



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικό και Καποδιστριακό
Πανεπιστήμιο Αθηνών

Ιστορία της Μουσικής

Ενότητα: Κλασική Περίοδος

Νικόλαος Μαλιάρας

Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Περιεχόμενα

3. Κλασική Περίοδος.....	3
3.1 Το Κλασικό Ύφος.....	3
3.2 Κλασική Περίοδος - Χαρακτηριστικά.....	4
3.3 Ρυθμός.....	5
3.4 Φραστική δομή.....	5
3.5 Αρμονία.....	5
3.6 Μελωδία - Μοτίβο και θέμα.....	6
3.7 Η Σονάτα ως μορφή.....	7
3.8 Όπερα.....	9
3.8.1 Οι opere buffe του Mozart.....	10
3.8.2 Το Singspiel.....	10
3.9 Ορατόριο.....	11
3.10 Εκκλησιαστική Μουσική.....	11
3.11 Η Ενόργανη Μουσική του Κλασικισμού.....	12
3.11.1 Η Μουσική για πιάνο.....	12
3.11.2 Η Μουσική Δωματίου.....	13
3.12 Η Μουσική για Ορχήστρα.....	14
3.12.1 Η Συμφωνία.....	14
3.12.2 Η Ουβερτούρα.....	15
3.12.3 Το Κοντσέρτο.....	15
3.13 Η περίοδος 1780-1800 εκτός των Κλασικών της Βιέννης.....	16
3.13.1 Γαλλία - Επανάστατική Όπερα.....	16
3.13.2 Πιανίστες - Συνθέτες.....	16
3.13.3 Μουσική Δωματίου.....	17

3. Κλασική Περίοδος

Με τον όρο κλασικός εννοούμε την ιστορία της μουσικής της εποχής των τριών μεγάλων συνθετών της Βιέννης, Haydn, Mozart, Beethoven. Ο όρος καθιερώθηκε μετά το τέλος της εποχής, όπως γίνεται συνήθως, για να χαρακτηρίσει την πληρότητα και τελειότητα της μουσικής αυτών των συνθετών, και κυρίως του Μότσαρτ.

Κλασικό γενικότερα σημαίνει:

- πρότυπο τελειότητας, αλήθειας, ωραιότητας, αυτό που αντιστοιχεί στο μέτρο, την ισορροπία και την αρμονία,
- και ταυτοχρόνως:
- απλό, ευνόητο, εκείνο στο οποίο υπάρχει μορφολογική πειθαρχία και ισορροπία μεταξύ φόρμας και περιεχομένου.

Ως αρχή της κλασικής περιόδου θεωρείται το **1781**, έτος κατά το οποίο ο **Μότσαρτ εγκαθίσταται οριστικά στη Βιέννη** και αρχίζει η περίοδος της ωριμότητας του. Την ίδια περίπου εποχή εκδίδει και ο **Χάιντν τα κουαρτέτα εγχόρδων έργο 33**, στην εισαγωγή των οποίων ρητά αναφέρει ότι πρόκειται για έργα που ακολουθούν ένα εντελώς νέο ύφος. Το παλιό ύφος, έναντι του οποίου ο Χάιντν αντιπαραθέτει το δικό του νέο, δεν είναι όμως το Μπαρόκ, αλλά το στίλ του Προκλασικισμού, που είχε διαμορφωθεί τις προηγούμενες δεκαετίες στη μουσική Ευρώπη. Ας εξετάσουμε λοιπόν πρώτα αυτό το ύφος:

3.1 Το Κλασικό Ύφος

Εκείνο που έχει σημασία στον κλασικισμό είναι:

- η δράση και η δραματικότητα, τα ζωντανά και εναλλασσόμενα συναισθήματα, οι αντιθέσεις και η ισορροπία τους.
- Οι κλασικοί αντιλαμβάνονται τη μουσική τους ταυτοχρόνως ως επιστήμη και ως τέχνη, και συγκεκριμένα ως την τέχνη που συνδυάζει τους ήχους κατά τρόπο ευχάριστο. Με το Sturm und Drang η αντίληψη για τη σημασία της μουσικής συμπληρώνεται από την έκφραση πάθους και συναισθημάτων, πράγμα που στο ρομαντισμό (19ος αιώνας) θα επικρατήσει στη μουσική.
- **Στον κλασικισμό υπάρχει και επιδιώκεται συνειδητά η ισορροπία μεταξύ φόρμας και περιεχομένου.**
- Στην εποχή του κλασικισμού ο απλός άνθρωπος είναι:
- Αυτός που πράττει, και όχι αυτός που παρακολουθεί άπρακτος τα γεγονότα.
- Αυτός που διαμορφώνει τη δράση σε κάθε στιγμή, και όχι αυτός που παρακολουθεί μια επική διήγηση ξένη προς την εποχή του και τα θέματα που τον απασχολούν.

Από αυτό προέρχεται η έντονη δραματικότητα αυτής της μουσικής, η αίσθηση ότι **συμβαίνουν και διαδραματίζονται μπροστά στα μάτια μας γεγονότα**. Έτσι εξηγείται επίσης η ένταση και η κινητικότητα αυτής της μουσικής.

Λείπει η πολύπλοκη αρμονία και πολυφωνία του Μπαρόκ και ιδίως του Μπαχ. Όλα, ακόμη και η αρμονία, εξαρτώνται από τη μελωδία και την κίνηση της. Η μελωδική ενότητα που χαρακτηρίζει το Μπαρόκ, με την δημιουργία μιας συνεχούς μελωδίας που προέρχεται από τη σταδιακή μετεξέλιξη ενός και του αυτού μελωδικορυθμικού μοτίβου, εγκαταλείπεται. Τώρα κυριαρχούν οι αντιθέσεις σε

όλα τα επίπεδα: Αντιθέσεις δυναμικές, ρυθμικές, θεματικές, μοτιβικές, μελωδικές, αρμονικές, μορφολογικές, υφολογικές, τονικές κλπ.

Οι φράσεις που πρέπει πάντα να θυμόμαστε για τον Κλασικισμό είναι:

- **Αρχή των αντιθέσεων,**
- **Ασυνέχεια της μουσικής.**

Με την παρεμβολή πολλών πτώσεων (αρμονικών καταλήξεων), οι λειτουργίες των διαφόρων μερών της φόρμας διαχωρίζονται και στη μουσική δημιουργείται η αίσθηση του σταματήματος και του ξεκινήματος. Έντονο είναι επίσης το **στοιχείο της εκπλήξεως, του απρόσμενου, του δραματικού και ταυτόχρονα εκφραστικού. Η** ενότητα του έργου προκύπτει όχι από την θεματική και μοτιβική ενότητα (όπως στο Μπαρόκ), αλλά από **την εξισορρόπηση όλων αυτών των αντιθέσεων και ετερόκλητων στοιχείων.**

Στον Κλασικισμό κυριαρχούν η ανθρώπινη δράση και ενέργεια, η κατάφαση του παρόντος: ζωηρές συναισθηματικές εναλλαγές και εγρήγορση, εξισορροπημένα στο πλαίσιο μιας συνολικής διαισθητικής αντίληψης, που τείνει προς το αντικειμενικό. Ο νέος ήχος είναι ανάλαφρος και φυσικός, όχι βαρύς και παθητικός (προτίμηση στο μείζ. τρόπο). Ο Κλασικισμός τείνει προς το *μικτό γούστο*, που συντίθεται από πανευρωπαϊκά στοιχεία μιας υπερεθνικής (κυρίως ενόργανης) μουσικής, ως οικουμενικής γλώσσας της ανθρωπότητας. «*Η γλώσσα μου είναι κατανοητή σε ολόκληρο τον κόσμο*» (Haydn). Τα κλασικά ιδεώδη είναι η λιτότητα και η απλότητα. Η μουσική αποφεύγει να γίνει μια εξειδικευμένη τέχνη, αποκλειστικά για γνώστες, αλλά ανυψώνεται -μαζί της και ο άνθρωπος- σε ένα ανώτερο επίπεδο, όπου συνυπάρχουν υψηλό διανοητικό και ηθικό περιεχόμενο. Η μουσική του ώριμου Κλασικισμού είναι *σημαντική* και απευθύνεται στον άνθρωπο. Πνεύμα και συναίσθημα παραμένουν τόσο εξισορροπημένα, όσο περιεχόμενο και μορφή, ακόμα και όταν, με τον Beethoven, ένα *ποιητικό περιεχόμενο* εισέρχεται στη μουσική. Την εποχή του Κλασικισμού ο άνθρωπος βιώνει τον εαυτό του ως δρών πρόσωπο, που διαμορφώνει και αισθάνεται το παρόν, δραματικά και όχι επικά.¹

3.2 Κλασική Περίοδος - Χαρακτηριστικά

Το κλασικό ύφος είναι μια σύνθεση της πολυποικιλότητας υφών, κατευθύνσεων και εθνικών νοοτροπιών και αισθητικών που υπήρχε σε όλη τη διάρκεια της μεταβατικής περιόδου του προκλασικισμού. Οι μεγάλοι συνθέτες αντλούσαν διαρκώς από τις διεργασίες των διαφόρων υφών της προηγούμενης αλλά και της σύγχρονης περιόδου. Ο Joseph Haydn δεν μπορεί να τοποθετηθεί σε καμιά από τις προκλασικές σχολές και η μεγάλη του προσφορά έγκειται ακριβώς στην αυτονομία του. Ο Γκλουκ, αλλά και ο Φιντέλιο του Μπετόβεν δεν θα ήταν δυνατά χωρίς τη Γαλλική όπερα του 18ου αιώνα. Ενώ ο Μότσαρτ δίνει το τελειότερο παράδειγμα οικειοποίησης και αφομοίωσης των πιο διαφορετικών προτύπων από πολλές χώρες και αισθητικές. Οι κλασικοί συνθέτες αντιλήφθηκαν επομένως πολύ νωρίς, ότι ο στόχος δεν ήταν η δημιουργία ενός νέου εθνικού ύφους ή η προσέγγιση κάποιου ήδη υπάρχοντος εθνικού ύφους, αλλά πολύ περισσότερο η υπέρβαση όλων των εθνικών υφών και δημιουργία μιας συνολικής μουσικής γλώσσας με παγκόσμια ισχύ, στην οποία μπορούσαν να μετέχουν όλοι οι λαοί, αλλά και όλες οι κοινωνικές τάξεις. Μια γλώσσα όλης της ανθρωπότητας.²

Πρόκειται για μια πνευματική στάση απέναντι στη μουσική που κορυφώνεται με την σύνθεση της Ωδής στη Χαρά του Schiller και την ένταξη της στην 9η Συμφωνία του Μπετόβεν. Κι όμως δεν είναι δυνατόν να παραβλεφθεί, ότι στο έργο του Μπετόβεν, ήδη από την Διαθήκη του Heiligenstadt (1802), αυτή η πνευματική στάση βρίσκεται σε συνεχή σύγκρουση με μια άλλη, εκείνη που βλέπει στη

¹ Άτλας 369

² Epochen 252-253

μουσική κυρίως την έκφραση του ατομικού εγώ, του εσωτερικού προσωπικού κόσμου, την ανακουφιστική βαλβίδα για τα αφόρητα ψυχικά βάσανα και τις εσωτερικές συγκρούσεις· δηλαδή μια εντελώς ρομαντική αξιολόγηση της μουσικής. Κι έτσι μπορεί κανείς να δει (πράγμα που επιβεβαιώνεται και στην πραγματικότητα), ότι η περίοδος από το 1800 περίπου μέχρι το 1824 (έτος σύνθεσης της 9ης) είναι μια περίοδος συνάντησης και σύγκρουσης της κλασικής και της ρομαντικής ματιάς για τη μουσική.

3.3 Ρυθμός

Ο ρυθμός στην κυρίως κλασική περίοδο είναι το κυρίως στοιχείο εκείνο που κατέστησε δυνατή την εκλεπτυσμένη έκφραση που τον χαρακτηρίζει. Με το ρυθμικό μοτίβο φαίνεται η πρωτοτυπία του συνθετικού ευρήματος τόσο πολύ χαρακτηριστικά, που πολλές φορές δεν μπορεί να ξαναχρησιμοποιηθεί το ίδιο ρυθμικό μοτίβο. Κανένας συνθέτης δεν θα τολμούσε, π.χ. να ξαναχρησιμοποιήσει το ρυθμικό μοτίβο του πρώτου μέρους της 5ης συμφωνίας του Μπετόβεν. Θα φαινόταν σαν μίμηση. Αυτό βέβαια δημιουργεί ένα δρόμο ατομικότητας, που έρχεται σε αντίθεση με την ουσία του κλασικού. Το αξιοποίησαν κυρίως οι συνθέτες του ρομαντισμού, οι οποίοι έδωσαν με συγκεκριμένα ρυθμικά μοτίβα σε ορισμένα έργα τους το χαρακτήρα του μοναδικού. Κάποιοι μάλιστα δημιούργησαν μια εντελώς προσωπική ρυθμική γλώσσα ή ύφος (Brahms, Bruckner).

3.4 Φραστική δομή

Η απλοϊκή μετρική δομή της προκλασικής περιόδου, για την οποία μιλήσαμε παραπάνω, δεν παραμένει αναλλοίωτη ως το τέλος. Στην κυρίως κλασική περίοδο, ο σχηματισμός των περιόδων γίνεται πιο πολύπλοκος. Ο Haydn, και κυρίως ο Mozart γράφουν πολύ συχνά περιόδους που είναι φαινομενικά οκτάμετρες, αλλά στην πραγματικότητα είναι πολύ λίγο κανονικές, ενώ συχνά παραλλάσσουν την περιοδική δομή στα πλαίσια ενός μέρους μιας σύνθεσης. Στην αλλαγή αυτή μεταξύ διαφορετικά σχηματισμένων περιόδων και στη λεπτότητα των εσωτερικών εντάσεων οφείλεται σε μεγάλο μέρος η ύπαρξη των γεμάτων ενέργεια και ένταση έργων, ιδίως της ύστερης περιόδου. Εδώ ακριβώς βρίσκεται και η διαφορά μεταξύ των μεγάλων συνθετών της κλασικής περιόδου και των μικρότερης σημασίας συγχρόνων, που δεν διαθέτουν αυτή τη λεπτή αίσθηση της έντασης και της ισορροπίας ως κυττάρου της σύνθεσης.³

3.5 Αρμονία

Στον Haydn το ενδιαφέρον στο αρμονικό στοιχείο εκδηλώνεται με απρόσμενες μετατροπές, αρμονικές αντιθέσεις, εκπλήξεις, απρόσμενες τονικότητες. Στον 263 (Mozart), πολύ μεγαλύτερος είναι ο πλούτος σε χρωματικές και διάφωνες συνηχήσεις, σπάνιες τονικότητες και απρόσμενες μετατροπές, που πάντοτε φέρνουν μαζί τους μια βαθιά αλλαγή της έκφρασης. Επίσης, απότομες παρακάμψεις αρμονικές, που σκοτεινιάζουν ή φωτίζουν ξαφνικά τη μουσική. Τέτοια αρμονικά στοιχεία ή τεχνάσματα, ιδίως στο ύστερο έργο, σχηματίζουν την εικόνα του ρομαντικά μαγικού, του άπιαστου, του ποθητού, του σκοτεινού ή του εκτός λογικής και αποτελούν ένα σημαντικό μέσο διαφοροποίησης της έκφρασης.

Ο Beethoven στην πρώιμη περίοδό του είναι πολύ απλούστερος, ευθύγραμμος και γι' αυτό συχνά εμφανίζεται πιο μνημειώδης ή μεγαλοπρεπής, αλλά και πιο χονδροκομμένος. Στο ύστερο έργο του, η αρμονική γλώσσα είναι συχνά απότομη και χωρίς συνέχεια. Γρήγορες αλλαγές τονικότητας, σύντομες αλλά πολύ δυνατές παρακάμψεις, συνδυάζονται συχνά με χρωματικές ή εναρμόνιες ιδέες, ενώ συχνά απότομες αντιθέσεις τοποθετούνται η μια πάνω στην άλλη.

³ Epochen, 256ff

Στην κυρίως κλασική περίοδο έχουμε διεύρυνση του μετατροπικού δυναμικού αλλά και της αρμονίας γενικότερα έναντι του προκλασικισμού, που είναι σε όλα πιο συγκρατημένος

3.6 Μελωδία - Μοτίβο και θέμα

Αν η αρμονία, η περιοδικότητα και η τονική τάξη είναι οι δομικοί λίθοι πάνω στους οποίους στήνεται μια σύνθεση, η μελωδία είναι εκείνη που της δίνει τον προσωπικό χαρακτήρα. Η μελωδία είναι η ψυχή της κλασικής μουσικής, μια αισθητική που διαμορφώθηκε, όπως προαναφέραμε, ήδη στον προκλασικισμό. Οι θεμελιώδεις διαφορές μεταξύ της μελωδίας της κλασικορομαντικής περιόδου και της παλαιότερης είναι προφανείς. Κάθε προγενέστερη μελωδία χρησιμοποιούσε ένα δεδομένο άσμα (κοράλ ή τραγούδι) ή κάποιες δεδομένες φόρμες-σχήματα, φιγούρες, που είχαν κατά το μάλλον ή ήττον συμβατικό χαρακτήρα και χρησιμοποιούνταν από όλους και συμπεριλαμβάνονταν στο εργαλειοστάσιο όλων των συνθετών. Ακόμα και η μουσική για πληκτροφόρα του 17ου αιώνα βασίζεται πάρα πολύ πάνω σ' αυτό.⁴

Από τη μία η οπερατική μελωδία του ιταλικού ύφους, από την άλλη η ανάγκη για λιτότητα και η επίδραση της λαϊκής μουσικής είναι δύο στοιχεία που επηρεάζουν τη μελωδική νοοτροπία των κλασικών. Στον προκλασικισμό η μελωδία χαρακτηρίζεται από τα σύντομα συστατικά στοιχεία και την συντομία της φωνής. Στην πιο προχωρημένη προκλασική περίοδο έχουμε πιο εκφραστική και ιδιοπροσωπική μελωδία, πράγμα που αποτελεί τον πρόδρομο του κλασικού ύφους των Mozart και Haydn.

Στην κυρίως κλασική περίοδο, οι μελωδίες σχηματίζονται από περισσότερα χαρακτηριστικά μοτίβα που συνενώνονται μαζί και σχηματίζουν ένα θέμα. Το ζητούμενο είναι να υπάρχει μια μορφοποιητική δύναμη που να είναι αρκετά ισχυρή, ώστε να συνενώσει τα ιδιότροπα και ανεξάρτητα στοιχεία των μοτίβων και να τα ενώσει σε μια ενότητα γεμάτη ενέργεια. Η εκλεπτυσμένη ρυθμική, η ευκίνητη αρμονική και τονικότητα, συχνά σε συνδυασμό με χρώμα και δυναμική δίνουν στους συνθέτες του υψηλού κλασικού τα μέσα, να παραγάγουν αυτή την ενότητα του διαφορετικού και του αντιθετικού. Πρώτη η κλασική περίοδος γνώρισε το θέμα με τη σημασία αυτή. Μπορούμε φυσικά να χωρίσουμε ένα θέμα του μπαρόκ σε μοτίβα, αυτά όμως αν συντεθούν δεν δίνουν αυτή την γεμάτη ένταση ολότητα του διαφορετικού ή του αντιθετικού, όπως στην κλασική περίοδο.

Το μοτίβο είναι η μικρότερη αυτόνομη ενότητα ενέργειας στο σχηματισμό της κλασικής φόρμας. Το μέτρο, ο ρυθμός, η αρμονία, το χρώμα, η δυναμική και η άρθρωση, με υπερκείμενο στοιχείο τη μελωδία, βρίσκονται μέσα στο μοτίβο. Το θέμα είναι μια κατά το μάλλον ή ήττον ισορροπημένη ενότητα τέτοιων μοτίβων στην περίοδο. Συχνά το κλασικό θέμα περιέχει την έννοια του πλήρους, ολοκληρωμένου: στην περίπτωση αυτή, τα μοτίβα αλληλοσυμπληρώνονται με τα ανιόντα ή κατιόντα διαστήματα, στην ακολουθία των αρμονικών λειτουργιών, στο ρυθμό, τη δυναμική κλπ. με τέτοιο τρόπο, ώστε η περίοδος δίνει μια ολοκληρωμένη και τελειωμένη πρόταση.

Όμως το "τελειωμένο" δεν είναι απαραίτητο χαρακτηριστικό του κλασικού θέματος. Στην Χάινδν υπάρχουν πολλά θέματα που μένουν ανοικτά, δηλ. τα μοτίβα τους δεν δίνουν την εντύπωση ότι αλληλοσυμπληρώνονται μεταξύ τους και ότι κλείνουν την πρόταση, αλλά αφήνουν πίσω τους μια ανάγκη για συνέχιση.

Ο Beethoven, στα πρώιμα και τα μέσα έργα του δημιουργεί και χρησιμοποιεί συνήθως αυστηρά περιοδικά και ενιαία θέματα, που στη δομή τους είναι συχνά πολύ απλά. Αργότερα όμως τείνει στη χρήση πολύ συντομευμένων θεματικών μορφών, οι οποίες ενίοτε αποτελούνται από μόνο ένα ή δύο μοτίβα και διοχετεύουν την ενέργειά τους ανεξάρτητα από θεματικές δεσμεύσεις, άμεσα στη σύνθεση. Σε κανένα άλλο συνθέτη δεν κυριαρχεί μια τόσο τέλεια αυτονομία του σχηματισμού θεμάτων όσο σε

⁴ Epochen 268

αυτόν. Ο Μπετόβεν παρουσιάζει και αναπτύσσει τις ιδέες του με ορμή. Αυτό ακριβώς επηρέασε πολύ συνθέτες κυρίως της νεογερμανικής σχολής και του "προοδευτικού" ρομαντισμού, όπως οι Berlioz, Wagner και R. Strauss.

Μια απαραίτητη ιδιότητα που πρέπει να έχει ένα κλασικό θέμα είναι η δυνατότητά του να ανταπεξέρχεται στις πιο ποικίλες μεταμορφώσεις. Στα έργα του Μπαρόκ, το θέμα και το μοτίβο δεν αλλάζουν στην ουσία τη μορφή τους ούτε το περιεχόμενό τους. Αντίθετα, στο κλασικό έργο, αυτό είναι ακριβώς το αποφασιστικό σημείο. Το μεμονωμένο μοτίβο, αλλά και το θέμα που δημιουργείται από περισσότερα μοτίβα, πρέπει να είναι έτσι φτιαγμένο, που να μπορεί να υποβάλλεται στις πιο μακρινές αλλαγές, και ταυτόχρονα να παραμένει αναγνωρίσιμο. Εδώ βρίσκεται ο πυρήνας και η αρχή της θεματικής επεξεργασίας. Το μοτίβο πρέπει στις βασικές του ιδιότητες να μην καταστρέφεται, έστω κι αν μεταφερθεί στις πιο διαφορετικές τονικότητες, αν συνδυαστεί με άλλα, αν αλλάξει χρώμα, άρθρωση, ρυθμό ή μελωδία, αρμονία, αν αντιστραφεί, επιμηκυνθεί ή επιβραχυνθεί και πρέπει επίσης να είναι ευλύγιστο, ώστε να μπορεί να υποστεί όλες αυτές τις μετατροπές. Το βασικό μοτίβο του πρώτου μέρους από την 5η Συμφωνία του Μπετόβεν παραμένει σε όλα τα στάδια και τις μεταμορφώσεις του αναγνωρίσιμο. Είναι έτσι φτιαγμένο, ώστε όλες οι μετατροπές και μεταμορφώσεις να φαίνονται ότι προέρχονται αυθόρμητα από την ίδια του την ενέργεια. Το μοτίβο δηλ. εργάζεται μόνο του, δεν εργάζεται ο συνθέτης με αυτό. Αυτό είναι μια θεμελιώδης διαφορά προς κάθε τεχνική του Μπαρόκ. Αυτός είναι ένας από τους λόγους που έγινε λόγος ανωτέρω για τη δραματικότητα της μουσικής. Τα βασικότερα συστατικά στοιχεία μιας σύνθεσης, όπως είναι το μοτίβο και το θέμα, βλέπουμε να διαμορφώνονται, να εξελίσσονται, να συγκρούονται, να μεταλλάσσονται, με ένα λόγο να ζουν και να δρουν μέσα στο μουσικό έργο.

Αλλά και το θέμα πρέπει να είναι μεταλλάξιμο προς όλες τις κατευθύνσεις. Πέραν τούτου, πρέπει να έχει την ιδιότητα, να μπορεί να χωριστεί στα μοτίβα του, έτσι ώστε κάθε μοτίβο να στέκει και μόνο του ως μέρος αντί του όλου και να αντιπροσωπεύει ή να αντικατοπτρίζει παντού το θέμα, ακόμη και αν αντιπροσωπεύεται από ένα μικρό ψήγμα. Αυτή είναι η αρχή του κλασικού τρόπου εργασίας. Περισσότερο εφαρμόζεται στη φόρμα σονάτα. Και από εδώ πολύ συχνά μεταφέρεται στο ρόντο φινάλε, το οποίο είναι γεμάτο από θεματική εργασία και με στοιχεία σονάτας. Αλλά και σε άλλα μέρη και μορφές χρησιμοποιείται. Πρακτικά, σε οποιαδήποτε σύνθεση οιαδήποτε τύπου.

Ο στόχος της θεματικής εργασίας είναι να παρουσιάσει και να αναπτύξει, να μετατρέψει και να εξαντλήσει τις μουσικές δυνατότητες του θεματικού υλικού.

Οι τρεις κλασικοί συνθέτες μεταχειρίζονται αυτές τις δυνατότητες πάντως διαφορετικά, με τον Χάυδν και τον Μπετόβεν να προτιμούν σύντομα και λίγα μοτίβα, με τα οποία εργάζονται εξαντλητικά, ενώ ο Μότσαρτ προτιμά πιο πλατιές μελωδίες και μόνο στο ύστερο έργο του, και ύστερα από την επίδραση του Χάυδν, επιδίδεται σε συστηματική θεματική εργασία. Γενικά η διεισδυτική θεματική εργασία είναι δείγμα του ώριμου κλασικισμού, ενώ στις προηγούμενες περιόδους είναι συχνότερη η χρήση πολλών διαφορετικών μελωδικών στοιχείων χωρίς τόσο μεγάλη επεξεργασία.

Το ώριμο κλασικό ύφος χαρακτηρίζεται όχι από τα "πολλά", αλλά από το "πολύ"(δηλ. την σε βάθος επεξεργασία των λίγων μουσικών στοιχείων). Από λίγο, αλλά διαμορφώσιμο μουσικό υλικό να εξάγεις το μέγιστο δυνατό σε έκφραση.

3.7 Η Σονάτα ως μορφή

Όπως είναι γνωστό, η κυριότερη μορφή της κλασικής περιόδου είναι η Σονάτα. Με τον όρο αυτό ονομάζουμε τόσο τη συγκεκριμένη "φόρμα σονάτα" (Sonatenstatz), αλλά και ευρύτερα έργα, με περισσότερα μέρη, για ένα όργανο, για ορχήστρα ή για διαφορετικούς συνδυασμούς οργάνων. Όταν δηλαδή στην αρχή ενός τέτοιου ευρύτερου έργου υπάρχει ένα μέρος σε φόρμα σονάτα, τότε

γενικεύοντας περιγράφεται ολόκληρο το έργο ως σονάτα. Αυτός ο όρος, που από τον 16^ο αιώνα χρησιμοποιήθηκε για τους πιο διαφορετικούς σκοπούς, καθιερώθηκε στον προκλασικισμό να χρησιμοποιείται για τη σονάτα για πιάνο, για τη σονάτα με πιάνο με προστιθέμενα ένα ή δύο προαιρετικά συνοδευτικά όργανα. Για συνθέσεις με μεγαλύτερη συμμετοχή οργάνων και με πρώτο μέρος σε φόρμα σονάτα, χρησιμοποιούνται οι όροι (ανάλογα με τα όργανα που συμμετέχουν) κουαρτέτο εγχόρδων, κουιντέτο εγχόρδων, κουιντέτο πνευστών, κουαρτέτο με πιάνο κλπ. Αν ο κύκλος προορίζεται για την ορχήστρα, τότε ονομάζεται συμφωνία, κι έτσι δίνεται ένα νέο περιεχόμενο στον ιταλικό όρο συμφωνία (ναπολιτάνικη).

Η φόρμα σονάτα, συνήθως συνδυάζεται με άλλα μέρη και σχηματίζει ένα τριμερή κύκλο (συνήθως με ένα αργό τραγουδιστό μέρος και με ένα φινάλε σε μορφή ρόντο ή παραλλαγές). Ο τριμερής κύκλος υπήρχε κυρίως στις σονάτες για πιάνο των Platti, Sammartini, Galuppi κλπ. Καμιά φορά έχουμε και διμερή κύκλο, ιδίως σε ιταλούς συνθέτες, αλλά και σε μερικές σονάτες για βιολί του Mozart, στον Haydn κλπ. Από τον Μπετόβεν καθιερώθηκε ως ισότιμος και ο τετραμερής κύκλος και για σονάτες για πιάνο ή για έργα με πιάνο και άλλα όργανα. Προστίθεται δηλαδή το μενουέτο ή το σκέρτσο, κατ' αντιστοιχία προς τα ορχηστρικά έργα.

Στα ορχηστρικά έργα, δηλ. στις συμφωνίες (sinfonie - εισαγωγές όπερας, βλ. παραπάνω) του A. Scarlatti υπάρχει επίσης ο τριμερής κύκλος, ο οποίος προτιμάται για αρκετές δεκαετίες από τους ιταλούς συνθέτες, ενώ ο τετραμερής κύκλος (προτίθεται συνήθως το μενουέτο ή σκέρτσο), σταθεροποιείται στα ορχηστρικά έργα της σχολής του Mannheim, με τους Stamitz, Wagenseil, Mathias Georg Monn, Mathaeus Schlöger, Joseph Starzer κλπ. Οι βιεννέζοι προκλασικοί υιοθέτησαν γρήγορα τον τετραμερή κύκλο για τα ορχηστρικά κυρίως έργα, ενώ οι ιταλοί και οι βορειογερμανοί παρέμειναν για πολύ ακόμη στον τριμερή. Πάντως, ο τετραμερής κύκλος κέρδισε την αποκλειστικότητα μόλις στα τέλη του 18^{ου} αιώνα για τα ορχηστρικά έργα. Η διαφορά μεταξύ ιταλικής (τριμερούς) και γερμανικής (τετραμερούς) συνήθειας φαίνεται σε ορισμένες συμφωνίες του Μότσαρτ που γράφτηκαν για την Ιταλία σε τρία μέρη, και στις οποίες προστέθηκε αργότερα μενουέτο, όταν επρόκειτο να παιχτούν στο Ζάλτσμπουργκ. Ως γνωστό, υπάρχουν ακόμη και από τις τελευταίες συμφωνίες του Μότσαρτ, που είναι τριμερείς.

Το κουαρτέτο εγχόρδων, που μορφολογικά κατάγεται κατά ένα μέρος από την ιταλική συμφωνία για έγχορδα και κατά ένα άλλο μέρος από το ντιβερτιμέντο, ποικίλλει αρχικά ως προς τον αριθμό μερών, σύντομα όμως αποκρυσταλλώνεται στον τετραμερή κύκλο.

Η φόρμα σονάτα καθαυτή (δηλ. η φόρμα του πρώτου συνήθως μέρους, χωρίς να παίζει ρόλο αν πρόκειται για σονάτα για πιάνο ή συμφωνία, κουαρτέτο ή οτιδήποτε άλλο) αναπτύχθηκε σιγά σιγά από πηγές του Μπαρόκ. Δεν εφευρέθηκε ούτε στη Βιέννη, ούτε στο Βερολίνο, ούτε στο Mannheim, ούτε στο Μιλάνο. Οι αδρές γραμμές της ανάγονται στην ιταλική συμφωνία και σονάτα, όπως είχε αναπτυχθεί ήδη από το 1720 περίπου. Η σύνθεση έχει τρία τμήματα και αποτελείται από ένα τμήμα που εκθέτει τα θέματα (Exposition), ένα μεσαίο τμήμα, του οποίου ο χαρακτήρας και η αποστολή είναι προς το παρόν πολύ αόριστα, και ένα καταληκτικό τμήμα (Reprise), το οποίο επαναλαμβάνει την έκθεση, άλλοτε πλήρως και άλλοτε συντομευμένα. Στην προκλασική περίοδο, αλλά και σε πολλά έργα του Mozart και του Haydn, δεν επαναλαμβάνεται μόνο η έκθεση, αλλά και το μεσαίο τμήμα, πράγμα το οποίο εγκαταλείφθηκε αργότερα, αλλά σταδιακά. Οι συνθέτες της φόρμας αυτής προσπαθούσαν να δώσουν έμφαση στη διαδικασία της μετατροπής και να δημιουργήσουν αντίθεση μεταξύ περιοχών με τονική σταθερότητα και περιοχών με τονική ρευστότητα.

Η διθεματικότητα της κλασικής φόρμας σονάτας, που πολύ συχνά παρουσιάζεται ως θεμελιώδες χαρακτηριστικό από τα μορφολογικά εγχειρίδια, ποτέ δεν αναγνωρίστηκε ως γενικός κανόνας πριν τον Μπετόβεν. Οι πρώτες συμφωνίες και κουαρτέτα του Haydn είναι κατά το μέγιστο μέρος

μονοθεματικά. Συχνά μαζί με το θέμα αυτό υπάρχει και μια επιλογική μελωδία, όχι όμως ένα πραγματικό δεύτερο θέμα, που να στέκεται ισότιμα δίπλα στο πρώτο και να αντιτίθεται μάλιστα προς αυτό. Ο Mozart στα πρώιμα έργα του αγαπά να χρησιμοποιεί πολλά θέματα και μόλις στην ύστερη περίοδο οι εκθέσεις του αποτελούνται από πρώτο και δεύτερο θέμα, στα οποία προστίθεται ένα επιλογικό θέμα και συχνά και ένα ενδιάμεσο θέμα μεταξύ πρώτου και δεύτερου. Οι αποστάσεις μεταξύ των θεμάτων γεφυρώνονται στους διάφορους συνθέτες με διαφορετικούς τρόπους.

Για πολύ καιρό η χρήση του μεσαίου μέρους ήταν το ίδιο ασταθής. Στην προκλασική περίοδο δεν μπορούμε να μιλάμε για "επεξεργασία" με την έννοια της θεματικής εργασίας. Αντί αυτού, το μεσαίο τμήμα φέρνει νέο υλικό (πράγμα που συμβαίνει συχνά και στον πρώιμο Μότσαρτ), με ελεύθερες μετατροπές και αρμονικές αλυσίδες (στον Schobert και C.Ph.E.Bach) και άλλα παρόμοια. Ο πατέρας της θεματικής εργασίας και μαζί της "επεξεργασίας" (Durchführung) ως μέρους της συνάτας είναι αναμφισβήτητα ο Haydn. Ξεκινώντας ουσιαστικά από τα κουαρτέτα op. 33. (1778 ως 1781), μπορούμε ξεκάθαρα να παρακολουθήσουμε την πορεία. Όμως η θεματική επεξεργασία στον Haydn συνήθως ξεκινά ήδη αμέσως μετά το θέμα και διατρέχει ολόκληρο το μέρος και όχι μόνο την επεξεργασία, έτσι ώστε η τελευταία να μην είναι μόνη της το τμήμα εκείνο που επεξεργάζεται το θέμα, αλλά μόνο η κορύφωση της θεματικής εργασίας.

Μια μοναδική ιδέα που διατρέχει μια ολόκληρη συμφωνία εμφανίζεται για πρώτη φορά στην Πέμπτη του Μπετόβεν, αλλά με το ξεκίνημα του Ρομαντισμού γίνεται μια πολύ συνήθης υπόθεση. Στη φόρμα συνάτα αυτής της περιόδου διεξάγεται ένας αγώνας μεταξύ αντιτιθέμενων ιδεών, που εκφράζονται μέσω αντιτιθέμενων μοτίβων και θεμάτων. Το αργό μέρος εμβαθύνει το περιεχόμενο προς το στοιχείο του τραγικού ή το εξυψώνει προς το στοιχείο του ύμνου. Το σκέρτσο ξεσπά με δαιμονικό πνεύμα, ενώ το φινάλε, που στον κλασικισμό ήταν η συμφιλιωτική ολοκλήρωση, αποκτά στο ρομαντισμό μια εντελώς νέα αποστολή, δηλαδή να συνοψίσει ό,τι προηγήθηκε και να το οδηγήσει στη θριαμβική αποθέωση. Οι 5^η και η 9^η του Μπετόβεν έγιναν τα πρότυπα γι' αυτό. Στην εποχή τους ήταν εξαιρέσεις. Αλλά στο ρομαντισμό, η διάταξη αυτή των μερών γινόταν πολύ συχνά.⁵

3.8 Όπερα

Η παράδοση της μπαρόκ όπερας σέρια είναι στα τέλη του 18^{ου} αιώνα (μετά και την σοβαρή προσπάθεια μεταρρύθμισης του Γκλουκ) είναι ακόμη ισχυρή, ανταποκρινόμενη στην ισχύουσα ακόμη κοινωνικοπολιτική δομή της φεουδαρχίας και της απολυταρχίας, που δεν καταλύθηκε παρά μόνο μερικώς στη Γαλλική Επανάσταση, το 1789. Όμως, όπως προαναφέραμε, το είδος αυτό βρίσκεται ήδη από δεκαετίες σε παρακμή και δεν μπορεί πλέον ούτε να κινήσει το ενδιαφέρον του κοινού ούτε να αποτελέσει όχημα για καινοτομίες και πρόοδο. Ο Haydn συνέθεσε μεγάλο αριθμό οπερών για την αυλή του πρίγκηπα Εστερχάζου, στην οποία υπηρετούσε, αλλά καμία από αυτές δεν έχει διατηρηθεί στο ρεπερτόριο (π.χ. La Canterina, Lo Speciale, Le Pescatrici κ.α.).

Οι πιο γνωστές όπερες σέριε της κλασικής περιόδου είναι τα δύο έργα του Mozart:

- Ιδομενέας, Βασιλιάς της Κρήτης
- Η Μεγαλοψυχία του Τίτου

Αντίθετα, το νέο είδος της κωμικής όπερας προσφέρεται απόλυτα για καινοτομία και πρόοδο. Αυτό υλοποιείται μέσω της θεματολογίας και της ορχηστρικής εισαγωγής (βλ. παραπάνω, κεφ. προκλασικισμού), αλλά και μέσω του φινάλε, του ομαδικού-σολιστικού-διαλογικού τραγουδιού όλων των χαρακτήρων μιας όπερας, που ως φωνητικό σύνολο έκλεινε τις πράξεις και ολόκληρο το έργο.

⁵ Epochen 280 κ.ε.

Το φινάλε ανταποκρίνεται στην ουσία της opera buffa ως κωμωδίας, που εκφράζει την *κοινωνία*. Στο θέατρο τα πρόσωπα μιλούν μόνον το ένα κατόπιν του άλλου (*διάλογος*), αντίθετα στην όπερα μπορούν πολλά πρόσωπα να τραγουδούν συγχρόνως (ως *φωνητικό σύνολο*). Στα φωνητ. σύνολα (φινάλε) ακούγονται μαζί διαφορετικοί χαρακτήρες και όμως το αποτέλεσμα χαρακτηρίζεται από αρμονία και ενότητα. Αυτή η αρμονική συνένωση, κατά τη διάρκεια της οποίας η κατανόηση του κειμένου μπορεί και να χάνεται, αντιστοιχεί και προς την καθαρά μουσική αρχή της οργανικής μουσικής. Έτσι κατά το 18ο αι. opera buffa και οργανική μουσική αλληλοεπηρεάζονται και οδηγούν στα χαρακτηριστικά της μουσικής του κλασικισμού.

Στην opera buffa της κλασικής περιόδου τα finali διευρύνονται συνεχώς. Οι περισσότερες όπερες διαθέτουν 2 finali, που καταλαμβάνουν το ένα τέταρτο της συνολικής διάρκειας. Ο da Ponte χαρακτηρίζει το finale ως δράμα μέσα στο δράμα, κατά το οποίο όλα τα πρόσωπα εμφανίζονται επί σκηνής και τραγουδούν σε σύνολα. Το αποτέλεσμα είναι μια δραματική κορύφωση με περίτεχνα ritardanti. Οι συνθέτες μελοποιοούν αντίστοιχα τα finali με μια όλο και πιο δραματική μουσική, παράλληλα όμως φροντίζουν να δώσουν στο σύνολο του finale μια καθαρά μουσική μορφή.⁶

3.8.1 Οι opere buffe του Mozart

- *La finta semplice. Opera buffa* (Βιέννη 1768).
- *La finta giardiniera. Dramma giocoso* (Μόναχο 1775)
- *Le nozze di Figaro. Opera buffa* (Βιέννη 1786), κείμενο του Lorenzo da Ponte (από το θεατρικό έργο του Beaumarchais, *Η τρελή μέρα*, 1784).
- *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni. Dramma giocoso per musica* (Πράγα 1787). λιμπρέτο του da Ponte.
- *Così fan tutte ossia La scuola degli amanti. Opera buffa* (Βιέννη 1790), λιμπρέτο του da Ponte.

Στην ίδια περίοδο, καλλιεργούν την όπερα μπούφα με μεγάλη επιτυχία και άλλοι συνθέτες, με σημαντικότερους του Giovanni Paisiello και Domenico Cimarosa.

3.8.2 Το Singspiel

Λίγο αργότερα από τη ανάπτυξη της όπερας μπούφα στις γερμανόφωνες περιοχές έχουμε την εμφάνιση και μεγάλη ανάπτυξη ενός άλλου είδους, κωμικής κατά κανόνα (αλλά όχι πάντα), όπερας, που χαρακτηρίζεται από τον σημαντικό, μέχρις εξαφανίσεως, περιορισμό των γνωστών και κλασικών ρετσιτατίβων και τη χρήση απλού θεατρικού διαλόγου. Για το λόγο αυτό, το είδος ονομάστηκε "Singspiel", που σημαίνει "θεατρικό έργο με τραγούδι".

Βεβαίως, σωστά κατατάσσεται στην όπερα, διότι ουσιαστικά για όπερα πρόκειται. Πάντως είναι ένα είδος που περιορίζεται, όπως είπαμε, στο γερμανόφωνο χώρο, και έχει δώσει στη μουσική Ιστορία, στη σύντομη διάρκεια της ζωής του (περ. 1780-1830) μεγάλα αριστουργήματα. Αναφέρουμε τον περίφημο "Μαγικό Αυλό", τον "Ιμπρεσσάριο" και την "Απαγωγή από το Σεράι" του Μότσαρτ και τον "Φιντέλιο" του Μπετόβεν.

Στο Singspiel ενσωματώνονται στοιχεία της αγγλικής Ballad Opera (περ. 1730-1750) και της γαλλικής Opera comique, κυρίως με τον διάλογο πρόζας και τα απλά στροφικά τραγούδια που αντικαθιστούν πολλές άριες. Είναι χαρακτηριστικό, ότι μεγάλοι ποιητές της εποχής, όπως ο Johann Wolfgang von Goethe, έγραψαν αρκετά κείμενα για λιμπρέτα του Singspiel.

⁶ Άτλας 377

3.9 Ορατόριο

Στην ακμή της κλασικής περιόδου, ο Μότσαρτ δεν ασχολείται καθόλου με το είδος του ορατόριου. Η κορύφωση του κλασικού ορατόριου έρχεται με τις «Εποχές» και τη «Δημιουργία» του Χάουδν (εκτός αυτών υπάρχει και ένα ορατόριο που γράφτηκε στη δεκαετία του 1770, με τίτλο "Η επιστροφή του Τωβία"). Ο συνθέτης αυτός επηρεάστηκε από τις εκτελέσεις έργων του Χαίντελ που παρακολούθησε στο Λονδίνο, κατά την εποχή που βρισκόταν εκεί για να εκτελέσει τις δώδεκα τελευταίες συμφωνίες του. Μεταφέρει την παράδοση του Χαίντελ στη μουσική γλώσσα των κλασικών της Βιέννης. Τα μουσικά θέματα αυτών των δύο ορατορίων είναι πλαστικά, ζωντανά και γεμάτα κλασική ομορφιά και ευρηματικότητα, παρόλο που ο Χάουδν τα συνέθεσε σε γεροντική ηλικία, προς το τέλος της ζωής του. Πολύ κοντά χρονικά με τις συνθέσεις του Χάουδν είναι και το μοναδικό ορατόριο του Μπετόβεν, "Ο Χριστός στο Όρος των Ελαιών"(1803).

3.10 Εκκλησιαστική Μουσική

Και οι τρεις μεγάλοι κλασικοί ήσαν καθολικοί στο θρήσκευμα και γι' αυτό, την περίοδο αυτή η καθολική εκκλησιαστική μουσική έχει τη μεγαλύτερη ανάπτυξη. Η εκκλ. μουσική του Μότσαρτ και του Χάουδν έχει μεγάλη συγγένεια με τα άλλα φωνητικά τους είδη, όπως π.χ. την όπερα (και ο Χάουδν έγραψε μερικές, ξεχασμένες σήμερα, όπερες). Η συγγένεια φθάνει μερικές φορές στη μεταφορά ολόκληρων τμημάτων από όπερες στη λειτουργία (με αλλαγή φυσικά του κειμένου, κατά την ήδη γνωστή τεχνική της "παρωδίας". Η θετική και αισιόδοξη βιοθεωρία των κλασικών και της εποχής τους δίνει ένα ιδιαίτερο φωτεινό χρώμα στην εκκλησιαστική τους μουσική. Τα κυριότερα είδη εκκλ. μουσικής είναι:

- η σύντομη και σεμνότερη *missa brevis* (για τις κανονικές Κυριακές του χρόνου) και
- η μεγαλόπρεπη *missa solemnis* (για τις επίσημες και εορταστικές περιστάσεις), που είναι μεγαλύτερη και απαιτεί μεγαλύτερες μουσικές δυνάμεις (σολίστες, ορχήστρα, χορωδία κλπ.) για την εκτέλεση της.

Και οι τρεις συνθέτες έγραψαν αρκετές λειτουργίες. Πάντως, τουλάχιστον στον Μότσαρτ και τον Χάουδν, παρατηρούνται ακόμη επιδράσεις της νεαπολιτάνικης σχολής, που, όπως είπαμε, έχει επηρεάσει όλη τη φωνητική μουσική, και το ορατόριο. Ο Χάουδν έγραψε 14 λειτουργίες, και μερικά ακόμη εκκλησιαστικά έργα. Οι σπουδαιότερες είναι οι τελευταίες λειτουργίες, όλες γραμμένες μετά το 1796, που ονομάζονται:

- Missa in tempore belli,
- Missa S. Bernardi
- Missa in angustiiis
- Missa S. Theresia
- Λειτουργία της αρμονίας.

Ο Μότσαρτ έγραψε σχεδόν ολόκληρη την εκκλησιαστική του μουσική την εποχή που υπηρετούσε στην αρχιεπισκοπική εκκλησία του Σάλτσμπουργκ, όπου έγραψε 20 λειτουργίες και πολλά άλλα έργα. Ας αναφερθούμε στη

- Λειτουργία της Στέψεως, σε ντο μείζονα και τη
- Λειτουργία σε Ντο ελάσσονα.

Το σπουδαιότερο έργο του πάντως (και όχι μόνο στον τομέα της εκκλησιαστικής μουσικής) είναι το *Ρέκβιεμ*, το κύκνειο άσμα του, που έμεινε ημιτελές. Είναι γνωστή η μεταφυσική διάσταση που έχει

δοθεί σ' αυτό το έργο και στο γεγονός ότι ο άνθρωπος που το παρήγγειλε στο Μότσαρτ (ένας απεσταλμένος του κόμητα Βάλσεγκ), ήταν άγνωστος στο συνθέτη και επέλεξε να κρατήσει μυστική και μυστηριώδη την ταυτότητά του. Πάντως, το έργο συμπληρώθηκε από τον μαθητή του Μότσαρτ Franz Süssmayr.

Ο Μπετόβεν έγραψε μόνο δύο λειτουργίες, τη Λειτουργία σε Ντο μείζονα, έργο 86 και τη μεγάλη Missa Solemnis σε Ρε μείζονα, έργο 123, που ο ίδιος τη θεωρούσε το καλύτερο έργο του. Από ορισμένες λεπτομέρειες στην ερμηνεία που δίνει ο Μπετόβεν στο καθιερωμένο και αναλλοίωτο κείμενο της λειτουργίας, οι μελετητές βγάζουν πολλά συμπεράσματα για την βιοθεωρία του. Πίστευε στη δύναμη και την αξιοπρέπεια του ανθρώπου, στα χέρια του οποίου και μόνον απέθετε τις τύχες του Κόσμου.

3.11 Η Ενόργανη Μουσική του Κλασικισμού

3.11.1 Η Μουσική για πιάνο

Η μουσική για πιάνο είναι ίσως η πιο αντιπροσωπευτική μουσική για ένα όργανο του Κλασικισμού. Στην περίοδο αυτή έχουμε την πολύ γρήγορη καθιέρωση του πιάνου ως του κυρίαρχου πληκτροφόρου οργάνου, σε βάρος του τσέμπαλου και του εκκλησιαστικού οργάνου. Ο σπουδαιότερος λόγος για την καθιέρωση του ήταν η δυνατότητα να παίζει με μεγάλη ευκολία τόσο δυνατά όσο και σιγά, και κυρίως να αυξομειώνει περιοδικά και σταδιακά την ένταση του ήχου, κάτι που δεν μπορούσε να κάνει ούτε το τσέμπαλο ούτε το όργανο (το τελευταίο μπορούσε βέβαια να το πετύχει, αλλά μόνο με περίπλοκους μηχανισμούς). Ταυτοχρόνως, η σταδιακή αλλά ολοκληρωτική υποχώρηση της πρακτικής του μπάσο κοντίνουο ευνόησε την ανάπτυξη του σολιστικού ρόλου του οργάνου, που έδινε την ευκαιρία στον πιανίστα να επιδείξει τις δεξιότητες του ικανότητες. Το πιάνο (πιανοφόρτε ή φορτεπιάνο) θα γίνει το κυρίαρχο όργανο του κλασικισμού, αλλά και του ρομαντισμού. Κατά την περίοδο αυτή θα σημειωθεί και η σταδιακή εγκατάλειψη του ερασιτέχνη οργανοπαίκτη προς χάριν του δεξιότεχνη, πράγμα που θα πάρει πολύ μεγάλη ανάπτυξη στην επόμενη περίοδο, του ρομαντισμού.

Ο Μότσαρτ και ο Χάυδν συνέθεσαν αξιολογότερη μουσική για πιάνο, που δείχνει επίδραση από την ιταλική και γαλλική μουσική του *Stile galante*. Ο Μότσαρτ έγραψε σονάτες αλλά και πολλά άλλα έργα για πιάνο (παραλλαγές, φαντασίες κλπ). Οι φαντασίες του πλησιάζουν περισσότερο στο *Empfindsamer Stil* του C.P.E.Bach, και προετοιμάζουν την έντονη συναισθηματική φόρτιση της μουσικής για πιάνου του Μπετόβεν.

Οι *συνθέσεις για πιάνο* του Μότσαρτ περιλαμβάνουν 18 σονάτες, 3 ρόντο, 3 φαντασίες, παραλλαγές, σονάτες και παραλλαγές για 4 χέρια, τη σονάτα για 2 πιάνο σε Ρε μείζ. (KV 448, 1781: σαν ένα λαμπερό κοντσέρτο), τη φούγκα σε ντο ελάσσ. (KV 426) κ.ά. Ο Mozart, μέσα από τα ταξίδια του και τη μελέτη του ρεπερτορίου, ήταν εξοικειωμένος με όλα τα πιανιστικά ύφη της εποχής του. Οι πρώτες 6 σονάτες (KV 279-284, Salzburg και Μόναχο 1774/75) έχουν επιδράσεις από το ύφος της σουίτας, την παλαιότερη τεχνολογία και από το έργο των Haydn, Schobert και J. Chr. Bach, το *τραγουδιστό allegro* του οποίου ο Mozart γνώρισε στην Ιταλία.⁷

⁷ Άτλας 399

Μπετόβεν

Ο Λουδοβίκος φαν Μπετόβεν εθεωρείτο ένας από τους καλύτερους βιρτουόζους πιανίστες της εποχής του. Ήταν διάσημος και για τους αυτοσχεδιασμούς του στο πιάνο. Οι περισσότερες από τις συνθέσεις του, κατά τη συνήθεια της εποχής, γράφτηκαν για να παιχτούν από τον ίδιο.

Η μουσική για πιάνο (και οι συμφωνίες για ορχήστρα) του Μπετόβεν αποτελούν την κορύφωση του κλασικισμού γι' αυτό το είδος. Είναι γεμάτες από εξαιρετικά προσεγμένη συνθετική δουλειά στο μοτιβικό και το θεματικό επίπεδο και πάλλονται από έντονη συναισθηματική φόρτιση. Ο C.P.E. Bach και το Sturm und Drang αποτέλεσε ένα από τα σημαντικότερα πρότυπα του Μπετόβεν, ιδίως στη μουσική για πιάνο.

Η επίδραση του Μπετόβεν στους μεταγενέστερους είναι τόσο μεγάλη, που κανένας συνθέτης του 19ου και των αρχών του 20ου αιώνα να μην μπορεί να ισχυρισθεί ότι δεν έχει επηρεαστεί από αυτόν. Από τα έργα του, τα σπουδαιότερα είναι οι 32 σονάτες για πιάνο, που, μαζί με το *καλοσογκερασμένο κλειδοκύμβαλο* του J.S. Bach αποτελούν το "ευαγγέλιο" κάθε πιανίστα, και οι παραλλαγές, από τις οποίες αναφέρουμε τις Παραλλαγές "Ερόικα" και τις Παραλλαγές "Diabelli".

Η δημιουργική φαντασία του Μπετόβεν ήταν πάντοτε καθαρά μουσική, αλλά πολλές φορές τα ερεθίσματα του ήταν εξωμουσικά. Αυτό βέβαια ισχύει για ολόκληρη τη μουσική του, αλλά ακόμη περισσότερο για τις σονάτες του, για την κατανόηση των οποίων παρέπεμπε συχνά στην ανάγνωση ποιητικών ή άλλων λογοτεχνικών κειμένων. Μπορεί να υποστηριχθεί ότι πολλά έργα του, ιδίως για πιάνο, στηρίζονταν πάνω σε μια ποιητική ιδέα.

3.11.2 Η Μουσική Δωματίου

Στο είδος της μουσικής δωματίου για πιάνο και ένα μελωδικό όργανο, τα πιο σημαντικά έργα της κλασικής περιόδου είναι οι **δέκα σονάτες για βιολί και πιάνο και οι πέντε για βιολοντσέλο και πιάνο του Μπετόβεν**. Εδώ ο ρόλος των δύο οργάνων εξισορροπείται. Τα έργα αυτά αποτελούν το πρότυπο για τη ρομαντική περίοδο.

Το πιο χαρακτηριστικό όμως είδος μουσικής δωματίου του κλασικισμού, αυτό που ταιριάζει περισσότερο στο ύφος και το πνεύμα του, είναι το *κουαρτέτο εγχόρδων*. Στο κουαρτέτο ενώνεται το ατομικό-προσωπικό πνεύμα των τεσσάρων καλλιτεχνών σε ένα αρμονικό σύνολο, το οποίο μπορεί να δώσει ιδιαίτερη απόχρωση σε κάθε μια από τις νότες της σύνθεσης. Ο κοντινότερος πρόγονος του κουαρτέτου εγχόρδων (πρώτο και δεύτερο βιολί, βιόλα, βιολοντσέλο) είναι η τρίο-σονάτα του Μπαρόκ, στην οποία το τσέμπαλο υποκαθίσταται από τη βιόλα και το βιολοντσέλο. Το κουαρτέτο εγχόρδων καλύπτει ολόκληρο το φάσμα των μουσικών αναγκών της εποχής. Κανένα άλλο μουσικό μέσο δεν δίνει το εκφραστικό εύρος και ποικιλία του κουαρτέτου, αλλά και δεν ικανοποιεί τις κοινωνικές ανάγκες. Η δημιουργία του κουαρτέτου εγχόρδων μπορεί να θεωρηθεί ως η μεγαλύτερη αλλαγή στην οργανική μουσική που έλαβε χώρα κατά την περίοδο αυτή. Τα μεγάλα έργα των μεγάλων συνθετών διαθέτουν ένα τεράστιο εκφραστικό εύρος από το χιουμοριστικό στο σοβαρό, από το απλοϊκό και χωριάτικο στο εκλεπτυσμένο και το καλοδουλεμένο, ενώ ικανοποιεί την αιώνια ανθρώπινη επιθυμία για την κατάκτηση του ύψιστου στην τέχνη.⁸

Ο συνθέτης που σφράγισε με την προσωπικότητά του την πρώιμη ιστορία του κουαρτέτου είναι ο Χάιντν. Κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1750, συνέθεσε τα πρώτα έργα για τον συγκεκριμένο συνδυασμό οργάνων, που είχαν ακόμη τον χαρακτήρα ντιβερτιμέντο, δηλ. σε *stile galante*, με εύληπτο και ευχάριστο ήχο. Ωστόσο, το κουαρτέτο τον απασχόλησε σε ολόκληρη τη μακρά σταδιοδρομία του, και μας άφησε συνολικά πάνω από **80 τέτοια έργα**, που δίνουν το

⁸ Downs 374

αδιαμφισβήτητο πρότυπο για όλη την κλασική περίοδο. Το καθαρά κλασικό ύφος στα κουαρτέτα του Χάουδν φαίνεται από τα **κουαρτέτα έργο 33**, του 1781. Εδώ φαίνεται η θεματική εργασία και η συμπύκνωση του μουσικού υλικού.

Λιγότερο γνωστά, αλλά όχι λιγότερο σημαντικά, είναι τα κουαρτέτα του Μότσαρτ. Αν εξαιρέσουμε τα πολύ πρώιμα κουαρτέτα που συντέθηκαν στην Ιταλία, τα σπουδαιότερα έργα αυτού του είδους γράφτηκαν στην βιεννέζικη περίοδο, μεταξύ 1782 και 1790. Η πρώτη εξάδα μάλιστα είναι αφιερωμένη στον Χάουδν.

Η κορύφωση του κλασικού ύφους και στον τομέα των κουαρτέτων έρχεται και πάλι με τον **Μπετόβεν**. Αυτός παίρνει τη φόρμα από τα χέρια του Χάουδν και της δίνει νέες διαστάσεις και νέο βάρος. Στη μουσική του Μπετόβεν, μετά τις συμφωνίες και τις σονάτες για πιάνο, τα κουαρτέτα κατέχουν τη σπουδαιότερη θέση. Υπήρξαν μάλιστα και το μέσο εκείνο με το οποίο ο μεγάλος συνθέτης προτίμησε να εκφραστεί στο τέλος της ζωής του. Σ' αυτά διάλεξε και να πειραματιστεί στη φόρμα, προσθέτοντας στο κλασικό πρότυπο του Χάουδν στοιχεία μπαρόκ, όπως οι φούγκες και οι σειρές παραλλαγών. Συνολικά ο Μπετόβεν έγραψε **16 κουαρτέτα**. Ως 17ο μπορεί να θεωρηθεί η Μεγάλη διπλή φούγκα.

3.12 Η Μουσική για Ορχήστρα

Τα είδη της μουσικής για ορχήστρα του κλασικισμού έλκουν την καταγωγή από αντίστοιχα είδη του Μπαρόκ. Αφ' ενός τα είδη με σολίστα και συνοδεία ορχήστρας (**κοντσέρτα**) υπάρχουν, όπως είδαμε, σε πολύ μεγάλο αριθμό στο Μπαρόκ. Αφ'ετέρου, τα έργα χωρίς σόλο όργανο (**συμφωνίες, ουβερτούρες** κλπ), προέρχονται από την εισαγωγή της ναπολιτάνικης όπερας του Μπαρόκ.

Το σχήμα της ορχήστρας που διαμορφώθηκε στον προκλασικισμό θα υποστεί από τις αρχές του 19ου αιώνα τροποποιήσεις, που συγκεκριμενοποιούνται αφ'ενός στη σταδιακή ανεξαρτητοποίηση των κοντραμπάσων και αφ'ετέρου στην αύξηση του αριθμού των πνευστών και στη είσοδο παραλλαγών των ήδη υπαρχόντων οργάνων (Μπετόβεν).

3.12.1 Η Συμφωνία

Ο Χάουδν αρχίζει να ασχολείται με το είδος της συμφωνίας από τη δεκαετία του 1750 και συμμετέχει και αυτός, μαζί με τους συνθέτες της σχολής του Μαννχάιμ, στη διαμόρφωση του είδους, και μάλιστα σε βαθμό που να θεωρείται από τους μεταγενέστερους "**ο Πατέρας της Συμφωνίας**". Επηρεάστηκε επίσης κατά τη δεκαετία του 1770 από το αισθητικό κλίμα του Sturm und Drang και από τον C.P.E. Bach (π.χ. μερικές από τις συμφωνίες του σε ελάσσονες τονικότητες, όπως οι αρ. 45, 46 και 52). Βέβαια τα σημαντικότερα έργα **του** ανήκουν στην ύστερη περίοδο του, τα οποία συντέθηκαν υπό την επίδραση και του Μότσαρτ. Πάντως **ο** Χάουδν είναι εκείνος που πρώτος διεύρυνε τη φόρμα, τόσο από πλευράς ενορχήστρωσης όσο και από πλευράς χρονικής διάρκειας, και της έδωσε τη σημασία και το βάρος που κατέχει στη μουσική ιστορία. Σημαντική είναι η προσφορά του και στον τομέα της λεγόμενης **μοτιβικής ή Θεματικής επεξεργασίας**, της τεχνικής δηλαδή που διασπά τα θέματα της συμφωνίας σε μικρά μέρη και τα παραλλάσσει και τα ανασυνθέτει σε διάφορους συνδυασμούς και τονικότητες, κυρίως κατά τη διάρκεια της ανάπτυξης ή επεξεργασίας. Η τεχνική αυτή αποτελεί την πεμπτουσία του κλασικού ύφους, τουλάχιστον στην οργανική μουσική.

Ο Χάουδν έγραψε συνολικά **104 συμφωνίες**, οι σπουδαιότερες των οποίων θεωρούνται οι **6 συμφωνίες των Παρισίων** (αρ. 82-87) και οι **12 του Λονδίνου** (αρ. **93-104**), που γράφτηκαν κατά παραγγελία. Οι τελευταίες είναι εκείνες που κατ' εξοχήν επηρέασαν το συμφωνικό ύφος του Μπετόβεν.

Ο Μότσαρτ ασχολήθηκε επίσης από πολύ νωρίς με το είδος της συμφωνίας, συνθέτοντας αρκετά τριμερή έργα, και μάλιστα σε καθαρά ιταλικό ύφος. Τα έργα της ωριμότητας του, περίπου δέκα συμφωνίες, γράφτηκαν μετά το 1778. Το ύφος δεν απομακρύνεται από το γνωστό ύφος του

Μότσαρτ. Γενικά, η συμφωνία δεν θεωρείται το ισχυρό σημείο του συνθέτη αυτού, ο οποίος έδωσε το μεγαλύτερο μέρος της προσφοράς του στην όπερα. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι τα έργα του δεν είναι αξιολογότερα για την απaráμιλλη ισορροπία της φόρμας που πετυχαίνουν. Σημαντικότερη ακόμη δείχνει να είναι η συμβολή του στον τομέα της εισαγωγής της όπερας, στον οποίο έχει δώσει αριστουργήματα.

Η κυρίαρχη μορφή του κλασικισμού στον τομέα τη συμφωνίας είναι, φυσικά ο **Μπετόβεν, με τις εννέα συμφωνίες** του, που όλες σχεδόν αποτελούν πρότυπα για τους σύγχρονους και τους μεταγενέστερους. Οι δύο πρώτες συμφωνίες βρίσκονται φανερά κάτω από την επίδραση του Χάυδν. Από την τρίτη όμως και μετά ο Μπετόβεν πετυχαίνει την ολοκληρωτική αναμόρφωση της συμφωνίας ξεπερνώντας τα μέχρι τότε καθιερωμένα όρια και δημιουργώντας με κάθε έργο και νέα πρότυπα μουσικής σκέψης. Τα πιο σημαντικά πάντως έργα του είναι η **Τρίτη** (Ηρωική - μι ύφεση μείζονα), η **Πέμπτη** (ντο ελάσσονα), η **Έκτη** (Ποιμενική, φα μείζονα) και η **Ένατη** (ρε ελάσσονα). Στην τελευταία εισάγεται για πρώτη φορά στο χώρο τη καθαρά οργανικής μουσική το στοιχείο της ανθρώπινης φωνής, με τη μελοποίηση "*Ωδή στη Χαρά*" του Γερμανού ποιητή Φρειδερίκου Σίλλερ στο τελευταίο μέρος της συμφωνίας.

3.12.2 Η Ουβερτούρα

Παράλληλα προς την κλασική συμφωνία πορεύεται και η ουβερτούρα. Πρόκειται για ένα **μονομερές συμφωνικό κομμάτι**, που, στην κλασική περίοδο, παίρνει συνήθως μορφή σονάτας, όπως και το πρώτο μέρος της συμφωνίας. Παίζει συνήθως το ρόλο της εισαγωγής σε μια όπερα (Μότσαρτ), αλλά προς το τέλος της κλασικής περιόδου συναντώνται στοιχεία ανεξαρτητοποίησης. Η ουβερτούρα, όταν δεν έχει σχέση με κάποια όπερα, συντίθεται συχνά ως εισαγωγή στη σκηνική μουσική για κάποιο θεατρικό έργο ή ως πανηγυρικό κομμάτι που παίζεται στο ξεκίνημα μιας επίσημης εκδήλωσης. Διατηρεί δηλ. σχεδόν πάντα τον χαρακτήρα του εισαγωγικού, αρχικού μέρους σε ένα μουσικό ή άλλο γεγονός. Πάντως, ακόμα και οι εισαγωγές όπερας διαχωρίζονταν συχνά και παίζονταν και τότε όπως και σήμερα ως ανεξάρτητα συμφωνικά κομμάτια μικρής διάρκειας στην αρχή μιας συμφωνικής συναυλίας. Μετά τις εισαγωγές του Μότσαρτ, που όμως είναι όλες συνδεδεμένες με μια όπερα, σημαντικότερες είναι οι ουβερτούρες του Μπετόβεν, που συνήθως ανήκουν στην κατηγορία της εισαγωγής σε θεατρικό έργο ή μπαλέτο. (**Προμηθέας, Κοριολανός, Έγκμοντ, Βασιλιάς Στέφανος** κλπ.)

3.12.3 Το Κοντσέρτο

Το είδος είναι γνωστό από την περίοδο του Μπαρόκ. Στον κλασικισμό όμως εγκαταλείπεται σχεδόν το κοντσέρτο γκρόσσο και οι συνθέτες ασχολούνται μόνο με το **σόλο κοντσέρτο**. Οι φόρμες που ακολουθούνται δεν διαφέρουν από τα υπόλοιπα είδη ενόργανης μουσικής (σονάτα, συμφωνία, ουβερτούρα κλπ), το δε ύφος της μουσικής ακολουθεί την εξέλιξη του κλασικού ύφους. Το νέο στοιχείο είναι ότι το κοντσέρτο χρησιμοποιείται ολοένα και περισσότερο για την επίδειξη των δεξιοτεχνικών ικανοτήτων του εκτελεστή, που συνηθέστατα είναι ο ίδιος ο συνθέτης. Συμβαδίζοντας με την εξέλιξη της εποχής, το πιάνο είναι εκείνο που θα γίνει σταδιακά το κατ' εξοχήν σόλο όργανο στα κοντσέρτα, με δεύτερο το βιολί και τρίτο, σε απόσταση, το βιολοντσέλλο. Κοντσέρτα για άλλα σόλο όργανα (φλάουτο, όμποε, κόρνο κλπ.) συντίθενται αρκετά στην προκλασική και πρώιμη κλασική περίοδο (Χάυδν και Μότσαρτ), αλλά εγκαταλείπονται σχεδόν ολοκληρωτικά αργότερα. Τα σημαντικότερα κλασικά έργα του είδους είναι και πάλι τα κοντσέρτα του Μπετόβεν (πέντε κοντσέρτα για πιάνο και ορχήστρα, ένα κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα κι ένα τριπλό κοντσέρτο για πιάνο, βιολί, βιολοντσέλο και ορχήστρα).

3.13 Η περίοδος 1780-1800 εκτός των Κλασικών της Βιέννης

Την περίοδο της ακμής της κλασικής περιόδου, η μουσική παραγωγή στην Ευρώπη δεν είχε φυσικά διακοπή. Εδώ απαριθμούνται μερικά από τα πιο ενδιαφέροντα φαινόμενα.

3.13.1 Γαλλία - Επαναστατική Όπερα

Στα τέλη του 18ου αιώνα, στη Γαλλία, συνεχίζεται η καλλιέργεια της Opera comique, που περιέχει και διάλογο πρόζας, όπως και το Singspiel (βλ. παρακάτω). Οι σημαντικότεροι συνθέτες είναι οι Γάλλοι Le Sueur και Mehul και ο Ιταλός Cherubini. Το πιο ενδιαφέρον όμως χαρακτηριστικό της περιόδου είναι η ανάπτυξη της λεγόμενης Επαναστατικής Όπερας στη Γαλλία, που γεννιέται και λειτουργεί παράλληλα με τη Γαλλική Επανάσταση (1789). Πρόκειται για ένα φανταστικό και πειραματικό είδος όπερας, που ενδιαφέρεται για μεγαλειώδη και εντυπωσιακά εφέ, με πολυπλοκότητα, αλλά και με θέματα που προωθούν τα κοινωνικά και πολιτικά μηνύματα της Επανάστασης. Για πρώτη φορά, με το φαινόμενο αυτό, η όπερα παύει να είναι απλή διασκέδαση, και προσπαθεί να περάσει πολιτικά, κοινωνικά ή φιλοσοφικά μηνύματα, πράγμα που θα επιταθεί ακόμη περισσότερο στην επόμενη περίοδο, του ρομαντισμού.

Η επαναστατική όπερα απεικονίζει την περίοδο της Τρομοκρατίας επί γαλλ. επανάστασης, ενώ εκφράζει τα υψηλά ιδεώδη της, όπως αυτά της αρετής, της ελευθερίας και της αξίας του ανθρώπου. Συχνά υπάρχει το στοιχείο της απρόσμενης σωτηρίας. Εμφανίστηκε περί το 1800 μέσα από την αστική πραγματικότητα της opera comique και τις υψηλές ηθικές αξιώσεις της grand opera. Χαρακτηριστική είναι μια σειρά από επανερχόμενα στοιχεία: η *elan terrible* (φοβερή ορμή) των ρυθμών, η εκρηκτική δυναμική, οι κραυγές της χορωδίας, οι μουσικοί συμβολισμοί, οι φανφάρες, οι τρίλλιες στις τρομπέτες, το δέος, το πάθος καθώς και τα μελοδραματικά στοιχεία. Παράδειγμα: *Les deux journées* του L. cherubini (1800, υλικό του *Fidelio*).⁹

Γενικά, στη Γαλλία, στην εποχή της Επανάστασης, με την ανάληψη της εξουσίας από τον όχλο, οτιδήποτε είχε σχέση με την πατρωνεία των ευγενών (και η μουσική που παραγόταν με τη διαδικασία αυτή) σταμάτησε να υπάρχει. Η μουσική ζωή άρχισε να ξανασχηματίζεται από την εποχή του Διευθυντηρίου. Εν των μεταξύ, οι συνθέτες εισέρχονταν στη διαδικασία της πολιτικής προπαγάνδας της επαναστατικής κυβέρνησης. Έπρεπε να οργανώσει μαζικές χορωδίες και να συνέσει ύμνους και τραγούδια που δίδασκαν το λαό ποια ήταν η σωστή επαναστατική θέση <στρατευμένη τέχνη>. Πολλοί συνθέτες ασχολήθηκαν με αυτό, όπως οι Jean-Francois Le Sueur (1760-1837), Luigi Cherubini (1760-1842), Charles-Simon Catel (1773-1830), Adrien Boieldieu (1775-1834), and Etienne-Nicolas Mehul (1763-1817). Ο πιο σημαντικός από όλους ήταν ίσως ο Francois-Joseph Gossec, ο οποίος τιμωρήθηκε από τους Βασιλείς μετά την Παλινόρθωση των Βουρβώνων το 1814.¹⁰

3.13.2 Πιανίστες - Συνθέτες

Περί το 1800 περιζήτητοι είναι οι πιανίστες βιρτουόζοι-συνθέτες, που συμβαδίζουν με την οριστική εγκατάλειψη του τσέμπαλου και την άνοδο της δημοφιλίας του πιάνου. Τα έργα τους επηρέασαν καθοριστικά την πιανιστική αισθητική και τεχνική της εποχής. Johann Franz Xaver Sterkel (1750-1817), Leopold Kozeluch, Joseph Wolf (1773-1812), Joseph Gelinek (1758-1825), Daniel Steibelt (1765— 1823), Johann Baptist Cramer (1771-1858), και πολλοί άλλοι. Η νεότερη γενιά, που εντάσσεται πιο πολύ στο ρομαντικό κίνημα, περιλαμβάνει ονόματα όπως ο John Field (1782-1837) και ο Johann Nepomuk Hummel (1778-1837). Οι δύο πιο σημαντικοί συνθέτες μουσικής για πιάνο της περιόδου πάντως είναι οι Jan Ladislav Dussek και Muzio Clementi.

Οι σονάτες της περιόδου γράφονται είτε για διδακτικούς και εμπορικούς (για το αυξανόμενο κοινό του αστικού ερασιτεχνισμού) είτε για δεξιοτεχνικούς σκοπούς, δηλαδή για δική τους χρήση. Και

⁹ Ατλας 381

¹⁰ Downs 344 κ.ε.

στις δύο όμως περιπτώσεις έχουν ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά. Οι διατάσεις όλων των μερών μεγαλώνουν, ο αριθμός των μερών επίσης, με τις τετραμερείς σονάτες να γίνονται ο κανόνας για τα έργα με σκοπό τη δεξιοτεχνία. Με το μέγεθος των διαστάσεων, η ομοιογενής υφή των έργων του Haydn και Mozart δίνουν τη θέση τους σε μια δομή που βασίζεται στη διαστρωμάτωση, και ορίζεται από τα μελωδικά στοιχεία σε εναλλαγή με περάσματα και δεξιοτεχνικά τμήματα (γρήγορες κλίμακες και αρπισμοί). Τα μορφολογικά όρια απλοποιούνται, και η μορφή της σονάτας αποτελείται από ένα εκτεταμένο μελωδικό τμήμα στην τονική, που οδηγεί σε ένα μετατροπικό τμήμα με γρήγορες νότες που εκμεταλλεύεται μια πιανιστική φιγούρα, και κτίζεται συχνά γύρω από ένα ρυθμικό μοτίβο που προέρχεται από τη βασική θεματική μελωδία. Με την εγκαθίδρυση της νέας τονικότητας, ο συνθέτης πρέπει να μαζέψει πάλι όλη τη λυρική του έμπνευση για να δημιουργήσει μια νέα μελωδία, συγκρίσιμη με την πρώτη, που με τη σειρά της ακολουθείται από δεξιοτεχνικά περάσματα που μας οδηγούν στο καταληκτικό θέμα. Το τελευταίο μπορεί να είναι *cantabile*, συνηθέστατα μάλιστα προέρχεται από την πρώτη μελωδία, ή να είναι ένας συνδυασμός μελωδίας και δεξιοτεχνίας.

Αυτό το σχήμα ισχύει και για το κοντσέρτο και για το κουαρτέτο στο κλείσιμο του 18^{ου} αιώνα. Παρήγαγε μουσική πολύ όμορφη, περιείχε όμως ένα θεμελιώδες λάθος, ότι δηλαδή ξεχώριζε τη φόρμα από το περιεχόμενο και έβλεπε τη δομή απλώς ως ένα δοχείο, μέσα στο οποίο μπορούσαν να χωρέσουν οποιαδήποτε στοιχεία σε μια συγκεκριμένη σειρά. Οι ελάχιστον συνθέτες της περιόδου ήταν υποχρεωμένοι να βασίζονται σε μοντέλα και στη μουσική που προέκυψε με τον τρόπο αυτό διακρίνονται στερεότυπα σχήματα, τα οποία οδήγησαν συνθέτες όπως ο Berlioz και ο Schumann, να πιστεύουν ότι αυτή είναι η ουσία της Κλασικής μουσικής (δηλ. τα στερεότυπα σχήματα) Με άλλες λέξεις, ο ρομαντισμός βασίζεται εν πολλοίς σε μια παρανόηση του κλασικού.¹¹

Την ίδια εποχή κατέστη πολύ δημοφιλής και η φόρμα των παραλλαγών. Και αυτή βασιζόταν σε μια προϋπάρχουσα μελωδία, που ήταν γνωστή στο ακροατήριο. Όσο περίπλοκες και δύσκολες τεχνικά κι αν ήταν, οι παραλλαγές είναι στη βάση τους μια απλή υπόθεση. Ο συνθέτης δεν είχε παρά να προσθέσει δεξιοτεχνικές φιγούρες σε ένα δεδομένο αρμονικό μπάσο. Η ανάπτυξη του νέου πιάνου και της δεξιοτεχνικής τεχνικής που προέκυψε από την αξιοποίησή του, παρείχε τεράστιες δυνατότητες στολισμού μιας δεδομένης μελωδίας. Για το λόγο αυτό η μουσική αυτή έγινε πολύ δημοφιλής, διότι έδινε ένα όχημα στον ερασιτέχνη συνθέτη και στον ερασιτέχνη βιρτουόζο να αξιοποιήσει τις γνώσεις του με εύκολο τρόπο, αλλά και την ευχαρίστηση στο ακροατήριο να αναγνωρίσει ένα γνωστό του τραγούδι, παρόλες τις παραλλάξεις στις οποίες αυτό υποβαλλόταν.¹²

3.13.3 Μουσική Δωματίου

Οι ελάχιστον συνθέτες, χωρίς να μπορούν να προσφέρουν το ίδιο εκφραστικό εύρος με τους κλασικούς, έχουν τη δυνατότητα με το ίδιο μέσο να διασκεδάσουν το κοινό τους χωρίς να θέτουν υψηλές απαιτήσεις ούτε στους εκτελεστές ούτε στους ακροατές. Πολλά κουαρτέτα υπογραμμίζουν το πρωτείο της μελωδίας, χρησιμοποιώντας γνωστά λαϊκά τραγούδια. Υπάρχουν αρκετά κουαρτέτα με πολλά μέρη που έχουν γραφτεί πάνω στις πιο δημοφιλείς οπερατικές άριες της εποχής. Και εκτός αυτών, υπήρχαν μεταγραφές ολόκληρων συμφωνιών, οπερών και ορατορίων. Κανένα άλλο μέσο δεν προσφερόταν περισσότερο και δεν ήταν τόσο κατάλληλο και για τον ανέμελο ερασιτέχνη και για τον σπουδασμένο, απαιτητικό και γεμάτο φαντασία καλλιτέχνη.¹³

Από τους σημαντικότερους συνθέτες της εποχής, με ιδιαίτερη προσφορά στη μουσική δωματίου είναι ο βιολοντσελίστας Luigi Boccherini (1743-1805). Τα έργα του διαθέτουν μια ευλύγιστη μελωδία και ωραία ηχηρότητα και δεξιοτεχνία. Είναι πάντα αναγνωρίσιμα. Είναι πρωτότυπος και μοντέρνος για την εποχή του και φαίνεται να μην ακολουθεί κανένα πρότυπο. Διατήρησε το ψηλό επίπεδο της

¹¹ Downs 361-362

¹² Downs 368

¹³ Downs 374

προσφοράς του σε όλη τη διάρκεια της ζωής του. Επέδρασε πολύ στον Μότσαρτ, ενώ τα κουαρτέτα του είναι συγκρίσιμα με του Χάουδν, χωρίς να φαίνεται ότι γνώριζε ο ένας το έργο του άλλου. Το είδος του κουιντέτου εγχόρδων (έγραψε 125 τέτοια έργα) είναι δική του δημιουργία, κατά το μεγαλύτερο μέρος με δύο βιολοντσέλα και όχι με δύο βιόλες. Πολύ γνωστό είναι επίσης το κοντσέρτο για βιολοντσέλο.¹⁴

¹⁴ Rummenh ller 34 κ.ε.

Σημειώματα

Σημείωμα Ιστορικού Εκδόσεων Έργου

Το παρόν έργο αποτελεί την έκδοση 1.0

Σημείωμα Αναφοράς

Copyright Εθνικών και Καποδιστριακών Πανεπιστημίων Αθηνών, Νικόλαος Μαλιάρας, 2015. Νικόλαος Μαλιάρας. «Συνοπτική Ιστορία της Ευρωπαϊκής Μουσικής. Κλασική Περίοδος». Έκδοση: 1.0. Αθήνα 2015. Διαθέσιμο από τη δικτυακή διεύθυνση: <http://opencourses.uoa.gr/courses/MUSIC100/>.

Σημείωμα Αδειοδότησης

Το παρόν υλικό διατίθεται με τους όρους της άδειας χρήσης Creative Commons Αναφορά, Μη Εμπορική Χρήση Παρόμοια Διανομή 4.0 [1] ή μεταγενέστερη, Διεθνής Έκδοση. Εξαιρούνται τα αυτοτελή έργα τρίτων π.χ. φωτογραφίες, διαγράμματα κ.λ.π., τα οποία εμπεριέχονται σε αυτό και τα οποία αναφέρονται μαζί με τους όρους χρήσης τους στο «Σημείωμα Χρήσης Έργων Τρίτων».



[1] <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Ως **Μη Εμπορική** ορίζεται η χρήση:

- που δεν περιλαμβάνει άμεσο ή έμμεσο οικονομικό όφελος από την χρήση του έργου, για το διανομέα του έργου και αδειοδόχο
- που δεν περιλαμβάνει οικονομική συναλλαγή ως προϋπόθεση για τη χρήση ή πρόσβαση στο έργο
- που δεν προσπορίζει στο διανομέα του έργου και αδειοδόχο έμμεσο οικονομικό όφελος (π.χ. διαφημίσεις) από την προβολή του έργου σε διαδικτυακό τόπο

Ο δικαιούχος μπορεί να παρέχει στον αδειοδόχο ξεχωριστή άδεια να χρησιμοποιεί το έργο για εμπορική χρήση, εφόσον αυτό του ζητηθεί.

Διατήρηση Σημειωμάτων

- Οποιαδήποτε αναπαραγωγή ή διασκευή του υλικού θα πρέπει να συμπεριλαμβάνει:
- το Σημείωμα Αναφοράς
- το Σημείωμα Αδειοδότησης
- τη δήλωση Διατήρησης Σημειωμάτων
- το Σημείωμα Χρήσης Έργων Τρίτων (εφόσον υπάρχει)

μαζί με τους συνοδευόμενους υπερσυνδέσμους.

Σημείωμα Χρήσης Έργων Τρίτων

Το Έργο αυτό δεν κάνει χρήση των ακόλουθων έργων

Χρηματοδότηση

- Το παρόν εκπαιδευτικό υλικό έχει αναπτυχθεί στο πλαίσιο του εκπαιδευτικού έργου του διδάσκοντα.
- Το έργο «**Ανοικτά Ακαδημαϊκά Μαθήματα στο Πανεπιστήμιο Αθηνών**» έχει χρηματοδοτήσει μόνο τη αναδιαμόρφωση του εκπαιδευτικού υλικού.
- Το έργο υλοποιείται στο πλαίσιο του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Εκπαίδευση και Δια Βίου Μάθηση» και συγχρηματοδοτείται από την Ευρωπαϊκή Ένωση (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο) και από εθνικούς πόρους.

