, τομ. 19, No. 1 (Spring, 1966), σελ.13-36, <http://www.jstor.org/stable/830869>, Accessed: 03-05-2018.
- Hartz, Daniel & Rader, Patricia, "Saltarello", *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02242>, Published: 2001, Accessed: 26- 04- 2018.
- Henrick van der Werf, "Dansse Real", *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07197>, Published: 20 January 2001, Accessed: 26- 04- 2018.
- Henrick van der Werf, "Ductia", *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08258>, Published: 20 January 2001, Accessed: 26- 04- 2018.
- Hibberd, Lloyd, "On "Instrumental Style" in Early Melody", *The Musical Quarterly*, τομ. 32, No. 1 (Jan., 1946), σελ. 107-130, <http://www.jstor.org/stable/739568>, Accessed: 16-03-2017.
- Kuiper, Kathleen, "Farandole", *Encyclopaedia Britannica*, www.britannica.com/art/farandole, Published: 17- 05-2016, Accessed: 25- 08- 2018.
- Lapon, Dvora, "Jewish Dances of Eastern and Central Europe", *Journal of the International Folk Music Council*, τομ. 15 (1963), σελ. 58-61, <http://www.jstor.org/stable/836239>, Accessed: 16-03-2017.
- Lesser, Andrew, "Secular Music in the Middle Ages(c. 1000 – 1400 A.D.)", <http://www.andrewlessermusic.com/wp-content/uploads/2012/09/Secular-Music-in-the-Middle-Ages.pdf>, χ.χ., Accessed: 04-05-2018.
- Levesque, Josceline, "Western European Instrumental Music in the Middle Ages", http://www.eithni.com/asencyclopedia/western_european_instrumental_music.pdf, χ.χ., Accessed: 03- 05- 2018.
- Little, Meredith Ellis, "Saltarello", *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24412>, Published: 20- 01- 2001, Accessed: 26- 06- 2017.

- McGee, Timothy J., “Estampie”, *Grove music online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09012>, Published: 2001, Accessed: 06- 05- 2018.
- McGee, Timothy J., *Instruments and their Music in the Middle Ages*, Ashgate Publishing Company, England, 2009.
- McGee, Timothy J., “Medieval Dances: Matching the Repertory with Grocheio's Descriptions”, *The Journal of Musicology*, τομ. 7, No. 4 (Autumn, 1989), σελ. 498-517, <http://www.jstor.org/stable/763778>, Accessed: 16-03-2017.
- McGee, Timothy J., “The Carole: A Study of a Medieval Dance by Robert Mullally”, *Music & Letters*, τομ. 93, No. 3 (August 2012), σελ. 399-401, <http://www.jstor.org/stable/41684203>, Accessed: 09- 05- 2018.
- McGowan, Keith, “The Prince and the Piper: Haut, Bas and the Whole Body in Early Modern Europe”, *Early Music*, τομ. 27, No. 2, Instruments and Instrumental Music (May, 1999), σελ.211-216+218-220+222+224-232, <http://www.jstor.org/stable/3128676>, Accessed: 03-05-2018.
- McNight, George H., “Ballad and Dance”, The Johns Hopkins University Press, *Modern Language Notes*, τομ. 35, No. 8 (Dec., 1920), σελ. 464-473, <http://www.jstor.org/stable/2914944>, Accessed: 03-05-2018.
- Mullally, Robert, “Carole”, *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04979>, Published: 20 January 2001, Updated bibliography: 26 May 2010, Accessed 03- 05- 2018.
- Mullally, Robert, “Espringale”, *Grove Music Onlie*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09003>, Published on print: 20 January 2001, Accessed: 03- 05- 2018.
- Noble, Jeremy, “Performing Early Music on Record 5: Early Dance Music”, *Early Music*, τομ. 4, No. 4 (Oct., 1976), σελ.455+457+459, <http://www.jstor.org/stable/3126161>, Accessed: 09-05-2018.
- Odom, Selma L., “Reviewed Work(s): The VRI Slide Library of Dance History Volume I/Survey by Dianne L.Woodruff, Susan R. Sticklor, Robin Woodard and Richard Lorber”, *Dance Research Journal*, τομ. 9, No. 2 (Spring - Summer, 1977), σελ. 27-29, <http://www.jstor.org/stable/1478066>, Accessed: 03-05-2018.
- Oosterwijk, Sophie, “Dance of Death”, *Oxford Bibliographies*, 10.1093/OBO/9780195396584-0020, Published: 06- 09- 2016, Accessed: 26- 05- 2018.
- Page, Christopher, “The Performance of Songs in Late Medieval France: A New Source”, *Early Music*, τομ. 10, No. 4 (Oct., 1982), σελ. 441-450, <http://www.jstor.org/stable/3126932>, Accessed: 03-05-2018.

- Porter, James κ.α., “Ballad”, *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01879>, χ.χ., Accessed: 19- 09- 2018.
- Pound, Louise, “The Ballad and the Dance”, *PMLA*, τομ. 34, No. 3 (1919), σελ. 360-400, <http://www.jstor.org/stable/456888>, Accessed: 03-05-2018.
- Reaney, Gilbert, “The Ballades, Rondeaux and Virelais of Guillaume de Machaut: Melody, Rhythm and Form”, International Musicological Society, *ActaMusicologica*, τομ. 27, Fasc. 1/2 (Jan. - Jul., 1955), σελ. 40-58, <http://www.jstor.org/stable/931552>, Accessed: 24-05-2018.
- Reinhard,Strohm & Bonnie S. Blackburn, *Music as Concept and Practice in the Middle Ages*, Oxford University Press, 2001.
- Rimmer, Joan, “Medieval Instrumental Dance Music”, *Music & Letters*, τομ. 72, No. 1 (Feb., 1991), σελ. 61-68, <http://www.jstor.org/stable/736493>, Accessed: 28-03-2018.
- Smith, William A., “References to Dance in Fifteenth- Century Italian *Sacre Rappresentazioni*”, *Dance Research Journal*, τομ. 23, No. 1 (Spring, 1991), σελ.17-24, <http://www.jstor.org/stable/1478694>, Accessed: 28- 03- 2018.
- Sparti, Barbara, “The 15th- Century “balli” Tunes: A New Look”, *Early Music*, τομ. 14, No 3 (Aug., 1986), σελ. 346-357, <http://www.jstor.org/stable/3127107>, Accessed: 28- 03- 2018.
- Stevens, John & Dennis, Libby, “Carol”, *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04974>, Published: 20 January 2001, Accessed: 03- 05- 2018.
- Stevens, John, *Words and Music in the Middle Ages: song, narrative, dance and drama, 1050-1350*, Cambridge University Press, Great Britain, 1986.
- Sutton, Julia κ.α., “Dance”,*Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45795>, Published online: 20 January 2001, Updated and revised: 31 January 2014, Accessed: 28- 03- 2018.
- Tea Gudek Šnajdar, “Dance of Death”, *MedievalWall*, <http://www.medievalwall.com/painting/dance-of-death/>, Published: 11- 04- 2010, Accessed: 18- 04- 2018.
- The Editors of Encyclopaedia Britannica, “Branle”, *Encyclopaedia Britannica*, www.britannica.com/art/branle, Published: 20- 07- 1998, Accessed: 25- 08- 2018.
- Thinley, Kalsang Bhutia, “Guillaume de Machaut, French Poet and Musician”, *Encyclopaedia Britannica*, www.britannica.com/biography/Guillaume-de-Machaut, Published: 22- 3- 2016, Accessed: 27- 08- 2018.

-Thinley, Kalsang Bhutia, “Roman de la Rose”, *The National Library of Wales*, www.britannica.com/topic/Roman-de-la-rose, Published: 20- 01- 2017, Accessed: 27- 08- 2018.

-Winerock, Emily, “Robert Mullally, The Carole: A Study of Medieval Dance”, *ResearchGate*, <https://www.researchgate.net/publication/254624320>, σελ. 230- 233, Published: September 2012, Accessed: 13, 05, 2018.

-Wolfram, Richard, “European Song-Dance Forms”, *Journal of the International Folk Music Council*, τομ. 8 (1956), σελ. 32-36, <http://www.jstor.org/stable/834743>, Accessed: 03-05-2018.