

Αλέξανδρος Διονάτος

**Οι φορείς της μουσικής εκπαίδευσης στο ιταλικό μπαρόκ.
Οι παραδοσιακές πρακτικές και οι νέοι θεσμοί:
τα βενετικά ospedali και τα ναπολιτάνικα conservatorii.**

*Διατριβή για το ΠΜΣ «Ιστορική και Συστηματική Μουσικολογία»,
του Τμήματος Μουσικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής, ΕΚΠΑ.
Επιβλέπων Καθηγητής: Δρ. Νίκος Μαλιάρας*

Αθήνα 2017

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	3
A. Η Ιταλία στο μπαρόκ:	
1) Πολιτικό και οικονομικοκοινωνικό πλαίσιο	3
2) Η μουσική ζωή στο ιταλικό μπαρόκ	6
B. Η μουσική εκπαίδευση στο ιταλικό μπαρόκ:	
Η παρακαταθήκη των προηγούμενων εποχών	7
1) Εκκλησιαστικές μουσικές σχολές	8
2) Εκκλησιαστικές χορωδίες	9
3) Γυναικεία μοναστήρια	11
4) Ενδοοικογενειακή μαθητεία σε οικογένειες μουσικών	13
5) Μαθητεία πλησίον επαγγελματία μουσικού	13
6) Μαθητεία σε επαγγελματικές συντεχνίες	14
7) Ευγενείς και πλούσιοι αστοί: κατ' ιδίαν διδασκαλία της μουσικής	15
8) Ακαδημίες	15
9) Πανεπιστήμια	17
Γ. Νέες εξελίξεις: Τα ορφανοτροφεία-κονσερβατόρια	18
I. Βενετία: Τα ospedali	
1) Ο μουσικός βίος της πόλεως	18
2) Τα ospedali grandi	20
3) Γενική διοίκηση, διάρθρωση και εσωτερική λειτουργία των ospedali	21
4) Ο ογκούμενος πληθυσμός και η χρηματοδότηση των ospedali	22
5) Τα κυτία των προσφορών και οι χορωδίες των ospedali	24
6) Η ραγδαία άνοδος της μουσικής εκπαίδευσης: η περίπτωση της Pietà	25
7) Figlie di comun, di coro, d'educazione, di spese	27
8) Ο βίος στα ospedali: εγκλεισμός και εκπαιδευτικές ευκαιρίες	28
9) Η διάρθρωση των σπουδών	31
10) Τα επιτεύγματα των ospedali	32
11) Περιώνυμα cori και ανώνυμες μουσικοί	35
12) Οι γυναίκες-bassi: ένα ιδιωματικό φαινόμενο των ospedali	36
13) Η παρακμή των ospedali	37
II. Νάπολη: Τα conservatorii	
1) Ο μουσικός βίος της πόλεως και η διαρκής ζήτηση για μουσικούς	38
2) Τα κονσερβατόρια	40
3) Η ανάπτυξη της μουσικής εκπαίδευσης στα κονσερβατόρια	42
4) Convitori (οικότροφοι σπουδαστές)	46
5) Η καθημερινότητα στα κονσερβατόρια	48
6) Καστράτοι	49
7) Η διάρθρωση των σπουδών στα κονσερβατόρια	50

8) Η αλληλοδιδασκτική	50
9) Chi canta, suona.	51
10) Partimento και contrapunto	51
11) Τα επιτεύγματα των κονσερβατορίων	54
12) Άλλα ναπολιτάνικα κονσερβατόρια	56
13) Η παρακμή των κονσερβατορίων	57
Αντί επιλόγου	58
Βιβλιογραφία	61

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η μουσική τέχνη του μπαρόκ, πολύπτυχη, πολυσχιδής, πληθωρική, καινοτόμος και πολυπρόσωπη, άνθισε στην Δ. Ευρώπη κατά τον 17^ο μέχρι και τα μέσα περίπου του 18^{ου} αιώνας. Γενέτειρα του εικαστικού και μουσικού μπαρόκ, η Ιταλία αποτέλεσε το εκκολαπτήριο των εμβληματικών του μπαρόκ μουσικών ειδών και μορφών, συνθετικών πρακτικών, φωνητικών, οργανικών και ορχηστρικών ιδιωμάτων, τα οποία σύντομα θα μεταλαμπαδευτούν σε ολόκληρη τη Δ. Ευρώπη. Η Ιταλία δεν εξήγαγε μόνον μουσική, ιδέες και πρακτικές, αλλά παρήγαγε μέγα πλήθος συνθετών και εκτελεστών που θα διαπρέψουν στις ευρωπαϊκές αυλές. Η οργανική ανάπτυξη της μουσικής στην Ιταλία του μπαρόκ υπήρξε απότοκο πληθώρας αλληλεξαρτώμενων παραγόντων, μεταξύ των οποίων και η ανάπτυξη της μουσικής εκπαίδευσης, η οποία παρότι διατηρεί πλείστα τα χαρακτηριστικά του παρελθόντος, εμφανίζει και άλλα, καινοφανή, καινοτόμα και ιδιωματικά.

Στην παρούσα εργασία αποπειρώμεθα τη σκιαγράφηση των εκφάνσεων της μουσικής εκπαίδευσης στο ιταλικό μπαρόκ, παλαιών και νέων, δίνοντας έμφαση στους καινοφανείς θεσμούς των βενετικών ospedali και ναπολιτάνικων κονσερβατορίων. Προκαταρκτικώς, επιχειρούμε μία ανίχνευση των πολυαριθμών συμπλεκόμενων κοινωνικών, οικονομικών και πολιτικών παραμέτρων και των διανοητικών στάσεων, οι οποίες επηρέασαν τις εξελίξεις στη μουσική εκπαίδευση στο ιταλικό μπαρόκ. Στη συνέχεια, στο κυρίως μέρος της εργασίας, πραγματευόμαστε τους φορείς της μουσικής εκπαίδευσης στο ιταλικό μπαρόκ: αφενός, τους κατά παράδοσιν θεσμοθετημένους ή άτυπους φορείς και τις συνήθειες εκπαιδευτικές πρακτικές, αφετέρου την ανάδυση, επίρρωση και πρωτοφανή επιτυχία και διεθνή ακτινοβολία καινοφανών μουσικών εκπαιδευτικών θεσμών, οι οποίοι εδράσθηκαν σε ταπεινά προνοιακά ιδρύματα (ορφανοτροφεία, πτωχοκομεία, άσυλα) στη Βενετία και τη Νάπολη. Το φαινόμενο των βενετικών ospedali και των ναπολιτάνικων conservatorii επιχειρούμε να φωτίσουμε πολύπλευρα, παρουσιάζοντας τις διάφορες πτυχές του πλαισίου ανάπτυξής τους και των δραστηριοτήτων τους κατά τον 17^ο και 18^ο αιώνα.

A. Η ΙΤΑΛΙΑ ΣΤΟ ΜΠΑΡΟΚ:

1) ΠΟΛΙΤΙΚΟ ΚΑΙ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΟΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Στην εκπονή του 16ου αιώνα, ο χάρτης της ιταλικής χερσονήσου αποτελούσε ένα μωσαϊκό κρατών, κρατιδίων και ηγεμονιών. Κληροδότημα του μεσαίωνα και απότοκο της έλλειψης ισχυρής συγκεντρωτικής εξουσίας, η πολιτική πολυδιάσπαση, συνεπικουρούμενη από τις ιδιαίτερες οικονομικοκοινωνικές συνθήκες και πολιτικές συγκυρίες που επικράτησαν στις ιταλικές πόλεις-κράτη από τον 12-13ο αιώνα, είχε ευνοήσει την ανάδυση ενός θάλλοντος αστικού πολιτισμού. Το πολυδιάστατο και μοναδικό φαινόμενο της ιταλικής Αναγέννησης υπήρξε άμεσα συνυφασμένο με την ανάδυση και ακμή του καινοφανούς αστικού πολιτισμού των ιταλικών πόλεων-κρατών, πτυχές του οποίου επιγραμματικώς αναφέρουμε: εκχρηματισμένη οικονομία, αποσάθρωση του φεουδαλικού οικονομικοπολιτικού συστήματος, απόσπαση του άστεως από την φεουδαλική επικυριαρχία, εμπορικός καπιταλισμός, πρώιμο τραπεζικό σύστημα, άνοδος των αστικών επιτηδευμάτων και της αστικής τάξεως, ηγεμονία πλούσιων αστικών οικογενειών (Medici, Sforza,

d'Este, Viscondi, Malatesta), αστική υπερηφάνεια, ουμανισμός.¹ Ωστόσο, η Ιταλία του 16ου αιώνα θα συνταραχθεί από ακατάπαυστες έριδες μεταξύ των ιταλικών ηγεμονιών, τις οποίες θα υποδαυλίσουν προσκεκλημένες και ενίοτε απρόσκλητες οι μεγάλες δυνάμεις της εποχής, η γαλλική μοναρχία των Βουρβόνων και η αυστριακή μοναρχία των Αψβούργων, μετατρέποντας την ιταλική χερσόνησο σε πεδίο αναμέτρησης για την πανευρωπαϊκή ηγεμονία. Όθεν, στο τέλος του 16ου αιώνα, μέγα μέρος την ιταλικών κρατών τελεί υπό την κυριαρχία είτε του ισπανικού, είτε του αψβουργικού στέμματος, είτε υπό τη γαλλική σφαίρα επιρροής. Η πόλη-κράτος και η μικρή ηγεμονία θα αποδειχθούν υποδεέστερες πολιτικώς και στρατιωτικώς της ισχυρής συγκεντρωτικής μοναρχίας.²

Τα 12 σημαντικότερα από τα ιταλικά κράτη, όπως αυτά διαμορφώνονται κατά τον 17ο-18ο αιώνα, είναι:

- Γαληνοτάτη Δημοκρατία της Βενετίας,
- Δημοκρατία της Γένοβας,
- Δημοκρατία της Λούκα,
- Δουκάτο της Μάντουα,
- Δουκάτο του Μιλάνου,
- Δουκάτο της Μόντενα,
- Δουκάτο της Σαβοΐας-Πεδεμοντίου (πρωτεύουσα Τορίνο),
- Δουκάτο της Πάρμας,
- Μέγα Δουκάτο της Τοσκάνης (πρωτεύουσα Φλωρεντία),
- Βασίλειο Νεαπόλεως, (από το 1734 Βασίλειο των δύο Σικελιών),
- Παπικό Κράτος, με 13 αυτοτελείς περιφέρειες, οι οποίες λειτουργούν ως υποτελείς ηγεμονίες υπό την διοίκηση παπικών λεγάτων και κυβερνητών.³



Πολιτική πολυδιάσπαση στην Ιταλία το 1700

Εικ. 1

Τα υπόλοιπα ιταλικά κράτη άρχονται είτε από επιτετραμμένους των μεγάλων δυνάμεων, είτε από τοπικούς ηγεμόνες και ολιγαρχίες αστικής ή αριστοκρατικής προελεύσεως.

Πέραν του πολιτικού κατακερματισμού, η Ιταλία του μπαρόκ βρίσκεται στην αρχή μίας καμπής, η οποία θα αποδειχθεί παρατεταμένη παρακμή. Το επωφελέστατο εμπόριο μεγάλων αποστάσεων, το οποίο είχε πυροδοτήσει την ακμή ιταλικών πόλεων (Βενετία, Γένοβα, Πίζα, Αμάλφι) τους προηγούμενους αιώνες, πνέει πλέον τα λοίσθια. Η ναυτική κυριαρχία της Γένοβας

¹ Κώστας Γαγανάκης, *Κοινωνική και Οικονομική Ιστορία της Ευρώπης*, ΕΑΠ, Πάτρα 1999, σ. 73-75.

² E.M. Burns, *Ευρωπαϊκή ιστορία. Ο δυτικός πολιτισμός: Νεώτεροι χρόνοι*, μτφρ. Τάσος Δαρβέρης, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2006, σ. 124-126.

³ Επί παραδείγματι, η Ferrara και η Bologna, οι οποίες θα διαδραματίσουν εξέχοντα ρόλο στην διαμόρφωση του πρώιμου και μέσου μπαρόκ αντιστοίχως. Michael Talbot, «An Italian Overview», στο Julie Anne Sadie (επιμ.), *Companion to Baroque Music*, Oxford University Press, New York 1998, σ. 3-4.

και της Βενετίας στη Μεσόγειο αμφισβητείται και οι εμπορικοί σταθμοί που είχαν εγκαθιδρυθεί σε Μεσόγειο και Μαύρη Θάλασσα από τους χρόνους της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας έχουν απολεσθεί ανεπιστρεπτί με την επέλαση των Οθωμανών· το εμπόριο αποδεικνύεται άκρως επισφαλές. Άλλωστε, νέοι υπερπόντιοι εμπορικοί δρόμοι έχουν χαραχθεί, οι οποίοι αποφέρουν αμύθητα κέρδη και αποικιακά οφέλη στις νέες αποικιοκρατικές δυνάμεις: Ισπανία, Πορτογαλία, Αγγλία, Γαλλία, Ολλανδία. Το επίκεντρο της Ευρώπης έχει ήδη μεταφερθεί από την Μεσόγειο στην Δυτική Ευρώπη.⁴

Τούτη η συσσώρευση κεφαλαίων από το εμπόριο μακρινών –και όχι μόνον– αποστάσεων είχε οδηγήσει στην ανάπτυξη του πρώιμου εμπορικού καπιταλισμού στην Ιταλία, με συνακόλουθο την ανάπτυξη των πόλεων, του αστικού βίου και των θαυμάσιων εξελίξεων στην κοινωνία και την τέχνη, σηματοδοτώντας την έλευση της νεωτερικότητας πρώτα στις βορειοιταλικές πόλεις, σε μία Ευρώπη που επί μακρόν θα παραμείνει κατ’ ουσίαν φεουδαλική. Εντούτοις, η απώλεια της ναυτικής ηγεμονίας και του πλούτου που οι ιταλικές πόλεις προσεπορίζοντο από τις εμπορικές δραστηριότητες σήμανε και τις απαρχές της οικονομικής δυσπραγίας. Ταυτόχρονα, η ανεπτυγμένη βιοτεχνική παραγωγή των Ιταλικών πόλεων θα μειωθεί, αφενός ένεκα της άκαμπτης εμμονής των επαγγελματιών συντεχνιών των τεχνιτών στην κατασκευή αποκλειστικά υψηλών προδιαγραφών ακριβών προϊόντων, αφετέρου της ανάδυσης νέων καπιταλιστικών μεθόδων παραγωγής με μεταφορά του κύκλου εργασιών στην ύπαιθρο, κατ’ αποκοπήν.⁶ Τούτες οι αλληλοσυναρτώμενες

οικονομικές παράμετροι και συγκυρίες εδραίωσαν συνθήκες παρατεταμένης, σταδιακής αλλά βαθειάς οικονομικής δυσπραγίας και εν τέλει παρακμής, η οποία θα γίνει πιο αισθητή προς το τέλος της περιόδου του μπαρόκ.

Χαρακτηριστικό της Ιταλίας κατά την εποχή του *baroque* (και παλαιότερα) αποτελεί η μοναδική πυκνότητα σε πολυπληθή αστικά κέντρα, σε αντίθεση με τα άλλα ευρωπαϊκά κράτη, στα οποία κυριαρχούν οι πρωτεύουσες. Η πυκνότητα και εγγύτητα των μεγάλων ιταλικών αστικών κέντρων και οι ανταγωνισμοί μεταξύ τους υπήρξαν καίριας σημασίας για την

Πληθυσμός των Ευρωπαϊκών πόλεων τον 18ο αιώνα ⁵				
	1700		1750	
A/A	ΠΟΛΗ	ΠΛΗΘΥΣΜΟΣ	ΠΟΛΗ	ΠΛΗΘΥΣΜΟΣ
1	Λονδίνο	575 χιλ.	Λονδίνο	675 χιλ.
2	Παρίσι	500	Παρίσι	570
3	Νάπολη	300	Νάπολη	339
4	Αμστερνταμ	200	Αμστερνταμ	210
5	Λισαβόνα	180	Λισαβόνα	185
6	Μαδρίτη	140	Βιέννη	175
7	Βενετία	138	Μαδρίτη	160
8	Ρώμη	135	Ρώμη	158
9	Μόσχα	130	Βενετία	150
10	Μιλάνο	125	Μόσχα	130
11	Βιέννη	114	Δουβλίνο	129
12	Παλέρμο	100	Μιλάνο	124
13	Λυών	97	Παλέρμο	124
Πίνακας 1				

⁴ Λίλα Λεοντίδου, *Αγεωγράφητος Χώρα: Ελληνικά Είδωλα στις Επιστημολογικές Διαδρομές της Ευρωπαϊκής Γεωγραφίας*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2009, σ. 59-63.

⁵ Paul Bairoch, et al., *La population des villes européennes, 800-1850*, Librairie Droz, Geneva 1988.

⁶ Γατανάκης, ό.π., σ. 73-75, 199-203.

άνθιση του τέχνης και της μουσικής του μπαρόκ –και παλαιότερα της Αναγέννησης.⁷

2) Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ ΣΤΟ ΙΤΑΛΙΚΟ ΜΠΑΡΟΚ

Παρά τις τυρβώδεις πολιτικές και δυσοίωνες οικονομικές συνθήκες, η τέχνη του μπαρόκ θα αναδυθεί και θα ανθίσει στην Ιταλία στις αρχές του 17ου αιώνα, για να διαδοθεί σύντομα στην υπόλοιπη Δ. Ευρώπη. Γενέτειρα του μπαρόκ, η Ιταλία θα παραμείνει επίκεντρο της μουσικής δημιουργίας και μέγα εκκολαπτήριο μορφών και ειδών της φωνητικής και οργανικής μουσικής, καθ' όλη τη διάρκεια της περιόδου. Σημαντικότερα μουσικά κέντρα του μέσου μπαρόκ θα αναδειχθούν η Βενετία, η Νάπολη, η Ρώμη και η Μπολόνια.⁸

Οι ιταλικές πόλεις του 17ου και 18ου αιώνα, ακόμη και οι λιγότερο σημαντικές, σφύζουν από έντονη μουσική ζωή, με διεξαγωγή πληθώρας συναυλιών φωνητικής και οργανικής μουσικής. Σημαντικό μέρος καταλαμβάνει η θρησκευτική μουσική. Πέραν των εκκλησιαστικών λειτουργικών αναγκών, κάθε περίπτωση και εορτασμός επενδύεται με μουσική στους αμέτρητους ενοριακούς, καθεδρικούς και μοναστικούς ναούς, στους οίκους των θρησκευτικών αδελφοτήτων, στα μοναστήρια και τα ευαγή ιδρύματα. Όπως στην αρχιτεκτονική και τις εικαστικές τέχνες, η μουσική του μπαρόκ, μέσω της εκφραστικότητας, της δραματικότητας, της μεγαλοπρέπειας και του εντυπωσιασμού, ετάχθη στην υπηρεσία της καθολικής εκκλησίας και τις σύντονες της προσπάθειες να ελκύσει και να συγκρατήσει το ποίμνιο των πιστών ενάντια στις επιβουλές του προτεσταντισμού· το ορατόριο, η θρησκευτική καντάτα, το σόλο και πολυφωνικό μοτέτο, η μεγαλοπρεπής πολυχорική μουσική του κολοσσιαίου μπαρόκ, η sonata da chiesa και άλλα είδη μουσικής λειτούργησαν προς τούτη την κατεύθυνση της επιρρώσεως του θρησκευτικού συναισθήματος.⁹

Εντονότατη και πολύπτυχη παρουσιάζεται και η κοσμική μουσική ζωή στο ιταλικό μπαρόκ: τα palazzi, οι επαύλεις, οι κήποι, τα ιδιωτικά θέατρα της κοσμικής και θρησκευτικής αριστοκρατίας φιλοξενούν παραστάσεις και συναυλίες· οι αριστοκρατικοί οίκοι παραμένουν σημαντικοί παραγγελιοδότες νέας μουσικής. Σημαντικότερη, όμως, αποδεικνύεται η βαθμιαία μερική μεταφορά του επίκεντρου του μουσικού βίου από την αριστοκρατική αυλή, στο ευρύτερο δημόσιο πεδίο, γεγονός που αντανάκλα την ανέλιξη και επίρρωση της αστικής τάξεως. Πυρήνας της μεταβολής, η όπερα, θα αποτελέσει την κύρια διασκέδαση ευγενών και αστών: αρχής γενομένης από τη Βενετία, στις περισσότερες ιταλικές πόλεις ιδρύονται και λειτουργούν δημόσια και ιδιωτικά θέατρα όπερας.¹⁰ Άλλωστε, η πληθώρα των μεγάλων αστικών κέντρων και η εγγύτητά τους ενεθάρρυνε τη διαμόρφωση ενός ιδιάζοντος θάλλοντος συστήματος οπερατικής παραγωγής, το οποίο υποδαύλιζε περαιτέρω την ανάπτυξη του ήδη παλλόμενου μουσικού βίου της Ιταλίας.¹¹

Σε αυτό το οργασμικό μουσικό γίγνεσθαι του ιταλικού μπαρόκ δεν πρέπει να υποτιμηθεί ο

⁷ Rice John, *Music in the Eighteenth Century*, Norton, New York 2013, σ. 8, 44-45.

⁸ Eugene Enrico, *The Orchestra at S. Petronio in the Baroque Era*, Smithsonian Inst. Press, Washington 1976, σ. 1-2.

⁹ Talbot, «An Italian Overview», *ό.π.*, σ. 7-9.

¹⁰ Στο ίδιο, σ. 9-11. Επίσης, Donald Grout, Claude Palisca, *A History of Western Music*, Norton, New York 2001, σ. 276-277, 309-313.

¹¹ Rice, *ό.π.*, σ. 44.

ρόλος των πολυάριθμων ομίλων ερασιτεχνών μουσικών (dilettanti), κυρίως ευγενών και πλουσίων αστών, οι οποίοι οργάνωναν ιδιωτικές συναυλίες (accademie), και των πολυαριθμών επαγγελματιών μουσικών, οργανωμένων σε επαγγελματικές συντεχνίες και αδελφότητες, οι οποίοι έπαιζαν μουσική σε αστικές διασκεδάσεις, συχνά στις πλατείες ή τους δρόμους¹².

Κάθε πτυχή της μεγάλης άνθισης της μουσικής κατά το μπαρόκ, όπως το αίτημα παραγωγής νέων συνθέσεων, η εκπληκτική άνοδος της οπερατικής μουσικής, η τεράστια ανάπτυξη της οργανικής και η άνθιση της θρησκευτικής μουσικής, εξέβαλε σε μία γεωμετρικώς αυξανόμενη ζήτηση για συνθέτες και άρτια εκπαιδευμένους μουσικούς κάθε είδους. Η όπερα αναδεικνύεται σε κορωνίδα της μουσικής δημιουργίας με τεράστια ακτινοβολία ήδη από το δεύτερο μισό του 17ου αιώνας, ασκώντας εκπληκτική γοητεία τόσο στα ακροατήρια όσο και στους συνθέτες· οι Ιταλοί συνθέτες και οι λιμπρετίστες της όπερας, αλλά πολύ περισσότερο οι τραγουδιστές και ιδίως οι καστράτοι, θα γίνουν περιζήτητοι στις αυλές ολόκληρης της Ευρώπης και θα λαμβάνουν κολοσσιαίες αμοιβές. Η ακαταμάχητη έλξη που άσκησε η όπερα σε τραγουδιστές, εκτελεστές και συνθέτες, η κατακόρυφη αύξηση των αμοιβών, η φυγή των εκκλησιαστικών τραγουδιστών προς τα λυρικά θέατρα και των μουσικών σε πέραν των Άλπεων μουσικά κέντρα, υπήρξαν μερικές από τις ανακατατάξεις που συνετελέσθησαν στην αγορά εργασίας κατά το μπαρόκ, και ενέτειναν την αύξηση της ζήτησης για μουσικούς¹³. Τούτη η πρωτόγνωρη ζήτηση ήταν τοις πράγμασιν αδύνατο να καλυφθεί με τους παραδοσιακούς τρόπους εκπαίδευσης των μουσικών.

Β) Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΣΤΟ ΙΤΑΛΙΚΟ ΜΠΑΡΟΚ:

Η ΠΑΡΑΚΑΤΑΘΗΚΗ ΤΩΝ ΠΡΟΗΓΟΥΜΕΝΩΝ ΕΠΟΧΩΝ

Η μουσική εκπαίδευση στο ιταλικό μπαρόκ αποτελεί μίξη παλαιών και καινοφανών πρακτικών. Αφενός, διατηρεί πλείστα τα χαρακτηριστικά που της έχουν κληροδοτήσει οι προηγούμενες εποχές: Η μουσική εκπαίδευση λαμβάνει χώρα

- 1) σε εκκλησιαστικές σχολές,
- 2) εκκλησιαστικές χορωδίες ναών, εκκλησιαστικών και ευαγών ιδρυμάτων,
- 3) γυναικεία μοναστήρια,
- 4) ενδοοικογενειακώς, εντός των οικογενειών μουσικών,
- 5) με μαθητεία πλησίον επαγγελματία μουσικού,
- 6) στις συντεχνίες επαγγελματιών οργανοποικών,
- 7) με κατ' ιδίαν μαθήματα μουσικής (για την αριστοκρατία).

Αφετέρου, αναδύονται νέοι πυλώνες εκπαίδευσης, τουτέστιν τα:

- 8) πρώιμα ιταλικά κονσερβατόρια-ορφανοτροφεία (Βενετία και Νάπολη, 17ος-18ος αιώνας).¹⁴

¹² Talbot, «An Italian Overview», ό.π., σ. 6-8.

¹³ Denis Arnold, «Venetian Motets and Their Singers», *The Musical Times*, Vol. 119, No. 1622, Apr. 1978, σ. 319-320· Denis Arnold, «Music at the Ospedali», *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 113, No. 2, 1988, σ. 157.

¹⁴ Stephen Rose, «Music in the Marketplace», στο: Carter Tim, Butt John (ed.), *The Cambridge History of Seventeenth Century Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2005, σ. 73.

1) ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΕΣ ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΣΧΟΛΕΣ

Οι απαρχές της μουσικής εκπαίδευσης στην Ευρώπη υπήρξαν άμεσα συνυφασμένες με την κάλυψη των λειτουργικών αναγκών της εκκλησίας. Με δεδομένο τον κεντρικό ρόλο της μουσικής στις θρησκευτικές τελετουργίες, ήδη από τον πρώιμο μεσαίωνα είχαν ιδρυθεί σχολές ψαλτικής (*scholae cantorum*).¹⁵ Η πρώτη *Schola Cantorum*, στη Ρώμη του πρώιμου μεσαίωνα, ήταν η χορωδία που πλαισίωνε τις παπικές τελετές. Ωστόσο, η λειτουργία της ήταν άμεσα συνυφασμένη και με εκπαιδευτικές δραστηριότητες: σύμφωνα με τις μαρτυρίες, η *Schola Cantorum* ήταν συνδεδεμένη με ορφανοτροφείο, λειτουργώντας ως εκπαιδευτικός οργανισμός για την μουσική καλλιέργεια ταλαντούχων αγοριών, τα οποία συγχρόνως προετοιμάζονταν για τον βίο του ιερωμένου. Κατά το πρότυπο της *Schola Cantorum*, ιδρύθηκαν άλλες παρόμοιες σχολές ανά την Ευρώπη, ήδη από την εποχή της καρολίνειας αυτοκρατορίας.¹⁶ Οι *scholae cantorum* αποσκοπούσαν στην εκπαίδευση επαγγελματιών ψαλτών υψηλού επιπέδου και την καλλιέργεια και διάδοση των λειτουργικών μελών. Συν τω χρόνω, η παράδοση της *schola cantorum* απορροφήθηκε από τις δομές του μεσαιωνικού μοναχισμού, για να μεταφερθεί βαθμιαία στους καθεδρικούς και ενοριακούς ναούς.¹⁷ Ούτως ή άλλως, οι μουσικές ανάγκες στα απειράριθμα μοναστήρια και τις εκκλησίες ανά την Ευρώπη εκαλύπτοντο επί μακρόν με εσωτερική, άτυπη μουσική εκπαίδευση, η οποία κάθε άλλο παρά ευκαταφρόνητη υπήρξε. Πράγματι, κατά τον ύστερο Μεσαίωνα, η μελέτη και εκτέλεση των εκκλησιαστικών μελών για τις Λειτουργίες και τις Ακολουθίες των Ωρών από τους μοναχούς της χορωδίας κατελάμβανε περί το ένα τρίτο του χρόνου τους.¹⁸ Προφανώς, με την ανάπτυξη και κατίσχυση της πολυφωνίας στη θρησκευτική μουσική από τον ύστερο μεσαίωνα και εφεξής, η ανάγκη για περισσότερους, άρτια εκπαιδευμένους μουσικούς και τραγουδιστές έγινε επιτακτικότερη.

Η Μεταρρύθμιση, παρά την τεράστια αναστάτωση που επέφερε στον Ευρωπαϊκό χώρο, είχε ως παράπλευρο όφελος την άνθιση της στοιχειώδους εκπαίδευσης, γενικής και μουσικής, στον προτεσταντικό Βορρά. Ανάλογες δράσεις ανελήφθησαν και στον καθολικό Νότο: μετά την Σύνοδο του Τριδέντου, (1545-1563) και υπό το ζήλο της καθολικής αντιμεταρρύθμισης, ιδρύθηκαν στον καθολικό χώρο και ιδιαίτερα στην Ιταλία θρησκευτικές σχολές διαφόρων βαθμίδων, εδραζόμενες σε εκκλησιαστικά ιδρύματα ή ναούς, στις οποίες παρείχετο μεταξύ άλλων μουσική εκπαίδευση. Επί παραδείγματι, το *Seminario* (θρησκευτικό εκπαιδευτήριο) της Νάπολης, ιδρυθέν το 1568 ως παράρτημα του καθεδρικού ναού της πόλεως, είχε αμειβόμενο *maestro di canto* (διδάσκαλο τραγουδιού) και περί τους 55-60 μαθητές, περίπου 12 ετών, οι οποίοι προορίζονταν για τον εκκλησιαστικό βίο και τη στελέχωση της αρχιεπισκοπικής κουρίας της Νάπολης. Τα *Seminarii* ανά την Ιταλία είχαν ως προγραμματικό σκοπό λειτουργίας την πολύπλευρη εκκλησιαστική εκπαίδευση κυρίως του ανώτερου κλήρου. Το *Seminario* της Νάπολης διατήρησε και επέκτεινε τις μουσικές και εκπαιδευτικές του δραστηριότητες κατά τους επόμενους αιώνες.¹⁹

¹⁵ Harold Adeles, et al., *Foundations of Music Education*, Schirmer Books, New York ²1995, σ. 5.

¹⁶ Joseph Dyer, λήμμα «Schola Cantorum», στο: *The New Grove*, 2nd ed., Vol. 22, σ. 606.

¹⁷ Jane Baldauf-Berdes, *Women Musicians of Venice. Musical Foundations, 1525-1855*, Clarendon, Oxford 1996, σ. 57.

¹⁸ Στο ίδιο, σ. 54.

¹⁹ Dinko Fabris, *Music in Seventeenth-Century Naples. Francesco Provenzale (1624-1704)*, Ashgate, Hampshire 2007,

Παρόμοιο υπήρξε το *Collegium Germanicum et Hungaricum*, γερμανόφωνο *Seminario* στη Ρώμη, το οποίο είχε ιδρυθεί από τους Ιησουίτες το 1552, τελούσε υπό παπική αιγίδα και αποσκοπούσε στην ανώτερη γενική και θεολογική εκπαίδευση των καθολικών ιερέων που προορίζοντο για τη γερμανόφωνη Ευρώπη. Μεταξύ μαθημάτων όπως το κανονικό δίκαιο και η θεολογία, υπήρχαν μαθήματα μουσικής: σταδιακά, και ενίοτε εις βάρος των άλλων ακαδημαϊκών πεδίων, η μουσική θα αποκτήσει ιδιαίτερη σημασία, πολλώ δε μάλλον, όταν το Collegium θα γίνει περιώνυμο για τη χορωδία του, την οποία κατά καιρούς διηύθυναν ως έξοχοι συνθέτες, όπως οι Tomas Luis de Victoria (1573-1577), Annibale Stabile (1578-1590), Annibale Orgas (1613-1619), Lorenzo Ratti (1619-1620, 1623-1629), Giacomo Carissimi (1629-1674), Ottavio Pitoni (1686-1743) και άλλοι.²⁰ Τα καθήκοντά τους ως maestri di cappella περιελάμβαναν αφενός, τη σύνθεση έργων τα οποία παρουσίαζε η χορωδία του ιδρύματος στην παρακείμενη εκκλησία του S. Apollinario και άλλους ναούς της Ρώμης, αφετέρου τη διδασκαλία στους σπουδαστές του ιδρύματος και τους *putti* (μικρούς αγγέλους, τουτέστιν τους χορωδούς). Η διδασκαλία περιελάμβανε ψαλμωδία εκκλησιαστικών μελών, μονωδικών και πολυφωνικών ασμάτων, μαθήματα αντιστίξεως και σύνθεσης στους πιο ταλαντούχους.²¹ Οι σπουδαστές ήταν οικότροφοι, και προσδένονταν με το Collegio Germanico με συμβόλαιο, σύμφωνα με το οποίο, σε αντάλλαγμα της παροχής στέγης, τροφής και εκπαίδευσης, υποχρεούνταν να τραγουδούν στις λειτουργίες εκκλησιαστικά μέλη, μοτέτα και θρησκευτικά κοντσέρτα. Η παραβίαση του συμβολαίου (φυγή από το ίδρυμα, αθέτηση υποχρεώσεων) επέσυρε σοβαρές οικονομικές και άλλες κυρώσεις.²²

Παρεμφερής, η βενετική *Scuola di canto fermo e figurato, e contrappunto teorico e pratico*, τελούσα υπό την αιγίδα του βενετικού κράτους και ιδρυθείσα το 1403 ως παράρτημα του S. Marco, εκπαίδευε αγόρια προς κάλυψιν των μουσικών αναγκών του καθεδρικού· η ανάπτυξη των περιώνυμων *cori* του ναού οφείλεται ιδίως σε αυτή.²³ Παρόμοιες μουσικές σχολές που παρείχαν μουσική εκπαίδευση ή έστω μαθήματα ψαλμωδίας δημιουργήθηκαν στην Ιταλία από τα τέλη του 16^{ου} αιώνα στους περισσότερους θρησκευτικούς οίκους (*ordini riformati*), τουτέστιν στις έδρες των μοναστικών ταγμάτων ή θρησκευτικών αδελφοτήτων.²⁴

2) ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΕΣ ΧΟΡΩΔΙΕΣ

Σε πλείστα τα εκκλησιαστικά ιδρύματα –καθεδρικούς και ενοριακούς ναούς, μοναστικά τάγματα, χριστιανικές αδελφότητες, ευαγή εκκλησιαστικά και μοναστικά ιδρύματα όπως

σ. 25.

²⁰ Günter Fleischhauer et al., λήμμα «Rome», στο: *The New Grove, 2nd ed.*, Vol. 21, σ. 617-624.

²¹ Wendy Heller, *Music in the Baroque*, Norton, New York 2014, σ. 149. Andrew Jones, λήμμα «Carissimi, Giacomo», στο: *The New Grove, 2nd ed.*, Vol. 5, σ. 135-134.

²² Οι ρήτρες του συμβολαίου ήταν αυστηρότατες. Ιδού τυπικό παράδειγμα: Το 1614, ο πατέρας του Giovanni Sances, οικοτρόφου στο Collegio Germanico, φυλακίστηκε διότι πήρε τον υιό του χωρίς την άδεια του ιδρύματος. Ο δεκατετράχρονος Sances είχε διακριθεί στο τραγούδι, γεγονός που πιθανότατα γέννησε προσδοκίες λαμπρού σταδίου στην όπερα, όθεν η απαγωγή του από το Collegio. Τελικώς ο Sances έκαμε λαμπρή σταδιοδρομία στη Βενετία και την Πάδουα, καταλήγοντας Kapellmeister στην αυτοκρατορική Αυλή της Βιέννης. Heller, *ό.π.*, σ. 149-150, John Whenham, Steven Saunders, λήμμα «Sances, Giovanni Felice», στο: *The New Grove, 2nd ed.*, Vol. 22, σ. 224.

²³ Baldauf-Berdes, *ό.π.*, σ. 57-58.

²⁴ Fabris, *ό.π.*, σ. 25.

ορφανοτροφεία, άσυλα, πτωχοκομεία, κ.ά.– λειτουργούσαν σχολεία για την παροχή στοιχειώδους εκπαίδευσης (γραφής και ανάγνωσης) και χριστιανικής διαπαιδαγώγησης για τα παιδιά των μεσαίων και κατώτερων τάξεων. Τα σχολεία αυτά συχνά λειτουργούσαν ως οικοτροφεία, παρέχοντας στέγη, τροφή, ένδυση και υπόδηση στους μαθητές. Ανεξαρτήτως της φυσιογνωμίας των ιδρυμάτων, συνήθως κοινό πρόταγμα των ιθυνουσών αρχών υπήρξε η μέριμνα για τη βελτίωση του μελλοντικού βίου των παιδιών, ιδίως των απόρων, και η πίστη στην καίρια σημασία της μουσικής στην χριστιανική εκπαίδευση. Όθεν, το τραγούδι ύμνων ήταν μέσα στις δραστηριότητες των σχολείων τέτοιων ιδρυμάτων, συχνότατα δε μαθήματα μουσικής διάνθιζαν το πρόγραμμα σπουδών. Τη διδασκαλία ανέλαμβαναν κυρίως –αλλά όχι αποκλειστικώς– ιερωμένοι.²⁵

Τα εν λόγω ιδρύματα, ως εκκλησιαστικά ή παραεκκλησιαστικά, ήταν πάντοτε συναρθρωμένα με ναούς ή παρεκκλήσια· σε τούτα οι ανάγκες για αγόρια σοπράνο και άλτο, τα οποία τραγουδούσαν στις ιεροτελεστίες ή στελέχωναν τις εκκλησιαστικές χορωδίες, ήταν πάγιες και διαρκείς. Η μεταφώνηση των αγοριών και άλλοι περιστασιακοί λόγοι υπονόμευαν εν γένει τη σταθερότητα των εκκλησιαστικών χορωδιών· όθεν, η μέριμνα για την μουσική εκπαίδευση και την αδιάλειπτη παροχή αγοριών σοπράνο και άλτο στις εκκλησιαστικές χορωδίες ήταν διαρκής. Η μουσική εκπαίδευση των παιδιών γινόταν είτε στα σχολεία των συναρθρωμένων ιδρυμάτων, είτε άμεσα στις εκκλησιαστικές χορωδίες. Το επίπεδο παρεχομένης μουσικής εκπαίδευσως άρα και το επίπεδο των εκκλησιαστικών χορωδιών ήταν άμεσα συνυφασμένο με τη φυσιογνωμία των ιδρυμάτων, την γεωγραφική τους θέση (αστικό, περιφερειακό, επαρχιακό πλαίσιο), τους οικονομικούς τους πόρους, την ύπαρξη πατρωνίας, και το πλήθος, το φύλλο και την ηλικία των φιλοξενουμένων ή εκπαιδευομένων παιδιών.²⁶

Αναλόγως των περιστάσεων και σε άμεση συνάρτηση με το επίπεδο της παρεχόμενης μουσικής εκπαίδευσης, το ρεπερτόριο των εκκλησιαστικών χορωδιών μπορούσε να εκτείνεται από την ψαλμωδία απλών λειτουργικών μελών, μέχρι την παρουσίαση απαιτητικών πολυφωνικών έργων, με ή χωρίς την συνοδεία οργάνων. Στο βαθμό που οι οικονομικές και άλλες συνθήκες ήταν ευνοϊκές, οι ιθύνοντες των ιδρυμάτων προέβαιναν στην πρόσληψη επαγγελματία μουσικού, στην απλούστερη των περιπτώσεων οργανίστα, ο οποίος αναλάμβανε τη διδασκαλία μουσικής στο σχολείο και τη διεύθυνση της χορωδίας και τη συνοδεία της στο όργανο. Στο αστικό πλαίσιο, οι ανταγωνισμοί μεταξύ των εκκλησιαστικών ιδρυμάτων, ιδίως των χριστιανικών αδελφοτήτων, για τα πρωτεία και το γόητρο, έπαιζαν τεράστιο ρόλο στην ανάπτυξη της μουσικής και της μουσικής εκπαίδευσης, ενισχύοντας το επίπεδο των μουσικών δραστηριοτήτων των ιδρυμάτων. Σε αυτό το πλαίσιο, ενίοτε προσλαμβανόταν κατά το μάλλον ή ήττον διακεκριμένος μουσικός ως *maestro di musica*, (*maestro di coro* ή *maestro di cappella*), που επιφορτιζόταν με τη σύνθεση θρησκευτικής μουσικής για τους ναούς των ιδρυμάτων, τη διδασκαλία μουσικής και τη διεύθυνση της χορωδίας. Άλλωστε, οι επιτυχημένες παρουσιάσεις θρησκευτικής μουσικής πλήθαιναν τις προσφορές των ευσεβών πλην φιλομούσων χριστιανών και πλήρωναν τα παγκάρια των ναών: με αυτόν τον τρόπο καλύπτονταν οι αμοιβές του *maestro* και των εξωτερικών μουσικών, το δε περίσσευμα κάλυπτε άλλες λειτουργικές

²⁵ Heller, *ό.π.*, σ. 148-150.

²⁶ Στο ίδιο.

ανάγκες των ιδρυμάτων.²⁷

Ενίοτε, η μουσική εκπαίδευση νεαρών αγοριών διεξαγόταν άμεσα στις εκκλησιαστικές χορωδίες, και όχι στα σχολεία εκκλησιαστικών ιδρυμάτων. Επί παραδείγματι, κατά τον 17^ο-18^ο αιώνα, μεγάλες εκκλησίες της Ρώμης όπως οι S. Maria Maggiore, S. Luigi dei Francesi, Cappella Julia, διατηρούσαν ομάδες 5-7 επιλέκτων αγοριών, υπό την εποπτεία του maestro di cappella συνεπικουρουμένου από δάσκαλο γραμματικής. Ωστόσο, με τη βαθμιαία εξάπλωση των καστράτων στη θρησκευτική μουσική, τα μικρά αυτά σχολεία αποδεικνύονταν ασύμφορα για τους ναούς, όθεν βαθμιαία περιήλθαν στην κυριότητα ή δικαιοδοσία των maestri di cappella. Για τη μαθητεία σε αυτά, οι γονείς των μαθητών συνήπταν συμβόλαιο, κατά το οποίο ο maestro εδικαιούτο το σύνολο των μελλοντικών αμοιβών των αγοριών από μουσικές δραστηριότητες κατά τη διάρκεια της μαθητείας.²⁸ Τούτο οπωσδήποτε ενίσχυε το ενδιαφέρον των maestri για την άρτια εκπαίδευση των μαθητών και την ταχεία είσοδο τους στην παραγωγική διαδικασία.²⁹

Η μουσική εκπαίδευση στις χορωδίες συχνότατα υπερέβαινε τη διδασκαλία εκκλησιαστικών μελών και το τραγούδι πολυφωνικών ή μονωδικών ασμάτων (canto figurato), συμπεριλαμβάνοντας τη μελέτη οργάνου, σπουδή αντίστιξης και σύνθεσης, όπως, μεταξύ πολλών παραδειγμάτων, συνέβαινε στον S. Zeno, καθεδρικό ναό της Pistoia, ή τον S. Petronio της Bologna.³⁰

Η πρόσληψη επαγγελματία μουσικού κατά κανόνα σηματοδοτούσε την άνοδο του επιπέδου μουσικής εκπαίδευσης. Τα πλέον ταλαντούχα παιδιά ανέλαμβάναν περισσότερες υποχρεώσεις στην προετοιμασία των έργων και της χορωδίας, μεταξύ άλλων χρέη αντιγραφέως, οργανίστα, βοηθού, ή ανέλαμβάναν τη διδασκαλία των μικροτέρων. Αυτό σήμαινε την άμεση επαφή με την επαγγελματική καθημερινότητα του maestro και την μεταλαμπάδευση των ανεκτίμητων πρακτικών μυστικών του επαγγέλματος. Όθεν, οι εκκλησιαστικές χορωδίες διαδραμάτιζαν σταθερά κεντρικό ρόλο στη μουσική εκπαίδευση³¹. Ταυτόχρονα, η σημασία των εκκλησιαστικών χορωδιών υπήρξε κεφαλαιώδης, αφενός διότι παρείχε μουσική εκπαίδευση συχνότατα υψηλού επιπέδου σε παιδιά ταπεινών κοινωνικών καταβολών, αφετέρου διότι μέσω αυτών ήλθε στο φως το τάλαντο ανθρώπων που υπό άλλες συνθήκες θα είχε παραμείνει στη λήθη.

3) ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΜΟΝΑΣΤΗΡΙΑ

Ενώ τα αγόρια εδύναντο να λαμβάνουν υψηλού επιπέδου μουσική εκπαίδευση σε εκκλησιαστικά σχολεία ή χορωδίες ναών, δια της οποίας ήταν δυνατό προετοιμαστούν για σταδιοδρομία στη μουσική, χιλιάδες κοριτσιών ελάμβαναν βασική μουσική εκπαίδευση στα γυναικεία μοναστήρια. Τα μοναστήρια διαδραμάτιζαν κεφαλαιώδη ρόλο στην χαλιναγώγηση της γυναικείας σεξουαλικότητας στην καθολική Ευρώπη της πρώιμης νεωτερικότητας. Στο βαθμό που οι ανύπαντρες γυναίκες ήταν ηθικώς ύποπτες και οι οικογένειες συχνότατα αδυνατούσαν να

²⁷ Στο ίδιο.

²⁸ Και πιθανώς μέρος των μελλοντικών εσόδων από τη μουσική μετά το πέρας της μαθητείας. Για παρεμφερή συμβόλαια μαθητείας, βλ. στα επόμενα.

²⁹ Fleischhauer, *ό.π.*, σ. 319-320.

³⁰ Heller, *ό.π.*, σ. 150.

³¹ Adeles, *ό.π.*, σ. 6.

συγκεντρώσουν αξιοπρεπείς προίκες για όλες τις κόρες τους, πολλά κορίτσια έμελλε να ζήσουν μέρος ή ολόκληρη της ζωής τους σε μονές, χωρίς τούτο να σημαίνει απαραίτητα οικειοθελή αφοσίωση στα θεία.³²

Η μουσική εκπαίδευση στα γυναικεία μοναστήρια υπαγόταν απαρέγκλιτα στους αυστηρούς κανόνες του μοναχικού εγκλεισμού (clausura) και της απομονώσεως από τον έξω κόσμο. Ωστόσο, δεν ίσχυαν τούτοι οι περιορισμοί για όλες τις εν μοναστηρίω ενδιατιούσες: αρκετές μονές έκαναν δεκτές οικότροφες μαθήτριες έναντι διδασκτρών, οι οποίες διδάσκονταν το χριστιανικό δόγμα, τις οικιακές ασχολίες και τραγούδι εκκλησιαστικών ασμάτων. Εντούτοις, αφ' ής στιγμής κάποια κόρη εγκατέλειπε τα εγκόσμια για το μοναχικό βίο, δεν επιτρεπόταν πλέον να φύγει από τη μονή. Η επαφή με επισκέπτες (κατόπιν αδείας) γινόταν δια σιδηρού παραπετάσματος (parlatorio), το οποίο απαγόρευε την οπτική επαφή με τις μοναχές. Η διδασκαλία με άρρενες διδασκάλους μουσικής εθεωρείτο γενικώς ανεπίτρεπτη· στις λιγοστές περιπτώσεις που τούτο εγένετο δεκτό, η διδασκαλία ελάμβανε χώρα πάντοτε μέσω του parlatorio. Παρόμοια πλέγματα υφίσταντο και εντός των ναών, ούτως ώστε οι καλογραίες να ψέλνουν δίχως να διακυβεύεται η σεμνότης τους από το αδιάκριτον όμμα των ιερέων και του εκκλησιάσματος.³³

Εφόσον οι άρρενες διδάσκαλοι μουσικής ήταν σπανίως δεκτοί, οι εκπαίδευση των μοναχών ελάμβανε χώρα από τις εν μοναστηρίω αδελφές που γνώριζαν μουσική. Κατά σύστημα εφαρμοζόταν το σύστημα της αλληλοδιδασκτικής: οι πλέον προχωρημένες μαθήτριες δίδασκαν τις αρχάριες.³⁴ Σε αρκετές περιπτώσεις, κάποια μοναστήρια είχαν την τύχη να δέχονται στους κόλπους τους κόρες που είχαν λάβει μουσική εκπαίδευση προτού εγκολπωθούν το μοναστικό σχήμα. Στα μοναστήρια με μακροχρόνια μουσική παράδοση, η ένταξη νεαρής μοναχής με μουσικές δεξιότητες πραγματοποιείτο με ενθουσιασμό και ευνοϊκούς όρους, όπως η μείωση ή διαγραφή της προίκας που οι οικογένειες πλήρωναν προκειμένου να γίνει η κόρη τους δεκτή ως νύμφη του Κυρίου.³⁵

Σημειωτέον, στα γυναικεία μοναστήρια υπήρχε η σπάνια δυνατότητα να ακούσει κανείς θρησκευτικά άσματα με γυναικείες φωνές, οι οποίες διέφεραν ποιοτικώς, αφενός από τις ασθενέστερες των αγοριών και φαλσετιστών, αφετέρου από εκείνες των καστράτων. Εξάλλου, σε αντίθεση με τις χορωδίες αγοριών που άλλαζαν μέλη συχνά ένεκα της μεταφώνησης, οι γυναικείες χορωδίες των μονών είχαν σταθερά μέλη, και ως τούτου τη δυνατότητα να επιτυγχάνουν στιβαρό και ισόρροπο ηχητικό αποτέλεσμα.³⁶ Από την άλλη, η ακτινοβολία των γυναικείων μουσικών συνόλων και η σταδιοδρομία των κορών ήταν χωρικώς περιορισμένη. Όθεν, υφίστανται ελάχιστες περιπτώσεις μοναχών που διακρίθηκαν ως συνθέτιδες και έγιναν γνωστές πέραν των μοναστικών τειχών, όπως η Lucrezia Orsina Vizzana (1590-1662), και η Chiara Margarita Cozzolani (1602-1676/8).³⁷

³² Heller, *ό.π.*, σ. 155.

³³ Στο ίδιο.

³⁴ Στο ίδιο, σ. 158.

³⁵ Τούτος είναι ο λόγος που αρκετές οικογένειες παρείχαν μουσική εκπαίδευση στις κόρες τους που προορίζοντο για μοναχές, τουτέστιν για να επιτύχουν μείωση της προίκας που κατεβάλετο στις μονές. Στο ίδιο, σ. 156-157.

³⁶ Στο ίδιο.

³⁷ Η Lucrezia Orsina Vizzana έλαβε μουσική εκπαίδευση από τη θεία της Camilla Bombacci, οργανίστα στο ναό της μονής S. Cristina της Bologna. Συνέθεσε έργα θρησκευτικής μουσικής, εκδοθέντα υπό τον τίτλο *Componimenti musicali de motteti concertati a una e più voci*. Για τη μουσική εκπαίδευση της Chiara Margarita Cozzolani, λίγα

4) ΕΝΔΟΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΚΗ ΜΑΘΗΤΕΙΑ ΣΕ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΕΣ ΜΟΥΣΙΚΩΝ

Σημαντικότατο πεδίο παροχής μουσικής εκπαίδευσης αποτέλεσε η ενδοοικογενειακή μαθητεία των βλαστών μουσικών οικογενειών. Η αρχαιότατη πρακτική της συνέχισης του πατρικού επαγγέλματος, της διατήρησης της πατρώας επιχείρησης ή τέχνης βρίσκει εφαρμογή και στη μουσική. Όπως σε κάθε άλλη τέχνη, η γνώση και η τεχνική πρωτίστως μετεδίδετο εντός του οικογενειακού κύκλου: μέγα ποσοστό μουσικών στο μπαρόκ εκπαιδεύθηκαν από τους γονείς ή άλλα μέλη της οικογένειας, κατά κανόνα με τη νομική δέσμευση να ανταποδώσουν στήριξη στους γονείς κατά το γήρας.³⁸ Αμέτρητα τα παραδείγματα και στο ιταλικό μπαρόκ· ακροθιγώς αναφέρουμε τον Antonio Vivaldi που μελέτησε μουσική υπό τον πατέρα του, Giovanni Battista, επαγγελματία βιολονίστα· τον Giovanni Legrenzi, υιό του συνθέτη και βιολονίστα Giovanni Maria.³⁹ Επίσης, τις ναπολιτάνικες οικογένειες μουσικών των Sabino, των Guglielmi, των Manna, των Fago· τις περιώνυμες “δυναστείες” μουσικών, όπως αυτή των Scarlatti στη Νάπολη,⁴⁰ των Laurenti στη Bologna,⁴¹ των Somi στο Μιλάνο, των Melani στην Pistoia.⁴² Άλλωστε, οι κατάλογοι μελών σε συντεχνίες και αδελφότητες επαγγελματιών μουσικών διαφόρων ειδικοτήτων καταμαρτυρούν μακρές σειρές μελών της ίδιας οικογένειας.⁴³

5) ΜΑΘΗΤΕΙΑ ΠΛΗΣΙΟΝ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΑ ΜΟΥΣΙΚΟΥ

Σημαντικότατη για την παροχή ανώτερης μουσικής εκπαίδευσης υπήρξε η μαθητεία πλησίων επαγγελματιών μουσικού. Η μαθητεία ξεκινούσε σε τρυφερή ηλικία, 8-12 ετών, με την ένταξη του εκκολαπτόμενου μουσικού στο νοικοκυριό του επαγγελματία.⁴⁴ Η οικογένεια του μαθητευόμενου συνήπτε συμβόλαιο με τον επαγγελματία· η αμοιβή του είτε ήταν άμεση, είτε αποτελούσε συμφωνημένο ποσοστό επί των εισοδημάτων του μαθητευόμενου για ορισμένα έτη μετά το πέρας της μαθητείας. Στην Ιταλία ήταν ιδιαιτέρως διαδεδομένες τέτοιες επίσημες συμβολαιογραφικές πράξεις, *conductio musici*, προσδέσεως νεαρού φερέλπιδος μαθητού με περιώνυμο επαγγελματία μουσικό, ο οποίος ανελάμβανε τη διδασκαλία, με αντάλλαγμα μέρος των μελλοντικών εσόδων· πολλοί δάσκαλοι πλούτισαν με τούτη την πρακτική.⁴⁵ Φυσικώ τω λόγω, τα προσδοκώμενα οφέλη

είναι γνωστά. Μεταξύ 1640-1650 εξεδόθησαν τέσσερις τόμοι έργων της, εκ των οποίων σώζονται οι τρεις. Στο ίδιο.

³⁸ W. Weber, et al., λήμμα «Conservatories», στο: *The New Grove*, 2nd ed., Vol.6, σ. 311.

³⁹ Denis Arnold, «Music at the Mendicanti in the Eighteenth Century», *Music and Letters*, Vol. 65, No4, 1984, σ. 346.

⁴⁰ Η οικογένεια των Scarlatti περιελάμβανε περί τους 8-10 μουσικούς· σημαντικότεροι ο Alessandro Scarlatti (1660-1725), κατά κοινή πεποίθηση θεμελιωτής της ναπολιτάνικης όπερας, και ο υιός του, συνθέτης και τσεμπαλίστας Domenico Scarlatti (1685-1757). Βλ. σχ. Roberto Pagano, et al., λήμμα «Scarlatti», στο: *The New Grove*, 2nd ed., Vol. 22, σ. 372-373.

⁴¹ Η μεγάλη οικογένεια των Laurenti, συνθετών, δεξιοτεχνών του βιολιού και τραγουδιστών, υπήρξε σημαντικότερη για το μουσικό βίο της Bologna για περίπου εκατό έτη (1670-1765). Πλείστα τα μέλη της υπηρέτησαν την περιώνυμη ορχήστρα του S. Petronio. Βλ. σχετ. Michael Talbot, Enrico Careri, λήμμα «Laurenti», στο: *The New Grove*, 2nd ed., Vol. 14, σ. 381-382.

⁴² Στη μεγάλη οικογένεια μουσικών της Pistoia, Melani, συμπεριλαμβάνονται καστράτοι και συνθέτες με λαμπρή σταδιοδρομία στην Ιταλία και το εξωτερικό. Ο Atto Melani, έξοχος καστράτος και συνθέτης, κέρδισε την εύνοια του Λουδοβίκου ΙΔ'. Ο αδελφός του, Alessandro, διετέλεσε maestro di cappella στο καθεδρικό της Pistoia, στη S. Maria Maggiore και S. Luigi dei Francesi, στη Ρώμη. Robert Lamar Weaver, λήμμα «Melani», στο: *The New Grove*, 2nd ed., Vol. 16, σ. 333-336.

⁴³ Weber, et al., ό.π., σ. 311-312.

⁴⁴ Rose, ό.π., σ. 73.

⁴⁵ Fabris, ό.π., σ. 80.

από την επιτυχημένη σταδιοδρομία του μαθητευομένου υποδαύλιζαν το ενδιαφέρον του δασκάλου. Από την άλλη, ο μαθητευόμενος μουσικός, προς το πέρας των σπουδών του ευελπιστούσε να καταλάβει κάποια θέση μέσω των διασυνδέσεων του δασκάλου του. Σε ουκ ολίγες περιπτώσεις, ο μαθητευόμενος υπανδρεύετο την κόρη του δασκάλου, ανελάμβανε τις εργασίες του και την υποχρέωση να τον περιθάλλει στο γήρας. Έτσι, πέραν της εκπαίδευσής, ο δάσκαλος ανελάμβανε το ρόλο μέντορος του νεαρού μουσικού· η δε έμφαση στον επαγγελματία μουσικό-διδάσκαλο προσέδιδε στην μουσική εκπαίδευση πατριαρχική χροιά, και πρακτικώς δεν απέιχε μακράν της μαθητείας πλησίον επαγγελματία στο πλαίσιο των συντεχνιών.⁴⁶

Σε κάθε περίπτωση, κατά τη μαθητεία πλησίον επαγγελματία μουσικού (εντός της οικογενείας, με συμβόλαιο πλησίον επαγγελματία), ο μαθητής εκπαιδευόταν μέσω τρόπον τινά της απορρόφησης στην επαγγελματική ρουτίνα του δασκάλου και μιμούμενος τα παραδείγματα των δραστηριοτήτων του (σύνθεση, εκτέλεση). Μέσα στις ασχολίες των μαθητών ήταν η βοήθεια για την προετοιμασία των υλικών για τις συναυλίες, τουτέστιν, η αντιγραφή παρτιτουρών και παρτών. Αρκετοί μαθητές αντέγραφαν παρτιτούρες από τη βιβλιοθήκη του δασκάλου· ιδιαίτερα για το ρεπερτόριο των πληκτροφόρων, η αντιγραφή των έργων ήταν ο κύριος τρόπος διάδοσης της μουσικής εντός του επαγγέλματος. Ωστόσο, κύριο σημείο και μέγα πλεονέκτημα της μαθητείας ήταν η πρόσληψη της γνώσης που δεν είναι καταγεγραμμένη στα βιβλία· η μουσική εκπαίδευση στο μπαρόκ προσανατολιζόταν στην πρακτική, τη μίμηση, την παρατήρηση, το τραγούδι, την εκτέλεση στα πληκτροφόρα ή άλλα όργανα, και ελάχιστα ή καθόλου στα βιβλία. Λόγω της τεράστιας σημασίας της μη καταγεγραμμένης γνώσης στη μουσική εκπαίδευση, πολλοί δάσκαλοι απέκτησαν τη φήμη της ζηλότυπης απόκρυψης των μουσικών της τέχνης τους.⁴⁷

6) ΜΑΘΗΤΕΙΑ ΣΤΙΣ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΕΣ ΣΥΝΤΕΧΝΙΕΣ ΜΟΥΣΙΚΩΝ

Παραμεφερής υπήρξε η μαθητεία στις συντεχνίες επαγγελματιών οργανοποικών (*arte di suonatori*), οι οποίες συγκροτήθηκαν κατά το μεσαίωνα και θα αντέξουν ως τον 19ο αιώνα. Οι συντεχνίες των μουσικών των πόλεων ήταν κάθετες οργανώσεις οι οποίες προστάτευαν τα τοπικά κλαδικά συμφέροντα έναντι των ξένων ανταγωνιστών με μονοπωλιακές πρακτικές και παρείχαν προνοιακή κάλυψη στα αναξιοπαθούντα μέλη και τις οικογένειές τους. Οι *arte di suonatori* συχνότατα διαμόρφωναν επίσημα συστήματα μαθητείας, τα οποία ρύθμιζαν αυστηρά τον τρόπο και το πλαίσιο σπουδής, την επαγγελματική ιεραρχία και ταυτόχρονα επέβαλαν ηθικούς και επαγγελματικούς περιορισμούς στους μαθητευόμενους.⁴⁸ Στο βαθμό που βασικό πρόταγμα των *arte di suonatori* ήταν η προάσπιση των τοπικών κλαδικών συμφερόντων, είναι φυσικό η άνθιση των δικτύων της οπερατικής μουσικής, ο κοσμοπολιτισμός του μουσικού βίου στο μπαρόκ και η μεγάλη κινητικότητα των μουσικών μεταξύ των ιταλικών πόλεων να υπονομεύσει την επιρροή των συντεχνιών και εν τέλει τη λειτουργία τους.

Σημειώνουμε πως οι οργανοπαίκτες των συντεχνιών κάθε άλλο παρά χαμηλού επιπέδου ήσαν:

⁴⁶ Rose, *ό.π.*, σ. 73.

⁴⁷ Στο ίδιο, σ. 74.

⁴⁸ Στο ίδιο, σ. 73.

Όπως αναφέρει ο Charles Burney, περιώνυμος Άγγλος συγγραφέας και περιηγητής, πολλές φορές συνάντησε στη Βενετία (1770) εξαιρετικούς πλανόδιους μουσικούς, δεινούς δεξιότητες, που καίτοι στην πόλη τους περνούν απαρατήρητοι, αλλού στην Ευρώπη θα ήταν διάσημοι.⁴⁹ Αυτό, άλλωστε, αποτυπώνεται και στους καταλόγους μελών των συντεχνιών, στους οποίους εμφανίζονται ενίοτε ονόματα διασήμων μουσικών.⁵⁰ Η δε ένταξη στην *arte de suonatori* της Βενετίας, επί παραδείγματι, γινόταν με εισαγωγικές εξετάσεις τόσο στη θεωρία όσο και την εκτέλεση. Πράγματι, εκτός από τις υποχρεωτικές εξετάσεις στην εκτέλεση (*prova di orecchio*), τα υποψήφια μέλη εξετάζονταν και στη θεωρία (*prova di cognizione seconda la theoria*) για να διακριθούν από όσους έπαιζαν χωρίς κανόνες, με το αυτί (*orecchio*).⁵¹

7) ΕΥΓΕΝΕΙΣ ΚΑΙ ΠΛΟΥΣΙΟΙ ΑΣΤΟΙ: Η ΚΑΤ' ΙΔΙΑΝ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Σε διαφορετικό πλαίσιο και με άλλους όρους πραγματοποιείτο η μουσική διδασκαλία των γόνων των βασιλικών οίκων, της αριστοκρατίας και ενίοτε των πλουσίων αστών, όπου κατά κανόνα διακεκριμένος μουσικός προσεκαλείτο ως διδάσκαλος για κατ' οίκον μαθήματα.⁵² Η εισαγωγή στην τέχνη των όπλων, του χορού και της μουσικής προετοίμαζαν τους άρρενες βλαστούς της αριστοκρατία για το μετέπειτα αυλικό βίο και τις ανέφελες απολαύσεις που άρμοζαν στην κοινωνική τους τάξη. Ανάλογη εκπαίδευση ελάμβαναν όχι σπάνια και οι κόρες της αριστοκρατίας.⁵³ Παρότι είναι λιγοστές οι περιπτώσεις στις οποίες βλαστοί (τουλάχιστον της ανώτερης) αριστοκρατίας έγιναν επαγγελματίες μουσικοί, δεν πρέπει στο ελάχιστο να υποτιμηθεί η ζέση των ευγενών ερασιτεχνών για τη μουσική, η οποία υποδαύλιζε ποικιλοτρόπως –και κυρίως χρηματοδοτούσε– το μουσικό βίο.

8) ΑΚΑΔΗΜΙΕΣ

Θεσμοί όπως οι Ακαδημίες που σήμερα θεωρούνται κατεξοχήν εκπαιδευτικοί, την εποχή του μπαρόκ είχαν τελείως διαφορετικό προορισμό και χαρακτήρα. Πράγματι, οι Ακαδημίες στην Ιταλία του μπαρόκ δεν παρουσιάζουν καμμία άμεση σχέση με την μουσική εκπαίδευση· διατηρούν κατά το μάλλον ή ήττον το χαρακτήρα που είχαν στην Αναγέννηση: αποτελούν ομίλους διανοουμένων, καλλιτεχνών και καλλιεργημένων ανθρώπων με κοινά ενδιαφέροντα. Οι αναγεννησιακές Ακαδημίες στεγάζονταν σε ηγεμονικές αυλές ή αριστοκρατικούς οίκους και οι δραστηριότητες τους περιστρέφονταν γύρω από τα ουμανιστικά ενδιαφέροντα: τη μελέτη της ελληνορωμαϊκής αρχαιότητας, της λατινικής και ελληνικής λογοτεχνίας, ποίησης και δραματουργίας, της

⁴⁹ Σύμφωνα με τον Charles Burney, στη Βενετία «παντού, στους δρόμους και στις πλατείες υπάρχουν έξοχοι μουσικοί, ο κόσμος όμως συνηθισμένος δε δίνει σημασία. Ειδικά στο καρναβάλι, παντού στην πόλη ακούγονται μπαλάντες και ντουέτα, από τους ντόπιους και τους γονδολιέρηδες». Charles Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, Becket & Co, Λονδίνο ²1773, σ. 144-145 και 150.

⁵⁰ Επί παραδείγματι, στον κατάλογο μελών της *arte di suonatori* της Βενετίας αναγράφεται το όνομα του Ferdinando Bertoni, συνθέτη όπερας, *maestro di cappella* στο S. Marco και διευθυντή του Mendicandi, και του ομπούστα Giuseppe Ferlendis, για τον οποίο ο Mozart συνέθεσε το concerto K. 314. Thomas Bauman, «Music in the Marketplace. The Venetian Guild of Instrumentalists in the Later 18th Century», *Early Music*, Vol.19, No.3, August 1991, σ. 352-353.

⁵¹ Στο ίδιο. σ. 347.

⁵² Fabris, *ό.π.*, σ. 24.

⁵³ Heller, *ό.π.*, σ. 148.

φιλοσοφίας, της ρητορικής, της αρχιτεκτονικής και της ζωγραφικής, για να περιλάβουν ενίοτε τη μουσική, την αστρολογία, το μυστικισμό. Πλέον περιώνυμη και πρότυπο για πάμπολλες άλλες αναγεννησιακές ακαδημίες υπήρξε η φλωρεντινή Νεοπλατωνική Ακαδημία, η οποία ιδρύθηκε από τον ουμανιστή φιλόσοφο Marcillio Ficino στα τέλη του 15ου αιώνα και στεγάστηκε στην Αυλή των Μεδίκων.⁵⁴

Οι Ακαδημίες της ύστερης Αναγέννησης διαδραμάτισαν σημαντικότατο ρόλο στην εξέλιξη της μουσικής και τη μετάβαση στην τέχνη του μπαρόκ: αφενός, διότι μεταξύ των δραστηριοτήτων τους ήταν η διεξαγωγή θεατρικών παραστάσεων, διανθισμένων συχνά με μουσική⁵⁵ αφετέρου, διότι φιλοξενούσαν ενίοτε συζητήσεις σχετικές με θεωρητικά ζητήματα όπως η φύση της αρχαίας μουσικής. Τέτοια Ακαδημία (καίτοι όχι κατ' όνομα) υπήρξε η Camerata που έδρασε στη Φλωρεντία υπό την προστασία του κόμητος Bardi την περίοδο 1573-1587. Οι μελέτες της Camerata τη δεκαετία του 1590, και οι πειραματισμοί με το δράμα και τη μουσική οδήγησαν εν τέλει στην παραγωγή των πρώτων οπερών (*Dafne*, 1598 και *Euridice*, 1600) και συνετέλεσαν στη διαμόρφωση του νέου μονωδικού ιδιώματος (*stile recitativo*), καινοτομίες που σηματοδότησαν (μεταξύ άλλων) τη μετάβαση στο μπαρόκ.⁵⁶ Επιπροσθέτως, αναφέρουμε (ενδεικτικώς) την Accademia degli Invaghiti της Μάντουας, για την οποία συνετέθη η πρώτη όπερα του Monteverdi (*L'Orfeo*, 1607),⁵⁷ και τη βενετική Accademia degli Incogniti, η οποία πρωτοστάτησε στην άνοδο των δημόσιων παραστάσεων όπερας στη Βενετία.⁵⁸

Κατά τον 17^ο-18^ο αιώνα λειτούργησαν στην Ιταλία πολυάριθμες Ακαδημίες, άτυπες ή θεσμοθετημένες, αρκετές των οποίων είχαν τη μουσική στα αντικείμενα μελετών τους, ή στις τάξεις τους περιλαμβάνονταν ερασιτέχνες ή επαγγελματίες μουσικοί. Σημαντικότερες υπήρξαν η Accademia Filarmonica (Bologna) και η Accademia dell'Arcadia (Ρώμη). Η Accademia Filarmonica ιδρύθηκε το 1666, με κύριο σκοπό την υποστήριξη και προώθηση επαγγελματιών μουσικών.⁵⁹ Στις τάξεις της περιλαμβάνονταν ορισμένοι από τους σημαντικούς συνθέτες του ιταλικού baroque, όπως οι Colonna, Vitalli, Torelli, Bassani, Corelli, Bononcini. Στις τακτικές εβδομαδιαίες συναντήσεις της Ακαδημίας παρουσιάζονταν συνθέσεις των μελών, εκτελούνταν νέα έργα και πραγματοποιούνταν θεωρητικές συζητήσεις⁶⁰.

Η ρωμαϊκή Accademia dell' Arcadia, σημαντικότατο πολιτιστικό ίδρυμα με μεγάλη ακτινοβολία και πολλούς κλάδους σε άλλες ιταλικές πόλεις,⁶¹ ιδρύθηκε το 1690 από τον καρδινάλιο

⁵⁴ Talbot, «An Italian Overview», *ό.π.*, σ. 6.

⁵⁵ Howard Brown, Iain Fenlon, λήμμα «Academy», στο: *The New Grove, 2nd ed.*, Vol. 1, σ. 41-42.

⁵⁶ Claude Palisca, λήμμα «Camerata», στο: *The New Grove, 2nd ed.*, Vol. 4, σ. 870.

⁵⁷ Το 18ο αι. η Accademia degl' Invaghiti διέθετε δικό της θέατρο όπερας. Brown & Fenlon, *ό.π.* σ. 42.

⁵⁸ Η Accademia degli Incogniti, όμιλος ευγενών και ευκατάστατων αστών με φιλελεύθερη σκέψη ιδρύθηκε το 1630, και επηρέασε τον πολιτικό και καλλιτεχνικό βίο της πόλεως. Η δράση των Incogniti ήταν συχνά παρασηκνιακή· τα μέλη της επικοινωνούσαν σε μυστική γλώσσα και αρθρογραφούσαν ανωνύμως. Η Accademia ίδρυσε το δικό της θέατρο όπερας, Novilissimo, που άνθισε στα μέσα της δεκαετίας του 1640. Βλ. σχετ., Rosand Ellen, *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*. University of California Press, Berkeley 1991, σ. 37-38.

⁵⁹ Heller, *ό.π.*, σ. 173.

⁶⁰ Στις εβδομαδιαίες *conferenze* της Ακαδημίας παρουσιάζονταν και αναλύονταν νέα έργα και ασκήσεις σύνθεσης. Η Ακαδημία ενίσχυε οικονομικώς τις οικογένειες των θανόντων ή αναξιοπαθούντων μελών της. Με δεδομένο το προνοιακό έργο και την επαγγελματική κατεύθυνσή της, η Ακαδημία προσέγγιζε σε ένα βαθμό τις λειτουργίες των επαγγελματιών συντεχνιών. Στο ίδιο, σ. 174-175.

⁶¹ Περί το 1728 μαρτυρούνται 2.619 μέλη, σε 40 θυγατρικούς όμιλους στην ιταλική χερσόνησο. Στο ίδιο, σ. 192.

Ottoboni και περιελάμβανε διανοούμενους, ποιητές, λογοτέχνες και συνθέτες όπως οι Alessandro Scarlatti, Giovanni Bononcini και Leo Vinci. Η Accademia dell'Arcadia διαδραμάτισε σημαντικότατο ρόλο στην εξέλιξη της opera seria, και τούτο διότι κεντρικό της αντικείμενο ήταν η αποκάθαρση της ιταλικής ποίησης, ιδίως των λιμπρέτων των οπερών, μέσω της επιστροφής στην κλασική απλότητα.⁶²

Πολύ δημοφιλείς υπήρξαν από τον ύστερο 17^ο αιώνα άτυποι όμιλοι (accademiae) ερασιτεχνών μουσικών (dilettanti), κυρίως αριστοκρατικών καταβολών, συχνότατα υψηλού καλλιτεχνικού επιπέδου, στους οποίους συμμετείχαν ενίοτε επαγγελματίες, με κύριο σκοπό τη παρουσίαση μουσικής σε ιδιωτικούς (όχι όμως αποκλειστικά) κύκλους. Στην Ιταλία του 18ου αιώνα ο όρος Ακαδημία θα χρησιμοποιείται μετωνυμικώς, για να δηλώσει ιδιωτική συναυλία⁶³.

Συμπερασματικώς, οι πολυποίκιλες Ακαδημίες του ιταλικού μπαρόκ υπήρξαν εξόχως σημαντικές για την ανάπτυξη της μουσικής και την προαγωγή της μουσικής καλλιέργειας. Ωστόσο, δεν είχαν άμεση σχέση με τη μουσική εκπαίδευση· παρότι δεν θα μπορούσε να αποκλειστεί εντελώς το ενδεχόμενο της φιλοξενίας δασκάλων ή διαλέξεων στις Ακαδημίες σχετικών με τη μουσική θεωρία ή πράξη, τούτες οι δραστηριότητες ήταν περιστασιακές. Συστηματικές εκπαιδευτικές δραστηριότητες στις ιταλικές Ακαδημίες μαρτυρούνται σποραδικώς από τον ύστερο 18ο αιώνα.⁶⁴

9) ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑ

Η μουσική είχε ελάχιστη συμμετοχή στο εκπαιδευτικό πρόγραμμα των πανεπιστημίων κατά την εποχή του μπαρόκ, όπως άλλωστε και άλλα συναφή αντικείμενα, –οι εικαστικές τέχνες και η λογοτεχνία. Οι εκπαιδευτικές δραστηριότητες των πανεπιστημίων περιορίζονταν κυρίως στις νομικές σπουδές (ιδίως το κανονικό δίκαιο), την ιατρική, τη θεολογία και τα μαθηματικά.⁶⁵

Η Ιταλία είχε μακρά παράδοση στα πανεπιστήμια· τα πρώτα πανεπιστήμια της ευρωπαϊκής Δύσης είχαν αναδυθεί στην Ιταλία (Bologna και Salerno) στον ύστερο 12^ο αιώνα. Ωστόσο, η εκπαίδευση στα μεσαιωνικά πανεπιστήμια είχε εδραστεί στην κατά παράδοσιν μελέτη της τριττύος (trivium) και τετρακτύος (quadrivium)· ο τρόπος του σκέπτεσθαι των πανεπιστημίων ακόμη και την εποχή της Αναγέννησης παρέμενε ο αριστοτελικός σχολαστικισμός, τον οποίο συντόνως προσπαθούσε να αποσει ο αναγεννησιακός ουμανισμός. Τα πανεπιστήμια παρέμεναν προσέτι αδρανή ως προς τις κεφαλαιώδεις εξελίξεις που διαδραματιζόνταν στις φυσικές επιστήμες και τις τέχνες, ακόμη και τον 17^ο-18^ο αιώνα· τρόπον τινά ενέμεναν στην πανεπιστημιακή παράδοση αιώνων που ωστόσο αδυνατούσε να συλλάβει το σφύζοντα παλμό μίας οργασμικής εποχής. Ακόμη και η θεωρητική μελέτη της μουσικής στο πλαίσιο του quadrivium (musica speculativa, Βοήθιος, Πτολεμαίος), είχε ατονήσει.

⁶² Tim Carte, λήμμα «Arcadian Academy», στο: *The New Grove*, 2nd ed., Vol. 1, σ. 848.

⁶³ “A private concert in Italy is called an accademia”. Ο Burney, στο ταξίδι του στην Ιταλία παρευρέθη σε αρκετές ιδιωτικές συναυλίες (ακαδημίες), οι οποίες συγκέντρωναν πολλούς εκτελεστές, ερασιτέχνες αλλά και βιρτουόζους ή επαγγελματίες. Burney, *ό.π.*, σ. 94-95, 101-102.

⁶⁴ Brown & Fenlon, *ό.π.* σ. 43.

⁶⁵ Page Christopher, et al., λήμμα «Universities», στο: *The New Grove*, 2nd ed., Vol. 25, σ. 138-141.

Στον καθολικό χώρο, ιδίως στην Ιταλία και τη Γαλλία, τα πανεπιστήμια είχαν περιορισμένη συνδρομή και στον ευρύτερο στο μουσικό βίο μετά τα μέσα του 17^{ου} αιώνας, σε αντίθεση με τον προτεσταντικό Βορρά. Η μουσική έπαιζε κάποιο ρόλο στις τελετές πολλών πανεπιστημίων, και κυρίως τα παρεκκλήσια τους.⁶⁶

Γ) ΝΕΕΣ ΕΞΕΛΙΞΕΙΣ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ: ΤΑ ΟΡΦΑΝΟΤΡΟΦΕΙΑ-ΚΟΝΣΕΡΒΑΤΟΡΙΑ

Προκαταρκτικώς επισημαίνουμε ότι, από το Μεσαίωνα μέχρι και την πρώτη νεωτερικότητα (τις αρχές της βιομηχανικής επανάστασης), το προνοιακό έργο εθεωρείτο αυτοδικαίως και καθ' ύλην αποστολή και αρμοδιότητα της εκκλησίας. Όθεν, τα προνοιακά ιδρύματα, εκκλησιαστικά ή (σπανιότερα) κοινοτικά ή κρατικά, ήταν πάντοτε συναρθρωμένα με εκκλησιαστικές δομές, όπως μοναστήρια, θρησκευτικές αδελφότητες, ναούς. Οι λειτουργικές ανάγκες των χορωδιών των ναού των ιδρυμάτων εκαλύπτοντο κατά κανόνα από το δυναμικό τους. Άλλωστε, στα προνοιακά ιδρύματα, ιδίως τα ορφανοτροφεία, παρείχετο ανέκαθεν στοιχειώδης και χριστιανική εκπαίδευση, που συμπεριελάμβανε μουσική (ψαλμωδία εκκλησιαστικών μελών), και μέριμνα για την μελλοντική αποκατάσταση των τροφίμων.

Ενίστε, για συγκυριακούς λόγους, η μουσική εκπαίδευση στα ορφανοτροφεία αποκτούσε ιδιαίτερο χαρακτήρα· ενδεικτικώς αναφέρουμε το Arcispedale di Santo Spirito in Saxia, που λειτουργούσε στη Ρώμη από το 1559, στο οποίο υπηρέτησαν σπουδαίοι μουσικοί (Allegri, Frescobaldi, Anerio, Locatteli).⁶⁷ Ωστόσο, μόνο τα βενετικά ospedali και τα ναπολιτάνικα conservatorii, θα υπερβούν κάθε προηγούμενο και θα αναδειχθούν στα σημαντικότερα επαγγελματικά μουσικά εκπαιδευτικά ιδρύματα του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνας.

I. ΒΕΝΕΤΙΑ: ΤΑ OSPEDALI

1) Ο ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΒΙΟΣ ΤΗΣ ΠΟΛΕΩΣ

Η Βενετία αποτελούσε εξαίρεση μεταξύ των κρατών της Ιταλικής χερσονήσου. Αφενός εκυβερνάτο από μικρή ομάδα αστών πατρικών, των οποίων ο πλούτος και η ισχύς στηριζόταν περισσότερο στο εμπόριο και λιγότερο στην ευγενική καταγωγή. Ο πλούτος και η ακμή της πόλεως είχαν εδραστεί κατά τους παρελθόντες αιώνες στο εμπόριο μακρινών αποστάσεων. Προς τούτο, η Βενετία, με επιτήδειους χειρισμούς και επιθετική πολιτική, είχε εγκαθιδρύσει εμπορικούς σταθμούς σε ολόκληρη τη Μεσόγειο. Ωστόσο, η ναυτική της κυριαρχία στις παρυφές της εποχής του μπαρόκ είχε απολεσθεί ανεπιστρεπτί ένεκα της κυριαρχίας των Οθωμανών στο μεσογειακό χώρο και την διάνοιξη υπερπόντιων δρόμων από τις νέες αποικιακές δυνάμεις. Πράγματι, μετά από τέσσερις αιώνες ηγεμονίας, η θαλασσοκράτειρα Βενετία έχει βαθμιαία απολέσει τις νησιωτικές κτήσεις του Αιγαίου (με τελευταία την Κρήτη, το 1669), διατηρώντας μόνο τις Ιόνιες Νήσους. Η βραχύβια ανακατάληψη της Πελοποννήσου (Β' Ενετοκρατία, 1685-1715) υπήρξε ύστατη αναλαμπή των

⁶⁶ Στο ίδιο.

⁶⁷ Baldauf-Berdes, *ό.π.*, σ. 126-127.

παρελθόντων μεγαλείων, που δεν ανέστρεψε την διαδικασία προϊούσας παρακμής.⁶⁸

Πέραν της καταβαρυνθείσας των εμπορικών δραστηριοτήτων μεγάλων αποστάσεων, στη Βενετία, όπως και στις άλλες πόλεις του ιταλικού Βορρά, η πάλαι ποτέ θάλλουσα βιοτεχνική παραγωγή είχε βαθμηδόν συρρικνωθεί, κυρίως ένεκα της εμμονής, αφενός σε προκαπιταλιστικές μεθόδους παραγωγής και αφετέρου στην παραγωγή αποκλειστικώς υψηλών προδιαγραφών προϊόντων που απευθύνονταν σε περιορισμένο εύπορο κοινό.⁶⁹ Δεν είναι τυχαίο ότι τα έσοδα της Βενετίας στηρίζονταν ολοένα λιγότερο στο εμπόριο και τη βιοτεχνία, και περισσότερο στην έγγειο ιδιοκτησία και όλως παραδόξως τον τουρισμό: Πράγματι, κατά την περίοδο του Καρναβαλιού, η Βενετία δεχόταν περί τους 30.000 επισκέπτες, όταν ο πληθυσμός της (συμπεριλαμβανομένης της αγροτικής υπαίθρου) δεν ξεπερνούσε τις 140.000 ψυχές.

Παρότι κατά τον 17ο αιώνα η Βενετία βρίσκεται στην αρχή μιας παρατεταμένης παρακμής, η πόλη διατηρεί το μύθο της παρελθούσης ισχύος μέσω μεγαλοπρεπών τελετών που περιελάμβαναν τέχνες και μουσική. Η Βενετία αποτελούσε ήδη από τον 17^ο αιώνα τον δημοφιλέστερο προορισμό στην Ευρώπη, ιδίως κατά την περίοδο του Καρναβαλιού, κατά την οποία τα ήθη χαλάρωναν και ο καθολικός κόσμος παραδιδόταν σε κώμους και τρυφές. Άλλωστε, τούτος ο κοσμοπολιτισμός, η ελευθεριότητα, η διονυσιακή ατμόσφαιρα, διαμόρφωσαν και εξέθρεψαν σε μεγάλο βαθμό τη βενετσιάνικη όπερα, η οποία απέχει πόρρω από την πρώιμη ουμανιστική όπερα των βορειοιταλικών ηγεμονικών αυλών. Η όπερα θα μετεξελιχθεί για πρώτη φορά στη Βενετία σε καινοφανές επιχειρηματικό εγχείρημα· εκεί θα λάβει τα γνώριμα και διαρκή της χαρακτηριστικά, για να μεταλαμπαδευτεί κατόπιν στην υπόλοιπη Ιταλία και Ευρώπη.⁷⁰ Από το 1637, έτος εγκαίνιων του San Cassiano, πρώτου δημοσίου θεάτρου όπερας, οι παραγωγές όπερας θα αποτελούν το επίκεντρο των εκδηλώσεων του βενετσιάνικου καρναβαλιού. Τούτο θα ενισχύσει τη ζήτηση για όπερες· 40 έτη μετά την εγκαίνισή του S. Cassiano, το κοινό της Βενετίας θα έχει απολαύσει συνολικά περί τις 150 όπερες σε 9 διαφορετικά θέατρα.⁷¹

Παράλληλα, στη Βενετία λειτουργούσαν πολυάριθμοι ναοί, οι περισσότεροι των οποίων είχαν εκκλησιαστικές χορωδίες και ορχήστρες. Σημαντικότερη υπήρξε η βασιλική του S. Marco, επίκεντρο της εκκλησιαστικής μουσικής και των επίσημων θρησκευτικών εκδηλώσεων στη Βενετία. Η θέση του maestro di cappella στον S. Marco ήταν από τις πλέον περιώνυμες θέσεις μουσικού της χριστιανοσύνης, η δε χορωδία και ορχήστρα περιελάμβανε αδιάπτωτα μερικούς από τους καλύτερους μουσικούς της εποχής.

Η πληθώρα δημοσίων τελετών, η μουσική στους ναούς και άλλα εκκλησιαστικά ιδρύματα, οι παραγωγές όπερας, δημιουργούσαν μεγάλη ζήτηση για μουσικούς, η οποία ωστόσο εκάλυπτετο δια της εγχώριας ή της εξωτερικής προσφοράς μουσικών. Άλλωστε, η Γαληνοτάτη Δημοκρατία, ως κράτος εμπόρων και ναυτικών, διακρινόμενο για τον κοσμοπολιτισμό και την φιλοξενία του, υπήρξε κατά το μάλλον ή ήττον ανοικτό σε αλλοδαπούς μουσικούς, ορισμένοι των οποίων

⁶⁸ Κώστας Ράπτης, *Γενική Ιστορία της Ευρώπης, Τ.Α' Γενική Ιστορία της Ευρώπης από τον 6^ο έως τον 18^ο αιώνα*, ΕΑΠ, Πάτρα 1999, σ. 170-175.

⁶⁹ Γαγανάκης, *ό.π.*, σ. 73-75, 199-203.

⁷⁰ Heller, *ό.π.*, σ. 95.

⁷¹ George Buelow, *A History of Baroque Music*, Indiana University Press, Bloomington 2004, σ. 82.

εθίτευσαν ακόμη και στην φημισμένη θέση του maestro di cappella του Αγίου Μάρκου.⁷²

Σε αυτό το κλίμα κοσμοπολιτισμού της Βενετίας του baroque, θα αναπτυχθούν και θα ακμάσουν καινοφανείς εκπαιδευτικοί μουσικοί οργανισμοί, στα τέσσερα μεγαλύτερα βενετικά ευαγή, προνοιακά ιδρύματα (ospedali), τα οποία θα γίνουν διάσημα στην Ευρώπη για το υψηλότερο επίπεδο μουσικής εκπαίδευσης και πόλος έλξης για τις έξοχες συνναυλίες τους. Ωστόσο, η ανάπτυξη αυτών των οργανισμών δεν εξυπηρετούσε την κάλυψη της αύξουσας ζήτησης για μουσικούς στη πόλη, όπως συνέβη στη Νάπολη. Τουναντίον, εξυπηρετούσε την επιβίωση των ιδίων αυτών ιδρυμάτων και τη συνέχιση του προνοιακού τους έργου, σε μία εποχή που προοιωνίζετο ο επερχόμενος οικονομικός μαρasmus.

2) TA OSPEDALI GRANDI

Στη Βενετία, ήδη από τον Μεσαίωνα είχαν ιδρυθεί ευαγή ιδρύματα (ospedali), υπό την αιγίδα του βενετικού κράτους ή πλουσίων πατρικών, με στόχο τη φιλοξενία και περίθαλψη των αναξιοπαθούντων: εκθέτων και ορφανών παιδιών, επαιτών, αναπήρων και χρονίως πασχόντων, κοριτσιών χωρίς προίκα, απροστάτευτων γυναικών, πόρνων προς αναμόρφωση.⁷³ Η μέριμνα για τους αναξιοπαθούντες πολίτες και η προνοιακή πολιτική του βενετικού κράτους υπερέβαιναν κατά πολύ τις παραδοσιακές πρακτικές ελεημοσύνης και αποτελούσαν λαμπρή εξαίρεση εν συγκρίσει με τα άλλα ευρωπαϊκά κράτη.⁷⁴ Η προνοιακή πολιτική αποσκοπούσε αφενός, στη διαφύλαξη των αδυνάμων από την έσχατη εξαθλίωση και αφετέρου στην αποτροπή ενδεχομένων κοινωνικών εκρήξεων· κατά τρίτον στον εγκλεισμό οχληρών περιθωριακών στοιχείων, όπως των επαιτών, που δεν ταίριαζαν με την άρτι αναδυθείσα νεωτερική εργασιακή ηθική. Κατά τις εποχές της ευμάρειας, το κράτος υπήρξε σημαντικός αρωγός των προνοιακών ιδρυμάτων· ωστόσο, ένεκα της προϊούσας γενικότερης οικονομικής δυσπραγίας, η κρατική βοήθεια έβαινε διαρκώς μειούμενη και ανεπαρκής.

Από τα προνοιακά ιδρύματα (ospedali) της Βενετίας, τέσσερα υπήρξαν τα μεγαλύτερα και σημαντικότερα:

1. S. Lazzaro e Mendicanti (ήτοι «οίκος επαιτών»), το οποίο, παλαιότερο όλων και ιδρυθέν το 1182, φιλοξενούσε ζητιάνους. Το 1479, αποσπάσθηκε από την επισκοπική δικαιοδοσία και ετέθη υπό διοίκηση συμβουλίου κοσμικών, και τον 16^ο αιώνα υπό την οικονομική αιγίδα ιδιωτών. Στην εκπνοή του 16^{ου} αιώνα, με δαπάνη εκατό χιλιάδων δουκάτων, το Mendicanti μεταστεγάστηκε και αναδείχθηκε στο μεγαλύτερο βενετικό ευαγές ίδρυμα, με δυνατότητα στέγασης 400 επαιτών και 100 παιδιών. Στις αρχές του 17^{ου} αιώνα, το Mendicanti θα μετατραπεί σε οίκο επαιτών και αποκλήρων, πτωχοκομείο, ορφανοτροφείο και γηροκομείο.⁷⁵
2. Incurabili, άσυλο ανιάτων και χρονίως πασχόντων, ιδρυθέν το 1521. Οίκος εγκλεισμού

⁷² Όπως οι Φλαμανδοί Willaert (1527-1563) και de Rore (1563-1565), ο Βερονέζος Monteverdi (1613-1644), ο Λομβαρδός Cavalli (1668-1676). Στα δε βενετικά ospedali ενίοτε οι maestri di coro ήταν ξένοι.

⁷³ Denis Arnold, «Orphans and Ladies, The Venetian Conservatories (1680-1790)», *Proceedings of the Royal Musical Association, 89th Session*, 1962-1963, σ. 31. Επίσης Arnold, «Music at the Ospedali», *ό.π.*, σ. 156.

⁷⁴ Baldauf-Berdes, *ό.π.*, σ. 45.

⁷⁵ Στο ίδιο, σ. 60-61.

συφιλιδικών αρχικώς, θα συμπεριλάβει από το 1531 αναμορφωθείσες πόρνες και ως οικότροφες 16 κόρες αριστοκρατικών ή μεγαλοαστικών καταβολών που δεν είχαν πλέον τα μέσα να λάβουν αξιοπρεπή εκπαίδευση.⁷⁶

3. Derelitti («οίκος εγκαταλελειμμένων»), πλησίον της μονής SS. Gioavanni e Paolo, γνωστό ως Ospedaletto, το οποίο ήταν αφιερωμένο στα πτωχά και εγκαταλελειμμένα παιδιά. Ιδρύθηκε περί το 1527, και αρχικώς στέγαζε 40 ορφανά αγόρια και 125 κορίτσια, επιπλέον 40 αγόρια πτωχών οικογενειών ναυτικών, άπορους πρώην ναυτικούς, αναπήρους, και πτωχούς πλανόδιους (για τριήμερη παραμονή).⁷⁷
4. Pietà («οίκος του ελέους»), που περιέθαλπε αποκλειστικώς νόθα και ορφανά παιδιά, έκθετα και εγκαταλελειμμένα βρέφη. Η Pietà είχε ιδρυθεί περί το 1346.⁷⁸

Συν τω χρόνω και προκειμένου να καλυφθούν οι πιεστικές κοινωνικές ανάγκες, στα Medicanti, Deleriti και Incurabili, εκτός από τον αδιάπτωτα τεράστιο αριθμό πτωχών, αρρώστων και αναξιοπαθούντων, θα φιλοξενείται και σεβαστός αριθμός παιδιών.⁷⁹

3) ΓΕΝΙΚΗ ΔΙΟΙΚΗΣΗ, ΔΙΑΡΘΡΩΣΗ ΚΑΙ ΕΣΩΤΕΡΙΚΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΩΝ OSPEDALI

Τα ιδρύματα Mendicanti, Derelitti και Incurabili κατά τον 17^ο-18^ο αιώνα τελούσαν υπό την προστασία αριστοκρατικών οίκων, ενώ η Pietà υπό την αιγίδα του βενετικού κράτους. Η ύπατη εποπτεία των ospedali ασκείτο από το βενετικό κράτος· ωστόσο, πλείστες οι διοικητικές και διαχειριστικές δραστηριότητες ασκούνται από αιρετές διοικούσες επιτροπές (congregazioni), στις οποίες συμμετείχαν αμισθί μέλη από τις τάξεις των πατρικίων της πόλεως και της πλούσιας εμπορικής αστικής τάξεως⁸⁰. Το βενετικό σύστημα διοίκησης των ospedali εκχωρούσε αξιοσημείωτες ελευθερίες στους διοικούντες, οι οποίοι ωστόσο παρέμεναν πάντοτε υπόλογοι στο βενετικό κράτος και το δόγη. Στις αρμοδιότητες των διοικουσών επιτροπών ενέπιπταν η θεσμοθέτηση των προϋποθέσεων υπαγωγής στο ίδρυμα, η διαμόρφωση κανόνων συμπεριφοράς και η επιβολή πειθαρχίας, η πρόσληψη προσωπικού, η οικονομική διαχείριση, η εκπαίδευση και αποκατάσταση των νεαρών τροφίμων. Στις υποχρεώσεις τους, η απόλυτη εποπτεία της λειτουργίας των ospedali· προς τούτο οι δομές των επιτροπών διακρίνονταν από έντονο καταμερισμό αρμοδιοτήτων. Η εποπτεία περιελάμβανε αυστηρούς τακτικούς και εφοδιαστικούς ελέγχους.⁸¹

Σημειωτέον, παρά την κρατική εποπτεία και τη γενική διοίκηση από επιτροπές πολιτών, η εσωτερική διοίκηση των ospedali ασκείτο από ισόβιους ηγούμενους (*priore*, ηγούμενες για τα

⁷⁶ Οι κόρες αυτές εγένοντο δεκτές ως οικότροφες έναντι του ποσού των 40 δουκάτων. Στο ίδιο, σ. 51 και 55-56.

⁷⁷ Στο ίδιο, σ. 59.

⁷⁸ Στο ίδιο, σ. 47. Arnold, «Orphans and Ladies...», *ό.π.*, σ. 31-32

⁷⁹ M.V. Constable, «The Venetian “Figlie del Coro”: Their Environment and Achievement», *Music & Letters*, Vol. 63, No3/4, Jul.-Oct. 1982, Oxford University Press, σ. 184.

⁸⁰ Η ιδιότητα του μέλους απαιτούσε την ουδόλως ευκαταφρόνητον συνδρομήν 24-50 δουκάτων, αναλόγως το ίδρυμα. Οι αιρετές διοικούσες επιτροπές ήταν κατ' ελάχιστον 24μελείς, αποτελούμενες από 12 ευγενείς και 12 ευκατάστατους αστούς. Τη διοίκηση της Pietà ασκούσε τεσσαρακονταμελής επιτροπή πατρικίων. Ενίοτε ορισμένες οικογένειες μονοπωλούσαν θέσεις στις επιτροπές των ospedali επί μακρόν. Στο ίδιο, σ. 182 και 193. Επίσης, Baldauf-Berdes, *ό.π.*, σ. 48, 61, 67-8.

⁸¹ Στο ίδιο, σ. 72. Επίσης, Ellen Rosand, «Vivaldi's Stage», *The Journal of Musicology*, Vol.18 No1, (Winter 2001), University of California Press, σ. 12.

γυναικεία τμήματα), και ο βίος στα ιδρύματα υπέκειτο στο μοναστικό κανόνα⁸². Τούτο είχε τις καταβολές του στην αρχική τους υπαγωγή στην εκκλησιαστική αρχή της Ρώμης· ακόμη και όταν τα ιδρύματα αποσπάστηκαν από την επισκοπική δικαιοδοσία για να υπαχθούν στην κρατική, οι μοναστικές δομές παρέμειναν.⁸³ Ωστόσο, υφίστατο ουσιώδης διαφορά μεταξύ των άλλων ανά την Ιταλία προνοιακών ιδρυμάτων, τα οποία ήταν παραρτήματα προϋπαρχόντων μοναστηριών, και των *ospedali*, εξ υπαρχής προνοιακών ιδρυμάτων, στα οποία εφαρμόζετο δευτερευόντως η κατά παράδοσιν μοναστική οργάνωση.⁸⁴

Δομή διοικουσών επιτροπών (<i>congregazioni</i>) των <i>ospedali</i> ⁸⁵	
Pietà	3 προεδρεύοντες, αντιπρόεδρος, επίτροποι επί: κτιρίων, θεμάτων ναού και χορωδίας, συλλογής οφειλών, οικονομικών, επενδύσεων, ανδρικού τομέως, γυναικείου τομέως, περιθάλψεως νηπίων, κληροδοτημάτων, νομικών θεμάτων, εκκρεμών θεμάτων, αρχείου, ενοποιήσεως <i>osped.</i>
Derelitti	5 προεδρεύοντες, θησαυροφύλακας, 9 επίτροποι επί των: ελεημοσυνών, θεμάτων ναού και χορωδίας, ιατρικής περιθάλψεως, επενδύσεων, νομικών θεμάτων, κληροδοτημάτων, λειτουργικών περιστάσεων, φαρμακείου, αρχείου.
Mendicanti	4 προεδρεύοντες, 11 επίτροποι επί: εισαγωγής στο ίδρυμα, κατασκευής/συντήρησης κτιρίων, θεμάτων ναού και χορωδίας, νοσοκομείου, φαρμακείου, οικονομικών, ιματιοθήκης, εκκρεμών θεμάτων, ορατορίου αδελφότητας Φιλιππίνων μοναχών, αρχείου, ενοποιήσεως <i>ospedali</i> .
Incurabili	4 προεδρεύοντες, 4 επίτροποι επί των κορών.
Πίνακας 2	

Οργανωτικώς και αρχιτεκτονικώς, τα ιδρύματα ακολουθούσαν το πρότυπο του *monasterium duplex*: ο ανδρικός και γυναικείος πληθυσμός διαβιούσε σε χωριστά οικήματα, με κοινό εντούτοις ναό και υπό κοινή αρχή. Ο μοναστικός κώδικας υπαγόρευε τη συμπεριφορά των πολυάριθμων, ετερόκλητων τροφίμων και των λειτουργών των *ospedali*. Οι ηγουμένες, προερχόμενες συχνά από θρησκευτικά τάγματα ή αδελφότητες, πλαισιώνονταν από βοηθούς της επιλογής τους, και ηγούντο ομάδας εξωτερικών επαγγελματιών, διοικητικών, οικονομικών, διαχειριστικών, ιατρικών και εκπαιδευτικών καθηκόντων. Ταυτόχρονα, προΐσταντο του πολυάριθμου οικιακού προσωπικού, το οποίο (λχ. στην Pietà) υπερέβαινε τα διακόσια άτομα.⁸⁶

4) Ο ΟΓΚΟΥΜΕΝΟΣ ΠΛΗΘΥΣΜΟΣ ΚΑΙ Η ΧΡΗΜΑΤΟΔΟΤΗΣΗ ΤΩΝ OSPEDALI

Τα βενετικά ευαγή ιδρύματα λειτουργούσαν κυρίως χάρη στη γενναιοδωρία των ευγενών και των ευκατάστατων αστών· ωστόσο, οι αγαθοεργίες αποδεικνύονταν ανεπαρκείς σε σχέση με τις αύξουσες ανάγκες των ιδρυμάτων. Πράγματι, πληθυσμός των ιδρυμάτων έβαινε συνεχώς αύξων: το 1663 η Pietà περιέθαλπε 400-500 τροφίμους, το 1721 περί τους 900, και το 1738 περί τους 1000.⁸⁷

⁸² Η Pietà ετίθετο υπό την κοινή αρχή της priora· στα Mendicanti, Incurabili και Derelitti η priora ηγείτο μόνον του γυναικείου τμήματος. Στο ίδιο, σ. 122-123.

⁸³ Τούτο συνέβη το 1353 για τη Pietà, το 1479 για το Derelitti, το 1539 για το Incurabili. Στο ίδιο, σ. 53-54, 56, 66.

⁸⁴ Στο ίδιο, σ. 65.

⁸⁵ Baldauf-Berdes, *ό.π.*, σ. 69.

⁸⁶ Στο ίδιο, σ. 58-61 και 75.

⁸⁷ Τούτο κατά τη μαρτυρία του Σάξωνος νομικού J.C. Nemeitz, ο οποίος επισκέφθηκε την Βενετία το 1721. Κατά τους A. de la Houssaie (1677) και Edward Wright (1720), ο πληθυσμός στην Pietà κάποτε υπερέβη τις 6.000. Βλ. σχετικώς, Edward Wright, *Some Observations Made in Travelling through France, Italy, etc. in the Years MDCCXX*,

το Mendicanti στέγαζε περί τις 800 ψυχές.⁸⁸ Τα κόστη λειτουργίας των ιδρυμάτων ήταν κολοσσιαία και διαρκώς αυξανόμενα: το 1583, το κόστος λειτουργίας του Incurabili ήταν 7.000 δουκάτα, του Mendicanti 6.000. Το 1700, το κόστος λειτουργίας της Pietà ήταν 80.000 δουκάτα, του Incurabili 24.000.⁸⁹ Οι επιδοτήσεις του κράτους ήταν περιστασιακές, κατά κανόνα ανεπαρκείς (0,05% του κρατικού προϋπολογισμού το 1560 για τα τέσσερα ospedali, συνολικώς), και διαρκώς μειούμενες.⁹⁰ η κρατική αρωγή εστίαζε περισσότερο σε θεσμοθετημένες παροτρύνσεις μέσω των συμβολαιογράφων προς τους συνάπτοντας διαθήκες, περί κληροδοτημάτων και προσφορών.⁹¹

Κύρια πηγή εσόδων των ospedali αποτελούσαν τα κληροδοτήματα, οι δωρεές και προσφορές ευγενών και ευκατάστατων αστών· πέραν των περιστασιακών δωρητών, υπήρχαν και πάτρωνες των ιδρυμάτων με τακτικές χορηγίες.⁹² Άλλες πηγές εσόδων υπήρξαν οι πολυσχιδείς δραστηριότητες των ιδρυμάτων: αφενός, οι επαγγελματικές βιοτεχνικές δραστηριότητες, τις οποίες ασκούσαν οι τρόφιμοι εντός των ιδρυμάτων.⁹³ Αφετέρου, η επαιτεία: ομάδες παιδιών των ιδρυμάτων, τη συνοδεία του ιερέως, περιδιέβαιναν την πόλη δις εβδομαδιαίως ή στέκονταν στις κλίμακες των ενοριακών ναών τις Κυριακές και εορτές, τείνοντας παρακλητικώς τα χείρας και τους καλάθους προσφορών (*castelli*). Από το 1525, οι επαιτικές εξορμήσεις της Pietà ευνοήθηκαν με το μονοπώλιο χρήσεως μουσικής· τούτο σηματοδότησε την απαρχή των «επαγγελματικών» μουσικών δραστηριοτήτων στα ospedali.⁹⁴

Τρίτον, οι χρηματοπιστωτικές δραστηριότητες: Όσα από τα έσοδα των ospedali δεν ξοδεύονταν στις άμεσες ανάγκες των ιδρυμάτων, επενδύονταν σε κρατικά ομόλογα (*capitali in zecca*). Συν τω χρόνω, τα ιδρύματα θα ενεργούν, παραδόξως, ως κάτι μεταξύ ασφαλιστικών εταιρειών και τραπεζών: εδέχοντο ποσά από τους τρόφιμους (ως καταθέσεις, με επιτόκιο 8%) ή άλλες πηγές (επιτόκιο 3,5%), τα οποία επανεπένδυναν σε ομόλογα και άλλες δραστηριότητες.⁹⁵ Τέταρτον, η διοργάνωση λοταριών. Πέμπτον, η ανάληψη οικότροφων κορασίδων έναντι ετησίου ποσού διδάκτρων.⁹⁶

MDCCXXI and MDCCXXII, τ.Α', A. Millar, London, ²1764, σ. 79 και A. de la Houssaie, *The History of the Government of Venice*, Starkey, London 1677, σ. 286-287. Επίσης: Rosand, «Vivaldi's Stage», *ό.π.*, σ. 12, και Buelow George, «Music and Society in the Late Baroque Era»: Buelow George (ed.), *The Late Baroque Era. From the 1680's to 1740*, Prentice Hall, New Jersey 1993, σ. 11.

⁸⁸ Marc Pincherle, Manton Monroe Marble, «Vivaldi and the "Ospedali" of Venice», *The Musical Quarterly*, Vol 24, No.3 (Jul. 1938), σ. 315.

⁸⁹ Baldauf-Berdes, *ό.π.*, σ. 85.

⁹⁰ Πράγματι η συνεισφορά της πολιτείας στις ανάγκες των ιδρυμάτων ήταν συνήθως κατώτερη των περιστάσεων και των αναγκών. Κατά την κατασκευή του δευτέρου ναού της Pietà, το κράτος, κατόπιν αιτήσεως, δώρισε παλαιά ξυλεία από τα ναυπηγεία της πόλεως για την κατασκευή της στέγης. Στο ίδιο, σ. 86.

⁹¹ Στο ίδιο, σ. 48. Επίσης, Arnold, «Orphans and Ladies...», *ό.π.*, σ. 32.

⁹² Η αγαθοεργία και η ελεημοσύνη αποτελούσε προσέτι ενεργή κοινωνική πρακτική για τις καθολικές χώρες, σε αντίθεση με τον προτεσταντικό Βορρά.

⁹³ Ακροθιγώς αναφέρουμε το ξέπλυμα του μεταξιού στην Pietà, δραστηριότητα στην οποία τις καλές εποχές απασχολούνταν περί τις 150 γυναίκες και απέφερε 2.000 δουκάτα ετησίως. Οι γυναίκες από τα Mendicanti και Derelitti είχαν αποκλειστικά συμβόλαια με το ναυπηγείο της πόλεως για την κατασκευή ιστίων. Baldauf-Berdes, *ό.π.*, σ. 87.

⁹⁴ Η μη αδειοδοτημένη επαιτεία ήταν κολάσιμος: οι διοικούσες επιτροπές των ospedali εξέρχοντο στην πόλη προς άγραν μη αδειούχων επαιτών, οι οποίοι ενεκλείοντο ακολούθως στα ιδρύματα. Η επαιτεία των παιδιών των ospedali εθεωρείτο και αναγκαία και θεάρεστος· αποτελούσε ουσιαστικά κύριο τύπο παιδικής εργασίας στα ιδρύματα. Στο ίδιο, σ. 84 και 87.

⁹⁵ Τούτες οι δραστηριότητες συνετέλεσαν στη χρεωκοπία τους το 1777 (βλ. κατωτέρω). Constable, *ό.π.*, σ. 186, 196.

⁹⁶ Baldauf-Berdes, *ό.π.*, σ. 88-89.

Τελευταίον, καίτοι ουδόλως έσχατον: ο οβολός των εκκλησιασμάτων κατά τις θείες λειτουργίες, τους εσπερινούς, τις άλλες τελετές και εορτασίμους περιστάσεις, στις οποίες έψελναν οι χορωδίες των αναξιοπαθούντων τέκνων. Τούτη ακριβώς η ταπεινή πρόσοδος έμελλε, συν τω χρόνω, να αποτελέσει το κύριο έσοδο των ιδρυμάτων και το σημαντικότερο λόγο ανάπτυξης της μουσικής εκπαίδευσης σε αυτά.

5) ΤΑ ΚΥΤΙΑ ΠΡΟΣΦΟΡΩΝ ΚΑΙ ΟΙ ΧΟΡΩΔΙΕΣ ΤΩΝ OSPEDALI

Στα κύρια μελήματα της διοίκησης των ιδρυμάτων, πέραν της στέγασης, σίτισης και περίθαλψης, ήταν η ένταξη των ορφανών και άπορων παιδιών στην κοινωνία. Η μέριμνα αυτή συνίστατο στην παροχή στοιχειώδους και χριστιανικής εκπαίδευσης, στην εκμάθηση μίας πρακτικής τέχνης για τα αγόρια,⁹⁷ και την προετοιμασία των κοριτσιών για ένταξη στον μοναχικό ή τον έγγαμο βίο, με παροχή προίκας.⁹⁸ Μέχρι την ηλικία των 10 ετών, τα παιδιά αμφοτέρων των φύλων παρακολουθούσαν κοινά μαθήματα στοιχειώδους εκπαίδευσης (γραφή, ανάγνωση, αριθμητική, κατήχηση). Από τα 10 έτη και εφεξής, η εκπαίδευση ελάμβανε καθαρά επαγγελματική χροιά: τα αγόρια ετίθεντο υπό πρακτική μαθητεία πλησίον επαγγελματιών τεχνιτών, οι οποίοι προσεκαλούντο ως δάσκαλοι στα ospedali, είτε σε εξωτερικούς επαγγελματίες.⁹⁹ Σε κάθε περίπτωση, τα αγόρια κατά κανόνα αποχωρούσαν από τα Ospedali το μέγιστο μέχρι τα 14 τους έτη, προκειμένου να σταδιοδρομήσουν πλησίον κάποιου τεχνίτη της πόλεως· όθεν, στον πληθυσμό των τροφίμων στα Ospedali υπερτερούσαν κατά πολύ τα κορίτσια και οι γυναίκες.¹⁰⁰ Τα κορίτσια μάθαιναν από μικρή ηλικία χρήσιμες οικιακές τέχνες.¹⁰¹ Στο πλαίσιο παροχής στοιχειώδους εκπαίδευσης συμπεριλαμβάνετο διδασκαλία μουσικής, η οποία είχε πρακτική κατεύθυνση (κυρίως τραγούδι). Για τη διεξαγωγή των μαθημάτων προσελαμβάνετο μουσικός, ο οποίος ανελάμβανε και την παροχή συνθέσεων για τα παρεκκλήσια των ιδρυμάτων.¹⁰²

Αρχικά, οι μουσικές δραστηριότητες των ospedale δεν είχαν ούτε ειδική βαρύτητα στο πρόγραμμα, ούτε άμεση σύνδεση με την κάλυψη των οικονομικών αναγκών των ιδρυμάτων. Όμως, δεδομένων των απαιτήσεων των παρεκκλησίων των ιδρυμάτων προς κάλυψη των μουσικών τους αναγκών, η μουσική άρχισε σταδιακά να μετατρέπεται σε σημαντική δραστηριότητα κάθε κοινότητας, που απαιτούσε προσήλωση και χρόνο.¹⁰³ Τούτο αύξησε αλυσιδωτά το μουσικό επίπεδο· στο βαθμό που οι χορωδίες ήταν καλές και οι παρουσιάσεις τους επιτυχημένες, τα εκκλησιάσματα αύξαναν, οι προσφορές και δωρεές πλήθαιναν. Αυτό είλκυσε το ενδιαφέρον των διοικούντων, που αγωνιούσαν για την οικονομική ευρωστία των ιδρυμάτων σε καιρούς που οι

⁹⁷ Οι πρακτικές αυτές τέχνες ήταν κυρίως η υφαντική, η επεξεργασία του μαλλιού, η βιβλιοδεσία, η σιδηρουργία, η ξυλουργική, οι τέχνες των ναυπηγείων (όπως η τέχνη του καλαφάτη), η κατασκευή χαρτιού, η τυπογραφία και τα ναυτικά επαγγέλματα. Προς τούτο τα ospedali ήταν σε συνεννόηση με τις συντεχνίες τεχνιτών της πόλεως. Rosand, «Vivaldi's Stage», ό.π., σ. 11, Constable, ό.π., σ. 182, Baldauf-Berdes, ό.π., σ. 81.

⁹⁸ Arnold, «Orphans and Ladies...», ό.π., σ. 32-33.

⁹⁹ Baldauf-Berdes, ό.π., σ. 80-81.

¹⁰⁰ Talbot, «An Italian Overview», ό.π., σ. 13.

¹⁰¹ Όπως: μαγειρική, ραπτική, υφαντική, κέντημα και εργόχειρο, κατασκευή τριχάπτων, καλαμοπλεκτική, διδασκαλική, νοσηλευτική. Η προίκα των κοριτσιών συνεκροτείτο βαθμηδόν από τα κέρδη των πωλήσεων των χειροτεχνημάτων στους καταστηματαρχές της πόλης. Constable, ό.π., σ. 186.

¹⁰² Weber, et al., ό.π., σ. 311-312.

¹⁰³ Constable, ό.π., σ. 186.

άλλοι πόροι αποδεικνύονταν ανεπαρκείς.¹⁰⁴ Η περαιτέρω άνοδος του μουσικού επιπέδου που θα απέφερε «numerosissimo concorso», τουτέστιν θα πληρούσε τα κυτία προσφορών, αποφέροντας πολλές και γενναίες δωρεές, απαιτούσε αφενός βελτίωση του επιπέδου των χορωδιών, αφετέρου την πλαισίωση τους με οργανικά σύνολα σύμφωνα με τις απαιτήσεις της εποχής, και βεβαίως τον εκσυγχρονισμό του ρεπερτορίου.

Σε κάθε περίπτωση, οι σχετικές ενέργειες απαιτούσαν πρωτίστως αναβάθμιση της μουσικής εκπαίδευσης στα ospedali. Προς τούτο έπρεπε να γίνουν δραστικές ενέργειες από τις διοικούσες επιτροπές: αφενός με την πρόσληψη επαγγελματιών μουσικών ως δασκάλων και συνθετών, αφετέρου με την οργάνωση των μουσικών και εκπαιδευτικών δραστηριοτήτων των ιδρυμάτων.¹⁰⁵

Κεντρικής σημασίας για τη λειτουργία και εξέλιξη των ospedali υπήρξε η πρόσληψη διακεκριμένων μουσικών στην θέση του maestro di musica, αργότερα maestro di coro. Ο maestro di coro ήταν κατουσίαν ο καλλιτεχνικός διευθυντής εκάστου ospedale, και εξελέγετο στη θέση δια ψηφοφορίας από τα μέλη της διοικούσας επιτροπής. Εκτός από την καλλιτεχνική εποπτεία των ospedali, ήταν επιφορτισμένος με την παραγωγή νέων συνθέσεων για τους ναούς των ιδρυμάτων,¹⁰⁶ τη διεύθυνση των προβών, την προετοιμασία των συναυλιών, και τη διδασκαλία πληκτροφόρων και continuo στις πιο προχωρημένες μαθήτριες. Οι κατάλογοι με τους maestri di coro των ospedali ήδη από τις αρχές του 17ο αιώνα δείχνουν την προτίμηση των διοικήσεων για μουσικούς από τη βασιλική του S. Marco.¹⁰⁷

6) Η ΡΑΓΔΑΙΑ ΑΝΟΔΟΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ ΣΤΑ OSPEDALI: Η PIETÀ¹⁰⁸

Ενδεικτική είναι η περίπτωση της Pietà, για την οποία τα διατιθέμενα στοιχεία είναι περισσότερα: παρόμοιες υπήρξαν οι εξελίξεις στα υπόλοιπα ospedali. Κομβικής σημασίας για τη δημιουργία πραγματικής μουσικής σχολής στην Pietà υπήρξε η πρόσληψη (1682) του Giacomo Spada, ως maestro di musica. Ο Spada έπεισε τους διευθύνοντες ως προς την αναγκαιότητα αυστηρότερης οργάνωσης της σχολής: αφενός, με περιορισμό των εισακτέων στη χορωδία μέσω επίσημης ακρόασης, αφετέρου, με την τακτική διεξαγωγή των μαθημάτων και την υποχρεωτική παρακολούθησή τους. Κατά τρίτον, με την θεμελίωση και μονιμοποίηση του συστήματος της αλληλοδιδασκτικής: οι πιο προχωρημένες σπουδάστριες επιφορτίζονταν με την διδασκαλία των λιγότερο προχωρημένων. Και τέταρτον, με την μετατροπή της μουσικής σε προνόμιο μέσα στο ίδρυμα, που θα είλκυε περισσότερες σπουδάστριες. Τούτες οι ενέργειες συνετέλεσαν στην κατακόρυφη άνοδο του επιπέδου της χορωδίας, και στη δημιουργία μεγάλης φήμης.¹⁰⁹

¹⁰⁴ Arnold, «Orphans and Ladies...», ό.π., σ. 32.

¹⁰⁵ Στο ίδιο, σ. 33

¹⁰⁶ Ο Maestro di coro ήταν υποχρεωμένος να συνθέτει κατ' ελάχιστον δύο λειτουργίες και δύο εσπερινούς καθ' έτος, δύο μοτέτα κάθε μήνα και άλλα έργα για τις εορτές. John Walter Hill, *Baroque Music. Music in the Western Europe, 1580-1750*, Norton, New York, 2005, σ. 419.

¹⁰⁷ Arnold, «Orphans and Ladies...», ό.π., σ. 33.

¹⁰⁸ Μέσω των σχολαστικότητας τηρημένων αρχείων του βενετικού κράτους (*Archivio di Stato*) ο σύγχρονος μελετητής έχει στη διάθεσή του πολύ περισσότερες πληροφορίες για την Pietà σε σχέση με τα άλλα ospedali της πόλης. Τα αρχειακά υλικά είναι λιγότερα για τα άλλα ιδρύματα: ταυτόχρονα, το μέγα μέρος της μουσικής των Mendicanti, Derelitti και Incurabili έχει δυστυχώς χαθεί. Βλ. σχ. Arnold, «Music at the Mendicanti...», ό.π., σ. 345, G. Ongaro, E. Selfridge-Field, λήμμα «Venice», στο: *The New Grove, 2nd ed.*, Vol. 26, σ. 399-401.

¹⁰⁹ Arnold, «Orphans and Ladies...», ό.π., σ. 33, 45.

Στην αυγή του 18ου αιώνα, ο διάδοχος του Spada, Francesco Gasparini, θα προβεί στην πρόσληψη εξειδικευμένων διδασκάλων πλήρους απασχόλησης για κάθε όργανο, πρακτική που είχε ήδη εφαρμοσθεί επιτυχώς στο Mendicanti, στο οποίο εδιδάσκοντο έγχορδα και πνευστά.¹¹⁰ Το προσωπικό επεκτάθηκε με διακεκριμένους επαγγελματίες εκτελεστές, στους οποίους συγκατελέγοντο ορισμένοι από τους κορυφαίους της εποχής, όπως ο Antonio Vivaldi.¹¹¹ Ο Gasparini εισηγήθη την ακόμη αυστηρότερη και παραγωγικότερη οργάνωση της σχολής. Τούτο, μεταξύ άλλων, επετεύχθη με την περαιτέρω εξειδίκευση των μουσικών δραστηριοτήτων της Pietà, όπως η θεσμοθέτηση της θέσης του maestro di concerti, υπεύθυνου για το οργανικό σύνολο· η εποπτεία των τραγουδιστών παρέμενε στην αρμοδιότητα του maestro di coro.¹¹²

<i>Ειδικότητες στην Pietà, όπως προκύπτουν από το Archivio di Stato¹¹³ και άλλες πηγές¹¹⁴</i>	
Maestro di Musica	Θέση γενικού διευθυντή μουσικής, περίπου μέχρι το 1690. Η θέση υπάρχει και στα άλλα Ospedali, για να αντικατασταθεί από αυτή του Maestro di Coro.
Maestro di Coro	Γενικός διευθυντής μουσικών δραστηριοτήτων, υπεύθυνος για τη διδασκαλία της χορωδίας. Συνθέτει έργα για το ίδρυμα.
Maestro dei Violini	Από το 1688 ή και προγενέστερα
Maestro di Viola	Πριν από το 1704
Maestro di Viola d'amore ¹¹⁵	1708
Maestro di Violoncello	Από 1720
Maestro di Canto	
Maestro di Solfeggio	Από 1722
Maestro di Maniera	Από το 1767, στο Mendicanti από τη δεκαετία του 1740 ¹¹⁶ .
Maestro de Concerti	Από 1723, Vivaldi
Maestro di Oboe	Περίπου από το 1706
Maestro di Traversie	Πριν από το 1728
Maestro di Corno da Caccia	Από το 1747
Maestro di Timpani	Από 1751
Πίνακας 3	

¹¹⁰ Arnold, «Music at the Ospedali», *ό.π.*, σ. 159.

¹¹¹ Arnold, «Orphans and Ladies...», *ό.π.*, σ. 35. Ο πατέρας του Antonio Vivaldi, Giovanni Battista, διετέλεσε δάσκαλος βιολιού στο Mendicanti (1689-1693), και την Pietà για 50 έτη. Arnold, «Music at the Mendicanti...», *ό.π.*, σ. 346.

¹¹² Rosand, «Vivaldi's Stage», *ό.π.*, σ. 12.

¹¹³ Arnold, «Orphans and Ladies...», *ό.π.*, σ. 45-47.

¹¹⁴ Βλ. σχετ.: Eleanor Selfridge-Field, «Vivaldi's Esoteric Instruments», *Early Music*, Vol. 6, No. 3, Jul. 1978, σ. 334· Eleanor Selfridge-Field, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, Dover, New York ³1994, σ. 43-44· Cesare Fertonani, *La musica strumentale di Antonio Vivaldi*, Olschki, Firenze 1998, σ. 35· Eleanor Selfridge-Field, «Venice in an Era of Political Decline» στο: Buelow George (ed.), *The Late Baroque Era. From the 1680's to 1740*, Prentice Hall, New Jersey 1993, σ. 72-74.

¹¹⁵ Έργα του Vivaldi τα οποία προορίζοντο για την Pietà, όπως το Ορατόριο *Judita*, περιλαμβάνουν viole all' inglese, μία ποικιλία της viola d' amore. Στην *Judita* εμφανίζεται μέρος για clarini (φυσικές τρομπέτες) και salmo (chalumeau, πρόγονος του κλαρινέτου). Άλλο ασυνήθιστο όργανο που αναγράφεται σε παρτιτούρες του Vivaldi και πιθανότατα παιζόταν στην Pietà είναι η Tromba Marina, μονόχορδο έγχορδο που παιζόταν με αρμονικούς. Σύμφωνα με το de Brosses, τα ασυνήθιστα όργανα ήταν ειδικότητα της Pietà: μαντολίνο, ψαλτήριο, κλαρινέτο. Selfridge-Field, «Vivaldi's Esoteric Instruments», *ό.π.*, σ. 335-337· Fertonani, *ό.π.*, σ. 35.

¹¹⁶ Arnold, «Orphans and Ladies...», *ό.π.*, σ. 37.

Υπό τη διεύθυνση των περιωνύμων Pietro Grua (1719-1726) και Giovanni Porta (1726-1737), η Pietà θα φτάσει στο απόγειό της, με επέκταση της μουσικής σχολής, με προσλήψεις δασκάλων και άλλων οργάνων (maestro di violoncello), περισσότερων και καλύτερων δασκάλων τραγουδιού (maestri di canto) και διδασκάλου solfège (maestro di solfeggio).¹¹⁷ Το τραγούδι ήταν κατά πάσα πιθανότητα το πιο σημαντικό μέρος της μουσικής εκπαίδευσης στα Ospedali, όπως μαρτυρούν τα ονόματα των διακεκριμένων δασκάλων τραγουδιού, αλλά και ο μέγας αριθμός εγχειριδίων τραγουδιού που σώζεται στη συλλογή του Ospedaletto, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγονται συλλογές εξαιρετικά δεξιοτεχνικών *solfeggi*, γραμμένων ειδικά για τις σπουδάστριες του.¹¹⁸ Εντυπωσιακή όσο και ενδεικτική του επιπέδου σπουδών και εκτέλεσης είναι η ύπαρξη του maestro di maniera, που ειδικευόταν στην ορθή έκφραση της φωνητικής μουσικής και τον αυτοσχεδιαστικό εμπλουτισμό των μελωδικών γραμμών (diminuzioni, ornamentazioni) με την προσθήκη μελισμάτων και μελωδικών διακοσμήσεων.¹¹⁹

7) FIGLIE DI COMUN, DI CORO, D' EDUCATIONE, DI SPESE

Οι τρόφιμες κόρες των ospedali χωρίζονταν σε δύο κατηγορίες: τις *figlie di com(m)un* που ελάμβαναν γενική και τεχνική εκπαίδευση, και τις *figlie di coro* των οποίων η εκπαίδευση είχε μουσική κατεύθυνση. Στις *figlie di coro*¹²⁰ εντάσσονταν οι κόρες που εμφάνιζαν έφεση στη μουσική ή το τραγούδι· ωστόσο δεν συμμετείχαν όλες τακτικά στη χορωδία και ορχήστρα του παρεκκλησίου των ospedali¹²¹. Συνολικά, τα cori συμπεριελάμβαναν, ανάλογα με το ίδρυμα και την περίοδο, μεταξύ 30 και 100 figlie.¹²²

Συν τω χρόνω, στα cori θα συμπεριληφθούν δύο ακόμη κατηγορίες κοριτσιών: Αφενός, οι *figlie d'educazione*, υπότροφες σπουδάστριες (χωρίς δίδακτρα), των οποίων η υπαγωγή στο ίδρυμα γινόταν στην τρυφερή ηλικία των έξι ετών, βάσει μουσικού τάλαντου και κοινωνικής τάξεως. Η υπαγωγή στο coro γινόταν χωρίς επιβάρυνση για τους γονείς, με προϋπόθεση την ένταξη στο σώμα των εκτελεστριών μετά το πέρας των σπουδών τους. Αφετέρου, οι *figlie di spese*, εξωτερικές ή οικότροφες σπουδάστριες, οι οποίες από το 1707 θα γίνονται δεκτές στην Pietà και τα άλλα ospedali, έναντι διόλου ευκαταφρόνητου ποσού διδάκτρων και οι οποίες αντιπροσώπευαν σεβαστή πηγή εσόδων για τα ospedali¹²³. Οι figlie di spese ήταν είτε μικρά κορίτσια που διέμεναν με τους γονείς τους και ελάμβαναν τακτικά μαθήματα στα ospedali, είτε μεγαλύτερες οικότροφες σπουδάστριες, οι οποίες επιθυμούσαν να αποκτήσουν σοβαρή επαγγελματική μουσική εκπαίδευση, προκειμένου να γίνουν άρτιες εκτελέστριες ή να καταλάβουν κάποια θέση μουσικού.¹²⁴ Η

¹¹⁷ Arnold, «Orphans and Ladies...», ό.π., σ. 36.

¹¹⁸ Στο ίδιο, σ. 40.

¹¹⁹ Arnold, «Music at the Mendicanti...», ό.π., σ. 349.

¹²⁰ Σημειώνουμε πως ο όρος "coro" στις πηγές έχει γενική σημασία, και εννοεί συνολικά το φωνητικό και οργανικό ensemble εκάστου ιδρύματος. Υπό αυτή τη σημασία χρησιμοποιούμε και εμείς τον όρο.

¹²¹ Michael Talbot, «Vivaldi's Venice», *The Musical Times*, Vol. 119, No. 1622, Apr. 1978, σ. 315.

¹²² Για τον πληθυσμό των cori ανά περίοδο και ίδρυμα, βλ. Baldauf-Berdes, ό.π., σ. 120-129.

¹²³ Arnold, «Orphans and Ladies...», ό.π., σ. 35.

¹²⁴ Κατά την διαδεδομένη πρακτική της εποχής, οι εύπορες οικογένειες εμπιστεύονταν την ανατροφή των κορών τους σε γυναικεία μοναστήρια, μοναστικά τάγματα ή θρησκευτικές αδελφότητες. Την πρακτική των figlie di spese εισήγαγε ο πρώτος ο Pallavicino, maestro di coro στο Incubabili (1677-1686). Baldauf-Berdes, ό.π., σ. 116-118.

περιώνυμη τραγουδίστρια όπερας Faustina Bordoni, μετέπειτα σύζυγος του Adolf Hasse αποτελεί μία από τις πολυάριθμες ανάλογες περιπτώσεις. Τα ετήσια δίδακτρα, τα οποία ενίοτε εκαλύπτοντο από πάτρωνες, υπέκειντο στη ζήτηση και τις διαπραγματεύσεις των ενδιαφερομένων, και ήγγιζαν τα 150 δουκάτα, ποσό ισοδύναμο με το εν τρίτον του ετήσιου μισθού του maestro di coro.¹²⁵ Η διαδικασία επιλογής των εξωτερικών σπουδαστριών μουσικής “di condizione nobiliere civili” ήταν αυστηρή: εγένοντο δεκτές μόλις δώδεκα, οι οποίες όφειλαν να τηρούν αυστηρούς κανόνες συμπεριφοράς. Η διδασκαλία των ευκατάστατων κορασίδων, ετελείτο από τις 12-14 maestre. Ο πρώτος κατάλογος στις οποίες καταγράφονται οι maestre (1707), μαρτυρεί πως εκάλυπταν πλείστα τα πεδία μελέτης: τραγούδι, θεόρβη, όμπος, βιολί και βιόλα, όργανο.¹²⁶

Ανάλογα με την ηλικία και το επίπεδο των figlie, τα cori διεστρωματούντο ως εξής: χαμηλότερες τη τάξει, οι *educante*, κόρες μεταξύ 13-24 ετών. Από αυτές, οι πλέον ικανές προήγοντο σε *sottomaestre* (24-30 ετών). Μετά τα 30, όσες δεν επέλεξαν τον έγγαμο ή μοναστικό βίο, προήγοντο σε *maestre* (30-40 ετών). Στην προκεχωρημένη ηλικία των 40 ετών, οι maestre αυτομάτως προήγοντο σε *giubilate*, κόρες που δεν ήταν υποχρεωμένες να παίζουν ή να τραγουδούν· 14-16 επίλεκτες από τούτες προήγοντο σε *privilegiate*, προνομιούχες κόρες, οι οποίες λάμβαναν υπό την εποπτεία τους από μία figlia d’educazione. Το 1745, από τις 45 figlie di coro της Pietà οι 14 ήταν αρχάριες (*iniziate*)· οι υπόλοιπες 32 ήταν ενεργές (*attive*) μουσικοί, εκ των οποίων 18 τραγουδίστριες, 8 εκτελέστριες εγχόρδων, 2 οργανίστες, 2 σολίστ, και 2 maestre.¹²⁷

8) Ο ΒΙΟΣ ΣΤΑ OSPEDALI: ΕΓΚΛΕΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΕΣ ΕΥΚΑΙΡΙΕΣ

Παρά τους κοινούς αυστηρούς κανόνες για εξωτερικές, οικότροφες και τρόφιμες, ευλόγως εικάζουμε πως οι figlie d’educazione και figlie di spese είχαν ευνοϊκότερη μεταχείριση: μεταξύ άλλων, διέμεναν σε θαλάμους ξεχωριστούς από αυτούς των τροφίμων, και απολάμβαναν πλουσιότερη διατροφή και παροχές. Για τις τρόφιμες κοπέλες, βασικό χαρακτηριστικό της διαβίωσης ospedali ήταν η μοναστική αυστηρότητα: ουσιαστικά, οι figlie των ospedali τελούσαν κατά το μάλλον ή ήττον υπό εκείνο το καθεστώς εγκλεισμού που εφαρμοζόταν στα καθολικά μοναστήρια, και αποσκοπούσε στην ποδηγέτηση της γυναικείας σεξουαλικότητας και την περιφρούρηση των χρηστών ηθών, σε μία πόλη που έσφυζε από ζωή, απολαύσεις, και ερωτισμό, ιδίως κατά την περίοδο του καρναβαλιού. Ειδική άδεια έπρεπε να ληφθεί όχι μόνον για σημαντικά ζητήματα όπως η υπανδρεία, αλλά ακόμη και για την έξοδο στην πόλη¹²⁸. Η ηγουμένη των ιδρυμάτων ήταν υπόχρεη να καταθέτει μηνιαίως στις διοικούσες επιτροπές κατάσταση όλων των εξερχομένων αλλά και εισερχομένων ατόμων. Η αλληλογραφία λογοκρινόταν, αρχικώς από την ηγουμένη και ακολούθως από μέλη της διοικούσας επιτροπής. Επισκέψεις –στενών αποκλειστικώς– συγγενών επιτρέπονταν άπαξ μηνιαίως, και μόνον υπό την παρουσία υπαλλήλου

¹²⁵ Arnold, «Orphans and Ladies...», ό.π., σ. 35.

¹²⁶ Denis Arnold, «Instruments and Instrumental Teaching in the Early Italian Conservatories», *The Galpin Society Journal*, Vol.18, Mar. 1965, σ. 76-77.

¹²⁷ Baldauf-Berdes, ό.π., σ. 124-126.

¹²⁸ Το 1670, η άδεια για έξοδο έπρεπε να συγκεντρώνει τα 5/6 των ψήφων των διοικουσών επιτροπών. Constable, ό.π., σ. 193, 211.

του ιδρύματος.¹²⁹ Παραβάσεις από τους κανόνες τιμωρούνταν αυστηρότατα με φυλάκιση, υποχρεωτική νηστεία και απομόνωση.¹³⁰

Η απόφαση περί του πότε και ποίον θα υπανδρευτούν οι *figlie* των *ospedali* ήταν στην απόλυτη δικαιοδοσία των διοικουσών επιτροπών. Στις περιπτώσεις αποχώρησης χωρίς υπανδρείας ή ένταξη στο μοναχικό βίο, ή φυγής από το ίδρυμα, η προίκα των κοριτσιών παρεκρατείτο· στις περιπτώσεις γάμου με μη εγκεκριμένο γαμβρό, η προίκα περιεκόπτετο δραστικά.¹³² Οι *figlie di coro* τραγουδούσαν και έπαιζαν όπισθεν σιδηρού παραπετάσματος που εμπόδιζε την οπτική επαφή με το κοινό, κατά την συνήθη μοναστική πρακτική¹³³. Επιπρόσθετα, απαγορευόταν στις *figlie di coro* να παίζουν και να τραγουδούν σε περιστάσεις πέραν των μουσικών καθηκόντων τους στα *ospedali*¹³⁴. Εντούτοις, οι διοικούσες επιτροπές ενίοτε ενέδιδαν στις πιέσεις και τις δωρεές της αριστοκρατίας προκειμένου τα κορίτσια να παίζουν σε πλούσια σπίτια¹³⁵. Εξάιρεση αποτελούσε το *Derelitti*, στο οποίο ελάμβαναν χώρα ιδιωτικές παραγωγές *Commedie* και *Rappresentazioni spirituali*.¹³⁶



*Figlie di coro όπισθεν σιδηρού πλέγματος*¹³¹

Εικ. 2

Τα *ospedali* ήταν και παρέμειναν ακραιφνώς προνοιακά ιδρύματα, ουδέποτε υπήρξε απόκλιση από αυτόν τους τον προορισμό· η ανάπτυξη της μουσικής σε αυτά υπήρξε παράπλευρη καίτοι προσοδοφόρα δραστηριότητα. Όθεν, οι μουσικές δραστηριότητες και ο βίος των *figlie di coro* συμβάδιζαν με την θλιβερή καθημερινότητα των ιδρυμάτων: τα παιδικά κλαυθυμίσματα, τη θλίψη των δια πινάκιον φακής εγκελεισθέντων, την εγγύτητα της αρρώστιας, του γήρατος και του θανάτου· πτώχεια, αθλιότητα και δυστυχία.¹³⁷

Η μονότονη καθημερινότητα ακολουθούσε το μοναστικό *horarium*: έγερση πριν την ανατολή, όρθρος, πρωινή λειτουργία, ακολουθίες των ωρών, εργασία στα μεσοδιαστήματα, μεσημβρινό διάλειμμα, κατάκλιση περί τις οκτώ. Τις ώρες εργασίας, οι τρόφιμοι έπρεπε να σιωπούν και να ακούν ιερά αναγνώσματα· ταυτόχρονα, δις ημερησίως διδάσκονταν το χριστιανικό δόγμα.

¹²⁹ Η παρουσία ανδρών στα γυναικεία τμήματα των *ospedali* εθεωρείτο ανεπίτρεπτος: ακόμη και στις περιπτώσεις ετοιμοθάνατων γυναικών, ο ιερέας προσήρχετο για την τελευταία μετάληψη συνοδεία δύο μελών της διοικούσης επιτροπής. Baldauf-Berdes, *ό.π.*, σ. 78.

¹³⁰ Στο ίδιο, σ. 151.

¹³¹ Denis Stevens, «Musicians in 18th-Century Venice», *Early Music*, Vol. 20, No. 3, Aug., 1992, σ. 404.

¹³² Η προίκα στην *Pietà* το 1748 ήταν 150 δουκάτα· το 1780 περιελάμβανε 200 δουκάτα και οικοσκευή 50 δουκάτων. Στο *Mendicanti*, η προίκα το 1767 ήταν μόλις 137 δουκάτα. Στο *Derelitti*, ανήρχετο στα 250 δουκάτα το 1704. Baldauf-Berdes, *ό.π.*, σ. 57.

¹³³ Rosand, «Vivaldi's Stage», *ό.π.*, σ. 22.

¹³⁴ Το 1686, η ηγουμένη της *Pietà* καθαίρεθηκε διότι δίχως έγκριση επέτρεψε συναυλία των *figlie di coro* εκτός ιδρύματος. Baldauf-Berdes, *ό.π.*, σ. 78.

¹³⁵ Arnold, «Instruments and Instrumental Teaching...», *ό.π.*, σ. 75.

¹³⁶ Baldauf-Berdes, *ό.π.*, σ. 153.

¹³⁷ Στο ίδιο, σ. 63.

Παρακαθημένης της ηγουμένης, αμφοτέρα γεύμα και δείπνο ήταν τελετουργικά, σε απόλυτη σιωπή και υπό την ανάγνωση ιερών κειμένων. Η απαράλλακτη καθημερινότητα διανθίζετο με εκδρομή στις περιαστικές γαίες δις ετησίως για τα αγόρια, και άπαξ για τις κόρες, και πάλι με μοναστική αυστηρότητα.¹³⁸

Από την άλλη, οι figlie di coro απολάμβαναν σημαντικότερα προνόμια σε σχέση με τις figlie di comun, όπως απαλλαγή από τις καθημερινές αγγαρείες και προσπορισμό μεγάλου μέρους των προσφορών του εκκλησιάσματος στις συναυλίες. Τρόπον τινά, η μικρή μειονότητα των figlie di coro (30-40 κορίτσια) αποτελούσε αριστοκρατία μέσα στα πολυπληθέστατα ospedali¹³⁹. Ακόμη μεγαλύτερα προνόμια απολάμβαναν οι maestre: edικαιούνται συχνότερες εκδρομές στην περιαστική ύπαιθρο (terra ferma), κρατούσαν μέρος των διδασκτρων και μέγα μέρος των εσόδων των συναυλιών, ελάμβαναν δώρα από την αριστοκρατία¹⁴⁰ και edικαιούνται διπλάσια προίκα¹⁴¹. Ωστόσο, παρά τις εξαιρετικές παροχές, οι περιπτώσεις φυγών από το ασφυκτικό πλαίσιο των ιδρυμάτων δεν ήταν σπάνιες ακόμη και για τις figlie di coro· προκειμένου να αποφευχθούν οι διαρροές, οι διοικούσες αρχές θέσπισαν περί το 1700 την δέσμευση τους μέχρι τα 34 έτη, πριν την ενδεχόμενη ένταξή τους σε μοναστήρι ή τον γάμο. Τούτο δεν απέτρεψε τις sporadικές φυγές κοριτσιών από τα ιδρύματα.¹⁴²

Τοις πράγμασιν, η περίπτωση υπανδρείας ήταν η λιγότερο συχνή· συνηθέστερη ήταν η παραμονή των κορών στα ospedali μέχρι βαθέος γήρατος.¹⁴³ Άλλωστε, οι figlie di coro αποδεικνύονταν υπερβολικά καλλιεργημένες για τους παραδοσιακούς γυναικείους ρόλους της συζύγου ή της μοναχής, όπως παρατηρεί ο Γάλλος περιηγητής και ιστορικός Grosley de Troyes (*Nouveau mémoires*, 1764).¹⁴⁴ Πράγματι, λίγοι άνδρες ήταν διατεθειμένοι να υπανδρευτούν κόρη με καλύτερη εκπαίδευση από αυτούς, γεγονός που μείωνε το προσδόκιμο υπανδρείας για τις figlie di coro, προς μεγάλη ικανοποίηση των ιθυνόντων.¹⁴⁵

Από την άλλη, σε μία κοινωνία στην οποία, αφενός ο αποδεκτός ο ρόλος της γυναίκας περιοριζόταν στη σύζυγο ή τη μοναχή, αφετέρου, το προσδόκιμο ευπρεπούς βίου για τα πτωχά, ορφανά και απόκληρα κορίτσια ήταν θλιβερό, τα ospedali έδιναν τη δυνατότητα σοβαρότατης μουσικής εκπαίδευσης και την έναρξη λαμπρού σταδίου, του οποίου όμως η ακτινοβολία περιοριζόταν κατά κανόνα στον μικρόκοσμο των ospedali και των περί αυτών δραστηριοτήτων.¹⁴⁶

¹³⁸ Στο ίδιο, σ. 79-80.

¹³⁹ Talbot, «Vivaldi's Venice» ό.π., σ. 315.

¹⁴⁰ Ενίοτε διόλου ευκαταφρόνητα. Επί παραδείγματι, στη διαθήκη του (1745) ο αξιωματούχος Pietro Foscarini συνομολογεί κληροδότημα 100 δουκάτων για τις figlie de coro della Pietà, υπό τον όρο να ψάλουν τη λειτουργία στην κηδεία του· επιπλέον 12 δουκάτα ισόβια ετήσια σύνταξη για εκάστη των έξι καλύτερων τραγουδιστριών και έξι εκτελεστριών οργάνων. Βλ. σχετικώς, Pincherle & Marble, ό.π., σ. 307.

¹⁴¹ Arnold, «Music at the Ospedali», ό.π., σ. 160. Από την άλλη, σε περιπτώσεις ανεπάρκειας στην εκτέλεση των καθηκόντων τους οι figlie υφίσταντο οικονομικές κυρώσεις. Για παράδειγμα, η απουσία από συναυλία επέσυρε πρόστιμο 30 σολδίων. Περί τούτου, βλ. σχετικώς: Baldauf-Berdes, ό.π., σ. 151-152.

¹⁴² Constable, ό.π., σ. 192

¹⁴³ Heller, ό.π., σ. 159.

¹⁴⁴ Grosley de Troyes, *Nouveau mémoires, ou observations sur l'Italie et sur les Italiens, par deux gentilshommes suédois*, Londres 1764, όπως παρατίθεται στο Baldauf-Berdes, ό.π., σ. 82.

¹⁴⁵ Πολλώ δε μάλλον, όταν πέραν της άρτιας μουσικής εκπαίδευσης, οι κοπέλες edιδάσκοντο τη λατινική, για να καταλαβαίνουν το νόημα των όσων τραγουδούν. Στο ίδιο.

¹⁴⁶ Σημειωτέον, για όσες figlie di coro υπανδρεύοντο, έδιναν όρκο ομού μετά των συζύγων να μην παρουσιάσουν εφεξής μουσική δημόσια. Στο ίδιο, σ. 143.

Ταυτόχρονα δινόταν δυνατότητα ανέλιξης στο χώρο των ospedali· ακόμη και το ύπατο αξίωμα της priora ήταν ανοικτό στις figlie.¹⁴⁷ Κατά μία έννοια, ο βίος στα ospedali, καίτοι αυστηρός, περιοριστικός και ανιαρός, παρέμενε ασφαλής και εύτακτος. Σύμφωνα με τον ζωγράφο Cesare Vecellio, εξάδελφο του Tiziano, τα παιδιά στα ospedali είχαν κατά πολύ καλύτερη τύχη –και οπωσδήποτε περισσότερες ευκαιρίες επαγγελματικής αποκατάστασης– από τα όμοιά τους που έμεναν με τους γονείς τους.¹⁴⁸

9) Η ΔΙΑΡΘΡΩΣΗ ΤΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Η διάρθρωση των σποδών στα ospedali είχε τρία επίπεδα. Το πρώτο επίπεδο, της βασικής μουσικής εκπαίδευσης, διαρκούσε ως τα 16 έτη. Οι σπουδάστριες που είχαν περάσει το πρώτο επίπεδο, προχωρούσαν στο δεύτερο, για ακόμη 6-8 έτη. Στο τρίτο επίπεδο, οι ώριμες πλέον figlie di coro, έπρεπε δια όρκου να παραμείνουν στο coro για 10 ακόμη έτη, και να αναλάβουν τη διδασκαλία δύο νεότερων σπουδαστριών, μία εκ των οποίων θα έπρεπε μετά το τέλος των σπουδών της να γίνει αντικαταστάτριά της. Ταυτόχρονα, τους εδίδετο η δυνατότητα να αναλάβουν έναντι αμοιβής τη διδασκαλία ορισμένων από τις figlie di spese.¹⁴⁹

Στα αρχικά στάδια ανάπτυξης των cori, στις αρχές του 17^{ου} αιώνας, η χρόνος που διετίθετο για τη μουσική περιοριζόταν σε μία ώρα ημερησίως. Συν τω χρόνω, με την ανάπτυξη της μουσικής στα ιδρύματα, οι figlie di coro αποσπάστηκαν από τις κοινές οικιακές ασχολίες για να αφοσιωθούν στη μουσική, αφιερώνοντας αρκετές ώρες μελέτης και προβών ημερησίως. Τα αντικείμενα διδασκαλίας περιελάμβαναν solmisatio (δηλ. solfeggio), cantare a prima vista, μελέτη ακουστικών, φωνητικές ασκήσεις, μελέτη ορθής ερμηνείας (maniera), και εκτέλεση στο πληκτροφόρο ή άλλα όργανα. Δυστυχώς, δεν έχει σωθεί το ακριβές περιεχόμενο και η διάρθρωση διδασκαλίας στα ospedali· σύμφωνα με την Baldauf-Bedes, δεν θα πρέπει να απείχε πόρρω του συστήματος των Seminarii της Ρώμης κατά τον 17^ο αιώνα: από μία ώρα ημερησίως solmisatio, τεχνικές ασκήσεις, prima vista, φωνητικές ασκήσεις παρουσία διδασκάλου και έμπροσθεν κατόπτρου.¹⁵⁰ Κατά το 18 αιώνα, με την κυριαρχία των ναπολιτάνων διδασκάλων στα ospedali, μπορεί με σχετική βεβαιότητα να θεωρηθεί η έστω μερική μεταλαμπάδευση του ναπολιτάνικου συστήματος στα ospedali, προσαρμοσμένου στις ιδιαιτερότητες τους ως προς τη διάρθρωση και το περιεχόμενο.

Την εκπαιδευτική και καλλιτεχνική εποπτεία των ospedali είχαν οι maestri di coro, οι οποίοι καθόριζαν τα προγράμματα συναυλιών, δίδασκαν τρεις ώρες την ημέρα, τρεις φορές την εβδομάδα, επόπτευαν το εκπαιδευτικό έργο των maestri και maestre, επέβλεπαν τη διεξαγωγή προβών κατά τα απογεύματα, συμμετείχαν στις συναυλίες παίζοντας συνήθως όργανο. Ταυτόχρονα, επεφορτίζοντο με την σύνθεση φωνητικών έργων για τα cori, κατ'ελάχιστον δύο μοτέτων το μήνα, και ορατορίων, εσπερινών κλπ. Η μέση παραγωγή έργων των maestri di coro ήταν περί τα 30-40 νέα έργα ετησίως.¹⁵¹

¹⁴⁷ Στο ίδιο, σ. 123.

¹⁴⁸ Στο ίδιο, σ. 81 και 148.

¹⁴⁹ Στο ίδιο, σ. 126-127.

¹⁵⁰ Στο ίδιο, σ. 128.

¹⁵¹ Στο ίδιο, σ. 136-137.

Ο maestro di canto εκτελούσε χρέη βοηθού του maestro di coro, αναλαμβάνοντας τη διδασκαλία του τραγουδιού στις figlie di coro που του ανετίθεντο. Ο maestro di solfeggio (πρώτα στο Mendicanti, 1730) δίδασκε θεωρία της μουσικής, εκ πρώτης όψεως τραγούδι και ακουστικές ασκήσεις. Ο maestro di maniera (πρώτα στο Derelitti, 1733) δίδασκε την ορθή εκτελεστική πρακτική. Οι maestri d'istrumenti ανελάμβαναν τη διδασκαλία οργάνων, αλλά και την σύνθεση οργανικών έργων αφενός εκπαιδευτικών, αφετέρου για εκτέλεση. Όλοι οι εξωτερικοί maestri δίδασκαν επί τρία τρίωρα εβδομαδιαίως. Τους maestri συνεπικουρούσαν οι maestre και sottomaestre. Έκαστος τομέας (όργανα, φωνητική) διέθετε μία maestra.¹⁵²

10) ΤΑ ΕΠΙΤΕΥΓΜΑΤΑ ΤΩΝ OSPEDALI

Ήδη από τη δεκαετία του 1690 το επίπεδο των κοριτσιών της Pietà και των άλλων ospedali είναι τόσο υψηλό, που προσεκαλούντο σε αριστοκρατικούς οίκους για ιδιωτικές συναυλίες ή ως δασκάλες μουσικής¹⁵³. Σύμφωνα με μαρτυρίες της εποχής και κυρίως από αναφορές περιηγητών και επισκεπτών του 18^{ου} αιώνα, το τεχνικό και καλλιτεχνικό επίπεδο των οργανικών και φωνητικών συνόλων των ospedali ήγγιζε την τελειότητα¹⁵⁴. Πολλές από τις maestre των ospedali είχαν αποκτήσει φήμη βιρτουόζων που έφτανε εκτός Ιταλίας, γεγονός που μαρτυρείται και από διάσημους μουσικούς, όπως ο Johann Joachim Quantz¹⁵⁵. Ο βαρόνος Charles de Brosses, Γάλλος συγγραφέας και περιηγητής ο οποίος επισκέφθηκε τη Βενετία το 1739, ομιλεί εκστατικά για την ποιότητα εκτέλεσης στα ospedali, και θεωρεί την ορχήστρα της Pietà ανώτερη από αυτές των παρισινών λυρικών θεάτρων.¹⁵⁶ Το ίδιο θερμώς ομιλεί και ο Charles Burney (1770). Ο Jean-Jacques Rousseau στις *Εξομολογήσεις* (*Les Confessions*, 1769) θεωρεί τη μουσική στα ospedali την καλύτερη που μπορεί να ακούσει κανείς, ανώτερη ακόμη και από την όπερα.¹⁵⁷ Ο αστρονόμος και συγγραφέας J. de Lalande γράφει πως κατά την επίσκεψή του στο Mendicanti (1765), τα πλήθη που συνέρρεαν για τη συναυλία ήταν τόσο πολυάνθρωπα, που αρκετοί ακροατές εκρέμοντο από τα παράθυρα του ναού, ενώ άλλοι αφουγκράζονταν τη μουσική από τις γόνδολες.¹⁵⁸

Σημαντικός παράγοντας που ενίσχυσε περαιτέρω την ανάπτυξη του μουσικού επιπέδου των τεσσάρων ευαγών ιδρυμάτων της Βενετίας, ήταν ο μεταξύ τους ανταγωνισμός για το γόητρο και τα οικονομικά οφέλη. Τα τρία άλλα ospedali ακολούθησαν κατά πόδας τις επιτυχημένες πρακτικές της Pietà, όπως την πρόσληψη Maestro di coro πλήρους απασχόλησης και την αύξηση του προσωπικού¹⁵⁹. Το δε ενδιαφέρον για διάσημους συνθέτες που θα αύξαναν τη φήμη των ιδρυμάτων

¹⁵² Στο ίδιο, σ. 140.

¹⁵³ Arnold, «Orphans and Ladies...», ό.π., σ. 34.

¹⁵⁴ Rosand, «Vivaldi's Stage», ό.π., σ. 13-14.

¹⁵⁵ Ο Quantz το 1726 εξάγει το επίπεδο των ospedali και ιδίως της Pietà, και κατονομάζει ορισμένες εξαιρετικές τραγουδίστριες και εκτελέστριες. Pincherle & Marble, ό.π., σ. 308.

¹⁵⁶ Charles de Brosses, *Lettres Familières d'Italie*, Didier et Co, Paris, 1758, σ. 216.

¹⁵⁷ «Δεν μπορώ να συλλάβω κάτι τόσο ευχάριστο ή τόσο συγκινητικό, όσο εκείνη η μουσική: ο καλλιτεχνικός πλούτος, το εξαίρετο γούστο στο τραγούδι, η ομορφιά των φωνών, η λεπτότητα της εκτέλεσης [...]», όπως παρατίθεται στο Rice, ό.π., σ. 54.

¹⁵⁸ J. de Lalande, *Voyage d'un François en Italie, fait cens les années 1765 et 1766*, (1769), όπως παρατίθεται στο Baldauf-Berdes, ό.π., σ. 153.

¹⁵⁹ Ωστόσο, η σύνθεση, οι ικανότητες και το μέγεθος του μουσικού προσωπικού διέφερε μεταξύ των ιδρυμάτων: σε αντίθεση με το πολυμελές προσωπικό της Pietà το Derlitti το 1739 είχε τέσσερις δασκάλους, τρεις για τη

και θα προσείλκυαν πολυάνθρωπα και γενναιόδωρα ακροατήρια, έβαινε συνεχώς αυξανόμενο¹⁶⁰. Συχνά οι διοικούσες αρχές έριζαν ως προς την εύρεση των καλύτερων συνθετών· ενίοτε προσπαθούσαν με εξωφρενικές προσφορές να προσελκύσουν περιώνυμους συνθέτες εργαζόμενους σε άλλα ospedali· όθεν, οι μεταγραφές δεν ήταν σπάνιες. Προκειμένου να συνεργαστούν με επιφανείς συνθέτες όπερας, οι ιθύνοντες ήταν πρόθυμοι να προσφέρουν παχυλότατους μισθούς και να ανεχθούν μακροχρόνιες απουσίες, ή τη διπλοθεσία. Ο Porpora, απόφοιτος ναπολιτανικού κονσερβατορίου, έχοντας ήδη συμπληρώσει μικρή θητεία στο Incurabili, επείσθη να αναλάβει τη μουσική διεύθυνση της Pietà με τον ιλιγγιώδη μισθό των 500 δουκάτων για ενιαύσια θητεία, στο τέλος της οποίας αποχώρησε για να διευθύνει το μεγαλύτερο των ναπολιτανικών κονσερβατορίων, S. Maria di Loreto¹⁶¹. Ο Hasse, θα συνάψει συμφωνία με το Incurabili και θα συνθέσει πολλά θρησκευτικά έργα για το ίδρυμα χωρίς να είναι επισήμως ο maestro di coro¹⁶².

Στα ospedali παρουσιάζονταν κυρίως θρησκευτικά έργα, όπως μοτέτα, εσπερινοί, ορατόρια. Με συνθέτες όπως οι Vivaldi, Porpora, Galuppi, Hasse, η καλύτερη αλλά και πιο δεξιοτεχνική θρησκευτική μουσική της Βενετίας ήταν αυτή των ospedali, όπως άλλωστε και οι αρτιότερες συναυλίες. Με στόχο πάντοτε την προσέλκυση πολυπληθών ακροατηρίων, οι θρησκευτικές συνθέσεις στα ospedali αφίσταντο από τις αυστηρές επιταγές των λειτουργικών αναγκών και το κατά παράδοση αρμόζον στη θρησκευτική μουσική, ιεροπρεπές, σοβαρό stile antico.

Αντίθετα, προσέγγιζαν τη γραφή των εξωστρεφέστερων και δεξιοτεχνικότερων κοσμικών ειδών της εποχής: της όπερας και του κοντσέρτου. Πράγματι, οι συνθέτες των ιδρυμάτων μετέρχονταν αφενός το νεωτεριστικό, δημοφιλές, δεξιοτεχνικό, ναπολιτάνικο οπερατικό ιδίωμα, αφετέρου το ζωηρό, δεξιοτεχνικό ύφος του κοντσέρτου.¹⁶³ Στο ίδιο πλαίσιο, η μέριμνα για προσέλκυση ευρέως κοινού οδήγησε στην πλαisiώση των θρησκευτικών τελετουργιών με αμιγώς ορχηστρικά concerti· ο Vivaldi συνέθεσε εκατοντάδες δεξιοτεχνικά concerti για τα κορίτσια της Pietà.¹⁶⁴ Οι δε διοικούσες επιτροπές επέλεγαν κατά σύστημα συνθέτες που είχαν καταξιωθεί στο μοντέρνο ιδίωμα της ναπολιτάνικης όπερας: τον Hasse (Incurabili), τους Porta και Bernasconi (Pietà), τους Traetta, Sacchini, Anfossi και Cimarosa (Derelitti), τον Galuppi (Mendicanti και Pietà).¹⁶⁵ Σε κάθε περίπτωση, η περίτεχνη δεξιοτεχνική γραφή ήταν απόλυτα συμβατή με τις εξαισίες ικανότητες και τη δεξιοτεχνική δεινότητα των μουσικών των Ospdali. Δεδομένου του ότι τα οργανικά σύνολα στη Βενετία (και αλλού) συνεκροτούντο συνήθως ad hoc, χωρίς συνοχή και σταθερές πρόβες, είναι εύλογο τα οργανικά σύνολα των Ospedali με την αυστηρή επιλογή των σπουδαστών, το επιτελείο εξειδικευμένων δασκάλων, την αυστηρή οργάνωση, το σταθερό

διδασκαλία του τραγουδιού και έναν για τη διδασκαλία των (εγχόδων) οργάνων. Constable, *ό.π.*, σ. 198-199.

¹⁶⁰ Arnold, «Orphans and Ladies...», *ό.π.*, σ. 37.

¹⁶¹ Ως μέτρο σύγκρισης, ο μισθός των maestri di coro περί το 1716 στην Pietà και το Derelitti ήταν 200 δουκάτα, στο Mendicanti 250. Baldauf-Berdes, *ό.π.*, σ. 135· Daniel Heartz, *Music in European Capitals. The Galant Style, 1720-1780*, Norton Co, New York, 2003, σ. 72.

¹⁶² Arnold, «Music at the Ospedali», *ό.π.*, σ. 163.

¹⁶³ Πολλά έργα των παραπάνω και άλλων συνθετών εξαντλούν αυτές τις δυνατότητες. Κατουςίαν ο Vivaldi εσήγαγε πρώτος το ιδίωμα και τη δεξιοτεχνική γραφή του concerto στο oratorio, αρχής γενομένης με το oratorio *Judith triumphans*, 1716. Arnold, «Orphans and Ladies...», *ό.π.*, σ. 38-39· Arnold, «Music at the Ospedali», *ό.π.*, σ. 161.

¹⁶⁴ Heller, *ό.π.*, σ. 159

¹⁶⁵ Arnold, «Music at the Mendicanti...», *ό.π.*, σ. 346, 349. Σημειωτέον, μέγα μέρος των maestri di coro των ospedali στα μέσα του 18^{ου} αιώνα υπήρξαν σπουδαστές στα κονσερβατόρια της Νάπολης (βλ. πίνακα 4).

δυναμικό μουσικών και τις τακτικές πρόβες να εμφανίζουν απαράμιλλη τεχνική δεξιότητα και μουσική αρτιότητα.¹⁶⁶

Από κάθε πλευρά, τα ospedali ευρίσκοντο πάντοτε μπροστά από τον ανταγωνισμό: παρήγαγαν υψηλότατου επιπέδου παρουσιάσεις με δεινούς, τρόπον τινά άμισθους εκτελεστές, σε αντίθεση με άλλα εκκλησιαστικά ιδρύματα (όπως ο ναός του S.Marco) που πλήρωναν αδρά για τραγουδιστές και εκτελεστές.¹⁶⁷ Ταυτόχρονα, τα ospedali ανταγωνίζονταν και υπερκερνούσαν τα θέατρα της όπερας, τόσο σε επίπεδο συνθέσεων, όσο και ποιότητας εκτελέσεων και αριθμό παραγωγών. Άλλωστε, σε αντίθεση με τα θέατρα όπερας που λειτουργούσαν κατά την περίοδο του καρναβαλιού, στα παρεκκλήσια των ospedali λάμβαναν χώρα “συναυλίες” καθ’ όλη τη διάρκεια του έτους, κάθε Σάββατο και Κυριακή απόγευμα και στις μεγάλες θρησκευτικές εορτές.¹⁶⁸ Ακόμη και το καλοκαίρι, εποχή που οι όπερες ήταν κλειστές και οι αριστοκράτες διαβιούσαν στις δροσερές θερινές επαύλεις τους, τα ospedali συνέχιζαν τις συναυλίες τους για το κοινό των χαμηλότερων τάξεων και τους ξένους επισκέπτες.¹⁶⁹ Περίοδος αιχμής για τα ospedali ήταν η σαρακοστή και η Μεγάλη Εβδομάδα, περίοδος που τα θέατρα της όπερας ήταν κλειστά και οι άλλοι ναοί ελάττωναν τις μουσικές δραστηριότητες τους. Συχνά τα ospedali ένωναν τις δυνάμεις τους σε επίσημους εορτασμούς του βενετικού κράτους, όπως επισκέψεις βασιλέων και πριγκήπων, πολιτικές ή στρατιωτικές νίκες.¹⁷⁰

Ο καλλιτεχνικός σχεδιασμός, η οργάνωση παραγωγής και η διαφήμιση αποτελούσαν μέλημα των διοικουσών επιτροπών· άλλωστε, υπήρχε επίτροπος σε κάθε ospedali «επί του ναού και της χορωδίας», επιφορτισμένος με τέτοια καθήκοντα. Οι επίτροποι των ospedali ενεργούσαν τρόπον τινά ως καλλιτεχνικοί μπρεσάριοι· άλλωστε πολλοί από αυτούς εμπλέκονταν με ποικίλους τρόπους στις παραγωγές όπερας της πόλεως. Ενδεικτικώς αναφέρουμε, επτά από τους δεκατέσσερις μπρεσάριους που συμμετείχαν στην παραγωγή της όπερας *Bajazet* (1742) του Bernasconi –maestro di coro στη Pietà την εποχή εκείνη– στο Teatro di S. Giovanni Crisostomo, ήταν μέλη της διοικούσας επιτροπής στο Mendicanti.¹⁷¹ Τούτο εξηγεί μεταξύ άλλων τον επαγγελματισμό, την αποτελεσματικότητα και την απήχηση των παραγωγών των ospedali.

Τα ospedali προσείλκυαν μέγα αριθμό επισκεπτών από το εξωτερικό· το επίπεδο τόσο υψηλό που οι τουριστικοί οδηγοί συνέστηναν ως αδιαμφισβήτητες *attractions* τις παραστάσεις στα ospedali, ως εφάμιλλες ή και καλύτερες αυτών στα μεγαλύτερα ευρωπαϊκά θέατρα.¹⁷² Η επιτυχία των συναυλιών ανάγκασε τους ιθύνοντες του Mendicanti και της Pietà (1754) να επεκτείνουν με δαπανηρότατες αρχιτεκτονικές επεμβάσεις τα παρεκκλήσια, ώστε να χωρούν τα πλήθη των επισκεπτών και τους αυξανόμενους χορωδούς και εκτελεστές.¹⁷³

¹⁶⁶ Arnold, «Orphans and Ladies...», *ό.π.*, σ. 38.

¹⁶⁷ Στο ίδιο, σ. 160-161.

¹⁶⁸ Rosand, «Vivaldi's Stage», *ό.π.*, σ. 8 και σ. 12.

¹⁶⁹ Baldauf-Berdes, *ό.π.*, σ. 153

¹⁷⁰ Constable, *ό.π.*, σ. 182.

¹⁷¹ Baldauf-Berdes, *ό.π.*, σ. 72.

¹⁷² Burney, *ό.π.*, σ. 147-148, 191-192. Samuel Sharp, *Letters from Italy, Describing the Customs and Manners in that Country in Years 1765 and 1766*, R. Cave, London 1767, σ. 28.

¹⁷³ Arnold, «Orphans and Ladies...», *ό.π.*, σ.41.

<i>Maestri di Coro στα βενετικά ospedali</i>			
Pietà ¹⁷⁴	Mendicanti ¹⁷⁵	Derelitti (Osperaletto) ¹⁷⁶	Incurabili ¹⁷⁷
Giovanni Grani ?-1633	Carlo Fillago 1637-1639	Baltassare Donato 1590(?)-1604	Antonio Rigatti c. 1642-1648
Antonio Gualtieri 1633-1649	Giovanni Rovetta 1639-1644	Giovanni Bassano 1612-1617	Francesco Lucio c. 1650-1658
Johann Rosenmüller 1658-1677	Antonio Rigatti 1639-1642	Piero Ratti 1633	Pietro Andrea Ziani 1658-1662
Giacomo Spada 1677-1701	Natale Monferratto 1642-1676	Francesco Vio 1634	Giovanni Legrenzi 1673-1676
Francesco Gasparini 1701-1713 ¹⁷⁸	Giovanni Legrenzi 1676-1682/3	Giovanni Rovetta 1635-1647	Carlo Pallavicino 1674-1688
Carlo Pietro Grua 1719-1726	Giandomenico Partenio 1685-1689	Massimiliano Neri 1655-1663	Carlo Francesco Pollarolo 1696-1722
Giovanni Porta 1726-1737	Francesco Rossi 1689-1690	Giovanni Legrenzi 1670-1676	Antonio Lotti 1722-1725(?)
Genaro d' Alessandro 1739-1740	Mario Martini 1699	Carlo Grossi 1676-1688	Nicolò Porpora 1726-1738
Nicolò Porpora 1742-1744	Antonio Biffi 1699-1730	Paolo Biego 1688-1698	Johann Adolph Hasse 1735-1739
Andrea Bernasconi 1744(?)/1746-1753	Giuseppe Saratelli 1732/3-1749	Benedetto Vinaccesi 1698-1715	Giuseppe Carcani 1739-1744
Gaetano Lattila 1754-1766	Baltassare Galuppi 1740-1752	Antonio Pollarolo 1712-1716	Nicolò Jommelli 1744-47
Giuseppe Sarti 1766-1767	Ferdinando Bertoni 1752-1797	Bortolo Cordans 1733-1734	Giovan-Battista Runcher 1747-1754
Lorenzo Duodo 1767-1768		Antonio Pollarolo 1733-1743	Vincenzo Ciampi 1747-1748
Bonaventura Furlanetto 1768-1817		Nicolò Porpora 1744-1747	Ferdinando Bertoni 1751(?)
		Gaetano Pampani 1747-1766	Francesco Durante 1753-1763
		Tommaso Traetta 1766-1779	Gioacchino Cocchi 1752(?)/1754-1756
		Antonio Sacchini 1768-1773	Nicolò Porpora 1757
		Pasquale Anfossi 1773-1777	Giuseppe Scarlatti 1757-1760
		Domenico Cimarosa 1782-1784	Vincenzo Ciampi 1760-1762
			Baltassare Galuppi 1762-1776
			Gio Francesco Brusa 1766-1768

Πίνακας 4

¹⁷⁴ Constable, *ό.π.*, σ. 45-47, Baldauf-Berdes, *ό.π.*, σ. 300-301

¹⁷⁵ Arnold, «Music at the Mendicanti...», *ό.π.*, σ. 345, Baldauf-Berdes, *ό.π.*, σ. 303-304.

¹⁷⁶ Arnold, «Music at the Ospedali», *ό.π.*, σ. 56-158. Eleanor Selfridge-Field, «Music at the Pietà before Vivaldi», *Early Music, Vol14, No3*, Aug. 1986, σ. 374, Sven Hostrup Hansell, «Music at the “Incurabili” in Venice at the Time of J. A. Hasse, part I», *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 23, No2, Summer, 1970, σ. 282. Baldauf-Berdes, *ό.π.*, σ. 302-303.

¹⁷⁷ Talbot, «Vivaldi's Venice», *ό.π.*, σ. 315, Hansell, «Music at the “Incurabili”..., part I», *ό.π.*, σ. 282, 287-288, 292-296, και Hansell, «Music at the “Incurabili”..., part II», σ. 505, 509-511, 515. Baldauf-Berdes, *ό.π.*, σ. 299-300.

¹⁷⁸ Το διάστημα που έπεται της θητείας του Gasparini, ο Antonio Vivaldi εκτελούσε κατουσίαν χρέη συνθέτη και maestro di coro αμισθί. Arnold, «Music at the Ospedali», *ό.π.*, σ. 161.

11) ΠΕΡΙΩΝΥΜΑ CORI ΚΑΙ ΑΝΩΝΥΜΕΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΡΙΕΣ

Πρωτίστως, αυτό που κατά κοινή μαρτυρία προσείλκυε το κοινό στα Ospedali ήταν το σολιστικό τραγούδι των κοριτσιών.¹⁷⁹ Ωστόσο, πολύ λίγες από τις εξάισιες τραγουδίστριες των figlie di coro σταδιοδρόμησαν εκτός των ospedali σε όπερες της Βενετίας ή του εξωτερικού, και τούτο διότι οι αρχές δεν επέτρεπαν την εργασία έξω από τα ιδρύματα. Στο αρχειακά έγγραφο, τα ονόματα των τροφίμων ορφανών κοριτσιών εμφανίζονται πάντοτε χωρίς επώνυμα, σε αντίθεση με τις εξωτερικές figlie d'educazione και di spese. Τα κορίτσια των ospedali που σταδιοδρόμησαν στην όπερα ή γενικά στη μουσική ήταν κυρίως οικότροφες¹⁸⁰. Μία από τις διασημότερες τραγουδίστριες στην εποχή της υπήρξε η mezzo-soprano Faustina Bordoni (1697-1781) εξωτερική σπουδάστρια της Pietà, η οποία διέπρεψε στις μεγαλύτερες σκηνές της Ευρώπης¹⁸¹.

Αξία μνείας, η περιώνυμη ανώνυμη, ας επιτραπεί το οξύμωρον, Anna Maria, maestra di violino στο Derelitti, θεωρήθηκε η μεγαλύτερη βιολονίστα της Ευρώπης και αναφέρεται στο Musicalisches Lexicon του Matheson, ανάμεσα σε ονόματα όπως οι Vivaldi και Gasparini.¹⁸² Ο de Brosses μνημονεύει την Chiaretta από τη Pietà, την οποία θεωρεί «το καλύτερο βιολί στην Ιταλία, αν δεν την ξεπερνούσε η Anna Maria από το Ospedaletto». Η Anna Maria, για τον de Brosses, ξεπερνούσε τον Tartini, σε κάθε πεδίο, αν όχι σε δεξιοτεχνία.¹⁸³

Ελάχιστες υπήρξαν οι περιπτώσεις γνωστών συνθετριών από τα ospedali, από την Pietà μόνον πέντε: οι Agata, Michelina και Santa και οι Vincenta da Ponte και Anna Bon. Οι ορφανές Agata¹⁸⁴, Michelina¹⁸⁵ και Santa¹⁸⁶ έδρασαν ως τραγουδίστριες και maestre στην Pietà. Σώζονται λιγοστές συνθέσεις τους αλλά καμμία πληροφορία για τη ζωή και σταδιοδρομία τους. Για τις Vincenta da Ponte¹⁸⁷, και Anna Bon υπάρχουν περισσότερες πληροφορίες, αφού ως εξωτερικές σπουδάστριες σταδιοδρόμησαν εκτός του ιδρύματος. Σημαντικότερη, η Anna Bon, κόρη του λιμπρετίστα Girolamo Bon, εισήχθη ως οικότροφη σπουδάστρια στην Pietà σε ηλικία 4 ετών, την εποχή που mastro di coro ήταν ο Porpora. Η Bon συνέθεσε έργα για έγχορδα και έδρασε σε σημαντικές αριστοκρατικές αυλές του γερμανόφωνου χώρου, μεταξύ άλλων και στην αυλή του Nikolaus

¹⁷⁹ Ο Charles Burney παρατηρεί πως «στις εκκλησίες και στα ορφανοτροφεία που δεν επιτρέπεται το χειροκρότημα, ο θαυμασμός εκφράζεται με βήχα και καθάρισμα μύτης». Burney, *ό.π.*, σ. 147-148, 191-192.

¹⁸⁰ Arnold, «Music at the Ospedali», *ό.π.*, σ. 165.

¹⁸¹ Weber, et al., *ό.π.*, σ. 312.

¹⁸² Baldauf-Berdes, *ό.π.*, σ. 239.

¹⁸³ De Brosses, *ό.π.*, σ. 216.

¹⁸⁴ Η Agata έλαβε μουσική εκπαίδευση στην Pietà την εποχή των Giovanni Porta και Andrea Bernasconi. Αναδείχθηκε σε μία από τις καλύτερες soprano και δασκάλες στο ίδρυμα, και συν τω χρόνω ανέλαβε την υπεύθυνη θέση της maestra. Σώζονται δύο μοτέτα τις και ένα μικρό παιδαγωγικό κείμενο. Berdes, Jane L. «Della Pietà, Agata», στο: Julie Anne Sadie, Samuel Rhian (επίμ.), *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*. Norton, London 1995, σ. 138.

¹⁸⁵ Η Michelina, οργανίστα, βιολονίστα, τραγουδίστρια, συνθέτις έζησε κατά το πρώτο μισό του 18ου αιώνα. Σώζονται δύο θρησκευτικές συνθέσεις της. Βλ. σχετ. Berdes, Jane L. «Della Pietà, Michielina», στο: Julie Anne Sadie and Samuel Rhian (eds), *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*. Norton, London 1995, σ. 138-9.

¹⁸⁶ Η Santa υπήρξε τραγουδίστρια, βιολονίστα, συνθέτις, και maestra στην Pietà μετά το 1720. Από τις συνθέσεις της σώζεται σειρά Εσπερινών. Βλ. σχ. Berdes, Jane L. «Della Pietà, Santa», στο: Julie Anne Sadie and Samuel Rhian (eds), *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*. Norton, London 1995, σ. 139.

¹⁸⁷ Η Vincenta da Ponte κατά πάσα πιθανότητα ανήκε σε οικογένεια πατρικίων, και σπούδασε στη Pietà την εποχή που maestro di coro ήταν ο Furlanetto. Berdes, Jane L. λήμμα «Da Ponte, Vincenta», στο: Julie Anne Sadie and Samuel Rhian (eds), *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*. Norton, London 1995, p. 137.

Esterházy την εποχή του Haydn¹⁸⁸.

12) ΟΙ ΓΥΝΑΙΚΕΣ-BASSI: ENA MONADIKO ΓΝΩΡΙΣΜΑ ΤΩΝ OSPEDALI

Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η ύπαρξη αρκετών έργων για την Pietà και το Mendicanti με διανομή μεικτής χορωδίας (SATB).¹⁸⁹ Δεδομένου ότι ουδεμία μαρτυρία υπάρχει για συμμετοχή ανδρών στα cori, μπορεί ευλόγως να θεωρηθεί πως τις ανδρικές φωνές αναλάμβαναν γυναίκες. Τούτο τεκμαίρεται από την αναγραφή γυναικείων ονομάτων σε παρτιτούρες και αρχειακά έγγραφα για τις φωνές τενόρου και μπάσσου, και μαρτυρίες για γυναίκες των ιδρυμάτων με πολύ χαμηλές φωνές.¹⁹⁰ Το ίδιο ισχύει για τα ορατόρια που συνετίθεντο για τα ospedali, στα οποία τους σολιστικούς ανδρικούς ρόλους ανελάμβαναν κοπέλες.¹⁹¹ Η καλλιέργεια χαμηλών γυναικείων φωνών σε τόσο χαμηλές περιοχές αποτελεί μοναδικό ιδιωματικό χαρακτηριστικό της Pietà και του Mendicanti.¹⁹²

Φυσικά, το μεγαλύτερο μέρος των χορωδιακών έργων των ospedali είναι συντεθειμένο για το σύνηθες φωνητικό εύρος των γυναικείων χορωδιών.¹⁹³ Σύμφωνα με τον Burney, τα έργα για γυναικεία χορωδία στα ospedali υποστηρίζονταν από όργανα στη χαμηλή περιοχή, με εντυπωσιακό αποτέλεσμα.¹⁹⁴ Από την άλλη, ο σπουδαίος Γερμανός συνθέτης και θεωρητικός Johann Matheson δυσφόρησε όταν άκουσε στην Pietà τις άλλοι να τραγουδούν τη γραμμή του μπάσσου, δημιουργώντας με αυτό τον τρόπο όγδοες παράλληλες με το οργανικό μπάσσο.¹⁹⁵ Αυτή η μαρτυρία περιπλέκει τα πράγματα, πιθανώς υποδηλώνει ασυνήθιστη, ωστόσο πιθανώς αναγκαία πρακτική. Εφόσον μέγα μέρος του ρεπερτορίου των ospedali παρουσιαζόταν στο ναό του S. Marco και αλλού, ενδέχεται οι συνθέτες να συνέθεταν τα έργα από την αρχή για μικτά σύνολα, και να προσάρμοζαν ανάλογα τις εκτελέσεις στα ospedali.¹⁹⁶

13) Η ΠΑΡΑΚΜΗ ΤΩΝ OSPEDALI

Με τη βαθμιαία οικονομική παρακμή της Βενετικής Δημοκρατίας, τα τρία ιδιωτικά Ospedali θα παρακμάσουν τη δεκαετία του 1770, για να περιέλθουν μετά την πλήρη χρεωκοπία τους στα

¹⁸⁸ Hettrick, λήμμα «Bon, Anna», στο: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Macmillan, 2001, Vol. 3, σ. 845.

¹⁸⁹ Ο αριθμός των έργων από την Pietà με διανομές όπως SATB, SAB, SSAB είναι εντυπωσιακός: στον θεματικό κατάλογο της Whittemore υπερβαίνουν τα 50. Joan Whittemore, *Music of the Venetian Ospedali Composers, A Thematic Catalogue*, Pendragon Press, Stuyvesant 1995.

¹⁹⁰ Υπάρχει σχετική διαφωνία των ειδημόνων περί του ζητήματος. Πιθανότερη φαίνεται η εκδοχή η φωνή του τενόρου να τραγουδιόταν στην περιοχή της, και η φωνή του μπάσσου με σποραδικές μεταφορές οκτάβα πάνω. Για μία διεξοδική πραγμάτευση του ζητήματος βλ. Michael Talbot, «Tenors and Basses at the Venetian “Ospedali”», *Acta Musicologica*, Vol.66, Fasc.2 Jul.-Dec.1994, σ. 129-138. Επίσης: Hill, *ό.π.*, σ. 419· Talbot, «Vivaldi's Venice», *ό.π.*, σ. 316.

¹⁹¹ Για παράδειγμα, στο ορατόριο του Galuppi, *Maria Magdalena*, που συνετέθη για το Mendicanti, το ρόλο του Ιησού ανέλαβε η Sylvia, του Πέτρου η Michielina, του Ιωάννη η Polonia. Arnold, «Music at the Mendicanti...», *ό.π.*, σ. 347, Arnold, «Music at the Ospedali», *ό.π.*, σ. 160-161.

¹⁹² Talbot, «Tenors and Basses...», *ό.π.*, σ. 137-138.

¹⁹³ Arnold, «Music at the Mendicanti...», *ό.π.*, σ. 353.

¹⁹⁴ Burney, *ό.π.*, σ. 148

¹⁹⁵ Baldauf-Berdes, *ό.π.*, σ. 159.

¹⁹⁶ Άλλωστε, πολλοί maestri των ospedali κατείχαν ανάλογη θέση στην cappella marciana. Whittemore, *ό.π.*, σ. vii.

χέρια του κράτους το 1777¹⁹⁷. Οι διοικούσες επιτροπές θα απολύσουν τους maestri di coro και τους διδασκάλους μουσικής, με την ελπίδα ότι το μουσικό επίπεδο θα διατηρηθεί μέσω του άρτια εκπαιδευμένου δυναμικού των ospedali και την πρακτική της αλληλοδιδασκτικής. Ως προς το ρεπερτόριο, βασίστηκαν σε παλαιότερες γνωστές συνθέσεις και την γενναιοδωρία όσων συνθετών ήθελαν να συνδράμουν αφιλοκερδώς. Εντούτοις, μέχρι την κατάλυση του βενετικού κράτους κατά τη ναπολεόντεια επέκταση, τα ospedali συνέχισαν τις μουσικές τους δραστηριότητες, καίτοι οι εκπαιδευτικές είχαν πλέον ατονήσει¹⁹⁸.

Ο Άγγλος περιηγητής και ιστορικός Charles Burney, έχοντας θαυμάσει το επίπεδο των βενετικών ospedali, θα προτείνει το 1774 τη δημιουργία ανάλογου σχολείου στην Αγγλία στο ορφανοτροφείο του Λονδίνου· το σχέδιο, ωστόσο, δε θα τύχει ευνοϊκής υποδοχής¹⁹⁹.

II. ΝΑΠΟΛΗ: ΤΑ CONSERVATORII

1). Ο ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΒΙΟΣ ΤΗΣ ΠΟΛΕΩΣ ΚΑΙ Η ΔΙΑΡΚΗΣ ΖΗΤΗΣΗ ΓΙΑ ΜΟΥΣΙΚΟΥΣ

Το βασίλειο της Νεαπόλεως, στη Ν. Ιταλία ήταν το μεγαλύτερο εδαφικώς κράτος της ιταλικής χερσονήσου. Την περίοδο 1503-1707 το βασίλειο αποτέλεσε αντιβασιλεία του ισπανικού στέμματος, μεταξύ 1707-1734 του αυστριακού. Από το 1734 ως το 1860 θα αποτελέσει τμήμα του ισπανικού Βασιλείου των δύο Σικελιών. Παρότι το βασίλειο ήταν σχετικά πτωχό, με αγροτική οικονομία, χωρίς ανεπτυγμένη βιοτεχνική παραγωγή και με έντονα τα φεουδαλικά κατάλοιπα, η πρωτεύουσά του Νάπολη υπήρξε μια από τις πολυπληθέστερες και πλέον ανεπτυγμένες ευρωπαϊκές πόλεις, και σημαντικό πνευματικό κέντρο.²⁰⁰

Η Νάπολη του 17^{ου}-18^{ου} αιώνας διακρίνεται από πληθωρικότατη μουσική ζωή. Χαρακτηριστικό της η εντυπωσιακή πληθώρα κοσμικών, θρησκευτικών και εκκλησιαστικών ιδρυμάτων, θεσμών και φορέων, οι οποίοι αποτελούσαν πάγιους εντολείς και χρηματοδότες μουσικών δραστηριοτήτων. Σημαντικότεροι εξ αυτών, οι παρά τω Ισπανώ αντιβασιλεί:²⁰¹ το βασιλικό παρεκκλήσιο (Real Cappella), το οποίο συγκέντρωνε αδιάπτωτα τους καλύτερους μουσικούς της πόλεως,²⁰² και το βασιλικό ανάκτορο, στο οποίο υπήρχε διαρκής ζήτηση για νέα μουσική. Η Real Cappella ευρίσκετο σε άτυπο πλην συνεχή ανταγωνισμό με τον μητροπολιτικό ναό της πόλεως, ο οποίος ήταν στη δικαιοδοσία του αρχιεπισκόπου²⁰³. Αντίστοιχοι ανταγωνισμοί διείπαν τις σχέσεις ανάμεσα στα αμέτρητα θρησκευτικά, εκκλησιαστικά, παρεκκλησιαστικά και

¹⁹⁷ Arnold, «Orphans and Ladies...», ό.π., σ. 43-44.

¹⁹⁸ Arnold, «Music at the Ospedali», ό.π., σ. 167.

¹⁹⁹ Adeles, et al., ό.π., σ. 7.

²⁰⁰ Με πληθυσμό 400.000 ψυχών, η Νάπολη ήταν διπλάσια από τη Βενετία και τετραπλάσια από τη Ρώμη. Μόνον το Παρίσι ήταν μεγαλύτερο από τη Νάπολη κατά τον 18ο αιώνα. Hartz, ό.π., σ. 68-69.

²⁰¹ Η Νάπολη ήταν αντιβασιλεία του ισπανικού στέμματος μέχρι το 1707. Οι αντιβασιλείς ήταν Ισπανοί ευγενείς, διοριζόμενοι άμεσα από τον Ισπανό βασιλέα. Η διαδοχή της αντιβασιλείας υπήρξε ασταθέστατη: μεταξύ 1503-1707, εναλλάχθηκαν εικοσιτέσσερις αντιβασιλείς. Τουτέστιν, χαρακτηριστική της ναπολιτανικής διοίκησης ήταν η έλλειψη μόνιμου άνακτος και σταθερής αυλής, με προφανείς προεκτάσεις στο σύστημα πατρωνίας της μουσικής. Fabris, ό.π., σ. 50-51.

²⁰² Το 17^ο αιώνα, το δυναμικό του παρεκκλησίου περιελάμβανε περί τους 26 τραγουδιστές και 12 εκτελεστές διαφόρων οργάνων. Στο ίδιο, σ. 12.

²⁰³ Τόσο ο αντιβασιλεύς, όσο και ο αρχιεπίσκοπος διέθεταν maestro και σύνολο di camera, για τις αυλικές διασκεδάσεις. Στο ίδιο, σ. 15-16, 19.

ευαγή ιδρύματα, τα οποία ανήκαν στις πολυάριθμες θρησκευτικές αδελφότητες και μοναχικά ή εκκλησιαστικά τάγματα. Σημειωτέον, προς τα τέλη του 17ου αιώνα η Νάπολη περιείχε περί τους 500 ναούς· από αυτούς, περί τους 23 διέθεταν μόνιμα μουσικά σύνολα, οι υπόλοιποι απασχολούσαν ευκαιριακά μουσικούς από άλλα ιδρύματα.²⁰⁴

Από το 1654, έτος κατά το οποίο το Teatro S. Bartolomeo άρχισε να παρουσιάζει όπερες, και εφεξής, κεντρικό ρόλο στη μουσική ζωή της πόλεως θα διαδραματίζουν οι παραγωγές όπερας και οι ανταγωνισμοί των λυρικών θεάτρων. Ταυτόχρονα, το μουσικό βίο της πόλεως υποδαύλιζε πληθύνει ιδιωτικών συναυλιών και παραστάσεις στους οίκους της αριστοκρατίας²⁰⁵. Επιπλέον, σημαντικότερες για το μουσικό βίο της πόλεως φορείς υπήρξαν οι επαγγελματικές αδελφότητες των μουσικών, όπως η Congregazione di S. Maria degli Angeli, η μεταγενέστερη Congregazione de musici και πολλές ακόμη αδελφότητες και συντεχνίες επαγγελματιών, οι οποίες υποστήριζαν μουσικές δραστηριότητες στις εκκλησίες τους και σε δημόσιες εκδηλώσεις.²⁰⁶ Φυσικά τω λόγω, η εντυπωσιακή πληθύνει των μουσικών ιδρυμάτων και φορέων εξέβαλε σε αμείωτα μεγάλη ζήτηση για μουσικό δυναμικό.

Τούτη η ζήτηση ενισχύεται περαιτέρω από πολλούς αλληλοσυναρτώμενους παράγοντες. Αφενός, από το γεγονός ότι ο θάλλων μουσικός βίος της Νάπολης του 17^{ου} αιώνας εμφανίζεται αποκομμένος από το γίνεσθαι της ιταλικής χερσονήσου και της υπόλοιπης Ευρώπης. Τρόπον τινά, η Νάπολη προσομοίαιζε με νήσο, στην οποία η δυναμική της καλλιτεχνικής πατρωνίας, μουσικής δημιουργίας, παραγωγής και κατανάλωσης, αποτελούσε μέρος ενός εσωστρεφούς και αυτόρκους μηχανισμού με ελάχιστες επαφές με άλλα ευρωπαϊκά ή ιταλικά καλλιτεχνικά κέντρα. Μέχρι τη δεκαετία του 1680, οι Ναπολιτάνοι εκτελεστές και συνθέτες και η ναπολιτάνικη μουσική σπανιότατα κυκλοφόρησαν πέραν του βασιλείου. Αντιστρόφως, ελάχιστοι ξένοι συνθέτες έδρασαν στη Νάπολη, τα δε ναπολιτάνικα κονσερβаторία (conservatorii) στελεχώνονταν αποκλειστικώς με Ναπολιτάνους μουσικούς.²⁰⁷

Αφετέρου, η μεγάλη ζήτηση για μουσικούς επετείετο από την τεράστια πληθύνει θρησκευτικών και κοσμικών εορτών, ενίοτε πολυήμερων και πάντοτε μεγαλοπρεπών και διανθισμένων με ποικίλες μουσικές εκδηλώσεις. Χαρακτηριστική του ναπολιτάνικου θρησκευτικού ζήλου, υπήρξε η διαρκής πληθύνει των Αγίων και των εορτασίμων περιστάσεων κατά το 17^ο αιώνα: μεταξύ 1630-1699, στους οκτώ προστάτες-αγίους της πόλεως, προσετέθησαν άλλοι 23.²⁰⁸ Ταυτόχρονα, μία πληθώρα κοσμικών ή ημικοσμικών εορτασμών και εκδηλώσεων ελάμβανε χώρα καθ' όλον το έτος,²⁰⁹ όπως (ενδεικτικώς) τα πολυήμερα *Spassi di Posillipo* (τρίμηνες θερινές παράλιες εορτές)

²⁰⁴ Carolyn Gianturco, «Naples: A City of Entertainment» στο: Buelow George (ed.), *The Late Baroque Era. From the 1680's to 1740*, Prentice Hall, New Jersey, 1993, σ. 115· Fabris, ό.π., σ. 15.

²⁰⁵ Οι ιδιωτικές αυτές παραστάσεις υπήρξαν εξέχουσας σημασίας για το μουσικό γίνεσθαι της πόλης: η πρώτη παρουσίαση όπερας στη Νάπολη, η *Galatea* του Loretto Vittori, έγινε στο ανάκτορο του Principe di Cariati, το 1644, 10 χρόνια πριν την πρώτη δημόσια παρουσίαση όπερας στο S. Bartolomeo και 4 χρόνια πριν την πρώτη παρουσίαση στο βασιλικό ανάκτορο. Fabris, ό.π., σ. 23.

²⁰⁶ Στο ίδιο, σ. 22.

²⁰⁷ Τούτη η εσωστρέφεια θα αρθεί κατά τον 18^ο αιώνα. Στο ίδιο, σ. xv.

²⁰⁸ Στο ίδιο, σ. 13.

²⁰⁹ Τρόπον τινά, η ναπολιτάνικη κοινωνία, υψηλή και ταπεινή, απελάμβανε μία μεγάλη αλυσίδα εορτασμών, κοσμικών και θρησκευτικών, καθ' όλη τη διάρκεια του έτους. Τούτο ξενίζει το σύγχρονο μελετητή, που ωστόσο δεν πρέπει να ξεχνά πως η ναπολιτάνικη κοινωνία του 17^{ου} αιώνας ήταν μία προβιομηχανική, κατουσίαν προνεωτερική και

και οι φημισμένοι εορτασμοί του ναπολιτάνικου καρναβαλιού, *Spassi Carnavaleschi*.²¹⁰

Κατά τρίτον, από συγκυριακούς παράγοντες, όπως μεγάλες επιδημίες και άλλες καταστροφές, οι οποίες αποδεκάτιζαν το πληθυσμό της πόλεως, και συρρίκνωναν δραματικά το μουσικό δυναμικό της πόλεως²¹¹. Στην καταστροφική επιδημία πανώλης του 1656, η οποία αφάνισε τα δύο τρίτα του πληθυσμού,²¹² χάθηκαν οι μισοί από τους 300 μουσικούς της επαγγελματικής αδελφότητας Congregazione di S. Giorgio Maggiore· ομοίως οι 20 από τους 38 μουσικούς του βασιλικού παρεκκλησίου (μεταξύ αυτών και ο maestro di cappella), 83 από τους 100 σπουδαστές του Conservatorio di Loreto, και όλοι οι 300 σπουδαστές του Conservatorio dei Turchini²¹³. Οι απώλειες που άφηναν τέτοιες καταστροφές, αναπόφευκτα αύξαναν τη ζήτηση, μεταξύ άλλων, για μουσικούς.

Όθεν, στη Νάπολη του 17^{ου}-18^{ου} αιώνας, πόλη των εορτών και της πίστεως (fidelissima città), η μουσική κατείχε εξέχοντα ρόλο· ωστόσο, η τεράστια ζήτηση για μουσικούς σε ένα σύστημα κλειστό και εσωστρεφές δε μπορούσε να καλυφθεί με το υπάρχον δυναμικό και τους παραδοσιακούς τρόπους εκπαίδευσης. Πολλώ δε μάλλον, όταν η άνοδος της όπερας θα εκτοξεύσει τις αμοιβές των μουσικών σε δυσθεώρητα ύψη. Σύντομα, οι επιχειρηματίες θα αναζητήσουν καλούς μουσικούς, με βιώσιμο κόστος. Τούτη η ζήτηση θα καλυφθεί με την ανάπτυξη των ναπολιτάνικων κονσερβατορίων-ορφανοτροφείων. Όπως και στα βενετικά ospedali, το κίνητρο υπήρξε οικονομικό, ωστόσο στη Νάπολη το πρόταγμα δεν ήταν μόνον η επιβίωση των ιδρυμάτων, αλλά πρωτίστως η κάλυψη των ευρύτερων μουσικών αναγκών της πόλεως.²¹⁴

2) ΤΑ ΚΟΝΣΕΡΒΑΤΟΡΙΑ

Προκαταρκτικώς, σημειώνουμε πως στους οίκους των χριστιανικών αδελφοτήτων και των θρησκευτικών ταγμάτων της Νάπολης (όπως και αλλού στην Ιταλία) λειτουργούσαν σχολές στις οποίες παρείχτο μουσική εκπαίδευση, ή έστω μαθήματα ψαλμωδίας και τραγουδιού. Αναφέρουμε τις πλέον περιώνυμες: το Oratorio dei Filippini, τα ιδρύματα των Ιησουϊτών, τις μονές Φραγκισκανών S. Chiara και S. Maria la Nova.²¹⁵

Στη Νάπολη, λειτουργούσαν πολλά προνοιακά ιδρύματα, πλείστα των οποίων είχαν ιδρυθεί από χριστιανικές αδελφότητες.²¹⁶ Στα ακόλουθα πέντε ορφανοτροφεία της Νάπολης, η μουσική

ημιφειουδαϊκή κοινωνία, αφενός με έντονα ανεπτυγμένη θρησκευτικότητα (σε μία εποχή ακραίου θρησκευτικού φανατισμού), αφετέρου με προνεωτερική αντίληψη για το χρόνο και τη ζωή. Κατά τον θεμελιωτή της κοινωνιολογίας, Max Weber, η νεωτερική, καπιταλιστική, σύγχρονη αντίληψη για το χρόνο, το χρήμα και τον βίο αρχίζει να διαμορφώνεται εκείνη περίπου την εποχή στον προτεσταντικό Βορρά. Σημειώνουμε, επίσης, παρότι η οικονομία του βασιλείου της Νάπολης ήταν αγροτική και υπανάπτυκτη σε σχέση με εκείνη άλλων Ευρωπαϊκών μοναρχιών, η Ισπανική μοναρχία (της οποίας η Νάπολη είναι αντιβασιλεία) κατά τον 17^ο αιώνα αποτελεί προσέτι υπερδύναμη, χρηματοδοτούμενη από το χρυσάφι και ασημί των υπερπόντιων κτήσεών της.

²¹⁰ Fabris, *ό.π.*, σ. 7-8 και 10-12.

²¹¹ Το διάστημα 1630-1700, πολλές δυστυχίες έπληξαν τη Νάπολη: επιδημίες πανώλης, πολλές εκρήξεις του Βεζουβίου, καταστροφικοί σεισμοί, λιμοί, πόλεμοι και εξεγέρσεις. Στο ίδιο, σ. 32-34.

²¹² Κατά την επιδημία πανώλης του 1656, από τις 400.000-450.000 ψυχές της πόλεως χάθηκαν οι 250.000-270.000. Στο ίδιο, σ. 34.

²¹³ Στο ίδιο, σ. 30· επίσης: Dinko Fabris, Renato di Benedetto, λήμμα «Naples», στο: *The New Grove, 2nd ed.*, Vol. 17, σ. 617.

²¹⁴ Gianturco, *ό.π.*, σ. 115-116

²¹⁵ Fabris, *ό.π.*, σ. 25.

²¹⁶ Weber, et al., *ό.π.*, σ. 312-313.

εκπαίδευση βαθμιαία θα αποκτήσει εξέχοντα ρόλο:

1. Casa dell' Annunziata, ορφανοτροφείο ιδρυθέν τον 16^ο αιώνα.
2. S. Maria di Loreto, ορφανοτροφείο αρρένων, ιδρυθέν το 1537.
3. S. Maria della Pietà dei Turchini , ορφανοτροφείο αρρένων, ιδρυθέν το 1583.
4. S. Onofrio a Capuana, ορφανοτροφείο αρρένων, ιδρυθέν το 1578.
5. Poveri de Gesù Christo, ορφανοτροφείο αρρένων, αρχικώς εκκλησιαστικό σπουδαστήριο υπό την αιγίδα της αρχιεπισκοπής, ιδρυθέν το 1599.

Σε αυτά τα ιδρύματα παρείχeto στα ορφανά χριστιανική και πρωτοβάθμια εκπαίδευση.²¹⁷ Ταυτόχρονα, υπήρχε μέριμνα για στοιχειώδη μουσική εκπαίδευση, αφού, κατά την κοινή πρακτική, τα παιδιά των ορφανοτροφείων στελέχωναν τις εκκλησιαστικές χορωδίες των ναών των ιδρυμάτων. Οι πρώτοι δάσκαλοι μουσικής ήταν ιερωμένοι. Περί το 1600, οι εκπαιδευτικές λειτουργίες των ορφανοτροφείων είχαν ήδη παγιωθεί με τακτικά μαθήματα και μόνιμους δασκάλους. Σε αυτούς περιλαμβάνετο μουσικός, ο οποίος δίδασκε τραγούδι και παρείχε συνθέσεις για τα παρεκκλήσια των ιδρυμάτων.

Η Casa dell' Annunziata, βασιζόμενη στις χορηγίες και το ζήλο της αριστοκρατίας, θα γίνει γνωστή για την μουσική της εκπαίδευση, προκειμένου να ικανοποιούνται οι λειτουργικές ανάγκες του παλαιού παρακείμενου ναού της SS. Annunziata. Ο σπουδαίος Johannes Tinctoris είχε διατελέσει maestro di musica του ναού στα τέλη του 15ου αιώνα· πρώτος maestro di cappella στο ορφανοτροφείο καταγράφεται ο G.A. Bolderino το 1557. Κατά τη θητεία του maestro di cappella Giovanni Domenico Nola (1563-1592), το παρεκκλήσι διέθετε 18-24 τραγουδιστές, τρεις οργανίστες, εκτελεστές τρομπονιού, κορνέτου και βιόλας ντα γκάμπα.²¹⁸ Οι μουσικές δυνάμεις του παρεκκλησίου θα αυξηθούν κατά τη θητεία του Camillo Lambardi (1592-1634), περιλαμβάνοντας μερικούς από τους γνωστότερους μουσικούς της πόλεως, όπως οι Trabaci και Maione. Ταυτόχρονα, θα ενισχυθεί η διδασκαλία της μουσικής, επεκτεινόμενη στα κορίτσια και τις μοναχές του γυναικείου τμήματος του ιδρύματος. Ωστόσο, στις αρχές του 17ου αιώνα, οι εκπαιδευτικές και μουσικές δραστηριότητες του ιδρύματος θα μειωθούν δραστηκώς λόγω οικονομικής δυσπραγίας, χωρίς να εκλείψουν.²¹⁹ Άλλωστε, έως τα μέσα του 17ου αιώνα πολλές σημαντικές μουσικές φυσιογνωμίες της πόλεως θα σχετισθούν με την Annunziata, ως εκτελεστές, δάσκαλοι ή maestri di cappella. Μετά το θάνατο του τελευταίου περιώνυμου maestro, Filippo Coppola, το 1680, η Annunziata εισήλθε σε φάση παρατεταμένης οικονομικής κρίσεως ένεκα κακοδιαχείρισης και υπεξαίρέσεων. Το 1702, το πιστωτικό ίδρυμα Banco dell' Annunziata, που είχε ιδρυθεί για τη χρηματοδότηση των δραστηριοτήτων της Annunziata, χρεοκόπησε· οι εκπαιδευτικές δραστηριότητες του ιδρύματος εγκαταλείφθηκαν και οι μουσικές ελαττώθηκαν στο ελάχιστο²²⁰.

Η Annunziata ανήκε στη μακρά παράδοση εκκλησιαστικών ιδρυμάτων που προσέφεραν μουσική εκπαίδευση σε ορφανά παιδιά, προκειμένου να καλυφθούν οι εσωτερικές, εκκλησιαστικές

²¹⁷ Hertz,, *ό.π.*, σ. 69.

²¹⁸ Fabris & di Benedetto, *ό.π.*, σ. 618.

²¹⁹ Το 1604 το σύνολο της cappella περιελάμβανε μόνον 9 χορωδούς, δύο οργανίστες και 5 sabbatari, εξωτερικούς μουσικούς από το βασιλικό παρεκκλήσιο. Στο ίδιο, και Fabris, *ό.π.*, σ. 20.

²²⁰ Στο ίδιο, σ. 20.

μουσικές ανάγκες. Όμως, την ίδια εποχή, σε τέσσερα παρεμφερή ιδρύματα της Νάπολης, θα συντελεστεί μία εξαιρετικής σημασίας αλλαγή: τούτα θα παρέχουν συστηματική, άρτια μουσική εκπαίδευση για την κάλυψη, όχι μόνον των εσωτερικών αναγκών, αλλά των ευρύτερων μουσικών θρησκευτικών και κοσμικών αναγκών της πόλεως. Η άνοδος αυτών των ορφανοτροφείων-κονσερβατορίων υπονόμεισε περαιτέρω το μουσικό βίο της Annunziata, η οποία δεν ακολούθησε το παράδειγμα των ανταγωνιστών της.²²¹

Τα τέσσερα αυτά ναπολιτάνικα ορφανοτροφεία αρρένων, S. Maria di Loreto, S. Maria della Pietà dei Turchini, S. Onofrio a Capuana και Poveri de Gesù Christo, είχαν ιδρυθεί τον 16ο αιώνα, και διέθεταν μουσικούς που δίδασκαν τα παιδιά, αν και όχι συστηματικά στην αρχή. Στο παλαιότερο των ιδρυμάτων, S. Maria di Loreto, πληρωμές για μουσικούς καταγράφονται περί το 1545 και η πρώτη αναφορά για maestro di cappella είναι μόλις του 1633.²²² Στο S. Onofrio a Capuana, διδασκαλία μουσικής καταγράφεται στις αρχές του 17ου αιώνα, χωρίς ωστόσο αναφορές σε ιδιαίτερες μουσικές δραστηριότητες πριν το 1653. Στη S. Maria della Pietà dei Turchini, πρώτος maestro di musica διετέλεσε ο ιερωμένος Lelio d' Urso (1615-1622). Τα τρία αυτά ιδρύματα τελούσαν υπό την εποπτεία του στέμματος. Το Conservatorio dei Poveri di Gesù Christo ευρίσκετο υπό τον έλεγχο της αρχιεπισκοπικής κουρίας της Νάπολης. Οι πρώτοι δάσκαλοι μουσικής στο Poveri καταγράφονται το 1606, αλλά μόνον το 1633 καταγράφεται μόνιμο διδακτικό προσωπικό.

3) Η ΑΝΑΠΤΥΞΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ ΣΤΑ ΚΟΝΣΕΡΒΑΤΟΡΙΑ

Περί το 1600, παγιώνεται η πεποίθηση στους ιθύνοντες των ιδρυμάτων πως οι μουσικές δραστηριότητες των παιδιών μπορούν να αποδειχθούν κερδοφόρες για τα ιδρύματα. Τούτο δεν ήταν κάτι πραγματικά καινούριο, αφού ήδη στη Γερμανία και αλλού οι δάσκαλοι μουσικής και οι μαθητές τους τραγουδούσαν και έπαιζαν σε γάμους και τελετές ή και στους δρόμους για να ενισχύσουν τα έσοδά τους.²²³ Ακριβώς εδώ έγκειται μία από τις διαφορές των ναπολιτάνικων κονσερβατορίων σε σχέση με την Annunziata και τα βενετικά ospedali: τα ναπολιτάνικα ορφανοτροφεία δεν πραγματοποιούσαν συναυλίες στα παρεκκλήσια τους, αλλά αναζητούσαν εργασία στην πόλη, όπως ακριβώς οι οργανοπαίκτες των συντεχνιών (piffari).²²⁴ Οι μαθητές του ορφανοτροφείου Poveri de Gesù Christo προτρέπονταν «να αναζητούν ελεημοσύνες για την συντήρησή τους, εξορμώντας στην πόλη και τραγουδώντας σε λιτανείες και laudi».²²⁵ Συν τω χρόνω, οι μουσικές αυτές δραστηριότητες απέκτησαν τακτικότερο και τυπικότερο χαρακτήρα, με τη συμμετοχή των αγοριών των ορφανοτροφείων σε επίσημες εκδηλώσεις της πόλεως· συστηματικά δε εκμισθώνονταν από ναούς και θρησκευτικές ή επαγγελματικές αδελφότητες κατά τις διάφορες εορτασίμους περιστάσεις: περί το 1644 το Poveri συγκέντρωνε ετήσια έσοδα 1000 δουκάτων μόνον από τις μουσικές δραστηριότητες των μαθητών,²²⁶ στα δε αρχεία του κατά το έτος

²²¹ Fabris & di Benedetto, *ό.π.*, σ. 618.

²²² Ήδη το 1634 καταγράφονται πληρωμές για δασκάλους κορνέτου και βιολιού. Στο ίδιο, σ. 618-619 και Fabris, *ό.π.*, σ. 26.

²²³ Weber, et al., *ό.π.*, σ. 312-313.

²²⁴ Arnold, «Instruments and Instrumental Teaching...», *ό.π.*, σ. 74-75.

²²⁵ Weber, et al., *ό.π.*, σ. 312.

²²⁶ Fabris & di Benedetto, *ό.π.*, σ. 620.

1680 καταγράφονται 104 συναυλίες.²²⁷ Το δε S. Onofrio έγινε γνωστό για τη συμμετοχή του σε δημόσιες τελετές και στην παρουσίαση ορατορίων.²²⁸

Η ανάλυση των αρχείων του Conservatorio dei Poveri είναι ενδεικτική του πλήθους και του είδους των μουσικών δραστηριοτήτων των κονσερβατορίων κατά τον ύστερο 17^ο αιώνα. Την πενταετία 1673-1678, ετελέσθησαν από το Poveri 1.387 servizi musicali (μουσικές υπηρεσίες, τουτέστιν παραστάσεις), οι μισές των οποίων σε εκκλησίες και παρεκκλήσια της Νάπολης και των περιχώρων της, 30% για λογαριασμό δημοσίων θεσμών, 20% σε μονές, και μικρό ποσοστό σε οίκους της κοσμικής και θρησκευτικής αριστοκρατίας. Το ρεπερτόριο αυτών των παρουσιάσεων περιείχε κυρίως λειτουργίες (missae), σε μικρότερο ποσοστό εσπερινούς και μοτέτα, ενώ υπάρχουν λιγοστές αναφορές για συμμετοχή σε θεατρικές παραστάσεις. Στο ένα τρίτο των συναυλιών, συμμετείχαν παιδιά.²²⁹

Παρότι κύριες μουσικές δραστηριότητες των ορφανοτροφείων ήταν η συμμετοχή σε ιεροτελεστίες σε ναούς και θρησκευτικές αδελφότητες, ενίοτε συμπεριλαμβάνετο σε αυτές κοσμική μουσική για τις εκδηλώσεις της πολιτείας.²³⁰ Κατά το δεύτερο ήμισυ του 17ου αιώνα, η ζήτηση για μουσικούς στα θέατρα όπερας ήταν ιδιαίτερα αυξημένη· ωστόσο, οι διοικήσεις των ιδρυμάτων ήταν συχνά αρνητικές ως προς τη συμμετοχή των ορφανών παιδιών στην όπερα –η ηθικότητα των θεάτρων ετίθετο πάντοτε υπό αμφισβήτηση. Ελαστικότερη η διοίκηση του Turchini, θα επιτρέψει στους τροφίμους της να κερδίζουν τίμιο μεροκάματο στο S. Carlo.²³¹ Άλλωστε, το πρακτικό πνεύμα χαρακτήριζε τα εκκλησιαστικά και βασιλικά ιδρύματα του βασιλείου της Νεαπόλεως: επί παραδείγματι, το φωνητικό και οργανικό σύνολο του βασιλικού παρεκκλησίου αναλάμβανε κατά σύστημα τη μουσική σε εορτασμούς του κράτους και συχνότατα αναμιγνυόταν στις παραγωγές τις όπερας, όχι μόνον στα βασιλικά ανάκτορα, αλλά και στα θέατρα όπερας.²³²

Έτσι, με τις δραστηριότητες των ναπολιτάνικων κονσερβατορίων καλυπτόταν η μεγάλη ζήτηση για μουσικούς, και ταυτόχρονα αποκομίζονταν έσοδα που εξασφάλιζαν τη προνοιακή και εκπαιδευτική τους λειτουργία. Αφ' ης στιγμής οι μουσικές δραστηριότητες έγιναν κεντρικής σημασίας στα ναπολιτάνικα ορφανοτροφεία, η μουσική εκπαίδευση έπρεπε να βελτιωθεί και να αναπτυχθεί, πολλώ δε μάλλον όταν η εντεινόμενη ζήτηση για μουσικούς έστρεφε τις κοσμικές, τις εκκλησιαστικές αρχές της πόλης και τους επιχειρηματίες όπερας στο δυναμικό των ορφανοτροφείων. Η ανάπτυξη της μουσικής εκπαίδευσης συνετελέσθη μέσω της πρόσληψης διακεκριμένων επαγγελματιών στα ορφανοτροφεία²³³. Επί παραδείγματι, η σημαντικότερη μορφή της ναπολιτάνικης όπερας της δεκαετίας του 1650, ο Ναπολιτάνος συνθέτης Francesco Provenzale, το 1663 θα αναλάβει καθήκοντα maestro di capella στο ορφανοτροφείο S. Maria di Loreto· το 1675 θα αναλάβει το S. Maria della Pietà dei Turchini, στο οποίο θα διδάξει μέχρι την απόσυρσή του, το 1701. Το Loreto θα αναλάβει το 1689 ο Alessandro Scarlatti. Ο Βενετός Pietro Andrea Ziani, που

²²⁷ Arnold, «Instruments and Instrumental Teaching...», *ό.π.*, σ. 74.

²²⁸ Fabris, *ό.π.*, σ. 26.

²²⁹ Στο ίδιο, σ. 28.

²³⁰ Arnold, «Instruments and Instrumental Teaching...», *ό.π.*, σ. 74.

²³¹ Στο ίδιο, σ. 78.

²³² Fabris & di Benedetto, *ό.π.*, σ. 617.

²³³ Talbot, «An Italian Overview», *ό.π.*, σ. 13

εγκαταστάθηκε στη Νάπολη το 1677 και διετέλεσε maestro di capella στη βασιλική αυλή, θα διδάξει στο S. Onofrio a Capuana.²³⁴ Μέγα μέρος των maestri στα κονσερβατόρια είχε διατελέσει maestro di cappella στο βασιλικό παρεκκλήσιο. Ενδεικτικώς αναφέρουμε: Francesco Mancini (βασιλικό παρεκκλήσιο 1725-1737), Domenico Sarro (1737-1744), Leonardo Leo (1744), Giuseppe de Majo (1745-1771), Pasquale Cafaro (1771-1787), Domenico Cimarosa (1779-1799).²³⁵

Με το εξαιρετικό αυτό προσωπικό, τα ναπολιτάνικα κονσερβατόρια έδιδαν μεγάλη έμφαση τόσο στην εκμάθηση οργάνων και της φωνητικής, όσο και στη σύνθεση. Παλαιότερα, στις αρχές του 17^{ου} αιώνας, η διδασκαλία στα ναπολιτάνικα ιδρύματα έδινε έμφαση και στα πνευστά, ιδίως τα χάλκινα και το cornetto, όργανα στα οποία υπήρχε μεγάλη παράδοση στην πόλη. Τα όργανα αυτά ήταν κατάλληλα τόσο για αντικατάσταση φωνών στις μεγάλες εκκλησίες, όσο και για υπαίθριες συναυλίες, εκεί δηλαδή που υπήρχε μεγαλύτερη ζήτηση²³⁶. Στα μέσα του αιώνα θα αυξηθεί η ζήτηση για έγχορδα. Το ορφανοτροφείο του S. Onofrio στα μέσα του 17ου αιώνα, εκτός από τον maestro di cappella διέθετε δασκάλους τραγουδιού, βιολιού και κορνέτου. Το προσωπικό του Poveri το 1633 συμπεριελάμβανε τον υπεύθυνο μουσικής (magister musicae, αντίστοιχο του maestro di coro), τον βοηθό του (coadiutor), δασκάλους εγχόρδων (magistri lyrae), και πνευστών χαλκίνων και κορνέτου (magistri buccinae)²³⁷. Το Poveri θα προσλάβει περί το 1675 καστράτο για τη διδασκαλία του τραγουδιού, εγκαινιάζοντας μία μακρά παράδοση καστράτων δασκάλων και διδασκομένων²³⁸.

Στην περίοδο ακμής τους, στο πέραςμα προς τον 18ο αιώνα, έκαστον των κονσερβατορίων είχε δύο maestri di cappella, ενίοτε και τρεις. Ο primo maestro di cappella ήταν επιφορτισμένος αφενός με τη σύνθεση μουσικής για το ναό του ιδρύματος για όλο το λειτουργικό έτος ή τις μεγάλες εορτές, αφετέρου με την γενική καλλιτεχνική εποπτεία, και η επιλογή του γινόταν περισσότερο βάσει της φήμης του ως συνθέτη, η οποία θα μπορούσε να προσελκύσει περισσότερους μαθητές και λιγότερο ως διδασκάλου. Άλλωστε, ο primo maestro di cappella είχε κυρίως οργανωτικά καθήκοντα· η διδασκαλία του περιοριζόταν κυρίως στη διόρθωση των συνθέσεων προχωρημένων μαθητών²³⁹. Ο δεύτερος maestro di cappella (ή vicemaestro, παλαιότερα στο Loreto και αλλού εκαλείτο maestro di canto) ήταν υπεύθυνος για τη διδασκαλία τραγουδιού, πληκτροφόρων και σύνθεσης.

Τους maestri di cappella συνεπικουρούσαν επαγγελματίες μουσικοί, οι maestri secolari, οι οποίοι ήταν υπεύθυνοι έκαστος δι'έκαστον όργανον: οι maestri di stromenti (ή maestri degli stromenti a corde), διδάσκαλοι εγχόρδων και πληκτροφόρων, και οι maestri di buchinae (ή maestri di stromenti di fiato) διδάσκαλοι cornetto, όμποε, φλάουτου, φαγκότου, κόρνου, τρομπέτας, vox humana.²⁴⁰ Όπως και στα βενετικά ospedali, η αλληλοδιδασκτική ήταν αναπόσπαστο μέρος των εκπαιδευτικών δραστηριοτήτων των κονσερβατορίων: οι maestri δίδασκαν τους πιο ταλαντούχους

²³⁴ Hertz, *ό.π.*, σ. 70.

²³⁵ Fabris & di Benedetto, 617.

²³⁶ Arnold, «Instruments and Instrumental Teaching...», *ό.π.*, σ. 74.

²³⁷ Στο ίδιο, σ. 73.

²³⁸ Weber, et al., *ό.π.*, σ. 312.

²³⁹ Fabris, *ό.π.*, σ. 82· Weber, et al., *ό.π.*, σ. 312-313.

²⁴⁰ Burney, *ό.π.*, σ. 311.

και προχωρημένους σπουδαστές, οι οποίοι (mastricelli, sottomaestri, maestrini δηλ. μικροί διδάσκαλοι) δίδασκαν τους λιγότερο προχωρημένους. Δεν ήταν λίγες οι περιπτώσεις που θέσεις του maestro di cappella εκαλύπτοντο από τους πλέον επιτυχημένους αποφοίτους mastricelli.²⁴¹

<i>Maestri di Coro στα κονσερβατόρια της Νάπολης κατά τον 17-18ο αιώνα</i> ²⁴²			
Poveri	Loreto	S. Onofrio	Turchini
Donato Antonio Sabino 1642	Marco Viadano 1621-1651?	Carlo Sica 1653-1655	Lelio d'Urso 1615-1622
Alessio Capece 1643	Stefano d' Amato 1619?	Francesco Rossi 1669-1672	Gian-Maria Sabino 1622-1626
Domenico Arcucci 1667-1677	Pietr' Aniello Guarino 1630?	P. A. Zani 1678-1680	Francesco Lombardi 1626-1630
Giovanni Salvatore 1677-1688	Andrea Murino 1655-?	Cataldo Amodeo 1681-1688	Giacinto Anzalone 1630-1657
Giandomenico Oliva 1684-1685	Pietro Coppola 1657	Christoforo Caresana 1688-1690	Domenico Vetromile 1657-1662
Gennaro Ursino 1686-1695	Leonardo Fiata 1658	Angelo Durante 1690-1699	Giovanni Salvatore 1662-1673
Gaetano Greco 1695-1706	Giuseppe Ferraro 1658-1661	Nicola Sabini 1699-1702	Francesco Provenzale 1673-1701
Nicola Ceva 1706-1709	Orazio Lucarelli 1661	Angelo Durante 1702-1704	Gennaro Ursino 1701-1705
Gaetano Greco 1709-1728	Francesco Provenzale 1662-1675	Nicola Fago 1704-1708	Nicola Fago 1705-1740
Leonardo Vinci 1728	Giuseppe Cavallo 1675-1684	Matteo Marchetti 1708-1714	Leonardo Leo 1741-1744
Francesco Durante 1728-1738	Gaetano Veneziano 1684-1685	Francesco Durante 1710-1711	Lorenzo Fago 1744-1793
Francesco Feo 1738-1743	Nicola Acerbo 1685	Nicola Porpora 1715-1722	Girolamo Abos 1754-1759
Alfonso Gaggi 1738-1740	Alessandro Scarlatti 1689, ολγόμηνη	Ignazio Prota 1722-1723	
Girolamo Abos 1740-1743	Pietro Bartilotti ως 1695	Francesco Feo 1723-1739	
-Αναστολή λειτουργίας- 1743	Gaetano Veneziano 1695-1716	Ignazio Prota 1740-1748	
	Giuliano Perugino 1716-1720(?)	Leonardo Leo 1739-1744	
	Francesco Mancini 1720-1737	Girolamo Abos 1742-1760	
	Giovanni Fischietti 1737-1739	Francesco Durante 1745-1755	
	Nicola Porpora 1739-1741	Giuseppe Dol 1755-1774	
	Francesco Durante 1742-1761	Carlo Cotumacci 1755-1785	
	Gennaro Manna 1756-1761	Nicola Porpora 1760-1761	
	Nicola Porpora 1758-1760		
	Antonio Sacchini 1758-1762		
	Pietro Antonio Gallo 1761-1777		

Πίνακας 5

²⁴¹ Hertz, ό.π., σ. 75-76. Sanguinetti Giorgio, «The Realization of Partimenti: An Introduction», *Journal of Music Theory*, Vol.51, No1, Spring 2007, σ. 54, Fabris, ό.π., σ. 82.

4) CONVITORI (ΟΙΚΟΤΡΟΦΟΙ ΣΠΟΥΔΑΣΤΕΣ)

Με δεδομένο το υψηλότερο επίπεδο σπουδών, έχοντας αποκτήσει μεγάλη φήμη ακόμη και στο εξωτερικό, ήδη από τη δεκαετία του 1660, τα ναπολιτάνικα ορφανοτροφεία άρχισαν να δέχονται μαθητές μουσικής (*convittori*) έναντι διδασκτρών, ως οικότροφους ή εξωτερικούς. Τούτο αφενός ικανοποιούσε τις κοινωνικές πιέσεις και τη ζήτηση για σπουδές υψηλού επιπέδου, αφετέρου αποτελούσε εξαιρετική πρόσοδο για τα ιδρύματα. Το S. Onofrio είχε 11 μαθητές με δίδακτρα ήδη από το 1653. Το Loreto χρέωνε δίδακτρα για φοίτηση και διαμονή σπουδαστών από το 1667, έτος που προκειμένου να καλυφθεί τη τεράστια ζήτηση, ο αριθμός σπουδαστών θα φτάσει τους εκατό, για να ανέλθει στους 150 την επόμενη δεκαετία.²⁴³ Τα δίδακτρα ήταν αρκετά υψηλότερα για τους αλλοδαπούς υποψήφιους σπουδαστές, γεγονός που εντούτοις δεν μείωσε τη ζήτηση. Επί παραδείγματι, ο Michael Kelly, περιώνυμος τενόρος ο οποίος έμελλε να συνεργαστεί με το Mozart, είχε ταξιδέψει από το Δουβλίνο στη Νάπολη για να φοιτήσει στο Loreto²⁴⁴. Σημειωτέον, από τη στιγμή που οι σπουδαστές τελικώς ενετάσσοντο στις χορωδίες ή τις ορχήστρες των ιδρυμάτων – συνεπώς κέρδιζαν χρήματα για λογαριασμό τους–, μπορούσαν να διαπραγματευτούν και να επιτύχουν είτε εκπτώσεις είτε την απαλλαγή τους από τα δίδακτρα.²⁴⁵

Οι μαθητές των *conservatorii* ξεκινούσαν τις σπουδές τους μεταξύ των 8 και 12 ετών. Η φοίτηση διαρκούσε περί τα 8-10 έτη· η έναρξη του επαγγελματικού σταδίου των μαθητών γινόταν στην ηλικία των είκοσι²⁴⁶. Μαθητές μεγαλύτεροι σε ηλικία εγίνοντο δυσκολότερα δεκτοί και μόνον εφόσον ευρίσκοντο σε προχωρημένο επίπεδο²⁴⁷. Μετά την πάροδο μερικών ετών σπουδών, οι μαθητές οι οποίοι δεν εμφάνιζαν πρόοδο απολύονταν από το ίδρυμα, ώστε να ανοίξουν θέσεις για επόμενους μαθητές. Εν γένει, η μεγάλη ζήτηση και ο αύξων αριθμός μαθητών στα κονσερβατόρια, οδήγησε τους ιθύνοντες των ιδρυμάτων στη θέσπιση ανώτατου αριθμού σπουδαστών. Ο περιορισμός του αριθμού εισακτέων και φοιτώντων αύξησε περαιτέρω τη ζήτηση και των κύρος των ιδρυμάτων, ταυτόχρονα όμως ενέτεινε τις έξωθεν πιέσεις. Οι μόνοι υποψήφιοι που εισήγοντο κατά κανόνα ανεμπόδιστα ήταν οι καστράτοι. Συχνός και ασφαλής τρόπος εισαγωγής στα κονσερβατόρια ήταν η σύναψη συμβολαίου *conductio musici* (βλ. ανωτέρω) του υποψηφίου σπουδαστή με τον *maestro di musica* ή άλλο διδάσκοντα: σε αντάλλαγμα της μεσολάβησης για εισαγωγή, ο υποψήφιος σπουδαστής παρείχε μέρος των μελλόντων εσόδων του εσόδων στον διδάσκοντα. Με αυτόν τον τρόπο επλούτισαν αρκετοί *maestri* των κονσερβατορίων, μεταξύ άλλων ο Provenzale.²⁴⁸ Άλλοι υποψήφιοι κατέφευγαν σε γνωριμίες ή διασυνδέσεις με κοσμικούς, εκκλησιαστικούς αξιωματούχους ή ανθρώπους με επιρροή.²⁴⁹ Τούτέστιν, με εξαιρέσεις τους καστράτους οι οποίοι ήταν πάντοτε ταπεινών καταβολών, από τις πλέον πτωχές αγροτικές περιφέρειες του βασιλείου, και ορισμένους τροφίμους των ορφανοτροφείων που έδειχναν ιδιαίτερη

²⁴² Fabris & di Benedetto, *ό.π.*, σ. 616-620· Fabris, *ό.π.*, σ. 54, 64, 81-82.

²⁴³ Fabris & di Benedetto, *ό.π.*, σ. 619· Fabris, *ό.π.*, σ. 26.

²⁴⁴ Hartz, *ό.π.*, σ. 77.

²⁴⁵ Weber, et al., *ό.π.*, σ. 312.

²⁴⁶ Fabris, *ό.π.*, σ. 27.

²⁴⁷ Burney, *ό.π.*, σ. 311.

²⁴⁸ Οι ιθύνοντες των κονσερβατορίων προσπάθησαν να περιορίσουν τούτο το φαινόμενο, το οποίο ωφελούσε κυρίως τον *maestro*. Fabris, *ό.π.*, σ. 24, 80.

²⁴⁹ Στο ίδιο, σ. 80.

έφεση στη μουσική, οι περισσότεροι σπουδαστές των κονσερβατορίων ανήκαν στην υψηλότερη ή μέση αστική τάξη, και σε ανθρώπους «αξιοπρεπών καταβολών».²⁵⁰

Για πολλές φτωχές οικογένειες, η ένταξη του γόνου τους σε κονσερβατόριο με την προσδοκία επιτυχημένου μελλοντικού σταδίου στη μουσική, φαινόταν ως δαπανηρή, ωστόσο υποσχόμενη μελλοντικώς επένδυση. Τα ετήσια δίδακτρα προς το τέλος του 17^{ου} αιώνα ανέρχοντο στο διόλου ευκαταφρόνητο ποσό των 25 δουκάτων. Σε ορισμένα ιδρύματα, όπως το Loreto, οι νεοεισερχόμενοι σπουδαστές πλήρωναν εφάπαξ εγγραφή 12 δουκάτων.²⁵⁴ Αφ' ης στιγμής ο μαθητευόμενος λάμβανε μέρος σε συναυλίες και κέρδιζε αρκετά χρήματα ώστε να στηρίζει την οικογένειά του, τούτη συχνά μετανάστευε από την επαρχία στην πόλη. Ταυτόχρονα, οικογένειες άλλων υποψηφίων ζητούσαν από τους νέους σπουδαστές να μεσολαβήσουν για την εισαγωγή στα κονσερβατόρια. Όλα αυτά δημιουργούσαν ένα σύνθετο κοινωνικό μηχανισμό διασυνδέσεων και αντεκδικήσεων, που μεταξύ άλλων εξέβαλε στη διαμόρφωση μεγάλου ρεύματος μεταναστεύσεως προς τη Νάπολη, κυρίως από την πτωχή περιφέρεια της Apulia, από όπου καταγόταν το μεγαλύτερο ποσοστό των μουσικών της Νάπολης του 17^{ου}-18^{ου} αιώνας.²⁵⁵

Των διδασκτρων εξαιρούντο οι ιερωμένοι, τα πολύ πτωχά παιδιά και τα ορφανά. Τα ιδρύματα παρείχαν στους σπουδαστές στέγη, τροφή, ένδυση, υπόδηση, βιβλία και μουσικά όργανα. Μετά την αρχική τους κατάρτιση, οι σπουδαστές εισήγοντο στο παραγωγικό μηχανισμό των κονσερβατορίων, τουτέστιν στο φωνητικό και οργανικό σύνολο. Συν τω χρόνω, το σύνολο εξέδραμε στην πόλη όχι μόνον για να παρουσιάσει λειτουργίες, μοτέτα, λιτανείες, essequie (κηδείες), εσπερινούς, αλλά και να παίζει μουσική σε κοσμικούς και θρησκευτικούς εορτασμούς, να παρουσιάσει θρησκευτικά δράματα στο βασιλικό ανάκτορο, σε άλλα παλάτια και σε εκκλησίες²⁵⁶. Σημειωτέον, ήδη από τη θητεία του Provenzale στο Loreto, τα ιδρύματα άρχισαν να οργανώνουν μεγάλες και άκρως επικερδείς εξωτερικές παραγωγές ορατορίων, τα οποία συνέθεταν οι maestri di cappella και παρουσίαζαν τα σύνολα των ιδρυμάτων.²⁵⁷

<i>Ετήσια δίδακτρα στα κονσερβατόρια</i>		
Loreto ²⁵¹	1662	20 δουκάτα
	έως 1667	10 δουκάτα
	1670	30 δουκάτα
	1685	23-25 δουκάτα
Poveri ²⁵²	1708	36 δουκάτα
Turchini ²⁵³	1668	12 δουκάτα
	1711	20 δουκάτα
Πίνακας 6		

²⁵⁰ Βλ. σχετικώς «Conclusion» αρχαικού εγγράφου του Loreto, 1666, όπως αυτό αναφέρεται στο Fabris, *ό.π.*, σ. 80.

²⁵¹ Στο ίδιο, σ. 26.

²⁵² Markstrom Kurt, λήμμα «Vinci, Leonardo», στο: *The New Grove, 2nd ed.*, Vol. 26, σ. 654.

²⁵³ Fabris, *ό.π.*, σ. 27.

²⁵⁴ Το ποσό των 25 δουκάτων ήταν πράγματι σεβαστό, αν κρίνει κανείς από το γεγονός ότι η χορηγία του Δούκα της Andria προς το Loreto για τα έτη 1668-1672 ήταν συνολικά 40 δουκάτα, του εμπόρου Vadaynden μεταξύ 25 και 50 δουκάτων ετησίως, και του εμπόρου Roomer 50 δουκάτα το 1669 και 100 δουκάτα το επόμενο έτος. Στο ίδιο, σ. 26-27, 80-82.

²⁵⁵ Στο ίδιο, σ. 80.

²⁵⁶ Στο ίδιο.

²⁵⁷ Όπως τα ορατόρια του Provanzale, *Il martirio di San Genaro* τα έτη 1663-1664, τα ορατόρια *La colomba ferita* και *La fenice d'Avila* το 1672, κλπ. Στο ίδιο, σ. 83-84.

5) Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΟΤΗΤΑ ΣΤΑ ΚΟΝΣΕΡΒΑΤΟΡΙΑ

Οι *convittori* (οικότροφοι μαθητές), απολάμβαναν προνομιακό καθεστώς έναντι των τροφίμων ορφανών αγοριών, που διαβιούσαν υπό καθεστώς ημιεγκλεισμού. Παρόμοιες ανισότητες υπήρχαν και ως προς τη σίτιση και στέγαση των τροφίμων και των οικότροφων. Σε αντίθεση με τους *convittori*, τα ορφανά παιδιά ήταν υποχρεωμένα να συμμετέχουν σε όλες τις μουσικές δραστηριότητες των κονσερβατορίων στην πόλη. Παρότι τη δεκαετία του 1750 θεσμοθετήθηκε η ίση μεταχείριση, εφαρμόστηκε στο ελάχιστο στην πράξη· πολλώ δε μάλλον, όταν κατά το 18ο αιώνα η φήμη των κονσερβατορίων ήταν τόσο μεγάλη που προσείλκυε σε μεγάλους αριθμούς τους γόνους της ξένης αριστοκρατίας.²⁵⁸ Σε κάθε περίπτωση, το καθεστώς διαβίωσης στα κονσερβаторία ήταν αυστηρότατο, και παρόμοιο με αυτό των Σεμιναρίων (θρησκευτικών εκπαιδευτηρίων), και η κακομεταχείριση διόλου σπάνια.²⁵⁹

Το πρόγραμμα μελέτης στα κονσερβаторία ήταν εξουθενωτικό από κάθε άποψη. Οι σπουδαστές ξυπνούσαν δύο ώρες πριν το χάραμα, και μελετούσαν ακατάπαυστα μέχρι τις οκτώ το βράδυ, με μία ώρα διακοπής για το μεσημεριανό γεύμα. Οι δε μόνες διακοπές που είχαν στη διάθεσή τους τα αγόρια ήταν λίγες μέρες το φθινόπωρο.²⁶⁰

Σε κάθε περίπτωση, οι συνθήκες μελέτης μέσα στα κονσερβаторία ήταν τόσο ελεεινές, που ήταν απορίας άξιο πως από τούτα παρήχθησαν μερικοί από τους σημαντικότερους συνθέτες της εποχής. Σύμφωνα με τις μαρτυρίες, ένεκα των περιορισμών στις αίθουσες και του πλήθους των μαθητών, οι οποίοι ενίοτε ξεπερνούσαν τους 200 ανά ίδρυμα, μαθητές διαφορετικών οργάνων ήταν αναγκασμένοι να μελετούν ταυτόχρονα πολλοί μαζί στην ίδια αίθουσα, ενώ άλλοι μελετούσαν στους πιο ακατάλληλους χώρους. Σύμφωνα με τον Charles Burney, ο οποίος επισκέφθηκε το S. Onofrio το 1770,

«στα σκαλιά του πρώτου ορόφου μελετούσε ένας τρομπετίστας ο οποίος φύσαγε το όργανο με τόση ένταση που ήταν έτοιμο να εκραγεί, λίγο παραπάνω ένα γαλλικό κόρνο έπαιζε με παρόμοιο τρόπο. Στο δωμάτιο κοινής εξάσκησης ευρίσκοντο 7-8 τσέμπαλα, ακόμη περισσότεροι βιολονίστες, και διάφορες φωνές, που όλοι μελετούσαν διαφορετικά πράγματα και φυσικά σε διαφορετικές τονικότητες. Άλλα αγόρια έγραφαν μουσική στο ίδιο δωμάτιο. Πολλά παιδιά που θα μελετούσαν εκεί την ίδια στιγμή ήταν απόντα εκείνη τη μέρα, διότι ήταν περίοδος διακοπών».²⁶¹ Ο Burney σχολίασε πως η βολική για το ίδρυμα πρακτική, ίσως έχει αρετές ως προς την εκπαίδευση των παιδιών, γιατί τους διδάσκει να μην αποσπώνται από οτιδήποτε άλλο, και να παίζουν δυνατά και καθαρά. Ωστόσο, σε αυτό το πανδαιμόνιο, ήταν αδύνατον κανείς να επιτύχει κάποια ευγένεια ή εκφραστικότητα στο παίξιμο. Τούτο άλλωστε το μαρτυρούσαν οι μετρίου επιπέδου παραστάσεις μαθητών των κονσερβατορίων. Ο Burney μας πληροφορεί επίσης πως «στο ίδιο δωμάτιο υπήρχαν κρεβάτια, τα οποία χρησίμευαν και ως καθίσματα για τα πληκτροφόρα και άλλα όργανα, και κάποια αγόρια κοιμόντουσαν. Από τα 30-40 αγόρια που έπαιζαν ταυτόχρονα, ίσως μόνο δύο να

²⁵⁸ Weber, et al., *ό.π.*, σ. 312-313.

²⁵⁹ Sanguinetti Giorgio, *The Art of Partimento –History, Theory, and Practice*, Oxford University Press, New York 2012, σ. 38-39.

²⁶⁰ Burney, *ό.π.*, σ. 336.

²⁶¹ Στο ίδιο, σ. 336

έπαιζαν το ίδιο κομμάτι. Τα τσέλα μελετούσαν όλα σε διπλανό δωμάτιο, και όλα τα ξύλινα πνευστά μαζί σε ένα άλλο. Τα χάλκινα ήταν τα μόνα για τα οποία δεν υπήρχε δωμάτιο και ήταν υποχρεωμένα να μελετούν στις σκάλες ή το πατάρι».²⁶²

6) ΚΑΣΤΡΑΤΟΙ

Την εποχή της επίσκεψης του Burney ναπολιτάνικο κονσερβατόριο του S. Onofrio σπούδαζαν 16 καστράτοι. Τα ναπολιτάνικα κονσερβατόρια υπήρξαν οι κύριοι οίκοι μουσικής εκπαίδευσης των καστράτων στην Ιταλία.²⁶³ Τούτη η απάνθρωπη πρακτική της αποκοπής πάσης ελπίδος πατρότητας, σε καμμία περίπτωση δεν διεξήγετο εντός των κονσερβατορίων, τα οποία άλλωστε τελούσαν υπό βασιλική ή αρχιεπισκοπική αιγίδα. Ο ευνουχισμός ήταν παράνομος στα ιταλικά κράτη, επισύροντας ποινή θανάτου και απειλή αφορισμού, όχι μόνον για όσους ανελάμβαναν τον ακρωτηριασμό, αλλά και για όσους γνώριζαν ότι κάτι τέτοιο θα συμβεί. Τα αγόρια αυτά προσήρχοντο στα κονσερβατόρια ήδη ευνουχισμένα· ωστόσο, πριν την τέλεση της βάρβαρης εγχείρισης, οι υποψήφιοι καστράτοι προσήγοντο στα κονσερβατόρια και εδοκιμάζοντο φωνητικώς. Στην περίπτωση που το αγόρι είχε την ατυχία να είναι υποσχόμενο φωνητικώς, οι γονείς αναλάμβαναν τα περαιτέρω και το ίδρυμα την εκπαίδευση. Βέβαια, παρά την απώλεια μίας φυσιολογικής ζωής, μία λαμπρή σταδιοδρομία καστράτου σήμαινε μεγάλη δόξα, αμέτρητα κέρδη και πολυτελέστατο βίο. Πολλώ δε μάλλον, όταν σε οικογένειες με ελάχιστα εισοδήματα η εκπαίδευση ενός από τους υιούς της ως καστράτου φάνταζε ως φοβερά προσοδοφόρος οικονομική στρατηγική.

Σε κάθε περίπτωση, οι καστράτοι αποτελούσαν ένα από τα πιο ιδιωματικά και χαρακτηριστικότερα γνωρίσματα του μουσικού βίου του 17^{ου}-18^{ου} αιώνας, καθότι διαδραμάτιζαν κεντρικό ρόλο στην οπερατική παραγωγή, αλλά και στην εκκλησιαστική μουσική σε ολόκληρη της Ευρώπης. Γεννήματα της Ιταλίας και παράγωγα του εκπαιδευτικού συστήματός της, οι πιο περιζήτητοι από τους καστράτους απολάμβαναν λαμπρές σταδιοδρομίες στις σημαντικότερες αυλές της Ευρώπης, αποκομίζοντας εξωφρενικές αμοιβές και διάγοντας πολυτελέστατο βίο ως μέλη της υψηλής κοινωνίας. Η απαγόρευση της συμμετοχής γυναικών στα λυρικά θέατρα στη Ρώμη και αλλού υποδαύλιζε τη χρήση καστράτων. Πλείστοι των καστράτων κατέληγαν σε καθολικές εκκλησίες, στις οποίες ήταν περιζήτητοι και ελάμβαναν παχυλότατες αμοιβές.²⁶⁴

Η επιτυχής εκπαίδευση των καστράτων σήμαινε ακόμη μεγαλύτερη φήμη για τα κονσερβατόρια, συνεπώς περισσότερους μελλοντικούς μαθητές και έσοδα. Τουτέστιν, οι μικροί φερέλπιδες καστράτοι, πολύτιμο αγαθό για τα κονσερβατόρια, ετύγχαναν ευνοϊκότατης μεταχειρίσεως, καταλαμβάνοντας τα πιο ζεστά δωμάτια και απολαμβάνοντας ειδικές φροντίδες για να προστατεύονται οι πολύτιμες φωνές τους.

²⁶² Στο ίδιο, σ. 336-339.

²⁶³ Arnold, «Venetian Motets and Their Singers», ό.π., σ. 321

²⁶⁴ Στο ίδιο, σ. 36 και 45.

7) ΔΙΑΡΘΡΩΣΗ ΣΠΟΥΔΩΝ ΣΤΑ ΚΟΝΣΕΡΒΑΤΟΡΙΑ

Τα ναπολιτάνικα κονσερβατόρια προσέφεραν επαγγελματική μουσική εκπαίδευση, η οποία εδραζόταν σε μία πρωτότυπη, συνεχή και συνεκτική παράδοση διδακτικών μεθόδων, η οποία είχε αποκρυσταλλωθεί ήδη από τα τέλη του 17^{ου} αιώνας. Η επιβίωση για περισσότερο από δύο αιώνες των ναπολιτάνικων εκπαιδευτικών μεθόδων κατέστη εφικτή μέσω μίας αδιάλειπτης αλυσίδας διδασκάλων και σπουδαστών· άλλωστε, οι διδάσκαλοι των κονσερβατορίων είχαν ως επί των πλείστων φοιτήσει σε αυτά. Τούτο διευκόλυνε την εσωτερική προφορική μετάδοση της γνώσης από τη μία γενεά στην επόμενη. Από την άλλη, το ναπολιτάνικο σύστημα έτεινε στην απομόνωση, το περιορισμό των επιρροών, και εν τέλει την αυτοαναφορικότητα, γεγονός που συνήδε με την προϊούσα καλλιτεχνική απομόνωση της Νάπολης.²⁶⁵

Η εκπαίδευση στα κονσερβατόρια είχε δύο κύριους άξονες: τη μουσική και τη γραμματική, συμπεριλαμβάνοντας παραπλεύρως λατινικά, θρησκευτικά και ρητορική (στις αρχές του 18^{ου} αιώνας). Οι σπουδαστές κατανέμονταν στις ακόλουθες τάξεις: θεωρίας και solfeggio, τραγουδιού, partimento, σύνθεσης, εγχόρδων, ξυλίνων, χαλκίνων. Οι maestri δίδασκαν καθημερινώς· με την άφιξη του maestro di cappella, οι προχωρημένοι μαθητές ζητούσαν άδεια να παρουσιαστούν ενώπιόν του προκειμένου να του εκθέσουν τις ασκήσεις τους. Ακολουθούσε ομαδική διάλεξη, και οι μαθητές αποσύρονταν σε ξεχωριστό δωμάτιο ο καθένας για μελέτη και διόρθωση των ασκήσεων. Τούτη η λεπτομέρεια διέφυγε από τον Burney, του οποίου η εντυπωσιακή περιγραφή αναφερόταν στους νεώτερους μαθητές, οι οποίοι μελετούσαν ομαδόν.²⁶⁶

8) ΑΛΛΗΛΟΔΙΔΑΚΤΙΚΗ

Η αλληλοδιδασκτική μέθοδος (*mutuo insegnamento*) εξυπηρετούσε την διδασκαλία πληθώρας σπουδαστών με ελάχιστο εκπαιδευτικό δυναμικό. Πραγματικά, είναι εκπληκτικό το γεγονός ότι ένας μοναδικός διδάσκαλος σύνθεσης και ένας τραγουδιού μπορούσαν να διδάξουν αποτελεσματικότερα περισσότερα από διακόσια παιδιά. Η διάρθρωση του *mutuo insegnamento* ήταν πυραμιδοειδής: Την ανώτατη επίβλεψη του διδακτικού έργου είχαν οι maestri di cappella· έποντο οι λοιποί maestri, οι οποίοι δίδασκαν μόνον τους πιο προχωρημένους σπουδαστές, εκ των οποίων οι ευφυέστεροι και πιο ταλαντούχοι, οι maesticelli, ήταν υπεύθυνοι για την εκπαίδευση των λιγότερο προχωρημένων.²⁶⁷ Κατά τον Florimo, πρώτο μελετητή των κονσερβατορίων, η διάρθρωση της εκπαίδευσης είχε ως εξής: ο maestro επέλεγε 4-5 από τους εξυπνότερους και επιμελέστερους μαθητές και δίδασκε έκαστον εξ'αυτών, παρουσία όλων, με τη μέγιστη ακρίβεια. Έκαστος των επιλέκτων δίδασκε 4-5 σπουδαστές χαμηλότερου επιπέδου, και τούτοι σε 4-5 ακόμη νεώτερους, ώσπου η γνώση να φτάσει στους αρχάριους.²⁶⁸

Ίσως το πιο αξιοσημείωτο πλεονέκτημα της αλληλοδιδασκτικής ήταν το ότι, ενώ οι σπουδαστές εδιδάσκοντο τα μυστικά της τέχνης τους, ταυτόχρονα μάθαιναν και πώς να τη διδάσκουν· όθεν, οι αρχές της τέχνης εντυπώνονταν ανεξίτηλα, όχι μόνον ως γνώση αλλά και ως τρόπος διδασκαλίας.

²⁶⁵ Sanguinetti, *The Art of Partimento*, ό.π., σ. 41.

²⁶⁶ Στο ίδιο, σ. 42.

²⁶⁷ Στο ίδιο, σ. 42-43.

²⁶⁸ Florimo Francesco, *La scuola musicale di Napoli e I suoi conservatorii*, Morano, Napoli 1881-1883, τ. II, σ. 79.

Δεν είναι τυχαίο ότι οι πλέον επιτυχημένοι διδάσκαλοι μουσικής της εποχής υπήρξαν απόφοιτοι των ναπολιτάνικων κονσερβατορίων.²⁶⁹

9) CHI CANTA, SUONA

«Όποιος τραγουδά, παίζει όργανο»: τούτος ήταν ο βασικός κανόνας της διδασκαλίας στα conservatorii.²⁷⁰ Η εκπαίδευση των figliuoli άρχιζε απαρέγκλιτα με το solfeggio, αρχικά parlato, ακολούθως cantano, κατά μόνας και ομάδον. Μόνον όταν οι μαθητές επιτύγχαναν να τραγουδούν με άνεση, ευελιξία και τονικώς ορθά δύσκολα solfeggi, τους επιτρεπόταν η διδασκαλία οργάνου. Ταυτοχρόνως, οι μαθητές εδιδάσκοντο τα στοιχεία της μουσικής γραφής και θεωρίας.



Leonardo Leo, *Solfeggio* (απόσπασμα)
Εικ. 3

10) PARTIMENTO KAI CONTRAPUNTO.

Μεταξύ άλλων, τα κονσερβατόρια απέκτησαν διεθνή φήμη χάρη στη διδασκαλία της σύνθεσης. Η εκπαιδευτική μέθοδος είχε δύο άξονες: Partimento και Contrapunto, εκ παραλλήλου διδασκόμενα. Στην πράξη, τα δύο πεδία μελέτης διέφεραν στο ότι το πρώτο ήταν αυτοσχεδιαζόμενο, ενώ το δεύτερο γραπτό.²⁷¹

Τα partimenti ήταν παιδαγωγικό εργαλείο που αναπτύχθηκε στην Ιταλία και ιδίως στη Νάπολη, και διαμόρφωσε τη μουσική σκέψη αναρίθμητων συνθετών του 18^{ου} αιώνα.²⁷² Τα partimenti, αποτελούσαν καινοτόμες ασκήσεις σύνθεσης, οι οποίες υλοποιούντο πρακτικώς, τουτέστιν

²⁶⁹ Sanguinetti, *The Art of Partimento*, ό.π., σ. 43.

²⁷⁰ Σε ένα *Canonetto a 4 voci all' infinito*, του συνθέτη και δασκάλου τραγουδιού Saverio Valente, μαθητή του Fenaroli στο Loreto, secondo maestro, οι στίχοι έχουν ως εξής: “Se tu non canti, nò, non sonerai mai, nò, nò”, όπερ: «αν δεν τραγουδήσεις, όχι, ποτέ δε θα παίζεις, όχι, όχι». Στο ίδιο, σ. 43.

²⁷¹ Στο ίδιο.

²⁷² Στο ίδιο, σ. vii.

αυτοσχεδιαστικώς, στο πληκτροφόρο.²⁷³ Στην πιο σύνθετη μορφή τους, ήταν προσχέδια συνθέσεων διαφόρων των ειδών, (αντιστικτικών, χορευτικών, ελευθέρων συνθέσεων), στα οποία εδίδετο το μπάσο (με ή χωρίς αριθμήσεις), και παρέχοντο άλλα στοιχεία, όπως είσοδοι φωνών στα πολυφωνικά έργα, μελωδικοί οδηγοί, επιγραμματικές τεχνικές ή συνθετικές οδηγίες και επεξηγήσεις, κ.ά. Στην απλούστερη μορφή τους, τα *partimenti* ήταν ασκήσεις της παραπάνω μορφής, που πραγματεύονταν διάφορες αρμονικές, μελωδικές ή πολυφωνικές διαδικασίες.



Francesco Durante, *Regole*. Partimenti για την καθυστέρηση 7ης²⁷⁴

Εικ. 4

Οι λεκτικές γραπτές πληροφορίες στα *partimenti* ήταν ελάχιστες ή ανύπαρκτες· όθεν η διδασκαλία τους είχε αποκλειστικώς πρακτική κατεύθυνση. Και τούτη ακριβώς είναι η ιδιαιτερότητα της διδασκαλίας των *partimenti*: απαιτείτο προφορική διδασκαλία, από εξάιρετους καθηγητές. Ιδεώδες πλαίσιο ανάπτυξης και αξιοποίησης τους υπήρξαν τα ναπολιτάνικα κονσερβατόρια.²⁷⁵

Πάνω απ' όλα, τα *partimenti* βοηθούσαν τους εκκολαπτόμενους συνθέτες να αφομοιώσουν το ρεπερτόριο των σημαντικότερων τυποποιημένων χειρονομιών της συγκαρινής τους μουσικής.²⁷⁶ Μέσω της πρακτικής κατεύθυνσης των *partimenti*, τόσο οι εκτελεστές όσο και οι συνθέτες καλλιεργούσαν άμεση και ενστικτώδη απόκριση στα εκτελεστικά ή συνθετικά ερεθίσματα, τουτέστιν την ανάπτυξη μουσικών αυτοματισμών, η οποία επέτρεπε τεράστια ευχέρεια και

²⁷³ Προς τα τέλη του 18^{ου} αιώνας, και γραπτώς.

²⁷⁴ Στο ίδιο, σ. 49.

²⁷⁵ Στο ίδιο, σ. 7.

²⁷⁶ Rice, *ό.π.*, σ. 33.

ταχύτητα στη σύνθεση.²⁷⁷ Κατ' αυτήν την έννοια, τα *partimenti* υπήρξαν οι αποτελεσματικότερες ασκήσεις σύνθεσης που επινοήθηκαν ποτέ, η δε χρήση τους από δασκάλους και μαθητές διήρκεσε για περισσότερο από δύομισυ αιώνες.

Η μελέτη της αντίστιξης (*contrapunto*), ανάλογα με το δάσκαλο, είχε διαφορετικές εκφάνσεις. Δύο ήταν τα κύρια πρότυπα: του Leo, με την αυστηρή αντίστιξη επί *cantus firmus* (με είδη, όπως στο Fux), και το περισσότερο ελεύθερο το οποίο θα επικρατήσει, του Durante, που προέκρινε τη ρυθμική ελαστικότητα και την αρμονική πρωτοκαθεδρία. Η μελέτη εκκινούσε με την μελέτη των πτώσεων, αρχικά με αρμονικούς σκελετούς, αργότερα με βαθμιαία την προσθήκη *diminuzioni*, ήτοι διανθίσεων και εμπλουτισμών, και προϊούσα πολυπλοκότητα σε όλες τις φωνές. Αντίστοιχη μελέτη γινόταν και σε άλλες τυποποιημένες αρμονικές διαδοχές, μεταξύ άλλων και σε *bassi ostinati*, με αρχική μελέτη των απλών σχημάτων και βαθμιαίο αρμονικό και μελωδικό εμπλουτισμό. Όταν η μελέτη των τυποποιημένων σχημάτων εξαντλείτο, η μελέτη εστρέφετο στα *disposizioni*, τουτέστιν επεξεργασίες πολυφωνικές πάνω σε δεδομένα μπάσσα. Η μελέτη εκκινούσε από το δίφωνο επίπεδο, για να περάσει διαδοχικά σε περισσότερες φωνές. Ακολουθούσε η μελέτη των μιμήσεων και της αναστρεφόμενης αντίστιξης, με απώτερο στόχο τη σύνθεση φούγκας.²⁷⁸

Σημειώνουμε τα ίδια βήματα ακολουθούσε η εκ παραλλήλου μελέτη των *partimenti*: απώτερος σκοπός της αντίστιξης ήταν η σύνθεση φωνητικής φούγκας, ενώ των *partimenti* η αυτοσχεδιαστική ανάπτυξη στο πληκτροφόρο της *fuga-partimento*. Με την ολοκλήρωση του κύκλου μελέτης της φούγκας, οι σπουδαστές επεδίδοντο στην γραφή ελεύθερων συνθέσεων. Αρχικά, με τη σύνθεση *solfeggi*, τουτέστιν κομματιών για μία ή περισσότερες φωνές και μπάσσο κοντίνουο, χωρίς κείμενο. Τα *solfeggi* ήταν η ειδικότητα των κονσερβατορίων: εκτός από φωνητικές ασκήσεις, εχρησιμοποιούντο και στη διδασκαλία των πρώτων βημάτων της ελεύθερης σύνθεσης.²⁷⁹

Το επόμενο στάδιο, ήταν η σύνθεση *arietta*, σε κείμενο του Metastasio. Τυπική της ναπολιτάνικης εκπαίδευσης πάνω σε όλα τούτα τα είδη, ήταν η εύρεση από το μαθητή πολλών εναλλακτικών λύσεων και παραλλαγών πάνω στο ίδιο μπάσσο ή κείμενο. Με αυτόν τον τρόπο, ο σπουδαστής αναγκαζόταν να αναζητά πολλές πρότυπες λύσεις στο ίδιο ζήτημα.

Τα *partimenti* έπαιζαν καίριο ρόλο στην εκπαίδευση των τραγουδιστών: η μελέτη των *partimenti* τους εξασκούσε αφενός στο να συνοδεύουν τους εαυτούς τους στα πληκτροφόρα, αφετέρου στον απαραίτητο και αυτονόητο για την τέχνη *baroque* αυτοσχεδιασμό, ο οποίος φυσικά απαιτούσε ουσιαστική γνώση του αρμονικού λεξιλογίου και της συνθετικής τυπολογίας της εποχής.²⁸⁰ Έμφαση δινόταν στον αυτοσχεδιασμό, το ζωτικό γνώρισμα της μουσικής του *baroque*: οι αυτοσχεδιασμοί, προσδοκώμενοι από το κοινό και απαιτούμενοι από τους εκτελεστές, αποτελούσαν την ενεργητική συνεισφορά μουσικότητας και δημιουργικότητας τους στα έργα.²⁸¹

²⁷⁷ Sanguinetti, *The Art of Partimento*, ό.π., σ. 6.

²⁷⁸ Στο ίδιο, σ. 46.

²⁷⁹ Στο ίδιο.

²⁸⁰ Rice, ό.π., σ. 33.

²⁸¹ Στο ίδιο, σ. 36-37.

Bernardo Pasquini, *Fuga in basso continuo*²⁸²

(fuga-partimento, με οδηγίες για τις εισόδους θέματος και το αρμονικό υπόβαθρο)

Εικ. 5

11) ΤΑ ΕΠΙΤΕΥΓΜΑΤΑ ΤΩΝ ΚΟΝΣΕΡΒΑΤΟΡΙΩΝ

Τα αποτελέσματα θα αποδειχθούν εντυπωσιακά: το δεύτερο μισό του 17ου αιώνα, τα τέσσερα ορφανοτροφεία αρρένων της Νάπολης θα μετατραπούν σε καινοφανείς εκπαιδευτικούς οργανισμούς υψηλότατου επιπέδου, χωρίς ωστόσο να απολέσουν τον προνοιακό χαρακτήρα τους. Τα κονσερβατόρια της Νάπολης απέκτησαν φήμη εφάμιλλη των ospedale της Βενετίας: αν τα κορίτσια των βενετικών ospedali έγιναν διάσημα για τις δεξιότητες, άρτιες και καλόγουστες

²⁸² Στο ίδιο, σ. 22.

εκτελέσεις τους, τα αγόρια των ναπολιτάνικων κονσερβατορίων έγιναν διάσημα στην Ευρώπη για τη δεινότητά τους στην αντίστιξη και τη σύνθεση.²⁸³

Μεγάλος είναι ο κατάλογος των μουσικών που σπούδασαν στα ορφανοτροφεία της Νάπολης και πραγματοποίησαν διεθνή σταδιοδρομία: ακολούθως, αναφέρουμε ενδεικτικώς μερικούς από τους σπουδαιότερους συνθέτες. Ο Giuseppe Porsile (1680-1750), απόφοιτος του Poveri, είχε λαμπρή σταδιοδρομία στο βασιλικό παρεκκλήσιο της Βαρκελώνης και αργότερα στη αυτοκρατορική αυλή της Βιέννης, από το 1713 ως το θάνατό του.²⁸⁴ Ο Nicola Porpora, απόφοιτος του Poveri, υπήρξε από τους διασημότερους συνθέτες της εποχής του. Η μακρά, διεθνής, επιτυχημένη του σταδιοδρομία του ξεκίνησε το 1706 με την όπερα *Agrippina*, παραγγελία της βασιλικής αυλής της Νάπολης. Ο Porpora θα αναλάβει κατά καιρούς τα κονσερβατόρια του S. Onofrio και του Loreto, αλλά τα βενετικά ospedali, Incurabili και Pietà, και θα αναδειχθεί στον πλέον επιτυχημένο διδάσκαλο τραγουδιού: στους μαθητές του συγκαταλέγονται οι δύο μεγαλύτεροι καστράτοι της εποχής του, οι Carlo Brioschi (Farinelli) και Gaetano Majorano (Caffarelli).²⁸⁵

Ο Tommaso Traetta (1727-1779), από τους σημαντικότερους συνθέτες όπερας του β' ημίσεως του 18^{ου} αιώνα και με διεθνή καριέρα, σπούδασε στο Loreto με τους Porpora και Durante.²⁸⁶ Ο Pietro Guglielmi (1728-1804), απόφοιτος του Loreto, υπήρξε σημαντικότερη φυσιογνωμία της όπερας κατά τον ύστερο 18^ο αιώνα, με διεθνή σταδιοδρομία: μεταξύ άλλων διετέλεσε maestro di cappella στον Άγιο Πέτρο της Ρώμης.²⁸⁷ Ο συνθέτης όπερας και ορατορίων Francesco Feo (1691-1761), και σύμφωνα με τον Burney ένας από τους μεγαλύτερους Ναπολιτάνους συνθέτες της εποχής του, σπούδασε στο Turchini.²⁸⁸ Ο Niccolò Jommelli (1714-1774), σπουδαστής του S. Onofrio και απόφοιτος του Turchini, υπήρξε συνθέτης όπερας διεθνούς ακτινοβολίας.²⁸⁹ Ο Gaetano Latilla (1711-1788), μαθητής των Mancini και

<i>Σημαντικοί συνθέτες, απόφοιτοι των conservatorii</i>			
Συνθέτης	Ίδρυμα	Εισαγ.	Ηλικ.
Francesco Mancini	Turchini	1688	16
Giovanni Salvatore	Turchini		
Domenico Sarro	S. Onofrio	1686	7
Giuseppe Porsile	Poveri		
Nicola Porpora	Poveri	1696	10
Domenico Scarlatti	Poveri		
Francesco Feo	Turchini	1704	13
Leonardo Vinci	Poveri	1708	12
Giovan-Battista Pergolesi	Poveri	1720?	
Niccolo Jommelli	S. Onofrio, Turchini	1725, 1728	11, 14
Gaetano Latilla	S. Onofrio	1726	15
Gennaro Manna	S. Onofrio		
Pasquale Caffaro	Turchini	1735	20
Antonio Sacchini	Loreto	1740	10
Tommaso Traetta	Loreto	1740	13
Pasquale Anfossi	Loreto	1744	17
Pietro Guglielmi	Loreto	1746	18
Niccolò Zingarelli	Loreto	1759	7
Domenico Cimarosa	Loreto	1761	12
Πίνακας 7			

²⁸³ Burney, *ό.π.*, σ. 304-305

²⁸⁴ Lawrence Bennett, λήμμα «Porsile, Giuseppe», στο: *The New Grove, 2nd ed.*, Vol. 20, σ. 175.

²⁸⁵ Hertz, *ό.π.*, σ. 71· Markstrom Kurt, Robinson Michael, λήμμα «Porpora, Nicola», στο: *The New Grove, 2nd ed.*, Vol. 20, σ. 169-172.

²⁸⁶ Daniel Hearz, McClymonds Marita, et al., λήμμα «Traetta, Tommaso», στο: *The New Grove, 2nd ed.*, Vol. 25, σ. 679-680.

²⁸⁷ James Jackman, et al., λήμμα «Guglielmi, Pietro Alessandro», στο: *The New Grove, 2nd ed.*, Vol. 10, σ. 509-516.

²⁸⁸ Hanns-Dertold Dietz, λήμμα «Feo, Francesco», στο: *The New Grove, 2nd ed.*, Vol. 8, σ. 672-675.

²⁸⁹ Από το 1745, με σύσταση του Hasse, διετέλεσε maestro di coro στο βενετικό Incurabili. Marita McClymonds, λήμμα

Veneziano στο S. Onofrio, διακρίθηκε ως συνθέτης όπερας και θρησκευτικής μουσικής στη Ρώμη και τη Βενετία, όπου και θα αναλάβει μεταξύ 1753-1766 την Pietà.²⁹⁰ Ο Pasquale Caffaro (1715-1787) έδρασε στη Νάπολη ως συνθέτης όπερας και θρησκευτικής μουσικής, καταλαμβάνοντας σημα-ντικές θέσεις όπως αυτή του maestro στη Real Cappella. Διετέλεσε maestro di cappella στο Turchini, εκεί δηλαδή όπου σπούδασε.²⁹¹ Ο Niccolò Zingarelli (1752-1837), απόφοιτος του Loreto, έδρασε ως συνθέτης όπερας στο Παρίσι και αλλού, διετέλεσε maestro di cappella στον Αγ. Πέτρο της Ρώμης και τον καθεδρικό της Νάπολης.²⁹² Ο Domenico Cimarosa (1749-1801), κεντρική μορφή της όπερας του ύστερου 18^{ου} αιώνας με διεθνή ακτινοβολία, παρακολούθησε τα πρώτα μαθήματα μουσικής στο μοναστηριακό σχολείο του ναού S. Severo de' Padri Conventuali, για να ενταχθεί αργότερα στο Loreto.²⁹³

Εξαιρετικής σημασίας για την σταδιοδρομία των σπουδαστών αποτελεί το γεγονός ότι τα ναπολιτάνικα κονσερβατόρια έδιναν τη δυνατότητα στους καλύτερους σπουδαστές σύνθεσης να παρουσιάζουν έργα τους στο ευρύ κοινό· μεταξύ άλλων, κάθε χρόνο και επί εννέα ημέρες παρουσιάζονταν έργα νέων συνθετών στο ναό του S. Francesco di Paola. Ταυτόχρονα, κατά τη διάρκεια του καρναβαλιού, τα κονσερβατόρια παρουσίαζαν κωμικές όπερες, intermezzi και ορατόρια των σπουδαστών σύνθεσης.²⁹⁴ Αυτές οι ευκαιρίες αποτέλεσαν εφαλτήριο για την επιτυχή και διεθνή σταδιοδρομία πολλών εκκολαπτόμενων συνθετών των κονσερβατορίων.

Σημειωτέον, από τα μέσα του 18^{ου} αιώνας, οι απόφοιτοι των θα κυριαρχήσουν στις θέσεις των maestri di coro των βενετικών ospedali, μεταλαμπαδεύοντας πολλές από τις εκπαιδευτικές πρακτικές των κονσερβατορίων. Ούτως ή άλλως, η άμεση ή έμμεση επίδραση του ναπολιτάνικου εκπαιδευτικού συστήματος και των αποτελεσμάτων της ήταν ευρύτατη και μακροχρόνια σε ολόκληρη την Ευρώπη: Τρόπον τινά, κάθε Ευρωπαίος συνθέτης του ύστερου 17^{ου}, του 18^{ου} και του πρώιμου 19^{ου} αιώνας, εξετέθη άμεσα ή έμμεσα στην επιρροή των ναπολιτάνων διδασκάλων και συνθετών.²⁹⁵

12) ΑΛΛΑ ΝΑΠΟΛΙΤΑΝΙΚΑ ΚΟΝΣΕΡΒΑΤΟΡΙΑ

Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός, πως εκτός των τεσσάρων κονσερβατορίων, και άλλα σχολεία μουσικής ιδρύθησαν και λειτούργησαν σε ορφανοτροφεία της Νάπολη του 17^{ου}-18^{ου} αιώνας. Το βραχύβιο Seminario Musicale di S. Gennaro de' Poveri, αλλιώς Gennarello (1670-1702),²⁹⁶ ιδρύθηκε το 1656 υπό την αιγίδα της αντιβασιλείας αμέσως μετά τη μεγάλη επιδημία πανώλης, για να στεγάσει πτωχά και ορφανά παιδιά. Από το 1670 θα λειτουργήσει σε αυτό σχολή μουσικής, η

«Jommelli, Niccolò», στο: *The New Grove*, 2nd ed., Vol. 13, σ. 178-186.

²⁹⁰ Michael Robinson, Dale Monson, λήμμα «Latilla, Gaetano», στο: *The New Grove*, 2nd ed., Vol. 14, σ. 325-327.

²⁹¹ Hanns-Dertold Dietz, λήμμα «Caffaro, (Caffaro) Pasquale», στο: *The New Grove*, 2nd ed., Vol. 4, σ. 793-794.

²⁹² R.M. Longyear, Tibaldi Rodobaldo, λήμμα «Zingarelli, Niccolò Antonio», στο: *The New Grove*, 2nd ed., Vol. 27, σ. 844-846.

²⁹³ Jennifer Johnson, Gordana Lazarevich, λήμμα «Cimarosa, Domenico», στο: *The New Grove*, 2nd ed., Vol. 5, σ. 850-855

²⁹⁴ Sanguinetti, *The Art of Partimento*, ό.π., σ. 39.

²⁹⁵ Στο ίδιο, σ. 10.

²⁹⁶ Το 1673, 15 μαθητές του S. Gennaro de' Poveri έγιναν δεκτοί στο Poveri de Gesù Christo, πιθανότατα για να λάβουν υψηλότερου επιπέδου μουσική εκπαίδευση. Βλ. σχετ. Fabris, ό.π., σ. 27.

οποία θα κλείσει το 1702, και οι μαθητές της θα μεταφερθούν στο –μη μουσικό– Conservatorio di S. Gennarello. Ταυτόχρονα, μουσική εκπαίδευση και μουσικές δραστηριότητες λάμβαναν χώρα και σε ναπολιτάνικα μοναστήρια καλογραιών και ορφανοτροφεία θηλέων, τα οποία, εντούτοις, ουδέποτε προσέγγισαν το επίπεδο των βενετικών ospedali. Επί παραδείγματι, κατά τη διάρκεια του 17^{ου} αιώνα, λειτουργούσε στο ευαγές ίδρυμα της Chiesa dello Spirito Santo, κονσερβατόριο για κορίτσια, στο οποίο εδιδάσκετο μουσική και εδίδοντο παραστάσεις. Το ίδρυμα εδιοικείτο άμεσα από το χρηματοπιστωτικό Banco de Santo Spirito, το οποίο ανήκε στην πλούσια και ισχυρή Confraternità dei Bianchi.²⁹⁷ Στις αρχές του 17^{ου} αιώνα μαρτυρούνται εικοσιένα παρόμοια κονσερβατόρια θηλέων, ορισμένων εκ των οποίων οι μουσικές δραστηριότητες είναι καταγεγραμμένες σε αρχειακά υλικά.²⁹⁸ Ωστόσο, τούτα τα κονσερβατόρια, μην έχοντας τις υποδομές και την οργάνωση των τεσσάρων μεγάλων κονσερβατορίων, θα παρακμάσουν ήδη από τις αρχές του 18^{ου} αιώνα.

13) Η ΠΑΡΑΚΜΗ ΤΩΝ ΚΟΝΣΕΡΒΑΤΟΡΙΩΝ

Σημειώνουμε, πως ο μέσος πληθυσμός των σπουδαστών ανά έτος στα τέσσερα ναπολιτάνικα κονσερβατόρια (συνολικώς) κατά πάσα πιθανότητα υπερέβαινε τους 500 ανά έτος κατά τον 17^ο αιώνα, με αυξητικές τάσεις. Οι νεοεισερχόμενοι σπουδαστές ανά έτος ήταν περί τους 100, αλλά αρκετοί από αυτούς εγκατέλειπαν τις σπουδές τους: υπολογίζεται πως το 40% δεν ολοκλήρωνε τον οκταετή κύκλο σπουδών.²⁹⁹ Προφανώς, ο αριθμός των εισακτέων –ανεξαρτήτως του προσδοκίμου σπουδαστικής σταδιοδρομίας– επηρέαζε άμεσα και έμμεσα τόσο τον αριθμό των σπουδαστών, των προχωρημένων που εργάζονταν ως ενεργοί μουσικοί στην πόλη, των αποφοίτων, τουτέστιν των νεοεισερχομένων στον μουσικό επαγγελματικό στίβο, και εν τέλει το συνολικό αριθμό μουσικών της πόλεως.

Στο βαθμό που το δυναμικό αυτό απερροφόατο προς κάλυψιν των άμεσων αναγκών της πόλεως τα κονσερβατόρια απεδεικνύοντο και εύρωστα και απαραίτητα. Εντούτοις, ήδη από τις πρώτες δεκαετίες του 18^{ου} αιώνα εμφανίζονται τα πρώτα σημεία κρίσεως: η μεγάλη, αύξουσα παραγωγή μουσικών υψηλού επιπέδου από τα κονσερβατόρια είχε δημιουργήσει υπερπροσφορά που δεν μπορούσε να απορροφηθεί από τις υπάρχουσες θέσεις μουσικών της πόλεως. Πράγματι, στις αρχές του 18^{ου} αιώνα, κάθε θέση μουσικού, ακόμη και στους πιο απομακρυσμένους, περιφερειακούς ναούς, είχε καλυφθεί. Άμεσο απότοκο της εξελίξεως αυτής ήταν η δημιουργία κύματος μετανάστευσης μουσικών προς την Ευρώπη και το Νέο Κόσμο: εκεί η ζήτηση ήταν μεγαλύτερη, πολλώ δε μάλλον, όταν τα ναπολιτάνικα κονσερβατόρια απελάμβαναν διεθνή φήμη τόσο για τους διακεκριμένους συνθέτες, όσο και για περιώνυμους τραγουδιστές (ιδίως καστράτους).³⁰⁰

²⁹⁷ Είναι ενδιαφέρουσα η συνάρθρωση χριστιανικών αδελφοτήτων και εκκλησιαστικών ή ευαγών ιδρυμάτων με τραπεζικά ιδρύματα στη Νάπολη και άλλες πόλεις κατά την πρώιμη νεωτερικότητα. Υπενθυμίζουμε τη συνάρθρωση της Casa dell' Annunziata με την ομώνυμη τράπεζα, και τις χρηματοπιστωτικές δραστηριότητες των βενετικών ospedali. Στο ίδιο, σ. 20.

²⁹⁸ Larson Keith, *The Unaccompanied Madrigal in Naples from 1536 to 1654*, Διδακτορική Διατριβή, Harvard 1985, σ. 126-127

²⁹⁹ Fabris, *ό.π.*, σ. 30.

³⁰⁰ Στο ίδιο, σ. 81.

Ταυτοχρόνως, θα σηματοδοτήσει την αρχή της παρακμής των κονσερβατορίων. Ήδη το 1743 θα ανασταλεί η λειτουργία του κονσερβατορίου στο Poveri de Gesù Christo, το οποίο εφεξής θα παραμείνει απλώς ορφανοτροφείο. Μετά το 1765, τα υπόλοιπα κονσερβατόρια της Νάπολης θα διέλθουν από μία παρατεταμένη φάση πολύπλευρης αποσύνθεσης. Σε οικονομικό επίπεδο, τα ιδρύματα θα αντιμετωπίσουν εντονότατη δυσπραγία, οφειλόμενη κυρίως στην κακοδιαχείριση και τις υπεξαιρέσεις. Η οικονομική κατάσταση στα ιδρύματα, άμεσα συνυφασμένη με τη γενικότερη οικονομική παρακμή των ιταλικών πόλεων στα τέλη του 18ου αιώνα, θα επιδεινωθεί περαιτέρω από την ανεπαρκή βασιλική χρηματοδότηση, τον καταποντισμό των χορηγιών και την εντεινόμενη μείωση του αριθμού των μαθητών.³⁰¹ Το τελευταίο υπήρξε άμεση συνάρτηση της σταδιακής πτώσης του καλλιτεχνικού επιπέδου του διδακτικού προσωπικού, το οποίο κατά το τέλος του 18ου αιώνα αποτελείτο από μετριότητες.³⁰² Στην εκπνοή του 18ου αιώνα, το 1797, το S. Onofrio θα ενσωματωθεί στο S. Maria di Loreto, που το 1806 θα συγχωνευτεί με το Turchini, για να συναποτελέσουν το Real Collegio di Musica, μια επαγγελματική σχολή μουσικής χωρίς καμμία σχέση με προνοιακές λειτουργίες.³⁰³

ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ

Η πληθωρική και πολύπτυχη τέχνη του μπαρόκ γεννήθηκε, αναπτύχθηκε και άνθισε στην Ιταλία, που εντούτοις από το 17^ο αιώνα και εφεξής εισήλθε σε τροχιά παρατεταμένης πολιτικής και οικονομικής παρακμής. Ωστόσο, η οικονομική αποσάθρωση της ιταλικής χερσονήσου, η οποία έγινε αισθητή προς το τέλος της περιόδου, δεν εμπόδισε την τεράστια ανάπτυξη της μουσικής. Τούτη η οργασμική άνθιση της μουσικής, θρησκευτικής και κοσμικής, ιδίως της όπερας, συνδυασμένη με τη μεταφορά του κέντρου των δραστηριοτήτων στο δημόσιο αστικό χώρο, θα δημιουργήσει μία πρωτόγνωρη ζήτηση για συνθέτες και μουσικούς. Η τεράστια ζήτηση ήταν αδύνατον να καλυφθεί μόνον με τις παλαιές μορφές μουσικής εκπαίδευσης, όπως η εκπαίδευση στις εκκλησιαστικές χορωδίες, η ενδοοικογενειακή εκπαίδευση, η μαθητεία σε επαγγελματίες ή στις συντεχνίες· όθεν δημιουργείται το πλαίσιο ανάπτυξης νέων θεσμών: των πρώιμων ιταλικών ορφανοτροφείων-κονσερβατορίων σε Βενετία και Νάπολη, που θα αναδειχθούν σε εκπαιδευτικούς οργανισμούς υψηλότατου, επαγγελματικού επιπέδου.

Η ανάπτυξη επαγγελματικών μουσικών σχολών στα ορφανοτροφεία και ευαγή ιδρύματα της Βενετίας και της Νάπολης θα υπερβεί κάθε προηγούμενο, και θα διαγράψει διαφορετική πορεία σε εκάστη πόλη. Ωστόσο, εν συνόλω, η ανάπτυξη των ιταλικών κονσερβατορίων υπήρξε τεράστιας σημασίας για πλείστους τους τομείς του μουσικού, κοινωνικού και οικονομικού βίου: Αφενός, κάλυψαν τις ανάγκες για τις οποίες εξαρχής δημιουργήθηκαν, τουτέστιν τη διασφάλιση της οικονομικής βιωσιμότητας των προνοιακών ιδρυμάτων στα οποία υπήγοντο. Αφετέρου, συνέδραμαν στο μέγιστο βαθμό στην άμεση κάλυψη της τεράστιας ζήτησης για μουσικούς (κυρίως στη Νάπολη). Κατά τρίτον παρείχαν υψηλότατου επαγγελματικού επιπέδου μουσικές σπουδές, και

³⁰¹ Weber, et al., *ό.π.*, σ. 313.

³⁰² Hertz, *ό.π.*, σ. 78.

³⁰³ Στο ίδιο, σ. 69.

παρήγαγαν άρτια εκπαιδευμένους μουσικούς, γεγονός που υποδαύλιζε περαιτέρω την ανάπτυξη της μουσικής. Είναι γεγονός, πως στις αρχές του 18ου αιώνα, στα κονσερβατόρια σε Βενετία και Νάπολη ήταν δυνατό να διδαχθεί σχεδόν οποιοδήποτε όργανο³⁰⁴. Τέταρτον, δημιούργησαν τεράστιο ρεύμα αρτιότητας μουσικών και εξαιρέτων συνθετών που θα κυριαρχήσουν στην Ευρώπη κατά το πρώτο μισό του 18ου αιώνα: Απόφοιτοι των ναπολιτάνικων κονσερβατορίων όπως οι Mancini, Sarro, Porpora, Domenico Scarlatti, Pergolesi, Vinci, Anfossi, Traetta, Jommelli, Sacchini, Cimarosa κλπ, θα αναδειχθούν τους πλέον περιώνυμους συνθέτες όπερας και διακεκριμένους συνθέτες θρησκευτικής μουσικής της Ευρώπης. Ταυτόχρονα, σπουδαστές των ιταλικών κονσερβατορίων θα αναδειχθούν στους διασημότερους τραγουδιστές και τραγουδίστριες όπερας, όπως οι καστράτοι Farinelli και Caffarelli, η μέτζο σοπράνο Fausta Bordoni, κ.λπ.

Πέμπτον, τα κονσερβατόρια και τα ospedali θα αποτελέσουν σημαντικότερους εργοδότες όχι μόνον για συνθέτες, αλλά και για κάθε λογής μουσικούς, οι οποίοι εργάσθηκαν σε αυτά ως διδάσκαλοι. Έκτον, τα ιδρύματα αυτά αποτέλεσαν πεδίο παραγωγής νέων συνθέσεων, καθότι στα βασικά καθήκοντα των maestro di coro (στα ospedali) ή maestro di cappella (στα conservatorii) ήταν παραγωγή νέων συνθέσεων θρησκευτικής μουσικής, και όχι μόνον: Στο ίδιο πλαίσιο υπήρξε και η πλαισίωση των θρησκευτικών τελετουργιών με concerti. Έκτον, στα βενετικά ospedali, ένεκα της προσπάθειας προσέλκυσης πολυάνθρωπων ακροατηρίων και του ανταγωνισμού με την όπερα, συνετελέσθη ένας ιδιωματικός και αξιοσημείωτος μετασχηματισμός της θρησκευτικής μουσικής, με γονιμοποίηση από πλείστα τα στοιχεία της κοσμικής μουσικής, ιδίως της όπερας και του κοντσέρτου. Έβδομον, έδωσαν τη δυνατότητα υψηλότερης μουσικής εκπαίδευσης και ανθηρής σταδιοδρομίας σε παιδιά χαμηλοτάτων καταβολών, αναδεικνύοντας το τάλαντο ανθρώπων που υπό κανονικές συνθήκες θα είχε παραμείνει στη λήθη. Όγδοον, υπήρξαν μουσικές σχολές υψηλού επιπέδου, οι πρώτες με τέτοια μαζικότητα και υψηλά αποτελέσματα, γόνιμη παρακαταθήκη για τις επόμενες γενεές. Ένατον, ευνόησαν την επινόηση και ανάπτυξη καινοτόμων εκπαιδευτικών εργαλείων, όπως τα partimenti και τα solfeggi, τα οποία θα αποδειχθούν παραγωγικότερα και θα αποτελέσουν γόνιμη παρακαταθήκη της μουσικής εκπαίδευσης. Και τέλος, με την αποδοχή σπουδαστών από το εξωτερικό, αλλά και τις υψηλότερου επιπέδου μουσικές παραγωγές σε Βενετία και Νάπολη, τα κονσερβατόρια συνέβαλαν στην περαιτέρω ανάδειξη της Ιταλίας σε μουσικό και εκπαιδευτικό κέντρο του μπαρόκ.

Παρά την κολοσσιαία συνδρομή των κονσερβατορίων στη μουσική εκπαίδευση και ευρύτερα στο ευρωπαϊκό μουσικό γίγνεσθαι, δεν πρέπει να υποτιμηθεί ο ρόλος των παραδοσιακών τρόπων μουσικής εκπαίδευσης (εκκλησιαστικές χορωδίες, μαθητεία σε επαγγελματία ή στις συντεχνίες, κ.λπ.), που παραμένει καίριος και διαρκής. Άλλωστε, τα ιταλικά κονσερβατόρια του μπαρόκ δεν υπήρξαν γενικευμένο φαινόμενο· αντιθέτως αποτέλεσαν χωρικά εστιασμένο φαινόμενο σε δύο ιταλικές πόλεις, και άμεσα συνδεδεμένο με τις ιδιαίτερες συνθήκες που επικράτησαν σε αυτές. Αν το φαινόμενο των ορφανοτροφείων-κονσερβατορίων υπήρξε περιορισμένο, το φαινόμενο των ιδρυμάτων (πτωχοκομείων, ορφανοτροφείων, ασύλων) στα οποία επικρατούσε καθεστώς εγκλεισμού και καταναγκαστικής εργασίας προσδεδεμένο με τον παραγωγικό ιστό της πόλης,

³⁰⁴ Arnold, «Instruments and Instrumental Teaching...», ό.π., σ. 80.

υπήρξε ευρύτατα διαδεδομένο στην Ευρώπη της πρώιμης νεωτερικότητας· παρά τις τεράστιες διαφορές, οι παραλληλισμοί είναι αναπόφευκτοι.³⁰⁵

Τα ιταλικά κονσερβατόρια, καίτοι στην εκπνοή του 18ου αιώνα πνέουν τα λούστια, θα αποτελέσουν γόνιμη παρακαταθήκη για τη μουσική εκπαίδευση των επομένων εποχών. Αν και η καθ' αυτό μεταλλαγή ορφανοτροφείων σε μουσικούς εκπαιδευτικούς οργανισμούς δεν θα βρει συνέχεια, το κονσερβατόριο ως θεσμός θα κυριαρχήσει στη μουσική εκπαίδευση μέχρι και τις μέρες μας.

<i>Συγκριτικά στοιχεία για τα βενετικά Ospedali και τα ναπολιτάνικα Conservatorii</i>				
	Βενετία: Ospedali		Νάπολη: Conservatorii	
Ιδρύματα	› S. Lazzaro e Medicanti	Υπό την αιγίδα οίκων πατρικών / ευγενών	› S. Maria di Loreto	Υπό βασιλική εποπτεία. Διοίκηση: επιτροπή λαϊκών
	› Incurabili		› S. Maria della Pietà dei Turchini	
	› Derelitti (Ospedaletto)		› S. Onofrio a Capuana	
	› Pietà	Υπό κρατική αιγίδα. Διοίκηση: πολυμελής επιτροπή αιρετών	› Poveri de Gesù Christo	Υπό την αιγίδα της αρχιεπισκοπής
Μαθητές	Κορίτσια [figlie di coro]		Αγόρια (συμπ. καστράτοι) [figliuoli]	
Ειδίκευση / Επίτευγμα	Εκτέλεση		Σύνθεση, εκτέλεση	
Παρουσιάσεις /Συναυλίες	Στους ναούς των ιδρυμάτων.	Θρησκευτική μουσική: Μοτέτα, ορατόρια, εσπερινοί κλπ	Στην πόλη: σε ναούς, αδελφότητες, εορτασμούς, καρναβάλι, όπερα.	Θρησκευτική μουσική, Κοσμική μουσική
Επικεφαλής	Maestro di musica, από 17ο αι. maestro di coro	Γενική εποπτεία, σύνθεση έργων, διεύθυνση χορωδίας	Primo maestro di cappella	Σύνθεση έργων, Επίβλεψη προχωρημένων
β επικεφαλής	Maestro di concerti, από 18ο αι.	Εποπτεία οργανικού συνόλου, σύνθεση	Secondo maestro di cappella	Διδασκαλία τραγ. Πληκτροφόρων
Αλληλο-διδασκική	maestre	Οργανωτικά και διδακτικά καθήκοντα	Maesticelli, maestrini	Διδασκαλία μικρότερων
μαθητές με δίδακτρα	Figlie in educatione Figlie de scelti Από 1707	Οικότροφες ως 12 (Pietà)	Convitori περίπου από 1630	Οικότροφοι ή εξωτερικοί 100 (Loreto)
Πίνακας 8				

³⁰⁵ Γαγανάκης, ό.π., σ. 201.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Adeles Harold, Hoffer Charles, Klotman Robert, *Foundations of Music Education*, Schirmer Books, New York ²1995.
- Arnold Denis, «Orphans and Ladies, The Venetian Conservatories (1680-1790)», *Proceedings of the Royal Musical Association*, 89th Session, 1962-1963, σ. 31-47
- Arnold Denis, «Venetian Motets and Their Singers», *The Musical Times*, Vol. 119, No.1622, Apr. 1978, σ. 313-321.
- Arnold Denis, «Music at the Mendicanti in the Eighteenth Century», *Music and Letters*, Vol. 65, No4, Oct. 1984, σ. 345-356.
- Arnold Denis, «Music at the Ospedali», *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 113, No 2, 1988, σ. 156-167.
- Arnold Denis, «Instruments and Instrumental Teaching in the Early Italian Conservatories», *The Galpin Society Journal*, Vol.18, Mar. 1965, σ. 72-81.
- Bairoch Paul et al., *La population des villes européennes, 800-1850*, Libraire Droz, Geneva, 1988.
- Baldauf-Berdes Jane, *Women Musicians of Venice. Musical Foundations, 1525-1855*, Clarendon Press, Oxford 1996.
- Bauman Thomas, «Music in the Marketplace. The Venetian Guild of Instrumentalists in the Later 18th Century», *Early Music*, Vol.19, No.3, August 1991, σ. 345-355.
- Bennett Lawrence, λήμμα «Porsile, Giuseppe», στο: *The New Grove*, 2nd ed., Vol. 20, σ. 175-176.
- Berdes Jane L., λήμμα «Da Ponte, Vincenta», στο: Julie Anne Sadie and Rhian Samuel (eds), *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*. Norton, London 1995, σ. 137.
- Berdes Jane L., «Della Pietà, Agata», στο: Julie Anne Sadie and Rhian Samuel (eds), *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*. Norton, London 1995, σ. 138.
- Berdes Jane L., «Della Pietà, Michielina», στο: Julie Anne Sadie and Rhian Samuel (eds), *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*. Norton, London 1995, σ. 138-9.
- Berdes Jane L., «Della Pietà, Santa», στο: Julie Anne Sadie and Rhian Samuel (eds), *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*. Norton, London 1995, σ. 139.
- Brown Howard, Fenlon Iain, λήμμα «Academy», στο: *The New Grove*, 2nd ed., Vol. 1, σ. 41-43.
- Buelow George, *A History of Baroque Music*, Indiana University Press, Bloomington 2004.
- Buelow George (ed.), *The Late Baroque Era. From the 1680's to 1740*, Prentice Hall, New Jersey 1993.
- Buelow George, «Music and Society in the Late Baroque Era»: Buelow George (ed.), *The Late Baroque Era. From the 1680's to 1740*, Prentice Hall, New Jersey 1993, σ. 1-38.
- Burney Charles, *The Present State of Music in France and Italy*, T. Becket & Co, Λονδίνο ²1773.
- Burns E.M., *Ευρωπαϊκή ιστορία. Ο δυτικός πολιτισμός: Νεώτεροι χρόνοι*, μετ. Τάσος Δαρβέρης, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη ⁴2006,
- Carter Tim, λήμμα «Arcadian Academy», στο: *The New Grove*, 2nd ed., Vol. 1, σ. 848
- Carter Tim, Butt John (ed.), *The Cambridge History of Seventeenth Century Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2005.

- Constable M.V., «The Venetian “Figlie del Coro”: Their Environment and Achievement», *Music & Letters*, Vol. 63, No3/4, Jul.-Oct. 1982, σ. 181-212.
- Γαργανάκης Κώστας, *Κοινωνική και Οικονομική Ιστορία της Ευρώπης*, ΕΑΠ, Πάτρα 1999.
- Dean Winton, λήμμα «Bordoni, Faustina», στο: *The New Grove*, 2nd ed., Vol. 3, σ. 894-895.
- De Brosses Charles, *Lettres Familières d' Italie*, Didier et Co, Paris, 1758.
- Dietz Hanns-Dertold, λήμμα «Cafaro, (Caffaro) Pasquale», στο: *The New Grove*, 2nd ed., Vol. 4, σ. 793-794.
- Dietz Hanns-Dertold, λήμμα «Feo, Francesco», στο: *The New Grove*, 2nd ed., Vol. 8, σ. 672-675.
- Dyer Joseph, λήμμα «Schola Cantorum (i)», στο: *The New Grove*, 2nd ed., Vol. 22, σ. 606.
- Enrico Eugene, *The Orchestra at San Petronio in the Baroque Era*, Smithsonian Institution Press, Washington 1976.
- Fabris Dinko, *Music in Seventeenth-Century Naples. Francesco Provenzale (1624-1704)*, Ashgate, Hampshire 2007.
- Fabris Dinko, di Benedetto Renato, λήμμα «Naples», στο: *The New Grove*, 2nd ed., Vol. 17, σ. 613-630.
- Fertonani Cesare, *La musica Strumentale di Antonio Vivaldi*, Olschki, Firenze 1998.
- Fleischhauer Günter, Dyer Joseph, et al., λήμμα «Rome», στο: *The New Grove*, 2nd ed., Vol. 21, σ. 606-637.
- Florimo Francesco, *La scuola musicale di Napoli e I suoi conservatorii*, 4 Vol., Morano, Napoli 1881-1883.
- Gianturco Carolyn, «Naples: A City of Entertainment» στο: Buelow George (ed.), *The Late Baroque Era. From the 1680's to 1740*, Prentice Hall, New Jersey 1993, σ. 94-128.
- Grout Donald, Palisca Claude, *A History of Western Music*, Norton, New York 2001.
- Hansell Sven Hostrup, «Music at the “Incurabili” in Venice at the Time of J. A. Hasse, part I», *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 23, No2, Summer 1970, σ. 282-301.
- Hansell Sven Hostrup, «Music at the “Incurabili” in Venice at the Time of J. A. Hasse, part II», *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 23, No3 (Autumn 1970), σ. 505-521.
- Heartz Daniel, *Music in European Capitals. The Galant Style, 1720-1780*, Norton, New York 2003.
- Hearz Daniel, McClymonds Marita et al., λήμμα «Traeta, Tommaso», στο: *The New Grove*, 2nd ed., Vol. 25, σ. 679-681.
- Heller Wendy, *Music in the Baroque*, Norton, New York 2014.
- Hettrick Jane, λήμμα «Bon, Anna», στο: *The New Grove*, 2nd ed., Vol. 3, σ. 845.
- Hill John Walter, *Baroque Music. Music in the Western Europe, 1580-1750*, Norton, New York 2005.
- Houssaie A. de la, *The History of the Government of Venice Wherein the Policies, Councils, Magistrates, and the Law of that State are Fully Related, and the Use of the Balloting Box*, John Starkey, London 1677.
- Jackman James, et al., λήμμα «Guglielmi », στο: *The New Grove*, 2nd ed., Vol. 10, σ. 509-516.
- Johnson Jennifer, Lazarevich Gordana, λήμμα «Cimarosa, Domenico», στο: *The New Grove*, 2nd

ed., Vol. 5, σ. 850-855.

Jones Andrew, λήμμα «Carissimi, Giacomo», στο: *The New Grove*, 2nd ed., Vol. 5, σ. 135-150.

Λεοντίδου Λίλα, *Αγεωγράφητος Χώρα: Ελληνικά Είδωλα στις Επιστημολογικές Διαδρομές της Ευρωπαϊκής Γεωγραφίας*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2009.

Longyear R.M., Tibaldi Rodobaldo, λήμμα «Zingarelli, Niccolò Antonio», στο: *The New Grove*, 2nd ed., Vol. 27, σ. 844-846.

Markstrom Kurt, Robinson Michael, λήμμα «Porpora, Nicola», στο: *The New Grove*, 2nd ed., Vol. 20, σ. 169-174.

Markstrom Kurt, λήμμα «Vinci, Leonardo», στο: *The New Grove*, 2nd ed., Vol. 26, σ. 654-657.

McClymonds Marita, λήμμα «Jommelli, Niccolò», στο: *The New Grove*, 2nd ed., Vol. 13, σ. 178-186.

Ongaro G., Selfridge-Field, E., Zoppelli L., λήμμα «Venice», στο: *The New Grove*, 2nd ed., Vol. 26, σ. 398-411.

Pagano Roberto, Boyd Malcom, et al., λήμμα «Scarlatti», στο: *The New Grove*, 2nd ed., Vol. 22, σ. 372-416.

Page Christopher, et al., λήμμα «Universities», στο: *The New Grove*, 2nd ed., Vol. 25, σ. 135-147.

Palisca Claude, λήμμα «Camerata», στο: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove*, 2nd ed., Vol. 4, σ. 870

Pincherle Marc, Marble Manton Monroe, «Vivaldi and the “Ospedali” of Venice», *The Musical Quarterly*, Vol 24, No.3 (Jul. 1938), σ. 300-312.

Ράπτης Κώστας, *Γενική Ιστορία της Ευρώπης, Τ.Α' Γενική Ιστορία της Ευρώπης από τον 6^ο έως τον 18^ο αιώνα*, ΕΑΠ, Πάτρα 1999.

Rice John, *Music in the Eighteenth Century*, Norton, New York 2013.

Robinson Michael, Monson Dale, λήμμα «Latilla, Gaetano», στο: *The New Grove*, 2nd ed., Vol. 14, σ. 325-327.

Rosand Ellen, *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*. University of California Press, Berkeley 1991.

Rosand Ellen, «Vivaldi's Stage», *The Journal of Musicology*, Vol.18 No1 (Winter 2001), University of California Press, σ. 8-30.

Rose Stephen, «Music in the Marketplace», στο: Carter Tim, Butt John (ed.), *The Cambridge History of Seventeenth Century Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2005, σ. 55-87.

Sadie Julie Anne (επιμ.), *Companion to Baroque Music*, Oxford University Press, New York, 1998.

Sadie Julie Anne, Samuel Rhian (eds), *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, Norton, London 1995.

Sadie Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition*, Macmillan, London 2001.

Sanguinetti Giorgio, *The Art of Partimento –History, Theory, and Practice*, Oxford University Press, New York 2012.

- Sanguinetti Giorgio, «The Realization of Partimenti: An Introduction», *Journal of Music Theory*, Vol.51, No1, Spring 2007, σ. 51-83.
- Selfridge-Field Eleanor, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, Dover, New York³1994.
- Selfridge-Field Eleanor, «Venice in an Era of Political Decline» στο: Buelow George (ed.), *The Late Baroque Era. From the 1680's to 1740*, Prentice Hall, New Jersey 1993, σ. 66-93.
- Selfridge-Field Eleanor, «Vivaldi's Esoteric Instruments», *Early Music*, Vol. 6, No. 3, Jul. 1978, σ. 332-338.
- Selfridge-Field Eleanor, «Music at the Pietà before Vivaldi», *Early Music*, Vol14, No3, Aug. 1986, σ. 373-386.
- Sharp Samuel, *Letters from Italy, Describing the Customs and Manners in that Country in Years 1765 and 1766*, R. Cave, London 1767.
- Stevens Denis, «Musicians in 18th-Century Venice», *Early Music*, Vol. 20, No 3, Aug., 1992, σ. 402-408
- Talbot Michael, «An Italian Overview», στο Julie Anne Sadie (επιμ.), *Companion to Baroque Music*, Oxford University Press, New York 1998, σ. 3-17.
- Talbot Michael, «Tenors and Bases at the Venetian "Ospedali"», *Acta Musicologica*, Vol.66, Fasc.2 Jul.-Dec.1994, σ. 123-138.
- Talbot Michael, «Vivaldi's Venice», *The Musical Times*, Vol.119, No.1622, Apr. 1978, σ. 314-319.
- Talbot Michael, Careri Enrico, λήμμα «Laurenti», στο: *The New Grove*, 2nd ed., Vol. 14, σ. 381-382.
- Weaver Robert Lamar, λήμμα «Melani», στο: *The New Grove*, 2nd ed., Vol. 16, σ. 333-336.
- Weber W., Arnold D., Gessele C., et al., λήμμα «Conservatories», στο: *The New Grove*, 2nd ed., Vol.6, σ. 311-324.
- Whenham John, Saunders Steven, λήμμα «Sances, Giovanni Felice», στο: *The New Grove*, 2nd ed., Vol. 22, σ. 224-225.
- Whittemore Joan, *Music of the Venetian Ospedali Composers, A Thematic Catalogue*, Pendragon Press, Stuyvesant 1995.
- Wright Edward, *Some Observations Made in Travelling through France, Italy, etc. in the Years MDCCXX, MDCCXXI and MDCCXXII*, τ.Α', A. Millar, London²1764.