



ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ



ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

PURCELL, HÄNDEL, HAYDN, MENDELSSOHN ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΕΠΕΤΕΙΟΙ

Πρακτικά Συμποσίου

Αθήνα, 27-28 Νοεμβρίου 2009



Επιμέλεια
Γιώργος Σακαλλιέρης και Ιωάννης Φούλιας



UNIVERSITY STUDIO PRESS



Τμήμα Μουσικών Σπουδών
του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου
Θεσσαλονίκης



Τμήμα Μουσικών Σπουδών του
Εθνικού και Καποδιστριακού
Πανεπιστημίου Αθηνών

PURCELL, HÄNDEL, HAYDN, MENDELSSOHN ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΕΠΕΤΕΙΟΙ

Πρακτικά Συμποσίου

Αθήνα, 27-28 Νοεμβρίου 2009

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

Γιώργος Σακαλλιέρος και Ιωάννης Φούλιας

Οργανωτική επιτροπή Τμήματος Μουσικών Σπουδών Α.Π.Θ.

Εύη Νίκα-Σαμψών, Κώστας Τσούγκρας, Γιώργος Σακαλλιέρος

Ειδικός σύμβουλος: Δημήτριος Γιάννου

Οργανωτική επιτροπή Τμήματος Μουσικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α.

Γιώργος Ζερβός, Γιώργος Φιτσιώρης, Ιωάννης Φούλιας

Ειδική σύμβουλος: Ολυμπία Ψυχοπαίδη-Φράγκου

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2011

Πρώτη έκδοση: Θεσσαλονίκη 2011

ISBN 978-960-99845-0-8

© ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ Α.Π.Θ.

Στοιχειοθεσία-Εκτύπωση

 UNIVERSITY STUDIO PRESS A.E.

Αρμενοπούλου 32, 546 35 ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Τηλ. 2310 208731, 209637, 209837 Fax 2310 216647

e-mail: info@universitystudiopress.gr

Ηλεκτρονικό βιβλιοπωλείο: www.universitystudiopress.gr

ΣΤΟΑ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ – Πεσμαζόγλου 5, 105 64 ΑΘΗΝΑ

Τηλ. & Fax 210 3211097

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΥΗ ΝΙΚΑ - ΣΑΜΨΩΝ	
Πρόλογος	7
ΟΛΥΜΠΙΑ ΨΥΧΟΠΑΙΔΗ-ΦΡΑΓΚΟΥ	
“Τραγούδια χωρίς λόγια”: η ιδέα της απόλυτης μουσικής στην ευρωπαϊκή παράδοση	11
ΜΑΡΚΟΣ ΤΣΕΤΣΟΣ	
Ο Haydn με τα μάτια του Kant	21
ΙΑΚΩΒΟΣ ΣΤΑΪΝΧΑΟΥΕΡ	
Το αστείο στη μουσική του Haydn	29
ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΘΕΜΕΛΗΣ	
Η διαμόρφωση του κλασικού στυλ στα κουαρτέτα εγχόρδων Op. 33 του J. Haydn	35
ΜΑΡΙΑΝΝΑ ΣΙΔΕΡΗ	
Η εξέλιξη του συνθετικού ύφους του Joseph Haydn στις ιταλικές του όπερες: 1762-1791	47
ΚΑΙΤΗ ΡΩΜΑΝΟΥ	
Τα σκωτσέζικα τραγούδια του Haydn	67
ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΚΙΤΣΟΣ	
‘Ο Βρετανός Ορφέας κύριος H. Purcell’: Στοιχεία ελληνικής αρχαιότητας στα κοσμικά του τραγούδια	77
ΑΝΝΑ-ΜΑΡΙΑ ΡΕΝΤΖΕΠΕΡΗ-ΤΣΩΝΟΥ	
Η όπερα <i>Dido and Aeneas</i> του Henry Purcell (1659-1695)	91
ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΑΚΑΛΛΙΕΡΟΣ	
Μιμητική αντίστιξη και τεχνικές φούγκας στο έργο των H. Purcell, G. F. Händel, J. Haydn και F. Mendelssohn-Bartholdy: ιστορική και αναλυτική επισκόπηση	101

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΓΙΑΝΝΟΥ	
Μουσικές και μουσικολογικές επέτειοι – Ένα σχόλιο	127
ΝΙΚΟΣ ΜΑΛΙΑΡΑΣ	
Φέλιξ Μέντελσον και θρησκευτική μουσική στον 19 ^ο αιώνα. Ιστορισμός και νεωτερικότητα	133
ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΤΡΙΚΟΥΠΗΣ	
Felix Mendelssohn (1809-1847): <i>Klaviertrio</i> Nr. 2 Op. 66. Ιδιαιτερότητες της μουσικής υφής και χαρακτηριστικά στοιχεία δομικής συνοχής	141
ΙΩΑΝΝΗΣ ΦΟΥΛΙΑΣ	
Οι μορφές του μενουέττου και του scherzo στο συνολικό πιανιστικό ρεπερτόριο του Joseph Haydn	157
ΚΩΣΤΑΣ ΤΣΟΥΓΚΡΑΣ	
Η παραλλαγμένη επανάληψη ως τεχνική μορφολογικής επέκτασης σε επιλεγμένα έργα του Joseph Haydn – Μια σύνδεση του εκπαιδευτικού μοντέλου του Heinrich Christoph Koch με τη μουσική του 18 ^{ου} αιώνα	173
ΓΙΩΡΓΟΣ ΦΙΤΣΙΩΡΗΣ	
Η Αρχή της Σονάτας στα όψιμα έργα μουσικής δωματίου του Χάυντν	193
ΕΥΗ ΝΙΚΑ – ΣΑΜΨΩΝ	
Παράδοση και νεωτερισμός στη συνθετική δημιουργία του Georg Friedrich Händel	213
ΙΩΝ ΖΩΤΟΣ	
Η <i>Agrippina</i> (1709) του Händel ως το απόγειο της ενετικής όπερας	227
ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΓΟΥΛΑΚΗ – ΒΟΥΤΥΡΑ	
Με αφορμή τη <i>Theodora</i> του Händel	241
ΠΥΡΡΟΣ ΜΠΑΜΙΧΑΣ	
Η μουσική εκφραστικότητα ως βασικός παράγοντας κατανόησης των “ιταλικών” σκηνικών έργων του G. F. Händel από ένα μη ιταλομαθές κοινό . .	253
ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ	273

Πρόλογος

Εύη Νίκα-Σαμψών

Οι εορτασμοί σημαντικών επετείων της μουσικής δημιουργίας είχαν συχνά γόνιμα αποτελέσματα στην παράδοση της ευρωπαϊκής μουσικολογίας, καθώς προέκυψαν σημαντικές εκδόσεις, ειδικοί τόμοι και αφιερώματα που εμπλούτισαν τη μουσικολογική βιβλιογραφία και διεύρυναν τη θεματολογία των διαφόρων πεδίων έρευνας. Με αφορμή το εορταστικό έτος 2009, το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών συνδιοργάνωσαν για πρώτη φορά διήμερο Συμπόσιο, αφιερωμένο στο έργο των συνθετών Henry Purcell (1659-1695), Georg Friedrich Händel (1685-1759), Joseph Haydn (1732-1809) και Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847). Το συμπόσιο έλαβε χώρα στην Αθήνα, την Παρασκευή και το Σάββατο, 27-28 Νοεμβρίου σε Αμφιθέατρο του Πανεπιστημίου Αθηνών και συμμετείχαν με εισηγήσεις τους μέλη Δ.Ε.Π. και ειδικοί επιστήμονες του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και του Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας.

Οι διάφορες ενότητες του Συμποσίου αναφέρονται σε ειδικά θέματα της μουσικής δημιουργίας των τεσσάρων τιμώμενων συνθετών, καλύπτοντας μέσα από τις επιμέρους μεθοδολογίες και τον τρόπο ιστορικής προσέγγισης ένα ευρύ ιστορικό φάσμα, αλλά και διαφορετικούς τρόπους αναλυτικής ερμηνείας των έργων τους.

Από άποψη θεματικής, η εισαγωγική συνεδρία του Συμποσίου αναπτύσσει θέματα αισθητικής και φιλοσοφίας της μουσικής με αναφορά στο είδος του Lied του Felix Mendelssohn-Bartholdy και στον προβληματισμό για την απόλυτη μουσική ως εσωτερικότητα του όλου ανθρώπου (Ολυμπία Ψυχραιμία-Φράγκου, «Τραγούδια χωρίς λόγια: η ιδέα της απόλυτης μουσικής στην ευρωπαϊκή παράδοση»), στην αισθητική της μουσικής του Kant και στη σχέση της με την «μικροδομική και μακροδομική κανονικότητα» της μουσικής του Haydn (Μάρκος Τσέτσος, «Ο Haydn με τα μάτια του Kant») και στις φιλοσοφικές και αισθητικές διαστάσεις της έννοιας του αστείου στο πλαίσιο της μουσικής λογικής (Ιάκωβος Σταϊνχάουερ, «Το αστείο στη μουσική του J. Haydn»).

Το έργο του Joseph Haydn (1732-1809) προσείλκυσε το ενδιαφέρον των εισηγητών και αποτέλεσε κεντρικό θέμα του Συμποσίου που αναπτύχθηκε στο πλαίσιο δύο συνεδριών, όπου παρουσιάστηκαν αρκετές εισηγήσεις που καλύπτουν τα διάφορα είδη σύνθεσης με τα οποία ασχολήθηκε ο τιμώμενος συνθέτης, τόσο από τη σκοπιά της ιστορικής μουσικολογίας, όσο και μέσα από τις αναλυτικές προσεγγίσεις της συστηματικής θεώρησης της μουσικής. Στην πρώτη συνεδρία εξετάστηκαν, μεταξύ άλλων, οι ιδιαιτερότητες του κλασικού κουαρτέτου εγχόρδων με αναφορά στα περίφημα έξι κουαρτέτα του opus 33, με τα οποία ο Haydn διαμόρφωσε το ώριμο κλασικό ύφος (Δημήτρης Θέμελης), η εξέλιξη των υφολογικών και δραματουργικών στοιχείων στις ιταλικές όπερές του που γράφτηκαν το διάστημα 1762-1791 (Μαριάννα Σιδερή) και τέλος τα σκωτζέζικα τραγούδια του Haydn, ο τρόπος επεξεργασίας τους, η

διάδοσή τους και η σύγκριση με τα Lieder της εποχής που αποτέλεσαν μια ξεχωριστή ενότητα στη δημιουργία του (Καίτη Ρωμανού). Στη δεύτερη συνεδρία με θέμα τη συνθετική δημιουργία του Haydn εντάχθηκαν οι εισηγήσεις που ερευνούν, στο πλαίσιο συστηματικών αναλυτικών και συγκριτικών προσεγγίσεων, τις μορφές του μενουέττου και του scherzo στο συνολικό πιανιστικό ρεπερτόριο του Haydn, τα δομικά τους στοιχεία και τη μορφική τυπολογία (Ιωάννης Φούλιας), την ευρηματική χρήση της παραλλαγμένης επανάληψης ως τεχνική μορφολογικής επέκτασης και τη δημιουργία διευρυμένων μουσικών δομών μέσω της «συστηματικής επέκτασης των μελωδικών και αρμονικών στοιχείων» (Κώστας Τσούγκρας), την «Αρχή της Σονάτας στα όψιμα έργα μουσικής δωματίου του Haydn» παρουσιάζοντας, μέσα από μία συγκριτική παράθεση, τις ερμηνευτικές απόψεις διαφόρων μελετητών και ανιχνεύοντας την εφαρμογή τους σε έργα μουσικής δωματίου της ύστερης περιόδου: το Κουαρτέτο εγχόρδων σε Ρε Μείζονα, opus 71 αρ. 2, 1793 και τα Τρίο για πιάνο, βιολί και τσέλο σε Ρε Μείζονα Hob. XVI: 24, 1795 και σε Ντο Μείζονα Hob. XVI: 27 1797 (Γιώργος Φιτσιώρης).

Οι ιστορικές και αναλυτικές προσεγγίσεις της δημιουργίας του Henry Purcell (1659-1695) του σημαντικότερου άγγλου συνθέτη του ύστερου 17^{ου} αιώνα αναπτύχθηκαν σε μία ξεχωριστή συνεδρία, όπου εξετάστηκαν οι επιρροές του αρχαιοελληνικού πνεύματος στη φωνητική μουσική του Purcell, οι οποίες γίνονται εμφανείς στη θεματολογία των θεατρικών έργων και των κοσμικών τραγουδιών του, αλλά και στον τρόπο ανάδειξης της σολιστικής φωνής κατά τα πρότυπα της αρχαίας ελληνικής μονωδίας (Θεόδωρος Κίτσος). Στο πλαίσιο του αφιερώματος στον Henry Purcell έγινε επίσης μία ιστορική παρουσίαση της όπερας *Διδώ και Αινείας* και ερμηνεία της μουσικοδραματικής δομής του έργου (Άννα-Μαρία Ρεντζεπέρη-Τσώνου).

Στη συνθετική δημιουργία του τέταρτου κατά χρονολογική σειρά τιμώμενου συνθέτη του Συμποσίου, του Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847), του οποίου τα 200 χρόνια από τη γέννησή του εορτάζονται διεθνώς, και ιδιαίτερα στη Γερμανία, με επανεκδόσεις, σπάνιες ερμηνείες έργων του και ειδικά μουσικολογικά αφιερώματα, αναφέρονται τρεις εισηγήσεις που αποτέλεσαν και μια ξεχωριστή συνεδρία. Η πρώτη (Νίκος Μαλιάρας, «Felix Mendelssohn και θρησκευτική μουσική στον 19ο αιώνα. Ιστορισμός και νεωτερικότητα») παρουσίασε την εξέλιξη της θρησκευτικής μουσικής κατά τον 19ο αιώνα και τη θεμελιώδη συμβολή του Mendelssohn στην αναβίωση του θρησκευτικού έργου του J. S. Bach, αλλά και την «αναγέννηση» της θρησκευτικής μουσικής προγενέστερων συνθετών κατά τις πρώτες δεκαετίες του ρομαντισμού που επηρέασε τη μουσική παραγωγή ολόκληρου του 19^{ου} αιώνα. Η δεύτερη εισήγηση (Θανάσης Τρικούπης, «Felix Mendelssohn: Τρίο για πιάνο, βιολί και τσέλο αρ. 2, opus 66. Ιδιαιτερότητες της μουσικής υφής και χαρακτηριστικά στοιχεία δομικής συνοχής») εξέτασε στο πλαίσιο μιας αναλυτικής προσέγγισης, τις ιδιαιτερότητες του είδους του τρίο για πιάνο, βιολί και τσέλο και, πιο ειδικά, τα υφολογικά και δομικά γνωρίσματα του δεύτερου και τελευταίου Τρίο του συνθέτη της ύστερης περιόδου (1845), ενώ η τρίτη εισήγηση (Γιώργος Σακαλλιέρος, «Μιμητική αντίστιξη και τεχνικές φούγκας στο έργο των H. Purcell, G. F. Händel, J. Haydn και F. Mendelssohn-Bartholdy: μία συγκριτική ιστορική και αναλυτική επισκόπηση») παρουσίασε μια συγκριτική μελέτη εφαρμογών της μιμητικής αντίστιξης στις δημιουργίες των τεσσάρων τιμώμενων συνθετών, με έμφαση στη χρήση της φούγκας κατά την περίοδο 1680-1850, εστιάζοντας στη διασύνδεση της εξέλιξης των αντιστικτικών τεχνικών με τη διαμόρφωση των επιμέρους υφολογικών τάσεων της εκάστοτε εποχής.

Τέλος, το Συμπόσιο έκλεισε με μια συνεδρία αφιερωμένη στη συνθετική δημιουργία του Georg Friedrich Händel (1685-1759), κατά την οποία παρουσιάστηκαν θέματα που αναφέρονται σε ιδιαιτερότητες του πολυσχιδούς του έργου, καλύπτοντας τα διάφορα είδη σύνθεσης και αναπτύσσοντας επιμέρους ιστορικούς προβληματισμούς σε ζητήματα πρόσληψης και σύγχρονης ερμηνείας των έργων του. Η πρώτη εισήγηση επιχείρησε να αποσαφηνίσει ζητήματα υφής, περιεχομένου και μουσικής δραματουργίας που συνδέουν τον Handel με τις τοπικές παραδόσεις στο πεδίο της όπερας και να προσδιορίσει τα νεωτεριστικά ιδιώματα που συνέτειναν στη δημιουργία του αγγλικού ορατορίου και λειτούργησαν ως συνδετικός κρίκος για τη μετέπειτα κλασική εποχή (Εύη Νίκα-Σαμφών: Παράδοση και νεωτερισμός στη συνθετική δημιουργία του Georg Friedrich Händel). Ακολούθως η εισήγηση του Ίωνα Ζώτου «Η *Agrippina* (1709) του Handel ως το απόγειο της ενετικής όπερας» εστίασε σε ιστορικά στοιχεία της βενετσιάνικης όπερας και σε ιδιαιτερότητες της μουσικής δραματουργίας του συγκεκριμένου έργου, ενώ η Τρίτη κατά σειρά εισήγηση της Αλεξάνδρας Γουλάκη-Βουτυρά, «Με αφορμή την *Theodora* του Handel», παρουσίασε τις ιδιομορφίες του έργου αλλά και του είδους του ορατορίου με αφορμή την παρουσίασή του στο Φεστιβάλ του Salzburg το καλοκαίρι του 2009, ερμηνεύοντας ζητήματα σκηνικής παρουσίασης σε σύγχρονες εκτελέσεις της εποχής μας. Σε θέματα κατανόησης, πρόσληψης αλλά και καταξίωσης της ιταλικής opera seria στο αγγλικό κοινό των πρώτων δεκαετιών του 18^{ου} αιώνα αναφέρθηκε η εισήγηση του Πύρρου Μπαμίχα («Η μουσική εκφραστικότητα ως βασικός παράγοντας κατανόησης των “ιταλικών” σκηνικών έργων του G. F. Handel από ένα μη ιταλομαθές κοινό»), με την οποία έκλεισε και η τελευταία συνεδρία του Συμποσίου.

Ακολούθησε συζήτηση και απολογισμός με την ευχή να υπάρξει συνέχεια σε αυτή τη διατμηματική συνεργασία είτε στο πλαίσιο συνδιοργάνωσης Συνεδρίων και στο μέλλον είτε στο πλαίσιο άλλων διατμηματικών συνεργασιών, οι οποίες θα συμβάλλουν στον εμπλουτισμό της ελληνικής μουσικολογικής βιβλιογραφίας και στην γόνιμη ανταλλαγή απόψεων σε ζητήματα της σύγχρονης μουσικολογικής επιστήμης.

Κλείνοντας, με αρκετή καθυστέρηση, τον πρόλογο για τα *Πρακτικά* του Συμποσίου *Purcell, Händel, Haydn, Mendelssohn: τέσσερις επέτειοι*, θα ήθελα ν' αναφερθώ στην είδηση του θανάτου του αγαπητού συναδέλφου, Ίωνα Ζώτου, η οποία μας λύπησε ιδιαίτερω. Θα τον θυμόμαστε, σ' αυτήν την τελευταία συνάντηση που είχαμε, επ' ευκαιρία της συμμετοχής του στο Συμπόσιο.

Εύη Νίκα-Σαμφών
Δεκέμβριος 2010

“Τραγούδια χωρίς λόγια”: η ιδέα της απόλυτης μουσικής στην ευρωπαϊκή παράδοση

Ολυμπία Ψυχοπαίδη-Φράγκου

Θα ήθελα να εκφράσω την ιδιαίτερη ικανοποίηση με την οποία ανοίγω αυτό το συμπόσιο, η πρωτοβουλία και η οργάνωση του οποίου ανήκουν στο παλαιότερο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του τόπου, στο Τμήμα της Θεσσαλονίκης, και στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών και ιδιαίτερα στον Τομέα Ιστορικής και Συστηματικής Μουσικολογίας αυτού.

Οι δημιουργοί τους οποίους τιμούμε σήμερα ανήκουν στον ίδιο πολιτισμικό κύκλο της ευρωπαϊκής παράδοσης και γι' αυτό επέλεξα ως τίτλο και θέμα της εισαγωγικής μου ομιλίας έναν προβληματισμό που αναφέρεται στα θεμέλια και στην κορύφωση της ευρωπαϊκής αισθητικής της μουσικής και ο οποίος διατρέχει σχεδόν όλη την ιστορική εξέλιξή της, ενώ θεματοποιείται κυρίως όταν η μουσική αποκτά αυταξία και συνειδητοποιείται ως τέχνη με δικές της μορφές, ως ένα ιδιαίτερο πεδίο του πολιτισμού και ως δημιουργικό αποτέλεσμα του υποκειμενισμού των συνθετών.

Θα προσπαθήσω να συμπυκνώσω τον σχετικό προβληματισμό, όπως αυτός διατυπώθηκε ως τώρα στο πλαίσιο της έρευνας της Μουσικολογίας και ιδιαίτερα της Αισθητικής της Μουσικής, και να συνδέσω ορισμένες διαστάσεις του με το έργο του Mendelssohn που φέρει τον τίτλο *Τραγούδια χωρίς λόγια* (*Lieder ohne Worte / Chansons sans paroles*),¹ έναν τίτλο εκ πρώτης όψεως αντιφατικό, ο οποίος δεν παραπέμπει σε προγραμματικά περιεχόμενα, αλλά διατυπώνει τον όρο για ένα νέο μουσικό είδος που θεματοποιεί την ουσία τού φαινομένου της μουσικής ως γλώσσας *sui generis*, ως μιας γλώσσας “πέρα από λέξεις”. Έτσι, θα επιχειρήσω να προβώ α) σε μια διάκριση των όρων “αυτόνομη” και “απόλυτη” μουσική, έννοιες οι οποίες αλληλοπροϋποτίθενται, αλλά, κατά την γνώμη μου, δεν ταυτίζονται, δεδομένου ότι η έννοια του “απολύτου” παραπέμπει σε μια ιδεαλιστική σφαίρα εντελώς πέρα από την κοινωνία, σε έναν “άλλο κόσμο”, και συνδέεται κυρίως με την ιδεολογία του ρομαντισμού, ενώ η έννοια της “αυτονομίας”, όπως την αντιλαμβάνομαι, εμπεριέχει τον προβληματισμό για την “αντικειμενική”, διαλεκτική κοινωνικο-ιστορική σχέση της μουσικής προς κοινωνικά περιεχόμενα, β) στην σχέση του προβληματισμού της μουσικολογικής έρευνας για τον Mendelssohn προς την αισθητική διάκριση “μορφής και περιεχομένου” και στην προσπάθεια να υπερβεί με τις μεθόδους της αυτόν τον διχασμό βάσει της ιστορικής έρευνας της συνθετικής δημιουργίας και της διατύπωσης νέας ορολογίας (όπως π.χ. “δια-μουσικό” ή “υπερ-μουσικό” / “transmusikalisch”), και γ) σε ορισμένες παρατηρήσεις

¹ Πρόκειται για τα opus 19 (1829/1830), op. 30 (1833-1834), op. 38 (1836-1837), op. 53 (1841), op. 62 (αφιερωμένο στην Clara Schumann, 1841-1844), op. 67 (1843-1845), op. 85 (1834-1845) και op. 102 (1842-1845). Πρόκειται για 48 *Τραγούδια χωρίς λόγια*, λυρικά κομμάτια για πιάνο, μοιρασμένα ανά έξι σε 8 τετράδια. Στην πλειονότητά τους είναι γραμμένα σε τριμερή ασματική μορφή, με απλή δομή και προλογικά, ενδιάμεσα ή επιλογικά μέρη (π.χ. *Λαϊκό τραγούδι*, *Πένθιμο εμβατήρι*, το οποίο παίχθηκε στην κηδεία του Mendelssohn ενορχηστρωμένο από τον Ignaz Moscheles). Λόγω της σταθερής κίνησης της συνοδείας, μερικά έχουν χαρακτηριστεί και ως σπουδές. Βλ. Peter Hollfelder, *Die Klaviermusik*, Hamburg 1999 (α' εκδ. 1989), σ. 89 κ.εξ.

σχετικά με το πρόσφατο επίπεδο της έρευνας για το εν λόγω έργο, για τα λεγόμενα του ίδιου του συνθέτη που θεμελιώνουν την άποψη για την σχέση του προς την ιδεολογία της απόλυτης μουσικής, καθώς και σε αναφορές στο επικοινωνιακό κλίμα του ρομαντισμού και της κοινωνικής και ταξικής θέσης της μουσικής στην εποχή του Mendelssohn. Δεν είναι δυνατόν, φυσικά, στο πλαίσιο αυτής της εισαγωγικής διάλεξης να εξαντλήσω, έστω και ως προσωρινή πραγμάτευση, τον συλλογισμό για τα παραπάνω θέματα· πιστεύω όμως ότι με το να τα θίξουμε ως εισαγωγικές θέσεις δημιουργούμε ένα κατάλληλο πλαίσιο προβληματισμού για την μουσική που τιμούμε σήμερα.

Οι ιστορικές διαδικασίες εξέλιξης της μουσικής προς την αυτονομία, όπως μας είναι περισσότερο ή λιγότερο γνωστές, αρχίζουν νωρίς και ήταν σταδιακές, κορυφώνονται όμως και συνειδητοποιούνται κυρίως στην κλασσικο-ρομαντική αισθητική, από τον Διαφωτισμό και μετά. Το πρόβλημα διατυπώνεται απλά, ως εξής: ποια είναι η σημασία και το νόημα μιας τέχνης “χωρίς έννοιες”, όπως είναι η μουσική, μιας “γλώσσας *suī generis*”, όπως λένε ορισμένοι, “χωρίς λέξεις”, και τι περιεχόμενο μπορούν να εκφράζουν «διαβατικές μορφές στον χρόνο» (Kant) χωρίς οπτικές αναπαραστάσεις; Με λίγα λόγια, τι είναι αυτό, το οποίο – μαζί με ή χωρίς τον Hanslick – μπορούμε να χαρακτηρίσουμε ως το “ειδικά μουσικό”;²

Νομίζουμε ότι αυτό το “ειδικά μουσικό”, η ιδιοτυπία της μουσικής ως τέχνης, είναι ένα παράδοξο και ότι αυτό το “παράδοξο” είναι εμμενές ως περιεχόμενο στη μουσική.

² Eduard Hanslick, *Για το ωραίο στη μουσική* (μετάφραση – επίμετρο: Μάρκος Τσέτσος), εκδ. Εξάντας – Νήματα, Αθήνα 2003. Βλ. σ. 59, όπου αναφέρεται η περίφημη φράση: «Το περιεχόμενο της μουσικής είναι ηχητικά κινούμενες μορφές». Αλλά και «Ό,τι σε κάθε άλλη τέχνη είναι περιγραφή, στην τέχνη των ήχων είναι ήδη μεταφορά» (σ. 61). Η παρατήρηση αυτή του Hanslick έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, επειδή χρησιμοποιεί την έννοια της μεταφοράς, δηλαδή μιαν έννοια που απέκτησε μεθοδολογική χροιά στις συζητήσεις και στις διάφορες γλωσσολογικές θεωρίες του 20ού αιώνα κυρίως σε σχέση με την διαφορά της από την κυριολεκτική γλώσσα, ενώ ήδη προηγουμένως συζητήθηκε στο πεδίο της λογοτεχνίας και θεωρήθηκε ως χαρακτηριστικό κυρίως της “λυρικής ποίησης” ή έστω της λογοτεχνίας. Για την έννοια της μεταφοράς και την σχέση της προς άλλα μέσα της γλώσσας, βλ. Δήμητρα Σγουρούδη, *Η μεταφορά και η συμβολή της στην γλώσσα*, Αθήνα 2003, όπου παρατίθεται η συζήτηση των κυριοτέρων σύγχρονων γλωσσολογικών θεωριών, ενώ ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει το κεφάλαιο «Η εικονικότητα της γλώσσας» (σ. 325-345). Η συζήτηση είχε πάρει μεγάλες διαστάσεις κατά το πέρασμα από τον κλασικισμό στον ρομαντισμό (με την διαμάχη της αισθητικής αντίληψης της τέχνης ως μίμησης και της τέχνης ως προϊόντος του υποκειμένου και του πνεύματος), τόσο στην Γερμανία, όσο και στην Βρετανία. Η λυρική ποίηση θεωρήθηκε ως η κατ’ εξοχήν “καθαρή” ποίηση και πήρε τον χαρακτήρα του προτύπου, του αρχετύπου, για όλη την λογοτεχνία: έτσι, «αυτό που συχνά εθεωρείτο ειδοποιός διαφορά ενός είδους» ανάγεται «σε καθοριστικό στοιχείο όλου του γένους» (Meyer Howard Abrams, *Ο καθρέφτης και το φως*, Αθήνα 2001, σ. 172 κ.εξ.). Στην ρομαντική Γερμανία, την θέση που είχε η λυρική ποίηση για όλη την λογοτεχνία την παίρνει η μουσική, ως πρότυπο όλων των άλλων τεχνών. Γι’ αυτό και ο Hanslick, ανεξάρτητα από όποια άλλη κριτική εναντίον του, μιλάει για “μεταφορά” και απορρίπτει το περιγραφικό στοιχείο για την μουσική. Σε έναν τέτοιο αναλογισμό βασίζονται το κατ’ αναλογία με το λυρικό στοιχείο, ιδανικό του Schumann για «ποιητική μουσική» αλλά και η ένταξη της μουσικής από τον Hegel στις ρομαντικές τέχνες. Η σχέση, όμως, μεταφοράς και “κυριολεξίας” στην απόλυτη μουσική, όπως και η σχέση πολυσημίας και μονοσημαντότητας, αφηρημένου και συγκεκριμένου, είναι πιο σύνθετη και καμιά γλωσσολογική θεωρία δεν μπορεί να βρει στην μουσική την εφαρμογή της, διότι η μουσική δεν έχει σήματα και σημασίες, αλλά νοήματα που έχουν να κάνουν με ήχους και όχι με λέξεις. Τείνουμε να πιστεύουμε ότι αν η μεταφορά στην γλώσσα εκφράζει αυτό που δεν μπορεί να λεχθεί κυριολεκτικά, η μουσική εκφράζει αυτό που δεν μπορεί να λεχθεί ούτε μεταφορικά, μετουσιώνοντας έτσι την απροσδιοριστία της γλώσσας σε κάτι συγκεκριμένο που είναι άρρητο. Θίγουμε εδώ επεξηγηματικά λίγο εκτενέστερα το θέμα αυτό, διότι, όπως θα δούμε παρακάτω, έχει κάποια σημασία για την κατανόηση των λεγομένων του Mendelssohn αλλά και για την έννοια του μουσικά λυρικού. Βλ. παρακάτω τις ρήσεις του Mendelssohn σχετικά με το είδος «χωρίς λόγια» και του Adorno για την έννοια του λυρικού.

Είναι σαν ένα “αίνιγμα”, όπως λέει ο Adorno, «του οποίου το κλειδί έχει χαθεί στα βάθη της ιστορίας»,³ ενώ η σχέση της μουσικής προς την κοινωνία και τα περιεχόμενά της είναι διφυής: προκύπτει από κοινωνικές διαδικασίες (όπως είναι και η εξέλιξη της τεχνολογίας) αλλά και είναι ανεξάρτητη από αυτές. Η μουσική είναι ταυτοχρόνως “fait social” αλλά και υπέρβαση των κοινωνικών συνθηκών, λόγω της κριτικής λειτουργίας που ασκεί σ’ αυτές μέσω της μορφής και της κατασκευής της.⁴ Το “παράδοξο” εκφράζεται σε όλα τα επίπεδα της δημιουργίας και δεν αίρεται, αλλά η κριτική λειτουργία της μουσικής μπορεί να συνδέεται με μία έννοια του “απόλυτου” που παραπέμπει σε ηθικά και πρακτικά περιεχόμενα (σε περιεχόμενα του λόγου).

Η έννοια της “απόλυτης μουσικής” ήταν μια έκφραση του πνεύματος, όπως αυτή οξύνθηκε στον ρομαντισμό, μια έννοια που προϋπέθεσε την “αυτονομία” της μουσικής από άμεσες κοινωνικές δεσμεύσεις και περιεχόμενα και που εξέφρασε την τάση να προσεγγίσει η μουσική με τα ίδια της τα μέσα την, κυρίως εγελιανή, “απόλυτη ιδέα”, να διεκδικήσει το μερίδιό της στην πραγματοποίηση του πολιτισμού, δηλαδή, αυτόνομα, χωρίς βοηθητικά στηρίγματα από άλλες σφαίρες του πολιτισμού και της τέχνης. Αυτό βασίστηκε σε γενικότερους κοινωνικοπολιτικούς “χωρισμούς”, όπως αυτοί εκφράστηκαν στην διαφωτιστική σκέψη, ως χωρισμοί κατηγοριών: π.χ. της εμπειρίας και της φαντασίας από την διάνοια, της διάνοιας από τον Λόγο και της επιστήμης από την τέχνη. Στην κοινωνία, οι χωρισμοί αυτοί εκφράστηκαν μέσα από μια διαδικασία αναγκαιότητας “αλλοτρίωσης” του ανθρώπου από το προϊόν της εργασίας του. Ο άνθρωπος αλλοτριώνεται από την φυσικότητά του και αρχίζει να βλέπει τον εαυτό του ως αντικείμενο που πρέπει να το γνωρίσει.⁵ Με τον ίδιο τρόπο “αλλοτριώνεται” και ο δημιουργός από το έργο του. Η ίδια η έννοια του “έργου”, του έτοιμου έργου, δεν δηλώνει παρά τον χωρισμό υποκειμένου και αντικειμένου, στον οποίο βασίστηκε και η παραδοσιακή διάκριση “μορφής και περιεχομένου”. Στην αναζήτηση της ενότητάς τους με τον ένα ή τον άλλο τρόπο θεμελιώνεται και η αξία της μουσικολογικής έρευνας, η οποία προσανατολίστηκε όλο και περισσότερο προς την έρευνα της δημιουργικής διαδικασίας των έργων (των σκίτσων, των διορθώσεων, των διαφόρων εκδοχών), ώσπου να φθάσει στον εντοπισμό της δημιουργικής αφορμής, του κινήτρου της έμπνευσης και της σχέσης της προς αυτό που αποκαλείται “ιδέα” των συγκεκριμένων έργων.⁶

Η έννοια της “αυτόνομης” και “απόλυτης” μουσικής δεν θα ήταν δυνατή χωρίς την εξέλιξη της τεχνολογίας των οργάνων, που έγιναν το ηχητικό μέσο έκφρασης της μουσικής και των έργων της: και μάλιστα το κυρίαρχο μέσο έκφρασης, γύρω από το οποίο άναψε και πάλι η συζήτηση περί “μορφής και περιεχομένου”, περί δομικών

³ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 2003, σ. 191-197, ιδιαίτερα 192. Βλ. επίσης, σχετικά με βασικές αρχές της αισθητικής του θεωρίας, Ολυμπία Ψυχοπαίδη-Φράγκου, «Η επικαιρότητα της Αισθητικής του Adorno. Προσεγγίσεις στην θεωρία του σήμερα», στο: *Μουσική Ανάλυση και Ερμηνεία*, εκδ. Ο.Μ.Μ.Α., Αθήνα 2006, σ. 27 κ.εξ.

⁴ Theodor W. Adorno, *Philosophie der Neuen Musik*, Frankfurt am Main 2003, Εισαγωγή.

⁵ Ολυμπία Ψυχοπαίδη-Φράγκου, *Εισαγωγή στην Ιστορική Μουσικολογία*, Πανεπιστημιακές σημειώσεις, Αθήνα 1994, κεφάλαιο «Η έννοια της ιδεολογίας», σ. 93 κ.εξ. Βλ. για το ίδιο πρόβλημα και Theodor W. Adorno, “Über das gegenwärtige Verhältnis von Musik und Philosophie”, *Gesammelte Schriften Bd. 18, V. Musikalische Schriften*, Frankfurt am Main 2003, όπου ο Adorno συνδέει τον χαρακτήρα της γλώσσας στην μουσική με την ιστορική εξέλιξη προς την υποκειμενοποίηση και την εκπραγμάτιση που αλληλοπροϋποτίθενται, και τον γλωσσικό χαρακτήρα με την εξέλιξη προς την τονικότητα και την έννοια της απόλυτης μουσικής.

⁶ Η έμπνευση δεν ταυτίζεται με την ιδέα του έργου και αυτό, διότι κατά την διάρκεια της συνθετικής διαδικασίας η αφορμή της έμπνευσης “ξεθωριάζει”, ενώ το μουσικό υλικό αυτονομείται και συγκαθορίζει την ιδέα, που με την έννοια αυτή αποτελεί μιαν εμβάθυνση της αρχικής έμπνευσης. Βλ. σχετικά με αυτά παρακάτω στο κείμενο.

ιδιοτήτων και εκφραστικών δυνατοτήτων της μουσικής. Οι έννοιες “αυτόνομη” και “απόλυτη” μουσική παραπέμπουν, δηλαδή, κυρίως στην “οργανική μουσική”, στο καθαρό “ηχείν”, “χωρίς έννοιες” και “χωρίς λόγια”. Ως αποτέλεσμα της προόδου, η καθαρά οργανική μουσική, με την οποία έγιναν δυνατά τα μεγάλα έργα, αποτελεί την χαρακτηριστική κύρια τάση του μουσικού ευρωπαϊκού πολιτισμού, που στόχευσε στην δημιουργία μουσικών μορφών που να σημαίνουν οι ίδιες κάτι μέσα σε ένα καλλιτεχνικό και θεωρητικό πλαίσιο, ως πολιτισμικό σύστημα. Η “οργανική μουσική” ήταν, λοιπόν, που μπήκε στο στόχαστρο της αισθητικής θεωρίας και που δημιούργησε, λόγω της απόστασής της από την γλώσσα, την μεγαλύτερη σπαζοκεφαλιά των φιλοσόφων, των θεωρητικών και των ίδιων των δημιουργών.⁷

Επειδή δεν υπάρχει φαινόμενο του πολιτισμού που να μην εκφράζει ένα νόημα, ακόμη κι αν αυτό σχετίζεται μόνο με την ψυχολογία του υποκειμένου-δημιουργού, το παράδοξο του τίτλου του Mendelssohn “Τραγούδια χωρίς λόγια”, που αναδιπλώνει από μόνο του το πρόβλημα της “απόλυτης μουσικής”, αποτελεί την πεμπτούσια της “αυτονομίας” της μουσικής που δεν χρειάζεται λόγια για να τραγουδήσει τις καντιλένες και τις περίτεχνες μελωδίες της. Ο Hegel άσκησε κριτική στην δεξιοτεχνική φαντασία, με τον τρόπο αυτόν όμως υποβάθμισε, χάριν της προτεραιότητας της σημασίας, αυτό το “ειδικά μουσικό”, που είναι σε θέση να μεταφέρει και να εκφράσει, σύμφωνα με την θεωρία της Zofia Lissa, «δυναμικές ρευστές μορφές της πραγματικότητας» ή, σύμφωνα με την Gisèle Brelet, «ουσιαστικές διαστάσεις της ζωής».⁸ Σ’ αυτό οφείλεται και η αδυναμία της καθαρά τεχνικής ανάλυσης των έργων να συλλάβει το νόημα και τις ερμηνευτικές διαστάσεις τους. Θα επανέλθουμε σύντομα σ’ αυτό.

Ο τίτλος “Τραγούδια χωρίς λόγια” της ομιλίας μου, μου χρησίμευσε κυρίως ως αφορμή για να αναφερθώ στο πρόβλημα της “απόλυτης μουσικής” ως κύριας χαρακτηριστικής τάσης του ευρωπαϊκού πολιτισμού. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι ένας αντιπροσωπευτικός εκφραστής μιας πλέον ώριμης και ιστορικά αναστοχαστικής μουσικολογίας, ο C. Dahlhaus, ανακεφαλαιώνει τον προβληματισμό υπό το πρίσμα της εποχής του, προσδίδοντας σε μία εν τω μεταξύ περίφημη μελέτη του τον τίτλο “Η ιδέα της απόλυτης μουσικής”. Ο Adorno διαφοροποιεί την έννοια του “απόλυτου” για την μουσική, ενώ προϋποθέτει την έννοια της “αυτονομίας” της, με την διπλή έννοια που αναφέραμε παραπάνω – ως fait

⁷ Είναι πολλά και πολυσχιδή τα παραδείγματα των προσπαθειών ένταξης της μουσικής σε ένα σημασιολογικό ή μεταφορολογικό πλαίσιο ερμηνείας. Τα περισσότερα αποτυγχάνουν ή καταλήγουν σε κοινοτοπίες, διότι «[...] “τα λεγόμενα” της μουσικής, αν υπάρχει κάτι τέτοιο, προφανώς προτάσσουν μεγαλύτερες αντιστάσεις στην μετάφραση σε άλλα μέσα απ’ ό,τι κάθε άλλη τέχνη, ή ίσως πιο σωστά, η μη-μεταφρασιμότητα γίνεται προφανής στις άλλες καλλιτεχνικές σφαίρες με αφετηρία την μουσική, δηλαδή μόνον στον βαθμό που η μουσική προσφέρει το πρότυπο της μη-μεταφρασιμότητας» (Th. W. Adorno, “Über das gegenwärtige Verhältnis von Musik und Philosophie”, ό.π., σ. 157). Ως προς την απόσταση της μουσικής από την γλώσσα, τόσο ως συγκεκριμένη διασύνδεσή της με κείμενα, όσο και κυρίως ως εννοιολογικό ή νοητικό εκφραστικό μέσο, ο Adorno προβάλλει ως κριτήριο την ιστορική διάσταση της μουσικής ως γίνεσθαι του υλικού της και θεωρεί και τον χαρακτηρισμό της ως “γλώσσας sui generis” ως ακατάλληλο να εκφράσει το νόημά της: «Ο οντολογικός ορισμός της μουσικής ως μίας γλώσσας sui generis είναι λοιπόν είτε τόσο αφηρημένος, ώστε να μην εκφράζει τίποτε άλλο εκτός από το ότι μεταξύ των μεμονωμένων μουσικών γεγονότων υπάρχει μία εκπεφρασμένη και με τον δικό της τρόπο “λογική” συνάφεια [...], είτε αυτός ο ορισμός της μουσικής ως γλώσσας καταλήγει να χαρακτηρίζει μία ουσιαστικά ιστορική, μάλιστα ακριβώς την ιστορική τάση της μουσικής ως σταθερά» (στο ίδιο, σ. 159). Στην “θεωρία του ονόματος” του Adorno, όπως αυτή αναπτύσσεται στο δοκίμιό του “Fragment über Musik und Sprache”, *Gesammelte Schriften Bd. 16*, Frankfurt am Main 2003, σ. 251-255, δεν μπορούμε να υπεισέλθουμε εδώ.

⁸ Βλ. ενδεικτικά Zofia Lissa, *Über das Spezifische der Musik*, Berlin 1957, και Gisèle Brelet, “L’esthétique du discontinu dans la musique nouvelle”, *Musiques nouvelles*, Paris 1968, σ. 253 κ.εξ.

social και ως υπέρβασης της πραγματικότητας μέσω της κριτικής· επίσης, τον απασχολούν οι μιμητικές-εκφραστικές διαστάσεις της και οι πρακτικές συνέπειες, καθώς και η σχέση της ανάλυσης προς την ερμηνευτική. Θα ήθελα να παραθέσω αυτό το κλασσικό για την αισθητική απόσπασμα, όπου, με αφορμή τον λυρισμό του Schubert, ορίζεται η έννοια της ερμηνευτικής της μουσικής με κριτική απόσταση προς την ρομαντική ερμηνευτική:

Το πρόβλημα της ερμηνευτικής [...] δεν ερευνήθηκε [...] με την απαιτούμενη οξύτητα, αλλά μόνο εθίγη στην πολεμική εναντίον του ρομαντικού ψυχολογισμού. Η κριτική κάθε μουσικής ερμηνευτικής εξουδετερώνει δίκαια κάθε ερμηνεία της μουσικής ως ποιητικής αναπαραγωγής ψυχικών περιεχομένων. Δεν νομιμοποιείται όμως να εκμηδενίσει την αναφορά στους εύστοχα πετυχημένους αντικειμενικούς χαρακτήρες αλήθειας και να αντικαταστήσει την παρατήρηση της τέχνης που χαρακτηρίζεται από υποκειμενισμό με την πίστη στην τυφλή εμμονή της. Καμία τέχνη δεν έχει ως αντικείμενο τον εαυτό της, όμως ό,τι η τέχνη θεώρησε ως συμβολικό της περιεχόμενο δεν εμφανίζεται σε αφηρημένη διάκριση από τη συγκεκριμένη του υλοποίηση. Το αντικείμενο της τέχνης είναι πρωταρχικά δεμένο αξεχώριστα με τη συγκεκριμένη του υλοποίηση και αποχωρίζεται απ’ αυτή μόνο με την ιστορία. Στην ιστορία πηγάζουν από το έργο εναλλασσόμενα περιεχόμενα και μόνο το έργο που έχει βουβαθεί υπάρχει για τον εαυτό του.⁹

Ως προς την ερμηνεία του λυρισμού, ο Adorno διαφωνεί, τόσο με την άποψη ότι ο λυρισμός εκφράζει ακριβώς αυτό που αισθάνεται ο συνθέτης ως ψυχολογικά καθορισμένο πλάσμα, όσο και με την άποψη που απαλείφει τον άνθρωπο-συνθέτη από την μουσική του και τον κάνει, σύμφωνα με μία έκφραση που αναφέρθηκε στον Bruckner, δοχείο θεϊκών εμπνεύσεων ή αποκαλύψεων. Και οι δύο αυτές απόψεις, λέει ο Adorno, έχουν στη βάση τους μία λάθος έννοια του λυρικού στοιχείου. Το λυρικό στοιχείο δεν είναι ούτε πραγματικό, ως μέρος του πραγματικού (εμπειρικού) ανθρώπου, ούτε θράυσμα της υπερβατικής πραγματικότητας, αλλά είναι απεικόνιση, είναι «εισβολή του ίδιου του πραγματικού στη δυνατότητά του».¹⁰ Ο Adorno διαβλέπει την δυνατότητα ερμηνείας της μουσικής βάσει μιας ιστορικοφιλοσοφικής κριτικής μεθόδου, που αποφεύγει τον ιστορικισμό και επομένως τον σχετικισμό, θέτοντας ως αφετηρία της σύγχρονα περιεχόμενα (όπως την *δυνατότητα* του πραγματικού που απεικονίζει η τέχνη), καθώς και την ιστορικότητα του σύγχρονου μουσικού υλικού.

Ο Ludwig Finscher, πρωτοπόρος σε θέματα ερμηνείας της νεότερης μουσικολογίας του 20ού αιώνα, καταφεύγει στην ιστορία, εισάγοντας τον όρο του “δια-μουσικού”, θέλοντας να αποφύγει την Σκύλλα προγραμματικών ή φιλολογικών ερμηνειών της “απόλυτης” οργανικής μουσικής, που ήταν μια πραγματικότητα στην εποχή του 19ου αιώνα, αλλά και την Χάρυβδη μιας φορμαλιστικής ερμηνείας της ρομαντικής συμφωνίας, που δεν ενδιαφέρεται για περιεχόμενα. Αναζωπυρώνοντας την συζήτηση για την προβληματική της σχέσης “μορφής και περιεχομένου”, παροτρύνει σε «μια ερμηνεία περιεχομένου των μουσικών έργων μέσα από τα ιστορικά τους συμφραζόμενα», ώστε να αποφεύγονται οι παρεξηγήσεις με το να συγχέεται ο ποιητικός χαρακτήρας της οργανικής μουσικής με επιφανειακές συνειρμικές αφηγήσεις και με αμφίβολες υποκειμενικές ερμηνείες.¹¹ Το “υπερ-μουσικό” στοιχείο τοποθετείται

⁹ Theodor W. Adorno, “Schubert”, στην συλλογή δοκιμίων *Moments musicaux, Gesammelte Schriften Bd. 17*, Frankfurt am Main 2003. Εδώ από την δική μου μετάφραση στο περιοδικό *Μουσικολογία*, τεύχος 18, Εξάντας, Αθήνα 2003, σ. 124-125.

¹⁰ Στο ίδιο, σ. 120-121.

¹¹ «Αυτό που προσπαθήσαμε να διαγράψουμε ήταν ταυτόχρονα πολύ σεμνό και πολύ απαιτητικό: δηλαδή την δυνατότητα να ερμηνεύσουμε μουσικά έργα, τα οποία τείνει κανείς να κατατάξει μάλλον

στην αφορμή της έμπνευσης, άρα ανιχνεύεται από την ιστορική έρευνα αυτής της αφορμής που συμπεριλαμβάνει πραγματικά ιστορικά και βιογραφικά γεγονότα, τα οποία έχει αφηγηθεί είτε ο ίδιος ο συνθέτης, είτε άλλοι σύγχρονοί του. Όμως η έμπνευση συγγέεται συχνά με το περιεχόμενο του έργου, η σύνθεση του οποίου δεν γίνεται δια μιας, αλλά αποτελεί διαδικασία που συχνά απλώνεται σε μεγάλο χρονικό διάστημα και περιλαμβάνει διορθώσεις και διάφορες εκδοχές ώσπου να πάρει την μορφή του έτοιμου έργου. Κατά την διάρκεια της διαδικασίας της σύνθεσης, το αρχικό βίωμα είναι φυσικό ότι αλλάζει μορφές, ενώ σταδιακά αυτονομείται η διαμόρφωση του μουσικού υλικού που απορροφά τον δημιουργό.¹²

Την κοπιώδη εργασία του Mendelssohn, π.χ., κατά την δημιουργία των έργων του επισημαίνει ο Schumann, γράφοντας για τα “Τραγούδια χωρίς λόγια”, πράγμα το οποίο διαψεύδει την άποψη για τον χαρακτήρα “εύκολης μουσικής σαλονιού” αυτών των κομματιών. Λόγω αυτής της προκατάληψης (άλλα, βέβαια, είναι πιο εύκολα, άλλα πιο δύσκολα και επεξεργασμένα) και προφανώς και άλλων παραγόντων, η μουσικολογία δεν ασχολήθηκε ιδιαίτερα με τα “Τραγούδια χωρίς λόγια” και η βιβλιογραφία για πολύ καιρό έμεινε ιδιαίτερα ισχνή, όπως διαπιστώνουν οι περισσότερες σύγχρονες έρευνες. Ορισμένες μελέτες αναφέρθηκαν στον “δημοφιλή χαρακτήρα” των κομματιών αυτών και στην επιφανειακή παρουσιάσή τους, χωρίς να ασχοληθούν με μορφικές και ιδίως δομικές λεπτομέρειες, οι οποίες, ωστόσο, αποδεικνύονται ως σημαντικές από την περιορισμένη έρευνα του περασμένου αιώνα, όπως π.χ. είναι η μελωδία της μεσαίας φωνής που αναπτύσσει αντιστικτικές σχέσεις, οι περίτεχνες παραλλαγές της μελωδίας, το διαρκές μπάσο της συνοδείας, η οποία συχνά αρχίζει τα κομμάτια, ή οι διάφοροι τρόποι του σύντομου επιλόγου, του Abgesang, ανάλογα με το κομμάτι. Οι τεχνικές συνταιριάζονται ανάλογα με τον χαρακτήρα του κάθε “τραγουδιού χωρίς λόγια” και οδήγησαν σε κατατάξεις από ερευνητές, όπως ο Eric Werner ή η Louise Hochdorf, η οποία, με την διατριβή της του 1938 και τις δημοσιεύσεις της, αντιμετώπισε την ανερχόμενη στις τότε πολιτικές συνθήκες δυσφήμιση του Mendelssohn και της μουσικής του.¹³ Και οι δύο αυτοί ερευνητές, τονίζοντας παράλληλα την ατομικότητα των επί μέρους κομματιών και, επομένως, την δυσκολία τυποποίησής τους, προέβησαν

στην απόλυτη παρά στην προγραμματική μουσική και των οποίων η δια-μουσική διάσταση μοιάζει να έχει κλονισθεί από ερμηνευτική αυθαιρεσία ή από αόριστες γενικές παραστάσεις. Αυτός είναι ο δρόμος, πάνω στον οποίο πρέπει να προχωρήσουμε – ίσως προσεκτικότερα, σίγουρα ακριβέστερα και με πλατύτερες βάσεις πηγών – και πέραν της terrible simplification της απόλυτης και της προγραμματικής μουσικής». Βλ. Ludwig Finscher, “»Zwischen absoluter und Programm Musik«. Zur Interpretation der deutschen romantischen Sinfonie”, στο: Hermann Danuser (επιμ.), *Geschichte und Geschichten. Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, Mainz 2003, σ. 327.

¹² Βλ. σχετικά και Bärbel Pelker, “»Zwischen absoluter und Programm Musik«. Bemerkungen zu Mendelssohns *Hebriden-Ouvertüre*”, στο: Annegrit Laubenthal (επιμ.), *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, Kassel 1995, σ. 560-571.

¹³ Louise Hochdorf, *Mendelssohns “Lieder ohne Worte” und der “Lieder-ohne-Worte”-Stil in seinen übrigen Instrumentalwerken*, διδακτορική διατριβή, Wien 1938, και Louise Hochdorf & Hans Tischler, “Mendelssohn’s Songs without Words”, *The Musical Quarterly* 33/1, 1947, σ. 1-16. Βλ. επίσης: Eric Werner, *Mendelssohn, Leben und Werk in neuer Sicht*, Zürich 1980, σ. 249. Πολλές από τις πληροφορίες που αναφέρω, καθώς και τα περίφημα παραθέματα των Einstein, Mendelssohn και Heine, αντλήθηκαν από την ερευνητική εργασία της Christa Jost, *Mendelssohns Lieder ohne Worte*, Tutzing 1988. Ο Enrico Fubini παραθέτει το ίδιο απόσπασμα από την αλληλογραφία του Mendelssohn που αναφέρεται στα “Τραγούδια χωρίς λόγια” και θίγοντας πολύ ορθά, αν και σύντομα, στο πλαίσιο μιας “Ιστορίας της Αισθητικής της Μουσικής”, το πρόβλημα της μη-μεταφρασιμότητας της μουσικής στην εννοιολογική γλώσσα, όπως και ο Adorno, τονίζει την ιδιαίτερη σημασία των κομματιών αυτών για τον Mendelssohn ως ενός είδους “Μανιφέστου της νέας ρομαντικής ποιητικής”. Με τον τρόπο αυτό, προσδίδει στο έργο αυτό και την ιστορική του διάσταση. Βλ. Enrico Fubini, *Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart / Weimar 1997 (α’ εκδ. στα ιταλικά, 1964), σ. 241 κ.εξ.

σε μια τετραμερή διάκριση: α) Solo Lied, β) Ντουέτο, γ) Μελωδία σαν χορικό a cappella, εναρμονισμένη σύμφωνα με το στυλ, και δ) Γνήσια πιανιστικό “κομμάτι χαρακτήρα”. Πρόκειται για μια κατάταξη που βασίζεται στις διακρίσεις των “Τραγουδιών χωρίς λόγια” του Schumann και η οποία σχετίζεται ανάλογα με τον τύπο τους με την ιδιαίτερη τεχνική και μορφή των κομματιών.¹⁴ Πολλά χαρακτηριστικά τους ισχύουν για όλο το έργο του Mendelssohn, όπως είναι ο τύπος της καντιλένας, καθώς επίσης συνθετικές διαδικασίες που αφορούν προβλήματα αντίστιξης, οι οποίες εμφανίζονται κυρίως στην ύστερη μουσική δωματίου και στο συμφωνικό του έργο. Στο πλαίσιο αυτό είναι σκόπιμο να αναφέρουμε πως μια γραμμή ερευνητών, που ξεκινάει από τον Ludwig Finscher, αποδεικνύει ότι το λεγόμενο “πρόβλημα Mendelssohn”, το οποίο μερικοί τοποθετούν στον “κλασικισμό” του, δεν ισχύει για τα καινοτομικά “Τραγούδια χωρίς λόγια”, τα οποία διαφέρουν από τα κομμάτια συνθετών του 18ου αιώνα όχι μόνον ως προς την δυσκολία αλλά και – κυρίως – ως προς την “ποιητική ποιότητα” (όπως υποδεικνύει και ο τίτλος τους), ούτε για τα πιο μεγάλα και δύσκολα έργα του. Έτσι, το λεγόμενο “πρόβλημα Mendelssohn” δεν έχει σχέση με τον “κλασικισμό” του, αλλά μάλλον προέκυψε από άλλα τραύματα της ιστορίας.¹⁵

Οι απόψεις του Mendelssohn για την σχέση μουσικής και γλώσσας και η υπεράσπιση της μουσικής ως αυτόνομης “γλώσσας” εμφανίζονται από νωρίς στην αλληλογραφία του, κυρίως από το 1829 και μετά, χρονολογία που συμπίπτει με τα πρώτα του “Τραγούδια χωρίς λόγια”. Σαφέστερα και οξύτερα, όμως, διατυπώνει την προτεραιότητα της καθαρής μουσικής στην περίφημη επιστολή του από το Βερολίνο, τον Οκτώβριο του 1845, όπου, αντί να συζητήσει τυχόν προγραμματικά περιεχόμενα στα “Τραγούδια χωρίς λόγια”, παραπέμπει αυστηρά στις ίδιες τις νότες των έργων:

¹⁴ Βλ. παραπάνω, στην υποσημείωση 13.

¹⁵ Ο Albrecht Riethmüller, σε άρθρο του με τίτλο «Το πρόβλημα Mendelssohn», αναρωτιέται γιατί δεν μιλάει κανείς ποτέ για “πρόβλημα Bach”, “πρόβλημα Mozart” ή “πρόβλημα Brahms”. Σκιαγραφώντας στο άρθρο αυτό ο συγγραφέας την πρόσληψη του Mendelssohn από μουσικολόγους και κριτικούς, πριν αλλά και μετά τον πόλεμο, σχολιάζει τους τρόπους διατύπωσης των γνώμων για τον συνθέτη και το ενίοτε υπόγειο στυλ υποβιβασμού της αξίας του. Δεν αμφισβητεί ότι η τακτική εξαφάνισης από τον χάρτη του Mendelssohn την εποχή του φασισμού είχε μακρά ιστορία (όπως ήταν η αποτυχία της λεγόμενης “χειραφέτησης των Εβραίων” και των προσπαθειών τους προσαρμογής με την παράλληλη εκ νέου άνοδο του γερμανικού εθνικισμού τον 19ο αιώνα), αλλά παρ’ όλα αυτά ανιχνεύει επιρροές της ιδεολογίας της πρωταρχικής κοινότητας (όπως π.χ. του Wagner) σε θεωρητικούς, όπως ο Ernst Bloch, και σε συνθέτες της μεταπολεμικής πρωτοπορίας («Οι εικόνες του εχθρού μοιάζουν φανερά» και «ίσως [...] οι ιδεολόγοι της κοινότητας και η λεγόμενη Πρωτοπορία μοιάζουν πιο πολύ μεταξύ τους απ’ ό,τι συνηθίζεται να πιστεύει κανείς»· βλ. Albrecht Riethmüller, “Das Problem Mendelssohn”, *Archiv für Musikwissenschaft* 59/3, 2002, σ. 210-221). Ο συγγραφέας αυτού του άρθρου κάνει επίσης κριτική στον Carl Dahlhaus για τον Πρόλογό του στην έκδοση των πρακτικών (1974) του επετειακού συνεδρίου για τον Mendelssohn του 1972, όπου ο Dahlhaus επικεντρώνεται στο πρόβλημα του μουσικού κλασικισμού στον Mendelssohn (πρβλ. επίσης Carl Dahlhaus, “Mendelssohn und die musikalischen Gattungstraditionen”, *Gesammelte Schriften Bd. 6* [Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts III], Laaber 2003). Ο Wulf Konold, ερευνητής και συγγραφέας της μουσικής στο φασισμό, δημοσιεύει το 1984 το βιβλίο του *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit*, όπου αναφέρεται στις αντισημιτικές προκαταλήψεις εναντίον του Mendelssohn και αιτείται μιας κριτικής οικειοποίησης των “Τραγουδιών χωρίς λόγια” στην σύγχρονη εποχή και μιας τιμητικής θέσης για τα κομμάτια αυτά σε μian “Ιστορία του λυρικού κομματιού για πιάνο” (βλ. ό.π., σ. 265, και στο ίδιο, κεφάλαιο XIII, “Lieder mit und ohne Worte”). Για το θέμα της θρησκευτικής και κοινωνικής ταυτότητας του Mendelssohn στις συνθέσεις του, βλ. ενδεικτικά: Richard Hauser, “In rührend feierlichen Tönen”· Hans Meyer, “Emanzipation und Eklektizismus”· Heinz-Klaus Metzger, “Noch einmal: Die erste Walpurgisnacht. Versuch über eine andere Allegorese”· Rainer Riehn, “Das Eigene und das Fremde. Religion und Gesellschaft im Komponieren Mendelssohns”, στο: *Felix Mendelssohn Bartholdy, Musik-Konzepte* 14-15, München 1980. Βλ. επίσης τα εμπεριστατωμένα άρθρα για τον Mendelssohn στις εγκυκλοπαίδειες *New Grove* και *MGG*.

Μιλάει κανείς τόσο πολύ για μουσική και όμως λέει κανείς τόσο λίγα. Νομίζω γενικά ότι οι λέξεις [η υπογράμμιση δική μου] δεν αρκούν γι' αυτό και αν έβρισκα ότι ακούσαν, τότε στο τέλος δεν θα έγραφα καθόλου μουσική. Ο κόσμος παραπονείται ότι η μουσική είναι τόσο πολυσήμαντη, ώστε είναι αμφίβολο το τί θα έπρεπε να σκεφθεί, ενώ τις λέξεις τις καταλαβαίνει ο καθένας. Σε μένα συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο. Και όχι μόνον με ολόκληρες ομιλίες, αλλά και με μεμονωμένες λέξεις. Κι αυτές μού φαίνονται τόσο πολυσήμαντες, τόσο αόριστες, τόσο παρεξηγήσιμες σε σχέση με μια σωστή μουσική, η οποία πληροί την ψυχή με χίλια καλύτερα πράγματα απ' ό,τι οι λέξεις... Αν με ρωτήσετε, τί σκέφθηκα, σας απαντώ: ακριβώς το τραγούδι, όπως υπάρχει εκεί.¹⁶

Ο Alfred Einstein χαρακτηρίζει αυτό το κείμενο ως τον «ωραιότερο λόγο που γράφτηκε ποτέ για την δικαίωση της απόλυτης μουσικής». Με μια έννοια, και η λεγόμενη φορμαλιστική θεωρία του Hanslick (*Για το ωραίο στη μουσική*) δεν αποτελεί παρά όξυνση και επέκταση της άποψης του Mendelssohn, όπως αυτή εκφράζεται εδώ και υλοποιείται στα «Τραγούδια χωρίς λόγια».¹⁷

Υποβοηθούμενη από τα λεγόμενα του ίδιου του Mendelssohn, η νεότερη έρευνα προσανατολίσθηκε κυρίως προς την μορφική και δομική ανάλυση των «Τραγουδιών χωρίς λόγια», επιβεβαιώνοντας την άποψη ότι δεν πρόκειται, στην πραγματικότητα, για τραγούδια με νοερό κείμενο, ούτε και για μουσική που έχει την αφορμή της σε κείμενο. Όπως φαίνεται, η συζήτηση για την σχέση της απόλυτης μουσικής με τις άλλες τέχνες, αλλά και με την προγραμματική μουσική, η οποία είναι χαρακτηριστική κυρίως για το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, είχε ήδη αρχίσει να απασχολεί τους συνθέτες και τους ερασιτέχνες ήδη στο πρώτο μισό του αιώνα. Ο Schumann, ο οποίος βρίσκει διέξοδο στον χαρακτηρισμό «ποιητική μουσική», δηλαδή, στην πραγματικότητα, απόλυτη μουσική με χαρακτηριστικό νόημα το λυρικό στοιχείο, όπως το αντιλαμβάνομαι, πιστεύει ότι τα «Τραγούδια χωρίς λόγια» του Mendelssohn «θα έπρεπε ίσως να δίνουν την αφορμή να γράφονται ποιήματα». Πράγμα που επιχείρησαν πολλοί κατά τον 19ο αιώνα, αν και μερικοί συνέλαβαν ότι μ' αυτό διαστρέφεται η πρόθεση των κομματιών αυτών του Mendelssohn και παρατήρησαν ότι, όταν προσπάθησαν να βάλουν λόγια στα «τραγούδια» αυτά, παρ' όλο που επρόκειτο για επιτυχημένα ποιήματα που μπορούσαν να τραγουδηθούν σύμφωνα με τις μελωδίες, οι «αιθέριοι σκοποί» των κομματιών γίνονταν βαρείς σαν μολύβι, γιατί πρόκειται, στην πραγματικότητα, για «αισθήματα, για τα οποία δεν υπάρχουν λόγια».¹⁸ Το Lied, όπως ωραία το διατυπώνει ο Heinrich Schwab, είναι ταυτόχρονα μια μελωδία και ένα «λέγειν». Ο ιστορικός χωρισμός τους δημιουργήσε την ανάγκη να αποκτήσει η γλώσσα μουσικότητα και η μουσική να αποκτήσει «ομιλία», άρα, διατυπωμένο υπερβολικά, ούτε η ποίηση χρειάζεται μουσική, ούτε η μουσική λόγια, για να αναδείξουν το νόημά τους. Προσωπικά, νομίζω ότι στην περίφημη παραπάνω ρήση του Mendelssohn ιδιαίτερη βαρύτητα έχει η φράση: «Και αν είχα στο νου μου για το ένα ή το άλλο μία συγκεκριμένη λέξη ή συγκεκριμένες λέξεις, δεν θα ήθελα να τις εκφράσω σε κανέναν άνθρωπο, γιατί η λέξη δεν σημαίνει για τον έναν αυτό που σημαίνει για τον άλλον, γιατί μόνον το τραγούδι λέει το ίδιο στον έναν και ξυπνάει σ' αυτόν το ίδιο συναίσθημα, όπως και στον άλλον. Ένα συναίσθημα, που όμως δεν εκφράζεται με τις ίδιες λέξεις». Ο Mendelssohn θίγει μ' αυτό το πρόβλημα της

¹⁶ Βλ. Chr. Jost, E. Fubini, W. Konold, ό.π. Σύμφωνα με τον Κωνσταντίνο Φλώρο, η σκέψη για μια ανανέωση της οργανικής μουσικής σύμφωνα με αρχές της φωνητικής μουσικής απασχόλησε πολλούς συνθέτες κατά το πρώτο τρίτο του 19ου αιώνα. Την χρονιά της έκδοσης των πρώτων «Τραγουδιών χωρίς λόγια», το 1832, ο Schumann γοητευόταν με την ιδέα μιας «Όπερας χωρίς κείμενο». Βλ. Constantin Floros, *Musik als Botschaft*, Wiesbaden 1989, σ. 127.

¹⁷ Βλ. Chr. Jost, ό.π., σ. 17.

¹⁸ Στο ίδιο.

επικοινωνίας που βασίζεται στην δυνατότητα κατανόησης του συγκεκριμένου νοήματός της («Αυτό που μου εκφράζει μια μουσική που αγαπώ δεν είναι για μένα υπερβολικά ακαθόριστες σκέψεις, ώστε να τις συλλάβω με λέξεις, αλλά υπερβολικά καθορισμένες»). Η μουσική για τον Mendelssohn δεν είναι πολυσήμαντη, αλλά έχει ένα συγκεκριμένο νόημα, έχει σημασίες που δεν εκφράζονται με την γλώσσα, ούτε την επικοινωνιακή, ούτε την γλώσσα της ποίησης. Ο Mendelssohn εδώ δεν λαμβάνει υπ’ όψιν του ότι η απόλαυση της μουσικής συχνά βασίζεται σε “παρεξηγήσεις”, αλλά εγείρει το αίτημα της “αντίστοιχης κατανόησης”, δηλαδή της δικής του πρόθεσης, πράγμα που απαιτεί την ύπαρξη του ονομαζόμενου “δεκτικού ερασιτέχνη”, αν όχι του “ιδανικού ακροατή”. Στην ουσία, πρόκειται για το νόημα του λυρικού στοιχείου της μουσικής, το οποίο ο Adorno ερμηνεύει με μεθοδολογική οξύνοια ως απεικονίσεις της “δυνατότητας της πραγματικότητας” και ως συμβολικό περιεχόμενο των “αντικειμενικών χαρακτήρων της αλήθειας”.¹⁹

Η διένεξη για την σχέση μουσικής και γλώσσας, ανάλυσης και ερμηνευτικής, προγραμματικής και απόλυτης μουσικής, αναζωπυρώνεται κατά καιρούς με διάφορες μορφές. Πρόκειται για ένα πρόβλημα που απασχολεί – και πρέπει να απασχολεί – μέχρι σήμερα τον αισθητικό προβληματισμό, αλλά και τον ιστορικό και κοινωνιολογικό, βάσει διεπιστημονικών κριτικών μεθόδων. Δεδομένου ότι, μετά τον χωρισμό της φιλοσοφίας σε διακεκριμένους κλάδους, η εξειδίκευση σήμερα έχει φθάσει στο έπακρο, έτσι ώστε μεθοδολογικές απλώς απόψεις να έχουν εξελιχθεί σε ιδιαίτερα πεδία, το δε αίτημα της ενοποίησης, στον βαθμό που υπάρχει, να διεκδικείται πλέον από διάφορα νεότερα πεδία, σε μεγάλο βαθμό θετικιστικής – αν όχι τεχνολογικής – κατεύθυνσης, το καθήκον μιας κριτικής Αισθητικής εξακολουθεί να είναι και σήμερα η αντίσταση εναντίον της ισοπέδωσης των ατομικών και ιστορικών διαστάσεων των έργων. Η ιστορική διάσταση, είτε ως “ιστορικό ίχνος”, όπως λέει ο Dahlhaus, είτε ως σύγχρονος ερμηνευτικός αναλογισμός, όπως απαιτεί ο Adorno, ενυπάρχει στο ίδιο το έργο και τις δομές του. Πιστεύω ότι η προβληματική αυτή αφορά και τους άλλους τιμώμενους συνθέτες: τον Haydn, τον Händel και τον Purcell, διότι χωρίς την ιστορική διαμόρφωση της έννοιας της “απόλυτης” ή “αυτόνομης” μουσικής (μερικοί δεν τις διαχωρίζουν καθόλου), η μουσικολογία δεν θα είχε εννοιολογικές αρχές για την ένταξη των ιστορικών ειδών.

Θα ήθελα να κλείσω την ομιλία μου με μία μαρτυρία, που δείχνει ότι οι παρεξηγήσεις και οι προκαταλήψεις για τα έργα οφείλονται συχνά όχι στα ίδια (στην δημιουργία),

¹⁹ Από σημειολογική άποψη, είναι ενδιαφέρον το ότι η Ivanka Stoianova, στο βιβλίο της *Geste – Text – Musique*, Παρίσι 1978, επιβεβαιώνει την άποψη περί μη-μεταφρασιμότητας των προ-γλωσσικών, όπως λέει, διαδικασιών της μουσικής, βασιζόμενη στην παρατήρηση του E. Benveniste (1969), ότι «ο άνθρωπος δεν διαθέτει πολλά διακριτά συστήματα για την ίδια σχέση σημασιών». Για τον λόγο αυτό, αρνείται την δυνατότητα μεταφοράς γλωσσολογικών σημάτων στη μουσική και ερμηνεύει τον μουσικό “λόγο” ως ένα δια-γλωσσολογικό σύστημα, που παίρνει το νόημά του από την μικροδομική ανάλυση όλων των παραμέτρων των ενοτήτων του (βλ. I. Stoianova, ό.π., σ. 18-34). Η δεκαετία του 1970 χαρακτηρίζεται από μια νέα στροφή προς γλωσσολογικές, σημειολογικές και σημασιολογικές μεθόδους και προς την σχέση τους με την τέχνη (ιδιαίτερα η γαλλική σχολή θεωρητικών). Η συγκριτική κριτική των θεωριών αυτών στο παραπάνω κείμενο ανιχνεύει, μεταξύ των άλλων, την δυνατότητα ενός “σήματος” στην μουσική ως “εικόνας”, ως μιας έννοιας που αίρει την διάκριση σημαίνοντος – σημαινόμενου. Ήδη το 1928, ο Adorno, στο απόσπασμα του άρθρου του για τον Schubert που παραθέτουμε στο κείμενό μας παραπάνω, διατυπώνει μια ερμηνευτική θεωρία που βασίζεται στην έννοια του “λυρικού” ως “απεικόνιση” που συμβολίζει την «εισβολή της πραγματικότητας στη δυνατότητά της». Δεν δέχεται την έννοια του “σήματος” για την μουσική και μιλάει για την άρση και υπέρβαση της σχέσης σημαίνοντος και σημαινόμενου (βλ. και Theodor W. Adorno, «Μερικές σχέσεις μεταξύ μουσικής και ζωγραφικής», μτφρ. Ολυμπία Ψυχοπαίδη-Φράγκου, *Μουσικολογία* 10-11, εκδ. Νήσος, Αθήνα 1998, σ. 14-27).

αλλά στην πολυεπίπεδη κοινωνική πρόσληψή τους και στον ιδεολογικό χαρακτήρα του πολιτισμού κάθε εποχής.²⁰ Τα “Τραγούδια χωρίς λόγια” είναι σαφώς κομμάτια “για γνώστες και ερασιτέχνες” (“für Kenner und Liebhaber”), αλλά η, ίσως ελαφρά ειρωνική, ρήση του Mendelssohn, ότι είναι «μόνον για κυρίες», ασφαλώς παρεξηγήθηκε σε μια εποχή του σαλονιού, των άλμπουμ και των αφιερωμάτων για κοινωνικούς λόγους, διότι οι “κυρίες” αυτές που εννοεί ο Mendelssohn ήταν εξαιρετικές βιρτουόζοι (η Clara Schumann, η αδελφή του Fanny, η πρώτη βιολοντσελίστα στην ιστορία, Lisa Cristiani, κ.ά.).²¹ Αλλά σε μια κοινωνία, όπου το παίξιμο του πιάνου ήταν σύμβολο της κοινωνικής τάξης νέων κοριτσιών, τα κομμάτια του Mendelssohn συμπεριλαμβάνονταν ως καθήκον για την καλή εκμάθηση του πιάνου, πράγμα που δεν σήμαινε ότι παίζονταν και καλά. Ο Heinrich Heine,²² μάλιστα, διαμαρτύρεται το 1843 για την επιβάρυνση της ακοής του, ως εξής:

Αλλά η κυριαρχική μπουρζουαζία πρέπει, λόγω των αμαρτιών της, να υποφέρει όχι μόνον από παλιές κλασσικές τραγωδίες και τριλογίες που δεν είναι κλασσικές, αλλά οι δυνάμεις του ουρανού την καταδίκασαν να υποφέρει από μία ακόμη πιο φρικιαστική καλλιτεχνική απόλαυση, δηλαδή από εκείνο το Pianoforte, από το οποίο τώρα δεν μπορεί κανείς να ξεφύγει πουθενά, το οποίο ακούγεται να ηχεί σε όλα τα σπίτια, σε κάθε συντροφιά, μέρα και νύχτα. Μάλιστα, pianoforte λέγεται το όργανο του μαρτυρίου, με το οποίο η τωρινή φρίκα κοινωνία βασανίζεται και πειθαρχείται για όλα της τα παραπτώματα. Ας μπορούσε, τουλάχιστον, να μην συμπάσχει και ο αθώος που δεν φταίει γι’ αυτά! Αυτό το αιώνιο παιχνίδι με το πιάνο δεν υποφέρεται πια!²³

Έτσι, ο Heine συνδέει με ειρωνεία και χιούμορ την ταξική του κριτική με την ιδεολογία της πρόσληψης της εποχής του. Ελπίζω να μπόρεσα να συμπυκνώσω τα βασικά προβλήματα που συνδέονται με την προσωπικότητα του Mendelssohn και να έδειξα την επικαιρότητα ορισμένων εξ αυτών για την μουσικολογική και αισθητική έρευνα σήμερα.

²⁰ «Ο Mendelssohn, όπως κάθε συνθέτης, δεν φταίει για την ιστορία της πρόσληψής του», επισημαίνει χαρακτηριστικά ο Albrecht Riethmüller, “Das Problem Mendelssohn”, ό.π., σ. 221. Βλ. και την υποσημείωση 15 στο παρόν κείμενο.

²¹ Βλ. Chr. Jost, ό.π.

²² Heinrich Heine, *Lutetia. Berichte über Politik, Kunst und Volksleben*, Zweiter Teil – LV, *Gesammelte Schriften Bd. 9*, Frankfurt am Main 1981, σ. 434. Παρατίθεται στο: Chr. Jost, ό.π., σ. 56. Η μετάφραση του αποσπάσματος είναι δική μου.

²³ Η ενόχληση του Heine δεν οφείλεται, προφανώς, μόνον στις κακές ερμηνείες, αλλά και σε μια διαφωτιστική άποψη σχετικά με τον χαρακτήρα της μουσικής. Είναι ενδιαφέρον ότι και ο Kant, από την άποψη της αστικής συμβίωσης στην πόλη (Urbanität), θεωρεί ως ελάττωμα της μουσικής την ιδιότητα του ήχου να εξαπλώνεται και να ενοχλεί τους γείτονες. Πρόκειται για μία παρατήρηση που σήμερα, με τα μέσα διάδοσης της μουσικής και την “ηχητική ρύπανση”, αποκτά ιδιαίτερη σημασία από κοινωνιολογική άποψη.

Ο Haydn με τα μάτια του Kant

Μάρκος Τσέτσος

Σε κάποιο σημείο από την *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, ο Kant προβαίνει σε μία παρατήρηση με σημασία για την τέχνη της εποχής του, της εποχής του Διαφωτισμού, και, κατ' επέκταση, για τη μουσική του Haydn, που κατά κοινή ομολογία αντιπροσωπεύει αυτή την εποχή αυθεντικά:¹ «Σε ένα πράγμα, που είναι δυνατό μόνο μέσω μιας πρόθεσης, σε ένα κτήριο, ακόμα και σε ένα ζώο, η κανονικότητα, που συνίσταται στη συμμετρία, πρέπει να εκφράζει την ενότητα της εποπτείας, η οποία συνοδεύει την έννοια του σκοπού και ανήκει στη γνώση. Όπου όμως πρέπει να συντηρηθεί ένα ελεύθερο παιχνίδι των παραστατικών δυνάμεων (υπό τον όρο όμως ότι δεν παρακωλύει τη διάνοια) [...], η κανονικότητα, που εκδηλώνεται ως βία, πρέπει όσο το δυνατό να αποφεύγεται [...]. Κάθε τι άκαμπτα κανονικό (που προσεγγίζει τη μαθηματική κανονικότητα) έχει την ακαλαισθησία ότι δεν διασκεδάζει για πολύ με την παρατήρησή του, αλλά, εφόσον δεν έχει ως ρητή πρόθεση τη γνώση ή ορισμένο πρακτικό σκοπό, προκαλεί ανία. Αντίθετα, αυτό με το οποίο η φαντασία μπορεί να παίζει ανεπιτήδευτα και σκόπιμα είναι κάθε φορά νέο και ουδείς το βαριέται».² Η παρατήρηση αυτή του Kant εκπλήσσει για πολλούς λόγους. Πρώτον, αντιβαίνει στο γράμμα και το πνεύμα της αισθητικής του θεωρίας, η οποία δεν στοχεύει στη διατύπωση κανόνων για την τέχνη, αλλά αναζητά τις προϋποθέσεις που εγγυώνται καθαρές αισθητικές κρίσεις· και στις προϋποθέσεις αυτές δεν συγκαταλέγονται ούτε η πάσης φύσεως χρησιμότητα των έργων τέχνης, ούτε η υπαγωγή τους σε έννοιες, έστω και αν πρόκειται για έννοιες αισθητικές, όπως αυτές της συμμετρίας ή της ασυμμετρίας. Δεύτερον, η παραπάνω παρατήρηση διαφοροποιείται αισθητά από την καθιερωμένη αντίληψη για την κλασικιστική τέχνη της εποχής, που υποτίθεται ότι προκρίνει τη συμμετρία ως έναν από τους καθοριστικούς παράγοντες ομορφιάς.

Για να κατανοήσει κανείς την εκ μέρους του Kant πρόταξη της μη κανονικότητας ως αισθητικού κριτηρίου πρέπει αφενός να ανατρέξει στο σύνολο της αισθητικής του θεωρίας, αφετέρου να εντάξει αυτή την τελευταία στην ευρύτερη διαμάχη για ζητήματα τέχνης που έλαβε χώρα κατά την εποχή του Διαφωτισμού. Κύριος σκοπός της αναλυτικής του ωραίου στην τρίτη καντιανή κριτική πραγματεία είναι η διαφοροποίηση των αισθητικών κρίσεων από τις γνωστικές. Στις τελευταίες, η φαντασία συνενώνει το ετερογενές των δεδομένων της αισθητηριακής αντίληψης σε μία ενιαία εποπτεία, την οποία υπαγάγει κατόπιν στην έννοια ενός αντικειμένου. Κάθε έννοια αντικειμένου, τώρα, εμπεριέχει έναν κανόνα οργάνωσης των μερών του· για παράδειγμα, η έννοια ενός ανθρώπινου σώματος προϋποθέτει τη σύνθεση των επιμέρους μελών του με ένα συγκεκριμένο τρόπο, σύμφωνα δηλαδή με έναν κανόνα. Αν η οργάνωση του αντικειμένου της εποπτείας συμφωνεί με τον κανόνα που προδιαγράφει η έννοια, τότε το αντικείμενο υπάγεται στην έννοια και κρίνεται σκόπιμο

¹ Βλ. David P. Schroeder, *Haydn and the Enlightenment. The Late Symphonies and their Audience*, Oxford 1990· Marcel Marnat, *Joseph Haydn. La mesure de son siècle*, Paris 1995.

² Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (Werkausgabe, Band X – επιμ. W. Weischedel), Frankfurt am Main 1994, σ. 162-163 (§ 22: «Γενική παρατήρηση στο πρώτο απόσπασμα της αναλυτικής [του ωραίου]»).

ως προς αυτή την έννοια. Ένα αρτιμελές ανθρώπινο σώμα είναι γνωστικά σκόπιμο και η εποπτεία του προσφέρει γνωστική ικανοποίηση. Ένα ανθρώπινο σώμα, όμως, μη αρτιμελές ή που στη θέση του κεφαλιού έχει ένα πόδι ή ένα κεφάλι από άλλο ζώο, λ.χ. από ένα τσακάλι, δεν έχει σίγουρα καμία γνωστική αξία. Θα μπορούσε όμως να έχει *αισθητική* αξία, δεδομένου ότι στην περίπτωση των αισθητικών κρίσεων η φαντασία απελευθερώνεται από τη διάνοια, δηλαδή την ικανότητα συγκρότησης εννοιών, που σημαίνει ότι δεν χρειάζεται να υπαγάγει τις εποπτείες της σε καμία συγκεκριμένη έννοια. Η απελευθέρωση αυτή, όμως, της φαντασίας από τα δεσμά του εννοιολογικού κανόνα, συνεπιφέρει και νομιμοποιεί την δυνητική απελευθέρωσή της και από τα δεσμά της συμμετρίας, που αποτελεί καταστατική στιγμή της έννοιας: για παράδειγμα, για να είναι κανονικό, σύμφωνα δηλαδή προς την έννοιά του, ένα ανθρώπινο σώμα πρέπει να έχει δύο συμμετρικά τοποθετημένα μάτια, ρουθούνια, χέρια, πόδια και τα υπόλοιπα μοναδιαία μέλη του να είναι με τη σειρά τους συμμετρικώς διαιρέσιμα. Μια τέτοια κατάσταση δεν είναι δεσμευτική για την αισθητική κρίση, η οποία δεν υπαγάγει το αντικείμενό της σε κάποια συγκεκριμένη έννοια, δεν λειτουργεί, όπως λέει ο Kant, προσδιοριστικά αλλά αναστοχαστικά. Και ενώ η προσδιοριστική γνωστική κρίση έχει σκοπιμότητα αντικειμενική, προσφέρει δηλαδή γνώση του αντικειμένου, η αισθητική αναστοχαστική κρίση έχει σκοπιμότητα υποκειμενική, εκφράζει μια κατάσταση του υποκειμένου, έστω κι αν αυτή η κατάσταση διαφοροποιείται ουσιαστικά από την αισθητηριακή ευαρέσκεια ή δυσαρέσκεια. Το ωραίο και η τέχνη λένε κάτι για το υποκείμενο, χωρίς όμως αυτό που λένε να είναι ως εκ τούτου αυθαίρετο· γιατί το καλλιτεχνικό αντικείμενο μπορεί μεν να μην είναι σκόπιμο σε σχέση με μια έννοια ή έναν εξωτερικό σκοπό, είναι όμως σκόπιμο χωρίς έννοια και χωρίς σκοπό, είναι δηλαδή σκόπιμο στον εαυτό του, στην ίδια του τη μορφή. Αρωγός σε αυτή την αντίληψη περί αισθητικής υποκειμενικής σκοπιμότητας αποδεικνύεται το ασύμμετρο καλλιτεχνικό αντικείμενο, η μη κανονικότητα, τη στιγμή που η συμμετρία και η κανονικότητα προάγουν τη γνωστική διαδικασία: «Η κανονικότητα, η οποία οδηγεί στην έννοια ενός αντικειμένου, είναι μεν ο απαραίτητος όρος [conditio sine qua non] της αντίληψης ενός αντικειμένου σε μία μοναδική παράσταση και του προσδιορισμού του πολλαπλού στη μορφή του. Αυτός ο προσδιορισμός είναι ένας σκοπός ενόψει της γνώσης· και αναφορικά προς αυτήν, ο προσδιορισμός συνδέεται κάθε φορά με ευαρέσκεια [...]. Η ευαρέσκεια όμως αυτή είναι απλώς η επιδοκιμασία της επίλυσης που ικανοποιεί ένα πρόβλημα και όχι μια ελεύθερη και απροσδιόριστα-σκόπιμη απασχόληση των δυνάμεων του θυμικού με αυτό το οποίο ονομάζουμε ωραίο και όπου η διάνοια υπηρετεί τη φαντασία και όχι η φαντασία τη διάνοια».³

Η στροφή στο υποκείμενο δεν αποτελεί, φυσικά, αποκλειστικό προνόμιο της καντιανής φιλοσοφίας. Η τελευταία μπορεί εν μέρει να κατανοηθεί ως κριτική ανακεφαλαίωση φιλοσοφικών επιτευγμάτων του παρελθόντος. Στη φιλοσοφία του Kant οδήγησε μια μακρά πορεία αμφισβήτησης του καρτεσιανού ορθολογισμού, όπου κάθε κλάδος της γνώσης και κάθε ανθρώπινη δραστηριότητα όφειλε να υποταχθεί στην προκρούστεια κλίνη της λογικής παραγωγής (deductio), που βρίσκει την καλύτερη έκφρασή της στα μαθηματικά και τη γεωμετρική τάξη. Η φιλοσοφία του Διαφωτισμού γρήγορα αντιλήφθηκε ότι η παραγωγική μέθοδος, που προσπαθούσε να ανακατασκευάσει το εκάστοτε αντικείμενο της γνώσης της μέσω συστηματικής

³ Kant, ό.π., σ. 162. Για μια εισαγωγή στην καντιανή αισθητική, βλ. (στα ελληνικά): Ερνστ Κασσίρερ, *Kant. Η ζωή και το έργο του* (μτφρ. Σ. Γερογιωργάκης), Αθήνα 2001, σ. 399 κ.εξ.· Ζιλ Ντελέζ, *Η κριτική φιλοσοφία του Kant. Η θεωρία των ικανοτήτων* (μτφρ. Ε. Περδικούρη), Αθήνα 2000, σ. 79 κ.εξ.· Κοσμάς Ψυχοπαίδης, «Τελεολογικές κρίσεις στην καντιανή κριτική», επίμετρο στο: Ιμμάνουελ Καντ, *Η πρώτη εισαγωγή στην Κριτική της Κριτικής Δύναμης* (μτφρ. Π. Μεϊντάνη), Αθήνα 1996, σ. 129 κ.εξ.

ανάπτυξης μίας και μοναδικής κάθε φορά ανώτατης αρχής, ασκούσε στην πραγματικότητα βία στο αντικείμενο, διέψευδε την εμπειρία και μαζί, παραδόξως, τον ορθό λόγο. Ο τελευταίος όφειλε να αντιστρέψει τη μέθοδο και από την εμπειρική παρατήρηση του επιμέρους να οδηγείται επαγωγικά στη σύλληψη του γενικού, στη συναγωγή της αρχής ή του νόμου. Προκειμένου όμως ο νόμος να είναι έγκυρος, θα έπρεπε η διασύνδεση των στοιχείων του να είναι έλλογη, τουτέστιν αναγκαία. Η ανθρώπινη γνώση, για να είναι πλήρης, θα έπρεπε να αποκαταστήσει την αναγκαιότητα στη σχέση του συνόλου των φυσικών και ψυχικών φαινομένων, με άλλα λόγια, να εξορθολογίσει πλήρως τον κόσμο. Η επανάσταση στη φιλοσοφική σκέψη συντελέστηκε ακριβώς μέσω αυτής της στροφής προς το υποκείμενο, του οποίου η εμπειρία επικυρώνεται από το Λόγο ή του οποίου ο Λόγος δεν έρχεται σε αντίφαση προς την εμπειρία.⁴

Η θεωρία της τέχνης παρακολούθησε με το δικό της τρόπο τη μετάβαση από τον λογικό-παραγωγικό ορθολογισμό στον εμπειρισμό. Οι αυστηροί κανόνες του γαλλικού κλασικισμού, επιχειρώντας την εφαρμογή της επιστημονικής αντικειμενικότητας σε μια ανθρώπινη δραστηριότητα εξ ορισμού ελευθεριακή, όπως η τέχνη, όχι μόνο βίαζαν την εσωτερική λογική του εκάστοτε περιεχομένου, αλλά και η δήθεν καθολικότητά τους αποδείχθηκε εν τέλει ιστορικά δεσμευμένη: «Άπαντες [οι θεωρητικοί του κλασικισμού] επιδιώκουν την απλότητα, την ορθότητα, την απέρριπτη “φυσικότητα” της έκφρασης, αλλά δανείζονται το μέτρο του φυσικού χωρίς έγνοια και αμφιβολία από τον κόσμο στον οποίο ζουν· το θεμελιώνουν σε εκείνο που τους προσφέρει το άμεσο περιβάλλον τους, η συνήθεια και η παράδοση. Στο σημείο αυτό αρχίζει ξάφνου να εξασθενεί η δύναμη αφαίρεσης που διακρίνει τους ιδρυτές της κλασικιστικής θεωρίας: τη θέση του κριτικού αναστοχασμού παίρνει μια αφελής ευπιστία, μια λατρεία όλων εκείνων που περιείχε η πνευματική και καλλιτεχνική κουλτούρα του 17ου αιώνα στην καθαρά εμπειρική της παρουσία».⁵ Στον κλασικιστικό αντικειμενισμό αντιτάχθηκαν δύο τάσεις αισθητικού υποκειμενισμού: αφενός ο εμπειριστικός υποκειμενισμός, που βρήκε την καθαρότερη έκφρασή του στον Hume,⁶ και αφετέρου μια νέα αισθητική, με πρωτεργάτη της τον Shaftesbury, που στράφηκε από το έργο και τον θεατή ή τον ακροατή στον ίδιο το δημιουργό της τέχνης, την καλλιτεχνική ιδιοφυΐα.⁷ Η εμπειριστική αισθητική εστίασε στο υποκείμενο της καλλιτεχνικής εμπειρίας, στα συναισθήματα και τα αισθητικά βιώματά του· με την αποσύνδεση, όμως, των τελευταίων από τα ίδια τα έργα, ο αισθητικός εμπειρισμός προήγε το σχετικισμό. Η αισθητική της ιδιοφυΐας, από την άλλη, αποκάλυψε μια διαφορετική σχέση του καλλιτέχνη με τον κόσμο, στη βάση, αυτή τη φορά, κοινών δημιουργικών δυνάμεων. Και στις δύο περιπτώσεις αισθητικού υποκειμενισμού, ο απελευθερωμένος από κάθε είδους αυθεντία καλλιτέχνης αναλαμβάνει την αποκλειστική ευθύνη των κανόνων της τέχνης του, τους οποίους καθορίζει αποσκοπώντας είτε στην επίδραση, είτε στην οργανική συνοχή και αυτοθεμελίωση του καλλιτεχνικού προϊόντος. Απορρίπτοντας την αισθητική της επίδρασης, ο Kant κρατά αυτήν της ιδιοφυΐας, δια της οποίας και μόνο «η φύση δίνει στην τέχνη τον κανόνα» (*Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, § 46).

⁴ Βλ. Ernst Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärung*, Hamburg 1998, σ. 1-47. Για τον καρτεσιανό ορθολογισμό, βλ. John Cottingham, *Οι ορθολογιστές* (μτφρ. Σ. Τσούρτη), Αθήνα 2003· για τον εμπειρισμό, βλ. Richard S. Woolhouse, *Οι εμπειριστές* (μτφρ. Σ. Τσούρτη), Αθήνα 2003 – δημοσιευμένα ως τ. Α' και Β', υπό τον γενικό τίτλο *Φιλοσοφία της επιστήμης*.

⁵ Cassirer, ό.π., σ. 392.

⁶ Ό.π., σ. 407 κ.εξ.

⁷ Ό.π., σ. 417 κ.εξ. Για μια προσπάθεια διασύνδεσης του Haydn με τον Shaftesbury, βλ. Schroeder, ό.π., σ. 9-20.

Ο Haydn έτυχε να έχει ως εργοδότη έναν από τους πεφωτισμένους γαιοκτήμονες που εκούσια ή ακούσια στήριξαν τις αρχές του Διαφωτισμού. Όπως γράφει ο Hobsbawm, «[...] ο “Διαφωτισμός”, η πίστη στην πρόοδο της ανθρώπινης γνώσης, τον ορθολογισμό, τον πλούτο, τον πολιτισμό και το δαμασμό της φύσης, με την οποία ήταν βαθιά εμποτισμένος ο 18ος αιώνας, αντλούσε τη δύναμή του κυρίως από την εμφανή ανάπτυξη της παραγωγής, του εμπορίου και του οικονομικού και επιστημονικού ορθολογισμού, που πιστευόταν ότι ήταν αναπόφευκτα συνδεδεμένος και με τα δύο. Και οι μεγαλύτεροι υπέρμαχοι του Διαφωτισμού ήταν οι πιο προοδευτικές οικονομικά τάξεις, αυτές που συνδέονταν άμεσα με τις απτές προόδους της εποχής».⁸ Σε αυτές τις τάξεις, ο Hobsbawm συγκαταλέγει και τους «οικονομικά “φωτισμένους” γαιοκτήμονες», ένας από τους οποίους ήταν και ο πρίγκιπας Νικόλαος Εστερχάζυ. Την πεφωτισμένη του συμπεριφορά αποδεικνύει η καλλιτεχνική ελευθερία την οποία προσέφερε στον Haydn, η δυνατότητα «να είναι πρωτότυπος», όπως ο τελευταίος έλεγε.⁹ Και μία από τις προϋποθέσεις της πρωτοτυπίας ήταν σίγουρα η δημιουργικά ελεύθερη πραγμάτευση της αισθητικής κανονικότητας – ακόμα και η ακύρωσή της, αν ήταν δυνατό.

Στη μουσική της εποχής του, η κανονικότητα εκφράστηκε στη συμμετρία της μουσικής μορφής. Σε αντίθεση με το μουσικό μπαρόκ, όπου η σταθερή ρυθμικότητα εξισορροπούσε τη μελωδική ρευστότητα και το γρήγορο αρμονικό ρυθμό, ο μουσικός κλασικισμός τόνιζε την περιοδική άρθρωση των φράσεων, των οποίων η συμμετρία, από κοινού με τον πιο αργό αρμονικό ρυθμό, εξισορροπούσε διαλεκτικά την έντονη ρυθμική διαφοροποίηση. Με τα λόγια του Charles Rosen, «αρθρωμένη, η φραστική περιοδικότητα συνεπίφερε δύο θεμελιώδεις αλλαγές στη φύση της μουσικής του 18ου αιώνα: η μία ήταν μια αυξημένη, και μάλιστα υπερβολική, ευαισθησία απέναντι στη συμμετρία και η δεύτερη ήταν μια ρυθμική υφή μεγάλης ποικιλίας, με τους διαφορετικούς ρυθμούς όχι να αντιτίθενται ή να υπερτίθενται, αλλά να μεταβαίνουν ο ένας στον άλλο λογικά και εύκολα. Η κυριαρχία της συμμετρίας προήλθε από την περιοδική φύση της κλασικής φράσης: μια περίοδος επιβάλλει ένα μεγαλύτερο, βραδύτερο παλμό στο ρυθμό και, όπως δύο παρόμοια μέτρα είναι σχεδόν πάντοτε απαραίτητα για να καταλάβουμε το ρυθμό της μουσικής και να διακρίνουμε τον ισχυρό χρόνο, έτσι μια ορισμένη συμμετρία φραστικής δομής ήταν απαραίτητη για να ακουστεί και να γίνει αισθητός ο μακρύτερος παλμός. [...] Καθώς κάθε φράση αποκτούσε μια πιο ανεξάρτητη ύπαρξη, το ζήτημα της ισορροπίας ήρθε στο προσκήνιο με μεγαλύτερη σαφήνεια».¹⁰ Σε μακροδομική κλίμακα, η συμμετρία υποστήριζε την εύθραυστη συνοχή μιας μουσικής με έντονες εκφραστικές και χαρακτηριστικές, οιονεί δραματικές αντιθέσεις, που υπογραμμίζονταν από έντονη θεματική διαφοροποίηση και τονική πόλωση. Με άλλα λόγια, η προϊούσα αυτονόμηση του επιμέρους, του ποιοτικού, καθιστούσε επιτακτική την αυστηρότερη οργάνωση του γενικού, του ποσοτικού. Η φραστική συμμετρία, κυρίως αυτή που αφορούσε άρτιο αριθμό μέτρων, έγινε σταθερό γνώρισμα όχι μόνο του μουσικού κλασικισμού αλλά και του μουσικού ρομαντισμού, όπου η προϊούσα αρμονική πολυπλοκότητα και ρευστότητα είχε ενίοτε ως τίμημα τη μονοτονία της φραστικής και ρυθμικής κανονικότητας.¹¹

Ένα από τα χαρακτηριστικά που διαφοροποιούσε τη μουσική των Haydn, Mozart και Beethoven ήταν ακριβώς η εφευρετική αποφυγή της μονότονης συμμετρίας, ιδιαίτερα στις περιπτώσεις χορευτικών τύπων, όπως το μινουέτο, και καθαυτών

⁸ Eric John Hobsbawm, *Η εποχή των επαναστάσεων, 1789-1848* (μτφρ. Μ. Οικονόμου), Αθήνα 2005, σ. 38.

⁹ Donald Jay Grout & Claude V. Palisca, *A History of Western Music*, New York & London 1988, σ. 586.

¹⁰ Charles Rosen, *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, New York & London 1997, σ. 58.

¹¹ Βλ. Friedrich Blume, *Classic and Romantic Music. A Comprehensive Survey* (μτφρ. M. D. Herter), New York & London 1970, σ. 34 και 132-133.

συμμετρικών μορφολογικών σχημάτων, όπως το τριμερές ABA. Το στοίχημα των μεγάλων καλλιτεχνών ήταν η απελευθέρωση της δημιουργικής φαντασίας από τα δεσμά της σχηματικής διάνοιας, με τρόπο όμως που να μην υπονομεύει τη διάνοια, ήτοι όχι αυθαίρετα και αδικαιολόγητα, ακριβώς, δηλαδή, όπως το έθεσε ο Kant στα παραπάνω αποσπάσματα από την τρίτη κριτική πραγματεία του. Αν, όπως υπέδειξε ο Adorno, ο χορός, ως έκφραση συλλογικότητας, αντιπροσωπεύει το κατεξοχήν αντι-υποκειμενικό και αντι-δυναμικό στη μουσική, μια οιονεί στατική δεύτερη φύση,¹² τότε η δύναμη του αισθητικά έλλογου υποκειμένου αναδεικνύεται ακριβώς στην υπέρβαση αυτής της δεύτερης φύσης διαμέσου της ελεύθερης καλλιτεχνικής φαντασίας και της θέσης της μορφολογικής διάνοιας στην υπηρεσία της τελευταίας. Ο καλλιτεχνικά διαμορφωμένος χορός, αποδεσμευμένος πλέον από την εξωτερική του σκοπιμότητα, μπορεί να αναδείξει αυτή την αποδέσμευση ακριβώς μέσω της άρνησης της κανονικότητας εκείνης που τον συνδέει ακόμα με τον εξωτερικό σκοπό. Έτσι, η χορευτική μορφή θα αποκτήσει την εσωτερική σκοπιμότητα, τη σκοπιμότητα χωρίς σκοπό, τη νομοτέλεια χωρίς νόμο, που ανταποκρίνεται στην καντιανή έννοια του αληθώς ωραίου. Όπως γράφει ο Clemens Kühn, «η τεχνητή χορευτική μουσική διατηρεί φυσικά την περιοδική-συμμετρική σκέψη, προκειμένου όμως να την εκλεπτύνει ή να την υπονομεύσει. Διότι από την επικράτεια της ένσκηνης χρηστικής μουσικής (λαϊκούς και κοινωνικούς χορούς έπαιζαν ανέκαθεν) ο χορός στιλιζαρίστηκε σε κάτι τεχνητό: το αρχικά *χρηστικό* ανυψώθηκε στο επίπεδο της *έντεχνης μουσικής*. Αυτή η μεταμόρφωση προϋποθέτει μια περίτεχνη διαμόρφωση, η λεπτότητα της οποίας ουδέποτε στρέφεται άγαρμπα προς τα έξω».¹³ Επίγνωση της κατάστασης είχαν και οι θεωρητικοί της εποχής. Ο Koch, για παράδειγμα, γράφει το 1793: «Οι χορευτικές μελωδίες, όταν δεν προορίζονται ειδικά για χορό, μπορούν να περιέχουν περισσότερα από οκτώ μέτρα, ακόμα και στην πρώτη reprise».¹⁴

Είναι στα μινουέτα ιδιαίτερα που ο Haydn αναδεικνύεται σε ιδανικό εκφραστή ενός ζωντανού, αντικλασικίζοντα αισθητικού διαφωτισμού. Ήδη στα πρώτα του κουαρτέτα, των οποίων υπήρξε ουσιαστικός εφευρέτης,¹⁵ η αυστηρή φραστική κανονικότητα των μινουέτων υπονομεύεται ποικιλοτρόπως. Όπως αποκαλύπτει η ανάλυση, ένα μόλις από τα είκοσι συνολικά μινουέτα τηρεί μια εγγύς στο σχολικό πρότυπο συμμετρία σε τρία βασικά μορφολογικά επίπεδα, ήτοι στο επίπεδο της μακροδομής (επίπεδο τμημάτων), της μικροδομής (επίπεδο φράσεων και περιόδων) και στο επίπεδο της ρυθμικής-μελωδικής-αρμονικής ταυτότητας. Στα υπόλοιπα, σε ορισμένες περιπτώσεις η ασυμμετρία εκδηλώνεται ακόμα και στο σύνολο των επιπέδων.¹⁶ Σε οκτώ μόλις από τα είκοσι μινουέτα η πρώτη περίοδος είναι οκτάμετρη, όπως επέβαλε ο σχολικός κανόνας.

¹² Theodor W. Adorno, *Philosophie der Neuen Musik* (Gesammelte Schriften, Band 12 – επιμ. R. Tiedemann), Frankfurt am Main 1986, σ. 179: «Σε αντίθεση με την ώριμη μουσική, ο πραγματικός χορός είναι στατική έγχρονη τέχνη, μια κυκλοειδής περιστροφή, κίνηση χωρίς πρόοδο. Συνειδητή του γεγονότος, η μορφή σονάτας ήρε τη χορευτική μορφή: στο σύνολο της νεότερης μουσικής ιστορίας, τα minuetti και τα scherzi, του Beethoven εξαιρετέου, ήταν σε σχέση με τη μορφή σονάτας του πρώτου μέρους και του adagio σχεδόν πάντοτε πιο βολικά και δεύτερης αξίας. Η μουσική για χορό κείται πέραν, όχι ένθεν της υποκειμενικής δυναμικής».

¹³ Clemens Kühn, *Formenlehre der Musik*, Kassel 2019, σ. 53.

¹⁴ Παρατίθεται στο Leonard G. Ratner, *Classic Music. Expression, Form, and Style*, New York 1980, σ. 17.

¹⁵ Για την προβληματική της “πατρότητας” του κουαρτέτου εγχόρδων ως ξεχωριστού είδους, βλ. Reginald Barrett-Ayres, *Joseph Haydn and the String Quartet*, London 1974, σ. 1-7.

¹⁶ O Barrett-Ayres (ό.π., σ. 12-13) εντοπίζει και άλλες περιπτώσεις ασυμμετρίας στα πρώιμα κουαρτέτα: «Στο φινάλε του αρ. 2, σε Σι ύφεση μείζονα, βρίσκουμε τη φραστική διαμόρφωση 4+4+4+5. Το πρώτο μέρος του τρίτου κουαρτέτου, σε Μι ύφεση μείζονα, έχει την ακόλουθη φραστική διαμόρφωση από την έναρξη της δεύτερης ομάδας μέχρι το τέλος της πρότασης: 8+9+4. Το φινάλε του κουαρτέτου σε Σι ύφεση μείζονα (opus 1 αρ. 1) ξεκινά ως εξής: 6+6+5».

Η ασυμμετρία της εναρκτήριας περιόδου γίνεται δε ιδιαίτερα αισθητή στις περιπτώσεις περιττού αριθμού μέτρων (βλ. Παράρτημα). Ενδεικτικό της αμηχανίας, στην οποία έφεραν οι εκκεντρικότητες του Haydn ακόμα και έμπειρους εκδότες της μουσικής του, είναι το γεγονός ότι, σε μία πρώιμη έκδοση του κουαρτέτου opus 1 αρ. 0, ο Hummel επιχείρησε να διορθώσει την φραστική “ανωμαλία” της εναρκτήριας περιόδου του πρώτου μινουέτου (3+4) με την επανάληψη του πρώτου μέτρου.¹⁷

Πρέπει, εντούτοις, να επισημανθεί ότι η μη κανονικότητα που παρατηρείται στα πρώιμα αυτά κουαρτέτα δεν θα έπρεπε να εκλαμβάνεται ως σύμπτωμα ενός πρώιμου κλασικισμού που δεν μπορεί ακόμα να ξεπεράσει τις μπαροκικές του αγκυλώσεις. Η μη κανονικότητα αποτέλεσε μόνιμο γνώρισμα της μουσικής του Haydn, ακόμα δε πιο χτυπητό στα μινουέτα από τα ώριμα και ύστερα κουαρτέτα και τις συμφωνίες του.¹⁸ Την εκκεντρικότητα, άλλωστε, της μουσικής του ασυμμετρίας (και όχι μόνο στη μορφολογική παράμετρο) επικαλέστηκαν αμφοτέρωθεν οι επικριτές και οι εγκωμιαστές του, συγκρίνοντάς τον – ούτε λίγο, ούτε πολύ – με τον Σαίξπηρ, από θετική ή αρνητική σκοπιά.¹⁹ Ο Haydn, από κοινού με τον Mozart, με την ελεύθερη πραγμάτευση της καλλιτεχνικής κανονιστικότητας βρέθηκαν στο επίκεντρο εκείνων των συζητήσεων που διαμόρφωσαν όχι μόνο την ιδέα της ιδιοφυΐας, αλλά και οδήγησαν στην απελευθέρωση των υλικών και των μορφών που χαρακτηρίζουν το 19ο και κυρίως τον 20ό αιώνα. Δικαιολογούν όμως και ερμηνείες όπως η παρούσα, που βάζουν εντός παρενθέσεων την ιστορική επιφάνεια, το γεγονός δηλαδή ότι ο Kant δεν σχολιάζει πουθενά στο δημοσιευμένο έργο του τη μουσική του πιο φημισμένου συνθέτη της εποχής του, του Haydn, προκειμένου ακριβώς, ως αισθητικές ερμηνείες, να αναδείξουν τις υπόγειες, ουσιώδεις εκείνες σχέσεις που συγκροτούν το πνεύμα μιας εποχής.

¹⁷ Βλ. Ludwig Finscher, *Joseph Haydn und seine Zeit*, Laaber 2000, σ. 121.

¹⁸ Βλ. λ.χ. Arnold Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition*, Kent 1970, σ. 142-143.

¹⁹ Βλ. Elaine Sisman, “Haydn, Shakespeare, and the Rules of Originality”, στο: E. Sisman (επιμ.), *Haydn and his World*, Princeton 1997, σ. 3 κ.εξ. Στις σ. 8-9 γίνεται αναφορά στην καντιανή θεωρία της ιδιοφυΐας.

Παράρτημα

I. Μορφολογική ανάλυση των δέκα πρώτων κουαρτέτων του Joseph Haydn²⁰

1. *Κουαρτέτο σε Μι ύφεση μείζονα*, opus 1 αρ. 0 / Hob. II: 6
 Menuett (I): $7[:3+4:]^{(\alpha)} + 21[:14(8_{(4+4)}+6)^{(\beta)} + 7(3+4)^{(\alpha)}:]$
 Menuett (II): $12[:4+4+4:]^{(\alpha)} + 20[:12(6+6)^{(\beta)} + 8(4+4)^{(\alpha')}:]$
2. *Κουαρτέτο σε Σι ύφεση μείζονα*, opus 1 αρ. 1 / Hob. III: 1
 Menuett (I): $10[:6+4:]^{(\alpha)} + 24[:14(8+6)^{(\beta)} + 10(6+4)^{(\alpha)}:]$
 Menuett (II): $12[:4+4+4:]^{(\alpha)} + 14[:6^{(\beta)} + 8(4+4)^{(\alpha')}:]$
3. *Κουαρτέτο σε Μι ύφεση μείζονα*, opus 1 αρ. 2 / Hob. III: 2
 Menuett (I): $10[: (2+2+2+2+2) :]^{(\alpha)} + 18[: 8_{(4+4)} + 10_{(6+4)}^{(\beta)}:]$
 Menuett (II): $8[:4+4:]^{(\alpha)} + 18[: 8(4+4)^{(\beta)} + 10(6+4)^{(\alpha')}:]$
4. *Κουαρτέτο σε Ρε μείζονα*, opus 1 αρ. 3 / Hob. III: 3
 Menuett (I): $8[:4+4:]^{(\alpha)} + 12[: 6^{(\beta)} + 6^{(\alpha')}:]$
 Menuett (II): $8[:4+4:]^{(\alpha)} + 20[: 8(4+4)^{(\beta)} + 12(4+4+4)^{(\alpha')}:]$
5. *Κουαρτέτο σε Σολ μείζονα*, opus 1 αρ. 4 / Hob. III: 4
 Menuett (I): $8[:4+4:]^{(\alpha)} + 22[: 14(4+6+4)^{(\beta)} + 8(4+4)^{(\alpha)}:]$
 Menuett (II): $8[:4+4:]^{(\alpha)} + 18[: 8(2+2+2+2)^{(\beta)} + 10(4+2+4)^{(\alpha')}:]$
6. *Κουαρτέτο σε Ντο μείζονα*, opus 1 αρ. 6 / Hob. III: 6
 Menuett (I): $14[: 8_{(4+4)}+6:]^{(\alpha)} + 22[: 8(4+4)^{(\beta)} + 14(4+4+6)^{(\alpha')}:]$
 Menuett (II): $9[:4+5:]^{(\alpha)} + 23[: 14(8_{(4+4)}+6)^{(\beta)} + 9(4+5)^{(\alpha)}:]$
7. *Κουαρτέτο σε Λα μείζονα*, opus 2 αρ. 1 / Hob. III: 7
 Menuett (I): $8[:4+4:]^{(\alpha)} + 16[: 8(4+4)^{(\beta)} + 8(4+4)^{(\alpha')}:]$
 Menuett (II): $10[:4+6:]^{(\alpha)} + 16[: 6^{(\beta)} + 10(4+6)^{(\alpha')}:]$
8. *Κουαρτέτο σε Μι μείζονα*, opus 2 αρ. 2 / Hob. III: 8
 Menuett (I): $8[: 4_{(2+2)}+4:]^{(\alpha)} + 16[: 8^{(\beta)} + 8(4_{(2+2)}+4)^{(\alpha')}:]$
 Menuett (II): $12[: 4+8_{(2+4+2)}:]^{(\alpha)} + 20[: 8^{(\beta)} + 12(4+8_{(2+4+2)})^{(\alpha)}:]$
9. *Κουαρτέτο σε Φα μείζονα*, opus 2 αρ. 4 / Hob. III: 10
 Menuett (I): $16[: 8_{(4+4)}+8_{(3+3+2)}:]^{(\alpha)} + 20[: 10(6+4)^{(\beta)} + 10(6+4)^{(?\alpha)}:]$
 Menuett (II): $8[:4+4:]^{(\alpha)} + 12[: 6+6:]^{(\beta)}$
10. *Κουαρτέτο σε Σι ύφεση μείζονα*, opus 2 αρ. 6 / Hob. III: 12
 Menuett (I): $12[: 4+4+4:]^{(\alpha)} + 23[: 13(8_{(4+4)}+5)^{(\beta)} + 10(6+4)^{(\alpha')}:]$
 Menuett (II): $8[:4+4:]^{(\alpha)} + 20[: 12(8_{(4+4)}+4)^{(\beta)} + 8(4+4)^{(?\alpha)}:]$

²⁰ Υπόμνημα: [: :] = επαναλαμβανόμενες ενότητες· (α), (β), (α'), (?α) = μορφολογικοί προσδιορισμοί τμημάτων [(α') = διαφοροποιημένη επανάληψη, (?α) = πλήρως διαφοροποιημένη επανάληψη, διατηρούνται μόνο στοιχεία]· αριθμοί με **έντονη γραφή** = αριθμοί μέτρων τμημάτων μικρής τριμερούς μορφής.

II. Σχολιασμός²¹

1. *Κουαρτέτο σε Μι ύφεση μείζονα*, opus 1 αρ. 0 / Hob. II: 6
Menuett I: ΜαΔ = συμμετρική, ΜιΔ = ασύμμετρη, ΜΤ = συμμετρική
Menuett II: ΜαΔ = ασύμμετρη, ΜιΔ = συμμετρική, ΜΤ = ασύμμετρη
2. *Κουαρτέτο σε Σι ύφεση μείζονα*, opus 1 αρ. 1 / Hob. III: 1
Menuett I: ΜαΔ = συμμετρική, ΜιΔ = ασύμμετρη, ΜΤ = συμμετρική
Menuett II: ΜαΔ = ασύμμετρη, ΜιΔ = συμμετρική, ΜΤ = ασύμμετρη
3. *Κουαρτέτο σε Μι ύφεση μείζονα*, opus 1 αρ. 2 / Hob. III: 2
Menuett I: άλλος δομικός τύπος
Menuett II: ΜαΔ = ασύμμετρη, ΜιΔ = ασύμμετρη, ΜΤ = ασύμμετρη
4. *Κουαρτέτο σε Ρε μείζονα*, opus 1 αρ. 3 / Hob. III: 3
Menuett I: ΜαΔ = ασύμμετρη, ΜιΔ = ασύμμετρη, ΜΤ = ασύμμετρη
Menuett II: ΜαΔ = ασύμμετρη, ΜιΔ = συμμετρική, ΜΤ = ασύμμετρη
5. *Κουαρτέτο σε Σολ μείζονα*, opus 1 αρ. 4 / Hob. III: 4
Menuett I: ΜαΔ = συμμετρική, ΜιΔ = συμμετρική, ΜΤ = συμμετρική
Menuett II: ΜαΔ = ασύμμετρη, ΜιΔ = συμμετρική, ΜΤ = ασύμμετρη
6. *Κουαρτέτο σε Ντο μείζονα*, opus 1 αρ. 6 / Hob. III: 6
Menuett I: ΜαΔ = συμμετρική, ΜιΔ = ασύμμετρη, ΜΤ = ασύμμετρη
Menuett II: ΜαΔ = συμμετρική, ΜιΔ = ασύμμετρη, ΜΤ = συμμετρική
7. *Κουαρτέτο σε Λα μείζονα*, opus 2 αρ. 1 / Hob. III: 7
Menuett I: ΜαΔ = συμμετρική, ΜιΔ = συμμετρική, ΜΤ = ασύμμετρη
Menuett II: ΜαΔ = συμμετρική, ΜιΔ = συμμετρική, ΜΤ = ασύμμετρη
8. *Κουαρτέτο σε Μι μείζονα*, opus 2 αρ. 2 / Hob. III: 8
Menuett I: ΜαΔ = συμμετρική, ΜιΔ = συμμετρική, ΜΤ = ασύμμετρη
Menuett II: ΜαΔ = συμμετρική, ΜιΔ = ασύμμετρη, ΜΤ = συμμετρική
9. *Κουαρτέτο σε Φα μείζονα*, opus 2 αρ. 4 / Hob. III: 10
Menuett I: ΜαΔ = ασύμμετρη, ΜιΔ = ασύμμετρη, ΜΤ = ασύμμετρη
Menuett II: άλλος δομικός τύπος
10. *Κουαρτέτο σε Σι ύφεση μείζονα*, opus 2 αρ. 6 / Hob. III: 12
Menuett I: ΜαΔ = ασύμμετρη, ΜιΔ = ασύμμετρη, ΜΤ = ασύμμετρη
Menuett II: ΜαΔ = συμμετρική, ΜιΔ = συμμετρική, ΜΤ = ασύμμετρη

²¹ Υπόμνημα: ΜαΔ = Μακροδομή· ΜιΔ = Μικροδομή· ΜΤ = Μελωδική-αρμονική-ρυθμική Ταυτότητα τμημάτων.

Το «αστείο» στη μουσική του Joseph Haydn

Ιάκωβος Σταϊνχάουερ

Χαρακτηριστικό της φιλοσοφίας του διαφωτισμού είναι ο προσδιορισμός της μουσικής ως γλώσσας των συναισθημάτων. Αποκλίνοντας από τα γενικότερα ιδεώδη του διαφωτισμού, αυτή θεωρείται ότι απευθύνεται περισσότερο στην ψυχή και στο σώμα και λιγότερο στο πνεύμα, κάτι που την κατατάσσει, σύμφωνα με τον I. Kant, στην κατώτατη θέση στην ιεραρχία των τεχνών. Παρατηρώντας, πάλι, την ίδια τη μουσική της εποχής αυτής, διαπιστώνουμε ότι βρίσκεται ίσως πιο κοντά, απ' ό,τι πίστευε κατά κανόνα η φιλοσοφία της εποχής για αυτή, στις αρχές της διαφωτιστικής σκέψης. Η αναζήτηση μιας αντικειμενικής, κοινά αποδεκτής τάξης, η αναγωγή του συνόλου των δομικών και εκφραστικών στοιχείων του έργου σε μια ενοποιητική, «δημοκρατική» αρχή, στο πλαίσιο μιας μουσικής «λογικής», ενός μοτιβικά οργανωμένου συνόλου, αποτελεί το αισθητικό ιδανικό. Εξετάζοντας, τώρα, αναλυτικότερα την φαινομενική αυτή αντίφαση μεταξύ φιλοσοφικής θεώρησης της μουσικής και της ίδιας της τέχνης αυτής, παρατηρώντας λεπτομερέστερα τις οριοθετήσεις των φιλοσοφικών εννοιών της εποχής, αποκτούμε μια πιο διαφοροποιημένη εικόνα. Βλέπουμε ότι ήδη στον διαφωτισμό, στο εκεί ορατό πλαίσιο της προσπάθειας συσχετισμού του αισθητού και του πνευματικού, δημιουργούνται άμεσα, δηλαδή με αντικείμενο τη μουσική, αλλά και έμμεσα οι προϋποθέσεις για την «διάσωση» και επανένταξη αυτής της τέχνης στον κόσμο του πνεύματος. Παραδείγματα, όπως οι αναφορές στη μουσική του επιμελητή – μαζί με τον Diderot – του μαθηματικού μέρους της γαλλικής εγκυκλοπαίδειας και συγγραφέα δύο βιβλίων για τη θεωρία και την αισθητική της μουσικής, Jean-Baptiste le Rond d'Alembert,¹ αποτελούν μέρος αυτής της προσπάθειας. Για τον d'Alembert, η νόηση δεν περιορίζεται στον σχηματισμό εννοιών μέσω της εμπειρίας, αλλά είναι εφικτή και μέσω της φαντασίας. Το γεγονός ότι το ίδιο συναίσθημα μπορεί να συνδεθεί από την μία πλευρά με ένα πραγματικό συμβάν και από την άλλη με ένα μουσικό άκουσμα δημιουργεί τη δυνατότητα συσχετισμού της μουσικής ως προϊόντος της φαντασίας με έννοιες του πραγματικού κόσμου.

Διερευνώντας περαιτέρω τη μουσική μέσω της φιλοσοφίας, εξετάζοντας και αξιολογώντας ερμηνείες του μουσικού έργου μέσω αισθητικών κατηγοριών, π.χ. όπως αυτής του «αστείου», του πνευματώδους στοιχείου στη μουσική, αντιλαμβανόμαστε ότι και η φιλοσοφία της εποχής, ιδιαίτερα όταν δεν περιορίζεται σε γενικές αναφορές στη μουσική, δεν παραβλέπει, αλλά αναδεικνύει τη σχέση της μουσικής με το πνεύμα του διαφωτισμού, διευρύνοντας μάλιστα κριτικά ακόμα και τις διαστάσεις της διαφωτιστικής σκέψης. Τότε, ακόμα και ο ίδιος ο Kant γίνεται σημαντικός σύμμαχος της μουσικής δημιουργίας – και όχι μόνο αυτής που συμπίπτει χρονικά με τη δράση του κινήματος.

Περισσότερο ίσως από κάθε άλλο συνθέτη, ο Joseph Haydn έχει συνδεθεί με την έννοια του αστείου. Η προσπάθεια προσδιορισμού του ιδιώματος της μουσικής γλώσσας του συνθέτη μέσω της έννοιας αυτής γίνεται είτε βάσει βιογραφικών στοιχείων, που παραπέμποντας στο κολακευτικό του ψευδώνυμο, «Papa Haydn»,

¹ Βλ. Hermann Pfrogner, *Musik. Geschichte ihrer Deutung*, Μόναχο 1954, σ. 206.

συνθέτουν την εικόνα ενός ευχάριστου, ευγενικού και εύθυμου ανθρώπου,² είτε μέσα από προσπάθειες ψυχολογικής ερμηνείας των χαρακτηριστικών στοιχείων της μουσικής του, όπως η συχνά μη συμβατική εφαρμογή αλλά και η ανατροπή των καθιερωμένων μορφολογικών προτύπων και η χρήση αναπάντεχων δομικών χαρακτηριστικών και ιδιότυπων εκφραστικών μέσων. Κατά την φιλοσοφική προσέγγιση του αστείου στον Haydn, ωστόσο, γίνεται εμφανής και μια ερμηνεία της έννοιας του αστείου που δεν αποτελεί ζήτημα βιογραφίας ή πρόσληψης αλλά στοιχείο του ίδιου του μουσικού έργου, με δομικό χαρακτήρα και λειτουργίες που αφορούν στη συγκρότησή του ως αισθητικά αντιληπτού νοηματικού συνόλου. Το αστείο χάνει τη χροιά του εύθυμου και κωμικού, και λαμβάνει το νόημα μιας πνευματώδους έκφρασης πρωτότυπων αισθητικών ιδεών.

Εξετάζοντας αρχικά τη φιλοσοφική διάσταση της έννοιας του αστείου στον διαφωτισμό, βλέπουμε ότι σε όλο το εύρος της ερμηνείας της η κατηγορία αυτή ορίζεται σε σχέση με την διανοητική ικανότητα της κρίσης, πολλές φορές αντιθετικά αλλά περισσότερο συμπληρωματικά. Στο πλαίσιο της παραδοσιακής διάκρισης των δύο σταδίων συγκρότησης του λόγου, της επινόησης (*inventio*) και της κρίσης (*judicio*), το αστείο κατατάσσεται στο πρώτο. Στο πνεύμα του Thomas Hobbes, ο John Locke³ συνδέει το αστείο με τη ρητορική φαντασία (*fancy*), διακρίνοντας ταυτόχρονα τους κινδύνους που αυτή κρύβει, περιορίζοντας, αλλά και αναστέλλοντας την δυνατότητα κρίσης (*judgment*), δυνάμενη, μεταξύ άλλων, να οδηγήσει ακόμα και στην τρέλα. Με ένα ρητορικό χιασμό, ο Shakespeare είχε ήδη τονίσει κι αυτός τα πλεονεκτήματα του συλλογισμού, ως διαδικασίας του προσδιορισμού του αληθούς σχετικά με τη φαντασία: «Better a witty fool than a foolish wit», δηλαδή «Καλύτερα να πεις με έξυπνο τρόπο μια ανοησία, παρά με ανόητο τρόπο μια εξυπνάδα» (*Δωδεκάτη νύχτα, Όπως σας αρέσει*). Για τον A. G. Baumgarten και τον μαθητή του G. F. Meier,⁴ το αστείο είναι η ικανότητα του να αντιλαμβάνεσαι συμφωνίες και ομοιότητες μεταξύ των πραγμάτων και των παραστάσεών τους. Η συνεχής σύγκριση οδηγεί στην ανακάλυψη συμφωνιών. Η ορθότητα ενός αστείου εξαρτάται από το κατά πόσον κανείς γνωρίζει την ομοιότητα και τη διαφορά των υπό σύγκριση πραγμάτων. Προϋποθέσεις του αστείου είναι η οξύνοια να φανταστείς το κρυμμένο, η φαντασία για το νέο, αλλά και η μνήμη για να διατηρείς πολλά και να τα ανακαλείς με ευκολία.

Για τον Kant,⁵ το πνευματώδες συνδέεται με τη δύναμη κρίσης. Το αστείο, η έμπνευση (*Einfall*), και η κριτική δύναμη, η κατανόηση (*Einsicht*), είναι ικανότητες με τις οποίες η φαντασία εξυπηρετεί τη διάνοια: εκείνο για να την προμηθεύει με ό,τι συλλαμβάνει, αυτή (δηλαδή η κατανόηση) για να επιλέγει εκ των πολλών αυτό που αρμόζει στην έννοια της διάνοιας. Ούτε λίγο, ούτε πολύ, το αστείο είναι μέρος της δημιουργίας. Για τον Kant, το αστείο ως ευφυές εύρημα αντιστοιχεί στην «αναστοχαστική κρίση», που αντιπαρατίθεται προς την «οριστική κρίση». Η κρίση, γενικά, ορίζεται ως η ικανότητα ένταξης του ιδιαίτερου στο γενικό, στον κανόνα. Εάν ο κανόνας αυτός είναι δεδομένος, ορισμένος από τη διάνοια, τότε πρόκειται για μια οριστική κρίση. Στην τέχνη, βέβαια, οι κανόνες δεν προσδιορίζονται από τους νόμους της διάνοιας, κάτι που κάνει την ύπαρξη μιας οριστικής κρίσης αδύνατη. Η

² Βλ. Andreas Ballstaedt, «“Humor” und “Witz” in Joseph Haydns Musik», *Archiv für Musikwissenschaft* LV/3, 1998, σ. 195.

³ John Locke, *An essay concerning human understanding*, II, 11, § 2 (1689), στο: *Works*, τομ. 1, Λονδίνο 1823 / 1963, σ. 145.

⁴ Βλ. Georg Friedrich Meier, *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, II, § 402 (Halle 1749, ²1754-1759), Hildesheim – Νέα Υόρκη 1976.

⁵ Immanuel Kant, *Reflexionen zur Anthropologie*, Akademie Ausgabe, τομ. 15/1, § 477, σ. 197.

αναστοχαστική κρίση έχει λοιπόν τη διπλή λειτουργία να βρει τον κανόνα, στον οποίο θα εντάξει το ιδιαίτερο. Προϋποθέτοντας την ύπαρξη της βασικής αρχής της ενότητας στην ποικιλία και μιας διάνοιας, η οποία παρ' όλο που δεν είναι η δικιά μας – καθώς δεν γνωρίζουμε τις έννοιές της – παίζει καθοριστικό ρόλο στον έλεγχο και την διασφάλιση των ορίων συγκρότησης του αισθητικού νοήματος μέσα στην ελευθερία της φαντασίας, θεμελιώνεται το πλαίσιο σύστασης του αισθητικού αντικειμένου, π.χ. του μουσικού έργου, μέσα στο οποίο το αστείο μπορεί να τελέσει το δημιουργικό του έργο. Το αστείο εργάζεται επαγωγικά, έχοντας μια παραγωγική δύναμη. Συνδυάζει ετερογενείς παραστάσεις (Vorstellungen), δίνοντας στη διάνοια το υλικό για να δημιουργήσει γενικές έννοιες.

Ενδιαφέρον έχει η ερμηνεία του αστείου στον Kant με την έννοια της προσωρινής κρίσης (vorläufiges Urteil).⁶ Σχετικά με τους τρόπους προσέγγισης της αλήθειας, στα στάδια του «νομίζω, πιστεύω, γνωρίζω» ή «υποθέτω, παραδέχομαι, ισχυρίζομαι», η προσωρινή κρίση είναι η προϋπόθεση της γνώμης. Πρέπει κάποιος πρώτα να νομίζει κάτι, προτού είναι σε θέση να διατυπώσει και να υποστηρίξει μια άποψη. Θέτει την κρίση ως πρόβλημα για να εξετάσει την αλήθεια.

Λαμβάνοντας υπόψη τις πολλαπλές σημασίες της έννοιας του αστείου στη φιλοσοφία του διαφωτισμού και στρέφοντας τη ματιά μας σε αυτά τα στοιχεία του έργου του Haydn που συνδέονται με την έννοια του αστείου, γεννιούνται τα εξής ερωτήματα: Μπορεί κάποιος να πει ότι αυτό που συνήθως αποκαλούμε αστείο στον Haydn, τα τεχνάσματα δημιουργίας αναπάντεχων, πολλές φορές και αντιφατικών δομικών συνδυασμών και λογικών σχέσεων, έχει συνάφεια με τη φιλοσοφική έννοια του αστείου; Μπορεί η χρήση ειρωνικών, κωμικών μέσων – μέσων που συνήθως απευθύνονται σε επιφανειακές διεργασίες του ανθρωπίνου πνεύματος – να γίνει όργανο της συνθετικής σκέψης, να λειτουργήσει ως δύναμη που ενεργοποιεί τον αναστοχασμό για την ανεύρεση αισθητικών ιδεών;

Το πνευματώδες χαρακτηριστικό της *Συμφωνίας αρ. 67* συνδέεται πραγματικά με τον φιλοσοφικό ορισμό του αστείου ως διανοητικής ικανότητας σύγκρισης, στην προκειμένη περίπτωση σύγκρισης και εντοπισμού ομοιοτήτων με τον καθιερωμένο τρόπο ανάπτυξης του θεματικού υλικού στο πλαίσιο της λογικής της μουσικής μορφής. Η συμφωνία ξεκινά με ένα Presto σε μέτρο 6/8, που φέρει τα χαρακτηριστικά ενός finale. Ο περιορισμός της αρμονικής κίνησης στις κύριες βαθμίδες της τονικότητας και η στατική, ρυθμικά μη εξελίξιμη επαναφορά του μοτίβου σε δέκατα-έκτα εξουδετερώνουν τον βασισμένο στην αναμονή μιας αιτιακά προσδιορισμένης παραλλαγής χαρακτήρα του πρώτου μέρους του μουσικού έργου (ανάλογη χρήση καταληκτικών μέσων στην αρχή ενός μέρους γίνεται ήδη π.χ. στο μενουέττο του *Κουαρτέττου εγχόρδων opus 33 αρ. 6*, όπου η αρμονική κίνηση V⁷ – I «φρενάρει» ήδη στο μ. 2 την ανάπτυξη του θέματος, αλλά και στο *Κουαρτέττο opus 33 αρ. 2*).⁷ Ωστόσο, το τέχνασμα αυτό της συμφωνίας δεν παραμένει χωρίς συνέπειες. Το γεγονός ότι και το τελευταίο της μέρος δεν εντάσσεται στις προσδοκίες που συνοδεύουν το καταληκτικό μέρος μιας συμφωνίας, αλλά επιβεβαιώνει το εγχείρημα ανταλλαγής του πρώτου με το τελευταίο μέρος, ικανοποιεί διανοητικά τον ακροατή, που αναγνώρισε εξ αρχής την κατασκευαστική ιδέα που κρύβεται πίσω από την φαινομενικά αδικαιολόγητη αυτή διαδικασία. Η έκπληξη σε σχέση με τον καθιερωμένο, αλλά και λογικά αναμενόμενο,

⁶ Immanuel Kant, *Reflexionen zur Logik*, Akademie Ausgabe, том. 16, σ. 382.

⁷ Βλ. Hermann Danuser, «Das Ende als Anfang. Ausblick von einer Schlußfigur bei Joseph Haydn», στο: Annegrit Laubenthal (επιμ.), *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, Kassel 1995, σ. 818-827.

εναρκτήριο, θετικό τρόπο επεξεργασίας του υλικού γίνεται έκφραση μιας προσωρινής κρίσης. Η κρίση αυτή, με την επιβεβαίωσή της, γίνεται άποψη. Η επινόηση της ιδέας ανατροπής του κανόνα γίνεται – δια της μεσολάβησης της κρίσης στο στενότερο πλαίσιο του συγκεκριμένου έργου – η αλήθεια του έργου αυτού. Θα μπορούσε κάποιος να θεωρήσει ανόητο το εγχείρημα αντιστροφής της λογικής της μορφικής διάρθρωσης μιας συμφωνίας, το γεγονός χρήσης καταληκτικών μέσων που αντιτίθενται στον δυναμικό, εξελικτικό χαρακτήρα του πρώτου μέρους, του οποίου ο ρόλος επικεντρώνεται στη διάνοιξη ενός χρονικού ορίζοντα προς τα μέρη που ακολουθούν. Κατά το σαιξπηρικό σχήμα, ωστόσο, πρόκειται για ένα «witty fool». Το γεγονός επαλήθευσης της, ίσως ανόητης, προϋπόθεσης γίνεται απόδειξη όχι μόνο της ανεξαρτησίας του έργου τέχνης από την γενική λογική αλλά, ταυτόχρονα, και της καθοριστικής σημασίας μιας υπερβατικής λογικής, η οποία εξυπηρετεί τη μορφική σκοπιμότητα του έργου και διασφαλίζει τη λογική του συνέπεια.

Ως επιπλέον στοιχείο της οξύνοιας του Haydn στη συμφωνία αυτή παρουσιάζεται το γεγονός ότι ακόμα και η επαλήθευση του λανθασμένου κανόνα δεν παραμένει αναμφισβήτητη. Ο εξαιρετικός μορφολογικός χαρακτήρας του έργου αυτού σε σχέση με τις άλλες συμφωνίες, αλλά και μία επιπλέον σύγχυση εντός του ίδιου έργου, αυτή της παρεμβολής ενός *Adagio e cantabile* εν τω μέσω του τελευταίου μέρους, σύγχυση που διαταράσσει προσωρινά την κρίση σχετικά με τον ανατρεπτικό κανόνα του έργου, αποτελούν ζωηρά παραδείγματα του διαλεκτικού *esprit* και της ευφυΐας του συνθέτη.

Αντίστοιχης προσέγγισης με τη *Συμφωνία αρ. 67* χρήζει η σημασία της τυμπανοκρουσίας στο *Andante* της *Συμφωνίας αρ. 94*, γνωστής και ως «The surprise», καθώς και αυτή δεν περιορίζεται στην αρχική έκπληξη, την οποία δημιουργεί το ξαφνικό αυτό ακουστικό συμβάν λίγο πριν την ολοκλήρωση της κανονιστικά προσδιορισμένης επανάληψης της οκτάμετρης θεματικής περιόδου στο αργό μέρος της συμφωνίας.⁸ Η ασυνήθιστη παρεμβολή του κρουστού οργάνου λίγο πριν την ολοκλήρωση της συμμετρικής δομής των 16 πρώτων μέτρων του μέρους δεν αποτελεί ένα διακοσμητικό στοιχείο, ένα τρικ αφύπνισης του ακροατή. Παρακολουθώντας την εξέλιξη του *Andante* αυτού με τη μορφή θέματος και παραλλαγών, παρατηρούμε ότι το αρχικό αυτό ξάφνιασμα αποτελεί την έκφραση της συνολικής ιδέας του μέρους αυτού. Η διατάραξη της συμμετρίας εκδηλώνει την πρόθεση του συνθέτη για μια σταδιακή μεταβολή του αρχικού χαρακτήρα του θέματος από μια λιτά προσδιορισμένη, ευκρινή και απλοϊκή σε μια με σύνθετο τρόπο διαφοροποιημένη μελωδία. Ειδικά στην τελευταία, τέταρτη παραλλαγή, γίνεται κατανοητό το νόημα που κρύβεται πίσω από την αρχική έκπληξη. Όχι μόνο η ξαφνική, δυναμικά ισχυρή έκθεση του θέματος μετά από μια παραλλαγή σε ήρεμο τόνο και εκφορά σε *pianissimo*, αλλά και η χρήση του τυμπάνου στην υπογράμμιση του συγκοπικού ρυθμού στο μέρος αυτό, παραπέμπουν στην αρχική χρήση της τυμπανοκρουσίας. Η μετατροπή του κλειστού περιοδικού ύφους του θέματος σε ένα αρμονικά ανοιχτό, έντονο εκφραστικά και δυναμικά αρθρωμένο, επεξηγεί το νόημα της παρέμβασης αυτής, καθώς αυτή αποτελεί ίσως όχι την αιτία, αλλά την έκθεση του προβλήματος, η επίλυση του οποίου πραγματοποιείται στην πορεία της μεταβαλλόμενης επανέκθεσης του θέματος. Σε κάθε περίπτωση, βλέπουμε ότι το αστείο και εδώ δεν είναι αυτοσκοπός, στόχος του δεν είναι να τραβήξει την προσοχή, ξεφεύγοντας από τους κανόνες και τις προσδοκίες που αυτοί γεννούν, αλλά θα πρέπει να προσληφθεί ως ποιότητα της αισθητικής μορφής του μουσικού έργου ως συνόλου.

Μπορεί να θεωρηθεί ότι τα αστεία του Haydn δεν έχουν όλα τέτοια δομική αξία,

⁸ Βλ. την ανάλυση του Ballstaedt, ό.π., σ. 209 κ.εξ.

όπως τα προαναφερθέντα παραδείγματα. Η μίμηση της κίνησης ενός κουτσού ανθρώπου στο τρίτο μέρος της *Συμφωνίας αρ. 58*, με τίτλο *Menuet alla zoppa* (μενουέτο στο στιλ ενός ανθρώπου που κουτσαίνει), ο οποίος καλείται να χορέψει έναν από τους δυσκολότερους χορούς της εποχής, η εκμάθηση του οποίου συνδεόταν για κάθε αριστοκράτη με ιδιαίτερη αφοσίωση και πειθαρχία, δεν μπορεί να θεωρηθεί ως μέσο που αφορά, τουλάχιστον σε μια πρώτη ματιά, τη μορφολογική ιδιαιτερότητα του συνολικού έργου. Εντάσσεται σε μια έννοια του αστείου που προσεγγίζει πιο πολύ το χιούμορ, π.χ. αυτό που απορρέει από την εικόνα προσώπων που ασυναίσθητα αποκλίνουν από τα καθιερωμένα πρότυπα κίνησης και συμπεριφοράς (σήμερα δεν θα γελούσαμε με κουτσούς ανθρώπους). Και τότε, όμως, το αστείο αυτό δεν τάσσεται εναντίον της λογικής: με τη μορφή της ιδιαιτερότητας, ακόμα και του αφελούς παιχνιδιού, γίνεται διαλεκτικά υπερασπιστής της ενότητας του έργου.

Το αστείο αναλαμβάνει εδώ το ρόλο του μη ορθολογικού, στενά συνδεδεμένου με τη σωματικότητα – ως έννοιας αντίθετης του πνευματικού – μιμητικού στοιχείου, σύμφωνα με το νόημα που της δίνει ο Th. W. Adorno.⁹ Το μιμητικό κατάλοιπο στην τέχνη, ένα στοιχείο που τη διαφοροποιεί από τις άλλες εκφάνσεις του ανθρωπίνου πνεύματος – εκφάνσεις που υπήρξαν θύματα του διαφωτιστικού ιδανικού μιας απόλυτης κυριαρχίας πάνω στη φύση – αποτελεί το καταφύγιο για το υποκειμενικό, το μη προσδιορισμένο, το αυθόρμητο. Η συνδεόμενη με την έννοια της ωριμότητας πνευματοποίηση στην τέχνη δεν θα πρέπει να καταργεί, αλλά να επιζητεί το στοιχείο μιας αυθόρμητης αφέλειας, που ενέχεται ούτως ή άλλως σε αυτή. Το μιμητικό στοιχείο αποκτά βέβαια μια ανασταλτική λειτουργία, όταν δεν γίνεται προϊόν αναστοχασμού μέσα από την επεξεργασία και τη συγκρότησή του στην ενότητα του έργου τέχνης. Από την άλλη, όσο αυστηρότερη εμφανίζεται η συνέπεια στη διατήρηση της ενότητας του έργου τέχνης κατά την προσπάθεια του δημιουργού να μιμηθεί τη λογική, τόσο περισσότερο τονίζεται η ματαιότητα αλλά και η αστειότητα αυτής της προσπάθειας σε σχέση με τη σημασία της λογικής στην πραγματικότητα. Όσο περισσότερο ο ρόλος της καθαρής λογικής στη δομική και μορφική συγκρότηση ενός έργου γίνεται αυτοσκοπός, όσο περισσότερο γίνεται καταναγκαστικός και απόλυτος, τόσο περισσότερο το εγχείρημα αυτό καταντά παρωδία της λογικής. Το μενουέτο της *Συμφωνίας αρ. 58* επιτυγχάνει την σύνθεση του μιμητικού και του ορθολογικού στοιχείου. Σε αυτό το σημείο συνοψίζεται η σημασία του αστείου στον Haydn αλλά και η ιστορική σπουδαιότητα του συνθέτη αυτού. Το αστείο στον Haydn είναι ένας από τους παράγοντες που διαφυλάσσουν την τέχνη του από έναν απολυτοποιημένο ορθολογισμό, έναν ορθολογισμό που καταστρέφει το νόημα της τέχνης γενικότερα. Ειδικά στην χρήση του αστείου γίνεται αντιληπτή η επίτευξη μιας ισορροπίας μεταξύ υποκειμενικού και αντικειμενικού, ειδικού και γενικού, δυναμικού και στατικού, έμπνευσης και μορφής, μια συμφιλίωση του αισθητού με το πνευματικό, χαρακτηριστική για την ουσία της μουσικής ως σύνθεσης της εμπειρίας και του υπερβατού.

Η ερμηνεία αυτή του αστείου στον Haydn θα μπορούσε να μας παραπέμψει στην αναζήτηση της έννοιας αυτής σε μια εποχή που για τον ίδιο τον Adorno καλείται να αντιμετωπίσει τις συνέπειες της ορθολογικής σκέψης του διαφωτισμού. Πώς θα μπορούσε, πράγματι, να οριστεί η έννοια του αστείου σε μια εποχή, όπως αυτή του 20ού και του 21ου αιώνα, όπου οι κατηγορίες του αναπάντεχου, του απρόσμενου, του ξαφνικού δεν καλούνται να ενταχθούν, αλλά αποτελούν τον κανόνα της αισθητικής πραγματικότητας; Σε μια εποχή άρσης του διαχωρισμού μεταξύ λογικής και αστείου, σε

⁹ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (Gesammelte Schriften, том. 7), Φραγκφούρτη 1970, σ. 181.

μια εποχή κατά την οποία η ορθολογικοποίηση του αστείου «γελοιοποιεί» την ίδια τη λογική, πώς θα μπορούσε να επιτευχθεί η αναγκαία, όχι μόνο για την τέχνη, αλληλεπίδραση των δύο αυτών πλευρών της ανθρώπινης ύπαρξης; Παρ' όλο που φυσικά ο χώρος αυτός δεν είναι ο κατάλληλος για την έκθεση και την ανάπτυξη τέτοιων σκέψεων, κρίνεται ότι ένας τέτοιος προβληματισμός, που αποτελεί απόδειξη της όχι μόνο ιστορικής αξίας των αισθητικών ιδεών, όπως αυτής του αστείου, θα μπορούσε να αποτελέσει την αφετηρία ενός αναστοχασμού της σύγχρονης τέχνης για τα θεμέλια των δημιουργικών κατηγοριών που την στηρίζουν.

Η διαμόρφωση του κλασικού στυλ στα κουαρτέτα εγχόρδων Op. 33 του J. Haydn

Δημήτρης Θέμελης

Ύστερα από διακοπή που κράτησε περίπου δέκα χρόνια ο σχεδόν πενηντάρης Haydn στα 1781, ασχολήθηκε και πάλι με τη σύνθεση κουαρτέτων. Η διακοπή αυτή γίνεται ύστερα από τα 6 κουαρτέτα του Op. 20, γνωστά ως “Sonnenquartette” από το έτος 1772.

Ύστερα λοιπόν από αυτή τη σχετικά μεγάλη διακοπή ο Haydn γράφει τα περίφημα κουαρτέτα του Op. 33, με τα οποία εγκαινιάζει ένα νέο τρόπο γραψίματος - ονομάζονται και «Ρωσικά κουαρτέτα» (Russische Quartette), επειδή είναι αφιερωμένα στον μεγαλοηγμένο Παύλο της Ρωσίας και επίσης είναι γνωστά ως “Jungfernquartette” δηλαδή «παρθενικά κουαρτέτα» καθώς επίσης και ως “Scherzi”, επειδή σ’αυτά τα κουαρτέτα το παραδοσιακό Μενουέτο έχει αντικατασταθεί από το Scherzo. Πρόκειται για τα έξι (αρ. 1 σε σι ελάσωνα, αρ. 2 σε μι υφ. μείζονα, αρ. 3 σε ντο μείζονα, αρ. 4 σε σι υφ. μείζονα, αρ. 5 σε σολ μείζονα και αρ. 6 σε ρε μείζονα), που έγραψε ο Haydn στα 1781 και τύπωσε στα 1782 σε δύο ανταγωνιζόμενους εκδοτικούς οίκους, Artaria στη Βιέννη και Hummel στο Βερολίνο, και που η κριτική της εποχής εκείνης υποδέχτηκε με πολύ κολακευτικά λόγια. Είναι επίσης ιδιαίτερα ενδιαφέρον το γεγονός ότι ο Haydn στις 3 Δεκεμβρίου 1781 έγραψε μία επιστολή απευθύνοντας την σε μια σειρά από φιλόμους και ερασιτέχνες της μουσικής, στους οποίους διέθεσε και χειρόγραφες πάρτες των νέων αυτών κουαρτέτων του πριν από την εκδοσή τους. Σ’αυτή την περίφημη επιστολή του αναφέρει καταλέξιν ότι «αυτά τα κουαρτέτα είναι γραμμένα με έναν εντελώς νέο και ιδιαίτερο τρόπο, επειδή εδώ και 10 χρόνια δεν έχω γράψει κανένα (κουαρτέτο)» (“...sie sind auch eine ganz neue besondere Art, denn seit 10 Jahren habe ich keine geschrieben”).

Η αυστηρή αντίστιξη στα κουαρτέτα του op. 20 από το έτος 1772 – που άμεσα προηγήθηκαν πριν την δεκάχρονη διακοπή – εξάντλησε και τις τελευταίες δυνατότητες. Εδώ (στα κουαρτέτα Op. 33) αρχίζει σιγά-σιγά μια χαλάρωση. Χαρακτηριστική είναι επίσης η πολωτική αντίθεση (polarer Kontrast) όπως την χαρακτηρίζει ο μουσικολόγος Friedrich Blume. Τον όρο αυτόν ο Blume¹ τον εννοεί ως χαρακτηρισμό της απόλυτης ουσιαστικής αντίθεσης, η οποία προέρχεται από την αντίθεση δύο διαφορετικών σφαιρών αίσθησης, όπως τα δύο θέματα ή το κοντράστ των μερών που παρατηρούμε στον Μότσαρτ.

Στα διάφορα περιστατικά που συνδέονται με την δημιουργία των κουαρτέτων Op. 33 αναφερθήκαμε ήδη. Ας δούμε όμως την επιστολή του Haydn που απηύθυνε σε μαικήνες της μουσικής εξαγγέλοντας τη σύνθεση των Op. 33.

Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι βέβαια η περίφημη φράση του Haydn ότι τα κουαρτέτα αυτά «είναι γραμμένα σε μια εντελώς νέα τεχνοτροπία, επειδή εδώ και δέκα χρόνια δεν έγραψα κανένα κουαρτέτο». Ο μουσικολόγος Sandberger², που πρώτος

¹ Friedrich Blume, *Joseph Haydns Künstlerische Persönlichkeit in seinen Streichquartetten*, JBP (Jahrbuch Peters), Λειψία 1931, σ. 40.

² Adolf Sandberger, *Zur Geschichte des Haydnischen Streichquartetts (Ausgewählte Aufsätze zur Musikges-*

ανακάλυψε ένα αντίτυπο αυτής της επιστολής, χρησιμοποίησε σαν αφετηρία την παραπάνω φράση του Haydn στη μελέτη του, που άφησε εποχή, και προσπάθησε να δείξει, ότι "η εντελώς νέα τεχνοτροπία", πρέπει να ήταν η *αρχή της θεματικής επεξεργασίας*, που θεωρείται από τα πιο ουσιαστικά χαρακτηριστικά στοιχεία του ώριμου κλασικού στυλ, όπως επίσης «η επικοινωνία ανάμεσα στην αυστηρή και ελεύθερη μουσική διάρθρωση» και το συνεπές «εναλλασσόμενο παιχνίδι των οργάνων στο στυλ εκλεπτυσμένης συνομιλίας».

Κατά τον Sandberger, το αποτέλεσμα της συμβίωσης της αντίστιξης με το ελεύθερο πνεύμα είναι η θεματική επεξεργασία. Βέβαια, θεματική επεξεργασία υπάρχει και στα κουαρτέτα Op. 20. Ο μουσικολόγος Friedrich Blume, δεν είδε το νέο στοιχείο στα Op. 33 στην τεχνική, αλλά στο πνεύμα του έργου, στη στροφή που έκανε ο Haydn από την ριζοσπαστικότητα του Op. 20 προς την ώριμη κλασική ισορροπία. Άλλα χαρακτηριστικά που επισημαίνει ο Blume στα Op. 33 είναι η χαλιναγωγημένη πληθωρικότητα και το καλοζυγισμένο σχήμα των μουσικών χαρακτήρων, των μορφών και τεχνικών στην κυκλική φόρμα και η ώριμη έγχορδη τετράφωνη σολιστική δομή. Ιδιαίτερα ενδιαφέρον είναι και το γεγονός ότι διάφοροι άλλοι μελετητές του Haydn ερμήνευσαν την παραπάνω φράση του «σε μια εντελώς νέα τεχνοτροπία» κ.τ.λ., σαν απλή διαφήμιση, ορμώμενοι μάλιστα και από το γεγονός ότι η ίδια παραπάνω διατύπωση επισημάνθηκε σε όλα τα αντίτυπα της επιστολής που έχουν βρεθεί μέχρι σήμερα. Εδώ πρέπει να δεχθούμε ότι συμβαίνουν μάλλον και τα δύο, όπως πολύ σωστά υπογραμμίζει ο Georg Feder,³ δηλαδή τόσο ο διαφημιστικός στόχος, όσο και η ιστορική αλήθεια των λόγων του Haydn. Διαβάζοντας κανείς διάφορες επιστολές του Haydn διαπιστώνει ότι έχει βέβαια την ικανότητα να διαπραγματεύεται για τα οικονομικά του συμφέροντα, τον διακρίνει όμως και η ικανότητα να σκέπτεται πάνω στα προβλήματα της δημιουργικής του δουλειάς και την εξέλιξή του ως συνθέτη.

Ενδιαφέρουσα σχετικά με την παραπάνω πολυσυζητημένη επιστολή του Haydn είναι μια παρόμοια επιστολή του Beethoven, που έγραψε τον Οκτώβριο του 1802 στον μουσικο εκδοτικό οίκο Breitkopf und Härtel, αναγγέλλοντας τις παραλλαγές του Op. 34 και 35, όπου κι' αυτός γράφει ότι "*είναι γραμμένες με ένα πραγματικά εντελώς νέο τρόπο*". Και ο Beethoven με τα λόγια του αυτά, πέρα από την πρόθεση του να διαφημίσει το έργο του, δείχνει ότι έχει απόλυτη επίγνωση της πρωτοτυπίας των συνθέσεων του (Joseph Müller –Blatau).⁴

Σχετικά με τα κουαρτέτα Op. 33 είναι εκπληκτικό το γεγονός ότι ο Haydn τα έγραψε σε πολύ μικρό χρονικό διάστημα - από τον Αύγουστο μέχρι τον Οκτώβριο του 1781. Η κρίση στη δημιουργική δουλειά του Haydn που σχετίζεται με την εννιάχρονη, για την ακρίβεια, διακοπή του στο να συνθέτει κουαρτέτα, ύστερα από το Op. 20, εντοπίζεται γι αυτή την ίδια εποχή και στη σύνθεση συμφωνιών, βέβαια με κάπως διαφορετικό τρόπο. Όπως είναι γνωστό μέχρι περίπου το 1774 εξακολουθεί να κυριαρχεί στη μουσική δημιουργία, σαν εκφραστική τάση, η "Θύελλα και ορμή" (Sturm und Drang) που χαρακτηρίζει το στυλ και την τεχνοτροπία των μεγάλων συμφωνιών του Haydn, τις οποίες έγραψε προς το τέλος της δεκαετίας 1760-70 και στις αρχές της δεκαετίας 1770-80, όπου κατά τον L. Finscher⁵ διαπιστώνεται μια αβεβαιότητα στη διαμόρφωση των

chichte), Μόναχο 1921, σ. 239.

³ Georg Feder, "*Ein vergessener Haydn-Brief*", στο *Haydn-Studien* 1/2 (1960), σ. 114.

⁴ Joseph Müller –Blatau, *Gestaltung-Umgestaltung Studien zur Geschichte der musikalischen Variation*, Stuttgart 1950, σ. 41.

⁵ Ludwig Finscher, *Studien zur Geschichte des Streichquartetts I. Die Entstehung des klassischen Streichquartetts von den Vorformen bis zur Grundlegung durch J. Haydn*, Kassel 1974, σ. 241.

Finale - κάτι ανάλογο συναντάμε στα Finale των κουαρτέτων Op. 20. Σαν παράδειγμα ο Finscher αναφέρει τις συμφωνίες αρ. 42 από το 1771, αρ. 51 από το 1771-73 και αρ. 55 από το 1774, όπου ο Haydn αρχίζει να διαμορφώνει ένα νέο τύπο Finale, το Ροντό-παραλλαγών, σαν ένα προστάδιο των μεταγενέστερων Ροντό της φόρμας σονάτα. Έτσι κατά τον Finscher, τον τύπο αυτό του Rondo-Finale που διαμορφώνει ο Haydn πρώτα στις συμφωνίες του, τον μεταφέρει και στα κουαρτέτα του Op. 33.

Τα 6 κουαρτέτα Op. 33 δημιουργήθηκαν πιθανότατα με τη σειρά που εμφανίστηκαν στην πρώτη τους έκδοση από τον μουσικό εκδοτικό οίκο Artaria στη Βιέννη, επειδή είναι η πρώτη εκτύπωση κουαρτέτων του που παρακολούθησε ο ίδιος ο Haydn. Η σειρά είναι:

αρ. 1 σε σολ μείζονα	αρ. 4 σε ντο μείζονα
αρ. 2 σε μι υφ.μείζονα	αρ. 5 σε ρε μείζονα
αρ. 3 σε σι ελάσσονα	αρ. 6 σε σι υφ.μείζονα

Η μεταγενέστερη σειρά αυτών των κουαρτέτων που πολύ πιθανό προέρχεται από τον εκδοτικό οίκο Pleyel, είναι διαφορετική: τα τέσσερα πιο σημαντικά κουαρτέτα είναι στην αρχή - πρόκειται για τα σε σι ελάσσονα, σε μι υφ. μείζονα, σε ντο μείζονα και σε σι υφ. μείζονα.

Το πρώτο μέρος αυτών των τεσσάρων κουαρτέτων έχει την ένδειξη *Allegro moderato*, ενώ τα υπόλοιπα δύο κουαρτέτα που ακολουθούν - σε σολ μείζονα και σε ρε μείζονα - και που είναι σε πιο ελαφρό στυλ, έχουν στο πρώτο τους μέρος την ένδειξη *Vivace assai*. Με εξαίρεση το κουαρτέτο αρ. 3 σε σι ελάσσονα - δηλαδή της σειράς στην έκδοση του Pleyel που ισχύει και σήμερα - του οποίου το Finale είναι σε φόρμα Σονάτα, στα υπόλοιπα το Finale είναι Ροντό. Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης η αντίθεση που παρατηρείται ανάμεσα στο πρώτο μέρος και το Finale από την άποψη του tempo. Στο *Moderato* πρώτο μέρος αντιστοιχεί ένα πολύ γρήγορο Finale (σε *Presto*) και το αντίθετο:

(Op. 33)	Α' μέρος	Finale
αρ. 1	C, <i>Allegro moderato</i>	2/4, <i>Presto</i>
αρ. 2	C, <i>Allegro moderato cantabile</i>	6/8, <i>Presto – Adagio - Presto</i>
αρ. 4	C, <i>Allegro moderato</i>	2/4, <i>Presto</i>
αρ. 5	2/4, <i>Vivace assai</i>	6/8, <i>Allegretto - Presto</i>
αρ. 6	6/8, <i>Vivace assai</i>	2/4, <i>Allegretto</i>

Διαπιστώνεται επίσης αλλαγή στην επεξεργασία της λεπτομέρειας στη φόρμα και στη τεχνική σύνθεσης. Η επιδίωξη απλότητας και διαύγειας παρουσιάζεται σχεδόν συστηματικά στα κύρια θέματα των μερών σε φόρμα σονάτα: κανένα από τα 6 αυτά κουαρτέτα δεν αρχίζει με θέμα με πολυφωνικό χαρακτήρα, δηλαδή με *obligato* κοντραπούντο. Όλα τα κύρια θέματα γενικά ανεξάρτητα από tempo και ιδιαίτερο χαρακτήρα του αντίστοιχου μέρους, είναι μια σοπράνο-μελωδία με συμμετρικές περιοδικές δομές (στον τύπο του Lied) και με απλή αρμονική (συγχορδιακή) συνοδεία. Η ξεκάθαρη συμμετρία (της μελωδίας) και η ομαλή περιοδικότητά της διαμορφώνει την συνολική δομή σε περιοδική διάρθρωση, που αναπτύσσεται σχεδόν αποκλειστικά με μικρά συμμετρικά τμήματα, τα οποία έχουν μεταξύ τους αντιστοιχίες, τόσο από άποψη μετρική και αρμονική, όσο και μοτιβική. Η μελωδία αυτή, δηλαδή το θέμα, είναι καθοριστική και για την μοτιβική επεξεργασία, η οποία αποφεύγει σχεδόν εντελώς τις αντιστικτικές τεχνικές. Η επεξεργασία εμπλουτίζεται με τεχνικές σε ομόφωνο

δεξιοτεχνικό στυλ αναπαραγάγωντας τμήματα μοτίβων, με αρμονικές και ρυθμομετρικές διαφοροποιήσεις καθώς και με την επίστρωση πολλών μοτίβων το ένα πάνω στο άλλο.

Χαρακτηριστική είναι η ελάττωση (Reduktion) των θεμάτων στο κουαρτέτο op. 33, αρ. 1, πρώτο μέρος (βλ. παρ. 1), που παρατηρείται κατά τις επανεκθέσεις. Επίσης χαρακτηριστική σ' αυτό το παράδειγμα είναι η περιοδική διάρθρωση της μελωδίας ανά 2 μέτρα και η αρμονική μελωδία και η μεταφορά του θέματος από το 1ο βιολί στο βιολοντσέλλο. Στην απλούστευση του στυλ των κουαρτέτων του Op. 33, όπως διαπιστώνεται, ανήκει και μια πιο έντονη τυποποίηση των διαφόρων μερών τους, σε σύγκριση με τα Op. 20 που διαθέτουν μεγαλύτερη ελευθερία ως προς τον τύπο των μερών τους. Εδώ εκτός από τον τύπο του Rondo-Finale και του Scherzo-Μενουέτου, παρουσιάζουν χαρακτηριστικό τύπο και τα πρώτα μέρη, κάτι που δεν συμβαίνει με τα αργά μέρη. Ωστόσο αυτοί οι τύποι που έχει εδώ διαμορφώσει ο Haydn δεν είναι παραδοσιακοί, αλλά δικό του προσωπικό δημιούργημα - όπως π.χ. συμβαίνει με το Rondo. Σχετικά με το Scherzo-Μενουέτο είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι ο ίδιος ο Haydn, για πρώτη φορά στα κουαρτέτα Op. 33, χαρακτηρίζει τα Μενουέτα ως Scherzi⁶.

Τα πρώτα μέρη (του Op. 33) είναι σε φόρμα σονάτα, που ο Haydn εδώ της έχει δώσει ένα συγκεκριμένο, σε γενικές γραμμές, σχήμα. Βέβαια, διαφέρουν μεταξύ τους σε λεπτομέρειες επεξεργασίας. Στο πρώτο μέρος π.χ του Op. 33, αρ. 2, σε μι υφ. μείζονα (βλ. παρ. 2) με το Cantabile moderato ως κύριο θέμα, το δεύτερο θέμα (μ. 21-22) δεν αποτελεί αντίθεση του κύριου θέματος, αλλά εξελίσσεται σιγά σιγά από το ίδιο το κύριο θέμα και ύστερα από δύο μέτρα, όπου πια εμφανίζεται χαρακτηριστική η φυσιογνωμία του, διασκορπίζεται σε μια Cadenza ποικιλή με μελωδικές φιγούρες. Έτσι η ανάπτυξη (δηλαδή το β' μέρος της φόρμας σονάτα) περιορίζεται στο κύριο θέμα, αναπτύσσοντας από το αρχικό μοτίβο του συνεχώς νέες ενότητες μοτιβικής επεξεργασίας. Η Reprise είναι ελάχιστα διαφοροποιημένη και καθόλου επεκταμένη. Όλο το πρώτο μέρος σαν φόρμα-σονάτα παρουσιάζει μια τέλεια συμμετρία, (A=32 μέτρα, B=30 μέτρα, A=28 μέτρα).

Ας ρίξουμε όμως μια ματιά και στα κουαρτέτα Op. 1 και Op. 2.

Και τα δώδεκα κουαρτέτα των Op. 1 και 2 έχουν πέντε μέρη, το πρώτο και το τελευταίο μέρος τους είναι σε γοργό tempo, ενώ το μεσαίο μέρος σε αργό, με δύο μενουέτα. Επίσης από την αρχή έως το τέλος υπάρχει η ίδια τονικότητα. Το ότι τα πρώτα αυτά κουαρτέτα του Haydn δεν ανταποκρίνονται εντελώς στο στυλ του κουαρτέτου, προκύπτει μεταξύ άλλων και από το γεγονός, ότι το Op. 1, αρ. 5, σε σι ύφεση μείζονα αρχικά ήταν συμφωνία, η οποία διασκευάστηκε πιθανότατα από τον εκδότη σε κουαρτέτο, για να συμπληρωθούν και να γίνουν έξι τα κουαρτέτα. Επίσης το κουαρτέτο Op. 1, αρ. 6 ήταν αρχικά μάλλον τρίο με λαούτο και διασκευάστηκε από τον ίδιο τον συνθέτη σε κουαρτέτο.⁷ Στο κουαρτέτο Op. 1, αρ. 1 βλέπουμε καταρχήν τα στοιχεία που περιγράψαμε παραπάνω και που δείχνουν την εξάρτηση αυτών των πρώτων κουαρτέτων του Haydn από το divertimento ακόμα: το "Presto" του πρώτου μέρους, η τονικότητα σε σι υφ. μείζονα και τα 6/8, είναι χαρακτηριστικά αναλόγων "Caccia" μερών που συναντάμε στα *Divertimenti Unisono*, τα δε θέματα από διασπασμένες τρίφωνες συγχορδίες, οι διαλογικές εναλλαγές ανάμεσα στην άνω και στην κάτω φωνή, καθώς και η περισσότερο δεξιοτεχνική άνω φωνή είναι χαρακτηριστικά που ανήκουν ακόμα στη σφαίρα της ψυχαγωγικής μουσικής.

⁶ Willi Kahl, λημ. "Scherzo" στο MGG τομ. I, στηλ. 1684).

⁷ L. Finscher, ό.π.

Ωστόσο δίπλα σ' αυτά τα αναμφισβήτητα χαρακτηριστικά του κουαρτέτου Op. 1, αρ. 1, σε σι υφ. μείζονα, που εντοπίζονται και υπογραμμίζονται από διάφορους μελετητές των κουαρτέτων του Haydn, υπάρχει και μια άλλη διάσταση, σ' αυτά τα πρώιμα κουαρτέτα, που δείχνει ξεκάθαρα την βασική διαφορά που υπάρχει στη δομή των έργων των κλασικών από προγενέστερους συνθέτες της προκλασικής εποχής.

Απόψεις του Θρασύβουλου Γεωργιάδη για την ιδιαιτερότητα της δομής των κουαρτέτων εγχόρδων του Haydn

Την ιδιαιτερότητα αυτή της δομής στη μουσική των κλασικών, εντοπίζει και αναλύει ο Έλληνας μουσικολόγος και δάσκαλός μου Θρασύβουλος Γεωργιάδης στο βιβλίο του *Musik und Sprache*.⁸ Στο πλαίσιο των διαπιστώσεών του ο Γεωργιάδης αναλύει μεταξύ άλλων το πρώτο μέρος από το κουαρτέτο Op. 1, αρ. 1, σε σι υφ. μείζονα. Βέβαια για να καταλάβουμε σε βάθος αυτά που επισημαίνει ο Γεωργιάδης στο συγκεκριμένο κουαρτέτο, πρέπει να έχουμε υπόψη μας βασικούς άξονες της θεωρίας του για τη μουσική των κλασικών της Βιέννης, Haydn, Mozart και Beethoven, σε σχέση με τη μουσική προηγούμενων εποχών.

Σύμφωνα με τον Γεωργιάδη χαρακτηριστικό της δομής της μουσικής των κλασικών είναι η *Diskontinuität* δηλαδή το 'ασυνεχές', που συνδυάζεται και με το στοιχείο της έκπληξης και που ο ίδιος χαρακτηρίζει και ως δραματικό στοιχείο - με την έννοια βέβαια της δράσης. Τις διαπιστώσεις αυτές ο Γεωργιάδης καταρχήν τις εντοπίζει σε έργα των κλασικών που συνδέονται με το λόγο (όπερες, λειτουργίες, λίντερ) και κατά επέκταση προχωρεί και σε έργα οργανικής μουσικής, όπου κι εκεί επισημαίνει την τεχνική μουσική πλευρά αυτού του ιδιότυπου και πολύ χαρακτηριστικού τρόπου σκέψης στην τεχνοτροπία τους. Σαν παράδειγμα σχολιάζει μεταξύ άλλων το πρώτο μέρος από το κουαρτέτο Op. 1, αρ. 1, σε σι υφ. μείζονα του Haydn:

The image displays a musical score for the first movement of Haydn's String Quartet Op. 1, No. 1, in C major. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. It is marked 'Presto' and shows measures 1 through 10. The music features a mix of dynamics including piano (p) and forte (f), and includes a fermata over measure 5.

⁸ Θρασύβουλος Γεωργιάδης, *Μουσική και Γλώσσα. Το ιστορικό γίνεσθαι της δυτικής μουσικής στη μελοποίηση της λειτουργίας*, μεταφρ. Δ. Θέμελης, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1994, σσ. 128, κ.ε.



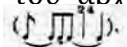
Ως καθοριστικής σημασίας στοιχείο εντοπίζει την παύση ογδόου στο τέλος του μέτρου 16 πριν από την έναρξη της χαρακτηριστικής φιγούρας στα μέτρα 17 - 20. Στα μέτρα 1 - 16 κυριαρχεί ο αρχικός παλμός της άρσης: (♩ | ♩).

Με την διακοπή της άρσης, πριν από το μέτρο 17, δημιουργείται σύμφωνα με τον Γεωργιάδη, μια ρωγμή, ένα κενό. Δίνεται η εντύπωση ενός σκοντάματος: μια συνειδητή διάσπαση της *Kontinuität* (δηλ. της συνέχειας) όπως υπογραμμίζει ο Γεωργιάδης. Μ' αυτόν τον τρόπο συλλαμβάνεται στη μουσική δομή η έννοια παρόν: ακολουθούν τα μέτρα 21-24 με μια χαρακτηριστική φιγούρα (σκέψη) που ξεκινάει από θέση (♩̣ |) ωστόσο το μοτίβο με την άρση θέλει να κυριαρχεί, πάλι από το τέλος του 20ου μέτρου. Αρχίζει αποφασιστικά με το έκτο όγδοο αυτού του μέτρου και μ' αυτόν τον τρόπο δημιουργείται πάλι *Diskontinuität* (ασυνέχεια). Έτσι η χαρακτηριστική φιγούρα των μέτρων 21-24 που άρχισε με άρση δημιούργησε κάποια σύγχυση. Το μοτίβο της άρσης, που είναι η κύρια ιδέα του έργου, δεν μπορεί να ξανακυριαρχήσει αμέσως.

Η φρασεολογία: (♩̣ |) δείχνει πως στην αρχή υπάρχει ένα τρίκλισμα. Μόλις με τα δύο τελευταία μέτρα κατορθώνει να μας πείσει (♩̣ |)

Το μοτίβο με την άρση στην αρχή λοιπόν παρουσιάζεται απλά σαν μια διαβεβαίωση και μόνο μ' αυτό που ακολουθεί σαν ενσυνείδητη επιδίωξη, μας επιβάλλεται σαν συμβάν.

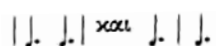
Ο Γεωργιάδης στη συνέχεια επισημαίνει και ένα δεύτερο ουσιαστικό δομικό χαρακτηριστικό: μέχρι το μέτρο 22 ηχεί η εκάστοτε καταληκτική και ταυτόχρονα εκτονωτική συγχορδία, πάντοτε στο ασθενές μέρος του μέτρου, ενώ η δεσπόζουσα (ή η υποδεσπόζουσα), ως φορτισμένη συγχορδία, πάντοτε στο ισχυρό μέρος του μέτρου, (στα μέτρα 4, 8, 9-14, 17-20, 22). Το κομμάτι προχωρεί μέχρι αυτό το μέτρο σύμφωνα με το σχήμα V - I αντί την ομαλή αρμονική σύνδεση V [I...], δηλαδή σε μια συνεχή αντίφαση ανάμεσα στο μέτρο και στην αρμονία. Αυτή η αρμονία ωστόσο συμπίπτει - σύμφωνα πάντα με τον Γεωργιάδη - με το ρυθμικό σχήμα της κύριας ιδέας, η οποία καταλήγει σε ασθενές μέρος του μέτρου! Αυτή η αντίφαση ανάμεσα στο μέτρο και στη αρμονία αίρεται μόνο με τα δύο τελευταία μέτρα, όπου η αρμονική σύνδεση I - V - I εγκαταλείπεται με την εμφάνιση, στο μέτρο 23, του έντονα παρορμητικού παλμού με

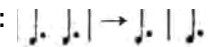
τον οποίο η συγχορδία της τονικής αποκτά καταληκτική δύναμη, δηλαδή επιβάλλεται σαν κατάληξη. Ο αρμονικός τύπος V - I δεν συνέπεσε λοιπόν με το μέτρο, δεν αποτέλεσαν μαζί μια αδιάσπαστη ενότητα, αλλά χρησιμοποιήθηκαν χωριστά. Άμεση σχέση μ' αυτό έχει επίσης η αναστροφή του αραβικού ρυθμικού σχήματος. Αρχικά πάντοτε θηλυκή κατάληξη, τώρα αρσενική: .

Είδαμε λοιπόν ότι και η αντίφαση ανάμεσα στο μοτίβο με την άρση και το μοτίβο χωρίς άρση διήρκεσε μέχρι αυτά τα δύο τελευταία μέτρα και ότι μ' αυτά τα δύο τελευταία μέτρα αποσαφηνίστηκε η διαφορά. Αυτό το πήγαιν' - έλα των μοτίβων είχε σχέση άμεση με την μετρική αστάθεια της αρμονικής βάσης. Η μεμονωμένη, ανεξάρτητη μεταχείριση του μέτρου από τη μια μεριά και οι αρμονικοί συσχετισμοί από την άλλη, μας επιδείχθηκαν από διάφορες απόψεις. Παρατηρεί λοιπόν ο Γεωργιάδης, ότι αφού ο Haydn μ' αυτό τον τρόπο μας τράνταξε, μας έδειξε σ' αυτά τα τελευταία δύο μέτρα - και μόνο σ' αυτά - τη σημασία της ενότητας.

Ανακεφαλαιώνοντας, επισημαίνει ότι στο μέρος που εξετάσαμε αναπτύσσεται η τεχνική της χωριστής μεταχείρισης του αρμονικού περιεχομένου και του μετρικού συσχετισμού δυνάμεων (δηλ. ανάμεσα στο ισχυρό και το ασθενές). Δύο δομικά στοιχεία χρησιμοποιούνται:

α) Μεταλλαγή ανάμεσα στην παρουσία και την απουσία της άρσης του ογδού,

β) αλλαγή στη διαμόρφωση του μέτρου: .

Όμως αυτά τα δομικά στοιχεία δεν χρησιμοποιούνται σε κάθε μια από τις ιδέες! Η πρώτη είναι χωρίς διακοπή με άρση (μ. 1-8 το ίδιο 9-16) η δεύτερη χωρίς διακοπή από θέση (μ. 17-20). Το τέλος πάλι χωρίς διακοπή με άρση φέρνοντας ωστόσο και την καθοριστικής σημασίας μετρική αναστροφή: .

Επίσης, πάντοτε κατά τον Γεωργιάδη, τα δύο αυτά τελευταία μετρικά μέσα δεν συνδυάζονται: η μετρική μορφή χωρίς άρση, στα μέτρα 17-20, δεν συνδέεται από καμιά άποψη με την μετρική διάρθρωση του μέτρου 23-24. Αυτό σημαίνει ότι κάθε μία από τις παραπάνω μουσικές ιδέες έχουν κάτι από την δυσκαμψία της προκλασικής μουσικής. Τους λείπει η μετέπειτα ευκαμψία, η ευλυγισία. Σαν υποκατάστατο χρησιμοποιούνται περισσότερο εξωτερικά μέσα όπως π.χ. οι δυναμικές αντιθέσεις και οι αντιθέσεις στη χρησιμοποίηση των οργάνων (βλ. μέτρο 1-4 που είναι σε unisono). Όμως, όλα τα παραπάνω που είδαμε, ήταν, κατά τον Γεωργιάδη, μόνο μια αρχή. Που οδήγησε αυτή η αρχή μας δείχνει ένα παράδειγμα από το κουαρτέτο του ώριμου Haydn. Πρόκειται για το τελευταίο μέρος από το κουαρτέτο Ορ. 33 αρ. 2:



Ανάλυση από το Op. 33

Εδώ σύμφωνα με τον Γεωργιάδη, απουσιάζουν οι αντιθέσεις που εντοπίσαμε στο πρώτο κουαρτέτο του Haydn. Η μελωδία φαίνεται να σχηματίζει μίενιαία συνεχή γραμμή. Είναι απόλυτα ευλύγιστη και έχει κανείς την αίσθηση ότι υπάρχει μεγάλη άνεση. Όμως αυτό προκύπτει από το γεγονός ότι η μελωδία είναι συνεχής μόνο φαινομενικά. Στην πραγματικότητα έχουμε κι εδώ τα στοιχεία που αναφέρθηκαν (διαφορετικά από το πρώτο κουαρτέτο που εξετάσαμε) τώρα πια στο πλαίσιο της μιας ιδέας και μάλιστα συνδυασμένα: το θέμα σε 6/8 όπως και στο πρώτο κουαρτέτο αρχίζει με άρση ( |  πρώτο και δεύτερο τμήμα καταλήγουν όπως κι εκεί, σε ασθενές μέρος του μέτρου (μέτρο 2 και 4:  ).

Όμως τα μέτρα 5-7 δημιουργούν μια αλλαγή, καταλήγουν στο μέτρο 7 με I, ενώ η ανακεφαλαιωτική κατάληξη που ακολουθεί (μέτρο 7 κ.ε.), επιφέρει άμεσα τη μετρική αναστροφή των ενδιάμεσων καταλήξεων που προηγήθηκαν (μ. 2 και 4):  .

δηλαδή την μετρική διάρθρωση των μέτρων  |  αντί  | . Ταυτόχρονα όμως επιφέρει ως κάτι το νέο την χωρίς άρση μελωδική φόρμουλα:   αντί  . Αυτή η φόρμουλα, το ασυνεχές εδώ, υπογραμμίζεται μάλιστα από την αποτζιατούρα .

Καταλήγοντας ο Γεωργιάδης επισημαίνει ότι εδώ συναντάμε, μια με διπλή έννοια – εξισορροπούσα – αντιθέσεις στην κατάληξη των μέτρων 1-8. Επίσης, παρατηρεί ότι είναι προφανές ότι αυτού του είδους η μουσική δομή που συναντάμε στα κουαρτέτα του Haydn, αποτελεί τη βάση για τη μελοποίηση του λόγου ως δρώμενου. Χωρίς αυτή είναι αδιανόητο το μουσικό θέατρο του Mozart. Αυτό διαπιστώνεται ξεκάθαρα κυρίως στα finale από τις όπερές του. Σ' αυτά πραγματώνεται μια πιο προχωρημένη συμπίκνωση: τα μέσα που μνημονεύτηκαν σε σχέση με τα κουαρτέτα του Haydn δεν χρησιμοποιούνται μόνο στο πλαίσιο ενός μικρού τμήματος, αλλά εκτός αυτού κάθε χωριστή φωνή (τα πρόσωπα καθώς και οι οργανικές φωνές) κάνει για λογαριασμό της χρήση αυτών των μέσων, έτσι που να μπορούν να εμφανίζονται ταυτόχρονα διάφορες φόρμες – σε συνδυασμό με διαφορετικούς ρόλους προσώπων – και να αλληλοσυγκρούονται. Τις απόψεις αυτές του Γεωργιάδη για το μουσικό θέατρο του Mozart τις συναντάμε στις μελέτες του: *Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters* (Mozart Jahrbuch 1954 σ. 76 κ.ε.) και *Zur Musiksprache der Wiener Klassiker* (Mozart Jahrbuch 1951, σ. 50 κ.ε.).

Ο Ludwig Finscher στο βιβλίο του για την ιστορία του κουαρτέτου εγχόρδων (σ. 16) γράφει σχετικά τα εξής: «... η έννοια του κουαρτέτου εγχόρδων περιλαμβάνει –όπως διαμορφώθηκε σύμφωνα με τα κλασικά πρότυπα των έργων του Haydn και του Mozart, καθώς και σύμφωνα με τη σχετική θεωρία για το είδος αυτό, που επίσης αποκρυσταλλώθηκε από τα ίδια αυτά πρότυπα – ποικιλία στοιχείων παλαιότερων ειδών και ταυτόχρονα μορφολογικών στοιχείων, τα οποία συντίθενται στο κουαρτέτο σε μια νέα ενότητα. Πρόκειται δηλαδή για την τετράφωνη δομή και τον ομογενή ήχο ενός σολιστικού συνόλου εγχόρδων οργάνων της ίδιας οικογένειας, την διαφοροποίηση αυτής της τετράφωνης δομής και του ήχου στην τεμαχισμένη επεξεργασία (στα γερμανικά η λεγόμενη 'durchbrochene Arbeit'), στην *obligato* συνοδεία και στην ιδανική ισοτιμία των τεσσάρων φωνών, την κυκλική φόρμα σονάτα στην πιο διαφοροποιημένη έκφραση της, την κλασική νόρμα των απλών και πολυδιάστατων δομών και το αξίωμα (*Prinzip*) της θεματικής – μοτιβικής επεξεργασίας. Τις ηχητικές αποχρώσεις της μουσικής δωματίου και την αύρα μιας εσωτερικότητας απαιτήσεων και λεπτής οικειότητας».

Τέλος, σχετικά με την ισότητα η καλύτερα «ισοτιμία» των τεσσάρων φωνών – δηλαδή των τεσσάρων εγχόρδων οργάνων καθώς πρόκειται για ισάξιες φωνές – θέλω

να προσθέσω ότι αυτό έχει άμεση σχέση με το δραματικό χαρακτήρα του κλασικού στυλ - δραματικό με την ελληνική σημασία της λέξης «δράση» - όπου καθε φωνή έχει το δικό της ρόλο, το δικό της πρωταγωνιστικό ρόλο σε αντίθεση με τη μουσική του basso continuo της εποχής του Μπαρόκ, όπου όλες οι υπόλοιπες φωνές έχουν εξάρτηση απ' αυτό.

Παρ. 1

OP. 33, NO. 1, IN B MINOR

Allegro moderato I.

The musical score is for a string quartet in B minor, Op. 33, No. 1 by Joseph Haydn. It is marked 'Allegro moderato I.' and is in 3/4 time. The score is written for four parts: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into four systems. The first system shows the beginning of the piece with a piano (p) dynamic. The second system continues the development. The third system includes a measure marked '10'. The fourth system concludes the piece with a pianissimo (pp) dynamic. Various musical notations are present, including slurs, ties, and dynamic markings such as 'cresc.', 'f', and 'pp'.

Παρ. 2

QUARTETT in Es
„op. 33 Nr. 2“

Hohoken III:38

Allegro moderato

Violino I
cantabile

Violino II

Viola

Violoncello

5

9

15 *tenuto*

Η εξέλιξη του συνθετικού ύφους του Joseph Haydn στις ιταλικές του όπερες: 1762-1791

Μαριάννα Σιδερά

Ο Joseph Haydn, ενόσω βρισκόταν στην υπηρεσία της πριγκιπικής οικογένειας των Εστερχάζυ, συνέθεσε ένα σημαντικό αριθμό μουσικο-θεατρικών έργων, τα οποία, σήμερα, επιβιώνουν σχεδόν ξεχασμένα στη σκιά της επιβλητικής οργανικής μουσικής του.¹ Αρκετοί μελετητές παραλείπουν στα κείμενά τους κάθε εκτεταμένη αναφορά στην οπερατική δραστηριοποίηση του συνθέτη, αντιμετωπίζοντάς την σαν μία ατυχή περίοδο στη λαμπρή του καριέρα.² Στην πραγματικότητα, ο Haydn εκτιμούσε ιδιαίτερα τη συγκεκριμένη συνθετική του ενασχόληση, στην οποία αφιέρωσε μεγάλο μέρος της παραγωγικότητάς του, ενόσω βρισκόταν στην υπηρεσία των Εστερχάζυ.³

Το 1761, μετά από πρόσκληση του Πρίγκιπα Παύλου Αντώνιου Εστερχάζυ (1711-1762), ο Haydn ανέλαβε τη θέση του βοηθού Kapellmeister στην πριγκιπική αυλή της Εστερχάζα. Ένα χρόνο αργότερα, η θέση αυτή επικυρώθηκε και αναβαθμίστηκε από τον Πρίγκιπα Νικόλαο Εστερχάζυ (1714-1790) σε πρώτο Kapellmeister της αυλής. Ο Haydn

¹ Μέχρι τις τρεις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα, καμία συγκεντρωτική κριτική μουσικολογική εργασία δεν είχε αφιερωθεί εξολοκλήρου στη μελέτη της οπερατικής γραφής του Haydn. Εξάιρεση αποτελεί το πεντάτομο σύγγραμμα του Landon, *Haydn: Chronicle and Works*, στο οποίο, μολονότι παρέχονται αρκετές πληροφορίες αναφορικά με τις όπερες του Haydn, ο συγγραφέας δεν καταλήγει σε κανένα συμπέρασμα σε ό,τι αφορά το οπερατικό συνθετικό ύφος και τη δραματική αντίληψη του συνθέτη. Ο σχολιασμός κάθε όπερας είναι επιφανειακός και περιορίζεται σε συγκεκριμένα σημεία σημαντικών σκηνών, σύμφωνα με την προσωπική αντίληψη του συγγραφέα. Από τη δεκαετία του 1980 και έπειτα, επιστημονικά άρθρα και μουσικολογικές διατριβές εστιάζουν με μεγαλύτερη λεπτομέρεια σε διαφορετικά ζητήματα των οπερών του Haydn, συνεισφέροντας σημαντικά στο ευρύτερο σώμα της λυρικής επιστημονικής ανθολογίας, η οποία μένει να κάνει μια περισσότερο συστηματική συζήτηση γύρω από την αξιολόγηση και αποτίμηση των οπερών του συνθέτη αλλά και την τοποθέτησή τους στο ευρύτερο λυρικό ρεπερτόριο της εποχής του Haydn.

² «Ο Haydn στο θέατρο δεν είναι πλέον Haydn», δηλώνει ο Giuseppe Carpani το 1812 (βλ. Carpani, *Le Haydine*, σ. 138). Εξίσου σκληρός είναι ο Carl Ferdinand Pohl, ένας από τους πρώτους σημαντικούς βιογράφους του Haydn, ο οποίος θεωρεί ότι δεν υπάρχει λόγος να ασχοληθεί κάποιος με τις όπερες του Haydn, τη στιγμή που αυτές δε συγκαταλέγονται στο σύγχρονο ρεπερτόριο. Μάλιστα, αποφαινεται ότι ο κόσμος δεν έχει να κερδίσει τίποτα το σπουδαίο μελετώντας τις όπερες του συνθέτη, σε αντίθεση βέβαια με την οργανική μουσική του (βλ. Pohl, *Joseph Haydn*, σ. 346 και 348). Λιγότερο σκληρή, σε ό,τι αφορά την αξιολόγηση του οπερατικού έργου του Haydn, είναι η πιο πρόσφατη βιογράφος του, Rosemary Hudges, η οποία αφιερώνει ένα ολόκληρο κεφάλαιο στην οπερατική του δραστηριότητα: «Haydn and Opera». Παρόλα αυτά, η Hudges καταλήγει στο καθόλου κολακευτικό συμπέρασμα: «Ο Haydn στερείται εκείνης της βαθιάς δραματικής αντίληψης, με την οποία ένας Mozart ή ένας Verdi μπορούσε να απογειώσει ένα μετριότατο λιμπρέτο και να του δώσει ζωή [...]. [Ο Haydn] έχει τη δυνατότητα να αρθρώσει ένα μεμονωμένο συναίσθημα ή μια σκέψη στο πλαίσιο ενός εύγλωττου recitativo accompagnato ή μιας ευκίνητης άριας, αλλά και πάλι αυτό αποτελεί μία μεμονωμένη στιγμή, η οποία αδυνατεί να αλλάξει το συνολικό αποτέλεσμα» (παράθεμα από Hudges, *Haydn: The Master Musicians Series*, σ. 196). Σε αντίθεση με τους παραπάνω, μόνος του στέκεται ο Karl Geiringer, αντιμετωπίζοντας με συμπάθεια τις όπερες του Haydn και θεωρώντας μάλιστα καλύτερα έργα του τις όπερες *La fedeltà premiata* και *Orlando Paladino*, υμνώντας παράλληλα τη ζωντανή, ευαίσθητη και ασύγκριτη απεικόνιση των δραματικών χαρακτήρων στις όπερες *L'infedeltà delusa* και *La vera costanza* (βλ. Geiringer, *Haydn: A Creative Life in Music*, σ. 286-294 και 331-335).

³ Βλ. Geiringer, «Haydn as an Opera Composer», σ. 23-32.

παρέμεινε στη θέση του Kapellmeister για περίπου 30 χρόνια, μέχρι το θάνατο του Πρίγκιπα Νικολάου. Σε αυτή τη χρονική περίοδο, από το 1762 μέχρι το 1791, ο Haydn συνέθεσε, παράλληλα με άλλα έργα οργανικής μουσικής, 4 μουσικο-θεατρικές κωμωδίες,⁴ 13 ιταλικές όπερες, 7 Singspiele και 5 όπερες μαριονεττών.

Στο σύνολό τους, τα παραπάνω μουσικο-θεατρικά έργα γράφονταν μετά από παραγγελία του Πρίγκιπα Νικολάου, προκειμένου να εμπλουτιστούν μουσικά και θεατρικά ξεχωριστές εορταστικές εκδηλώσεις στο παλάτι.⁵ Οι 13 ιταλικές όπερες στον κατάλογο της λυρικής εργογραφίας του Haydn σώζονται εξολοκλήρου (με εξαίρεση την όπερα *Acide*, από την οποία έχουν χαθεί μερικά αποσπάσματα), παρέχοντας σε εμάς μία επαρκή εικόνα της εξέλιξης του συνθετικού ύφους και της δραματικής αντίληψης και κατανόησης του συνθέτη.

Κατάλογος των 13 ιταλικών οπερών του Joseph Haydn: 1762-1791

α/α	Τίτλος έργου	Γένος (πράξεις)	Ποιητής	Χρον. σύνθεσης	Τόπος: ημερ. πρεμιέρας
1.	<i>Acide</i>	festa teatrale (1)	Migliavacca	1762 (αναθ. 1773)	Eisenstadt: 11.01.1762
2.	<i>La canterina</i>	int. in musica (2)	D. Macchia (:)	1766	Eisenstadt: 11.09.1766 (:)
3.	<i>Lo speziale</i>	d.g. (3)	C. Goldoni	1768	Eszterháza: φθινόπωρο 1768
4.	<i>Le pescatrici</i>	d.g. (3)	C. Goldoni	1769	Eszterháza: 16.11.1769
5.	<i>L'infedeltà delusa</i>	burletta (2)	Coltellini	1773	Eszterháza: 26.07.1773
6.	<i>L'incontro improvviso</i>	d.g. (3)	(Dancourt) Friberth	1775	Eszterháza: 29.08.1775
7.	<i>Il mondo della luna</i>	d.g. (3)	C. Goldoni	1777	Eszterháza: 03.08.1777
8.	<i>La vera costanza</i>	d.g. (3)	Puttini	1778/1779	Eszterháza: 25.04.1779
9.	<i>L'isola disabitata</i>	azione teatrale (2)	P. Metastasio	1779	Eszterháza: 06.12.1779
10.	<i>La fedeltà premiata</i>	d.g. (3)	Lorenzi	1780	Eszterháza: 25.02.1781
11.	<i>Orlando paladino</i>	d. eroicomico (3)	(Ariosto) Porta	1782	Eszterháza: 06.12.1782
12.	<i>Armida</i>	d. eroico (3)	(Tasso) Porta	1783	Eszterháza: 26.02.1783
13.	<i>L'anima del filosofo, ossia Orfeo ed Euridice</i>	d.m. (5)	Badini	1791	Λονδίνο: 1791 – Φλωρεντία: 1951

Συντομογραφίες: int. = intermezzo, d.g. = dramma giocoso, d.m. = dramma per musica

Κανένα λιμπρέτο των οπερών που ο Haydn μελοποίησε δε γράφτηκε αποκλειστικά για εκείνον. Αντίθετα, όλα τα λιμπρέτα αποτελούν προσαρμογές γνωστών έργων, τα οποία είχαν ήδη παρουσιαστεί, με σχετική επιτυχία, σε θέατρα μεγάλων ευρωπαϊκών πόλεων, όπως της Βενετίας, της Νάπολης και της Βιέννης. Το μέγεθος της συμμετοχής του Haydn στην επιλογή των έργων είναι δύσκολο να καθοριστεί με ακρίβεια, τη στιγμή

⁴ Οι παρτιτούρες και τα κείμενα των 4 πρώτων ιταλικών θεατρικών έργων (*La Marchesa Nespola, Il dottore, La vedova* και *Il scanarello*) δε σώζονται σήμερα, εκτός από ένα μικρό απόσπασμα της παρτιτούρας της *La Marchesa*. Η σύνθεση των συγκεκριμένων έργων χρονολογείται μεταξύ των ετών 1762-1765. Ο επεξηγηματικός προσδιορισμός *comedia* δίπλα στον τίτλο τους τα τοποθετεί ξεκάθαρα στο κωμικό θεατρικό γένος. Από τη στιγμή που δε σώζονται παρά ελάχιστα και αποσπασματικά μέρη της παρτιτούρας, δε γνωρίζουμε εάν τα διαλεκτικά μέρη των παραπάνω έργων τραγουδούντουσαν ή απλώς απαγγέλλονταν και, κατ' επέκταση, εάν πρόκειται για θεατρικές κωμωδίες του τύπου της *commedia dell'arte* με παρεμβαλλόμενη μουσική ή για ανάλαφρες μουσικές φαρσοκωμωδίες του τύπου των πρώιμων έργων του Carlo Goldoni.

⁵ Ο Haydn δε συνέθεσε μόνο αυθεντικά λυρικά έργα ως Kapellmeister στην ουγγρική αυλή των Εστερχάζυ, αλλά επιπλέον προσαρμοσε και διεύθυνε περισσότερες από 81 όπερες δημοφιλών ιταλών συνθετών της εποχής του, αριθμώντας περισσότερες από 1.026 οπερατικές παραστάσεις στο ενεργητικό του.

που αυτό δεν υποδεικνύεται από κάποια σχετική μαρτυρία. Από την άλλη πλευρά, είναι σχεδόν βέβαια η συμμετοχή και επιρροή του Πρίγκιπα Νικολάου Εστερχάζυ στην επιλογή των έργων, σε ό,τι αφορά τουλάχιστον τα έργα κωμικού περιεχομένου, καθώς είναι γνωστή η αγάπη του Πρίγκιπα για την όπερα, γενικότερα, και το κωμικό είδος αυτής, ειδικότερα. Σε κάθε περίπτωση, ο Haydn συνεργάστηκε με τους ποιητές που επεξεργάστηκαν τα λιμπρέτα των έργων του, προκειμένου αυτά να καταστούν κατάλληλα για μια παράσταση στο πριγκιπικό θέατρο όπερας της Εστερχάζα.

Το είδος των αλλαγών που υπέστησαν τα συγκεκριμένα κείμενα καθοριζόταν σε μεγάλο βαθμό από το ανθρώπινο δυναμικό των καλλιτεχνών που βρισκόταν στην υπηρεσία του Πρίγκιπα, την τεχνοδομή του θεάτρου της όπερας της αυλής και, τέλος, τις απαιτήσεις και το προσωπικό γούστο του ηγεμόνα. Συνοπτικά, οι αλλαγές στη δομή των αυθεντικών λιμπρέτων αφορούσαν: α) τον περιορισμό των θεατρικών χαρακτήρων σε 4 έως 7, β) την αφαίρεση παράπλευρων επεισοδίων και υπό-υποθέσεων, στα οποία πρωταγωνιστούσαν δευτερεύοντες χαρακτήρες, γ) την αφαίρεση τοπικών διαλέκτων και ιδιωματισμών και, ως εκ τούτου, την αναπροσαρμογή του κειμένου στην επίσημη ιταλική γλώσσα, και, τέλος, δ) τον εκσυγχρονισμό των υποθέσεων, των υπαινιγμών και των αστεϊσμών, προκειμένου να γίνονται αντιληπτοί από το αυστρουγγρικό θεατρικό κοινό της πριγκιπικής αυλής. Ενδιαφέρουσα είναι η διατήρηση των αυθεντικών, σύνθετων και πλούσιων σκηνικών μηχανισμών στα λιμπρέτα, η οποία πρόσθετε ξεχωριστή αίγλη και πλούτο στο θέαμα, απόλυτα θεμιτή για μια όπερα της αυλής.

Προκειμένου να εξεταστεί η εξέλιξη του συνθετικού ύφους και της δραματικής αντίληψης και κατανόησης του Haydn στις ιταλικές του όπερες κατά τη διάρκεια των τριών δεκαετιών, είναι φρόνιμο τα έργα να χωριστούν σε δύο μεγάλες ομάδες, σύμφωνα με το ύφος του ποιητικού και μουσικού τους περιεχομένου.

Όπερες σοβαρού περιεχομένου

Όλες οι ιταλικές όπερες του Haydn, εκτός από μία, παρουσιάστηκαν στην Εστερχάζα. Η πλειονότητα αυτών των οπερών ανήκει στο κωμικό γένος, ενώ μόνο τρεις όπερες είναι σοβαρού περιεχομένου, χωρίς ωστόσο να είναι απόλυτα τραγικές. Πρόκειται για τις όπερες *Acide* (JHWxxv/1,⁶ 1762), *L'isola disabitata* (JHWxxv/9, 1779) και *Armida* (JHWxxv/12, 1783). Και τα τρία παραπάνω έργα φέρουν μια ευτυχισμένη κατάληξη (*lieto fine*) στο τέλος της πλοκής τους, αποδυναμώνοντας και ομαλοποιώντας την οποιαδήποτε απειλητικά δυσάρεστη και μελαγχολική διάθεση, η οποία σε καμία περίπτωση δεν ταίριαζε με το γενικότερο πνεύμα χαράς της εκδήλωσης που κοσμούσαν.

Και οι τρεις συγκεκριμένες όπερες συντέθηκαν σε ξεχωριστές στιγμές της λυρικής καριέρας του Haydn, σχηματίζοντας, κατά κάποιο τρόπο, ένα νοητό τρίγωνο, το οποίο εσωκλείει ολόκληρη την οπερατική δημιουργική εργασία του συνθέτη στην Εστερχάζα. Συγκεκριμένα, η πρώτη σοβαρή όπερα (*Acide*) συντέθηκε το 1762, στην αρχή της οπερατικής καριέρας του συνθέτη, η δεύτερη (*L'isola disabitata*) το 1779, στο απόγειο της συνθετικής καριέρας του Haydn – σε ό,τι αφορά τη δραματική αντίληψη και κατανόησή του – και η τρίτη σοβαρή όπερα (*Armida*) το 1783, ολοκληρώνοντας την οπερατική συνθετική δραστηριότητα του συνθέτη στην Εστερχάζα.

Η τελευταία όπερα που συνέθεσε ο Haydn, *L'anima del filosofo, ossia Orfeo ed Euridice* (JHWxxv/13, 1791), είναι επίσης μία σοβαρή όπερα, η οποία απομακρύνεται

⁶ Η συγκεκριμένη συντομογραφία ανταποκρίνεται στην έκδοση *Joseph Haydn Werke*, σειρά 25, τόμος 1.

από την παράδοση του ευτυχισμένου τέλους. Η όπερα *Orfeo* γράφτηκε για λογαριασμό του Βασιλικού Θεάτρου του Λονδίνου, μετά από παραγγελία ανεξάρτητου ιμπρεσάριου,⁷ αποτελώντας το μοναδικό παράδειγμα της λυρικής εργογραφίας του Haydn, για το οποίο ο συνθέτης δεν έλαβε υπόψη του τις δεσμεύσεις και τα γούστα της πριγκιπικής αυλής. Δεν γνωρίζουμε εάν η επιλογή του θέματος ανήκει αποκλειστικά στον Haydn ή στον ιμπρεσάριο του θεάτρου. Αξίζει, ωστόσο, σε κάθε περίπτωση να σημειωθεί ότι η εκδοχή του *Orfeo* του Haydn φέρει την αυθεντική τραγική κατάληξη του μύθου.⁸

Μακριά από την πριγκιπική αυλή, ο Haydn θέλησε να δημιουργήσει ένα αλθοφανέστερο θέαμα, αποδεσμευμένο από την παράδοση του ιταλικού *lieto fine* που δέσποζε στην ιταλική όπερα για ολόκληρο τον 18ο αιώνα. Δεν είναι σίγουρα τυχαίος ούτε ο τόπος, όπου ο συνθέτης αποφάσισε να προχωρήσει σε αυτή την *καινοτομική* για εκείνον κίνηση. Αναμφισβήτητα, το ανάμεικτο θεατρικό κοινό των Άγγλων ήταν περισσότερο δεκτικό σε ένα τραγικό τέλος, σε σχέση με το πιο συντηρητικό και αριστοκρατικό θεατρικό κοινό της αυλής του Πρίγκιπα Νικολάου Εστερχάζυ.

Πέρα από το σοβαρό και μυθικού τύπου περιεχόμενο των λιμπρέτων τους, και οι τέσσερις παραπάνω όπερες παρουσιάζουν μουσικό ενδιαφέρον, αναφορικά με την εξέλιξη του μουσικού ύφους και της δραματικής κατανόησης του συνθέτη. Και στις τέσσερις όπερες είναι εμφανής η προσπάθεια του Haydn να ακολουθήσει τις συνθετικές τάσεις και πρακτικές των συναδέλφων της εποχής του, στο πλαίσιο πάντα της σοβαρής όπερας. Και οι τέσσερις όπερες σοβαρού περιεχομένου ανήκουν στον τύπο της όπερας των αριών, καθώς όλα τα μουσικά τους νούμερα, εκτός από τα καταληκτικά κομμάτια των πράξεων, είναι άριες σε ύφος λυρικό και, στην πλειονότητά τους, στατικό. Σε γενικές γραμμές, η δομή των αριών υπακούει στο πρότυπο της άκαμπτης μορφής της άριας *da capo* του πρώιμου 18ου αιώνα, φέροντας μια έντονη υφολογική διαφοροποίηση ανάμεσα στο Α και Β μέρος. Η παραπάνω υφολογική διαφοροποίηση επεκτείνεται και είναι εξίσου εμφανής και σκληρή ανάμεσα στα περάσματα έκφρασης και δράσης, δηλαδή ανάμεσα στις άριες και τα ρετσιτατίβα, ιδιαίτερα στα πρώιμα έργα του συνθέτη (στη συγκεκριμένη περίπτωση, στην όπερα *Acide*). Το υφολογικό χάσμα ανάμεσα στην άρια και το ρετσιτατίβο γεφυρώνεται και σχεδόν απαλύνεται στα τελευταία έργα του συνθέτη, καθώς ο Haydn χρησιμοποιεί το *recitativo accompagnato* με μεγαλύτερη άνεση και ευκολία, εναλλάσσοντάς το ελεύθερα με λυρικά αποσπάσματα

⁷ Η όπερα προοριζόταν να παιχτεί στο Λονδίνο το 1791, ωστόσο δεν ανέβηκε ποτέ εξαιτίας αντιδράσεων του τοπικού ιμπρεσάριου (Gallini). Για αρκετά χρόνια, αρκετοί μελετητές πίστευαν ότι η όπερα *Orfeo* ήταν ατελής. Η αιτία αυτής της λανθασμένης άποψης οφείλεται στο ότι ο Haydn, προτού παραδώσει ολόκληρη την παρτιτούρα στο Λονδίνο, αντέγραψε κάποια αποσπάσματα και τα κράτησε στο προσωπικό του αρχείο. Αργότερα αναπροσάρμοσε τα εν λόγω κομμάτια και πρόσθεσε σε αυτά άλλα, στέλνοντάς τα όλα μαζί το 1805 στον εκδοτικό οίκο Breitkopf & Härtel για εκτύπωση.

⁸ Η Ευρυδίκη του Haydn δεν μπορεί να επιστρέψει στη ζωή για δεύτερη φορά· έτσι, ο Ορφέας, αποκαμωμένος από την αδυναμία του, πίνει το δηλητήριο. Το σώμα του απάγεται προσωρινά από τον Βάκχο. Ωστόσο, ακόμα και σε αυτή την περίπτωση, το τέλος είναι πάλι τραγικό, καθώς κατά τη διάρκεια του ταξιδιού της επιστροφής ο Ορφέας ναυαγεί και πνίγεται. Μεταξύ των σημαντικότερων συνθετών πριν τον Haydn, οι οποίοι μελοποίησαν τον *Orfeo*, συγκαταλέγονται οι Monteverdi και Gluck. Αμφότερες οι όπερες των συγκεκριμένων συνθετών ομαλοποιούν και *γλυκαίνουν*, κατά κάποιο τρόπο, την πικρία του τραγικού τέλους, ακολουθώντας την παράδοση του *lieto fine* της εποχής τους. Συγκεκριμένα, μετά το δεύτερο θάνατο της Ευρυδίκης, ο Monteverdi επιτρέπει στο θεό Απόλλωνα να πάρει τον αγαπημένο του γιο, Ορφέα, στον παράδεισο, όπου μέσα από τον ήλιο και τα αστέρια θα μπορεί να παρακολουθεί για πάντα την αγαπημένη του Ευρυδίκη. Με αυτόν τον τρόπο, η τιμωρία του Ορφέα γίνεται ελαφρύτερη, μολονότι δεν ματαιώνεται, τη στιγμή που η Ευρυδίκη παραμένει νεκρή. Στην εκδοχή του Gluck, η τιμωρία ακυρώνεται, ο Έρωτας επεμβαίνει και φέρνει την ευτυχισμένη κατάληξη, τη στιγμή που ο Ορφέας έχει ήδη υποφέρει αρκετά.

(άριες και ariosi) και δημιουργώντας σύνθετες μουσικές ενότητες (*scene*).⁹

Σε κάθε περίπτωση, το μοναδικό έργο στη λυρική εργογραφία του Haydn, στο οποίο ο συνθέτης γεφυρώνει ολοκληρωτικά και αποφασιστικά το υφολογικό χάσμα ανάμεσα στην άρια και το ρετσιτατίβο, είναι η όπερα *L'isola disabitata*, σε αυθεντικό κείμενο του Pietro Metastasio. Στη συγκεκριμένη όπερα, ο Haydn αντικαθιστά όλα τα recitativi secchi με recitativi accompagnati, παρέχοντας μια συνεχόμενη μουσική συνοδεία σε ολόκληρο το έργο. Εξίσου ενδιαφέρων είναι ο τρόπος με τον οποίο ο Haydn διευθετεί τα recitativi accompagnati της όπερας, τα οποία δε συνοδεύουν απλώς τα διαλογικά μέρη των πρωταγωνιστών, αλλά γεμίζουν με διαφορετικό θεματικό υλικό τις στιγμές παύσης στη φωνητική γραμμή. Ο Haydn ενισχύει τη δραματική λειτουργικότητα της ορχήστρας, η οποία, στο συγκεκριμένο έργο, δεν περιορίζεται στο ρόλο του αρμονικού υποστηρικτή, αλλά αναδεικνύεται παράλληλα μουσικός σχολιαστής των γεγονότων που διαδραματίζονται στη σκηνή.¹⁰

Πίνακας τονικής διαδοχής των μουσικών ενοτήτων της όπερας *L'isola disabitata*

Μουσική ενότητα	Τονικότητα	Θέση στο δράμα	Χαρακτήρες
1. Sinfonia	σολ ελ.		
----- Parte Prima -----			
2. Aria	Λα υφ. μειζ.	I, 2	Costanza
3. Aria	Σι υφ. μειζ.	I, 5	Enrico
4. Aria	Ντο μειζ.	I, 6	Silvia
----- Parte Seconda -----			
5. Aria	Μι υφ. μειζ.	II, 1	Gernando
6. Aria	Σολ μειζ.	II, 4	Silvia
7. Aria	Σι υφ. μειζ.	II, 5	Costanza
8. Cavatina	Ντο μειζ.	II, 6	Gernando
9. Finale – Quartetto	Ντο μειζ.	II, 7	Tutti

Πέρα από την ανάπτυξη των recitativi accompagnati, η παραπάνω όπερα δεν έχει να επιδείξει κανένα άλλο καινοτομικό χαρακτηριστικό. Σε ό,τι αφορά τη δομή των αριών της, ο Haydn εμμένει στη χρήση της μορφής της άριας *da capo* χωρίς επανάληψη για όλους τους χαρακτήρες, ανεξαρτήτως της συναισθηματικής κατάστασης στην οποία βρίσκονται. Η συγκεκριμένη ομοιογένεια στη δομή των αριών δικαιολογείται εν μέρει από την κοινωνική ομοιογένεια (σχεδόν ταύτιση) των θεατρικών χαρακτήρων, η οποία αποζητά μια όμοια και ισοδύναμη μουσική αντιμετώπιση των πρωταγωνιστών. Σε κάθε περίπτωση, ο Haydn αποφεύγει να καταντήσει κουραστικός, διαφοροποιώντας μουσικά με λεπτές γραμμές τους χαρακτήρες του, προσδίδοντας λ.χ. στον Gernando (το χαμένο σύζυγο της Costanza) μια άμεση, προσωπική και περισσότερο συναισθηματική μουσική γλώσσα, διαφοροποιώντας τον από το δεύτερο αντρικό χαρακτήρα του έργου,

⁹ Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί η υπ' αρ. 16 μουσική ενότητα της όπερας *Armida* – βλ. το σχετικό Πίνακα τονικής διαδοχής των μουσικών ενοτήτων της όπερας *Armida*.

¹⁰ Η επιλογή του Haydn να χρησιμοποιήσει recitativi accompagnati στο συγκεκριμένο έργο δεν οφείλεται αποκλειστικά στο κείμενο του Metastasio. Όταν το ποιητικό κείμενο ακολουθεί μια επιμελή κανονικότητα, είτε αυτή διαφαίνεται μέσα από το μέτρο, τη ρίμα είτε κάποιο άλλο στοιχείο του κειμένου, τότε το recitativo secco καθίσταται ανεπαρκές, καθώς εμποδίζει τη μουσική να συμμετέχει ενεργά στην ανάπτυξη του δράματος. Τα ρετσιτατίβα του Metastasio στη συγκεκριμένη όπερα δε χαρακτηρίζονται από καμία κανονικότητα, καθώς δεν έχουν ούτε ομοιοκαταληξία, ούτε καθορισμένο ποιητικό μέτρο. Η επιλογή του Haydn στο σημείο αυτό να χρησιμοποιήσει recitativi accompagnati είναι ενδεικτική της ωρίμανσης της δραματικής του αντίληψης. Ο Haydn διέκρινε ότι οι συγκεκριμένοι ποιητικοί στίχοι απαιτούσαν μια διαφορετική μουσική επεξεργασία και διευθέτηση, επιθυμώντας να πατήσουν πάνω σε μια συνεχώς εναλλασσόμενη διαδοχή μουσικών φθόγγων.

τον Enrico (έμπιστο φίλο του Gernando), ο οποίος μιλά σε μια σχεδόν απρόσωπη και ηρωικού χαρακτήρα μουσική γλώσσα.¹¹

Στοιχεία ωρίμανσης της δραματικής αντίληψης, που συμβαδίζουν με τις αισθητικές αντιλήψεις του κλασικού ύφους του Haydn, εντοπίζονται επίσης στην αναπροσαρμογή της σοβαρής όπερας *Acide* από τον ίδιο τον συνθέτη 11 χρόνια μετά τη σύνθεσή της, το 1773. Το μοναδικό διαφορετικό μουσικό απόσπασμα, μεταξύ των δύο εκδοχών της όπερας, που σώζεται ολοκληρωτικά και μας επιτρέπει να συγκρίνουμε τον τρόπο συνθετικής γραφής του Haydn είναι η άρια αρ. 9 “Tergi i vezzosi rai”, η οποία στην εκδοχή του 1762 τραγουδιέται από τη θεά Θέτιδα (soprano) και στην εκδοχή του 1773 από το θεό Ποσειδώνα (basso), βασισμένη στο ίδιο κείμενο.

Οι αλλαγές στην παρτιτούρα έχουν διπλή σημασιολογία για εμάς σήμερα, καθώς είναι ενδεικτικές της ωρίμανσης της οπερατικής γραφής του ίδιου του Haydn κατά τη δεκαετία του 1770 και ταυτόχρονα είναι σύμφωνες με τις αλλαγές που ο Haydn υλοποιούσε στα έργα άλλων συνθετών, την τακτική περίοδο οπερατικών παραστάσεων στην πριγκιπική αυλή, μεταξύ των ετών 1776 και 1790. Γενικά, ο Haydn α) περιορίζει την έκταση των αριών, ελαχιστοποιώντας ή ακόμα και αφαιρώντας τμήματα της επανάληψης *da capo*, ειδικά όταν εκείνα δεν εισάγουν καινούργιο κείμενο, β) αφαιρεί τμήματα κενής *coloratura* ή κενής μελωδικής επανάληψης, γ) εμπλουτίζει σημαντικά και ενισχύει τα ορχηστρικά μέρη, προσθέτοντας κυρίως όμποε και κόρνα, και, τέλος, δ) επιταχύνει το μουσικό ρυθμό, οδεύοντας προς την κατάληξη.

Πίνακας τονικής διαδοχής των μουσικών ενοτήτων της όπερας *Acide*

Μουσική ενότητα	Τονικότητα	Θέση στο δράμα	Χαρακτήρες
1. Sinfonia	Ρε μειζ.		
2. Aria da capo	Ντο μειζ.	I, 1	Acide
3. Aria (exit)	(δεν σώζεται η παρτιτούρα)	I, 2	Galatea
4. Aria da capo	Λα μειζ.	I, 3	Glauce
5. Aria da capo	Σολ μειζ.	I, 4	Polifemo
----- αλλαγή σκηνικών -----			
6. Aria (exit)	(δεν σώζεται η παρτιτούρα)	I, 5	Acide
7. Aria (exit)	(δεν σώζεται η παρτιτούρα)	I, 7	Galatea
8. Aria (exit)	(δεν σώζεται η παρτιτούρα)	I, 8	Glauce
9α. Aria da capo	Σολ μειζ.	I, 12	Tetide (εκδ. 1762)
9β. Aria (senza da capo)	Ντο μειζ.	I, 12	Nettuno (εκδ. 1773)
10. Quartetto	Ρε μειζ.	I, 13	Galatea, Glauce, Tetide. Acide

Στη σοβαρή όπερα *Armida*, το ενδιαφέρον μουσικό στοιχείο εντοπίζεται στη δραματική λειτουργικότητα και οργάνωση της ορχηστρικής εισαγωγής, η οποία παρέχει τις βασικές γραμμές της υπόθεσης του έργου που ακολουθεί.¹² Πέρα, ωστόσο,

¹¹ Συγκεκριμένα, η μοναδική άρια του Enrico (αρ. 3) φέρει μία μακριά και σύνθετη ορχηστρική εισαγωγή, ενώ το κυρίως σώμα της άριας βασίζεται σε δύο μεγάλα δεξιοτεχνικά περάσματα, ευκρινώς διαχωρισμένα μεταξύ τους, τόσο θεματικά όσο και ρυθμικά. Από την άλλη πλευρά, η μοναδική ολοκληρωμένη άρια του Gernando (αρ. 5) δεν έχει ορχηστρική εισαγωγή, ενώ θεματικά είναι περισσότερο ρευστή και ακαθόριστη, καθώς τα συναισθήματα του ήρωα συνεχώς αλλάζουν και εκείνος είναι εξαιρετικά εύαλωτος συναισθηματικά.

¹² Σε γενικές γραμμές, η υπόθεση του έργου αφορά το αμαρτωλό πάθος του σταυροφόρου Rinaldo για την μάγισσα Armida και την τελική επιστροφή του ήρωα στο στρατιωτικό του καθήκον. Συγκεκριμένα η ορχηστρική εισαγωγή ακολουθεί την παρακάτω δομή: Το εναρκτήριο πρώτο θέμα της ουβερτούρας στο πρώτο μέρος του απεικονίζει την ανέμελη ζωή του Rinaldo ως ιππότη και αργότερα, στο δεύτερο μέρος του, την νεανική του επιθυμία για έρωτα. Το ενεργητικό δεύτερο θέμα απεικονίζει την προσκόλληση του ήρωα στα στρατιωτικά του καθήκοντα, ενώ η ανάπτυξη του εν λόγω μέρους

από την ενδιαφέρουσα ορχηστρική εισαγωγή της, η σοβαρή όπερα *Armida* μάς παρέχει μία ποικιλία μορφών άριας, οι οποίες ανταποκρίνονται στη συναισθηματική κατάσταση των δραματικών ηρώων σε διαφορετικές στιγμές του δράματος. Η βασική διαφοροποίηση της *Armida* με τις όπερες της μεσαιάς συνθετικής περιόδου του Haydn (1773-1779), σε ό,τι αφορά την ωρίμανση και ανάπτυξη της δραματικής κατανόησης του συνθέτη, εντοπίζεται στο συστηματικό, πλέον, συσχετισμό συγκεκριμένων συναισθημάτων με συγκεκριμένες μουσικές μορφές.¹³

Πίνακας τονικής διαδοχής των μουσικών ενοτήτων της όπερας *Armida*

Μουσική ενότητα	Τονικότητα	Θέση στο δράμα	Χαρακτήρας
1. Sinfonia	Σι υφ. μειζ.		
2. Aria	Ντο μειζ.	I, 1	Rinaldo
3. Aria	Σι υφ. μειζ.	I, 2	Idreno
4. Recitativo e Aria	Σολ μειζ./V – Λα μειζ.	I, 3	Armida
----- αλλαγή σκηνικών -----			
5. Marcia	Σι υφ. μειζ.	I, 4	
6. Recitativo e Aria	Μι υφ. μειζ.	I, 4	Ubaldo
7. Aria	Σολ μειζ.	I, 5	Zelmira
----- αλλαγή σκηνικών -----			
8. Finale I – Duetto	Σι υφ. μειζ.	I, 9	Rinaldo – Armida
----- αλλαγή σκηνικών -----			
9. Aria	Φα μειζ.	II, 1	Zelmira
10. Aria	Σολ μειζ.	II, 2	Clotarco
11. Aria	Ντο μειζ.	II, 3	Idreno
12. Aria	Μι υφ. μειζ.	II, 6	Rinaldo
13. Aria	μι ελ.	II, 7	Armida
14. Aria	Ντο μειζ.	II, 8	Ubaldo
15. Finale II – Terzetto	Ρε μειζ.	II, 10	Armida, Rinaldo, Ubaldo
----- αλλαγή σκηνικών -----			
16α Recitativo (μ. 93)	Μι υφ. μειζ. – Ρε μειζ.	III, 2	Rinaldo
16β Aria (μ. 93-189)	Σολ μειζ.	III, 2	Zelmira
16γ Recitativo (μ. 189-216)	(Σι υφ. μειζ.)	III, 2	Rinaldo
16δ Aria (μ. 217-258)	Σι υφ. μειζ. – σολ ελ.	III, 2	Armida
16ε Recitativo (μ. 258-378)	(ρε ελ. – Σι υφ. μειζ.)	III, 2	Rinaldo – Armida
16στ Aria (μ. 378-429)	Μι υφ. μειζ. – ντο ελ.	III, 2	Rinaldo
16ζ Recitativo (μ. 430-451)	Μι υφ. μειζ.	III, 2	Rinaldo
----- αλλαγή σκηνικών -----			
17. Marcia	Μι υφ. μειζ.	III, 3	
18. Finale III	Ντο μειζ.	III, 3	Rinaldo, Armida, Ubaldo, Zelmira, Idreno

υπαινίσσεται ένα σοβαρό μπλέξιμο των παραπάνω συναισθημάτων. Αιφνίδια, παρεμβάλλεται ένα παθιασμένο Allegretto, το οποίο ανταποκρίνεται στο σημείο της όπερας, όπου ο ήρωας βρίσκεται ευτυχισμένος στον παραδεισένιο κόσμο της *Armida*. Κατά την επαναφορά του αρχικού tempo, ο Rinaldo αποδεσμεύει τον εαυτό του από τα δίχτυα της μάγισσας. Η επιστροφή του πρώτου μέρους του πρώτου θέματος αποκαλύπτει τη νίκη του στρατιωτικού καθήκοντος απέναντι στον έρωτα. Η ουβερτούρα ολοκληρώνεται με το πρώτο θέμα του Rinaldo, χωρίς το ερωτικό μοτίβο του δεύτερου μέρους του, καθώς η *Armida* δεν έχει πλέον χώρο στη ζωή του ήρωα.

¹³ Στις πρώιμες όπερες του Haydn (μέχρι το 1773), η μορφή της άριας καθοριζόταν από τον τύπο του θεατρικού χαρακτήρα και το μουσικό του ύφος (κωμικό ή σοβαρό). Έτσι, στους κωμικούς χαρακτήρες αποδίδονταν άριες σε διμερή μορφή και στους σοβαρούς χαρακτήρες τμηματικές (κυρίως διθεματικές) άριες σε μορφή σονάτας. Στις όπερες της μεσαιάς περιόδου (1773-1779), η επιλογή της μουσικής μορφής μιας άριας βασίζεται σε κοινωνικά κυρίως κριτήρια. Ως εκ τούτου, οι ρευστές διμερείς μορφές χρησιμοποιούνται για τους χαρακτήρες της λαϊκής τάξης (η ρευστότητα στη δομή είναι ανάλογη της σύγχυσης στην οποία βρίσκονται οι λαϊκοί ήρωες), ενώ οι τμηματικές και καθαρά αρθρωμένες άριες σε μορφή σονάτας χρησιμοποιούνται για τους χαρακτήρες της αριστοκρατίας (η μορφική καθαρότητα και συμμετρία συχνά είναι ανάλογη των αρετών της αριστοκρατίας και της ευγενικής ευγλωττίας).

Στην όπερα *Armida*, ο Haydn χρησιμοποιεί συστηματικά τη διθεματική μορφή σονάτας στις άριές του,¹⁴ προκειμένου να δώσει έμφαση σε θέματα στρατιωτικού καθήκοντος, σε αντίθεση με τις όπερες της μεσαίας περιόδου, όπου η ίδια μορφή χρησιμοποιούταν αποκλειστικά για την απόδοση ερωτικών συναισθημάτων. Στην *Armida*, τα ερωτικά θέματα αναπτύσσονται σε εκτεταμένες και σύνθετες μορφές αριών, οι οποίες χαρακτηρίζονται από τις συχνές αλλαγές του μουσικού ρυθμού, σύμφωνα με την ιταλική πρακτική της εποχής.¹⁵ Περισσότερο από κάθε άλλη όπερα, στην *Armida* η μουσική μορφή και το δραματικό ύφος είναι στενά συνδεδεμένα μεταξύ τους, σε υπερβολικό, ωστόσο, βαθμό, στερώντας από το έργο τον αυθορμητισμό.

Πίνακας τονικής διαδοχής των μουσικών ενοτήτων της όπερας *Orfeo ed Euridice*

Μουσική ενότητα	Τονικότητα	Θέση στο δράμα	Χαρακτήρες
1. Ouverture	ντο ελ. – Ντο μειζ.		
2. Coro	Ντο μειζ.	I, 1	Coro e Euridice
3. Aria	Φα μειζ.	I, 1	Euridice
4. Aria	Σι υφ. μειζ. (σολ ελ.)	I, 2	Orfeo
5. Coro	Ντο μειζ.	I, 2	Coristi
6. Aria (exit)	Μι μειζ.	I, 3	Creonte
7. Duetto	Σολ μειζ.	I, 4	Euridice – Orfeo
8. Coro	Λα μειζ.	II, 1	Coro – Amorini
9. Coro con Duetto	Λα μειζ.	II, 1	Euridice, Orfeo e Amorini
10. Cavatina	Μι υφ. μειζ.	II, 2	Euridice
11. Aria	φα ελ.	II, 3	Orfeo
12. Aria	Ντο μειζ.	II, 4	Creonte
----- αλλαγή σκηνικών -----			
13. Coro	Μι υφ. μειζ.	III, 1	Vergini – Uomini
14. Coro	Μι υφ. μειζ.	III, 1	Vergini
15. Aria	Λα μειζ.	III, 2	Creonte
16. Aria	Ντο μειζ.	III, 3	Genio
17. Coro	Ρε μειζ.	III, 4	Coristi
----- αλλαγή σκηνικών -----			
18. Coro	φα ελ.	IV, 1	Ombre infelici
19. Coro di Furie	ρε ελ.	IV, 1	Furie
20. Coro	Ρε μειζ.	IV, 2	Coro
----- αλλαγή σκηνικών -----			
21. Intermezzo	Ρε μειζ.	IV, 3	
22. Coro	Ρε μειζ.	IV, 3	Coro
----- αλλαγή σκηνικών -----			
23α Recit. accomp.	(Σι υφ. μειζ. – σολ ελ.)	IV, 4	Orfeo
23β Aria	Μι υφ. μειζ.	IV, 4	Orfeo
----- αλλαγή σκηνικών -----			
24. Coro di Baccanti	Λα μειζ.	IV, 5 ή V, 1	Coro di Baccanti
25. Coro	ρε ελ.	IV, 5 ή V, 1	Coro di Baccanti

Στη σοβαρή όπερα *Orfeo*, ενδιαφέρουσα είναι η παρεμβολή των χορωδιακών

¹⁴ Σύμφωνα με τη μελέτη της Hunter, *Haydn's Aria Forms*, σ. 52-68, η διθεματική μορφή σονάτας (με ή χωρίς ανάπτυξη) στις άριες διαχωρίζεται από την απλή διμερή μορφή εξαιτίας της επανέκθεσης του πρώτου θέματος στην τονική, ακόμα και όταν απουσιάζει το σημείο της διπλής επανάληψης. Σχηματικά, μια διθεματική μορφή σονάτας υπακούει στην παρακάτω δομή: A {I} B {V} (X) A {I} B {I}, και μια διμερή μορφή στη δομή: A {I} B {V} A' {vi, ii} (B' {I}) (A' {I}) B {I}, ή επίσης στη δομή: A {I} B {V} A' {V – V/I} B {I}.

¹⁵ Σύμφωνα με τον Daniel Heartz, άριες γραμμένες σε δύο μουσικούς ρυθμούς χρησιμοποιούνταν συστηματικά από τους ιταλούς συνθέτες Galuppi, Traetta, Piccini και Anfossi κατά τη δεκαετία του 1770 και μετά, προκειμένου να αποδοθούν έντονα συναισθήματα, κυρίως ερωτικής φύσης (βλ. Heartz, "Mozart and his Italian Contemporaries", σ. 281).

ενοτήτων, μοναδικών σε αριθμό στην εργογραφία του συνθέτη (13/25). Η συγκεκριμένη καινοτομία στις όπερες του Haydn μπορεί να δικαιολογηθεί από τις μεγαλύτερες δυνατότητες και το σαφώς μεγαλύτερο σε αριθμό ανθρώπινο δυναμικό που είχε στη διάθεσή του ο συνθέτης στο Βασιλικό Θέατρο του Λονδίνου, σε σχέση με το μικρό και περιορισμένων δυνατοτήτων θέατρο της αυλής στην Εστερχάζα. Παρόλα αυτά, στην όπερα *Orfeo*, ο χειρισμός της χορωδίας από τον Haydn είναι δραματικά άσκοπος, τη στιγμή που τα χορωδιακά αποσπάσματα της όπερας δεν εξυπηρετούν το δράμα, αλλά μάλλον τη μουσική απόλαυση. Σε κάθε περίπτωση, η ευθύνη των ασύνδετων δραματικά χορωδιακών αποσπασμάτων δε θα πρέπει να αποδοθεί αποκλειστικά στον Haydn αλλά και στο λιμπρετίστα του έργου, Carlo Francesco Badini, ο οποίος παρείχε στο συνθέτη ένα αδύναμο δραματικά έργο.

Σε κάθε μία από τις παραπάνω τέσσερις περιπτώσεις, μέσα από την μελέτη των παρτιτούρων είναι εμφανής η εξέλιξη του συνθετικού ύφους και της δραματικής κατανόησης του Haydn. Παρόλα αυτά, η ακρόαση των παραπάνω έργων δημιουργεί μια διαφορετική εντύπωση στον ακροατή, ο οποίος βρίσκεται αντιμέτωπος με ένα συνθέτη που χειρίζεται τα έργα του με μια σοφιστική και λογικευμένη διάθεση, η οποία στερεί από τις συνθέσεις τον οποιονδήποτε θεμιτό αυθορμητισμό, καθιστώντας τες κουραστικές. Πέρα από την όπερα *Armida*, η οποία γνώρισε σημαντική επιτυχία για την εποχή της (παρέμεινε στο ρεπερτόριο της Εστερχάζα για 5 χρόνια, ανεβαίνοντας 54 φορές στη σκηνή μεταξύ των ετών 1784-1788), καμία όπερα σοβαρού περιεχομένου του Haydn δεν κατάφερε να περάσει τα σύνορα του πριγκιπικού παλατιού. Σε κάθε περίπτωση, οι καινοτομικές για την εποχή τους πινελιές στα έργα του συνθέτη, μολονότι διακριτικές, είναι ενδεικτικές της γνώσης αλλά και της επιθυμίας του Haydn να ακολουθήσει τις μεταρρυθμιστικές τάσεις της εποχής του, όπως αυτές αρθρώθηκαν στη μεταρρυθμιστική κίνηση των Gluck και Calzabigi το 1769.¹⁶

Όπερες κωμικού περιεχομένου

Αν λοιπόν στο πλαίσιο της σοβαρής όπερας ο Haydn δίνει την εντύπωση ενός συνθέτη που πειραματίζεται και ακολουθεί τις συνθετικές μεθόδους και πρακτικές της σοβαρής όπερας της εποχής του, χωρίς ωστόσο να καταφέρνει να δημιουργήσει ένα απόλυτα ολοκληρωμένο άκουσμα και πετυχημένο θέαμα, τότε στο πλαίσιο της παιχνιδιάρικης όπερας, δηλαδή της παράδοσης του *dramma giocoso*, δεικνύεται πιο αποτελεσματικός. Ο Haydn, προτού ξεκινήσει να γράφει *drammi giocosi*, είχε ήδη δοκιμάσει τον εαυτό του στη σύνθεση μίας σοβαρής όπερας (*Acide*) και ενός *intermezzo* (*La canterina* – JHWxxv/2, 1766), βασισμένου στη σάτιρα των παραδόσεων και τεχνικών της σοβαρής όπερας.¹⁷

Ο όρος *dramma giocoso* υιοθετήθηκε συστηματικά από τον κωμωδιογράφο Carlo Goldoni, προκειμένου να προσδιοριστούν τα λιμπρέτα του από το 1748 και μετά. Σε αυτά τα έργα, ο Goldoni συνδύαζε τύπους χαρακτήρων της σοβαρής όπερας (*parti serie*)

¹⁶ Οι καινοτομικές τάσεις της εποχής που εντοπίζονται στα έργα σοβαρού περιεχομένου του Haydn αφορούν κυρίως την ενίσχυση της δραματικής λειτουργικότητας της ουβερτούρας, την αύξηση των χορωδιακών αποσπασμάτων, τον περιορισμό και την αντικατάσταση του *recitativo secco* από το *recitativo accompagnato*, τη μείωση των παράπλευρων επεισοδίων, την αφαίρεση του τμήματος *da capo* των αριών, όταν δεν εισάγεται καινούργιο κείμενο, και την ποικιλία των μουσικών μορφών, σύμφωνα με την εκάστοτε δραματική κατάσταση.

¹⁷ Το έργο *La canterina* ανήκει σε ένα υπό-γένος της ιταλικής *opera buffa* του 18ου αιώνα, το οποίο ασχολείται με την παρωδία και σάτιρα της σοβαρής όπερας της εποχής, όπου οι πρωταγωνιστές της όπερας παραπέμπουν στους αντίστοιχους πρωταγωνιστές-χαρακτήρες της σοβαρής όπερας. Για περισσότερες αναφορές σχετικά, βλ. Μαριάννα Σιδηρή, *Ο καλλιτέχνης ως θεατρικός χαρακτήρας στην ιταλική κωμική όπερα του 18ου και 19ου αιώνα*, Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αθηνών – Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα, Μάιος 2008.

με χαρακτήρες της κωμικής όπερας (*parti buffe*), τοποθετώντας ανάμεσά τους χαρακτήρες, οι οποίοι δεν ήταν ούτε σοβαροί, ούτε κωμικοί, αλλά μάλλον στέκονταν ανάμεσά τους (*di mezzo carattere*). Ο Daniel Heartz, συνοψίζοντας όλα τα παραπάνω, χαρακτηρίζει το *dramma giocoso* ως ένα μουσικό παιχνίδι με σοβαρά στοιχεία.¹⁸

Οι τρεις κωμικές όπερες, τις οποίες ο Haydn συνέθεσε μεταξύ των ετών 1768 και 1773, συστήνουν μία πρώτη υφολογική ομάδα έργων, η οποία φέρει κοινά δραματικά και μουσικά χαρακτηριστικά. Η μουσική δομή των έργων υπακούει στο ύφος της κωμικής όπερας του πρώτου μισού του 18ου αιώνα,¹⁹ τη στιγμή που στην παρτιτούρα κυριαρχούν α) οι ζωντανοί ρυθμικοί σχηματισμοί, β) τα επαναλαμβανόμενα ρυθμικά και μελωδικά μοτίβα, γ) οι έντονες αντιθέσεις μείζονας και ελάσσονας, με τις επαναλαμβανόμενες πτωτικές φράσεις, οι οποίες ενισχύουν την αίσθηση του τονικού κέντρου, δ) τα μεγάλα πηδήματα στη φωνητική γραμμή, ε) οι σύντομες μελωδικές γραμμές και στ) το συλλαβικό, φλύαρο και γοργό τραγούδι.

Από τα τρία έργα της πρώτης υφολογικής ομάδας απουσιάζει οποιοσδήποτε υπαινιγμός κοινωνικής κριτικής, ενώ ο προσδιορισμός του *dramma giocoso* είναι μάλλον παραπλανητικός. Η όπερα *Lo speziale* (JHWxxv/3, 1768), σε αυθεντικό κείμενο του Goldoni (1751), δέχτηκε σημαντικές αλλαγές στο περιεχόμενό της για την επικείμενη παράσταση στην Εστερχάζα. Από το αυθεντικό έργο αφαιρέθηκε το ζευγάρι των σοβαρών εραστών και η δράση βασίστηκε αποκλειστικά σε 4 κωμικούς χαρακτήρες, με αποτέλεσμα να βρίσκεται πιο κοντά στο ύφος της υπόθεσης ενός *intermezzo* ή μιας κωμωδίας του τύπου της *commedia dell'arte*.²⁰

Πίνακας τονικής διαδοχής των μουσικών ενοτήτων της όπερας *Lo speziale*

Μουσική ενότητα	Τονικότητα	Θέση στο δράμα	Χαρακτήρες
1. Sinfonia	Σολ μειζ.		
2. Aria – Recit. accomp.	Σολ μειζ.	I, 1	Mengone
3. Aria	Σι υφ. μειζ.	I, 3	Sempronio
4. Aria	Λα μειζ.	I, 4	Mengone
5. Aria di serva	Φα μειζ.	I, 6	Grilletta
6. Aria	σολ ελ.	I, 7	Volpino
----- αλλαγή σκηνικών -----			
7. Finale I – Terzetto	Ντο μειζ.	I, 9	Mengone, Grilletta, Sempronio
----- αλλαγή σκηνικών -----			
8. Aria	Μι μειζ.	II, 1	Volpino
9. Aria	Ρε μειζ.	II, 2	Sempronio
10. Aria	Σι υφ. μειζ.	II, 3	Grilletta
----- αλλαγή σκηνικών -----			
11. Finale II – Quartetto	Λα μειζ.	II, 7	Tutti
----- αλλαγή σκηνικών -----			
12. Aria	(απουσία παρτιτούρας)	III, 1	Sempronio
----- αλλαγή σκηνικών -----			
13. Duetto	(απουσία παρτιτούρας)	III, 3	Grilletta – Mengone
14. Aria	Ρε μειζ.	III, 4	Volpino
15. Finale III	Σολ μειζ.	III, 6	Tutti

¹⁸ Βλ. Heartz, "Goldoni, Don Giovanni and the *Dramma Giocoso*", σ. 993.

¹⁹ Σχετικά με τα χαρακτηριστικά του ύφους της κωμικής όπερας του 18ου αιώνα, βλ. Platoff, "Musical and Dramatic Structure", σ. 191-229.

²⁰ Η υπόθεση του έργου βασίζεται στις αποτυχημένες προσπάθειες ενός ηλικιωμένου εμπόρου (Sempronio) να κερδίσει την αγάπη της υφισταμένης του νεαρής κοπέλας (Grilletta), η οποία είναι ερωτευμένη με το νεαρό υπάλληλο του φαρμακείου (Mengone). Οι δύο νέοι, σε όλο το έργο σκαρφίζονται διάφορες δολοπλοκίες στην πλάτη του αφεντικού τους και γελούν με την ανοησία του.

Στην όπερα *Le pescatrici* (JHWxxv/4, 1769), και πάλι σε κείμενο του Goldoni, το ζευγάρι των σοβαρών εραστών (Lindoro και Eurilda) διατηρείται στην υπόθεση, ωστόσο ο συνθέτης το αντιμετωπίζει με ιδιαίτερο τρόπο, απομονώνοντάς το. Ο Haydn αποφεύγει να συνδυάσει τους κωμικούς και σοβαρούς χαρακτήρες στη δράση, υπακούοντας στο νεοκλασικό ιδεώδες των αρχών του 18ου αιώνα, σύμφωνα με το οποίο απαγορευόταν ρητά η ανάμειξη σοβαρών και κωμικών χαρακτήρων. Όπως φαίνεται και στον παρακάτω πίνακα, το ζευγάρι των σοβαρών εραστών συνειδητά δε συμμετέχει στα δραστήρια και ξεκαρδιστικά συγκεντρωτικά Finali (αρ. 13 και 19), αλλά ούτε και στο Quartetto αρ. 22. Ενδιαφέρουσα είναι η συμμετοχή της Eurilda στο υπ' αρ. 11 χορωδιακό της Α' πράξης, καθώς ακόμα η ευγενική της ταυτότητα δεν έχει αποκαλυφθεί (η Eurilda αναγνωρίζεται ως η χαμένη πριγκίπισσα μόλις στην Γ' πράξη). Την ίδια στιγμή, η συμμετοχή του πρίγκιπα Lindoro στο υπ' αρ. 12 χορωδιακό είναι προσεγμένα και ξεκάθαρα διαχωρισμένη (con Solo) από τους υπόλοιπους λαϊκούς χαρακτήρες.

Πίνακας τονικής διαδοχής των μουσικών ενοτήτων της όπερας *Le pescatrici*

Μουσική ενότητα	Τονικότητα	Θέση στο δράμα	Χαρακτήρες
1. Sinfonia	Ρε μειζ.		
2. Coro di pescatori	Ρε μειζ.	I, 1	Lesbina, Nerina, Frisellino, Burlotto e coro
3. Aria	Σι υφ. μειζ.	I, 1	Burlotto
4. Aria	Λα μειζ.	I, 2	Nerina
5. Aria	Φα μειζ.	I, 3	Frisellino
6. Cavatina	Μι υφ. μειζ.	I, 4	Lesbina
7. Aria	Μι μειζ.	I, 5	Eurilda
8. Aria	Σολ μειζ.	I, 7	Mastricco
9. Aria	ρε ελ. – Φα μειζ.	I, 8	Lindoro
10. Aria	Ντο μειζ.	I, 9	Lesbina
----- αλλαγή σκηνικών -----			
11. Coro	Μι υφ. μειζ.	I, 11	Tutti eccetto Lindoro
12. Solo con Coro	Ρε μειζ.	I, 12	Tutti
13. Finale I – Quartetto	Λα μειζ.	I, 13	Lesbina, Nerina, Burlotto, Frisellino
----- αλλαγή σκηνικών -----			
14. Aria	Σολ μειζ.	II, 2	Frisellino
15. Aria	Λα μειζ.	II, 4	Burlotto
16. Aria	Φα μειζ.	II, 5	Mastricco
----- αλλαγή σκηνικών -----			
17. Aria e Recit. secco	Ρε μειζ./V – Σι υφ. μειζ.	II, 7	Lesbina
18. Aria	Ντο μειζ.	II, 8	Nerina
----- αλλαγή σκηνικών -----			
19. Finale II – Quartetto	Σο μειζ.	II, 13	Lesbina, Nerina, Burlotto, Frisellino
----- αλλαγή σκηνικών -----			
20. Coro	Ντο μειζ.	III, 1	Eurilda, Lindoro, Mastricco, cavalieri e servi
21. Cavatina (Aria)	Ρε μειζ.	III, 2	Eurilda
----- αλλαγή σκηνικών -----			
22. Quartetto	Σι υφ. μειζ.	III, 5	Lesbina, Nerina, Burlotto, Frisellino
----- αλλαγή σκηνικών -----			
23. Coro	Μι μειζ.	III, 8	Eurilda, Lindoro, Mastricco, cavalieri e servi
24. Finale III	Ρε μειζ.	III, 9	Tutti

Στο τρίτο έργο της ίδιας υφολογικής ομάδας, στην όπερα *L'infedeltà delusa* (JHWxxv/5, 1773), αποφεύγεται να δοθεί ο προσδιορισμός του *dramma giocoso*, και αυτό γιατί από την όπερα απουσιάζουν οι σοβαροί χαρακτήρες. Το έργο προσδιορίζεται ως *burletta*,²¹ δηλαδή ως χοντροκομμένη φάρσα, όπως πραγματικά είναι τη στιγμή που η ηρωίδα Vespina (ενοχλητική σαν μια σφήκα), κατά τη διάρκεια της Β' πράξης, θέτει σε εφαρμογή το σχέδιο αποπλάνησης του ηλικιωμένου Filippo, ο οποίος στέκεται εμπόδιο στην ευτυχή ένωση των δύο ερωτευμένων ζευγαριών. Η Vespina υιοθετεί την τεχνική της μεταμφίεσης, παραδοσιακής τεχνικής του ναπολιτάνικου *intermezzo* του 18ου αιώνα, πράγμα που οδηγεί το έργο σε ένα ξεκαρδιστικό φινάλε.²²

Πίνακας τονικής διαδοχής των μουσικών ενοτήτων της όπερας *L'infedeltà delusa*

Μουσική ενότητα	Τονικότητα	Θέση στο δράμα	Χαρακτήρες
1. Sinfonia	Ντο μειζ.		
2. Introduzione	Φα μειζ.	I, 1	Filippo, Vespina, Nencio, Nanni
3. Aria	Σολ μειζ.	I, 1	Filippo
4. Aria	Λα μειζ.	I, 2	Sandrina
5. Aria	Λα υφ. μειζ. – Φα μειζ.	I, 3	Nanni
----- αλλαγή σκηνικών -----			
6. Aria	Σι υφ. μειζ.	I, 4	Vespina
7. Duetto	Ρε μειζ.	I, 5	Vespina – Nanni
----- αλλαγή σκηνικών -----			
8. Aria	Μι υφ. μειζ.	I, 6	Nencio
9. Finale I	Σολ μειζ.	I, 7	Tutti
----- αλλαγή σκηνικών -----			
10. Aria	Λα μειζ.	II, 2	Vespina – ως γριά
11. Aria	Ντο μειζ.	II, 4	Filippo
12. Aria	Φα μειζ.	II, 5	Vespina – ως γερμανός υπηρέτης
13. Aria	Ρε μειζ.	II, 6	Nencio
14. Aria	Μι μειζ.	II, 7	Vespina – ως ιππότης
----- αλλαγή σκηνικών -----			
15. Aria	Μι υφ. μειζ.	II, 8	Sandrina
16. Finale II	Ντο μειζ.	II, 9	Tutti

Οι πέντε επόμενες όπερες στην εργογραφία του Haydn, γραμμένες μεταξύ των ετών 1775 και 1782, ανήκουν στην παράδοση του *dramma giocoso*, συνδυάζοντας στο περιεχόμενό τους σοβαρούς και κωμικούς χαρακτήρες και ασκώντας ταυτόχρονα ένα είδος κοινωνικής κριτικής. Από τα παραπάνω έργα, οι όπερες *L'incontro improvviso* (JHWxxv/6, 1775) και *Il mondo della luna* (JHWxxv/7, 1777) συστήνουν μία ξεχωριστή υφολογική υπό-ομάδα. Και στα δύο έργα, η μουσική αντιμετώπιση των δραματικών χαρακτήρων καθορίζεται αποκλειστικά από την κοινωνική τους θέση στο δράμα. Έτσι, σύμφωνα με την οπερατική παράδοση της εποχής, οι χαρακτήρες της αριστοκρατίας τραγουδούν σε μια μουσική γλώσσα ανάλογη του μουσικού ύφους της σοβαρής όπερας²³ και οι χαρακτήρες της λαϊκής τάξης τραγουδούν στο ύφος της κωμικής όπερας.

²¹ Ο παραπάνω προσδιορισμός είναι ενδεικτικός της τάσης της εποχής, μετά το δεύτερο μισό του 18ου αιώνα, προς μια περισσότερο προσεκτική χαρακτηριολογία των έργων. Μέχρι και το πρώτο μισό του 18ου αιώνα, οι όροι *opera buffa*, *dramma giocoso*, *burletta*, *intermezzo*, *divertimento teatrale*, *farsa*, *commedia*, *azione comica* ή *giocosa* χρησιμοποιούνταν ως εναλλακτικές ετικέτες για έργα κωμικού περιεχομένου.

²² Η Vespina παρουσιάζεται μεταμφιεσμένη διαδοχικά ως ηλικιωμένη γυναίκα (II, 2), ως γερμανός υπήκοος (II, 5), ως ευγενής ιππότης (II, 7) και, τέλος, ως συμβολαιογράφος (II, 9), προκειμένου να ξεγελάσει τον ηλικιωμένο χωρικό, Filippo.

²³ Σε γενικές γραμμές, η μουσική γλώσσα των χαρακτήρων της ιταλικής *opera seria* χαρακτηρίζεται από επαναλαμβανόμενα μελωδικά μέρη, ρέουσα μελωδία, μελισματικό τραγούδι με περιστασιακά

Η παραπάνω μουσική αντιμετώπιση των χαρακτήρων ουσιαστικά περιορίζει τον Haydn και τον εμποδίζει να αναπτύξει πολυδιάστατες και αληθοφανείς προσωπικότητες στα έργα του. Παρόλα αυτά, στην όπερα *Il mondo della luna* διακρίνουμε μια διστακτική προσπάθεια του συνθέτη να ξεφύγει από τους μονοδιάστατους ήρωες. Με τη βοήθεια του ιδιόμορφου και έξυπνου λιμπρέτου του Goldoni, το οποίο τοποθετεί τη δράση σε δύο διαφορετικούς κόσμους, ο Haydn βρίσκει την ευκαιρία να επιτρέψει στους ήρωές του να τραγουδήσουν σε δύο διαφορετικές μουσικές γλώσσες: μία ενόσω βρίσκονται στη Γη και μία στη Σελήνη. Στο φανταστικό κόσμο της Σελήνης τα δεδομένα ανατρέπονται, ο υπηρέτης γίνεται αυτοκράτορας και ο αυτοκράτορας υπηρέτης. Ως εκ τούτου, σε εκείνον που στη Γη δεν επιτρεπόταν να τραγουδήσει στο ανώτερο σοβαρό ύφος, στη Σελήνη επιτρέπεται, και αντιστρόφως.²⁴

Σε αντίθεση με τον Mozart, ο οποίος καταφέρνει να δημιουργήσει πολυδιάστατες μουσικές προσωπικότητες, που αναπτύσσονται ενόσω το δράμα εξελίσσεται, οι χαρακτήρες του Haydn δεν εξελίσσονται μουσικά. Ο Haydn δεν καταφέρνει να εμβαθύνει στην προσωπικότητα των ηρώων του, αλλά μάλλον μας παρέχει χαρακτήρες σε διπλούς μουσικούς ρόλους, χωρίς να μας αποκαλύπτει ποιός από τους δύο είναι ο πραγματικός, τη στιγμή που οι χαρακτήρες αποδεικνύονται εξίσου καλοί και ικανοποιητικοί και στους δύο μουσικούς τους ρόλους.

Σε κάθε περίπτωση, το ενδιαφέρον στοιχείο στην όπερα *Il mondo della luna* εντοπίζεται στην έκταση της παρτιτούρας, αλλά και τη διάρθρωση των μουσικών της ενοτήτων. Μολονότι η όπερα εξακολουθεί να υπακούει στο πρότυπο της όπερας των αριών (15/31), περιλαμβάνει ένα σημαντικό αριθμό *ensembles* και προγραμματικής μουσικής, μοναδικό στη λυρική εργογραφία του συνθέτη. Η συγκεκριμένη διαφοροποίηση στη δομή της όπερας μπορεί να αποδοθεί στην ενίσχυση του ορχηστρικού συνόλου που ο Haydn είχε στη διάθεσή του στην Εστερχάζα από το 1776 και μετά, σε σχέση με τις προηγούμενες όπερές του.

Επιπροσθέτως, η χρήση του *recitativo accompagnato* φανερώνει εξίσου μια σημαντική αλλαγή στην ωρίμανση της δραματικής κατανόησης του Haydn στη συγκεκριμένη όπερα. Ενώ στα πρώιμα *drammi giocosi* το *recitativo accompagnato* χρησιμοποιείται αποκλειστικά από χαρακτήρες της αριστοκρατίας, ως εισαγωγικό τμήμα άριας σοβαρού περιεχομένου, ξεκινώντας με την όπερα *Il mondo della luna*, το *recitativo accompagnato* λειτουργεί πλέον με δύο επιπρόσθετους καινοτομικούς τρόπους: α) σαν μια εισαγωγική μουσική προέκταση, η οποία οδηγεί στο φινάλε της πράξης, δημιουργώντας μία εκτενέστερη μουσική ενότητα, μία *scena* (αρ. 12),²⁵ και β)

δεξιοτεχνικά περάσματα και παρεμβλλόμενη ορχηστρική μουσική σε εξαιρετικά εκτεταμένες άριες.

²⁴ Στην Α' πράξη της όπερας, ο υπηρέτης Cecco δέχεται τη σοβαρή επίπληξη του κυρίου του, κόμη Ernesto, επειδή τόλμησε να τον συμβουλευτεί σε ένα θέμα ηθικής. Η ενόχληση του κόμη είναι μεγάλη, όχι τόσο εξαιτίας της τόλμης του υπηρέτη του να τον συμβουλευτεί σε ένα τόσο σοβαρό θέμα, αλλά μάλλον επειδή ο υπηρέτης μίλησε στη δική του γλώσσα, επαναλαμβάνοντας τμήματα της μελωδικής του γραμμής: «Σιώπα. Θυμήσου ποιος είμαι εγώ και ποιος είσαι εσύ!», του υποδεικνύει με αυστηρότητα, υποχρεώνοντας τον Cecco να επιστρέψει στο συλλαβικό του τραγούδι. Όταν αργότερα, στη Β' πράξη της όπερας, η σκηνή μεταφέρεται στη Σελήνη, οι ρόλοι αντιστρέφονται. Τότε, στον υπηρέτη Cecco, ο οποίος έχει πλέον προαχθεί σε ρόλο Αυτοκράτορα της Σελήνης, δίνεται το δικαίωμα όχι απλώς να τραγουδήσει στο ανώτερο μουσικό ύφος της σοβαρής όπερας (με έντονη τη διάθεση της ειρωνείας), αλλά επιπροσθέτως να γελάσει με τους *υφισταμένους* του, θέτοντας ερωτήματα που δεν μπορούν να απαντηθούν: «Τελικά, πώς έρχεται κανείς στη Σελήνη; Ανεβαίνοντας ή κατεβαίνοντας από τη Γη;».

²⁵ Κατά τη διάρκεια του υπ' αρ. 12 *recitativo accompagnato*, ο Buonafede, έχοντας ήδη πιεί το υποτιθέμενο μαγικό φίλτρο, το οποίο θα του επιτρέψει να ταξιδέψει προς τη Σελήνη, βρίσκεται σε κατάσταση μέθης, παραπατώντας δεξιά και αριστερά, πλαισιωμένος από μια χρωματική μουσική ανιουσών κλιμάκων.

με ένα συμβολικό και σατιρικό τρόπο, παρωδώντας έμμεσα την αριστοκρατία (αρ. 20) ή σατιρίζοντας το φαινομενικά ευγενικό και σωστό τρόπο συμπεριφοράς στη Γη (αρ. 4).

Πίνακας τονικής διαδοχής των μουσικών ενοτήτων της όπερας *Il mondo della luna*

Μουσική ενότητα	Τονικότητα	Θέση στο δράμα	Χαρακτήρες
1. Sinfonia	Nτο μειζ.		
2. Coro – Recit. secco	Μι υφ. μειζ. – Φα μειζ.	I, 1	Ecclitico e 4 Scolari
3. Coro	Σολ μειζ.	I, 3	Ecclitico, Buonafede e 4 Scolari
4. Intermezzo – Cavatina	Ρε μειζ. – Μι υφ. μειζ.	I, 3	Buonafede
5. Aria buffa	Φα μειζ.	I, 3	Buonafede
6. Aria	Μι υφ. μειζ.	I, 4	Ecclitico
7. Aria	Ρε μειζ.	I, 5	Ernesto
8. Aria	Σολ μειζ.	I, 6	Cecco
----- αλλαγή σκηνικών -----			
9. Aria di bravura	Nτο μειζ.	I, 7	Flaminia
10. Aria	Λα μειζ.	I, 8	Clarice
11. Aria di serva	Φα μειζ.	I, 9	Lisetta
12. Recit. accomp.	(ασταθές τονικά)	I, 10	Ecclitico – Buonafede
13. Finale I (α – γ)	Μι υφ. μειζ. (Σι υφ. μειζ.)	I, 10	Buonafede, Ecclitico, Clarice, Lisetta
----- αλλαγή σκηνικών -----			
14. Sinfonia	Ρε μειζ.	II, 1	
15. Concertino	Φα μειζ.	II, 2	
16. Balletto	Σι υφ. μειζ.	II, 2	
17. Coro	Ρε μειζ.	II, 3	Ecclitico, Buonafede e 4 Cavalieri
18. Aria di catalogo	Φα μειζ.	II, 3	Ecclitico
----- αλλαγή σκηνικών -----			
19. Marcia	Nτο μειζ.	II, 5	
20. Recit. accomp. e Aria	Σολ μειζ.	II, 5	Cecco
21. Aria	σολ ελ. – Σολ μειζ.	II, 6	Ernesto
22. Aria con balletto	Ρε μειζ.	II, 7	Buonafede
23. Duetto	Λα μειζ.	II, 9	Buonafede – Lisetta
24. Aria di serva	Φα μειζ.	II, 10	Lisetta
----- αλλαγή σκηνικών -----			
25. Intermezzo – Balletto	Φα μειζ.	II, 11	
26. Aria	Φα μειζ.	II, 11	Flaminia
27. Aria	Σι υφ. μειζ.	II, 12	Clarice
28. Finale II (α – ε)	Ρε μειζ.	II, 15-16	Tutti
----- αλλαγή σκηνικών -----			
29. Sinfonia	Σι υφ. μειζ. – σολ ελ./V	III, 1	
30. Duetto	Σι υφ. μειζ.	III, 2	Clarice – Ecclitico
31. Finale III (α – β)	Ρε μειζ.	III, 3	Tutti

Τα επόμενα τρία *drammi giocosi* στην εργογραφία του Haydn συστήνουν μία δεύτερη υφολογική υπό-ομάδα. Οι υποθέσεις των εν λόγω έργων εξελίσσονται γύρω από ένα ζευγάρι σοβαρών εραστών, όχι απαραίτητα αριστοκρατικής καταγωγής, το οποίο είναι τοποθετημένο σε μία ακολουθία κωμικών χαρακτήρων, που δεν προέρχονται αποκλειστικά από τη λαϊκή τάξη. Είναι, λοιπόν, προφανές ότι η κωμικότητα και η σοβαρότητα των χαρακτήρων δεν εξαρτάται από την κοινωνική τους θέση, αλλά μάλλον από την προσωπική τους αντίληψη και δράση.

Το *dramma giocoso La vera costanza* (JHWxxv/8, 1778/1779)²⁶ θεωρείται η

²⁶ Υπάρχει μία διαμάχη σε ό,τι αφορά την ημερομηνία σύνθεσης της όπερας *La vera costanza*, ωστόσο έχει ευρέως γίνει αποδεκτό ότι γράφτηκε μεταξύ των ετών 1778/1779. Σε κάθε περίπτωση, μεγάλο μέρος των παρτιτούρων καταστράφηκε στην πυρκαγιά του 1779, ενώ το χειρόγραφο της

καλύτερη όπερα του Haydn και το σημείο αναφοράς για τη συνθετική του ωρίμανση. Για πρώτη φορά, το μουσικό λεξιλόγιο που αποδίδεται σε κάθε χαρακτήρα δεν εξαρτάται από την κοινωνική του θέση στο δράμα, αλλά υπακούει στην ηθική ποιότητα της προσωπικότητάς του. Έτσι, η ευγένεια του πνεύματος συνδέεται με το ανώτερο ύφος της σοβαρής όπερας, ενώ η άγνοια και η δειλία με το ανάλαφρο κωμικό ύφος. Στην όπερα *La vera costanza*, τα συναισθήματα είναι αρκετά πιο βαθιά από ό,τι αρχικά εμφανίζονται, επιτρέποντας στους ήρωες να ωριμάσουν μουσικά κατά την ανάπτυξη της δραματικής πλοκής. Ξεχωρίζει η μουσική σκιαγράφηση της ηρωίδας με λαϊκές καταβολές (Rosina), η οποία αντιμετωπίζεται από τον Haydn σοβαρά, σε σημείο που κατά τη Β' πράξη απειλεί να αποτελέσει τραγική φιγούρα.²⁷

Τα δύο πρώτα Finali της όπερας *La vera costanza* είναι τα εκτενέστερα finali των μέχρι τότε οπερών του Haydn,²⁸ εγκαινιάζοντας μια νέα περίοδο στη συνθετική πρακτική του συνθέτη, απόλυτα σύμφωνη με την πρακτική της εποχής του, εκείνη των πολυτμηματικών και δραστήριων finali. Το καθένα από τα δύο δραστήρια Finali του Haydn περιλαμβάνει ενδιαφέρουσες μουσικές στιγμές, οι οποίες βασίζονται σε δραματικές υπό-υποθέσεις, μοιάζοντας πάρα πολύ δομικά με τα πολυτμηματικά finali του Mozart, χωρίς ωστόσο να διακρίνονται για τη δραματική δύναμη μεταμόρφωσης και εξέλιξης των χαρακτήρων (βασικό στοιχείο του Mozart). Η προσεγμένη τεχνική του Haydn στη σύσταση και το χτίσιμο της παρτιτούρας είναι εκείνη που καλύπτει, εν μέρει, το παραπάνω κενό.²⁹

Πίνακας πολυτμηματικών finali της όπερας *La vera costanza*

Μουσικά μέτρα	Τονικότητα	Tempo	Ποιητικό μέτρο	Σκηνή	Χαρακτήρες
Finale Ια (μ. 1-58)	Σολ μειζ.	C Allegro con brio	Settenario	I, 11	3
Finale Ιβ (μ. 59-112)	Ντο μειζ. – σολ ελ	6/8 Andante	Ottonario	I, 12	2-5
Finale Ιγ (μ. 113-158)	Ντο μειζ.	2/4 Presto	Ottonario	I, 12	5
Finale Ιδ (μ. 159-275)	Σολ μειζ.	3/4 Presto Assai	Quinario	I, 13	3
Finale Ιε (μ. 276-351)	Ρε μειζ.	4/4 Presto – 3/4 Adagio	Settenario	I, 14	2
Finale Ιστ (μ. 352-512)	Σολ μειζ.	2/4 Allegro	Senario	I, 15	Tutti (7)
Finale Ιζ (μ. 513-633)	Σολ μειζ.	3/4 Presto	Quinario	I, 15	Stretta (7)

*

παρτιτούρας, στο οποίο βασίστηκε ο εκδότης Horst Walter για την έκδοση JHWxxv/8, βασίζεται στην αναπροσαρμογή του έργου από τον ίδιο τον Haydn το 1785.

²⁷ Στην όπερα, δίνονται στη Rosina δύο εξαιρετικά μελωδικές άριες: μία συναισθηματική, στη φα ελάσσονα, και άλλη μία στη Μι μείζονα (Largo). Κάθε μία από αυτές τις άριες εισάγεται από ένα recitativo accompagnato (με το δεύτερο από αυτά να είναι αρκετά πιο εκτεταμένο), υπογραμμίζοντας τη μουσική ανωτερότητα της ηρωίδας σε σχέση με τον υπόλοιπο θίασο. Εξίσου ενδιαφέρουσα είναι η υπαινικτική σύνδεση του Haydn με τον Mozart μέσα από μία αλλόκοτη σύμπτωση του λιμπρέτου: στο έργο του Haydn, η ηρωίδα που φέρει το όνομα Rosina, μολονότι είναι λαϊκής καταγωγής, στο τέλος γίνεται κόμισσα, μέσα από το γάμο της με τον κόμη Enrico. Επιπροσθέτως, όπως ακριβώς η Rosina του Mozart στους *Γάμους του Φίγκαρο*, έτσι και η Rosina του Haydn είναι αφοσιωμένη και βαθιά ερωτευμένη με το σύζυγό της, μολονότι εκείνος (ο κόμης), απρόσεκτος με τις ερωτικές του περιπέτειες, τη βασανίζει. Στο τέλος της όπερας, μετανιωμένος, ο κόμης ζητά συγχώρεση από την αγαπημένη του Rosina, η οποία αποδεικνύεται μεγαλόψυχη και ανώτερη συγχωρώντας τον, όπως ακριβώς και η κόμισσα στους *Γάμους του Mozart*.

²⁸ Το πρώτο Finale χτίζεται σχεδόν πάνω στο 1/3 του λιμπρέτου της Α' πράξης, ενώ αναπτύσσεται σε 5 διαφορετικές σκηνές (I, 11-15). Το δεύτερο Finale είναι ελαφρώς εκτενέστερο (651 μουσικά μέτρα) και αναπτύσσεται σε 4 σκηνές (II, 10-13). Η τεχνική ανάπτυξης ενός πολυτμηματικού φινάλε σε περισσότερες από μία σκηνές συστηματοποιήθηκε τις τελευταίες 3 δεκαετίες του 18ου αιώνα. Η χρήση της εν λόγω τεχνικής από τον Haydn αποδεικνύει, για άλλη μία φορά, ότι ο συνθέτης παρακολουθούσε από κοντά τις συνθετικές εξελίξεις και πρακτικές της όπερας της εποχής του.

²⁹ Ο Haydn, ως έμπειρος ενόρχηστρωτής και συνθέτης συμφωνικής μουσικής, κατάφερε να αντισταθμίσει τον εαυτό του με τους Ιταλούς, όχι τόσο στη θεματική εφευρετικότητα, όσο στον πλούτο της ενόρχηστρωσης.

Finale IIα (μ. 1-42)	Ρε μειζ.	C Moderato	Settenario	II, 10	3
Finale IIβ (μ. 43-111)	Σολ μειζ.	6/8 Presto	Senario	II, 11	3
Finale IIγ (μ. 112-197)	Σολ μειζ. – Ρε μειζ./V	C Presto	Quinario	II, 12	5
Finale IIδ (μ. 198-357)	Ρε μειζ.	3/4 Adagio – 2/4 Allegro	Ottinario	II, 13	2
Finale IIε (μ. 358-366)	Σι υφ. μειζ.	4/4 Poco Adagio	Ottinario	II, 13	Shock Tutti (7)
Finale IIστ (μ. 367-497)	Ρε μειζ./V	2/4 Vivace assai	Ottinario	II, 13	Tutti (7)
Finale IIζ (μ. 498-651)	Ρε μειζ.	2/2 Vivace	Ottinario	II, 13	Stretta (7)

Τα δύο *drammi giocosi* που ακολουθούν δεν ξεπερνούν την όπερα *La vera costanza* σε μουσική ομορφιά και δραματική δύναμη. Παρόλα αυτά, είναι περισσότερο φαντασμαγορικά ως θεάματα, διατηρώντας σε μεγάλο βαθμό τα μουσικά επιτεύγματα του συνθέτη μέχρι εκείνη την περίοδο. Το *dramma giocoso La fedeltà premiata* (JHWxxv/10, 1781)³⁰ συντέθηκε, προκειμένου να παρουσιαστεί στα εγκαίνια του νεόκτιστου θεάτρου όπερας στην πριγκιπική αυλή μετά την καταστροφική πυρκαγιά του 1779. Ο πρίγκιπας Εστερχάζυ απαίτησε ένα φαντασμαγορικό θέαμα για τη δεδομένη περίσταση και δεν είναι σίγουρα τυχαία η σκηνική τοποθέτηση της όπερας στην εξοχή, σε ένα ποιμενικό περιβάλλον, το οποίο ευνοεί τη χρήση σκηνικών μηχανισμών.³¹ Ακόμα πιο ενδιαφέροντα είναι τα δραστήρια και εκτενή πολυτμηματικά *finali* της όπερας, τα οποία εκτείνονται σε εκατοντάδες μουσικά μέτρα (το φινάλε της Β' πράξης εκτείνεται σε 822 μουσικά μέτρα).

Σε ό,τι αφορά τη συνθετική πρακτική του Haydn στη συγκεκριμένη όπερα, είναι ενδεικτική η μεταφορά των τεχνικών της οργανικής μουσικής στην όπερα. Στην αρμονική ακολουθία της όπερας *La fedeltà premiata* είναι ευδιάκριτη η προτίμηση στις τονικές σχέσεις κατιουσών τριτών, τόσο στο πλαίσιο μιας μουσικής ενότητας, μιας *scena*,³² όσο και μεταξύ των ενοτήτων. Είναι ενδιαφέρουσα η προτίμηση του συνθέτη στις σχέσεις τρίτης και όχι πέμπτης, όπως συνηθίζεται, υπογραμμίζοντας την επικρατούσα τάση στην οργανική μουσική λίγο πριν την αλλαγή του αιώνα.³³

Πίνακας τονικής διαδοχής των μουσικών ενοτήτων της όπερας *La fedeltà premiata*

Μουσική ενότητα	Τονικότητα	Θέση στο δράμα	Χαρακτήρες
1. Sinfonia	Ρε μειζ.		
2. Introduzione – Coro	Σολ μειζ.	I, 1	3 e Coro di Pastori e Pastorelle
3. Aria	Λα μειζ.	I, 3	Lindoro
4. Arietta	Σι μειζ.	I, 4	Amaranta
5. Aria buffa	σολ ελ.	I, 4	Perruccheto
6. Aria buffa	Ρε μειζ.	I, 4	Melibeo
----- αλλαγή σκηνικών -----			
7. Arietta	Μι υφ. μειζ.	I, 6	Fileno
8. Aria	Ντο μειζ.	I, 7	Nerina
----- αλλαγή σκηνικών -----			

³⁰ Η εισαγωγή της όπερας χρησιμοποιήθηκε εκ νέου από το συνθέτη, αποτελώντας το τελευταίο μέρος της *Συμφωνίας αρ. 73, "La chasse"*.

³¹ Μεταξύ άλλων, ένα τέρας, μία αρκούδα και, τέλος, η επέμβαση από τον ουρανό της θεάς Άρτεμης.

³² Στα *finali* της όπερας, οι τονικότητες έχουν σχέση καθοδικής τρίτης. Συγκεκριμένα, στο Finale I συναντάται η αρμονική διαδοχή: Σι ύφεση μείζονα → Σολ μείζονα → σολ ελάσσονα → Μι ύφεση μείζονα → Ντο μείζονα → Λα ύφεση μείζονα → (σολ ελάσσονα) → Σι ύφεση μείζονα, και στο Finale II αντίστοιχα: Μι ύφεση μείζονα → Σολ μείζονα → Μι ύφεση μείζονα → ντο ελάσσονα → Ντο μείζονα → Μι ύφεση μείζονα.

³³ Τη δεκαετία του 1780, οι σχέσεις τρίτης άρχισαν σταδιακά να αντικαθιστούν τις σχέσεις πέμπτης σε σημεία όπου ήταν περισσότερο αναγκαία η αίσθηση της λύσης. Βλ. Rosen, *The Classical Style*, σ. 382-383 και 407-430.

9. Aria cantabile	Ντο μειζ.	I, 8	Celia
10. Aria	Σι υφ. μειζ.	I, 11	Fileno
11. Aria	σι ελ.	I, 13	Amaranta
----- αλλαγή σκηνικών -----			
12. Aria rondo	Μι υφ. μειζ.	I, 15	Celia
13. Aria buffa	Φα μειζ.	I, 16	Perruccheto
14. Finale I (α – θ)	Σι υφ. μειζ.	I, 17	Tutti (7)
----- αλλαγή σκηνικών -----			
15. Aria	Ρε μειζ.	II, 4	Melibeo
16. Aria	Σολ μειζ.	II, 5	Fileno
17. Aria	Φα μειζ.	II, 6	Nerina
----- αλλαγή σκηνικών -----			
18. Coro e Aria	Ρε μειζ. (Λα μειζ.)	II, 8	Coro di cacciatori e Perruccheto
----- αλλαγή σκηνικών -----			
19. Recit. accomp. e Aria	ρε ελ. – Ρε μειζ./V	II, 9	Fileno
20. Recit. acc. e Aria rondo	μι ελ. – Μι υφ. μειζ.	II, 10	Celia
21. Recit. acc. e Aria rondo	Λα μειζ.	II, 13	Amaranta
22. Finale II (α – στ)	Μι υφ. μειζ.	II, 14	Tutti
----- αλλαγή σκηνικών -----			
23. Duetto	Μι μειζ.	III, 1	Celia – Fileno
----- αλλαγή σκηνικών -----			
24α. Recit. accomp.	(Ρε μειζ.)	III, 9	Diana
24β. Finale – Coro	Ρε μειζ.	III, 9	Tutti

Εξίσου ενδιαφέρουσα στη δομή της είναι η ηρωική κωμική περιπέτεια του *Orlando paladino* (JHWxxv/11, 1782), η οποία διατηρεί σχεδόν όλα τα επιτεύγματα του συνθέτη σε ό,τι αφορά τη δραματική απεικόνιση των χαρακτήρων, την ποικιλία των μουσικών μορφών στις άριες, τη χρήση των recitativi accompagnati και, τέλος, τα δραστήρια και πολυτμηματικά finali. Σε ό,τι αφορά τα σκηνικά της, η συγκεκριμένη όπερα είναι εξαιρετικά εντυπωσιακή, περιλαμβάνοντας τις περισσότερες σκηνικές αλλαγές (12: 5 – 4 – 3) στο σύνολο της λυρικής εργογραφίας του συνθέτη.

Από όλους τους δραματικούς χαρακτήρες, ξεχωρίζει ο ακόλουθος του Orlando, Pasquale, ο οποίος παραπέμπει στο χαρακτήρα του Leporello από την όπερα *Don Giovanni* του Mozart. Η παραπάνω αντιστοιχία είναι εμφανής και στη δομή της παρτιτούρας: η άρια του καταλόγου (αρ. 10), στην οποία ο Pasquale απαριθμεί τα ταξίδια του κυρίου του σε ολόκληρο τον κόσμο, παραπέμπει άμεσα στην άρια του καταλόγου του Leporello, ο οποίος απαριθμεί, αντίστοιχα, τις ερωτικές επιτυχίες του Don στην Ευρώπη. Είναι σχεδόν απίθανο ο Mozart και ο Da Ponte να είχαν μελετήσει την παρτιτούρα του Haydn· παρόλα αυτά, οι παραπάνω ομοιότητες είναι για άλλη μια φορά ενδεικτικές του οπερατικού περιβάλλοντος επιρροής και των δραματικών τάσεων της εποχής, στο πλαίσιο των οποίων δημιουργήθηκαν τα παραπάνω έργα.

Πίνακας τονικής διαδοχής των μουσικών ενοτήτων της όπερας *Orlando Paladino*

Μουσική ενότητα	Τονικότητα	Θέση στο δράμα	Χαρακτήρες
1. Sinfonia	Σι υφ. μειζ.		
2. Introduzione	Μι υφ. μειζ.	I, 1	Eurilla, Licone, Rodomonte
3. Aria	Σολ μειζ.	I, 1	Eurilla
4. Aria	Σι υφ. μειζ.	I, 2	Rodomonte
----- αλλαγή σκηνικών -----			
5. Cavatina	Λα μειζ.	I, 3	Angelica
6. Intermezzo	ντο ελ.	I, 3	(κάνει την είσοδό της η Alcina)
7. Aria	Ντο μειζ.	I, 3	Alcina
8. Aria	φα ελ. – Φα μειζ.	I, 4	Medoro
----- αλλαγή σκηνικών -----			

9. Cavatina	Μι μειζ.	I, 5	Pasquale
10. Aria buffa	Σο μειζ.	I, 6	Pasquale
----- αλλαγή σκηνικών -----			
11. Aria	Ρε μειζ.	I, 7	Angelica
12. Recit. accomp. e Aria	Μι υφ. μειζ.	I, 8	Orlando
----- αλλαγή σκηνικών -----			
13. Finale Ια	Λα μειζ.	I, 10	Orlando, Eurilla, Pasquale
----- αλλαγή σκηνικών -----			
13. Finale Ιβ	Ρε μειζ.	I, 11	Angelica
13. Finale Ιγ	Ρε μειζ.	I, 11	Angelica, Eurilla, Pasquale
13. Finale Ιδ	Σι υφ. μειζ.	I, 12	Detti e Rodomonte
13. Finale Ιε	Σι μειζ.	I, 12	Detti e Medoro
13. Finale Ιστ	Σολ μειζ. – Λα μειζ./V	I, 12	Detti e Alcina
13. Finale Ιζ	Λα μειζ.	I, 12	Detti
13. Finale Ιη	Λα μειζ.	I, 13	Detti e Orlando
13. Finale Ιθ	Λα μειζ.	I, 13	Shock Tutti
13. Finale Ιι	Λα μειζ.	I, 13	Stretta
----- αλλαγή σκηνικών -----			
14. Aria	ρε ελ.	II, 2	Rodomonte
----- αλλαγή σκηνικών -----			
15. Aria	Μι υφ. μειζ.	II, 3	Medoro
16. Cavatina	Ντο μειζ.	II, 4	Pasquale
17. Duetto	Σι υφ. μειζ.	II, 4	Pasquale – Eurilla
18. Aria di bravura	Ρε μειζ.	II, 5	Angelica
19. Recit. accomp.	(Φα μειζ.)	II, 7	Angelica
20. Duetto	Λα μειζ.	II, 8	Angelica – Medoro
21. Recit. accomp. e Aria	Μι υφ. μειζ.	II, 10	Orlando
----- αλλαγή σκηνικών -----			
22. Aria buffa	Ρε μειζ.	II, 11	Pasquale
----- αλλαγή σκηνικών -----			
23. Finale Ια	Ντο μειζ.	II, 13	Pasquale, Orlando, Alcina
23. Finale Ιβ	Λα μειζ.	II, 14	Tutti
23. Finale Ιγ	Ντο μειζ.	II, 14	Tutti
23. Finale Ιδ	Σι υφ. μειζ.	II, 14	Tutti
23. Finale Ιε	Φα μειζ.	II, 14	Tutti
23. Finale Ιστ	Φα μειζ.	II, 14	Tutti
23. Finale Ιζ	Ντο μειζ.	II, 14	Tutti
----- αλλαγή σκηνικών -----			
24. Aria	Ρε μειζ.	III, 1	Caronte
25. Recit. accomp. e Aria	Μι μειζ.	III, 1	Orlando
----- αλλαγή σκηνικών -----			
26. Intermezzo	Ρε μειζ.	III, 4	(ο Orlando απελευθερώνεται)
----- αλλαγή σκηνικών -----			
27. Rec. accomp. e Aria rondo	Σι υφ. μειζ.	III, 5	Angelica
28. Coro	Λα μειζ.	III, 8	Tutti

Παρά τον σχετικά μικρό αριθμό των λυρικών έργων που συνέθεσε ο Haydn, οι όπερές του συστήνουν ένα μικρόκοσμο της ιταλικής οπερατικής παράδοσης του 18ου αιώνα. Ενόσω ο Haydn βρισκόταν στην Εστερχάζα, διευθύνοντας δημοφιλείς όπερες ιταλών συνθετών του 18ου αιώνα, ήταν σε θέση να αφομοιώνει τις τελευταίες και πιο σύγχρονες συνθετικές τάσεις και πρακτικές της εποχής του, τόσο στα λιμπρέτα, όσο και στη μουσική. Παραμένοντας ενήμερος των συνθετικών πρακτικών και τάσεων της ιταλικής όπερας, ο Haydn ακολουθεί αυτές σχεδόν πιστά στα δικά του οπερατικά έργα, καθώς είναι ελάχιστες οι στιγμές κατά τις οποίες απομακρύνεται συνειδητά από εκείνες.

Οι πρώιμες όπερες του συνθέτη αποκαλύπτουν την ικανότητά του να συνθέτει τόσο

στο ύφος της σοβαρής όπερας, όσο και στο ύφος της κωμικής όπερας, παρέχοντάς του την απαραίτητη εμπειρία (προϋπηρεσία), προκειμένου αργότερα να χρησιμοποιήσει την πολύτιμη γνώση του στα *drammi giocosi* και μάλιστα να την αναπτύξει. Ως συνθέτης όπερας, ο Haydn αποδεικνύεται περισσότερο πειστικός στη μουσική σκιαγράφηση των κωμικών χαρακτήρων, ανεξαρτήτως κοινωνικής τάξης, καθώς η ανθρώπινη αδυναμία και υπερβολή αποτελούν για εκείνον αγαπημένους στόχους για την ανάπτυξη μουσικών αστεϊσμών. Σε κάθε περίπτωση, οι δραματικές του ικανότητες στη μουσική απεικόνιση πολυδιάστατων χαρακτήρων αποκαλύπτονται με μεγαλύτερη ευκολία και καθαρότητα περισσότερο στα ώριμα *drammi giocosi* του. Στις τελευταίες όπερες του συνθέτη, οι μορφές των αριών, το μουσικό ύφος και το δραματικό περιεχόμενο είναι στενά συνδεδεμένα μεταξύ τους, καθώς η μουσική μορφή της άριας καθορίζεται άμεσα από το δραματικό περιεχόμενο του κειμένου και όχι τόσο από την κοινωνική θέση του θεατρικού χαρακτήρα, όπως συνέβαινε στα πρώιμα έργα του.

Σε ό,τι αφορά τη θέση και τη λειτουργικότητα της μουσικής στις όπερες του Haydn, αυτή σπάνια υιοθετεί έναν απλό συνοδευτικό χαρακτήρα. Ακόμα και όταν η μουσική συνοδεία παρουσιάζεται λιγότερο προσεκτική στην απεικόνιση της δράσης, όπως όταν παράγει μηχανικά ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο στο υπόβαθρο, την ίδια στιγμή μπορεί να αρθρώνει μουσικές σχέσεις σε ένα άλλο επίπεδο του δραματικού διαλόγου. Η πυκνότητα των επιπέδων της μουσικής σημασιολογίας στις όπερες του Haydn μπορεί να μην είναι τόσο πλούσια όσο η αντίστοιχη στα έργα του Mozart, ωστόσο δεν παύει να είναι ενδιαφέρουσα και ενδεικτική της δραματικής ικανότητας του συνθέτη.

Σε κάθε περίπτωση, η χρήση και ενίσχυση της λειτουργικότητας της ορχηστρικής εισαγωγής, του *recitativo accompagnato*, της ποικιλίας των μουσικών μορφών στις άριες, αλλά και της ανάπτυξης και συστηματικής χρήσης των πολυτμηματικών *finali* στα έργα του, είναι ενδεικτική της εξέλιξης του συνθετικού ύφους και της ωρίμανσης της δραματικής κατανόησης του Haydn στο χρονικό διάστημα των τριάντα περίπου ετών (1762-1791) της ενασχόλησής του με την όπερα.

Βιβλιογραφία

- Brago, Michael: "Haydn, Goldoni and *Il mondo della luna*", *Eighteenth-Century Studies* 17, 1984, σ. 308-332.
- Carpani, Giuseppe: *Le Haydine, ovvero Lettere sulla vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, Forni, Bologna 1969.
- Clark, Caryl Leslie: *The Opera buffa finales of Joseph Haydn*, Διδακτορική διατριβή, Cornell University, 1991.
- Debly, Patricia Anne: *Joseph Haydn and the Drame Giocoso*, Διδακτορική διατριβή, University of Victoria, 1993.
- Heartz, Daniel: "Goldoni, Don Giovanni and the dramma giocoso", *The Musical Times* 120, 1979, σ. 993-998.
- Heartz, Daniel: "Mozart and his Italian Contemporaries: *La clemenza di Tito*", *Mozart Jahrbuch* 21, 1978-1979, σ. 275-293.
- Hudges, Rosemary: *Haydn: The Master Musicians Series*, Dent, London 41974.
- Hunter, Mary K.: *Haydn's Aria Forms: A Study of the Arias in the Italian Operas Written at Eszterhaza, 1766-1783*, 2 vols., Διδακτορική διατριβή, Cornell University, 1982.
- Hunter, Mary K.: "Haydn's sonata form arias", *Current Musicology* 37-38, 1984, σ. 19-32.

- Hunter, Mary K.: "Text, Music and Drama in Haydn's Italian Opera Arias: Four Case Studies", *Journal of Musicology* 7, 1989, σ. 29-57.
- Geiringer, Karl: "Haydn as an Opera Composer", *Proceedings of the Royal Musical Association* 66, 1939-1940, σ. 23-32.
- Geiringer, Karl: *Haydn: A Creative Life in Music*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1968.
- Landon, H. C. Robbins: *Haydn: Chronicle and Works*, vols. 1-5, Indiana University Press, Bloomington 1976-1980.
- Láng, Paul Henry: "Haydn and the Opera", *The Musical Quarterly* 18, 1932, σ. 274-281.
- Lawner, George: *Form and Drama in the Operas of Joseph Haydn*, Διδακτορική διατριβή, University of Chicago, 1959.
- Platoff, John: *Music and Drama in the Opera Buffa Finale: Mozart and His Contemporaries in Vienna, 1781-1790*, Διδακτορική διατριβή, University of Pennsylvania, 1984.
- Platoff, John: "Musical and Dramatic Structure in the Opera Buffa Finale", *Journal of Musicology* 7, 1989, σ. 191-229.
- Pohl, Carl Ferdinand: *Joseph Haydn*, Bd. 1-3, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1878-1928.
- Porter, Andrew: "L'incontro improvviso", *The Musical Times* 107, 1966, σ. 202-206.
- Rosen, Charles: *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, Faber & Faber, London 1973.

Τα σκωτσέζικα τραγούδια του Haydn

Καίτη Ρωμανού

Ο Haydn έγραψε πάνω από 400 επεξεργασίες λαϊκών τραγουδιών της Σκωτίας, της Ουαλίας και της Ιρλανδίας.

Τις πρώτες 150 τις έγραψε χωρίς να αμειφθεί, για να διασώσει από οικονομική καταστροφή τον άγγλο εκδότη William Napier, και κυκλοφόρησαν ως W. Napier, *A Selection of Original Scots Songs*, ii-iii (London, 1792-1795).

Οι επόμενες 200 περίπου ήταν παραγγελία που του έκανε το 1799 ο σκωτσέζος εκδότης George Thomson. Δημοσιεύτηκαν στις εξής εκδόσεις του:¹

- *A Select Collection of Original Scottish Airs*, i-v (London & Edinburgh, 1802-1805 & 1818)· ένα παράρτημα κυκλοφόρησε ως *25 Additional Scottish Airs* (Edinburgh, 1826).
- *The Select Melodies of Scotland*, i, ii, v (London & Edinburgh, 1822)· ένας έκτος τόμος κυκλοφόρησε ως *Thomson's Collection [...] United to the Select Melodies of Scotland [...] Ireland and Wales* (London & Edinburgh, 1824) και ένα παράρτημα ως *20 Scottish Melodies* (Edinburgh, 1839).
- *A Select Collection of Original Welsh Airs*, i-iii (London & Edinburgh, 1809-1817).
- *A Select Collection of Original Irish Airs* (London & Edinburgh, 1814).

Στις συλλογές του Τόμσον που περιέχουν επεξεργασίες του Χάυντν υπάρχουν και άλλες, του Leopold Kozeluch, του Ignaz Pleyel και του Μπετόβεν.²

Αλλά 65 τραγούδια επεξεργάστηκε ο Χάυντν μεταξύ του 1802 και του 1804 για τον επίσης σκωτσέζο εκδότη William Whyte, ο οποίος τα δημοσίευσε με τίτλο *A Collection of Scottish Airs*, i-ii (Edinburgh, 1804-1807).³

Ο εκδοτικός ανταγωνισμός δηλώνει την μεγάλη δημοσιότητα του είδους στα τέλη του 18ου αιώνα και στις αρχές του 19ου, εποχή κοντινή στην σύλληψη της διάκρισης μεταξύ λαϊκού και έντεχνου τραγουδιού.⁴

Στα μέσα περίπου του 19ου αιώνα, κάθε σχεδόν ευρωπαϊκό έθνος είχε ανακαλύψει την λαϊκή του μουσική, ενώ οι ιδέες περί των διαχρονικών έντεχνων αριστουργημάτων ρίζωναν στην Ευρώπη και πέραν αυτής. Όμως, η διάκριση μεταξύ λαϊκής και έντεχνης μουσικής είχε συλληφθεί νωρίτερα· και η σκωτσέζικη μουσική ήταν ο καταλύτης αυτής της σύλληψης.

¹ Οι εκδόσεις αυτές του Τόμσον αφορούν μόνο τις συλλογές που περιέχουν επεξεργασίες του Χάυντν και δίδονται στην εργογραφία του λήμματος «Haydn, Joseph» στο *The New Grove II*.

² Με τις συλλογές του Τόμσον υπάρχει μεγάλη ακαταστασία, όπως λέγεται στο λήμμα «Thomson, George» των David Johnson και Kirsteen C. McCue στο *The New Grove II*, όπου δεν δίδεται κατάλογος των εκδόσεών του. Επίσης απών είναι ένας κατάλογος και από το ειδικό κεφάλαιο του Barry Cooper, «Publication History. Thomson's Editions», στην μελέτη του *Beethoven's Folksong Settings. Chronology, Sources, Style*, Clarendon Press, Oxford 1994, σ. 37-57.

³ Ορισμένα από αυτά φαίνεται πως ο Χάυντν τα ανάθεσε σε μαθητή του.

⁴ Η διαμόρφωση και διάδοση της διάκρισης αυτής εξετάζεται διεξοδικά στο: Matthew Gelbart, *The Invention of "Folk Music" and "Art Music". Emerging Categories from Ossian to Wagner*, Cambridge University Press, Cambridge 2007.

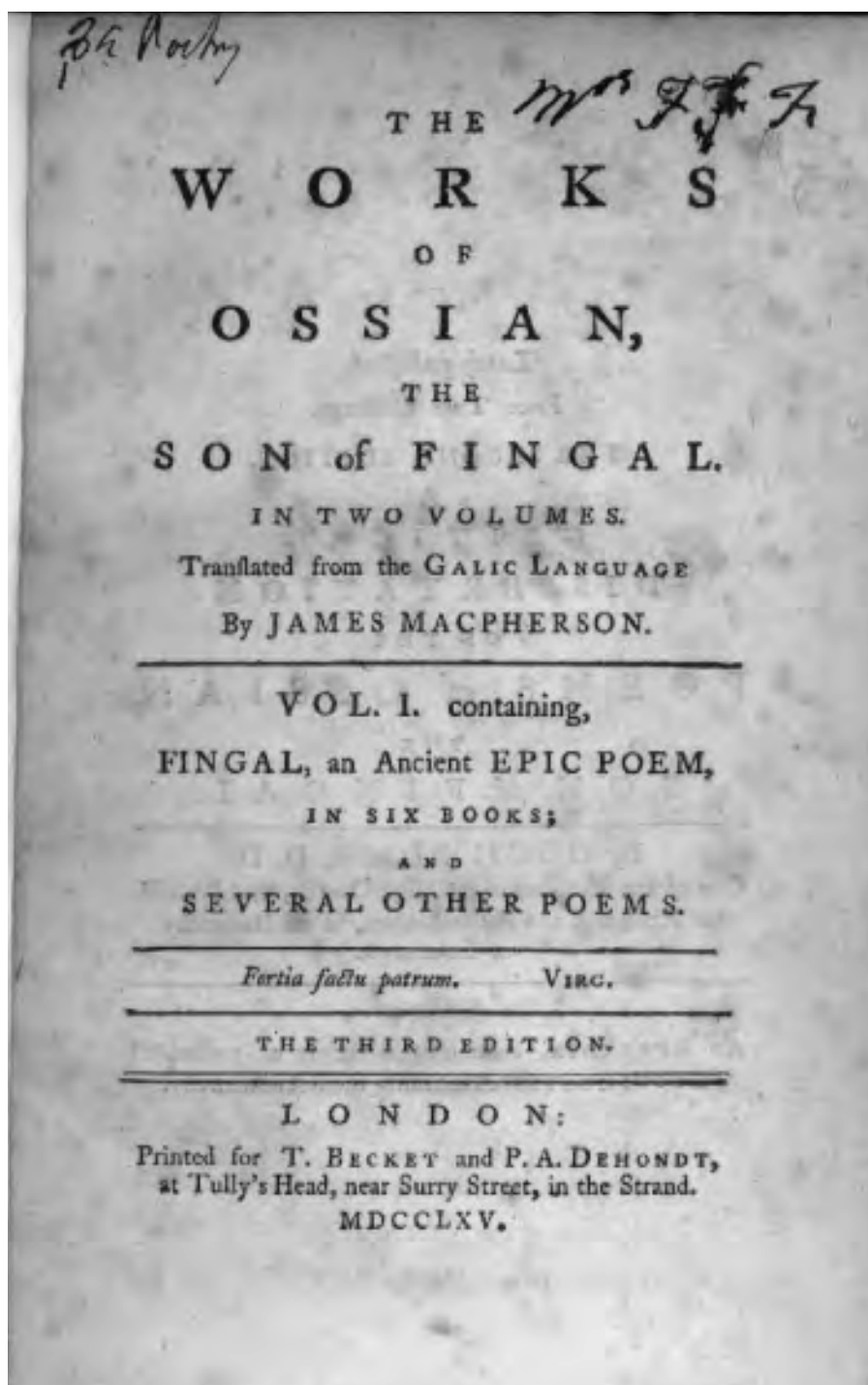


Μία από τις εκδόσεις σκωτσέζικων τραγουδιών του Τόμσον, με επεξεργασίες του Χάυντν και του Μπετόβεν.

Σημαντικό ρόλο έπαιξαν οι δημοσιεύσεις του James Macpherson στις αρχές της δεκαετίας του 1760, που παρουσίαζαν τα δήθεν διασωθέντα με την προφορική παράδοση έργα του κέλτη ποιητή Οσιάν του 3ου αιώνα.⁵ Στην ίδια αυτή παράδοση “κατασκευής αρχαίων έργων” κυκλοφόρησε λίγα χρόνια αργότερα (το 1788) το τετράτομο έργο του Γάλλου Jean Jacques Barthélemy (1716-1795), *Voyage du jeune*

⁵ *Fragments of Ancient Poetry: Collected in the Highlands of Scotland and Translated from the Galic or Erse Language* (1760). *Fingal: An Ancient Epic Poem, in Six Books; together with several other Poems, composed by Ossian, the son of Fingal* (1761/1762). *Temora: An Ancient Epic Poem in Eight Books; together with several other poems, composed by Ossian, the son of Fingal; translated from the Galic language by James Macpherson* (1762). Τα ανωτέρω κυκλοφόρησαν ενοποιημένα ως *The Works of Ossian, the Son of Fingal* (1765), έκδοση που αναθεωρήθηκε ως *The Poems of Ossian. A new edition, carefully corrected, and greatly improved* (1773).

Anarcharsis en Grèce, μέρος του οποίου μετέφρασε στα ελληνικά ο Ρήγας Φεραίος⁶ και το οποίο συνέβαλε στο ενδιαφέρον των Ευρωπαίων για τους Έλληνες και την επανάσταση.



Έκδοση του 1765 των έργων του Οσιάν.

⁶ Ο Γιώργος Σακελλάριος (φοιτητής ιατρικής στην Βιέννη, ανήκων στους “συντρόφους” του Ρήγα) είχε μεταφράσει τους 3 τόμους, με τίτλο *Περιήγησις του Νέου Αναχάρσιδος εις την Ελλάδα*. Τον τέταρτο τόμο μετέφρασαν ο Ζακύνθιος Γεώργιος Βεντότης και ο Ρήγας, και κυκλοφόρησε με τίτλο *Νέος Ανάχαρσις* (Βιέννη 1797).

Τα έργα του Οσιάν προκάλεσαν μεγάλο ενδιαφέρον για την Σκωτία, η οποία εκπροσώπησε, μπορούμε να πούμε, τον πρώτο ευρωπαϊκό πρωτόγονο πολιτισμό. Για πρώτη φορά ο φυσικός άνθρωπος ήταν εντός της Ευρώπης.⁷ Κατά τούτο, η σκωτσέζικη μουσική διέφερε από την τούρκικη –ας πούμε– που ήταν τόσο δημοφιλής στους συνθέτες της αμέσως προηγούμενης περιόδου: δεν ήταν εξωτική· ήταν εθνική. Ως τέτοια, αντιπαρατίθετο στην παγκόσμια μουσική των μεγάλων συνθετών.⁸ Ο όρος *εθνική*, που χρησιμοποιήθηκε –από τους Βρετανούς, μάλλον, πρώτα– για την παραδοσιακή μουσική, αντικαταστάθηκε από τον όρο *λαϊκή* (*volks*), αρχικά στην Γερμανία, κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνα.⁹

Η παγκόσμια, ή έστω ευρωπαϊκή, ταυτότητα των συνθετών, οι οποίοι καλούνται να μετατρέψουν σε είδος αστικό τα συλλογικά προϊόντα, αποτυπώνεται και στην επιλογή του Τόμσον για την επεξεργασία των εθνικών τραγουδιών της Σκωτίας: ο Χάυντν ήταν Αυστριακός, ο Leopold Kozeluch (1747-1818) Βοημός, ο Ignaz Pleyel (1757-1831) Γάλλος, γεννημένος στην Αυστρία, και ο Μπετόβεν Γερμανός.¹⁰ Στην αλληλογραφία του Τόμσον με τον Μπετόβεν¹¹ αναφέρονται όλοι σαν μέλη ενός ομογενούς πολιτισμού και δεν φαίνεται να ενδιαφέρει διόλου η καταγωγή τους.

Καθώς διαμορφώνεται σιγά-σιγά η συνείδηση εθνικών πολιτισμικών διαφορών στην Ευρώπη, από τις πρώτες δεκαετίες του 18ου αιώνα άρχισε η αναζήτηση της καταγωγής της έντεχνης γαλλικής, της έντεχνης ιταλικής κλπ. μουσικής. Τότε δημιουργήθηκε η ανάγκη επαναπροσδιορισμού του όρου *φυσική μουσική*, μέσω της έρευνας του παρελθόντος των πολιτισμών. Διαμορφώθηκε η συνείδηση μιας τελεολογικής ιστοριογραφίας, κατά την οποία ο πρωτόγονος άνθρωπος είναι ο *φυσικός* πρόγονος του σύγχρονου πολιτισμένου Ευρωπαίου.¹² Η φυσική μουσική είναι έργο συλλογικό του έθνους (εξ ου ο όρος *εθνική μουσική*), ενώ η έντεχνη είναι έργο ατομικό.

Θα πρέπει, στο σημείο αυτό, να διευκρινιστεί ότι η λέξη *τραγούδι* (όπως και οι *Lied*, *song* και *chanson*) χρησιμοποιείται πολύ συχνά μόνο για την ποίηση των παραδοσιακών τραγουδιών. Η χρήση του όρου *air* (δηλαδή *aria*, σκοπός) στις εκδόσεις του Τόμσον δηλώνει ακριβώς το μουσικό τους περιεχόμενο.

⁷ Πολλές πτυχές του ενδιαφέροντος για την Σκωτία που εκδηλώνεται στην δυτική μουσική από την περίοδο αυτή ως τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα περιγράφει ο George Fiske στο *Scotland in Music*, Cambridge University Press, Cambridge 1983.

⁸ Ο όρος *εθνική μουσική* μεταλλάσσεται παράλληλα με τις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες της μουσικής ζωής στις προηγμένες χώρες της Δύσης. Από το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, αναφέρεται σε ατομικά και επώνυμα έργα με την διεύρυνση του δυτικοευρωπαϊκού μουσικού πολιτισμού με νέα μέλη (Ρώσους, Σκανδιναβούς κ.ά.), που προσέδωσαν στο έργο τους γνωρίσματα της συλλογικής παραγωγής του έθνους τους. Στην Ελλάδα, οι μεταλλάξεις αυτές, όπως και οι προηγούμενες, εκδηλώνονται περίπου μισό αιώνα αργότερα· περιγράφονται αναλυτικά, όπως δηλώνεται και στον τίτλο, στο: Καίτη Ρωμανού, *Εθνικής Μουσικής Περιήγησις*, τόμος Α', Κουλτούρα, Αθήνα 1996.

⁹ Η εισαγωγή του στην σχετική φιλολογία αποδίδεται στον Herder και συγκεκριμένα στο έργο του *Von deutscher Art und Kunst: einige fliegende Blätter*, Αμβούργο 1773, και στην συλλογή του λαϊκών τραγουδιών, με τίτλο *Alte Volkslieder* (γράφηκε, αλλά δεν δημοσιεύτηκε, το 1774), που περιέχει ποιήματα διαφόρων εθνοτήτων, μεταξύ των οποίων και τρία ελληνικά.

¹⁰ Ενδιαφέρον έχει η πληροφορία που δίδεται στο Dennis Pajot, «KV. deest Mozart's Involvement with Scottish Songs» (στο www.mozartforum.com), πως αντίγραφο χαμένου χειρογράφου του Μότσαρτ στην Staatsbibliothek του Βερολίνου (Mus. ms 15157) περιέχει δύο σκίτσα του (16 και 18 μέτρων) επεξεργασιών σκωτσέζικων τραγουδιών.

¹¹ Ο Μπετόβεν επεξεργάστηκε για τον Τόμσον περί τα 130 τραγούδια. Οι επιστολές του προς τον Τόμσον είναι στα –πολύ μέτρια– γαλλικά και στα γερμανικά και εκτείνονται από το 1802 ως το 1819. Δέκα έξι δημοσιεύονται στο: Emily Anderson (επιμ.), *The Letters of Beethoven*, vols. i-iii, Macmillan & Co Ltd, London 1961.

¹² Βλ. Gelbart, ό.π., σ. 12.

Για τις συλλογές του, ο Τόμσον ζήτησε την συνεργασία και ποιητών. Ο ίδιος λέει στον πρόλογο του πρώτου τόμου των *Original Scottish Airs* (1804) πως μία από τις επιδιώξεις του ήταν να αντικαταστήσει με «ταιριαστά και ενδιαφέροντα ποιήματα, απόλυτα άξια της μουσικής, τους άγουστους και ασυνήθιστους στίχους». Δεν αντικατέστησε όλα τα πρωτότυπα ποιήματα, αλλά, όπως υποστήριξε, ήταν «σχολαστικά προσεκτικός να αφαιρέσει τα ανόητα στιχάκια, τα οποία φταίνε για τον εξευτελισμό της μουσικής αυτής. Να δώσει θέση σε αυτά που δεν είναι ασυμβίβαστα με την λεπτότητα του γυναικείου φύλου, που πάμπολλες εκδόσεις αυτού του τύπου έχουν επονείδιστα παραμελήσει».¹³ Γιατί οι εκδόσεις του προορίζονταν να τραγουδηθούν κυρίως από νέες κοπέλες, για τις οποίες τα χυδαία στιχάκια κάποιων τραγουδιών ήταν ακατάλληλα. Εξάλλου, ορισμένες από τις μελωδίες που είχε διαλέξει, είχαν οργανική προέλευση και δεν διέθεταν ποτέ τους κείμενο.¹⁴

Ο Τόμσον έγραψε σε πολλούς από τους κορυφαίους ποιητές της εποχής για τον σκοπό αυτό. Ένας από τους πρώτους συνεργάτες του ήταν ο Robert Burns (1759-1796), που από το 1792 ως τον θάνατό του προμήθευσε τον Τόμσον με πολλά ποιήματα για τις πρώτες εκδόσεις. Ο Robert Burns ήταν ένας σκωτσέζος αγρότης-ποιητής, κάτι σαν Θεόφιλος της ποίησης, που έγινε πολύ διάσημος λόγω του πνευματικού περιβάλλοντος που περιέγραψα, το οποίο ευνοούσε την *φυσική*, όπως και την σκωτσέζικη δημιουργία. Κατά τους μελετητές του ποιητικού έργου του Μπερνς, η δουλειά του για τον Τόμσον, αυθόρμητη και άμεση, θεωρείται ανώτερη από τα στιλβωμένα, πιο φιλόδοξα έργα του. Από την αλληλογραφία μεταξύ του εκδότη και του ποιητή είναι εμφανής η ανεπιτυχής προσπάθεια του πρώτου να εκλεπτύνει το ύφος των ποιημάτων του Μπερνς. Γράφει ο ποιητής στον Τόμσον: «Αυτό που εμένα με ικανοποιεί ως απλό και αγνό, εσένα σε αηδιάζει ως γελοίο και χαμερπές».¹⁵

Άλλοι ποιητές με τους οποίους συνεργάστηκε ο Τόμσον είναι ο Walter Scott και ο Λόρδος Βύρων (ο οποίος, όμως, σε επιστολή του στον Τόμσον δηλώνει πως δεν είναι ικανοποιημένος με την συμβολή του).¹⁶ Ο Τόμσον χρησιμοποίησε 3 έτοιμα ποιήματα του Λόρδου Βύρωνα, τα οποία επεξεργάστηκε ο Μπετόβεν.¹⁷ Επίσης, συνεργάστηκε με άσημους ποιητές της εποχής, καθώς και με τον καθηγητή της ιστορίας στο Καίμπρητζ William Smyth (1765-1849), ο οποίος φαίνεται πως ικανοποίησε περισσότερο από όλους τις απαιτήσεις του.¹⁸

Σχετικά με την προέλευση των μελωδιών, ο Τόμσον δηλώνει στον πρόλογο της έκδοσης *Original Scottish Airs* (με επεξεργασίες των Πλεγιέλ, Κότσελουχ και Χάυντν) του 1804 τα εξής:

Επιλέγοντας τους σκοπούς, ο εκδότης δεν συμβουλευτήκε μόνο την κάθε συλλογή, παλιά και νέα, συγκρίνοντας τους ίδιους σκοπούς σε όλες, αλλά και εκμεταλλεύτηκε την επικοινωνία έξυπνων φίλων που γνώριζε πως έχουν μεγάλη σχέση με την μητρική τους μουσική. Και για όλες τις περιπτώσεις επέλεξε την εκδοχή κάθε μελωδίας, σε χειρόγραφο

¹³ Cooper, ό.π., σ. 69.

¹⁴ Δεν μπορώ να αποφύγω τον πειρασμό να θυμίσω τις συνωμοτικές προθέσεις που έχουν αποδοθεί σε διορθώσεις των ποιημάτων των κλέφτικων, ιδίως, από τα δημοτικά μας τραγούδια και να δηλώσω την πεποίθησή μου πως γνωρίζει κανείς τον εαυτόν του, όταν γνωρίσει τον άλλο· πριν αυτό επιτευχθεί, η καθυστέρηση, σε σχέση με τον άλλο, συχνά εκλαμβάνεται ως εθνική ιδιαιτερότητα.

¹⁵ Allan Cunningham, «Life of Robert Burns», στο www.online-literature.com/robert-burns.

¹⁶ Cooper, ό.π., σ. 70.

¹⁷ Είναι τα “The Kiss, Dear Maid”, “Oh, had my Fate” και “Lochnagar” (V/5, VIII/3, XIV/1· WoO 153 αρ. 9, opus 108 αρ. 12, WoO 156 αρ. 9).

¹⁸ Cooper, ό.π., σ. 70.

ή έκδοση, που του φάνηκε η πιο απλή και όμορφη, απαλλαγμένη από κακόγουστα λάθη, αφ' ενός, και περιττές εκλεπτύνσεις, αφ' ετέρου.¹⁹

Δεν αναφέρει όμως καμμία πηγή.

Ως έξυπνος επιχειρηματίας, ο Τόμσον είχε βρει τρόπους να συνδυάζει κατά το δυνατόν την ταχύτητα με την ποιότητα. Για το δεύτερο, εξασφάλισε τους καλύτερους συνεργάτες. Για το πρώτο, τους έβαζε να δουλεύουν παράλληλα. Έστειλε τις μελωδίες που επέλεγε συγχρόνως και στους ποιητές και στους συνθέτες... Υπάρχουν επιστολές και του Χάυντν και του Μπετόβεν, που τού ζητούν να τους στείλει τα λόγια για να κάνουν σωστή δουλειά. Η απάντηση του Τόμσον είναι πως αυτό δεν μπορεί να γίνει, γιατί «τα κείμενα βρίσκονται ακόμη μέσα στο μυαλό των ποιητών»!²⁰

Από τους διασκευαστές, ο Τόμσον και οι άλλοι εκδότες όμοιων συλλογών, όπως και οι ερασιτέχνες που ήταν το καταναλωτικό τους κοινό, αξίωναν την συνοδεία από όργανα διαθέσιμα σε αστικά σπίτια, με εναρμόνιση σε σχήματα που να μπορούν να εκτελεστούν από ερασιτέχνες, καθώς και επεμβάσεις που να απαλείφουν την τυχόν μονοτονία των τραγουδιών, όπως οργανικές εισαγωγές, ιντερλούδια και επιλόγους.

Ο Τόμσον είχε επίγνωση πως η αρμονική συνοδεία των μελωδιών δεν είχε την αποδοχή όλου του κόσμου (αν και για άλλους λόγους από αυτούς που θα πρόβαλλαν σημερινοί εθνομουσικολόγοι) και λέει στον πρόλογο του πρώτου τόμου της συλλογής *Original Scottish Airs*, με επεξεργασίες των Pleyel, Kozeluch και Haydn:

Υπάρχουν πολλοί που μην έχοντας ποτέ καλλιεργήσει τη μουσική δεν τους αρέσουν ιδιαίτερα οι συνοδείες. Ο εκδότης γνωρίζει καλά ότι όταν ένα σκωτσέζικο τραγούδι τραγουδιέται από μια όμορφη φωνή και λέει τα λόγια καθαρά και με συναίσθημα, δίνει πολλή χαρά χωρίς καμμία συνοδεία. Όποιος όμως έχει σχέση με μουσική, ξέρει πως η φωνή χρειάζεται την υποστήριξη και καθοδήγηση μιας συνοδείας, αλλιώς ασυναίσθητα φεύγει από τον τόνο· και οι Ιταλοί, που έχουν πολυάριθμους γοητευτικούς σκοπούς, το ίδιο απλούς με τους σκωτσέζικους, τους βάζουν πάντα συνοδεία, όχι μόνο για την υποστήριξη της φωνής, αλλά και για να δίνουν ποικιλία και χαρακτήρα στο τραγούδι.²¹

Ο Τόμσον αναφέρει επίσης την μονοτονία που έχει η επανάληψη μιας μελωδίας και πώς η αρμονική επεξεργασία μπορεί να την απαλείψει.

Από την αλληλογραφία του Τόμσον με τον Μπετόβεν γίνεται σαφές ότι ο Χάυντν ήταν πρόθυμος να υπακούσει τον Τόμσον και να αλλάξει προς το απλούστερο τις επεξεργασίες του. Ο Τόμσον χρησιμοποιεί το παράδειγμα του Χάυντν, προς τον οποίο ο Μπετόβεν τρέφει μεγάλο σεβασμό, για να του υπενθυμίσει πως γράφει για ερασιτέχνες:

Υπάρχουν, όμως, κάποια *ritornelli* και συνοδείες που, παρόλο που είναι μεγαλοφυή, δεν θα είχαν την έγκριση σ' αυτή την χώρα, γιατί το γούστο του κόσμου δεν είναι αρκετά εκλεπτυσμένο, ώστε να χαρούν με αυτού του είδους την συνοδεία στις απλές τους μελωδίες. [...] Ο μεγάλος Χάυντν μού είχε ζητήσει να υποδείξω με ειλικρίνεια όλα όσα δεν θα ικανοποιούσαν το εθνικό γούστο στα *ritornelli* του και με μεγάλη προθυμία άλλαξε όλα όσα έβρισκα πως έπρεπε να ξαναγίνουν.²²

Η απάντηση του Μπετόβεν:

¹⁹ Ό.π., σ. 65.

²⁰ Ό.π., σ. 72.

²¹ Ό.π., σ. 119-120.

²² Ό.π., σ. 15.

Δεν συνηθίζω να επιδιορθώνω τις συνθέσεις μου. Ποτέ μου δεν το έχω κάνει, όντας πεπεισμένος πως κάθε μερική αλλαγή αλλάζει τον χαρακτήρα της σύνθεσης. Λυπούμαι που είσαι εσύ ο παθών, αλλά δεν μπορείς να μου πεις πως φταίω εγώ, γιατί θα έπρεπε να μου γνωρίσεις καλύτερα το γούστο στην χώρα σου και τις μικρές ικανότητες των εκτελεστών σας.²³

Στην αλληλογραφία του Μπετόβεν με τον Τόμσον γίνεται λόγος και για τις αμοιβές των συνθετών. Ο Μπετόβεν ζητά να παίρνει και αυτός, όπως ο Χάυντν, 4 δουκάτα, τη στιγμή μάλιστα που ο ίδιος γράφει για τρία με πιάνο. Ο Τόμσον απαντά πως ο Χάυντν έπαιρνε 2 δουκάτα για κάθε μελωδία και πως ο ίδιος τού έκανε αύξηση και μάλιστα μόνο για τις 20 τελευταίες μελωδίες, γιατί έβαζε στην δουλειά όλη του την ψυχή...²⁴

Συγκρίνοντας επεξεργασίες του Κότσελουχ, του Πλεγιέλ και του Χάυντν, που συνυπάρχουν σε εκδόσεις του Τόμσον,²⁵ αντιλαμβάνεται κανείς πως, ακόμη και σε τέτοιες εργασίες που περιορίζουν την δυνατότητα προσωπικής έκφρασης, η θέση που έχουν πάρει στην Ιστορία της Μουσικής οι τρεις αυτοί συνθέτες δικαιώνεται.

Οι επεξεργασίες του Κότσελουχ (Παράδειγμα 1) είναι οι λιγότερο ευφάνταστες. Το δεξί χέρι διπλασιάζει τη μελωδία της φωνής και το αριστερό έχει σχεδόν παντού σπασμένες οκτάβες.

The image shows a musical score for a song. The top system contains the vocal line and the first two staves of the piano accompaniment. The lyrics are: "Here is the glen and here the bow'r All un - der-neath the". The bottom system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "birch-en shade, The vil - lage bell has told the hour, O". The piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand.

²³ Ό.π. Παρόλα αυτά, έγραψε εντελώς νέες επεξεργασίες για τα εννέα τραγούδια στα οποία είχε αναφερθεί ο Τόμσον.

²⁴ Cooper, ό.π., σ. 95.

²⁵ Βλ. ό.π., σ. 124-126, από όπου είναι και τα τρία μουσικά παραδείγματα.



Παράδειγμα 1: Kozeluch, “Here is the Glen” (μέτρα 4-12).

Ο Πλεγιέλ (Παράδειγμα 2) έχει λιγότερο ανήσυχη και πιο αραιή συνοδεία. Η αρμονία δεν προκαλεί. Σαφώς υπάρχει προσπάθεια ανάδειξης της μελωδίας και όχι προβολής της επεξεργασίας.

My Dad-dy is a can-ker'd carle, He'll nae twine wi' his gear, My

p

min-ny she's a scol-ding wife, Hads a' the house a - steer.

Παράδειγμα 2: Pleyel, “My Daddy is a Canker'd Carle” (μέτρα 4-8).

Ο Χάυντν (Παράδειγμα 3) διπλασιάζει και αυτός την φωνητική μελωδία και έχει απλά συνοδευτικά σχήματα. Παίζει όμως συχνά με μιμήσεις μοτίβων.

The image displays a musical score for a song by Joseph Haydn. It consists of two systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff with treble and bass clefs). The lyrics are written below the vocal line. The first system of lyrics is "My Love she's but a las-sie yet, My Love she's but a las-sie yet, We'll". The second system of lyrics is "let her stand a year or twa She'll no be half sae sau-cy yet." The music is written in a simple, accessible style, characteristic of Haydn's approach to the Minuet form.

Παράδειγμα 3: Haydn, “My love she’s but a lassie yet” (μέτρα 8-16).

Γενικεύσεις σαν αυτές, αν για τους ανωτέρω συνθέτες είναι ελαττωματικές, για τον Μπετόβεν, στις επεξεργασίες του οποίου υπάρχει μεγάλη ποικιλία και πρωτοτυπία, είναι αδύνατες. Όλες όμως οι απαιτήσεις του Τόμσον για τις επεξεργασίες των μελωδιών φαίνονται από τις επιστολές του στον Μπετόβεν, όπου του ζητά πιανιστική γραφή πιο απλή, αρμονία λιγότερο προκλητική και συνοδευτικά σχήματα πιο εύκολα, ώστε να μπορούν να εκτελεστούν από βρετανούς ερασιτέχνες.

‘Ο Βρετανός Ορφέας κύριος Η. Purcell’: Στοιχεία ελληνικής αρχαιότητας στα κοσμικά του τραγούδια

Θεόδωρος Κίτσος

Το 1698, τρία χρόνια μετά τον θάνατο του Henry Purcell (εικόνα 1), ο Henry Playford εξέδωσε μια ανθολογία τραγουδιών του Purcell για μία, δύο και τρεις φωνές για την οποία επέλεξε εύστοχα τον χαρακτηριστικό τίτλο *Orpheus Britannicus*.¹ Η μοναδικότητα του *Orpheus Britannicus* είναι αποτέλεσμα τόσο του μεγέθους του, του σκοπού του και της παρουσίας του όσο και, κυρίως, της διαχρονικής και αδιαμφισβήτητης αξίας των έργων που περιέχει. Η επιλογή του τίτλου θα μπορούσε να οφείλεται στον χαρακτηριστικό στίχο (We beg not Hell our *Orpheus* to restore) της ωδής του John Dryden για το θάνατο του Purcell που ηγείται της ανθολογίας, όπου ο Purcell εξομοιώνεται με τον Ορφέα.² Ο παραλληλισμός, βέβαια, μουσικών με τον Ορφέα (συχνά σε συνδυασμό με τα επίθετα «άγγλος» ή «βρετανός» δεν ήταν κάτι το καινούργιο για τα τέλη του 17^{ου} αιώνα: μεταξύ άλλων, στο εισαγωγικό ποίημα του Horatio Moore για τη συλλογή *Ayres and Dialogues* του Henry Lawes ο συνθέτης είχε χαρακτηριστεί ως «our *Orpheus*»,³ ενώ ο τίτλος «England’s *Orpheus*» είχε εμφανιστεί σε μία από τις πλέον διαδεδομένες ελεγείες των τελών του 17^{ου} αιώνα *Bion, A Pastoral ... bewailing the Death of the Earl of Rochester* του John Oldham.⁴ Σε καμία περίπτωση όμως, κανένα άλλο πρόσωπο δεν συνδέθηκε σε τέτοιο βαθμό με τον Ορφέα όσο ο Purcell. Ειδικά μετά την έκδοση της μεταθανάτιας ανθολογίας του από τον Playford, «ο Βρετανός Ορφέας» είναι ένας και μόνο ένας: «ο κύριος Η. Purcell... η μεγαλύτερη μουσική ιδιοφυΐα που γνώρισε ποτέ η Αγγλία» όπως αναφέρει ο Robert North το 1726,⁵ μια παραδοχή που, όπως φαίνεται, εξακολουθεί να ισχύει ακόμα και τις μέρες μας.⁶

Τι είναι όμως αυτό που κάνει τον Purcell να ξεχωρίζει από τους υπόλοιπους Άγγλους συνθέτες και να του προσδίδει τέτοια διαχρονική αξία; Σίγουρα οι λόγοι είναι πολλοί και σύνθετοι και δεν μπορούν να καλυφθούν πλήρως στο πλαίσιο της παρούσας ανακοίνωσης. Γι’ αυτό το λόγο η προσοχή μας θα εστιαστεί μόνο σε επιλεγμένα στοιχεία του φωνητικού του έργου (σόλο τραγούδι για μία, δύο ή τρεις φωνές) που σχετίζονται με την ελληνική αρχαιότητα.

¹ Henry Purcell, *Orpheus Britannicus: A Collection of all The Choicest Songs for One, Two and Three Voices ...* (London: Henry Playford, 1698). Τον τόμο αυτό ακολούθησε η έκδοση μιας δεύτερης ανθολογίας (και πάλι από τον Playford) με τον ίδιο τίτλο το 1702. Δεύτερες εκδόσεις των δύο τόμων με αρκετές προσθήκες (αλλά και αρκετές περικοπές) εμφανίστηκαν το 1706 και το 1711 αντίστοιχα από τον William Pearson, οι οποίες επανακυκλοφόρησαν με νέο εξώφυλλο το 1721.

² Purcell, *Orpheus Britannicus* (1698), σ. iv.

³ Henry Lawes, *Ayres and Dialogues for One, Two and Three Voices ... the Third Book* (London: John Playford, 1658) σ. [iv].

⁴ Βλ. Richard Lockett, «‘Or rather our musical Shakespeare’: Charles Burney’s Purcell» στο Christopher Hogwood και Richard Lockett (επιμ.), *Music in Eighteenth-Century England: Essays in Memory of Charles Cudworth* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), σσ. 59–77, 62.

⁵ John Wilson (επιμ.), *Roger North on Music* (London: Novello, 1959), σ. 307.

⁶ Vincent Duckles & Franklin B. Zimmerman, *Words to Music* (Los Angeles: University of California, 1967), σσ. 54–5.

Όπως είναι γνωστό, η μελέτη του αρχαίου ελληνικού κόσμου κατείχε εξέχουσα θέση στην παιδεία ήδη από την περίοδο της αναγέννησης και τα αρχαία ελληνικά και λατινικά πρότυπα χρησιμοποιήθηκαν ως μοντέλα προς μίμηση για τους συγγραφείς και τους καλλιτέχνες των περιόδων αυτών. Μολονότι για τη φιλολογία, την αρχιτεκτονική, την ζωγραφική και το θέατρο υπήρχαν χειροπιαστά πρότυπα προς μίμηση, το ίδιο δεν συνέβαινε και για τη μουσική. Συγκρίσιμα παραδείγματα αρχαίας ελληνικής μουσικής δεν υπήρχαν, καθώς ηχητικά παραδείγματα ήταν πρακτικώς αδύνατον να διατηρηθούν. Τα λείψανα αρχαίας ελληνικής μουσικής που είχαν διασωθεί ήταν ελάχιστα και προβληματικά ως προς την κατανόησή τους. Επομένως, η οποιαδήποτε μίμηση μουσικής της αρχαιότητας δεν μπορούσε παρά να είναι έμμεση και, όπως πολύ σωστά παρατηρεί ο Claude Palisca, ο ουμανισμός που άγγιξε τη μουσική ήταν κατά κύριο λόγο φιλολογικός και επιστημονικός και όχι αυστηρά μουσικός.⁷

Ήδη από τις αρχές του 17^{ου} αιώνα ο ουμανιστικός τρόπος σκέψης είχε κάνει για τα καλά την εμφάνισή του στα μουσικά τεκταινόμενα της Αγγλίας. Μπορεί στην Αγγλία να μην ήταν ακόμα γνωστές οι τεχνικές της *seconda prattica*, όμως το σόλο τραγούδι με συνοδεία πολυφωνικής υφής ανθούσε. Είτε ηθελημένα είτε ασυναίσθητα και με βάση το πρότυπο της αρχαίας ελληνικής μονωδίας, στόχος των συνθετών ήταν η σόλο φωνή να γίνει φορέας της έννοιας των λέξεων και των συναισθημάτων που βρίσκονται πίσω από αυτές και η επίτευξη της διέγερσης των συναισθημάτων και των ψυχικών καταστάσεων του ακροατή. Για την πρώτη περίπου εικοσαετία του 17^{ου} αιώνα, η επίτευξη τέτοιων στόχων ήταν, σε μεγάλο βαθμό, ανέφικτη καθώς ο πολυφωνικός τρόπος σύνθεσης αποτελούσε τροχοπέδη. Πάντως, η προσπάθεια σύνδεσης με την αρχαιότητα είναι εμφανής στη θεματολογία των τραγουδιών καθώς υπάρχουν συχνές αναφορές σε πρόσωπα και καταστάσεις του αρχαίου κόσμου. Ενδεικτικά αναφέρονται τίτλοι γνωστών τραγουδιών όπως 'When Phoebus first did Daphne love' του John Dowland και 'When to her lute Corinna sings' του Thomas Campion. Ειδικά όσον αφορά τον Campion, θα μπορούσαμε να τον χαρακτηρίσουμε ως τον πρώτο Άγγλο ουμανιστή συνθέτη καθώς, συνδυάζοντας την ιδιότητα του ποιητή με αυτή του μουσικού, μελέτησε την προσωδία της αγγλικής γλώσσας και προσπάθησε να μεταφέρει χαρακτηριστικά της αρχαίας ελληνικής προσωδίας στην αγγλική γλώσσα.⁸

Με τον ερχομό ιταλών μουσικών, όπως οι Angelo Notari και Giovanni Maria Lugario, στην Αγγλία εισάγονται οι νέες τάσεις της σύνθεσης, το *basso continuo*, το *recitativo*, καθώς και νέα όργανα. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα τη εμφάνιση μιας νέας γενιάς συνθετών οι οποίοι, χωρίς να αποποιούνται τον παραδοσιακό τρόπο πολυφωνικής σύνθεσης, πειραματίζονται εκτεταμένα με την μονωδία, το *recitativo* και την ανάδειξη της σημασίας των λέξεων. Σε μια εποχή (περί τα μέσα του 17^{ου} αιώνα) κατά την οποία οι αρχαίοι Έλληνες συγγραφείς και ποιητές τυγχάνουν ευρείας διάδοσης (λόγω των συνεχώς αυξανόμενων εκδόσεων των έργων τους και του γεγονότος ότι αποτελούν σημείο αναφοράς της παιδείας της εποχής), η χρήση αρχαίας ελληνικής θεματολογίας στα μουσικά έργα της εποχής γίνεται ολοένα και συχνότερη. Χαρακτηριστικά έργα της εποχής που συνδυάζουν τα παραπάνω είναι τα εκτεταμένα *recitativi* 'Nor com'st thou yet' (*Hero and Leander*) του Nicholas Lanier⁹ και 'Theseus, O Theseus' (*The Story of*

⁷ Claude V. Palisca, «Humanism and Music», στο Albert Rabil, Jr. (επιμ.), *Renaissance Humanism: Foundations, Forms and Legacy* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988), σσ. 450–85, 450.

⁸ Βλ. Stephen Ratcliffe, *Campion: On Song* (London: Routledge, 1981)· Edward Lowbury et al, *Thomas Campion: Poet, Composer, Physician* (London: Chatto & Windus, 1970).

⁹ Το έργο αυτό χρονολογείται λίγο πριν το 1630 και σύμφωνα με τον Roger North αποτελεί καρπό των ταξιδιών του συνθέτη μεταξύ 1625 και 1628. Ian Spink, *English Song: Dowland to Purcell* (London: Batsford, 1974), σ. 103.

Theseus and Ariadne) του Henry Lawes σε ποιήση του William Cartwright.¹⁰ Ειδικά η περίπτωση του Lawes (του σημαντικότερου, αν και σχετικά άγνωστου, συνθέτη μεταξύ Dowland και Purcell) αξίζει περεταίρω μνείας· και αυτό γιατί όχι μόνο έδειχνε ιδιαίτερη προτίμηση στη μελοποίηση ποιημάτων αρχαίας ελληνικής θεματολογίας και σε παραφράσεις αρχαίας ελληνικής ποίησης, αλλά σε δύο περιπτώσεις [‘Θέλω λέγειν Ἀτρείδας’ (εικόνα 2) και ‘Λέγουσιν αἱ γυναῖκες’] χρησιμοποίησε αυτούσιο το αρχαίο ελληνικό κείμενο.¹¹

Μέσα σε ένα τέτοιο περιβάλλον λατρείας του αρχαίου ελληνικού πνεύματος μεγάλωσε και ανδρώθηκε ο Purcell. Κατά πόσο γνώριζε το έργο των προαναφερθέντων συνθετών που έδρασαν πριν από αυτόν δεν μπορεί να ειπωθεί με απόλυτη βεβαιότητα. Μπορούμε να υποθέσουμε όμως με σχετική σιγουριά ότι τουλάχιστον το έργο του Lawes του ήταν οικείο. Τόσο η γειτονία του Lawes με την οικογένεια Purcell [για ένα διάστημα ζούσαν σε διπλανά σπίτια στην Great Almonry στο Westminster¹² (εικόνα 3)], η απασχόλησή τους στο βασιλικό παρεκκλήσιο, έστω και σε διαφορετικό χρόνο, όσο και η συμμετοχή του νεαρού Henry σε θεατρικές παραγωγές για τις οποίες είχε συνθέσει μουσική ο Lawes μας οδηγούν με ασφάλεια στην εξαγωγή ενός τέτοιου συμπεράσματος. Αυτό που μπορούμε να πούμε με απόλυτη σιγουριά, και εν μέρει είναι αυτονόητο, είναι ότι ο Purcell βασίστηκε στην παράδοση που είχαν δημιουργήσει οι προγενέστεροί του προκειμένου να διαμορφώσει ένα προσωπικό ύφος¹³ και να καταφέρει να χειραγωγήσει το μουσικό υλικό με τέτοιο τρόπο που να υποστηρίξει το κείμενο και να καθηλώνει τον ακροατή. Χαρακτηριστικό δείγμα της σύνδεσής του με την παράδοση αποτελεί η εμμονή του στη σύνθεση διαλόγων, ενός είδους που ήδη από την εποχή της νεότητας του Purcell θεωρούνταν απαρχαιωμένο. Με εξαίρεση τους ώριμους θεατρικούς διαλόγους που συντέθηκαν από το 1690 και έπειτα, οι περισσότεροι από αυτούς είναι ιδιαίτερα απλοί και θα μπορούσαν κάλλιστα να έχουν γραφτεί από κάποιον σύγχρονο του Lawes. Για παράδειγμα ο διάλογος του Στρέφωνος και της Δωρίδος ‘Has yet your breast no pity learn’d?’, όπου η μουσική έχει απλή απαγγελτική υφή και οι χαρακτήρες εναλλάσσονται κάθε τέσσερις στίχους για να καταλήξουν μαζί σε ένα χορωδιακό που μοιάζει με μενουέτο, με τον μπάσσο να τραγουδά πεποικιλμένη τη γραμμή του continuo.

Με μια γρήγορη ματιά στον κατάλογο των τραγουδιών (είτε πρόκειται για σκηνική μουσική είτε για αυθύπαρκτα τραγούδια) του Purcell, είναι εμφανές ότι μεγάλο μέρος τους βασίζεται σε αρχαία ελληνική θεματολογία, γεγονός το οποίο είναι απολύτως

¹⁰ Henry Lawes, *Ayres and Dialogues for One, Two and Three Voices ... the First Book* (London: John Playford, 1653), σ. 1. Της μουσικής προηγείται μια περιγραφή του μύθου του Θησέα και της Αριάδνης (The story of *Theseus and Ariadne*, as much as concerns the ensuing Relation) με σκοπό να κατανοήσει ο αναγνώστης και ο ακροατής τον θρήνο της Αριάδνης που ακολουθεί.

¹¹ Lawes, *Ayres and Dialogues* (1653), σ. 26 και *The Second Book of Ayres and Dialogues for One, Two and Three Voices ...* (London: John Playford, 1655), σ. 39, αντίστοιχα. Πρόκειται για τα ανακρεόντεια 23 και 7 του χειρογράφου της Παλατινής Ανθολογίας. Και στις δύο περιπτώσεις ακολουθούν παραφράσεις του ελληνικού κειμένου στα αγγλικά με διαφορετική μουσική. Αξίζει να αναφερθεί ότι για το ‘Θέλω λέγειν Ἀτρείδας’ ο Lawes χρησιμοποιεί ελληνικούς χαρακτήρες ενώ για το ‘Λέγουσιν αἱ γυναῖκες’ λατινικούς (Legousin hai gunaikēs). Προφανώς η μεταστροφή του αυτή υποδηλώνει μια προσπάθεια προσέγγισης ευρύτερου κοινού.

¹² Bruce Wood, *Purcell: An Extraordinary Life* (London: ABRSM, 2009), σ. 2.

¹³ Για την εξέλιξη του Purcell ως συνθέτη βλ., μεταξύ άλλων, Martin Adams, *Henry Purcell: The Origins and Development of his Musical Style* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), κυρίως σσ. 3–86· Michael Burdon (επιμ.), *The Purcell Companion* (London: Faber & Faber, 1995), κυρίως σσ. 21–98· Curtis A. Price (επιμ.), *Purcell Studies* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), κυρίως σσ. 35–86· Peter Holman, *Henry Purcell* (Oxford: Oxford University Press, 1994), κυρίως σσ. 1–59· Spink, *English Song*, σσ. 203–40.

φυσιολογικό από τη στιγμή που αυτό απαιτούσαν οι κοινωνικές συνθήκες και νόρμες της εποχής. Συνέδραμε με έργα του σε θεατρικές παραγωγές όπως, μεταξύ άλλων, οι *Circe* (Davenant), *Amphytryon, or the Two Sosas* (Dryden), *Oedipus* (Dryden), *Cleomenes, the Spartan Hero* (Dryden), *Timon of Athens* (Shadwell), και *Pausanias, the Betrayer of his Country* (Norton). Όσον αφορά τα αυθύπαρκτα τραγούδια του, είναι τόσα πολλά αυτά που σχετίζονται με την αρχαία Ελλάδα που θα αναφερθούν μόνο λίγοι ενδεικτικοί τίτλοι: 'Bacchus is a pow'r divine', 'Corinna is divinely fair', 'This poet sings the Trojan wars' (το οποίο θα συζητηθεί παρακάτω), 'Let us, kind Lesbia, give away', 'Let Hector, Achilles and each brave commander'.

Τα παραπάνω λεχθέντα σχετικά με το ουμανιστικό στοιχείο στα τραγούδια του Purcell είναι κατά βάση φιλολογικού χαρακτήρα. Αυτό όμως που έκανε τον Purcell να ξεχωρίζει από όλους τους υπόλοιπους Άγγλους συνθέτες της εποχής είναι ο τρόπος με τον οποίο χειρίζεται μουσικά την αγγλική γλώσσα έχοντας, όπως αναφέρει ο Playford στο σημείωμά του προς τους αναγνώστες του *Orpheus Britannicus*, «μια εξαιρετική ιδιοφυία στο να εκφράσει την ενέργεια των αγγλικών λέξεων, δυνάμει της οποίας παρακινεί τα συναισθήματα όλων των ακροατών του».¹⁴ Ο υποδειγματικός τρόπος με τον οποίο η μουσική του Purcell υπηρετεί και προάγει το κείμενο είναι διαχρονικός: αναφερόμενος στη μουσική του *Orpheus Britannicus*, και ύστερα από ογδόντα χρόνια ηγεμονίας της ιταλικής γλώσσας και του ιταλικού θεάματος, ο Charles Burney γράφει στα τέλη του 18^{ου} αιώνα:

«[Μια μελωδία του Purcell] μπορεί στην αρχή να φανεί σε πολλούς άξεστη και απαρхайωμένη· αλλά με λίγη ανοχή και εξέταση, κάθε ένας που διακατέχεται από μεγάλη αγάπη για τη Μουσική και κατέχει την γλώσσα μας θα αισθανθεί, σε κάποια σημεία σχεδόν κάθε κομματιού, την υπέρτατη εκφραστική δεινότητά του και το πάθος του να εκφράζει τα αισθήματα του ποιητή τα οποία χρειάστηκε να μεταφράσει σε μελωδία... υπάρχει μια κρυμμένη ισχύς και δύναμη στο πως εκφράζει τις Αγγλικές λέξεις, ασχέτως θέματος, που θα κάνει έναν αμερόληπτο ιθαγενή αυτής της νήσου να αισθανθεί περισσότερα από ό,τι όλη η κομψότητα, η χάρη και η καλαισθησία της μοντέρνας Μουσικής μπορεί να κάνει [κάποιον να αισθανθεί] όταν εφαρμόζεται λιγότερο επιτυχώς. Και αυτή η ευχαρίστηση κοινωνείται σε εμάς, όχι από τη συμμετρία ή το ρυθμό της μοντέρνας μελωδίας αλλά από το ότι αυτός ενίσχυσε, μάκρυνε, και συντόνισε την πραγματική προσωδία της μητρικής μας γλώσσας· αυτές τις νότες πάθους, τις οποίες θα ψιθύριζε ένας κάτοικος αυτής της νήσου σε τέτοιες περιπτώσεις όπως περιγράφουν οι λέξεις που αυτός έχει να διευθετήσει...».¹⁵

Ακόμα και ο Benjamin Britten το 1945 αναφέρει πως «ποτέ πριν δεν είχα συνειδητοποιήσει, μέχρι να γνωρίσω τη μουσική του Purcell, ότι οι λέξεις μπορούν να μελοποιηθούν με τέτοια επινοητικότητα και τέτοια ζωντάνια».¹⁶

Ο Purcell λοιπόν υπήρξε ο συνθέτης ο οποίος κατάφερε να αναβιώσει τον χαρακτήρα της αρχαίας ελληνικής μονωδίας και να τον προσαρμόσει στην μητρική του γλώσσα. Για να γίνει κατανοητός ο τρόπος με το οποίο χειρίζεται μουσικά τη γλώσσα, καλό είναι να εστιάσουμε την προσοχή μας σε συγκεκριμένα τραγούδια. Μέσα από τον τεράστιο όγκο έργου, η επιλογή των τραγουδιών δεν ήταν μια εύκολη απόφαση και έγινε με βάση τα εξής κριτήρια: α) να έχουν αρχαία ελληνική θεματολογία, β) να προέρχονται από διαφορετικές χρονικές περιόδους, γ) να έχουν γραφτεί για να

¹⁴ Purcell, *Orpheus Britanicus* (1698), σ. iii.

¹⁵ Charles Burney, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, τομ. 1 (London: Burney, 1789) σσ. 392, 404.

¹⁶ Παράθεση από το Robert King, *Henry Purcell: 'A Greater Musical Genius England Never Had'* (London: Thames & Hudson, 1994), σ. 6.

εξυπηρετήσουν διαφορετικούς σκοπούς (σκηνική μουσική / αυθύπαρκτα τραγούδια) και δ) να μην είναι από τα πλέον γνωστά του συνθέτη.

Παράδειγμα 1: ‘Beneath a dark and melancholy grove’ (Sappho’s Complaint), Z. 461.

Πηγές: Barber Institute, MS 5002 (σ. 42).

British Library, Add. MS I 9759 (φ. 30v) (φωνή μόνο).

Πρόκειται για ένα από τα πλέον εντυπωσιακά πρώιμα έργα του Purcell που χρονολογείται από το 1681, ή νωρίτερα, όπως μπορούμε να συμπεράνουμε από τον τίτλο του χειρογράφου της British Library (Charles Capleman his book, June ye 9th 1681).¹⁷ Το ποίημα βασίζεται σε ένα από τα μοτίβα που απαντώνται συχνά στη θεματολογία της λυρικής ποιήτριας Σαπφούς: την έκφραση του παραπόνου και της διακριτικής πίκρας όταν αναφέρεται σε φίλες και μαθήτριες που την εγκατέλειψαν. Το ποίημα ξεκινά με αφηγητή ο οποίος προετοιμάζει τον ακροατή για τον θρήνο της Σαπφούς που πρόκειται να ακολουθήσει. Η μουσική του Purcell δημιουργεί άμεσα έντονα δυσάρεστα συναισθήματα με τη φωνή να κατεβαίνει στην χαμηλή της περιοχή σε αντιστοιχία με το κείμενο ‘dark and melancholy grove’ (σκοτεινό και μελαγχολικό αλσύλλιο) και με τη χρήση διαφωνιών για τις λέξεις ‘dark’ και ‘melancholy’. Στην παρουσίαση της Σαπφούς αντιδρά με ένα αέρινο μέλισμα (το μοναδικό σε όλη τη διάρκεια της αφήγησης) κάτω από την λέξη ‘charming’ (ελκυστική), ενώ για να αποδώσει την ψυχική της εξάντληση (‘melting in tears’) χρησιμοποιεί κατιούσα χρωματική κίνηση στο μπάσσο. Για την φθονερή μοίρα μας επιφυλάσσει ένα ιδιαίτερα τραχύ άκουσμα καθώς οι νότες λα, σι ύφεση, ντο δίεση και ρε συνηχούν κάτω από την λέξη ‘envious’.¹⁸ Χαρακτηριστικό είναι επίσης και το ρυθμικό και μελωδικό σχήμα που επιλέγει για τη λέξη ‘sighs’ το οποίο μιμείται τον αναστεναγμό. Για όλο το μέρος στο οποίο το λόγο έχει ο αφηγητής η μουσική του Purcell είναι απαγγελτικού χαρακτήρα. Αντιθέτως, ο θρήνος της Σαπφούς που έπεται είναι ένα θλιμμένο *arioso* που προσομοιώνει το τραγούδι μιας αγγλίδας δεσποσύνης στο λαούτο ή το τσέμπαλο με αυτό της Σαπφούς στη λύρα.

¹⁷ Στην έκδοση της Purcell Society, *The Works of Henry Purcell: Secular Songs for Solo Voice*, τομ. 25 (Kent: Novello, 1985), σ. 284, η επιμελήτρια Margaret Laurie χρονολογεί το έργο περί το 1683 (αν και παραδέχεται ότι μπορεί να έχει γραφτεί νωρίτερα) παραβλέποντας ενδεχομένως την ημερομηνία του χειρογράφου της British Library.

¹⁸ Αξίζει να σημειωθεί και η αντίδραση στη λέξη ‘envious’ από τον συνοδό ο οποίος έχει διορθώσει στο χειρόγραφο το 6 της αριθμησης του μπάσσου σε 5 έτσι ώστε να αφήσει άλυτη τη διαφωνία της έβδομης που προηγείται και να μην αμβλύνει το τραχύ άκουσμα.

'Beneath a dark and melancholy grove'

Sappho's complaint
Barber MS 5002 σ. 42

Henry Purcell
(1659–1695)

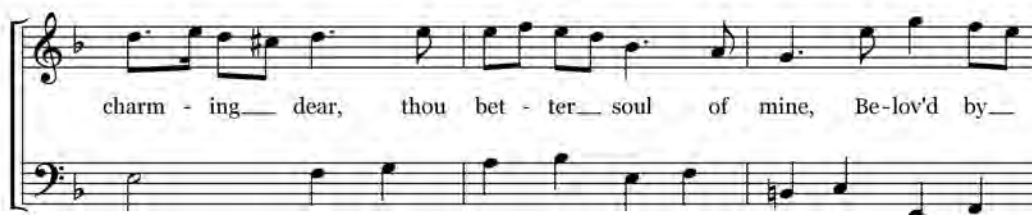
Be-neath a dark — and mel - an - cho - ly

grove, Mix'd — with the cy - press and the mourn - ful yew, The

charm - ing — Sap - pho lay, Melt - ing in tears for

her lost — love Whom en - vious fate had stole a - way. And thus, —

— thus her words — did her deep sighs — pur - sue, 'Thou



Μέσα σ' ένα σκοτεινό και μελαγχολικό αλσύλλιο
 Ανάμεσα στα κυπαρίσσια και τα πένθιμα έλατα
 Κείται η ελκυστική Σαπφώ,
 Λιώνοντας στα δάκρυα για την χαμένη της αγάπη
 Που μοίρα φθονερή την έκλεψε μακριά.
 Και έτσι τα λόγια της ακολουθούσαν τους βαθείς αναστεναγμούς της:
 «Εσύ, όμορφη αγαπημένη, εσύ κάλλιστη ψυχή δική μου,
 Πολυαγαπημένη από όλες τις Εννέα [Μούσες] μα πιο πολύ από μένα, ...

Παράδειγμα 2: 'This Poet sings the Trojan wars' (Anacreon's Defeat), Z 423.

Πηγές: British Library, RM 20.h.8 (φ. 140).

Henry Playford (εκδ.), *The Banquet of Musick* (London, 1688) σ. 17.

Henry Purcell, *Orpheus Britannicus* (London, 1698) σ. 119.

Ένα από τα δύο κοσμικά σόλο τραγούδια για τη φωνή του μπάσσου. Πρόκειται για παράφραση του 26^{ου} ανακρεόντειου ποιήματος της Παλατινής Ανθολογίας, ενός ποιήματος που ήταν αρκετά διαδεδομένο εκείνη την εποχή κυρίως λόγω των εκδοχών του Abraham Cowley. Το κείμενο που χρησιμοποίησε ο Purcell δεν ταυτίζεται με αυτά του Cowley. Το έργο χωρίζεται σε τέσσερα τμήματα. Για το πρώτο τμήμα που αναφέρεται σε ποιητές που εξιστορούν τους πολέμους της Τροίας και των Θηβών, ο Purcell χρησιμοποιεί την τονικότητα της ντο μείζονας, η οποία συχνά χρησιμοποιείται για να συμβολίσει τον θρίαμβο. Επιπλέον, η συνεχής χρήση του ρυθμικού σχήματος παρεστιγμένου όγδοου – δεκάτου έκτου προσδίδει έναν επικό χαρακτήρα που αρμόζει στα γεγονότα που παρουσιάζονται ενώ ταυτόχρονα παραπέμπει σε ποιητικό μέτρο. Σε αντίθεση με το πρώτο τμήμα, το δεύτερο έχει τελείως διαφορετικό χαρακτήρα. Η τονικότητα από ντο μείζονα γίνεται ντο ελάσσονα (τονικότητα που συνδέεται με τον πόνο), το μέτρο από διμερές γίνεται τριμερές και το ύφος γίνεται λυρικό και, κατά κάποιο τρόπο, περίλυπο όπως το κείμενο προστάζει: 'in soft and humble verse my own captivities rehearse' (με απαλό και ταπεινό στίχο τις δικές μου αιχμαλωσίες απαριθμώ). Όπως μαθαίνουμε στη συνέχεια, η συγκεκριμένη ήττα του Ανακρέοντα δεν ήταν στρατιωτική. Το τρίτο τμήμα μοιάζει με θούριο καθώς υπάρχουν και πάλι αναφορές σε πολεμικές καταστάσεις. Τέλος, στο τέταρτο τμήμα, έχουμε μια ακόμα δραστική αλλαγή

ρυθμού και ύφους καθώς αποκαλύπτεται ότι η ήττα του Ανακρέοντα οφείλεται στον έρωτα. Χαρακτηριστική είναι η χρήση του κατιόντος διαστήματος πέμπτης για τη λέξη 'dies' (πεθαίνει).

'This poet sings the Trojan wars'

Anacreon's Defeat

από το H. Playford (εκδ.), *The Banquet of Musick* (Λονδίνο, 1688) σ. 17

Henry Purcell
(1659–1695)

1. This po-et sings the Tro - jan wars,

An-o-ther of the The-ban jars, In rat - - - tling num-bers,

in rat - - - - - tling

num-bers, verse that dares. Whilst I, in soft and

hum - ble verse, My own, my own cap - ti-vi-ties re -

hearse; Not fleets at sea have

van - quish'd me, Nor brig - a - diers, nor cav - al - ry, Nor ranks and files, nor

ranks and files of in - fan - try. Each dart his mis - tress

shoots, he dies, — Each dart his mis - tress shoots, he dies. —

1. Αυτός ο ποιητής τραγουδά για τον Τρωικό πόλεμο,
Ένας άλλος για της Θήβας τα τραντάγματα,
Με την κλαγγή του ρυθμού, με τολμηρό στίχο.
2. Ενώ εγώ, με απαλό και ταπεινό στίχο,
Απαριθμώ τις δικές μου αιχμαλωσίες.
3. Δεν με νίκησαν στόλοι στην θάλασσα,
Ούτε ταξιαρχοί, ούτε ιππικό,
Ούτε γραμμές και σχηματισμοί του πεζικού.
4. Με κάθε βέλος που ρίχνει η ερωμένη του, πεθαίνει.

Παράδειγμα 3: 'The cares of lovers', Z 632.

Κύρια πηγή: Henry Purcell, *Orpheus Britannicus* (London, 1698) σ. 9.¹⁹

Το 'The cares of lovers' είναι ένα από τα τελευταία τραγούδια που έγραψε ο Purcell. Αποτελεί κομμάτι της αρλεκινωδίας του Έρωτα και του Βάκχου στην προσαρμογή του θεατρικού έργου *Timon of Athens* του Shakespeare από τον Thomas Shadwell για τις παραστάσεις που δόθηκαν το 1695.²⁰ Ο Έρωτας και ο Βάκχος διαφωνούν για το αν ο έρωτας ή το κρασί κυβερνούν τον κόσμο και το 'The cares of lovers' είναι το τελευταίο κομμάτι το οποίο τραγουδά ο Έρωτας και με το οποίο κατατροπώνει τον Βάκχο. Έχει απαγγελτικό χαρακτήρα και είναι γραμμένο στην κατεξοχήν ερωτική για τον Purcell τονικότητα της σολ ελάσσονος. Ήδη από τα πρώτα μέτρα μπορούμε να διακρίνουμε μια ρητορική προσέγγιση στον τρόπο με τον οποίο ο Purcell χειρίζεται τόσο το κείμενο όσο και την μουσική. Το υποκείμενο που εμφανίζεται πρώτο στην πρώτη πρόταση του ποιήματος, η λέξη 'cares' (έγνοιες), επαναλαμβάνεται με σκοπό να δοθεί μεγαλύτερη έμφαση. Προκειμένου να δημιουργηθεί μεγαλύτερη ένταση στην επανάληψη, όπως θα συνέβαινε και στη ρητορική, η μουσική φιγούρα επαναλαμβάνεται ένα τόνο ψηλότερα πάνω από έναν ισοκράτη του μπάσσο δημιουργώντας μια συγχορδία σε δεύτερη αναστροφή η οποία έχει μεγαλύτερη δυναμική από μία συγχορδία σε ευθεία κατάσταση. Με τη σειρά της μετατρέπεται σε δεσπόζουσα σε πρώτη αναστροφή και καθυστέρηση του προσαγωγέα στο μπάσσο, για να ακολουθήσει η λύση στην τονική κάτω από τη λέξη 'lovers' (εραστές). Για την λέξη 'alarmes' (ανησυχίες) που ακολουθεί έχουμε μια απότομη αλλαγή διάθεσης με τη χρήση κολορατούρας ώστε να αποδοθεί η ίδια η έννοια της λέξης. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι επιλέγεται η συγχορδία της σι ύφεση μείζονος για τη συγκεκριμένη λέξη καθώς η σι ύφεση για τον Purcell υποδηλώνει ένταση. Για τα υπόλοιπα αντικείμενα της πρότασης, τις λέξεις 'sighs' (αναστεναγμοί) και 'tears' (δάκρυα) έχουμε ακόμη μια ακραία αλλαγή διάθεσης και τη χρήση ενός ρυθμικού και μελωδικού σχήματος που μιμείται τον αναστεναγμό. Για τα 'powerfull charms' (ισχυρά θέλγητρα) που ακολουθούν έχουμε την επανεμφάνιση μιας δυναμικής κολορατούρας. Το ύφος ξαναλλάζει για να υποστηριχθεί η έννοια της λέξης 'sweet' (γλυκό) αλλά για την λέξη 'torment' (βάσανο) έχουμε τη χρήση μιας ελαττωμένης συγχορδίας. Για τη επίκληση προς τους θεούς υπάρχει επανάληψη κειμένου και μουσικών σχημάτων, με τις επαναλήψεις να έχουν πάντα μεγαλύτερη ένταση και να κινούνται στις υψηλές περιοχές της φωνής, για να επανέλθει η ηρεμία για τις λέξεις 'soft' (απαλός) και 'gentle' (ανάλαφρος) που ακολουθούν. Η ντο ελάσσονα που συμβολίζει τον πόνο χρησιμοποιείται για τη λέξη 'rain' και λειτουργεί ως υποδεσπόζουσα για την πτώση που ακολουθεί ώστε να ολοκληρωθεί το κομμάτι.

¹⁹ Πέρα από την έκδοση του 1698 το τραγούδι παραδίδεται σε πλήθος χειρογράφων. Για πλήρη πίνακα πηγών βλ. Ian Spink (επιμ.), *The Works of Henry Purcell: Timon of Athens*, Purcell Society τομ. 2 (London: Novello, 1994), σσ. xiv-xv, 81.

²⁰ Το έργο του Shadwell εκδόθηκε και παίχτηκε για πρώτη φορά το 1678 χωρίς όμως να περιλαμβάνει μουσική του Purcell.

'The Cares of Lovers'

A song in *Timon of Athens*από το *Orpheus Britannicus* (Λονδίνο, 1698) σ. 9Henry Purcell
(1659–1695)

The Ca - - - res, the Ca - - -

- res of Lo-vers, their A-lar - - - - -

mes, their Sighs, their Tears have pow'r - - - - -

- - - full Charms, and if so sweet their Tor - - -

- - ment is, ye Gods, ye Gods how Ra-vish-ing, ye Gods how

Ra-vish-ing, how Ra-vish-ing the bliss, so soft, so gen-tle, so soft, so

gen-tle is their pain; 'tis ev'n a plea - - - - -

- - - - - sure to com-plain.

Οι έγνοιες των εραστών, οι ανησυχίες τους,
 Οι αναστεναγμοί τους, τα δάκρυά τους έχουν θέληττα ισχυρά,
 Και αν είναι τόσο γλυκό το βάσανό τους,
 Ω θεοί πόσο θελκτική η ευτυχία
 Πόσο απαλός, πόσο ανάλαφρος είναι ο πόνος τους.
 Ακόμη και το παράπονο είναι ευχαρίστηση.

Εικόνες



Εικόνα 1: Ο Henry Purcell από το χέρι του John Closterman (1695?)
 (National Portrait Gallery, London).

Τῶν ἈΝΑΚΡΕΨΟΝΤΟΣ εἰς Λύρα. αἱ.

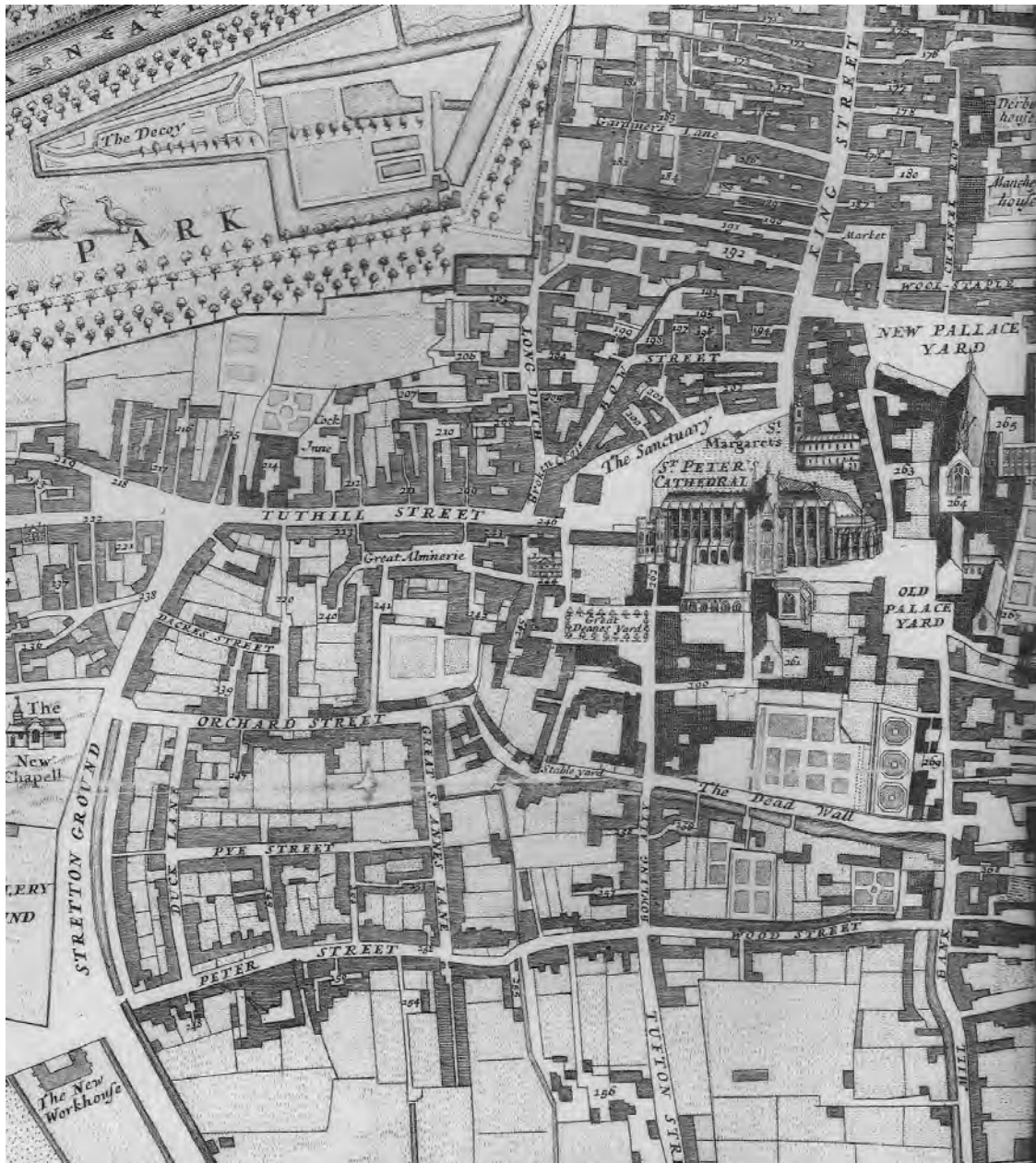
Εἶ—λω λέγειν Ἀτρεί—δας, Θέ—λω δὲ Καὶ δμοῖον εἶ—πει, Ἄ Γάρ ἐν τῷ δὲ

σοφ—ίστῃ τῷ ταμ—βῶν ἡ—γῶν. Ἡ—γῶν δὲ ἔχον τὴν—μα Ἀβρ—άστῃ, ἐν εἰ—πει—δῃ.

Ἡ—μῖ—να τῶν πα—τρῶν, Καὶ τῶν ἐν—δοῦν αἰ—ωνῶν Καὶ τῶν ἡ—δῶν αἰ—ωνῶν.

Αὐ—τῷ δὲ τῷ—ρω—τας μὴ—τα εἰ—πει. Καὶ τῶν ἐν—δοῦν αἰ—ωνῶν ἡ—γῶν ἡ—γῶν.

Εἰκόνα 2: 'Θέλω λέγειν Ἀτρείδας' του Henry Lawes από το *Ayres and Dialogues for One, Two and Three Voices ... the First Book* (London: John Playford, 1653), σ. 26.



Εικόνα 3: Λεπτομέρεια από χάρτη του William Morgan που απεικονίζει την περιοχή του Westminster Abbey περί το 1680 (British Library, London). Κάτω από την Tuthill Street διακρίνεται η Great Almonry.

Η όπερα *Dido and Aeneas* του Henry Purcell (1659-1695)

Άννα-Μαρία Ρεντζεπέρη-Τσώνου

Ο Henry Purcell (1659-1695), διακεκριμένος, ως γνωστόν, Άγγλος συνθέτης της μεσαιάς περιόδου του Μπαρόκ, ασχολήθηκε ιδιαίτερα με τη σύνθεση μουσικής για δραματικά σκηνικά έργα (E. Harris, 1987b: 6). Από το 1680, που συνέθεσε την πρώτη σκηνική μουσική για το θεατρικό έργο *Theodosius*, αλλά κυρίως από το 1690 και εξής (P. Holman, 1994: 192-193) συνέθεσε, σύμφωνα με τον αναλυτικό κατάλογο της μουσικής του, του Franklin Zimmermann (F. Zimmermann, 1963: 240-344), σκηνική μουσική άλλοτε μικρότερης και άλλοτε μεγαλύτερης έκτασης για 44 θεατρικά έργα, 5 ημι-όπερες¹ και μια όπερα, τη *Dido and Aeneas*.

Η συνθετική επιλογή του Purcell, της παραπάνω αριθμητικής κατανομής έργων ανά είδος, οφείλεται στο πολιτιστικό κλίμα που επικρατούσε στην Αγγλία τον 17^ο αιώνα. Η αγγλική παράδοση αφορούσε κυρίως στο ομιλούμενο δράμα (θεατρική πρόζα), που με την αλλαγή του 17^{ου} αιώνα βίωνε τη σημαντικότερή του περίοδο με διακεκριμένους συγγραφείς και στο οποίο η μουσική έπαιζε ένα σημαντικό, αλλά επικουρικό ρόλο. Η παράδοση αυτή ικανοποιούσε εξίσου θεατρικούς συγγραφείς, συνθέτες, ηθοποιούς, μουσικούς και κοινό (J.P. Wainwright, 1995: 28, P. Holman, 1994: 197 και M. Campbell, 1995: 127). Έτσι, δεν υπήρχε έναυσμα και λόγος να αναπτυχθεί κατά το 17^ο αιώνα η όπερα με τη συνεχόμενη μελοποίηση. Οι μουσικές παραγωγές που κυρίως ανέβαιναν στα θέατρα την περίοδο μετά την Παλινόρθωση του Καρόλου του Β' (1660) αποτελούσαν μίξη δύο προπολεμικών (πριν το 1642) παραδόσεων: της πρόζας (όπως θεατρικών έργων των Shakespeare, Jonson, Beaumont και Fletcher) και της μάσκας με το περίτεχνο ανέβασμα του έργου, τις μυθολογικές σκηνές και την εκτεταμένη χρήση μουσικής (J.P. Wainwright, 1995: 29). Στις παραγωγές αυτές, που ονομάστηκαν δραματικές όπερες ή ημι-όπερες, η μουσική παίζει σημαντικό ρόλο, αλλά δεν αρθρώνει τη βασική πλοκή (R. Thompson, 1995: 41). Τα μουσικά επεισόδια, που περιλαμβάνονται σ' αυτές, είναι περισσότερο διακοσμητικά παρά δραματικά και συχνά χρησιμοποιούνται, για να διασκεδάσουν τους χαρακτήρες επί σκηνής (B. Wood, 2009: 117). Κατά το 17^ο αιώνα γράφτηκαν στην Αγγλία μόνο τρεις όπερες, οι *Venus and Adonis* (~1682) του John Blow, *Albion and Albanius* (1685) του Louis Grabu και *Dido and Aeneas* του Henry Purcell (J. P. Wainwright, 1995: 27 και M. Laurie, 1986: 43-44).

Η ημερομηνία σύνθεσης της *Dido* αποτέλεσε αντικείμενο έρευνας και διαφωνίας μεταξύ των μουσικολόγων - μελετητών της μουσικής του Purcell, καθώς αυτή δεν αναγράφεται ούτε πάνω στο αρχικό τυπωμένο λιμπρέτο που διασώζεται ούτε στα μετέπειτα μουσικά χειρόγραφα της όπερας (για τα χειρόγραφα αυτά θα γίνει αναφορά παρακάτω). Η πρώτη γνωστή παράσταση της όπερας πραγματοποιήθηκε, όπως αναγράφεται στο λιμπρέτο που σώζεται απ' αυτήν, στο οικοτροφείο για νεαρές κοπέλες του Josias Priest στο Chelsea και ερμηνεύτηκε από κοπέλες του οικοτροφείου. Η ημερομηνία της παράστασης δεν αναγράφεται. Μετά από έρευνες έχει διαπιστωθεί ότι

¹ Οι ημι-όπερες αυτές είναι: *The Prophetess or the History of Dioclesian* (1690), *King Arthur or The British Worthy* (1691), *The Fairy Queen* (1692), *The Indian Queen* (1695) και *The Tempest or the Enchanted Isle* (1695?), της οποίας η πατρότητα αμφισβητείται.

αυτή πραγματοποιήθηκε το 1689. Καθώς στο παραπάνω λιμπρέτο περιλαμβάνεται Επίλογος, στον οποίο γίνεται αναφορά στην επανάσταση του 1688, αλλά και με βάση την ωριμότητα του μουσικού στυλ της όπερας, θεωρήθηκε και ως ημερομηνία σύνθεσής της το 1689 (E. Harris, 1987b: 5). Στα τέλη όμως του εικοστού αιώνα οι μουσικολόγοι Bruce Wood και Andrew Pinnock, μετά από ενδελεχή έρευνα, κατέληξαν στο ότι η χρονολογία σύνθεσης της όπερας είναι νωρίτερα από το 1689. Το έργο δεν μπορεί να γράφτηκε για το οικοτροφείο κοριτσιών του Priest, καθώς για να αποδοθεί το λιμπρέτο χρειάζεται επαγγελματικό θέατρο, βαμμένα σκηνικά, χώρος για τους μουσικούς της ορχήστρας κάτω από τη σκηνή, μηχανισμοί για να υπερίπτανται οι έρωτες και άλλα. Επίσης η χορωδία στη *Dido* είναι μικτή και απαιτεί κόντρα τενόρους, τενόρους και μπάσους. Πρόσφατες έρευνες έδειξαν ακόμα ότι πρέπει να υπήρξε και άλλη παράσταση της *Dido* στο οικοτροφείο στα 1685, 1686 ή 1687. Επίσης το μουσικό ύφος της όπερας, παραπέμπει σύμφωνα με ορισμένους μουσικολόγους σε ακόμα παλαιότερη εποχή, ενδεχομένως το 1683 (B. Wood, 2009: 81, M. Campbell, 1995: 131 και P. Holman, 1994: 195). Ο Martin Adams αντίθετα δηλώνει ότι, με βάση τις τεχνικές που ακολουθούνται, η όπερα δεν μπορεί να γράφτηκε νωρίτερα από το 1687-88 (M. Adams, 1995: 56). Ο Robert Thomson θεωρεί ότι η σύνθεση της *Dido* έγινε νωρίτερα από το 1689 με πιο σημαντικό λόγο τις ομοιότητες που παρουσιάζει η *Dido* ως προς τη φόρμα και το θέμα με την όπερα του John Blow *Venus and Adonis*, οι οποίες υπονοούν ότι οι δύο όπερες γράφτηκαν για ανάλογο σκοπό. Η όπερα του Blow, που γράφτηκε στις αρχές της δεκαετίας του 1680, παίχτηκε αρχικά περί το 1682 στη Βασιλική Αυλή και το 1684 στο οικοτροφείο του Priest. Ενδεχομένως το ίδιο πράγμα να συνέβη και με τη *Dido* (R. Thompson, 1995: 45 και P. Holman, 1994: 194-195).

Η υπόθεση του λιμπρέτου της *Dido* βασίζεται στο τέταρτο βιβλίο της Αινειάδας του Βιργιλίου. Ο Αινείας φεύγει από την κατεστραμμένη Τροία με μια ομάδα πιστών ακολούθων του, τον πατέρα του και το γιο του, με σκοπό να ιδρύσει, σύμφωνα με το χρησμό των θεών, νέα πατρίδα, τη Ρώμη. Μετά από επτά θαλασσοδαρμένα χρόνια ο αποδεκατισμένος στόλος του φτάνει στην Καρχηδόνα, όπου η χήρα βασίλισσα Διδώ τους παρέχει θερμή φιλοξενία. Ανάμεσα στη Διδώ και τον Αινεία αναπτύσσεται έρωτας. Η Διδώ όμως φοβάται να ενδώσει, λόγω του όρκου αγνότητας που έχει δώσει μετά το θάνατο του συζύγου της και του φόβου ότι ο Αινείας δε θα παραμείνει πιστός σ' αυτήν. Η σχέση τους όμως εξελίσσεται με την παρέμβαση δύο θεών, της Ήρας που υποστηρίζει τη Διδώ και της Αφροδίτης που είναι η μητέρα του Αινεία. Έτσι, για να καμφθεί η αντίσταση της Διδώς, η Αφροδίτη της στέλνει τον Έρωτα με τη μορφή του Ασκάνιου, του νεαρού γιου του Αινεία, που η Διδώ κρατάει κοντά της στο παλάτι. Η Ήρα προκαλεί καταιγίδα κατά τη διάρκεια ενός εορταστικού κυνηγιού, ώστε η Διδώ με τον Αινεία να βρουν καταφύγιο σε μια σπηλιά. Εκεί υποκύπτει η Διδώ στις χάρες του Αινεία και ολοκληρώνουν τον έρωτά τους. Ολόκληρο το χειμώνα το ζευγάρι χαίρεται τον έρωτά του ξεχνώντας τα βασίλειά τους. Ο Δίας όμως, που ανακαλύπτει τις ερωτοτροπίες του Αινεία, στέλνει τον Ερμή να του θυμίσει τη μοίρα του, που είναι να ιδρύσει βασίλειο στη Ρώμη. Ο Αινείας, αν και εμβρόντητος από το μήνυμα, το δέχεται αμέσως. Με θλίψη ανακοινώνει στη Διδώ ότι πρέπει να φύγει και παρόλο που εκείνη μια τον παρακαλεί και μια τον απειλεί, για να μείνει, εκείνος παραμένει ανένδοτος στην απόφασή του. Μετά την αναχώρησή του, η Διδώ αυτοκτονεί πάνω στο σπαθί του, αφού προηγουμένως έχει ζητήσει να καεί η σορός της, ώστε να δει ο Αινείας από μακριά τις φλόγες (E. Harris, 1987b: 11-17).

Το λιμπρέτο της όπερας *Dido and Aeneas* έγραψε ο Nahum Tate (1652-1715), θεατρικός συγγραφέας που ασχολήθηκε κυρίως με διασκευές έργων του Shakespeare (M. Campbell, 1995: 132). Κατά τη διαμόρφωση του λιμπρέτου πραγματοποίησε

σημαντικές αλλαγές σε σχέση με το λογοτεχνικό πρότυπο. Καταρχήν μείωσε τον αριθμό των προσώπων και αφαίρεσε τους θεούς. Η Διδώ που στην αρχή αντιστέκεται στα ίδια της τα συναισθήματα, πείθεται τελικά από τις πιέσεις των φίλων της και τα παρακάλια του Αινεία, που της υπόσχεται ότι θα αψηφήσει τη μοίρα του και θα μείνει μαζί της. Με δική της απόφαση υποκύπτει στον έρωτα του Αινεία, το ίδιο βράδυ της άφιξής του, στο δείπνο που παρέχει προς τιμήν του. Δε δίνονται όμως στοιχεία ότι το ζευγάρι ολοκληρώνει τις ερωτικές του σχέσεις. Για την επόμενη μέρα το πρωί έχει οργανωθεί εορταστικό κυνήγι. Ο Tate προσθέτει νέα σκηνή και νέα πρόσωπα, τη Μάγισσα και την ακολουθία της. Κατά τη διάρκεια του κυνηγιού σε μια σκοτεινή σπηλιά είναι συγκεντρωμένες οι μάγισσες και δολοπλοκούν. Η Μάγισσα τους ανακοινώνει τον τρόπο, με τον οποίο θα προκαλέσει την καταρράκωση της Διδώς και το χωρισμό του ζευγαριού. Θα δημιουργήσει καταιγίδα, ώστε να σταματήσει το κυνήγι και ν' αναγκαστούν όλοι να γυρίσουν στο παλάτι. Καθώς ο Αινείας θα επιστρέφει, οι μάγισσες θα φέρουν μπροστά του ένα ψεύτικο όραμα του Ερμή, που θα του μηνύσει ότι ο Δίας τον προστάζει να εγκαταλείψει τη Διδώ και την Καρχηδόνα, για να ακολουθήσει τη μοίρα του. Έτσι και γίνεται. Ο Αινείας προστάζει τους άντρες του να ετοιμάσουν τα πλοία. Πηγαίνει στη Διδώ, για να της ανακοινώσει την αναχώρησή του και κατηγορεί τους θεούς που τον αναγκάζουν να πάρει την απόφαση αυτή. Ακολουθεί διαμάχη του ζευγαριού, στην οποία η Διδώ τον αποκαλεί υποκριτή και άνανδρο, μια που δεν αναλαμβάνει τις συνέπειες των πράξεών του. Τον προστάζει να φύγει κι εκείνος τότε την παρακαλεί να μείνει. Η Διδώ είναι όμως ανένδοτη και ο Αινείας αποχωρεί. Στη συνέχεια η Διδώ δεν αυτοκτονεί, αλλά πεθαίνει από τη θλίψη της.

Στο λιμπρέτο διαφοροποιούνται σημαντικά οι χαρακτήρες των δύο βασικών ηρώων. Η Διδώ παρουσιάζεται ως δυνατή και ολοκληρωμένη προσωπικότητα. Παίρνει μόνη της την απόφαση να υποκύψει στον έρωτα του Αινεία και στο τέλος βρίσκει τη δύναμη να τον διώξει από αξιοπρέπεια. Ο Αινείας αντίθετα σκιαγραφείται ως αδύναμος και ασυνεπής. Επίσης, ως σημαντικό πρόσωπο αναδεικνύεται η Μάγισσα, της οποίας όμως το μίσος προς τη Διδώ παραμένει ανεξήγητο. Τα πρόσωπα της όπερας είναι:

Διδώ, βασίλισσα της Καρχηδόνας (σοπράνο),
 Belinda, ακόλουθος της Διδώς (σοπράνο),
 Δεύτερη γυναίκα (σοπράνο),
 Μάγισσα (μέτζο - σοπράνο),
 Πρώτη μάγισσα (σοπράνο ή μέτζο σοπράνο),
 Δεύτερη μάγισσα (σοπράνο ή μέτζο σοπράνο),
 Πνεύμα, ψεύτικος αγγελιοφόρος (σοπράνο),
 Αινείας, Πρίγκιπας της Τροίας (τενόρος ή βαρύτονος),
 Πρώτος ναύτης (τενόρος),
 Χορωδία αυλικών, μαγισσών, ναυτών και ερώτων.

Στο λιμπρέτο ο Tate διατηρεί την Αριστοτελική ενότητα του μύθου (της υπόθεσης), υπάρχει δηλαδή μια βασική πλοκή που έχει αρχή, μέση και τέλος. Η ενότητα αυτή αποτελεί, ως γνωστόν βασικό χαρακτηριστικό της αρχαίας τραγωδίας.²

Εξωτερικές ομοιότητες μπορεί κανείς να διακρίνει ανάμεσα στο λιμπρέτο της όπερας *Dido and Aeneas* και στο κείμενο της τραγωδίας, *Brutus of Alba or, The*

² Αριστοτέλους, *Περί ποιητικής*, (7, 2-3), "Η τραγωδία είναι μίμησις πλήρους και ολοκλήρου πράξεως, που έχει κάποιο μέγεθος, διότι υπάρχει και όλον, που δεν έχει κανένα (άξιο λόγου) μέγεθος. Όλον δε είναι εκείνο, που έχει αρχήν και μέσον και τέλος".

Enchanted Lovers (1678), επίσης του Nahum Tate. Η τραγωδία αυτή είναι μια ελαφρά μεταμφιεσμένη απόδοση του τέταρτου βιβλίου της Αινειάδας. Στον πρόλογο του κειμένου ο συγγραφέας δηλώνει ότι αρχικά είχε ονομάσει το έργο *Dido and Aeneas*, αλλά το άλλαξε, για να μη γίνεται σύγκριση των χαρακτήρων του με αυτούς του Βιργίλιου. Ο Brutus είναι ο δισεγγονός του Αινεία. Στα κύρια πρόσωπα συμπεριλαμβάνονται: η βασίλισσα των Συρακουσών, η Αμαράνθη - ακόλουθός της - και η Regusa - μια μάγισσα. Οι χαρακτήρες όμως, που σκιαγραφούνται στα δύο έργα, εμφανίζουν σημαντικές διαφορές (C. Price, 1986: 3-4 και W. Mellers, 1986: 205).

Οι πηγές της όπερας που σώζονται, όσον αφορά στο λιμπρέτο και τη μουσική, αποτέλεσαν σημαντικό θέμα μουσικολογικής έρευνας. Από την πρώτη γνωστή παράσταση της όπερας το 1689 δε σώζεται παρτιτούρα ή σπαρτίτο, παρά μόνο ένα τυπωμένο λιμπρέτο. Σύμφωνα με το λιμπρέτο αυτό η όπερα αποτελείται από πρόλογο και τρεις πράξεις. Ο πρόλογος αποτελείται από τρεις σκηνές (1^η Φοίβος, Αφροδίτη και άλλοι, 2^η Άνοιξη και 3^η Βοσκοί), η πρώτη πράξη αποτελείται από μια σκηνή (*Το Παλάτι*), η δεύτερη πράξη αποτελείται από δύο σκηνές (1^η *Η σπηλιά της Μάγισσας* και 2^η *Το Άλσος*) και η τρίτη πράξη αποτελείται από μια σκηνή (*Τα πλοία*), (βλ. σχ. 1). Αυτός ο διαχωρισμός σε πράξεις και σκηνές δε συναντάται σε καμία άλλη μεταγενέστερα σωζόμενη πηγή.

Στην επόμενη γνωστή σε μας παρουσίαση της όπερας το 1700 (μετά δηλαδή το θάνατο του Purcell), η όπερα παίχτηκε παραλλαγμένη και διαμελισμένη ως μια σειρά από ψυχαγωγικά κομμάτια στο τέλος των πράξεων του έργου *Measure for Measure* του Shakespeare, που κι αυτό είχε διασκευαστεί. Η πρώτη και η τρίτη πράξη παρέμειναν ως είχαν. Στη δεύτερη πράξη οι δύο σκηνές παίχτηκαν αντίστροφα, πρώτη δηλαδή η σκηνή *Του Άλσους*, η οποία ήταν εκτεταμένη, και δεύτερη η σκηνή *Της Σπηλιάς*. Ο πρόλογος παίχτηκε στο τέλος, πάλι με τρεις σκηνές, αλλά διαφοροποιημένες ως εξής: 1^η σκηνή *Φοίβος, Αφροδίτη και άλλοι*, 2^η σκηνή *Βοσκοί*, 3^η σκηνή (νέα) *Άρης, Ειρήνη* (βλ. σχ. 1). Το κείμενο της όπερας σώζεται στο τυπωμένο βιβλίο της διασκευής του θεατρικού έργου *Measure for Measure*. Μουσικά χειρόγραφα δε σώζονται από την παράσταση αυτή (E. Harris, 1987b: 8-9 και C. Price, 1986: 15-17 και M. Adams, 1995: 27).

Λιμπρέτο του 1689	Λιμπρέτο του 1700
<u>Πρόλογος</u>	<u>1^η πράξη: Το Παλάτι</u>
1 ^η σκηνή: Φοίβος, Αφροδίτη και άλλοι	<u>2^η πράξη</u>
2 ^η σκηνή: Άνοιξη	1 ^η σκηνή: Το Άλσος (εκτεταμένη)
3 ^η σκηνή: Οι Βοσκοί	2 ^η σκηνή: Η σπηλιά της Μάγισσας
<u>1^η πράξη: Το Παλάτι</u>	<u>3^η πράξη: Τα πλοία</u>
<u>2^η πράξη</u>	<u>Πρόλογος</u>
1 ^η σκηνή: Η σπηλιά της Μάγισσας	1 ^η σκηνή: Φοίβος, Αφροδίτη και άλλοι
2 ^η σκηνή: Το Άλσος	2 ^η σκηνή: Οι Βοσκοί
<u>3^η πράξη: Τα πλοία</u>	3 ^η σκηνή: Άρης, Ειρήνη (νέα σκηνή)

Σχ. 1, Δομή της όπερας στα Λιμπρέτα του 1689 και του 1700

Η όπερα παρουσιάστηκε ξανά το 1704, προφανώς συνεχόμενα και με την αρχική δομή, ως μουσικός επίλογος στα θεατρικά έργα *The Anatomist* και *The Man of Mode*. Από την παράσταση αυτή δε σώζονται ούτε το κείμενο του λιμπρέτου ούτε η παρτιτούρα.

Η πρώτη σωζόμενη παρτιτούρα, η επονομαζόμενη το χειρόγραφο του Tenbury, χρονολογείται με βάση τον τύπο του χαρτιού της στο δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα (περίπου το 1775). Θεωρείται όμως σχεδόν σίγουρο ότι βασίζεται σε χειρόγραφο της όπερας από την πρώτη δεκαετία του 18^{ου} αιώνα. Από τα μεταγενέστερα σωζόμενα χειρόγραφα είναι το πιο κοντινό στο αρχικό λιμπρέτο. Εμφανίζει όμως και διαφορές όχι ως προς τη σειρά των σκηνών, αλλά ως προς τη διάρθρωσή τους μέσα στις πράξεις. Ο Πρόλογος απουσιάζει εντελώς, ενώ η πρώτη πράξη αποτελείται από δύο σκηνές: 1^η *Το Παλάτι* και 2^η (η πρώην πρώτη σκηνή της δεύτερης πράξης) *Η σπηλιά της Μάγισσας*. Η δεύτερη πράξη αποτελείται μόνο από τη σκηνή *Του Άλσους*, απ' όπου απουσιάζει η μελοποίηση του τελικού χορωδιακού και χορού που εμφανίζονται στο λιμπρέτο. Η τρίτη πράξη παραμένει αναλλοίωτη (βλ. σχ. 2), (E. Harris, 1987 a: III).

Χειρόγραφο Tenbury	Έκδοση E. Dent και E. Harris
Εισαγωγή (σύντομη ορχηστρική)	Εισαγωγή (σύντομη ορχηστρική)
<u>1^η πράξη</u>	<u>1^η πράξη</u> : Το Παλάτι
1 ^η σκηνή: Το Παλάτι	<u>2^η πράξη</u>
2 ^η σκηνή: Η σπηλιά της Μάγισσας	1 ^η σκηνή: Η σπηλιά της Μάγισσας
<u>2^η πράξη</u> : Το Άλσος	2 ^η σκηνή: Το Άλσος
<u>3^η πράξη</u> : Τα πλοία	<u>3^η πράξη</u> : Τα πλοία

Σχ. 2, Δομή της όπερας στο χειρόγραφο του Tenbury και την έκδοση E. Dent – E. Harris.

Καθώς σε όλα τα μεταγενέστερα σωζόμενα μουσικά χειρόγραφα ακολουθείται η δομή της όπερας, που αναγράφεται στο χειρόγραφο του Tenbury, θα πρέπει αυτά να προέρχονται απ' το χειρόγραφο Tenbury ή από τις πηγές του. Από τις μετέπειτα εκδόσεις της όπερας, επισημαίνεται η έκδοση του 1925 σε επιμέλεια Edward Dent, που θεωρείται ότι αναδημιουργεί την αρχική παρτιτούρα του Purcell. Αναθεώρηση της έκδοσης αυτής πραγματοποιήθηκε από την Ellen Harris³ το 1987. Η δομή της όπερας στην τελική αυτή έκδοση παρατίθεται στο σχ. 2. Σ' αυτήν ουσιαστικά ακολουθείται η διάρθρωση πράξεων και σκηνών του αρχικού λιμπρέτου (1689) χωρίς τον Πρόλογο, του οποίου η μουσική έχει χαθεί, και η μουσική από τα χειρόγραφα του Tenbury και ενός μεταγενέστερου (1784-85), του Tatton Park. Η περαιτέρω μουσική ανάλυση στην παρούσα ανακοίνωση βασίζεται στο σπαρτίτο της τελικής αυτής έκδοσης.

Είναι πιθανό ότι αρκετές από τις αλλαγές στη μουσική της όπερας πραγματοποίησε ο ίδιος ο Purcell σε συνεργασία με τον Tate, γιατί οι περισσότερες έχουν ως στόχο να σφιχτοδέσουν μουσικοδραματικά το έργο και να αποσαφηνίσουν τα δομικά σχήματα των μερών (M. Adams, 1995: 277). Η όπερα αποτελείται από απαγγελτικά μουσικά μέρη, άριες, σολιστικά σύνολα, χορωδιακά, χορούς και καθαρά ορχηστρικά μέρη. Όλες οι σκηνές ολοκληρώνονται με την εξής διαδοχή κομματιών: άρια (ή ντουέτο), χορωδιακό,

³ Henry Purcell, *Dido and Aeneas*, vocal score, ed. E. Dent and E. Harris, Oxford University Press, Oxford and New York, 1987

χορός. Μόνο στη δεύτερη σκηνή της δεύτερης πράξης δεν αναγράφεται, όπως αναφέρθηκε, η μουσική του χορωδιακού και του χορού. Για τη δομική οργάνωση της όπερας ο Purcell ανέτρεξε σε μεθόδους συσώρευσης και αποδέσμευσης έντασης, που ήταν συνήθεις στη γαλλική όπερα (Lully) και στην αγγλική μάσκα. Βέβαια οι λεπτομέρειες διαφέρουν σημαντικά απ' αυτές της γαλλικής όπερας (M. Adams, 1995: 58).

Από άποψη τονικότητας η όπερα είναι δομημένη σε έξι μέρη που το καθένα έχει τη δική βασική τονική περιοχή. Κάθε πράξη αποτελείται τονικά από δύο μέρη σύμφωνα με τη δραματουργική εξέλιξη (βλ. σχ. 3).

Το 1^ο μέρος κινείται από την αρχή της πρώτης πράξης ως και το μουσικό κομμάτι [6], "Whence could so much virtue spring", κυρίως στη ντο ελάσσονα και αντιστοιχεί στη σκηνή που η Διδώ συνομιλεί με την Belinda και την υπόλοιπη ακολουθία της.

Το 2^ο μέρος κινείται από το μουσικό κομμάτι [7], "Fear no danger", ως το τέλος της πρώτης πράξης κυρίως στη ντο μείζονα. Το κομμάτι [7], στο οποίο η Belinda και η ακολουθία της Διδώ προσπαθούν να πείσουν τη βασίλισσα να μη φοβάται, γιατί ο Αινείας την αγαπάει, αποτελεί προετοιμασία της εισόδου του Αινεία. Πράγματι, αμέσως μετά, στο κομμάτι [8], εισέρχεται στο παλάτι ο Αινείας με την ακολουθία του και ξεκινά το δείπνο.

Το 3^ο μέρος αντιστοιχεί στην 1^η σκηνή της δεύτερης πράξης "Η σπηλιά της Μάγισσας", και κινείται από την αρχή της ως και το κομμάτι [18], "The Queen of Carthage" κυρίως στη φα ελάσσονα, ενώ από το κομμάτι [19], "Ho ho ho", ως το τέλος της κυρίως στη φα μείζονα. Πρόκειται για τη σκηνή που συνωμοτούν οι μάγισσες.

Το 4^ο μέρος αντιστοιχεί στη δεύτερη σκηνή της δεύτερης πράξης "Το Άλσος" και κινείται από την αρχή της ως το μισό του κομματιού [30], "Behold, upon my bending spear" στη ρε ελάσσονα, ενώ από το δεύτερο μισό του [30] ως το [31] στη ρε μείζονα. Ακριβώς στο σημείο αλλαγής της τονικότητας ξεσπάει η καταιγίδα και ματαιώνεται το κυνήγι.

Το 5^ο μέρος κινείται από την αρχή της τρίτης πράξης ως και το μουσικό κομμάτι [39], "The Witches Dance", κυρίως στη σιβ μείζονα. Το μέρος αυτό αντιστοιχεί στη σκηνή που οι άνδρες του Αινεία ετοιμάζουν τα πλοία τους, για να σαλπάρουν, ενώ οι μάγισσες τους παρακολουθούν.

Τέλος, το 6^ο μέρος κινείται από το μουσικό κομμάτι [40], "Your counsel all is urg'd in vain" μέχρι το τέλος της τρίτης πράξης κυρίως στη σολ ελάσσονα. Το μέρος αυτό αντιστοιχεί στην τελευταία σκηνή που συναντώνται η Διδώ και η ακολουθία της με τον Αινεία και λαμβάνει χώρα η τελική συνομιλία τους και στη συνέχεια ο θάνατός της.

Dido and Aeneas

Εισαγωγή	ντο ελάσσονα
<u>Πρώτη πράξη</u>	
1 ^ο μέρος	ντο ελάσσονα, [1] – [6]
2 ^ο μέρος	ντο μείζονα, [7] – [15] (διάσπαση, [9] μ.10– [10] μι ελάσσονα)
<u>Δεύτερη πράξη</u>	
3 ^ο μέρος	φα ελάσσονα, [16] – [18], φα μείζονα [19] – [24] (διάσπαση, [22] ρε ελάσσονα)

4 ^ο μέρος	ρε ελάσσονα, [25] – [30] μ. 4, ρε μείζονα [30]μ.5–[31] (διάσπαση, [32] λα ελάσσονα)
<u>Τρίτη πράξη</u>	
5 ^ο μέρος	σι ύφεση μείζονα, [33] – [39]
6 ^ο μέρος	σολ ελάσσονα, [40] – [44]

Σχ. 3, Διάρθρωση της όπερας σε βασικές τονικές περιοχές

Σε διάφορα σημεία των παραπάνω μερών διασπάται η συνέχεια της βασικής τονικής περιοχής κυρίως για μουσικοδραματουργικούς λόγους. Για παράδειγμα, στο κομμάτι [32], “Stay, Prince, and hear”, του 4^{ου} μέρους, όπου λαμβάνει χώρα η καθοριστική για την περαιτέρω εξέλιξη της υπόθεσης εμφάνιση του ψεύτικου οράματος του Ερμή στον Αινεία, πραγματοποιείται μετάβαση στη λα ελάσσονα (βλ. σχ. 3). Η επιλογή μιας διαφορετικής τονικής περιοχής για κάθε μέρος προέρχεται από τη μουσική παράδοση της αγγλικής μάσκας από την περίοδο πριν τον Εμφύλιο Πόλεμο (1642), (E. Harris, 1987b: 69).

Καθ’ όλη την πορεία της όπερας ο Purcell χρησιμοποιεί παραδοσιακές αγγλικές φόρμες τραγουδιού: το απαγγελτικό τραγούδι, τη χορευτική ή μελωδική άρια (με ή χωρίς επαναλαμβανόμενο μπάσο), την άρια σε δύο μέρη (με το πρώτο μέρος να έχει απαγγελτικό ύφος και το δεύτερο μελωδικό) και το διάλογο (ο οποίος ξεκινάει με διάλογο σε απαγγελτικό στυλ και ολοκληρώνεται με ντουέτο ταυτόχρονου τραγουδιού σε μελωδικό στυλ), (E. Harris, 1987b: 97).

Η μουσική απαγγελία αποτελεί ιδιαίτερα σημαντικό στοιχείο στη μουσική του Purcell. Δεν πρόκειται απλά για recitativo, όπου μπορεί κανείς ελεύθερα να παραλλάξει το tempo, αλλά για προσεκτικά και αυστηρά μετρημένο απαγγελτικό τραγούδι. Ο Purcell δείχνει ιδιαίτερη ευαισθησία στο ρυθμό της αγγλικής γλώσσας και το μεμονωμένο τονισμό των λέξεων. Επιλέγει κατά τη μελοποίηση συγκεκριμένα ρυθμικά σχήματα που ταιριάζουν στις αντίστοιχες ομάδες λέξεων, ώστε να προβάλλεται και το νόημα του κειμένου. Για παράδειγμα, χρησιμοποιεί μια νότα σύντομης ρυθμικής αξίας (δέκατο έκτο) στη θέση, η οποία ακολουθείται από μια νότα μεγαλύτερης ρυθμικής αξίας (όγδοο παρεστιγμένο), για τη μελοποίηση είτε μιας δισύλλαβης λέξης (“ru-in’d”) είτε μιας μονοσύλλαβης και μιας δισύλλαβης, ώστε να τονιστεί περισσότερο η δεύτερη λέξη (“night en-/joy’d”), (παρ. 1).



Παρ. 1, Αποσπάσματα από το μουσικό κομμάτι “Stay, Prince, and hear”, [32] μ. 12, μ. 25-26.

Από την ιταλική όπερα (κυρίως απ’ τον Cavalli), ο Purcell δανείζεται το μοντέλο να χρησιμοποιήσει ένα *lamento* (θρήνο) στο σημείο της εκφραστικής κορύφωσης της όπερας (M. Adams, 1995: 57). Στην όπερα *Dido and Aeneas* συνθέτει το γνωστό θρήνο της Διδώς “When I am laid in earth”, μουσικό κομμάτι [43], στο τέλος του οποίου πεθαίνει η Διδώ από τη θλίψη της. Χαρακτηριστική είναι η χρήση του

επαναλαμβανόμενου μπάσου, πάνω στο οποίο στηρίζεται όλο το κομμάτι. Η τεχνική αυτή συναντάται και στα *lamenti* της Ιταλικής όπερας και ιδιαίτερα στον Cavalli (όπερα *Egisto*), (J. Westrup, 1986: 200-201). Το μπάσο αυτό αποτελείται από πέντε μέτρα και επαναλαμβάνεται διαδοχικά 11 φορές. Τη θλίψη της Διδώς υπογραμμίζει η αρχική κατιούσα χρωματική κίνησή του σε διάστημα 4K (σολ² – ρε²), βλ. παρ. 2:

7

- vades me. Death is now a wel - come guest.
- mut - ten? Tod, sei mir will-komm'-ner Gast.

2

When I am
Werd' ich ins
Violins very Soft

Παρ. 2, Θρήνος της Διδώς “When I am laid in earth”, [43], μ. 1-6 (επαναλαμβανόμενο μπάσο)

Η φωνητική μελωδική γραμμή χωρίζεται σε δύο μέρη (μ. 6-24 και μ. 26 με άρση - 46) με επαναλαμβανόμενες φράσεις. Το ξεκίνημα και το τελείωμα των φράσεων της φωνητικής γραμμής δε συμπίπτει τις περισσότερες φορές με την αρχή και το τέλος του μοτίβου του επαναλαμβανόμενου μπάσου.

Η ενορχήστρωση της όπερας *Dido and Aeneas* είναι απλή, καθώς η ορχήστρα αποτελείται μόνο από έγχορδα: πρώτα, δεύτερα βιολιά, βιόλες, βιολοντσέλο ως basso continuo και τσέμπαλο, (M. Laurie and T. Dart (ed.), 1986: 82). Χαρακτηριστική είναι η απουσία πνευστών, που χρησιμοποιεί αργότερα ο Purcell στην ενορχήστρωση των ημι-οπερών του (ξύλινα πνευστά και τρομπέτες).

Ολοκληρώνοντας, η όπερα *Dido and Aeneas* είναι το μόνο έργο του Purcell, στο οποίο μελοποιείται ολόκληρο το δραματικό κείμενο. Τόσο η ημερομηνία σύνθεσης της όπερας, η οποία δεν αναγράφεται σε καμιά σωζόμενη πηγή, όσο και η πρωτότυπη δομή και μορφή της παρτιτούρας αποτέλεσαν θέμα ενδελεχούς έρευνας. Τα μουσικά χειρόγραφα της όπερας που σώζονται προέρχονται από το δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα και παρατηρείται αναντιστοιχία κυρίως ως προς τη δομή της όπερας ανάμεσα σ' αυτά και το αρχικό σωζόμενο λιμπρέτο του 1689, καθώς και ανάμεσα στο αρχικό λιμπρέτο και το λιμπρέτο της παράστασης του 1700. Η μουσική της όπερας προβάλλει ιδιαίτερα τη δραματουργία. Βασική μουσικοδραματουργική παράμετρος αποτελεί η διάρθρωση της όπερας σε βασικές τονικές περιοχές και η συνειδητή διάσπαση της συνέχειας της τονικής περιοχής σε συγκεκριμένα σημεία. Επίσης σημαντικό στοιχείο αποτελεί η μουσική απαγγελία, όπου ο Purcell δείχνει ιδιαίτερη ευαισθησία στο ρυθμό της αγγλικής γλώσσας και στον τονισμό των μεμονωμένων λέξεων. Στο έργο διακρίνονται κάποιες επιρροές από την ιταλική όπερα, όπως η χρήση του θρήνου στο σημείο

κορύφωσης της όπερας, καθώς και από τη γαλλική, όπως οι μέθοδοι συσώρευσης και αποδέσμευσης έντασης στη δομική οργάνωση. Ο συνθέτης αντλεί όμως κυρίως στοιχεία από την αγγλική μάσκα των πρώτων δεκαετιών του 17^{ου} αιώνα, ως προς τη συνολική δομή, την αρμονική διάρθρωση, το στυλ των τραγουδιών και των χορών και τη μουσική απαγγελία, δημιουργώντας με το ιδιαίτερο προσωπικό του στυλ ένα ξεχωριστό έργο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- M. Adams (1995), *Henry Purcell, The origins and development of his musical style* (Cambridge-New York: Cambridge University Press).
- Αριστοτέλους, *Περί Ποιητικής*, μεταφ. Σ. Μενάρδος, εισαγωγή-κείμενο-ερμηνεία Ι. Συκουτρής, (χ.χ.), (Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, Ελληνική Βιβλιοθήκη, Βιβλιοπωλείον της "Εστίας").
- M. Campbell (1995), *Henry Purcell – Glory of his age* (Oxford-New York: Oxford University Press).
- E. Harris (1987a), *Preface to the vocal score of the opera Dido and Aeneas (Henry Purcell)*, E. Dent and E. Harris ed. (Oxford-New York: Oxford University Press), p. iii-xi.
- E. Harris (1987b), *Henry Purcell Dido and Aeneas* (Oxford: Clarendon Press).
- H. Purcell, *Dido and Aeneas* (vocal score), E. Dent and E. Harris ed. (1987), (Oxford-New York: Oxford University Press).
- P. Holman (1994), *Henry Purcell* (Oxford-New York: Oxford University Press), (Oxford Studies of Composers).
- M. Laurie (1986), "Allegory, Sources and Early Performance History" in: (C. Price ed.) *Henry Purcell, Dido and Aeneas – An opera* (New York-London: W.W. Norton and Company), p. 42-62 (A Norton critical Score).
- M. Laurie and T. Dart (ed.), (1986), "The Score" in: (C. Price ed.) *Henry Purcell, Dido and Aeneas – An opera* (New York-London: W.W. Norton and Company), p. 82-182 (A Norton critical Score).
- W. Mellers (1986), "The Tragic Heroine and the Un-Hero" in: (C. Price ed.) *Henry Purcell, Dido and Aeneas – An opera* (New York-London: W.W. Norton and Company), p. 204-213, (A Norton critical Score).
- C. Price (1986), "Dido and Aeneas in Context" in: (C. Price ed.) *Henry Purcell, Dido and Aeneas – An opera* (New York-London: W.W. Norton and Company), p. 3-41, (A Norton critical Score).
- R. Thompson (1995), *The Glory of the Temple and the Stage: Henry Purcell 1659-1695* (London: The British Library).
- J. P. Wainwright (1995), "Purcell and the English Baroque" in: (M. Burden ed.) *The Purcell Companion* (London-Boston: Faber and Faber), p. 21-37.
- J. Westrup (1986), "The Flawed Masterpiece" in: (C. Price ed.) *Henry Purcell, Dido and Aeneas – An opera* (New York-London: W.W. Norton and Company), p. 195-203, (A Norton critical Score).

B. Wood (2009), *Purcell – An extraordinary life* (London: ABRSM).

F. Zimmermann (1963), *Henry Purcell (1659-1695): An analytical catalogue of his Music* (London: Macmillan).

Μιμητική αντίστιξη και τεχνικές φούγκας στο έργο των H. Purcell, G. F. Händel, J. Haydn και F. Mendelssohn-Bartholdy: ιστορική και αναλυτική επισκόπηση

Γιώργος Σακαλλιέρος

Οι εορταστικές επέτειοι γεννήσεως και θανάτου διακεκριμένων συνθετών της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής, αποτελούν συχνά αφορμές απροσδόκητης συνεξέτασης υφολογικών και αισθητικών χαρακτηριστικών του έργου τους, που σε άλλη περίπτωση ίσως και να μην πραγματοποιούνταν ποτέ. Ειδικά όταν σε ένα επετειακό έτος εμφανίζονται εκπρόσωποι από διαφορετικές ιστορικές περιόδους, δίνεται η δυνατότητα έρευνας και συναγωγής συμπερασμάτων σε εξελικτικά φαινόμενα υφής, μορφής και περιεχομένου του μουσικού έργου, έχοντας, βέβαια, υπόψη και ιδιαιτερότητες που αφορούν στη μουσική γλώσσα κάθε εποχής. Στην παρούσα ανακοίνωση, και με αφορμή το επετειακό έτος 2009 που αφορά στους συνθέτες Henry Purcell, Georg Friedrich Händel, Joseph Haydn και Felix Mendelssohn-Bartholdy, οριοθετείται μία εξέλιξη που καλύπτει την περίοδο 1680-1850, για την οποία διερευνώνται εφαρμογές μιμητικής αντίστιξης με έμφαση στη χρήση της φούγκας, στο έργο των παραπάνω συνθετών.

Η φούγκα αποτελεί τη σημαντικότερη τεχνική της αντιστικτικής πολυφωνίας και των μορφών της, από την πρώιμη Αναγέννηση και έπειτα, με συνεχή παρουσία και αναδιαμόρφωση έως και τον 20^ο αιώνα. Η κορύφωσή της πραγματοποιείται κατά την εποχή του όψιμου Μπαρόκ (1680-1740), εκφραζόμενη κυρίως μέσα από το έργο του J. S. Bach (1685-1750). Ωστόσο, δεν πρέπει να μας διαφεύγει το γεγονός ότι η φούγκα είναι από τα ελάχιστα συνθετικά εργαλεία της δυτικής μουσικής που προσδιορίζει εφαρμογές αυστηρής μιμητικής τεχνικής μέσα σε πολύ διαφορετικά ιδιώματα, είδη μουσικής σύνθεσης και ρεπερτόριο, με χρονικό εύρος αιώνων, γεγονός που προσελκύει, πλέον, και ειδικότερη μουσικολογική έρευνα.

Ο πρώτος σταθμός είναι η Αγγλία του β' μισού του 17^{ου} αιώνα, στη φάση μετάβασης από το ώριμο προς το όψιμο Μπαρόκ. Ο **Henry Purcell (1659-1695)** πρόλαβε, στη σύντομη ζωή του, να αφήσει έντονη τη σφραγίδα του στην μουσική και το ύφος της περιόδου, ουσιαστικά συνδιαμορφώνοντάς τα. Η τέχνη της αντίστιξης εμφανίζεται σχεδόν σε όλα τα έργα του, οργανικά, φωνητικά, σκηνικά και θρησκευτικά. Οι πιο αυστηρές μορφές, όμως, μιμητικής αντίστιξης και τεχνικών φούγκας εντοπίζονται, κατά κύριο λόγο, σε έργα για οργανικά σύνολα δωματίου, όπου και θα επικεντρωθούμε.

Στα 1677 ο Purcell διορίστηκε, στα 18 του μόλις χρόνια, ως συνθέτης για το σύνολο των 24 βιολιών (*Composer in Ordinary for the Violins*) στην αυλή του βασιλιά Καρόλου του 2^{ου} και το 1679 οργανίστας στο Αββαείο του Westminster. Πέραν των υποχρεώσεων του για παραγωγή μουσικής για αυλικές και εκκλησιαστικές τελετές (ανθέμια, ωδές, ελεγείες, λειτουργίες, τραγούδια για φωνή ή χορωδία με basso continuo, κλπ.), και καθώς η μουσικοθεατρική του παραγωγή καλύπτει περισσότερο τα τελευταία 10 χρόνια της ζωής του, ο Purcell φαίνεται να διαμορφώνει το ύφος της οργανικής του μουσικής για πληκτροφόρα και σύνολα μεταξύ 1679 και 1683. Σε αυτήν

την περίοδο γράφονται, και εν μέρει εκδίδονται, τα έργα *Φαντασίες* (Fantasias, Fantazias) και *In Nomines* Z. 732-747 για 3 έως 7 φωνές, πιθανότατα για σύνολο viol consort, καθώς και οι δύο συλλογές στον τύπο της τρίο-σονάτας, ως εξής:

- μία συλλογή από 12 σονάτες με τίτλο *Sonnata's of III. parts* για 2 βιολιά με ανεξάρτητη γραμμή μπάσου (bass viol ή τσέλο) και χωριστό πεντάγραμμο για continuo που ο συνθέτης προσδιορίζει ως τσέμπαλο ή όργανο, εκδομένη στο Λονδίνο το 1683, Z. 790-801, καθώς και

- μία δεύτερη συλλογή από 10 σονάτες με τίτλο *Ten Sonata's in Four Parts*, αλλά ακριβώς για τον προηγούμενο συνδυασμό οργάνων, εκδομένη στο Λονδίνο μετά το θάνατο του Purcell (1697), με τα έργα ωστόσο να έχουν πιθανότατα γραφεί μεταξύ 1678-1684 (Z. 802-811).¹

Το σύνολο viol consort, αποτελείται συνήθως από τρεις έως έξι viols, όργανα διαφορετικού μεγέθους αλλά της ίδιας οικογένειας με έξι χορδές και τάστα, στον τύπο της viola da gamba. Στην εποχή του Purcell το viol consort είχε πλέον αντικατασταθεί από το broken consort, ωστόσο οι φαντασίες του Άγγλου συνθέτη εξακολουθούν να θεωρούνται μέχρι και σήμερα βασικό ρεπερτόριο της μουσικής του 17^{ου} αιώνα για ένα τέτοιο σύνολο.² Τα υψίφωνα και μεσόφωνα όργανα του viol consort (tremble viol, tenor viol) είχαν αντικατασταθεί από τα όργανα της οικογένειας του βιολιού ήδη γύρω στα 1650, ενώ το bass viol εξακολουθούσε να είναι σε χρήση ως σόλο όργανο, καθώς και για τη συνοδεία στο continuo.³ Το είδος της φαντασίας είχε φτάσει στην ακμή του κοντά στα μέσα του 17^{ου} αιώνα, με τις τριφώνες και τετράφωνες φαντασίες των Orlando Gibbons (1583-1625) και Matthew Locke (1621-1677). Οι μετέπειτα φαντασίες του Purcell αποτελούν τόσο έναν φόρο τιμής σε αυτό το τόσο «αγγλικό» είδος μουσικής δωματίου και τους εκπροσώπους του (ειδικά τον Locke που αποτελούσε και προσωπικό του φίλο και μέντορα),⁴ όσο και μία προσωπική δοκιμασία στην οργανική πολυφωνία χωρίς continuo και ειδικά στον τύπο του εξάφωνου και επτάφωνου *In Nomine* που θεωρούνταν η πιο απαιτητική αντιστικτική εργασία για ένα νέο συνθέτη.⁵

Στις φαντασίες το δομικό σχεδιάγραμμα βασίζεται σε θεματικές ενότητες που οργανώνονται στα πλαίσια μιμητικής και ελεύθερης αντίστιξης. Οι είσοδοι του θεματικού υλικού μπορεί να εμφανίζουν, πέραν του κύριου, και ένα δευτερεύον θέμα σε ανάπτυξη διπλής αντίστιξης.

¹ Προτεινόμενη γενική βιβλιογραφία για τον Purcell: Peter Holman, *Henry Purcell*, Oxford University Press, Οξφόρδη 1994. Franklin B. Zimmerman, *Henry Purcell, 1659-1695, His Life and Times*, University of Pennsylvania Press, Φιλαδέλφεια 1983. Jack A. Westrup, *Purcell*, Dent, Λονδίνο 1980. Φυσικά η εξειδικευμένη βιβλιογραφία και αρθρογραφία για ζητήματα ύφους και υφής του έργου του Purcell είναι πολύ εκτεταμένη.

² Για μία ιστορική αναδρομή στα όργανα τύπου viol στην αγγλική μουσική και τα σχετικά σύνολα (consorts), βλ. Ian Woodfield, & Lucy Robinson: "Viol", *Grove Music Online*, L. Macy (επιμ.), <http://www.oxfordmusiconline.com>. Είσοδος στις 10 Οκτωβρίου 2009.

³ Για την μετάβαση οργανοχρησίας και ρεπερτορίου από το μουσικό σύνολο viol consort στο broken consort, βλ. σχετικά: Patricia Olds, "The Decline of the Viol in Seventeenth-Century England: some Observations", *Journal of the Viola da Gamba Society of America*, xvii (1980), 60-69 και Jeremy Montagu, "Instruments", στο: J. A. Sadie (επιμ.), *Companion to Baroque Music*, Dent, Λονδίνο 1990, 366-375.

⁴ Thurston Dart, «Purcell's Chamber Music», *Proceedings of the Royal Music Association*, 85th Sess (1958-59), 81-93. Η παρατήρηση στη σ. 90.

⁵ Ειδικότερες παρατηρήσεις και επισκόπηση για το συγκεκριμένο είδος: Paul Doe, "The emergence of the *In Nomine*: some notes and queries on the work of Tudor musicians", στο: E. Olleson (επιμ.), *Modern Musical Scholarship*, Oriel Press, Βοστώνη 1980, 79-92 (έκδοση πρακτικών του ομότιτλου διεθνούς συμποσίου που διεξήχθη στην Οξφόρδη το 1977).



Παράδειγμα 1: H. Purcell - *Fantasia 7*, Z. 738, μ. 1-4.

Στο παραπάνω παράδειγμα, το θέμα 1 (bass), εκτίθεται σε διαδοχικές ανιούσες 5^{ες} (alto, soprano), ενώ το δευτερεύον θέμα (tenor) συμπληρώνει αρμονικά και αντιστικτικά την 4φωνη πολυφωνία, εκτίθεται σε κατιούσα 5^η (bass) και αργότερα τμηματοποιείται μοτιβικά ως υλικό ελεύθερης αντίστιξης.

Στις φαντασίες του Purcell η ανανέωση του θεματικού υλικού προς μίμηση επιτελείται έως και τρεις φορές, με ρυθμομελωδική πύκνωση και σε συγγένεια - ή όχι - με το εναρκτήριο θέμα. Μία τέτοια πρακτική διαχωρίζει ενότητες αντιστικτικής επεξεργασίας βασικού θεματικού υλικού, από άλλες πιο ελεύθερης επεξεργασίας (αλλά εξίσου πυκνής πολυφωνικής υφής), με τις δεύτερες να λειτουργούν περισσότερο ως φορείς πτωτικών κατευθύνσεων και συχνά γραμμικής χρωματικότητας, με έντονη πύκνωση του αρμονικού ρυθμού.⁶ Συχνά, επίσης, οι εσωτερικές ενότητες δομούνται με ταυτόχρονη παράθεση δύο ή τριών διαφορετικών θεμάτων σε διπλή και τριπλή αντίστιξη, με συνδυασμούς κανονικής ροής και αντιστροφής (βλ. *Fantasia no. 9*, Z. 740, β' τμήμα, μ. 11-28).⁷

Οι δύο βασικές τεχνικές θεματικής μεταμόρφωσης επί μιμητικής αντίστιξης στον Purcell, είναι η μεγέθυνση και η αντιστροφή του θέματος. Όπως βλέπουμε στη συνέχεια, η βασική θεματική ιδέα (bass, μ. 5), αναπαράγεται σε αντιστροφή στη soprano (μ. 6) και, μετά από μία επάνοδο της αρχικής μορφής (alto-tenor, μ. 7-8), παρατίθεται σε μεγέθυνση στη soprano (μ. 9-10).



⁶ Michael Tilmouth, «The technique and forms of Purcell's sonatas», *Music & Letters*, Vol. 40, no. 2 (1959), 109-121. Η παρατήρηση στις σ. 110-111.

⁷ Martin Adams, *Henry Purcell - The origins and development of his musical style*, Cambridge University Press, New York 1995, 99-100.



Παράδειγμα 2: H. Purcell - *Fantasia 4*, Z. 735, μ. 5-11.

Οι αναφορές του Purcell σε σημαντικούς Άγγλους συνθέτες, από πλευράς τεχνικών μιμητικής αντίστιξης, αφορούν και σε παλαιότερους εκπροσώπους της ελισαβετιανής περιόδου, όπως οι Robert Parsons (1535-1571) και Robert White (1538-1574). Μία τέτοια ευθεία αναφορά στην αγγλική εκκλησιαστική μουσική του 16^{ου} αιώνα αποτελεί η παράθεση ενός σταθερού *cantus firmus* στον *tenor I* του 6φωνου *In Nomine* Z. 743,⁸ το οποίο παρέχει το μοτιβικό υλικό για την μίμηση στις άλλες φωνές, με σμίκρυνση ή επιτάχυνση ρυθμικών αξιών ώστε να αποκτήσει σταδιακά ένα εύληπτο μελωδικό χαρακτήρα (σαν «σκοπός», *tune*).

Το ενδιαφέρον του Purcell για την αντίστιξη είναι πιθανόν ένα ακόμη κίνητρο που τον οδήγησε να μελετήσει τις ιταλικές τρία-σονάτες και να γράψει ανάλογα έργα. Η διαδικασία αυτή που ανάγεται γύρω στα 1680-85, δεν αφορά σε αναμενόμενο ιταλικό ρεπερτόριο (όπως π.χ. οι τρία-σονάτες *opus 1* και *2* του Archangelo Corelli που εκδόθηκαν εκείνη την περίοδο στη Ρώμη, το 1681 και 1685), αλλά σε συνθέτες όπως οι Maurizio Cazzati (1616-1678), Giovanni Battista Vitali (1632-1692) και κυρίως ο Lelio Colista (1629-1680) ο οποίος αναφέρεται από τον ίδιο τον Purcell σε κείμενό του που περιλαμβάνεται στη μελέτη του John Playford, *Introduction to the Skill of Musick* (Λονδίνο, 1694).⁹ Στη μελέτη αυτή ο Purcell αναφέρεται με θαυμασμό στην ιταλική σονάτα ως: «...το κορυφαίο είδος ενόργανης μουσικής σήμερα, όπου χρησιμοποιούνται διπλές και τριπλές φούγκες, ανεστραμμένες και μεγενθυμένες μέσα στις *Canzona's*...».¹⁰

Η παραπάνω διατύπωση του Purcell εξηγεί και εφαρμογές αντίστοιχων τεχνικών στις δικές του τρία-σονάτες. Με ενδιαφέρον, επίσης, παρατηρείται η ανεξαρτητοποίηση της γραμμής του βαθύφωνου εγχόρδου με τόξο (*bass viol*) από το πεντάγραμμο του *continuo*, το οποίο αφορά εν πρώτοις σε εκτελεστή εκκλησιαστικού οργάνου και, αν όχι, τσέμπαλου. Ο στόχος είναι να αποδεσμεύεται σε κάποια τμήματα της σονάτας το βαθύφωνο έγχορδο, λειτουργώντας ως εσωτερική φωνή και έξω από την πολικότητα της ενάριθμης συνοδείας σε σχέση με τις ψηλότερες ανεξάρτητες φωνές (τα 2 βιολιά).¹¹ Έτσι εξηγείται και ο τίτλος της έκδοσης του 1697, *Ten Sonata's in Four Parts*, και ας μην έχει στην πραγματικότητα καμία διαφορά από τις τρία-σονάτες του 1683.

⁸ Denis Stevens, «Purcell's Art of Fantasia» *Music & Letters*, Vol. 33, no. 4 (1952), 341-345. Η παρατήρηση στη σ. 343.

⁹ Η πρώτη έκδοση του βιβλίου του John Playford, *A Breefe Introduction to the Skill of Musick* έγινε το 1654. Στην επανέκδοση του 1694, ο Purcell συνεισέφερε με την προσθήκη ενός δοκιμίου περί σύνθεσης. Ο Playford ήταν ιδιαίτερα διάσημος για τη συλλογή χορών που δημοσίευσε με τον τίτλο *The English Dancing Master* (1651), η οποία γνώρισε αλλεπάλληλες επανεκδόσεις έως και τον 18^ο αιώνα.

¹⁰ Το αγγλικό κείμενο του Purcell έχει ως εξής: «...the chiefest Instrumental Musick now in request, where you will find Double and Treble [σ.τ.μ. μάλλον εννοεί «Triple»] Fuges also reverted and augmented in their *Canzona's*...». Αναδημοσιεύεται στο: Tilmouth, «The technique and forms of Purcell's sonatas», ό.π., 117.

¹¹ Dart, «Purcell's Chamber Music», ό.π., 82-83.

Κάποια χαρακτηριστικά παραδείγματα από τις 12 τρίο-σονάτες με τίτλο *Sonnata's of III. parts*, αναδεικνύουν την υψηλή αισθητική και τεχνική δεινότητα του Purcell στην αντίστιξη. Στη Σονάτα αρ. 7 σε μι ελάσσονα, στο 1^ο μέρος, μία φαινομενικά ομοφωνική υφή, προκύπτει, στην πραγματικότητα, από αντιστικτικές παραθέσεις του αρχικού θεματικού υλικού σε μεγέθυνση και αντιστροφή.

Παράδειγμα 3: H. Purcell – Τρίο-σονάτα αρ. 7, σε μι ελάσσονα, μ. 1-7.

Στη Σονάτα αρ. 8, σε μι ελάσσονα, η συγγένεια του θεματικού υλικού σε διαφορετικά τμήματα του έργου είναι εμφανής από το *Andante moderato* στο επερχόμενο *Vivace*. Η θεματική συγγένεια, ως παραλλαγή κοινού υλικού μεταξύ διαφορετικών φουγκάτων τμημάτων, θεωρείται επίσης μία ιταλική επιρροή στις τρίο-σονάτες του Purcell. Εντοπίζεται ήδη πριν τα μέσα του 17^{ου} αιώνα σε προδρομικές μορφές ενόργανης φούγκας για πληκτροφόρα, όπως οι *Canzone* του Girolamo Frescobaldi (1583-1643).

Παράδειγμα 4: H. Purcell – Τρίο-σονάτα αρ. 8, 1^ο μέρος - I (*Andante moderato*, μ. 1-4) + 3^ο μέρος - II (*Vivace*, μ. 1-2)/ θέμα 2 της διπλής φούγκας.

(Moderato.)

Violin 1st.

Violin 2nd.

Bassus.

Thorough Bass.

Παράδειγμα 6: H. Purcell – Σονάτα αρ. 6 σε ντο μείζονα, 1^ο μέρος – I (Moderato), μ. 1-7: τρίφωνος κανόνας με μεγέθυνση 2 τύπων.

Επιστρέφοντας στην canzona από τη Σονάτα αρ. 3, βλέπουμε ότι μετά την Έκθεση ακολουθεί ένα επεισόδιο με τεχνική μιμήσεων μετατροπικού χαρακτήρα (από τη σι ύφεση μείζονα στη σολ ελάσσονα), το οποίο μοτιβικά βασίζεται εξ' ολοκλήρου σε υλικό από το αντίθεμα 2. Πρόκειται και εδώ για μία τεχνική που συναντάται συχνότατα στη φούγκα του 18^{ου} αιώνα.

B b : V | V || IV [Gm] || V | IV || V

Παράδειγμα 7: H. Purcell – Σονάτα αρ. 3 σε ρε ελάσσονα, 1^ο μέρος – II. Canzona, μ. 20-23: τεχνικές επεισοδίων με χρήση υλικού από θέμα και αντιθέματα.

Το μουσικό ύφος του **Georg Friedrich Händel (1685-1759)** εμπεριέχει την αυστηρή εκκλησιαστική μουσική του παιδεία στα πλαίσια της λουθηρανικής εκκλησίας, συνδυάζοντάς την με τον ευρωπαϊκό κοσμοπολιτισμό που ο ίδιος βίωσε όντας παρών στα σημαντικότερα μουσικά κέντρα της εποχής, σε τρεις διαφορετικές χώρες: Γερμανία (ως το 1706 και 1710-12), Ιταλία (1706-1710) και Αγγλία (από το 1712 ως το θάνατό του). Οι επιρροές που δέχτηκε φανερώνουν μία πολύπλευρη μουσική προσωπικότητα με ευδιάκριτα, ωστόσο, χαρακτηριστικά γραφής, που θεμελιώνουν ένα σαφές προσωπικό ύφος, το οποίο σχηματοποιείται ανάλογα με το συνθετικό είδος στο οποίο αναφέρεται κάθε φορά: όπερα, ορατόριο, ορχηστρική οργανική μουσική, μουσική δωματίου, έργα για πληκτροφόρα, κλπ.¹² Το γερό υπόβαθρο της αρμονικής και αντιστικτικής τεχνικής του Händel ήταν και σε μεγάλο βαθμό απόρροια των μουσικών

¹² Ενδεχομένως, ο καλύτερος τρόπος για να περιηγηθεί κανείς στην τεράστια διεθνή βιβλιογραφία για τη ζωή, το έργο και πλήθος ειδικότερων ζητημάτων για τον Händel, και να αναζητήσει έπειτα τα ειδικά ζητήματα που τον ενδιαφέρουν περισσότερο, είναι μέσω μίας δίγλωσσης (αγγλικά – γερμανικά) έκδοσης, που εξυπηρετεί αυτόν ακριβώς τον σκοπό: Hans Joachim Marx (επιμ.), *International Handel Bibliography / Internationale Händel-Bibliographie (1959-2009)*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 2009.

σπουδών του στην πόλη Halle, με τον οργανίστα και συνθέτη Friedrich Wilhelm Zachow (1663-1712), τον οποίο ο νεαρός Händel διαδέχτηκε στην Liebfrauenkirche στα 1702. Η διάχυτη μελωδικότητά του δεν είναι ξένη προς το ιταλικό ύφος, φανερώνοντας τη συνάφεια του Händel με τους σημαντικότερους Ιταλούς συνθέτες της εποχής (Scarlatti, Corelli) κατά την παραμονή του στη Ρώμη, τη Νάπολη, τη Φλωρεντία και τη Βενετία, όπου έγραψε σημαντικά δραματικά έργα (όπερες, καντάτες, ορατόρια) και εξασκήθηκε ιδιαίτερα στη μελοποίηση του ιταλικού κειμένου. Το πρότυπο της γαλλικής εισαγωγής σε όπερες και ορατόρια, όπως και η επεξεργασία χορών σε οργανικές σουίτες, φανερώνουν γαλλικά πρότυπα. Τέλος, οι επιρροές του Purcell και των επιγόνων του αγγλικού μπαρόκ, μέρος του οποίου αποτελεί και ο ίδιος ο Händel (1712-1759), μπορούν σποραδικά να ανιχνευθούν σε δομικά και αισθητικά χαρακτηριστικά έργων όπως στην αρχική εκδοχή (ως μάσκα) του *Acis and Galatea*, HWV 49a και του ορατορίου *Semele*, HWV 58 (σε όψεις μουσικής δραματοποίησης και πραγματολογικά χαρακτηριστικά του αγγλικού κειμένου), ή σε χρήση και προσαρμογή τοπικών μουσικών ειδών, όπως το φωνητικό *anthem* ή το οργανικό *voluntary*¹³ για πληκτροφόρα.

Τα παραδείγματα φούγκας και αυστηρών μιμητικών τεχνικών στον Händel είναι φυσικά πολλά. Πιο περιορισμένου αριθμού είναι, ωστόσο, τα έργα που μπορούν να θεωρηθούν πλήρεις φούγκες κατά το πρότυπο του όψιμου μπαρόκ (όσο μπορεί αυτό να αντιπροσωπεύεται από το έργο του, σύγχρονου προς τον Händel, Bach) και ακόμη λιγότερα αυτά που φέρουν τον τίτλο «φούγκα» σε αυτόνομα έργα, σε συλλογές ή σε χρήση μέσα σε σουίτες, τρίο-σονάτες, concerti grossi, εισαγωγές από όπερες, ορατόρια, anthems, κλπ. Διαφορετική είναι η περίπτωση των χορωδιακών φουγκών μέσα στα ορατόρια όπου συναντάται πλήθος περιπτώσεων παραλλαγής και διεύρυνσης τεχνικών φουγκάτο με πολύ ενδιαφέροντα αποτελέσματα. Κάποιες από αυτές χαρακτηρίζουν ιδιαίτερα το ύφος του Händel.

Ξεκινώντας από τη μουσική για πληκτροφόρα (τσέμπαλο, όργανο) αναφερόμαστε σε συνθετική παραγωγή του Händel έως το 1720 περίπου, καθώς μετά αφοσιώθηκε πλέον στα φωνητικά δραματικά είδη. Έντεκα εκτεταμένες αυτόνομες φούγκες ανήκουν στην περίοδο 1717-1720.¹⁴ Εξ' αυτών πέντε χρησιμοποιήθηκαν σε μία συλλογή από 8 σουίτες που ο Händel εξέδωσε στα 1720 (*Suites de Pieces pour le Clavecin – Première Volume*, HWV 426-433), ενώ οι υπόλοιπες έξι εμφανίζονται στα 1735 να εκδίδονται με τον τίτλο *Six Fugues or Voluntaries* (HWV 605-610). Στη *Σουίτα* αρ. 2 σε φα μείζονα (HWV 427), έχουμε μία πολύ ενδιαφέρουσα φούγκα, η οποία μάλιστα προκάλεσε και το ενδιαφέρον του γνωστού θεωρητικού H. Schenker, ο οποίος σκόπευε να την συμπεριλάβει στις αναγωγικές του αναλύσεις.¹⁵ Η Έκθεση της τρίφωνης αυτής φούγκας εμφανίζει δύο σταθερά αντιθέματα. Το πρώτο έρχεται με την απάντηση (μέσον του μέτρου 3) και το δεύτερο με την επόμενη είσοδο του θέματος στην ψηλότερη φωνή (άρση του μ. 7).

¹³ *Voluntary*: είδος μουσικής σύνθεσης για εκκλησιαστικό όργανο και για χρήση εντός της λειτουργίας. Το ύφος μπορεί να είναι ελεύθερο και αυτοσχεδιαστικό, άλλοτε αυστηρό και αντιστικτικό σε μορφή φούγκας (όπως στα *Six Fugues or Voluntaries* του Händel), ενώ συχνά υπάρχει τμηματοποίηση σε 2 ή 4 μέρη. Για περισσότερες πληροφορίες για το είδος και τη χρήση του από τον Händel: H. Diacke Johnstone, «Handel's Organ Voluntaries». *The Musical Times*, Vol. 127 (1986), 47-51.

¹⁴ Βλ. σχετικά και Terence Best, «Handel and the keyboard», στο: D. Burrows (επιμ.), *The Cambridge Companion to Handel*. Cambridge University Press, Cambridge 1997, 208-223.

¹⁵ Heinrich Schenker, *Five Graphic Music Analyses*, F. Salzer (μτφ.), Dover Publications, Νέα Υόρκη 1969, 19.



Παράδειγμα 8: G. F. Händel, *Suite II* – Fuga in F, μ. 1-8 [θέμα (Θ), απάντηση (Απ.), αντίθεμα 1 (Αντ. 1), αντίθεμα 2 (Αντ. 2)].

Τα δύο αντιθέματα συμπληρώνουν ρυθμικά και μοτιβικά το θέμα αλλά και αλληλοεπικαλύπτονται. Το αντίθεμα 2 δίνει το βασικό υλικό και για τα τέσσερα επεισόδια της φούγκας. Η συχνότητα χρήσης του από τον Händel το αναδεικνύει ως το κύριο αντίθεμα της φούγκας.



Παράδειγμα 9α: G. F. Händel, *Suite II* – Fuga in F, τριπλή αντίστιξη θέματος, αντιθέματος 1 και αντιθέματος 2.

Τα δύο αντιθέματα εμφανίζονται σε διαφορετικές θέσεις φωνών μέσα στην εξέλιξη της φούγκας, σε σχέση με τις εμφανίσεις θέματος και (τονικής) απάντησης. Αυτό σημαίνει ότι είναι γραμμένα σε τριπλή αντίστιξη, πράγμα που επιβεβαιώνεται επτά φορές κατά τη διάρκεια του έργου.

Μέτρα	6	9	15	21	35	44	46
Φωνή I	Αντ. 2	Απ.	Αντ. 1	Αντ. 2	Θ	Θ	Αντ. 1
Φωνή II	Αντ. 1	Αντ. 2	Θ	Αντ. 1	Αντ. 2	Αντ. 2	Αντ. 2
Φωνή III	Θ	Αντ. 1	Αντ. 2	Θ	Αντ. 1	Αντ. 1	Θ

Παράδειγμα 9β: G. F. Händel, *Suite II* – Fuga in F, τριπλή αντίστιξη θέματος, αντιθέματος 1 και αντιθέματος 2.

Η αναγωγική υφή της τριπλής αντίστιξης ως προς τη διαδοχή αρμονικών βαθμίδων, αποδίδεται από το παρακάτω γράφημα σενκεριανού τύπου του W. Renwick.¹⁶



Παράδειγμα 9γ: G. F. Händel, *Suite II* – Fuga in F, τριπλή αντίστιξη θέματος, αντιθέματος 1 και αντιθέματος 2.

Ωστόσο ένα χαρακτηριστικό της γραφής του Händel είναι ότι τα δύο αντιθέματα παρά τη σταθερότητά τους δεν ολοκληρώνουν την πτώση απέναντι στο θέμα (ή την απάντηση) με το ίδιο μοτιβικό υλικό (βλ. Παρ. 10^α). Με άλλα λόγια, παραμένουν σταθερά κατά ένα τμήμα του θέματος, πράγμα που σαφώς διαχωρίζει τη γραφή του Händel από αυτή του Bach. Ο λόγος που ο Händel προβαίνει σε μία τέτοια τμηματοποίηση της σταθερότητας των επανεμφανίσεων του αντιθέματος απέναντι στο θέμα, είναι για να δικαιολογήσει και να στηρίξει αρμονικά μοτιβικές παραλλαγές του ίδιου του θέματος, πράγμα που αποκαλύπτει και μία γενικότερη ελευθεριότητα που επιβάλλει στη μοτιβική οργάνωση του βασικού υλικού του, στο πλαίσιο, ωστόσο, μίας αυστηρής δομικής οργάνωσης.



Παράδειγμα 10: G. F. Händel, *Suite II* – Fuga in F, μ. 21 (β' μισό) – 23.

Στο παραπάνω παράδειγμα τριπλής αντίστιξης θέματος, αντιθέματος 1 και 2, το θέμα (κάτω φωνή) μεταβάλλεται μοτιβικά στην αρχή του μ. 23, αλλά το υλικό του δεν χάνεται. Μεταβαίνει στο αντίθεμα 2 (άνω φωνή) το οποίο διακόπτει τη δική του ροή για να συνεχίσει με το υπόλοιπον του θέματος (κατά μία 3^η μ ψηλότερα για λόγους αντίστιξης με τη μεσαία φωνή).

Οι τρίο-σονάτες του Händel ακολουθούν τον τύπο της sonata da chiesa, συνεπώς το 2^ο μέρος τους είναι ένα allegro τύπου φουγκάτο.¹⁷ Παρατηρώντας όλες τις σονάτες των op. 2 (1717-18) και op. 5 (1739) παρατηρούμε ότι η αυστηρή μίμηση αναπτύσσεται μόνο στα δύο σολιστικά όργανα (κατά κύριο λόγο 2 βιολιά ή όμποε και βιολί) και η γραμμή του continuo αποτελεί εν πρώτοις αρμονική συνοδεία, γι αυτό και εισάγεται συχνά με την πρώτη φωνή. Αυτό διαφοροποιεί τις τρίο-σονάτες του Händel από τις αντίστοιχες προγενέστερες του Purcell, στις οποίες, όπως είδαμε, η ανεξάρτητη γραμμή

¹⁶ William Renwick, «Hidden fugal paths: a schenkerian view of Handel's F major fugue (Suite II)», *Music Analysis*, Vol. 14, no. 1 (1995), 49-67. Το παράδειγμα είναι στη σ. 58.

¹⁷ Βλ. σχετικά: Malcolm Boyd, «Handel's chamber music», στο: D. Burrows (επιμ.), *The Cambridge Companion to Handel*. Cambridge University Press, Cambridge 1997, 182-192.

μπάσσου (ως bass viol) διαχωρίζεται σε ξεχωριστό πεντάγραμμο από το continuo σχηματίζοντας 3φωνες φουγκάτο δομές. Κάτι τέτοιο, ωστόσο, δεν φαίνεται να ισχύει αντίστοιχα στα concerti grossi του Händel, όπως για παράδειγμα στις συλλογές των opus 3 (1734) και opus 6 (1740). Η εναλλαγή μεταξύ concertino και ripieno δίνει πολλαπλές δυνατότητες φουγκάτο τμημάτων (και όχι μόνο στα γρήγορα μέρη) σε 3φωνη και 4φωνη υφή, ενώ εμφανίζονται και περιπτώσεις φούγκας με δύο θέματα σε διπλή αντίστιξη.

Andante.

Violino I.
conc. e rip.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Bassi.

Solo.

Tutti.

6 6 7 6

Παράδειγμα 11: G. F. Händel, *Concerto Grosso op. 3*, Andante, μ. 1-7. Φούγκα με 2 θέματα.

Στις εισαγωγές από τις όπερες και τα ορατόριά του ο Händel κατά κύριο λόγο υιοθετεί το πρότυπο της γαλλικής εισαγωγής. Το μεσαίο γρήγορο τμήμα, δίνει τη δυνατότητα για μία πιστή, ή και πιο ελεύθερη, δομική διαμόρφωση φούγκας. Στην εισαγωγή από το ορατόριο *Μεσσίας*, η είσοδος της 3ης φωνής στην Έκθεση της φούγκας, η οποία είναι η φωνή του continuo, γίνεται ταυτόχρονα με την είσοδο της 4ης φωνής που έχει ελεύθερη αντίστιξη. Έτσι από την 2φωνη υφή (απάντηση + αντίθεμα) πάμε κατευθείαν στην 4φωνη.

Allegro moderato

≈



Παράδειγμα 12: G. F. Händel, *Μεσσίας*, Εισαγωγή (Sinfony), μ. 16-23.

Ένα άλλο παράδειγμα στην υφή της φούγκας από την εισαγωγή του *Μεσσία* είναι η εναλλαγή τεχνικής μέσα στο ίδιο επεισόδιο, που δημιουργεί την αίσθηση δύο διαδοχικών ανεξάρτητων επεισοδίων. Στα μ. 41-46 η υφή αλυσίδας διαμορφώνεται με υλικό από το τέλος του θέματος. Από το μ. 47 έχουμε μίμηση της κεφαλής του θέματος με ισοκράτη.



Παράδειγμα 13: G. F. Händel, *Μεσσίας*, Εισαγωγή (Sinfony), μ. 41-48.

Οι τεχνικές θεματικής παράθεσης στα χορωδιακά του *Μεσσία* εμφανίζουν μία μεγάλη ποικιλία αφαιρετικότητας ή εμπλουτισμού της αντιστικτικής πλοκής, πλησιάζοντας ή απομακρυνόμενες από τυπικά δομικά φουγκάτο σχήματα. Για παράδειγμα, η απάντηση μπορεί να διαδέχεται το θέμα μονοφωνικά, χωρίς αντίθεμα.

And he shall pu - ri - fy, and he shall pu - ri - fy the sons

of Le - vi,

And he shall pu - ri - fy, and he shall pu - ri - fy

Παράδειγμα 14: G. F. Händel, *Μεσσίας*, αρ. 6, χορωδιακό «And He shall purify», μ. 1-8.

Εντούτοις, πολύ γρήγορα και χωρίς να έχει ολοκληρωθεί η 4φωνη Έκθεση, μπορούμε να ακούσουμε θέμα με αντίθεμα (άλτο – τενόρο) και εισόδους θέματος και απάντησης με stretto (σοπράνο – μπάσο). Όλα αυτά συμβαίνουν μέσα σε τρία μέτρα.

and he shall pu - ri - fy_____

he shall pu - ri - fy_____ the sons_____

_____ of Le - - vi, _____

_____ and he shall pu - ri - fy____, and

Παράδειγμα 15: G. F. Händel, *Μεσσίας*, αρ. 6, χορωδιακό «And He shall purify», μ. 13-16.

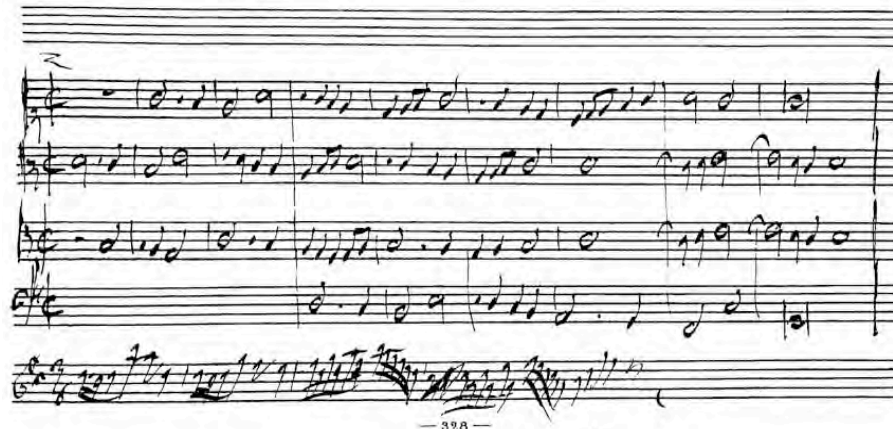
Η αντιστικτική δεινότητα του Händel του δίνει δυνατότητες να δημιουργεί ολόκληρες μιμητικές ενότητες με ασήμαντα μοτιβικά στοιχεία. Η χρήση μίας απλά πεποικιλμένης καθυστέρησης μπάσου (τύπου '2-3') που ακολουθείται από την αναστροφή της (ως '4-3'), αναδεικνύει μία ενότητα συνεχών μιμήσεων με καθυστερήσεις, έκτασης 6 μέτρων.

The first system of musical notation for 'The Little Boat' is shown. It consists of a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody in the treble staff starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a half note B4, and a quarter note A4. The bass staff starts with a quarter note G2, a quarter note F2, a half note E2, and a quarter note D2. Below the bass staff, the fingerings are indicated: 2 - (3) 4 . 3.

[illegible]

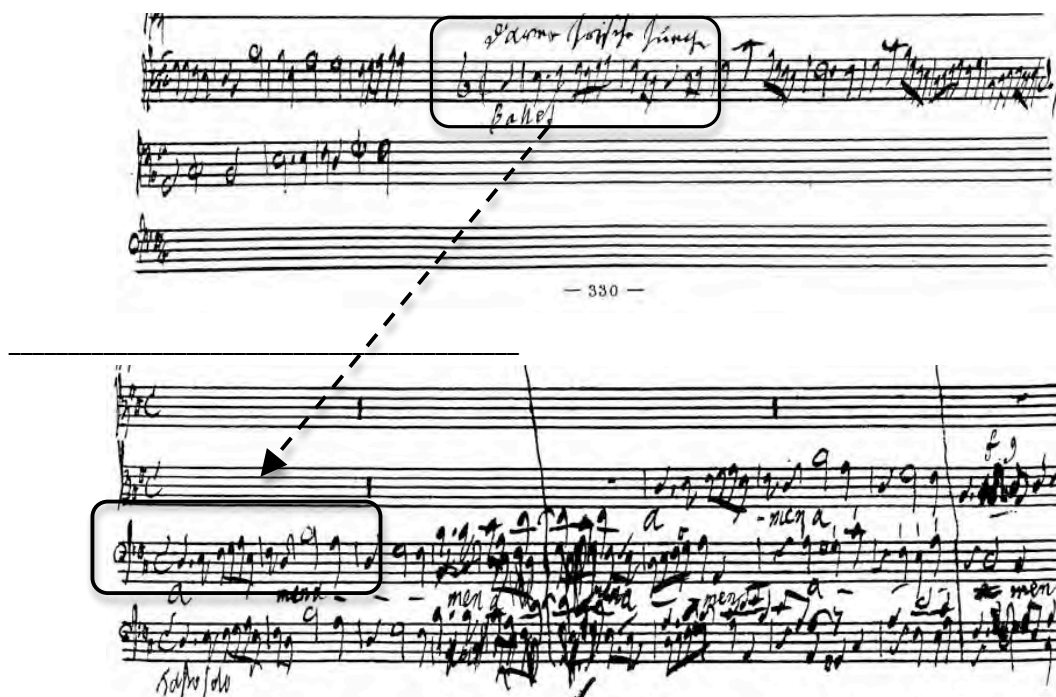
Παράδειγμα 16: G. F. Händel, *Μεσσίας*, αρ. 15, χορωδιακό «Glory to God», θεματικό υλικό μίμησης και μ. 10-19.

Στο ιδιόχειρο χειρόγραφο του έργου, εκδομένο στο Αμβούργο το 1892, διαφαίνεται η σημασία της φούγκας για τον συνθέτη. Στις σελίδες 326-329 της έκδοσης παρατίθενται σχεδιάσματα από έξι φωνητικές φούγκες χωρίς κείμενο οι οποίες επρόκειτο να χρησιμοποιηθούν στον *Μεσσία* αλλά τελικά παρέμειναν σε αυτήν τη μορφή, εκτός του έργου.¹⁸



Παράδειγμα 17: G. F. Händel, *Messiah*, αυτόγραφο. Σχέδιο 4φωνης χορωδιακής φούγκας και γραμμή βιολιού (σ. 326 της έκδοσης).

Στη σελίδα 350 του χειρόγραφου εμφανίζεται σκίτσο για την φούγκα του τελικού χορωδιακού, η οποία αντιστοιχεί στο μοτίβο εισόδου του «Amen». Η αντιπαραβολή με τη χειρόγραφη σελίδα του τελικού χορωδιακού (σ. 252) το αποδεικνύει.



Παράδειγμα 18: G. F. Händel, *Messiah*, αυτόγραφο (σ. 330 και 252).

¹⁸ Επιμέλεια έκδοσης Friedrich Chrysander, εκδοτικός οίκος Getruidt bei Strumper & Co., Αμβούργο 1892. Το αυτόγραφο του έργου φυλάσσεται στη συλλογή της Βρετανικής Βιβλιοθήκης (The British Library, κωδικός R.M.20.f.2., f.132v).

Ο Händel ήταν γνωστός για τους δανεισμούς υλικού από άλλους συνθέτες και την μετάπλαση και χρήση του σε δικά του έργα. Ας εξετάσουμε μία περίπτωση πιθανού μουσικού δανεισμού σε ένα πολύ γνωστό απόσπασμα: το 2^ο θέμα από το πιο διάσημο χορωδιακό του Μεσσία, το περίφημο «Hallelujah». Παρατηρώντας το Allegro, 3^ο μέρος από το *Concerto Grosso opus 6*, αρ. 1 του Arcangelo Corelli (1653-1713) ήδη διαφαίνεται μία ομοιότητα σε σχέση με το χορωδιακό απόσπασμα.



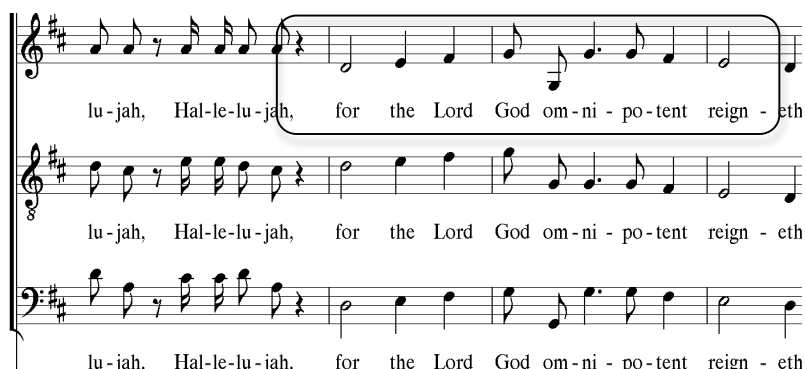
Παράδειγμα 19α: A. Corelli, *Concerto Grosso opus 6*, αρ. 1: Allegro (μ. 1-6).

Ωστόσο ενδιαφέρον έχει η μεταγενέστερη, χειρόγραφη και ανέκδοτη μελέτη ενός άλλου Ιταλού βιολιστή και συνθέτη του Francesco Maria Veracini (1690-1768) με τίτλο *Il Trionfo della pratica musicale* (1760) όπου, μεταξύ άλλων, προτείνει «βελτιώσεις» σε έργα προγενέστερων συνθετών, εμφανίζοντάς τους συχνά με αναγραμματισμό του ονόματος. Κατά τον μετέπειτα μελετητή του, John Walter Hill,¹⁹ ο Veracini προτείνει μία βελτίωση της παραπάνω φούγκας του Corelli, η οποία εμφανίζεται με τον τίτλο '*Fuga vera con un soggetto solo di Gallario Riccoleno*' που ερμηνεύεται ως αναγραμματισμός του Arcangiolo Corelli. Η «βελτίωση» του Veracini έχει ως εξής:



Παράδειγμα 19β: F. M. Veracini, *Il Trionfo della pratica musicale*, «Fuga vera con un soggetto solo di Gallario Riccoleno».

Η εκδοχή αυτή θυμίζει εξαιρετικά το χορωδιακό απόσπασμα από το 'Hallelujah' του χαιντελικού Μεσσία:



Παράδειγμα 19γ: G. F. Händel, *Μεσσίας*, αρ. 42, χορωδιακό «Hallelujah», μ. 17-19.

¹⁹ John Walter Hill, *The Life and Works of F. M. Veracini*, UMI Research Press, Ann Arbor 1979, 300-303.

Ωστόσο, η συγκεκριμένη περίπτωση δανεισμού αμφισβητείται διότι ο Händel ακόμη και αν είχε υπόψη τα *Concerti Grossi opus 6* του Corelli (εκδόθηκαν στα 1714 στο Άμστερνταμ, ένα χρόνο μετά το θάνατο του Ιταλού συνθέτη), είναι πρακτικά αδύνατο να γνώριζε την ανέκδοτη χειρόγραφη μελέτη του Veracini, η οποία γράφηκε ένα χρόνο μετά το θάνατό του. Πέραν αυτού, τόσο η εξέλιξη του φουγκάτου θέματος του Corelli, όσο και η «βελτιωτική» εκδοχή του Veracini εξελίσσονται μοτιβικά, αρμονικά και αντιστικτικά, εντελώς διαφορετικά από το 'Hallelujah' του Μεσσία.²⁰

Η χρήση της μιμητικής αντίστιξης και των τεχνικών φούγκας μέσα στα έργα του **Joseph Haydn (1732-1809)** είναι αρκετά πιο εκτεταμένη και πολυποίκιλη σε σχέση με ό,τι θα ανέμενε ίσως κανείς από έναν εκ των διαμορφωτών του ομοφωνικού ύφους στα πλαίσια του ώριμου 18^{ου} αιώνα, δηλ. της εποχής του κλασικισμού (κάτι που έχει διαπιστωθεί ότι ισχύει εξίσου και για τους άλλους δύο βασικούς θεμελιωτές του κλασικού ύφους, τον Mozart και τον Beethoven). Σύμφωνα με τον φίλο και βιογράφο του, Georg August Griesinger (1769-1845), ο Haydn είχε μελετήσει σε βάθος τις σημαντικές, για εκείνη την εποχή, πραγματείες των Fux (*Gradus ad Parnassum*, 1725) και Mattheson (*Der Vollkommener Kapellmeister*, 1739),²¹ όπως και θεωρητικά κείμενα των Marpurg και Kirnberger. Επίσης, είχε συνδεθεί φιλικά με τον εξέχοντα θεωρητικό και συνθέτη της εποχής Johann Georg Albrechtsberger (1736-1810) τον οποίο και συνέστησε στο νεαρό Beethoven - ο οποίος έκανε έως τότε μαθήματα αντίστιξης μαζί του - ως τον επόμενο καθηγητή του στη Βιέννη στα 1794.²²

Τα περίπου τριάντα χρόνια που πέρασε ο Haydn στην υπηρεσία της οικογένειας Esterházy (1761-1790) και η εξαρτημένη σχέση εργασίας η οποία είχε με τους εργοδότες του, έπαιξε οπωσδήποτε ρόλο στην εξέλιξη της εργογραφικής του παραγωγής και, εν μέρει, της μουσικής του γλώσσας. Μελετητές του ύφους του συνθέτη υποστηρίζουν ότι αν ο Haydn ήταν, για παράδειγμα, συνθέτης της βιεννέζικης Αυλής, η ποσοτική εμφάνιση της φούγκας στο έργο του θα ήταν μεγαλύτερη. Κάτι τέτοιο είναι σε ένα βαθμό αναμενόμενο, για την εποχή του κλασικισμού πάντα, σε φωνητικά θρησκευτικά έργα όπως ορατόρια, λειτουργίες,²³ αλλά περισσότερο ενδιαφέρον έχει να εντοπίσουμε τα ποιοτικά και ποσοτικά χαρακτηριστικά των τεχνικών μιμητικής αντίστιξης και φούγκας που ο Haydn εφαρμόζει στα κατεξοχήν είδη του κλασικισμού όπως οι συμφωνίες ή, κυρίως, τα κουαρτέτα του.²⁴

²⁰ Ralph Leavis, «Three impossible Handel borrowings», *The Musical Times*, Vol. 123 (1982), 470-71.

²¹ Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Λειψία 1810. Το απόσπασμα που αφορά στην κατάρτιση του Haydn στην αντίστιξη, αναδημοσιεύεται στο: Warren Kirkendale, *Fugue and Fugato in Rococo and Classical Chamber Music*, Duke University Press, Durham 1979, 137-38.

²² Alfred Mann, «Beethoven's contrapuntal studies with Haydn», *The Musical Quarterly*, Vol. 56, no. 4, (1970), 711-726. Η αναφορά στη σχέση Haydn - Albrechtsberger στις σ. 721-22.

²³ Βλέπουμε, για παράδειγμα, ως αναμενόμενες τις 4φωνες χορωδιακές φούγκες στο Kyrie και το Credo (*Et vitam Venturi*) της *Λειτουργίας σε σι ύφεση μείζονα (Theresienmesse)*, Hob. XXII/12 (1799). Στο ορατόριο *Οι Εποχές* (1801), επίσης εμφανίζονται αυτόνομες χορωδιακές φούγκες π.χ. στα αποσπάσματα «Uns spriesset Überfluss» και «Ehre, Lob und Preis seid ihr». Στο ορατόριο *Η Δημιουργία*, ωστόσο, η επεξεργασία της χορωδιακής φούγκας γίνεται αποσπασματικά και σε εναλλαγή με τους φωνητικούς σολίστες, συνήθως σε σύντομα φουγκάτο τμήματα (στα τμήματα αρ. 2 «Verzweiflung Wut und Schreker», ή αρ. 11 «Und Seiner Hände Werk»). Η μόνη εκτεταμένη και αυτόνομη χορωδιακή φούγκα έρχεται προς το τέλος του έργου, στο αρ. 28 «Vollendet ist das grosse Werk». Βλ. σχετικά και: Stephen Town, «Toward an Understanding of Fugue and Fugato in the Masses of Joseph Haydn», *Journal of Musicological Research*, vi (1986), 311-51.

²⁴ Πέραν της ειδικής βιβλιογραφίας που παρατίθεται στη συνέχεια και η οποία αφορά ειδικά ζητήματα υφής και μουσικής γλώσσας του Haydn (αντίστιξη και τεχνικές φούγκας), και με την πεποίθηση ότι δεν έχει νόημα εδώ να προταθεί μία βιβλιογραφία γενικού ενδιαφέροντος για τον συνθέτη, παρατίθεται μία

Ο παρακάτω πίνακας είναι ενδεικτικός για τη χρήση φούγκας ή φουγκάτων τμημάτων σε τμήματα των παραπάνω τύπων έργων του Haydn:

Φούγκα	
Συμφωνίες	no. 3 (1760) no. 40 (1763) no. 70 (1779)
Κουαρτέτα	opus 20 / no. 2, 5, 6 (1772) opus 50 / no. 4 (1787)
Φουγκάτο	
Συμφωνίες	No. 101 (1794)
Κουαρτέτα	opus 55 / no. 1 (1788) opus 64 / no. 5 (1790) opus 76 / no. 6 (1797)

Επίσης, αξιοσημείωτη και εκτενής είναι η χρήση φουγκών και φουγκάτων τμημάτων στα 126 τρίο με baryton που έγραψε ο Haydn για τον πάτρωνά του, πρίγκηπα Nicholas Esterházy, ο οποίος ήταν εκτελεστής του οργάνου, μεταξύ 1765 και 1774. Αναφέρουμε σχετικά τμήματα φούγκας στα τρίο αρ. 97, 101, 114 και τμήματα φουγκάτο στα αρ. 33, 40, 53, 56, 60, 67, 71, 75 και 81.²⁵

Οι τρεις φούγκες που εμφανίζονται στα finale των κουαρτέτων αρ. 2, 5 και 6 του opus 20 διαμορφώνονται σε μία περίοδο ωριμότητας του συνθέτη (1772) όπου η αντιστικτική επεξεργασία, υπό ένα φαινομενικά ακαδημαϊκό πλαίσιο, συνυπάρχει με μέρη ομοφωνικότερης διαλεκτικής του τύπου «μορφή-σονάτα». Οι επικρίσεις περί ακαδημαϊσμού που έχουν διατυπωθεί για τα συγκεκριμένα finale, δεν αφορούν στον χαρακτήρα της αντιστικτικής επεξεργασίας, αλλά περισσότερο στους ιταλικούς υπότιτλους για τις φούγκες, οι οποίες αναφέρονται ως «Fuga a due soggeti» (για το κουαρτέτο αρ. 5), «Fuga a tre soggeti» (για το αρ. 6) και «Fuga a 4 soggeti» (για το αρ. 2). Η ορθότητα στη χρήση φούγκας με 2, 3 και 4 θέματα φαίνεται να είχε απασχολήσει θεωρητικούς ήδη από τον 19^ο αιώνα, με ερωτήματα του τύπου π.χ. «φούγκα με 3 θέματα» ή «φούγκα με θέμα και 2 αντιθέματα»;²⁶ Όπως και να 'χει, η αριθμητική πληθωρικότητα του θεματικού υλικού στις φούγκες των κουαρτέτων opus 20 δεν

ενδεικτική βιβλιογραφία επάνω στο συγκεκριμένο δείγμα εργογραφίας του, όπου και το παρόν κείμενο επικεντρώνεται: William Drabkin, *A Reader's Guide to Haydn's Early String Quartets*, Greenwood Publishing Group, Westport CT 1999. Floyd Grave & Margaret Grave, *The String Quartets of Joseph Haydn*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη – Οξφόρδη 2006. Ethan Haimo, *Haydn's Symphonic Forms: Essays in Compositional Logic*, Claredon Press, Οξφόρδη 1995. Hans Keller, *The Great Haydn Quartets: Their Interpretation*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 1993.

²⁵ Όπως αναφέρει η Susan Wollenberg, στα τρίο με baryton οι φούγκες και τα φουγκάτα τμήματα εμφανίζουν έναν ακαδημαϊσμό ασυνήθιστο για το ύφος του Haydn, ο οποίος δικαιολογείται τόσο από την επίδραση της αντίστιξης του Fux στον συνθέτη, όσο και από την ύπαρξη ενός προγενέστερου αντίστοιχου γερμανικού ρεπερτορίου στην αυγή της κλασικής εποχής (Fux, Tuma, Salviati, Wagenseil, Monn). Χαρακτηριστικά στοιχεία είναι η χρήση cantus firmus, η χρήση «ειδών» αντίστιξης, οι αλυσίδες σε τύπο κανόνα, θέματα με συνεχή βηματική κίνηση, μίξη αυστηρής και ελεύθερης αντίστιξης, διμερής μορφή φούγκας και, κυρίως, έλλειψη ενός εύκολα αναγνωρίσιμου προσωπικού ύφους [Susan Wollenberg, «Haydn's Baryton Trios and the 'Gradus'». *Music & Letters*, vol. LIV, no. 2 (1973), 170-178]. Τα πράγματα, ωστόσο, φαίνεται να αλλάζουν σημαντικά μετά το 1770, με τις φούγκες των κουαρτέτων opus 20.

²⁶ Βλ. σχετικά Kirkendale, *Fugue and Fugato...*, ό.π., 142 (ο συγγραφέας παραθέτει απόψεις που εκφράστηκαν από τους Langlé, Morigi και Cherubini).

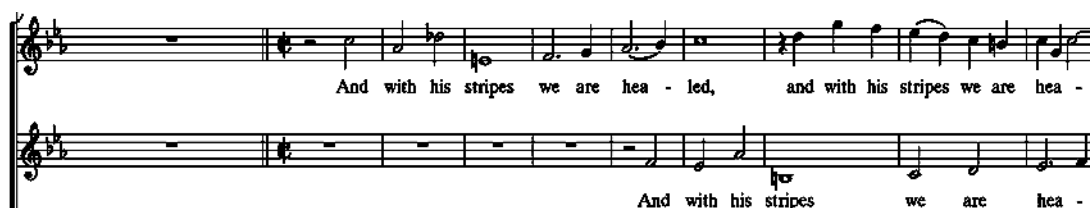
δημιουργεί καμία σύγχυση στην καθαρότητα της αντιστικτικής επεξεργασίας. Όλα τα στοιχεία της μπαρόκ φούγκας υπάρχουν εδώ: η πλήρης 4φωνη έκθεση θέματος – απάντησης, τα μετατροπικά επεισόδια με υλικό θέματος - αντιθέματος (ή 2^{ου} / 3^{ου} / 4^{ου} θέματος), η χρήση *stretto* και *ισοκράτη*, η διαφοροποίηση υφής μεταξύ εισόδων θέματος και επεισοδίων (με τα επεισόδια να αναπτύσσουν ομοφωνικότερες ενότητες, συχνά με αραίωση φωνών) και οι είσοδοι θέματος μετά την Έκθεση σε γειτονικές τονικότητες (σχετική μείζονα, υποδεσπόζουσα). Η χρήση πολλαπλού θεματικού υλικού (είτε ως συμπληρωματικά θέματα είτε ως σταθερά αντιθέματα) δίνει στον Haydn τη δυνατότητα να εμφανίσει θαυμάσιες επεξεργασίες διπλής και τριπλής αντίστιξης με θεματική μεταμόρφωση.

Η εντυπωσιακότερη φούγκα από το opus 20 είναι το finale του κουαρτέτου αρ. 5. Ένα σκοτεινό κουαρτέτο σε φα ελάσσονα, όχι αναμενόμενο για το ύφος του Haydn εκείνης της περιόδου, με μία εξίσου σκοτεινή, δραματική φούγκα όπου το 1^ο θέμα εμφανίζει το χαρακτηριστικό διάστημα της 7^{ης} ελαττωμένης.²⁷



Παράδειγμα 20α: J. Haydn, *Κουαρτέτο εγχόρδων opus 20, no. 5, IV. Fuga a due soggetti*, μ. 1-13.

Δε γνωρίζουμε αν ο Haydn επιχειρεί με το συγκεκριμένο θέμα μία ιστορικιστική αναφορά στην μουσική μπαρόκ, πάντως η χρήση του συγκεκριμένου μοτίβου εμφανίζεται τόσο στη φούγκα σε φα ελάσσονα, αρ. 12 από το *Καλώς Συγκερασμένο Πληκτροφόρο* του J. S. Bach (τεύχος II) όσο και στο χορωδιακό «And with His stripes» από τον *Μεσσία* του Händel, επίσης στην ίδια κλίμακα.



Παράδειγμα 20β: G. F. Händel, *Μεσσίας*, αρ. 23, χορωδιακό «And with His stripes» θέμα και απάντηση της φούγκας.

²⁷ Σε ιστορικούς μελετητές συναντάται η άποψη ότι το κουαρτέτο αρ. 5 σε φα ελάσσονα, από το opus 20 του Haydn αποτελεί και μία ελεγειακή αφιέρωση για το θάνατο της θετής κόρης του φίλου του και σπουδαίου συνθέτη Christoph Willibald Gluck (1714-1787). Τη σύνδεση αυτή επιχείρησε αρχικά ο μαθητής του Haydn, Ignace Pleyel (1757-1831), ο οποίος αναφέρει στα απομνημονεύματά του ότι ο Haydn παρουσίασε το κουαρτέτο στον Gluck την άνοιξη του 1776, ακριβώς την εποχή που πέθανε η θετή κόρη του τελευταίου και ότι το ζοφερό και μελαγχολικό κλίμα του έργου σχετίζεται άμεσα με αυτό το δυσάρεστο γεγονός [Daniel Heartz, *Haydn, Mozart and the Viennese School, 1740-1780*, Norton & Co., Νέα Υόρκη 1995, 337-338].

Η φούγκα του Haydn αναπτύσσεται αρμονικά στα πλαίσια της τονικής (φα ελάσσονα) και της δεσπόζουσας (ντο ελάσσονα), ενώ η επεξεργασία των επεισοδίων την οδηγεί και σε εισόδους θέματος από την υποδεσπόζουσα (σι ύφ. ελάσσονα). Περάσματα, διαμέσου κύκλου 5^{ων}, έχουμε και από τη σχετική μείζονα (λα ύφ.). Πρέπει επίσης να επισημανθεί ότι όλη σχεδόν η φούγκα εξελίσσεται σε ένα χαμηλό πλαίσιο δυναμικής (*sempre sotto voce*), με εξαίρεση μία ημίπτωση στο μ. 111 που οδηγεί στην παράθεση των strettι και έναν δίφωνο κανόνα μεταξύ 1^{ου} βιολιού και τσέλου που αναπτύσσεται σε *ff* στα μ. 145-159. Έχουμε 38 εισόδους θέματος – απάντησης, με τις δύο από αυτές σε διαστηματική αντιστροφή, και εμφάνιση τεσσάρων διαφορετικών τύπων stretto, ενώ τα επεισόδια αναπτύσσονται κυρίως από το υλικό του 2^{ου} θέματος και την κίνηση ζεύγους ογδών στο τέλος του 1^{ου} θέματος.

Το finale από το κουαρτέτο αρ. 2, «Fuga a quattro soggetti», κινείται σε τελείως διαφορετικό κλίμα. Εύθυμο και γεμάτο χάρη, αναπτύσσεται επάνω σε μία κατιούσα μοτιβική χρωματική κίνηση ογδών, με χρήση συγκοπών και περασμάτων 16^{ων} που τονίζουν την χορευτική κίνηση του μέτρου 6/8. Παρ' όλη τη συσσύρευση θεματικού υλικού και τις τεχνικές πολλαπλής αναστρεφόμενης αντίστιξης που αναπτύσσονται, η υφή είναι διάφανη και η κίνηση των φωνών ευδιάκριτη και προσαρμοσμένη στο πρότυπο της χορευτικής κίνησης.

Fuga a 4 Soggetti IV

Allegro Θέμα 1 Απάντηση 2

Παράδειγμα 21: J. Haydn, Κουαρτέτο εγχόρδων opus 20, no. 2, IV. Fuga a quattro soggetti, μ. 1-12 .

Στη φούγκα αυτή ο Haydn ελαφραίνει σημαντικά την αντιστικτική υφή στα επεισόδια, κινούμενος έως και με 2 + 2 φωνές διαλογικά, ακόμη και μόνο με την κεφαλή του 1^{ου} θέματος σε παράλληλες 3^{ες} (μ. 50-55). Τονίζοντας το χορευτικό ρυθμό, δε διστάζει να δημιουργήσει ημίολα στα μ. 83-87, βασισμένα και πάλι στο αρχικό μοτίβο των χρωματικών ογδών. Επισημαίνεται ότι και σε αυτή τη φούγκα, παρά το διαφορετικό της ύφος, επικρατούν χαμηλά επίπεδα δυναμικής, όπως υποδεικνύεται και πάλι από την ένδειξη *sempre sotto voce*.

Η τελευταία οργανική φούγκα του Haydn συναντάται στο κουαρτέτο αρ. 4 από το opus 50, έργο του 1787. Η επίσημη αφιέρωση στον βασιλιά Φρειδερίκο-Γουλιέλμο II της Πρωσίας, ενδεχομένως να απαιτούσε και μία εμβληματικότητα ύφους, η οποία ώθησε τον Haydn να επιστρέψει στη μορφή της της φούγκας 15 χρόνια μετά το opus 20. Αυτό άλλωστε φαίνεται και στο θέμα, το οποίο, ως προς τη διαστηματική του υφή, εμφανίζει και πάλι την ελαττωμένη 7^η, θυμίζοντας το εμβληματικό finale από το προαναφερθέν κουαρτέτο αρ. 5, opus 20.



Παράδειγμα 22: J. Haydn, *Κουαρτέτο εγχόρδων opus 50, no. 4, IV. Fuga*, μ. 1-4.

Η αυστηρότητα συνυπάρχει με την ελευθεριότητα στη φούγκα αυτού του κουαρτέτου. Για παράδειγμα, η αυστηρότητα της διαστηματικής υφής συνδυάζεται με το ελαφρύ και χορευτικού χαρακτήρα μέτρο 6/8 (θυμίζοντας τη φούγκα του κουαρτέτου αρ. 2 από το opus 20). Αυτό όμως που πραγματικά διαχωρίζει την φούγκα του opus 50 και από τις τρεις φούγκες των κουαρτέτων opus 20, είναι η ευκολία με την οποία χάρη στην επέκταση των επεισοδίων μετατρέπεται σε ένα πλήρως ομοφωνικού τύπου finale. Η έκθεση της φούγκας διαρκεί 9 μέτρα και η επόμενη είσοδος στη σχετική μείζονα έρχεται στο μ. 11. Ακολουθούν είσοδοι στην υποδεσπόζουσα (σι ελάσσονα, μ. 20) και επιστροφή στην αρχική τονικότητα στο μ. 27. Η τελευταία είσοδος έρχεται στο μ. 35, ως απάντηση στη σχετική μείζονα (δηλ. από μι) και ήδη μεταξύ των μ. 30-35, αλλά κυρίως μεταξύ των μ. 37-45, η υφή σταδιακά μεταβάλλεται από αντιστικτική σε καθαρά ομοφωνική. Το εκτεταμένο αυτό επεισόδιο δίνει τη θέση του σε μία τετραπλή είσοδο θέματος - απάντησης με strettì, έκτασης μόλις 4 μέτρων (μ. 46-49) και όλη η υπόλοιπη επεξεργασία (επεισόδιο - coda, μ. 50-87) κινείται στο ίδιο πνεύμα ομοφωνικότητας στην υφή, χωρίς ποτέ να ξαναεπιστρέψει στην αντίστιξη μέχρι και την τελική πτώση. Η εξέλιξη του ύφους του Haydn μέσα στο πλαίσιο διαμόρφωσης του κλασικισμού, αλλά και του ίδιου του είδους του κουαρτέτου, είναι εμφανής εδώ.

Καθώς η μουσική γλώσσα του συνθέτη εξελίσσεται, η μορφή του κουαρτέτου αναπροσαρμόζεται. Αυτό είναι φανερό παρατηρώντας κανείς το πέρασμα του χρόνου αλλά και των έργων που μεσολαβούν μεταξύ της εμφάνισης αυστηρών αντιστικτικών μιμητικών τεχνικών στα κουαρτέτα του opus 20 και του opus 50 (και ιδίως στα ενδιάμεσα κουαρτέτα του opus 33). Είναι ολοφάνερη πια η κυριαρχία της ομοφωνικής γραφής και της περιοδικότητας της θεματικής επεξεργασίας, ενώ ο συνδυασμός τους με αναφορές σε πρότυπα του, όχι και τόσο μακρινού, όψιμου μπαρόκ παρελθόντος, λειτουργούν στην ουσία, μέσα στο έργο του Haydn, ως επιβεβαίωση της νέας πορείας του ύφους της μουσικής στο β' μισό του 18^{ου} αιώνα.

Η επισκόπηση στα βασικά χαρακτηριστικά της συνθετικής γλώσσας του **Felix Mendelssohn – Bartholdy** (1809-1847) είναι αρκετή για να αντιληφθούμε τους λόγους που θεωρείται ως ένας από τους σημαντικότερους εκπρόσωπους του πρώιμου γερμανικού ρομαντισμού: πηγαία λυρικήτητα και εξωτερίκευση των συναισθημάτων, λεπτότητα και ευγένεια ύφους, πλούσια μελωδική γραφή αλλά και ευελιξία στην επεξεργασία της μορφής, είτε πρόκειται για τα κλασικά μοντέλα της συμφωνίας, της σονάτας, του κουαρτέτου και του κοντσέρτου, είτε για έργα με περισσότερο προγραμματικό περιεχόμενο, είτε για πιανιστικές μινιατούρες και συλλογές όπως τα *Τραγούδια χωρίς λόγια*.²⁸ Μία ειδικότερη, ωστόσο, προσέγγιση χαρακτηριστικών του έργου του, αναδεικνύει και λεπτομέρειες που σχετίζονται σε μεγαλύτερο βαθμό με το περιεχόμενο της παρούσας ανακοίνωσης: τις χρήσεις και εφαρμογές μιμητικής αντίστιξης και φούγκας, στα πλαίσια ενός οργανολογικού και μορφολογικού μουσικού ιστορικισμού συχνά με θρησκευτικές προεκτάσεις,²⁹ ο οποίος μεταφέρει και αναπλάθει το πνεύμα της μπαρόκ μουσικής, ή καλύτερα συγκεκριμένων εκπροσώπων της, προς τη σύγχρονη, του συνθέτη, μουσική γλώσσα και τα μέσα της πρώιμης ρομαντικής περιόδου στη γερμανική μουσική.

Ένα κομβικό σημείο στην καριέρα του Mendelssohn, αρχικά ως μαέστρου και ακολούθως και ως συνθέτη, αποτελεί οπωσδήποτε η ιστορική αναβίωση στα *Πάθη κατά Ματθαίον* του J. S. Bach, που ο ίδιος διηύθηνε στο Βερολίνο στις 11 Μαρτίου 1829, πραγματοποιώντας την πρώτη επανεκτέλεση του έργου, 100 χρόνια μετά την πρώτη παρουσίαση του στη Λειψία, ένα γεγονός που σηματοδότησε μια ευρύτατη ανανέωση του μουσικοϊστορικού, εκδοτικού και ερμηνευτικού ενδιαφέροντος για το έργο του μεγάλου Γερμανού κάντορα. Ωστόσο, η επίδραση του έργου του Bach στον Mendelssohn, δεν πρέπει να μας αποσπά από την γνώση και την εις βάθος μελέτη και ερμηνεία που πραγματοποίησε ο τελευταίος στο έργο και του Händel, το οποίο,

²⁸ Αναζήτηση γραπτών πηγών για τη ζωή και το έργο του συνθέτη, στο: John Michael Cooper & Angela R. Mace, *Felix Mendelssohn Bartholdy: A Research and Information Guide*, 2η έκδοση, Routledge, Νέα Υόρκη – Λονδίνο 2010. Γνωστές δημοσιεύσεις γενικού ενδιαφέροντος: R. Larry Todd (ed.), *Mendelssohn Studies*, Cambridge University Press, Cambridge 1992· R. Larry Todd, *Mendelssohn: A Life in Music*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 2003· Peter Mercer-Taylor, *The Cambridge Companion to Mendelssohn*, Cambridge University Press, Cambridge 2004· Clive Brown, *A Portrait of Mendelssohn*, Yale University Press, Νέα Υόρκη 2003.

²⁹ Στις αρχές του 19ου αιώνα ο Leopold von Ranke (1795-1886) θεμελίωσε την σύγχρονη ιστορική επιστήμη με την κριτική επεξεργασία και αντικειμενική έρευνα των πηγών. Ο Ranke υποστήριξε ότι αξιόπιστες πηγές είναι μόνο αυτές της εποχής για την οποία ο ιστορικός γράφει ιστορία. Γι' αυτό σημαντικό έργο του ιστορικού αποτελεί η κριτική και αντικειμενική αξιολόγηση των πηγών του παρελθόντος και κύριο μέλημα του να αποφύγει να εμφυτεύει σύγχρονες αντιλήψεις στο πνεύμα περασμένων αιώνων. Οι κοινωνικές επιστήμες (Ιστορία, Κοινωνιολογία, Ανθρωπολογία κτλ) έπρεπε να αποκτήσουν την αυστηρή μεθοδολογία των θετικών επιστημών. Η ιστορία, που με κομψό λογοτεχνικό ύφος αφηγήθηκε ο Ranke, ήταν ταυτόχρονα επιστημονικός κλάδος, αλλά και πηγή διεύρυνσης και καλλιέργειας του πνεύματος. Η προσέγγιση αυτή στην ιστοριογραφία ονομάστηκε *ιστορικισμός* (ή *ιστορισμός*) και κυριάρχησε στην Γερμανία και τις αγγλοσαξονικές χώρες για περίπου ένα αιώνα. Στη Γαλλία ο ιστορικισμός εμφανίστηκε με τον Fustel de Coulanges, και συνεχίστηκε με τους Ernest Lavisse, Charles Seignobos και Achille Luchaire, που εισήγαγαν στην ιστορική επιστήμη τα πρώτα στοιχεία διεπιστημονικότητας. Ο ιστορικισμός εξαπλώθηκε γρήγορα σε όλα τα πεδία των ανθρωπιστικών επιστημών. Στη μουσική επικεντρώθηκε σε ζητήματα μουσικής επιστημολογίας και πηγών, θεωρίας, αισθητικής αλλά και ένα νέο ιδεολογικό, φιλοσοφικό και επιστημονικό πλαίσιο πάνω στο οποίο διαμορφώθηκε η ιστορική έρευνα (βλ. σχετικά Αναστασία Σιώψη, *Η Μουσική στην Ευρώπη του Δέκατου Ένατου Αιώνα*. Τυπωθήτω, Αθήνα 2005, 22-25). Επίσης: Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, J. Bradford-Robinson (μτφ.), στην εκδοτική σειρά *California Studies in 19th Century Music*, University of California Press, Berkeley 1989, 30-31 (για την αναβίωση του έργου *Πάθη κατά Ματθαίον* του Bach μέσω του Mendelssohn) και 320-327 (για μία κριτική επισκόπηση και αποτίμηση του ιστορικισμού του 19ου αιώνα).

αντίθετα με αυτό του Bach, δεν είχε γνωρίσει τη λήθη ενδιάμεσα. Μεταξύ 1833 και 1837 ο Mendelssohn διασκεύασε και παρουσίασε πέντε ορατόρια του Händel. Μεταξύ αυτών, το *Ισραήλ στην Αίγυπτο* (Düsseldorf, 1833), τον *Σολομώντα* (Κολωνία, 1835) και τον *Μεσσία* (Birmingham, 1837).³⁰ Οι διασκευές και εκδόσεις του Mendelssohn περιελάμβαναν την προσαρμογή της ενορχήστρωσης στα μουσικά σύνολα της εποχής, με προσθαφαίρεση ή αντιμετάθεση μουσικού υλικού σε διαφορετικά όργανα και ομάδες, την αφαίρεση ή μεταφορά του υλικού του basso continuo και την έμμετρη γερμανική μετάφραση από το αγγλικό κείμενο των έργων του Händel.

Η έλξη του Mendelssohn προς την αντίστιξη και η εις βάθος κατάρτισή του στις τεχνικές της σχετίζεται άμεσα με τον βασικό δάσκαλο και μέντορά του στη δεκαετία του 1820, Carl Friedrich Zelter (1758-1832), θαυμαστή του έργου του Bach, αλλά και των Händel, Haydn και Mozart και στενού φίλου και συνεργάτη του Goethe.³¹ Η φούγκα στο έργο του Mendelssohn εντοπίζεται αρκετά νωρίς, στα 1824, με δύο πρώιμες φούγκες για πιάνο, σε σολ ελάσσονα και μι ύφεση μείζονα.³² Το θέμα της φούγκας σε σολ ελάσσονα εμφανίζει μία ιδιαιτερότητα που θα τη δούμε και σε επόμενα έργα του συνθέτη: αρχίζει, αντί της τονικής (ή της δεσπόζουσας), με την υποδεσπόζουσα ντο ελάσσονα πριν καταλήξει, μετατροπικά, στη δεσπόζουσα ρε ελάσσονα.



Ωριμότερη ως προς το περιεχόμενο και την υφή, αλλά και πιο προβληματική ως προς την ερμηνεία της,³³ είναι η χρήση τις φούγκας στα *Έξι Πρελούδια και Φούγκες* για πιάνο, opus 35, που μαζί με τα *Τρία Πρελούδια και Φούγκες* για εκκλησιαστικό όργανο, opus 37, σχηματίζουν μία ομάδα έργων που φανερώνουν, σαφέστερα πλέον, την προσέγγιση του Mendelsohn στο έργο του Bach. Η περίοδος που γράφονται αυτά τα έργα είναι κομβική (1832-1837). Το δε έργο που παρεμβάλλεται μεταξύ τους, ως opus 36, δεν είναι άλλο από το ορατόριο *Άγιος Παύλος* (1836), το κατ' εξοχήν δείγμα μουσικού και θρησκευτικού ιστορικισμού του Mendelsohn, τόσο ως τις αναφορές του στην εκκλησιαστική μουσική του Bach και τον προτεσταντισμό γενικότερα (ιδιαίτερα διαμέσου της ευρείας χρήσης των χορικών), όσο και ως παράδειγμα μουσικής δραματοποίησης επάνω σε θρησκευτικά θέματα, κατά το πρότυπο των ορατορίων του Händel.³⁴ Σε αντίστοιχο βαθμό αυτό ισχύει και για το μεταγενέστερο ορατόριο *Ηλίας*, opus 70 (1846).

Σύμφωνα με τον μελετητή του Mendelsohn, H. C. Woff, το θέμα της φούγκας από το *Πρελούδιο και Φούγκα* αρ. 1 σε μι ελάσσονα του opus 35 σχετίζεται άμεσα με το φουγκάτο της εισαγωγής από το ορατόριο *Semele* του Händel.³⁵ Ο γράφων παραθέτει και τα δύο αποσπάσματα, διατηρώντας όμως επιφυλάξεις για την παραπάνω άποψη.



Παράδειγμα 24: F. Mendelssohn, *6 Πρελούδια και Φούγκες* για πιάνο, opus 35, αρ. 1: Φούγκα, μ. 1-4 / G. F. Händel. *Semele*, φουγκάτο τμήμα της εισαγωγής, μ. 1-7.

Ένα από τα βασικά ζητήματα που τίγονται στην ερμηνεία της συγκεκριμένης φούγκας είναι η σταδιακή αποδόμηση της ίδιας της μορφής της, διαμέσου των ιστορικιστικών αναφορών. Πιο συγκεκριμένα τα πρώτα 30 μέτρα της φούγκας διατηρούν επακριβώς το μπαχικό πρότυπο της έκθεσης, των επεισοδίων, των επακόλουθων εισόδων θέματος και των τονικών αποκλίσεων προς τη δεσπόζουσα (σι ελάσσονα), τη σχετική μείζονα (σολ μειζ.) και την υποδεσπόζουσα (λα ελάσσονα). Από

³³ Ερμηνευτικές προσεγγίσεις για το opus 35 του Mendelsohn: Larry R. Todd, «Me voilà perruquà: Mendelssohn's *Six preludes and Fugues* Op. 35 Reconsidered», στο: R. Larry Todd, *Mendelssohn Studies*, Cambridge University Press, Cambridge 1992, 162-199. Για μία πιο τολμηρή κριτική ερμηνεία φαινομένων θρησκευτικού μουσικού ιστορικισμού, βλ. Charles Rosen, «Mendelssohn and the Invention of Religious Kitsch», *The Romantic Generation*, Harvard University Press, Cambridge MA 1995, 569-598.

³⁴ Peter Mercer-Taylor, «Rethinking Mendelssohn's Historicism: A Lesson from St. Paul». *The Journal of Musicology*, Vol. 15, no. 2 (1997), 208-229. Ειδικά οι σ. 208-210.

³⁵ Wolff, «Mendelssohn and Handel», ό.π., 175.

το μ. 31 η ένδειξη *accelerando e sempre crescendo* αποτελεί την αφετηρία αλλαγής της υφής. Χωρίς να εγκαταλείπεται η αντιστικτική πολυφωνία, αποδομείται σταδιακά το μιμητικό της στοιχείο και δίνεται έμφαση στην οριζόντια επεξεργασία του θέματος και την πολικότητα μεταξύ της ψηλότερης γραμμής και του μπάσο. Η διαδικασία έχει πλήρως ολοκληρωθεί στο μ. 59, οπότε και η γραφή αναπτύσσεται κατά το πρότυπο ενός *allegro* σονάτας με ρομαντικές εξάρσεις δυναμικής (*sempre fortissimo e marcato*) και αγωγικής (*Allegro con fuoco*) καταλήγοντας σε καταιγισμό από οκτάβες στο αριστερό χέρι, ως μίμηση ποδόπληκτρων εκκλησιαστικού οργάνου, και επιβλητική διαδοχή συγχορδιών που προετοιμάζουν την είσοδο του χορικού, το οποίο λειτουργεί σαν κορύφωση και coda της όλης φούγκας.



Παράδειγμα 25: F. Mendelssohn, 6 Πρελούδια και Φούγκες για πιάνο, opus 35, αρ. 1: Φούγκα, μ. 104-108.

Η προσπάθεια συνδυασμού των τεχνικών μιμητικής αντίστιξης και φούγκας ταυτόχρονα με τη χρήση του προτεστάντικού χορικού, αποτελεί μία ευθεία αναφορά του Mendelssohn σε δύο διαφορετικές όψεις του έργου του Bach. Η δε χρήση τους σε διαφορετικές ενότητες του ίδιου μέρους έργου προϋποθέτει μία αναπροσαρμογή της πολυφωνικής υφής, τόσο ως προς την πυκνότητα ή αραίωση της αντιστικτικής επεξεργασίας, όσο και ως προς τη μακροσκοπικότερη συγκρότηση της δομής.³⁶ Ένα αντίστοιχο παράδειγμα με αυτό της φούγκας αρ. 1 από το opus 35, συναντάται στην εισαγωγή από το ορατόριο *Άγιος Παύλος*. Η έναρξη του φουγκάτου τμήματος, μετά την αργή εισαγωγή, ακολουθεί το πρότυπο αυστηρής 4φωνης μιμητικής υφής, με ενορχηστρωτική έμφαση των πτώσεων V-I, οι οποίες προαναγγέλλουν την κάθε επόμενη είσοδο στην Έκθεση (μ. 4, 9, κ.ο.κ.).



Παράδειγμα 26: F. Mendelssohn, Άγιος Παύλος, opus 36, Εισαγωγή, μ. 24-35.

³⁶ Σύμφωνα με τον James Garratt η προσαρμογή του δομικού προτύπου σε μία τέτοια περίπτωση οδηγεί τον Mendelssohn να προσδώσει στη φούγκα τη μορφή 1^{ου} μέρους ρομαντικής σονάτας του 19^{ου} αιώνα, όπου η αντίθεση των δύο βασικών θεματικών ενοτήτων αντιπροσωπεύεται από τον αντιθετικό χαρακτήρα των δύο υφών: μιμητικής αντίστιξης στη φούγκα και ομοφωνικής συγχορδιακής πορείας στο χορικό. Βλ. σχετικά: James Garratt, «Mendelssohn's Babel: Romanticism and the Poetics of Transition». *Music & Letters*, Vol. 80, no. 1 (1999), 23-49 (η παρατήρηση στις σ. 47, 49).

Στο μ. 60 παρατίθεται το χορικό «Wachet auf, ruf uns die Stimme» από ξύλινα και χάλκινα πνευστά, το οποίο έχει προαναγγελθεί στα 23 πρώτα μέτρα του τμήματος της αργής εισαγωγής που προηγείται της φούγκας. Η υφή πλέον εκεί είναι σαφώς ομοφωνικότερη.



Παράδειγμα 27: F. Mendelssohn, Άγιος Παύλος, opus 36, Εισαγωγή, μ. 59-65.

Στις Έξι Σονάτες για εκκλησιαστικό όργανο opus 65 του Mendelssohn, που αποτελούν μία ακόμη αναφορά, αφενός μεν στην μουσική του Bach, αφετέρου δε στο ρεπερτόριο ενός οργάνου ιστορικά συνδεδεμένου με την προτεσταντική εκκλησία στις γερμανόφωνες χώρες, ο συνδυασμός του χορικού με την φουγκάτη επεξεργασία δεν αποκλείει τη διατήρηση της μιμητικής υφής ακόμα και κατά την παρουσία του χορικού, με διεύρυνση μάλιστα της αντιστικτικής γραφής. Στη Σονάτα αρ. 3 έχουμε μία διπλή φούγκα. Το 1^ο θέμα είναι ξανά μία περίπτωση τονικής μετατόπισης από τη σχέση δεσπόζουσας – τονικής, αφού καταλήγει στην υποδεσπόζουσα.



Παράδειγμα 28α: F. Mendelssohn, Έξι Σονάτες για εκκλησιαστικό όργανο, opus 65, no. 3 – Fuga: 1^ο θέμα, μ. 1-5.

Το 2^ο θέμα έρχεται στο μ. 35 και είναι αντιθετικού χαρακτήρα. Η γρήγορη κίνηση 16^{ων} αντιπαρατίθεται με ένα αντίθεμα ογδόων που προέρχεται από το 1^ο θέμα.



Παράδειγμα 28β: F. Mendelssohn, Έξι Σονάτες για εκκλησιαστικό όργανο, opus 65, no. 3 – Fuga: 2^ο θέμα (μ. 35-46).

Το χορικό «Aus tiefer Noth schrei ich zu dir» εισάγεται ήδη από την 1^η έκθεση (μ. 17), ενώ συμμετέχει και στη 2^η έκθεση (από το μ. 35).



Παράδειγμα 28γ: F. Mendelssohn, Έξι Σονάτες για εκκλησιαστικό όργανο, opus 65, no. 1 – χορικό.

Η ταυτόχρονη παράθεση των δύο θεμάτων και του χορικού δεν πραγματοποιείται με τις προϋποθέσεις μίας τριπλής αντίστιξης, καθώς η μοτιβική προσαρμογή και επεξεργασία εντός θεματικού υλικού είναι ένα στοιχείο που συναντάται διαρκώς στις φούγκες από τις *Σονάτες* opus 65 του Mendelssohn.³⁷ Ωστόσο, η χαρακτηριστική διαστηματική και ρυθμική δομή του κάθε θέματος εδώ, σε συνδυασμό με την παράθεσή του σε διαφορετικές περιοχές της έκτασης του εκκλησιαστικού οργάνου, κάνουν ευδιάκριτη την παρουσία και των τριών θεμάτων, σε περιπτώσεις ταυτόχρονης παρουσίας τους, μέσα στη φούγκα.



Παράδειγμα 28δ: F. Mendelssohn, *Έξι Σονάτες για εκκλησιαστικό όργανο*, opus 65, no. 1 – συνδυασμός μελωδίας χορικού και διπλής φούγκας.

Συμπερασματικά, διαπιστώνουμε πως η παραπάνω περιοδολόγηση, ως επετειακά εφικτή και γι αυτό μερικώς απρόσμενη, δημιουργεί ενδιαφέρουσες συνθήκες περαιτέρω διερεύνησης στο έργο των παραπάνω συνθετών. Οι πιθανές αλληλεπιδράσεις μεταξύ του ρόλου που παίζει η εξέλιξη της αντιστικτικής τέχνης και των τεχνικών της στη διαμόρφωση του ύφους και της μουσικής γλώσσας που χαρακτηρίζει κάθε εποχή, της οποίας καθένας από τους παραπάνω τέσσερις συνθέτες αποτελεί βασικό εκπρόσωπο, μπορεί, γενικευμένα, να θεωρηθεί με τρεις τρόπους:

α) ως βασικό χαρακτηριστικό της συγκεκριμένης εποχής (περισσότερο στους Purcell και Händel) και, ακόμα και έτσι, ως φαινόμενο υπό εξέλιξη,

β) ως συμπληρωματικό στοιχείο μίας μεταγενέστερης περιόδου, φέρον τα ίχνη ενός, όχι και τόσο μακρινού, παρελθόντος το οποίο ο συνθέτης εντάσσει στις δομές της τρέχουσας μουσικής γλώσσας, στην ουσία διαμορφώνοντάς την (Haydn),

γ) ως μία έκφραση ενός πιο μακρινού παρελθόντος, το οποίο ο συνθέτης επιθυμεί να αναβιώσει συμβολιστικά, με χρήση μέσων της μουσικής της εποχής του, πράγμα που προϋποθέτει και ένα σαφές ιδεολογικό υπόβαθρο στη βάση της συνθετικής σύλληψης, έτσι ώστε να τεκμηριώνεται ο ιστορικισμός της αναφοράς.

Τέλος, αυτό που η έρευνα αποκάλυψε, σε αναπάντεχα μεγάλο βαθμό, και που ενδεχομένως θα μπορούσε να αποτελέσει και αφορμή συνέχειας του ερευνητικού ενδιαφέροντος, ήταν οι άμεσοι και έμμεσοι συσχετισμοί που προέκυπταν, με διάφορες αφορμές (ιστορικές, αισθητικές, μορφολογικές, τεχνικού χαρακτήρα), ανάμεσα στους τέσσερις συνθέτες και τα έργα τους. Το γεγονός αυτό θεμελιώνει τόσο τις καταβολές της προγενέστερης μουσικής γενιάς στην επόμενη, όσο και τις επιδράσεις που ασκεί η μουσική γλώσσα του παρελθόντος στη διαμόρφωση του ύφους, των τεχνικών και της γλώσσας στη μουσική του κάθε επερχόμενου παρόντος.

³⁷ Βλ. σχετικές παρατηρήσεις από μία αρκετά ιστορικού χαρακτήρα, αλλά ενδιαφέρουσα, δημοσίευση: Orlando Mansfield, «Some characteristics and peculiarities of Mendelssohn's organ sonatas». *The Musical Quarterly*, Vol. 3, no. 4 (1917), 562-576. Η παρατήρηση στη σελ. 568.

Μουσικές και μουσικολογικές επέτειοι – Ένα σχόλιο

Δημήτρης Γιάννου

Η ιστορία των Καλών Τεχνών και των επιστημών έχει σε σχέση με την πολιτική ιστορία μια ιδιομορφία. Στην δεύτερη, τα τεκμηριωνόμενα γεγονότα που αποτελούν το επίκεντρο του ιστοριογραφικού ενδιαφέροντος ανήκουν εξ' ολοκλήρου στο παρελθόν και οι τυχόν επιβιώσεις τους, στο εκάστοτε παρόν, είναι τόσο περισσότερο αποτέλεσμα ιστοριογραφικής ερμηνείας, όσο περισσότερο αυτά ανήκουν σε απώτερο παρελθόν. Αντίθετα, στην πρώτη, τα τεκμηριωνόμενα γεγονότα (επιστημονικές θεωρίες, τεχνικά έργα, καλλιτεχνικά δημιουργήματα και δη επώνυμα) που αποτελούν το επίκεντρο του ιστοριογραφικού ενδιαφέροντος, ανήκουν και στο εκάστοτε παρόν, είτε στην πρωτότυπη μορφή ή διατύπωσή τους, είτε ως αυθεντικά λείψανα, είτε ως γενικά παραδεκτές ισοδύναμες εκφάνσεις τους.

Αυτή η τελευταία περίπτωση, των ισοδύναμων εκφάνσεων, αφορά ιδιαίτερα την μουσική – προπαντός εκείνες τις μουσικές του παρελθόντος που από καταβολής υπάρχουν για την εποχή τους και παραδίδονται ως το εκάστοτε μεταγενέστερο παρόν μέσω της μουσικής σημειογραφίας. Η λόγια ευρωπαϊκή μουσική από τον μεσαίωνα μέχρι και την σύγχρονη εποχή είναι το κατεξοχήν παράδειγμα μουσικής του παρελθόντος (και του παρόντος) που από καταβολής υπάρχει και παραδίδεται μέσω της μουσικής σημειογραφίας. Σε διάφορες εποχές σε διαφορετικό βαθμό, και προπαντός από την εποχή καθιέρωσης της δημόσιας συναυλίας, αυτό το γεγονός έχει παίξει σημαντικό, αν όχι καθοριστικό, ρόλο στην συνειδητή και ασυνείδητη σχέση της λόγιας ευρωπαϊκής μουσικής με το παρελθόν της.

Μουσικές και μουσικολογικές επέτειοι έχουν να κάνουν πάντα με μια αναφορά στο παρελθόν της μουσικής. Βέβαια η μουσικολογία νομιμοποιείται να προβαίνει σε επετειακές εκδηλώσεις για μουσικές του παρελθόντος, αντιμετωπίζοντας τα σωζόμενα σε μουσική σημειογραφία τεκμήρια, ως λείψανα χωρίς συνέχεια στο παρόν. Αυτή είναι άλλωστε καταρχήν και η υποχρέωσή της, ως ιστορικής επιστήμης, ανεξάρτητα από το αν πραγματοποιείται κάποιες φορές με τον παρωπιδίστικο τρόπο ενός στενά συντεχνιακού πνεύματος. Έχοντας όμως ως αντικείμενο την μουσική στο σύνολό της, ως παρελθούσα αλλά και ως εκάστοτε παρούσα εμπειρία στην μουσική ζωή κάθε εποχής, η μουσικολογία στο σύνολό της έχει στον ορίζοντα του ενδιαφέροντός της και όλο το πλέγμα των σχέσεων ανάμεσα στις σωζόμενες σε μουσική σημειογραφία εκφάνσεις των μουσικών του παρελθόντος, και στις προσιτές στην ακροαματική εμπειρία εκτελέσεις τους σε κάθε μεταγενέστερη εποχή – κάτι βέβαια στο οποίο μουσικοί εορτασμοί επετείων αφιερώνουν το κύριο ενδιαφέρον τους, πραγματοποιώντας εκτελέσεις έργων του σχετικού ρεπερτορίου.

Από την σκοπιά αυτών των σκέψεων διατυπώνω στην συνέχεια κάποιες παρατηρήσεις με αφορμή τις επετείους για τις οποίες οργανώθηκε το σημερινό συμπόσιο. Υπόδειγμά μου σ' αυτή την σύντομη ομιλία, δεν είναι η συστηματική συγκρότηση μιας επιστημονικής ανακοίνωσης ή ενός άρθρου με την μεθοδική και τεκμηριωμένη πραγμάτευση του θέματος, αλλά η αυθόρμητη, εν μέρει μεθοδική κι εν μέρει συνειρμική,

σύλληψη κι έκθεση σκέψεων για την οποία έδωσε πρόσφατα ένα παράδειγμα ο Μάρκος Δραγούμης με τις *Σελίδες από το ημερολόγιο ενός μουσικολόγου*.¹

Περίπου από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, αλλά προπαντός την τελευταία πεντηκονταετία, ως αποτέλεσμα οπωσδήποτε και ιστορικής μουσικολογικής έρευνας, η λόγια ευρωπαϊκή μουσική γραπτής παράδοσης έχει καταστεί πεδίο εκτεταμένων προσπαθειών ιστορικά αυθεντικής εκτέλεσης και ερμηνείας με χρήση τεχνικών μουσικής εκτέλεσης και κατασκευαστικών τύπων μουσικών οργάνων που αντιστοιχούν στην εποχή δημιουργίας του κάθε μουσικού έργου. Το εξαιρετικά μεγάλο ενδιαφέρον αυτής της εξέλιξης συνίσταται κατά την γνώμη μου στο γεγονός, ότι αυτές οι εκτελεστικές-ερμηνευτικές προσπάθειες βρίσκουν ευρύτατη και πολυεπίπεδη αποδοχή στην σύγχρονη μουσική ζωή. Επιφανειακό αλλά και χαρακτηριστικό σύμπτωμα αυτής της αποδοχής είναι η αυτονόητη και απροβλημάτιστη χρήση της λέξης «μπαρόκ» ως προσδιορισμού για μουσικά όργανα – από μουσικοϊστοριογραφική άποψη ένας αναχρονισμός – όχι μόνο γιατί οι άνθρωποι εκείνης της εποχής δεν την χρησιμοποιούσαν για να προσδιορίσουν τα μουσικά όργανα που χρησιμοποιούσαν (αυτοί δεν χρησιμοποιούσαν καν την λέξη για να χαρακτηρίσουν την εποχή τους), αλλά προπαντός γιατί η χρήση της λέξης, από τον 19^ο αιώνα, ως όρου για χαρακτηρισμό μιας εποχής στην ευρωπαϊκή ιστορία της τέχνης γενικότερα, δεν έχει καμιά σχέση με μουσικά όργανα.

Έχω την γνώμη ότι με την ευρεία και πολυεπίπεδη αποδοχή της, η τάση για ιστορικά αυθεντική εκτέλεση και ερμηνεία, έχει καταστεί πλέον στην σύγχρονη εποχή αυτοτελώς ένας σημαντικός παράγοντας για την διαμόρφωση της συνειδητής ή ασυνείδητης σχέσης της λόγιας ευρωπαϊκής μουσικής με το παρελθόν της, αλλά ίσως και για την διαμόρφωση της ευρείας αντίληψης για την ιστορικότητα της μουσικής γενικά.

Θα ήταν κατά την γνώμη μου εκδήλωση μουσικολογικής ματαιοδοξίας, να θεωρήσει κανένας στην εποχή μας την τάση για ιστορικά αυθεντική εκτέλεση και ερμηνεία στην λόγια ευρωπαϊκή μουσική, μόνο ως αποτέλεσμα της ιστορικής μουσικολογικής έρευνας. Πρόκειται για μια σύνθετη μουσικοϊστορική διαδικασία που στο σημερινό της στάδιο περιλαμβάνει τρεις πόλους, την ιστορική μουσικολογική έρευνα, την μουσική πράξη και την πρόσληψη του αποτελέσματος από τις άλλες συνιστώσες της μουσικής ζωής. Εκ του αποτελέσματος θα πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι απ' αυτό το τρίπολο, ένας αποφασιστικός ρόλος ανήκει στην μουσική πράξη. Γιατί αυτή είναι που προσέδωσε στην ιστορικά αυθεντική εκτέλεση και ερμηνεία μουσικής του παρελθόντος *αισθητική πειστικότητα*.

Αισθητική πειστικότητα όμως *για ποιόν*; Αισθητική πειστικότητα για την μουσική ζωή της εποχής μας. Γιατί αν και μπορούμε να δείξουμε πειστικά ότι συγκεκριμένες τεχνικές εκτέλεσης και επιλογές μουσικών οργάνων, σε κάποιες τουλάχιστον μουσικές εκτελέσεις που διεκδικούν ιστορική αυθεντικότητα, τεκμηριώνονται σε μουσικοθεωρητικές ή άλλες πηγές της εποχής στην οποία γράφτηκαν τα εκτελούμενα έργα, δεν μπορούμε καθόλου να γνωρίζουμε αν οι ειδήμονες ακροατές εκείνης της εποχής θα αναγνώριζαν ακροαματικά αυτή την τεκμηρίωση.

Έτσι όμως η αισθητική πειστικότητα ιστορικά αυθεντικών ερμηνειών μουσικής του παρελθόντος για την εποχή μας, έρχεται στο ίδιο αξιολογικό επίπεδο με την αισθητική πειστικότητα ερμηνειών μιας μεταβαλλόμενης διαχρονικά εκτελεστικής παράδοσης, για την οποία το ελάχιστο που μπορεί να πει κανείς, είναι ότι έχει διατηρήσει στην μουσική ζωή ένα πλούσιο ρεπερτόριο μουσικής του παρελθόντος, και μ' αυτό τον τρόπο έχει

¹ Μάρκος Φ. ΔΡΑΓΟΥΜΗΣ (2007). *Σελίδες από το ημερολόγιο ενός μουσικολόγου - Ματιές στον Αιώνα του Ρομαντισμού*. Αθήνα, Εκδόσεις Γκόνιη.

συμβάλει στην διαμόρφωση ενός διαχρονικού ορίζοντα ρεπερτορίου της τρέχουσας μουσικής ζωής. Κι η τρέχουσα μουσική ζωή δεν περιλαμβάνει μόνο το διαχρονικό ρεπερτόριο συναυλιών της λεγόμενης κλασικής ευρωπαϊκής μουσικής (ταξινόμηση εντελώς ασαφής και αδόκιμη από μουσικοϊστορική άποψη, αλλά λειτουργικά απολύτως σαφής από την σκοπιά της ένταξης σε θεσμούς και διαδικασίες της μουσικής ζωής), αλλά εντάσσει στο ίδιο θεσμικό πλαίσιο, μέσο και χώρο δημόσιας προσφοράς μουσικής τις πιο ετερόκλητες μουσικές από την άποψη ιστορικής, γεωγραφικής προέλευσης, αισθητικών αξιώσεων, ηχητικής συγκρότησης, εξωμουσικών λειτουργιών, κλπ. Ο μέσος πρόθυμος, αλλά όχι συστηματικά φιλόμουσος ακροατής των σύγχρονων πόλεων μπορεί να έχει ένα πολύ πιο ευρύ φάσμα συνειδητών, από την πλευρά του, ακροαματικών εμπειριών απ' ό,τι, ως επιπόλαιες ακροαματικές εμπειρίες, μπορούσαν να έχουν οι συνθέτες της εφετινής τετραπλής επετείου. Η ένταξη σ' αυτό το θεσμικό περιβάλλον της ιστορικά αυθεντικής ερμηνείας μουσικής του παρελθόντος, δεν είναι καν συνάρτηση της τεκμηριωμένης ή μη αυθεντικότητάς της, αλλά της δεκτικότητας της μουσικής ζωής για το άλλο – δεκτικότητας που μπορεί να διέπεται από εξωμουσικά (π.χ. κερδοσκοπικά), αισθητικά (π.χ. επιζήτηση της πολλαπλότητας των αισθητικών παραδειγμάτων), ή άλλα κίνητρα.

Αν περιορίσουμε και επικεντρώσουμε την προσοχή μας στο ρεπερτόριο της λόγιας μουσικής ευρωπαϊκής παράδοσης, προκύπτει κατά την γνώμη μου, από τα προηγούμενα, το εύλογο κι εκ πρώτης όψεως ρητορικό ερώτημα, κατά πόσο η αισθητική πειστικότητα των ιστορικά αυθεντικών εκτελεστικών ερμηνειών της εποχής μας, θα πρέπει να θεωρηθεί μόνο παράγωγο μουσικολογικής έρευνας και δημιουργικής καλλιτεχνικής διαίσθησης των ερμηνευτών, και κατά πόσο δεν προβάλλεται σ' αυτή την αισθητική πειστικότητα και η δεκτικότητα του σύγχρονου κοινού – μια δεκτικότητα που έχει διαμορφωθεί, τουλάχιστον εν μέρει, από επίσης αποδεκτά αλλά ανταγωνιστικά εκτελεστικά-ερμηνευτικά υποδείγματα. Το ερώτημα είναι μόνον εκ πρώτης όψεως ρητορικό, γιατί η απάντησή του νομίζω ότι δεν είναι μονοσήμαντη και την αφήνω εδώ μετέωρη.

Οι δύο πρώτοι συνθέτες του σημερινού συμποσίου, σε χρονική απόσταση εκατό ετών η γέννηση του πρώτου από τον θάνατο του δεύτερου, ανήκουν στην εποχή που έχει κατεξοχήν γίνει πεδίο ανάπτυξης των ιστορικά αυθεντικών ερμηνειών – σε τέτοιο βαθμό μάλιστα που είναι ερευνητέο σε ποιο βαθμό αυτή η εποχή εκπροσωπείται πλέον σε προγράμματα συναυλιών από εκτελέσεις που ακολουθούν τα πρότυπα της ιστορικά διαμορφωμένης παραδοσιακής ερμηνείας.

Για τον Purcell γνωρίζω ότι η μουσική του είχε μια μακρά ιστορία πρόσληψης μετά τον θάνατό του, η οποία φτάνει τουλάχιστον μέχρι τις αρχές του 19^{ου} αιώνα, αλλά κυρίως ή αποκλειστικά στην Αγγλία. Ακόμα όμως κι αν αυτή η εικόνα για την επιβίωση του έργου του Purcell είναι σημαντικά ελλιπής ή ακόμα και λανθασμένη, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η μουσική του Händel είχε αδιάκοπα μια προνομιακή θέση στο ρεπερτόριο των συναυλιών, τις τελευταίες δεκαετίες δε και των τεχνικών μέσων αποθήκευσης ήχου, μέχρι την εντελώς σύγχρονη εποχή.

Στο λήμμα για τον Händel, στην πρώτη έκδοση του MGG, παρατηρείται σχεδόν σωστά για τον 19^ο αιώνα, ότι η διάδοση της μουσικής του στην Αγγλία και τη Γερμανία περιοριζόταν στα ορατόρια με πλήρη άγνοια των άλλων συνθέσεών του.² Γράφω σχεδόν για να αφήσω περιθώριο σε μια επισήμανση που θεωρώ σημαντική στο πλαίσιο του θέματος που πραγματεύομαι εδώ: η έρευνα πρόσληψης καταγράφει το ρεπερτόριο δημόσιων εκδηλώσεων (συναυλιών ή άλλων), δεν καταγράφει όμως το ρεπερτόριο

² Joseph MÜLLER-BLATTAU, «Händel». Στο MGG(1), τ. 5, στ. 1277.

μουσικής μαθητείας. Το τελευταίο αυτό, τεκμηριώνεται μεν πιο δύσκολα, διαμορφώνει όμως βαθύτερες και διαρκέστερες τάσεις, στάσεις, προσμονές και γούστα στην πρόσληψη της μουσικής. Και η μουσική του 18^{ου} αιώνα έχει εδώ και πολλές δεκαετίες μια σημαντική θέση σ' αυτό το ρεπερτόριο – τουλάχιστον δε από το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα και εκτός Ευρώπης και Βορείου Αμερικής. Έτσι με τις γνωστές στην σύγχρονη δισκογραφία σονάτες για φλάουτο με ράμφος του Händel, έχουν μαθητεύσει γενιές ολόκληρες σπουδαστών του φλάουτου στο σύγχρονο φλάουτο Boehm ή και στις εκδοχές του κατά τον 19^ο αιώνα. Οι έξι σονάτες για βιολί και πιάνο (φυσικά σε κάποια επεξεργασία σ' ό,τι αφορά το τελευταίο) του ιδίου συνθέτη, προσιτές υποθέτω μέχρι και σήμερα σε δύο τεύχη στα σχετικά καταστήματα, απετέλεσαν ρεπερτόριο μαθητείας στην σύγχρονη τεχνική του βιολιού. Προς το τέλος των σπουδών μου στην κατωτέρα τάξη (κι η ατομική περίπτωση εδώ είναι αντιπροσωπευτική για αναρίθμητες άλλες) έπαιξα την τρίτη απ' αυτές (σε φα μείζονα), ενώ η τέταρτη και η έκτη υπήρχαν σε δίσκους βινυλίου με διάσημους βιολιστές της εποχής (όπως π.χ. ο Γιάσα Χάϊφets) και ακούγονταν μερικές φορές από το Γ' Πρόγραμμα.

Την αναφερθείσα ήδη τρίτη σονάτα σε φα μείζονα, άκουσα προς το τέλος της δεκαετίας του '70 στην Γερμανία σε δημόσια εκτέλεση με σύγχρονο διπλό κόρνο με βαλβίδες από τον Michael Hölzel, καθηγητή του κόρνου τότε στην Ανώτατη Σχολή Μουσικής του Detmold. Εδώ πλέον θα εξανίστατο ο εραστής των ιστορικά αυθεντικών εκτελέσεων και πράγματι στα χρόνια του Händel μια τέτοια εκτέλεση θα ήταν αδύνατη. Δεν ξέρω όμως αν θα εξανίστατο ο ίδιος ο Händel, κι ας μην πρόλαβε πιθανότατα ο ίδιος να γνωρίσει ούτε καν την τεχνική των sons bouchés στο φυσικό κόρνο.

Δεν κάνω τυχαία αυτή την υπόθεση. Αν ληφθεί υπόψη η επίδραση είτε η συγγένεια των τεχνικών σύνθεσης του Händel στο επίπεδο των μικροδομών (μοτιβική επεξεργασία και παρόμοια) στην (ή με την) κατά πενήντα περίπου χρόνια μεταγενέστερή του μουσική, τότε εύλογα μπορεί να αναρωτηθεί κανένας για το πώς θα αντιδρούσε ο Händel ακούγοντας αυτήν την μεταγενέστερή του μουσική.

Ιστορία με υποθέσεις σίγουρα δεν γράφεται και κατά συνέπεια ένα τέτοιο ερώτημα θα ήταν άτοπο στην πολιτική ιστορία. Είναι όμως εξίσου άτοπο στην ιστορία της μουσικής, αν δεχτούμε την επισήμανση που έκανα στην πρώτη παράγραφο της ομιλίας μου;

Με τον Haydn και με τον Mendelssohn δεν έχουμε τέτοια προβλήματα. Στα κουαρτέτα εγχόρδων, στις συμφωνίες, στα κοντσέρτα, στις σονάτες για πιάνο, στα ορατόρια του πρώτου και σ' όλο το έργο του δεύτερου μαθήτευσε και μαθητεύει η ιστορικά διαμορφωμένη παραδοσιακή εκτέλεση και ερμηνεία της λόγιας ευρωπαϊκής μουσικής του παρελθόντος. Μέχρι τώρα τουλάχιστον, αν κι οι αξιώσεις της ιστορικά αυθεντικής ερμηνείας έχουν αγγίξει ήδη ορχηστρικά έργα όπως οι τελευταίες συμφωνίες του Haydn. Και στην έναρξη της διαδικασίας μ' αυτή την κατάληξη, συνέβαλε και ο Mendelssohn ως μαέστρος εισάγοντας με την επανεκτέλεση των *Κατά Ματθαίον Παθών* του Μπαχ μια ιστοριστική στροφή στην συγκρότηση του ρεπερτορίου δημοσίων συναυλιών.

Είναι πιθανόν να δημιουργείται η εντύπωση, ότι στις παρατηρήσεις μου υποφώσκει μια αρνητική, και κατά κάποιον τρόπο *αντιμουσικολογική*, στάση απέναντι στις προσπάθειες ιστορικά αυθεντικής εκτέλεσης και ερμηνείας. Δεν είναι όμως αυτή η πρόθεσή μου. Οι παρατηρήσεις μου αποτελούν ενδεικτικές επισημάνσεις της εξάρτησης των προσπαθειών ιστορικά αυθεντικής ερμηνείας στην σύγχρονη εποχή από τις συνθήκες της μουσικής ζωής και πρόσληψης του παρόντος, από τις οποίες αντλούν και την αισθητική πειστικότητά τους. Αυτή η εξάρτηση μπορεί να έχει και την αντιστροφή

της: την συμβολή δηλαδή των ιστορικά αυθεντικών ερμηνειών μουσικής του παρελθόντος στην ανάδειξη και αναβίωση για το παρόν λησμονημένων έργων του παρελθόντος. Παράλληλα όμως θέτει και το πρόβλημα των ορίων που μπορεί να έχει αυτή η ανάδειξη και αναβίωση – δηλαδή τί από την μουσική του παρελθόντος μπορεί να αναβιώσει μέσω ιστορικά αυθεντικών ερμηνειών.

Θα κλείσω την ομιλία μου με την αναφορά ενός συγκεκριμένου τέτοιου παραδείγματος από το συνθετικό έργο ενός γνωστού τα τελευταία χρόνια Γάλλου συνθέτη του τέλους του 17^{ου} και των αρχών του 18^{ου} αιώνα.

Πρόκειται για ένα κομμάτι για βιόλα ντα γκάμπα, βιολί και μπάσο κοντίνουο του Marin Marais (1656-1728), το οποίο την τελευταία εικοσαετία περίπου έχει καταστεί γνωστό και ίσως δημοφιλές όχι μόνο σε φιλομούσους, επειδή ένα χαρακτηριστικό μελωδικό γνώρισμά του επένδυε ως leit motiv μουσικά ένα σχετικά πρόσφατο γαλλικό φιλμ με τον τίτλο «Tous le matins du monde» («Όλα τα πρωϊνά του κόσμου»).

Εξ όσων γνωρίζω το κομμάτι αυτό δεν μεταγράφηκε ποτέ για βιολοντσέλο και εύλογα, γιατί ο τρόπος γραφής του μέρους σόλο της βιόλας ντα γκάμπα, το καθιστά απρόσιτο, αλλά και ατελέσφορο, σε μια μεταγραφή για βιολοντσέλο. Έτσι η ιστορικά αυθεντική ερμηνεία ανέσυρε αυτό το κομμάτι από την λήθη αιώνων και η υποχρεωτική συμμετοχή της βιόλας ντα γκάμπα επέσυρε και την χρήση βιολιού με κατασκευαστικά γνωρίσματα και τεχνική παιξίματος της εποχής του συνθέτη.

Από μορφολογική άποψη το κομμάτι αυτό είναι ένα μπάσο οστινάτο. Το συνθετικό ενδιαφέρον του συνίσταται στην ευρηματικότητα με την οποία ο συνθέτης αναπτύσσει έναν μεγάλο αριθμό παραλλαγών πάνω στις τρεις μόνο νότες του μπάσο οστινάτο κάνοντας ταυτόχρονα εξαιρετικά φειδωλή χρήση μετατροπιών – ένα γνήσιο παράδειγμα γαλλικού ύφους της εποχής σε αντιδιαστολή με το αντίστοιχο ιταλικό.

Την εποχή που γράφτηκε αυτό το κομμάτι πρέπει να είχε για τους ακροατές, αλλά και για τους ερασιτέχνες μεγαλοαστούς ή ευγενείς που θα το έπαιζαν, ένα βιωματικό ενδιαφέρον το οποίο ίσως ξεπερνούσε κι αυτό της συνθετικής ευρηματικότητας. Ο τίτλος του κομματιού είναι «La sonnerie de Sainte Geneviève du Mont de Paris» - «Η κωδωνοκρουσία της Αγίας Γενεβιέβης του Λόφου του Παρισιού».

Η Αγία Γενεβιέβη είναι πολιούχος αγία του Παρισιού (παραπέμπω και στην όπερα *Γενοβέφα* του Σούμαν). Η μνήμη της ετιμάτο σε μια ομώνυμη μονή και αντίστοιχη εκκλησία που στα χρόνια του Παλαιού Καθεστώτος και μέχρι τα μέσα περίπου του 18^{ου} αιώνα βρισκόταν στην αριστερή όχθη του Σηκουάνα και στο ύψος που αντιστοιχεί σήμερα στον Κήπο του Λουξεμβούργου. Μια πράγματι περίοπτη θέση αν λάβει κανένας υπόψη του την αναγνωρίσιμη και σήμερα ανηφόρα σ' αυτή την περιοχή του Boulevard Saint Michel, αλλά και το αισθητά χαμηλότερο ύψος των κτηρίων της περιοχής κατά τον 18^ο αιώνα. Στα αστικά περιβάλλοντα της προβιομηχανικής εποχής με το αισθητά χαμηλότερο επίπεδο θορύβων, οι κωδωνοκρουσίες των εκκλησιών, οι δημόσιες προσφορές μουσικής του Δήμου σε τακτές ώρες και μέρες, τα ηχητικά μουσικά σήματα των ταχυδρόμων ή άλλων επαγγελμάτων, δεν αποτελούσαν μόνο – κι αυτό είναι ήδη σημαντικό – οριοθετήσεις του χρόνου, αλλά και ασυνείδητα ή συνειδητά αισθητικά μουσικά βιώματα (για τον ρόλο της καμπάνας στην ζωή αστικών ή αγροτικών κοινοτήτων παλαιότερων εποχών αντίστοιχες παρατηρήσεις μπορεί να κάνει κανένας και στην Ελλάδα, καθώς και σ' ολόκληρη την χριστιανική Ανατολή).

Θα πρέπει να θεωρήσουμε βέβαιο ότι ο Marin Marais διέσωσε στις τρεις νότες του μπάσο οστινάτο αυτού του έργου, πιστά και με ακροαματικά αναγνωρίσιμο τρόπο την κωδωνοκρουσία αυτής της εκκλησίας. Διαφορετικά θα είχε θέσει σε καθολική καταλυτική δοκιμασία το κύρος του ως μουσικού και δη της Αυλής – κι αυτό δεν

συνέβη. Δυστυχώς εδώ και πάρα πολλά χρόνια δεν μπορούμε να κάνουμε την επαλήθευση, γιατί η εκκλησία αυτή ήδη περί τα μέσα του 18^{ου} αιώνα, όπως ανέφερα ήδη, έπαυσε να υπάρχει και σε άμεση γειτνίαση με την θέση της, άρχισε περί το 1760 να οικοδομείται μια νέα εκκλησία στην μνήμη της Αγίας. Η εκκλησία αυτή για πρώτη φορά στα χρόνια της Γαλλικής Επανάστασης και οριστικά στο δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα μετετράπη σε μνημείο ταφής των μεγάλων Γάλλων – το γνωστό ως Πάνθεον (*Panthéon*).

Είναι προφανές ότι τίποτα απ' όλα αυτά δεν μπορεί να ανασύρει από την λήθη η ιστορικά αυθεντική ερμηνεία του έργου στην σύγχρονη εποχή και κατά τούτο παραμένει κι αυτή κατά κάποιον τρόπο δέσμια της εποχής μας. Επομένως το αισθητικό ενδιαφέρον του εντοπίζεται σήμερα στα καθαρά ενδογενή γνωρίσματά του και ειδικότερα στην ευρηματικότητα χρήσης του μπάσο οστινάτο. Καταλήγοντας νομίζω ότι θα μπορούσα να θέσω και να αφήσω μετέωρο ένα αιρετικό ερώτημα: Με δεδομένα όλα αυτά και με δεδομένο ότι μια μεταγραφή του συγκεκριμένου κομματιού για σύγχρονο τρίο με πιάνο θα ήταν ατελέσφορη, δεν θα μπορούσε να φαντασθεί κανένας μια ενοργάνωση του κομματιού με άλλα, σύγχρονα όργανα, συμβατή με τα ενδογενή γνωρίσματα του κομματιού και με το πνεύμα που το διέπει συνολικά ως σύνθεση;

Φέλιξ Μέντελσον και θρησκευτική μουσική στον 19^ο αιώνα. Ιστορισμός και νεωτερικότητα

Νίκος Μαλιάρας

Η μουσική που γράφτηκε για τη χριστιανική θρησκευτική τελετουργία ή για να εκφράσει την πίστη των ανθρώπων στο Θεό βρέθηκε πάντα στο επίκεντρο της μουσικής δημιουργίας. Δύσκολα θα βρει ο παρατηρητής συνθέτη που να μην ασχολήθηκε και με τη σύνθεση θρησκευτικών ή λειτουργικών έργων. Έτσι, η εξέλιξη της θρησκευτικής μουσικής είναι παράλληλη με την εξέλιξη της ιστορίας της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής, ήδη από τη μεσαιωνική περίοδο.¹ Πρόκειται μάλιστα για μουσική κατ' εξοχήν χρηστική και θα μπορούσε να χαρακτηριστεί "μουσική μίας χρήσης", αφού γραφόταν κατά κανόνα για να καλύψει ανάγκες συγκεκριμένων και μοναδικών περιστάσεων και σπάνια επανερχόταν στην επικαιρότητα. Κατά συνέπεια, η ευρωπαϊκή θρησκευτική μουσική ήταν πάντοτε σύγχρονη.

Εκτός αυτών, ας σκεφτεί κανείς ότι, για μεγάλες περιόδους, η θρησκευτική μουσική υπήρξε ουσιαστικά η μοναδική ευκαιρία που είχε ο απλός άνθρωπος να απολαύσει την τέχνη των ήχων, μια και μόνο στο χώρο της εκκλησίας είχε ελεύθερη πρόσβαση ο καθένας· κάθε άλλη μουσική παραγωγή, μέχρι τα μέσα τουλάχιστον του 18^{ου} αιώνα, πραγματοποιούνταν σε χώρους δυσπρόσιτους στο ευρύ κοινό, όπως οι αίθουσες δεξιώσεων των ηγεμόνων και των ευγενών της εποχής.²

Στον 19^ο αιώνα, όμως, η γενικότερη στροφή στην καλλιτεχνική παραγωγή παλαιότερων εποχών, η μελέτη και αναβίωσή της, αποτέλεσαν καίριο και κεντρικό αίτημα, που καθόρισε τόσο τις αισθητικές αντιλήψεις όσο και τις συνθετικές τάσεις της περιόδου. Είναι η πρώτη φορά που το ενδιαφέρον των θεωρητικών, αλλά και των συνθετών, στρέφεται συστηματικά όχι μόνο στη σύγχρονή τους μουσική, αλλά και στην παλαιότερη. Το φαινόμενο αυτό παρατηρείται ακόμη περισσότερο ακριβώς στη θρησκευτική μουσική και τα σχετιζόμενα είδη, αφού σ' αυτήν είναι σύμφυτη η χρήση παλαιότερων μουσικών δομών και υφών, καθώς και ένας σχετικός συντηρητισμός.³

Η τάση αυτή διαπιστώνεται και από τη συγγραφή εκείνη την εποχή, για πρώτη

¹ Θεμελιώδες, παρά την παλαιότητά του, παραμένει για το ζήτημα αυτό το πόνημα του Θρασύβουλου Γεωργιάδη, από τη δεκαετία του 1950: Thrasybulos Georgiades, *Musik und Sprache. Das Werden der Abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*, Berlin 1954. Στην ελληνική γλώσσα: Θρασύβουλος Γεωργιάδης, *Μουσική και γλώσσα. Το ιστορικό γίνεσθαι της δυτικής μουσικής στη μελοποίηση της λειτουργίας* (μτφρ. Δημ. Θέμελης), Αθήνα 1994.

² Το πέρασμα σε μια μουσική πιο προσιτή στο ευρύ κοινό είναι ένα από τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά της μεταβατικής περιόδου μεταξύ μπαρόκ και κλασικού ύφους, που ονομάστηκε "Προκλασική περίοδος". Βλ. περί αυτού αναλυτικότερα, π.χ., στο: Philip G. Downs, *Classical Music. The Era of Haydn, Mozart and Beethoven*, New York – London 1992, ιδίως σ. 73 κ.εξ., και Carl Dahlhaus (επιμ.), *Die Musik des 18. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg. von Carl Dahlhaus, fortgef. von Hermann Danuser, Bd. 5), Laaber 1986 (1996), ιδίως σ. 155 κ.εξ.

³ Βλ. Walter Wiora, "Grenzen und Stadien des Historismus in der Musik", στο: Walter Wiora, *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 14), Regensburg 1969, σ. 314 και 316, όπως παρατίθεται στο John Butt, "Choral Music", στο: Jim Samson (επιμ.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge 2002, σ. 222.

φορά, μονογραφιών για μεγάλους συνθέτες του παρελθόντος, αλλά και από την πραγματοποίηση των πρώτων συνολικών εκδόσεων έργων παλαιότερων συνθετών, όπως εκείνης του Μπαχ, που ξεκίνησε το 1850, εκατό χρόνια μετά το θάνατό του. Έτσι, στο πλαίσιο αυτής της μελέτης των συνθετών του παρελθόντος, γεννήθηκε και η σπουδή της φύσης και της δομής των μουσικών τους δημιουργημάτων.

Σημαντικός σταθμός στην πορεία αυτή ήταν η ανάσυρση από τη λήθη του θρησκευτικού έργου του Ι. Σ. Μπαχ και, μέσω αυτής, η επαναδιατύπωση των αισθητικών αντιλήψεων γύρω από τη μουσική του 18^{ου} αιώνα και τη σχέση της με εκείνη του 19^{ου}. Δεν πρέπει να μας φανεί παράξενο το ότι στις αρχές του 19^{ου} αιώνα το έργο του Μπαχ ήταν το μόνο που επιβίωνε από εκείνο μη σύγχρονων συνθετών. Η παρατήρηση αυτή, όμως, αφορά αποκλειστικά ένα σχετικά μικρό μόνο μέρος του πιανιστικού του έργου και κυρίως εκείνου που είχε ή μπορούσε να χρησιμοποιηθεί για εκπαιδευτικούς σκοπούς, όπως π.χ. το *Καλοσυγκερασμένο πληκτροφόρο*.⁴ Είναι χαρακτηριστικό ότι ένα έργο όπως η *Τέχνη της Φούγκας* είχε τελείως ξεχαστεί και δεν ανασύρθηκε από τη λήθη παρά μόνο στις αρχές του 20^{ου} αιώνα,⁵ ενώ οι καντάτες και πολλά από τα ορχηστρικά έργα του Μπαχ ανακαλύφθηκαν πολλά χρόνια μετά το θάνατό του.⁶ Επομένως, η πρωτοβουλία του Μέντελσον να ασχοληθεί με την αναβίωση του μνημειώδους *Πάθους κατά Ματθαίον* στο Βερολίνο το 1829, εκατό χρόνια μετά την πρώτη του εκτέλεση,⁷ σήμαινε αφενός την ενασχόληση με ένα έργο λησμονημένο εκείνη την εποχή, αλλά αφετέρου έπαιξε καθοριστικό ρόλο και στην ανακάλυψη του συνολικού Μπαχ και στην πρόσληψή του από τον 19^ο αιώνα, με όποιες περαιτέρω συνέπειες είχε το γεγονός αυτό για τη συνέχεια.

Η ενεργός συμμετοχή του εξαιρετικά ταλαντούχου από την παιδική του ηλικία Μέντελσον στις δραστηριότητες της Singakademie του Βερολίνου χρονολογείται ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1820, όταν ο συνθέτης ήταν 11 ή 12 ετών. Η Singakademie ήταν ήδη πριν το 1800 μια από τις ελάχιστες κυψέλες που μελετούσαν (αποσπασματικά, βέβαια) το φωνητικό-θρησκευτικό έργο του Μπαχ, προσπαθώντας να προσεγγίσουν αποσπασματικά τα *Μοτέτα*, τη *Λειτουργία σε σι ελάσσονα* και τα *Πάθη*. Με το έργο αυτό ασχολήθηκε τόσο ο ιδρυτής της Ακαδημίας, Carl Friedrich Christian Fasch, όσο και ο διάδοχός του Carl Friedrich Zelter, που υπήρξε δάσκαλος του Μέντελσον.⁸ Ο Zelter, αν και με πολλούς δισταγμούς, λόγω της δυσκολίας του έργου, συναίνεσε τελικά στην επιμονή του νεαρού Μέντελσον να εκτελεστούν εξ ολοκλήρου τα *Πάθη* του Μπαχ. Η συναυλία, με την παρουσία του Πρώσου Βασιλέως, είχε τεράστια επιτυχία στο κοινό του Βερολίνου.⁹

⁴ Το πιανιστικό έργο του Μπαχ γνώριζε ο Μέντελσον, ο οποίος το ερμήνευε σε διάφορα ρεσιτάλ που έδινε σε ταξίδια του. Βλ. R. Larry Todd, *Mendelssohn: A Life in Music*, Oxford 2003, σ. 191.

⁵ Βλ. περί αυτού αναλυτικότερα στο: Νίκος Μαλιάρας, "J. S. Bach, *Η Τέχνη της Φούγκας*", *Πολυφωνία* 6 (2005), σ. 53-63.

⁶ Βλ. Hans-Joachim Hinrichsen, "»Urvater der Harmonie«? Die Bach-Rezeption", στο: Konrad Küster, *Bach-Handbuch*, Kassel 1999, σ. 34 κ.εξ. Η ευρέως διαδεδομένη αντίληψη, ότι ο Μπαχ ήταν κατ' εξοχήν οργανικός συνθέτης και ότι οι μελωδίες του ήταν "αντιτραγουδιστικές", προέρχεται από την εποχή εκείνη και από τη διατύπωση του Hans Georg Nägeli, στις "Διαλέξεις περί μουσικής" του 1826. Βλ. Hinrichsen, ό.π., σ. 40.

⁷ Η χρονολογία δεν είναι τυχαία. Είναι γνωστό ότι, στην εποχή του Μέντελσον, εθεωρείτο ότι το έτος 1729 έγινε η πρώτη εκτέλεση του έργου από τον Μπαχ στην Εκκλησία του Αγίου Θωμά στη Λειψία (κυρίως λόγω των ερευνών του φίλου και συναδέλφου του Μέντελσον, Carl Friedrich Zelter). Νεότερες έρευνες τοποθετούν πάντως με μεγάλη πιθανότητα την πρώτη παρουσίαση λίγο νωρίτερα, το 1727. Βλ. Konrad Küster, "Nebenaufgaben des Organisten, Aktionsfeld des Director musices: Die Vokalmusik", στο: Küster, *Bach-Handbuch*, ό.π., σ. 452-453.

⁸ Hinrichsen, "Urvater", ό.π., σ. 40.

⁹ Todd, *Mendelssohn*, ό.π., σ. 198.

Ας μη θεωρηθεί πάντως ότι επρόκειτο για μια “ιστορικά αυθεντική” εκτέλεση. Τόσο ο Zelter όσο και ο Μέντελσον ένοιωθαν ελεύθεροι να «προσαρμόσουν» το έργο, απαλύνοντας τα δύσκολα φωνητικά διαστήματα, προσθέτοντας εκφραστικές οδηγίες, περικόπτοντας ή συντομεύοντας αρκετά νούμερα, αλλάζοντας εδώ κι εκεί το κείμενο και αντικαθιστώντας παλαιά όργανα με σύγχρονά τους, όπως τα κλαρινέτα, ενώ το μπάσο κοντίνουο υλοποιήθηκε στο πιάνο.¹⁰ Το γεγονός αυτό όμως δεν μειώνει τη μεγάλη σημασία της πρωτοβουλίας του Μέντελσον. Με αυτή την αφορμή, τα μεγάλα χορωδιακά έργα του Μπαχ βρήκαν πλέον την είσοδο προς τις αίθουσες συναυλιών. Το γεγονός σχολιάστηκε με μία εύστοχη παρατήρηση: «Χρειάστηκε ένας νεαρός Εβραίος για να επιστραφεί στον κόσμο η μεγαλύτερη χριστιανική μουσική».¹¹

Παρόλη την τεράστια συμβολική της σημασία, η πρωτοβουλία του Μέντελσον δεν ήταν πάντως κεραυνός εν αιθρία. Την ίδια ακριβώς περίοδο, ο χαλκέντερος Zelter εργαζόταν για την αναβίωση και άλλων έργων του μπαρόκ, όπως ο *Άκας και Γαλάτεια* και το *Dettinger Te Deum* του Χαίντελ.¹² Λίγα χρόνια νωρίτερα, μάλιστα, είχε και γραπτά διατυπωθεί, ως αισθητικό και καλλιτεχνικό αίτημα, η τάση που ήδη ήταν ζωντανή πραγματικότητα της εποχής. Το αίτημα για στροφή, μελέτη και εκτέλεση, αλλά και έμπνευση από την παλαιότερη θρησκευτική μουσική, με προεξάρχουσα την αναγεννησιακή μουσική και τον Παλεστρίνα, βρισκόταν στην ατμόσφαιρα ήδη στα φιλοσοφικο-αισθητικά κείμενα του τέλους του 18^{ου} αιώνα,¹³ και διατυπώθηκε για πρώτη φορά συγκεκριμένα από τον Justus Thibaut, στο έργο *Über die Reinheit der Tonkunst* (1825). Ήδη από το 1814, ο E. T. A. Hoffmann, συνθέτης μέτριος, αλλά που κατάφερνε ως στοχαστής και μουσικοκριτικός να βρίσκεται πάντοτε στην επικαιρότητα, είχε δημοσιεύσει το κείμενο “Alte und neue Kirchenmusik” και το 1808 είχε συνθέσει για ασυνόδευτη χορωδία τα *Canzoni per 4 voci alla capella*.

Η αισθητική αυτή αντίληψη, που ανταποκρινόταν στις συντηρητικές κατευθύνσεις του Βατικανού, επιθυμούσε την ανασύσταση μιας θρησκευτικής μουσικής που να αποκαθαρθεί από οποιεσδήποτε προσθήκες μπορούν να θεωρηθούν ως αλλοιώσεις και βεβηλώσεις της πίστης και να επιστρέψει στο αγνό πρότυπο της καθαρά φωνητικής αναγεννησιακής πολυφωνίας, που δίνει την έμφαση στο λειτουργικό κείμενο και όχι στην ατομικότητα και υποκειμενικότητα της έκφρασης. Οι εκφραστικές υπερβολές αποφεύγονταν ως δείγματα θεατρικότητας της μουσικής. Το κίνημα διατυπωνόταν κυρίως ως αντίθεση προς την θρησκευτική μουσική του κλασικισμού, με την έμφαση που εκείνος έδινε στα μουσικά όργανα και την ορχήστρα. Διαμορφώθηκε σε κίνημα με την ονομασία «Καικιλιανισμός», με κεντρικό φορέα τον γερμανικό Σύλλογο της Αγίας Καικιλίας, που ήθελε να λειτουργήσει κατά το πρότυπο της χορωδίας της Capella Sixtina στο Βατικανό,¹⁴ που συνέχιζε από τον 16^ο αιώνα ανελλιπώς να μελετά και να εκτελεί το έργο του Παλεστρίνα.¹⁵

Η Singakademie του Βερολίνου συμμετείχε ενεργά στο κίνημα για την

¹⁰ Hinrichsen, “Urvater”, ό.π., σ. 40-41. Πρβλ. Todd, *Mendelssohn*, ό.π., σ. 197, και Butt, “Choral Music”, ό.π., σ. 223.

¹¹ Todd, *Mendelssohn*, ό.π., σ. 193-194.

¹² Todd, *Mendelssohn*, ό.π., σ. 195.

¹³ Αναφέρονται τα ονόματα των φιλοσόφων Johann Gottfried von Herder (1744-1803), Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798), Ludwig Tieck (1773-1853) και August Wilhelm von Schlegel (1767-1845).

¹⁴ Butt, “Choral Music”, ό.π., σ. 225. Για τη χορωδία αυτή και τις επιδόσεις της ήταν ενήμερος και ο Μέντελσον, χωρίς όμως να είναι και βαθύς γνώστης της μουσικής του Παλεστρίνα και του σωστού τρόπου εκτέλεσής της· πρβλ. ό.π., σ. 225-226.

¹⁵ Στη Γαλλία υπήρχε αντίστοιχη κινητικότητα σε σχέση με την αναγεννησιακή πολυφωνία και το έργο του Παλεστρίνα ήδη από τη δεκαετία του 1820, με επίκεντρο κυρίως τις δραστηριότητες του Alexandre Choron και αργότερα (μετά το 1830) του Fétis. Πρβλ. Butt, “Choral Music”, ό.π., σ. 223.

«αποκατάσταση» της γνήσιας θρησκευτικής μουσικής στο ύφος του Παλεστρίνα, αφού, εκτός των άλλων, ήταν και μία ακόμη ένδειξη για την προσέγγιση της χορωδιακής μουσικής των παλαιότερων εποχών, ανταποκρινόμενη στο πνεύμα του ιστορισμού. Ωστόσο, η αναβίωση των *Παθών* του Μπαχ δεν έχει φυσικά σχέση με το Βατικανό και το καθολικό δόγμα. Θα 'λεγε λοιπόν κανείς ότι πίσω από τις ενέργειες του Μέντελσον και του Zelter βρισκόταν μια επιθυμία να αντισταθμιστεί το καθολικής προέλευσης αυτό κίνημα με κάτι που να υπηρετεί το άλλο δόγμα, του προτεσταντισμού, αλλά ταυτόχρονα και μια πιο εθνική-γερμανική άποψη για τις υποθέσεις της θρησκευτικής, και όχι μόνο, μουσικής.¹⁶ Πράγματι, η μεγάλη έμφαση που δόθηκε στο γεγονός και η τεράστια απήχηση και επιρροή που είχε δεν είναι άσχετες με μια προσπάθεια να συνειδητοποιηθεί από την αναδυόμενη εκείνη την εποχή αστική κοινωνία της Γερμανίας ο υψηλός μουσικός πολιτισμός της,¹⁷ προσπάθεια που φαίνεται και από την τάση εθνικοποίησης του Μπετόβεν.¹⁸ Ταυτόχρονα, η ενασχόληση του Μέντελσον με την υπόθεση αυτή λειτούργησε συμβολικά ως το διαβατήριο της αφομοίωσης ενός πρώην Εβραίου στα υψηλά κλιμάκια της πρωσικής κουλτούρας.¹⁹

Ποια είναι, όμως, η θέση του Μέντελσον ως δημιουργού μέσα στην κατάσταση αυτή; Τα δύο γνωστότερα έργα του είναι τα δύο ορατόρια, *Παύλος* (1836) και *Ηλίας* (1846), καθώς και το ημιτελές *Χριστός*, γραμμένα σε γερμανικό κείμενο και απόλυτα στο ύφος του κλασικορομαντικού ορατορίου, με πλήρη και μεγάλη ορχήστρα, άριες, χορωδιακά και αρκετά χορικά, που τονίζουν την προτεσταντική διάστασή τους. Η μουσική τους γλώσσα χαρακτηρίζεται από εκφραστική μελωδικότητα, κλασικές ασματικές μορφές και στοιχεία του ύστερου μπαρόκ, όπως μεγάλες χορωδιακές φούγκες. Βρίσκονται, θα 'λεγε κανείς, στην ευθεία γραμμή που τα συνδέει με την παράδοση του Χαίντελ και του Χάυνδν. Από τον Χαίντελ ο Μέντελσον θα δανειστεί τους ποικίλους τρόπους χειρισμού των χορωδιακών μερών και από τον Χάυνδν τις καθαρές και συμμετρικές γραμμές της φραστικής αρχιτεκτονικής. Όμως και από την τεχνική του Μπαχ, ο Μέντελσον θα βασιστεί στις λόγιες αντιστικτικές δομές και στον περίπλοκο χρωματικό χειρισμό των φωνών. Θα χρησιμοποιήσει ακόμη το χορικό και την τεχνική του αφηγητή.²⁰

Εκτός όμως από τα μεγάλα ορατόρια, η εκκλησιαστική μουσική του Μέντελσον εμφανίζεται και με πολλά άλλα πρόσωπα. Κατά την περίοδο της πρώιμης νεανικής δημιουργίας, από το 1828 ως το 1832 περίπου, συνέθεσε διάφορα έργα, ποικίλων μορφών και περιεχομένων, κάποια από τα οποία ήταν υπό την επίδραση της αισθητικής του ιστορισμού – Καικιλιανισμού και χρησιμοποιούσαν είτε ασυνόδευτη χορωδία, είτε πολυχорικές τεχνικές.²¹ Ας σημειώσουμε το *Tu es Petrus* του 1827, σε a capella τεχνική Παλεστρίνα, και το *Hora est* του 1828, για τέσσερις τετράφωνες χορωδίες και κοντίνουο, που αναβίωνε την τεχνική της βενετσιάνικης πολυχωρικότητας του ύστερου 16^{ου} και του πρώιμου 17^{ου} αιώνα. Αυτά τα έργα, μαζί με ένα *Te Deum* και ένα Μαριανό αντίφωνο στο κείμενο *Ave maris stella* (Βερολίνο 1829), όχι μόνο απέχουν από τις

¹⁶ Βλ. Butt, "Choral Music", ό.π., σ. 232-233.

¹⁷ Hinrichsen, "Urvater", ό.π., σ. 41.

¹⁸ Butt, "Choral Music", ό.π., σ. 231.

¹⁹ Todd, *Mendelssohn*, ό.π., σ. 198.

²⁰ Ειδικότερα, πρέπει να σημειωθεί ότι ο Μέντελσον είχε ιδιαίτερη ενασχόληση με τη μελέτη του Μπαχ, ιδίως μετά την προτροπή του δασκάλου του, του Zelter. Μας έχουν διασωθεί ασκήσεις αρμονίας, χορικών και μπάσου κοντίνουο, αλλά και προχωρημένης αντίστιξης και τεχνικών κανόνα από την περίοδο 1819-1821, που ακολουθούσαν το πρότυπο του Μπαχ και λύνονταν από τον Μέντελσον υπό την καθοδήγηση του Zelter. Πρβλ. Butt, "Choral Music", ό.π., σ. 227.

²¹ Ο Μέντελσον είχε συναντήσει και συζητήσει με τον Justus Thibaut στη Χαϊδελβέργη το 1827 (πρβλ. Todd, *Mendelssohn*, ό.π., σ. 177) και είχε μελετήσει τη βιβλιοθήκη του, πλούσια σε ιταλική πολυφωνική μουσική από τον 16^ο ως τον 18^ο αιώνα.

συνθετικές τεχνικές του Χαίντελ ή του Μπαχ, πάνω στις οποίες βασίστηκαν τα ορατόρια, αλλά ανήκουν φυσικά στην καθολική λειτουργική παράδοση, μελοποιούν λατινικό και όχι γερμανικό κείμενο, αποτελούν δηλαδή καθαρά καθολική και όχι διαμαρτυρόμενη εκκλησιαστική μουσική.²²

Η μελοποίηση από τον Μέντελσον των καθολικών λατινικών λειτουργικών κειμένων συνεχίστηκε και κατά την περίοδο 1830-1831, οπότε επισκέφθηκε για ένα μεγάλο διάστημα τη Ρώμη και, μεταξύ άλλων, μελέτησε το γρηγοριανό μέλος και την παλαιά εκκλησιαστική πολυφωνία. Από την περίοδο αυτή προέρχονται τα τρία μοτέτα, έργο 39, τα *Veni Domine, Laudate pueri* και *Surrexit Pastor*. Και τα τρία γράφτηκαν πάλι σε ένα αρχαϊκό στιλ, για γυναικείες φωνές και εκκλησιαστικό όργανο. Το μουσικό ύφος θυμίζει έργα του Παλεστρίνα, ενώ το δεύτερο μοτέτο βασίζεται σε ψαλμικά κείμενα. Ψαλμικό είναι και το κείμενο στο οποίο βασίζεται η σημαντικότερη θρησκευτική σύνθεση του Μέντελσον από αυτή την περίοδο, ο *Ψαλμός αρ. 115, Non nobis Domine*. Το έργο αυτό, όμως, παρόλο που ανήκει στην ίδια περίοδο και ακολουθεί λατινικό κείμενο, διαφέρει στο ύφος και την αισθητική, μια και έχει γραφτεί σε στιλ καντάτας και απευθύνεται σε σολίστ, χορωδία και ορχήστρα. Δεν δίστασε όμως ο Μέντελσον να επεξεργαστεί εκ νέου το έργο αυτό, προσαρμόζοντάς το σε γερμανικό κείμενο, λίγα χρόνια αργότερα.²³

Την ίδια όμως περίοδο, από το 1827 ως το 1832, ο Μέντελσον υπηρετεί με την ίδια ευκολία και ένα άλλο είδος, την προτεσταντική καντάτα, βασισμένη στο χορικό, κατά το πρότυπο του Μπαχ, αλλά και στην διπλή μελοποίηση ψαλμών, πρώτα σε λατινικό και ύστερα σε γερμανικό κείμενο, όπως ο *Ψαλμός αρ. 100*. Τα έργα αυτά, όπως και το *Kyrie* του 1825, είναι γραμμένα άλλοτε για μικτή και άλλοτε για ανδρική χορωδία και ορχήστρα, ενώ οι καντάτες περιέχουν άριες, *recitativo secco*, *recitativo accompagnato* και χορωδιακές φούγκες. Τα χορωδιακά και οι άριες φανερώνουν την επίδραση του Χαίντελ, του οποίου τα έργα την εποχή εκείνη (όπως ο *Ιούδας Μακκαβαίος*, ο *Σαμφών* και ο *Μεσσίας*) απασχολούσαν την Singakademie στο Βερολίνο. Τα ρετσιτατίβα, από την άλλη μεριά, φανερώνουν την επίδραση του Μπαχ.²⁴ Στην καντάτα που αφιερώθηκε στον Alexander von Humboldt, μάλιστα, που είχε μόνο ανδρική χορωδία, οι μελετητές διακρίνουν επίδραση από τον *Ελεύθερο σκοπευτή (Der Freischütz)* του Βέμπερ, έργο με μεγάλη ιστορική σημασία για τη γερμανική μουσική και την όπερα ειδικότερα, αλλά και τον γερμανικό πατριωτισμό γενικότερα.²⁵

Ένα ιδιαίτερο κεφάλαιο στη θρησκευτική μουσική του Μέντελσον αποτελούν οι μελοποιήσεις ψαλμών. Η πρώτη περίοδος αυτών των επεξεργασιών τοποθετείται στα τέλη της δεκαετίας του 1820 και στις αρχές της δεκαετίας του 1830, και ήδη μιλήσαμε γι' αυτήν. Η δεύτερη, συστηματικότερη και παραγωγικότερη, ανήκει στις αρχές της δεκαετίας του 1840 και κλείνει με τον πρόωρο θάνατό του. Περί το 1843, ο Μέντελσον βρισκόταν στην υπηρεσία του Βασιλέα της Πρωσίας στο Βερολίνο, ως διευθυντής θρησκευτικής μουσικής, και έγινε μάρτυρας της προσπάθειας του συμβούλου του

²² Todd, *Mendelssohn*, ό.π., σ. 181 και 184. Η αρκετά συστηματική αυτή ενασχόληση του Μέντελσον με καθολικά κείμενα και μουσική έκανε την αδελφή του, Φάννυ, να διατυπώσει το φόβο ότι ο Φέλιξ θα μεταπηδήσει στον καθολικισμό. Βλ. ό.π., σ. 180.

²³ Todd, *Mendelssohn*, ό.π., σ. 241-243. Κατά την επίσκεψή του στη Ρώμη, ο Μέντελσον είχε επισκεφτεί και το μοναστήρι όπουμόνασε ο Λούθηρος, πριν εκδηλώσει το μεταρρυθμιστικό του δόγμα.

²⁴ Και σίγουρα οφείλονται και στην επίδραση που άσκησε στον νεαρό συνθέτη η δουλειά που γινόταν εκείνη την εποχή για την αναβίωση του *Πάθους κατά Ματθαίον*.

²⁵ Todd, *Mendelssohn*, ό.π., σ. 186. Κάτι που δεν είναι άσχετο προς αυτό που αναφέραμε προηγουμένως, για την κεφαλαιοποίηση της θρησκευτικής μουσικής του Μπαχ στο όνομα ενός γερμανικού μουσικού πατριωτισμού ή, ίσως, εθνικισμού, που συμβαδίζει με τις εθνικές φωνές της εποχής και τη διαδικασία ανάπτυξης των εθνικών συνειδήσεων και των εθνικών κρατών· κάτι που συμβαίνει επίσης με τη μουσική του Μπετόβεν και θα συνεχιστεί κορυφωμένο στο φαινόμενο του Βάγκνερ.

Βασιλέα, του Schleiermacher, να απλοποιήσει και να εξαγνίσει τη λειτουργική μουσική που ακουγόταν στο βασίλειο. Ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε²⁶ στην προσπάθεια να προωθηθούν επεξεργασίες ψαλμικών κειμένων όχι στα λατινικά αλλά στα γερμανικά, σε μετάφραση του ουμανιστή Ambrosius Lobwasser του 1565.²⁷ Κατά τη διαδικασία αυτή, ο Μέντελσον συνέθεσε μια σειρά ψαλμικών κειμένων στα γερμανικά, που παρουσιάστηκαν σε διάφορες στιγμές του λειτουργικού έτους στο Βερολίνο. Οι προσπάθειές του αυτές δεν ήταν πάντα σε συμφωνία με τον βασιλέα και τον σύμβουλό του, Schleiermacher, που προωθούσε το αρχαϊκό, πολυφωνικό ύφος του Παλεστρίνα. Έτσι, κατά τη σύνθεση των έργων αυτών, ο Μέντελσον ακολούθησε πάλι το ορατοριακό μουσικό ύφος που είχε υιοθετήσει στον *Παύλο* και συνέχιζε στον *Ηλία*.²⁸ Υπήρξαν όμως και άλλες περιπτώσεις,²⁹ όπου ακολουθήθηκε το πρότυπο της *a capella* χορωδίας ή της διπλής χορωδίας χωρίς όργανα.

Η μελοποίηση ψαλμικών κειμένων στον 19^ο αιώνα είναι ένα φαινόμενο που, γενικότερα, δεν συμβαίνει με μεγάλη συχνότητα, ενώ ακόμη πιο σπάνια είναι η σύνθεση ψαλμών για λειτουργική χρήση. Επομένως, οι ψαλμικές συνθέσεις του Μέντελσον που προαναφέραμε είναι μια εξαιρετική περίπτωση. Και θα ήθελα να επιμείνω σ' αυτή, ιδωμένη σε συνδυασμό με τη συνθετική του παραγωγή στον τομέα της θρησκευτικής μουσικής. Είδαμε κιόλας ότι ο Μέντελσον υπηρέτησε τη θρησκευτική μουσική όλων των δογμάτων της εποχής. Χωρίς δισταγμό, κινήθηκε ανάμεσα στη μελοποίηση λειτουργικών κειμένων της καθολικής εκκλησίας και στην προτεσταντική καντάτα και, γενικότερα, την ευαγγελική μουσική. Δεν φάνηκε να δίνει ιδιαίτερη σημασία σε ζητήματα δόγματος και πίστης. Το γεγονός της ιδιαίτερης ενασχόλησης του Μέντελσον με τους Ψαλμούς αποκτά, κατά τη γνώμη μου, ιδιαίτερη σημασία, αν θυμηθούμε τις καταβολές της οικογένειάς του. Ο Μέντελσον ήταν εβραϊκής καταγωγής. Ο παππούς του, ο Μωυσής Μέντελσον, ήταν σημαντικός γερμανοεβραίος φιλόσοφος του διαφωτισμού, που ασπαζόταν την ιουδαϊκή θρησκεία. Μετά το θάνατό του, άλλα από τα παιδιά του παρέμειναν στον ιουδαϊσμό, άλλα έγιναν καθολικοί και άλλα, όπως ο πατέρας του Φέλιξ, ασπάστηκαν τον προτεσταντισμό. Δεν μπορεί λοιπόν να είναι τυχαία η τόσο συστηματική ενασχόληση του Μέντελσον με τα ψαλμικά κείμενα, που είναι τα μόνα κείμενα της Παλαιάς Διαθήκης που κατέχουν σημαντική θέση και στην εβραϊκή αλλά και στη χριστιανική θρησκευτική τελετουργία. Όπως, για τον ίδιο λόγο, δεν είναι δυσεξήγητη η ευκολία με την οποία κινήθηκε μεταξύ των χριστιανικών δογμάτων.

Το επιχείρημα αυτό έρχεται, νομίζω, να ενισχύσει η πληροφορία ότι, για ορισμένους από τους ψαλμούς, υπήρξε ειδική παραγγελία από την ισραηλιτική κοινότητα του Αμβούργου, και μάλιστα όχι τυχαία, αλλά για τις τελετές κάποιας σημαντικής επετείου της νέας εκεί εβραϊκής συναγωγής. Στη σχετική αλληλογραφία, μάλιστα, γίνεται λόγος για τον συνθέτη ως τον «αγαπημένο όλων των Ισραηλιτών».³⁰ Επίσης, από τους μελετητές έχει παρατηρηθεί ότι η επιλογή του *Ψαλμού αρ. 51*, που ο Μέντελσον επεξεργάστηκε ως έργο 114, γίνεται διότι αυτός μιλάει για τους ηρωισμούς των Εβραίων.³¹ Επίσης, μπορεί να υποστηριχθεί η άποψη ότι τα θέματα και των δύο ορατορίων του Μέντελσον, ο Απόστολος Παύλος και ο Προφήτης Ηλίας, αφορούν δύο σημαντικές προσωπικότητες όχι μόνο της χριστιανικής, αλλά και της ιουδαϊκής

²⁶ Και αυτό έχει πάλι να κάνει με τη γενικότερη άνοδο των εθνικισμών και των πατριωτισμών, αλλά και την προσπάθεια του πρώσου μονάρχη να ενοποιήσει δογματικά τον πληθυσμό του.

²⁷ Todd, *Mendelssohn*, ό.π., σ. 464.

²⁸ Η δημιουργία του έργου αυτού συμπίπτει με την περίοδο αυτή.

²⁹ Αναφερόμαστε πάλι σε ψαλμικά κείμενα, όπως οι Ψαλμοί αρ. 43 και 22. Βλ. Todd, *Mendelssohn*, ό.π., σ. 467.

³⁰ Todd, *Mendelssohn*, ό.π., σ. 468.

³¹ Todd, *Mendelssohn*, ό.π., σ. 380 κ.εξ.

θρησκείας. Ιδίως μάλιστα ο Παύλος, που είναι μία από τις χαρακτηριστικότερες περιπτώσεις μεταστροφής από τον ιουδαϊσμό στον χριστιανισμό, όπως ακριβώς συνέβη και με την οικογένεια Μέντελσον.

Ας ρίξουμε όμως μια ματιά και στο πλαίσιο στο οποίο κινήθηκε ή, μάλλον, που συνδιαμόρφωσε ο Μέντελσον. Γενική είναι οι άποψη, μεταξύ των ιστορικών μελετητών, ότι η θρησκευτική μουσική των συνθετών του 19^{ου} αιώνα είναι κάτι εντελώς διαφορετικό από αυτό που παραγόταν στις παλαιότερες εποχές. Πρόκειται για μια εποχή που ακολούθησε την αμφισβήτηση του κύρους και της πνευματικής εξουσίας της εκκλησίας και της θρησκείας κατά τη διάρκεια του διαφωτισμού. Εναντίον της θρησκείας είχε εκδηλωθεί και η φιλοσοφία του 18^{ου} αιώνα, με κύριο εκπρόσωπο τον Καντ (1793), ο οποίος, εκτός των άλλων, αναγνωρίζει στη θρησκεία μόνο έναν πρακτικό λόγο ύπαρξης, δηλαδή την ηθική. Σύμφωνα με τη σκέψη αυτή, όλο το υπόλοιπο δογματικό οπλοστάσιο του χριστιανισμού, που δεν έχει σχέση με την πράξη και την ηθική, είναι άχρηστο και περιττό.

Στη συνέχεια, ο πρώιμος ρομαντισμός, σε κείμενα του τέλους της δεκαετίας του 1790,³² μετακινεί ακόμη περισσότερο το βάρος από το δόγμα και την πίστη προς το θρησκευτικό συναίσθημα του ατόμου. Τις απόψεις αυτές ακριβώς διατυπώνει και ο γνωστός μας Schleiermacher,³³ που τον συνάντησε ο Μέντελσον στην αυλή του πρώσου μονάρχη, στη δεκαετία του 1840.

Ο συνθέτης του 19^{ου} αιώνα δεν γράφει πια θρησκευτική μουσική με σκοπό να υμνήσει το μεγαλείο και την παντοδυναμία του Θεού, όπως έκαναν όλοι οι συνθέτες από τον πρώιμο Μεσαίωνα μέχρι και τον Μπαχ. Γράφει μουσική που σκοπό έχει να δημιουργήσει μια ατμόσφαιρα ευσέβειας μεταξύ των ακροατών και να τους κινητοποιήσει ένα ατομικό θρησκευτικό συναίσθημα. Με δεδομένη την αντίληψη αυτή, αλλά και με την εμφάνιση μιας κοσμοθεωρίας που συμβαδίζει με – και συνοδεύει – τη ραγδαία άνοδο της αστικής τάξης στην Ευρώπη του 19^{ου} αιώνα, είναι πλέον πολύ εύκολη η μετάθεση της θρησκευτικής μουσικής από το φυσικό της χώρο, την εκκλησία, στην αίθουσα συναυλιών. Εκεί, τα θρησκευτικά έργα μπορούν να αντιμετωπιστούν πια όχι σ' ένα γενικότερο πλαίσιο, ως συστατικά στοιχεία της θείας λειτουργίας, αλλά ξεχωριστά, ως αισθητικά αυθύπαρκτα και αυτόνομα καλλιτεχνήματα.³⁴ Εκεί και ο ίδιος ο χώρος επιτρέπει την απομάκρυνση από την ιδέα της πίστης και της αυστηρής τήρησης του δόγματος, της θρησκευτικής ιεραρχίας και της τελετουργίας που το υπηρετεί, και την προσέγγιση προς έναν απλό ευσεβισμό, μια συναισθηματική και μάλιστα υποκειμενική αντιμετώπιση της μουσικής. Η θρησκεία μεταφέρεται κι αυτή στον κόσμο της ατέρμονης υποκειμενικότητας,³⁵ που είναι και το ύπατο κριτήριο για τη μουσική στον 19^ο αιώνα. Άρα λοιπόν, εύκολα καταλήγουμε, υπό τις προϋποθέσεις αυτές, στην εκκοσμίκευση της θρησκευτικής μουσικής. Ο συνθέτης του 19^{ου} αιώνα αισθάνεται ελεύθερος να χρησιμοποιήσει και μέσα τα οποία θα ήταν αδιανόητα σε παλαιότερες εποχές, όπως π.χ. στοιχεία και τεχνικές της όπερας³⁶ ή της συμφωνικής προγραμματικής μουσικής,³⁷ καταλήγοντας συχνά σε μια συνονθυλευματική λογική ή, όπως θα λέγαμε με μουσική

³² Π.χ. των Herder, Wackenroder, Tieck (πρβλ. παραπάνω). Βλ. και Carl Dahlhaus, "Der Streit um die wahre Kirchenmusik", στο: Carl Dahlhaus – Michael Zimmermann (επιμ.), *Musik zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten*, München 1984, σ. 201 κ.εξ.

³³ Butt, "Choral Music", ό.π., σ. 232-233.

³⁴ Butt, "Choral Music", ό.π., σ. 235.

³⁵ Todd, *Mendelssohn*, ό.π., σ. 183.

³⁶ Charles Rosen, *Musik der Romantik* (μτφρ. Eva Zöllner), Salzburg – Wien 2000, σ. 666.

³⁷ Π.χ. του Λιστ. Βλ. Karl H. Wörner, *Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch*, Göttingen 1980, σ. 377.

ορολογία, ένα *pasticcio*. Άλλωστε, με δεδομένη την ιστορική διάθεση του 19^{ου} αιώνα, δεν ήταν μακριά από τις αντιλήψεις των πνευματικών ανθρώπων της μουσικής να χαρακτηριστεί ως κλασική όχι το σύνολο της μουσικής παραγωγής μιας εποχής, αλλά η παραγωγή του καλύτερου συνθέτη σε ένα μόνον είδος μουσικής. Έτσι, ο Παλεστρίνα χαρακτηρίστηκε τότε ο κλασικός της αναγεννησιακής πολυφωνίας, ο Σούμπερτ κλασικός του Lied, ο Χαίντελ κλασικός του ορατορίου κ.λπ.³⁸

Αλλά μήπως αυτό ακριβώς, δηλαδή την τεχνική του *pasticcio*, δεν ακολούθησε και ο Μέντελσον στα έργα του, σύμφωνα με τη σύντομη αναδρομή που κάναμε; Δεν χρησιμοποίησε στο ίδιο έργο στοιχεία Χαίντελ και στοιχεία Μπαχ, παρόλο που το καθένα από αυτά έχει διαφορετική παράδοση; Δεν έκανε χρήση της ασυνόδευτης πολυφωνίας του Παλεστρίνα στο ίδιο έργο, όπου υπάρχουν και ορχηστρικά μέρη; Αλλά ο Μέντελσον έφθασε, όπως προαναφέραμε, να αναμείξει μέσα στο έργο του ακόμη και τα δόγματα ή και τις θρησκείες, αφού δούλεψε με την ίδια ευκολία τόσο στην περιοχή της καθολικής, όσο και σ' εκείνη της ευαγγελικής εκκλησιαστικής μουσικής, καταφέροντας μάλιστα να μας δείξει και έμπρακτα (άσχετα αν δεν το ομολόγησε ποτέ) και τις ιουδαϊκές παραδόσεις της οικογένειάς του.

Αυτή η ανάμιξη των υφών, η αδιαφορία ή και (υπό προϋποθέσεις) ασέβεια προς την αισθητική και υφολογική καθαρότητα των διαφορετικών ιστορικών γραφών, αλλά και η νόθευση της θρησκευτικής πίστης από τη λογική του ευσεβισμού και του θρησκευτικού συναισθήματος, είναι οι κυριότεροι λόγοι που ο Charles Rosen “ενοχοποιεί” τον Μέντελσον ως δημιουργό του θρησκευτικού kitsch στη μουσική του 19^{ου} αιώνα.³⁹ Διότι στη θέση της γνήσιας και θαλερής θρησκευτικής πίστης τοποθέτησε ένα συναισθηματικό κουκούλι, που προστατεύει και νανουρίζει, με την ευηχία και τη μελωδικότητα της μουσικής του. Ο Μέντελσον, σύμφωνα με την άποψη αυτή, δεν αποδίδει θρησκευτική πίστη, μέσω της μουσικής του δεν βιώνουμε τη λύτρωση, δεν δίνουμε απαντήσεις στα θεμελιώδη ζητήματα του κόσμου και του ανθρώπου· απλώς παρηγορούμαστε και ζούμε σε ένα προστατευμένο, άνετο και ακίνδυνο κόσμο ευσέβειας.

Δεν νομίζω ότι θα συμφωνήσω με την κρίση αυτή για το συνθέτη, που θεωρώ ότι κάνει το καίριο λάθος του αναχρονισμού και επομένως είναι ανιστόρητη. Η θέση του Μέντελσον στη μουσική του πρώτου μισού του 19^{ου} αιώνα και η επίδραση που άσκησε στους σύγχρονους και τους μεταγενέστερους δεν μπορεί να γίνει αντιληπτή ως επιτακτική επιβολή ενός ήθους ή μιας αντίληψης. Το κλίμα και η ατμόσφαιρα της περιόδου έχει διαμορφωθεί ως τάση που υπηρετούν πολλοί περισσότεροι του ενός εκπρόσωποι του πνεύματος. Ο Μέντελσον θα 'λεγε κανείς ότι συνεχίζει στην πεπατημένη του Μπαχ, του Μότσαρτ και του Σούμπερτ, αλλά όχι του Μπετόβεν. Λειτουργήσε λιγότερο ως καινοτόμος και κυρίως ως εργάτης της μουσικής, και πάντως όχι ως ανατρεπτικός επαναστάτης. Με τη θέση του αυτή μάς κληροδότησε μουσική εξαιρετικά εκφραστική και με απόλυτα αναγνωρίσιμο προσωπικό ύφος, παρόλα τα δάνεια στα οποία κατέφυγε. Ταυτόχρονα, όμως, είχε και συνείδηση του κοινωνικού ρόλου του καλλιτέχνη-δημιουργού. Μέσω της αναβίωσης του Μπαχ έπαιξε ρόλο στην εθνικοποίηση και στην εξέλιξη της θρησκευτικής μουσικής στη Γερμανία. Και μέσω του έργου του έλαβε έμπρακτα μέρος και κατέθεσε τις απόψεις του στη γενικότερη συζήτηση. Οι απόψεις του, που υλοποίησε με τη μουσική του, και με δεδομένη την υπέρμετρη δραστηριότητά του, τη μεγάλη δημοφιλία του και την υψηλή μουσική ποιότητα του έργου του, αποτέλεσαν πρότυπα για τους μεταγενέστερους και η σφραγίδα του υπήρξε καθοριστική.

³⁸ Butt, “Choral Music”, ό.π., σ. 228.

³⁹ Rosen, *Musik der Romantik*, ό.π., σ. 663.

Felix Mendelssohn (1809-1847): *Klaviertrio Nr. 2* Op. 66
Ιδιαιτερότητες της μουσικής υφής και χαρακτηριστικά στοιχεία
δομικής συνοχής

Αθανάσιος Τρικούπης

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η φόρμα του Τρίο για πληκτροφόρο, βιολί και τσέλο παρουσιάζει την πλέον μακρόχρονη παράδοση, σε σύγκριση με τα καθιερωμένα σύνολα μουσικής δωματίου. Η παραγωγή της κορυφώνεται στην όψιμη κλασική και πρώιμη ρομαντική περίοδο. Ο Mendelssohn συνεχίζει στο συγκεκριμένο είδος Τρίο την παράδοση των Beethoven και Schubert με κύριο χαρακτηριστικό την ισότιμη χρήση των τριών οργάνων, τόσο από τεχνική, όσο και από δομική άποψη (Horton, 2006: 69-70). Το δεύτερο και τελευταίο Τρίο του συνθέτη γράφεται το 1845, όταν αυτός βρίσκεται σε ηλικία 36 ετών, και εκδίδεται τον επόμενο χρόνο (Radcliffe, 1990: 154 και 162). Το έργο αφιερώνεται στον Louis Spohr και παρουσιάζεται για πρώτη φορά τον χειμώνα του 1845 από τους Mendelssohn, David και Wittmann στη Λειψία (Wulf, 1996: 43). Ως αντιπροσωπευτικό δείγμα της ώριμης περιόδου του συνθέτη αναδεικνύει τους πολλαπλούς μηχανισμούς που επιστρατεύει ο επιδέξιος δημιουργός για να επιτύχει την αρμονική συνύπαρξη των κλασικών μορφών και των ρομαντικών μεταπτώσεων, ενώ οι πλείστες τεχνικές μοτιβικής επεξεργασίας (συνδυαστική, παράγωγα, αντιπαραθέσεις, αλληλοεπιδράσεις, αντιστικτική συνύφανση κ.τ.λ.) μαρτυρούν τον θαυμασμό που έτρεφε ο Mendelssohn για την μουσική των Johann Sebastian Bach και Ludwig van Beethoven (Schmidt-Beste, 2004: 130).

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

Η ανάλυση που ακολουθεί έχει ως ζητούμενο την εύρεση εκείνων των στοιχείων που λειτουργούν ως ιδιαιτερότητες, πέρα από τα υφολογικά χαρακτηριστικά της εποχής, και χαρακτηρίζουν στο σύνολό τους κατ' αποκλειστικότητα το συγκεκριμένο έργο. Δηλαδή, η ανίχνευση εκείνων των συγκεκριμένων χαρακτηριστικών (δομικών, αρμονικών, μελωδικών, κ.λ.π.) που αν και εντάσσονται στη μουσική γλώσσα της εποχής, έστω και υπό την έννοια της κατ' εξαίρεση παρουσίας, η συνεπής και μεθοδική χρήση τους, γεγονός που αποδεικνύει η ίδια η ανάλυση, εξυπηρετεί στο συγκεκριμένο έργο συγκεκριμένες εκφραστικές ανάγκες, τις οποίες επίσης καλείται να αναζητήσει ο μελετητής, και ταυτόχρονα προσδίδει μία μοναδικότητα στη μορφή, η οποία απουσιάζει από τα ήσσονος σημασίας δημιουργήματα.

Το κύριο πρόβλημα σε μία τέτοιου είδους ανάλυση ανακύπτει από την διείσδυση του υποκειμενικού παράγοντα, αφενός σε επίπεδο δημιουργίας, αφού ο συνθέτης θα επιλέξει με βάση τα προσωπικά του αισθητικά κριτήρια και το γούστο του με ποιο ηχητικό χαρακτηριστικό θα καλύψει την όποια εκφραστική του ανάγκη, και αφ' ετέρου σε επίπεδο αναλυτικής εξέτασης, αφού ο μελετητής πρέπει να έχει την απαραίτητη εμπειρία και γνώση για να αξιολογήσει σωστά τα αποτελέσματα μίας άνευ όρων

έρευνας όλων των ηχητικών παραμέτρων, να εκτιμήσει ορθά τα επί προθέσει δεδομένα του δημιουργού και να μην παραπλανηθεί, οδηγούμενος σε συμπεράσματα που αντανακλούν μάλλον τις προσωπικές του πεποιθήσεις, σχετικά με την ερμηνευτική αντίληψη των μουσικών δεδομένων.

Άλλωστε είναι αυτονόητο ότι όσο υψηλότερη είναι η νοητική ικανότητα του συνθέτη, άρα και το πνευματικό δυναμικό του παραγόμενου έργου, τόσο πιο ικανοποιητικά λειτουργεί η συνδυαστική λειτουργία, η συνύφανση όλων των χαρακτηριστικών του ηχητικού υλικού. Το γεγονός αυτό δυσχεραίνει την ανάλυση και a priori διαμηνύει ότι η εξέταση μεμονωμένων παραμέτρων δεν μπορεί να οδηγήσει σε αξιόπιστα συμπεράσματα, ενώ οι όποιες ενδείξεις περί της ουσίας του έργου αποδεικνύονται μόνο με την μελέτη του συνόλου της μουσικής υφής. Συνεπώς το έργο πρέπει να εξετασθεί σε όλα τα επίπεδα μακροδομής και μικροδομής και σε όλες τις παραμέτρους, μεμονωμένα και συνδυαστικά, και μόνο οι πολλαπλές επαληθεύσεις μπορούν να επιβεβαιώσουν, ή, στατιστικά μιλώντας, να ενδυναμώσουν την πιθανότητα του συσχετισμού του όποιου ισχυρισμού με την πραγματική μορφοποιητική επιδίωξη του συνθέτη. Το τελικό στάδιο, όπου είναι δυνατό, είναι η εύρεση της εκφραστικής ανάγκης που επιτελεί η συγκεκριμένη μορφοποιητική πρόθεση στη δραματουργική πλοκή του έργου.

Όσον αφορά τη διατύπωση της δομής στους πίνακες διάρθρωσης των μερών του έργου, χρησιμοποιούνται κεφαλαία γράμματα για τον συμβολισμό των θεμάτων ή των ευρύτερων θεματικών ενοτήτων και πεζά γράμματα για την απόδοση των επί μέρους μικρότερων δομικών σχηματισμών (π.χ. προτάσεις). Οι τόνοι στα γράμματα απεικονίζουν την παραλλαγμένη χρήση του ίδιου θεματικού υλικού. Οι αριθμητικοί δείκτες στα πεζά γράμματα ερμηνεύονται πάντα σε συνάρτηση με τα κεφαλαία γράμματα: χρησιμοποιείται δηλαδή το ίδιο γράμμα στη πεζή του μορφή για τον συμβολισμό π.χ. της πρότερης και της ύστερης πρότασης ενός θέματος, που φέρει τη μορφή περιόδου, με αυτό που συμβολίζει το θέμα, ενώ οι αριθμητικοί δείκτες των πεζών γραμμάτων αντιστοιχούν στην σειρά των προτάσεων (π.χ. πρότερη πρόταση α_1 και ύστερη πρόταση α_2). Όμως σε μία μεταγενέστερη παραλλαγμένη χρήση του ίδιου θεματικού υλικού, οι αριθμητικοί δείκτες των μικρών γραμμάτων συνεχίζουν την αριθμητική πρόοδο που βρίσκεται ήδη σε εξέλιξη από την προηγούμενη εμφάνιση του θέματος, αποτυπώνοντας απλά τη διαδοχή φραστικών υποενοτήτων, οι οποίες βασίζονται στο ίδιο θεματικό υλικό και μόνο όταν η επανεμφάνιση έχει χαρακτηριστικά σαφούς επανέκθεσης χρησιμοποιούνται οι ίδιοι αριθμητικοί δείκτες για να τονίσουν ακριβώς αυτό το γεγονός. Τότε μόνο χρησιμοποιείται ο τόνος στα μικρά γράμματα, για να αποδώσει την ελαφρά παραλλαγμένη (και όχι την αυτούσια) επανάληψη της αρχικής μορφής (π.χ. α_1'). Συνδυασμός δύο ή περισσότερων γραμμάτων απεικονίζει την ταυτόχρονη χρήση δύο ή περισσότερων θεματικών υλικών αντίστοιχα.

Όσον αφορά τη διατύπωση της αρμονικής διάρθρωσης στους πίνακες αναφέρονται οι τονικότητες, οι οποίες εδραιώνονται σε κάθε ενότητα, τόσο ονομαστικά, όσο και με λειτουργικό σύμβολο σε σχέση με την κύρια τονικότητα του μέρους, ενώ όπου χρησιμοποιείται βέλος, αυτό συμβολίζει τη μετατροπική διαδικασία.

ΑΝΑΛΥΣΗ

Το πρώτο μέρος του έργου ακολουθεί τη φόρμα της διθεματικής σονάτας, σύμφωνα με τα δεδομένα του σχετικού πίνακα διάρθρωσης. Το πρώτο θέμα χτίζεται σε μορφή περιόδου και αποτελείται από μία οκτάμετρη σύνθετη πρόταση (2+2+4) και την δεκατετράμετρη ανάπτυξή της (μ. 9-22). Κύριο ρόλο στη δόμησή του ενέχει η συγχορδία της υποδεσπόζουσας, πάνω στην οποία κατασκευάζεται η επανάληψη του αρχικού διμέτρου της σύνθετης πρότασης και πάνω στην οποία κορυφώνεται δυναμικά, σύμφωνα με τις υποδείξεις του συνθέτη, η δεκατετράμετρη ανάπτυξη.

Το πρώτο τμήμα του επεισοδίου που έπεται (μ. 22-42), χρησιμοποιεί ως κύρια μελωδική γραμμή ένα παράγωγο του πρώτου θέματος (χρήση αντίστοιχων αρπισμών σε μεγέθυνση) και ως συνοδευτικό σχήμα μία παλίνδρομη κίνηση δεκάτων έκτων, η οποία επίσης προκύπτει από την επεξεργασία της αναστροφής του θεματικού υλικού σε σμίκρυνση (Σχ. 1), ενώ αμετάβλητη παραμένει η κυρίαρχη παρουσία της υποδεσπόζουσας. Το τμήμα αυτό, στην εξέλιξή του, έχει ως κύριο χαρακτηριστικό μία σειρά διαδοχικών απροσδόκητων πτώσεων (Σχ. 2), οι οποίες ακολουθούνται από την επαναφορά της αρχικής τονικότητας.

Αρπισμός ελάσσονος συγχορδίας σε Β' αναστροφή

ΘΕΜΑΤΙΚΟ ΜΟΤΙΒΟ (μ.1) ΣΥΝΟΔΕΥΤΙΚΟ ΣΧΗΜΑ ΣΥΝΔΕΤΙΚΟΥ ΠΕΡΑΣΜΑΤΟΣ (μ.22) ΜΕΛΩΔΙΚΟ ΣΧΗΜΑ ΣΥΝΔΕΤΙΚΟΥ ΠΕΡΑΣΜΑΤΟΣ (μ.23-24)

Σχήμα 1: Μοτιβικοί συσχετισμοί του πρώτου τμήματος του πρώτου συνδεδετικού περάσματος με το θέμα Α.

t (NTO-) μ. 29	πτώση →	dG (MI^b+) μ. 30	πτώση →	dG (MI^b+) μ. 32	πτώση →	t (ΛΑ^b +) μ. 36-37	πτώση →	t μ. 42
προς d (ΣΟΛ-)		προς d (ΣΟΛ-)		προς dG		προς t		

Σχήμα 2: Ακολουθία πτώσεων στο πρώτο συνδεδετικό πέραςμα (μ. 29-42).

ΠΙΝΑΚΑΣ ΔΙΑΡΘΡΩΣΗΣ ΠΡΩΤΟΥ ΜΕΡΟΥΣ

	<u>ΔΟΜΗ</u>	<u>ΑΡΜΟΝΙΑ</u>	<u>ΜΕΤΡΑ</u>
ΕΚΘΕΣΗ	{ α ₁ } ΘΕΜΑ Α α ₂ } (περίοδος) σ ₁ } ΣΥΝΔΕΤΙΚΟ α ₂ ' } ΠΕΡΑΣΜΑ β ₁ } ΘΕΜΑ Β β ₂ } (τριμερής δομή) β ₁ ' } β ₁ '' } ΣΥΝΔΕΤΙΚΟ α ₃ } ΠΕΡΑΣΜΑ σ ₁ ' } α ₄ } ΚΑΤΑΛΗΚΤΙΚΟ ΤΜΗΜΑ	t (NTO-)	μ. 1-8 (8μ) μ. 9-22 (14μ)
		t (NTO-) ↓	μ. 22-42 (21μ) μ. 42-62 (21μ)
		tP (MI ^b +)	μ. 63-70 (8μ) μ. 71-78 (8μ) μ. 79-82 (4μ)
		↓ d (ΣΟΛ-) ↓	μ. 83-94 (12μ) μ. 95-105 (11μ) μ.105-127 (23μ)
		d (ΣΟΛ-)	μ.128-142 (15μ)
ΑΝΑΠΤΥΞΗ	{ α ₄ ' β βα	$d(\Sigma OL-) \rightarrow s(\Phi A-)$ $\rightarrow \Sigma OL^{b+} \rightarrow \Phi A\# - \rightarrow PE+$ $(\Phi D+) \rightarrow D(\Sigma OL+)$	μ.142-155 (14μ) μ.156-171 (16μ) μ.171-212 (42μ)
ΕΠΑΝΕΚΘΕΣΗ	{ α ₁ ' } ΘΕΜΑ Α α ₂ ' } ΣΥΝΔΕΤΙΚΟ ΠΕΡΑΣΜΑ β ₁ } ΘΕΜΑ Β β ₂ } β ₁ '''' } ΣΥΝΔΕΤΙΚΟ σ ₁ ' } ΠΕΡΑΣΜΑ α ₄ ' } ΚΑΤΑΛΗΚΤΙΚΟ ΤΜΗΜΑ	t (NTO-)	μ. 213-220 (8μ)
		↓	μ. 221-241 (21μ)
		T (NTO+)	μ. 242-249 (8μ) μ. 250-257 (8μ)
		↓ t (NTO-)	μ. 258-270 (13μ) μ. 270-292 (23μ)
		t (NTO-)	μ. 293-307 (15μ)
CODA	{ α ₄ '''' α ₅ α ₆ β ₁ '' α ₆ '	$t(NTO-) \rightarrow T(NTO+)$ $sP(\Lambda A^b+) \rightarrow D(\Sigma OL+)$ $t(NTO-)$ $s(\Phi A-)$ $s(\Phi A-) \rightarrow t(NTO-)$	μ. 307-326 (20μ) μ. 327-352 (26μ) μ. 353-384 (32μ) μ. 385-392 (8μ) μ. 393-399 (7μ)

Το δεύτερο τμήμα του συνδετικού περάσματος (μ. 42-62) επιτελεί την μετατροπία προς τη σχετική μείζονα της αρχικής τονικότητας (Mib+) και οδηγεί στο δεύτερο θέμα. Στο πρώτο τμήμα του περάσματος δε λαμβάνει χώρα κάποια μετατροπική διαδικασία,

παρά μόνο μία πρώτη αρμονική διεύρυνση της αρχικής τονικότητας (Σχ. 2) και συνεπώς αυτό μπορεί να θεωρηθεί ως μία τονική επέκταση του θέματος. Δομικά, το γεγονός επαληθεύεται από την έναρξη του δεύτερου τμήματος του περάσματος με την εναρκτήρια κεφαλή του πρώτου θέματος. Όπως αποδεικνύεται από την μελέτη της μακροδομής, αυτή η πρώτη διευρυμένη τονική ενότητα που περιλαμβάνει το πρώτο θέμα και το πρώτο τμήμα του πρώτου περάσματος, αποτελεί μία περιληπτική αρμονική απεικόνιση του συνόλου του πρώτου μέρους. Οι συγχορδίες που λαμβάνουν κύριο λειτουργικό ρόλο σε αυτό το τμήμα, μέσα από τους κατάλληλους αρμονικούς χειρισμούς του συνθέτη που προαναφέρθηκαν [s (ΦΑ-), d (ΣΟΛ-), dG = tP (Μιb+), tG = sP (ΛΑb+)], με εξαίρεση βέβαια της τονικής και της δεσπόζουσας, που έτσι κι αλλιώς έχουν κυρίαρχο ρόλο σε κάθε καταληκτικό σχηματισμό, αποτελούν τους τέσσερις καθοριστικούς συντελεστές της μακροδομικής αρμονικής μορφής του πρώτου μέρους: η Μιb μείζονα (σχετική της κύριας τονικότητας) είναι η τονικότητα στην οποία εκτίθεται το δεύτερο θέμα στην έκθεση· η ΣΟΛ ελάσσονα (ελάσσονα δεσπόζουσα) είναι η τονικότητα στην οποία εκτίθεται το καταληκτικό τμήμα της έκθεσης και στην οποία καταλήγει η έκθεση· η ΦΑ ελάσσονα (ελάσσονα υποδεσπόζουσα) και η ΛΑb μείζονα (σχετική μείζονα της ελάσσονος υποδεσπόζουσας) αποτελούν τις δύο τονικότητες που κυριαρχούν στην coda του πρώτου μέρους.

Το δεύτερο θέμα (μ. 63-82) κατασκευάζεται με τριμερή δομή και η κεφαλή του βασίζεται επίσης στον αρπισμό της ελάσσονος συγχορδίας (Σχ. 3), γεγονός που αποδεικνύει ότι το μέρος διέπεται από την αρχή της μονοθεματικότητας. Πέραν αυτού, διατηρείται εμφανώς σε μελωδικό επίπεδο η αρμονική σχέση υποδεσπόζουσας – τονικής στον χώρο της κύριας τονικότητας, ασχέτως που η κατάλληλη διαμόρφωση της εναρκτήριας άρσης, καθώς και της συνέχειας του θέματος υποστηρίζουν την εναρμόνισή του στον χώρο της σχετικής μείζονος, της ΜΙb μείζονος.



Σχήμα 3: Κεφαλή θέματος Β (μ. 62)

Το πρώτο τμήμα του δεύτερου περάσματος (μ. 83-94) κατασκευάζεται ως δομική επέκταση του δεύτερου θέματος, σε αντιστοιχία με το δεύτερο τμήμα του πρώτου περάσματος. Το γεγονός αυτό εξυπηρετεί τη σύντμηση των θεμάτων που παρατηρείται στην επανέκθεση για λόγους οικονομίας. Ενώ δηλαδή παραλείπεται στην επανέκθεση η ύστερη πρόταση της περιόδου του πρώτου θέματος και το τρίτο σκέλος του τριμερούς δεύτερου θέματος, η πανομοιότυπη έναρξη των συνδεδετικών περασμάτων με αυτήν του αφαιρουμένου θεματικού σκέλους δίνει την εντύπωση μιας ομαλής εξέλιξης, χωρίς να γίνεται άμεσα και έντονα αντιληπτή η απουσία θεματικού τμήματος.

Τα υπόλοιπα τμήματα του συνδεδετικού περάσματος αναπτύσσονται στον χώρο της ΣΟΛ ελάσσονος. Η επιλογή της συγκεκριμένης τονικότητας για την κατάληξη της έκθεσης και την έναρξη της ανάπτυξης μάλλον σχετίζεται με τη διάθεση άμεσης επαναφοράς του χαρακτήρα του ελάσσονος τρόπου, μέσω της πιο συγγενικής βαθμίδας της κύριας τονικότητας: της πέμπτης βαθμίδας. Άλλωστε η ελάσσονα συγχορδία της

πέμπτης βαθμίδας παίζει κυρίαρχο ρόλο και στη δραματική κορύφωση του καταληκτικού τμήματος (Σχ. 4), η οποία αποτελεί και τη δυναμική κορύφωση όλης της έκθεσης, μέσα από την σύνδεση t - d (μ. 132).



Σχήμα 4: Δυναμική κορύφωση της έκθεσης του πρώτου μέρους (μ. 132).

Το πιο ενδιαφέρον σημείο στη δραματουργία της ανάπτυξης είναι το μελωδικό κατιόν τριημιτόνιο, που συνδυάζεται με την μέγιστη τονική απομάκρυνση (ΣΟΛ-) από την κύρια τονικότητα (Σχ. 5): μία απομάκρυνση που εξανεμίζεται με την εναρμόνια μεταφορά στην ΦΑ# ελάσσονα και το παρηγορητικό γύρισμα (με την ένδειξη *dolce*) στη ΡΕ μείζονα (μ. 166-171).



Σχήμα 5: Ανάπτυξη (μ. 165-168).

Το συγκεκριμένο τριημιτόνιο είναι το μόνο που παρατηρείται σε όλη την ανάπτυξη ενώ η μοναδική του επανεμφάνιση σε ολόκληρο το έργο γίνεται προς το τέλος της coda, διαδοχικά απ' όλα τα όργανα (μ. 385-392), συνοδεύεται από την μοναδική χρήση του όρου *espressivo* και οδηγεί στην μοναδική κορώνα του έργου (Σχ. 6), η οποία λειτουργεί ως μία αναπνοή μεταξύ μιας μακροσκελούς δυναμικής κορύφωσης (μ. 361-384) και της έκρηξης που οδηγεί στην καταληκτική επτάμετρη φράση (μ. 393-399).



Σχήμα 6: Χρήση κατιόντος μελωδικού τριημιτονίου (μ. 391-392).

Σίγουρα δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι το μοναδικό μελωδικό τριημιτόνιο της ανάπτυξης αλλά και η τελική επανεμφάνισή του στη Coda αποδίδεται από το πιάνο. Είναι αυτονόητο ότι ο συνθέτης Mendelssohn βρίσκει στο πρόσωπο του πιανίστα Mendelssohn¹ τον ιδανικό ερμηνευτή αυτών των κορυφαίων, για τη δραματουργική εξέλιξη του έργου, λεπτεπίλεπτων στιγμών, όπως άλλωστε είναι αξιοθαύμαστο το πόσο εξευγενισμένη απόχρωση μπορεί να λάβει, μέσα στο πλαίσιο της δυτικοευρωπαϊκής αισθητικής, εκείνο το μελωδικό χαρακτηριστικό που αποτελεί σύμβολο πάθους στη μουσική της Ανατολής.

Αντίστοιχο αλλά όχι ταυτόσημο εκφραστικό ρόλο φαίνεται ότι έχουν και τα ανιόντα μελωδικά τριημιτόνια (Σχ. 7), τα οποία χρησιμοποιούνται αποκλειστικά στο τέλος των συνδετικών περασμάτων που οδηγούν στα καταληκτικά τμήματα της έκθεσης και της επανέκθεσης (μ. 121-126 και μ. 286-291).



Σχήμα 7: Χρήση ανιόντος μελωδικού τριημιτονίου (μ. 286).

Στην επανέκθεση το δεύτερο θέμα τίθεται στην ομώνυμη μείζονα της κύριας τονικότητας (ΝΤΟ+) ενώ το συνδετικό πέρασμα, το οποίο ακολουθεί και οδηγεί πίσω στην ΝΤΟ ελάσσονα, συνάδει με την αντίστοιχη μεταφορά στον ελάσσονα τρόπο, που παρατηρήθηκε και στο τέλος της έκθεσης.

¹ Υπάρχουν αρκετές αναφορές για τον Mendelssohn ως πιανίστα ερμηνευτή και μάλιστα συγκεκριμένα για τις παρουσιάσεις του Τρίο που διαπραγματεύεται η παρούσα εργασία (Todd, 2003: 493, 509, 525 και 1991: 242-243, Wulf, 1993: 43 και Nichols, 1997: 214).

Η επαναφορά από την ελάσσονα στην ομώνυμη μείζονα κύρια τονικότητα στην αρχή της Coda, σε συνεργασία με τη μείωση της δυναμικής και της ρυθμικής πυκνότητας, οδηγεί σε μία πρώτη χαλάρωση μετά την ένταση που επικράτησε στο καταληκτικό τμήμα της επανέκθεσης. Στη συνέχεια, η απροσδόκητη πτώση των μ. 326-327 οδηγεί στον χώρο της σχετικής τής ελάσσονος υποδεσπόζουσας (ΛΑ^b+). Εδώ ο συνθέτης ελαχιστοποιεί το αρμονικό δυναμικό αφού στη θέση της υποδεσπόζουσας, που ούτως ή άλλως λειτουργεί ως χαλάρωση σε σχέση με την τονική, φέρνει τη σχετική της μείζονα, επιλέγοντας να χρησιμοποιήσει τον μείζονα έναντι του ελάσσονα τρόπου. Ταυτόχρονα δημιουργεί το κατώτερο ολικό δυναμικό στο σύνολο του μέρους, ελαχιστοποιώντας τη δυναμική και στα τρία όργανα (*sempre pp*), επιζητώντας την ήρεμη απόδοση (*tranquillo*), θέτοντας κρατημένους φθόγγους στα έγχορδα και πραγματοποιώντας μόνο τις ελάχιστες κινήσεις που χρειάζονται για τη μεταβολή της αρμονίας, καθώς και δημιουργώντας μία πεντάμετρη παλίνδρομη κίνηση μεταξύ T και s στη ΛΑ^b μείζονα. Η μοναδικότητα του σημείου αποδεικνύεται και από τη μοναδικότητα της μορφής του στο σύνολο του έργου, αφού η κεφαλή του πρώτου θέματος αποκόπτεται οδηγώντας στην απόλυτη ηρεμία του κρατημένου τονικού φθόγγου (Σχ. 8). Ακόμα και σ' αυτό το σημείο, η απόλυτη χαλάρωση δεν έχει επιτευχθεί αφού ο ελάσσονας τρόπος συνεχίζει να υποβόσκει μέσα από την χρήση της ελάσσονος υποδεσπόζουσας. Το σημείο αυτό για άλλη μία φορά καταδεικνύει την κρίσιμη λειτουργία που έχει η ελάσσονα υποδεσπόζουσα σε όλο το μέρος.

The image shows a musical score for the Coda (measures 325-329). It consists of three staves: Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Keyboard (Cl.). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The Violin and Viola parts are marked 'sempre pp' and the Keyboard part is marked 'tranquillo sempre pp'. The music features long, sustained notes and a final cadence.

Σχήμα 8: Coda (μ. 325-329)

Το σημείο αυτό του ελάχιστου ολικού δυναμικού λειτουργεί ως η αφετηρία της τελικής διαδρομής προς την ολική κορύφωση. Η τελική πτώση στη ΝΤΟ ελάσσονα θα λοξοδρομήσει την τελευταία στιγμή μέσω της παρεμβολής του δεύτερου θέματος στην ΦΑ ελάσσονα (Σχ. 9). Ακόμα και την τελευταία στιγμή η ελάσσονα υποδεσπόζουσα θα κορυφώσει τον εκφραστικό της ρόλο. Μορφοπλαστικά, το γεγονός ενισχύεται από τη χρήση του θεματικού υλικού του δεύτερου θέματος, που το άκουσμά του, αντίθετα από εδώ, είχε συνδυασθεί με τη χρήση του μείζονα τρόπου στις δύο εκθέσεις, καθώς επίσης και από τη χρήση του κατιόντος μελωδικού τριημιτονίου, όπως προαναφέρθηκε.



Σχήμα 9: Coda (μ. 384-386).

Ένα τελικό σημείο που μένει να διευκρινιστεί είναι ο αρμονικός συσχετισμός της ελάσσονος υποδεσπόζουσας και της ελάσσονος πέμπτης βαθμίδας: η σχέση t-d σε μία τονικότητα ισοδυναμεί με την αντιστροφή της σχέσης t-s σε μία άλλη τονικότητα και συνεπώς μπορούν να χρησιμοποιηθούν κατ' αντιδιαστολή για την έκφραση αντίθετων χαρακτηριστικών κατά τη μορφοπλαστική διαδικασία. Αυτό φαίνεται ότι πραγματοποιεί και ο Mendelssohn όταν θέτει τη σχέση t-s σε σημεία ηρεμίας και τη σχέση t-d σε σημεία κορύφωσης.

Το τελευταίο μέρος του έργου ακολουθεί μία μικτή μορφή του rondo και της σονάτας, σύμφωνα με τον σχετικό πίνακα διάρθρωσης. Το πρώτο θέμα έχει τριμερή διάρθρωση, η οποία στοιχειοθετείται αρμονικά πάνω στις τονικότητες, που αποτέλεσαν τον αρμονικό σκελετό του πρώτου μέρους του *Τρίο*. Το δεύτερο θέμα έχει επίσης τριμερή διάρθρωση και σε αντιστοιχία με το δεύτερο θέμα της έκθεσης του πρώτου μέρους του έργου, χτίζεται πάνω στη σχετική μείζονα (Mi^{b+}), ενώ η τριμερής διάρθρωση υποστηρίζεται από την αρμονική εναλλαγή με την κύρια τονικότητα: β₁ (Mi^{b+}) - β₂ (NTO-) - β₁ (Mi^{b+}).

Η κεφαλή του πρώτου θέματος βασίζεται επίσης στην αρμονική σχέση υποδεσπόζουσας - τονικής, ενώ η προτιθέμενη πέμπτη σε απόσταση ενάτης επιτρέπει την εναρμόνιση του συνόλου της άρσης με τη δεσπόζουσα μετ' ενάτης. Και αυτό το θέμα, όπως και το δεύτερο θέμα του μέρους χρησιμοποιεί στην κατασκευή του τον χαρακτηριστικό σχηματισμό της συγχορδίας σε δεύτερη αναστροφή (Σχ. 10). Εν τέλει, όπως αποδεικνύεται, το θεματικό υλικό του συνόλου του έργου βασίζεται σ' αυτό το κοινό συστατικό της ανιούσας μελωδικής μορφής της συγχορδίας σε δεύτερη αναστροφή (Schmidt-Beste, 2004: 145-146).





Σχήμα 10: Κοινά δομικά χαρακτηριστικά του Α' και Β' θέματος του IV μέρους.

Στη θέση του κεντρικού επεισοδίου της φόρμας παρουσιάζεται μία συγχορδιακή ομορρυθμική υφή εν είδει χορικού, η οποία εναρμονίζει μία μελωδική γραμμή με σαφείς υπαινιγμούς σε δύο παραδοσιακές χορικές υμνωδίες, το *Gelobet seist du Jesu Christ* και το *Herr Gott dich alle loben wir* (Σχ. 11), (Schmidt-Beste, 2004: 145 και Todd R. Larry, 2003: 496).



Σχήμα 11: Συσχετισμός του τρίτου θέματος του τέταρτου μέρους με δύο χορικά.

Φυσικά ο Mendelssohn κατά καιρούς χρησιμοποίησε γνωστές χορικές μελωδίες σε χορωδιακά του έργα, αλλά η χρήση ενός ελεύθερα συντεθειμένου χορικού και η ενσωμάτωσή του σ' ένα καθαρά οργανικό έργο αποτελεί μία κάπως ασυνήθιστη διαδικασία. Από την άλλη πλευρά, είναι επίσης γνωστό ότι ο Mendelssohn γνώριζε την εξαιρετική χρήση της εν είδει χορικού μελωδίας, που εφαρμόζει ο Beethoven στο κουαρτέτο εγχόρδων σε ΛΑ ελάσσονα, Op. 132, στο μέρος που φέρει τον τίτλο *Heiliger Dankgesang* (Todd, 1992: 195). Ενδιαφέρον παρουσιάζει ότι και αυτό το σημείο που χαρακτηρίζεται από την ελαχιστοποίηση του δυναμικού των ηχητικών παραμέτρων (*pp*, απόλυτα ήρεμη άρθρωση με ένδειξη *sempre tenuto*, διακοπή της ακατάπαυστης μέχρι πρότινος κίνησης ογδών και αντικατάστασή της με τη διαδοχή συγχορδιών αξίας παρεστιγμένου τετάρτου), και συνεπώς αποτελεί το σημείο ελάχιστου ολικού δυναμικού όλου του μέρους, εναρμονίζεται με την ΛΑ^b μείζονα, όπως ακριβώς και το αντίστοιχο σημείο του πρώτου μέρους του έργου.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΔΙΑΡΘΡΩΣΗΣ ΤΕΤΑΡΤΟΥ ΜΕΡΟΥΣ

	<u>ΔΟΜΗ</u>	<u>ΑΡΜΟΝΙΑ</u>	<u>ΜΕΤΡΑ</u>
ΕΚΘΕΣΗ	$\left\{ \begin{array}{l} \alpha_1 \\ \alpha_2 \\ \alpha_1' \end{array} \right\}$ ΘΕΜΑ Α	$t \text{ (NTO-)} \rightarrow d \text{ (ΣΟΛ-)}$ $tP \text{ (MI}^b+) \rightarrow t$	μ. 1-8 (8μ) μ. 9-18 (10μ) μ. 19-32 (14μ)
	σ_1	$\downarrow$	μ. 32-48 (17μ)
	$\left\{ \begin{array}{l} \beta_1 \\ \beta_2 \\ \beta_1 \end{array} \right\}$ ΘΕΜΑ Β	tP t tP $\downarrow$	μ. 49-56 (8μ) μ. 57-60 (4μ) μ. 61-68 (8μ)
	σ_2		μ. 69-106 (38μ)
	$\left\{ \begin{array}{l} \alpha_1 \\ \alpha_2 \\ \alpha_1'' \end{array} \right\}$ ΘΕΜΑ Α	$tP \text{ (MI}^b+) \xrightarrow{t} d \text{ (ΣΟΛ-)}$ t	μ. 107-114 (8μ) μ. 115-124 (10μ) μ. 125-128 (4μ)
ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ	$\left\{ \begin{array}{l} \gamma_1\alpha \\ \gamma_2\alpha \end{array} \right\}$ ΘΕΜΑ Γ	$tg \text{ (ΛΑ}^b+)$	μ. 129-137 (9μ) μ. 138-149 (12μ)
	$\left\{ \begin{array}{l} \gamma_1' \\ \gamma_2' \end{array} \right\}$ Γ (επανάληψη)		μ. 149-156 (8μ) μ. 157-167 (11μ)
	$\left\{ \begin{array}{l} \alpha_3 \\ \sigma_1' \end{array} \right\}$	$s \text{ (ΦΑ-)} \rightarrow d \text{ (ΣΟΛ-)}$ $D \text{ (ΣΟΛ+)}$	μ. 168-189 (22μ) μ. 189-200 (12μ)
ΕΠΑΝΕΚΘΕΣΗ	$\left\{ \begin{array}{l} \beta_1 \\ \beta_2 \\ \beta_1 \end{array} \right\}$ ΘΕΜΑ Β	t D t	μ. 201-208 (8μ) μ. 209-212 (4μ) μ. 213-220 (8μ)
	σ_2'		μ. 221-243 (23μ)
	$\left\{ \begin{array}{l} \alpha_1''' \end{array} \right\}$ ΘΕΜΑ Α'		μ. 244-251 (8μ)
	α_4		μ. 252-267 (16μ)
CODA	$\left\{ \begin{array}{l} \gamma_1 \\ \gamma_2\alpha \end{array} \right\}$ ΘΕΜΑ Γ	T	μ. 268-280 (13μ) μ. 281-296 (16μ)
	$\left\{ \begin{array}{l} \beta_1' \\ \beta_1'' \end{array} \right\}$ ΘΕΜΑ Β'		μ. 296-307 (12μ) μ. 308-327 (20μ)
	$\left\{ \begin{array}{l} \kappa_1\alpha \\ \kappa_2 \end{array} \right\}$ ΚΑΤΑΛΗΚΤΙΚΟ ΤΜΗΜΑ		μ. 327-343 (17μ) μ. 343-353 (11μ)

Για λόγους οικονομίας στην επανέκθεση εμφανίζεται πρώτα το δεύτερο θέμα και μετά το πρώτο, ενώ το τελευταίο μέρος του κεντρικού επεισοδίου α₃ αναπτύσσεται πάνω στα μοτίβα του πρώτου θέματος για να εξισορροπήσει την έλλειψή του από την αρχή της επανέκθεσης. Όπως επίσης παρατηρούμε από τον πίνακα διάρθρωσης του μέρους, τα συνδετικά περάσματα σ₁ και σ₂ λειτουργούν ως εισαγωγικά τμήματα στο δεύτερο και στο πρώτο θέμα, αντίστοιχα, αφού και η επανεμφάνιση τους συσχετίζεται με τη διαδοχή τους από το ίδιο θέμα, όπως και στην αρχική έκθεση της φόρμας.

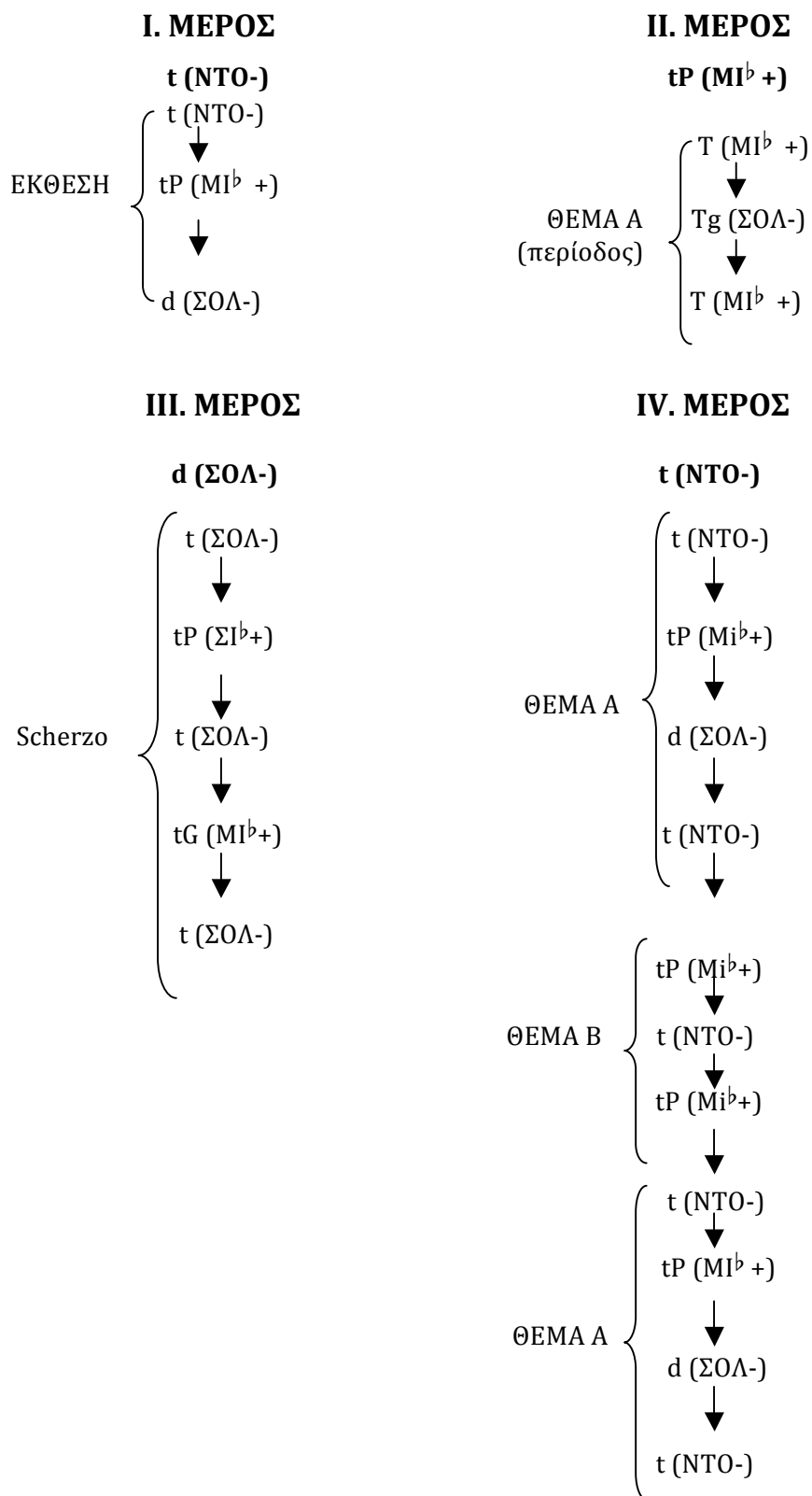
Χαρακτηριστική είναι η επαναφορά του τρίτου θέματος στην Coda του έργου (μ. 267-275), δηλαδή του εν είδει χορικού θέματος που είχε συσχετισθεί με το σημείο του ελάχιστου ολικού δυναμικού του μέρους, αυτή τη φορά για την διεκπεραίωση της ολικής κορύφωσης του έργου (δυναμική *ff* σε όλα τα όργανα και σημείωση *con forza* από τον συνθέτη, μέγιστη συγχορδιακή πυκνότητα σε όλα τα όργανα, *tremolando* συνεχή εκτέλεση σε οκτάβα του μπάσου στο πιάνο και μεταφορά στην ομώνυμη μείζονα τονικότητα). Αντίστοιχη κατασκευαστική αρχή παρατηρήθηκε και στο πρώτο μέρος, όπου το μοτιβικό υλικό του πρώτου θέματος χρησιμοποιήθηκε τόσο για την μορφοποίηση του σημείου του ελάχιστου ολικού δυναμικού (μ. 327-332), όσο και στη συνέχεια για την ολική κορύφωση του μέρους (μ. 361-367), που πραγματώνεται πάλι με παρόμοια χαρακτηριστικά (*ff* σε όλα τα όργανα και ένδειξη *con forza* από τον συνθέτη, το ψηλότερο ηχητικό ρετζίστρο που λαμβάνει το βιολί στο συγκεκριμένο μέρος και τετραπλασιασμός του μοτίβου από το πιάνο με εκτέλεση αμφοτέρων των χεριών σε οκτάβα).

Όπως αποδεικνύεται από την αρμονική θεώρηση του συνόλου του έργου οι ίδιες τονικότητες κυριαρχούν στα κατασκευαστικά χαρακτηριστικά των θεματικών στοιχείων όλων των μερών (Σχ. 12). Η αρμονική διαδοχή t(NTO-) - tP(MIb+) - d(SOL-) - t(NTO-) χρησιμοποιείται τόσο για την διάρθρωση του συνόλου του έργου, όσο και για τη διάρθρωση των αρχικών θεματικών ενοτήτων των εξωτερικών μερών του, που είναι γραμμένα στην κύρια τονικότητα του έργου, ενώ τα δύο εσωτερικά μέρη περιορίζουν την αρμονική κατασκευή των εναρκτήριων θεματικών ενοτήτων τους στην ανάδειξη της αντιθετικής λειτουργικής σχέσης των δύο τονικοτήτων τους: MIb+ και SOL-. Δηλαδή η αρμονία αποτελεί έναν καταλυτικό παράγοντα καθορισμού των εναρκτήριων θεματικών ενοτήτων. Μάλιστα, στο ερώτημα για το εάν θα έπρεπε να θεωρήσουμε στο τέταρτο μέρος του έργου μόνο το πρώτο θέμα ως την εναρκτήρια θεματική ενότητα, αγνοώντας την αρμονική δομή που παραπέμπει σαφώς στην τριμερή θεματική ενότητα ABA, οι ίδιες οι κατασκευαστικές αναλογίες έρχονται να επαληθεύσουν την αρμονική συνάφεια: οι μετρικές σχέσεις των αρχικών θεματικών ενοτήτων προς το σύνολο, στο πρώτο, δεύτερο και τέταρτο μέρος του έργου ταυτίζονται και ισούνται με 0.36, με υπολογισμό στρογγυλοποιημένο στα δύο πρώτα δεκαδικά ψηφία. Το γεγονός αυτό αποδεικνύει ότι η τριμερής δομή ABA στην αρχή του τέταρτου μέρους λειτουργεί αναλογικά με την έκθεση της σονάτας στη μικτή μορφή ροντό-σονάτας, όπως κατ'αντιστοιχία λειτουργεί το αρχικό θέμα του δεύτερου μέρους στην τριμερή ασματική μορφή. Επειδή δεν τεκμηριώνεται πουθενά η χρήση μαθηματικών τύπων ή έστω και κλασματικών υπολογισμών από τον Mendelssohn, είναι φρόνιμο να ισχυριστούμε ότι η αποδεδειγμένη γνώση και εμπειρία του Γερμανού συνθέτη τον οδήγησαν σε τόσο οξυμένη διαισθητικότητα, που να δικαιολογεί μία τόσο εξαιρετική προσέγγιση των αναλογιών στα επί μέρους τμήματα του έργου.

Η μη τήρηση της προαναφερόμενης αναλογίας στο τρίτο μέρος του έργου μπορεί να έχει δύο αιτιολογίες: α) η παρεμβολή της ΣΙ^b μείζονος, με συνέπεια την παρέκκλιση από το αρμονικό σχέδιο που διέπει τα τρία άλλα μέρη, μπορεί να είναι μία ένδειξη ότι ο συνθέτης επεξεργάστηκε το συγκεκριμένο τμήμα βάσει άλλου σχεδίου ή β) η ύπαρξη της ΣΙ^b μείζονος λειτουργεί απλά ως μία παραφυάδα του πρωτότυπου αρμονικού σχεδίου, αφού τίθεται σε μία θέση που δικαιολογεί τον συσχετισμό της με την ΜΙ^b μείζονα ως δεσπόζουσά της, ενώ ο συνθέτης τηρεί πιθανώς τις χρονικές αναλογίες – προσοχή, όχι τις μετρικές – συνυπολογίζοντας την παράδοση που θέλει το Trio να εκτελείται σε αργότερο tempo απ' ότι το Scherzo. Αυτό είναι αρκετά πιθανό αφού το tempo του Scherzo είναι *Molto allegro quasi presto* και κυλά ολόκληρο χωρίς την παραμικρή αναπνοή, ενώ το Trio, που μεταφέρεται στη σχετική μείζονα θα μπορούσε να λειτουργήσει και μετρικά ως μία κατευναστική παρεμβολή, αλλά δεν αποδεικνύεται αφού ο ίδιος ο συνθέτης δεν δηλώνει καμία χρονική μεταβολή. Ούτε όμως απορρίπτεται ως πιθανότητα αφού στο σύνολο του έργου ο συνθέτης δεν καταγράφει καμία αλλαγή tempo, εκτός από το μοναδικό *rit.* στο τέλος του πρώτου μέρους, ο λειτουργικός ρόλος του οποίου ήδη σχολιάστηκε.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η ανάλυση που προηγήθηκε, προσπάθησε να εμβαθύνει στις λεπτομέρειες εκείνες, που συνθέτουν τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του ύστερου προσωπικού ύφους του Mendelssohn και ταυτόχρονα αποτελούν τεκμήρια της πνευματικής διάστασης του έργου του. Ο Mendelssohn υπήρξε ένας ακαδημαϊκός με προσωπικό ύφος. Ο κλασικισμός του δεν λειτουργεί ως μία κόπια των κλασικών, απ' όπου άλλωστε δανείζεται τα πρότυπά του. Οι κλασικές φόρμες χρησιμοποιούνται ως στυλοβάτες της καλλιτεχνικής του δημιουργίας και μέσα από αυτήν επιβεβαιώνεται η ιστορική τους αξία (Dahlhaus, 1974:58). Η προσωπική του Τέχνη χτίζεται πάνω στα θεμέλια μίας ειλικρινούς ρομαντικής διάθεσης, καθώς και από τον εκλεκτικισμό και τον μανιερισμό που δημιουργεί η προσήλωση στις κλασικές αρχές της μορφοπλαστικής ισορροπίας και τάξης (Fellere, 1974:195). Ο Mendelssohn επιτυγχάνει, μέσα από τη συστράτευση όλων των παραμέτρων του ηχητικού φαινομένου, να δημιουργήσει ένα συμπαγές όλον, όπου το κάθε μέρος του έργου, το οποιοδήποτε τμήμα του κάθε μέρους και η όποια λεπτομέρεια του συνόλου μπορεί να φέρει τη δική της λειτουργική σημασία, η οποία με τη σειρά της, αποτελεί αναγκαία συνθήκη για την εύρυθμη λειτουργία του συνόλου. Στην ώριμη περίοδο του συνθέτη, το θεματικό υλικό, η αρμονία, ο ρυθμός, η δυναμική, τα μελωδικά διαστήματα, οι μετρικές αναλογίες, οι αποσπασματικές αναφορές σε διαχρονικής αξίας μουσικά και πιθανώς εξωμουσικά σύμβολα ακόμα και η φειδωλή και πολύ συγκεκριμένη χρήση λεκτικών υποδείξεων, όλα λειτουργούν υπό τη σκέπη της απόλυτα ελεγχόμενης πρόθεσης του δημιουργού, γίνονται ισότιμοι φορείς νοητικού δυναμικού και συνυπηρετούν με την ίδια σημαντικότητα το ιδανικό της πνευματικής αξίας του καλλιτεχνήματος.



Σχήμα 12: Η αρμονική διάρθρωση των εναρκτήριων θεματικών ενοτήτων όλων των μερών ως στοιχείο μακροδομικής συνοχής στο σύνολο του έργου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Dahlhaus, Carl: «Mendelssohn und die musikalischen Gattungstraditionen», *Das Problem Mendelssohn*, Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 41, επιμ. Dahlhaus, Carl, εκδ. Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1974, σελ. 55-60.
- Fellerer, Karl Gustav: «Mendelssohn in der Klaviermusik seiner Zeit», *Das Problem Mendelssohn*, Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 41, επιμ. Dahlhaus, Carl, εκδ. Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1974, σελ. 195-200.
- Horton, John: «Chamber Music: 1830-1850», *The New Oxford History of Music, Vol. IX, Romanticism 1830-1890*, επιμ. Abraham Gerald, εκδ. Oxford University Press, Οξφόρδη 2006, σελ. 60-84.
- Nichols, Roger: *Mendelssohn Remembered*, εκδ. Faber and Faber, Λονδίνο 1997.
- Radcliffe, Philip: *Mendelssohn, The Master Musicians Series*, εκδ. J. M. Dent & Sons LTD, Λονδίνο ³1990.
- Schmidt-Beste Thomas: «Mendelssohn's chamber music», *The Cambridge Companion to Mendelssohn*, επιμ. Mercer-Taylor Peter, εκδ. Cambridge University Press, Cambridge 2004, σελ. 130-148.
- Todd, R. Larry: «Me voilà perruqué: Mendelssohn's six Preludes and Fugues Op. 35 reconsidered», *Mendelssohn Studies*, επιμ. Todd R. Larry, εκδ. Cambridge University Press, Cambridge 1992, σελ. 191-196.
- Todd, R. Larry: *Mendelssohn and his World*, εκδ. Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1991.
- Todd, R. Larry: *Mendelssohn. A Life in Music*, εκδ. Oxford University Press, Οξφόρδη 2003.
- Wulf, Konold: *Mendelssohn Bartholdy*, εκδ. Laaber-Verlag, Αινόβερο ²1996.

Οι μορφές του μενουέττου και του scherzo στο συνολικό πιανιστικό ρεπερτόριο του Joseph Haydn

Ιωάννης Φούλιας

Στόχος του παρόντος κειμένου είναι η πραγμάτευση τριών ζητημάτων, για τα οποία η έως τώρα επιστημονική συζήτηση μπορεί να χαρακτηριστεί από επιδερμική έως ανύπαρκτη. Πρόκειται, συγκεκριμένα, για την παρουσία του μενουέττου και του scherzo στο συνολικό πιανιστικό ρεπερτόριο του Joseph Haydn, για μια συστηματική τυπολογία των μορφών του μενουέττου, καθώς και για την δυνατότητα διάκρισης του scherzo από το μενουέττο σε επίπεδο δομής και όχι υφολογικών χαρακτηριστικών.

Στο σύνολό τους, οι περιορισμένες σε αριθμό μελέτες που έχουν εκπονηθεί επί των σονατών του Haydn για πληκτροφόρο (με ή χωρίς συνοδεία άλλων οργάνων) περιέχουν ελάχιστες, ενδεικτικές και όχι ιδιαίτερα ουσιώδεις αναφορές στα μενουέττα. Χαρακτηριστική, άλλωστε, είναι η απαξιωτική αποστροφή του László Somfai, ο οποίος διατείνεται ότι τα λαμπρότερα δείγματα μενουέττων του Haydn εμπεριέχονται στις συμφωνίες και στα κουαρτέττα εγχόρδων του, ενώ τα αντίστοιχα δείγματα γραφής στις σονάτες του για πληκτροφόρο δεν μπορούν να συγκριθούν με αυτά!¹ Κατόπιν τούτου, δεν εντυπωσιάζει το γεγονός ότι ο Wolfram Steinbeck, στην διατριβή του για το μενουέττο στην ενόργανη μουσική του Haydn,² εξετάζει μόνο μενουέττα από συμφωνίες και κουαρτέττα εγχόρδων, ούτε επίσης το ότι στις εκτενείς μελέτες του Ulrich Leisinger για τις σονάτες για πληκτροφόρο³ ή του Jürgen Brauner για τα τρία με πληκτροφόρο του Haydn⁴ οι αναφορές στα μενουέττα είναι μόλις και μετά βίας ανιχνεύσιμες.

Μολαταύτα, το σχετικό ρεπερτόριο κάθε άλλο παρά αμελητέο είναι – τουλάχιστον από ποσοτικής πλευράς: στις σονάτες για πληκτροφόρο μπορούμε να κατατάξουμε 58 συνολικά έργα, στα οποία προστίθενται άλλα 39 τρία για πληκτροφόρο, βιολί και τσέλλο, 12 κουαρτέττα για πληκτροφόρο, δύο βιολιά και τσέλλο, καθώς και 1 κουϊντέττο για πληκτροφόρο, βιολί, τσέλλο και δύο κόρνα (ας διευκρινισθεί στο σημείο αυτό ότι όλα τα έργα μουσικής δωματίου με πληκτροφόρο του Haydn ανήκουν, στην πραγματικότητα, στο είδος της σονάτας για πληκτροφόρο με προαιρετική – κατά το μάλλον ή ήττον – συνοδεία εγχόρδων είτε πνευστών, το οποίο ήταν πολύ δημοφιλές κατά το δεύτερο ήμισυ του 18ου αιώνας). Έχουμε επομένως 110 έργα, τα οποία καλύπτουν κάθε δημιουργική περίοδο του Haydn (από την δεκαετία του 1750 έως τα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1790) και που ως σύνολο υπερβαίνουν τόσο τις 106 συμφωνίες όσο και τα 68 κουαρτέττα του συνθέτη (βλ. Πίνακα 1).

¹ László Somfai, *The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn: Instruments and Performance Practice, Genres and Styles*, The University of Chicago Press, Chicago – London 1995, σ. 315.

² Wolfram Steinbeck, *Das Menuett in der Instrumentalmusik Joseph Haydns*, Musikverlag Emil Katznbichler (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 4), München 1973.

³ Ulrich Leisinger, *Joseph Haydn und die Entwicklung des klassischen Klavierstils bis ca. 1785*, Laaber-Verlag (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 23), Laaber 1994.

⁴ Jürgen Brauner, *Studien zu den Klaviertrios von Joseph Haydn*, Hans Schneider (Würzburger musikhistorische Beiträge, Bd. 15), Tutzing 1995.

	Σονάτες	Τρίο	Κουαρτέττα / κουϊντέττο	Σύνολο
περ. 1750-1760	XVI: 1, 2, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 16, Es2, G1· XVII: D1 [15]	XV: 34, 36, 37, 38, 40, 41, C1, f1 [8]	XIV: 11 [1]	24
1761-1770	XIV: 5· XVI: 3, 4, 11, 19, 45, 46, 47bis, Es3· XVIIa: 1 [10]	XV: 1, 2, 35 [3]	XIV: 3, 4, 7, 8, 9, 10, 12, 13, C1, C2· XVIII: F2 XIV: 1 (κουϊντέττο) [12]	25
1771-1780	XVI: 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 44 [21]			21
1781-1790	XVI: 34, 40, 41, 42, 43, 47, 48, 49 [8]	XV: 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17 [13]		21
1791-1800	XVI: 50, 51, 52· XVII: 6 [4]	XV: 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32 [15]		19
Σύνολο	58	39	13	110

Πίνακας 1: Το συνολικό πιανιστικό ρεπερτόριο του J. Haydn⁵

Δεν ισχύει όμως το ίδιο και όσον αφορά το πλήθος των υπό διερεύνηση μενουέττων (και scherzi). Διότι, σε αντίθεση με τα είδη της συμφωνίας και του κουαρτέττου, όπου ο τετραμερής κύκλος παγιώνεται ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1760 και, κατά συνέπεια, το μενουέττο έχει σχεδόν πάντοτε διασφαλισμένη την θέση του ως εσωτερικό (τρίτο ή δεύτερο) μέρος, στα είδη της μουσικής για πληκτροφόρο ο Haydn πειραματίζεται αδιάκοπα με πολλές διαφορετικές διατάξεις που περιλαμβάνουν από ένα έως τέσσερα μέρη, στο πλαίσιο των οποίων το μενουέττο είτε κάνει την εμφάνισή του ως εσωτερικό ή τελικό μέρος, είτε πάλι απουσιάζει παντελώς.⁶ Η πρώτη από τις δύο αυτές περιπτώσεις αφορά ιδίως τα πρώιμα έργα της δεκαετίας του 1750, στα οποία το μενουέττο έχει σταθερή παρουσία, ενώ η δεύτερη εφαρμόζεται με αυξανόμενη συχνότητα μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1760, με αποτέλεσμα από το 1780 και έπειτα το μενουέττο να έχει ουσιαστικά εξοστρακισθεί από το πιανιστικό ρεπερτόριο του Haydn και να υποκαθίσταται – σε πολύ περιορισμένο βαθμό – από το scherzo (βλ. Πίνακα 2).

⁵ Όλες οι αναφορές γίνονται με βάση τον κατάλογο του Anthony van Hoboken, *Joseph Haydn: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, B. Schott's Söhne, Band I, Mainz 1957. Στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας παρακάμπτεται ως αδιάφορος ο – ούτως ή άλλως αδιέξοδος – διαχωρισμός ανάμεσα σε έργα αδιαμφισβήτητης γνησιότητας και σε έργα αμφιβόλου αυθεντικότητας· φυσικά, οι “νόθες” συνθέσεις (Hob. XIV: 6· XV: 3, 4, 39· XVI: 15, 17 κ.ά.) δεν λαμβάνονται διόλου υπ’ όψιν.

⁶ Πρβλ. Somfai, ό.π., σ. 316.

	Έργα με μενουέττο	Έργα με scherzo	Έργα χωρίς μενουέττο ή scherzo	Άλλα μέρη σε μορφή μενουέττου
περ. 1750-1760	XV: 34, 37, 38, 40, 41, C1, f1· XVI: 1, 2, 5, 6, 7, 9, 10, 12, 13, 14, 16, Es2, G1 XVI: 8· XVII: D1 (άνευ τρίο) [20x2 + 2]		XIV: 11· XV: 36 [2]	XV: 34 ^{III} , 36 ^{III} · XVI: G1 ^{III} [= XVI: 11 ^I] XVI: 7 ^I , 8 ^{III} , 8 ^{IV} , 9 ^{III} (άνευ τρίο) [3x2 + 4]
1761-1770	XIV: 1, 3, 4, 5, 7, 8, 9, C1· XV: 1, 2, 35· XVI: 3, 4, 11, Es3 XIV: 10, C2 (άνευ τρίο) [15x2 + 2]		XIV: 12, 13· XVI: 19, 45, 46, 47bis· XVIIa: 1· XVIII: F2 [8]	XIV: 7 ^{III} · XVI: 11 ^I [=XVI: G1 ^{III}] XIV: 3 ^{III} , 9 ^I , 10 ^I , 10 ^{III} , C1 ^{II} , C1 ^{IV} , C2 ^I · XVIIa: 1 ^{II} (άνευ τρίο) [1x2 + 8]
1771-1780	XVI: 26, 27, 28, 32, 36 [5x2]		XVI: 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 29, 30, 31, 33, 35, 37, 38, 39, 44 [16]	XVI: 38 ^{III} XVI: 25 ^{II} , 26 ^{III} (άνευ τρίο) [1x2 + 2]
1781-1790	XVI: 43 [1x2]	XVI: 42 [1]	XV: 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17· XVI: 34, 40, 41, 47, 48, 49 [19]	
1791-1800		XVI: 50, 51 [2]	XV: 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32· XVI: 52· XVII: 6 [17]	
Σύνολο	41x2 + 4 [= 86]	3	62	5x2 + 14 [= 24]

Πίνακας 2: Μενουέττα και scherzi στο συνολικό πιανιστικό ρεπερτόριο του J. Haydn⁷

⁷ Οι δείκτες I, II, III και IV στην τελευταία στήλη αποσαφηνίζουν την θέση του εκάστοτε μέρους στο υποδεικνυόμενο έργο. Ας διευκρινισθεί επίσης ότι σε ορισμένα όψιμα έργα του Haydn (βλ. ενδεικτικά τα τελικά μέρη των τρίο Hob. XV: 6, 8, 11 και 26), εκτενείς τριμερείς ασματικές μορφές (παρατακτικού τύπου) προσλαμβάνουν τόσο εμφανή χαρακτηριστικά μενουέττου, που ενίοτε παρασύρουν τους ερευνητές στο να τις εκλάβουν ως μενουέττα με τρίο· όπως είναι αναμενόμενο, βέβαια, τέτοιου είδους περιπτώσεις δεν εξετάζονται στην παρούσα εργασία. Πρβλ. την εμπεριστατωμένη πραγματεύση του Brauner (ό.π., σ. 385-387) όσον αφορά τέτοιου είδους μέρη, τα οποία, αν και φέρουν την χαρακτηριστική ένδειξη “Tempo di Menuetto”, δεν είναι γραμμένα σε *μορφή* μενουέττου. Από την άλλη πλευρά, δεν είναι δύσκολο να αντιληφθεί κανείς ότι οι περιέργες υβριδικές – δήθεν μορφολογικές – ταξινομήσεις που προτείνει ο Somfai (ό.π., σ. 193 κ.εξ. καθώς και 315 κ.εξ.), όπως π.χ. η “μορφή μενουέττου-σονάτας” ή το “θέμα-μενουέττο με παραλλαγές” κλπ., δεν συνιστούν παρά το (αποφευκτέο)

Συνολικά, στο ρεπερτόριο που μας απασχολεί εντοπίζονται 41 μενουέττα με τρίο συν άλλα 4 μενουέττα άνευ τρίο⁸ καθώς και 3 scherzi (επίσης δίχως τρίο)· επιπροσθέτως, σε έργα που εκτείνονται χρονικά από την δεκαετία του 1750 μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1770, ανιχνεύονται και ορισμένα ακόμη μέρη γοργής, μέτριας ή και αργής χρονικής αγωγής και ποικίλων υφολογικών χαρακτηριστικών, τα οποία είναι επίσης γραμμένα είτε σε μορφή μενουέττου με τρίο (σε 5 περιπτώσεις), είτε σε μορφή μενουέττου άνευ τρίο (σε 14 περιπτώσεις).⁹ Κατά συνέπεια, το συνολικό πιανιστικό ρεπερτόριο του Haydn περιλαμβάνει 48 γνήσια μενουέττα και scherzi συν άλλα 19 μέρη σε μορφή μενουέττου ή – αν υπολογίσουμε τα μενουέττα και τα τρίο ως αυθυπόστατες δομικές οντότητες – 86 γνήσια “τεμάχια” μενουέττου, 3 scherzi και άλλα 24 “τεμάχια” υπό μορφήν μενουέττου, άρα 113 υπό διερεύνησιν αυτοτελή μουσικά “τεμάχια” (βλ. Πίνακα 2).

Σε επίπεδο ορολογίας, τα πράγματα είναι αρκετά συγκεχυμένα. Ο όρος “μορφή μενουέττου”, για παράδειγμα, μπορεί να αναφέρεται εξίσου στην συνολική ακολουθία μενουέττου – τρίο – μενουέττου (da capo),¹⁰ όπως και σε κάθε μεμονωμένο μέλος της, δηλαδή στην δομική οργάνωση του εκάστοτε μενουέττου ή τρίο, αντίστοιχα.¹¹ Σε πλήρη σύμπνοια με τον William Caplin, αποσαφηνίζω ότι εφ’ εξής κάθε αναφορά σε “μορφή μενουέττου” θα προσδιορίζει μονοσήμαντα τα επιμέρους μουσικά “τεμάχια”, τα οποία ενδέχεται να επιγράφονται ως “μενουέττα” ή ως “τρίο”, είτε πάλι να μην φέρουν καμμία τέτοια ένδειξη επί της παρτιτούρας, και που εν προκειμένω ανέρχονται συνολικά σε 110 (αφαιρώντας τα 3 scherzi). Για την “μορφή scherzo”, εξ άλλου, καθώς και για την διάκρισή της από την “μορφή μενουέττου”, θα ακολουθήσει ξεχωριστή πραγματεύση παρακάτω.

Ποιά είναι λοιπόν τα καίρια δομικά χαρακτηριστικά της μορφής μενουέττου; Πολλοί θεωρητικοί αποφαινόμενοι ότι η μορφή αυτή είναι κατ’ αρχήν τριμερής: ορισμένοι (όπως ο Arnold Schönberg) το δηλώνουν αυτό ευθέως,¹² ενώ άλλοι (μεταξύ των οποίων και ο Charles Rosen) προτιμούν να κάνουν λόγο για δύο ενότητες που εμπεριέχουν τρεις “φράσεις” ή “περιόδους”.¹³ Ακριβέστερος όλων, πάντως, αποδεικνύεται ο Caplin, ο οποίος διατείνεται ότι τα περισσότερα μενουέττα παραπέμπουν σε τριμερείς μικροδομές, ενώ κάποια άλλα αντιστοιχούν σε διμερείς.¹⁴ Από εκεί και ύστερα, όλοι οι θεωρητικοί εξετάζουν την μορφή του μενουέττου εστιάζοντας σε μια πρότυπη εκδοχή, η οποία μπορεί απλώς να διαθέτει δυο-τρεις διαφορετικές δυνατότητες ως προς την αρμονική και θεματική οργάνωση των επιμέρους ενοτήτων της. Έτσι, ο Rosen θέτει στο επίκεντρο της προσοχής του αυτό που αποκαλεί “μορφή μενουέττου-σονάτας”, αντιμετωπίζοντας δηλαδή το μενουέττο πρωτίστως ως μια μικρογραφία σονάτας, ακόμη και στην περίπτωση κατά την οποίαν η πρώτη ενότητα (το ανάλογο της εκθέσεως) δεν πραγματοποιεί καν μετατροπία προς μια συγγενική τονικότητα, παρά καταλήγει σε τέλεια ή μισή πτώση στην αρχική τονικότητα!¹⁵ Επιπροσθέτως, η εμμονή του Rosen στα σονατοειδή χαρακτηριστικά της μορφής μενουέττου διαφαίνεται και στην αντιμετώπιση

αποτέλεσμα μιας γενικευμένης σύγχυσης υφολογικών δεδομένων και δομικών προδιαγραφών.

⁸ Για την καλλιέργεια της μορφής μενουέττου άνευ τρίο την εποχή του Haydn, βλ. επίσης Brauner, ό.π., σ. 389.

⁹ Πρβλ. εν προκειμένω και τις επιλεκτικές σχετικές αναφορές των Somfai (ό.π., σ. 192, 194-195 και 316) και Leisinger (ό.π., σ. 102).

¹⁰ Somfai, ό.π., σ. 192.

¹¹ William Earl Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York – Oxford 1998, σ. 219.

¹² Arnold Schönberg, *Fundamentals of Musical Composition*, Faber & Faber, London 1967, σ. 141.

¹³ Charles Rosen, *Sonata Forms*, W. W. Norton & Company, New York – London 1988 (revised edition), σ. 21 και 112.

¹⁴ Caplin, ό.π., σ. 220.

¹⁵ Rosen, ό.π., σ. 112 και ιδίως 113-114.

της μεσαίας (δεύτερης) ενότητας είτε ως δευτερεύουσας θεματικής περιοχής (μιας υποτιθέμενης διευρυμένης – και εξαιρετικά αφηρημένης – εκθέσεως σονάτας),¹⁶ είτε ως αναπτυξιακής ενότητας (δηλαδή ενός αναλόγου της επεξεργασίας της μορφής σονάτας).¹⁷ για την τρίτη ενότητα, εξ άλλου, πέραν της επανεκθεσιακής λειτουργίας, διαβλέπεται και η δυνατότητα μιας “δευτερεύουσας ανάπτυξης”.¹⁸ Ο Carlin, αντιθέτως, ορίζει τις λειτουργίες των επιμέρους ενότητων της κανονιστικής μορφής μενουέττου κατά τις προδιαγραφές της τριμερούς μικροδομής και θέτει σε δεύτερη μοίρα τις σονατοειδείς προεκτάσεις τους, συμμεριζόμενος παρ’ όλα αυτά και ορισμένες από τις επισφαλείς θεωρήσεις του Rosen.¹⁹ Όσο για την διμέρεια; Για τον Schönberg δεν υπάρχει, ο Rosen αναφέρεται ακροθιγώς σε αυτήν και περιορίζει δραστικά το πεδίο εφαρμογής της σε ελάχιστα τρία (δίχως να παρέχει επαρκείς εξηγήσεις επ’ αυτού),²⁰ ο Leisinger παρουσιάζει δίπλα στον τριμερή και τον «παλαιότερο» – όπως επισημαίνει – διμερή τύπο μενουέττου,²¹ τον οποίον ο Brauner ανιχνεύει μάλλον ευκολότερα στην θεωρία παρά στην συνθετική πρακτική της κλασσικής περιόδου,²² ενώ ο Carlin προβαίνει σε μια υποτυπώδη εξέταση της “διμερούς μορφής μενουέττου”,²³ που αποδεικνύεται πολύ λιγότερο διαφωτιστική από την πραγματέυση της διμερούς μικροδομής, στην οποία και παραπέμπει κατ’ αναλογία.²⁴

Το συμπέρασμα που προκύπτει αβίαστα από τα παραπάνω είναι ότι η μορφή του μενουέττου ουδέποτε αντιμετώπισθηκε σε βάθος από την μουσική θεωρία. Το μενουέττο εκλαμβάνεται ως μια σύντομη και αναπόφευκτα (;) αμελητέα μουσική μορφή, η οποία προσεγγίζει άλλοτε τις αρχές της παρατακτικής δόμησης και άλλοτε τις προδιαγραφές της μορφής σονάτας. Καμμία όμως αξιόλογη προσπάθεια τυπολογίας των μορφών του μενουέττου δεν έχει μέχρι στιγμής επιχειρηθεί, ως εάν η κατάληξη της πρώτης ενότητας ενός μενουέττου στην τονική ή την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας να είναι τελείως αδιάφορη για την διαμόρφωση της τρίτης ενότητας, ή η μετατροπία προς μια συγγενική τονικότητα στο ίδιο πλαίσιο να υποδηλώνει αυτομάτως ότι η τρίτη ενότητα του μενουέττου θα λειτουργήσει οπωσδήποτε με όρους επανεκθέσεως σονάτας.

Μια διεξοδική ταξινόμηση των διαφορετικών δομικών τύπων μενουέττου, σαν και αυτή που ακολουθεί επί τη βάση του συνολικού πιανιστικού ρεπερτορίου του Haydn, έρχεται να αποκαλύψει πολλές και ενδιαφέρουσες πλευρές επί του παραμελημένου αυτού θέματος. Στην προτεινόμενη συστηματική θεώρηση των μορφών μενουέττου διακρίνονται δύο βασικοί τύποι (ο τριμερής και ο διμερής) με τέσσερις υποκατηγορίες για τον καθένα και – σε ένα τρίτο επίπεδο – με αρκετές διαθέσιμες δυνατότητες για τον σχεδιασμό των επιμέρους δομικών ενότητων. Ας διατρέξουμε λοιπόν τους οκτώ αυτούς δομικούς τύπους μενουέττου, από τους απλούστερους μέχρι τους συνθετότερους (βλ. Πίνακα 3).

¹⁶ Βλ. ό.π., σ. 114. Η θεωρητική αυτή σύλληψη δεν αντέχει βέβαια σε σοβαρή κριτική, αν αναλογισθεί κανείς το γεγονός ότι σε μια τέτοια περίπτωση το κύριο θέμα φέρεται να χωρίζεται με διπλή διαστολή – και άρα να επαναλαμβάνεται ανεξάρτητα – από την πλάγια θεματική περιοχή που (υποτίθεται πως) ακολουθεί.

¹⁷ Βλ. Rosen, ό.π., σ. 123.

¹⁸ Ό.π., σ. 112, 116 και 123.

¹⁹ Carlin, ό.π., σ. 220-221, 225, 227 και 283.

²⁰ Rosen, ό.π., σ. 113.

²¹ Leisinger, ό.π., σ. 80 και 83. Σύμφωνα με τον συγγραφέα, μετά τα μέσα του 18ου αιώνα ο τριμερής τύπος μενουέττου προτιμάται σαφώς από τους συνθέτες έναντι του διμερούς.

²² Brauner, ό.π., σ. 388.

²³ Carlin, ό.π., σ. 229.

²⁴ Βλ. ό.π., σ. 87-93 και 269-270.

	περ. 1750-1760	1761-1770	1771-1800	Σύνολο
Τριμερής μορφή, μη μετατροπική, πτώση στην I (i)	XV: 36 ^{III} /T, 41/M· XVI: 1/T, 8 ^{IV} , 9 ^{III} , 10/M, G1/M, G1/T, G1 ^{III} [=11 ^I]/M [9]	XIV: 3/M, 4/T, 7/M, 7/T, 7 ^{III} /M, 7 ^{III} /T, 10 ^{III} , C1 ^{II} · XVI: 11/T [9]	XVI: 26 ^{III} , 36/M, 38 ^{III} /M [3]	21
Διμερής μορφή, μη μετατροπική, πτώση στην I (i)		XIV: 3/T· XV: 35/T [2]		2
Τριμερής μορφή, μη μετατροπική, πτώση στην V	XV: 34 ^{III} /T, f1/T· XVI: 1/M, 13/M, 13/T, Es2/M [6]	XIV: 3 ^{III} · XVI: 4/M, 11/M [3]	XVI: 27/T [1]	10
Διμερής μορφή, μη μετατροπική, πτώση στην V	XV: 37/M, f1/M· XVI: 5/M [3]	XV: 1/T, 2/M, 35/M [3]	XVI: 26/M, 26/T [2]	8
Τριμερής μορφή, μετατροπική, μη σονατοειδής	XV: 40/T, 41/T· XVI: 7 ^I , 12/M, 12/T, 16/M, G1 ^{III} [=11 ^I]/T [7]	XIV: 1/M, 1/T, 4/M, 8/M, 9/M, C1/T, C2· XVI: 3/T, 4/T [9]	XVI: 32/T, 38 ^{III} /T, 43/M, 43/T [4]	20
Διμερής μορφή, μετατροπική, μη σονατοειδής	XVI: 5/T, 8, 8 ^{III} , 10/T, 16/T [5]	XIV: 8/T, 9/T· XV: 2/T [3]	XVI: 28/T, 36/T [2]	10
Τριμερής μορφή, μετατροπική, σονατοειδής	XV: 34/T, 34 ^{III} /M, 36 ^{III} /M, 38/M, 38/T, 40/M, C1/M· XVI: 2/T, 6/M, 6/T, 7/T, 9/M, 14/M, 14/T, Es2/T [15]	XIV: 5/T, 9 ^I , 10 ^I , 10, C1/M, C1 ^{IV} , C2 ^I · XVI: 3/M· XVIIa: 1 ^{II} [9]	XVI: 25 ^{II} , 27/M, 28/M [3]	27
Διμερής μορφή, μετατροπική, σονατοειδής	XV: 34/M, 37/T, C1/T· XVI: 2/M, 7/M, 9/T· XVII: D1 [7]	XIV: 5/M· XV: 1/M· XVI: Es3/M, Es3/T [4]	XVI: 32/M [1]	12
Σύνολο	52	42	16	110

Πίνακας 3: Μορφές μενουέττου στο συνολικό πιανιστικό ρεπερτόριο του J. Haydn²⁵

Ο στοιχειωδέστερος δομικός τύπος είναι μια **τριμερής μορφή μενουέττου**, του οποίου η πρώτη ενότητα είναι **μη μετατροπική** και καταλήγει σε **τέλεια πτώση** (ήτοι στην μείζονα ή ελάσσονα τονική). Ο τύπος αυτός εφαρμόζεται με μεγάλη συχνότητα σε όλες τις δημιουργικές περιόδους του Haydn και δεν έχει την παραμικρή ουσιαστικά σχέση με τις βασικές προδιαγραφές της μορφής σονάτας: η παρατακτική του λογική

²⁵ Οι ενδείξεις “M” και “T” μετά την διαστολή αναφέρονται στο μενουέττο ή στο τρίο, αντίστοιχα, ενός μέρους που περιλαμβάνει και τα δύο (ανεξάρτητα από το αν γίνεται μνεία των όρων αυτών στην παρτιτούρα).

επιβεβαιώνεται, εν προκειμένω, από την αρμονική κλειστότητα της πρώτης ενότητας, από την (αρμονικά και σπανίως θεματικά) αντιθετική λειτουργία της μεσαίας ενότητας,²⁶ καθώς και από την αυτούσια – ως επί το πλείστον – επαναφορά των περιεχομένων της πρώτης ενότητας στην τρίτη.²⁷ Σε λίγες μόνον περιπτώσεις, η τρίτη ενότητα εμπλουτίζεται με παραλλάγματα στην επιφάνειά της (διατηρώντας, ωστόσο, την έκταση και τον σχεδιασμό της πρώτης ενότητας),²⁸ είτε διευρύνεται κατά τι στο εσωτερικό της.²⁹

Ο αντίστοιχος **διμερής τύπος μενουέττου**, με **μη μετατροπική** πρώτη ενότητα που καταλήγει σε **τέλεια πτώση**, είναι τουναντίον σπανιότατος: στο υπό διερεύνηση ρεπερτόριο ανιχνεύεται σε δύο μόλις περιπτώσεις. Στην πρώτη εξ αυτών, οι δύο ενότητες έχουν την ίδια ακριβώς έκταση αλλά διαφορετικά (αν και παρεμφερή) περιεχόμενα.³⁰ Στην άλλη, αντιθέτως, η μακροδομική ασυμμετρία είναι καταφανής και οι αρμονικές λειτουργίες της δεύτερης ενότητας βασίζονται σε προδιαγραφές που προσιδιάζουν περισσότερο σε τριμερή μορφή μενουέττου.³¹

²⁶ Συνήθως, το περιεχόμενο της αντιθετικής αυτής ενότητας συνίσταται σε ένα – στοιχειώδες ή περισσότερο εμπλουτισμένο – πέρασμα που επικεντρώνεται είτε καταλήγει στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας (βλ. Hob. XIV: 3/M, 7/M, 7/T, 7^{III}/M, 7^{III}/T, 10^{III}, C1^{II}. XVI: 8^{IV}, 9^{III}, G1/M, G1/T, G1^{III}[=11^I]/M), ειδικά σε μία ολοκληρωμένη φράση που παρουσιάζεται εξ αρχής σε κάποια συγγενική τονικότητα και τελικά την επικυρώνει και πτωτικά (βλ. Hob. XIV: 4/T· XV: 36^{III}/T· XVI: 1/T, 11/T)· στην δεύτερη αυτή περίπτωση, ενδέχεται προσέτι να προτάσσεται (ή να συγχωνεύεται με την ακόλουθη φράση στην συγγενική τονικότητα) ένα σύντομο μετατροπικό τμήμα με σαφή μεταβατική λειτουργία (βλ. Hob. XV: 41/M· XVI: 10/M, 26^{III}, 38^{III}/M), είτε ακόμη να έπεται ένα επιπρόσθετο (επίσης μετατροπικό) συνδετικό πέρασμα προς την τρίτη ενότητα (βλ. Hob. XV: 41/M· XVI: 26^{III}, 36/M, 38^{III}/M) – πρβλ. εν μέρει Brauner, ό.π., σ. 388.

²⁷ Βλ. Hob. XIV: 3/M, 4/T, 7/M, 7/T, 7^{III}/M, 7^{III}/T, 10^{III}. XV: 36^{III}/T· XVI: 1/T, 8^{IV}, 9^{III}, 36/M, G1/M, G1/T.

²⁸ Πρβλ. τα μ. 21-23 με τα μ. 5-7 στο Hob. XVI: G1^{III}[=11^I]/M και τα μ. 23-25 με τα μ. 5-7 στο Hob. XVI: 26^{III}. Στην περίπτωση του Hob. XVI: 38^{III}/M, εξ άλλου, ολόκληρη η τρίτη ενότητα (μ. 21-28) παραλλάσσει με ποικίλους ρυθμικούς τρόπους το περιεχόμενο της πρώτης (μ. 1-8).

²⁹ Στις απλούστερες περιπτώσεις, όπως π.χ. του Hob. XV: 41/M, το αρχικό οκτάμετρο διευρύνεται σε δεκάμετρο κατά την επαναφορά του, εξαιτίας της προσθήκης ενός παραλλάγματος των μ. 27-28 (= μ. 5-6) στα μ. 29-30, δηλαδή ακριβώς πριν τον πτωτικό σχηματισμό των μ. 31-32 (= μ. 7-8)· η ίδια τακτική ακολουθείται και στο Hob. XVI: 10/M (πρβλ. Leisinger, ό.π., σ. 85), όπου τα μ. 17-22 & 25-26 αντιστοιχούν στα μ. 1-8, ενώ τα εμβόλιμα μ. 23-24 συνιστούν ένα παράλλαγμα των μ. 21-22. Αν όμως στις δύο προαναφερόμενες περιπτώσεις η διεύρυνση της τρίτης ενότητας μοιάζει να καταστρέφει την συμμετρική και ισορροπημένη δομική οργάνωση της πρώτης, στις δύο επόμενες παρατηρείται η ακριβώς αντίθετη συνθετική πρόθεση: έτσι, στο μεν Hob. XVI: 11/T, η δεκάμετρη προτασιακή δομή των μ. 25-34 καθίσταται πιο ολοκληρωμένη κατά την δωδεκάμετρη επαναφορά της στα μ. 44-55, χάρη στο εμβόλιμο δίμετρο 52-53 που αναπτύσσει περαιτέρω την βασική μοτιβική ιδέα και οδηγεί ομαλότερα στον καταληκτικό πτωτικό σχηματισμό των μ. 54-55 (από την άλλη, τα παραλλάγματα των μ. 5-8 στα μ. 48-51 και του μ. 9 στο αντίστοιχο μ. 54 δεν έχουν, ασφαλώς, καμμία περαιτέρω δομική συνέπεια), ενώ στο Hob. XIV: C1^{II}, η διεύρυνση της εξάμετρης φράσεως των μ. 9-14 στα μ. 31-38 (δια της τονικής μεταφοράς των μ. 11-12 στα μ. 33-34 και της επιπρόσθετης εξύφανσης του δεδομένου μοτιβικού υλικού στα μ. 35-36 που οδηγεί σε έναν πιο ισχυρό – σε σχέση με τον ανάλογο των μ. 13-14 – πτωτικό σχηματισμό στα μ. 37-38) την καθιστά εν τέλει απόλυτα ισοβαρή προς την εναρκτήρια οκτάμετρη φράση των μ. 1-8 / 23-30.

³⁰ Βλ. Hob. XIV: 3/T.

³¹ Η πρώτη ενότητα του Hob. XV: 35/T αποτελείται από δύο διαφορετικές ιδέες στην λα-ελάσσονα: η πρώτη είναι τετράμετρη και ολοκληρώνεται με μισή πτώση (μ. 33-36), ενώ η δεύτερη είναι εξάμετρη και καταλήγει στην ελάσσονα τονική (μ. 37-42). Στην δεύτερη ενότητα, εν συνεχεία, το υλικό της εναρκτήριας ιδέας μεταπλάθεται για την διαμόρφωση δύο εξάμετρων τμημάτων, εκ των οποίων το πρώτο συνιστά μία αρμονικώς κλειστή και ολοκληρωμένη φράση στην σχετική Ντο-μείζονα (μ. 43-48), ενώ το δεύτερο προσλαμβάνει καταφανή λειτουργία συνδετικού περάσματος και καταλήγει στην δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος (μ. 49-54). Σε αυτό το σημείο, ο συνθέτης θα μπορούσε κάλλιστα να επαναφέρει ολόκληρη την πρώτη ενότητα, καθιστώντας έτσι τριμερή την συνολική διάρθρωση· αντ' αυτού, όμως, επιλέγει να παρακάμψει ολότελα την εναρκτήρια ιδέα και να επαναφέρει μονάχα την

Η **τριμερής μορφή μενουέττου**, με επίσης **μη μετατροπική** πρώτη ενότητα που όμως ολοκληρώνεται με **μισή πτώση**, δηλαδή η κατάληξή της μένει ανοικτή στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, συνιστά τον λιγότερο αξιοποιούμενο μεταξύ των τριμερών δομικών τύπων. Πρόκειται, πάντως, για άλλη μια τυπική περίπτωση αμιγώς παρατακτικής διαρθρώσεως, όπου η μεσαία ενότητα αντιπαρατίθεται ποικιλοτρόπως προς τις δύο εξωτερικές,³² οι οποίες βέβαια δεν μπορούν να είναι ταυτόσημες, αφού η τρίτη οφείλει τουλάχιστον να αντικαταστήσει την ακροτελεύτια μισή πτώση της πρώτης με μία τέλεια πτώση· από την μελέτη των σχετικών παραδειγμάτων διαφαίνεται προσέτι ότι η διαδικασία αυτή μπορεί εξίσου συχνά να πραγματοποιηθεί χωρίς να αλλοιωθούν η έκταση και η δομική οργάνωση της πρώτης ενότητας,³³ όπως και να συνεπιφέρει την διεύρυνση της τρίτης ενότητας.³⁴

Κατ' αναλογία, υφίσταται και **διμερής μορφή μενουέττου**, με **μη μετατροπική** πρώτη ενότητα που περατώνεται σε **μισή πτώση**. Ο τύπος αυτός εφαρμόζεται με κάποια συχνότητα στο επιλεγμένο ρεπερτόριο και η σχέση που διέπει τις δύο του ενότητες ποικίλλει κατά περίπτωση: έτσι, εδώ συναντάμε αφ' ενός μεν απόλυτα συμμετρικές κατασκευές³⁵ και αφ' ετέρου ασύμμετρες κατά το μάλλον ή ήττον, στις οποίες η δεύτερη ενότητα άλλοτε εμπεριέχει ένα εν δυνάμει μεσαίο αντιθετικό τμήμα³⁶ και άλλοτε πάλι όχι.³⁷ Σε μία μεμονωμένη περίπτωση, εξ άλλου, η διμερής αυτή μορφή ολοκληρώνεται με coda που ανακαλεί κυκλικά την εναρκτήρια ιδέα της πρώτης ενότητας.³⁸

δεύτερη, απαράλλακτη, στα μ. 55-60.

³² Συνήθως, η μεσαία ενότητα περιστρέφεται γύρω από την δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς (βλ. Hob. XIV: 3^{III}. XVI: 4/M, 11/M, 13/M, Es2/M) ή καταλήγει σε αυτήν έπειτα από πλουσιότερη – αλλά πάντως μη μετατροπική – αρμονική πορεία (βλ. Hob. XVI: 1/M, 13/T). Κατ' εξαίρεση, η μεσαία ενότητα αποτελείται από μία ολοκληρωμένη φράση σε τονικότητα συγγενική της αρχικής (βλ. Hob. XV: 34^{III}/T· XVI: 27/T), ενώ σε μία μεμονωμένη περίπτωση (Hob. XV: f1/T), η φράση αυτή ακολουθείται και από μετατροπικό συνδετικό πέρασμα.

³³ Βλ. Hob. XV: 34^{III}/T, f1/T· XVI: 1/M, 11/M, 27/T.

³⁴ Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις, από την αρχική οκτάμετρη ενότητα επανέρχονται στην τρίτη αυτούσια τα έξι πρώτα μέτρα και το υλικό τους (ή νέο υλικό) εξυφαίνεται περαιτέρω σε ένα επιπρόσθετο δίμετρο (βλ. Hob. XVI: 4/M, 13/M, 13/T, Es2/M· πρβλ. επίσης σχετικά: Leisinger, ό.π., σ. 85) ή τετράμετρο (βλ. Hob. XIV: 3^{III}) που οδηγεί ομαλά στον εκάστοτε δίμετρο καταληκτικό πτωτικό σχηματισμό.

³⁵ Βλ. τα Hob. XVI: 26/M και 26/T, των οποίων η δεύτερη ενότητα αποτελεί την καρκινική εκδοχή της – μόνης καταγεγραμμένης – πρώτης (πρβλ. επίσης σχετικά: Steinbeck, ό.π., σ. 129-130· Somfai, ό.π., σ. 318), καθώς και το Hob. XV: 37/M, όπου το μοτιβικό υλικό κατανέμεται στις δύο ενότητες κατά τρόπον ελεύθερα κατοπτρικό (πρβλ. τα μ. 1-4 με τα μ. 13-16 και τα μ. 5-8 με τα μ. 9-12· βλ. επίσης Brauner, ό.π., σ. 388).

³⁶ Βλ. Hob. XV: f1/M, μ. 11-14 (με υλικό προερχόμενο από τα μ. 3 και 5· μετά το πέρας του ισοκράτη επί της δεσπόζουσας, στα εναπομείναντα μ. 15-18 και 19-22 ανακατασκευάζεται είτε επανέρχεται αυτούσιο υλικό από τα μ. 3 και 7-8, οδηγώντας σε πτωτικούς σχηματισμούς)· Hob. XVI: 5/M, μ. 9-12 (βασισμένο στην αρχική ιδέα· μετά την μισή πτώση στην αρχική τονικότητα, στα εναπομείναντα μ. 13-18 παρουσιάζεται νέο υλικό)· Hob. XV: 35/M, μ. 13-20 (βασισμένο στο εναρκτήριο μοτίβο· μετά την μισή πτώση στην αρχική τονικότητα, στα εναπομείναντα μ. 21-32 ανακαλούνται μοτίβα τόσο από τα μ. 1 και 4, όσο και από τα μ. 18-20) – πρβλ. εν μέρει Brauner, ό.π., σ. 388.

³⁷ Βλ. Hob. XV: 1/T (η δεύτερη ενότητα εκτείνεται σε 18 μέτρα, έναντι των 12 της πρώτης) και XV: 2/M (η δεύτερη ενότητα ολοκληρώνεται ουσιαστικά στο μ. 18, έχοντας καλύψει οκτώ μόλις μέτρα σε σχέση με τα 10 της πρώτης ενότητας).

³⁸ Βλ. Hob. XV: 2/M, μ. 19-22. Το τετράμετρο αυτό δεν μπορεί ασφαλώς να εκληφθεί ως (συνοπτική) τρίτη ενότητα, καθ' ότι η δεύτερη έχει ολοκληρωθεί προηγουμένως με τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα· συνεπώς, προσλαμβάνει μονοσήμαντα λειτουργία προέκτασης, αντισταθμίζοντας παράλληλα και την παρατηρούμενη βραχύτητα της δεύτερης ενότητας σε σχέση με την λίγο εκτενέστερη πρώτη. Σε παρόμοιες επισημάνσεις προβαίνει και ο Carlin (ό.π., σ. 229), με αφορμή ένα παρεμφερές παράδειγμα από τον Mozart.

Εξόχως ενδιαφέρουσα, όσο και συνήθης στο ρεπερτόριο, είναι η εκδοχή της **τριμερούς μορφής μενουέττου** με **μετατροπική** πρώτη ενότητα αλλά **μη σονατοειδή** εξέλιξη. Με άλλα λόγια, ενώ η πρώτη ενότητα εμπεριέχει εν σπέρματι τις καίριες λειτουργίες μιας εκθέσεως σονάτας³⁹ και η δεύτερη δύναται να προσλάβει τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα μιας επεξεργασίας⁴⁰ (αν και πολύ συχνότερα αυτή επενεργεί ξεκάθαρα ως μεσαία αντιθετική ενότητα, δίχως αναπτυξιακό χαρακτήρα),⁴¹ η τρίτη αρκείται μόνο στην τονική επαναφορά της αρχικής θεματικής ιδέας ή του εναρκτήριου μοτίβου, αποφεύγοντας έτσι κάθε είδους αναδρομή στο εν δυνάμει πλάγιο θεματικό υλικό της πρώτης ενότητας (πλην της πιθανής τονικής μεταφοράς του καταληκτικού πτωτικού σχηματισμού). ως εκ τούτου, η τρίτη ενότητα δεν “επιλύει” στην αρχική τονικότητα όσα θεματικά περιεχόμενα είχαν προηγουμένως εκτεθεί σε κάποια δευτερεύουσα τονική περιοχή και άρα δεν συνιστά μian επανέκθεση. Σε αντίθεση, λοιπόν, με ό,τι πρεσβεύει ή υπαινίσσεται η σχετική θεωρία, η μετατροπική πρώτη ενότητα πολλών μενουέττων δεν τα καθιστά αυτομάτως και σονατοειδή, αφού στην προκειμένη περίπτωση η περίφημη “αρχή της σονάτας” ουδόλως υλοποιείται σε μια τρίτη ενότητα, η οποία κατά κανόνα αρκείται στην περαιτέρω εξύφανση του κυρίου θεματικού υλικού και περατώνεται με μία τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα, που πραγματοποιείται πιο νωρίς,⁴² ως επί το πλείστον, ειδάλλως στο ανάλογο σημείο της ακροτελεύτιας πτώσεως της πρώτης ενότητας⁴³ ή ακόμη και λίγο πιο αργά του αναμενομένου.⁴⁴

Μεταξύ των **διμερών μορφών μενουέττου**, αυτή που διαθέτει **μετατροπική** πρώτη ενότητα **δίχως**, παρ’ όλα αυτά, **να είναι σονατοειδής** τυγχάνει αξιοπρόσεκτης εφαρμογής. Όπως και στην προαναφερόμενη περίπτωση, η πρώτη ενότητα δίνει κατά το μάλλον ή ήττον την εντύπωση μιας υποτυπώδους εκθέσεως σονάτας,⁴⁵ η οποία

³⁹ Μετά την εκάστοτε κύρια ιδέα μπορεί να ακολουθήσει άμεσα μία πλάγια θεματική ιδέα (βλ. Hob. XIV: C1/T, μ. 33-37· XV: 41/T, μ. 37-40· XVI: 16/M, μ. 5-10· XVI: 43/T, μ. 27-30) ή – συνηθέστερα – ένας συμφυρμός των λειτουργιών της μεταβάσεως και του πλαγίου θέματος (βλ. Hob. XIV: 1/M, μ. 5-8· XIV: 4/M, μ. 5-8· XIV: 8/M, μ. 5-8· XIV: 9/M, μ. 5-8· XIV: C2, μ. 7-10· XVI: 4/T, μ. 27-30· XVI: 7^I, μ. 5b-10· XVI: 12/M, μ. 5-10· XVI: 38^{III}/T, μ. 33-36· XVI: 43/M, μ. 5-8· XVI: G1^{III}[=11^I]/T, μ. 29-32)· πρβλ. σχετικά: Carlin, ό.π., σ. 221. Υπάρχουν βέβαια και ορισμένα – υφολογικώς αναχρονιστικά – δείγματα αδιάλειπτης εξύφανσης του βασικού μοτιβικού υλικού μέχρι την (τελική) πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα, τα οποία δεν επιτρέπουν προφανώς την θεώρησή τους υπό το πρίσμα της μορφής σονάτας (βλ. Hob. XIV: 1/T· XV: 40/T· XVI: 3/T, 12/T, 32/T).

⁴⁰ Όπως συμβαίνει στις περιπτώσεις των Hob. XIV: 1/T, C1/T· XV: 40/T· XVI: 12/T, 16/M, 43/M.

⁴¹ Βλ. Hob. XIV: 1/M, 4/M, 8/M, 9/M, C2· XV: 41/T (με επιπρόσθετο συνδετικό πέρασμα στα μ. 49-52)· XVI: 3/T, 4/T, 7^I, 12/M, 32/T, 38^{III}/T, 43/T, G1^{III}[=11^I]/T.

⁴² Η τρίτη ενότητα εμφανίζεται εν προκειμένω περικεκομμένη (βλ. Hob. XIV: C2· XVI: 7^I, 16/M, 32/T, 43/T) ή συνεπτυγμένη (βλ. Hob. XIV: 1/T, 9/M, C1/T· XV: 40/T· XVI: 3/T, 12/M, 12/T, 43/M) σε σχέση με την πρώτη.

⁴³ Βλ. Hob. XIV: 1/M· XV: 41/T· XVI: G1^{III}[=11^I]/T (με αρκετά παραλλάγματα σε αρμονικό και μελωδικό επίπεδο). Στο Hob. XIV: 4/M, πάντως, η τρίτη ενότητα κάλλιστα θα μπορούσε να είναι βραχύτερη της πρώτης, αν ο καταληκτικός πτωτικός σχηματισμός των μ. 20b-22a δεν επαναλαμβανόταν αυτούσιος στα μ. 22b-24.

⁴⁴ Η διεύρυνση της τρίτης ενότητας του Hob. XIV: 8/M κατά δύο μέτρα σε σχέση με την έκταση της πρώτης ενότητας οφείλεται στην παρηλλαγμένη επανάληψη του διμέτρου 21-22 στα μ. 23-24. Τουναντίον, η αντίστοιχη διεύρυνση της τρίτης ενότητας του Hob. XVI: 38^{III}/T προκύπτει ουσιαστικά από την πολύ πιο ενδιαφέρουσα αλυσιδωτή εξέλιξη που λαμβάνει χώραν στα μ. 43-46. Στο Hob. XVI: 4/T, τέλος, η τρίτη ενότητα θα μπορούσε να έχει την ίδια ακριβώς έκταση με την πρώτη, εάν στο μ. 42 δεν αναβαλλόταν η πραγματοποίηση της τέλει πτώσεως για το μ. 44, στην υποκείμενη οκτάβα.

⁴⁵ Με ξεχωριστή πλάγια θεματική ιδέα (βλ. Hob. XVI: 5/T, μ. 23-26· XVI: 16/T, μ. 29-34· XVI: 36/T, μ. 36-43) ή – συχνότερα – με έναν συμφυρμό των λειτουργιών της μεταβάσεως και του πλαγίου θέματος (βλ. Hob. XIV: 8/T, μ. 31-34· XIV: 9/T, μ. 23-26· XV: 2/T, μ. 27-31· XVI: 8, μ. 5-8· XVI: 8^{III}, μ. 3-4· XVI: 10/T, μ. 31-34). Δεν απουσιάζει πάντως ούτε η αναχρονιστική περίπτωση της αδιάλειπτης μοτιβικής

ωστόσο αίρεται κατόπιν στην δεύτερη ενότητα, όπου κανένα θεματικό στοιχείο της πρώτης δεν επανεκτίθεται. Στο υπό διερεύνηση ρεπερτόριο, η δεύτερη ενότητα τείνει με την ίδια περίπου συχνότητα να διαμορφωθεί συμμετρικά⁴⁶ ή ασύμμετρα προς την πρώτη,⁴⁷ είτε ακόμη να υποδιαιρεθεί σε εν δυνάμει μεσαίο αντιθετικό τμήμα και καταληκτικό.⁴⁸

Σε αυτό το σημείο μπορεί πλέον να γίνει λόγος και για την **σονατοειδή τριμερή μορφή μενουέττου**, της οποίας η **μετατροπική** – προφανώς – πρώτη ενότητα αρκείται ως επί το πλείστον (όπως άλλωστε και στους δύο προηγούμενους, μη σονατοειδείς δομικούς τύπους μενουέττου) στην στοιχειώδη αντιπαράθεση μιας κύριας θεματικής ιδέας με μια δεύτερη φράση, που επιτελεί αμφοτέρως τις λειτουργίες της μεταβάσεως και του πλαγίου θέματος,⁴⁹ ή με ένα απευθείας εμφανιζόμενο πλάγιο θέμα,⁵⁰ ενώ μόνο κατ' εξαίρεσιν διαθέτει ξεχωριστή μετάβαση και πλάγιο θέμα,⁵¹ είτε επιπρόσθετο καταληκτικό υλικό μετά από αυτό.⁵² Η μεσαία ενότητα τείνει κάπως συχνότερα να καταστεί ένα απλό αντιθετικό δομικό μέλος στο ευρύτερο τριμερές πλαίσιο,⁵³ παρά μια αναπτυξιακής υφής επεξεργασία.⁵⁴ Παρ' όλα αυτά, η "αρχή της σονάτας" επικυρώνεται εμφαντικά στην τρίτη ενότητα με την επανέκθεση τουλάχιστον του κυρίου και του πλαγίου θεματικού υλικού της πρώτης ενότητας στην αρχική τονικότητα· επιπλέον, παρατηρείται ότι οι δυνατότητες μιας αυτούσιας⁵⁵ καθώς και

εξύφανσης σε όλη την έκταση της πρώτης ενότητας (βλ. Hob. XVI: 28/T).

⁴⁶ Βλ. Hob. XIV: 8/T, 9/T· XVI: 8, 28/T (πρβλ. σχετικά: Somfai, ό.π., σ. 318).

⁴⁷ Στην περίπτωση του Hob. XVI: 8^{III}, η μακροδομική ασύμμετρία οφείλεται στην απατηλή πτώση του μ. 8 και στην επανάληψη του καταληκτικού πτωτικού σχηματισμού της δεύτερης ενότητας στο αμέσως επόμενο μέτρο. Τουναντίον, η δεύτερη ενότητα του Hob. XVI: 5/T είναι σημαντικά εκτενέστερη της πρώτης ($4 \times 2 + 6 = 14$ μέτρα έναντι $4 + 4 = 8$ μέτρων). Από την άλλη πλευρά, το Hob. XV: 2/T συγκαταλέγεται στις σπάνιες περιπτώσεις ασύμμετρης διμερούς μορφής με (λίγο) εκτενέστερη πρώτη ενότητα ($4 + 5 = 9$ μέτρα έναντι των 8 μέτρων της δεύτερης ενότητας) – προφανώς εκ παραδρομής, ο Brauner (ό.π., σ. 388) αντιμετωπίζει την μακροδομή αυτή ως συμμετρική.

⁴⁸ Βλ. Hob. XVI: 10/T, μ. 35-38 (σύντομο αντιθετικό τμήμα με πτώση στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας) και 39-44 (νέα εξύφανση του βασικού μοτιβικού υλικού που οδηγεί σε τέλεια πτώση)· Hob. XVI: 16/T, μ. 35-44 (αλυσιδωτή-αναπτυξιακή εξέλιξη που φθάνει σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα) και 45-48 (υποψία επανεκθέσεως του κυρίου θέματος ως εφαλτήριο για την διαμόρφωση ενός καταληκτικού πτωτικού σχηματισμού)· Hob. XVI: 36/T, μ. 44-49 (σύντομο αντιθετικό τμήμα με διπλή απόληξη στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας) και 50-55 (υποψία επανεκθέσεως του κυρίου θέματος ως εφαλτήριο για την διαμόρφωση ενός καταληκτικού πτωτικού σχηματισμού). Ειδικά στην τελευταία περίπτωση, αξίζει ακόμη να παρατηρήσει κανείς ότι οι δύο ενότητες καλύπτουν εν τέλει την ίδια ακριβώς έκταση (12 μέτρα η κάθε μια, όπως άλλωστε επισημαίνει και ο Somfai, ό.π., σ. 318), παρ' ότι η εσωτερική τους διάρθρωση είναι εμφανώς ασύμμετρη.

⁴⁹ Βλ. Hob. XIV: 9^I, 10^I, 10, C1/M, C1^{IV}, C2^I· XV: 34^{III}/M, 40/M, C1/M· XVI: 3/M, 6/M, 7/T, 9/M, 14/M, 27/M, 28/M· XVIIa: 1^{II}. Ιδιαίτερη είναι η περίπτωση του Hob. XVI: 25^{II}, καθ' ότι περιέχει δύο επικαλυπτόμενες φράσεις στην αρχική τονικότητα (μ. 1-5 και 5-9), με αποτέλεσμα η μετατροπία προς την δευτερεύουσα τονικότητα να πραγματοποιείται μόλις στην τρίτη και τελευταία φράση (μ. 9-14). Σπανιότερα, το κύριο θέμα συνδέεται άρρηκτα με την μετατροπική μετάβαση και αυτή οδηγεί σε ένα κάπως πιο διακριτό πλάγιο θεματικό υλικό (βλ. Hob. XVI: 6/T, Es2/T).

⁵⁰ Βλ. Hob. XV: 34/T, 36^{III}/M, 38/M (πρβλ. εν μέρει και Brauner, ό.π., σ. 390-391), 38/T· XVI: 2/T, 14/T.

⁵¹ Βλ. Hob. XIV: 5/T, μ. 43-48 (μετάβαση που περατώνεται με μισή πτώση στην αρχική τονικότητα) και 49-60 (πλάγιο θέμα στην σχετική μείζονα).

⁵² Βλ. Hob. XV: 36^{III}/M, μ. 17-19· XV: 40/M, μ. 9-14· XV: C1/M, μ. 9-12· XVI: 28/M, μ. 8-12· XVIIa: 1^{II}, μ. 18b-24. Απεναντίας, τα μ. 17-24 του Hob. XV: 34^{III}/M, παρά την αρχική εντύπωση που δίνουν μετά την (πρώτη) πτωτική επικύρωση της δευτερεύουσας τονικότητας στο μ. 16, δεν συνιστούν κατακλείδα της εκθέσεως αλλά παρηλλαγμένη (εμπλουτισμένη) επανάληψη του πλαγίου θέματος.

⁵³ Βλ. Hob. XIV: 9^I, 10^I, 10, C1/M, C2^I· XV: 36^{III}/M, 38/M, 40/M, C1/M· XVI: 2/T, 6/M, 7/T, 9/M, 14/M, 27/M.

⁵⁴ Βλ. Hob. XIV: 5/T, C1^{IV}· XV: 34/T, 34^{III}/M, 38/T· XVI: 3/M, 6/T, 14/T, 25^{II}, 28/M, Es2/T· XVIIa: 1^{II}.

⁵⁵ Βλ. Hob. XIV: 10^I, 10, C1/M· XV: C1/M (πρβλ. εν μέρει Brauner, ό.π., σ. 319)· XVI: 2/T, 3/M, 6/M, 7/T,

μιας συνεπτυγμένης επανεκθέσεως⁵⁶ είναι εν προκειμένω σχεδόν ισοπίθανες, ενώ η (περιορισμένη) διεύρυνση της τρίτης ενότητας εφαρμόζεται λιγότερο συχνά.⁵⁷ Άξιο προσοχής, τέλος, είναι το γεγονός ότι στο πιανιστικό ρεπερτόριο του Haydn ο συγκεκριμένος δομικός τύπος διατηρεί σαφές προβάδισμα ως προς την συχνότητα της εφαρμογής του έναντι των τριών άλλων τριμερών εκδοχών μενουέττου μόνο κατά την

9/M, 14/M, 28/M.

⁵⁶ Από την τρίτη ενότητα των Hob. XIV: 5/T και XVI: Es2/T απαλείφεται εξ ολοκλήρου το μεταβατικό τμήμα· η ίδια πρακτική ακολουθείται επίσης στο Hob. XVI: 6/T, όπου επιπλέον το εναρκτήριο τετράμετρο του πλαγίου θέματος συμπτύσσεται σε τρία μέτρα (πρβλ. τα μ. 54-56 με τα μ. 35-38). Από την επανέκθεση του Hob. XVIIa: 1^{II} παρακάμπτεται μόνο το εναρκτήριο τετράμετρο της μετάβασης, το οποίο μάλιστα στην έκθεση αναπαρήγαγε την βασική ιδέα του κυρίου θέματος, γι' αυτό και εδώ θεωρείται προφανώς περιττό (πρβλ. μ. 47-52 με 1-6 και μ. 53-66 με 11-24). Ως περιττή εξαλείφεται επίσης ολόκληρη η δεύτερη φράση του κυρίου θέματος (μ. 5-8) από την επανέκθεση του Hob. XV: 36^{III}/M, αφού συνιστά απλό παράλλαγμα της πρώτης (πρβλ. μ. 27-30 με 1-4)· από την άλλη πλευρά όμως, το (άλλοτε ενιαίο) πλάγιο θέμα διασπάται στην τρίτη ενότητα του ίδιου κομματιού σε δύο επιμέρους φράσεις με την προσθήκη του πτωτικού μ. 35 (πρβλ. κατά τα λοιπά τα μ. 31-34 με τα μ. 9-12, τα μ. 36-40 με τα μ. 13-17, καθώς και τα μ. 40-42 με τα μ. 17-19). Η αποκοπή του τελικού μόνο μέτρου του κυρίου θέματος από την τρίτη ενότητα του Hob. XV: 34/T γίνεται προκειμένου να αποφευχθεί ένας αρμονικός πλεονασμός στο σημείο αυτό (πρβλ. μ. 48-50 με 25-27 και μ. 51-56 με 29-34). Στο Hob. XVI: 14/T, πάντως, αποκόπτονται τόσο το καταληκτικό μέτρο του κυρίου θέματος όσο και το εναρκτήριο τετράμετρο του πλαγίου θέματος (πρβλ. μ. 46-50 με 23-27 και μ. 51-55 με 33-37), ενώ στο Hob. XIV: C2^I η εν λόγω πρακτική της εξάλειψης παράπλευρων εσωτερικών τμημάτων της εκθέσεως οδηγεί σε μια ακραία περικεκομμένη επανέκθεση, που συνδέει σε μία μόνο φράση την κεφαλή του κυρίου θέματος και τις καταληκτικές φιγούρες του πλαγίου (πρβλ. μ. 24-25a με 1-2a και μ. 25b-29 με 10b-14, αντίστοιχα)! Τουναντίον, στην περίπτωση του Hob. XV: 38/T, κατά την επανέκθεση περικόπτεται μονάχα ένα εσωτερικό τμήμα του πλαγίου θέματος, το οποίο ως εκ τούτου συρρικνώνεται δραστικά (πρβλ. μ. 65-70 με 41-44 & 49-50). Τέλος, η μικρή σύμπτυξη της τρίτης ενότητας του Hob. XIV: 9^I σε σχέση με την πρώτη δεν οφείλεται τόσο στην αφαίρεση ενός τμήματος της εκθέσεως, όσο στην ελεύθερη εξέλιξη του κυρίου θέματος μετά την επανέκθεση του “πυρήνα” του (τα μ. 10-11a και 13-14 είναι ταυτόσημα των μ. 1-2a και 5-6, αντίστοιχα, ενώ τα μ. 11b-12 αντικαθιστούν τα μ. 2b-4).

⁵⁷ Η επανέκθεση του Hob. XV: 38/M είναι κατ' ουσίαν αυτούσια (πρβλ. μ. 21-32 με 1-12· βλ. εν μέρει και Brauner, ό.π., σ. 319), πλην όμως το ύστατο τετράμετρό της επαναλαμβάνεται ελαφρώς παρηλλαγμένο και στα μ. 33-36 για λόγους καταληκτικής έμφασης. Η πλεονάζουσα αναδρομή στο εναρκτήριο δίμετρο (στα μ. 25-26), αμέσως μετά την επανέκθεση ολόκληρου του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 21-24 με 1-4), στο Hob. XV: 40/M (πρβλ. εν μέρει και Brauner, ό.π., σ. 319) εξυπηρετεί κατά πάσαν πιθανότητα την ομαλή μετάβαση στην υψηλότερη ηχητική περιοχή του ηλεκτροφόρου οργάνου, που αξιοποιείται ενδελεχώς από εκεί και ύστερα (πρβλ. μ. 27-36 με 5-14). Ίδια σκοπιμότητα ενέχει και η προσθήκη ενός μέτρου (μ. 28) κατά την επανέκθεση του κυρίου θέματος στο Hob. XIV: C1^{IV} (πρβλ. μ. 22-27 με 1-6 και μ. 29-30 με 7-8)· επιπλέον, κατά την τονική επαναφορά του μεταβατικού-πλαγίου θεματικού υλικού αναδιπλασιάζεται με ένα παράλλαγμα και ο καταληκτικός πτωτικός σχηματισμός (πρβλ. μ. 31-35 & 38 με 9-14 και μ. 36-37 με 34-35). Στην περίπτωση του Hob. XV: 34^{III}/M, η διεύρυνση της επανεκθέσεως οφείλεται στην – αναγκαία από αρμονικής σκοπιάς – αλυσισδοποίηση του μεταβατικού υλικού στα μ. 56-59 (πρβλ. κατά τα λοιπά τα μ. 44-55 με τα μ. 1-12 και τα μ. 60-71 με τα μ. 13-24). Πιο περίπλοκη είναι η επανέκθεση του Hob. XVI: 25^{II}: έπειτα από την σχεδόν αυτούσια επαναφορά της πρώτης φράσεως στα μ. 27-31, η δεύτερη φράση ξεκινά αναπάντεχα από την περιοχή της υποδεσπόζουσας και στην πορεία ρευστοποιεί το μοτιβικό της υλικό (πρβλ. περίπου τα μ. 31-36 με τα μ. 5-9), ενώ η τρίτη και τελευταία φράση εκκινεί από την δεσπόζουσα (πρβλ. μ. 36-37 με 9-10), προτού μεταφερθεί ολόκληρη – και με ένα ακόμη επιπρόσθετο μέτρο – στην αρχική τονικότητα (πρβλ. τα μ. 38-39 πάλι με τα μ. 9-10, τα μ. 40-41 με το μ. 11 και τα μ. 42-44 με τα μ. 12-14). Η επανέκθεση, τέλος, του κυρίου θέματος στο Hob. XVI: 27/M είναι σχεδόν αυτούσια (πρβλ. μ. 25-28 με 1-4), όμως από το μεταβατικό υλικό των μ. 5-8 προκύπτει στην συνέχεια μια ελεύθερη ανασύνθεση στο εξάμετρο 29-34, ενώ αυτό που στα μ. 35-38 αναδεικνύεται πλέον με σαφήνεια σε εναρκτήριο τετράμετρο του πλαγίου θέματος (παρ' ότι τα αντίστοιχα μ. 9-12 στην πρώτη ενότητα δεν διακρίνονταν με την ίδια ευκολία από τα προηγούμενα μεταβατικά μέτρα) εδραιώνεται και επικυρώνεται πτωτικά με ένα νέο καταληκτικό τετράμετρο (μ. 39-42), το οποίο αντικαθιστά το απλούστερο ακροτελεύτιο δίμετρο 13-14 της πρώτης ενότητας (πρβλ. και τις στοιχειώδεις δομικές ενδείξεις που παρέχει ο Somfai, ό.π., σ. 319).

δεκαετία του 1750. Αυτό παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, διότι “λογικά” θα ανέμενε κανείς η αφομοίωση του μενουέττου από την μορφή της σονάτας να γίνεται όλο και πιο συστηματική με την πάροδο του χρόνου και την προσέγγιση της ώριμης κλασσικής περιόδου – πλην όμως κάτι τέτοιο δεν φαίνεται τελικά να συμβαίνει! Και κάτι ακόμη: όσο και αν η εν λόγω σονατοειδής μορφή μενουέττου μοιάζει να είναι η συνηθέστερη μεταξύ των τεσσάρων τριμερών τύπων μενουέττου, ωστόσο οι μη σονατοειδείς, τριμερείς μορφές μενουέττου συνολικά εφαρμόζονται στο υπό εξέταση ρεπερτόριο σε διπλάσια περίπου συχνότητα από το σονατοειδές ανάλογό τους· επομένως, η υπέρμετρη έμφαση που έχει δοθεί στο τελευταίο από την σχετική θεωρία εγείρει ορισμένα ερωτηματικά κατά την γνώμη μου.

Οι παραπάνω παρατηρήσεις ισχύουν, τηρουμένων των αναλογιών, και για την σχέση που διέπει την **σονατοειδή διμερή μορφή μενουέττου** και τις υπόλοιπες, μη σονατοειδείς διμερείς εκδοχές μενουέττου, αν και ειδικά για τον τελευταίο αυτόν δομικό τύπο θα πρέπει κανείς να υπογραμμίσει προ πάντων την παντελή (και αναιτιολόγητη) απουσία του από την θεωρητική συζήτηση! Η **μετατροπική** πρώτη ενότητα λειτουργεί και σε αυτήν την περίπτωση με όρους εκθέσεως σονάτας, παρ’ όλο που – σε αντίθεση με ό,τι κατά κανόνα συμβαίνει στον τριμερή σονατοειδή τύπο – εδώ συνήθως η κύρια θεματική ιδέα ακολουθείται απευθείας από πλάγιο θέμα, εδραιωμένο εξ αρχής στην εκάστοτε δευτερεύουσα τονικότητα,⁵⁸ και πολύ λιγότερο συχνά από έναν συμφυρμό μεταβάσεως και πλαγίου θέματος,⁵⁹ ενώ η παρεμβολή ξεχωριστού μεταβατικού τμήματος ανάμεσα στο κύριο και το πλάγιο θέμα παραμένει ούτως ή άλλως σπανιότατη.⁶⁰ Η δεύτερη ενότητα μπορεί, από εκεί και ύστερα, να είναι συμμετρική ή ασύμμετρη προς την πρώτη, αλλά το σημαντικότερο γνώρισμά της πλέον είναι ότι εμπεριέχει απαρέγκλιτα δύο επιμέρους τμήματα: το πρώτο από αυτά ενδέχεται να αναπλάθει δεδομένο μοτιβικό υλικό⁶¹ ή να φέρνει στο προσκήνιο κάτι (σχεδόν) νέο,⁶² ενώ το δεύτερο μεταφέρει στην αρχική τονικότητα – και άρα επανεκθέτει – τα πλάγια θεματικά περιεχόμενα,⁶³ ως επί το πλείστον δίχως ουσιώδεις τροποποιήσεις.⁶⁴ Μετά την τελική πτώση, εξ άλλου, η (σπάνια) προσθήκη μιας coda δύναται να προεκτείνει

⁵⁸ Βλ. Hob. XIV: 5/M· XV: 37/T, C1/T· XVI: 7/M, 9/T, Es3/M, Es3/T· XVII: D1.

⁵⁹ Βλ. Hob. XV: 1/M, 34/M· XVI: 32/M.

⁶⁰ Βλ. Hob. XVI: 2/M, μ. 1-4 (κύριο θέμα με κατάληξη σε ατελή πτώση στην αρχική τονικότητα), 5-10 (μετάβαση που απολήγει σε μισή πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα) και 11-14 (πλάγιο θέμα – πτωτική επικύρωση της δευτερεύουσας τονικότητας).

⁶¹ Κατά κανόνα, εδώ αναπτύσσεται, εξυφάνεται περαιτέρω ή απλά παραλλάσσεται το κύριο θεματικό υλικό (βλ. Hob. XIV: 5/M, μ. 19-26· XV: 34/M, μ. 11-14· XV: 37/T, μ. 31-40· XVI: 7/M, μ. 9-12· XVI: 9/T, μ. 37-40· XVI: 32/M, μ. 11-16· XVI: Es3/M, μ. 15-22· XVI: Es3/T, μ. 43-48· XVII: D1, μ. 9-12), δίχως όμως να αποκλείεται και η αξιοποίηση κάποιου πλάγιου μοτιβικού στοιχείου (βλ. Hob. XV: 1/M, μ. 15-20).

⁶² Βλ. Hob. XV: C1/T, μ. 55-62· XVI: 2/M, μ. 15-18.

⁶³ Ειδικά στην περίπτωση του Hob. XVI: 2/M, το “επανεκθεσιακό” αυτό τμήμα της δεύτερης ενότητας περιλαμβάνει και την αυτόνομη μετάβαση σε μεταφορά (πρβλ. μ. 19-24 με 5-10).

⁶⁴ Στις δομικούς ενδιαφέροντος μεταβολές του δευτέρου τμήματος της δεύτερης ενότητας σε σχέση με το αντίστοιχο της πρώτης συγκαταλέγεται πιθανόν η περίπτωση του Hob. XVI: 2/M, όπου, αμέσως μετά την αυτούσια επανέκθεσή του στα μ. 25-28, το (σύντομο) πλάγιο θέμα επαναλαμβάνεται στα μ. 29-32 για λόγους καταληκτικής έμφασης. Η επανέκθεση του πλαγίου θέματος του Hob. XIV: 5/M, εξ άλλου, διευρύνεται κατά δύο μέτρα, εξαιτίας της επανάληψης του διμέτρου 33-34 στα μ. 35-36 στην υπερκείμενη οκτάβα (πρβλ. τα μ. 27-32 με τα μ. 9-14, τα μ. 33-34 / 35-36 με τα μ. 15-16 και τα μ. 37-38 με τα μ. 17-18). Ακραία, εντούτοις, δύναται να θεωρηθεί η περίπτωση της πλήρους αναδόμησης του πλαγίου θέματος στην δεύτερη ενότητα του Hob. XV: 34/M: από τα μ. 5 και 7 διαμορφώνεται κατ’ αρχάς μία δίμετρη ιδέα στα μ. 15-16 που επαναλαμβάνεται άμεσα στα μ. 17-18 στην υπερκείμενη οκτάβα, παραλλάγματα των μ. 7 και 6 συγκροτούν στην συνέχεια άλλη μία δίμετρη ιδέα στα μ. 19-20 και, τέλος, ένας ακόμη μετασχηματισμός των μ. 7-8 στα μ. 21-22 οδηγεί στα μ. 23-24 στην απέρρικτη επαναφορά του καταληκτικού πτωτικού σχηματισμού των μ. 9-10.

περαιτέρω την καταληκτική επενέργεια της αποκατασταθείσας αρχικής τονικότητας.⁶⁵

Με την έλευση της δεκαετίας του 1780, η φθίνουσα εξέλιξη των μορφών του μενουέττου στο πλαίσιο του πιανιστικού ρεπερτορίου του Haydn τερματίζεται. Παράλληλα, όμως, το scherzo κάνει την εμφάνισή του ως σύντομο τελικό μέρος σε τρεις από τις όψιμες σονάτες για πληκτροφόρο του Haydn. Παρ' ότι ο αριθμός των σχετικών δειγμάτων είναι πολύ περιορισμένος, η συγκριτική τους εξέταση αποκαλύπτει κάποιες κοινές προδιαγραφές που παρουσιάζουν ιδιαίτερο ερμηνευτικό ενδιαφέρον. Τα τρία αυτά scherzi είναι όλα τριμερή και η έκταση των εξωτερικών τους ενοτήτων είναι εντυπωσιακά δυσανάλογη. Η σχετικώς σύντομη πρώτη ενότητα είναι πάντοτε μετατροπική: η κύρια θεματική ιδέα είναι συνήθως βραχύτατη⁶⁶ και ακολουθείται από έναν συμφυρμό μεταβάσεως και πλαγίου θέματος, που είτε βασίζεται στην άμεση ανάπτυξη του κυρίου μοτιβικού αποθέματος,⁶⁷ είτε εισάγει και αξιοποιεί νέο μοτιβικό υλικό.⁶⁸ έπειτα δε από την πτωτική επικύρωση της δευτερεύουσας τονικότητας, είθισται να προστίθεται και μια εμφανώς καταληκτικής φύσεως ιδέα.⁶⁹ Η δεύτερη ενότητα είναι περίπου ίσης εκτάσεως⁷⁰ ή σχεδόν διπλάσια της πρώτης,⁷¹ ενώ ο χαρακτήρας της είναι ολοφάνερα αναπτυξιακός και η αρμονική της περιπλάνηση φροντίζει σε κάθε περίπτωση να δημιουργήσει στο τέλος τις κατάλληλες προϋποθέσεις για μian επικείμενη επανέκθεση. Όμως η τρίτη ενότητα ουδόλως αρκείται στην απέρριπτη επαναφορά του θεματικού υλικού της πρώτης (με τις επιβαλλόμενες από την διαφοροποίηση του αρμονικού σχεδιασμού τροποποιήσεις): τουναντίον, τείνει να μεταπλάσει περαιτέρω και σε αξιοπρόσεκτη έκταση το διαθέσιμο μοτιβικό υλικό, διαμορφώνοντας έτσι – στην απλούστερη δυνατή περίπτωση – μian εξόχως διευρυμένη επανέκθεση με “δευτερεύουσα ανάπτυξη” (για να μεταχειρισθούμε εδώ έναν οικείο όρο από την θεωρία περί της μορφής σονάτας),⁷² η οποία και παρεμβάλλεται σε κάποιο

⁶⁵ Αυτό συμβαίνει στην μεμονωμένη περίπτωση των μ. 27-30 του Hob. XV: 1/M, όπου μια αποσπασματική αναδρομή στην κεφαλή του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 27-28 με 1-2) διακόπτεται απότομα και ακολουθείται από ένα παράλλαγμα του προηγούμενου καταληκτικού πτωτικού σχηματισμού του πλαγίου θέματος (πρβλ. μ. 29-30 με 25-26).

⁶⁶ Ιδίως στην περίπτωση του Hob. XVI: 42, όπου μάλιστα η βασική αυτή ιδέα παραμένει ασυνόδευτη (μ. 1-2) – πρβλ. και τις ενδιαφέρουσες σχετικές επισημάνσεις του Somfai, ό.π., σ. 302-303· παρεμφερής είναι η κύρια θεματική ιδέα του Hob. XVI: 51 (μ. 1-4), ενώ η αντίστοιχη του Hob. XVI: 50 (μ. 1-7) είναι σαφώς πιο ολοκληρωμένη και αρκετά πιο εκτενής.

⁶⁷ Βλ. Hob. XVI: 50, μ. 8-17 (η “αδιέξοδη” πρώτη μετατροπική απόπειρα διακόπτεται άδοξα στα μ. 10-11, αναγκάζοντας την εκ των υστέρων “επιτυχημένη” δεύτερη να ξεκινήσει και πάλι από την αρχή), και Hob. XVI: 51, μ. 5-15 (διεξοδική ρευστοποίηση του βασικού μοτιβικού υλικού).

⁶⁸ Βλ. Hob. XVI: 42, μ. 3-8.

⁶⁹ Βλ. Hob. XVI: 50, μ. 17-24, και Hob. XVI: 51, μ. 15-23. Στην συχνή προσθήκη μιας κατακλείδας ειδικά στα scherzi αναφέρεται και ο Caplin (ό.π., σ. 221).

⁷⁰ 23 έναντι 24 μέτρων στο Hob. XVI: 50 (μ. 25-47) και 22 έναντι 23 μέτρων στο Hob. XVI: 51 (μ. 24-45).

⁷¹ 17 έναντι μόλις 8 μέτρων στο Hob. XVI: 42 (μ. 9-25).

⁷² Ο όρος αυτός (“secondary development [section]”) έγινε πολύ δημοφιλής χάρη στον Rosen (ό.π., σ. 106, 262 και ιδίως 289), αλλά προσφάτως έχει κατηγορηθεί και απορριφθεί ως ατυχής από τους James Hepokoski και Warren Darcy στην επισπούδαστη μονογραφία τους *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford University Press, New York 2006, σ. 236-237. Οι ενστάσεις των Hepokoski και Darcy όσον αφορά τόσο τις ιδεολογικά βεβαρημένες υστερορομαντικές και νεωτεριστικές συνδηλώσεις του εν λόγω όρου, όσο και την (όχι ιδιαίτερα πειστική) αιτιολόγηση της διαδικασίας της “δευτερεύουσας ανάπτυξης” στην βάση της παρεμβολής της αρμονικής περιοχής της υποδεσπόζουσας αλλά και της “ανάγκης για παραλλαγή” που επικαλείται εν προκειμένω ο Rosen, είναι απολύτως κατανοητές· από την άλλη πλευρά, όμως, η δική τους αντιπρόταση υπέρ του όρου του Nicholas Marston “επανεκθεσιακή μετάβαση” (“recapitulation / recapitulatory transition”) δεν είναι λιγότερο ατυχής, δεδομένου του ότι ο συγκεκριμένος όρος είναι κατάλληλος μόνο σε ορισμένες περιπτώσεις (όπου στην επανέκθεση μιας σονάτας τροποποιούνται όντως τα περιεχόμενα του μεταβατικού τμήματος της εκθέσεως), ενώ αποδεικνύεται ανεπαρκής και

σημείο κατά την κυκλική επαναφορά των θεματικών ιδεών της πρώτης ενότητας,⁷³ ή – σε πιο περίπλοκες έως “εξεζητημένες” εφαρμογές – μια σημαντικά αναδομημένη⁷⁴ είτε ολότελα ανακατασκευασμένη τρίτη ενότητα, που ενδέχεται εν τέλει να υπερβαίνει ακόμη και τις πλέον “προηγμένες” σονατοειδείς πρακτικές.⁷⁵

Με βάση τα παραπάνω, απομένει λοιπόν να δοθεί απάντηση σε ένα τελευταίο κρίσιμο ερώτημα: μπορεί όντως να διακριθεί θεωρητικά μια “μορφή scherzo” από τις μορφές μενουέττου, ή μήπως κάτι τέτοιο είναι εν τέλει αδύνατον και πιθανόν περιττό; Ο Schönberg επεχείρησε πρώτος να διακρίνει δομικά το scherzo από το μενουέττο στην βάση μιας «περισσότερο μετατροπικής και πιο θεματικής» μεσαίας ενότητας, η οποία ενίοτε προσεγγίζει ακόμη και την επεξεργασία της μορφής σονάτας,⁷⁶ παραδεχόμενος ωστόσο ότι και αρκετά μενουέττα διαθέτουν μετατροπική-αναπτυξιακή μεσαία ενότητα, ενώ παράλληλα η μεσαία ενότητα αρκετών scherzi στην πράξη δεν διαφέρει από την αντίστοιχη ενός μενουέττου.⁷⁷ Συνεπώς, η εν λόγω απόπειρα διάκρισης του scherzo από το μενουέττο σε επίπεδο δομικής οργάνωσης δεν είναι πειστική, γι’ αυτό άλλωστε και ο Caplin την απορρίπτει κατηγορηματικά.⁷⁸ Ο Somfai, απεναντίας, εκλαμβάνει την “μορφή scherzo” ως ολότελα διαφορετική από την μορφή του μενουέττου (με τρίο), όπως άλλωστε και από την τριμερή μορφή σονάτας, υπογραμμίζοντας προσέτι την εντυπωσιακή δυσαναλογία που παρατηρείται μεταξύ των ενότητων ενός scherzo πριν και μετά την παρεμβλλόμενη διπλή διαστολή.⁷⁹ Παρ’ όλο που η συμβολή του στην δεδομένη προβληματική βρίθκει – δυστυχώς – σοβαρών

τελείως ακατάλληλος σε πολλές άλλες (όταν, συγκεκριμένα, στην επανέκθεση μιας σονάτας υπόκειται σε “δευτερεύουσα” [“περαιτέρω”;] ανάπτυξη το κύριο είτε το πλάγιο θεματικό υλικό της εκθέσεως).

⁷³ Αυτό ακριβώς συμβαίνει στην τρίτη ενότητα του Hob. XVI: 51, όπου η κύρια θεματική ιδέα και η μετέπειτα ανάπτυξη της ακολουθούν πιστά το αρχικό πρότυπο (πρβλ. μ. 46-58 με 1-13), μέχρις ότου η αναπτυξιακή διαδικασία επεκταθεί περαιτέρω (στα μ. 59-77), προσανατολιζόμενη πλέον προς μία τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα, η οποία κατόπιν προεκτείνεται με την τονική μεταφορά και της καταληκτικής ιδέας των μ. 15-23 στα εναπομείναντα μ. 77-85.

⁷⁴ Κύριο χαρακτηριστικό της τρίτης ενότητας του Hob. XVI: 50 αποτελεί η πολλαπλή και εμφαντική ανάδειξη (στα μ. 51-58, 74-80 και 81-88) ενός νέου παράγωγου θέματος του βασικού μοτιβικού υλικού, το οποίο παρεμβάλλεται κατά την κυκλική αλλά “θρυμματισμένη” επαναφορά των χαρακτηριστικότερων περιεχομένων της πρώτης ενότητας (πρβλ. τα μ. 48-50 με τα μ. 1-3, τα μ. 67-73 περίπου με τα μ. 8-14, καθώς και τα μ. 88-92 με τα μ. 20-24). Αναντίστοιχα προς την πρώτη ενότητα είναι επίσης τα μ. 58-66, τα οποία επέχουν πρωτίστως ρόλο διαμεσολάβησης και δευτερευόντως μιας σύντομης “δευτερεύουσας ανάπτυξης”.

⁷⁵ Η διαμόρφωση της τρίτης ενότητας του Hob. XVI: 42 είναι σίγουρα μοναδική στην σχετική φιλολογία και το τελικό αποτέλεσμα τίθεται πέραν των ορίων ακόμη και της πιο ελεύθερα αναδομημένης επανεκθέσεως σονάτας, προσεγγίζοντας περισσότερο την πρακτική της ενόργανης φαντασίας. Στην πραγματικότητα, οι δύο διαθέσιμες μοτιβικές ιδέες της εξαιρετικά σύντομης πρώτης ενότητας ουδέποτε επανεκτίθενται στην γιγαντιαία αυτή τρίτη ενότητα, αλλά εξακολουθούν να αναπτύσσονται ακατάπαυστα σε μια σειρά επάλληλων τμημάτων: στα μ. 26-45, συγκεκριμένα, έπειτα από μια σύντομη (αναπτυξιακή) αναδρομή στην πρώτη ιδέα, τίθεται στο προσκήνιο η δεύτερη ιδέα, αλλά η μακρά εξύφανσή της καταλήγει σε απατηλή πτώση στην αρχική τονικότητα· κατόπιν, στα μ. 46-60, αναπτύσσεται σε εξαντλητικό βαθμό η πρώτη ιδέα, φθάνοντας σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα, ενώ το ίδιο ουσιαστικά συμβαίνει αμέσως μετά και με την δεύτερη ιδέα, στα μ. 61-82, όπου μάλιστα γίνεται και μια αναπάντεχη αναδρομή στην δεύτερη μακροδομική ενότητα (πρβλ. τα μ. 73-80a με τα μ. 15-22a) λίγο πριν την νέα μισή πτώση στην αρχική τονικότητα· τέλος, η πρώτη ιδέα εξυφάνεται εκ νέου στα μ. 83-87 και καταλήγει για πρώτη φορά σε τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα, ενώ η δεύτερη ιδέα επαναξιοποιείται από εκεί και ύστερα σε μια σειρά καταληκτικών προεκτάσεων (coda), στα μ. 88-97 και 98-101.

⁷⁶ Schönberg, ό.π., σ. 150-151· πρβλ. επίσης Caplin, ό.π., σ. 219.

⁷⁷ Schönberg, ό.π., σ. 143 και 151· πρβλ. επίσης Caplin, ό.π., σ. 219.

⁷⁸ Caplin, ό.π., σ. 219.

⁷⁹ Somfai, ό.π., σ. 191-192.

σφαλμάτων (σε θεωρητικό και πρακτικό επίπεδο),⁸⁰ ο Somfai φαίνεται να έχει συλλάβει την ουσία του ζητήματος: ασφαλές κριτήριο διάκρισης των μορφών του μενουέττου και του scherzo σίγουρα δεν μπορεί να αποτελέσει η μεσαία μακροδομική ενότητα και το κατά πόσον αυτή είναι αναπτυξιακής φύσεως ή όχι, αλλά η έκταση και η διαμόρφωση της τρίτης και τελευταίας ενότητας. Καίριο χαρακτηριστικό όλων των τριμερών δομικών τύπων μενουέττου συνιστά η ισορροπημένη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ των δύο εξωτερικών ενοτήτων: η τρίτη ενότητα συνήθως είναι ταυτόσημη ή παρόμοια με την πρώτη, μικρότερη, ίση ή λίγο μεγαλύτερη σε έκταση από εκείνη, και οι όποιες διαφοροποιήσεις της δεν έχουν έντονα αναπτυξιακό χαρακτήρα, ούτε αποβλέπουν σε μια εκ βάθρων αναδόμηση των περιεχομένων της πρώτης ενότητας. Τουναντίον, συστατική για την κατανόηση της ιδιαιτερότητας της μορφής scherzo είναι η έκδηλη τάση της τρίτης μακροδομικής της ενότητας να αναπτύξει περαιτέρω το διαθέσιμο μοτιβικό υλικό και, γενικότερα, να ανακατασκευάσει σε πολύ ευρύτερη έκταση τα αρχικά θεματικά περιεχόμενα.⁸¹ Διαφορετικώς διατυπωμένο: η αναπάντεχη και πνευματώδης δομική περιπλοκή στο πλαίσιο της τρίτης ενότητας, η βαρυσήμαντη εκτροπή από την “πεπατημένη οδό” του αντίστοιχου δομικού μέλους ενός μενουέττου, σηματοδοτεί την υπέρβαση της παλαιότερης αυτής μορφής από το νεώτερο και πιο “εξελιγμένο” scherzo, όπου ο συνθέτης μοιάζει από ένα σημείο και έπειτα να κλείνει το μάτι στο ακροατήριό του, σαν να λέει: «περιμένατε κάτι τέτοιο;» ή «ιδού τί άλλο μπορώ ακόμη να κάνω με το πενιχρό αυτό υλικό μου!».

⁸⁰ Κατ’ αρχάς, η επισήμανση του συγγραφέα περί της δυσανάλογα εκτενούς “δεύτερης” ενότητας μετά την διαστολή είναι εξαιρετικά ασαφής (πρβλ. επίσης Somfai, ό.π., σ. 302), διότι δεν επιτρέπει να διαφανεί η πραγματική αναλογία μεταξύ της πρώτης και της τρίτης ενότητας μιας τριμερούς μακροδομής, παρακάμπτοντας δηλαδή την ενδιάμεση δεύτερη ενότητα (την οποίαν ο Somfai αδυνατεί ακόμη και στην πράξη να διαχωρίσει από την τρίτη, όπως αποδεικνύει η ανεπαρκέστατη μορφολογική σκιαγράφηση του Hob. XVI: 42 – βλ. ό.π., σ. 303). Τελείως εσφαλμένη, εξ άλλου, είναι και η παρατήρηση του Somfai (ό.π., σ. 192) ότι στην πρώτη ενότητα μιας μορφής scherzo δεν γίνεται μετατροπή: αυτό μοιάζει να ισχύει μόνο στην περίπτωση του Hob. XVI: 26^{III}, το οποίο εντελώς αναιτιολόγητα (ακόμη και από υφολογικής σκοπιάς) εκλαμβάνεται εν προκειμένω ως scherzo (βλ. ό.π., σ. 194 και 302), ενώ προσκρούει από εκεί και πέρα στην έκδηλα μετατροπική πρώτη ενότητα όλων των πραγματικών scherzi που εμπεριέχονται στις συνάτες Hob. XVI: 42, 50 και 51.

⁸¹ Ο Schönberg (ό.π., σ. 155 κ.εξ.) θίγει βέβαια εμμέσως το εν λόγω ζήτημα, εξετάζοντας ποικίλες μεθόδους διεύρυνσης της τρίτης μακροδομικής ενότητας σε μια σειρά από scherzi του Beethoven και του Brahms, δίχως όμως να του δίνει την δέουσα σημασία και προσοχή, γεγονός που – κατά πάσαν πιθανότητα – θα επέτρεπε στον ίδιο να αντιμετωπίσει κατά τρόπον πολύ πιο επιτυχή το ουσιώδες πρόβλημα της δομικής διαφοροποίησης του scherzo από το μενουέττο.

Η παραλλαγμένη επανάληψη ως τεχνική μορφολογικής επέκτασης σε επιλεγμένα έργα του Joseph Haydn – Μια σύνδεση του εκπαιδευτικού μοντέλου του Heinrich Christoph Koch με τη μουσική του 18^{ου} αιώνα

Κώστας Τσούγκρας

1. Εισαγωγή

Από όλες τις θεωρίες περί μουσικής σύνθεσης και μορφολογικής δομής του 18^{ου} αιώνα, όπως αυτές των Riepel, Marpurg, Mattheson, Daube, Kirnberger, Koch, Ziegler και Sulzer¹, ίσως αυτή που προσεγγίζει πληρέστερα και αποτελεσματικότερα το πρώιμο και ώριμο κλασικό ύφος του β' μισού του 18^{ου} αιώνα είναι η θεωρία του Heinrich Christoph Koch, η οποία εκδόθηκε σε τρεις τόμους υπό τον τίτλο "*Versuch einer Anleitung zur Composition*" (1782-93). Στο συνθετικό μοντέλο του Koch όλες οι μεγαλύτερες μορφές συνδέονται κατασκευαστικά μεταξύ τους και μπορούν να προκύψουν από μικρές μορφές, στο πλαίσιο μιας μορφολογικής ιεραρχίας φράσεων και περιόδων. Τη στενή σχέση ανάμεσα στο θεωρητικό-εκπαιδευτικό μοντέλο του Koch και την πραγματική μουσική του 18^{ου} αιώνα κατέδειξαν – μεταξύ άλλων – οι μουσικολογικές μελέτες των Ratner (1956), Sisman (1982), Lester (1992), Rosen (1997), Caplin (1998) και Cook (1996).² Η παρούσα εργασία επιχειρεί να συνεισφέρει στην παραπάνω έρευνα, εστιάζοντας στο ρόλο και τη σημασία της παραλλαγμένης επανάληψης ως τεχνική επέκτασης της μορφής και μελετώντας δύο αποσπάσματα έργων του Haydn μέσα από το πρίσμα του συνθετικού μοντέλου του Koch.

2. Η προσέγγιση του Koch - Διαχωρισμός της παραλλαγής ως μορφή και ως διεργασία-τεχνική επέκτασης

Ο Heinrich Christoph Koch, εξελίσσοντας κυρίως την θεωρία σύνθεσης του Joseph Riepel³ σχετικά με τις τεχνικές επέκτασης των μελωδικών φράσεων,⁴ έφτασε σε ένα συστηματικό ιεραρχικό συσχετισμό φράσεων, περιόδων και μουσικών μορφών,⁵ ο οποίος περιελάμβανε τρία επίπεδα μορφολογικής οργάνωσης (βλ. εικ. 1). Στο πρώτο επίπεδο υπάρχει η *φράση* (Absatz, Satz), ενώ δύο ή περισσότερες φράσεις – απλές ή επεκτεταμένες – συνδυάζονται για να αποδώσουν την *περίοδο* (Periode), το δεύτερο

¹ Για μια συνοπτική συγκριτική επισκόπηση των θεωριών αυτών, βλ. Ratner 1956 και Lester 1992.

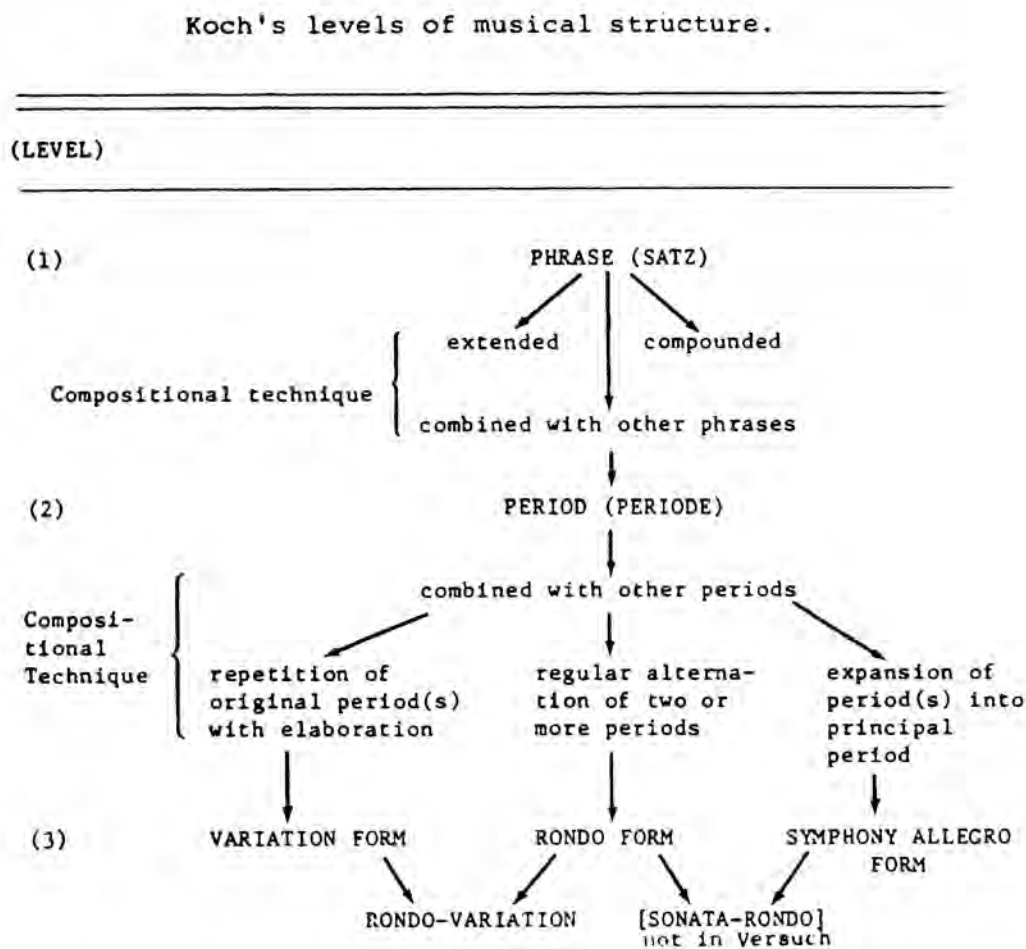
² Για το στόχο της παρούσας μελέτης, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η εργασία της Elaine Sisman σχετικά με τη σχέση μικρών και μεγάλων μουσικών μορφών στη μουσική του Joseph Haydn (μεταξύ άλλων εξετάζει σε βάθος τη μορφολογική και κατασκευαστική δομή της *Συμφωνίας αρ. 14*, ii και του *Τρίο με πιάνο αρ. 19*, i). Επίσης, η προσέγγιση του Koch σε ζητήματα μοτιβικής και θεματικής επεξεργασίας αντανακλάται και σε πιο σύγχρονες εκπαιδευτικές προσεγγίσεις, όπως π.χ. του Schoenberg (1988).

³ Joseph Riepel. *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst* (5 vols). Regensburg & Augsburg, 1752-68.

⁴ Ratner, 1956: 445 και Sisman, 1982: 449-452.

⁵ Sisman, 1982: 447-8.

δηλαδή επίπεδο. Ο συνδυασμός δύο ή περισσότερων περιόδων αποδίδει τους τύπους των μουσικών μορφών. Πιο συγκεκριμένα, το δεύτερο επίπεδο περιλαμβάνει δύο τύπους περιόδων, τις μικρές ή απλές περιόδους και τις επεκτεταμένες ή κύριες περιόδους (Hauptperioden), οι οποίες αποτελούν αντίστοιχα είτε τμήματα απλών μορφών, όπως η *μορφή παραλλαγών*, είτε τμήματα συνθετότερων, επεκτεταμένων μορφών όπως το *κλασικό ρόντο* ή το *συμφωνικό Allegro* (μετέπειτα μορφή σονάτας). Μάλιστα, τόσο ο Riepel, όσο και ο Koch, θεωρούν ότι μια μικρή διμερής μορφή όπως το μενουέτο μπορεί να αποτελέσει το μοντέλο για μια μεγαλύτερη επεκτεταμένη μορφή και προτείνουν συγκεκριμένες συνθετικές τεχνικές επέκτασης.⁶



Εικόνα 1. Τα επίπεδα της μορφολογικής δομής σύμφωνα με τον Koch (από Sisman, 1982: 445)

⁶ Η κύρια διαφορά μεταξύ των δύο συγγενών προσεγγίσεων των Riepel και Koch (Sisman, 1982: 449) είναι η εξής: ο Riepel – βασιζόμενος στις πρακτικές πριν από το 1750 – φτάνει σε μια γενικά συμμετρική επέκταση της μορφής, ενώ ο Koch – βασιζόμενος στις πρακτικές μετά το 1760 – προτείνει μια αναλογική-ασύμμετρη επέκταση, στην οποία η *λειτουργία* της κάθε φράσης καθορίζει την έκταση της επέκτασής της.

Ο Η. C. Koch⁷ στον τρίτο τόμο της πραγματείας του περιγράφει με σαφήνεια τρεις τεχνικές επέκτασης και την εφαρμογή τους στην ανάλυση και στη σύνθεση. Οι τεχνικές αυτές είναι:

1. Η επανάληψη (*Wiederholung*), η οποία όμως δεν περιορίζεται στην απλή ή παραλλαγμένη επανεμφάνιση του συνόλου ή μέρους μιας φράσης, αλλά μπορεί να αφορά επίσης μελωδικά τμήματά της με διαφορετική εναρμόνιση ή με ανταλλαγή φωνών πάνω στην ίδια αρμονία. Ο Koch προτείνει πέντε τρόπους χειρισμού της επανάληψης: α) με διαφοροποίηση της έμφασης των φθόγγων του επαναλαμβανόμενου τμήματος, β) με παραλλαγή των ρυθμομελωδικών σχημάτων που χρησιμοποιούνται για το διανθισμό των βασικών μελωδικών φθόγγων, γ) με νέες διαμορφώσεις των συνοδευτικών φωνών, δ) με αύξηση ή ελάττωση των συνοδευτικών οργάνων και ε) με συνδυασμούς των παραπάνω τρόπων. Ως παράδειγμα εφαρμογής της τεχνικής αυτής και των τρόπων εφαρμογής της ο Koch αναλύει το αργό μέρος της 42^{ης} συμφωνίας του Haydn (βλ. εικ. 2).



Εικόνα 2. Ανάλυση της επέκτασης μέσω παραλλαγμένης επανάληψης στη Συμφωνία αρ. 42 του Haydn από τον Koch (από Sisman, 1982: 453).

2. Ο πολλαπλασιασμός των καταληκτικών σχημάτων και των πτώσεων (*der Vielfältigung der Absatzformeln und Cadenzen*), δηλαδή η απόδοση έμφασης στις καταλήξεις των φράσεων μέσω της παραλλαγμένης ή/και επεκτεταμένης επανάληψής τους.

3. Η επέκταση ολοκληρωμένων μελωδικών τμημάτων (*die Erweiterung der vollständigen melodischen Theile*), η οποία ενσωματώνει τρεις τρόπους επέκτασης με αφετηρία το μελωδικό περιεχόμενο μιας φράσης: α) την εσωτερική επανάληψη εντός

⁷ Οι αναφορές στην πραγματεία του Koch σε αυτό το κεφάλαιο προέρχονται από το άρθρο της Sisman (1982).

της φράσης, δηλαδή τη μεταφορά ενός μελωδικού τμήματος σε άλλη μελωδική βαθμίδα με αποτέλεσμα τη δημιουργία αλυσίδας, με ή χωρίς παραλλαγή ή μετατροπία, β) την επανάληψη ενός ήδη παρουσιασμένου ρυθμικού σχήματος ή μελωδικής φιγούρας ως μελωδικό στοιχείο διανθισμού ενός αρμονικού-αντιστικτικού υποβάθρου, και γ) την παρεμβολή μελωδικού υλικού ανάμεσα στα τμήματα της φράσης ή ανάμεσα στις παραλλαγμένες ή μη επαναλήψεις της. Φυσικά, είναι δυνατοί και οι συνδυασμοί των τριών παραπάνω τρόπων.

Ο Koch στο σύγγραμμά του αναφέρεται στο πώς μπορούν να εφαρμοστούν αυτές οι τεχνικές σε φράσεις και περιόδους για τη δημιουργία κύριων-επεκτεταμένων περιόδων, δηλαδή μεγαλύτερων μορφωμάτων που τελειώνουν με ισχυρή πτώση στην τονική ή σε κοντινή τονικότητα. Ως παράδειγμα χρησιμοποιεί μια 8μετρη απλή περίοδο, την οποία με συστηματικό τρόπο επεκτείνει σε 32μετρη κύρια-επεκτεταμένη περίοδο (βλ. εικ. 3).

Koch, Small (S) and Expanded (E) Forms.

Small (S) Form:

- 1. Repetition of segment of the phrase on another step of the scale (par. 64, p. 206); Tech. #3
- 2. Addition of new appendix segment to conclude phrase (par. 55 fig. 3, p. 193); Tech. #2
- 3. Repetition of melodic segment on another chord tone of same harmony (par. 48 fig. 2, p. 156); Tech. #1
- 4. Extension of melodic segment using an established metrical formula (par. 68, p. 215); Tech. #3
- 5. Insertion of incomplete (one-measure) incise (par. 70, p. 218); Tech. #3
- 6. Addition of segment ending in a half-cadence (par. 56, p. 195); Tech. #2
- 7. Repetition of melodic segment (par. 48, p. 156); Tech. #1
- 8. Repetition of melodic segment on other degrees of the scale (par. 64, p. 206) and extension of segment using an established metrical formula (par. 68, p. 215); Tech. #3

Expanded (E) Form:

- 9. Sequence (par. 65, p. 210); Tech. #3
- 10. Addition of segment ending in a half-cadence (par. 56, p. 195); Tech. #2
- 11. Repetition of second segment of closing phrase as appendix (par. 61 fig. 1, p. 200); Tech. #2
- 12. Repetition of figuration (par. 69, p. 216); Tech. #3
- 13. Transposition (par. 64 fig. 3, p. 207); Tech. #3
- 14. Addition of new closing segment as appendix to closing phrase (par. 61 fig. 2, p. 200); Tech. #2

Εικόνα 3. Παράδειγμα επέκτασης μιας μικρής μορφής από τον Koch (από Sisman, 1982: 456-7).

Παρατηρείται λοιπόν ότι η παραλλαγμένη επανάληψη ως μια διευρυμένη τεχνική επέκτασης της μορφής μπορεί να λειτουργήσει σε πολλαπλά επίπεδα συνθετικής πρακτικής και δεν αφορά μόνο την μορφή παραλλαγών· αντίθετα αποτελεί τη βάση όλων σχεδόν των μορφολογικών τύπων της εποχής. Αυτή λοιπόν η διαφοροποίηση μεταξύ της παραλλαγμένης επανάληψης ως διευρυμένη τεχνική και ως μορφή θα εξερευνηθεί στη συνέχεια της εργασίας σε δύο έργα του Joseph Haydn.

3.1. Ανάλυση του αργού μέρους από τη Συμφωνία αρ. 87 (1785)

Το αργό μέρος της *Συμφωνίας αρ. 87* (1785) αποτελείται από δύο τμήματα, τα οποία, σύμφωνα με τις απόψεις του Koch, μπορούν να θεωρηθούν κύριες-επεκτεταμένες περίοδοι. Στο τέλος του πρώτου τμήματος (μ. 1-43) γίνεται μετατροπία και ισχυρή (εκτεταμένη) πτώση στη δεσπόζουσα και στο τέλος του δεύτερου (μ. 43-104) ισχυρή (εκτεταμένη) πτώση στην τονική· η μορφολογική-πτωτική αυτή δομή παραπέμπει στο διευρυμένο μοντέλο διμερούς μορφής του 18^{ου} αιώνα, αλλά χωρίς την επανάληψη των μερών.

Το πρώτο τμήμα του κομματιού (πρώτη κύρια περίοδος, μ. 1-43) αρχίζει με το κύριο μελωδικό υλικό του κομματιού – το οποίο θα μπορούσαμε να περιγράψουμε ως "θέμα"⁸ – και το οποίο είναι μια απλή 8μετρη περίοδος (μ. 1-8) αποτελούμενη από δύο συμμετρικές 4μετρες φράσεις. Αυτό επαναλαμβάνεται με παραλλαγμένη ενορχήστρωση και μια συνοδευτική μελωδία στο φλάουτο (μ. 9-16). Κατόπιν παρεμβάλλεται ένα μετατροπικό τμήμα (μ. 16-23) το οποίο ξεκινά με μια 2μετρη μελωδική υποφράση που μεταφέρεται (μελωδική αλυσίδα) και οδηγεί μέσω μιας συνεχούς ροής τρίηχων 16^{ων} χωρίς άλλα θεματικά ρυθμικά χαρακτηριστικά στη δεσπόζουσα της ΛΑ μείζονας (μισή πτώση). Στο σημείο αυτό αντί να εμφανιστεί ένα νέο θέμα επανέρχεται παραλλαγμένο το αρχικό (μ. 24-31) και ακολουθούν δύο παραλλαγμένες επαναλήψεις της τέλει πτώσης στη ΛΑ μείζονα, μία σύντομη (μ. 31-33) με ροή 16^{ων} και πτωτικό σχήμα και μια εκτεταμένη (μ. 33-43) με μεγαλύτερης διάρκειας ροή 16^{ων} και επεκτεταμένο πτωτικό σχήμα το οποίο ενσωματώνει και μια νέα μελωδία πάνω από τον δομικό ισοκράτη της δεσπόζουσας (βλ. ανάλυση του πρώτου τμήματος στην εικ. 4).

⁸ Ο όρος "θέμα" χρησιμοποιείται καταχρηστικά στην παρούσα εργασία, καθώς προέρχεται από τις μορφολογικές θεωρίες του 19ου αιώνα. Εντούτοις, η χρήση του βοηθά την κατανόηση του περιεχομένου της ανάλυσης.

Sinfonia no.87

Μελωδική - φραστική δομή του αργού μέρους

J. Haydn

Πρώτη κύρια περίοδος

θέμα (8μετρη απλή περίοδος)

επανάληψη θέματος με παραλλαγμένη ενορχήστρωση και δευτερεύουσα συνοδευτική μελωδία

γέννημα με νέο μελωδικό υλικό σε αλυσίδα

μετατροπική επέκταση με πτώση προς V της ΛΑ μείζονας

παραλλαγμένη μορφή του θέματος στην ΛΑ μείζονα

παραλλαγμένη επανάληψη πτώσης

παραλλαγμένη και επεκτεταμένη επανάληψη πτώσης (εισάγει και μια νέα μελωδία με πτωτικό χαρακτηρισμό)

Εικόνα 4. Μορφολογική δομή της πρώτης κύριας περιόδου από το αργό μέρος της 87ης συμφωνίας.

Το δεύτερο τμήμα του κομματιού (δεύτερη κύρια περίοδος, μ. 43-104) μπορεί να χωριστεί σε δύο μέρη. Στο πρώτο (μ. 43-56) γίνεται επαναφορά στην αρχική τονικότητα μέσω τριών φράσεων που περιέχουν το μελωδικό υλικό του θέματος, εκ των οποίων οι δύο τελευταίες είναι μετατροπικές. Το δεύτερο και μεγαλύτερο μέρος (μ. 56-104) βρίσκεται σε μορφολογική αντιστοιχία με το πρώτο τμήμα του κομματιού (μ. 1-43), αλλά με τη διαφορά ότι η τονικότητα παραμένει σταθερή (ΡΕ μείζονα) και ότι η δεύτερη επανάληψη της τελικής πτώσης επεκτείνεται ακόμη περισσότερο μέσω της προέκτασης του δομικού ισοκράτη της δεσπόζουσας και του ισοκράτη τονικής, πάνω από τον οποίο εμφανίζεται παραλλαγμένο το θέμα.

Παρατηρείται ότι όλο το κομμάτι αποτελείται ουσιωδώς από τις αυτούσιες ή παραλλαγμένες επαναλήψεις του θέματος, πλαισιωμένες από μετατροπικά τμήματα και επεκτεταμένες επαναλήψεις των δομικών πτώσεων. Το κομμάτι θα μπορούσε να πει κανείς ότι εμφανίζει τα αρμονικά και μορφολογικά χαρακτηριστικά μιας μορφής πρωτο-σονάτας⁹, δηλαδή περιέχει "έκθεση" με μετατροπία και πτώση στη δεσπόζουσα (μ. 1-43), "ανάπτυξη" με επαναφορά στην τονική (μ. 43-56) και "επανεκθεση" στην τονική (μ. 56-104), αλλά χωρίς διακριτό νέο θέμα στον δευτερεύοντα τονικό χώρο (ΛΑ

⁹ Ο όρος "μορφή σονάτας" χρησιμοποιείται εδώ καταχρηστικά, και προέρχεται από τις μορφολογικές θεωρίες του 19ου και 20ου αιώνα (στα θεωρητικά ή διδακτικά κείμενα του 18ου αιώνα ο όρος αυτός δεν χρησιμοποιείται). Το ίδιο ισχύει και για τους όρους "ανάπτυξη" και "επανεκθεση" της ίδιας παραγράφου.

μείζονα), ενώ όλο σχεδόν το μελωδικό υλικό αποτελεί παραλλαγμένη επανάληψη των στοιχείων του θέματος, δηλαδή της πρώτης απλής 8μετρης περιόδου.

Δεύτερη κύρια περίοδος

παραλλαγμένο θέμα στη ΛΑ (1η φράση)

παραλλαγμένη επανάληψη-αλυσίδα μετατροπιά προς ΣΙ ελάσσονα

θέμα στη ΣΙ ελάσσονα με πιωτική επέκταση προς τη ΡΕ μείζονα

μελωδικό υλικό γέφυρας

επέκταση προς την V της ΡΕ μείζονας

παραλλαγμένη μορφή του θέματος στη ΡΕ μείζονα

παραλλαγμένη επανάληψη πτώσης

παραλλαγμένη και επεκτεταμένη επανάληψη πτώσης (με χρήση της πιωτικής μελωδίας)

παραλλαγμένη επανάληψη θέματος πάνω από τον ισοκράτη της τονικής

Εικόνα 5. Μορφολογική δομή της δεύτερης κύριας περιόδου από το αργό μέρος της 87ης συμφωνίας.

3.2. Ανάλυση του *Andante with Variations in F minor* (Hob. XVII:6) για πιάνο

Το *Andante με παραλλαγές* σε ΦΑ ελάσσονα (Hob. XVII:6, 1793)¹⁰ ανήκει στην ιδιαίτερη κατηγορία των "εναλλασσόμενων παραλλαγών",¹¹ δηλαδή έργων με δύο θέματα – εκ των οποίων το ένα είναι σε μείζονα τονικότητα και το άλλο στην ομώνυμη ελάσσονα – τα οποία συνιστούν μια μορφολογική μονάδα τύπου AB, η οποία επαναλαμβάνεται με παραλλαγές. Ο Haydn χρησιμοποίησε αρκετές φορές αυτό το μορφολογικό τύπο,¹² είτε σε μεμονωμένα έργα είτε – συνηθέστερα – σε μέρη μεγαλύτερων έργων, αλλά το μοντέλο δεν είχε ιδιαίτερη απήχηση στις επόμενες γενιές συνθετών (με εξαίρεση ίσως κάποια έργα του Beethoven, βλ. Sisman 1990). Στην παρούσα εργασία μελετάται μόνο το ελάσσον θέμα του *Andante*, το οποίο αρχίζει το έργο, και η εκτεταμένη τρίτη παραλλαγή του, η οποία και το ολοκληρώνει. Η μορφή του έργου μπορεί να περιγραφεί διαγραμματικά ως ABA₁B₁A₂B₂A₃, δηλαδή είναι περισσότερο μια 7μερής κυκλική μορφή παρά μια μορφή "στροφικών" παραλλαγών. Την ιδιαιτερότητα του έργου ενισχύει η μεγάλη έκταση και η έντονη δραματικότητα του A₃, καθώς και το ότι αρχίζει και τελειώνει με το ελάσσον θέμα.¹³

Η ανάλυση αφορά δύο ζητήματα που συνδέονται με διαφορετικό τρόπο με τις τεχνικές επέκτασης που έχουν αναφερθεί και την αρχή της παραλλαγμένης επανάληψης: τη δημιουργία του 29μετρου βασικού θέματος στη ΦΑ ελάσσονα από την επέκταση μιας μικρότερης 16μετρης απλής μορφής και το περιεχόμενο της επέκτασης του θέματος αυτού στην τελευταία του παραλλαγή, η οποία έχει έκταση 83 μέτρων. Οι τεχνικές που χρησιμοποιούνται για τις δύο επεκτάσεις είναι διαφορετικές και παραπέμπουν στα δύο βασικά μοντέλα συνθετικής σκέψης και μουσικής πρακτικής του β' μισού του 18^{ου} αιώνα (Ratner, 1956 και Cook, 1996): στο "κλειστό"-φραστικά σαφές χορευτικό ύφος (dance style) και στο "ανοικτό" ύφος φαντασίας (fantasia style).

3.2.1. Ανάλυση του ελάσσονος θέματος

Εφόσον στην περίπτωση του *Andante* δεν υπάρχει μια προηγούμενη απλή εκδοχή του ελάσσονος θέματος από τον ίδιο τον Haydn (όπως π.χ. υπάρχει για το αργό μέρος της 14^{ης} συμφωνίας, το οποίο αναλύει η Sisman έχοντας ως αφετηρία το *Divertimento* Hob. II:11/iv),¹⁴ προτείνεται μια αναδημιουργία του ελάσσονος θέματος με αφετηρία μια υποθετική απλή μορφή – φτιαγμένη από το συντάκτη της παρούσας εργασίας – αποτελούμενη από δύο απλές 8μετρες περιόδους, οι οποίες με τη σειρά τους αποτελούνται από δύο συμμετρικές 4μετρες φράσεις. Αυτή η υποτιθέμενη αρχική μορφή έχει όλα τα τυπικά μορφολογικά και αρμονικά χαρακτηριστικά μιας διμερούς μορφής: 1^η φράση με εμφάνιση του υλικού στην αρχική τονικότητα και πτώση στη δεσπόζουσα, 2^η φράση με μετατροπία και πτώση στη σχετική μείζονα, 3^η φράση με επιστροφή στην αρχική τονικότητα και μισή πτώση και 4^η φράση με τέλεια δομική πτώση (βλ. εικ. 6).

¹⁰ Στο κατάλογο των έργων του Haydn στο *Grove Music Online* το έργο εμφανίζεται με τον τίτλο: *Sonata (Un piccolo divertimento; Variations)*.

¹¹ Ο δόκιμος όρος "Alternating Variations" χρησιμοποιείται –μεταξύ άλλων– στο λήμμα "Variations" του *Grove Music Online* και στα άρθρα της Sisman (1982, 1990).

¹² Βλ. Sisman, 1990: 157-165. Αντιπροσωπευτικά παραδείγματα αποτελούν – πέρα από το *Andante* που περιέχεται στην παρούσα εργασία – τα αργά μέρη των συμφωνιών αρ. 63 και 103 και το *Piano Trio* Hob. XV:23/i.

¹³ Η Sisman (1982: 472) αναφέρει ότι συγκεκριμένοι μουσικολόγοι συσχετίζουν τη δραματικότητα του έργου με το θάνατο ενός προσφιούς ατόμου από το στενό περιβάλλον του συνθέτη.

¹⁴ Sisman, 1982: 459-463.

Εικόνα 6. Συνοπτική εκδοχή του ελάσσονος θέματος του Andante.

Η τελική μορφή του θέματος είναι 29 μέτρα και τα σημεία στα οποία έγιναν επεκτάσεις μέσω παραλλαγμένων επαναλήψεων ή άλλων τεχνικών παρουσιάζονται στις εικόνες 7 και 8. Συγκεκριμένα, για το πρώτο μέρος Α (εικ. 7):

- Οι δύο φράσεις έχουν επεκταθεί κατά ένα μέτρο με την προσθήκη ενός μονόμετρου εισαγωγικού μοτίβου στην αρχή τους.
- Η πρώτη φράση έχει επεκταθεί κατά ένα μέτρο με την προσθήκη μιας παραλλαγμένης επανάληψης της μισής πτώσης.
- Η δεύτερη φράση έχει επεκταθεί κατά ένα μέτρο με την παρεμβολή ενδιάμεσων συγχορδιών κατά την προετοιμασία της πτώσης και διπλασιασμό των αξιών των φθόγγων ντο-ρεβ-μιβ στη γραμμή του μπάσου, ενώ κατά τη διάρκεια της επέκτασης χρησιμοποιείται παραλλαγμένο το βασικό μοτίβο των παρεστιγμένων 16^{ων}.

1 Συνοπτική μορφή (16 μ.)

2 Επεκτεταμένη μορφή (29 μ.)

εισαγωγικό μοτίβο

επέκταση δεσπόζουσας

7

1

2

εισαγωγικό μοτίβο

επέκταση προετοιμασίας πτώσης

Εικόνα 7. Αντιπαραβολή συνοπτικής και επεκτεταμένης μορφής του Α μέρους του θέματος.

Το δεύτερο μέρος Β του ελάσσονος θέματος επεκτείνεται ως εξής (βλ. εικ. 8):

- Στην πρώτη φράση έχει προστεθεί το μονόμετρο εισαγωγικό μοτίβο μεταφερόμενο στην ΛΑ^β μείζονα. Η φράση αυτή δεν έχει άλλη επέκταση.
- Παρεμβάλλεται μια ακόμη 5μετρη φράση ανάμεσα στην αρχική και τελική. Η νέα αυτή φράση περιέχει μοτιβικά στοιχεία από την επόμενη φράση (καταληκτική), αλλά καταλήγει σε μισή πτώση αντί για τέλεια και έτσι ακούγεται περισσότερο ως αρμονική προέκταση της προηγούμενης. Μέσα στη φράση συναντάται επέκταση του βασικού μοτίβου με μεταφορά και αναστροφή και χρήση του ρυθμικού σκελετού της επέκτασης ως συνοδεία.
- Η τελευταία φράση έχει επεκταθεί κατά τρία μέτρα μέσω της παρεμβολής της ναπολιτανικής συγχορδίας σε ευθεία κατάσταση με χρήση του βασικού μοτίβου στο δεξί χέρι του πιάνου. Η παρεμβολή λειτουργεί ως επέκταση της ισχύος της υποδεσπόζουσας.

Βασικό αποτέλεσμα των παραπάνω επεκτάσεων, πέρα από το μέγεθος της έκτασης του θέματος από 16 σε 29 μέτρα, είναι ότι όλες οι φράσεις έχουν παρεκκλίνει από το συμμετρικό-"χορευτικό" μορφολογικό μοντέλο της 4μετρης ή 8μετρης

διάρθρωσης. Η παρέκκλιση αυτή συναντάται τόσο συχνά στα έργα των καταξιωμένων συνθετών της εποχής που θα μπορούσε να θεωρηθεί μια κατασκευαστική συνθήκη προερχόμενη από αισθητικές αρχές (χρήση της συμμετρίας ως κατασκευαστικής αρχής με ταυτόχρονη αποφυγή της απόλυτης έκφασής της).

13

1

2

εισαγωγικό μοτίβο

επανάληψη μιας πτώσης

28

1

2

βασικό μοτίβο

επέκταση βασικού μοτίβου

επέκταση βασικού μοτίβου

εισαγωγικό μοτίβο

εισαγωγικό μοτίβο

σκελετός επέκτασης βασικού μοτίβου

αναστροφή σκελετού επέκτασης βασικού μοτίβου

33

1

2

βασικό μοτίβο

επέκταση της IV βαθμίδας (προετοιμασία της πτώσης)

Εικόνα 8. Αντιπαραβολή συνοπτικής και επεκτεταμένης μορφής του Β μέρους του θέματος.

3.2.2. Ανάλυση της τρίτης παραλλαγής.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον όμως έχει η επέκταση της μορφής στην τρίτη παραλλαγή του θέματος, η οποία και ολοκληρώνει το έργο. Η παραλλαγή επαναλαμβάνει πιστά το θέμα (αλλά χωρίς επανάληψη) μέχρι το 22^ο μέτρο του, ενώ κατόπιν διακόπτει την πορεία προς τη μισή πτώση της δεύτερης φράσης του Β μέρους και ξεκινά ένα είδος φαντασίας (όχι *cadenza*, διότι δεν υπάρχει δομική πτώση σε αυτό το τμήμα) που ολοκληρώνεται στην ίδια συγχορδία από την οποία ξεκίνησε (IV συγχορδιακή βαθμίδα – ΣΙ[♭] ελάσσονα). Στη συνέχεια ακολουθεί η τρίτη φράση του Β μέρους παραλλαγμένη και επεκτεταμένη, η οποία οδηγεί στην τέλεια δομική πτώση του έργου και στην προέκτασή της με ισοκράτη τονική. Στην εικόνα 9 παρουσιάζεται η ρυθμική αναγωγή και η αρμονική ανάλυση του έργου από το σημείο έναρξης της φαντασίας μέχρι το τέλος.

The musical score for the third variation is presented in four systems. The first system, marked 'a', shows the piano part with a harmonic analysis below it: *f* (VII⁶) IV / G[♭] V I V I⁶ / *es*. The second system, marked 'b', continues the piano part with a harmonic analysis: V⁶ / *a*[♭] V⁶ / *f* V⁶. The third system shows the piano part with a harmonic analysis: I IV⁶₅ / *II* A[♭] V² I⁶ V⁴₃ I V⁴₃ I⁶ V⁴₃ / *f* (VII⁶₅) IV (VII⁶₅). The fourth system shows the piano part with a harmonic analysis: V⁶.

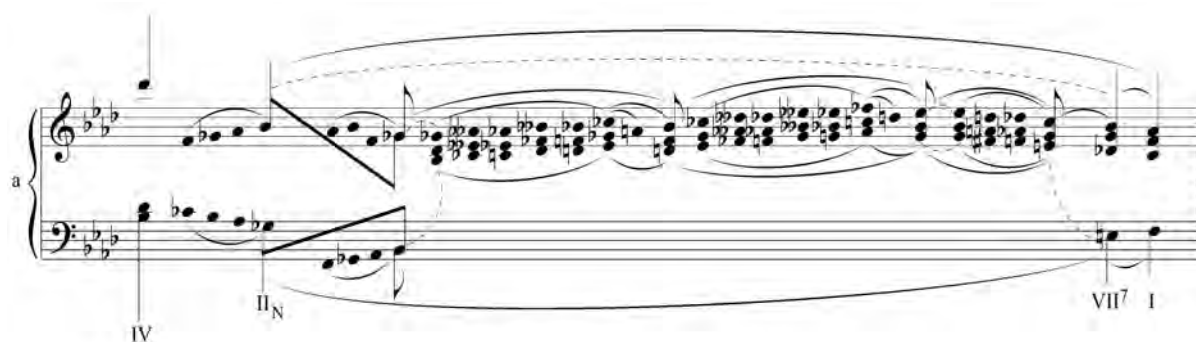
The image shows a musical score for a piano piece in C major. It consists of two systems of music. The first system is marked 'C' and the second 'd'. Below the notes, there is figured bass notation. The first system's figured bass is: I V⁶ I V⁶ I (VII⁶) IV (VII⁶) IV V⁷ I V I V (V⁷) IV II_N (VII⁴₃) VII⁷. The second system's figured bass is: V⁶ VII⁷ I II⁶ I⁶₄ V⁷ I.

Εικόνα 9. Ρυθμική αναγωγή της επέκτασης του θέματος στην τελευταία παραλλαγή (το τμήμα μέσα στις αγκύλες είναι η φαντασία-επέκταση της δεύτερης φράσης του Β μέρους).

Αυτό το μέρος του έργου μπορεί να χωριστεί σε τέσσερα επιμέρους τμήματα a, b, c, d (βλ. εικόνα 9), από τα οποία τα τρία πρώτα είναι η εξέλιξη της φαντασίας και το τελευταίο η επεκτεταμένη τελευταία φράση του θέματος. Σε όλη τη διάρκεια της φαντασίας ο συνθέτης χρησιμοποιεί μόνο το βασικό μοτίβο των παρεστιγμένων 16^{ων} και αποφεύγει τη χρήση θεματικών ενοτήτων ή κλειστών πτωτικών φράσεων. Η παραλλαγμένη επανάληψη – η οποία στο τμήμα αυτό μπορεί να ονομαστεί και μοτιβική επεξεργασία – συνεχίζει να χρησιμοποιείται ως τεχνική, και μάλιστα με υλικό το βασικό μοτίβο και τις επεκτάσεις-μετασχηματισμούς του· όμως η διεργασία αυτή δε δημιουργεί νέες φράσεις ή περιόδους, αλλά προεκτείνει τις ήδη υπάρχουσες, όπως θα φανεί στη συνέχεια της ανάλυσης.

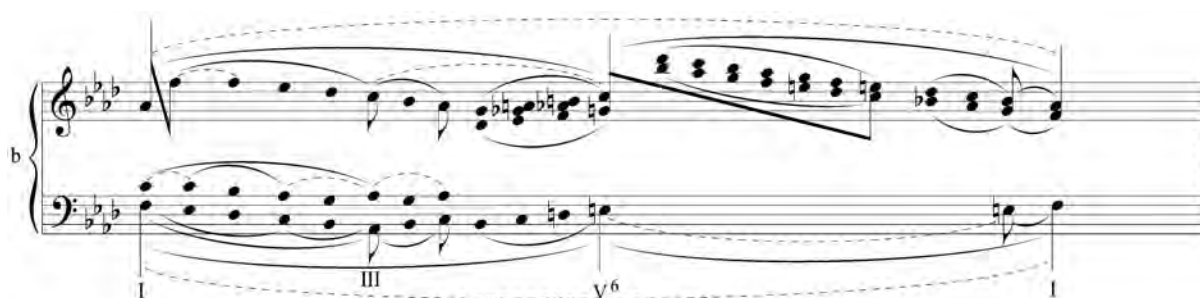
Μέσω της χρήσης αναγωγικής-σενκεριανής μεθοδολογίας¹⁵ είναι δυνατόν να προσεγγιστεί αποτελεσματικότερα το μουσικό περιεχόμενο της φαντασίας και της καταληκτικής φράσης. Στην εικ. 10 υπάρχει η αναγωγική ανάλυση του τμήματος a, στο οποίο προεκτείνεται η ναπολιτάνικη συγχορδία μέσω χρωματικών παράλληλων συνηχήσεων τύπου 6_3 και κατόπιν οδηγείται στην τονική μέσω της ελαττωμένης 7^{ης}.

¹⁵ Η χρήση μιας μεθοδολογίας προερχόμενης από τον 20ο αιώνα (σενκεριανή ανάλυση) μέσα σε μια εργασία που στοχεύει στην ανάλυση της μουσικής του 18ου αιώνα, μέσα από τις σύγχρονες με αυτή θεωρίες, ενδεχομένως να φανεί ασύμβατη. Εντούτοις, η αναγωγική ανάλυση έχει τις ρίζες της στη συνθετική πρακτική του 18ου αιώνα, καθώς συνδέεται άμεσα με την τέχνη του *διανθισμού* (*diminution*). Άρα, απλά χρησιμοποιείται μια πιο σύγχρονη σημειογραφία για την παραστατικότερη παρουσίαση των στοιχείων της συνθετικής σκέψης του 18ου αιώνα.



Εικόνα 10. Αναγωγική ανάλυση του τμήματος a της επέκτασης.

Στο τμήμα b (στο οποίο η μουσική υφή αλλάζει δραστικά χωρίς να καταργηθεί η χρήση του βασικού μοτίβου) ουσιαστικά προεκτείνεται η τονική συγχορδία, μέσω της μετάβασης στην σχετική μείζονα, της προέκτασης της δεσπόζουσας σε α' αναστροφή και της επιστροφής στην τονική (βλ. εικ. 11).



Εικόνα 11. Αναγωγική ανάλυση του τμήματος b της επέκτασης.

Το τμήμα c αποτελεί παραλλαγμένη επανάληψη της δεύτερης φράσης του Β μέρους του θέματος, αυτή τη φορά όμως ολοκληρώνεται η μισή πτώση που είχε διακοπεί στην υποδεσπόζουσα και εμφανίζεται η δεσπόζουσα σε ευθεία κατάσταση (βλ. εικ. 12).



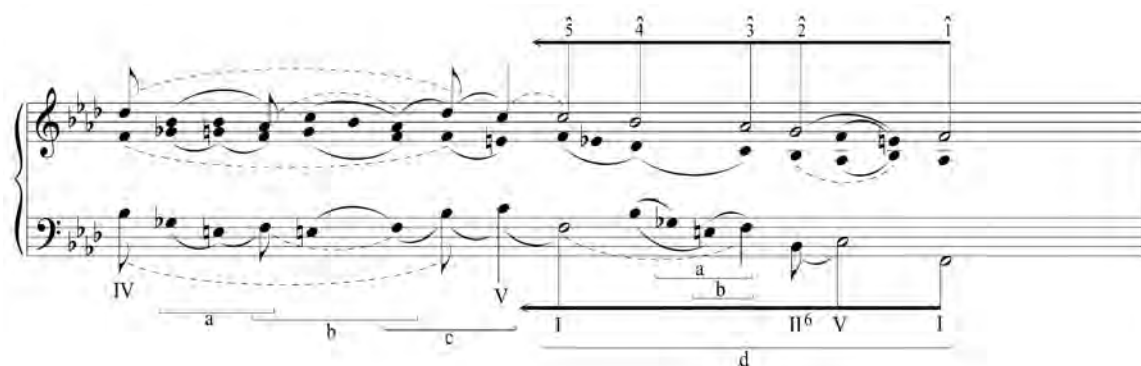
Εικόνα 12. Αναγωγική ανάλυση του τμήματος c της επέκτασης.

Το τμήμα d είναι η καταληκτική φράση του θέματος, η οποία έχει επεκταθεί από τα 7 στα 19 μέτρα μέσω της επέκτασης του παρεμβαλλόμενου τμήματος που αναφέρθηκε προηγουμένως (βλ. σχόλια εικ. 7) από τα 3 στα 10 μέτρα (με επαναλήψεις του μοτιβικού υλικού, επιπλέον παρεμβολές και προεκτάσεις των συγχορδιών) και του ισοκράτη τονικής έκτασης 7 μέτρων.



Εικόνα 13. Αναγωγική ανάλυση του τμήματος d (πτώση) της επέκτασης.

Στην εικόνα 14 παρουσιάζεται η αναγωγική ανάλυση όλου του μέρους αυτού (φαντασία και τελική πτώση). Στην ανάλυση, εκτός από τη δομική κάθοδο της μελωδικής γραμμής και τα αρμονικά στοιχεία της πτώσης φαίνεται καθαρά και η παραλληλία της φαντασίας (τμήματα a, b, c) με την επεκτεταμένη πτωτική φράση (τμήμα d). Είναι εμφανές ότι τα τμήματα a και b της φαντασίας αντιστοιχούν στη μετάβαση από την $\hat{4} \rightarrow \hat{3}$ στην πτωτική φράση d, και υπό αυτήν την έννοια αποτελούν υπερ-επεκτεταμένες προεμφανίσεις τμημάτων της τελικής φράσης του κομματιού, η οποία λειτουργεί ως συμπυκνωμένη επανάληψή τους. Μέσα από αυτό το πρίσμα, όλη η φαντασία είναι ουσιαστικά μια υπερ-μεγέθυνση της παρεμβολής της τελευταίας φράσης του θέματος (μ. 25-28).



Εικόνα 14. Αναγωγική ανάλυση του συνόλου της επέκτασης.

Επιπλέον, παρατηρείται ότι η επεκτεταμένη 83μετρη παραλλαγή του ελάσσονος θέματος έχει τον ίδιο αριθμό φράσεων και πτώσεων με το 29μετρο θέμα, άρα αυτή η περίπτωση μορφολογικής επέκτασης διαφέρει διαμετρικά από την περίπτωση που εξετάστηκε προηγουμένως (αργό μέρος της 87ης συμφωνίας). Η σημαντική διαφορά είναι ότι στη συμφωνία η μορφή επεκτάθηκε "εξωτερικά", με την προσθήκη επιπλέον φράσεων και περιόδων που προκύπτουν από το θέμα με παραλλαγές, ενώ στην τελευταία παραλλαγή του *Andante* η μορφή επεκτείνεται "εσωτερικά" με επέκταση των ήδη υπαρχόντων φράσεων. Αξίζει να σημειωθεί ότι η παρούσα ανάλυση ανατρέπει την

άποψη της Sisman (1982: 472) ότι *"the inserted coda ... is heard as a digression from the original material, rather than as a systematic expansion of it"*.¹⁶

4. Συμπεράσματα

Η παρούσα εργασία υποδεικνύει τη σημασία που έχει για την ολοκληρωμένη μελέτη της μουσικής του 18^{ου} αιώνα η προσέγγισή της μέσω των σύγχρονών της θεωριών και πρακτικών και χωρίς την αλλοίωση που επιφέρει η χρήση μορφολογικών μοντέλων του 19^{ου} αιώνα. Η βασισμένη στο εκπαιδευτικό-συνθετικό μοντέλο του Koch προτεινόμενη προσέγγιση, λόγω της απλής και ευέλικτης αφετηρίας της, δηλαδή της ιεραρχίας φράσεων-περιόδων και των τρόπων επέκτασης των μελών της, μπορεί να αποκαλύψει με επιτυχία τόσο τις γενικές κατασκευαστικές αρχές των μουσικών μορφών της εποχής όσο και τις ιδιαιτερότητες των εξεταζόμενων έργων.

Στη συγκεκριμένη εργασία εξετάστηκαν υπό το πρίσμα των απόψεων του Koch δύο αρκετά διαφορετικά έργα του J. Haydn, τα οποία όμως συνδέονται μεταξύ τους μέσω της θεμελιώδους διεργασίας της παραλλαγμένης επανάληψης. Μέσω της ανάλυσής τους αποσαφηνίστηκε η διάκριση ανάμεσα στους δύο βασικούς τύπους της περιόδου (απλή περίοδος και κύρια-επεκτεταμένη περίοδος) καθώς και η διαφοροποίηση μεταξύ των δύο γενικών κατηγοριών της έννοιας της παραλλαγής (παραλλαγή ως διεργασία-τεχνική και παραλλαγή ως μορφή). Ιδιαίτερη σημασία έχει επίσης η κατανόηση των τρόπων επέκτασης που χρησιμοποιήθηκαν από τον Haydn σε σχέση με τους δύο βασικούς τρόπους σύνθεσης-δημιουργίας μορφής του β' μισού του 18^{ου} αιώνα (Cook, 1996: κεφ. IV): α) κλειστός "χορευτικός" τύπος: δημιουργία κλειστών μορφών με συμμετρική δομή και έκταση (συνήθως 4μετρες φράσεις και 8μετρες περίοδοι), ξεκάθαρη πτωτική δομή και συγκεκριμένη θεματική οργάνωση, και β) ανοικτός τύπος "φαντασίας": ρευστότητα στη μορφολογία και στην έκταση, έλλειψη συγκεκριμένου θεματικού υλικού (υπάρχει μόνο ρευστοποιημένο μοτιβικό υλικό) και στήριξη από έναν αρμονικό σκελετό τύπου ενάριθμου μπάσου ο οποίος ενσωματώνει μια βασική αρμονική σύνδεση ή πτώση.

Τέλος, θα πρέπει να επισημανθεί ότι το προτεινόμενο από τον Koch μοντέλο σύνθεσης-ανάλυσης και η μέσα από αυτό εξήγηση των συνθετικών διεργασιών προσφέρουν ένα σημαντικό μέρος από την κατανόηση της μουσικής δημιουργίας αυτής της εποχής, όχι όμως και την πλήρη εξήγησή της. Άλλωστε, βασικό χαρακτηριστικό της μουσικής ιδιοφυΐας του Haydn (και κάθε μουσικής ιδιοφυΐας) δεν είναι μόνο η πλήρης αφομοίωση όλων των τεχνικών σύνθεσης και επεξεργασίας του μουσικού υλικού και ο εξαιρετικός συνδυασμός τους, αλλά και η υπέρβαση των "κανόνων" και η μη προβλέψιμη επέκταση των τεχνικών, με αποτέλεσμα τη δημιουργία πρωτότυπων έργων μεγάλης καλλιτεχνικής αξίας, στα οποία βεβαίως το μουσικό και αισθητικό περιεχόμενο δεν αποτελεί απλό άθροισμα των τεχνικών χαρακτηριστικών και κατασκευαστικών διεργασιών που μπορεί να αποκαλύψει η ανάλυση. Άλλωστε, σύμφωνα με την εύστοχη διατύπωση του Immanuel Kant¹⁷: "Η ιδιοφυΐα δίνει στην τέχνη τον κανόνα".

¹⁶ Μεταφρ.: "η παρεμβλλόμενη coda ... γίνεται αντιληπτή περισσότερο ως παρέκκλιση από το αρχικό υλικό, παρά ως συστηματική επέκτασή του".

¹⁷ Από την *Kritik der Urteilskraft* (1790)· η αναφορά προέρχεται από τον Bowman, 1998: 83-84.

Βιβλιογραφία-παραπομπές

- Bowman, Wayne (1998). *Philosophical Perspectives on Music*. Oxford University Press: Oxford.
- Caplin, William (1998). *Classical Form*. Oxford University Press: Oxford.
- Cook, Nicholas (1996). *Analysis Through Composition: Principles of the Classical Style*. Oxford University Press: Oxford.
- Koch, Heinrich Christoph (1782-1793). *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Rudolstadt and Leipzig. [Partial English translation by Baker 1983]
- Lester, Lester (1992). *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Harvard University Press: Cambridge.
- Ratner, Leonard (1956). «Eighteenth-Century Theories of Musical Period Structure». *The Musical Quarterly*, Vol. XLII, no 4, pp. 439-454.
- Rosen, Charles (1997). *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. Norton: New York, London.
- Sisman, Elaine (1982). «Small and Expanded Forms: Koch's Model and Haydn's Music». *The Musical Quarterly*, Vol. 68, no 4, pp. 444-475.
- Sisman, Elaine (1990). «Tradition and Transformation in the Alternating Variations of Haydn and Beethoven». *Acta Musicologica*, Vol. 62, pp. 152-182.
- Schoenberg, Arnold (1988). *Βασικές αρχές μουσικής σύνθεσης* (μετ. Κ. Νάσος). Εκδόσεις Νάσος: Αθήνα. [τίτλος πρωτότυπου: *Fundamentals of Musical Composition*, 1967, Faber & Faber].

Παράρτημα

Παρτιτούρα του *Andante with Variations* του J. Haydn (θέμα και τελευταία παραλλαγή)

ANDANTE WITH VARIATIONS

F MINOR

From the CENTURY LIBRARY of MUSIC
Edited by Ignace J. Paderewski

HAYDN

The musical score is presented in two systems, each containing five staves. The first system begins with the tempo marking 'Andante' and includes dynamics such as *p*, *f*, *cresc.*, and *logio*. The second system continues the piece with markings like *cresc. - scendo*, *dim.*, and *pp*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings, all within a key signature of three flats (F minor).

The image displays a page of musical notation, likely a score for a piano piece by Joseph Haydn. The notation is arranged in two systems, each consisting of two staves (treble and bass clef). The music is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first system includes markings for *20*, *10*, *12*, and *13*. The second system includes markings for *a tempo*, *pp*, *allentando*, *f*, *tranne*, *pp*, *allentando*, *ten*, *do*, *pp*, and *allentando*. The notation is complex, with many beamed notes and rests, suggesting a fast and intricate piece.

Η Αρχή της Σονάτας στα όψιμα έργα μουσικής δωματίου του Χάυντν

Γιώργος Φιτσιώρης

Στα 1967 ο Edward Cone διατύπωνε μια αρχή, που έμελλε να επηρεάσει και να καθορίσει σε σημαντικό βαθμό τη συζήτηση περί μορφής σονάτας ειδικότερα, αλλά και του συνόλου των μορφών της κλασικής περιόδου γενικότερα. Πιο συγκεκριμένα, ο αμερικανός μελετητής ισχυριζόταν πως,

Η [...] αρχή που διέπει το κλασικό ύφος –ας την ονομάσουμε αρχή της σονάτας ελλείψει καλύτερου όρου– [...] ορίζει ότι σημαντικά αποσπάσματα που ακούστηκαν σε άλλη τονικότητα θα πρέπει ή να επαναληφθούν στην αρχική τονικότητα, ή να έρθουν σε μία πιο στενή σχέση με την αρχική τονικότητα, προτού ένα μέρος ολοκληρωθεί.¹

Στη συνέχεια, ο Cone βεβαίωνε πως η συγκεκριμένη αρχή ισχύει κυρίως για το “δεύτερο θέμα”, το οποίο στην Έκθεση ακούγεται σε άλλη τονικότητα, αλλά δευτερευόντως και για οποιοδήποτε “νέο θέμα” εμφανιστεί στην Ανάπτυξη μιας μορφής σονάτας, πάντα βέβαια μακριά από την τονική. Στην πρώτη περίπτωση, το “ανυπότακτο” υλικό ακούγεται και πάλι στην αρχική τονικότητα κατά τη διάρκεια της Επανεκθέσης· στη δεύτερη περίπτωση, είναι συνήθως η Coda που θα επαναφέρει στην αρχική τονικότητα το “νέο θέμα” της Ανάπτυξης (ως παράδειγμα χρησιμοποιήθηκε το πρώτο μέρος της *Ηρωικής συμφωνίας* του Μπετόβεν, ορ. 55). Αναφερόμενος, δε, και στο *finale* της *Παθητικής σονάτας* για πιάνο, ορ. 13, του Μπετόβεν, ο Cone επισήμαινε ότι λίγο πριν από το τέλος, και αφού το κομμάτι έχει πλέον επιστρέψει στην αρχική τονικότητα, γίνεται σαφής αναφορά στην τονικότητα ενός ενδιαμέσου επεισοδίου (τη Λα^β μείζονα, εν προκειμένω), χωρίς καν να ακουστεί το μελωδικό προφίλ του θέματος του επεισοδίου αυτού.

Με άλλα λόγια, η συνολική άποψη του Cone συνίστατο στο ότι χαρακτηριστικές μελωδικές ιδέες που εκφράστηκαν σε άλλη τονικότητα, αλλά ακόμα και ορισμένες από τις μακρινές τονικότητες που εμφανίστηκαν στην πορεία ενός έργου, αργά ή γρήγορα – και, πάντως, προτού το έργο ολοκληρωθεί– θα επιστρέψουν για να βρουν τη “λύτρωση”, να εκφραστούν σε ένα πιο φιλόξενο περιβάλλον, δηλαδή μέσα στο πλαίσιο της κυρίαρχης τονικότητας του έργου. Είναι προφανές πως πρόκειται για μία έντονα δραματοποιημένη περιγραφή των τεκταινομένων στην πλέον φιλόδοξη μορφή της κλασικής περιόδου, τη μορφή σονάτας.

Πολύ πιο σημαντικά για τον εντοπισμό και την υπογράμμιση της δραματικής ισχύος της μορφής σονάτας έχουν υπάρξει και ορισμένα από τα κείμενα του Charles Rosen. Χωρίς καν να αναφέρεται στον Cone ή στον όρο *Αρχή της Σονάτας*, ο Rosen έχει υποστηρίξει ότι «[...] η συμφωνία δανειζεται από το δράμα [...] τα αφηγηματικά χαρακτηριστικά της έντονης δράσης, της ίντριγκας και της τελικής λύσης. Οι μορφές σονάτας [...] κατόρθωσαν να παρουσιάσουν το αντίστοιχο της δράσης ενός δράματος,

¹ Edward T. Cone, *Musical Form and Musical Performance*, New York: Norton, 1968, σ. 76-77. Τα κείμενα αυτά είχαν παρουσιαστεί αρχικά σε μία σειρά από διαλέξεις που δόθηκαν στο Ωδείο του Oberlin College τον Ιανουάριο του 1967.

οργανώνοντας τα μουσικά γεγονότα με σαφήνεια. Η σονάτα έχει ένα αναγνωρίσιμο αποκορύφωμα, ένα σημείο μέγιστης έντασης, στο οποίο οδηγεί το πρώτο μέρος του έργου και το οποίο βρίσκει συμμετρική λύση. [...] Έχει ένα δυναμικό κλείσιμο ανάλογο με την κατάληξη του δράματος τον 18ο αιώνα, σύμφωνα με το οποίο όλα βρίσκουν τη λύση τους, τίποτα δεν μένει αναπάντητο και το έργο ολοκληρώνεται».² Στο πλαίσιο αυτής της θεώρησης της μορφής, ο Rosen ισχυρίζεται:

Σχεδόν όλη η μουσική του 18ου αιώνα περιλαμβάνει μία αρχική κίνηση από την τονική προς τη δεσπόζουσα, αλλά το ύψος της σονάτας γύρω στα 1750 αναβαθμίζει αυτή τη μετατροπή σε μία ανοικτή αντιπαράθεση / αναμέτρηση τονικοτήτων: δηλαδή, η περιοχή της Έκθεσης που βρίσκεται στην τονική διαχωρίζεται σαφώς από αυτή που βρίσκεται στη δεσπόζουσα (ακόμα και όταν, όπως συχνά συμβαίνει στον Χάυντν, η μετάβαση από τη μία στην άλλη μπορεί να είναι ιδιαίτερα εκτεταμένη) και, συνεπώς, το υλικό που ακούγεται στη δεσπόζουσα γίνεται αντιληπτό ως μία διαφωνία που πρέπει να λυθεί αργότερα, μεταφερόμενο στην τονική.³

Μία ακόμα πιο δραματοποιημένη περιγραφή αυτής της αρχής που διέπει τη μορφή σονάτας –της *Αρχής της Σονάτας*, δηλαδή, όπως την αντιλαμβάνεται ο ίδιος– έχει ήδη παραθέσει ο Rosen στο πρώτο του βιβλίο:

Είναι η κλασική αίσθηση για μεγάλες περιοχές σταθερότητας [...] αυτή που έχει διαμορφώσει τον μοναδικό και απαράβατο κανόνα για την *Επανάκθεση* μιας σονάτας: το υλικό που έχει παρουσιαστεί αρχικά στη δεσπόζουσα θα πρέπει να εκτεθεί [εκ νέου] στην τονική, σχεδόν στην πληρότητά του, ακόμα και αν ακουστεί ξαναγραμμένο και αναδιαταγμένο. [...] Κατά τον δέκατο όγδοο αιώνα, υλικό που εμφανιζόταν μακριά από την τονική θα πρέπει να δημιουργούσε μια εντύπωση αστάθειας που απαιτούσε λύση. Όταν η τονική επιβεβαιωνόταν και πάλι στο δεύτερο μισό του κομματιού, το υλικό που είχε ήδη ακουστεί στην τονική μπορούσε να περικοπεί δραστικά, κάτι που γινόταν συχνά, αλλά το υπόλοιπο της Έκθεσης *κραύγαζε την ανάγκη του για λύση* στη τονική.⁴

Είναι σαφές ότι ο Rosen αναφέρεται στο “υλικό” που ακούγεται στη δεσπόζουσα στην Έκθεση. Σε μία άλλη γνωστή διατύπωσή του, εν τούτοις, υποστηρίζει ότι «[...] αλλά και όταν η Ανάπτυξη περιέχει νέο υλικό, είναι δυνατόν και αυτό να λυθεί στην Επανάκθεση».⁵ Η λύση στην τονική δεν ήταν, λοιπόν, κάτι που απλώς “συνέβαινε συνήθως” στην Επανάκθεση μιας μορφής σονάτας, αλλά αναγόταν στο επίπεδο μιας νομοτέλειας που “υποχρέωνε”, ούτως ειπείν, το έργο να υποτάξει και να αφομοιώσει στην αρχική τονικότητα σχεδόν οποιαδήποτε “σημαντική ιδέα” ακούστηκε μακριά από αυτήν. Ήταν το ίδιο “το υλικό” που, σύμφωνα με τον Rosen, λαχταρούσε να επιστρέψει για να εκφραστεί με ανακούφιση μέσα στο προστατευτικό πλαίσιο της αρχικής τονικότητας του έργου.

Οι απόψεις αυτές επηρέασαν και συνεχίζουν να επηρεάζουν σε σημαντικό βαθμό γενιές μουσικολόγων και θεωρητικών της μουσικής, οι οποίοι αντιλαμβάνονται και ερμηνεύουν τα έργα των συνθετών της κλασικής περιόδου υπό αυτό το πρίσμα. Λόγου χάριν, ο Ethan Haimo, προσπαθώντας να προσεγγίσει και να κατανοήσει τις συνθετικές

² Charles Rosen, *Sonata Forms*, New York: Norton, 1988 (revised edition), σ. 9-10. Ένα πιο εκτεταμένο απόσπασμα των σ. 9-10 από το *Sonata Forms* έχει παρατεθεί και σε προηγούμενο άρθρο του γράφοντος: βλ. Γιώργος Φιτσιώρης, «Κείμενα για τη θεωρία της ευρωπαϊκής μουσικής: φόρμα σονάτας, μία αρχέτυπη αφήγηση σε νότες», *Μουσικολογία* 17, 2003, σ. 38.

³ Ό.π., σ. 25 (η έμφαση ανήκει στο πρωτότυπο).

⁴ Charles Rosen, *The Classical Style*, New York: Norton, 1972, σ. 72-73 (η έμφαση προστέθηκε από εμένα).

⁵ Rosen, *Sonata Forms*, ό.π., σ. 288.

επιλογές του Γιόζεφ Χάυντν, παραθέτει πέντε αρχές που, κατά τη γνώμη του, διέπουν και καθορίζουν τη μορφοποιητική τακτική και στρατηγική του συνθέτη. Η πρώτη από τις αρχές που αναφέρονται είναι, ακριβώς, η *Αρχή της Σονάτας*. Ο Haimo ισχυρίζεται πως πρόκειται για μία βασική αρχή για την προσέγγιση της μορφής από τον Χάυντν, αλλά, αν και αναφέρεται στο κλασικό πλέον κείμενο του Cone, διατυπώνει την *Αρχή της Σονάτας* με έναν πολύ πιο περιορισμένο τρόπο: «Χαρακτηριστικά αποσπάσματα που ακούγονται μακριά από την τονική κοντά στην αρχή ενός μέρους δημιουργούν μία ανισορροπία στη μορφή, που απαιτεί τη διόρθωσή της με την επαναφορά αυτού του υλικού στην τονική προς το τέλος αυτού του μέρους».⁶ Αντίστοιχα, ο James Webster αναφέρει: «Η “αρχή της σονάτας” [...] αξιώνει πως οι πιο σημαντικές ιδέες και τα πλέον ισχυρά πτωτικά αποσπάσματα από τη δεύτερη [θεματική] ομάδα επανεμφανίζονται στην Επανέκθεση, μεταφερμένα στην τονική».⁷

Στις αρχές του 21ου αιώνα, ο James Hepokoski επανέρχεται στο ζήτημα επιχειρώντας να αναθεωρήσει ορισμένες από τις, σχεδόν καθολικά, παραδεκτές απόψεις των Cone, Rosen, Haimo, Webster κ.ά., με το ιδιαίτερα εκτεταμένο κείμενό του “Beyond the Sonata Principle”.⁸ Ο Hepokoski ανασκευάζει αρχικά αυτό που είχε εμμέσως υπαινιχθεί ο Cone: ότι, δηλαδή, “νέες ιδέες” που μπορεί να εμφανίζονται στην Ανάπτυξη οφείλουν (ή, έστω, συνηθίζουν) να ακούγονται στην τονική πριν από το τέλος της μορφής – είτε παρεμβαλλόμενες μέσα στην ίδια την Επανέκθεση, είτε στο πλαίσιο μιας “διορθωτικής” Coda.

Πράγματι, παρά τις ευρύτατα γνωστές περιπτώσεις που συμπεριλαμβάνουν τα πρώτα μέρη από την *Ηρωική συμφωνία* του Μπετόβεν αλλά και τις *Σονάτες* Κ. 330 (για πιάνο) και Κ. 448 (για δύο πιάνο) του Μότσαρτ, όπου τα “νέα θέματα” που ακούγονται στην Ανάπτυξη επανέρχονται για να “λυθούν” στην τονική, μπορεί εύκολα να βρει κανείς πολύ περισσότερες περιπτώσεις κατά τις οποίες χαρακτηριστικά επεισόδια, δομημένα πάνω σε “νέο υλικό”, που αρχίζουν την Ανάπτυξη μιας μορφής σονάτας ή παρεμβάλλονται μέσα σε αυτήν – πάντα σε μία άλλη τονικότητα – δεν επιστρέφουν ποτέ στην τονική. Στα *Κουαρτέτα εγχόρδων* Κ. 387, Κ. 458 και Κ. 575, στο *Κουαρτέτο με πιάνο* Κ. 478, στο *Τρίο με πιάνο* Κ. 502 και στη *Σονάτα για πιάνο* Κ. 332 του Μότσαρτ (όλα από τη δεκαετία του 1780), ακούγονται νέες θεματικές ιδέες στην Ανάπτυξη που δεν επανέρχονται ποτέ.⁹ Αντίστοιχα, αν και πιο σπάνια, μπορεί κανείς να συναντήσει

⁶ Ethan Haimo, *Haydn's Symphonic Forms: Essays on Compositional Logic*, Oxford: Clarendon Press, 1995, Introduction, σ. 3-4. Στη συνέχεια αυτού του κειμένου, θα δούμε ότι αυτή η αρχή δεν ισχύει μόνον για αποσπάσματα που ακούγονται «μακριά από την τονική κοντά στην αρχή ενός μέρους».

⁷ James Webster, λήμμα «Sonata Form», στο: Stanley Sadie και John Tyrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2η έκδοση, London: Macmillan, 2001, τόμος 23, σ. 688 (η έμφαση δική μου).

⁸ James Hepokoski, “Beyond the Sonata Principle”, *Journal of the American Musicological Society* 55/1, 2002, σ. 91-154. Ορισμένες από αυτές τις απόψεις επανεκτίθενται, πολύ πιο περιληπτικά, στο σύγγραμμά των James Hepokoski και Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, New York: Oxford University Press, 2006, στο κεφάλαιο 11 και, πιο συγκεκριμένα, σε μία υποενότητα του κεφαλαίου με τίτλο “The ‘Sonata Principle’: A Problematic Concept”, σ. 242-245.

⁹ Η τάση για την εμφάνιση “νέου υλικού” στην Ανάπτυξη είναι ακόμα πιο συχνή (και εμφανής) σε μία προγενέστερη περίοδο του Μότσαρτ. Μιλώντας για το συνολικό έργο του συνθέτη στη δεκαετία του 1770, ο Ιωάννης Φούλιας ισχυρίζεται, μεταξύ άλλων, ότι «[ο Μότσαρτ] εισάγει κατά προτίμηση νέες θεματικές ιδέες στην μεσαία μακροδομική ενότητα και ενίοτε μάλιστα αρκείται μόνον σε αυτές, προσδίδοντας έτσι έναν “μη-αναπτυξιακό” χαρακτήρα στην ενότητα της επεξεργασίας!» (βλ. Ιωάννης Φούλιας, *Αργά μέρη σε μορφές σονάτας στην κλασική περίοδο*, Διδακτορική διατριβή, Αθήνα 2005, σ. 751). Χαρακτηριστικό και ιδιαίτερα γνωστό παράδειγμα αυτής της τάσης που επισημαίνει ο Φούλιας αποτελεί η εντυπωσιακά μικρή Ανάπτυξη του πρώτου μέρους της *Σονάτας για πιάνο* Κ. 283 (1775) του

ορισμένα παραδείγματα “νέου υλικού” που εμφανίζεται στην Ανάπτυξη και στο έργο του Μπετόβεν. Όπως και στην περίπτωση του Μότσαρτ, το “υλικό” αυτό δεν επανεκτίθεται στην αρχική τονικότητα. Εξετάζοντας, λόγου χάριν, τις σονάτες για πιάνο, εκτός από την πολυσυζητημένη περίπτωση του λυρικού θέματος που ανοίγει την Ανάπτυξη του *Prestissimo* της op. 2 αρ. 1, χαρακτηριστικές, εντυπωσιακές και έντονα δραματικές νέες ιδέες ακούγονται και στις Αναπτύξεις του πρώτου μέρους των op. 10 αρ. 1, op. 10 αρ. 2 και op. 14 αρ. 1, χωρίς να επαναλαμβάνονται στην τονική πριν την ολοκλήρωση αυτών των μερών.¹⁰ Τέλος, στο έργο του Χάυντν (και ιδιαίτερα κατά τις δεκαετίες του 1780 και του 1790) σπανίως εμφανίζεται “νέο υλικό” στις Αναπτύξεις μερών σε μορφή σονάτας και, άρα, δεν τίθεται καν θέμα “επανεκτίθησης” αυτού του υλικού στην τονική. Τα μόνα παραδείγματα που έχω υπ’ όψιν μου αφορούν δύο έργα από τη δεκαετία του 1770, δηλαδή τη *Συμφωνία του Αποχαιρετισμού*, αρ. 45, σε φα# ελάσσονα (1772), και τη *Σονάτα για πιάνο σε Σολ μείζονα*, Hob. XVI: 27 (1776), όπου τα νέα θέματα που ακούγονται στην Ανάπτυξη του πρώτου μέρους δεν εμφανίζονται ποτέ ξανά, και σε άλλα δύο από τη δεκαετία του 1780, τα *Τρίο για πιάνο, βιολί και τσέλο* σε Σι^β μείζονα, Hob. XV: 8 (1785), όπου στην Ανάπτυξη του πρώτου μέρους εμφανίζεται μια χαρακτηριστική νέα ιδέα στο βιολί, το ρυθμικό προφίλ της οποίας, όμως, επανέρχεται στην τονική σε ένα τρίμετρο απόσπασμα που παρεμβάλλεται εντός του καταληκτικού τμήματος πριν από το τέλος του μέρους, και σε Μι^β μείζονα, Hob. XV: 11 (1788), όπου μία εκφραστική μετατροπική μελωδία-ποταμός κυριαρχεί στην Ανάπτυξη,

Μότσαρτ, η οποία περιλαμβάνει *μόνον* ένα (σαφώς νέο) θέμα στην τονικότητα της δεσπόζουσας, Ρε μείζονα, και ένα 10μετρο απόσπασμα “διαδικασίας για την επαναφορά” προς την Επανεκτίθεση (retransition). Είναι δε χαρακτηριστικό το ότι, όπως βεβαιώνει και πάλι ο Φούλιας, ο Ιταλός Galeazzi, σε αντίθεση με τον Γερμανό Koch (τα θεωρητικά συγγράμματα και των δύο κυκλοφορούν κατά τη δεκαετία του 1790), συνιστά τη χρησιμοποίηση μιας νέας θεματικής ιδέας στην Ανάπτυξη μιας μορφής σονάτας για λόγους θεματικής ποικιλίας. Έχοντας ταξιδεύσει τρεις φορές στην Ιταλία κατά τη διάρκεια των ετών 1769-1773, ο Μότσαρτ θα πρέπει να επηρεάστηκε έντονα από το ιταλικό ύφος που ευνοεί τη χρήση “νέου υλικού” στην Ανάπτυξη (βλ. Ιωάννης Φούλιας, «Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνας (Γ΄)», *Πολυφωνία* 10, 2007, σ. 35-64). Και, φυσικά, αυτό το “υλικό” δεν επιστρέφει στην τονική.

¹⁰ Παρ’ όλα αυτά, σε αντίθεση με τον Μότσαρτ, φαίνεται πως ο Μπετόβεν δεν ξεχνά ολωσδιόλου “την ατμόσφαιρα” των θεμάτων που ακούγονται στις Αναπτύξεις του. Στις τρεις τελευταίες περιπτώσεις, ναί μεν τα χαρακτηριστικά “νέα θέματα” που, στην κυριολεξία, αποτελούν το αποκορύφωμα της κάθε Ανάπτυξης δεν επανεμφανίζονται, αλλά, εν τούτοις, κάποιο στοιχείο από το συνολικό προφίλ τους “διασώζεται” στην Επανεκτίθεση. Πιο συγκεκριμένα, στην op. 10 αρ. 1, σε ντο ελάσσονα, η νέα ιδέα αρχίζει στο μ. 118 της Ανάπτυξης στη φα ελάσσονα, με το δεξί χέρι να παίζει οκτάβες. Στην Επανεκτίθεση, το δεύτερο θέμα αρχίζει στο μ. 215, όχι στη ντο ελάσσονα αλλά στην τονικότητα στην οποία είχε ακουστεί το νέο θέμα της Ανάπτυξης (για την ακρίβεια, στην ομώνυμη Φα μείζονα), για να εμφανιστεί και πάλι αργότερα στη “σωστή” τονικότητα της ντο ελάσσονος και μάλιστα με το δεξί χέρι να παίζει οκτάβες. Με άλλα λόγια, η τονικότητα του επεισοδίου της Ανάπτυξης αλλά και οι οκτάβες του δεξιού χεριού επανέρχονται στην Επανεκτίθεση. Στην op. 10 αρ. 2, σε Φα μείζονα, ένα δραματικό επεισόδιο αρχίζει στο μ. 77 της Ανάπτυξης στην τονικότητα της ρε ελάσσονος. Η Επανεκτίθεση δεν το επαναφέρει, αλλά αρχίζει εντυπωσιακά, όχι στην αναμενόμενη Φα μείζονα αλλά στη Ρε μείζονα, την ομώνυμη μείζονα της ελάσσονος τονικότητας στην οποία είχε ακουστεί η νέα θεματική ιδέα της Ανάπτυξης. Τέλος, στην Ανάπτυξη του πρώτου μέρους της op. 14 αρ. 1, σε Μι μείζονα, μία εντόνως δραματική και απολύτως πρωτότυπη μελωδική γραμμή αρχίζει στο μ. 65 στη μακρινή Ντο μείζονα, πάνω σε ένα καταγιστικό συνοδευτικό σχήμα σε συνεχή δέκατα έκτα. Η μελωδία αυτή δεν ακούγεται ποτέ ξανά. Εν τούτοις, η Επανεκτίθεση αρχίζει και πάλι στη Μι μείζονα, αλλά με το αριστερό χέρι να παίζει ενεργητικά, συνεχή δέκατα έκτα που είχαν εμφανιστεί *μόνον* ως συνοδεία του αναπτυξιακού επεισοδίου. Και, σαν να μην έφτανε αυτό, το μεταβατικό απόσπασμα της Επανεκτίθησης ξεκινά αναπάντεχα στην τονικότητα της Ντο μείζονος! Δηλαδή, ο Μπετόβεν αισθάνθηκε την ανάγκη να επαναφέρει στην Επανεκτίθεση τόσο τη χαρακτηριστική ύφανση όσο και τη μακρινή τονικότητα του νέου θέματος της Ανάπτυξης. Ευχαριστώ την καλή φίλη και πιανίστα Ελίνα Γαβριηλίδου που μου υπέδειξε τα “νέα θέματα” στις Αναπτύξεις από τις *Σονάτες* op. 10 αρ. 1, op. 10 αρ. 2 και op. 14 αρ. 1.

αλλά δεν ακούγεται ποτέ ξανά.

Η *Αρχή της Σονάτας*, λοιπόν, δεν δικαιούται να απαιτεί την υποχρεωτική επανένταξη-διόρθωση νέων θεματικών ιδεών που μπορεί να εμφανίζονται στην Ανάπτυξη μιας μορφής σονάτας, αλλά θα πρέπει να περιορίζεται μόνον στο “υλικό” που ακούγεται στο δεύτερο μισό της Έκθεσης: δηλαδή, στα θέματα που ολοκληρώνονται με τέλειες πτώσεις σε μία άλλη τονικότητα στην Έκθεση. Αυτή, άλλωστε, είναι ουσιαστικά η εκδοχή της *Αρχής* κατά τον Rosen. Ο Herokoski, όμως, δεν αρκείται σε αυτό: στη συνέχεια του άρθρου του (από την σ. 118 και μετά), βαδίζει, κατά τη γνώμη μου, σε ολισθηρό έδαφος. Στόχος του είναι να υποδείξει αδυναμίες της *Αρχής της Σονάτας* γενικότερα, να απαξιώσει την ενοποιητική ισχύ της, να αποδείξει ότι η *Αρχή* –όπως διατυπώνεται είτε από τον Cone, είτε από τον Rosen, είτε από τον οποιονδήποτε άλλο μελετητή– είναι προβληματική στο σύνολό της. Αναφερόμενος σε ελάχιστα έργα που μετριούνται στα δάχτυλα του ενός χεριού, επιχειρεί να δείξει ότι υπάρχουν και περιπτώσεις όπου η καθολική ισχύς της αρχής παραβιάζεται, όπου ακόμα και κάποια τμήματα του “δεύτερου θέματος” (ιδιαίτερα τα αρχικά τμήματα) δεν επανέρχονται ποτέ στην τονική. Να αποδείξει, δηλαδή, το αυτονόητο: ότι η *Αρχή* δεν αναφέρεται στο σύνολο των έργων της κλασικής περιόδου, ότι υπάρχουν και ορισμένες “εξαιρέσεις” –όπως συμβαίνει, εξ άλλου, και με κάθε πανίσχυρο νόμο, ο οποίος επιχειρεί να διατυπώσει έναν ενοποιητικό κανόνα που να αναδεικνύει τα κοινά, σε βαθύτερο επίπεδο, χαρακτηριστικά οποιουδήποτε συνόλου αντικειμένων, όσο και αν αυτά φαίνεται να διαφέρουν μεταξύ τους.

Την καθολική ισχύ της *Αρχής της Σονάτας*, άλλωστε, φαίνεται να παραδέχεται, εμμέσως πλην σαφώς, ακόμα και ο ίδιος ο Herokoski. Στο βιβλίο που έγραψε με τον Darcy και εκδόθηκε το 2006, αναφέρεται στη διατύπωση της *Αρχής* από τον Rosen και παραδέχεται ότι:

Με μια πρώτη ματιά, σε συνδυασμό και με τη γενική δυναμική των παρατηρήσεων του Cone, όλα αυτά φαίνονται άψογα και, φυσικά, ισχύουν για όλες τις κανονιστικές περιπτώσεις. Εν τούτοις, είναι δυνατόν να είμαστε πιο ακριβείς αποκλείοντας, αν μη τι άλλο, περιπτώσεις που δεν καλύπτονται πλήρως από αυτές τις κατευθυντήριες γραμμές.¹¹

Αυτό ακριβώς κάνει ο Herokoski. Εντοπίζει πολύ λίγα “παραβατικά” έργα, ανάμεσα σε εκατοντάδες άλλα, για να καταλήξει στο ότι οι απόψεις των Cone και Rosen είναι «προβληματικές»!¹² Αλλά οι τελευταίοι κάνουν θεωρία –με όλους τους κινδύνους αποκλεισμού ή υπεραπλούστευσης που ενέχει πάντα η διατύπωση γενικών αρχών και νόμων που είναι δυνατόν να διέπουν το σύνολο των έργων μιας ιστορικής περιόδου– ενώ ο Herokoski αναδεικνύει την απλή περιπτωσιολογία.

¹¹ Βλ. Herokoski και Darcy, *Elements of Sonata Theory*, ό.π., σ. 243 (η έμφαση προστέθηκε από εμένα). Μία αντίστοιχη διατύπωση βρίσκει κανείς και προς το τέλος του άρθρου του Herokoski που έχει ήδη αναφερθεί. Και όμως, δεν χρειάζονταν 60 σελίδες κειμένου και αναλύσεων για να καταλήξει ο συγγραφέας στο προφανές: ότι, δηλαδή, «ακόμα και αν οι πλέον μετριοπαθείς διατυπώσεις της αρχής της σονάτας [...] σε γενικές γραμμές επιβεβαιώνονται μέσα στις συνθέσεις, δεν ισχύουν για όλες τις περιπτώσεις» (βλ. Herokoski, “Beyond the Sonata Principle”, ό.π., σ. 149· η έμφαση δική μου).

¹² Είναι εντυπωσιακοί οι χαρακτηρισμοί που ο ίδιος ο Herokoski αποδίδει στα λιγοστά έργα που αναφέρει ως “εξαιρέσεις”, αυτά που φαίνεται να παραβιάζουν την *Αρχή της Σονάτας*. Ο συγγραφέας αναφέρεται σε αυτά ως «εντυπωσιακώς ιδιότροπα», «πρότυπα αταξίας και παράνοιας», «κωμωδία για τους ειδήμονες», «δύσκολες περιπτώσεις που απαιτούν λεπτομερή ανάλυση», «προβληματικές στιγμές» κ.λπ. (βλ. Herokoski, “Beyond the Sonata Principle”, ό.π., σ. 142-143 και 149). Είναι απορίας άξιον πώς και γιατί θα έπρεπε να περιμένει κανείς ότι περιπτώσεις σαν και αυτές θα όφειλαν να επιβεβαιώνουν την *Αρχή της Σονάτας*.

Ο Michael Spitzer, στην εμπνευσμένη κριτική του για το σύγγραμμα των Herokoski και Darcy, θίγει το ζήτημα, ισχυριζόμενος ότι «εάν οι μορφές σονάτας του Rosen αποτελούν ιδεατούς τύπους, τότε αυτοί δεν είναι δυνατόν να ανασκευαστούν με την απλή παράθεση μιας σειράς από εξαιρέσεις».¹³ Αφού, δε, αναφερθεί στην τάση των συγγραφέων να παραθέτουν συστηματικά “εξαιρετικές” περιπτώσεις από έργα ελασσόνων συνθετών, σημειώνει ότι «[το *Elements of Sonata Theory*] δεν αναφέρει τίποτα για “τον ελέφαντα μέσα στο δωμάτιο”, τον οποίο πλησίασε αθόρυβα ο Rosen με όλη την εκλεπτυσμένη ικανότητα ενός μεγάλου κριτικού στις πρώτες εκατό σελίδες του *magnum opus* του: το ερώτημα γιατί το μουσικό ιδίωμα της σονάτας στα τέλη του 18ου αιώνα ήταν τόσο μοναδικά συμπαγές».¹⁴ Και καταλήγει: «Εξ άλλου, είναι η ίδια η ασάφεια (ή, καλύτερα, η διαθεσιμότητα στην αντιμετώπιση των ιδιομορφιών κάθε επινόησης) των “τονικών δραμάτων” που παρουσιάζουν οι Tovey, Cone και Rosen, που αποτελεί το θεμελιώδες στοιχείο που τα κάνει να παραμένουν ζωντανά και πανίσχυρα».¹⁵

Υποστηρίζω πως, ακόμα περισσότερο, η δύναμη των απόψεων αυτών των μελετητών οφείλεται κυρίως στο ότι παρουσιάζονται, ακριβώς, ως “δράματα”, ως πρότυπες αφηγήσεις. Ο Rosen, λόγου χάριν, μας προτρέπει να αντιλαμβανόμαστε μία μορφή σονάτας επί τη βάσει μιας πειστικής και, κυρίως, γοητευτικής πλοκής, που επιχειρεί να εντάξει τα τεκταινόμενα σε ένα καλά οργανωμένο σενάριο. Πρόκειται για μία αρχετυπική ιστορία “αναζήτησης και επιστροφής”, που κριτικοί και κοινό δεν έχουν πάψει να επιλέγουν να προσλαμβάνουν ακούγοντας πολλά από τα τονικά έργα. Η διαφορά ανάμεσα σε Tovey, Cone και Rosen και στους Herokoski και Darcy δεν αφορά κυρίως τη διεισδυτικότητα της κριτικής, την αναλυτική ικανότητα ή τη δυνατότητα παρατήρησης και σύνθεσης των δεδομένων, αλλά, περισσότερο, τη συνολική οπτική γωνία, τη θέση από την οποία παρατηρούν και κατανοούν τον κόσμο γενικότερα· θα ήταν δυνατόν να περιγραφεί ως μία αντίθεση ανάμεσα σε μια πιο “ουμανιστική” και μια πιο “τεχνοκρατική” θεώρηση των πραγμάτων. Οι πρώτοι παρουσιάζουν μία συναρπαστική ιστορία, από αυτές που λατρεύουμε να ακούμε και οι οποίες μας επιτρέπουν να (επι)βάλλουμε μια τάξη στην, φαινομενικά, χαοτική πολυπλοκότητα των μουσικών μορφών: η Επανέκθεση μιας μορφής σονάτας θα επιστρέψει στην αρχική τονικότητα και θα εντάξει σε αυτήν όλη τη “δεύτερη θεματική ομάδα”, αν όχι, ενίοτε, και άλλες ιδέες που εκφράστηκαν σε ξένο περιβάλλον. Και, όπως έγραφα παλαιότερα, «ο τελικός θρίαμβος ερχόταν πάντα σαν νίκη της ηθικής τάξης και του ορθού λόγου, και έδινε την αίσθηση του μοιραίου, του αναπόφευκτου: έτσι είναι, διότι έτσι πρέπει να είναι».¹⁶

Αυτό που διακυβεύεται, λοιπόν, σε μία διαμάχη όπου αμφισβητείται η *Αρχή της Σονάτας* είναι, ουσιαστικά, η δυνατότητα της Επανέκθεσης να απαλύνει τις εντάσεις, να ξεπεράσει τις δυσκολίες, να δώσει λύσεις στα προβλήματα που εμφανίστηκαν στην πορεία ενός έργου. Υποστηρίζω ότι η *Αρχή της Σονάτας*, όχι μόνον αποτελεί ένα σημαντικό ερμηνευτικό εργαλείο προσέγγισης και κατανόησης του κλασικού ύφους, αλλά, δυστυχώς, έχει μέχρι τώρα διατυπωθεί και με έναν ιδιαίτερα “συρρικνωμένο” και περιοριστικό τρόπο, που δεν περιγράφει επαρκώς την “επανορθωτική δράση” των Επανεκθέσεων σε όλα τα επίπεδα. Με άλλα λόγια, το ότι τα θέματα από το δεύτερο μισό της Έκθεσης επανέρχονται στην τονική –ή, τουλάχιστον, τα σημαντικότερα τμήματά

¹³ Michael Spitzer, “Sonata Dialogues”, *Beethoven Forum* 14/2, 2007, σ. 174.

¹⁴ Ό.π., σ. 175.

¹⁵ Ό.π., σ. 176-177.

¹⁶ Γιώργος Φιτσιώρης, «Ο λόγος για τη μουσική ως αίτημα ουμανισμού», στο: *Η αξία της μουσικής σήμερα*, Αθήνα: Εκδόσεις Ορφέως / Περιοδικό *Μουσικολογία*, 2003, σ. 112.

τους, αυτά που έχουν οδηγήσει σε κατηγορηματικές πτώσεις μακριά από την αρχική τονικότητα– δεν αποτελεί παρά *μόνον ένα* από τα ζητήματα που καλούνται να αντιμετωπίσουν επιτυχώς οι Επανεκθέσεις – και ιδιαίτερα αυτές του Χάυντν, τον οποίο τιμά αυτός ο επετειακός τόμος. Οι πολυσυζητημένες αναδιατάξεις, παρεμβολές, παραλείψεις ή προσθήκες υλικού στις Επανεκθέσεις του γερμανού συνθέτη έχουν ως στόχο, στη συντριπτική τους πλειονότητα, τη δημιουργία ενός σφιχτοδεμένου συνόλου που θα ολοκληρώσει τη μορφή, τόσο αποφεύγοντας τις ασάφειες, τις αβεβαιότητες και τις παλινδρομήσεις της Έκθεσης, όσο και αντιμετωπίζοντας αποτελεσματικά τις παντός είδους “εκτροπές”, “περιπλοκές” και “παρεκκλίσεις” που μπορεί να εμφανίζονται στην Ανάπτυξη ή, όπως θα δούμε, ακόμα και στην αρχή της ίδιας της Επανέκθεσης.

Λόγου χάριν, φλύαρα και ιδιαίτερα εκτεταμένα “πρώτα θέματα” περικόπτονται δραστικά· “δεύτερα θέματα” που περιπλανώνται αδιάκοπα στην Έκθεση, εμφανίζονται πιο συγκροτημένα, ανακτούν το βηματισμό τους και αναπτύσσονται με πιο αποφασιστικό τρόπο προς την καθοριστική πτώση που θα τα ολοκληρώσει κατηγορηματικά· αλληλουχίες γεγονότων που άρχισαν να αναπτύσσονται στην αρχική ή και σε οποιαδήποτε άλλη τονικότητα και διεκόπησαν ξαφνικά, δημιουργώντας προσδοκίες για τη μελλοντική ολοκλήρωσή τους, συνεχίζονται και “κλείνουν” στην Επανέκθεση, τόσο αρμονικά όσο και μελωδικά· χαρακτηριστικοί τύποι ύφανσης που πρωτοεμφανίστηκαν στην Ανάπτυξη επανέρχονται και πάλι για να ακουστούν στην αρχική τονικότητα· σημαντικές πτώσεις από το δεύτερο μισό της Έκθεσης μετατοπίζονται ρυθμικά, ώστε να ολοκληρώνονται στο ισχυρό αντί για το τρίτο μέρος ενός μέτρου· τονικές δευτερευουσών τονικοτήτων που στην Έκθεση είχαν υπονοηθεί *μόνον* μέσω της δεσπόζουσας τους εμφανίζονται θριαμβευτικά στην Επανέκθεση· ακόμα και ο πλέον ανυπότακτος και διαβρωτικός χρωματισμός εντάσσεται και αφομοιώνεται μέσα στο πλαίσιο της κύριας τονικότητας κ.ο.κ. Όλες αυτές οι “εκκρεμότητες”, και πολλές ακόμα που είναι δυνατόν να ανακύπτουν στην πορεία ενός έργου, «κραυγάζουν την ανάγκη τους για λύση» (για να θυμηθούμε τη δραματική περιγραφή του Rosen) και ο Χάυντν αποδεικνύεται ιδιαίτερα ευαισθητοποιημένος απέναντι σε αυτές τις “απαιτήσεις”. Θα υποστήριζε κανείς ότι ιδιαίτερα το όψιμο έργο του αξιώνει την διατύπωση μιας “διευρυμένης” εκδοχής της *Αρχής της Σονάτας*, σύμφωνα με την οποία οι Επανεκθέσεις των μορφών της σονάτας (και, ορισμένες φορές, οι *Code* που μπορεί να ολοκληρώνουν τη μορφή) συμπεριλαμβάνουν όλες τις “διορθωτικές κινήσεις αποκατάστασης” που περιγράφονται πιο πάνω και πολύ περισσότερες.

Εξετάζοντας πολλά από τα έργα μουσικής δωματίου από τα τέλη της δεκαετίας του 1780 και, κυρίως, από τη δεκαετία του 1790, συνειδητοποιεί κανείς ότι οι Επανεκθέσεις του Χάυντν παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, δεδομένου ότι επιβεβαιώνουν με πολλαπλούς τρόπους τη “διευρυμένη Αρχή της Σονάτας” στην οποία αναφερθήκαμε προηγουμένως. Στα *Κουαρτέτα εγχόρδων* op. 64 αρ. 1, 2, 4, 5 και 6,¹⁷ στα τρία *Κουαρτέτα* op. 71, στα τρία *Κουαρτέτα* op. 74, στα πρώτα τέσσερα από τα έξι *Κουαρτέτα* op. 76 (τα πρώτα μέρη των δύο άλλων δεν είναι καν σε μορφή σονάτας) και

¹⁷ Για το πρώτο μέρος του *Κουαρτέτου* op. 64 αρ. 3 έχει γίνει εκτεταμένη συζήτηση. Ο Rosen εντοπίζει ότι «ένα από τα δεύτερα θέματα δεν εμφανίζεται κατά την Επανέκθεση». Θεωρεί, όμως, πως η *Αρχή της Σονάτας* δεν παραβιάζεται, δεδομένου ότι το θέμα αυτό έχει ήδη εμφανιστεί στην Ανάπτυξη και μάλιστα στην τονική – αν και πρόκειται για την ελάσσονα τονική (βλ. Rosen, *The Classical Style*, ό.π., σ. 73). Αντιθέτως, ο Hepokoski, σε μία εκτεταμένη και λεπτομερή ανάλυση του εν λόγω κουαρτέτου, ανασκευάζει τις απόψεις του Rosen, υποστηρίζοντας –ορθώς, κατά τη γνώμη μου– ότι η εμφάνιση του θέματος στην ελάσσονα τονική στην Ανάπτυξη δεν είναι δυνατόν να θεωρηθεί ως “λύση” αυτού του θέματος στην τονική (βλ. Hepokoski, “Beyond the Sonata Principle”, ό.π., σ. 120-129).

στο *Κουαρτέτο* op. 77 αρ. 2, οι Επανεκθέσεις του πρώτου μέρους, όχι μόνον επαναφέρουν το πλέον σημαντικό “υλικό” του δεύτερου μισού της Έκθεσης στην αρχική τονικότητα, αλλά και “λύνουν” επιτυχώς όλα τα ζητήματα που, με τον έναν ή τον άλλον τρόπο, ανέκυψαν καθ’ όλη τη διάρκεια του μέρους. Το ίδιο συμβαίνει και στα όψιμα *Τρίο για πιάνο, βιολί και τσέλο* Hob. XVI: 8, 11, 18, 20, 21, 24, 27 και 30. Στο πλαίσιο του παρόντος άρθρου, θα παρουσιαστούν λεπτομερώς τρεις χαρακτηριστικές, όσο και εντυπωσιακές περιπτώσεις. Αυτές του *Κουαρτέτου εγχόρδων* op. 71 αρ. 2 (1793) και των *Τρίο για πιάνο, βιολί και τσέλο* Hob. XVI: 24 (1795) και Hob. XVI: 27 (1797).

Θα αρχίσουμε την παρουσίαση από το τελευταίο *Τρίο*, αρ. 27, σε Ντο μείζονα. Στο Παράδειγμα 1 φαίνεται το τέλος του πρώτου θέματος και η αρχή της μετάβασης από την Έκθεση του πρώτου μέρους:

The image displays a musical score for the Trio in D major, Op. 27, No. 27 by Franz Schubert. The score is written for piano, violin, and cello. It is in 3/4 time and D major. The score is divided into three systems. The first system shows the end of the first theme. The second system shows the beginning of the transition. The third system shows the continuation of the transition. Red boxes highlight specific musical passages: a vertical box on the first system, a horizontal box on the second system, and a vertical box on the third system.

Παράδειγμα 1: *Τρίο* αρ. 27, σε Ντο μείζονα, πρώτο μέρος, μμ. 9-14.

Η μετάβαση αρχίζει και πάλι στη Ντο μείζονα με μία νέα, δίμετρη θεματική ιδέα, όπου το δεξί χέρι του πιάνου παίζει για πρώτη φορά σε οκτάβες πάνω σε πεντάλ ντο.

Στη συνέχεια, παρατίθεται ένα απόσπασμα που ακούγεται προς το τέλος της Έκθεσης, μμ. 31-40. Το απόσπασμα αυτό περιλαμβάνει το τελευταίο τμήμα του δεύτερου θέματος, που κλείνει με τέλεια πτώση στη Σολ μείζονα στον τρίτο χρόνο του μ. 36, καθώς και την αρχή του καταληκτικού τμήματος που ξεκινά αμέσως μετά, στον τελευταίο χρόνο του μ. 36.

The image displays a musical score for a Trio in D major, Op. 27, measures 31-40. The score is written for three staves: two for the piano (piano and right hand) and one for the violin. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems. The first system (measures 31-34) shows a piano introduction with a red vertical line at measure 32. The second system (measures 35-38) shows a piano introduction with a red vertical line at measure 36. The third system (measures 39-40) shows a piano introduction with a red vertical line at measure 39. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, f).

Παράδειγμα 2: Τρίο αρ. 27, σε Ντο μείζονα, πρώτο μέρος, μμ. 31-40.

Η Επανεκθεση αρχίζει ξανά στη Ντο μείζονα και, αρχικά, είναι σχεδόν πιστό αντίγραφο της Έκθεσης. Μετά την ολοκλήρωση του πρώτου θέματος, η μετάβαση ξεκινά και πάλι με τη δίμετρη θεματική ιδέα που εμφανίστηκε στο Παράδειγμα 1 –

ακριβώς όπως συνέβαινε και στην Έκθεση (δεν παρατίθεται η παρτιτούρα).¹⁸ Αυτό που παρουσιάζει ενδιαφέρον, όμως, είναι το απόσπασμα που ακούγεται προς το τέλος της Επανεκθέσης και αντιστοιχεί σε αυτό που παρουσιάσαμε στο Παράδειγμα 2, από το τέλος της Έκθεσης, δηλαδή τα μμ. 106-117.

The image displays a musical score for measures 105 through 117. The score is written for piano (p) and violin (v). The piano part is in the lower staves, and the violin part is in the upper staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *fz* (forzando) and *p* (piano). A red vertical line is drawn through the score at measure 106, and a red horizontal line is drawn at measure 111. A red box highlights a specific section of the piano part in measures 109 and 110.

¹⁸ Ας σημειωθεί, όμως, ότι ο Χάυντν έχει ήδη προχωρήσει σε μία “βελτιωτική κίνηση”. Στην Έκθεση, το πρώτο θέμα είχε οδηγηθεί προς μία τέλεια πτώση αλλά, αντ’ αυτής, έφθασε σε μία απατηλή πτώση (μ. 8), για να ξαναπροσπαθήσει και να καταλήξει επιτέλους σε τέλεια πτώση στο μ. 12 (βλ. Παράδειγμα 1). Στην Επανεκθεση, εν τούτοις, το πρώτο θέμα δεν θα χρειαστεί να ξαναπροσπαθήσει: στο όγδοο μέτρο από τη στιγμή που ξεκινά φθάνει “με την πρώτη” σε τέλεια πτώση (μ. 86).



Παράδειγμα 3: Τρίο αρ. 27, σε Ντο μείζονα, πρώτο μέρος, μμ. 105-115.

Ακούμε και πάλι το τελευταίο τμήμα του δευτέρου θέματος, που κλείνει με τέλεια πτώση, τώρα πλέον στην αρχική τονικότητα, Ντο μείζονα. Παρατηρεί κανείς, δε, ότι εδώ η πτώση ολοκληρώνεται στο ισχυρό (μ. 110) αντί για τον τρίτο χρόνο του μέτρου, όπως είχε συμβεί στην Έκθεση. Αυτό που, λογικά, αναμένεται να ακολουθήσει είναι το καταληκτικό τμήμα στην αρχική τονικότητα.

Αντ' αυτού, όμως, ανάμεσα στο τέλος του δευτέρου θέματος και στην αρχή του καταληκτικού τμήματος, ο Χάυντν παρεμβάλλει, για μία ακόμα φορά, τη χαρακτηριστική δίμετρη ιδέα που πρώτο-ακούστηκε στα μμ. 12-14. Αρχικά, η επιλογή αυτή φαίνεται ακατανόητη. Η ιδέα αυτή εμφανίστηκε ήδη δύο φορές (στην Έκθεση και στο αντίστοιχο σημείο της Επανάκθεσης), πάντα στη Ντο μείζονα. Δεν εκφράστηκε ποτέ σε άλλη τονικότητα για να "απαιτεί διόρθωση" στην τονική. Ποιος ο λόγος μίας τρίτης επανεμφάνισής της και μάλιστα σε "λάθος σημείο"; Θεωρώ ότι ο Χάυντν γνωρίζει πολύ καλά ότι απομένει ακόμα μία "δουλειά" να γίνει, μία εργασία που έμεινε "στη μέση": η δίμετρη ιδέα παρέμενε "ανοικτή" και θα πρέπει να ολοκληρωθεί τόσο αρμονικά, όσο και μελωδικά, προτού τελειώσει το μέρος. Πράγματι, η μελωδία του βιολιού και του δεξιού χεριού στο πιάνο δεν θα σταματήσει πλέον στο μ_5 αλλά, μέσω του ρε, θα καταλήξει θριαμβευτικά στο $\nu\tau\omicron_5$, με το μπάσο να υποστηρίζει την ολοκλήρωσή της με μία σαφή τέλεια πτώση στη Ντο. Αφού η Επανάκθεση αποκαταστήσει και αυτή την εκκρεμότητα, θα προχωρήσει στις καταληκτικές ιδέες που θα κλείσουν το πρώτο μέρος με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που συνέβη και στην Έκθεση.

Η δεύτερη περίπτωση που θα εξετάσουμε είναι το πρώτο μέρος από το *Κουαρτέτο εγχόρδων* op. 71 αρ. 2, σε Ρε μείζονα. Στο Παράδειγμα 4 φαίνεται το πρώτο θέμα (μμ. 5-12), που έχει δομηθεί υπό μορφήν παράλληλης περιόδου:



Παράδειγμα 4: Κουαρτέτο op. 71 αρ. 2, σε Ρε μείζονα, πρώτο μέρος, μμ. 5-13.

Στο επόμενο, Παράδειγμα 5, παρουσιάζεται το καταληκτικό τμήμα της Έκθεσης που ακούγεται στη δεσπόζουσα, Λα μείζονα. Ας παρατηρήσουμε ότι το χαρακτηριστικό τετράμετρο θέμα, με το οποίο ξεκινά αυτό το τμήμα, επαναλαμβάνεται δύο φορές (μμ. 39-42 και 43-46).



Παράδειγμα 5: Κουαρτέτο op. 71 αρ. 2, σε Ρε μείζονα, πρώτο μέρος, τέλος Έκθεσης, μμ. 37-52.

Αφού παρεμβληθεί μία σχετικά σύντομη Ανάπτυξη, η Επανέκθεση αρχίζει στον τελευταίο χρόνο του μ. 70 και, αρχικά, αναπτύσσεται στη Ρε μείζονα, όπως ακριβώς και η Έκθεση. Μετά το ηγούμενο της περιόδου του πρώτου θέματος, όμως, η μουσική φαίνεται να “παγώνει”, καθώς βυθίζεται απότομα στο σκοτεινό και δυσοίωνα περιβάλλον της ρε ελάσσονος μέσω ενός επεισοδίου που, είναι μεν εξ ολοκλήρου δομημένο πάνω στο υλικό από την αρχή του πρώτου θέματος, αλλά με τις οκτάβες να εμφανίζονται για πρώτη φορά σε ανιούσα κίνηση – ας σημειωθεί, δε, πως ούτε στην Έκθεση, ούτε στην Ανάπτυξη, είχαν εμφανιστεί ποτέ ίχνη της ρε ελάσσονος. Το επεισόδιο στη ρε ελάσσονα ανακόπτει προς στιγμήν την “ομαλή” ροή των γεγονότων στην Επανέκθεση και μόνον μετά από 5 μέτρα εκνευριστικής στασιμότητας η μουσική θα καταλήξει στη δεσπόζουσα της ρε (μ. 80), η οποία, ύστερα από δύο ακόμα μέτρα, οδηγεί με ένα *crescendo* και πάλι στην τονική της Ρε μείζονος. Βλ. το Παράδειγμα 6:

Παράδειγμα 6: Κουαρτέτο op. 71 αρ. 2, σε Ρε μείζονα, πρώτο μέρος,
αρχή Επανεκθεσης, μμ. 69-83.

Ας δούμε τώρα το καταληκτικό τμήμα της Επανεκθεσης, το αντίστοιχο αυτού που ακούστηκε στο τέλος της Έκθεσης:

The image displays a musical score for Chopin's Nocturne Op. 71 No. 2. The score is written for piano and features a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. A red rectangular box highlights a section of the score from measure 103 to measure 114. Within this highlighted section, there are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *p*, *mf*, *cresc.*, *fz*, and *decresc.*. A red circle is drawn around a specific note in measure 114. The score continues beyond the highlighted section, with measure numbers 120 and 125 visible. The overall layout is typical of a printed musical score, with staves for the right and left hands.

Παράδειγμα 7: Κουαρτέτο op. 71 αρ. 2, σε Ρε μείζονα, πρώτο μέρος, τέλος Επανέκθεσης, μμ. 103-125.

Η χαρακτηριστική τετράμετρη ιδέα, με την οποία ξεκινά αυτό το τμήμα, επαναλαμβάνεται και πάλι δύο φορές (μμ. 104-107 και 108-111), αλλά πλέον στη αρχική Ρε μείζονα. Η Επανέκθεση προχωρά ακριβώς όπως και η Έκθεση μέχρι και το μ. 114. Στο επόμενο μέτρο, όμως, παρεμβάλλεται ένα ακόμα επεισόδιο που, αφ' ενός μεν επαναφέρει τη χαρακτηριστική ύφανση του επεισοδίου σε ρε ελάσσονα από την αρχή της Επανέκθεσης, αφ' ετέρου δε "υποτάσσει" μέσα στο πλαίσιο της κυρίαρχης πλέον Ρε μείζονος τους χρωματικούς φθόγγους φα $\flat$ και σι $\flat$ που υπήρξαν εμβληματικοί της εμβόλιμης ρε ελάσσονος.

Μέχρι τώρα, όσες εκδοχές της Αρχής της Σονάτας έχουν διατυπωθεί, αναφέρονται στη "λύση" στην τονική χαρακτηριστικών ιδεών που ακούστηκαν στην Έκθεση ή, έστω, και επεισοδίων που εμφανίστηκαν στην Ανάπτυξη, πάντα εκτός της αρχικής τονικότητας. Στην περίπτωση του Κουαρτέτου op. 71 αρ. 2 του Χάυντν, η Επανέκθεση αφομοιώνει στην αρχική τονικότητα, λίγο πριν από το τέλος της, τόσο τη χαρακτηριστική ύφανση όσο και τον χρωματισμό που εμφανίστηκαν σε ένα επεισόδιο που ακούστηκε μακριά από τη Ρε μείζονα, όχι στην Έκθεση ή την Ανάπτυξη, αλλά στην αρχή της ίδιας της Επανέκθεσης. Με άλλα λόγια, η μορφή αρνείται να ολοκληρωθεί, εάν δεν εντάξει στην τονική ακόμα και την εκτροπή που είχε, προς στιγμήν, "διαταράξει" την αρχή της Επανέκθεσης, δηλαδή του τμήματος που, εξ ορισμού, λειτουργεί έχοντας ως στόχο την αποκατάσταση της αρχικής τονικότητας.

Αλλά το τέλος της Επανέκθεσης δεν αρκείται μόνον σε αυτό. Μετά από το "διορθωτικό επεισόδιο" των μέτρων 115-118, αρχίζοντας από το μ. 120, επαναλαμβάνει για τρίτη φορά τη χαρακτηριστική τετράμετρη ιδέα που ακούστηκε ήδη δύο φορές στην αρχή του καταληκτικού τμήματος, αυτή τη φορά υποστηριζόμενη από ένα μπάσο που διατρέχει ολόκληρη την κατιούσα κλίμακα της Ρε μείζονος, από το ρε $\flat$ μέχρι το ρε $\natural$.

Και, δεδομένου ότι η πρώτη τετράμετρη ιδέα είχε ολοκληρωθεί με το πρώτο βιολί να καταλήγει στο ρε₆ (μ. 107) και η επανάληψή της το οδήγησε στο ρε₅ του μ. 111, συνειδητοποιεί κανείς ότι η τελευταία πεντάμετρη εμφάνισή της (μμ. 120-124) φέρνει το πρώτο βιολί να κλείνει στο ρε₄ πετυχαίνοντας, τοιουτοτρόπως, μελωδική κατάληξη σε όλα τα ρετζίστρα στα οποία αναπτύχθηκε το πρώτο μέρος.

Η τρίτη και τελευταία περίπτωση που θα εξεταστεί αφορά το *Τρίο* αρ. 24, σε Ρε μείζονα. Στο Παράδειγμα 8 εμφανίζεται το πρώτο θέμα της Έκθεσης, δομημένο υπό μορφήν περιόδου:

The image shows a musical score for three instruments: Violine, Violoncello, and Klavier. The tempo is marked 'Allegro' and the key signature is D major (two sharps). The score is for measures 1 through 14. The Violine part starts with a forte (f) dynamic and has a red bracket under measures 8-9. The Violoncello part also starts with a forte (f) dynamic. The Klavier part has a red circle around a note in measure 10. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (f, p, f_z).

Παράδειγμα 8: *Τρίο* αρ. 24, σε Ρε μείζονα, πρώτο μέρος, μμ. 1-14.

Παρατηρεί κανείς ότι, αν και σαφώς στη Ρε μείζονα, το θέμα δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο φθόγγο μι: ο πρώτος χρωματικός φθόγγος που ακούγεται στο ηγούμενο της περιόδου είναι το ρε# που τονικοποιεί έντονα το μι, αλλά και το επόμενο της περιόδου ξεκινά με μία αλληλουχία γεγονότων που, προς στιγμήν, ηχεί “στη μι ελάσσονα” (μμ. 8-9, με τη μελωδία να κινείται στα χαμηλά του πενταγράμμου, αρχίζοντας από το μι₄). Φυσικά, η έντονα τονικοποιημένη συγχорδία της μι ελάσσονος λειτουργεί εδώ ως II στη Ρε μείζονα, με την τονική της οποίας ολοκληρώνεται το θέμα στο ισχυρό του μ. 13.

Στο Παράδειγμα 9, εμφανίζεται ένα τμήμα από το μέσον της Ανάπτυξης του πρώτου μέρους:

Παράδειγμα 9: Τρίο αρ. 24, σε Ρε μείζονα, πρώτο μέρος, Ανάπτυξη, μμ. 96-108.

Βρισκόμαστε πλέον σε ένα ιδιαίτερα μετατροπικό περιβάλλον που φαίνεται να οδηγεί προς την τονικότητα της μι ελάσσονος, η τονική της οποίας εμφανίζεται όντως στο μ. 100, με το δεξί χέρι του πιάνου και το βιολί να παίζουν στα ψηλά του πενταγράμμου, αρχίζοντας από το σολ₅. Ακούγεται για μία ακόμα φορά η αρχή του πρώτου θέματος που έχει κυριαρχήσει μέχρι στιγμής σε όλη την Ανάπτυξη, και ξεκινά μία διαδοχή στη μι ελάσσονα, εντυπωσιακά ίδια με αυτή που εμφανίστηκε στα μμ. 8-9 (αν και μία οκτάβα ψηλότερα), η οποία δημιουργεί αναμονές για την ολοκλήρωση μίας πλήρους ακολουθίας γεγονότων στην τονικότητα αυτή. Παρ' όλα αυτά, η πορεία προς μία πτώση στη μι "μένει στη μέση", η διαδοχή διακόπτεται απότομα, όσο και ανεξήγητα, και μία εκτεταμένη παύση που διαρκεί 5 ολόκληρους χρόνους –η μεγαλύτερης διάρκειας παύση που εμφανίζεται σε όλο το Τρίο αρ. 24– κάνει αυτή τη διακοπή ακόμα πιο αισθητή, σχεδόν "ακουστή", προκαλώντας ιδιαίτερη αμηχανία. Μετά την εντυπωσιακή παύση και χωρίς να μπορεί να ανιχνεύσει κανείς το παραμικρό ίχνος συνέχειας, η Ανάπτυξη αρχίζει μια νέα ακολουθία γεγονότων (και πάλι με την αρχή του πρώτου θέματος), ως εάν να ξεκινά "από μηδενική βάση", σε μία νέα τονικότητα, η οποία φαίνεται να έρχεται "από το πουθενά", τη μι ελάσσονα, και αυτή τη φορά ολοκληρώνει τη φράση με τέλεια

πτώση στη σι (μ. 106). Θεωρώ ότι ο Χάυντν, όχι μόνον διακόπτει ξαφνικά τη διαδοχή στη μι ελάσσονα, αλλά, μέσω της ακατανόητης και εκτεταμένης παύσης που παρεμβάλλει αλλά και της αναπάντεχης σι ελάσσονος στην οποία συνεχίζει η Ανάπτυξη, επιδιώκει να βιώσουν έντονα οι ακροατές του αυτή τη διακοπή και την εντυπωσιακή ασυνέχεια στη ροή των γεγονότων που, ούτως ειπείν, αποτελεί την κορυφαία στιγμή της Ανάπτυξης.¹⁹

Ας εξετάσουμε τώρα την Επανέκθεση του πρώτου μέρους, η οποία είναι, αρχικά, πανομοιότυπη με την Έκθεση. Στο Παράδειγμα 10, παρουσιάζεται μόνον το επόμενο της αρχικής περιόδου (το ηγούμενο έχει παραμείνει ακριβώς ίδιο) και η συνέχειά του, μέχρι το μ. 142:

Παράδειγμα 10: Τρίο αρ. 24, σε Ρε μείζονα, πρώτο μέρος, Επανέκθεση, μμ. 126-142.

Το πρώτο θέμα ολοκληρώνεται και πάλι με τέλεια πτώση στη Ρε μείζονα (μ. 133). Εντελώς αναπάντεχα, εν τούτοις, η μουσική, χωρίς “να πάρει ανάσα” και με ιδιαίτερη

¹⁹ Μία εξίσου εντυπωσιακή ασυνέχεια στη ροή των γεγονότων έχουν ήδη βιώσει οι ακροατές στην Έκθεση (μμ. 29-32, δεν παρατίθεται η παρτιτούρα), όπου, μετά από μία εκτεταμένη δεσπόζουσα της αρχικής Ρε μείζονος, η αρχή του πρώτου θέματος ακούγεται και πάλι αλλά στην απρόσμενη τονικότητα της Φα μείζονος, για να διακοπεί απότομα έπειτα από λιγότερα από 2 μέτρα!

ένταση, συνεχίζει με μια ακολουθία γεγονότων στη μι ελάσσονα, η οποία φαίνεται να ξεκινά *in medias res*, μέσω μιας τριπλής εμφατικής επανάληψης του φθόγγου ρε#5, τόσο στο πιάνο, όσο και στο βιολί, και καταλήγει λίγο μετά με τέλεια πτώση στη μι (μ. 136). Όπως εγώ το αντιλαμβάνομαι, η Επανέκθεση του *Τρίο* αρ. 24 θεωρεί “καθήκον” της να ολοκληρώσει την ακολουθία γεγονότων, η οποία είχε ξεκινήσει στη μι ελάσσονα στο μέσον της Ανάπτυξης και παρέμεινε “ανοικτή”. Το Παράδειγμα 11 παρουσιάζει μία ολοκληρωμένη φράση στη μι ελάσσονα, η αρχή της οποίας ακούστηκε στα μμ. 100-101, ενώ η συνέχεια και το τέλος της δεν εμφανίστηκαν παρά 32 μέτρα αργότερα (!), στα μμ. 133-136 (οι φθόγγοι εντός παρενθέσεως δεν ακούγονται στην πραγματικότητα· απλώς συνδέουν λογικά τα δύο, αποκομμένα μεταξύ τους, τμήματα μίας και μόνης φράσης).



Παράδειγμα 11: *Τρίο* αρ. 24, σε Ρε μείζονα, πρώτο μέρος, διακοπτόμενη φράση στη μι ελάσσονα.

Πρόκειται για μία εντυπωσιακή περίπτωση “αποκατάστασης” στην Επανέκθεση μιας μορφής σονάτας του Χάυντν: μία “ιστορία” στη μι ελάσσονα, την αρχή της οποίας υπαινίχθηκε η Έκθεση στο χαμηλό ρετζίστρο και επανέλαβε η Ανάπτυξη στο “σωστό” ρετζίστρο, αυτονομημένη πλέον από την αρχική τονικότητα, Ρε μείζονα, παραμένει ανολοκλήρωτη μέχρι την Επανέκθεση, η οποία “ξαναπιάνει το νήμα” από εκεί που είχε διακοπεί η “ιστορία” και τη φέρνει αποτελεσματικά σε αίσιο πέρας. Παρασυρμένο, μάλιστα, από την τέλεια πτώση στη μι ελάσσονα, το πιάνο αισθάνεται πλέον απολύτως εξοικειωμένο με αυτό το περιβάλλον και αρχίζει ένα *μπάσο του Alberti* (μ. 136) που, για το κλασικό ύφος, σαφώς υποδηλώνει σιγουριά, ασφάλεια και απρόσκοπτη ροή των πραγμάτων. Η μελωδία, με τη σειρά της, αισθάνεται ότι πατά σε σταθερό έδαφος και με χαρακτηριστική άνεση αρχίζει να εκφράζεται και πάλι στη μι, χρησιμοποιώντας την πτωτική μελωδική φόρμουλα των μμ. 135-136.

Είναι ιδιαίτερα εντυπωσιακό το γεγονός ότι, σε ένα έργο στη Ρε μείζονα, η μουσική, πέρα από κάθε προσδοκία, αμέσως μετά την ολοκλήρωση του πρώτου θέματος στην Επανέκθεση, επιμένει στη “λάθος τονικότητα” της μι ελάσσονος. Όχι για πολύ, όμως. Μετά από τέσσερα μέτρα, το *μπάσο του Alberti* σταματά, λες και το κομμάτι συνειδητοποιεί ξαφνικά ότι όλη αυτή η δραστηριότητα λαμβάνει χώρα πολύ αργά, σε “λάθος χρόνο”. Μέσα σε έναν καταγισμό δεκάτων έκτων, τη συγχορδία της μι ελάσσονος του μ. 140 διαδέχεται η δεσπόζουσα της Ρε μείζονος, η οποία οδηγεί θριαμβευτικά στην τονική της Ρε (μ. 142), για να αποδειχθεί πως τα γεγονότα στα εμβόλιμα μμ. 133-140, δηλαδή η συνέχιση της “ιστορίας” στη μι ελάσσονα και ότι ακολούθησε, εντάσσονται στο πλαίσιο μιας κυρίαρχης Ρε μείζονος.

Όπως ήδη αναφέρθηκε, εξετάζοντας και μόνον τα όψιμα έργα μουσικής δωματίου του, μπορεί κανείς να βρει πολλά ακόμα εντυπωσιακά παραδείγματα “επανορθωτικής δράσης” στις Επανεκθέσεις του Χάυντν. Είναι αυτή η συχνότατα επανερχόμενη συνθετική πρακτική που μας επιτρέπει να αναφερόμαστε σε μία “διευρυμένη εκδοχή” της *Αρχής της Σονάτας*, γνωρίζοντας πολύ καλά, φυσικά, πως αυτή η αρχή δεν καλύπτει –δεν είναι δυνατόν να καλύπτει– το συνολικό όψιμο ρεπερτόριο του Χάυντν, στα έργα του οποίου οι εκπλήξεις περιμένουν τον αναλυτή κυριολεκτικά σε κάθε βήμα, θέτοντας

εν αμφιβόλω, αν όχι και αναιρώντας, προηγούμενες διαπιστώσεις και γενικά συμπεράσματα· γνωρίζοντας, δηλαδή, πως είναι μάταιο, αν όχι και αντιεπιστημονικό, να επιδιώκει κανείς τη διατύπωση ενός γενικού νόμου, που να είναι σε θέση να εξηγήσει όλες τις περιπτώσεις ανεξαιρέτως.

Δεν είναι μάταιο, εν τούτοις, να επιχειρεί κανείς να εντοπίσει συγκεκριμένες τάσεις και συνήθειες ανά συνθέτη και ανά εποχή. Κλείνοντας το προαναφερθέν άρθρο του, ο Hepokoski ισχυρίζεται πως οι (λίγες) «προβληματικές συνθέσεις» στις οποίες αναφέρεται αποτελούν «[...] περιπτώσεις ενός ευρύτερου φαινομένου που έχω αποκαλέσει *επανεκθεση που δεν δίνει λύση*, μιας εντυπωσιακής αποδόμησης της σονάτας που θα ασκήσει επιρροή σε μεταγενέστερους [συνθέτες]».²⁰ Το «ευρύτερο φαινόμενο» στο οποίο αναφέρεται ο Hepokoski, ωστόσο, αποτελεί “σταγόνα στον ωκεανό” του ρεπερτορίου των τελευταίων δεκαετιών του 18ου και των αρχών του 19ου αιώνα και, κατά κανέναν τρόπο, δεν δίνει τον τόνο. Το παρόν κείμενο, αντίθετα, επιχειρεί να εντοπίσει και να σχολιάσει ένα άλλο φαινόμενο, εκφάνσεις του οποίου δεν έχουν περιγραφεί ούτε από τους υπέρμαχους, ούτε από τους πολέμιους της *Αρχής της Σονάτας*· ένα φαινόμενο που εμφανίζεται με σαφώς μεγαλύτερη συχνότητα στα έργα των συνθετών αυτής της περιόδου (και ιδιαίτερα στα έργα του Χάυντν και, δευτερευόντως, του Μπετόβεν): την *Επανεκθεση που δίνει λύσεις* – όχι μόνον τη “λύση στην τονική” του δεύτερου μισού της Έκθεσης, αλλά και την αποκατάσταση της οποιασδήποτε εκκρεμότητας έχει παραμείνει από τα προηγούμενα τμήματα ενός μέρους σε μορφή σονάτας.

²⁰ Βλ. Hepokoski, «Beyond the Sonata Principle», ό.π., σ. 149 (η έμφαση ανήκει στο πρωτότυπο). Στη συνέχεια του κειμένου, ο Hepokoski γράφει για τις επανεκθέσεις του Σούμπερτ, «τα φαινομενικά δευτερεύοντα θέματα των οποίων ορισμένες φορές δεν ηχούν ποτέ στην τονική». Την έννοια της “επανεκθεσης που δεν δίνει λύση” αναπτύσσει ο συγγραφέας σε ένα άλλο κείμενό του, το “Back and Forth from *Egmont*: Beethoven, Mozart, and the Nonresolving Recapitulation”, *19th-Century Music* 25/2-3, 2002, σ. 127-154.

Παράδοση και νεωτερισμός στη συνθετική δημιουργία του Georg Friedrich Händel

Εύη Νίκα-Σαμψών

Στην ιστοριογραφία της μουσικής και την έρευνά της ο Γκέοργκ Φρήντριχ Χαίντελ¹ λειτούργησε εξ υπαρχής ως αντίποδας του συγχρόνου του Γιόχαν Σεμπάστιαν Μπαχ και εξετάστηκε ως προς το σύνολο του έργου του, αλλά και ως προς τα μεμονωμένα ιδιώματα, είτε σε σύγκριση, είτε σε αντιπαράθεση με το όνομα Μπαχ,² εφόσον και οι δύο υπέρτατοι δημιουργοί του ύστερου μπαρόκ σφράγισαν με τις συνθέσεις τους την κορύφωση μιας ιστορικής εποχής και έθεσαν τα αδιαμφισβήτητα θεμέλια ανάπτυξης της μουσικής γραφής στις μετέπειτα γενιές συνθετών. Ο Χαίντελ, έχοντας ως αφετηρία προέλευσης και παράδοσης τη Γερμανία και διαπλάθοντας τα μουσικά ιδιώματά του μέσα από τις εμπειρίες του στο χώρο της σκηνικής δραματουργίας, αλλά και μέσα από τους κανόνες του δράματος, ακολούθησε μια ιδιαίτερη πορεία ανέλιξης, καθώς αφομοίωσε στη μουσική του γλώσσα περισσότερα εθνικά στοιχεία από την ιταλική και γερμανική παράδοση και αφοσιώθηκε περισσότερο στην ιταλική όπερα, η οποία υπήρξε και το κατεξοχήν είδος μουσικής έκφρασης κατά τα πρώτα χρόνια της σταδιοδρομίας του. Μολονότι ενσωμάτωσε διάφορα ετερόκλητα στοιχεία στη μουσική του, καθιερώθηκε σύμφωνα με τους περισσότερους μελετητές ως ο δημιουργός του αγγλικού ορατορίου, ή σχεδόν αποκλειστικώς ως ο επιφανέστερος Άγγλος συνθέτης του 18^{ου} αιώνα. Πέρα όμως από τις εθνικές τάσεις κατάταξης του Χαίντελ στη μουσική παράδοση της Γερμανίας, της Αγγλίας ή της Ιταλίας, αποβαίνει κοινή παραδοχή στην πλειονότητα των εκάστοτε μελετητών η διαπίστωση της παγκοσμιότητας (Universalität)³ του μεικτού ύφους του και διασταυρώνεται επανειλημμένως η εν γένει αποδεκτή παράμετρος του δραματικού-θεατρικού χαρακτήρα που διέπει τα περισσότερα έργα του, ασχέτως αν πρόκειται για συνθέσεις κοσμικού ή θρησκευτικού περιεχομένου.

Ως προς το είδος της όπερας, με το οποίο ο Χαίντελ ασχολήθηκε συστηματικά από τα πρώτα χρόνια της συνθετικής του δημιουργίας έως το 1738 περίπου, έτος κατά το οποίο έπαυσε η λειτουργία της τρίτης Ακαδημίας Όπερας στο Λονδίνο, αξίζει να σημειωθεί, ότι οι όπερές του απέκτησαν στο σύνολό τους μία γεωγραφική και ιστορική διάσταση. Μολονότι στην Ευρώπη του 18^{ου} αιώνα η πρακτική του Χαίντελ στο πεδίο της opera seria ήταν εν μέρει μια απομονωμένη συνθετική διεργασία, προσαρμοσμένη στις απαιτήσεις των εκάστοτε θεσμικών και κοινωνικών πλαισίων δημιουργίας της, με την πάροδο του χρόνου αναπτύχθηκε μιας ιστορικής σημασίας επένεργεια, η οποία

¹ Βλ. Anthony Hicks, «Handel, George Frideric», *Grove Music Online. Oxford Music Online*, 5.8.2009, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40060>.

² Βλ. Silke Leopold, «Vom Unsinn des Vergleichs» και Siegbert Rampe, «Aus der Werkstatt Von Händel und Bach: Ein Vergleich», Siegbert Rampe (επιμ.), *Georg Friedrich Händel und seine Zeit*, Laaber-Verlag, Laaber 2009, σ. 282-297.

³ Βλ. Anna Amalie Abert, *Geschichte der Oper*, Bärenreiter – J. B. Metzler, Κάσσελ, Στουτγάρδη και Βαϊμάρη 1994, σ. 330.

γίνεται καταφανής τον 20^ο αιώνα, κατά τον οποίο οι παραστάσεις και ηχογραφήσεις των οπερών του Χαίντελ υπερτερούν - σύμφωνα με τις υπάρχουσες καταγραφές- κάθε άλλου συνθέτη πριν από τον Μότσαρτ· ωστόσο, βάσει των καταγεγραμμένων μελετών, η ιστορία της υποδοχής των οπερών του διαμοιράζεται σε πολλά έθνη και ομάδες ενδιαφερόντων. Οι 42 όπερες του Χαίντελ, στις οποίες συμπεριλαμβάνονται και τα πιο σύντομα δραματικά είδη, όπως το *pasticcio*⁴ ή *pastortale*, δημιουργήθηκαν κατά το διάστημα 1704-1740 για τις όπερες του Αμβούργου, του Αννόβερου, της Φλωρεντίας, της Βενετίας και, κατά κύριο λόγο, του Λονδίνου και αφομοίωσαν οπωσδήποτε ετερόκλητα στοιχεία και διαφορετικές υφολογικές τάσεις, αν τις αξιολογήσει κανείς υπό το πρίσμα μιας ιστορικής ευρωπαϊκής συσχέτισης και θεώρησης. Σαφώς στο σύνολό τους δεν ανταποκρίθηκαν όλες σε έναν συγκεκριμένο τύπο όπερας, ούτε υιοθέτησαν τα ίδια στερεότυπα μουσικοδραματουργικά μοτίβα, κυρίως αν λάβει κανείς υπόψη τις επικρατούσες συνθήκες παραγωγής στις διάφορες όπερες της αυλής ή τα δημόσια θέατρα. Στο ρεπερτόριο της Όπερας του Αμβούργου (Theater am Gänsemarkt), όπου εγκαταστάθηκε ο Χαίντελ το 1703, επικρατούσαν μεικτές τάσεις ως προς τη γλώσσα και το ύφος, προσαρμοσμένες περισσότερο στις προτιμήσεις του διευθυντή της, Reinhard Keiser (1674-1739):⁵ ο βενετσιάνικος τύπος όπερας αλλά εν γένει τα μουσικοδραματικά πρότυπα της βόρειας Ιταλίας κυριαρχούσαν στις παραγωγές όπερας και συνδυάζονταν ωστόσο με δημιουργίες της τοπικής αυλικής παράδοσης του Braunschweig-Wolfenbüttel, του Weissenfels, του Αννόβερου, της Δρέσδης και του Βερολίνου. Το ρεπερτόριο εκτός από τα ιταλικά έργα, περιελάμβανε όπερες του Reinhard Keiser, του Ruggiero Fedel Fedeli, του Giovanni Bononcini, του Attilio Ariosti, του Agostino Steffani, του Pietro Torri ή αλλιώς Johann Hugo von Wilderer. Υπό αυτές τις συνθήκες των μεικτών επιρροών, στην Όπερα του Αμβούργου παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά οι όπερες *Αλμίρα*, *Νέρων*, *Φλορίντο* και *Δάφνη* (*Almira*, *Nero*, *Florindo e Dafne*). Οι φιλικές σχέσεις του Χαίντελ με τον Johann Mattheson και η αμοιβαία εκτίμηση συνέβαλαν στην καθιέρωσή του στην Όπερα του Αμβούργου. Στην επιρροή του Mattheson οφείλεται επίσης και η στροφή του Χαίντελ στην ιταλική opera seria.

Στην Ιταλία, κατά την περίοδο 1706-1710⁶ ο Χαίντελ επισκέφτηκε τη Φλωρεντία, τη Ρώμη, τη Βενετία και τη Νάπολη, όπου παρουσίασε τις πρώτες του συνθέσεις: τα ορατόρια *Η Ανάσταση* (*La Ressurezione*), *Ο Θρίαμβος του χρόνου και της αλήθειας* (*Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*), ιταλικές και λατινικές καντάτες, τις σερενάτες *Άκας* και *Γαλάτεια* και *Απόλλων* και *Δάφνη* και την όπερα *Αγγριπίνα*.

Εκτός από τα μορφολογικά και δραματουργικά πρότυπα της ιταλικής όπερας, ο Χαίντελ μελέτησε επίσης τα ιταλικά ορατόρια του Giacomo Carissimi (1605-1674)⁷ και

⁴ Βλ. Curtis Price, «Pasticcio», *Grove Music Online. Oxford Music Online*, 7.4.2010, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21051>.

⁵ Reinhard Keiser (1674-1739), Γερμανός συνθέτης που καθιερώθηκε κυρίως για τις όπερες που έγραψε για την Όπερα του Αμβούργου (Theater am Gänsemarkt)· έπαιξε καθοριστικό ρόλο για την ανάπτυξη της όπερας του μαρόκ στη Γερμανία και επηρέασε τον Χαίντελ στον τομέα της όπερας. Αναφέρονται ενδεικτικά τα έργα: *Procris und Cephalus*, *Adonis*, *Janus*, *Iphigenia*, *Masagniello*, *Claudius*, *Nebucadnezar*, *Fredegunda*, *Tomyris*, *Circe*, *La forza della virtù*, *Ulysses*, *Jodelet*. Βλ. John H. Roberts, «Keiser, Reinhard», *Grove Music Online. Oxford Music Online*. 6.8.2009, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14833>.

⁶ Βλ. Hans Joachim Marx, «Leben und Werk», στο Siegbert Rampe (επιμ.), *Georg Friedrich Händel und seine Zeit*, Laaber-Verlag, Laaber 2009. σ. 70-78.

⁷ Giacomo (Jacomo) Carissimi, (1605-1674). Ιταλός συνθέτης εκκλησιαστικής μουσικής που έδρασε κυρίως στη Ρώμη. Ο συνθέτης του (λειτουργίες, μοτέτα, καντάτες και ορατόρια) θεωρήθηκαν πρότυπα μουσικής υφής κατά τον 17^ο αιώνα που επηρέασαν τους δημιουργούς της βόρειας Ευρώπης, ενώ αρκετοί θεωρητικοί και ιστορικοί, όπως οι Kircher, Hawkins, Burney αφιέρωσαν εκτενείς αναφορές στο

την πολυφωνική τεχνοτροπία της ρωμαιοκαθολικής εκκλησίας. Στη Βενετία συνδέθηκε φιλικά με τον δεξιότηχη του τσέμπαλου Domenico Scarlatti (1685-1757) και συναντήθηκε με τον Antonio Caldara (1670-1736), τον μετέπειτα αρχιμουσικό και συνθέτη της αυλής της Βιέννης. Ωστόσο, η πιο σημαντική γνωριμία ήταν με τον συνθέτη Agostino Steffani (1654-1728),⁸ ο οποίος είχε καθιερωθεί εκείνη την εποχή σε όλη την Ευρώπη, όχι μόνον εξαιτίας των μουσικοδραματουργικών νεωτερισμών του στην όπερα, αλλά και χάρη στα καθήκοντα που ασκούσε ως πολιτικός και διπλωμάτης. Με τη μεσολάβηση του Αγκοστίνου Στεφάνι, ο Χαίντελ ανέλαβε στις 16 Ιουνίου 1710 τα καθήκοντα του αρχιμουσικού στην αυλή του πρίγκιπα Γεωργίου Λουδοβίκου του Ανοβέρου, του μετέπειτα βασιλιά Γεωργίου Α' της Αγγλίας.

Στις αρχές του 18^{ου} αιώνα, είχε παρατηρηθεί στο Λονδίνο μία προσπάθεια καθιέρωσης της ιταλικής όπερας, παρά τις αντιδράσεις ορισμένων θεωρητικών και κριτικών, όπως του John Denis και του Joseph Addison (1672-1719). οι παραγωγές καταρχάς αγγλικών οπερών κατά τον ιταλικό τρόπο ("after the Italian Manner"), αλλά και η παρουσίαση των *drammi per musica* του Alessandro Scarlatti και του Giovanni Bononcini (*Camilla*, 1706) και του Francesco Mancini προλείαναν το έδαφος για την σταδιακή εισαγωγή και καθιέρωση της ιταλικής όπερας στο Λονδίνο. Ύστερα από πρόσκληση, ο Χαίντελ παρουσίασε εκεί στις 24 Φεβρουαρίου 1711 την όπερα *Rinaldo*, η οποία έμελλε να αλλάξει ολοκληρωτικά την πορεία ανέλιξής του, καθώς η ζωντάνια και γλαφυρότητα της μουσικής της εξασφάλισε την επιτυχία και τον ενθουσιασμό του αγγλικού κοινού. Ανάμεσα στους υποστηρικτές που συνέβαλαν στην καθιέρωση του Χαίντελ στο αγγλικό κοινό, περιλαμβάνονταν και τα ονόματα του προστάτη των τεχνών, Λόρδου Μπέρλινγκτον, του διευθυντή του βασιλικού θεάτρου στο Haymarket, Aaron Hill (1685-1750),⁹ καθώς και του Johann Jacob Heidegger (1666-1749).¹⁰

Κατά τα πρώτα χρόνια της εκεί εγκατάστασής του στο Λονδίνο ο Χαίντελ συνέθεσε έργα, η θεματολογία των οποίων είχε απασχολήσει προγενέστερους συνθέτες, όπως τα έργα *Il Pastor fido*, *Teseo*, και *Amadigi*.¹¹ οι δύο τελευταίες απομακρύνθηκαν εμφανώς από το δραματουργικό πρότυπο του *dramma per musica* και ανταποκρίθηκαν περισσότερο στα πρότυπα της *tragédie lyrique* του Lully, καθώς είχαν προηγηθεί οι γαλλικές εκδοχές του ιδίου θέματος: οι εκδοχές του Jean Baptiste Lully, *Thésée*, 1675 και του André Cardinal Destouches (1672-1749, *Amadis de Grèce*, 1699).

έργο του. Βλ. Andrew V. Jones, «Carissimi, Giacomo», *Grove Music Online. Oxford Music Online*, 6.8.2009, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04932>.

⁸ Agostino Steffani (1654-1728). Σημαντικός συνθέτης ιταλικής όπερας που σπούδασε στην Πάντοβα και έδρασε στη Βενετία, τη Ρώμη, το Μόναχο και το Αμβούργο, επηρεάζοντας με τις όπερές του αρκετούς συνθέτες στη Γερμανία αλλά και την υπόλοιπη Ευρώπη. Έγραψε μεταξύ άλλων τις όπερες: *Solone*, *Servio Tullio*, *Alarico*, *Henrico Leone*, *Orlando generoso*, *Arminio* και *Tassilone*. Βλ. Colin Timms, «Steffani, Agostino», *Grove Music Online. Oxford Music Online*. 6.8.2009.

⁹ Aaron Hill (1685-1750). Συγγραφέας, δραματουργός και θεατρικός παραγωγός, ο οποίος ανέλαβε τη διεύθυνση του θεάτρου Haymarket, από την οποία όμως παραιτήθηκε το 1711. Συνέβαλε στην παρουσίαση της πρώτης ιταλικής όπερας στο Λονδίνο *Rinaldo*. Βλ. Robert D. Hume, «Hill, Aaron», *The New Grove Dictionary of Opera*. Stanley Sadie (ed.). *Grove Music Online. Oxford Music Online*. 6.8.2009, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/0002860>.

¹⁰ Johann Jacob Heidegger (1666-1749). Ιμπρεσάριος ελβετικής καταγωγής, ο οποίος εγκαταστάθηκε στο Λονδίνο το 1707, όπου παρέμεινε ως το θάνατό του. Η επιρροή του στους καλλιτεχνικούς κύκλους και κυρίως στο χώρο της όπερας ήταν ισχυρή. Συνεργάστηκε με τον Χαίντελ κυρίως κατά το διάστημα 1729-1734. Βλ. Winton Dean, «Heidegger, John Jacob», *Grove Music Online. Oxford Music Online*, 6.8.2009, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12672>.

¹¹ Winton Dean/ John Merrill Knapp, *Handel's Operas 1704-1726*, Οξφόρδη 1987, σ. 273-297.

Η ίδρυση της Βασιλικής Ακαδημίας Μουσικής. Α' περίοδος: 1719-1728

Το 1719 ιδρύθηκε στο Λονδίνο με έγκριση του βασιλιά Γεωργίου Α' η Βασιλική Ακαδημία Μουσικής. Ο Χαίντελ, μαζί με τους Ιταλούς συνθέτες Attilio Ariosti¹² (1666-1729) και Giovanni Bononcini¹³ (1670-1747), ανέλαβαν τη μουσική διεύθυνση της Βασιλικής Ακαδημίας, η οποία έμελλε να στεγάσει τις ιταλικές όπερές του. Από το 1719 ως το 1726 συνέθεσε συνολικά 14 νέες όπερες, μεταξύ άλλων, τις: *Ρανταμίστο*, *Αδμητος*, *Αλέξανδρος*, *Ιούλιος Καίσαρας*, *Ταμερλάνος*, *Ροντελίντα* και *Φλάβιος* (*Radamisto*, *Admeto*, *Alessandro*, *Giulio Cesare*, *Tamerlano*, *Rodelinda*, και *Flavio*).¹⁴ Στις παραστάσεις αυτές συμμετείχαν οι πιο διάσημοι Ιταλοί τραγουδιστές όπερας της εποχής εκείνης, όπως οι: Francesco Bernardi, γνωστός και ως Senesino, Francesca Cuzzoni, Gaetano Berenstadt, Faustina Bordoni.

Εξαιτίας οικονομικών και οργανωτικών δυσχερειών, η Βασιλική Ακαδημία Μουσικής διαλύθηκε το 1728. Τον ίδιο χρόνο παρατηρήθηκε στην Αγγλία μια αντιδραστική κίνηση κατά της ιταλικής opera seria, μέσω της οποίας οι συνθέτες και το κοινό απαίτησαν την καθιέρωση ενός αγγλικού μουσικού δράματος, βασισμένου στην αγγλική λογοτεχνική και μουσική παράδοση. Η όπερα του ζητιάνου (*The beggar's opera*) σε κείμενο του John Gay και μουσική του John Christopher Pepush (1667-1752)¹⁵ ήταν η πρώτη διαμαρτυρία της κίνησης αυτής. Επιπλέον, η ίδρυση της «Όπερας της αριστοκρατίας» (*Opera of the Nobility*) το 1733, που είχε και πολιτικές προεκτάσεις, λειτούργησε εις βάρος κάθε φιλόδοξου προγραμματισμού.

Παρά το αρνητικό κλίμα, ο Χαίντελ επιδίωξε να ανανεώσει τις παραστάσεις όπερας, αναζητώντας νέους ερμηνευτές στην Ιταλία. Επιστρέφοντας στο Λονδίνο ίδρυσε την δεύτερη Ακαδημία Μουσικής, στο πλαίσιο της οποίας παρουσιάστηκαν οι όπερές του *Παρθενόπη*, *Πώρος*, *Αέτιος*, *Σωσάρμης* και *Ορλάνδος* (*Partenope*, *Porro*, *Ezio*, *Sosarme* και *Orlando*).¹⁶ Συγχρόνως, κατά το διάστημα εκείνο (1729-1733) ο Χαίντελ ασχολήθηκε με συνθέσεις ορατορίων, ολοκληρώνοντας τα έργα *Εσθήρ*, *Δεββώρα* και *Αθαλία*. Το 1733 διαλύθηκε και η δεύτερη Ακαδημία Όπερας, προφανώς εξαιτίας οικονομικών και καλλιτεχνικών δυσχερειών.

Εντούτοις, ο συνθέτης επιδίωξε για μια ακόμη φορά να μεταπείσει το αγγλικό κοινό και τις προτιμήσεις του, ιδρύοντας το 1734 την τρίτη Ακαδημία Όπερας, η λειτουργία της οποίας διήρκεσε έως το 1738. Κατά το διάστημα αυτό ο Χαίντελ παρουσίασε τις όπερες *Αριάδνη*, *Αριοντάντε*, *Αρμίνιος*, *Βερενίκη*, *Ιουστίνος*, *Φαραμόντο* και *Ξέρξης* (*Arianna*, *Ariodante*, *Arminio*, *Berenice*, *Giustino*, *Faramondo* και *Serse*). Ύστερα από την αρνητική υποδοχή που επεφύλαξε το κοινό στα ιταλικά έργα, η περίοδος της ιταλικής opera seria είχε παρέλθει οριστικά για τον Χαίντελ, παρά τις μεμονωμένες προσπάθειες ανανέωσης και αναδιάρθρωσής της που επιχείρησε αργότερα με τις όπερες *Υμέναιος* (*Imeneo*, 1740) και *Δηιδάμεια* (*Deidamia*, 1741).

Από υφολογική και δραματουργική άποψη η οπερική τέχνη του Χαίντελ εντάχτηκε εν γένει στα δεδομένα πρότυπα της ιταλικής παράδοσης, δίχως ωστόσο να σημαίνει ότι

¹² Lowell Lindgren, «Ariosti, Attilio», *Grove Music Online. Oxford Music Online*, 21.11.2009, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01241>.

¹³ Lawrence E. Bennett and Lowell Lindgren, «Bononcini», *Grove Music Online. Oxford Music Online*, 21.11.2009, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40140pg2>.

¹⁴ Βλ. Winton Dean/ John Merrill Knapp, *Handel's Operas 1704-1726*, Οξφόρδη 1987, σ. 298-323.

¹⁵ Βλ. Malcolm Boyd, «Pepusch, Johann Christoph», *Grove Music Online. Oxford Music Online*, 7.4.2010, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21274>.

¹⁶ Βλ. Winton Dean, *Handel's Operas 1726-1741*, εκδ. The Boydell Press, Woodbridge 2006, σ. 274-284.

υιοθέτησε κατά γράμμα τις συνθετικές πρακτικές των Ιταλών ομότεχνών του ως προς την υφή και το περιεχόμενο. Τα *drammi per musica* του Χαίντελ στηρίχτηκαν σε διάφορα δραματικά πρότυπα· η ποικιλομορφία του περιεχόμενου τους οφείλεται στη διαφορετική προέλευση του μύθου ή της ιστορίας που διαπραγματεύεται το λιμπρέτο και είναι προφανώς συνυφασμένη με την ιστορική εξέλιξη του λιμπρέτου της εποχής εκείνης. Ωστόσο, εξετάζοντας το περιεχόμενο των σκηνικών έργων του, μπορεί να διαπιστώσει κανείς, ότι στα *drammi per musica* που έγραψε για τις τρεις Ακαδημίες Όπερας στο Λονδίνο, ενυπάρχουν δραματουργικά μοτίβα ή πρότυπα του ισπανικού θεάτρου, της γαλλικής *tragédie en musique* ή *tragédie lyrique* κατά τα πρότυπα του Pierre Corneille (όπως, λ.χ. στα έργα *Θησέας* (*Teseo*, 1713), *Αμαδίσ* (*Amadigi*, 1715), *Ταμερλάνος* (*Tamerlano*, 1724), *Ροντελίντα* (*Rodelinda*, 1725) ή επίσης στοιχεία της δραματουργίας του Pietro Metastasio με την αυστηρή τυπολογία ως προς τη δομή και τον αριθμό των αριών, όπως αποτυπώνονται στα έργα *Σιρόης* (*Siroe, Re di Persia*, 1728), *Πώρος* (*Poros, Re dell' Indie*, 1731) και *Αέτιος* (*Ezio*, 1732), τη μοναδική όπερα του Χαίντελ, η οποία περιέχει σχεδόν αποκλειστικά *da capo* άριες.¹⁷ Συνεπώς, η παράδοση στη θεματολογία των οπερών του υφίσταται ως αναδρομή και αναζωογόνηση προγενέστερων θεμάτων ή δραματουργικών μοντέλων, τα οποία όμως αναβίωσαν υπό το πρίσμα της ποικιλομορφίας και του εναργούς εμπλουτισμού της ιστορίας ή του μύθου με επίκαιρες επινοήσεις· σε αυτές τις επινοήσεις του αληθοφανούς, του «*verosimile*» και στη μουσική υλοποίησή τους έγκειται και το νεωτεριστικό στοιχείο στη συνθετική δημιουργία του Χαίντελ, καθώς το ιστορικά διαχρονικό αναμορφώνεται από το μουσικοδραματουργικά επίκαιρο.

Ήδη στις πρώτες ιταλικές όπερές του είχαν διακριθεί τα στοιχεία εκείνα που διέπλασαν το μουσικό του ιδίωμα:¹⁸ η πλούσια αντιστικτική υφή στην ευέλικτη κίνηση του μπάσου, η ευρηματική ενοργάνωση των σολιστικών μερών και τα ρετσιτατίβα που είχαν περισσότερο αρμονική εκφραστικότητα παρά απαγγελτική εκφορά του ποιητικού κειμένου. Ως προς τη διαμόρφωση των σολιστικών μερών, η παραδοσιακή έννοια του *Agioso* φαίνεται να απουσιάζει στα χειρόγραφα των οπερικών συνθέσεων του, μολοντί συνεχίζουν να υφίστανται οι σύντομες μονομερείς άριες,¹⁹ οι οποίες στηρίζονται συνήθως σε εννοιολογικά αδιάσπαστο ποιητικό κείμενο και έχουν συγκεκριμένη δραματουργική λειτουργία· συνήθως παρουσιάζονται στην αρχή μιας σκηνής και χωρίς προηγούμενο ρετσιτατίβο, όπως συμβαίνει στην περίφημη μονομερή άρια «*Ombra mai fu*», το *Larghetto* από την τραγικοκωμική όπερα *Serse* (1738),²⁰ όπου στην εισαγωγική σκηνή ο πανίσχυρος κατακτητής Ξέρξης εκφράζει τον θαυμασμό του για τον πλάτανο. Η συγκεκριμένη όπερα, που ανήκει στην ύστερη οπερική δημιουργία του Χαίντελ, συνδυάζει την παράδοση με την νεότερικότητα. Από θεματολογική άποψη βασίζεται στη βενετσιάνικη εκδοχή του 1654 των δημιουργών Minato και Cavalli με αρκετούς ωστόσο δανεισμούς θεμάτων, κυρίως από τη δεύτερη εκδοχή της ιστορίας που επεξεργάστηκαν ο Stampiglia και ο Bononcini. Αντιθέτως, η μουσικοδραματουργική διάρθρωση του έργου παρουσιάζει καινοτομίες. Προφανώς επηρεασμένος από την υφή των ορατορίων του ο Χαίντελ περιορίζει αισθητά τις *da capo* άριες (από τα 45 σολιστικά μέρη, μόνο τα μισά υιοθετούν την *da capo* μορφή),

¹⁷ Reinhard Strohm, «Händels Opern im europäischen Zusammenhang», στο: *Die Oper im 18. Jahrhundert*, Laaber Verlag, Laaber 2001, σ. 37-45.

¹⁸ Ο.π., σ. 40.

¹⁹ Ο Pier Jacopo Martello στη μελέτη του *Della tragedia antica e moderna* (Ρώμη 1714) χαρακτηρίζει αυτές τις σύντομες άριες ως *arie apocope*. Βλ. Reinhard Strohm, «Händels Opern im europäischen Zusammenhang», ό.π., σ. 40.

²⁰ Βλ. Winton Dean, *Handel's Operas 1726-1741*, ό.π., σ. 417-447.

ενώ τα ρετσιτατίβα συρρικνώνονται εμφανώς. Επίσης, η όπερα περιέχει τέσσερα χωρωδιακά και ένα ensemble στο τέλος της τρίτης πράξης.

Η κυρίαρχη μουσική μορφή στις όπερες, η da capo άρια,²¹ αποκτά εύρος και μοτιβικό εμπλουτισμό, που υπογραμμίζεται από τη μιμητική και δεξιοτεχνική συμμετοχή των οργανικών ομάδων. Ασφαλώς, κατά το διάστημα των σαράντα χρονών, κατά το οποίο ο Χαίντελ ασχολήθηκε με την όπερα, τόσο η δραματουργία της opera seria²² όσο και η δομή της άριας εξελίχθηκαν σταδιακά· οι άριες των ύστερων έργων του παρουσιάζουν μία αισθητά διαφοροποιημένη υφή σε σύγκριση με τις πρώιμες. Όμως, όπως επεσήμανε και ο Reinhard Strohm,²³ θα ήταν παράτολμη και επιφανειακή μια εκτίμηση του ύφους και της δομής μέσα από τη γενικευμένη διατύπωση περί «τυπολογίας της όπερας» ή «τυπολογίας της άριας» του Χαίντελ, προπάντων όταν υπολογίσει κανείς τις πολυάριθμες δυνατότητες διάρθρωσης που προκύπτουν από τις συνολικά 1400 άριες που έγραψε ο συνθέτης, μόνο για τις όπερές του, το 85% των οποίων υιοθέτησαν την τριμερή διάρθρωση da capo ή dal segno (επανάληψη του Α μέρους με συντομευμένο το αρχικό ritornello).

Συνεπώς, κατά την ανάλυση και την αξιολόγηση της μορφής της da capo άριας του Χαίντελ πρέπει να συνεκτιμηθούν οι ακόλουθες παράμετροι:²⁴

- η άρια ως ποιητικό κείμενο και δραματική στιγμή στην εξέλιξη της πλοκής
- το μουσικό υλικό της σε άμεση διασύνδεση με το εννοιολογικό περιεχόμενο
- τα δομικά πρότυπα της μελοποίησης του ποιητικού κειμένου, και τέλος
- το κεντρικό ζήτημα της μουσικής απεικόνισης των χαρακτήρων, το οποίο ήταν συνδεδεμένο με την μουσικοαισθητική θεώρηση της «διδασκαλίας των συγκινήσεων» (Affektenlehre), και είχε αναλυθεί διεξοδικά στα θεωρητικά κείμενα της εποχής, μεταξύ άλλων, στη μελέτη του Johann Mattheson, *Der Vollkommene Kapellmeister* (Hamburg, 1739, σ. 219).

Στη μουσική σκιαγράφηση των χαρακτήρων, ο Χαίντελ αποδείχτηκε νεωτεριστής, καθώς η μουσική του ταυτίστηκε με τις ιδιαιτερότητες των χαρακτήρων των drammi per musica, με την εναργή απεικόνιση των συναισθημάτων (affetti) και των δραματικών-αλληγορικών καταστάσεων, δημιουργώντας πέρα από κάθε δεδομένη τυπολογία ρόλων χαρακτήρες άριας (Ariencharaktere).²⁵

Υπό το πρίσμα της παλαιάς και νέας παράδοσης της ασματικής τέχνης, ο Ιταλός συνθέτης και τραγουδιστής Pier Francesco Tosi²⁶ στη μελέτη του με τον τίτλο *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, (1723), κατέταξε τις άριες του Χαίντελ στο «μοντέρνο» ρεύμα της δεξιοτεχνίας και της υφής που επικρατούσε πέραν των Άλπεων, κυρίως από την πλευρά της ερμηνευτικής πρακτικής, του ρυθμού και της τονικότητας. Το, κατά τον Tosi, «νέο» ύφος στις άριες του Χαίντελ, με την μετρική περιοδικότητα και την

²¹ Silke Leopold, *Händel. Die Opern*, ό.π., σ. 97- 105.

²² Βλ. Albert Gier, «Libretti: Dramaturgie und Rollentypologie» στο: Arnold Jacobshagen und Panja Mücke, *Händels Opern, Das Hansbuch*, Teilband I, Laaber Verlag, Laaber 2009, σ. 265-281.

²³ Reinhard Strohm, «Händels Opern im europäischen Zusammenhang», ό.π., σ. 37.

²⁴ Βλ. Michele Calella, «Arien, Ensembles und Chöre», στο: Arnold Jacobshagen und Panja Mücke, *Händels Opern, Das Handbuch*, Teilband I, Laaber Verlag, Laaber 2009, σ. 315.

²⁵ Silke Leopold, *Händel. Die Opern*, ό.π., σ. 85-90.

²⁶ Ο Tosi (1654-1732) απέφυγε να προσδιορίσει με ακρίβεια το νέο και παλαιό ύφος. Εστίασε περισσότερο την προσοχή του στην περιγραφή της δεξιοτεχνικής δυνατότητας της εποχής και διατύπωσε την επιφύλαξη του απέναντι στις άριες Allegro σε μείζονες τονικότητες, υπερασπιζόμενος το δικό του αργό «παθητικό» ύφος με τις ελάσσονες τονικότητες. Βλ. Malcolm Boyd and John Rosselli, «Tosi, Pier Francesco», *Grove Music Online. Oxford Music Online*, 22.11.2009, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28201>.

υποχρεωτική συνοδεία (*accompagnamento obbligato*) εμφανίστηκε κυρίως στις όπερες της περιόδου 1730-1734 (*Partenope*, *Porro*, *Arianna*, *Faramondo*).

Αξίζει να επισημανθεί, ότι η ποικιλομορφία που χαρακτηρίζει τη δομή της άριας του Χαίντελ παραπέμπει άλλοτε σε παλαιότερες παραδόσεις και άλλοτε σε νεωτεριστικές τάσεις.²⁷ Κατά το διάστημα 1730-1740 οι άριες είχαν εμπλουτιστεί με εκτενή ριτορνέλι, τα οποία ωστόσο δεν υπάρχουν πάντοτε στις άριες του Χαίντελ εκείνης της περιόδου, επειδή ο συνθέτης επιδίωξε προς όφελος της δραματικής αλληλουχίας την άμεση διασύνδεση ενός διαλόγου ή ρετσιτατίβου με την έναρξη της άριας (π.χ. *Radamisto* "Barbaro partirò", *Rinaldo* "Cara sposa"). Επίσης, η συχνή εμφάνιση της άριας με συνεχές βάσιμο, της *continuo aria*, η οποία κατά την περίοδο 1720-1730 είχε αρχίσει να μειώνεται στις όπερες, μπορεί να θεωρηθεί ως μια αναδρομή σε παλαιότερες παραδόσεις και τεχνικές του 17^{ου} αιώνα (π.χ. *Almira* και στο ύστερο έργο *Alcina* «Chi mi insepna»)· κατ'αντιστοιχία και η πληθώρα «δανεισμών»²⁸ που υπάρχει στη συνθετική δημιουργία του μπορεί να ερμηνευτεί ως μια αντανάκλαση των συνθετικών βιωμάτων του παρελθόντος υπό το πρίσμα ωστόσο μιας οξυδερκούς ιστορικής θεώρησης.

Η περίοδος των αγγλικών ορατορίων (1738-1743)

Μετά την κρίση της περιόδου 1737/38 ο Χαίντελ, προσπαθώντας να προσαρμόσει τις συνθέσεις του στις τάσεις της εποχής, στράφηκε σε άλλα είδη σύνθεσης: αν και είχαν προηγηθεί και άλλα αγγλικά ορατόρια ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1730, το φθινόπωρο του 1738 σηματοδότησε και την έναρξη της νέας περιόδου στη συνθετική παραγωγή του Χαίντελ, κατά την οποία ο συνθέτης ασχολήθηκε ως επί το πλείστον με το αγγλικό ορατόριο, ολοκληρώνοντας τα έργα *Σαούλ* και *Ο Ισραήλ στην Αίγυπτο*.

Προς το τέλος λοιπόν της δεκαετίας του 1730 άρχισε η περίοδος του «Αγγλου Χαίντελ», του δημιουργού ορατορίων. Ενώ στην όπερα θεωρείται συνεχιστής και ανανεωτής μιας προηγούμενης παράδοσης, στο ορατόριο καθιερώνεται ως ιδρυτής και θεμελιωτής μιας νέας ειδολογικής κατηγορίας, η οποία τουλάχιστον στην Αγγλία, εξαιτίας των ιδιαίτερων θρησκευτικών και πολιτικών συνθηκών, δεν είχε κανένα προηγούμενο.²⁹ Συνυπολογίζοντας την άμεση απήχηση και την υποδοχή που έτυχε το είδος στον γερμανόφωνο χώρο, καθώς και τις επιδράσεις που άσκησαν τα ορατόρια του Χαίντελ στη θρησκευτική μουσική των μεταγενέστερων συνθετών της κλασικής περιόδου, η σημασία τους αναδεικνύεται εξέχουσα στη γενική³⁰ ιστορία του ορατορίου.

Το αγγλικό ορατόριο ως προσωπικό δημιούργημα του Χαίντελ απορρέει μέσα από τη δραματική γλώσσα του θεάτρου και καθιερώνεται ως ένα είδος μουσικού δράματος με βιβλική και μυθολογική θεματολογία. Κύριο συστατικό στοιχείο της δομής του υπήρξε η χορωδία, η οποία ανέλαβε ένα νέο δραματουργικό ρόλο, που δεν την περιόριζε στο χώρο της εκκλησίας, αφού δεν αντιπροσώπευε πλέον το σύνολο της εκκλησιαστικής ενορίας, ούτε πλαισίωνε μουσικά το τελετουργικό μέρος της

²⁷ Michele Calella, «Arien, Ensembles und Chöre», ό.π., σ. 334-335.

²⁸ Στα έργα του Χαίντελ έχουν διαπιστωθεί, επανειλημμένως, σε ειδικές μελέτες «δανεισμοί» από έργα άλλων συνθετών, όπως λ.χ. των Alessandro Scarlatti, Antonio Vivaldi, Leonardo Vinci, Francesco Gasparini, Georg Muffat, Carl Heinrich Graun ή επίσης επεξεργασίες παλαιότερων θεμάτων, τα οποία είχε χρησιμοποιήσει ο συνθέτης σε προγενέστερα έργα του. Βλ. Bernhard Jahn, «Borrowings in der Opera seria?», στο: Arnold Jacobshagen und Panja Mücke, *Händels Opern, Das Handbuch*, ό.π., σ. 208-220.

²⁹ Βλ. Howard E. Smither, *History of the Oratorio*, Bd. 2, Chapel Hill 1977, σ. 175-178.

³⁰ Βλ. Günther Massenkeil, *Oratorium und Passion*, Teil 1, *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Band 10/1, Laaber-Verlag, Laaber 1998, σ. 227.

λειτουργίας. Επηρεασμένος από το πνεύμα του αρχαίου ελληνικού δράματος ο Χαίντελ ανέθεσε στη χορωδία ένα πρωταγωνιστικό ρόλο, ο οποίος της επέτρεπε να συμμετέχει στα δρώμενα ανάλογα με τον χορό του αρχαίου δράματος: είτε ως αγγελιοφόρος και κριτής, είτε εν γένει ως βασικός συντελεστής εξιστόρησης των δραματικών εξελίξεων. Άλλωστε, πρέπει να επισημανθεί ότι ο Χαίντελ χρησιμοποίησε τα κείμενα της Βίβλου³¹ με αρκετές ελευθερίες και μετατροπές, οι οποίες του επέτρεψαν να προβάλει ανθρώπινα ιδεώδη και πρότυπα δραματικών χαρακτήρων. Μέσα από την πλοκή και την εξέλιξη των ιστοριών της Βίβλου ο συνθέτης απομόνωσε δραματικούς χαρακτήρες, στοχεύοντας στην λεπτολογική σκιαγράφηση τους. Τα νέα μουσικοδραματουργικά γνωρίσματα που ενσωμάτωσε ο Χαίντελ στα αγγλικά ορατόριά του εντοπίζονται στην συνθετική απεικόνιση των ψυχολογικών καταστάσεων, τις εσωτερικές αμφιβολίες και τις συγκρούσεις των δραματικών χαρακτήρων: στοιχεία, καθαρά θεατρικά που μεταφέρουν τα ορατόρια του Χαίντελ έξω από το χώρο της εκκλησίας.³² Δεν είναι τυχαίο εξάλλου το γεγονός ότι τα ορατόριά του παρουσιάστηκαν, χωρίς σκηνική δράση και σκηνοθεσία, στις ίδιες σκηνές του Λονδίνου όπου είχαν δοθεί οι παραστάσεις όπερας.³³

Η όψιμη περίοδος (1743-1752)

Κατά το διάστημα 1740-1752 ο Χαίντελ έγραψε τα πιο σημαντικά ορατόρια, θεμελιώνοντας τη νέα ορατοριακή τεχνική και δραματουργία. Από το 1743 ως το 1747 συνέθεσε τα Ορατόρια *Σαμψών*, *Ιωσήφ*, *Σεμέλη*, *Βαλτάσαρ*, *Ηρακλής* και *Ιούδας Μακκαβαίος* (Βλ πίνακα, αρ. 1).

Αξίζει να σημειωθεί ότι με τα ορατόρια *Σεμέλη* (1744)³⁴ και *Ηρακλής* (1745)³⁵ ο Χαίντελ επέστρεψε και πάλι στο χώρο του μουσικού δράματος και στη σκηνική ατμόσφαιρα της όπερας, εφόσον επιδίωξε να προσφέρει στο αγγλικό κοινό ένα πρωτότυπο είδος σύνθεσης, μια αγγλική όπερα. Όπως έχει ήδη επισημανθεί σε ειδικές μελέτες, τα έργα αυτά συνδυάζουν στοιχεία του ορατορίου και της όπερας. Υιοθετώντας τα αρχαιοελληνικά πρότυπα ο Χαίντελ επιχείρησε την αναβίωση του αρχαίου ελληνικού πνεύματος στο δραματικό ορατόριο ή ακόμη περισσότερο μια γενική μεταρρύθμιση του μουσικού δράματος με καινοφανή μουσικοδραματουργικά ιδιώματα. Ο ίδιος ο συνθέτης απέφυγε να χαρακτηρίσει τα έργα αυτά και να τα εντάξει στα δεδομένα είδη σύνθεσης της εποχής. «Ένα μουσικό δράμα»,³⁶ είναι ο υπότιτλος των έργων, που διαβάζουμε στα χειρόγραφα του: ο χαρακτηρισμός αυτός αποτελεί το πρώτο βήμα ανανέωσης του μουσικού δράματος, που εξελίχθηκε και ολοκληρώθηκε στα τέλη του 18ου αιώνα. Αναμφισβήτητα η μεταρρύθμιση της όπερας του Γκλουκ οφείλει πολλά στοιχεία στην καινοτομία αυτή του Χαίντελ που δεν έτυχε όμως στην εποχή του ιδιαίτερης εκτίμησης. Η μουσικολογική και ιστορική αξία τους

³¹ Βλ. Winton Dean, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, Λονδίνο 1959, σ. 134-140.

³² Ό.π., σ. 81.

³³ Βλ. Jens Peter Larsen, «Georg Friedrich Händel: Gattungstypologie und Aufführungspraxis» στο: Hans Joachim Marx, *Handel auf dem Theater, Bericht über die Symposien 1986 und 1987*, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Laaber-Verlag 1988, σ. 17-28.

³⁴ Βλ. Silke Leopold, «*Semele* von John Eccles und Georg Friedrich Händel» στο: Hans Joachim Marx, *Handel auf dem Theater...*, ό.π. σ. 29-37.

³⁵ Βλ. Winton Dean, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, ό.π., σ. 414-433.

³⁶ Βλ. Klaus Pietschmann, «London: Secular Drama», στο: Arnold Jacobshagen und Panja Mücke, *Händels Opern, Das Handbuch*, ό.π., σ. 68-77.

αποκαταστάθηκε κατά τον 20^ο αιώνα, καθώς καθιερώθηκαν στο κλασικό ρεπερτόριο όπερας. Η επιστροφή του Χαίντελ στο θεατρικό περιβάλλον της όπερας με τα μυθολογικά θέματα, η θεατρική ελευθερία στην παρουσίαση των χαρακτήρων και τα ηθοπλαστικά διδάγματα των έργων αυτών αιφνιδίασαν το κοινό και παρά τις καινοτομίες τους αποσύρθηκαν γρήγορα από το ρεπερτόριο της εποχής.

Ως προς τους νεωτερισμούς των ορατορίων αξίζει να επισημανθεί ότι ο Χαίντελ ανέπτυξε και ένα συγκεκριμένο τύπο άριας (*Dejanira*: «Where shall I fly?») στο έργο *Ηρακλής*, ο οποίος υπερβαίνει τα παραδοσιακά δεδομένα της μορφολογικής δομής εκείνης της εποχής και υιοθετεί μια εκτενή διάρθρωση, η οποία ανταποκρίνεται περισσότερο στην ελεύθερη ποιητική διαμόρφωση του κειμένου, επειδή αναδεικνύει μέσω μιας πολυμερούς δομής τα μεμονωμένα στάδια της αφήγησης, όπου επιχειρείται η ενοποίηση του *recitativo accompagnato* και της άριας σε μια αυτοτελή μορφή που προαναγγέλλει αρκετά στοιχεία της μετέπειτα μεταρρύθμισης του Γκλουκ.

Σε αντίθεση με το ιταλικό και το γερμανικό ορατόριο αλλά και τα ορατοριακά Πάθη την ίδια χρονική περίοδο, τα οποία χωρίζονται σε δύο μέρη, ο Χαίντελ υιοθέτησε, για το νέο είδος, τον τριμερή διαχωρισμό ή, επίσης κατά τα πρότυπα της όπερας, τον διαχωρισμό σε τρεις πράξεις.

Νεωτεριστικός υπήρξε ο τρόπος σύνδεσης ή αντιπαράθεσης των σολιστικών και των χορωδιακών μερών που διαπιστώνει κανείς κυρίως στα δραματικά ορατόριά του. Επίσης, σε αρκετές περιπτώσεις, η ανέλιξη της μορφολογικής δομής της άριας πρωτοτυπεί, καθώς εγκαταλείπει το παραδοσιακό σχήμα *da capo* και αναπτύσσεται σε μια διμερή μορφή, επιδιώκοντας να αποδώσει τα διάφορα στάδια της αφήγησης και να υπογραμμίσει εμφαντικά την αντιστοιχίες μεταξύ ποιητικού περιεχομένου και μουσικής, όπως μπορεί να διαπιστώσει κανείς στον δραματικό μονόλογο της Ιόλης από το μυθολογικό ορατόριο *Ηρακλής*.³⁷

Σε άλλες πάλι περιπτώσεις ο Χαίντελ μορφοποιεί συνθετικά το διάλογο δύο δραματικών χαρακτήρων, όπως λ.χ. στο ορατόριο *Σαούλ*, χρησιμοποιώντας τη *da capo* μορφή για την πραγμάτωση ενός διαλόγου. Επίσης στα ορατόριά του υπάρχουν δραματικές ενότητες με σύνδεση σολιστικής απαγγελίας και χορωδιακού, μέσα από την οποία προκύπτει ένα *da capo* σχήμα όπου ενσωματώνονται ανάμεικτα στοιχεία σολιστικής και χορωδιακής επεξεργασίας.³⁸ Επισημαίνεται ότι στην περίπτωση αυτή δεν πρόκειται για σύνδεση άριας και χορωδιακού, αλλά για ενοποίηση μιας εισαγωγικής σολιστικής απαγγελίας με το ακόλουθο χορωδιακό στο παραδοσιακό *da capo* σχήμα.

Η αντιπαράθεση αλλά και η διασύνδεση σολιστικών και χορωδιακών μερών γίνεται καταφανής στο ορατόριο *L' Allegro, il Moderato ed il Penseroso*,³⁹ όπου διαπιστώνει κανείς την τάση ενοποίησης στοιχείων της άριας και χορωδιακών τεχνικών σε μία ενιαία μουσικοδραματουργική ενότητα (Βλ πίνακα, αρ. 2).

Εν κατακλείδι, ο ύστερος 18ος αιώνας, και κυρίως οι κλασικοί συνθέτες της Βιέννης, επαναξιολόγησαν αρκετά ιδιώματα του Χαίντελ και αξιοποίησαν τις καινοφανείς διαθέσεις του. Με αφορμή την τεράστια απήχηση του *Μεσσία* στην Ευρώπη που συνέχισε να κατέχει ανελλιπώς μια σημαντική θέση στο ρεπερτόριο των ερμηνευτών

³⁷ Εύη Νίκα- Σαμψών, «Η μουσική δραματουργία του θεατρικού Händel», στο περιοδικό *Μουσικολογία*, τεύχος 3/85, σ. 29.

³⁸ Ewanthia Nika-Sampson, *Das Verhältnis von Solo und Chor in Händels Oratorien*, München 1989, σ. 94-102.

³⁹ Ο.π., σ. 27-58.

του ύστερου 18^{ου} αιώνα, ο Β. Α. Μότσαρτ⁴⁰ επιχείρησε το 1789-90 να επεξεργαστεί ορισμένα έργα του Χαίντελ, προσαρμόζοντας τις πρωτότυπες παρτιτούρες σε γερμανικές μεταφράσεις και πιο σύγχρονες ενορχηστρώσεις. Με τις διασκευές του *Μεσσία*, της *Γιορτής του Αλεξάνδρου*, της *Ωδής της Αγίας Καικιλίας* και της μάσκας *Άκας και Γαλάτεια* ο Μότσαρτ αφενός απέτισε φόρο τιμής προς τον Χαίντελ και αφετέρου συνέβαλε στη διάδοση και διαρκή επενέργεια του έργου του στο γερμανικό κοινό.

Σε αντίθεση με τις ξεχασμένες δημιουργίες του Μπαχ, οι δημιουργίες του Χαίντελ συνέχισαν να απασχολούν τους μεταγενέστερους συνθέτες και θεωρητικούς της μουσικής,⁴¹ όπως τους Johann Friedrich Reichardt (1752-1814), Johann Adam Hiller (1728-1804), Johann Gottfried Herder (1744-1803), Carl Friedrich Zelter (1758-1832), Gottfried van Swieten (1733-1803), E.T.A. Hoffmann (1776-1822), προαναγγέλλοντας, άλλωστε, και σε αρκετά σημεία τους τις μετέπειτα εξελίξεις στη μουσική γραφή.

⁴⁰ Βλ. Theodor Göllner, «Händel und die Wiener Klassiker», in: *Dt.-engl. Musikbeziehungen. Musik ohne Grenzen*, Bd. 1, επιμ. Έκδ. W. Konold, München /Salzburg 1985, σ. 98-111 και Gudrun Busch, «Die deutsche Händel-Rezeption in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts», στο Ulrich Tadday (επιμ. έκδ.), *Händel unter Deutschen*, Musik-Konzepte 131, München 1/2006, σ. 7-22.

⁴¹ Bernd Edelmann, «Der bürgerliche Händel. Deutsche Händel-Rezeption von 1800 bis 1850», στο: Ulrich Tadday (επιμ.), *Händel unter Deutschen*, Musik-Konzepte 131, München 1/2006, σ. 23-51.

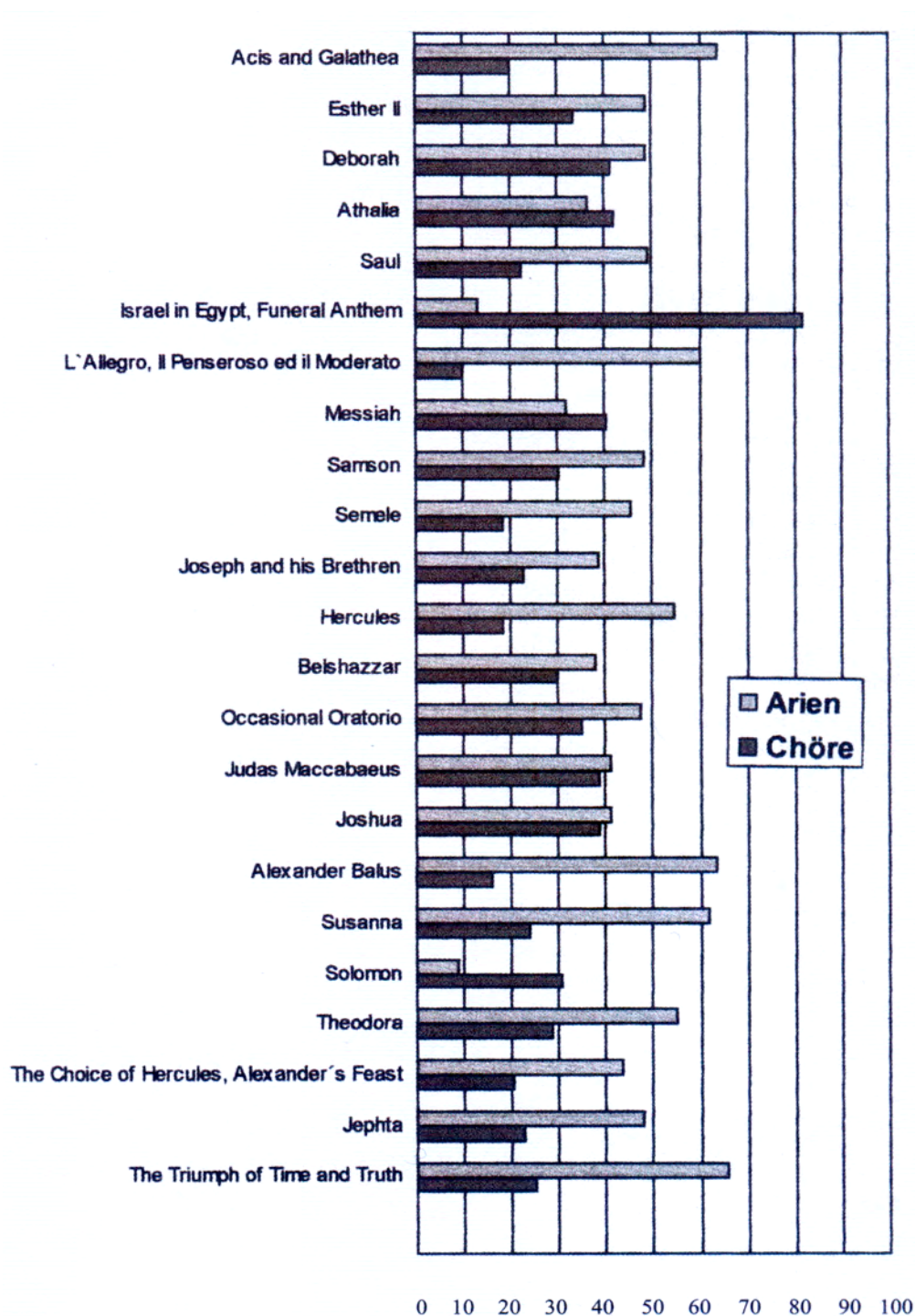
Διάρθρωση των Ορατορίων του Χαίντελ

Τίτλος έργου	Recitativi Accomp.	Αριόζι	Άριες	Ντουέτα	Ensembles	Χορωδ.	Ορχηστρ.	Σύνολο
<i>Acis and Galatea II</i>	2		19	1	2	6	1	31
<i>Esther II</i>		3	16	3		11	1	34
<i>Deborah</i>	2		19	2		16	1	40
<i>Athalia</i>	5	1	13	2		15	1	37
<i>Saul</i>	8		31	2	3	14	6	64
<i>Israel in Egypt + Funeral Anthem</i>			5	2		31	1	39
<i>L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato</i>	10	1	24	1		4		40
<i>Messiah</i>	9	2	15	1		19	2	48
<i>Samson</i>	7		27	3		17	3	57
<i>Semele</i>	11	2	25	3	1	10	4	56
<i>Joseph and his Brethren</i>	8	4	17	3		10	3	45
<i>Hercules</i>	7		24	2		8	4	45
<i>Belshazzar</i>	10	1	19	2	1	15	3	51
<i>Occasional Oratorio</i>	3		20			14	3	41
<i>Judas Maccabaetus</i>	3		18	2		15	2	40
<i>Joshua</i>	3	1	16	2		15	3	40
<i>Alexander Balus</i>	3	1	24	2	1	6	2	39
<i>Susanna</i>	3		26	2	1	10	1	43
<i>Solomon</i>	3		19	3	1	12	2	40
<i>Theodora</i>	3		23	3		12	2	43
<i>The Choice of Hercules + Alexander's Feast</i>	8	1	17	1	1	8	4	40
<i>Jephtha</i>	7	2	21	1	1	10	3	45
<i>The Triumph of Time and Truth</i>	2		21			8	2	33

Πίνακας αρ. 1.

Ο πίνακας απεικονίζει τις αναλογίες σολιστικών και χορωδιακών μερών (recitativi accompagnati, αριόζι, άριες, ντουέτα, ensembles, χορωδιακά μέρη, ορχηστρικά μέρη), όπου μπορεί να διαπιστώσει κανείς αριθμητικά κατά πρώτον την πρωταγωνιστική συμμετοχή της χορωδίας στα ορατόρια και κατά δεύτερο στοιχεία της γενικής μουσικοδραματουργικής διάρθρωσής τους.⁴²

⁴² Ο πίνακας προέρχεται από την έκδοση: Günther Massenkeil, *Oratorium und Passion, Teil 1, Handbuch der musikalischen Gattungen*, Band 10/1, Laaber-Verlag, Laaber 1998, σ. 233.



Πίνακας αρ. 2.

Στο σχήμα απεικονίζονται σε ποσοστά οι σχέσεις που προκύπτουν μεταξύ χορωδιακών και σολιστικών μερών στα ορατόρια του Χαίντελ.⁴³

⁴³ Ο πίνακας προέρχεται από την έκδοση: Günther Massenkeil, *Oratorium und Passion*, Teil 1, *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Band 10/1, Laaber-Verlag, Laaber 1998, σ. 235.

Βιβλιογραφία

- Abert, Anna Amalie, *Geschichte der Oper*, Bärenreiter – J. B. Metzler, Κάσσελ, Στουτγάρδη και Βαϊμάρη 1994.
- Bukofzer, Manfred F., *Music in the Baroque Era*, Λονδίνο 1948.
- Busch, Gudrun, «Die deutsche Händel-Rezeption in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts», στο Ulrich Tadday (επιμ.), *Händel unter Deutschen*, Musik-Konzepte 131, München 1/2006, σ. 7-22.
- Calella, Michele, «Arien, Ensembles und Chöre», στο Arnold Jacobshagen und Panja Mücke, *Händels Opern, Das Handbuch*, Teilband I, Laaber Verlag, Laaber 2009, σ. 315.
- Dean, Winton, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, Λονδίνο 1959.
- Dean, Winton/ John Merrill Knapp, *Handel's Operas 1704-1726*, Οξφόρδη 1987.
- Dean, Winton, *Handel's Operas 1726-1741*, εκδ. The Boydell Press, Woodbridge 2006.
- Deutsch, Otto Erich, *Handel - A Documentary Biography*, Λονδίνο 1955.
- Edelmann, Bernd, «Der bürgerliche Händel. Deutsche Händel-Rezeption von 1800 bis 1850», στο Ulrich Tadday (επιμ.), *Händel unter Deutschen*, Musik-Konzepte 131, München 1/2006, σ. 23-51.
- Gier, Albert, «Libretti: Dramaturgie und Rollentypologie» στο: Arnold Jacobshagen und Panja Mücke, *Händels Opern, Das Handbuch*, Teilband I, Laaber -Verlag, Laaber 2009, σ. 265-281.
- Göllner, Theodor, «Händel und die Wiener Klassiker», in: *Dt.-engl. Musikbeziehungen. Musik ohne Grenzen*, Bd. 1, επιμ. W. Konold, München / Salzburg 1985, σ. 98-111.
- Harris, Ellen T., *Handel and the Pastoral Tradition*, Oxford University Press, Λονδίνο 1980.
- Jacobshagen, Arnold und Panja Mücke, *Händels Opern*, τόμ. 2 της σειράς *Das Händel-Handbuch*, Laaber-Verlag, Laaber 2009.
- Jacobshagen, Arnold, «London: Händel als Opernkomponist und Unternehmer», στο Arnold Jacobshagen und Panja Mücke, *Händels Opern, Das Handbuch*, Teilband II, Laaber-Verlag, Laaber 2009.
- Jahn, Bernhard, «Borrowings in der Opera seria?», στο Arnold Jacobshagen und Panja Mücke, *Händels Opern, Das Handbuch*, Teilband I, Laaber Verlag, Laaber 2009, σ. 208-220.
- Knapp, J. Merrill, «Zu Händels italienischen Duetten», στο Hans Joachim Marx (επιμ.), *Göttinger Händel-Beiträge*, τόμ. I, Bärenreiter-Verlag, Κάσσελ, Βασιλεία, Λονδίνο 1984.
- Lang, Paul Henry *G. F. Handel*, Βασιλεία 1979.
- Larsen, Jens Peter, *Handel's Messiah*, Λονδίνο 1957.
- Larsen, Jens Peter, «Georg Friedrich Händel: Gattungstypologie und Aufführungspraxis» στο: Hans Joachim Marx, *Handel auf dem Theater, Bericht über die Symposien 1986 und 1987*, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Laaber-Verlag 1988, σ. 17-28.
- Leopold, Silke «Semele von John Eccles und Georg Friedrich Händel» στο: Hans Joachim Marx, *Handel auf dem Theater, Bericht über die Symposien 1986 und 1987*, της

- σειράς Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Laaber-Verlag, Laaber 1988, σ. 29-37.
- Leopold, Silke, *Die Oper im 17. Jahrhundert*, Laaber-Verlag, Laaber 2004.
- Leopold, Silke, «Vom Unsinn des Vergleichs» και Siegbert Rampe, «Aus der Werkstatt Von Händel und Bach: Ein Vergleich», Siegbert Rampe (επιμ.), *Georg Friedrich Händel und seine Zeit*, Laaber-Verlag, Laaber 2009.
- Leopold, Silke, *Händel. Die Opern*, Bärenreiter-Verlag, Κάσσελ, Βασιλεία, Λονδίνο, Νέα Υόρκη, Πράγα 2009.
- Massenkeil, Günther (επιμ.), *Oratorium und Passion*, στη σειρά *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Band 10/1, Laaber-Verlag, Laaber 1998, σ. 225-246.
- Marx, Hans Joachim, *Handel auf dem Theater, Bericht über die Symposien 1986 und 1987*, Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, Laaber-Verlag, Laaber 1988.
- Marx, Hans Joachim, «Leben und Werk», στο Siegbert Rampe (επιμ.), *Georg Friedrich Händel und seine Zeit*, Laaber-Verlag, Laaber 2009, σ. 70-78.
- Nika-Sampson, Ewanthia, *Das Verhältnis von Solo und Chor in Händels Oratorien*, München 1989.
- Pietschmann, Klaus, «London: Secular Drama», στο Arnold Jacobshagen und Panja Mücke, *Händels Opern, Das Handbuch*, Teilband I, Laaber Verlag, Laaber 2009, σ. 68-77.
- Siegmund-Schultze, Walter / Konrad Sasse (επιμ.), *Beiträge zu seiner Biographie aus dem 18. Jahrhundert*, στη σειρά: *Taschenbücher zur Musikwissenschaft*, том. 32, Heinrichshofen 1979.
- Smither, Howard E., *A History of the Oratorio*, 2 том., Chapel Hill 1977.
- Strohm, Reinhard, «Händels Opern im europäischen Zusammenhang», στο *Die Oper im 18. Jahrhundert*, Laaber-Verlag, Laaber 2001, σ. 37-45.

Η *Agrippina* (1709) του Händel ως το απόγειον της ενετικής όπερας

Ίων Ζώτος

Η έναρξις, στην Βενετία, του Teatro San Cassiano, το έτος 1637, του πρώτου δημοσίου θεάτρου στην Ευρώπη με πληρωμή εισιτηρίου στην είσοδο, απετέλεσε έναν νεωτερισμό σημαντικό στις παραστάσεις μελοδραμάτων· η παράσταση μιας όπερας δεν εξηρτάτο ενίοτε από την πρωτοβουλία ενός πρίγκιπος που ήθελε να διασκεδάσει μερικούς προνομιούχους προσκεκλημένους του, αλλά από ένα θέατρο, του οποίου η ύπαρξις δικαιολογείτο και εσυνεχίζετο μόνο με την ευδαιμονία και την έγκριση του ευρέως κοινού.¹ Ήδη πριν από τον θάνατο του Monteverdi, τρία άλλα θέατρα όπερας άνοιξαν τις πύλες των στο κοινό, στην Βενετία (το SS. Giovanni e Paolo το 1638, το San Moisè το 1639 και το Novissimo το 1641), πράγμα που συνεισέφερε φυσικά στο να δώσει ένα ορμητικό πέταγμα στην ενετική μελοδραματική σχολή.²

Στον εκτενή κατάλογο μελοδραμάτων που ανεβάστηκαν στην Βενετία μέχρι περίπου το 1643 – έτος θανάτου του Monteverdi – στα τέσσερα θέατρα που ήσαν τότε εν πλήρη δράση, η πλειονότης των συνθετών μάς είναι άγνωστη, είτε επειδή τα έργα των έχουν χαθεί, είτε επειδή δεν έχουν, λόγω της μετριότητός των, επιζήσει. Κατά τα άλλα, δύο ονόματα συνθετών της εποχής εκείνης διακρίνονται: του Claudio Monteverdi, του οποίου δυστυχώς τα περισσότερα μεταξύ των μελοδραμάτων του δεν έχουν διασωθεί, και του Francesco Cavalli, ο οποίος ανήκει μάλλον στην περίοδο που ακολουθεί:³ οι όπερές του ανεβάζοντο, από το 1639 μέχρι το 1660, τουλάχιστον μία κάθε χρόνο. Πάντως, εάν *Η Στέψις της Ποππαίας* είχε χαθεί, ο κόσμος θα είχε στερηθεί το πλέον εκπληκτικό drama per musica του Monteverdi.⁴

Και έτσι, δίπλα στον Άγιο Μάρκο, όπου οι πιστοί παρακολουθούσαν την “musica

¹ Έχοντας εγκαινιασθεί με την όπερα *Andromeda* του ρωμαίου συνθέτου Francesco Manelli (Tivoli, 1594[;] – Parma, 1667), η δραστηριότης του θεάτρου San Cassiano δεν σταμάτησε παρά μόνο με την καταστροφή του το έτος 1800. Βλ. S. T. Worsthorne, *Venetian Opera in the Seventeenth Century*, Οξφόρδη 1954 (επανέκδοση: 1968).

² Δεν ανεμένετο όμως το άνοιγμα των θεάτρων αυτών ώστε να δοθούν στην Βενετία θεάματα, στα οποία η μουσική κατείχε την θέση της, την κατά το μάλλον ή ήττον σημαντική, όπως ήταν, μεταξύ άλλων, η *Tragedia* του Cornelio Frangipane, που δόθηκε επί τη ευκαιρία της επισκέψεως του γάλλου βασιλέως Ερρίκου Γ΄ το 1524, με μουσικά ιντερλούδια του Claudio Merulo (Correggio, 1533 – Parma, 1604). Βλ. P. de Nohac και A. Solerti, *Il viaggio di Enrico IIIse di Francia*, Τουρίνο 1890, σ. 133.

³ Οι όπερες του Francesco Cavalli (Crema, 1602 – Βενετία, 1676), αρχίζοντας με την τρίπρακτη “Festa teatrale”, μετά προλόγου, *Le nozze di Teti e di Peleo* (Teatro San Cassiano, 24 Ιανουαρίου 1639), ανεβάζοντο στην Βενετία από το έτος αυτό μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1650, όταν ολοκληρώθηκαν με το τρίπρακτο “Dramma per musica”, μετά προλόγου, *Xerse* (Teatro SS. Giovanni e Paolo, 12 Ιανουαρίου 1654 ή 1655). Ως εκ τούτου, ο Cavalli κατέχει την πρώτη θέση στο ενετικό μελόδραμα για μία πολύ σημαντική χρονική περίοδο αυτού: η επίδρασις των μελοδραμάτων του φαίνεται ότι εσυνεχίσθη μέχρι τα τέλη του ΙΖ΄ αιώνας. Βλ. Romain Rolland, “L’opéra populaire à Venise: Francesco Cavalli”, *Bulletin français de la Société Internationale de Musique* 2 (1906), σ. 160, 151· πρβλ. Henri Prunières, *Cavalli et l’opéra vénitien au XVIIe siècle*, Παρίσι 1931, καθώς και του ιδίου, “Les opéras de Francesco Cavalli”, *La revue musicale* 111-112 (1931), σ. 1-16, 125-147.

⁴ Το τελευταίο μελόδραμα του Claudio Monteverdi (Cremona 1567 – Βενετία 1643), η τρίπρακτη μουσική όπερα, μετά προλόγου, *L’incoronazione di Poppea*, δόθηκε στο θέατρο SS. Giovanni e Paolo κατά την περίοδο του καρνάβαλου του έτους 1643.

sacra", τα "teatri da musica" αντιπροσώπευαν τον άλλο πόλο της μουσικής στην Βενετία. Μέχρι το τέλος του ΙΖ' αιώνας δεν υπήρχαν λιγώτερα από δεκατέσσερα θέατρα, τα οποία ίδρυσαν οι μεγάλες ενετικές οικογένειες για εμπορικούς λόγους – πράγμα το οποίο εδημιούργησε την "guerra dei palchi" (τον πόλεμο των θεωρείων), κατά τον Giazotto,⁵ ενώ η Γαληνοτάτη Ενετική Δημοκρατία κατέρρεε συνεχώς.

Συνεχίζοντας την παράδοση της commedia dell'arte, με την εισαγωγή προσώπων γραφικών και γελοίων, ο Cavalli αντελήφθη ότι η μουσική μπορούσε να συντείνει στην ενότητα ενός λυρικού σκηνικού έργου. Αυτό το επέτυχε με το ασυνόδευτο ρετσιτατίβο του, πάντοτε ελεύθερο, φυσικό και ζωντανό, κατά την διάρκεια του οποίου καταχωρίζονται οι άριες, χωρίς να διακοπεί η μελωδική γραμμή, που περνά μεταβατικώς στην τεχνοτροπία του *arioso* και της άριας *da capo*, η οποία δεν είχε ακόμα επιβληθεί ως δια του νόμου, εμφανιζόμενη μόνο κατά τρόπον επεισοδιακό. Δεν αμελεί ούτε την *canzonetta*, η οποία είναι τόσο αγαπητή από τους συμπατριώτες του, και ξέρει επίσης να συνθέσει επιτυχώς δραματικές σκηνές, όπως είναι το "Lamento" της Climene στον *Egisto* – θρήνος υποστηριγμένος από ένα απλό *continuo*, με μεγάλη εκφραστική ένταση, την οποίαν θα συναντήσωμε ξανά στα δραματικά έργα του Purcell, συνθέτη τον οποίον θα πρέπει να θεωρήσωμε ως τον πλέον νόμιμο κληρονόμο του τραγικού Cavalli.⁶

Θα πρέπει να αναφέρωμε εδώ τον Antonio Cesti (1623-1669), συνθέτη ενετικής μουσικής, ο οποίος δεν ήταν ο ίδιος ενετός, δεδομένου ότι γεννήθηκε στο Arezzo· έγινε όμως διάσημος στην Βενετία με την παράσταση της όπερας *Orontea* το 1649, και κατόπιν, το 1651, του *Alessandro vincitor di se stesso* και του *Il Cesare amante*.⁷ Μεταξύ των συνεχιστών του έργου του Cavalli, ο Carlo Pallavicino (1630[:]-1688) εγκαινίασε, με την όπερά του *Vespasiano* (1678) το Teatro San Giovanni Grisostomo, το σημαντικώτερο της Βενετίας, στο οποίον, μέχρι το 1691, παρουσιάζετο κάθε χρόνο μία δική του όπερα.⁸

Από τον ΙΗ' αιώνα και μετά η ενετική σχολή συγχέεται με την "opera panitalien" κατά τον Prunières, η οποία εθριάμβευσε σ' όλη την Ιταλική Χερσόνησο, ενώ η Βενετία έπαιζε τότε τον ρόλο του διεθνούς μελοδραματικού κέντρου, το οποίον εδέχετο επί της σκηνής του διακεκριμένους συνθέτες, όπως τους Alessandro Scarlatti, Händel, Pergolesi, Sacchini, Salieri και Spontini. Η επικρατούσα τότε κοσμοπολίτικη κατάσταση των πραγμάτων στην Βενετία δεν απέκλειε όμως την συμμετοχή ενετών συνθετών σε παραστάσεις όπερας, εφ' όσον και εκείνοι προσηρμόζοντο στην νέα, τρέχουσα τεχνοτροπία.⁹

Η Ρώμη ήταν τότε η μουσική πρωτεύουσα του κόσμου, όχι μόνο της Ιταλίας· η Βολωνία ήταν το κέντρο της ενοργάνου σχολής. Η μουσική δωματίου ήταν, κατ' αρχάς, το ηχητικό υπόβαθρο για γεύματα της Αυλής: υπό την επίδραση συνθετών, όπως του Corelli και των μαθητών του Geminiani και Veracini, κατόπιν δε του Vivaldi και του Albinoni, επρόκειτο να εξελιχθεί και να καταλήξει στην δημιουργία του *concerto grosso*.

⁵ Ιδέ το άρθρο του ιταλού μουσικολόγου και κριτικού Remo Giazotto, "La guerra dei palchi", *Nuova rivista musicale italiana* 1 (1967), σ. 245-286· 2 (1968), σ. 465-508· 3 (1969), σ. 906· 5 (1971), σ. 1034.

⁶ Βλ. L. N. Galvani, *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII*, Μιλάνο 1885· πρβλ. A. Ademollo, *I primi festi del teatro di via Della Pergola in Firenze (1657-1661)*, Μιλάνο 1885, και *I teatri di Roma nel secolo XVII e XVIII: storia aneddotica*, Μπολόνια 1888 (επανεκδόση: 1965), καθώς και H. Goldscheid, *Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert*, Λειψία 1901 (4η επανεκδόση: 1967).

⁷ Βλ. A. Tessier, "L'Orontée de Lorenzani et l'Orontea du Padre Cesti", *La revue musicale* 9 (1918), σ. 169· πρβλ. W. Osthoff, "Antonio Cesti e Alessandro vincitor di se stesso", *Studien zur Musikwissenschaft* 24 (1960), σ. 13-14, καθώς και L. Bianconi, "Cesti, Antonio", στο: *Dizionario biografico degli italiani*.

⁸ Βλ. P. M. Capponi, "Pallavicino, Carlo", στο: *Enciclopedia dello spettacolo*· πρβλ. J. Smith, "Carlo Pallavicino", *Proceedings of the Royal Musical Association* 96 (1969-1970), σ. 57.

⁹ Βλ. Nanie Bridgman, *La musique à Venise, "que sais-je?"*, Presses Universitaires de France, Παρίσι 1984, σ. 73-78· πρβλ. H. Kretzschmar, "Die Venezianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis", *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* 8 (1892), σ. 1-76.

Με τα δεκαεπτά της δημόσια θέατρα και την αστική της όπερα, η Serenissima προετοιμάζει την λυρική τέχνη του τέλους του ΙΗ' αιώνας, υπό την ώθηση των Goldoni και Vivaldi, εντός ολίγου δε και του Pergolesi.

Κατά το πρώτο ήμισυ του ΙΗ' αιώνας η νεαπολιτάνικη “πανιταλική” όπερα, η opera seria, είχε εισχωρήσει σε όλες σχεδόν τις ιταλικές και ευρωπαϊκές Αυλές, με την εξαίρεση της Γαλλίας: προσδιορίστηκε το πρώτον από τον Apostolo Zeno (1668-1750) και εν συνεχεία από τον Pietro Paviati (1706-1734), συγγραφείς, των οποίων το ηρωικό πάθος, επηρεασμένο από τα ιδανικά της κλασσικής γαλλικής τραγωδίας, τους οδήγησε στον εξαγνισμό της σοβαρής όπερας από οιοδήποτε κωμικό στοιχείο. Το κορύφωμα του νεοκλασικισμού επετεύχθη με την συνδρομή του Pietro Metastasio (1724-1752). Και οι τρεις τους εκθαίρωντο το μεγαλύτερο μέρος της ζωής τους στην Βιέννη, στην υπηρεσία του Καρόλου ΣΤ' και της Μαρίας Θηρεσίας. Όπως προσδιορίστηκε με την πάροδο του χρόνου, η μεταρρυθμισμένη opera seria παρουσιάζει έξι πρόσωπα του πριγκιπικού γένους επί της σκηνής, ενώ η διανομή της μουσικής είναι επίσης κωδικοποιημένη: συνίσταται σε μία ouverture (εισαγωγή) κατά τον ιταλικό τρόπο, σε άριες da capo και σε recitativi secchi. Οι αοιδοί είναι vendettes, η δε σκηνογραφική διακύμανσις έχει μεγαλύτερη σημασία απ' ό,τι η μουσική η ίδια. Ο μεγαλοπρεπής τόνος, ή μάλλον στόμφος, και το ηθικό δίδαγμα του έργου εξυμνούν την βασιλεύουσα δυναστεία και τους υπηκόους αυτής.¹⁰

Ζώντας στο Αμβούργο κατ' αρχάς και στο Λονδίνο αργότερα, ο Händel δεν μπορούσε να έχει άμεση επαφή με τους τρεις μεταρρυθμιστές του γένους της όπερας και έτσι περιωριζέτο – για το καλό τους, μάλλον – σε φυλλαδογράφους, οι οποίοι δεν ενδιαφέροντο να ανυψώσουν το επίπεδο του λυρικού θεάτρου. Δεν έμεινε όμως ανεπηρέαστος από τις “άριες παρομοιώσεως” (simile arie), τις οποίες εισήγαγε ο Metastasio, όπως είναι η “άρια της τρικυμίας” (aria di tempesta), όπου τα ανθρώπινα πάθη συγκρίνονται με διάφορες όψεις της φύσεως. Με την σειρά της, η Βενετία εισήγαγε τις “άριες της ταυτοφωνίας” (arie all'unisono), άριες οι οποίες, στις γενικές τους γραμμές, είναι απλώς παραλλαγές ενός προτύπου παγωμένου. Και έτσι, κατά τον ΙΗ' αιώνα, ο κωμικός ποιητής Carlo Goldoni (1707-1793) οίκτηιρεν την άθλια και στερεότυπη κατάσταση του λυρικού θεάτρου της εποχής του.¹¹

Η όπερα γίνεται έτσι, γύρω από το 1700 και αργότερα, μια κοινωνική τελετουργία. Μόνον ένας αοιδός vendetta κάνει το ακροατήριο να σιωπήσει· μεταξύ δύο αριών, το ρετσιτατίβο είναι η ψυχαγωγία των θεατών, οι οποίοι ξαναρχίζουν τις συζητήσεις που είχε διακόψει η άρια. Μια άρια αρχίζει πάντοτε από το ενόργανό της ritornello, τα τρία κτυπήματα, ήτοι το σήμα ότι πρέπει να σιωπήσουν για να ακούσουν, και το οποίο προετοιμάζει τον ακροατή στο συναίσθημα της άριας που πρόκειται να ακολουθήσει: πόνος, θυμός ή χαρά. Ο αοιδός, ένας ήρωας της μυθολογίας ή της αρχαίας ιστορίας, σχισμένος στα δύο μεταξύ των αιωνίων συγκρούσεων, του έρωτος και του καθήκοντος: μια βαριά αλληγορία του άρχοντος του τόπου εισέρχεται επί της σκηνής, η οποία ήδη εκκενώθη. Τραγουδά μία άρια da capo, χαιρετάει επί μακρόν και εγκαταλείπει με στόμφο την σκηνή: πρόκειται περί στατικότητας, η οποία δεν θα μας ήταν σήμερα ανεκτή. Οι σύγχρονοι συνθέτες της όπερας του Händel είναι αναγκασμένοι, ως εκ τούτου, να κάνουν αυτό που έκαναν άλλοτε οι αστικοί αντίπαλοί του, ήτοι να

¹⁰ Βλ. A. Wotquenne, *Liste alphabétique des pièces en vois des ouvrages dramatiques de Zeno, Metastasio et Goldoni*, Λειψία 1905· πρβλ M. Fehr, *A. Zeno und seine Reform des Operntextes*, Ζυρίχη 1912, καθώς και R. Giazotto, “A. Zeno, P. Metastasio e la critica del settecento”, *Rivista musicale italiana* 48 (1946), σ. 324-360· 49 (1947), σ. 46· 50 (1948), σ. 39, 248· 51 (1949), σ. 43, 130-161.

¹¹ Carlo Goldoni, *Memoires*, Παρίσι 1787· επανέκδοση με τους αυτοβιογραφικούς προλόγους στην έκδοση του Pasquali των έργων του Goldoni (Βενετία, 1760-1761), στο: *Tutte le opere I: Epistolario, Tutte le opere XIV*. Ιδὲ V. Malamanni, “Il teatro lirico a Venezia nel secolo XVIII”, *Archivio Veneto* 1 (1972), σ. 191-222.

περικόπτουν και να παρωδούν, δημιουργώντας, έτσι, μία opera buffa. Οιαδήποτε αναβίωσις του έργου απαράλλακτου, όπως παιζόταν κατά τον ΙΗ΄ αιώνα, θα ήταν θανάσιμη για μια παράσταση της εποχής μας. Και όμως, ο Händel είχε πιστέψει στο μουσικό κάδρο-δενόσαυρο και συμβιβάστηκε με τους κανόνες του. Τα πρόσωπα του δράματος που δημιουργεί δεν είναι τόσο απρόσωπα όσον οι χαρακτήρες του Vivaldi· επί πλέον, προσπαθεί να τα υποβάλει στη δράση, πράγμα που ερχόταν σε αντίθεση με ό,τι εθεωρείτο φυσικό, γι' αυτό και οι αοιδοί του κρατούσαν κακία.¹²

Με τον σκοπό να απολαύσουν την opera seria με όλο της το μεγαλείο, οι πρίγκιπες εγκατέλειπαν τις επικράτειές των, για να περάσουν έξι μήνες στην Νάπολη ή στην Βενετία. «Πραγματικό θέαμα των πριγκίπων», κατά τον συνθέτη Marco da Gagliano (1582-1643), ο οποίος εξύμνησε μετά μουσικής τα εγκώμια των αρχόντων που τον υπηρετούσαν. Το είδος όμως αυτό της θεαματικής διασκεδάσεως, που προωρίζετο για τον άρχοντα του τόπου και τους αυλικούς του, δεν άρεσε στην εθνικιστική αστική τάξη· συνθέτες δε όπως ο Händel, που άρχισαν να “ιταλιανίζουν”, εθεωρούντο ως εξωμότες από τους συμπατριώτες τους.

Λόγω της διευρυμένης εννοίας του Καρδιναλίου Grimani, στην *Agrippina* η πρωταρχική έννοια της αφηγήσεως κρύβει πίσω της και μία δευτέρα: η αρχαία Ρώμη είναι ο καθρέπτης της παπικής Ρώμης, τα δε ιστορικά πρόσωπα του δράματος είναι η παραμορφωμένη αντανάκλασις ατόμων ζώντων, συγχρόνων του Grimani: ο αναποφάσιτος Κλαύδιος λέγεται ότι είναι η καρικατούρα του Πάπα Κλήμεντος ΙΑ΄, ο οποίος μπορούσε εύκολα να επηρεασθεί. Επίσης, ό,τι λέγεται φανερά και απροκάλυπτα είναι λιγώτερο σημαντικό από εκείνο που αποκρύπτεται ή εκστομίζεται στα κρυφά. Δεν είναι τυχαίο το ότι ο Grimani δίνει στο στόμα του Κλαυδίου, αυτοκράτορος με ευτέλεια και ανάρμοστη προσωπικότητα, την σατιρική άρια “Io di Roma il Giove sono” («Είμαι εγώ ο Ζεύς της Ρώμης»).

Από απόψεως συλλήψεως και δομής, το λιμπρέτο της *Agrippina* είναι μια όπερα αναδρομική. Θα μπορούσε ορθότερα να χαρακτηριστεί, ενδεχομένως, ως μια opera buffa-φάρσα. Το κείμενο του Grimani δεν έχει τίποτε το ηρωικό: και είχε, όπως είπαμε, τον σκοπό του, γράφοντας στίχους κατά τον τρόπον αυτόν. Μας παρουσιάζει τις μεγάλες ιστορικές προσωπικότητες της ρωμαϊκής ιστορίας σε σκηνές συνομωσίας, κυνηγώντας τόσο νομιμόφρονες όσο και εκτός νόμου σχέσεις, τσακωνόμενους μεταξύ των και αλληλοσχεδιάζοντας προδοσίες.

Όπως όλοι οι συνθέτες που έχουν βαθιά γνώση της ανθρώπινης καρδιάς, όπως είχε σε μεγάλο βαθμό ο Mozart, έτσι και ο Händel ήξερε πολύ καλά πώς να χρησιμοποιήσει, με τον δικό του τρόπο, το όπλο της ειρωνείας, ούτως ώστε, ακόμη και στα σοβαρά λιμπρέττα, το πνεύμα της κωμωδίας να μπορεί να γίνεται αντιληπτό. Πόσο μάλλον στην *Agrippina*, όπου, ενδεχομένως, για πρώτη και τελευταία φορά στην σταδιοδρομία του, μπόρεσε να εργασθεί πάνω σ' ένα κείμενο γραμμένο ειδικά γι' αυτόν και όχι σύμφωνα με την συνήθη αναπροσαρμογή ήδη υφιστάμενων λιμπρέττων.

Η *Agrippina* είναι όμως κάτι περισσότερο από μία opera buffa-φάρσα, όπως είπαμε προ ολίγου. Τα περιστατικά είναι εδώ γεμάτα χιούμορ, ενώ τα πρόσωπα του δράματος κινούνται, ως επί το πλείστον, από δυνατές, μέχρι και περιπαθείς ακόμα παρορμήσεις. Όπως συμβαίνει σε όλες τις μεγάλες κωμωδίες, υπάρχει ένα ρεύμα βαθιάς δεσμεύσεως. Εάν, κατά διαστήματα, μας έρχεται κατά νουν *Η Στέφισ της Ποππαίας* του Monteverdi, οι όπερες των Da Ponte – Mozart, με την ειρωνική αλληλοεπίδραση μεταξύ των προσώπων του δράματος και την εκλεπτυσμένη καλλιτεχνική επιφάνεια, μας προμηθεύουν ένα πλησιέστερο ακόμα παραλληλισμό. Χάρης στην επιδεξιότητα με την οποίαν εχάραξε τα

¹² Patricia Tenoudji, *Handel le voyageur*, Moridiens Klincksieck, Παρίσι 1991, σ. 81, 83-84.

πρόσωπα του δράματος, και τον έλεγχο της δράσεως τον οποίον είχε στα χέρια του, ο Grimaldi άφησε να κινηθούν ελεύθερες οι διάφορες επιτηδειότητες της ανθρώπινης φύσεως.¹³

Παρεμπιπτόντως, *Η Στέψις της Ποππαίας* του Monteverdi έχει, από κοινού με την *Agrippina*, τρία από τα πρόσωπα του δράματος. Δεδομένης δε της θεματολογίας, η όπερα των Grimaldi – Händel δεν μπορούσε να δημιουργήσει έναν ενδιαφέροντα “πρόλογο” στο μουσικό δράμα του Monteverdi, το βασισμένο επίσης σε λιμπρέτο ενός άλλου ευγενούς ενετού, του Francesco Busenello, το οποίον είναι μία εξ ίσου εντυπωσιακή όπερα της εποχής του. Παρ’ όλα αυτά, και στην *Agrippina* μπορούμε να ακούσουμε ξανά τους σατιρικούς στόχους και τον απογοητευμένο ρεαλισμό της *Incoronazione di Poppea*. Το ηθελημένως ανήθικο λιμπρέτο τόσο της μίας όπερας όσο και της άλλης, μας επιτρέπει να αποκωδικοποιήσωμεν την απομάκρυνση από την πλάνη, τον ειρωνικό τόνο, καθώς και το ανυγιές βλέμμα των δύο ενετών συγγραφέων στα προς μελοποίησιν λιμπρέττα που συνέθεταν.

Την κληρονομιά του ενετικού μελοδράματος παρατηρεί κανείς δια μιας, από τον αριθμό των προσώπων του δράματος, καθώς και την σημασία αυτών. Εάν η πλειονότης των ιταλικών δραμάτων του ΙΗ΄ αιώνας χρειάζεται συνήθως πέντε ή έξι σολίστες – ήτοι τον primo και secondo uomo, την prima και seconda donna, και μερικούς δευτερεύοντες ρόλους – η *Agrippina* απαιτεί εννέα, εκ των οποίων τρεις μόνο μπορούν να θεωρηθούν ως ρόλοι δευτερεύοντες. Επί πλέον, ενώ ο Zeno είχε εγκωμιάσει έναν σαφή διαχωρισμό μεταξύ του κωμικού και του ηρωικού είδους, ο Grimaldi, αντιθέτως, κάνει συχνά χρήση του γέλωτος, καταφεύγοντας έτσι στους τρόπους διασκεδάσεως της φάρσας: τα πρόσωπα που κρυφακούουν πίσω από τις πόρτες, οι κρυφοί ερασταί που πρέπει να αποκηρυχθούν ή να υποστηριχθούν, οι παρεξηγήσεις, τα βλέμματα, οι συμφιλιώσεις, αποτελούν εδώ μέρος του κυρίως δράματος.

Αν και πολύπλοκη, η πλοκή είναι εύκολη να την παρακολουθήσει κανείς στο λυρικό θέατρο. Επί πλέον, το λιμπρέτο έχει το πλεονέκτημα ότι τα πρόσωπα του δράματος εδώ είναι πειστικότερα ως ανθρώπινες υπάρξεις από οιονδήποτε χαρακτήρα που έπλασε ποτέ ο Metastasio. Ων υιός προτεστάντου εργολάβου, ο Händel θα πρέπει να αισθανόταν κάπως στενόχωρα στα χρυσά διαμερίσματα των παλατιών του μπαρόκ στην Ιταλία, στην υπηρεσία των πριγκίπων της Εκκλησίας. Για εκείνον, καθώς και για τον Metastasio αργότερα, μια όπερα δεν εγγράφετο για την εξυπηρέτησιν των κοινωνικών αναγκών ενός πρίγκιπος, αλλά ήταν ένα δράμα οικουμενικό, που αναπαριστούσε επί της σκηνής τα πάθη της ανθρώπινης καρδιάς. Ευτυχώς όμως, τόσο για τους μεταγενεστέρους, όσο και για μας, ο Händel εσυμμερίζετο τα κλασσικά δραματικά ιδανικά του Metastasio και έτσι δεν εμελοποίησε παρά τρία και μόνο λιμπρέτα του – την *Siroe*, τον *Porro* και τον *Ezio* – όπερες, οι οποίες δεν συγκαταλέγονται μεταξύ των αριστουργημάτων του.

Ενδιαφέρον έχει ότι ο αντιβασιλεύς, καρδινάλιος Vincenzo Grimaldi, προτίθεται να γράψει ειδικά για τον Händel το λιμπρέτο της όπερας που επρόκειτο να ανεβαστεί στην Βενετία, την *Agrippina*, εγγυώμενος την ασφάλεια των έργων των στο άγιον των αγίων της ενετικής όπερας, στο θέατρο San Giovanni Grisostomo, το οποίον και ανήκε στην οικογένεια του Grimaldi. Στο λιμπρέτο της όπερας αυτής ο Grimaldi δείχνει, εμμέσως, το μένος που έτρεφε εναντίον του Πάπα Κλήμεντος ΙΑ΄, ενώ η μουσική του Händel υποβοηθά ειρωνικώς την στάση του καρδινάλιου.¹⁴

¹³ Βλ. Hellmuth Christian Wolff, “*Agrippina*”: eine italienische Jugendoper Händels, Wolfenbüttel 1943· πρβλ. Olivier Rouvière, “L’équation vénitienne in *Agrippina*”, *L’Avant Scène Opéra* 216 (2003), σ. 88.

¹⁴ Ιδέ το άρθρο της Gloria Staffiere, σε μετάφραση του George Hall, στο πρόγραμμα της ηχογραφήσεως της *Agrippina* σε CD υπό την διεύθυνση του John Eliot Gardiner, σ. 13, 20. Πρβλ. επίσης, Winton Dean, *Handel and the Opera Seria*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1969, σ. 107· Winton Dean και John Merrill Knapp, *Handel’s Operas 1704-1726*, Clarendon Press, Οξφόρδη 1987, σ. 118-122·

Ο Vincenzo Grimani (1655-1710), καρδινάλιος από το 1697, λεγάτος του Αυτοκράτορος στην Αγία Έδρα του Βατικανού, Αντιβασιλεύς της Νεαπόλεως μετά το 1708, ευρίσκεται στο επίκεντρο των πολιτικών αντιλήψεων, οι οποίες φέρουν σε αντίθεση την Ρώμη με την Αυτοκρατορία των Αψβούργων. Για έναν τέτοιο πολιτικό ("homme d'état"), τον οποίον ο Saint Simon εθεωρούσε δόλιο και εγκληματία, η κατοχή του θεάτρου San Giovanni Grisostomo επενέδυε δύο θέλητρες: αφ' ενός μεν του επέτρεπε να συναντά εντός ενός χώρου φιλικού και χωρίς τύπους όλον τον κόσμο, τον οποίον η Ευρώπη εθεωρούσε σημαντικό· αφ' ετέρου δε, ως τόπος παραστάσεων καλλιτεχνικών, του έδινε την ευκαιρία να διυλίζει στους στίχους των λιμπρέττων του την εξιδανικευμένη οπτασία του πολιτικού κόσμου εντός του οποίου ανελίσσεται. Στον Grimani αποδίδονται τρία λιμπρέτα όπερας, των οποίων η ανάγνωση σήμερα συνεπάγεται αληθινή εργασία αποκρυπτογραφήσεως.¹⁵

Η φύσις του και η προδιάθεσις που είχε για τα ταξίδια, οδήγησε τον Händel στην Ιταλία, όπου ήταν αποφασισμένος να επισκεφθεί κάθε μέρος της Χερσονήσου, ξακουστού για τις μουσικές του παραστάσεις.

Η Βενετία υπήρξε η επόμενη του προσφυγή [γράφει ο John Mainmaring, ένας από τους πρώτους βιογράφους του Händel]. Πρωτοανακαλύφθηκε εκεί σε μια αποκριάτικη διασκέδαση, ενώ έπαιζε cembalo φορώντας την μάσκα του. Ο [Domenico] SCARLATTI έτυχε να είναι εκεί και επιβεβαίωσε κατηγορηματικά ότι δεν θα μπορούσε να είναι κανείς άλλος παρά ο διάσημος Σάξων ή ο διάβολος. Μια και αποκαλύφθηκε κατ' αυτόν τον τρόπο, επιέζετο επιμόνως να γράψει μία όπερα. Αλλά υπήρχε τόσο μικρή προοπτική είτε τιμής είτε οφέλους συμφέροντος από μια τέτοια ανάληψη έργου, ώστε ήταν λίαν απρόθυμος να την αναλάβει [...]. Στο τέλος όμως συγκατετέθη και εντός τριών εβδομάδων ετελείωσε την AGRIPPINA [το 1709], η οποία ανεπαραστάθη επί είκοσι-επτά αλλεπάλληλες νύχτες· [...] και σε ένα θέατρο, το οποίον είχε παραμείνει κλειστό ένα μεγάλο χρονικό διάστημα, παρ' όλο το ότι υπάρχουν δύο άλλα θέατρα όπερας ανοικτά κατά την ίδια περίοδο· σ' ένα από αυτά πρόεδρος ήταν ο GASPARIINI, ενώ στο άλλο ο LOTTI. Το ακροατήριο ενθουσιάστηκε σε τέτοιο σημείο από την παράσταση, ώστε ένας ξένος, ο οποίος μπορούσε να δει τον τρόπο κατά τον οποίον οι ακροαταί είχαν προβληθεί, θα ενόμιζε ότι τα είχαν χαμένα.

Το θέατρο, σε κάθε πτώση σχεδόν, αντηχούσε με κραυγές και επεφήμιζε "viva il caro Sassone!" και άλλες εκφράσεις επιδοκιμασίας, άκρως παράλογες ώστε να μνημονευθούν. Ήσαν κεραυνοβολημένοι από το μεγαλείον και από τον υψηλό τόνο της τεχνοτροπίας του: επειδή δεν είχαν μέχρι τότε γνωρίσει όλες τις δυνάμεις της αρμονίας και της μετατροπίας από κοντά, συνδυαζόμενες, επί πλέον, με τόση ποικιλία δυνάμεως.

Η όπερα αυτή συγκέντρωσε όλους τους καλύτερους αοιδούς από τα άλλα θέατρα. Μεταξύ των κυριών αυτών ήταν και η περίφημη VITTORIA, η οποία, λίγο πριν από την απομάκρυνση του Händel στην Βενετία, είχε πάρει την άδεια του μεγάλου Δουκός να τραγουδήσει σε ένα από τα θέατρα αυτά. Στην AGRIPPINA, οι κλίσεις της έδωσαν νέο λούστρο στο γόητρό της. Ο Händel φαινόταν τόσο μεγάλος σχεδόν και μεγαλοπρεπής όσο

Jonathan Keats, *Georg Friedrich Handel*, γαλλική μτφρ. της Odile Demange, Fayand, Παρίσι 1985, σ. 59· Denis Morrier, "Commentaire musical in *Agrippina*", *L'Avant Scène Opéra* 216 (2003), σ. 8.

¹⁵ Οι Βενετοί ονόμαζαν τα θέατρα της όπερας αδιαφόρως, είτε δίνοντας το όνομα των ιδιοκτητών τους, είτε το όνομα της πλησιέστερης εκκλησίας. Το επιφανέστερον όλων ήταν το θέατρο SS. Giovanni e Paolo, που ανήκε στην οικογένεια Grimani και το οποίον έκλεισε τις πόρτες του το 1699, ύστερα από σαράντα περίπου χρόνια δραστηριότητος, ενώ το θέατρο San Luca (επίσης γνωστό ως San Salvatore), το οποίον ανήκε στην οικογένεια Vendramin, εστράφη προς το ομιλούμενο δράμα. Κατά την πρώτη δεκαετία του ΙΗ' αιώνα, το San Cassiano (της οικογενείας Tron), το San Mosè (Zane), το San Fantino (Michiol), το Sant'Angelo (Marcello και άλλοι), καθώς και το περίβλεπτον San Giovanni Grisostomo (των Grimani) συνέχισαν να λειτουργούν. Ιδ. Donald Burrows (επιμ.), *The Cambridge Companion to Handel*, Cambridge University Press, Cambridge 1977, σ. 35-36.

ο ΑΠΟΛΛΩΝ, οι δε προθέσεις της κυρίας αυτής απείχαν πολύ από το να είναι τόσο σκληρές και επίμονες όσο η ΔΑΦΝΗ (Mainmaring, σ. 51-54)¹⁶

Τα πρόσωπα του δράματος της πρώτης παράστασης είναι τα εξής:

Agrippina, ρωμαία αυτοκράτειρα: Margherita Durastanti (soprano)
 Claudio, ρωμαίος αυτοκράτωρ: Antonio Francesco Carli (basso)
 Nerone, υιός της Agrippina: Valeriano Pellegrini (soprano castrato)
 Ottone, στρατηγός: Francesca Vanini-Bosche (contralto)
 Poppea, ερωμένη του Ottone: Diamante Maria Scarabelli (soprano)
 Narciso, απελεύθερος: Giuliano Albertini (alto castrato)
 Pallante, απελεύθερος: Giuseppe Maria Boschi (basso)
 Lesbo, υπηρέτης του Claudio: Nicola Pasini (basso)

Η αοιδός της πάρτας για alto της Giunone (Ήρας) μας είναι άγνωστος. Ένα από τα πρώτα αντίγραφα του προγράμματος αναφέρει την Elena (voce στον ρόλο της Agrippina· θα πρέπει να αντικατέστησε, κατά πάσαν πιθανότητα, τη Durastanti σε μερικές παραστάσεις. Ο τόπος είναι η Ρώμη και ο χρόνος το μέσον του πρώτου μ.Χ. αιώνας.

Το τυπωμένο στην Ρώμη λιμπρέτο του 1709 μάς πληροφορεί ότι η *Agrippina* είναι ένα «Drama per Musica. Da Rappresentarsi nel Famosissimo Teatro Grimani di S. Gio: Grisostomo...». Το κείμενο είναι, φυσικά, στην ιταλική και μόνον. Ούτε το όνομα του λιμπρεττίστα, ούτε και του συνθέτου αναφέρονται. Ως ημερομηνία της πρώτης παραστάσεως της όπερας, η 26η Δεκεμβρίου 1709 είναι γενικώς παραδεδεγμένη.¹⁷

Στο λιμπρέτο της *Agrippina* που εκτυπώθηκε το 1709, ο Grimani προλογίζει την περίληψη της δράσεως με την ακόλουθη παρουσίαση των προσώπων του δράματος:

Η Agrippina, η κόρη του Germanicus, ανεψιού του Αυγούστου, ήταν η σύζυγος του Domitius Aenobarbus, από τον οποίον απέκτησε έναν υιό ονόματι Domitius Nero. Μετά τον δεύτερό της γάμο με τον Αυτοκράτορα Claudio, όλες της οι ενέργειες επιστρατεύθηκαν στο να τοποθετήσει τον υιό της Νέρωνα στον θρόνο. Όταν ένας αστρολόγος της είπε ότι ο υιός της θα ευρίσκετο επί κεφαλής της αυτοκρατορίας αλλά θα εσκοτώνε την μητέρα του, εκείνη απήντησε: «Ας με σκοτώσει, φθάνει να γίνει Αυτοκράτωρ». Αυτή η πολύ ταλαντούχος γυναίκα, άπληστη για να βασιλεύσει και εξ ίσου φιλόδοξη όσο και δυναμική, παρενοχλούσε τον σύζυγό της Κλαύδιο, μέχρις ότου εκείνος απένειμε τον τίτλο του Καίσαρος στον Νέρωνα. Χρωστούσε την επιτυχία της στην αδυναμία του χαρακτήρος του Κλαύδιου, ο οποίος είχε αφεθεί καθ' ολοκληρίαν στην ακολασία, και, υπεράνω όλων, είχε επιτύχει την δόξα με την κατάκτηση της Βρετάνης για την Ρώμη. Ο Όθων ήταν ο σύζυγος της Ποππαίας, γυναίκας φιλόδοξης και ματαιόδοξης, ομοίως αγαπημένης από τον Νέρωνα, ο οποίος αργότερα την απήγαγε από τον Όθωνα και την παντρεύτηκε. Ο Κλαύδιος είχε εμπιστοσύνη απεριόριστη για τους απελευθέρους του, ιδίως για τους Pallante και Narciso, τους οποίους επίσης χειρίζετο επιδεξίως η Agrippina.¹⁸

Σε ό,τι αφορά το περιεχόμενο των μελοδραμάτων των σκηνικών αναπαραστάσεων σε συσχετισμό με την ιστορική πραγματικότητα, οι περιστάσεις είναι, εκ των υστέρων, άκρως πολύπλοκες. Τα λιμπρέττα της opera seria της εποχής παρουσιάζουν επί της σκηνής τις προσωπικότητες τις πλέον ισχυρές στην Ιταλία: στην Ρώμη τους Barberini, Tutorina, Ruspoli, τον Πάπα Κλήμεντα ΙΑ΄· στην Φλωρεντία τον Μέγα Δούκα της Τοσκάνης· στην Βενετία τους Grimani, Vendramin και Tron – όλους τους καλά συγκαλυμμένους κάτω από τις ρωμαϊκές των τόγες ή την ανατολίτικη των μεταμφίεση:

¹⁶ Otto Erich Deutsch, *Handel. A Documentary Biography*, Da Capo Press, Νέα Υόρκη 1974, σ. 22.

¹⁷ Βλ. Dean – Knapp, ό.π., σ. 129, 133· πρβλ. *L'Avant Scène Opéra* 216 (2003), σ. 5.

¹⁸ Μεταφρασμένο από το γαλλικό κείμενο του D. Morrier, "Argument", *L'Avant Scène Opéra* 216 (2003), σ. 6.

ήρωες, κατά τα άλλα, με φωνή συνήθως οξυτάτη. Κατ' αυτόν τον τρόπον, η ηρωική ιταλική όπερα γίνεται, για τους έχοντες την πολιτική ή και την εκκλησιαστική ισχύ στα χέρια τους, ένα μέσον γοήτρου από τα πλέον ευπροσάρμοστα.¹⁹

Το παρόν είναι ένα από τα λίγα λιμπρέττα του Händel, το οποίον, απ' ό,τι ξέρουμε, δεν εχρησίμευσε σε κανέναν άλλον συνθέτη πρωτύτερα· είναι επίσης ένα από τα καλύτερά του. Με την πολλαπλότητα των προσώπων και των σκηνών και με την φαινομενικά επιπόλαια μεταχείρισή των, το κείμενο έχει περισσότερα κοινά με το γούστο του ΙΖ' αιώνος παρά με τους συγχρόνους του λιμπρεττίστες, όπως τον Zeno και τον Pariati. Πηγές του Grimaldi ήταν τα Βιβλία XII με XIV από τα *Χρονικά* του Τακίτου και ο *Βίος του Κλαύδιου* του Σουητωνίου. Με την εξαίρεση του Λέσβου, όλα τα πρόσωπα του δράματος είναι ιστορικά και ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα της αρχαίας Ρώμης, με την διαφορά ότι η χρονολογία είναι ανασχηματισμένη. Ο Κλαύδιος εισέβαλε στην Βρετανία το 43 μ.Χ., παντρεύτηκε την Αгриππίνα το 49 μ.Χ. και υιοθέτησε τον Νέρωνα, υιό της Αгриππίνας από τον πρώτο της γάμο, το 50 μ.Χ., όταν ο μεν Νέρων ήταν 12, ο δε Όθων 18 ετών, αντιστοίχως. Ο Νέρωνας και ο Πάλλας ήσαν περιβόητοι μεταξύ των ευνοουμένων του αυτοκράτορος. Ο Πάλλας πήρε την πρωτοβουλία του να παροτρύνει την υιοθέτηση του Νέρωνος, ενώ, αργότερα, έγινε εραστής της Αгриππίνας. Το ενετικό ακροατήριο θα πρέπει να ήταν οικείο με την μεταγενέστερη μοίρα των προσώπων του δράματος: ο μεν Κλαύδιος δηλητηριάστηκε, ο δε Νάρκισσος οδηγήθηκε σε αυτοκτονία από την Αгриππίνα. Ο Πάλλας και η Ποππαία, καθώς και η Αгриππίνα, υπήρξαν θύματα του Νέρωνος. Ο Νέρων, και ο Όθων με την σειρά του, παντρεύτηκαν την Ποππαία: αμφότεροι ανέβηκαν στον αυτοκρατορικό θρόνο και αμφότεροι, εν συνεχεία, αυτοκτόνησαν.

Δεν υπάρχει λόγος για τον οποίον η υπόθεση του δράματος να έπρεπε να μετατραπεί σε μια μελοδραματική τραγωδία, η οποία επρόκειτο να λάβει χώραν κατά την Ρωμαϊκή εποχή. Η *Agrippina* ανήκει σε μια τάξη λιμπρέττου, το οποίον, μέχρι την πρόσφατη σχεδόν αναγνώριση και απήχηση του Monteverdi και του Cavalli, κατερρίπτετο γενικώς ως κάτι το γελοίο και το αξιοκαταφρόνητο. Δεν είναι ούτε το ένα, ούτε το άλλο. Είναι, στην πραγματικότητα, μια αντιηρωική κωμωδία, του τύπου που ήταν δημοφιλής καθ' όλην την διάρκεια του ΙΗ' αιώνος στην Ιταλική Χερσόνησο, ιδίως στην Βενετία.²⁰

Η *Agrippina* είναι, συγκεκριμένως, η πρώτη “αντι-ηρωική” όπερα του Händel· στον οπερατικό κατάλογο του συνθέτου συναντάμε όμως και άλλα σημαντικά παρόμοια δείγματα, όπως τον *Flavio, re di Longobardi* (1723), την *Partenope* (1730) και τον *Serse* (1738). Οι ανωτέρω όπερες βασίζονται σε προσαρμογές ιταλικών λιμπρέττων, γραμμένων αρκετά χρόνια νωρίτερα – πράγμα που επιβεβαιώνει το γεγονός ότι ο Händel είχε σχηματίσει την προσωπική του περί μελοδράματος ιδέα, η οποία δεν συνέπιπτε με τα στερεότυπα ιδανικά της εποχής του.²¹

¹⁹ Βλ. Sylvie Mamy, *La musique à Venise et l'imaginaire français des Lumières, d'après les sources vénitiennes conservées à la Bibliothèque nationale de France (XVIe-XVIIIe siècle)*, Bibliothèque nationale de France, Παρίσι 1996, σ. 27.

²⁰ Όπερες αναφερόμενες σ' αυτήν την περίοδο της ρωμαϊκής ιστορίας ήσαν αρκετά κοινές κατά την υπό συζήτησιν περίοδο: π.χ. η *Agrippina* του Porpora (Νάπολη, 1708), το pasticcio του Vivaldi *Nerone fatto Cesare* (Βενετία, 1715) και ο *Nerone* του Orlandini (Βενετία, 1721), για να μην αναφερθούμε στις όπερες του Αμβούργου του Händel και του Keiser (*Ottavia*). Βλ. W. Dean, “Handel and Keiser: Further Borrowings”, *Current Musicology* 9 (1969), σ. 73. Βλ. επίσης την “Αγγελία” που προηγείται της όπερας *La fidelità delma* (1706), καθώς και την εισαγωγή στο *Componimenti musicali* (μια συλλογή από άριες παρμένες από την *Armida* και την *Octavia*, 1706), αλλά και το “Anmerkungen” στο *Das neu-eröffnete Orchester* (1713).

²¹ Βλ. τις σημειώσεις του Danito Prefumo, σε μετάφραση από την Daniela Pilazz, στο προαναφερθέν CD. Πρβλ. Romain Rolland, *Handel*, Editions Albin Michel, Παρίσι 1951, σ. 137, καθώς και H. S. Powers, “Il Serse trasformato”, *The Musical Quarterly* 47 (1961), σ. 481· 48 (1962), σ. 73.

Πρωταίτιος της γνωριμίας του Σάξωνος με την ρωμαϊκή κοινωνία ήταν ο Pietro Ottoboni, ως συνέπεια ίσως της συστάσεως του Φρειδερίκου των Μεδίκων, με τον οποίον ο Ottoboni είχε καλές σχέσεις. Κατά την διάρκεια του δευτέρου ταξιδιού του στην Ρώμη, ο Händel φιλοξενήθηκε από τον Marchese di Ruspoli, άνδρα σχεδόν τόσο αξιόλογον ως διαφωτισμένον πάτρωνα των καλών τεχνών, όσο και ο Cardinale Pietro Ottoboni. Ο Μαρκήσιος, ο κατ' εξοχήν αντίζηλος του Καρδιναλίου ως πάτρων των τεχνών, συγκαταλέγετο μεταξύ των ηγετικών φυσιογνωμιών της Ρωμαϊκής Ακαδημίας, της γνωστής ως Arcadia. Για τους πασχαλινούς εορτασμούς του 1708, ο Ruspoli ανέθεσε στον Händel να γράψει ένα ορατόριο με θέμα την Ανάστασιν. Το λιμπρέττο του *La Resurrezione*, γραμμένο από τον Carlo Sigismondo Capece, είναι μεγαλειώδες, οπερατικό κατά την τεχνοτροπία του, και αποτελείται από πέντε πρόσωπα: τον Εωσφόρο (basso), έναν Άγγελο (soprano), την Μαγδαληνή (soprano), τον Κλέοφα (alto) και τον Άγιο Ιωάννη (tenoro). Το *Oratorio per la Resurrezione di Nostro Signor Gesu Cristo* δόθηκε στην Ρώμη, στο Palazzo Ruspoli, την 8η Απριλίου 1708. Μιλώντας περί δανεισμού προϋπάρχοντος μουσικού υλικού, χαρακτηριστικό δείγμα είναι η άρια της Μαρίας Μαγδαληνής “Ho un non sò che nel cor” από το *La Resurrezione*, τραγουδισμένη ξανά με τα ίδια λόγια και την ίδια μουσική στην *Agrippina*, στις 26 Δεκεμβρίου 1709, στην Βενετία, από την Margherita Durastanti και πάλι. Μπορεί να φαντασθεί κανείς την αγαλλίαση και την απόλαυση του σατανικού Καρδιναλίου Grimani, ακούγοντας την μουσική του θρησκευτικού ορατορίου να μεταφέρεται στο μέσον μιας κοσμικής όπερας με πλοκή σαφώς ερωτική. Στην περίπτωση της άριας “Caddi e ver” της *La Resurrezione*, η μουσική παραμένει η ίδια, ενώ τα λόγια τροποποιούνται σε “Cade il mondo” στην *Agrippina*. Ίσως το πιο ενδιαφέρον παράδειγμα “μουσικής παρωδίας” μεταξύ των δύο αυτών έργων είναι η άρια “Col raggio placido” από την *Agrippina*, ο χαρακτηρισμός της οποίας είναι τελείως διαφορετικός από την μεγάλη άρια του Εωσφόρου (Lucifer) “O voi dell'Erebo”. Επί πλέον, την μελωδία αυτήν ο Händel δανείσθηκε από την άρια του μπάσσου “Constante ognor” από την όπερα του Keiser *Ottavia*, της οποίας ο Händel μελοποιούσε μια χειρόγραφη παρτιτούρα κατά την διαμονή του στην Ιταλία. Οι μεταφορές εδώ από προγενέστερες άριες, θρησκευτικού χαρακτήρος, εντείνουν την θεωρία ότι η *Agrippina* είναι ένα μανιφέστο, εν μέρει αντι-παπικό, που επιτρέπει στον Καρδινάλιο Grimani ν' ακούει τον Κλαύδιο / Κλήμεντα ΙΑ' να τραγουδάει άριες άλλοτε τραγουδισμένες μέσα από το στόμα του Σατανά (Lucifer).

Απ' ό,τι είδαμε μέχρι τώρα, ο Händel δεν χρησιμοποιεί ξανά γνωστούς αοιδούς, αλλά κάνει χρήση και πάλι ενός μεγάλου μέρους της μουσικής που έγραψε κατά την ιταλική του περίοδο. 41 από τα 48 κομμάτια που περιλαμβάνει η *Agrippina* είναι “ανακυκλωμένα”, ειδικώς προερχόμενα από τα δύο ρωμαϊκά του ορατόρια: από το *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* (σε λιμπρέττο του B. Pamphili), που ανεβάστηκε στην Ρώμη την άνοιξη του 1707, και – σε μεγαλύτερο βαθμό – από το *La Resurrezione*.²²

Τόσο ο ευφυής και δηκτικός χαρακτηρισμός των προσώπων του δράματος, όσο και η πληθώρα της μουσικής εφευρετικότητας, έδωσαν στην όπερα *Agrippina* δύναμη και πρωτοτυπία. Σε μεταγενέστερές του όπερες, ο Händel επρόκειτο να δημιουργήσει πρόσωπα πιο ολοκληρωμένα και ραφιναρισμένα· παρ' όλα αυτά, στην όπερα του Grimani οι χαρακτήρες κινούνται με σταθερότητα και αυτογνωσία, η οποία κρατάει την προσοχή του ακροατού σταθερή καθ' όλην την διάρκεια του έργου.

Η πρωταγωνίστρια του έργου είναι μία ασυνείδητη και αδίστακτη μηχανορράφος-

²² Βλ. Jean-François Labie, *George Frédéric Haendel*, Editions Robert Laffont – Diapason, Παρίσι 1980, σ. 34· πρβλ. επίσης Rudolf Ewerhart, “New Sources for Handel's *La Resurrezione*”, *Music and Letters* 41 (1960), σ. 129.

δολοπλόκος. Οι άριες της ηρωίδος κατά την πρώτη πράξη του δράματος εκχύνουν εκμυστηρεύσεις, καθώς και κάποιαν δόση απειλής, παρ' όλο το ότι κατ' αρχάς η άριά της "Ho un non sò che nel cor" θα μπορούσε να φανεί ολίγον τι άτοπη, όταν ξέρουμε ότι πρωτογράφηκε (όπως ήδη είπαμε) για το ορατόριο *La Resurrezione*, ενώ η Μαρία η Μαγδαληνή ανέμενε την Ανάσταση. Αντιθέτως όμως, η θρησκευτική μουσική, τραγουδισμένη τώρα από την άκρως ανήθικη Agrippina, δίδει στην προκειμένη περίπτωση κάποια – ηθελημένη ίσως – δόση ειρωνικής παρωδίας.²³ Έχοντας πλέον λάβει τις αποφάσεις της και έχοντας δώσει εντολές για τρεις δολοφονίες, η ηρωΐς της ρωμαϊκής αυτής όπερας χαλαρώνει και τραγουδάει έτσι μία διαχυτική άρια παρομοιώσεως, την "Ogni vento ch'al porto lo spinga" ("Οποιοσδήποτε άνεμος μπορεί να τον οδηγήσει στο λιμάνι"), της οποίας η γοητευτική μελωδία, αλλά κυρίως η χρονική της αγωγή και ο ρυθμός, προαναγγέλλουν, πολύ πριν την ώρα του, το βιεννέζικο βαλς.

Η Porrea είναι ένα χαριτωμένο πορτραίτο μιας νέας που ζει αποκλειστικά για την ικανοποίηση των αισθημάτων της, τύπος γυναικός τον οποίον ο Händel επρόκειτο να μεγεθύνει και να απαθανάτισει στο πορτραίτο της Κλεοπάτρας (στον *Giulio Cesare*) και στην Σεμέλη (στην ομώνυμη όπερα-ορατόριο). Όλες της σχεδόν οι άριες είναι σε τριπλό μέτρο· οι δύο άριές της σε 4/4 είχαν αποσιωπηθεί πριν από την πρεμιέρα. Η πρώτη της άρια, "Vaghe perle" ("Γυαλιστερά διαμάντια"), εκφράζει όλη της την ματαιότητα και επιπολαιότητα, καθώς κοιτάζει τον εαυτό της στον καθρέπτη, περιτυλιγμένη με διαμάντια και λουλούδια – πρόγονος έτσι των "air de bijoux", ιδίως της Μαργαρίτας ("Ah je ris de me voir si belle dans ce miroirs") του *Faust* του Gounod και της Θαΐδος του Massenet. Η Porrea είναι, εν συντομία, μια ψεύτρα και φιλάρεσκη ερωτιάρα.

Γραμμένος για πάρτα υψιφώνου, ο Νέρων δεν είναι το τέρας που επρόκειτο να γίνει αργότερα, αλλά ένα παιδί καλομαθημένο, ώστε να συνεχίσει ο ίδιος τις κακές πράξεις της μητέρας του: είναι μάλλον ένας μαλθακός υποκριτής. Ο συνδυασμός παιχνιδιάρικων ρυθμών και χρωματικών περασμάτων ή συνεχών μετατροπιών στις δύο άριές του σε ρυθμό siciliano αποκαλύπτει την λάγνα του φύση, ενώ τμήμα από μία άρια της τρίτης πράξεως, "Come nòbe che fugge dal vento" ("Όπως ένα σύννεφο που εξαφανίζεται, σπρωγμένο από τον αέρα"), διαψεύδει, κατά τρόπον πονηρόν, την γεμάτη έκφραση, αλλά σίγουρα υποκριτική απάρνηση των αμαρτημάτων της σαρκός.

Ο Κλαύδιος είναι ένας αυτοκρατορικός Πολύφημος, ο οποίος ανάγεται στην καντάτα *Acì, Galatea e Polifemo*,²⁴ μάταιος, φρούδος, εύθικτος και φιλήδονος, ο οποίος προσπαθεί να ξεφύγει από τις ανάξιες γι' αυτόν περιστάσεις στις οποίες στριμώχνεται άθελά του συχνά, ξεσπώντας σε φανφαρόνικα περάσματα στην ελάσσονα και σε φιλάρεσκες εγωκεντρικές εκφράσεις. Παρ' όλα τα αδέξια άλματα από τα οποία χαρακτηρίζεται, στις γενικές της γραμμές, η μουσική του, στον Κλαύδιο δίνεται το εκφραστικότατο ερωτικό τραγούδι "Vieni, o cara", μία cavatina χωρίς ritornelli, που φέρει την οδηγία "sempre piano" – στην μόνη άρια που έχει στην ελάσσονα. Στις γενικές του γραμμές, ο ήρωας παραμένει ένας στομφώδης, μεγαλοπρεπής βλαξ, ο οποίος συχνά εμπλέκεται σε αναξιοπρεπείς περιστάσεις.

Ένα διαφορετικό είδος κωμωδίας αντιπροσωπεύεται από τους δύο διεφθαρμένους απελεύθερους, τον Πάλλαντα και τον Νάρκισσο, οι οποίοι εμφανίζονται εδώ κι εκεί, καθ' όλην την διάρκεια της όπερας, κολακεύοντας την Αγριππίνα, με αποτέλεσμα να αψηφώνται και να απορρίπτονται ο ένας μετά τον άλλον. Έρχονται σε αντιθέσεις μεταξύ των, όχι μόνον κατά το φωνητικό των ύψος (basso και alto, αντιστοίχως), αλλά

²³ Πρβλ. Dean – Knapp, ό.π., σ. 120. Βλ. επίσης E. Dahre-Baroffio, "Zu Acì e Galatea", *Göttinger Händeltage*, 1966, σ. 41· πρβλ. W. Dean, "Masque into Opera (*Acis and Galatea*)", *The Musical Times* 103 (1962), σ. 605.

²⁴ Βλ. Labie, ό.π., σ. 690-691· πρβλ. επίσης Dean, *Handel and the Opera Seria*, ό.π., σ. 107-111.

και από την μουσική τους την ίδια: ο μεν τείνει να μαίνεται, ο δε είναι παραπονιάρης και συνοδεύεται από μαλακά πνευστά (φλάουτα υψηλά). Είναι αμφότεροι άνανδροι και λάγνοι, ενώ ο Λέσβος είναι μαστροπός.

Η πάρτα του Όθωνος είναι γραμμένη για γυναίκα. Όπως πολλοί μεταξύ των μεταγενεστέρων ηρώων του Händel, ο Ottone είναι ένας τελείως σοβαρός και δυνητικώς τραγικός χαρακτήρας, με την καρδιά βαριά. Η μοναδική του άρια στην πρώτη πράξη, “Lusingera mia speranza” (“Ψεύτρα η ελπίδα μου”), κτυπάει την βαθύτερη νότα που ακούσθηκε μέχρι στιγμής και, όσο προχωρεί, προσδιορίζει αδρά την προσωπικότητά του. Χαίρεται, απ’ ό,τι δείχνει, για την επιτυχία του, αλλά η μουσική του, με την ταραγμένη της πολυφωνία, τους πολύπλοκους ρυθμούς, τον συχνό χρωματισμό και τις διακεκομμένες της πτώσεις, κάνει νύξη για την ταραχή που πρόκειται να ακολουθήσει.²⁵

Η *Agrippina* ξεχωρίζει στη θεατρική παραγωγή του Händel λόγω του πολύ μεγάλου αριθμού που κατέχουν συντομότερα κομμάτια, αλλά κυρίως οι άριες. Παρατηρούμε έτσι, στην παρτιτούρα, όχι λιγότερες από τριανταεπτά άριες, δύο αριέττες, δύο *ariosi*, δύο σύνολα και δύο χορωδιακά: *cori*, στα οποία συνενώνονται, στην πραγματικότητα, όλοι οι σολίστες, σύμφωνα με την αρχική έννοια του όρου. Σε σύγκριση με την *Agrippina*, οι “όπερες της ωριμότητας” περιέχουν γενικώς λίγο περισσότερες από καμμία εικοσαριά άριες. Ο μεγάλος αριθμός των στην *Agrippina* αντισταθμίζεται όμως από την διάρκειά των: οι περισσότερες από αυτές τις άριες είναι βραχείες, ή μάλλον πολύ σύντομες, πράγμα το οποίο είναι κάτι το επιπρόσθετο στην χαρά που μας προσφέρει η ποικιλία στην όπερα αυτή.

Όλες οι άριες στην *Agrippina* είναι *arie da capo*, είτε *arie serie*. Η εμβληματική αυτή μορφή του *drama per musica* του ΙΗ΄ αιώνας επένδυσε, εν τούτοις, μια μεγάλη ποικιλία προσανατολισμών, τους οποίους η παρτιτούρα της *Agrippina* αντανακλά μέχρι σημείου τελειότητας. Οι άριες αυτές είναι οργανωμένες σε δύο μέρη αντιθέτου διαθέσεως. Το πρώτο μέρος (Α) είναι, τις περισσότερες φορές, το εκτενέστερο και μεγάλης τονικής σταθερότητας· παρουσιάζει την κυρίως ιδέα, την αναπτύσσει και την επεκτείνει. Γι’ αυτόν ακριβώς τον λόγο, κάνει χρήση μικρότερου αριθμού στίχων απ’ ό,τι το δεύτερο μέρος (Β). Στις περισσότερες άριες, οι στίχοι του μέρους Α διατυπώνονται δύο φορές: οι δύο αυτές εκφραστικές διατυπώσεις διαχωρίζονται από μία ενόργανη μεταβατική περίοδο. Τέλος, ένας μεγάλος αριθμός από άριες έχει ως πρότυπο μελωδίες χρωματικές, όπως είναι η *siciliana*, η *bourrée*, η *gavotte*, η *gigue*, το *minuetto* και η *rigaudon*, ακόμη δε και το “*valse*”.

Αυτό που ενδιέφερε κυρίως τον Händel ήταν οι πειστικοί χαρακτηρισμοί των προσώπων του δράματος καθώς και η φυσική εξέλιξη των γεγονότων: ένα λιμπρέττο, με άλλα λόγια, ικανό να κινεί κάθε θεατρική περίσταση με την κατάλληλη μουσική. Εάν στα σωζόμενα εκτενή αποσπάσματα των προγενεστέρων του μελοδραμάτων – της *Almira* και του *Rodrigo*, συγκεκριμένως – οι άριες δείχνουν ακόμη την επίδραση της ενοργάνου γραφής, στην *Agrippina* η χρήση των φωνών είναι καθ’ όλα υπό έλεγχο. Μια και έφθασε στην ωριμότητά της με την *Agrippina*, η οπερατική τεχνοτροπία του Händel άλλαξε λίγο επί την τριακονταετία που ακολούθησε. Από απόψεως δε μορφής, η εναλλαγή ρετσιτατίβου και άριας είναι εδώ ήδη καλά στερεωμένη. Η όπερα αυτή διακρίνεται επίσης για την αφθονία των ρετσιτατίβων, πράγμα που υπογραμμίζει την θεατρική υπεροχή του λιμπρέττου.²⁶

²⁵ Denis Morrier, “Un abondance d’airs”, *L’Avant Scène Opéra* 216 (2003), σ. 9-10.

²⁶ Οι τρεις πρώιμες όπερες του Händel, των οποίων η μουσική έχει χαθεί, είναι: α) ο *Nero* (*Die durch Blut und Mord erlangte Liebe*), του 1705, β) η *Der beglückte Florindo* και γ) η *Die verwandelte Daphne*, του 1708 οι δύο τελευταίες. Οι δύο άλλες όπερες, που ανεβάστηκαν στο Theater am Gänsemarkt του

Από μια πρώτη προσέγγιση της *Agrippina*, η ενετική αισθητική φαίνεται να υστερεί, ιδίως λόγω της αναταραχής που κυριαρχεί επί της σκηνής γύρω από την σαγηνευτική Ποππαία, από τις πόρτες που ανοιγοκλείνουν τρίζοντας, τα κατ' ιδίαν της, τη ντουλάπα της τη γεμάτη από εραστές που εμψυχώνουν την δεύτερη σκηνή της πρώτης πράξεως ή την πρώτη σκηνή της τρίτης πράξεως. Αν όμως κοιτάξουμε πλησιέστερα, η σύγχυσις αυτή και η αταξία δεν είναι παρά μόνο φαινομενικές. Οι τρεις πράξεις της όπερας δεν συμπεριλαμβάνουν παρά οκτώ και μόνο σκηνές – σύνολον διόλου απομακρυσμένο από τον αριθμό των επτά σκηνών, οι οποίες αποτελούν τα πρώτα μελοδράματα του Metastasio. Πέραν τούτου, οι οκτώ αυτές σκηνές, για κάποιον σύγχρονο σκηνοθέτη είναι αναγώγιμες σε τρία σκηνικά (*décors*) του έργου: α) στους δημόσιους χώρους (καταγώγιον, οδός Ρώμης, αυτοκρατορική αίθουσα υποδοχής), β) στα διαμερίσματα της Ποππαίας (με τους κήπους) και γ) στα διαμερίσματα της Αγριππίνας. Η σκηνική αυτή διάταξις, η οποία εκλαμβάνεται λανθασμένως ως δαψιλής, είναι, αντιθέτως, αποκαλυπτική σε ό,τι αφορά την ιεραρχία των ρόλων: η υπερτερότης των δύο γυναικείων προσώπων τονίζεται και τοπογραφικώς.²⁷

Ο υψηλός αριθμός των σκηνών (60), τα μουσικά νούμερα (48) και τα πρόσωπα του δράματος (9) είναι ταυτόσημα με το βενετσιάνικο γούστο. Για να δώσωμε μία ιδέα σχετικώς με την εξέλιξη την οποίαν επρόκειτο να γνωρίσει η όπερα κατά το διάστημα των είκοσι ετών που θα ακολουθούσαν, ας το συγκρίνωμε με τον *Siroe* (1728), ένα από τα σπάνια έργα σε κείμενο του Metastasio που συνέθεσε ο Händel (καθώς και το μοναδικό ενετικό λιμπρέττο του δραματουργού), το οποίον δεν θέτει επί της σκηνής παρά έξι πρόσωπα (εκ των οποίων πέντε μόνον τραγουδούν άριες), δεν συμπεριλαμβάνει παρά 23 άριες, όλες *arie da capo*, και κανένα σύνολον (με την εξαίρεση του τελικού χορωδιακού) – το όλον κατανεμημένο σε 33 σκηνές.²⁸

Ο αριθμός των μουσικών κομματιών υπαγορεύεται, ως επί το πλείστον, από τον αριθμό των σκηνών· ο αριθμός των σκηνών από την συχνότητα των εισόδων και των εξόδων των τραγουδιστών· ως εκ τούτου, το σύνολον από άριες καθορίζεται από την συχνότητα των σκηνικών μερών ή “περιπετειών” – όπως είναι ο τεχνικός όρος. Με την σταδιακή όμως δύναμη που απέκτησαν οι τραγουδισταί κατά τα τέλη του ΙΖ' αιώνος και με την ανάλογη σημασία που ανέλαβαν οι *da capo* άριες του τύπου ABA, οι λιμπρεττίστες αναγκάστηκαν να διασπάσουν το παραδεδομένο μέχρι τότε σχήμα του λιμπρέττου και να προσθέσουν από μία *aria di entrata* (την άρια εισόδου επί της σκηνής ή της εξόδου από την σκηνή). Κατά τις αρχές του ΙΗ' αιώνος, οι όπερες βρίθουν από άριες, τις οποίες οι μεγάλοι μεταρρυθμισταί της εποχής προσπαθούν να περιορίσουν.

Όπως είχαν τότε τα πράγματα, την εποχή της *Agrippina* ο λιμπρεττίστας έπρεπε να συμβιβάσει το γούστο του για τα θεατρικά εφφέ, την επιθυμία των τραγουδιστών για πολυάριθμες άριες και το *maximum* διάρκειας της όπερας που θα μπορούσε να αντέξει το ευρύ κοινό. Δεν μπορούσε πλέον να πολλαπλασιάσει τα γεγονότα, όπως έκαναν οι παλαιότεροι Ενετοί, χωρίς να εισαγάγει λυρικές άριες, καθώς και την *aria di entrata* για τον κάθε τραγουδιστή. Στην προκείμενη περίπτωση, ο Grimani προσπαθεί να μην παραβιάσει τον κανόνα, τον σχετικό με την άρια της εξόδου, χωρίς όμως να είναι συστηματικός. Η Ποππαία φαίνεται να έχει περισσότερες άριες απ' ό,τι η συμμετρία θα επέτρεπε – πράγμα που πρέπει να οφείλεται στην επιμονή της σοπράνο που εγκαινίασε

Αμβούργου και των οποίων μέρος μόνο της μουσικής έχει χαθεί, είναι α) η *Almira* (*Der in Kronen erlangte Glücks-Wechsel*, ή *Alimira, Königin von Castilien*) και β) ο *Rodrigo* (*Vincer se stesso è la maggior vittoria*), έργα του 1705 και του 1707, αντιστοίχως.

²⁷ Βλ. Olivier Rouvière, “D’une esthétique à l’autre”, *L’Avant Scène Opéra* 216 (2003), σ. 89.

²⁸ Βλ. Siegfried Flesch, “Einige Bemerkungen zur Händels Opera *Siroe*”, στο: *Festschrift der Halle Festspiele 1952-1962*, Halle 1962, σ. 35.

τον ρόλο.

Παρ' όλην όμως την φαινομενικώς τυχαία διανομή των ρόλων, παρατηρούμε, εν τέλει, μιαν αυστηρά ιεραρχία: έχοντας εξασφαλίσει οκτώ άριες η κάθε μία, η Agrippina και η Porrea έχουν τα πρωτεία της διανομής· στην δεύτερα σειρά έρχονται οι δύο ερασταί, οι δύο αντίζηλοι Καίσαρες, ο Ottone (έξι άριες και ένα *arioso*) και ο Nerone (πέντε άριες και δύο *ariosi*). Ο Claudio ολοκληρώνει την συσπείρωση με πέντε άριες και ένα *arioso*. Σ' αυτά τα πέντε κύρια πρόσωπα του δράματος, προστίθενται δύο πρόσωπα δευτερεύοντα, τα οποία δρουν υπό μορφήν αυστηράς αντανakλάσεως, ο Pallante και ο Narciso (δύο άριες έκαστος) και δύο πρόσωπα τρίτης κατηγορίας, ο Lesbo και η Giunone, ο υπηρέτης μπουφόνος και η Θεά Ήρα, υπολείμματα αναχρονιστικά της ενετικής αισθητικής, με μία άρια ο καθένας. Η διανομή είναι, ως εκ τούτου, τελείως κλασσική, την οποίαν και συναντάμε σε όλα τα δράματα του Metastasio: δύο ζεύγη ανταγωνιστών που δεσπόζουν ενός τρίτου, κατόχου της ισχύος.²⁹

Η *Agrippina*, δώρο αποχαιρετιστήριο του “αγαπημένου Σάξωνος” στην Ιταλία, ανακεφαλαίωση της παραγωγής του στην Ιταλική Χερσόνησο, υπόσχεσις για την μελλοντική του αγγλική σταδιοδρομία, μετρημένη με τον πήχη της ιστορίας, πρόκειται περί ενός έργου μεταβατικού, μεταξύ της αισθητικής της καλούμενης “ενετικής” (της κωμικοτραγικής, δηλαδή, όπερας του ΙΖ' αιώνας) και της “νεαπολιτάνικης” (ή “μεταστασιανής”), η οποία θριαμβεύει από το 1720 και μετά.

Από απόψεως δραματουργικής, η “ενετική αισθητική” διαφέρει από την “νεαπολιτάνικη” κατά την κλίση που δείχνει προς την ρήξη ή την διάσπαση. Από την μια πλευρά, η όπερα που ακολουθεί το πρότυπο του Metastasio, η “ναπολιτάνικη”, εμπνευσμένη από την ελληνική κλασσική τραγωδία, επιλέγει μια δομή νεοκλασσική, εγκωμιαστική, κάνοντας οικονομία στην αλλαγή των σκηνικών. Σύμφωνα με την εξαγνισμένη μεταστασιανή αισθητική, τα πρόσωπα του δράματος, οι δραματικές περιπέτειες, που προσθέτουν ορθολογικές επεξηγήσεις των εισόδων και των εξόδων επί της σκηνής ως αντιστροφές καταστάσεων, καταλήγουν στο μελόδραμα με σχήματα δραματικά, που ολοκληρώνονται με άριες στο τέλος κάθε σκηνής. Κατ' αυτόν τον τρόπο, σχεδιάζεται μια ψυχολογική πρόοδος, του καθ' ενός μεταξύ των τραγουδιστών, κατανοητή εκ των προτέρων, η οποία δημιουργεί μία μορφή αψίδος: εισαγωγή, απόγειον, λύσις ή κάθαρσις.

Εν αντιθέσει προς την “ναπολιτάνικη”, η “ενετική” όπερα τείνει να πολλαπλασιάζει τους ρόλους, τα θεατρικά εφφέ, την αλλαγή των σκηνικών, τις καθόδους των θεών: διασπά την λυρική της απαγγελία ως τύπο στιχουργίας, ανακατεύει το τραγικό με το κωμικό στοιχείο, οδηγεί σε ξεσπάσματα ενός τραγουδιστού, δίνοντάς του καμιά φορά ξαφνικές και αναπάντεχες σκηνές τρέλλας, με απότομες αλλαγές του φυσικού και αναμενομένου ρυθμού του δράματος· διασπείρει, επίσης, στην τύχη συχνά, αριέττες, άριες ή φωνητικά σύνολα, ενώ επιτείνει συγχρόνως την συμβίωση αιματηρών γεγονότων με σκηνές ερωτικών αστεϊσμών.³⁰

Το λιμπρέττο της *Agrippina* είναι ένα από τα καλύτερα δείγματα που μπορεί να βρει κανείς της μεταβατικής περιόδου των δύο δραματικών τάσεων που κυριαρχούν κατά τον ΙΗ' αιώνα.

²⁹ Ιδ'ε το πρόγραμμα, το γραμμένο από τον Winton Dean, που συνοδεύει την ηχογράφιση σε δίσκους βινυλίου της καντάτας *Agrippina condotta a morire*, η οποία συνεχίζεται στην άλλη πλευρά του δίσκου με άριες της πρωταγωνίστριας της όπερας *Agrippina*, με την σοπράνο Carole Bogand και την Ορχήστρα Δωματίου της Κοπεγχάγης υπό την διεύθυνση του John Moriarty (Cambridge Records, CC 2771).

³⁰ Βλ. Rouvière, “L'équation vénitienne in *Agrippina*”, ό.π., σ. 88-89· πρβλ. επίσης τις σημειώσεις στο προαναφερθέν πρόγραμμα της δισκογραφίας.

Μετά την *Almira* και τον *Rodrigo* – εάν εξαιρέσει κανείς τις όπερες οι οποίες έχουν, εν τω μεταξύ, χαθεί και είχαν ανεβασθεί στο Αμβούργο – η *Agrippina* είναι η τρίτη κατά σειρά γνωστή όπερα του Händel. Με την σειρά της, η *Agrippina* εχρησίμευσε ως νέο μουσικό υλικό, το οποίο ο Händel χρησιμοποίησε κατά τρόπον μιμήσεως παρωδικής, εν συνεχεία, σε όχι λιγότερες από δώδεκα μεταγενέστερες όπερες (*Rinaldo*, *Pastor Fido*, *Teseo*, *Silla*, *Amadigi*, *Radamisto*, *Muzio Scaevola*, *Floridante*, *Flavio*, *Giulio Cesare*, *Tamerlano* και *Rodelinda*).

Αναφερόμενοι στην “νέα” αισθητική προσέγγιση του έργου, παρατηρούμε εξ αρχής ότι το λιμπρέττο του Grimani δε αποκαθιστά την “κλασσική αισθητική” του drama per musica, όπως αυτή είχε καθιερωθεί στην Ρώμη, ως επακόλουθο των μεταρρυθμίσεων του Zeno, και η οποία έγινε ακόμη αυστηρότερη στις όπερες του Alessandro Scarlatti καθώς και, λίγο αργότερα, στα έργα των μεγάλων ναπολιτάνων συνθετών Pergolesi, Vinci και Leo. Εν αντιθέσει προς την κλασσική, ρωμαϊκή-ναπολιτάνικη παράδοση, η *Agrippina* τίθεται μάλλον κάτω από την κατηγορία της ενετικής θεατρικής παραδόσεως, η οποία έδινε το προνόμιο στο θέατρο ή δράμα μάλλον, παρά στην σοβαρά αποκλειστικώς μουσική, υποκινώντας έτσι την δημιουργία λιμπρέττων που βρίθουν αναπηδημάτων από το ένα ήθος στο άλλο, δημιουργώντας έργα στα οποία αναμειγνύονται το τραγικό με το αβρό και μελιχίο στοιχείο, απόπειρες δολοφονίας με πικρόγλυκα χαμόγελα, ακολουθώντας μία τεχνική η οποία πλησιάζει κατά πολύ την τεχνική των δραμάτων του Shakespeare.³¹

Η γλώσσα είναι στρωτή, χωρίς περιττές εξάρσεις. Ο ιερωμένος λιμπρεττίστας επιδεικνύει τελεία επίγνωση της τέχνης του στην έκθεση της δαιδαλώδους πλοκής του έργου που αναλαμβάνει, η οποία και εξυπηρετεί μέχρι βαθμού τελειότητας το λυρικό θέατρο. Ο δραματικός συγχρονισμός της πράξεως είναι ασυνήθιστα οξύς: όλες σχεδόν οι άριες αποκαλύπτουν τον χαρακτήρα του τραγουδιστού, ενώ συγχρόνως, προχωρούν την δράση, ούτως ώστε η δράσις εξελίσσεται ομαλώς, αντί να προδίδει τα ξαφνικά και σπασμωδικά απότομα τραντάγματα που συναντάμε τόσες φορές στα λιμπρέττα της opera seria. Ο αμφίβολος ή διφορούμενος τόνος είναι φανταστικός μάλλον, παρά πραγματικός. Είναι αλήθεια ότι, με την εξαίρεση του Όθωνος, τα πρόσωπα του δράματος είναι, όπως ήδη είπαμε, ηθικώς αξιοκαταφρόνητα.

Εφ’ όσον το λιμπρέττο είναι σάτιρα μιας ακόλαστης κοινωνίας, ο ακροατής καλείται να χαμογελάσει και να χειροκροτήσει την καλογραμμένη ιστορική ίντριγκα μαζί με την επιτυχημένη χαρακτηριστική μουσική – πράγμα που γίνεται αργότερα η βασική τροφή της opera buffa. Η ειρωνική απόστασις την οποίαν τηρεί ο Grimani δεν πρέπει να θεωρηθεί ως κυνισμός· το πνεύμα του έργου είναι κάτι το ανάλογο που συναντάμε στις κωμωδίες της Παλινορθώσεως του τέλους του ΙΖ’ αιώνα, ιδίως στα δηκτικά θεατρικά έργα του Wycherley και του Congreve.³² Ο όλος χαρακτηρισμός των προσώπων του δράματος δίνει στην όπερα την διαρκή και διαχρονική της ζωντάνια.

³¹ Βλ. Edward J. Dent, “The Operas”, στο: Gerald Abraham (επιμ.), *Handel. A Symposium*, Oxford University Press, Λονδίνο 1954, σ. 71-73· πρβλ. Sedley Taylor, *The Indebtedness of Handel to Works by Other Composers*, Cambridge University Press, Λονδίνο 1906, σ. 170.

³² Βλ. Winton Dean, “George Frédéric Haendel”, στο: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, τομ. 8, σ. 84-87· πρβλ. επίσης Dean – Knapp, ό.π., σ. 118-119.

Με αφορμή τη *Theodora* του Χαίντελ

Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά

Τα χρόνια που έζησε ο Χαίντελ στην Αγγλία είχε δύο μεγάλες περιοχές δραστηριότητας, την όπερα ιταλικού τύπου και τη θρησκευτική μουσική, τα ορατόρια. Στο ορατόριο βρήκε τον τρόπο να συνδυάσει τους δύο τόπους σε ένα δραματικό πλαίσιο που αυτός δημιούργησε στην Αγγλία του 18^{ου} αιώνα.

Ο Χαίντελ (Halle 1685 – Λονδίνο 1759) πήγε για πρώτη φορά στο Λονδίνο το 1710. Στο νεόκτιστο Queen's – μετέπειτα King's - Theatre στο Haymarket έψαχναν για συνθέτη. Ο Χαίντελ αναζητούσε συνεργασία με θέατρο όπερας. Έτσι προέκυψε το 1711 το επιτυχημένο ανέβασμα του *Rinaldo* στο παραπάνω θέατρο, που υποσχόταν μια καλή προοπτική καριέρας στο Λονδίνο. Ωστόσο, για την οριστική του απόφαση να εγκατασταθεί στο Λονδίνο μόνιμα το 1712, καθοριστικό ρόλο έπαιξε η πολιτική εξέλιξη, καθώς ο Βασιλιάς Γεώργιος Α΄ με καταγωγή από τον Γερμανικό οίκο του Ανόβερου διαδέχθηκε το 1714 τη Βασίλισσα Άννα στον θρόνο της Βρετανίας και έγινε ο επόμενος εργοδότης του. Έτσι ο Χαίντελ υπήρξε κατά κάποιον τρόπο ο πολιτιστικός προπομπός του Γεωργίου στο Λονδίνο το 1712.

Το Λονδίνο που βρήκε ο Χαίντελ στις αρχές του 18^{ου} αι. έσφυζε από ζωή και οικονομική άνθηση που προερχόταν από το εμπόριο και τις αποικίες. Στο “Grand Tour” οι Άγγλοι ευγενείς, ιδιαίτερα οι Dilettanti γνώριζαν τον κόσμο, ακολουθούσαν ενδυματολογικά τη γαλλική μόδα, λάτρευαν τις κλασικές αρχαιότητες, προτιμούσαν την ιταλική μουσική. Η νεοφερμένη μόδα της ιταλικής όπερας στο Λονδίνο αποτέλεσε σημαντικό στοιχείο για τη σταδιοδρομία του Χαίντελ, που χαρακτηρίζεται από τις περιπέτειες των θεατρικών του επιχειρήσεων.¹

Ο Χαίντελ έγραφε όπερες ήδη από νέος στο Αμβούργο σε γερμανική γλώσσα. Από το 1706 ως το 1710 έμεινε για τέσσερα χρόνια στην Ιταλία όπου γνώρισε τους Vivaldi και Alessandro Scarlatti και άρχισε να γράφει ιταλικού τύπου όπερες, είδος που υπηρέτησε για πολλά χρόνια.

Ως συνθέτης ο Χαίντελ όταν εγκαταστάθηκε στο Λονδίνο υπερείχε πολύ των συγχρόνων του. Ωστόσο δεν έλειψαν οι δυσκολίες και ανταγωνισμοί, π.χ. με τον Giovanni Buononcini ή τον Porpora. Στα 40 περίπου χρόνια που έζησε στο Λονδίνο έγραψε 40 όπερες και 17 ορατόρια. Ως το 1730 έγραφε όπερες στα ιταλικά για ένα κοινό που δεν καταλάβαινε τη γλώσσα. Επομένως, έπρεπε να το κερδίσει με την ικανότητα της μουσικής να περιγράφει τη δράση. Ο Χαίντελ, αντίθετα με τους Ιταλούς συναδέλφους του, δεν άφηνε περιθώρια στον ερμηνευτή να ωραιοποιήσει τη σύνθεση. Είχε σαφείς και ιδιαίτερα αυξημένες απαιτήσεις, που συχνά τρόμαζαν τους ερμηνευτές. Στην εποχή που οι καστράτι βρίσκονταν στη δόξα τους, ο Χαίντελ ταξίδευε συχνά στην Ιταλία για να βρει νέα ταλέντα αλλά και σημαντικές γυναικείες φωνές που αποκτούσαν σταδιακά ισότιμη σχεδόν σημασία με τους καστράτι, ενώ δεν δίσταζε να χρησιμοποιήσει και Άγγλους ερμηνευτές. Έτσι, στη μεγάλη επιτυχία του 1724, στον

¹ Lang 1966. Batta 1999: 196, 200-203. Riding 2001: 10-19.

Ιούλιο Καίσαρα, χρησιμοποίησε στον πρωταγωνιστικό ρόλο τον Senesino, τον Ιταλό καστράτο που ανταγωνιζόταν τον περίφημο Farinelli, ενώ την Κλεοπάτρα τραγούδησε η Francesca Cuzzoni, μια Ιταλίδα σοπράνο που εντυπωσίαζε το κοινό με τις φωνητικές της ικανότητες, αλλά και με τον δύσκολο χαρακτήρα της. Για να την αντιμετωπίσει ο Χαίντελ κάλεσε στο Λονδίνο μια άλλη σπουδαία Ιταλίδα σοπράνο, την Faustina Bordoni, που επιπλέον ήταν και πολύ όμορφη. Η διαμάχη τους ήταν τέτοια, και μάλιστα επί σκηνής, που αποτυπώθηκε και ενσωματώθηκε κωμικά σε σχετική σκηνή της περίφημης *Όπερας του Ζητιάνου*, το 1728.²

Αυτή η όπερα-μπαλάντα, *The Beggar's Opera*, σε αγγλικά κείμενα του John Gay, υπό την αιγίδα του John Rich και μουσική του Johann Christopher Pepusch ανέβηκε στο Lincoln's Inn Theatre σαν μια παρωδία της επίσημης όπερας, όπου αντί για ήρωες και βασιλιάδες εμφανίζονταν απατεώνες, πόρνες, ζητιάνοι σε μια μουσική που αξιοποιούσε λαϊκές μελωδίες (μια προδρομική μορφή οπερέτας), σε ένα θέαμα διασκεδαστικό και ανάλαφρο που αμέσως γνώρισε τεράστια επιτυχία, απειλώντας ουσιαστικά την ιταλικού τύπου όπερα του Χαίντελ.³ Ο γνωστός Άγγλος ζωγράφος William Hogarth, πάντα με έντονη διάθεση κοινωνικής κριτικής, αποτύπωσε την όπερα σε μια σειρά πινάκων και χαρακτικών, σήμερα στο John Soane Museum στο Λονδίνο. Επίσης στο χαρακτηριστικό *The Taste of the Town* ή *Masquerades and Operas* το banner για την όπερα δείχνει τρεις ιμπρεσάριους να προσφέρουν σε δύο καστράτι και μια πριμαντόνα το τεράστιο ποσό των 8.000 λιρών, ενώ τα έργα του Σαίξπηρ και του Ben Johnson πωλούνται σε καροτσάκι ως άχρηστο χαρτί ("waste paper for shops") (εικ. 1).⁴ Και αργότερα το 1741 στον *Οργισμένο Μουσικό* (*The Enraged Musician*) ο Hogarth παρουσιάζει την επικράτηση της ντόπιας λαϊκής κουλτούρας απέναντι στην ξενόφερτη (βλ. θυμωμένος βιολιστής), ενώ αριστερά στον τοίχο διαφημίζεται η *Όπερα του Ζητιάνου*. Πρόκειται για ένα θέμα που αξιοποιήθηκε στη συνέχεια και από άλλους συνθέτες, όπως τον Domenico Cimarosa (1749-1801) στον *Μυστικό Γάμο* (1792), τον Richard Strauss (1864-1949) στο *Rosenkavalier* (1911) και τον Igor Stravinsky (1882-1971) στο *The Rake's Progress* (1951). Η επιτυχία της *Όπερας του Ζητιάνου* ήταν τέτοια που επιλέχθηκε για να ανοίξει το 1732 το νέο κτίριο όπερας στο Covent Garden.⁵

Ο Χαίντελ διαισθάνθηκε την αλλαγή και εισέπραξε το μήνυμα. Την ίδια χρονιά, το 1732 ανέβασε το πρώτο του ορατόριο, την *Εσθήρ*, στο King's Theatre σε αγγλική γλώσσα. Στο σενάριο αναμείχθηκε ο Άγγλος ποιητής Alexander Pope, ο οποίος το 1728 είχε επαινέσει ιδιαίτερα την επιτυχία της *Όπερας του Ζητιάνου*, κυρίως για την αγγλική γλώσσα. Η ανταπόκριση του κοινού αναγνωρίζεται στην παθιασμένη έκκληση που απευθύνει το 1732 ο Aaron Hill στον Χαίντελ "*to deliver us from our Italian bondage and demonstrate, that English is soft enough for opera*".⁶ Μετά την επιτυχία αυτή ο Χαίντελ ανταποκρίθηκε στο γενικότερο ρεύμα του κοινού για αγγλικά κείμενα, χρησιμοποιώντας στα λιμπρέτα του κείμενα των Milton, Dryden, Congreve, κ.ά. Ήδη το 1727 είχε πάρει την αγγλική υπηκοότητα, ενώ η φιλία του με Άγγλους λόγιους και λιμπρετίστες, όπως τους James Harris, Charles Jennens, Newburgh Hamilton και Thomas Morell τον έκανε «έναν από αυτούς». Η στροφή του σε αγγλικά κείμενα,

² Anderson 1994: 143. Somerset-Ward 2006: 46-49.

³ Batta 1999: 201 και 641.

⁴ Για το banner ο Hogarth χρησιμοποιεί το χαρακτηριστικό του John Vanderbank (π. 1723) με τις καρικατούρες των Senesino, Cuzzoni και Berenstadt (Flavio του Χαίντελ ή Κοριολανός του Ariosto) (The Byrne Collection. Handel House Collections Trust). Somerset-Ward 2006: 31.

⁵ Livingston 1995: 175-179, εικ. 140-143. Batta 1999: 641. Riding 2001: 38, 43-45. Somerset-Ward 2006: 45.

⁶ Riding 2001: 42-43.

ιδιαίτερα στα ορατόρια, επέδρασε στη γενικότερη αποδοχή του ως συνθέτη και του έδωσε αναμφισβήτητα την πρώτη θέση στη μουσική ζωή στο Λονδίνο.⁷

Το 1735 στα διαλείμματα ή στις εισαγωγές των ορατόριων του ο Χαίντελ εισήγαγε κοντσέρτα για όργανο, ώστε να γίνουν πιο πλούσια κι ενδιαφέροντα. Η δημιουργία ενός δεύτερου σχήματος όπερας στο Λονδίνο (the Opera of the Nobility) και η άφιξη του περίφημου καστράτο Farinelli (Carlo Broschi, 1705-1782) αυτή την εποχή προκάλεσαν αρκετές δυσκολίες στον Χαίντελ, καθώς το κοινό του Λονδίνου δεν επαρκούσε να υποστηρίξει δύο σχήματα. Έτσι ο Χαίντελ αναγκάστηκε το 1739-40 να ανεβάσει όπερα με δικά του μέσα στο μικρότερο θέατρο του Lincoln's Inn Fields.⁸

Η σαιζόν 1740-41 ήταν η τελευταία του με Ιταλική όπερα, την *Deidamia* (1741). Τότε ταξίδεψε στο Δουβλίνο όπου πρωτοπαίχθηκε με πολλή επιτυχία το περίφημο ορατόριό του *Μεσσίας* και στο εξής δεν θα εγκαταλείψει πλέον την αγγλική γλώσσα. Το 1743 γνωρίζει επιτυχία με το ορατόριο *Samson* σε αρκετές παραστάσεις, για τις οποίες ο Horace Walpole (1717-1797) έγραψε: «Ο Χαίντελ τοποθέτησε στη θέση της όπερας το ορατόριο και πέτυχε». Η επιτυχία του *Samson* τον παρηγόρησε κάπως για τη χλιαρή υποδοχή του *Μεσσία* στο Λονδίνο την ίδια χρονιά. Ακολουθούν δύσκολα χρόνια με τη β' επανάσταση των Ιακωβιτών που δημιουργεί προβλήματα στον χώρο του θεάματος. Ο Χαίντελ ανακάμπτει με την επιτυχία του 1747, το *Judas Maccabaeus*, ένα ορατόριο με ιδιαίτερα πατριωτικούς τόνους γραμμένο προς τιμή του Williams Duke of Cumberland (1721-65), που νίκησε τους Ιακωβίτες στη μάχη του Culloden το 1746. Ο Χαίντελ αφιερώνεται πια όλο και πιο συστηματικά στα ορατόρια.

Το 1749 συνέθεσε ένα από τα πιο δημοφιλή του έργα τη σουίτα για τα Βασιλικά Πυροτεχνήματα (12.000 άτομα παρακολούθησαν μόνον την πρόβα!). Την ίδια χρονιά (1749) άρχισε τη συνεργασία με το Foundling Hospital που προστάτευε ορφανά και εγκαταλειμμένα παιδιά, όπου από το 1750 και εξής, στο παρεκκλήσι του νοσοκομείου, παρουσίαζε κάθε χρόνο σε φιλανθρωπικές συναυλίες τον *Μεσσία*, γεγονός που το έκανε το δημοφιλέστερο έργο του. Στο σπίτι της Bond Street (όπου εγκαταστάθηκε από το 1723) έγραψε την ίδια χρονιά την *Theodora*. Το 1751 ακολούθησε το τελευταίο ορατόριό του, ο *Jephtha* (Ιεφθάε), που διακόπηκε από τις δυσκολίες που παρουσίασε η όρασή του, η οποία λίγο αργότερα τον οδήγησε σε πλήρη τύφλωση και στο τέλος της καριέρας του. Πέθανε το 1759.⁹

Η *Theodora*, το προτελευταίο ορατόριο του Χαίντελ γράφτηκε το 1749 και παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο Λονδίνο στις 16 Μαρτίου του 1750. Ο Χαίντελ (εικ. 2), ο δημιουργός ουσιαστικά του θρησκευτικού δράματος στην Αγγλία του 18^{ου} αιώνα, το οποίο προέκυψε από την αγγλική παράδοση των "anthems" (ύμνων), έγραψε 17 ορατόρια, ανάμεσα στα οποία η *Theodora* έχει ξεχωριστή θέση, μουσικά αλλά και σαν επιλογή θέματος.

Το λιμπρέτο της *Theodora* οφείλεται στον Άγγλο πάστορα, φιλόλογο, ποιητή, και φανατικό της αγγλικής λογοτεχνίας Thomas Morell (1703-1784) (εικ. 3), ο οποίος πρέπει να γνώριζε τη *Theodora* του Corneille (1646), αλλά κυρίως βασίστηκε στο *Μαρτυρολόγιο* του Robert Boyle (1687). Με τον Morell ο Χαίντελ συνεργάστηκε πέντε φορές (στο πατριωτικό *Judas Maccabaeus*, την μεγάλη επιτυχία του 1747, και στα έργα *Alexander Balus*, *Theodora*, *Jephtha*, *The Triumph of Time and Truth*). Ίσως μάλιστα, αν του αποδίδονται ορθά, να έγραψε τα λιμπρέτα και σε άλλα τέσσερα έργα του Χαίντελ

⁷ Τον αμφισβήτησε μόνον ο γνωστός Άγγλος συνθέτης Thomas Arne, βλ. σχετικά Riding 2001: 44-46.

⁸ Riding 2001: 16-17 και 68. Για τον Farinelli βλ. Batta 1999: 203. Somerset-Ward 2006: 30-31.

⁹ Για τα ορατόρια του Χαίντελ βλ. Smith 1995. Επίσης Riding 2001: 18-19.

(*Joshua, Susanna, Solomon, The Choice of Herakles*).¹⁰ Όλα τα λιμπρέτα που αποδίδονται στον Morell σχετίζονται με προβληματισμούς που αναφέρονται στην ανθρώπινη συμπεριφορά, τις δυνατότητές της, με έναν βαθύ φιλοσοφικό προβληματισμό, που φαίνεται ότι απασχολούσε ιδιαίτερα και τον ίδιο τον Χαίντελ.

Η πλοκή της *Theodora* δεν είναι μια βιβλική ιστορία όπως στα άλλα του ορατόρια, αλλά ένας πρωτοχριστιανικός θρύλος, ο οποίος μάλιστα δεν έχει θριαμβευτικό τέλος. Στην Αντιόχεια, το 305 μ.Χ. ο Ρωμαίος κυβερνήτης Valens διατάζει τους υπηκόους του να θυσιάσουν στον Δία. Η Θεοδώρα, μια παρθένα που έχει ασπαστεί τον Χριστιανισμό, αρνείται να συμμετάσχει και οδηγείται σε πορνείο για να βιαστεί. Ο αξιωματικός Δίδυμος, ερωτευμένος μαζί της προσπαθεί να τη σώσει, στο τέλος όμως και οι δύο οδηγούνται οικιοθελώς στον θάνατο: τελευταίο τους καταφύγιο και ελπίδα είναι η ένωσή τους στην άλλη ζωή.

Ο Morell, όπως και άλλοι λόγιοι της εποχής, θαύμαζε και νοσταλγούσε την καθαρότητα της πίστης των πρώτων χριστιανών. Έτσι επέλεξε την ιστορία δύο πρωτοχριστιανικών μαρτύρων, της Θεοδώρας και του Δίδυμου, που φανερώνει την εσωτερική πάλη του ανθρώπου ανάμεσα σε δύο πόλους αναζήτησης της αγάπης: την πνευματική αγάπη και άρνηση των εγκόσμιων σε αντιπαράθεση με την σωματική επιθυμία. Η Θεοδώρα μέσα σε αυτό τον χώρο, όταν αντιμετωπίζει απειλές και βασανιστήρια, προσβλέπει, όπως τελικά και ο Δίδυμος, στη σωτηρία που προσδοκά στην άλλη ζωή μετά τον θάνατο. Έτσι η αγάπη, στην απόλυτη μορφή της, δύσκολα ξεχωρίζει στο ορατόριο αυτό από τον θάνατο.

Μουσικά η *Theodora* είναι ένας θαυμάσιος συγκερασμός της τότε μουσικής παράδοσης και των σύγχρονων τάσεων: Ο Χαίντελ ήταν ένας Ευρωπαίος εξοικειωμένος με όλους τους τρόπους σύνθεσης της εποχής του, με τη παράδοση των “anthems” (ύμνων) στην Αγγλία και τη μουσική του Henry Purcell, με τη γερμανική πολυφωνία, με την ιταλική όπερα, με το εορταστικό-χορευτικό στιλ στις γαλλικές σουίτες. Και επιπλέον βρισκόταν στο καλύτερο και γονιμότερο σημείο της δημιουργικής του πορείας. Στην κοινή πρακτική της εποχής ανήκουν τα «δάνεια» του Χαίντελ από άλλους σύγχρονους συνθέτες, που φανερώνουν την ασφάλεια και εμπιστοσύνη που ο ίδιος ένιωθε στον χειρισμό της μελωδίας και στην αξιοποίηση τέτοιων στοιχείων.¹¹

Οι ελάσσονες τονικότητες και η ιδιαίτερα λυρική εσωτερικότητα και πολυπλοκότητα της μουσικής, φαίνεται ότι δεν ικανοποίησαν το κοινό της εποχής που υποδέχθηκε ψυχρά το έργο, παρόλο που τον ρόλο του Δίδυμου τραγούδησε ο νέος σπουδαίος καστράτο της εποχής, ο Gaetano Guadagni. Ο ίδιος ο Χαίντελ το δικαιολόγησε ως εξής: «Οι Εβραίοι δεν έρχονται γιατί είναι μια χριστιανική ιστορία, και οι κυρίες δεν έχουν διάθεση για ένα έργο που προβάλλει την αρετή».¹² Ο Morell ήθελε να καταλήγει το ορατόριο σε χριστιανικό θρίαμβο, τον προσηλυτισμό των απίστων και ένα ‘αλληλούϊα’. Ο Χαίντελ αγνόησε αυτό το τέλος. Στο τελικό ντουέτο Θεοδώρας - Δίδυμου οι δύο νέοι περιμένουν την Επέκεινα ζωή και το έργο τελειώνει με ένα μικρό χορωδιακό σε σολ ελάσσονα (g-moll), την προσευχή των κρυμμένων χριστιανών. Έτσι ο Χαίντελ αφήνει ανοιχτά πολλά ερωτήματα, που σήμερα ίσως μας γοητεύουν, τα οποία όμως ερέθισαν το Αγγλικό κοινό του 18^{ου} αι. Ο θαυμασμός και η αποδοχή της αρχαίας Ρώμης ως ευνομούμενο κρατικό πρότυπο δεν επιδεχόταν την ταύτιση με τον τυραννικό Valens

¹⁰ Smith 2009: 38-41.

¹¹ Strobl 2009: 7. Η Christine Schäfer (ό.π.) υποστηρίζει ότι αυτή η καταπληκτική μουσική, που διεισδύει βαθιά κάτω από το δέρμα, πηγαιίνει πολύ μακριά ως τον Smetana ή το συγκινησιακό βάθος του Schubert.

¹² Riding 2001: 80-83. Loy 2009: 24.

που καταπιέζει μειονότητες και μάλιστα τους Χριστιανούς. Παράξενη ήταν και η μορφή της καθολικής ηρωίδας για ένα προτεσταντικό κοινό. Πατριωτισμός και αφοσίωση στο καθήκον, υπακοή στην κρατική εξουσία, συγκρούονται με θέματα πίστης, θρησκείας και συνείδησης.

Ωστόσο για τους ειδικούς και μυημένους η *Theodora* έγινε ένα από τα πιο ενδιαφέροντα και αριστουργηματικά έργα του μουσικού θεάτρου. Στη *Theodora* σημαντική θέση έχουν τα χορωδιακά μέρη που αντιπροσωπεύουν από την μια τους χριστιανούς και από την άλλη τους εθνικούς - μη χριστιανούς. Ο Χαίντελ δουλεύει με την αρχή των αντιθέσεων, διαχωρίζοντας τις δύο ομάδες: στα μέρη των εθνικών διακρίνουμε αρχικά ευχάριστες μελωδίες, τη «χαρά της ζωής», ενώ στα μέρη των χριστιανών υπάρχει μια πιο πυκνή, εσωστρεφής αρμονία. Στην πορεία είναι ενδιαφέρον ότι συγκλίνει η απόκλιση αυτή και στα μέρη των εθνικών μεταφέρεται η συμπόνια και συμπάρασταση αυτών που παρακολουθούν το δράμα, σαν να μεταφέρεται στη θέση τους και να ταυτίζεται μαζί τους το ίδιο το κοινό του έργου. Η ίδια εξέλιξη και μεταβολή παρατηρείται και στον χαρακτήρα του Ρωμαίου αξιωματικού του Σεπτίμιου, που συμπαρίσταται στους βασικούς ήρωες.¹³

Η μουσική του Χαίντελ στη *Theodora* περικλείει μερικές από τις πιο λυρικές στιγμές του, με έντονη συναισθηματική φόρτιση που αναφέρεται όχι στην κατάσταση που βρίσκονται οι ήρωες, αλλά σε αυτή που εύχονται να ήταν. Έχει σχεδιάσει πολύ προσεχτικά τα σημεία αυτά, που αφήνουν περιθώρια επιλογής στους ερμηνευτές, όπου η συγκινησιακή φόρτιση εξαρτάται από την εκτέλεση. Η επιλογή κινείται ανάμεσα στην απελπισία και την περιοχή της λυτρωτικής ελπίδας. Πρόκειται ίσως για το πιο προσεχτικά σχεδιασμένο έργο του Χαίντελ, όπου ο φιλοσοφικός στοχασμός διατυπώνεται με μουσικό τρόπο.

Οι όπερες του Χαίντελ γνώρισαν ιδιαίτερη άνθηση στη δεκαετία του '20, πρώτα στη Γερμανία και μετά στην Αγγλία.¹⁴ Από νωρίς κάποια ορατόρια του συνθέτη ανεβάζονταν σαν όπερες, μια και υπήρχε η πλοκή και τα απαραίτητα στοιχεία. Ιδιαίτερα στο Stadttheater στο Münster έκανε αίσθηση το 1927 το ανέβασμα της *Theodora*, όχι ως ορατόριο αλλά ως δραματοποιημένη όπερα, σε σκηνικά του Hein Heckroth - μέσα στο πνεύμα του εξπρεσιονισμού της Γερμανίας - ο οποίος επιστρέφει στις απόψεις του Adolph Appia για καθαρότητα, λιτότητα, απλούς όγκους και γεωμετρική οργάνωση του σκηνικού χώρου, που μεταδίδει πιο άμεσα την αλήθεια του θεάτρου.¹⁵

Στα πλαίσια της επετείου των 250 χρόνων από τον θάνατο του Χαίντελ επελέγη η *Theodora* να είναι η εναρκτήρια μεγάλη όπερα (βλ. το ορατόριο στη θέση της όπερας) στο καλοκαιρινό φεστιβάλ του Salzburg του 2009, όπου ο Intendant του Jürgen Flimm είχε επιλέξει ως γενικό θέμα *Το παιχνίδι των Ισχυρών* (= της εξουσίας, *Das Spiel der Mächtigen*).¹⁶ Παρόλο που δεν είναι εύκολο να παρακολουθήσει κανείς την προσπάθεια του Flimm να συνδέσει τη σταθερότητα στην πίστη της Θεοδώρας με αυτή μαρτύρων της εποχής του Ναζισμού (όπως του Dietrich Boenhoeffer), ο σκηνοθέτης της παράστασης ο Christof Loy, γνωστός μάστορας της στιλιζαρισμένης σκηνικής οργάνωσης, επέλεξε να δουλέψει και να προβάλει τις γενικότερες ηθικές αξίες που έχουν οι ήρωες αυτού του ορατορίου, που μοιάζει πολύ με όπερα (εικ. 4).

¹³ Strobl 2009: 7. Penninger 1009: 33.

¹⁴ Somerset-Ward 2006: 50.

¹⁵ Ο Heckroth είναι ο δημιουργός του μπαλέτου *Πράσινο Τραπέζι* το 1932, χαρακτηριστικό για τον εξπρεσιονιστικό χορό. Bablet 1975: 87 και 135-137.

¹⁶ Penninger 2009: 32-33.

Ο Loy αρνήθηκε τη διηγηματική μορφή και διάλεξε να παρουσιάσει το έργο σε μια μεγάλη σκηνή, σαν ένα κοντσέρτο με performance, με δράση μέσα σε μια εγκατάσταση (installation). Για τον λόγο αυτό θυμήθηκε την ενσωμάτωση κοντσέρτων για όργανο σε ορατόρια την εποχή του Χαίντελ, μόνο που δεν το χρησιμοποίησε στο διάλειμμα, αλλά ενέταξε το κοντσέρτο σε σολ ελάσσονα (g-moll, op. 7, no. 5, HWV 310) στο μέσον περίπου της 3^{ης} πράξης, πριν από την τελική σκηνή στο δικαστήριο, όπου όλες οι αντιπαραθέσεις μένουν ανοιχτές. Θα ήταν σαν μια στιγμή καθυστέρησης, «στάσης-παγώματος και εντατικοποίησης» του μη αφηγηματικού στοιχείου του έργου (ευκαιρία για αυτοσυγκέντρωση και διαλογισμό) (εικ. 5). «Και επιπλέον...», λέει ο Loy, «...προσφέρει και μια συνάντηση ανάμεσα στους δύο δυνατούς αντίποδες της πλοκής, της Θεοδώρας και του Valens. Δηλαδή ανάμεσα στο πνευματικό και το σωματικό, το Εδώ και το Επέκεινα. Γι' αυτό και χαρακτήρισα τη στιγμή 'Ο Θάνατος και το Κορίτσι'». ¹⁷

Έτσι, γύρω από έναν κεντρικό όγκο που δημιουργούσε ένα τεράστιο εκκλησιαστικό όργανο στην πολύ μεγάλη σκηνή του Grosses Festspielhaus, λίγα απλά καθίσματα αποτελούσαν το αφαιρετικό σκηνικό στο οποίο λειτουργούσε μια χορογραφία χώρου όπου κινούνταν οι χορωδοί, οι ερμηνευτές και οι μουσικοί, σε μια διαρκή παλλόμενη κίνηση που προέκυπτε από τη φιλοσοφική θεώρηση των στοιχείων της *Theodora*. Γι' αυτό δούλεψε πολύ καλά το απέραντο και η απομόνωση ενός χώρου χωρίς όρια, όπου μπορούσαν να δημιουργηθούν κάποιοι μικροί πυρήνες οικειότητας, πολύ διαφορετικής από αυτή που ενέχει ένας κλειστός συγκεκριμένος χώρος δωματίου ή όποιος ιδιωτικός χώρος. Στη σκηνή δεν δημιουργείται μια συγκεκριμένη κατάσταση, αλλά η ερμηνεία της. Αυτή είναι και η σύλληψη του έργου. Οι τραγουδιστές ερμηνεύουν το λιμπρέτο, τη δράση που δεν είναι ορατή στη σκηνή αλλά ακούγεται, δεν υποδύονται ρόλους αλλά την αντανάκλαση αυτών που συμβαίνουν. Γι' αυτό και η κίνηση του χορού, η χορογραφία του, έχει εξαιρετική σημασία.

Για τον Loy έννοιες όπως «μάρτυρας», όχι με τον ηρωισμό του αγίου, αλλά με τον φόβο και τη συναίσθηση της τιμωρίας, των βασανιστηρίων, ή θέματα όπως αγάπη πνευματική και έρωτας σαρκικός, υλικά αγαθά ή αρετή, καθήκον-υπακοή στην κρατική εξουσία, στην πίστη ή πίστη στη φιλία, στον έρωτα, ανιδιοτελής γενναιοδωρία, ελευθερία βούλησης, ηθικός νόμος, είναι αρχές που προβάλλει στη γραμμή παρουσίας που επέλεξε. Η *Theodora* δεν είναι μια ιστορία αγάπης, αλλά για τον Loy και για την Christine Schäfer (εικ. 6) που την ενσαρκώνει, είναι μια νέα παρθένα που μεταμορφώνεται σε ηρώida και μάρτυρα όταν συνειδητοποιεί τους φόβους της για την επιθυμία, τον έρωτα, τον εξαναγκασμό, τη βία, εντέλει τη ζωή και τον θάνατο. ¹⁸

Έτσι το ορατόριο της *Theodora* γίνεται πιο σύγχρονο και επίκαιρο από οποιοδήποτε άλλο, κρατώντας τους εσωτερικούς προβληματισμούς και ερωτηματικά του δημιουργού του, που κατάφερε αριστοτεχνικά να ντύσει με μουσικό ένδυμα.

¹⁷ Loy 2009: 21-26.

¹⁸ Βλ. και Strobl 2009: 7.

Εικόνες



Εικ. 1. Χαρακτικό του W. Hogarth, *Masquerades and Operas*, 1724 (=Somerset-Ward 2006: 45).



Εικ. 2. Thomas Morell, πορτρέτο σε χαρτακικό του James Basire (εκδ. 1762) κατά τον W. Hogarth. The Byrne Collection, Handel House Collections Trust (= Riding 2001: 83).



**Εικ. 3. Handel, πορτρέτο από τον John Faber κατά τον Thomas Hudson
Χαρακτικό (Mezzotint), 1749. Ιδ. Συλλογή (=Riding 2001: 52).**



Εικ. 4. Σκηνικό από την παράσταση της Theodora στο Grosses Festspielhaus του Salzburg τον Αύγουστο του 2009.



Εικ. 5. Φωτογραφία από την παραπάνω παράσταση (= Salzburger Festspiele, 25.7.2009)



Εικ. 6. Christine Schäfer από την παραπάνω παράσταση (= Salzburger Festspiele, 25.7.2009)

Βιβλιογραφία

- | | |
|-----------------|--|
| Anderson 1994 | Nicholas Anderson, <i>Baroque Music: From Monteverdi to Handel</i> , London 1994. |
| Bablet 1975 | Denis Bablet, <i>Les revolutions sceniques du XXe siècle</i> , Paris 1975. |
| Batta 1999 | Andras Batta (εκδ.)/Sigrid Neff (επιμ.), <i>Opera, Komponisten, Werke, Interpreten</i> . Köln, 1999. |
| Lang 1966 | Paul Henry Lang, <i>George Frideric Handel</i> , New York 1966. |
| Livingston 1995 | Marco Livingston, <i>David Hockney</i> , London ² 1995. |
| Loy 2009 | “Diesseits und Jenseits”: der Regisseur Christof Loy im Gespräch mit Thomas Jonick στο <i>Georg Griedrich Händel, Theodora</i> , Salzburg 2009 (πρόγραμμα παράστασης), σ. 21-26. |
| Penninger 2009 | Johannes Penninger, “Sehnsucht nach einem anderen Dasein”, <i>Bühne, Österreichs Theater- und Kulturmagazin</i> , Nr. 7-8, Juli/August 2009, σ. 32-33. |
| Riding 2001 | Jacqueline Riding, <i>Handel House Museum Companion</i> , London 2001. |
| Smith 1995 | Ruth Smith, <i>Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought</i> , Cambridge 1995. |

- Smith 2009 Ruth Smith, "Händels Theodora – Ein einzigartiges Werk" στο *Georg Griedrich Händel, Theodora*, Salzburg 2009 (πρόγραμμα παράστασης), σ. 38-43.
- Somerset-Ward 2006 Richard Somerset-Ward, *The Story of Opera*, New York 2006.
- Strobl 2009 Ernst P. Strobl, "Den Abschied vom Leben zelebrieren", *Salzburger Festspiele 2009*, Samstag, 25.7.3009, σ. 7.

Η μουσική εκφραστικότητα ως βασικός παράγοντας κατανόησης των “ιταλικών” σκηνικών έργων του G. F. Händel από ένα μη ιταλομαθές κοινό

Πύρρος Μπαμίχας

Η μελέτη και η κατανόηση της όπερας κατά τον 18ο αιώνα απαιτεί τη διερεύνηση μιας πληθώρας συνιστωσών, οι οποίες ασκούσαν επιρροή επάνω στο είδος. Ήδη από τα μέσα του 17ου αιώνα, η όπερα είχε εξέλθει πλέον από τον στενό κύκλο των αυλών, προσλαμβάνοντας έναν ολοένα αυξανόμενο αστικό χαρακτήρα, ιδίως κατά τον αιώνα του Διαφωτισμού. Όσον αφορά την Αγγλία, η εν γένει επικρατούσα κατάσταση ήταν περισσότερο περίπλοκη από οπουδήποτε αλλού στην ηπειρωτική Ευρώπη και τούτο, λόγω των ιδιαίτερων ιστορικών και κοινωνικών συνθηκών που συνέθεταν τη βρετανική ιδιοτυπία. Έτσι, στον αγώνα του για καταξίωση, ο Händel είχε να αντιμετωπίσει μια πολύπλευρη πραγματικότητα, αναλυόμενη στη σύνθεση των κοινωνικών στρωμάτων (μοναρχία, ευγενείς ανώτερης ή κατώτερης βαθμίδας, διανοούμενοι, αστοί και λαϊκές μάζες), τα διαφορετικά τους γούστα, το θρησκευτικό τους προσανατολισμό, καθώς επίσης το επιχειρηματικό προφίλ λειτουργίας των θεάτρων και τα ποικίλα προβλήματα που συνδέονταν με το ανέβασμα ενός οπερατικού έργου. Αρωγός του, στη “ζούγκλα” της βρετανικής πρωτεύουσας, υπήρξε η προσαρμοστικότητα, μα κυρίως η μουσική του ιδιοφυΐα, έκδηλη, μεταξύ των άλλων, και στην ικανότητά του να εκφράζει απολύτως τα συναισθήματα του κειμένου, όπως θα επιχειρήσουμε να αποδείξουμε μέσω συγκεκριμένων παραδειγμάτων, εκμεταλλευόμενος στο έπακρο τις φωνητικές δυνατότητες των πρωταγωνιστών του.

Η άφιξη του Händel στο Λονδίνο συνέπεσε με μία περίοδο κοινωνικών αλλαγών και πολιτικών αναταραχών. Αν και ο προοδευτισμός του πολιτικού καθεστώτος της Βρετανίας προκαλούσε τον θαυμασμό των φιλοσόφων του “αιώνα του Λόγου”, τα πράγματα στην πολιτική ζωή ενέπνεαν κίνδυνο. Η πολιτική αντιπαράθεση ήταν έντονη και γινόταν δημόσια, άνευ λογοκρισίας, γεγονός πρωτοφανές για ένα δυτικό-ευρωπαϊκό κράτος της εποχής. Παρά τον πρακτικό, κυρίως, περιορισμό των εξουσιών του μονάρχη μετά την “Ένδοξη Επανάσταση” στα 1688-1689, η χώρα παρέμενε συνταγματικά βαθειά διαιρεμένη – εάν μπορεί φυσικά να μιλήσει κανείς για αγγλικό Σύνταγμα – υπό τον φόβο ενός νέου εμφυλίου πολέμου και ταλανιζόμενη από μια αδιάκοπη δημόσια ιδεολογική-πολιτική αντιπαράθεση, μέσω “φυλλάδων”, η οποία συχνά λάμβανε ανεξέλεγκτες διαστάσεις. Οι ηγεμόνες της δυναστείας του Ανόβερου, λόγω του μικρού ενδιαφέροντός τους για την χώρα, είχαν αφήσει τη διακυβέρνηση του κράτους σε ένα υπουργικό συμβούλιο που στηριζόταν στην πλειοψηφία του κοινοβουλίου, το οποίο στελεχωνόταν από την αριστοκρατία και ελεγχόταν από τις μεγάλες οικογένειες των Whigs. Ως το κυρίαρχο εκτελεστικό είδος σε όλη την Ευρώπη του 18ου αιώνα, η όπερα αυτονόητα συνδεόταν στενά με την εκάστοτε πολιτική ελίτ και οτιδήποτε συνέβαινε στους κόλπους της, και δεχόταν επιρροές από το διεθνισμό που είχε λάβει ο τρόπος ζωής της αριστοκρατίας κατά την περίοδο αυτή. Συνεπώς, η εκούσια ή μη ανάμειξη του Händel, ως ηγετικής φιγούρας του κόσμου της λονδρέζικης

όπερας, στο πολιτικό γίνεσθαι ήταν απολύτως αναμενόμενη.¹

Ήδη από τα τέλη του 17ου αιώνα, οικογένειες ευγενών της πόλης και της υπαίθρου (Gentry) άρχισαν να μετακινούνται στις νεότευκτες κατοικίες του West End, σε μία περιοχή μεταξύ του Strand και του Hyde Park. Υπό τη βασίλισσα Άννα, η Αυλή είχε παύσει πλέον να αποτελεί το κεντρικό σημείο πολιτικής-κοινωνικής αναφοράς για την καθημερινότητα της πρωτεύουσας. Τον ρόλο αυτό ανέλαβαν τα clubs, τα δημόσια κτήρια, οι καφετέριες και τα θέατρα, τα περισσότερα εκ των οποίων βρίσκονταν στο West End. Το Βασιλικό Θέατρο (King's Theatre), που φιλοξενούσε τους προεξάρχοντες θιάσους, αναδείχθηκε σε σημαντικότερο τόπο συνάντησης του «καλού κόσμου» (*beau-monde*). Ο «καλός κόσμος», όμως, δεν ήταν συνώνυμος με την αριστοκρατία. Στις χαμηλότερες κοινωνικές του βαθμίδες, περιείχε μικρο-ευγενείς και επιτυχημένους αστούς, όπως γιατρούς, οικονομικούς συμβούλους, διακεκριμένους καλλιτέχνες και μουσικούς, επιχειρηματίες, ακόμη και κοινές γυναίκες πολυτελείας, που όλοι τους κινούνταν στους αριστοκρατικούς κύκλους.² Στις τρεις πρώτες δεκαετίες του αιώνα, η θέση στο κόμμα αποτελούσε ύψιστης σημασίας γεγονός για τη ζωή κάθε δημοσίου προσώπου. Πρωταγωνιστές του πολιτικού στίβου υπήρξαν οι Whigs και οι Tories, οι οποίοι, με εξαίρεση την επιθυμία για ενίσχυση του κοινοβουλευτισμού των πρώτων και για προστασία της μοναρχίας των δεύτερων, δεν διέφεραν τόσο κοινωνικά ή ιδεολογικά μεταξύ τους. Ο Curtis Price κατέδειξε ότι ακόμη και λιμπρέτα από όπερες εμπεριέχουν πολιτικούς υπαινιγμούς, δοσμένους με έναν σκοπίμως διφορούμενο τρόπο.³ Στην περιρρέουσα αυτή ατμόσφαιρα, πάντως, οι μουσικοί διατηρούσαν κάποιο βαθμό ευελιξίας. Η ανεξαρτησία και, ίσως, τμήμα της γενικής αποδοχής του Händel οφείλονταν στην ικανότητά του να διατηρεί αγαστές σχέσεις και με τις δύο πολιτικές μερίδες, εξίσου. Στην αρχή της διαμονής του στο Λονδίνο συναντούσε κυρίως Tories. Συνδέθηκε όμως καλά και με εξέχοντα μέλη των Whigs, επίσης, όπως λ.χ. ο Δούκας του Manchester. Οι καλές σχέσεις με οικογένειες Whigs κατέστη παράγων καίριας σημασίας, αφού στην αρχή του 1720 η αριστοκρατία, στη συντριπτική της πλειονότητα, έγειρε προς εκείνους. Το Βασιλικό Θέατρο αποτελούσε σημαντικό τόπο συνάντησης και των δύο πολιτικών φατριών. Οι διευθυντές της Βασιλικής Ακαδημίας (Royal Academy) ήταν σχεδόν αποκλειστικά Whigs, οι περισσότεροι με αξιώματα στον Βασιλικό Κοιτώνα, αλλά οι χορηγοί (Subscribers), ένα ευρύτερο σώμα, περιείχαν αρκετούς διάσημους Tories.⁴

Μία άλλη σημαντική παράμετρος, συνυπαίτια για τη σταδιοδρομία και την αποδοχή του Händel, πλην της πολιτικής, υπήρξε η θρησκεία, της οποίας η εμπλοκή με την πολιτική ήταν έντονη και περίπλοκη. Στο σημείο αυτό, βέβαια, κύριο ρόλο διαδραμάτισαν τα ορατόρια του συνθέτη. Όμως, όπως είναι εύκολα αντιληπτό, κάτι τέτοιο δεν συνέβαινε και με τις “ιταλικές” όπερές του. Εδώ, ο προτεσταντισμός αποτελούσε τροχοπέδη για την προαγωγή οτιδήποτε ιταλικού και, επομένως, και της όπερας. Από την εποχή της Μεταρρύθμισης, ο καθολικισμός χρησίμευσε πολλάκις ως ο αποδιοπομπαίος τράγος της πολιτικής ζωής στη Βρετανία. Ο διαρκής φόβος για ενδεχόμενες δολοπλοκίες εκ μέρους των Καθολικών συνδέθηκε άμεσα με τον ιακωβίνο

¹ Serge Bernstein και Pierre Milza, *Ιστορία της Ευρώπης 1: Από τη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία στα Ευρωπαϊκά Κράτη, 5ος-18ος αιώνας*, Αθήνα 1999, σ. 426-427, και William Weber, “Handel's London – social, political and intellectual contexts”, στο: Donald Burrows (επιμ.), *The Cambridge Companion to Handel*, Cambridge 1997, σ. 45-47.

² Weber, ό.π., σ. 47-48.

³ Curtis Price, “English Traditions in Handel's *Rinaldo*”, στο: Stanley Sadie και Anthony Hicks (επιμ.), *Handel Tercentenary Collection*, London 1987, σ. 120-137, και Curtis Price, “Political Allegory in Late Seventeenth-Century English Opera”, στο: Nigel Fortune (επιμ.), *Music and Theatre: Essays in honour of Winton Dean*, Cambridge 1987, σ. 191-229.

⁴ Weber, ό.π., σ. 49-50.

διεκδικητή του αγγλικού θρόνου James III, με το παρατσούκλι “The Pretender.”⁵ Έτσι, οτιδήποτε ξενόφερτο, σχετιζόμενο με τον καθολικισμό, θεωρείτο αυτομάτως ύποπτο και ανεπιθύμητο. Άκρως διαφωτιστική είναι η ακόλουθη αναφορά του 1722 στις τραγουδίστριες του Händel, Francesca Cuzzoni και Faustina:

Προέρχονται από τη Ρώμη. Ο Πάπας ζει στη Ρώμη. Και ο Pretender επίσης. Ο Πάπας είναι ένας σκοτεινός παπιστής. Ομοίως και ο Pretender. Το ίδιο και η κυρία Faustina. Ομοίως και η κυρία Cuzzoni. Ο Βασιλεύς Γεώργιος (ο Θεός να τον ευλογεί) είναι προτεστάντης. Οι παπιστές μισούν τους προτεστάντες. Ο Πάπας μισεί τον Βασιλέα Γεώργιο. Ο Pretender δεν μπορεί να του είναι πιστός. Οι κυρίες Faustina και Cuzzoni αγαπούν τον Πάπα και, κατά πάσα πιθανότητα, τον Pretender... Συνεπώς, δεν είναι ασφαλές να ανεχόμαστε παπιστές τραγουδιστές εδώ, στην Αγγλία, αλλά, αντιθέτως, θα ήταν μεγάλη εξασφάλιση για τα προτεστάντικα συμφέροντα να υπάρξει μία Ρύθμιση, προστιθέμενη σε κάποια Πράξη του Κοινοβουλίου, που να υποχρεώνει όλους τους αλλοδαπούς τραγουδιστές, χορευτές και ακροβάτες να εξορκίσουν τον διάβολο, τον Πάπα, και τον Pretender, πριν εμφανιστούν στο κοινό.⁶

Πολύ ενωρίτερα, το 1705, με αφορμή την άνοδο της ιταλικής όπερας *Gli amori di Ergasto* του Jacob Greber, κάποιος σύγχρονος έγραφε:

Μία ξένη όπερα ανέβηκε από ένα καινούργιο σχήμα ξένων τραγουδιστών. Έφθασαν από την Ιταλία (το χειρότερο είναι ότι ήρθαν από 'κει). Το έργο διήρκησε πέντε ημέρες και άρεσαν, αλλά αντιμετωπίστηκαν με αδιαφορία από τους ευγενείς (Gentry). Μετά από λίγο γύρισαν στην πατρίδα τους.⁷

Όταν ο Händel έφτασε στο Λονδίνο, τα υπό επίσημη άδεια λειτουργούντα θέατρα ήταν δύο: το Drury Lane, που άνοιξε στα 1674, και το Queen's Theatre στο Haymarket, στα 1705. Το τελευταίο χτίστηκε από τον John Vanbrugh, ο οποίος χρησιμοποίησε κυβερνητικά μέσα ώστε να του δοθεί το μονοπώλιο στην ιταλική όπερα το 1708, αφήνοντας το Λονδίνο με έναν μόνο θίασο. Κατά τον τρόπο αυτό, ο Händel προσελήφθη από έναν θίασο, σε ένα καινούργιο θέατρο που προσέφερε την καινούργια εξ ολοκλήρου τραγουδιστή ιταλική όπερα, ανταγωνιζόμενο στενά ένα κατεξοχήν αγγλικό θέατρο. Η χωρητικότητα του Θεάτρου της Βασίλισσας εξαρτιόταν από το πόσο μπορούσαν να στριμωχτούν οι θεατές στους πάγκους και από το πόσο στενά μπορούσαν να τοποθετηθούν οι πάγκοι ο ένας κοντά στον άλλον. Από τους φακέλους των παραστάσεων, γνωρίζουμε ότι το θέατρο του Vanbrugh χωρούσε τουλάχιστον 670 άνετα εγκατεστημένους θεατές και περίπου 940 επιπλέον, σε συνθήκες απολύτου στριμώγματος. Ανάλογης χωρητικότητας ήταν και το θέατρο της Drury Lane. Στα 1714, ένας δεύτερος επίσημος θίασος στεγάστηκε στο προσφάτως ξαναχτισμένο Lincoln's

⁵ Πολλές καταδίκες σε θάνατο είχαν επιβληθεί από την αγγλική δικαιοσύνη σε άτομα που, σύμφωνα πάντοτε με τις κατηγορίες, συμμετείχαν σε δολοπλοκίες με στόχο την ανατροπή του πολιτεύματος και την επιστροφή στον καθολικισμό. Βλ., λ.χ., *Tryals for High Treason and other Crimes with Proceedings on Bills of Attainder and Impeachments*, Part III, London 1720. Σύμφωνα με την έκδοση, από το 1679 έως το 1681, οι περισσότερες δίκες αφορούσαν παπική δολοπλοκία (Popish Plot). Ορισμένοι εκ των κατηγορουμένων βρέθηκαν ένοχοι και φυλακίστηκαν, ενώ έξι εκτελέστηκαν: Thomas Thwyng, Viscount Stafford, Edward Fitzharris, Dr. Oliver Plunket Archbishop of Armagh and Primate of all Ireland, Stephen Colledge και Earl of Argyle.

⁶ Elizabeth Gibson, *The Royal Academy of Music, 1719-28: the Institution and its Directors*, New York – London 1989, σ. 429.

⁷ Donald Burrows, “London: Commercial Wealth and Cultural Expansion,” στο: George J. Buelow (επιμ.), *Music and Society. The Late Baroque Era: From the 1680s to 1740*, New Jersey 1994, σ. 358-359, και John Downes, *Roscius Anglicanus*, London 1708, σ. 48.

Fields Theatre, με τις ευλογίες του νέου βασιλιά. Η χωρητικότητά του ανερχόταν στα 1.200 με 1.400 άτομα. Το Βασιλικό Θέατρο (King's Theatre), όπως έγινε γνωστό το κτήριο του Vanbrugh μετά την ανάρρηση στο θρόνο του George I, συνδεόταν αποκλειστικά σχεδόν με την ιταλική όπερα. Από την άλλη, τα υπόλοιπα δύο φιλοξενούσαν spoken plays και musicals στα αγγλικά. Το 1732, ένα νέο θέατρο άνοιξε στο Covent Garden από τον John Rich, στον οποίο ανήκε επίσης και το θέατρο στο Lincoln's Fields. Τα δύο θέατρα ήταν παρόμοια σε μέγεθος και τεχνικές δυνατότητες, αλλά η διαθεσιμότητα του παλαιότερου στα 1733 έκανε δυνατή τη διαμόρφωση της "Όπερας της Αριστοκρατίας" (Opera of the Nobility), ενός θιάσου που ανταγωνιζόταν κατά μέτωπο εκείνον του Händel.

Μέχρι το 1708, όταν ο Vanbrugh εφάρμοσε το μονοπώλιό του που τον οδήγησε μέσα σε διάστημα τεσσάρων μηνών στη χρεωκοπία, η παραγωγή μιας όπερας ήταν έργο των αγγλικών θεατρικών θιάσων.⁸ Η λειτουργία ενός θιάσου ασχολούμενου αποκλειστικά με την όπερα, όμως, ήταν ένα εξαιρετικά δύσκολο εγχείρημα. Προκειμένου να αποφευχθεί η εξάντληση τόσο του κοινού όσο και των τραγουδιστών, οι παραστάσεις δίνονταν για όχι παραπάνω από δύο βράδια εβδομαδιαίως, συνήθως Τρίτη και Σάββατο, στο διάστημα μεταξύ Νοεμβρίου ή Δεκεμβρίου και Ιουνίου. Μία πλήρης περίοδος αποτελείτο από 50 παραστάσεις. Τα υπόλοιπα θέατρα έδιναν έξι παραστάσεις την εβδομάδα για το μεγαλύτερο μέρος του χρόνου ή, αλλιώς, 180-200 παραστάσεις περίπου· ανταγωνίζονταν, δηλαδή, ανοιχτά την όπερα και ήταν ελεύθερα να διοργανώνουν μουσικές ψυχαγωγικές δραστηριότητες κάθε είδους στην αγγλική γλώσσα. Τραγούδι, χορός, παντομίμα, masques, ορχηστρικά ιντερλούδια και πλήρεις αγγλικές όπερες ή και κάποιες μεταφρασμένες στα αγγλικά ιταλικές, ήταν μέρος της καθημερινής πρακτικής στα θέατρα στο Drury Lane και στο Lincoln's Inn Fields. Μετά το 1720, όταν τα διαφημιστικά έντυπα έγιναν πλέον εμπεριστατωμένα, οι δραστηριότητες αυτές ελάμβαναν χώρα στα αγγλικά θέατρα, ακόμη και εάν επρόκειτο για μια παράσταση, ένα spoken play, παρά για μια όπερα ή ένα musical.

Στο ανταγωνιστικό αυτό περιβάλλον, είναι εύκολο λοιπόν να αντιληφθούμε τη δυσκολία του management μιας όπερας. Ο Aaron Hill, ο πρώτος manager με τον οποίο δούλεψε ο Händel, απολύθηκε με συνοπτικές διαδικασίες μεταξύ της δεύτερης και της τρίτης βραδιάς παραστάσεων του *Rinaldo*, της πρώτης όπερας του Händel στο Λονδίνο. Στα 1713, ο διάδοχος του Hill, Owen Swiney, διέφυγε στην ηπειρωτική Ευρώπη, ανίκανος να ανταποκριθεί στα χρέη του. Τέσσερα χρόνια αργότερα, την άνοιξη του 1717, ο θιάσος διαλύθηκε, αλλά το 1720 η ιταλική όπερα επανέκαμψε, κοινωνικά αποκατεστημένη μα πρωτίστως λόγω του ενθουσιασμού του George I για το είδος. Ο βασιλιάς χρηματοδότησε την ίδρυση ενός συνεταιρικού μετοχικού οργανισμού, της Royal Academy, προσφέροντας το ποσόν των 1.000 στερλινών ετησίως. Η συνεισφορά του, πάντως, ήταν κυρίως διπλωματικής φύσης, δίχως να εξασφαλίζει την οικονομική βιωσιμότητα του οργανισμού. Ο μονάρχης, ακολουθώντας το παράδειγμα του πατέρα του, που υποστήριζε την ιταλική όπερα στη Βιέννη και στη Βενετία, παρευρισκόταν τακτικά στις παραστάσεις της Ακαδημίας. Δεν πρέπει να λησμονούμε πως τα θέατρα του Λονδίνου ήταν εμπορικές επιχειρήσεις και ότι οι θιάσοι εξαρτούσαν την ύπαρξή τους αφενός από τις καθημερινές, προερχόμενες από τα εισιτήρια, εισπράξεις και αφετέρου από τους χορηγούς-συνδρομητές (subscribers). Οι τιμές των διαφόρων θέσεων για μια όπερα ήταν σχεδόν διπλάσιες από ό,τι στα άλλα θέατρα. Για παράδειγμα, η Royal Academy ποντάριζε επάνω στην προσδοκία του αδιαχώρητου για

⁸ Judith Milhous και Robert D. Hume, "Handel's London – the theatres", στο: Burrows (επιμ.), *The Cambridge Companion to Handel*, ό.π., σ. 55-57.

την κάθε παράσταση. Αν και σχετικά στοιχεία δεν έχουν σωθεί, εντούτοις υποθέτουμε πως η ετήσια πρόσδοδος αφορούσε περίπου 4.000 στερλίνες από συνδρομές, 5.000 από καθημερινές εισπράξεις εισιτηρίων, 1.000 από τη βασιλική χορηγία και άλλες 1.000 από διάφορες πηγές, δηλαδή συνολικά 11.000 για κάθε saison. Τα έσοδα, όμως, ήταν ανεπαρκή για την κάλυψη των εξόδων, το μεγαλύτερο μέρος των οποίων αφορούσε τις αμοιβές των τραγουδιστών. Στα 1708, ο Swiney έπρεπε να επιλέξει διεθνείς αστέρες για τη σκηνή της Όπερας, προσλαμβάνοντας τον διάσημο castrato Nicolini (Nicola Francesco Leonardo Grimaldi) με το ποσόν των 800 στερλινών ετησίως, όταν οι αντίστοιχες απολαβές ενός άγγλου ηθοποιού δεν ξεπερνούσαν τις 150! Η Βασιλική Ακαδημία κατέβαλε 1.500 στερλίνες για τους σολίστ Senesino (Francesco Bernardi), Francesca Cuzzoni και Faustina Bordoni, συγχρόνως. Τα ποσά αυτά φαντάζουν αστρονομικά, καθώς η αμοιβή του ίδιου του Händel, κατά την περίοδο της “δεύτερης Ακαδημίας”, κυμαινόταν γύρω στις 1.000 στερλίνες, συμπεριλαμβανούσα όλα του τα καθήκοντα, όπως τη σύνθεση, τη διεύθυνση της ορχήστρας κ.λπ.⁹ Η γοητεία που ασκούσαν στο αγγλικό κοινό οι εισαγόμενοι αστέρες φαίνεται καθαρά στην υποδοχή, την οποία επεφύλαξε το πλήθος στον Senesino (βλ. Εικόνα 1).



Εικόνα 1: Η άφιξη στο Λονδίνο του Senesino (περ. 1720)¹⁰

Το cast των θιάσων της ιταλικής όπερας, κατά τη διάρκεια της παραμονής του συνθέτη στο Λονδίνο, αποτελείτο στη συντριπτική του πλειονότητα από Ιταλούς: 75 γυναίκες και 65 άνδρες, εκ των οποίων τα δύο τρίτα ήταν ευνούχοι. Οι περισσότεροι τραγουδιστές έμεναν στην αγγλική πρωτεύουσα μόνο για λίγες saisons, συνήθως από δύο έως το πολύ τέσσερες. Η εναλλαγή αυτή οφειλόταν στη δίψα για καινούργιες φωνές, που αποτελούσαν το κεντρικό ενδιαφέρον του κοινού. Ανάμεσα στους

⁹ Milhous και Hume, “Handel’s London – the theatres”, ό.π., σ. 57-59, και Burrows, ό.π., σ. 367. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τις αμοιβές των τραγουδιστών της εποχής, βλ. Judith Milhous και Robert D. Hume, “Opera Salaries in Eighteenth-Century London”, *JAMS* 46/1, Spring 1993, σ. 26-83.

¹⁰ Πηγή: <http://www.gettyimages.com/detail/51244292/Hulton-Archive>.

πρωτοκλασάτους σολίστ που επισκέφθηκαν την πόλη, συναντούμε τα ηχηρά ονόματα των Faustina και Farinelli (Carlo Broschi), οι οποίοι έμειναν για τρεις περιόδους, του Antonio Montagnana, που έμεινε για επτά, των Cuzzoni και Senesino, οι οποίοι παρέμειναν για εννέα και δεκατέσσαρες, αντίστοιχα.¹¹ Η ποιότητα των πρωταγωνιστών ήταν, αδιαμφισβήτητα, ο κυριότερος συντελεστής επιτυχίας για οιοδήποτε μουσικό δράμα στην εποχή του μπαρόκ. Οι υψηλές απολαβές τους, λοιπόν, δεν θα πρέπει να μας ξαφνιάζουν. Πολλές φορές, έχαιραν μεγάλου θαυμασμού. Ο Senesino μεσουράνησε από τον Νοέμβριο του 1720 έως τον Οκτώβριο του 1734, όταν οι φωνητικές ικανότητες του Farinelli άφησαν έκθαμβους τους πάντες, ακόμη και τον λιμπρετίστα του Händel, Paolo Antonio Rolli, αλλά και τον ίδιο τον Senesino. Ο John Gay, τον Φεβρουάριο του 1723, έγραφε στον Jonathan Swift: «ο Senesino ανακηρύσσεται καθημερινά ως ο σπουδαιότερος άνδρας που έζησε ποτέ».¹² Φυσικά, ο αριθμός των ιταλών καλλιτεχνών στο Λονδίνο δεν περιοριζόταν σε εκείνον των τραγουδιστών. Την εποχή του Händel, τριακόσιοι-είκοσι περίπου, συνολικά, εκτελεστές μουσικών οργάνων, συνθέτες, λιμπρετίστες, τραγουδιστές, χορευτές και σχεδιαστές σκηνικών κυριαρχούσαν στη μουσική ζωή της αγγλικής πρωτεύουσας. Πώς, όμως, εξηγείται αυτή η προτίμηση για την Αγγλία από μέρους των αλλοδαπών μουσικών; Όπως μας λέει ο Johann Mattheson, στα 1713:

Σε αυτούς τους καιρούς, οποιοσδήποτε επιθυμεί να διακριθεί στη μουσική πηγαίνει στην Αγγλία. Στην Ιταλία και στη Γαλλία υπάρχει κάτι να ακούσει κανείς και να διδαχθεί· στην Αγγλία, κάτι για να κερδίσει, αλλά στην πατρίδα [εννοεί τη Γερμανία], στην καλύτερη περίπτωση, η μουσική είναι κάτι προς κατανάλωση.¹³

Τα μεγάλα ποσά που ξόδευαν οι πάτρωνες για οτιδήποτε ιταλικό προκάλεσαν την έντονη αντίδραση των βρετανών κριτικών λογοτεχνίας. Από τη στιγμή που η επιβίωση των περισσότερων από αυτούς εξαρτιόταν από την επιτυχία των έργων τους, επιτέθηκαν σφόδρα και άσκησαν δριμύεις κριτικές στην ιταλική όπερα, κατά την απόπειρα εγκαθίδρυσής της στο Λονδίνο. Ο John Dennis εξέδωσε αρκετές τέτοιες, η πρώτη των οποίων έφερε τον τίτλο *An Essay on the Operas after the Italian Manner [...] with Some Reflections on the Damage which they may Bring to the Publick* (1706). Έναν χρόνο αργότερα, ο Colley Cibber παραπονιόταν στον επίλογο ενός από τα έργα του, του *The Lady's Last Stake*, ότι θα έπρεπε να αλλάξει το επίθετό του σε "Signor Cibberini", ώστε να επιβιώσει της αλλαγής του γούστου. Οι Richard Steele και Joseph Addison, αν και επαινούσαν ορισμένους τραγουδιστές και παραστάσεις, κυρίως τους γελοιοποιούσαν στις εννέα εκδόσεις του περιοδικού *The Tatler* (1709-1711) και στις δέκα-πέντε του *The Spectator* (1711-1712). Όλα αυτά τα πικρά σχόλια, πάντως, δεν κατάφεραν να εμποδίσουν την εδραίωση της ιταλικής όπερας στην Αγγλία.¹⁴

Όσον αφορά τα λιμπρέτα των έργων, αυτά ήταν γραμμένα σε δύο γλώσσες: ιταλικά και αγγλικά. Συνήθως εξαντλούνταν τη βραδιά της πρεμιέρας ή, το πολύ, την επόμενη. Αν και στα υπόλοιπα θέατρα η ακρόαση του αγγλικού κειμένου ήταν περισσότερο σημαντική από ότι το θέαμα καθαυτό, τα κείμενα ήταν σε κάποια έκταση ήδη γνωστά. Στην όπερα, όμως, δεν συνέβαινε το ίδιο. Η συνεχής ροή καινούργιων παραγωγών

¹¹ Lowell Lindgren, "Handel's London – Italian musicians and librettists", στο: Burrows (επιμ.), *The Cambridge Companion to Handel*, ό.π., σ. 83.

¹² Lindgren, ό.π., σ. 84. Για μια εκτενέστερη αναφορά στις ικανότητες του Senesino, βλ. Christopher Hogwood, *Handel*, Slovenia 1995, σ. 81-82.

¹³ Lindgren, ό.π., σ. 87, 78.

¹⁴ Lindgren, ό.π., σ. 89-90.

απαιτούσε, τουλάχιστον από τους επαίοντες, αυξημένη προσοχή, προκειμένου να προτείνουν στους υπόλοιπους το τι ήταν καλό και τι όχι. Τα λιμπρέτα των Ιταλών προέρχονταν όλα από αντίστοιχα που είχαν προηγουμένως γραφτεί για την Ιταλία. Η προσαρμογή τους στην αγγλική πραγματικότητα αποτελούσε κύριο μέλημά τους. Έτσι, έκοβαν τα δύο τρίτα από τα *recitativi* και, εν συνεχεία, ξαναέγραφαν ένα μεγαλύτερο ή μικρότερο από το υπόλοιπο ένα τρίτο. Δίχως μια τέτοια περικοπή, το βαριεστημένο αγγλικό κοινό θα εγκατέλειπε την όπερα, εξαιτίας του ότι η ποιητική δεξιοτεχνία, εκπεφρασμένη στα ιταλικά *recitativi*, ήταν ακατάληπτη για αυτό.¹⁵

Ποια ήταν, όμως, η συμπεριφορά του κοινού κατά τη διάρκεια μιας παράστασης; Καθ' όλο τον 18ο αιώνα, τα μέλη του κοινού ένοιωθαν ελεύθερα να αργούν, να περιφέρονται, να μιλούν με τους φίλους τους και να αποχωρούν όποτε ήθελαν. Ένστολοι υπηρέτες μπορούσαν να παρακολουθήσουν δωρεάν παραστάσεις στο δεύτερο εξώστη. Ο θόρυβος που συνήθως δημιουργούσαν, όμως, είχε ως απόρροια να δέχονται απειλές ότι θα τους πετούσαν έξω και ότι το προνόμιό τους θα τους αφαιρείτο.¹⁶

Σε ένα τέτοιο, λοιπόν, περιβάλλον, ο Händel έπρεπε να επιβιώσει, υπερβαίνοντας τις ποικίλες αντιξοότητες και κερδίζοντας ένα ως επί το πλείστον αδαές κοινό, που ελάχιστα ήταν σε θέση να κατανοήσει, λόγω της γλωσσικής του αμάθειας, και πολύ ολιγότερα ακόμη, εξαιτίας της μουσικής του άγνοιας. Πώς το πέτυχε; Ο Händel πρέπει να έδινε ιδιαίτερη έμφαση στα καινούργια και θεαματικά σκηνικά για τις όπερές του στο Λονδίνο. Δέκα-πέντε από αυτές χρησιμοποίησαν νέα σχέδια και έναν σχετικά μεγάλο αριθμό σκηνικών effects, υπερβολικών για μια εποχή που αξιοποιούσε σκηνικό υλικό από stocks και έναν περιορισμένο αριθμό effects, εξαιτίας της συγκέντρωσης του ενδιαφέροντος του κοινού στους σολίστ. Η γελοιοποίηση των σκηνικών του *Rinaldo* από τους Joseph Addison και Richard Steele είναι πασίγνωστη. Όμως και ο ίδιος ο Addison παραδέχθηκε πως: «Τα σκηνικά επηρεάζουν τον κοινό νου, όπως οι λόγοι. Και οι ηθοποιοί μας γνωρίζουν καλά ότι ένα καλά σκηνογραφημένο έργο κάποιες φορές τούς έχει φέρει κοινό ανάλογο με ένα καλογραμμένο έργο».¹⁷ Ακόμη όμως και ο ίδιος ο Händel δεν απέφυγε τις σατιρικές εις βάρος του επιθέσεις. Ο Händel ήταν διαβόητος για την όρεξή του. Στην επόμενη εικόνα, βλέπουμε μία καρικατούρα του συνθέτη, περιτριγυρισμένου από κάθε λογής φαγώσιμα, με τον τίτλο “The Charming Brute” του Joseph Goupy (βλ. Εικόνα 2).

Πέραν των σκηνικών, ο συνθέτης επιστράτευσε ένα άλλο όπλο, ισχυρότερο από το προηγούμενο: την εκφραστικότητα, μέσω της επιτηδευμένης χρήσης της αρμονίας και της μελωδίας, σε συνδυασμό με τις υποκριτικές-εκφραστικές δυνατότητες των σολίστ. Το “μίγμα”, όπως θα δούμε στις όπερες *Giulio Cesare in Egitto* και *Tamerlano*, υπήρξε, πράγματι, εκρηκτικό.

¹⁵ Lindgren, ό.π., σ. 81.

¹⁶ Milhous και Hume, “Handel’s London – the theatres”, ό.π., σ. 61.

¹⁷ Hogwood, ό.π., σ. 63-64, και Lindgren, ό.π., σ. 85.



Εικόνα 2: *The Charming Brute* του Joseph Goupy (περ. 1754)¹⁸

Η πρώτη όπερα (βλ. Εικόνα 3) γράφτηκε επάνω σε λιμπρέτο του Nicolo Francesco Haym, εμπνευσμένο, όπως συνήθως γινόταν, από άλλα προγενέστερα. Η δράση του έργου τοποθετείται μεταξύ των ετών 48-47 π.Χ., όταν ο Ιούλιος Καίσαρ επισκέφθηκε την Αίγυπτο, καταδιώκοντας τον ηττημένο εχθρό του, Πομπήιο. Οι περισσότεροι χαρακτήρες είναι ιστορικοί μα η πλοκή, εν πολλοίς, φανταστική. Αν και η σύζυγος του ανταγωνιστή του Καίσαρα, Cornelia, με το γιό της Sesto αιτούνται συμφιλίωσης, ξαφνικά ο Achilla, καλωσορίζοντας τον Καίσαρα εκ μέρους του Tolomeo, του προσφέρει ένα μακάβριο δώρο, την κεφαλή του Πομπήιο. Το δώρο, ωστόσο, έχει το εντελώς αντίθετο αποτέλεσμα από εκείνο που ήλπιζε ο Tolomeo, δηλαδή τη συμμαχία του Cesare. Η Cleopatra, ανταγωνιζόμενη τον αδελφό της Tolomeo, τον οποίο θεωρεί ακατάλληλο για τον θρόνο της Αιγύπτου, επιθυμεί να κυβερνήσει εκείνη το βασίλειο και έτσι αποφασίζει να τυλίξει στα δίχτυα της τον Cesare, αποπλανώντας τον. Ο Achilla συμφωνεί αρχικά με τον Tolomeo, να βγάλουν από τη μέση τον Καίσαρα. Η Cleopatra, όμως, όντας πλέον σφόδρα ερωτευμένη με τον τελευταίο, του αποκαλύπτει τη συννομωσία, ώστε να τον σώσει, και έτσι εκείνος διαφεύγει. Στο μεταξύ, ο Achilla υπόσχεται ότι θα υποστηρίξει την Cleopatra στον αγώνα της. Οι στρατιές της Cleopatra, όμως, ηττώνται και εκείνη αιχμαλωτίζεται στο παλάτι του Tolomeo. Εκεί, ο Sesto, προκαλώντας και κατόπιν σκοτώνοντας τον Tolomeo, τον εκδικείται για τον φόνο του πατέρα του και για τις απρεπείς ερωτικές επιθέσεις προς τη μητέρα του. Ο Cesare επιστρέφει αργότερα θριαμβευτής, σώζοντας την Cleopatra. Εκείνη του προσφέρει το στέμμα και αυτός της το επιστρέφει. Το δέχεται, όπως λέει χαρακτηριστικά, «ως βασίλισσα, υποτελής στον μεγαλύτερο αυτοκράτορα της Ρώμης».¹⁹ Η πρώτη παράσταση του έργου ανέβηκε στο King's Theatre στις 20 Φεβρουαρίου του 1724, με πρωταγωνιστές τον Senesino (alto castrato) στο ρόλο του Cesare, την Cuzzoni

¹⁸ Πηγή: http://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Goupy.

¹⁹ Anthony Hicks, "Giulio Cesare in Egitto (ii)", § 1-3, στο: *Grove Music on Line*, <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/0004424> (27/11/2009).

(soprano) σε εκείνον της Cleopatra, την Anastasia Robinson (contralto) στο ρόλο της Cornelia, την Margherita Durastanti (soprano) σε εκείνον του Sesto, τον Gaetano Berenstadt (alto castrato) στο ρόλο του Tolomeo, τον Giuseppe Boschi (μπάσο) σε εκείνον του Achilla, τον Giuseppe Bigonzi (alto castrato) στο ρόλο του Nireno και τον John Lagarde Laguerre (μπάσο) σε εκείνον του Curio.²⁰



Εικόνα 3: Πρώτη χειρόγραφη έκδοση του *Giulio Cesare in Egitto* (1724)²¹

Το πρώτο μας παράδειγμα αφορά το σημείο πριν την προτελευταία aria του Cesare στην πρώτη πράξη και, συγκεκριμένα, εκείνο στο οποίο διαλογίζεται σχετικά με το εφήμερο της ανθρώπινης δύναμης, στέκοντας δίπλα στα πολεμικά τρόπαια του νεκρού Ρομπρεο και στη λήκυθο που εμπεριέχει τις στάχτες της κεφαλής του. Αυτός ο θεατρικός μονόλογος είναι ένα *recitativo accompagnato*, το οποίο “περιπλανάται” μαζί με τις σκέψεις του Cesare μέσω μιας τολμηρότατης, συνεχούς διαδοχής τονικοτήτων, ξεκινώντας από την σολ-δίεση ελάσσονα για να καταλήξει στην εναρμόνια λα-ύφεση ελάσσονα: «[...] κι είσαι μια σκιά. Έτσι καταλήγει η ανθρώπινη λάμψη στο τέλος. Αυτός που ως χθες διασκόρπιζε στον κόσμο τα νικηφόρα του άρματα, βρίσκεται τώρα μέσα στα στενά όρια μιας ληκύθου» (Παράδειγμα 1α). Ο Burney το περιγράφει ως εξής: «Το ωραιότερο *recitativo* με συνοδεία, χωρίς εμβόλιμες *symfonie*, που γνωρίζω. Οι μετατροπές είναι δεξιοτεχνικές και τόσο ασυνήθεις, ώστε δεν υπάρχει ούτε μία συγχορδία την οποία να περιμένει το αυτί. Και όμως, οι λέξεις εκφέρονται καθαρά και οι φράσεις είναι συγκινητικές και ευχάριστες».²²

²⁰ Hicks, “Giulio Cesare in Egitto (ii)”, § 1, ό.π., και Winton Dean και John Merrill Knapp, *Handel's Operas 1704-1726*, Oxford 1995, σ. 500-501.

²¹ Πηγή: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giulio_Cesare_opera.PNG.

²² Charles Burney, “Second Performance”, *An Account of the Musical Performances [...] in Commemoration of Handel*, London 1785 (facsimile edition: Amsterdam 1964), σ. 36.

Largo.

Violino I.

Violino II.

Viola.

CESARE.

Bassi.

Al - ma del gran Pom-pe - o, che al ce-ner suo d'in - tor - no in-vi -

si - bil l'ag-gi - ri, fur om-bra i tuoi tro - fe-i, om-bra la tua gran-dez-za, e un' om-bra sei. Co - sì

ter-mi-na al fi-ne il fas-to u-ma-no. Je-ri chi vi-vo occu-pò un mon-do in guerra, oggi ri-solto in polve un urna

ser-ra. Tal di cia-scu-no (ahi les-sol) il prin-ci-piò è di ter-ra, e il fi-ne è un sas-so. Mi - se-ra

vi-ta! oh quan-to è fra'l tuo sta-to! ti for-ma un sof-fio, e ti di-strugge un fia-to.

Παράδειγμα 1α²³

Στη δεύτερη πράξη, ο Cesare, απομακρυσμένος από τη σεμνοτυφία της ερωτευμένης πλέον Cleopatra, κινδυνεύει, όπως προαναφέραμε, από συνωμοσία και εκείνη νοιώθει συντετριμμένη. Η aria της τελευταίας, γραμμένη σε φα-δίεση ελάσσονα, αποτελεί μια τραγική ικεσία, προκύπτουσα από την οδύνη της ψυχής της ηρωίδας και δοσμένη με έντονα μελανά χρώματα (Παράδειγμα 1β). Καθώς τα δύο τρίτα των βιολιών επαναλαμβάνουν το μοτίβο των τεσσάρων δέκατων-έκτων επάνω από τα σταθερά κινούμενα όγδοα των υπολοίπων βιολιών, των βιολών και των μπάσων, τα φαγκότα χρωματίζουν τα ritornelli αντιστικτικά σε μεγαλύτερες αξίες. Όταν η φωνή εισέρχεται, αναλαμβάνει το διάλογο με τα βιολιά, στην αρχή περιορισμένα και, εν συνεχεία, στο τέλος του πρώτου μέρους και καθ' όλο το δεύτερο, όσο οι επικλήσεις της εντείνονται, σε φράσεις μεγαλύτερης διάρκειας. Ο συνθέτης χρησιμοποιεί με αριστοτεχνικό τρόπο μία ενδιάμεση πτώση, όταν η σκέψη του θανάτου, τον οποίο η Cleopatra προβλέπει στην περίπτωση που οι θεοί φανούν ανυποχώρητοι, την οδηγεί σε ένα πήδημα έβδομης, στο σημείο που η μουσική τείνει να σταθεροποιηθεί στη σχετική μείζονα, αλλά το αντιστρέφει, μεταβαίνοντας στη σι ελάσσονα, με την πτώση να αναστέλλεται για ακόμη οκτώ μέτρα: «εάν δεν νοιώθεις οίκτο για μένα, δίκαια ουρανέ, τότε θα πεθάνω».²⁴ Το έργο στέφθηκε με απόλυτη επιτυχία και παιζόταν αδιάκοπα για δεκατρία βράδια έως τις 11 Απριλίου. Ο Friedrich Ernst von Fabrice έγραφε στις 10 Μαρτίου ότι «οι Senesino και Cuzzoni λάμπουν πέρα από κάθε κριτική. [...] Το κτήριο ήταν τόσο γεμάτο στην έβδομη παράσταση, όσο ήταν και στην πρώτη».²⁵

²³ Τα μουσικά παραδείγματα 1α και 1β προέρχονται από την έκδοση: Georg Friedrich Händel, *Giulio Cesare* (επιμ. Friedrich Chrysander), Deutsche Händelgesellschaft, Bd. 68, Leipzig 1875.

²⁴ Dean και Knapp, ό.π., σ. 491-492.

²⁵ Dean και Knapp, ό.π., σ. 501.

Largo.

Violino I. II.

Violino III.

Viola.

Bassons.

CLEOPATRA.

Bassi.

Se pie-tà di me non sen-ti, giù - sto ciel, iò mo - rirò,

12

giu - sto ciel, io mo - ri - rò, io mo - ri - rò,

6 $\frac{5}{2}$ 5 $\frac{4}{2}$ 5

16

giu - sto ciel, giu - sto ciel, io mo - ri - rò; se pietà di me non

$\frac{4}{2}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{4}{2}$ 6 $\frac{6}{5}$ $\frac{4}{2}$ 6 $\frac{6}{4}$ 6 $\frac{4}{2}$ 6 $\frac{6}{5}$

20

senti, giu - sto ciel, io mo - ri - rò, giusto ciel, io mo - ri - rò, giusto ciel, io mo - ri -

4 3 6 6 6 5 6 5 6 5 6 $\frac{6}{5}$ 7 $\frac{4}{2}$ 6 $\frac{6}{5}$

24

rò; se pie - tà di me non sen - ti, giu - sto ciel, giusto ciel, io mo - ri - rò, giu - sto ciel, giu - sto

38

ciel, io mo - ri - rò, giu - sto ciel, io mo - ri -

32

rò. Tu dà pace a miei tor-

Fine.

Παράδειγμα 1β

Η δεύτερη όπερα με την οποία θα ασχοληθούμε, ο *Tamerlano* (βλ. Εικόνα 4), παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο King's Theatre στις 31 Οκτωβρίου του 1724, σε λιμπρέτο πάλι του Haym, που σχεδιάστηκε επάνω σε δύο προγενέστερα ιταλικά. Εν ολίγοις, η υπόθεση του έργου αφορά την νίκη του βασιλιά των Μογγόλων, Tamerlano, επί των Τούρκων, με αυτοκράτορα τον Bajazet, και στην αιχμαλωσία του τελευταίου από τον πρώτο. Ανάμεσα στους συμμάχους του, συγκαταλέγεται και ο Έλληνας Andronico. Καίτοι αρραβωνιασμένος με την πριγκίπισσα Irene, την οποία ποτέ του δεν έχει δει, ο Tamerlano, μαζί με τον Andronico, ερωτεύονται την κόρη του Bajazet, Asteria. Το δράμα κορυφώνεται, όταν ο Tamerlano μαθαίνει για τον έρωτα της Asteria με τον Andronico και απειλεί ότι θα θανατώσει και τους δύο. Ύστερα δε από την αποτυχημένη απόπειρα απόδρασης του Bajazet, ο Tamerlano απειλεί ότι θα θανατώσει και εκείνον, εάν δεν πείσει την κόρη του να τον παντρευτεί. Το cast των πρωταγωνιστών περιελάμβανε τον Andrea Pacini (alto castrato) στον ρόλο του Tamerlano, τον Senesino σε εκείνον του Andronico, τον Francesco Borosini (τενόρο) σε εκείνον του Bajazet, τον Boschi σε εκείνον του Leone, την Cuzzoni σε εκείνον της Asteria και την Anna Dotti (contralto) σε εκείνον της Irene.²⁶



Εικόνα 4: Η επιφυλλίδα του λιμπρέτου της όπερας *Tamerlano* (London 1724)²⁷

Στη δέκατη σκηνή της τρίτης πράξης, ο Bajazet βρίσκεται ενώπιον του Tamerlano, της κόρης του, Asteria, και μιας συγκεντρωμένης ομάδας. Ο Tamerlano τον απειλεί, ενώ ο Bajazet τον περιγελά. Κατόπιν, αφού έχει πιεί το δηλητήριο, με μια εντελώς διαφορετική διάθεση, στρέφεται προς την κόρη του και την αποχαιρετά, λέγοντάς της πως, εάν είναι να ζήσει με έναν τύραννο, καλύτερα να προτιμήσει και αυτή τον θάνατο.

²⁶ Anthony Hicks, "Tamerlano", § 1-3, στο: *Grove Music on Line*, <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/0007352> (27/11/2009).

²⁷ John Merrill Knapp, "Handel's *Tamerlano*: The Creation of an Opera", *MQ* 56/3, July 1970, σ. 408.

Εκείνη δακρύζει, αλλά ο πατέρας της την ενθαρρύνει να παραμείνει δυνατή. Μετά, γυρίζοντας γύρω από τον Tamerlano θυμωμένα, τον στέλνει στις Ερινύες της κόλασης. Το ξέσπασμά του σταδιακά ξεθυμαίνει και, καθώς τον πλησιάζει ο θάνατος, ο λόγος του κομπιάζει και αδυνατίζει, κάτι που σηματοδοτείται από παύλες στο λιμπρέτο. Όπως αποχωρεί από τη σκηνή, καταρρέει και τα λόγια του αργοσβήνουν στο χώρο. Ο Händel, φυσικά, δεν θα μπορούσε να μην εκμεταλλευθεί μια τέτοια γεμάτη από ένταση και συγκίνηση σκηνή. Στην αρχή, όσο ο Tamerlano απειλεί τον Bajazet, ο οποίος τον αψηφά, τα λόγια του τελευταίου διασκορπίζονται με τους ορχηστρικούς αρπισμούς που τονίζουν τις ορμητικές, χλευαστικές φωνές του αποτελεσματικά. Στον αποχαιρετισμό του Bajazet προς την κόρη του, ο συνθέτης χρησιμοποιεί ένα παθιασμένο *arioso* με επαναλαμβανόμενα όγδοα, κατιούσα μελωδική γραμμή έντεκα μέτρων στο μπάσο και ένα τολμηρό εναρμόνιο αρμονικό υπόβαθρο (από την φα-δίεση μείζονα έως την μι ελάσσονα), ευρισκόμενο αρκετά μπροστά από την εποχή του, το οποίο δημιουργεί μια απύθμενη πίκρα: «Ναι, κόρη μου, πεθαίνω. Έχε γεια! Πρέπει να μείνεις... αλλοίμονο, που δεν μπορώ να πω “εν ειρήνη”! Πρέπει να παραμείνεις θλιμμένη, κι αυτός είναι ο μόνος καημός μου» (Παράδειγμα 2α). Η Asteria διαμαρτύρεται βίαια, αλλά ο Bajazet επαναλαμβάνει ήρεμα τον αποχαιρετισμό του με μία τρυφερά συγκινητική, μικρή *aria da capo*, σε ρυθμό *siciliana*: «Μην κλαις, κόρη μου. Άσε τα δάκρυα να κυλήσουν μόνον όταν θα είμαι νεκρός και δεν θα μπορώ να τα βλέπω» (Παράδειγμα 2β). Η τελική δημόσια στηλίτευση του τυράννου είναι μία διαδοχή από ένα ορμητικά συνοδευόμενο *recitativo* με την ένδειξη “*furioso*”, μία *aria-arioso* με την ένδειξη “*presto*” και ένα τελευταίο *accompagnato* με την ένδειξη “*Largo*” (Παράδειγμα 2γ). Η αντιθετική εναλλαγή αδυναμίας και παράνοιας εκφράζεται με αντιπαραθέσεις χρόνου, ταχύτητας, ρυθμού. Οι νωχελικές έβδομες, το νεκρώσιμο μοτίβο όγδοο-όγδοο-όγδοο-τέταρτο στην ορχήστρα, οι αποστασιοποιημένες, δις χρησιμοποιούμενες συγχορδίες, σε συνδυασμό με την ομιλία ενός ανθρώπου που πεθαίνει, δημιουργούν μια έντονα δραματική, σφύζουσα ρεαλισμού ατμόσφαιρα, εφάμιλλη μιας αρχαίας τραγωδίας.²⁸ Άσχετα με την εκφραστική δύναμη της μουσικής και τις ικανότητες των περισσότερων πρωταγωνιστών, πάντως, η όπερα δεν γνώρισε παρά μέτρια επιτυχία αρχικά, ίσως λόγω της απογοήτευσης του κοινού σχετικά με τους Borosini και Dotti.²⁹

The image shows a musical score for an aria. The top system includes staves for Violins I and II (V. I, V. II), Viola (Va.), and Basses (Bassi). The tempo is marked 'lento *)' and the dynamics are 'p' (piano). The key signature has one sharp (F#). The bottom system is for the Basses (Bassi) and includes the lyrics: 'BAJAZET Si, fi-glia, io mo-ro; ad-di-o, Tu re-sti... ahi-mé, che'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

²⁸ Knapp, ό.π., σ. 423-424, και Dean και Knapp, ό.π., σ. 542-545.

²⁹ Dean και Knapp, ό.π., σ. 556.

25

dir non pos-so: in pa-ce. Tu re-sti, fi-glia, ne-gli af-fan-ni: e que-sto è'l

30

ASTERIA

so-lo af-fan-no mi - o. No, vo' se-guir - ti anch' i - o, io vo' mo-rir; Pren-ce, ti - ran - no, un

Vc., Cemb.

Παράδειγμα 2α³⁰

37. Arioso

Larghetto

Violino I

pp

Violino II

pp

Viola

pp

BAJAZET

Fi - glia mi - a, non pian - ger, no, no, fi - glia,

senza Cembalo

Bassi *)
(Violoncello,
Contrabbasso)

pp

³⁰ Τα μουσικά παραδείγματα 2α, 2β και 2γ προέρχονται από την έκδοση: Georg Friedrich Händel, *Tamerlano: Drame per musica in tre atti, HWV 18* (επιμ. Terence Best), Hallische Händel Ausgabe, Ser. II, Bd. 15, Bärenreiter, Kassel 1996.

no, non pian - ger, no, fi - - glia mia, non pian - ger, no. La - scia al-

Παράδειγμα 2β

38. Accompagnato

Violino I *f* *p*

Violino II *f* *p*

Viola *f* *p*

BAJAZET *) (a Tamerlano)
Tu, spie-ta - to, il ve - drai; (mi - se - ra fi - glia!) ma non ne an-drai lie - to gran

Bassi
(Violoncello,
Contrabbasso,
Cembalo) *f* *6♭* *6♭* *p*

Violino I *f* *p*

Violino II *f* *p*

Viola *f* *p*

BAJAZET *f* *p*

Bassi *f* *p*

tem-po: io va - do le fu - rie a sca-te - nar per tuo tor - men-to; già

13 presto

vi - a, fu - rie e mi - ni - stre del gran Re dell'

18

i - ra: io vi co - no - sco, ec - co - vi

44

p se stan - che sie - te, la rab - bia mia pren - de - te, o me - co lo por - ta - te

49

lag-giù nel re-gno del fu - ror e - ter - no. Per tor-men - tar, per

pp

pp

pp

p

Παράδειγμα 2γ

Παρά τη γενικότερη φήμη που απέκτησε, λοιπόν, ο Händel έπρεπε να προσαρμοστεί σε ένα άκρως ανταγωνιστικό θεατρικό περιβάλλον και σε ένα κοινό που μιλούσε μόνο την αγγλική, το οποίο δεν ένοιωθε τον ίδιο ενθουσιασμό για την ιταλική όπερα, όπως εκείνος. Δεν είναι τυχαίο το ότι τελικά αφιέρωσε τον εαυτό του στη δημιουργία ορατορίων, μιας λογικότερου κόστους μουσικής δραστηριότητας, που ταίριαζε απολύτως στα γούστα του αγγλικού κοινού, στο προσωπικό και στον ετήσιο προγραμματισμό των αγγλικών θεάτρων. Ήταν ακριβώς αυτό το είδος, το οποίο τον καθιέρωσε αργότερα στην βρετανική συνείδηση ως εθνικό συνθέτη.

Βιογραφικά σημειώματα

Δημήτριος Γιάννου: Γεννήθηκε στην Αθήνα. Πανεπιστημιακές σπουδές: Πτυχιούχος της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (Ιστορία / Αρχαιολογία, 1972), σπουδές μουσικολογίας, γενικής γλωσσολογίας και φιλοσοφίας στο Πανεπιστήμιο Κολωνίας (Ο. Δ. Γερμανίας). Διδάκτωρ της Φιλοσοφικής Σχολής του ιδίου πανεπιστημίου στην μουσικολογία (1980). Άλλες σπουδές μουσικής: Ωδείο Αθηνών (δίπλωμα βιόλας, 1972, τάξη Τ. Αποστολίδη), θεωρητικά – σύνθεση (Γ. Α. Παπαϊωάννου).

Διδασκαλία σε πανεπιστήμιο: Εντολή διδασκαλίας στην γλωσσολογία (Ινστιτούτο Γλωσσολογίας Πανεπιστημίου Κολωνίας, 1978-1980), επιστημονικός συνεργάτης στο Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Κρήτης (Ρέθυμνο, 1984-1986), Αναπληρωτής Καθηγητής (1985) και από το 1996 Καθηγητής στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. (στην Ιστορική Μουσικολογία).

Διάφορες διοικητικές θέσεις με θητεία στο Α.Π.Θ. (Πρόεδρος Τμήματος Μουσικών Σπουδών, Κοσμήτορας της Σχολής Καλών Τεχνών κ.ά.). Επαγγελματική και διοικητική δραστηριότητα εκτός πανεπιστημίου: μέλος της Ορχήστρας της Εθνικής Λυρικής Σκηνής (1980-1985) και του Διοικητικού Συμβουλίου του ιδίου οργανισμού (1982-1983) κ.ά.

Αλεξάνδρα Γουλάκη-Βουτυρά: Σπούδασε αρχαιολογία και ιστορία της τέχνης στο Α.Π.Θ. Διδάκτορας του Πανεπιστημίου της Βόννης. Δίδαξε ιστορία τέχνης στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων του Α.Π.Θ. Διδάσκει μουσική εικονογραφία στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ., επίσης ιστορία τέχνης και πολιτισμού σε άλλα τμήματα της Σχολής Καλών Τεχνών του Α.Π.Θ. Δημιούργησε το Αρχείο Μουσικής Εικονογραφίας στο Α.Π.Θ. Μέλος του ICTM και του IMS. Τομείς δραστηριότητάς της, εκτός της Μουσικής Εικονογραφίας, είναι η νεοελληνική τέχνη, η νεοελληνική γλυπτική, το έργο του Γιαννούλη Χαλεπά κ.ά. Από το 1996 είναι Γενική Γραμματέας του Δ.Σ. του Τελλογλείου Ιδρύματος του Α.Π.Θ. και έχει την ευθύνη οργάνωσης και υλοποίησης των προγραμμάτων του. Επιστημονική υπεύθυνη ερευνητικών προγραμμάτων στους τομείς των δραστηριοτήτων της, επιβλέπει διδακτορικές διατριβές και συμμετέχει σε επιστημονικές επιτροπές άλλων συναφών κλάδων. Έχει πολλές δημοσιεύσεις, βιβλία και άρθρα σε τομείς των δραστηριοτήτων της.

Ίων Ζώτος: Καθηγητής στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Σπουδές αγγλικής φιλολογίας και μουσικολογίας στην Αθήνα, στη Μεγάλη Βρετανία και στις Η.Π.Α. Διδάκτωρ στο πεδίο της ιστορικής μουσικολογίας του Πανεπιστημίου της Πενσυλβανίας. Διδακτικά και ερευνητικά πεδία: ιστορία της μουσικής (Αναγέννηση – 19ος αιώνας), θεωρία μουσικών ειδών και μορφών (όπερα, μουσική δωματίου), συγκριτική θεωρία της λογοτεχνίας και της μουσικής. Είναι μέλος της Επιστημονικής και Συμβουλευτικής Επιτροπής, καθώς και της Γραμματείας Σύνταξης της *Μουσικολογίας*, και της Διεθνούς Εταιρείας Siegfried Wagner. Δημοσιεύσεις: *Η εκκλησιαστική μουσική του μπαρόκ. Κλάουντιο Μοντεβέρντι: η λειτουργία και οι Εσπερινοί του 1610* (Αθήνα 1996)· *Το κουαρτέτο εγχόρδων, 1760-1790* (Αθήνα 1996)· *Ο ουμανισμός και η γένεσις του μελοδράματος* (Αθήνα 2003).

Δημήτριος Θέμελης: Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1931 και είναι γιος του ποιητή Γιώργου Θέμελη. Απόφοιτος του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης (βιολί και θεωρητικά), συνέχισε με υποτροφία τις σπουδές του στο Μόναχο – βιολί με τον καθηγητή Kurt Stiehler και Μουσικολογία, Βυζαντινολογία και Αρχαία Ιστορία στο Πανεπιστήμιο, απ' όπου αποφοίτησε ως Διδάκτωρ της Φιλοσοφικής Σχολής. Διετέλεσε Διευθυντής του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης, Καθηγητής Μουσικολογίας στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και Πρόεδρός του επί τέσσερις θητείες, καθώς επίσης Κοσμήτορας της Σχολής

Καλών Τεχνών του Α.Π.Θ. Από το Σεπτέμβριο του 1998 είναι Ομότιμος Καθηγητής του Α.Π.Θ. Διετέλεσε επίσης πρόεδρος της καλλιτεχνικής επιτροπής της Κρατικής Ορχήστρας Θεσσαλονίκης, εκπρόσωπος του Διεθνούς Συμβουλίου Παραδοσιακής Μουσικής (ICTM) και μέλος της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών. Από το 1994 είναι τακτικό μέλος της Ακαδημίας Επιστημών της Νέας Υόρκης των Η.Π.Α. Οι δημοσιεύσεις του καλύπτουν διάφορους τομείς της μουσικής, με ιδιαίτερη έμφαση στην ελληνική παραδοσιακή μουσική – αρχαία και δημοτική. Από τα νεανικά του χρόνια ασχολείται επίσης με τη σύνθεση, ωστόσο τις δύο τελευταίες δεκαετίες συνέθεσε το μεγαλύτερο μέρος των έργων του, διαμορφώνοντας μια προσωπική μουσική γλώσσα. Έχει γράψει, μεταξύ άλλων, 5 συμφωνίες, κοντσέρτα για διάφορα όργανα και ορχήστρα, έργα μουσικής δωματίου, έργα φωνητικά, κομμάτια για διάφορα όργανα κ.ά. Συνθέσεις του έχουν παιχθεί στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Το 2003 παίχθηκε σε πρώτη παγκόσμια εκτέλεση η Τρίτη του συμφωνία από την ορχήστρα του BBC Σκωτίας στην αίθουσα της Μουσικής Ακαδημίας της Γλασκόβης.

Θεόδωρος Κίτσος: Φοίτησε στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου, σπουδάζοντας παράλληλα κιθάρα (πτυχίο και δίπλωμα με τους Π. Ιωάννου και Κ. Γρηγορέα, αντίστοιχα). Στη συνέχεια μετέβη στην Αγγλία για να ειδικευτεί στην ερμηνεία παλαιάς μουσικής, μελετώντας ιστορικά νυκτά έγχορδα (λαούτο, θεόρβη, μπαρόκ κιθάρα) με την E. Kenny. Ως υπότροφος του Ιδρύματος Μιχελή, απέκτησε μεταπτυχιακή ειδίκευση από το Πανεπιστήμιο του York. Συνέχισε τις σπουδές του με υποτροφίες από το Ίδρυμα Ωνάση και το Πανεπιστήμιο του York και αναγορεύθηκε διδάκτορας το 2005. Δίνει τακτικά διαλέξεις και ομιλίες, ενώ εργασίες του έχουν δημοσιευτεί στα επιστημονικά περιοδικά *The Lute*, *Μουσικός Λόγος* και *Χρονικά Αισθητικής*. Έχει συμμετάσχει σε ηχογραφήσεις δίσκων και συναυλίες στην Ελλάδα, το Ηνωμένο Βασίλειο, την Ισπανία και τη Βουλγαρία με διάφορα σύνολα (Yorkshire Baroque Soloists, Réjouissance, K.O.A., K.O.Θ., Latinitas nostra, Ex silentio κ.ά.) και σολίστ, όπως οι Lynne Dawson, Romina Basso (σοπράνο), James Bowman, Robin Blaze (κόντρα-τενόροι), Stephen Varcoe (βαρύτονος) και Simon Jones (βιολί). Παράλληλα με την καλλιτεχνική και ερευνητική του δραστηριότητα, από το 2005 διδάσκει ως επιστημονικός συνεργάτης στο Τμήμα Τεχνολογίας Ήχου και Μουσικών Οργάνων του Α.Τ.Ε.Ι. Ιονίων Νήσων. Το Μάιο του 2009 εκλέχθηκε Λέκτορας στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου.

Νίκος Μαλιάρας: Γεννήθηκε στην Αθήνα. Σπούδασε φιλολογία στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών και πιάνο στο Εθνικό Ωδείο Αθηνών. Πραγματοποίησε μεταπτυχιακές σπουδές Βυζαντινής Φιλολογίας και Ιστορίας, Μουσικολογίας και Μουσικοπαιδαγωγικών στο Πανεπιστήμιο του Μονάχου, τις οποίες ολοκλήρωσε με τη λήψη πτυχίου Magister Artium (M.A.) το 1988 και διδακτορικού διπλώματος «μετά μεγάλου επαίνου» το 1990. Κατά τη διάρκεια της παραμονής του στη Γερμανία, υπηρέτησε και ως επιστημονικός συνεργάτης του Πανεπιστημίου του Μονάχου. Μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα, υπηρέτησε ως ειδικός επιστήμων Μουσικολογίας στο Πανεπιστήμιο Κρήτης και το 1995 εξελέγη μέλος Δ.Ε.Π. του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, όπου και διδάσκει ανελλιπώς μέχρι σήμερα.

Έχει δημοσιεύσει τέσσερα βιβλία, πολλά άρθρα και κείμενα σε ελληνικά και διεθνή επιστημονικά περιοδικά, έχει συμμετάσχει σε διεθνή συνέδρια στην Ελλάδα και το εξωτερικό και είναι συνεργάτης και επιμελητής εκδόσεων του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών, όπου έχει δημοσιεύσει πολλές μελέτες του. Τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα επικεντρώνονται στην αναλυτική μελέτη της μουσικής του Μανώλη Καλομοίρη και άλλων εκπροσώπων της Εθνικής Σχολής, καθώς και στην εξερεύνηση του πεδίου της βυζαντινής κοσμικής μουσικής και των μουσικών οργάνων μέσα από τις ιστορικές, φιλολογικές, αρχαιολογικές και εικονογραφικές πηγές. Έχει μελετήσει επίσης ιδιαίτερα το έργο του Bach και του Brahms και έχει δημοσιεύσει σχετικές μελέτες.

Είναι διευθυντής της Μικτής Χορωδίας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, καθώς και της Παιδικής Χορωδίας «Μανώλης Καλομοίρης», η οποία έχει μόνιμη συνεργασία με την Εθνική Λυρική Σκηνή, το Φεστιβάλ Αθηνών και το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών. Είναι Πρόεδρος του Δ.Σ. της Αθηναϊκής Συμφωνικής Ορχήστρας Νέων

(ΑΣΟΝ), Γενικός Γραμματέας του Συλλόγου «Μανώλης Καλομοίρης» και μέλος του Συλλόγου των Φίλων της Ελληνικής Μουσικής Βιβλιοθήκης.

Πύρρος Μπαμίας: Λέκτορας Ιστορικής Μουσικολογίας, στον Τομέα Ιστορικής και Συστηματικής Μουσικολογίας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Γεννήθηκε το 1969, στην Αθήνα. Είναι διδάκτωρ του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Ύστερα από τριετές διάστημα μεταπτυχιακών σπουδών, στο Πανεπιστήμιο του Birmingham του Ηνωμένου Βασιλείου, του απονεμήθηκαν διαδοχικά οι τίτλοι Μ.Α. (1996) και Μ.Phil. in Music (1998). Είναι ακόμη πτυχιούχος του Τμήματος Οικονομικών Επιστημών του Πανεπιστημίου Πειραιώς και απόφοιτος ανωτέρων θεωρητικών του Εθνικού Ωδείου. Η διδακτορική του διατριβή, «Η Ζωή και το Έργο του Galeazzo Sabbatini (c1597-1662)», βρίσκεται υπό έκδοση από το Πανεπιστήμιο Αθηνών. Ως λέκτορας, δίδαξε επίσης στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (2004-2005). Ερευνητικά ενδιαφέροντα: κοσμική και θρησκευτική μουσική από το πρώιμο, το κυρίως μπαρόκ και την ύστερη Αναγέννηση, μουσική για πληκτροφόρα όργανα από τον 16ο έως και τον 18ο αιώνα, καθώς επίσης, μουσική θεωρία και ανάλυση από τις ίδιες περιόδους.

Εύη Νίκα-Σαμψών: Γεννήθηκε στην Αθήνα και σπούδασε μουσική στο Εθνικό Ωδείο. Ακολούθησαν σπουδές Μουσικολογίας, Θεατρολογίας και Νεώτερης Γερμανικής Φιλολογίας στο Ludwig-Maximilians-Universität του Μονάχου (Magister Artium και Dr. Phil.). Δίδαξε μαθήματα Ιστορικής Μουσικολογίας στο Πανεπιστήμιο Κρήτης και στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών. Έχει συνεργαστεί με την Εθνική Λυρική Σκηνή, την *Εκδοτική Αθηνών* και το Γ' Πρόγραμμα της Ε.Ρ.Α. Έχει δημοσιεύσει άρθρα της στο επιστημονικό περιοδικό *Μουσικολογία*. Από τον Σεπτέμβριο του 1991 έχει τακτική συνεργασία με τον Τομέα Εκδόσεων του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών, όπου έχει αναλάβει την επιμέλεια πολλών εκδόσεων του Ο.Μ.Α., στις οποίες έχει δημοσιεύσει πολυάριθμα εξειδικευμένα μουσικολογικά κείμενα. Ερευνητικά πεδία: Μορφολογία και Ανάλυση της Μουσικής του 18ου και 19ου αιώνα, Όπερα και είδη του Μουσικού Θεάτρου, Συνθετική Δημιουργία της Κλασικής Εποχής και του Ρομαντισμού και Νεοελληνική Μουσική. Είναι Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Ιστορικής Μουσικολογίας στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και Πρόεδρος του Τμήματος. Είναι επίσης Μέλος της Διεθνούς Εταιρείας Μουσικολογίας (International Musicological Society – IMS) και της Διεθνούς Εταιρείας Έρευνας της Μουσικής (Gesellschaft für Musikforschung – GfM).

Άννα-Μαρία Ρεντζεπέρη-Τσώνου: Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη. Σπούδασε στο Τμήμα Χημείας (πτυχίο, 1987) και στη συνέχεια στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών (πτυχίο με άριστα, 1993) του Αριστοτελείου Παν/μίου Θεσ/νίκης. Με υποτροφία του προγράμματος ERASMUS φοίτησε στο Τμήμα Μουσικολογίας του Παν/μίου Ludwig-Maximilian του Μονάχου (1991-1992). Είναι διδάκτωρ του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. (2002) στον κλάδο της ιστορικής μουσικολογίας. Επίσης σπούδασε στο Κρατικό Ωδείο Θεσ/νίκης ανώτερα θεωρητικά (πτυχίο Αρμονίας, 1989) και κλασικό τραγούδι (δίπλωμα με άριστα παμψηφεί, 1991). Έλαβε ενεργά μέρος σε διάφορα σεμινάρια τραγουδιού. Εμφανίστηκε πολλές φορές ως σολίστ και ως διευθύντρια παιδικών χορωδιών και έκανε ηχογραφήσεις για την Ελληνική Ραδιοφωνία και Τηλεόραση. Έχει πλούσια εκπαιδευτική και μουσικολογική δραστηριότητα. Έχει συγγράψει άρθρα σχετικά με τη Νεοελληνική Μουσική αλλά και άλλους τομείς της Ιστορίας της Μουσικής καθώς και μουσικολογικές αναλύσεις για προγράμματα συναυλιών του Οργανισμού Μεγάρου Μουσικής Θεσσαλονίκης. Σήμερα είναι λέκτορας στο Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Παν/μίου Μακεδονίας στη Θεσσαλονίκη. Είναι ιδρυτικό μέλος της Ελληνικής Ένωσης για τη Μουσική Εκπαίδευση (Ε.Ε.Μ.Ε.).

Καίτη (Αικατερίνη) Ρωμανού: Μουσικολόγος, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών (Διδάκτωρ του Πανεπιστημίου Αθηνών, Μ.Μ. Indiana University, Bloomington, Ind.). Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1939. Ήταν μέλος του

Πειραϊκού Θεάτρου του Δ. Ροντήρη στην διάρκεια των ανά τον κόσμο περιοδειών του (1958-1969), μουσικοκριτικός της εφημερίδας *Η Καθημερινή* (1974-1986) και καθηγήτρια σε πολλά δημοτικά και ιδιωτικά ωδεία ανά την Ελλάδα. Στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών διδάσκει από το 1993.

Η ερευνητική της δραστηριότητα εκτείνεται σε πολλές εκδηλώσεις της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας της μουσικής. Έχει δημοσιεύσει πολυάριθμα άρθρα και αρκετά βιβλία, τα πιο πρόσφατα από τα οποία είναι: *Έντεχνη Ελληνική Μουσική στους Νεότερους χρόνους* (Αθήνα, 2006) και (ως επιμελήτρια) *Serbian and Greek Art Music. A Patch to Western Music History* (Chicago & Bristol, 2009). Είναι επίσης συντονίστρια της ελληνικής ομάδας του RIPM (Répertoire International de la Presse Musicale / Retrospective Index to Music Periodicals, 1800-1950).

Γιώργος Σακαλλιέρος: Γεννήθηκε στη Γερμανία το 1972. Είναι Λέκτορας Ιστορικής Μουσικολογίας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, με έμφαση στη μελέτη της Νεοελληνικής Μουσικής (19ος-20ός αιώνες). Είναι Διδάκτωρ του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών (2005) και αριστούχος απόφοιτος του αντίστοιχου τμήματος του Α.Π.Θ. (1996). Επίσης, είναι διπλωματούχος σύνθεσης, ανωτέρων θεωρητικών (τάξη Α. Μπαλτά) και κιθάρας από το ωδείο Μουσικό Κολλέγιο Θεσσαλονίκης. Έχει πραγματοποιήσει επιστημονικές ανακοινώσεις σε διεθνή συνέδρια μουσικολογίας και ελληνικής φιλολογίας στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Άρθρα του έχουν δημοσιευτεί σε ελληνικά και ξενόγλωσσα επιστημονικά περιοδικά και πρακτικά συνεδρίων. Η μονογραφία του, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984)- Ζωή, Έργο και Συνθετικό Έγγραφο*, δημοσιεύθηκε το 2010 από τον εκδοτικό οίκο University Studio Press. Ως συνθέτης, έχει γράψει έργα για ορχήστρα, ορχήστρα και χορωδία, σύνολα μουσικής δωματίου, φωνητικά σύνολα αλλά και για σόλο όργανα. Έχει κερδίσει το Α΄ βραβείο στον Πρώτο Πανελλήνιο Διαγωνισμό Σύνθεσης «στη μνήμη Δ. Δραγατάκη» της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών (2004) και έργα του έχουν παιχθεί στην Αθήνα (Μέγαρο Μουσικής Αθηνών) και τη Θεσσαλονίκη. Είναι τακτικό μέλος της International Musicological Society (IMS) και της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών.

Μαριάνθη (Μαριάννα) Σιδερά: Γεννήθηκε το 1977 στην Πτολεμαΐδα. Σπούδασε πιάνο στο Εθνικό Ωδείο Αθηνών. Είναι απόφοιτος του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών (2000). Συνέχισε τις μεταπτυχιακές της σπουδές στο Τμήμα Ιστορικής Μουσικολογίας του University of Leeds στη Μεγάλη Βρετανία, από όπου έλαβε το πτυχίο Master of Music in Historical Musicology (2001). Η μεταπτυχιακή της εργασία, υπό την εποπτεία του καθηγητού Julian Rushton, φέρει τίτλο «Musical originality in Stephen Storace opera buffa *Gli Equivoci*». Εκπόνησε τη διδακτορική της διατριβή, υπό την εποπτεία του καθηγητού Νίκου Μαλιάρα, στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών (2008). Το θέμα της διδακτορικής της διατριβής είναι «Ο καλλιτέχνης, ως θεατρικός χαρακτήρας, στην ιταλική κωμική όπερα του 18ου και 19ου αιώνα: η μουσική του γλώσσα, η θέση του μέσα στο δράμα και οι κοινωνικές του προεκτάσεις». Το ερευνητικό της ενδιαφέρον εντοπίζεται στη μελέτη και ανάλυση της ιταλικής όπερας κατά τον 18ο και 19ο αιώνα. Από το 2009 διδάσκει στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, ως ειδική επιστήμονας, το μάθημα «Ιστορία της ιταλικής όπερας του 18ου αιώνα».

Ιάκωβος Σταϊνχάουερ: Σπουδές μουσικολογίας και ιστορίας της τέχνης στο Johann Wolfgang Goethe-Universität της Φραγκφούρτης. Διατριβή με τίτλο «Μουσικός χώρος και συνθετικό αντικείμενο στον Edgard Varèse». Εκπόνηση διατριβής επ' υφηγεσία, με θέμα «Αισθητική της μουσικής του κινηματογράφου». Διδασκαλία στο Τμήμα Μουσικολογίας του Johann Wolfgang Goethe-Universität και στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

Θανάσης Τρικούπης: Γεννήθηκε στην Αλεξανδρούπολη. Έλαβε το Δίπλωμα Πιάνου με Άριστα Παμψηφεί και Α΄ Βραβείο με καθηγητή τον Δημήτρη Τουφεξή και το Δίπλωμα Τσέμπαλου με

Άριστα Παμφηφεί και Α΄ Βραβείο με καθηγητή τον Θωμά Καραχάλιο στην Αθήνα. Παράλληλα σπούδασε θεωρητικά της μουσικής με καθηγητή τον Γιάννη Ιωαννίδη, με τον οποίο πήρε όλα τα πτυχία των ανωτέρων θεωρητικών καθώς και το Δίπλωμα Σύνθεσης με Άριστα Παμφηφεί και Α΄ Βραβείο. Ολοκλήρωσε τις σπουδές του στο πιάνο στο Conservatoire Européen de Musique de Paris, δίπλα στην Chantal Stigliani, απ' όπου αποφοίτησε παίρνοντας το Diplôme Européen. Παρακολούθησε επίσης σπουδές σύνθεσης στο Μουσικό Πανεπιστήμιο του Graz, με τους Beat Furrer και Georg Friedrich Haas, και έλαβε το Μεταπτυχιακό Δίπλωμα στη Σύνθεση (Magister der Künste) με διάκριση. Ακολούθως πραγματοποίησε διδακτορικές σπουδές στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. με επιβλέπουσα καθηγήτρια την Εύη Νίκα-Σαμψών και αναγορεύτηκε διδάκτορας της Μουσικολογίας-Μουσικοπαιδαγωγικής με βαθμό Άριστα. Επίσης είναι απόφοιτος του τμήματος Μηχανολόγων-Μηχανικών του Ε.Μ.Π. Ως πιανίστας διακρίθηκε το 1991 κερδίζοντας το Α΄ Βραβείο σε Πανελλήνιο Διαγωνισμό Πιάνου, ενώ στο ενεργητικό του έχει συνεχείς εμφανίσεις στην Ελλάδα και στο εξωτερικό (Αθήνα, Βερολίνο, Παρίσι, Essen, Graz, Dortmund, Θεσσαλονίκη κ.α.). Έργα του έχουν παιχτεί στην Ελλάδα, στην Αγγλία, στη Γερμανία και στην Αυστρία. Δίδαξε πιάνο και ανώτερα θεωρητικά της μουσικής στο Μουσικό Τμήμα του Ε.Μ.Π., «Σύγχρονη Μουσική» στο Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, καθώς και μαθήματα γενικής μουσικής παιδείας στο Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης του Δημοκρίτειου Πανεπιστημίου Θράκης. Κατά το τρέχον ακαδημαϊκό έτος διδάσκει «Αρμονία» στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ.

Μάρκος Τσέτσος: Επίκουρος Καθηγητής της Αισθητικής της Ευρωπαϊκής Μουσικής, στον Τομέα Ιστορικής και Συστηματικής Μουσικολογίας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Γεννήθηκε το 1968. Το 1999 αναγορεύτηκε Διδάκτωρ του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Είναι μέλος της Γραμματείας Σύνταξης του περιοδικού *Μουσικολογία*, επιστημονικός συνεργάτης του περιοδικού *Αξιολογικά* και συνεργάτης της μουσικής εγκυκλοπαίδειας *MGG*. Υπηρετεί στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών από το 1995. Ερευνητικά ενδιαφέροντα: Αισθητική της μουσικής, Αισθητική, Φιλοσοφία.

Σπούδασε επίσης κλασική κιθάρα με τον Δ. Φάμπα στο Εθνικό Ωδείο της Αθήνας (1979-1986, Δίπλωμα) και διεύθυνση ορχήστρας στα Κρατικά Ωδεία «Π. Ι. Τσαϊκόφσκι» της Μόσχας και «Ν. Ρίμσκυ-Κόρσακωφ» της Αγ. Πετρούπολης, στη Ρωσία (1987-1993, Master of Arts). Ως κιθαριστής βραβεύτηκε σε διεθνείς και πανελλήνιους διαγωνισμούς και ηχογράφησε τέσσερις συνολικά δίσκους βινυλίου και ακτίνας. Ως αρχιμουσικός συνεργάστηκε με σημαντικές ορχήστρες (Κρατική Ορχήστρα Αθηνών, Εθνική Συμφωνική Ορχήστρα της Ε.Ρ.Τ., «Καμεράτα», Ορχήστρα Δωματίου της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, Ορχήστρα Πατρών).

Κώστας Τσούγκρας: Συνθέτης και μουσικολόγος. Γεννήθηκε στο Βόλο το 1966. Σπούδασε πιάνο, ακορντεόν και θεωρητικά στο Ελληνικό Ωδείο Βόλου. Συνέχισε τις μουσικές σπουδές του στη Θεσσαλονίκη (πτυχίο αντίστιξης, φούγκας και δίπλωμα σύνθεσης στην τάξη του Χρήστου Σαμαρά). Είναι απόφοιτος του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ., στο οποίο και ολοκλήρωσε υπό την επίβλεψη του Δ. Γιάννου τη διδακτορική του διατριβή πάνω στα 44 κομμάτια για πιάνο του Γ. Κωνσταντινίδη. Είναι Επίκουρος Καθηγητής Συστηματικής Μουσικολογίας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ., μέλος της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών, της ESCOM και της Society for Music Theory, και διευθυντής σύνταξης του περιοδικού της ΕΕΜΕ *Μουσικοπαιδαγωγικά*.

Γιώργος Φιτσιώρης: Διδάκτωρ μουσικολογίας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, κάτοχος Master of Arts στη Θεωρία της Μουσικής από το Washington University in St. Louis και διπλώματος αρχιτέκτονος-μηχανικού από το Ε.Μ.Π. Είναι Επίκουρος Καθηγητής της Θεωρίας της Ευρωπαϊκής Μουσικής στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, όπου και διδάσκει τα μαθήματα «Θεωρία και Πράξη της Τονικής Μουσικής», «Θεωρία και Πράξη της Αναγεννησιακής Μουσικής», «Μέθοδοι Ερμηνείας Μουσικών Έργων», καθώς και σεμινάρια θεωρητικής, αναλυτικής και ιστορικής κατεύθυνσης. Τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα περιλαμβάνουν, μεταξύ άλλων, σενκεριανή θεωρία και

ανάλυση, αναγεννησιακή θεωρία της μουσικής, καθώς επίσης φαινομενολογικές, σημειολογικές και, κυρίως, αφηγηματικές ερμηνευτικές προσεγγίσεις. Είναι μέλος της Επιστημονικής – Συμβουλευτικής Επιτροπής και της Γραμματείας Σύνταξης του περιοδικού *Μουσικολογία*. Τον Ιούνιο του 2004, οι εκδόσεις Νεφέλη εξέδωσαν το βιβλίο του *Εισαγωγή στη Θεωρία και Ανάλυση της Τονικής Μουσικής*.

Ιωάννης Φούλιας: Λέκτορας «Συστηματικής Μουσικολογίας. Θεωρίας της Μουσικής (18ου-19ου αιώνας)» στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (προσωπική ιστοσελίδα: <http://users.uoa.gr/~foulias>). Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1976. Μαθήματα μουσικής ξεκίνησε το 1989 στο Δημοτικό Ωδείο Καλαμάτας, απ' όπου έλαβε τα πτυχία Αρμονίας (1994), Αντιστίξεως (1996), Φούγκας (1998) και Πιάνου (1998). Το 1994 εισήχθη στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, από το οποίο απεφοίτησε ως αριστούχος το 1999 και στο οποίο υποστήριξε επιτυχώς την διδακτορική του διατριβή στην μουσικολογία το 2005 (*Αργά μέρη σε μορφές σονάτας στην κλασσική περίοδο. Συμβολή στην εξέλιξη των ειδών και των δομικών τύπων μέσα από τα έργα των Haydn, Mozart και Beethoven*).

Είναι μέλος της Συντακτικής και της Επιστημονικής Επιτροπής του περιοδικού *Πολυφωνία* και μέλος της Γραμματείας Σύνταξης του περιοδικού *Μουσικολογία*. Έχει επίσης συμμετάσχει στο διεθνές ερευνητικό πρόγραμμα RIPM (Répertoire International de la Presse Musicale / Retrospective Index to Music Periodicals, 1800-1950), σε επιστημονικές ημερίδες και διεθνή συνέδρια, έχει δημοσιεύσει πρωτότυπα άρθρα και μεταφράσεις σε μουσικολογικά και μουσικά περιοδικά καθώς και σε άλλες επιστημονικές εκδόσεις, και έχει συνεργασθεί επί σειρά ετών με τον Τομέα Εκδόσεων του Οργανισμού Μεγάρου Μουσικής Αθηνών και την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών ως συντάκτης σημειωμάτων σε προγράμματα συναυλιών. Στα ερευνητικά του ενδιαφέροντα συγκαταλέγονται τα ακόλουθα πεδία: θεωρία των μουσικών μορφών (από τον 18ο έως τον 21ο αιώνα), εξελικτική θεώρηση ειδών και μορφών της ενόργανης μουσικής στο μπαρόκ, τον κλασικισμό και τον ρομαντισμό, μορφολογία και μουσική ανάλυση.

Ολυμπία Ψυχοπαίδη-Φράγκου: Γεννήθηκε το 1944 στο Βόλο. Καθηγήτρια Μουσικολογίας / Αισθητικής και Κοινωνιολογίας της Μουσικής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Είναι ιδρύτρια (1985) και διευθύντρια του περιοδικού *Μουσικολογία*. Διατριβή για τις σονάτες του Beethoven και την αισθητική του γερμανικού ιδεαλισμού στο Πανεπιστήμιο της Φραγκφούρτης. Μαθήτρια του Th. W. Adorno, του Ludwig Finscher και του Herbert Schnädelbach. Εισήγαγε και καλλιέργησε το μουσικοαισθητικό έργο του Adorno στην Ελλάδα. Υπεύθυνη Σύμβουλος για την ελληνική μουσική στην εγκυκλοπαίδεια *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG). Ιδρυτικό μέλος της Ελληνικής Εταιρείας Συγκριτικής Γραμματολογίας. Διετέλεσε επίσης σύμβουλος στη Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη «Αίλιαν Βουδούρη», συνεργάτις και συγγραφέας στις εκδόσεις *Lettres Européennes. Histoire de la littérature européenne* (Hachette, Paris 1992) και *Storia universale della musica* (A. Mondadori, Milano 1982). Διδακτικά πεδία: Μουσικολογία της ευρωπαϊκής μουσικής, Αισθητική και Κοινωνιολογία της μουσικής, Φιλοσοφία της μουσικής, Μουσικοπαιδαγωγικές Θεωρίες, Ελληνική Έντεχνη Μουσική. Δημοσιεύσεις (επιλογή): *Η Αισθητική Ερμηνεία του Μουσικού Έργου* (Πύλη, Αθήνα 1978)· *Einführung in Probleme der Musikästhetik* (Heinrichshofen, Wilhelmshaven 1981)· *Η Εθνική Σχολή Μουσικής. Προβλήματα Ιδεολογίας* (Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, Αθήνα 1990). Πολλά άρθρα (μεταξύ αυτών το λήμμα “Griechenland” στην MGG2), δοκίμια, σχόλια σε ηχογραφήσεις και προγράμματα συναυλιών και όπερας, διαλέξεις, συμμετοχές σε συνέδρια στην Ελλάδα και το εξωτερικό, καθώς και σειρές εκπομπών για την αισθητική και το μουσικοαισθητικό έργο του Adorno στην Ελληνική Ραδιοφωνία (Γ' πρόγραμμα).