

Michelangelo Rossi (1602-1656)

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Σε μία ομιλία του στο πανεπιστήμιο του Berkeley της California το 1964[1], ο τσεμπαλίστας G.Leonhardt μιλώντας για τον J.J.Froberger αναλογίστηκε την ιδιοτροπία με την οποία συχνά η Fama συνοδεύει με την σάλπιγγά της τα εκάστοτε καλλιτεχνικά επιτεύγματα των ανθρώπων. Πλέον το 1964 μοιάζει να είναι μία πολύ μακρινή χρονολογία και ενώ στο μεταξύ η Fama αποκατέστησε το κλέος του Froberger, μάρτυράς της οι πολυάριθμες πλέον ηχογραφήσεις και εκδόσεις του έργου του, το σχήμα λόγου είναι ακόμη δόκιμο για κάποιον σαν τον Rossi που ανήκει σε αυτούς τους συνθέτες της μπαρόκ εποχής οι οποίοι χαίρουν μίας μάλλον αμφιλεγόμενης θέσης στο βάθρο που ορίζεται με αδιάβλητο τρόπο από τους ιερούς μηχανισμούς του διεθνούς εμπορίου της μουσικής.

Η αμφιλεγόμενη θέση για την οποία μίλησα οφείλεται για παράδειγμα στο ότι ενώ το έργο του για πληκτροφόρο (που ουσιαστικά συνοψίζεται στην έκδοση «Toccate e Correnti») είχε κυκλοφορήσει με τον τρίτο τόμο της συλλογής «L'Arte Musicale in Italia» του L.Torchi το 1897 καθώς και σε μεταγραφή για πιάνο, τυπική των αρχών του 20ου αιώνα, από τον A.Toni στην συλλογή «Raccolta Nazionale delle Musiche Italiane» (1920), η πρώτη αξιόπιστη (αν και όχι μουσικολογικά άψογη) έκδοση έγινε μόλις το 1966[2]. Συγχρόνως παρ'ότι μία διάσημη προσωπικότητα όπως ο B.Bartok έπαιζε σε ρεσιτάλ του κομμάτια του Rossi[3] ή παρ'ότι κατά τις τελευταίες δεκαετίες το όνομα του Michelangelo Rossi έχει γίνει ταυτόσημο της «πρωτοποριακής» ή «εκκεντρικής» γραφής του μπαρόκ, δηλαδή ενός μπαρόκ στην πιό ευτυχή εμπορικά πτυχή του, απ'όσο γνωρίζω μέχρι αυτήν την στιγμή δεν υπάρχει ούτε πλήρης έκδοση ούτε πλήρης ηχογράφηση των λιγοστών έργων του που έχουν διασωθεί[4]. Επιπλέον, αν εξαιρέσουμε την «μυθική» Toccata Settima που εξ'αιτίας του ακραίου χρωματισμού της στο τελευταίο μέρος συγκαταλέγεται στα προγράμματα τόσο διαφορετικών μεταξύ τους μουσικών όσο του Leonhardt του Alessandrini και της Chojnacka, το έργο του σπανίως ακούγεται στις αίθουσες συναυλιών.

Σε μία άλλη ιδιοτροπία της Fama θα μπορούσε να αποδωθεί η έλλειψη βιβλιογραφίας. Σε πανεπιστημιακό επίπεδο έχουν εκπονηθεί έως σήμερα τρεις διπλωματικές εργασίες με θέμα την ζωή ή το έργο του Rossi. Η πρώτη με τίτλο «The Keyboard Works of Michelangelo Rossi» κατατέθηκε από τον J.H.Peterson το 1975 στο πανεπιστήμιο του Illinois και είναι σε σχέση με τις άλλες δύο σαφώς ανεπαρκής και ξεπερασμένη αφού βέβαια δεν λαμβάνει υπόψη το νεκρολογικό σημείωμα του Rossi που ανακάλυψε ο O.Wessely[5] και τις έρευνες του A.Silbiger[6](1980, 1983) σχετικά με τις χρονολογίες της ζωής και του έργου του. Επιπλέον ο Peterson, αν και επιφυλασσομένος (σελ.84), βασίζει την ανάλυσή του στην μεθοδολογία του J.la Rue (Guidelines for Style Analysis, New Yourk, Norton and co. 1970) εξετάζοντας τις Toccate e Correnti μέσα από ένα ιδιαίτερα αναχρονιστικό κάτοπτρο λειτουργικής αρμονίας ενώ συγχρόνως από τις παρατηρήσεις του εξάγεται πως δεν είναι πρακτικά εξοικωμένος με αυτό το είδος μουσικής. Η C.Moore, η οποία ευθύνεται για το λήμμα "M.Rossi" στην τελευταία έκδοση της εγκυκλοπαίδειας Grove's, κατέθεσε την διπλωματική της εργασία το 1991 στο πανεπιστήμιο του Λίβερπουλ με τίτλο «M.Rossi: A Diligent Fantasy-Maker» και δύο χρόνια αργότερα την εξέδωσε με τον ίδιο τίτλο στην Garland Publishing, έκδοση από την οποία έχω αντλήσει κατά λέξη αρκετές πληροφορίες. Δυστυχώς το βιβλίο αυτό, όπου μεταξύ άλλων η Moore επεκτείνει τις ανακαλύψεις του Silbiger σε ρωμαϊκά αρχεία σχετιζόμενα με τα τελευταία χρόνια της ζωής του Rossi στα διαμερίσματα Pamphilj, και εξετάζει πολύ πειστικά τα υπάρχοντα χειρόγραφα από τις τοκκάτες (Minoritenkonvent, Βιέννη και British Library, Λονδίνο), είναι πλέον εκτός κυκλοφορίας αν και δεν πρόκειται να επανέλθει κάποια στιγμή από την Garland που βρίσκεται από πέρυσι (2001) σε κατάσταση αναδιοργάνωσης. Το βιβλίο της Moore είναι υπόδειγμα μελέτης[7] αν και δεν διακινδυνεύει μία εις βάθος στυλιστική ανάλυση. Την βασική βιβλιογραφία, μαζί με τα δύο άρθρα του Silbiger[8] συμπληρώνει μία τρίτη (ανέκδοτη) διπλωματική εργασία από τον J.Ch.Stowe με τίτλο «The Toccata in 17th Century Italy: A Study of the Toccatas of M.Rossi» (Eastman school of music, 1983) που εστιάζεται στις τοκκάτες και την οποία γνωρίζω μόνο αποσπασματικά και δεν μπορώ να εκτιμήσω.

Σκοπός αυτής της ιστοσελίδας, και των ηχογραφήσεων που την συμπληρώνουν, θα είναι να παρουσιαστεί μέσα από τα ελάχιστα υπάρχοντα βιογραφικά στοιχεία ο συνθέτης Michelangelo Rossi και με την ευκαιρία της επετείου των 400 ετών από την γέννησή του να ρίξουμε λίγο φως σε αυτό το εκπληκτικό ρεπερτόριο που συνιστά η ιταλική μουσική για τσέμπαλο του πρώτου μισού του 17ου αιώνα.

Η ΖΩΗ ΤΟΥ

Ο M.Rossi γεννήθηκε στην Γένοβα το 1602 αλλά το μεγαλύτερο μέρος της επαγγελματικής του δραστηριότητας όπως την γνωρίζουμε εξελίχθηκε στην Ρώμη. Για την ζωή του υπάρχουν πολύ λίγα άμεσα στοιχεία και, πέραν της μουσικής του, το σύνολο των πηγών μπορούν να συνοψιστούν σε τρεις σύγχρονες αναφορές από τον P. della Valle[9] τον G.B.Doni[10] και τον A.Kircher[11], τον πρόλογο της όπεράς του «Erminia sul Giordano» και τρεις σύντομες, και ελλασωνος πληροφοριακής αξίας, αναφορές σε ξένες πηγές του επόμενου αιώνα από τον Walther[12] τον Mattheson [13] και τον Burney [14]. Επίσης το ονομά του εμφανίζεται επανειλημμένως σε εκκλησιαστικά, δημοτικά και οικογενειακά αρχεία (κυρίως των οικογενειών Barberini και Pamphilj) ο κατάλογος των οποίων έχει συνταχθεί σε σχεδόν πλήρη μορφή από τον A.Silbiger[15].

Δεν έχει βρεθεί ακόμη κανένα στοιχείο σχετικό με την παιδική του ηλικία και την πρώτη εκπαίδευσή του. Είναι πιθανόν ότι μαθήτευσε κοντά στον θείο του L.Rossi ως βοηθό οργανίστα του οποίου τον βρίσκουμε στον καθεδρικό του San Lorenzo. Από βιβλία πληρωμών μαθαίνουμε πως από το 1624 έως το 1629 βρίσκεται στην Ρώμη στην υπηρεσία του Maurizio di Savoia[16]. Είναι ενδιαφέρον ότι στην ίδια αυλή την ίδια περίπου εποχή υπηρετούσε και ο Sigismondo d'India του οποίου η φωνητική μουσική και ιδίως οι πέντε συλλογές έργων για μία και δύο φωνές[17] και το 7ο και 8ο βιβλίο με μαδριγάλια για πέντε φωνές επηρέασε το ύφος του Rossi τόσο στην (ανέκδοτη) συλλογή του από μαδριγάλια όσο και στο βιβλίο για πληκτροφόρο «Toccate e Correnti».

Το 1629 ακολουθεί τον αφέντη του στο Τορίνο αλλά εγκαταλείπει την υπηρεσία του μερικούς μήνες αργότερα διακόπτοντας σχέσεις με την αυλή της Σαβοΐας.Τον επόμενο χρόνο και μέχρι το 1632 δουλεύει ως οργανίστας στην εκκλησία του San Luigi dei Francesi ενώ από την ίδια περίοδο χρονολογείται και η επαφή του με την οικογένεια των Barberini.

Το 1633, με παραγγελία του καρδινάλιου Taddeo Barberini, ανέβηκε στην Ρώμη την εποχή του καρναβαλιού η όπερα Erminia sul Giordano που γνώρισε αρκετή επιτυχία ώστε να εκδοθεί μετά από τέσσερα χρόνια (όταν ο Rossi είχε πλέον διακόψει σχέσεις και με τους Barberini!) και να ανέβει πάλι στην Pistoia το 1638.

Τον επόμενο χρόνο (1634) με παρότρυνση του καρδινάλιου A.Barberini αφήνει την Ρώμη συνοδεύοντας τον Giulio Mazzarini (μετέπειτα καρδινάλιο Mazarin) προς το Παρίσι αλλά φτάνοντας στο Reggio d'Emilia εγκαταλείπει την αποστολή[18] έχοντας πεισθεί από τον Francesco I d'Este να προσκολληθεί στην υπηρεσία της αυλής της Modena όπου θα παραμείνει μέχρι το 1638 οπότε και, κατά τη διάρκεια του καρναβαλιού της Ferrara, παρουσιάζεται η όπερά του Andromeda. Κανένα στοιχείο δεν υπάρχει σχετικά με την δραστηριότητά του τα επόμενα δέκα περίπου χρόνια[19], πάντως το 1649 είναι πάλι στην Ρώμη διαμένοντας σε κατοικίες του πάπα Ινοκέντιου του 10ου της οικογενείας των Pamphilj, μέχρι το 1655 όταν τον Ινοκέντιο διαδέχεται στην παπική έδρα ο Αλέξανδρος ο 7ος.

Πέθανε ένα χρόνο μετά, στις 7 Αυγούστου 1656, όπως μαρτυρεί το νεκρολογικό σημείωμα, κατόπιν πολυετούς ασθένειας[20].

ΤΟ ΕΡΓΟ

Ο αριθμός των γνωστών έργων του Rossi είναι αρκετά περιορισμένος. Δύο έργα εκδόθηκαν εν'όσο ζούσε: Η συλλογή *Toccate e Correnti* και η όπερά του *Erminia sul Giordano*. Η μουσική για την όπερα *Andromeda* χάθηκε αλλά το πλούσιο λιμπρέττο της μαζί με σκηνικές οδηγίες, περιγραφές και 15 χαλκογραφίες από διάφορες σκηνές, εκδόθηκε ένα χρόνο μετά την παρουσίασή της (1639).

MADRIGALI A CINQUE VOCI

Το corpus των αδιαμφισβήτητων συνθέσεών του ολοκληρώνουν, προς το παρόν, 32 μαδριγάλια για πέντε φωνές. Η συλλογή, που είναι χωρισμένη σε δύο βιβλία, σώζεται σε 6 (όχι όλα πλήρη) χειρόγραφα. Κύρια πηγή θεωρείται το χειρόγραφο του Berkeley που φέρει στο εξώφυλλο το οικόσημο της βασίλισσας Χριστίνας της Σουηδίας[21]. Η σύμπτωση και η ποιότητα αντιγραφής του περιεχομένου υποδηλώνουν πως τα τέσσερα πλήρη χειρόγραφα[22] έχουν κοινή πηγή (ίσως το χειρόγραφο του Berkeley) και πως σε περίπτωση που τα μαδριγάλια πράγματι δεν εκδόθηκαν ποτέ (δεν υπάρχει μαρτυρία σύγχρονη του Rossi γι'αυτά) θα μπορούσαν ως τελικά δείγματα να προορίζονται για μία επικείμενη έκδοση. Καμμία ημερομηνία ή άλλη εξωτερική ένδειξη δεν μας βοηθάει να χρονολογήσουμε την σύνθεσή τους. Είναι πολύ πιθανό να γράφτηκαν προς το τέλος της δεκαετίας του '20 στην Ρώμη στην αυλή του Maurizio di Savoia στον οποίο ο S.d'India είχε αφιερώσει το 7ο βιβλίο του από μαδριγάλια. Ένα τουλάχιστον μαδριγάλι, το «*Mentre d'ampria voragine*» θα μπορούσε να έχει ως *terminus post quem* το 1631 εφόσον δεχθούμε ότι το κείμενο αναφέρεται στην φοβερή έκρηξη του Βεζούβιου (16/12/1631). Παρ'ότι μαδριγάλια σε διάφορες μορφές συνέχισαν να γράφονται, και να εκδίδονται, στην Ιταλία σε όλη την διάρκεια του 17ου αιώνα (συχνά ως *opera prima*) ήδη από το '30 η σύνθεση ενός πεντάφωνου μαδριγαλιού *a capella*, και ιδίως με την χρήση δύο τενόρων αντί για δύο σοπράνο, αποτελούσε μία συντηρητική επιλογή. Ακόμη πιο συντηρητικό είναι το λεξιλόγιο των μαδριγαλιών του Rossi (το μουσικό αλλά και το ποιητικό): Η δημοτικότητα των στίχων του Guarini (που χρησιμοποιούν 22 από τα 32 μαδριγάλια) είχε πλέον φθίνει και το μουσικό λεξιλόγιο μας πηγαίνει πίσω στον Marenzio και τον Gesualdo[23]:

M. Rossi, μαδριγάλι «E così pur languendo», πρώτα μέτρα.

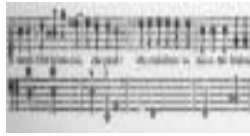


Καθιερωμένα μαδριγαλιστικά μέσα όπως η αποφυγή πτώσεων, οι απότομες αρμονικές αλλαγές (υπογραμμισμένες από την ελευθερία της *a capella* γραφής), οι στενές μιμήσεις, τα συλλήματα (*concetti*) και το διακεκομμένο ύφος συμβάλλουν στο να δώσουν τελικά μία αίσθηση συνέχειας παρά την συχνή ασάφεια αρμονικού και μετρικού προσανατολισμού.

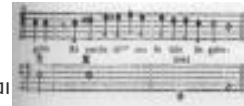
ERMINIA SUL GIORDANO

Αντιθέτως η μουσική της *Erminia sul Giordano* είναι ιδιαίτερα απομακρυσμένη από τον κόσμο των μαδριγαλιών και των *Toccate e Correnti*. Ακόμα και στα *recitativi* δεν συναντάμε καθιερωμένες ρητορικές φιγούρες όπως η δύσκολη κίνηση με άλμα και η χρωματική κίνηση (*saltus – passus duriusculus*) ή άλλους συναφείς τρόπους (*heterolepsis, parrhesia, pathoroeia* κλπ.) που να παραπέμπουν στο εκφραστικό ή το διακεκομμένο ύφος. Σημεία όπως αυτά που ακολουθούν είναι η εξαίρεση:

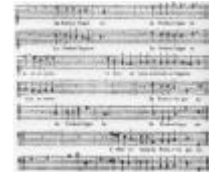




Κρίνοντας από το σενάριο και τις χαλκογραφίες συμπεραίνουμε ότι ένα μεγάλο μέρος της επιτυχίας της *Erminia* αλλά και της *Andromeda* έγκειται στην μεγαλοπρεπή σκηνογραφία και τις περίπλοκες μηχανές σκηνής σχεδιασμένες και κατασκευασμένες από τον Guitti. Η γραφή είναι ποιό ομοιογενής και πιό ομαλή στο μήκος κύματος της Ιταλικής όπερας του '30 και του '40, στηριζόμενη όχι στην αντίθεση και την πυκνότητα αλλά στην ομοιογένεια και την ροή. Το παράδειγμα που ακολουθεί εστιάζεται σε ένα πέρασμα που θα μπορούσε να βρεθεί και σε κάποια σύγχρονη όπερα του Mazzocchi[24].



Εν τω μεταξύ, παρ'ότι τεχνικές μουσικής αναπαράστασης (μαδριγαλισμοί) δεν απουσιάζουν από την *Erminia*, ευκαιρίες για μία πιό χρωματική ή τονικά πλέουσα δραστηριότητα μένουν σκοπίμως ανεκμετάλλευτες:



Σημαντικό πόλο στην δομή της *Erminia* παίζουν τα χορωδιακά που σύμφωνα με τις οδηγίες πλαισιώνονται, ή πλαισιώνουν, τα εντυπωσιακά μηχανικά εφέ προσφέροντας μία διασκέδαση στην αλληλουχία recitativo-aria. Αν και η *Erminia* είναι για την εποχή της σαφώς ένα σύγχρονο έργο, κανείς έχει την εντύπωση ότι στυλιστικά η μουσική το επιτυγχάνει αυτό δια της αφαιρετικής μεθόδου αφού την ίδια στιγμή απουσιάζουν καινοτομίες που θα μπορούσαμε να συνδέσουμε με κάποια όπερα της επόμενης γενιάς. Φτάνει να συγκρίνουμε την *Erminia* με την όπερα *La Catena d'Adone* του D.Mazzocchi, ανεβασμένη κατά την διάρκεια του καρναβαλιού της Ρώμης έξι χρόνια πρωτύτερα (1626). Στυλιστικά πρότυπα για την σύνθεση της *Erminia* θα μπορούσε να είναι ο ίδιος ο Mazzocchi, που επίσης επρόσκειτο στους Pamphilj αλλά και στους Barberini, ή άλλοι βοριο-ιταλοί συνθέτες όπως ο Banchieri ο οποίος παρεπιπτόντως σε μία fantasia είχε χρησιμοποιήσει την ονοματοποιεία του στρατιωτικού χορωδιακού της *Erminia*:

A. Banchieri, Fantasia, vigesimaprima «Udite, ecco le trombe»



M. Rossi



TOCCATE E CORRENTI (ca. 1634)[\[25\]](#)



Τοκκάτες Νάπολι RISM (2744)

Είναι μία άλλη από τις ιδιοτροπίες της Fama πως παρά το γεγονός ότι ο Michelangelo Rossi ήταν στην εποχή του τόσο διάσημος βιολονίστας που του είχε αποδοθεί ο τίτλος Michelangelo del Violino, τα έργα του για πληκτροφόρο είναι αυτά που εκδόθηκαν χαρίζοντάς του την διακριτική του έστω θέση στο Παρνασσό των αιγλήων της μουσικής. Ειρωνικά, αν και σε μία χαλκογραφία της Erminia sul Giordano o Rossi εμφανίζεται ως Απόλλωνας πάνω σε ένα σύννεφο παίζοντας βιολί[\[26\]](#), η παρτιτούρα δεν περιέχει κανένα μουσικό δείγμα αυτού του ταλέντου του (εκτός βέβαια από τα ορχηστρικά ritornelli). Εξ'αιτίας μίας λάθος εκτίμησης, καθώς και της ύπαρξης περισσότερων από δύο μουσικών που έχαιραν του ευφημισμού Michelangelo del Violino, η βιογραφία τον ήθελε στην Faenza γύρω στο 1670 και θεωρώντας την έκδοση Bologna/Caifabri (1657) ως editio princeps πολλοί βρήκαν στον Rossi τον χαμένο κρίκο ανάμεσα στον Frescobaldi και τους συνθέτες του τέλους του 17ου αιώνα όπως ο B.Pasquini. Επιπλέον αναπαράγοντας μία αβάσιμη εκτίμηση του Fetis[\[27\]](#), ο Rossi θεωρείται μέχρι πρότινος μαθητής του Frescobaldi[\[28\]](#). Παίρνοντας ως δεδομένο τον θάνατο του Rossi το 1656 και την χρονολόγηση των Toccate e Correnti από τον Silbiger στα πρώτα χρόνια του 1630, ο Rossi παίρνει την θέση του δίπλα στον Frescobaldi όχι σαν μαθητής ή πνευματικός κληρονόμος αλλά ως σύγχρονος και μάλιστα ισότιμός του στο μέτρο που οι τελευταίες εκδόσεις του Frescobaldi για πληκτροφόρο[\[29\]](#) είναι μεταγενέστερες των Toccate e Correnti και φανερώνουν επιρροές μεταξύ άλλων όσον αφορά τον σημαντικότερο ρόλο που παίζει η χρωματική γραφή και στην παρελκόμενη διεύρυνση της αρμονικής αναζήτησης. Έτσι αποκτάει ιδιαίτερη σημασία η παρουσία του Rossi στην Ρώμη κατά την διάρκεια της απουσίας του Frescobaldi στην Φλωρεντία, όταν ο Rossi θα μπορούσε να επιχειρήσει να εδραιωθεί στον χώρο με την έκδοση των Toccate, και η αναχώρησή του με την επιστροφή του Frescobaldi το 1634 που επισφραγίστηκε με την έκδοση των Fiori Musicali ένα χρόνο μετά αφιερωμένα στον A.Barberini. Και κατόπιν αυτής της αλλαγής προοπτικής μια ανάλυση δεν θα μπορούσε παρα να λάβει ως σημεία αναφοράς το πρώτο και δεύτερο βιβλίο του Frescobaldi (1615, 1627) που σίγουρα γνώριζε καλά ο Rossi πόσο μάλλον αφού και στις τρεις περιπτώσεις δούλεψε ο ίδιος χαράκτης[\[30\]](#).

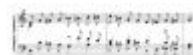
Το κατά πόσο οι Toccate e Correnti αναδύκνειουν τον Rossi ως συντηρητικό ή πρωτοποριακό συνθέτη θυμίζει το ερώτημα αν πράγματι ο Άμλετ ήταν τρελλός ή όχι. Υπάρχουν, στις τοκκάτες κυρίως, πολλά στοιχεία που όσο και αν εκπλήσσουν με την τολμηρότητα που είναι γραμμένα, θα πρέπει να ακούγονταν «ντεμοντέ» στην Ρώμη του 1630. Σε ένα τέτοιο στοιχείο όμως, όπως είναι η χρωματική γραφή – η σημασία της οποίας αποτελεί στις τοκκάτες από μόνη της ένα αναχρονισμό, μαζί με την παλαιά και καθιερωμένη μορφή της – που εμφανίζεται σχεδόν διανθισματικά, σαν παραπροϊόν μίας οριζόντιας μουσικής σύλληψης – συναντούμε και ένα είδος πιο μοντέρνο με καθαρά αρμονικές αξιώσεις. Ας συγκρίνουμε την αρχή από την 8η τοκκάτα με ένα κομμάτι από το τέλος της 7ης - που

είναι δείγμα in extremis μίας τεχνοτροπίας χαρακτηριστικής των ναπολιτάνων συνθετών των αρχών του 17ου αιώνα, όπως λόγου χάριν του Trabaci, και που θα συνεχίσει να βρίσκει θέση σε αμφιλεγόμενα συντηρητικά (ή αμφιλεγόμενα πρωτοποριακά) έργα όπως είναι οι χρωματικές φαντασίες της σχολής του Sweelinck ή τα Fiori Musicali του Frescobaldi.

M. Rossi, Τοκκάτα 8η, μέτρα 1-3



M. Rossi, Τοκκάτα 7η, μέτρα 56-58



Πολλές φορές στις τοκκάτες του Rossi υπέρχει μία συντακτική αβεβαιότητα που τις φέρνει πιο κοντά στις τοκκάτες του Megulo ή ακόμη του Padovano και των Gabrieli, δηλαδή στην Βενετική τοκκάτα και τους σύνδεσμούς της με τις in-tonazioni και τους ψαλμικούς τόνους. Αυτός ο αρχαισμός εκφράζεται τόσο σε τονικό όσο και σε μετρικό επίπεδο. Και ο J.H.Peterson και η C.Moore αποδίδουν αυτήν την αβεβαιότητα στην μετάβαση (ιστορική και προσωπική) από την εποχή της τροπικότητας στην εποχή της τονικότητας. Παραδόξως πιο μοντέρνες τονικές τριβές συνυπάρχουν με αυτήν την αρχαϊκή δυναμική που είναι ήδη αρκετά εξασθενημένη από το άμεσο πρότυπο: το δεύτερο – αλλά ως ένα βαθμό και το πρώτο – βιβλίο του Frescobaldi όπου τυποποιούνται αρκετές από τις ιταλικές φιγούρες που θα γίνουν ορόσημα της «κλασσικής» γερμανικής τοκκάτας (Buxtehude, Bach):

M. Ροσσι, Τοκκάτα 7^η, μέτρα 2-4



M. Ρόσσι, Τοκκάτα 4^η, μέτρα 1-2



G. Frescobaldi, Toccatina 1^η (Libro Secondo) μέτρα 2-3



Το ενδιαφέρον είναι όμως ότι οι αρμονικές ασάφειες της γραφής του, ανακύπτουν και σε μέρη που τα διέπει αν όχι μία τονική σκέψη τουλάχιστον μία τονική τεχνική. Πιο συγκεκριμένα στο μουσικό κείμενο παρά την ύπαρξη αλλοιώσεων, καθυστερήσεων ή επαναλήψεων που προσδίδουν μία αίσθηση κατεύθυνσης, συχνά γεννιέται στον ακροατή η εντύπωση πως ο Rossi δεν έχει υπόψιν του ένα σαφές τονικό σχέδιο και πως μία φιγούρα διαδέχεται την άλλη σε διαφορετικές θέσεις «κατα τύχη». Η γνώμη μου είναι πως ένα μέρος αυτής της αβεβαιότητας οφείλεται πράγματι στην τύχη ή, για να το πω διαφορετικά, στα δακτυλικά ανακλαστικά ενός μουσικού που, ως βιολονίστας, οδηγείται στο πληκτροφόρο ομού από το ένστικτο της τεχνικής του και από την γνώση της τέχνης του [31]. Λόγου χάριν στο τέλος της πρώτης τοκκάτας ο ακροατής δεν μένει με μία σαφή εντύπωση της πτώσης που έχει συντελεστεί και η ανάλυση, αλλά και το αυτί, δυσκολεύεται να αποφασίσει μεταξύ πλάγιας ή ατελούς.

M. Rossi, Toccatina αρ. 1, τελευταία μέτρα



Βέβαια δεν εικάζομαι ότι ο Rossi ήταν ένας μέτριος ή άνισος συνθέτης και θα μπορούσα να επισημάνω, μιλώντας εκ πείρας, την περίπτωση ενός άλλου, διαφορετικού ιστορικού βεληνεκού, ιταλού συνθέτη, του Vivaldi, που ακριβώς εξ'αίτιας ενός τρόπου σκέψης άμεσα περιστρεφόμενου γύρω από την βιολονιστική του ευφυΐα, φέρνει συχνά τον ερμηνευτή του συνεχούς βάσιμου μπροστά σε προβλήματα για τα οποία καμμία λύση δεν ακούγεται ικανοποιητική αν κανείς δεν ακροβατήσει στα όρια της γραμματικής ορθότητας. Εξ'ίσου ασαφή εικόνα δίνουν στον ακροατή πολλά από τα αντιστικτικά (σε ύφος canzona) μέρη μέσα στις τοκκάτες όχι μόνο λόγω της τεχνικής της κοντινής μίμησης με την οποία οι φιγούρες[32] πλέκουν την μουσική ύλη αλλά και επειδή οι ίδιες αυτές φιγούρες δεν έχουν ένα δεσπόζων μετρικό χαρακτήρα αφού συχνά αποτελούνται από ανισομερή και σύνθετα χρονικά κύτταρα και δεν συμβαδίζουν με την ιεραρχία ισχυρών και ασθενών χρόνων μίας σταθερής δίσημης ή τρίσημης ρυθμικής αγωγής.

M. Rossi, Toccata αρ. 4 μέτρα 19-22



Ανεξαρτήτως αυτής της αναχρονικής μετρικής αδυναμίας, χάρη σε αυτά τα εκτεταμένα μέρη οι τοκκάτες του Rossi παίρνουν ένα στυλιστικό προβάδισμα σε σχέση με αυτές του Frescobaldi (κυρίως του libro primo) όπου παρά το ότι οι πτώσεις ανάμεσα τους είναι παρομοίως, αν όχι περισσότερο, ευκρινείς και καταφατικές, ο χαρακτήρας αυτών δεν διαφοροποιείται τόσο όσο στον Rossi ή στον Froberger (libro secondo, 1649) όπου μία τοκκάτα αναλύεται πλέον φανερά στα εξ ων συνετέθη. Είναι αυτή η υπογραμμισμένη άρθρωση, και διάρθρωση, που οδήγησε ορισμένους μουσικολόγους, όπως τον Apel και τον Silbiger, να εικασθούν μία επαφή των δύο μουσικών στην Ρώμη, όπου ο Froberger παρέμεινε για πρώτη φορά από το τέλος του 1637 έως το 1641, ή ακόμη το ενδεχόμενο ο Froberger να μαθήτευσε όχι μόνο κοντά στον Frescobaldi αλλά και με τον Rossi[33]. Επίσης ο Rossi μοιράζεται με τον Froberger (σε αντίθεση με τις τυπωμένες τοκκάτες του Frescobaldi) ένα μεγαλύτερο ενδιαφέρον για τον ηχητικό όγκο του τσέμπαλου, καταλήγοντας λ.χ. σε όγδοη με διπλασιασμούς που άλλοι συνθέτες απέρριπταν, τουλάχιστον στο χαρτί, ως γραμματικά λάθη:

M. Rossi, τοκκάτα αρ.2 μέτρα 46-47



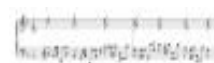
M. Rossi, τοκκάτα αρ. 7, μέτρο 7



Η πυκνότητα της γραφής φτάνει τις εξάφθογγες συγχορδίες όταν ο Frescobaldi συνήθως περιορίζεται στους τέσσερις φθόγγους[34], με την επιφύλαξη πάντως ότι αυτό – όπως συχνά συνέβαινε –θα μπορούσε να είναι απλώς μία γραφική συνήθεια που πηγάζει από την εκτύπωση ελεύθερων και μη έργων για πληκτροφόρο σε τέσσερις φωνές χρησιμοποιώντας κινητά στοιχεία τυπογραφικής πρέσσας που συνεχίστηκε στην Ιταλία κατά τον 17ο αιώνα (π.χ.G.Salvatore, Libro Primo, Napoli, 1741) και βέβαια καταλήγει, στην αυστηρή του μορφή, στην Τέχνη της Φούγκας. Στην προκειμένη περίπτωση μία τέτοια ευελιξία στην σύσταση του ηχητικού υλικού οφείλεται πρωτίστως στην σύγχρονη πρακτική του συνεχούς βάσιμου... Και όμως... Κανείς αναγκάζεται να αναρωτηθεί γιατί τότε διπλές καθυστερήσεις όπως 9/4 και 9/7 που χρησιμοποιεί ο Frescobaldi στα έργα του και που απέκτησαν αρμονική ταυτότητα χάρη σε αυτήν την πρακτική, δεν βρίσκουν θέση στις τοκκάτες του Rossi[35]. Αυτό το «Και όμως...» θα μπορούσε να προκύπτει, ως τρόπος του λέγειν και εν τέλει ως τρόπος του

αποδομείν, πολύ συχνά μιλώντας για τον Rossi. Και όμως (!) το παράξενο είναι πως αυτή η αναζήτηση του locus oppositorum, που από την πλευρά του Rossi συνίσταται παραδείγματος χάριν σε μία αναζήτηση της ηχητικής υφής που ποικίλει από δίφθογγα επεισόδια (απόντα στον Frescobaldi^[36]) μέχρι πεντάφθογγες αρμονικές γέφυρες, στην αντιπαράθεση περασμάτων di salto – di grado κοκ, καταφέρνει να συνυπάρχει με μία νηφαλιότητα και μία συνοχή που τον φέρνει πιο κοντά, όπως είπα, στα πρότυπα της βόρειας τοκκάτας όπως του Merulo η ακόμη περισσότερο του Luzzaschi από ότι στα ναπολιτάνικα παραδείγματα (de Maque, Trabaci, Mayone) των οποίων τα έργα βρithουν παρόμοιων ευρημάτων (stravaganze). Αν δεν λάβουμε υπόψη την Aggiunta και την «πειραματική» τοκκάτα "non senza fatiga..." τεχνικά ο Rossi βρίσκεται ένα βήμα πιο πέρα από τα δύο βιβλία του Frescobaldi με πιο εκτενή ή επεξεργασμένα μονά και διπλά περάσματα (passaggi doppi) που χρησιμοποιεί ως επί το πλείστον παράλληλη ή αντίθετη βηματική κίνηση. Η ύπαρξη μελωδικών (δακτυλικών;) αλυσίδων επαναπροβάλλει ένα ιδίωμα που χαρακτήριζε τις τοκκάτες του G.Gabrielli ή του C.Merulo γραμμένες μερικές δεκαετίες πριν, και που έμεινε ζωντανό στην φωνητική μουσική βόρειων ιταλών συνθετών όπως του C.Monteverdi και του E.Fillago, αν και εδώ έχουμε να κάνουμε με μία γενικότερη ροπή προς την τεχνική τυποποίηση:

M. Rossi, τοκκάτα αρ. 4, μέτρα 51-52



G. Frescobaldi, τοκκάτα αρ. 1 (Libro Primo), μέτρα 27-29



Άξιο προσοχής για την εποχή είναι στην αντιστικτική επεξεργασία των τύπου canzona επεισοδίων, η παρουσία «αντιθέματος» - ο Frescobaldi το χρησιμοποιεί μόνο από το libro secondo – όπου μία δεύτερη φιγούρα με ρυθμική ή μελωδική σημασία συμπληρώνει την κύρια αν και πολύ συχνά οι δύο φιγούρες είναι τόσο ισοδύναμες που κανείς δυσκολεύεται να διακρίνει μία πρωτεύουσα και μία δευτερεύουσα.

Όλες λίγο ή πολύ οι σύγχρονες πηγές δέχονται σαν σημείο αναφοράς για τον Rossi τα φωνητικά έργα του Gesualdo του Sigismondo d'India ή και του Cipriano de Rore. Πιστεύω πως αυτό δεν επηρέασε μόνο το αρμονικό λεξιλόγιο του Rossi (παρ.19 και 20) αλλά επίσης την γραμματική και συντακτική τεχνοτροπία του (dispositio):

Cipriano de Rore, "Dalle Belle Contrade"



Sigismondo d'India, Le Musiche (I) XIX "Piange Madonna"



Sigismondo d'India, Ottavo Libro di Madrigali a Cinque "Ridono per li Prati) μέτρα 1-3



Sigismondo d'India, Terzo Libro di Madrigali a Cinque "O Fugace, O Superba" μέτρα 22-24



Sigismondo d'India, Settimo Libro di madrigali a Cinque "Ecco Moriro Dunque" μέτρα 47-48



Ίσως μάλιστα αυτή η γραμματική και συντακτική τεχνοτροπία, την οποία παρέπεμψε στο λατινικό *dispositio* κυρίως για να τονίσω την ρητορική της λειτουργία, να έχει ακόμη μεγαλύτερη σημασία αφού εκφέρει τον λόγο με ένα τρόπο γωνιώδη την στιγμή που το διακεκομμένο ύφος έχει αρχίσει να αποβάλλεται από τους κόλπους αυτού που μέσα στα επόμενα πενήντα χρόνια θα θεωρείται το χαρακτηριστικό *gestus*. Ας συγκρίνουμε σχετικά, το παράδειγμα 28 από την καντάτα του A.Scarlatti "Clori mia, Clori bella" (ca.1690).

A. Scarlatti, "Clori mia, Clori bella"

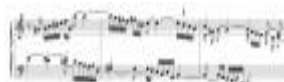


Και αφού έχουμε εκτιμήσει ύφος του Rossi μέσα από το κάτοπτρο της βενετικής τοκκάτας και της φωνητικής μουσικής του d'India και του Gesualdo θα πρέπει να επιστρέψουμε πάλι στον Frescobaldi του οποίου μερικές χαρακτηριστικές φιγούρες διανθίζουν και το υλικό του Rossi:

G. Frescobaldi Toccata 3 (Libro Primo) Μέτρα 22-23



M. Rossi Τοκκάτα 1 , μέτρα 11-13



- συχνά δε είναι τόσο φυσικές στην δακτυλική αίσθηση του πληκτρολογίου που φτάνουν μέχρι τον Scriabin και ίσως ακόμη πιο πέρα:

G. Frescobaldi, τοκκάτα αρ. 1 (Libro Secondo) μέτρα 37-39



A. Scriabin, σονάτα αρ. 9. μέτρα 34-40



Δε μπορώ να φανταστώ τι ιδέα θα τρέφαμε για τον Scriabin ή, ώστε να επιστρέψω στο Μπαρόκ, για

τον Scarlatti αν αυτήν την στιγμή από όλα τα έργα του για ηλεκτροφόρο κατείχαμε μόνο τις 30 σονάτες από την έκδοση των Esercizzi. Σίγουρα αυτή η αναφορά στον Rossi, τον Frescobaldi και κατ'επέκτασιν στους υπόλοιπους συνθέτες που έγραψαν για ηλεκτροφόρο στην Ρώμη στα μέσα του 17ου αιώνα, είναι δυστυχώς περιορισμένη από το γεγονός ότι η συντριπτική πλειονότητα του υλικού βρίσκεται σε ανέκδοτη ακόμη κατάσταση. Η δύσκολη και χρονοβόρος επιμέλεια και έκδοση των θουσαυρών που κρύβουν οι συλλογές των χειρογράφων Chigi στην Ρώμη ή η συλλογή Foà στο Torino και την Bologna αν έρθει ποτέ σε πέρας θα μας αποδείξει πόσο λίγα πραγματικά γνωρίζουμε γι'αυτήν την μουσική.

ΤΣΕΜΠΑΛΟ[37] – ΣΥΓΚΕΡΑΣΜΟΣ

Το τελευταίο σχόλιο περί των Toccate e Correnti που δεν θα έπρεπε να παραλειφθεί να γίνει αφορά τα όρια του τσέμπαλου του Rossi στην φυσική του και την αρμονική του έκταση. Ο μέσος πιανίστα, συνηθισμένος στα τυποποιημένα χαρακτηριστικά του σύγχρονου πιάνου, συχνά αναλογίζεται πόσο αλληλένδετα είναι τα όρια του οργάνου τους με τη μουσική που παίζει και αναλόγως πόσο διαφορετικά θα ήταν αναγκασμένος να παίζει σε ένα πιάνο με άλλη έκταση πλήκτρων και άλλο χόρδισμα. Οι Toccate e Correnti του Rossi προορίζονται αναμφισβήτητα για ένα ιταλικό τσέμπαλο με έκταση τεσσάρων οκτάβων (NTO – ντο3 με ottava corta) χορδισμένο σε μεσοτονικό σύστημα του ¼ που μας δίνει 8 τρίτες απολύτως καθαρές. Η πρώτη ένδειξη προς αυτήν την κατεύθυνση – πέραν της ιστορικής ορθότητας – δίνεται από τις συγχορδίες που καλύπτουν διάστημα 10ης στις πρώτες τρεις νότες των χαμηλών περιοχών (με αποκλεισμό των ΦΑ# και ΣΟΛ#) και η αρμονική δομή της συλλογής που εξελίσσεται πάντα ανάμεσα στην Σιβ και την Λα με μείζωνες τρίτες (κύκλος από πέμπτες: Μιb-Σολ#). Η σχέση μάλιστα ανάμεσα στην μουσική και τον συγκερασμό είναι τόσο δεδομένη που ο Rossi στη σημειογραφία του χρησιμοποιεί το Μιb και το Σολ# ακόμη και εκεί που – σε διαβατικές αρμονίες – η γραμματική απαιτεί τις εναρμόνιες γραφές τους Ρε# και Λαb[38]. Απόδειξη είναι πως οποιαδήποτε επέκταση των ορίων αυτών δεν αποδυνύεται στην πράξη ικανοποιητική (πηγαίνει κανείς σε αγώνες Trial με τετράχρονο κινητήρα και φρένα ABS!

Ένα εκτενέστερο ηλεκτρολόγιο δημιουργεί τεχνικά προβλήματα στα μεγάλα διαστήματα καθώς και μία αίσθηση περιθωρίων ασφαλείας που έρχεται σε αντίθεση με την ακρότητα της γραφής... Ένας πιό αμβλύς συγκερασμός αφαιρεί λαμπερότητα και ευθύτητα από τον ήχο... Εξ'άλλου ακόμη και ένα υπερχειλές χρωματικό τμήμα σαν το τέλος της 7ης τοκκάτας, καταντάει, όπως θα δείξει η αντιπαράθεση στην ηχογράφηση που ακολουθεί, μία βαρετή αλληλουχία ημιτονίων. Κάτι τέτοιο ήταν αναμενόμενο: Αν και η παρτιτούρα μπορεί εκ πρώτης όψεως να δείχνει ότι ένα πιό αμβλύ χόρδισμα θα διευκόλυνε τις μετατροπές, η γρήγορη ρυθμική αγωγή αναιρεί την αίσθηση των μετατοπίσεων του τονικού κέντρου και είναι η διαφορά μικρών και μεγάλων ημιτονίων (εξαιρετικά τονισμένη στο μεσοτονικό ¼) και η εναλλαγή διαστημάτων από καθαρές και υπερπυθαγόρειες τρίτες που καθιστούν αυτήν την μουσική τόσο συγκλονιστική.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

...πρόκειται λοιπόν περί μίας μουσικής σαφώς ιδωματικής και άρα μίας μουσικής που – σαν κάθε ιδίωμα απομονωμένο στο «ίδιον» της φύσης του – κινδυνεύει να γοητεύσει αλλά για λάθος λόγους... Ίσως μέρος του ιδιώματος του Rossi απλώς να έγκειται στο ότι ασκεί την «maniera», δηλαδή αλλοιώνει τις διατάξεις της «κλασικής» γλώσσας, μέσω μίας ρητορικής ενίοτε τόσο αυτοαναφορικής που το κλασικό πνεύμα της γλώσσας παραμένει περίπου αμετάβλητο παρότι καλουπώνεται σε ένα δυσύμετρο και ασυνεχή Λόγο (Ratio-Oratio) υπενθυμίζοντας τι έκπληξη επεφύλασσε ο Πετράρχισμός στο ιταλικό μπαρόκ.

Πόσο οξέμωρος θα έδειχνε ο O.Wilde σε μία βικτωριανή κοινωνία που θα ευλογούσε την παρέκκλιση;








Πόσο pop(ular) θα ήταν ο (η) W.Carlos αν δεν είχε προηγηθεί ο Μπαχ της Μεγάλης Γερμανίας του Bismarck;

Εν τέλει αν το μεγαλύτερο στοίχημα του Rossi προς την Fama είναι η διάδοση των έργων του, τότε το μεγαλύτερο στοίχημα της Fama προς εμάς είναι η κατανόηση της εποχής του μέσω αυτών...

Μάρκελλος Χρυσικόπουλος

Ο Μάρκελλος Χρυσικόπουλος παίζει Ιταλική μουσική του 17ου αιώνα

Πατήστε πάνω στο μεγάφωνο και περιμένετε για λίγο για να ακούσετε αποσπάσματα από τα παρακάτω έργα για τσέμπαλο:

- ▶ M. Rossi: Τοκκάτα αρ. 1 
- ▶ M. Rossi: Τοκκάτα αρ. 4 
- ▶ M. Rossi: Τοκκάτα αρ. 7 
- ▶ M. Rossi: Τοκκάτα αρ. 7 (τέλος - ίσος συγκερασμός) 
- ▶ G. Frescobaldi: Τοκκάτα αρ. 2, Libro II 
- ▶ G. Frescobaldi: Τοκκάτα αρ. 1, Libro II 
- ▶ G. Salvatore: Τοκκάτα αρ. 1 

[1] Εκδόθηκε τέσσερα χρόνια αργότερα στο ιταλικό περιοδικό L'Organo, XI (1968): G.Leonhardt "J.J.Froberger and his music"

[2] M.Rossi, Works for keyboard, ed. by J.R.White. Stuttgart, 1966

[3] Μερικές μεταγραφές των οποίων εξέδωσε: Rossi transcribed for piano by B. Bartok. C.Fischer, New York, 1930. Παρόμοιες μεταγραφές δεν ήταν κάτι το σπάνιο: μεταξύ άλλων η πιανίστα B.Selva είχε μεταγράψει Froberger.

[4] Από όσο γνωρίζω αυτήν τη στιγμή οι Toccate e Correnti, μαζί με μερικά ακόμη έργα για πληκτροφόρο που αποδίδονται στον Rossi, φιλοξενούνται (στο σύνολό τους) μόνο από τον κατάλογο της ιταλικής δισκογραφικής εταιρίας Tactus σε μία κατα την γνώμη μου συζητήσιμης αξίας ηχογράφηση. Τα μαδριγάλια θα εκδοθούν μέσα στο 2002 ενώ η ολοκλήρωση της ηχογράφησης τους, σε διεύθυνση του A.Curtis, έχει ανακοινωθεί για το 2003.

[5] O.Wessely "Aus Romischen Bibliotheken und Archiven". Symbolae Historiae Musicae: H.Federhofer zum 60 Geburtstag. Ed. by F.W.Riedel and H.Unverricht. Mainz, 1971.

[6] A.Silbiger "The Roman Frescobaldi Tradition", JAMS, 33 (1980) και "M.Rossi and his Toccate e Correnti", JAMS, 36 (1983).

[7] Χωρίς όμως να αποφεύγει εντελώς μερικές αναχρονικές παρατηρήσεις, κυρίως στα δύο τελευταία κεφάλαια: *Composing in a Temperament* και *Pitch and Temperament*. Εκεί στηρίζεται σε ένα σύστημα ηλεκτροακουστικής ανάλυσης, συλλημένο και ανεπτυγμένο από τον V.Pollard, που θεωρώ ακατάλληλο για ένα είδος μουσικής τόσο φτωχό σε «αντικειμενικά» δεδομένα.

[8] Στην ελληνική βιβλιογραφία ο αναγνώστης μπορεί να βρειμένα ενδιαφέρον άρθρο του μουσικολόγου και συνθέτη Χ.Ξανθουδάκη δημοσιευμένο στο πρώτο τεύχος του περιοδικού Μουσικός Λόγος με τίτλο: M.Rossi, Μία γαλλική έκτη στην Ιταλία του 17ου αιώνα.

[9] P. della Valle "Della Musica dell'Eta Nostra", 1640. Εκδόθηκε στο δεύτερο μέρος του *Lyra Barberina Amphichordos: De Trattati de Musica di G.B.Doni, Firenze, 1763*.

[10] G.B.Doni "De Praestantia Musicae Veteris". Firenze, 1647.

[11] A.Kircher "Itinerarium Exstaticum...". Roma, 1656.

[12] J.G.Walther "Musicalisches Lexicon". Leipzig, 1732.

[13] J.Mattheson "Der Volkommene Capellmeister", Hamburg, 1739.

[14] C.Burney "A General History of Music", III. London, 1789.

[15] M.Rossi and his *Toccate e Correnti*. JAMS 36 (1983). Appendix.

[16] Ενδέχεται να βρίσκεται στην Ρώμη ήδη από το 1622 στην υπηρεσία του καρδινάλιου L.Ludovisi.

[17] *Le Musiche*, 1609-1623.

[18] Όμως οι σχέσεις με την οικογένεια Barberini δεν φαίνεται να διακόπηκαν με άσχημο τρόπο, όπως στην περίπτωση του Maurizio di Savoia αφού η έκδοση της *Erminia sul Giordano* το 1637, που φέρει ακόμη το γνωστό οικόσημο των Barberini με τις τρεις μέλισσες υποδεικνύει μία συνεχόμενη επαφή. Δεν είναι εξ'άλλου άπιθανο ο Rossi να γνώρισε τους Pamphilj μέσω του πρίγκηπος T.Barberini.

[19] Ο J.Harper που επιμελήθηκε το λήμμα M.Rossi στην προηγούμενη έκδοση της εγκυκλοπαίδειας Grove's (1980), με βάση μία εικασία του O.Mischiatti (λήμμα Rossi στο *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*) παρουσιάζει το 1639 τον Rossi να συμμετέχει στους εορτασμούς προς τιμήν του καρδινάλιου A.Barberini στην Bologna. Την πληροφορία αυτήν αναπροβάλλει στην εισαγωγή της η ομοιοτύπωση της S.P.E.S. (Firenze, 1982).

[20] Μία Lauora (sic) de Rossi, χήρα με πέντε παιδιά βρίσκεται στην απογραφή του 1656 να διαμένει στην ίδια οδό αλλά δεν είναι απολύτως σίγουρο ότι πρόκειται για την χήρα, ή έστω για κάποιο άλλο συγγενικό πρόσωπο, του Michelangelo Rossi.

[21] Η Χριστίνα της Σουηδίας έφτασε στην Ρώμη 6 μήνες πριν πεθάνει ο Rossi.

[22] Berkeley 176, New York p.l. *zbt215, Bodleian ms.Tenbury 1160, BL. Add.ms. 30835-37

[23] Ο Rossi θα μπορούσε να έχει γνωρίσει την μουσική του Gesualdo μέσω του θείου του, Lelio Rossi. Και ο L.Rossi και ο Simone Molinaro, που ευθύνεται για την μνημειώδη έκδοση των έξι βιβλίων με τα πεντάφωνα μαδριγάλια του Gesualdo το 1613, δούλευαν στην εκκλησία του Αγίου Λαυρεντίου της Γένοβας.

[24] Ο D.Mazzocchi αρκετά χρόνια αργότερα θα είναι επίσης κάτοικος στα διαμερίσματα Pamphilj.

[25] Η περιπετειώδης εκτίμηση της χρονολογίας της πρώτης έκδοσης με όριο το 1634 έγινε από τον

A.Silbiger. Η L.Alvini στην επιμέλεια της έκδοσης S.P.E.S. καταλήγει, από διαφορετική οπτική γωνία, στην χρονολογία 1630.

[26] Βλ. εικόνα 1.

[27] F.J.Fetis, Biographie Universelle des Musiciens, VII, Bruxelles, 1875.

[28] Βλ.πχ. W.Apel, The History of Keyboard music, και το Oxford Companion to Baroque Music.

[29] Τα Capricci, η συλλογή Fiori Musicali – 1635 και η Aggiunta στην επανεκτύπωση του Libro 1ο – 1637.

[30] Ο E.Darbellay αναγνώρισε στα δύο βιβλία του Frescobaldi και στο βιβλίο του Rossi τον εκδότη και χαράκτη N.Borbone.

[31] Ο Peterson προς αυτήν την κατεύθυνση σχολιάζει μόνο το αντίκτυπο που θα μπορούσαν να έχουν οι παλαιοί ιταλικοί δακτυλισμοί (στηρίζεται στον Diruta) στις καταγεγραμμένες ή μη χρωματικές αλλοιώσεις του κειμένου. Ειρωνικά, χάρις σε αυτό το περιφεριακό σχόλιο εμφανίζεται για πρώτη και τελευταία φορά το όνομα του Peterson στο βιβλίο της Moore.

[32] Επίτηδες χρησιμοποιώ την έκφραση «τεχνικές κοντινής μίμησης» και την λέξη «φιγούρα» αντί των ποιό οικιών «stretto» και «θέμα» αντιστοίχως αφού την εποχή αυτή, και ιδίως στον Rossi, αυτές οι έννοιες δεν παραπέμπουν ακόμη ούτε πρακτικά ούτε θεωρητικά σε μία αποκρυσταλλωμένη δομή και λειτουργία.

[33] Αυτή η εκδοχή της παραμονής του στην Ιταλία δεν υποστηρίζεται από κανένα «χειροπιαστό» στοιχείο. Γνωρίζουμε ότι ο Froberger είχε στενή επαφή με τον ιησουίτη πολυμαθή A.Kircher και πως κατά πάσα πιθανότητα η δεύτερη παραμονή του στην Ρώμη σχετίζεται περισσότερο με αυτόν παρά με τον Carrissimi στον οποίο μερικοί είδαν έναν δεύτερο δάσκαλο μετά τον Frescobaldi που είχε πεθάνει το 1643. Στο Itinerarium Extaticum (1656) ο Kircher περιγράφει την έκτακτη παρουσία του σε μία ιδιωτική μουσική συνεύρεση στην κατοικία Pamphilj όπου συμμετείχε και ο Rossi. Το συμβάν πρέπει να έλαβε χώρα το '53 αλλά τίποτε δεν μαρτυρεί πως ο Kircher, που θα μπορούσε να λειτουργήσει ως σύνδεσμος, γνώριζε προσωπικά τον Rossi ήδη από το 1649 όταν ο Froberger άφησε την Ρώμη για να επιστρέψει πάλι στην Βιέννη.

[34] Πέντε φθόγγοι στα πρώτα μέτρα από τις τοκκάτες I/3,7,10 και II/4/11 – εξαιρουμένης της τοκκάτας II/6 «sopra i pedali e senza».

[35] Πάντως τέτοιες καθυστερήσεις περιγράφονται σε εγχειρίδια συνεχούς βάσιμου αρκετά αργότερα. Ο L.Penna αναφέρει την καθυστέρηση 9-8 το 1672 (Li Primi Albori Musicali).

[36] Εξαίρεση είναι το μέτρο 7 της 3ης τοκκάτας (II). Επιμένω στον τύπο δίφθογγο και όχι δίφωνο επειδή στο τσέμπαλο, αλλά καμμιά φορά και στο όργανο, για λόγους ήχου (sonorita) συνέβαινε μία φωνή να γράφεται με πολυφωνικό τρόπο καθώς και το αντίστροφο για λόγους οικονομίας.

[37] Τα αντίτυπα των Toccate e Correnti που έχουν βρεθεί (τέσσερα τον αριθμό από τρεις διαφορετικές εκδόσεις) φέρουν στο εξώφυλλο την ένδειξη per organo o cembalo {Bologna/Caifabri} και organo e cimballo(sic) {Bologna/Ricarii, Naples, Gottweig }. Αυτές οι ενδείξεις είναι στις ιταλικές εκδόσεις της εποχής ένας κοινός τύπος. Το αν αυτός ο τύπος παραπέμπει καταλεπτώς σε μία κοινή και ενιαία πρακτική είναι ένα ζήτημα συζήτησης. Χωρίς αυτό να αναιρεί κάτι από τα ακόλουθα σχόλια, θεωρώ ότι το τσέμπαλο ενδείκνυται για τις περισσότερες τοκκάτες και για το σύνολο των correnti.

[38] Η χρήση των καθιερωμένων μεσοτονικών αλλοιώσεων {Nτο#,Mib,Φα#,Σολ#,Σib} αντί για τις εναρμονίες τους είναι ένα λογικό ανακλαστικό που αναπτύσσεται από την συνήθεια του μεσοτονικού χορδίσματος και συναντάται σποραδικά μέχρι και τα μέσα του 18ου αιώνα παρ'όλο που η εποχή του

κλασσικού μεσοτονικού έχει, αυστηρά μιλώντας, παρέλθει. Αυτήν την ιδιομορφία της μπαρόκ σημειογραφίας αγνοεί δυστυχώς η C.Moore στο βιβλίο της.