



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ  
Εθνικό και Καποδιστριακό  
Πανεπιστήμιο Αθηνών

---

## Μουσική Ανάλυση

Ενότητα: Το Μπαρόκ και η Μουσική Ρητορική

Νικόλαος Μαλιάρας

Τμήμα Μουσικών Σπουδών

---

## Περιεχόμενα

|     |   |   |
|-----|---|---|
| 2.  | Το Μπαρόκ και η Μουσική Ρητορική.....                             | 3 |
| 2.1 | Τα ρητορικά σχήματα.....  | 4 |
| 2.2 | Η Affektenlehre.....  | 6 |
| 2.3 | Συναισθηματική ενότητα .....                                      | 6 |
| 2.4 | S. Towneley Worthstone, Το Υπόβαθρο της Όπερας στη Βενετία: ..... | 8 |
| 2.5 | Ο Nicolaus Harnoncourt, εξ άλλου διατυπώνει:.....                 | 9 |

## Η γέννηση της αναλυτικής σκέψης

Η αναλυτική σκέψη γεννήθηκε ταυτόχρονα με την επιθυμία των μουσικών να μελετήσουν και να κατανοήσουν τη μουσική με τους δικούς της όρους και προϋποθέσεις και **όχι με τα δεκανίκια άλλων τεχνών ή επιστημών**. Αντικείμενό της λοιπόν είναι η μελέτη της μουσικής ως ενός φαινομένου καθαυτό και όχι μέσω εξωτερικών παραγόντων. Επιχειρείται να δοθεί απάντηση στο ερώτημα του πώς λειτουργεί η ίδια η μουσική, ποιοι είναι οι όροι και τα στοιχεία της. **Γίνεται προσπάθεια δηλαδή να βρεθεί η ταυτότητα της μουσικής και των στοιχείων που την αποτελούν και όχι να δοθούν απαντήσεις σε ερωτήματα αισθητικής αποτίμησης**.

Η κριτική και η αισθητική αποτίμηση, πάντως, πολλές φορές συγχύθηκαν με την ανάλυση στα πρωιμότερα στάδια της ανάπτυξής της, και μάλιστα στον 19<sup>ο</sup> αιώνα, όπου το ερώτημα «πώς λειτουργεί» η μουσική εγκαταλείφθηκε υπέρ του ερωτήματος «τι είναι εκείνο που καθιστά ένα έργο μεγάλο». Ίσως μάλιστα, μερικές από τις τεχνικές καθαρής ανάλυσης, που πρωτοεμφανίζονται ακριβώς στην αρχή του εικοστού αιώνα, να εμπεριέχουν το στοιχείο της αντίδρασης προς τη νοοτροπία αυτή του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Αποτέλεσμα αυτού ήταν να ακολουθήσουν, στην προσπάθειά τους να αποφύγουν τις αισθητικές αποτιμήσεις, ένα δρόμο άκρατου φορμαλισμού.

Όπως προαναφέραμε, η ανάλυση είναι η πεμπτουσία της μουσικολογίας. Η γνήσια αναλυτική σκέψη λοιπόν δεν μπορεί παρά να υφίσταται μόνο από την εποχή που υφίσταται και η μουσικολογία ως οργανωμένη επιστήμη, δηλαδή μετά τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Μέχρι τότε, η μουσική είχε πρακτικό χαρακτήρα και η διδασκαλία της αποσκοπούσε κυρίως στο να καταστήσει τους μουσικούς ικανούς για τα πρακτικά τους καθήκοντα. Στα πρακτικά αυτά καθήκοντα περιλαμβάνονταν και η σύνθεση.

**Τα πρώτα ψήγματα αναλυτικής σκέψης δεν περιέχονται σε θεωρητικά εγχειρίδια ανάλυσης, αφού τέτοια δεν υπήρχαν, αλλά σε εγχειρίδια πρακτικής διδασκαλίας της μουσικής και κυρίως της μουσικής σύνθεσης**. Με άλλα λόγια, οι πρώτοι αναλυτικοί όροι εξάγονται μέσα από τις οδηγίες των συντακτών τέτοιων θεωρητικών εγχειριδίων σύνθεσης, όπου γίνεται εκτενής λόγος για τα στοιχεία τα οποία πρέπει να αποτελούν ένα μουσικό έργο και για τον τρόπο που πρέπει να χρησιμοποιούνται. Από τη μελέτη των εγχειριδίων αυτών, ο μουσικολόγος είναι σε θέση να αντλήσει συμπεράσματα για τις πρώτες απόπειρες αναλυτικής σκέψης.

Σημασία για μας έχει το να μελετήσουμε, μέσα από την ιστορική εξέλιξη της αναλυτικής σκέψης, τον τρόπο διαμόρφωσης μερικών σημαντικών όρων και μεθόδων ή τον εντοπισμό μέσα στην πάροδο του χρόνου των στοιχείων εκείνων που αποτελούν μια σύνθεση. Αυτό άλλωστε μας βοηθεί να αντιληφθούμε και το γενικότερο αισθητικό ή πνευματικό περιβάλλον στο οποίο δημιούργησε ο συνθέτης.

## 2. Το Μπαρόκ και η Μουσική Ρητορική

Τα πρώτα δείγματα νεότερης αναλυτικής σκέψης εμφανίζονται σχεδόν ταυτόχρονα με την μεγάλη αλλαγή στην Ιστορία της Μουσικής, που συντελείται περί το 1600, δηλ. την εγκατάλειψη της πολυφωνικής και την επικράτηση της ομοφωνικής μουσικής. Η μουσική της σύγχρονης αλλά και της προγενέστερης εποχής (Μπαρόκ και Αναγέννηση) αντιμετωπίζεται σύμφωνα με το πνεύμα της εποχής, που πίστευε στον ευθύ παραλληλισμό της Μουσικής προς τη ρητορική. Το Μπαρόκ αντιλαμβάνεται την μουσική ως γλώσσα των ήχων, σε αντιστοιχία με τη **ρητορική** (Musica poetica). Αντίστοιχη είναι και η μέθοδος σύνθεσης.

## 2.1 Τα ρητορικά σχήματα

Η χρήση μουσικών σχημάτων για την καλύτερη έκφραση του περιεχομένου του κειμένου είναι φυσικά πάντοτε προσδεδωμένη στη μουσική, ήδη από τα θεωρητικά συγγράμματα των αρχαίων κλασικών (συναισθηματική διάθεση των τρόπων) και πάντως ήδη από το γρηγοριανό μέλος, αλλά σε μεγάλη έκταση τουλάχιστον από τις αρχές του 16ου αιώνα (μαδριγαλισμοί ή ζωγραφική με λέξεις του αναγεννησιακού μαδριγαλιού). Μόλις στην αρχή του 17ου αιώνα ο Μπουρμπίστερ εκτόνησε ένα σύστημα και μια λίστα τέτοιων σχημάτων. Οι γερμανοί κυρίως θεωρητικοί για ενάμιση αιώνα καλλιέργησαν αυτό το σύστημα (χωρίς όμως ποτέ να ενιαιοποιηθεί) και σε κάθε φιγούρα έδιναν ονόματα ελληνικά ή λατινικά. Οι θεωρητικοί του 17ου αιώνα φυσικά απέδιδαν τέτοιες τάσεις στους προγενεστέρους τους μουσικούς, δηλ. εκείνους της Αναγέννησης, κατονομάζοντας μάλιστα συνήθως τον Λάσσο ως τον κυριότερο τεχνίτη της μουσικής ρητορικής.<sup>1</sup>

Ας τονιστεί ότι η αντιστοίχιση αυτή μεταξύ ρητορικών και μουσικών σχημάτων δεν επεκτάθηκε στην περίοδο του Μπαρόκ σε δημιουργία κάποιας μορφής «ζωγραφικής με ήχους», αλλά παρέμεινε στο επίπεδο της *decoratio*, όπως ακριβώς συνέβαινε και στη ρητορική. Οι μουσικορητορικές φιγούρες υπήρχαν μόνο για να διακοσμήσουν και να επεξεργαστούν μια ήδη προϋπάρχουσα συναισθηματική αναπαράσταση και για να προσθέσουν δραματικούς τονισμούς στο συναισθηματικό περιεχόμενο, δηλαδή ακριβώς ως μέρος της επεξεργασίας.

Οι μουσικές φιγούρες αναπτύχθηκαν πολύ καθ' όλη τη διάρκεια του Μπαρόκ, εξηγήθηκαν και απαριθμήθηκαν από πολλούς, γερμανούς κυρίως, θεωρητικούς. Στο σύστημα αυτό δεν περιλαμβάνονταν μόνο σύντομα μελωδικά σχήματα, όπως νομίζουμε σήμερα, αλλά και άλλες συνήθειες συνθετικές διαδικασίες, όπως η επανάληψη μιας μελωδίας, η αντιστροφή της, η μεταφορά της σε άλλες νότες κλπ. Φυσικά, εμάς μας ενδιαφέρουν περισσότερο τα μουσικά σχήματα για να καταλάβουμε τη μουσική αντίληψη της εποχής, αλλά για ιστορικούς λόγους αναφέρονται και τα υπόλοιπα. Έτσι, διακρίνουμε σχήματα μελωδικής επανάληψης, σχήματα μίμησης με μορφή φούγκας, σχήματα που δημιουργούνται από διάφωνες δομές, φιγούρες διαστημάτων, σχήματα υποτύπωσης, ηχητικά σχήματα, σχήματα παύσεων κλπ.

Οι νεότεροι ερευνητές κωδικοποίησαν το σύστημα και απαρίθμησαν περίπου 160 τέτοιες φιγούρες ή διαδικασίες. Εντελώς παραδειγματικά αναφέρονται εδώ μερικά τέτοια σχήματα, που έχουν αντληθεί από διάφορους θεωρητικούς της εποχής (εξ ου και ενίοτε επαναλαμβάνονται οι ονομασίες):<sup>2</sup>

### α. Σχήματα μελωδικής επανάληψης

**Αναδίπλωση** = Η επανάληψη της μελωδίας του κλεισίματος ενός τμήματος στην αρχή του επόμενου τμήματος.

**Αναφορά** = Η επανάληψη μιας μελωδικής πρότασης σε διαφορετικές νότες και διαφορετικές φωνές

**Κλίμαξ ή Αύξησης** = Η επανάληψη μιας μελωδίας στην ίδια φωνή μια δεύτερη ψηλότερα

**Κλιμάκωση (Gradatio)** = Συνεχιζόμενη κλίμαξ σε αλυσίδα

<sup>1</sup> Στην περίοδο της Αναγέννησης αξιοποιείτο η έννοια του *explicatio textus*, του *affectus exprimere* και του *sensus textus exprimere*. Ο μεγάλος θεωρητικός του 16ου αιώνα, ο Zarlino (*Instituzioni harmoniche*, 1558), συνδέει τα συναισθήματα με τα μουσικά διαστήματα (εκείνα που δεν περιέχουν ημιτόνια εκφράζουν χαρά, φως, εκείνα με ημιτόνιο την λύπη, το σκότος.

<sup>2</sup> Βλ. πληρέστερο κατάλογο και σχετική βιβλιογραφία στο: G.J. Buelow, άρθρο «Rhetoric and Music», *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*

*Παρωνομασία* = Η επανάληψη μιας μουσικής ιδέας με τις ίδιες νότες, αλλά με τροποποιήσεις ή μετατροπές για έμφαση.

*Παλιλλογία* = Η επανάληψη μιας μουσικής ιδέας στις ίδιες νότες και στην ίδια φωνή.

*Πολύτοπον* = Η επανάληψη μιας μελωδικής ιδέας με τις ίδιες νότες, αλλά σε διαφορετική φωνή.

*Συνωνυμία* = Η επανάληψη μιας μελωδικής ιδέας με διαφορετικές νότες στην ίδια φωνή.

### **β. Σχήματα μίμησης με μορφή φούγκας**

*Αναφορά* = Μορφή φούγκας, όπου ένα θέμα δεν επαναλαμβάνεται σε όλα τα μέρη

*Αποκοπή* = Μίμηση στην οποία η επανάληψη ενός θέματος είναι ελλιπής σε κάποια φωνή

*Υπαλλαγή* = Μίμηση σε αντίθετη κίνηση

*Μετάληψις* = Φούγκα με δύο θέματα

### **γ. Σχήματα που δημιουργούνται από διάφωνες δομές**

*Cadentiae duriusculae* = Ασυνήθιστες διαφωνίες που εμφανίζονται πριν τις τελικές νότες της πτώσης.

*Έλλειψις* = Μη αναμενόμενη στροφή ενός αποσπάσματος που οδηγεί σε κανονική πτώση

*Ετερόληψις* = Η κίνηση με άλμα ή βηματισμό προς μια διαφωνία.

*Πλεονασμός* = Η συσσώρευση αρμονιών πριν την πτώση.

### **δ. Σχήματα διαστημάτων**

*Exclamatio* = Μελωδικό άλμα μικρής έκτης ή άλλου διαστήματος μεγαλύτερου της τρίτης.

*Interrogatio* = Μουσική ερώτηση. Μελωδικό τελείωμα μια δεύτερη ψηλότερα από την προηγούμενη νότα. Επίσης η Φρύγια πτώση.

*Παρρησία* = Λάθος αρμονική ή μελωδική σχέση, που προκαλεί έντονη διαφωνία, ιδίως το τρίτονο

*Παθοποιία* = Κίνηση σε ημιτόνια εκτός κλίμακας, για έκφραση θλίψης, φόβου, τρόμου κλπ.

### **ε. Σχήματα υποτύπωσης (εικονική αναπαράσταση των λέξεων)**

*Ανάβασις* = Κίνηση που ανταποκρίνεται στην έννοια της ανόδου

*Κατάβασις* = Το αντίθετο της αναβάσεως

Υπερβολή - Υποβολή = Μελωδική κίνηση που υπερβαίνει τα όρια του τρόπου είτε προς τα πάνω είτε προς τα κάτω.

### στ. Ηχητικά σχήματα ή σχήματα παύσεων

*Αντίθετον* = Μουσική αντίθεση που εκφράζει αντίθετες καταστάσεις που εμφανίζονται ταυτόχρονα ή διαδοχικά.

*Mutatio toni* = ξαφνική αλλαγή τρόπου για εκφραστικούς λόγους.

*Νόημα* = Ομοφωνικό τμήμα, συνήθως σύμφωνο, που παρεμβάλλεται για έμφαση του κειμένου.

*Διακοπή (Abruptio)* = Γενική παύση εκεί που δεν αναμένεται

*Suspiratio* = Διακοπή της μελωδίας με παύσεις για εκφραστικούς λόγους.

## 2.2 Η Affektenlehre

Επέκταση τούτων ήταν η Affektenlehre, όπου κάποιοι γενικότεροι μουσικοί χαρακτήρες ή διαθέσεις (και όχι επιμέρους μουσικορητορικά σχήματα) χρησιμοποιούνται ως τυπικά σχήματα και συλιζαρισμένοι τρόποι συμπεριφοράς των χαρακτήρων ενός έργου και αντίστοιχης αντίληψης αυτών των τρόπων συμπεριφοράς από το κοινό.

Οι στερεότυποι αυτοί χαρακτήρες δεν εκπροσωπούν μια γνωστοποίηση μιας υποκειμενικής συναισθηματικής στιγμής του συνθέτη αλλά μια **αντικειμενική απεικόνιση γενικών συναισθημάτων**. Και αυτή η απεικόνιση δεν δίνεται με νατουραλιστικό τρόπο, αλλά ιδεοποιημένη, σε ιδεατή μορφή.

Για να επιτευχθεί ο στόχος αυτός, ο συνθέτης προσχεδίαζε τον συναισθηματικό κόσμο που θα περιεχόταν σε κάθε έργο και αναμενόταν από τον ακροατή να διαγνώσει τα ίδια συναισθήματα στη σημασία της μουσικής, εξαιτίας ακριβώς του συλιζαρίματος που υπήρχε. Το ύφος, οι φόρμες και οι συνθετικές τεχνικές του Μπαρόκ, επομένως, ήταν πάντα το αποτέλεσμα της λογικής των συναισθημάτων (Affekte). Αυτό είναι κάτι εντελώς διαφορετικό από την πρακτική του 19ου αιώνα, που επίσης βασίζεται στην διέγερση συναισθημάτων, αλλά αυτό γίνεται από την αυθόρμητη δημιουργικότητα του συνθέτη και βασίζεται επίσης στην αυθόρμητη αντίδραση του ακροατή.

## 2.3 Συναισθηματική ενότητα

Ο κυριότερος αισθητικός σκοπός της εποχής του Μπαρόκ ήταν να επιτευχθεί η υφολογική ενότητα ενός έργου μέσα από αφηρημένα και συλιζαρισμένα συναισθηματικά σχήματα, που ονομάστηκαν Affekte (Affektenlehre). Μετά το 1600, η αναπαράσταση τέτοιων συναισθημάτων απέβη μια αισθητική ανάγκη των συνθετών. Αν και ήταν ευκολότερο αυτό στην μουσική με λόγο, ωστόσο ο στόχος παρέμενε ο ίδιος και στη μουσική την οργανική.

Κατά τη διάρκεια του 17ου και του πρώτου μισού του 18ου αιώνα, κάθε σύντομη σύνθεση ή κάθε μέρος μιας ευρύτερης σύνθεσης εξέφραζαν ένα μεμονωμένο συναίσθημα. Συναισθηματικές μεταπτώσεις δεν υπήρχαν. Έτσι επιτυγχανόταν μια λογική ενότητα, που επιβαλλόταν σε όλα τα στοιχεία της σύνθεσης από το συλιζαρισμένο συναίσθημα. Αυτό έρχεται σε πλήρη συμφωνία με την

αρχή της μελωδικής εξέλιξης και της προέλευσης όλου του μουσικού υλικού μιας σύνθεσης από μια και μόνη μουσική ιδέα (Fortspinnungsprinzip), σε αντίθεση με την «ασυνέχεια» του κλασικισμού.

Οι συνθέτες προσπαθούν να βρουν εκείνες τις νότες, μοτίβα, φράσεις, τομές, πτώσεις, μέρη κλπ. που εκφράζουν λέξεις, φράσεις, συναισθήματα. Έτσι σταθεροποιούνται διάφρα στερεότυπα, που χρησιμοποιούνται ως εκφραστικά μέσα. Βασικά ισχύει π.χ. ότι το συναισθηματικό περιβάλλον της χαράς παρουσιάζεται μέσα από μείζονες τονικότητες, γρήγορο τέμπο, κυρίως σύμφωνες συνηχήσεις και μεγάλα διαστήματα, υψηλή και λαμπερή ηχητική θέση. Αντιθέτως, το συναισθηματικό περιβάλλον της λύπης παρουσιάζεται με ελάσσονες τονικότητες, συχνές διαφωνίες και καθυστερήσεις, χρωματικές κινήσεις, στενά διαστήματα, αργό τέμπο και μεσαία ή χαμηλή ηχητική θέση. Φυσικά, μέσα στα πλαίσια αυτά, δημιουργούνται και άλλα μελωδικά ή αρμονικά σχήματα, που εξειδικεύουν τα συναισθήματα.

Μέσα στη μουσική του Μπαρόκ υπάρχουν, εκτός των ανωτέρω, πολλά κρυμμένα σύμβολα λογοκρατίας, όπως η συμβολική των αριθμών, η λειτουργική αρμονία, η μορφολογική δομή, η αντίστιξη με τους κανόνες της κ.α. Με τη βοήθεια αυτών των σχημάτων μελοποιούνται τα κείμενα, αλλά και ερμηνεύεται η μουσική. Επίσης, οι τονικότητες, οι ρυθμικές αγωγές, ο μείζων ή ελάσσων τρόπος, τα ηχοχρώματα, τα μουσικά όργανα, εκφράζουν συναισθήματα και καταστάσεις.

Κατά τους θεωρητικούς της εποχής λοιπόν, τους **Burmeister<sup>3</sup> (1606)** και **Lippius<sup>4</sup> (1612)**, η εξέταση ενός έργου πρέπει, υπό το πνεύμα που αναφέρθηκε, να δίνει βάρος στα εξής στοιχεία: τον τρόπο ή την τονικότητα, την αντιστικτική επεξεργασία, το ποιοτικό επίπεδο και την αντιστοίχιση των τμημάτων του έργου σε συγκεκριμένα συναισθήματα.

Ο **Joachim Burmeister (1564-1629)**, μιλώντας για τους τρόπους, διαφωνούσε με την άποψη ότι η επιλογή του τρόπου είναι αποφασιστικός παράγων για την έκφραση συγκεκριμένων συναισθημάτων (αντίληψη που, σε συνέχεια της αρχαιοελληνικής, υπήρχε ήδη στην Αναγέννηση). Γι' αυτόν, ο χαρακτήρας ενός τρόπου βασίζεται στον τρόπο με τον οποίο οι βασικές του νότες περιβάλλονται από τόνους και ημιτόνια. Οι καλοί συνθέτες πάντως μπορούν να παρουσιάσουν οποιοδήποτε συναίσθημα με οποιονδήποτε τρόπο. Ο Μπουρμπίστερ προσπάθησε να διαμορφώσει ένα δόγμα μουσικορητορικών σχημάτων και να μέσω αυτού να αντιληφθεί αφηρημένα τα μέσα μουσικής διακόσμησης και έμφασης στο μουσικό κείμενο, όπως ακριβώς οι ρητορικές φιγούρες είναι τα καλλιτεχνικά μέσα του ρήτορα να αποκλίνει από τη συνηθισμένη ομιλία. Τα πέντε βήματα εξέτασης μιας σύνθεσης που ακολουθούσε είναι, με τις λατινικές τους ονομασίες:

- Modi inquisitio,
- Generis modulaminum,
- Antiphonorum indigatio,
- Qualitatis consideratio,
- Resolutio carminis in affectiones, sive periodos.

Ενώ η θεωρία του 16ου αιώνα συμπεριλάμβανε στα μέσα της σύνθεσης μόνο τις πτώσεις, τη μίμηση, τις συγκοπές και τις διαφωνίες, ο Μπ. Προσπάθησε, με τα μοτέτα του Λάσσο (π.χ. το *in me transierunt*), να απαριθμήσει και κατονομάσει όλες τις ειδικές μουσικές λεπτομέρειες και όλες τις παρεκκλίσεις από την κανονική μουσική γλώσσα, οι οποίες κατά την άποψή του ενυπήρχαν στο ομοφωνικό *genus humile*.

<sup>3</sup> J. Burmeister, *Musica poetica*, Rostock 1606.

<sup>4</sup> J. Lippius, *Synopsis musicae novae*, Strasbourg 1612.

Για να υπογραμμίσει την αναλογική σχέση μεταξύ ρητορικής και μουσικής, χρησιμοποίησε ορολογία της ρητορικής, αλλά στις περισσότερες περιπτώσεις, ο ρητορικός όρος δεν διευκρίνιζε με σαφήνεια το αντίστοιχο μουσικό περιεχόμενο. Πάντως ο ορισμός που έδινε στο μουσικό σχήμα είχε σχέση με τον παραδοσιακό ορισμό του ρητορικού σχήματος. Τόσο στα ρητορικά όσο και στα μουσικά σχήματα, πρέπει να υπάρξει μια παρέκκλιση από τα συνηθισμένα και αναμενόμενα, έτσι ώστε ο ακροατής να το αντιληφθεί ως ιδιαίτερο σχήμα. Μια απότομη παρέκκλιση έπρεπε πάντως να δικαιολογείται από το κείμενο, διαφορετικά απαγορευόταν διότι προσέβαλλε το αυτί. Στην πρώτη έκδοση της μουσικής θεωρίας του (1599), ο Μπ. Περιέγραψε 22 τέτοια μουσικά σχήματα, στην Τρίτη (1606) 27. Τα περισσότερα από τα παραδείγματα που χρησιμοποιεί προέρχονται από τον Λάσσο. Με βάση τις ανωτέρω θεωρίες προχώρησε σε αναλύσεις έργων, δίνοντας μια σημαντική ώθηση στη γερμανική μουσική θεωρία του 17ου και του 18ου αιώνα.

Όπως ο Μπουρμπίστερ δέκα χρόνια νωρίτερα, ο **Johannes Lippius (1585-1612)** θεώρησε τη σύνθεση στο επίπεδο της ρητορικής τέχνης. Το κείμενο είναι ο θεμελιώδης παράγων πάνω στον οποίο χτίζεται μια σύνθεση και κάθε φωνή, που συντίθεται πάνω από το βάσιμο, πρέπει να εκφράζει το συναίσθημα των λόγων. Ο συνθέτης είναι δύο ειδών: απλές ή στολισμένες. Στις δεύτερες ο συνθέτης χρησιμοποιεί στολίσματα όπως ο καλός ρήτορας, για να διαμορφώσει την αρμονική ρητορική του σύμφωνα με τις περιστάσεις και τα πρόσωπα που περιγράφει, τον χώρο και τον χρόνο, έτσι ώστε να πετύχει τους στόχους του.

Ένας από τους σημαντικότερους θεωρητικούς του Μπαρόκ, ο **Johann Mattheson<sup>5</sup> (1739)**, παραλληλίζει επίσης τη μουσική σύνθεση με τη ρητορική και την χωρίζει σε τμήματα, τα οποία έχουν πλήρη αντιστοιχία προς τα μέρη ενός τυπικού ρητορικού λόγου:

- Εισαγωγή (Exordium - ξεκίνημα)
- Αφήγηση (Narratio - αναφορά, διήγηση)
- Πρόταση (Propositio - περιεχόμενο και στόχος του λόγου)
- Ομολογία (Confutatio - διάλυση και παραμερισμός των αντιθέσεων)
- Επιβεβαίωση (Confirmatio - ενίσχυση της επιχειρηματολογίας)
- Επίλογος (Peroratio - έξοδος)

Στο κυριότερο θεωρητικό του έργο, τον Capellmeister προβαίνει σε μια μακρά ανάλυση του συναισθήματος στη μουσική και σημειώνει: *«Κάθε τι που συμβαίνει στη μουσική χωρίς συγκεκριμένο και αξιόλογο συναισθηματικό περιεχόμενο είναι ένα τίποτε, δεν κάνει τίποτε και δεν σημαίνει τίποτε»*. Από τον Μάτεσον προέρχεται η μοναδική ενιαία συστηματική περιγραφή της θεωρίας των συναισθημάτων που υπάρχει από την εποχή του Μπαρόκ.

Παραθέτουμε εδώ δύο σύγχρονα κείμενα, που φωτίζουν αρκετά τον τρόπο με τον οποίο λειτουργούσε και γινόταν αντιληπτή η μουσική στην εποχή του Μπαρόκ.

## 2.4 S. Towneley Worthstone, Το Υπόβαθρο της Όπερας στη Βενετία:<sup>6</sup>

111. Ο ρεαλισμός ήταν ένα βασικό χαρακτηριστικό της βενετσιάνικης σχολής. Το στοιχείο αυτό ξεκινούσε από τους πρώτους συνθέτες της και επιβίωνε χάρη στην πνευματική στάση της εποχής. Υπήρχε όμως σαφής διαφορά ανάμεσα στους μαδριγαλιστές του 16ου αιώνα και στους μονωδιστές

<sup>5</sup> J. Mattheson, Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739.

<sup>6</sup> S. Towneley Worthstone, Το Υπόβαθρο της Όπερας στη Βενετία, στο: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (εκδ.), Κλ. Μοντεβέρντι, Επιστροφή του Οδυσσέα, Οκτ. 1998, Αθήνα 1998, 103-115.



του επόμενου. Οι πρώτοι μεταχειρίζονταν διαρκώς μεθόδους γεμάτες ζωντάνια για να εικονογραφήσουν κάθε λέξη, ενώ για τους δεύτερους σημασία είχε η διάθεση του έργου στο σύνολό του. Λόγος ύπαρξης των τεχνών ήταν να συγκινούν την ψυχή παίζοντας με τις διάφορες διαθέσεις ή συναισθήματα, αντίληψη που έδινε δυνατότητες για μεγαλύτερη ανάπτυξη απ' ό,τι η απλή μεταγραφή λέξεων σε μουσική. Η ίδια αντίληψη οδήγησε τελικά στη διάκριση του ηχοχρώματος των διαφόρων οργάνων και της ειδικής επίδρασης που ασκούσε το καθένα από αυτά στον ακροατή, στοιχείο που το είχαν επισημάνει ήδη οι αρχαίοι Έλληνες (...) Παρότι η διάκριση αυτή έγινε στο τέλος του 17ου αιώνα, στη γενική ιστορία της μουσικής αποτελεί ένα πρώιμο παράδειγμα αξιολόγησης του ηχοχρώματος. (...) 112. Νέα τεχνική που αποσκοπεί στην απεικόνιση των διεργασιών που γίνονται στη φαντασία ενός χαρακτήρα ή των αντιδράσεών του σε συγκεκριμένες περιστάσεις μιας πλοκής με τη βοήθεια του καινοφανούς χειρισμού της διαφωνίας στη μουσική γραφή.

113. Ακολουθώντας την έντονη παραλληλία ομιλίας και τραγουδιού, οι θεωρητικοί της μουσικής διαμόρφωσαν σταθερά σχήματα ανάλογα με τα σχήματα της ρητορικής. Γύρω στα μέσα του αιώνα τα τυποποιημένα πρότυπα άρχισαν να παίζουν μεγάλο ρόλο στην τεχνική της σύνθεσης. Τα εγχειρίδια της εποχής πραγματεύονταν διάφορες λύσεις όπως η αναστροφή, η μείωση, η μίμηση και οι εξωμουσικές ιδέες, δηλαδή αφηρημένες έννοιες που άρμοζαν στις αφηρημένες έννοιες της εποχής. Έτσι, ο συνθέτης μπορούσε να μεταδώσει τις ιδέες του με συνοπτική και διαυγή μορφή, που επιδεχόταν ορθολογική ερμηνεία. Αργότερα, η πνευματική σημασία αυτών των μουσικών σχημάτων βρήκε τον διαπρεπέστερο εκφραστή της στο πρόσωπο του Γ.Σ. Μπαχ. Την ψυχή τη συγκινούσαν τα συναισθήματα, τα οποία παρουσιάζονταν στη μουσική μέσω ενός τυποποιημένου συνθετικού σχήματος. Ο Κασίινη εξηγεί με ποιόν τρόπο προσπάθησε «να μιμηθεί το νόημα των λέξεων, επιλέγοντας συγχορδίες πότε περισσότερο και πότε λιγότερο συναισθηματικές, ανάλογα με το συναίσθημα που εκφράζανε». Αλλά τα σχήματα αυτά δεν ήταν απολύτως καθορισμένα. Το ίδιο σχήμα, ανάλογα με το μουσικό του περιεχόμενο, μπορούσε να αποδώσει διαφορετικά συναισθήματα και το νόημά του εξαρτιόταν συχνά από τον τίτλο που συνόδευε το κομμάτι και αποτελούσε μια βάση για τη μουσική ανάπτυξη, μια αφηρημένη έννοια που γινόταν συγκεκριμένη χάρη στη μουσική. (...) Καθώς η οπερική φόρμα αποκρυσταλλωνόταν σε ρετσιτατίβο και άρια <ναπολιτάνικη όπερα>, η εξάρτηση της εξωμουσικής ιδέας από τα τεχνικά σχήματα γινόταν εξαιρετικά σαφής. (...) (114) Η συμβολική ερμηνεία που συνδυάζουμε σήμερα με τα έργα του Μπαχ υπήρχε ήδη, σε λιγότερο ανεπτυγμένη μορφή, στα έργα του βενετσιάνικου θεάτρου. Καθώς εξελισσόταν η άρια, ο ποιητής έκανε τον κάθε στίχο παραλλαγή ενός βασικού συναισθήματος ή, στην εμβρυακή μορφή της άριας ντα κάππο, κατόρθωνε να παρουσιάσει τα δύο μέρη σαν διαφορετικές όψεις της αρχικής συναισθηματικής διάθεσης. Η όπερα, χάρη στην ικανότητά της να υλοποιεί αυτό το οποίο στην ποίηση αναγκαστικά απλώς υποβάλλεται, αποδείχτηκε σαν συνδυασμός το ιδανικό μέσο για τα καλλιτεχνικά ιδεώδη του 17ου αιώνα.

## 2.5 Ο Nicolaus Harnoncourt, εξ άλλου διατυπώνει:<sup>7</sup>

75. (...) Η όπερα σέρια, για μεγάλο χρονικό διάστημα, αποτελούσε την κύρια μορφή του μουσικού θεάτρου (...) Για μένα, η παλιά όπερα σέρια παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, γιατί ακριβώς μοιράζει τα χαρακτηριστικά της ανθρώπινης προσωπικότητας σε περισσότερα πρόσωπα. Έτσι μια άρια που μιλάει για εκδίκηση, μιλάει για εκδίκηση και μόνον. Σε κάθε όπερα υπάρχει πάντοτε μια άρια που εκφράζει θυμό, ένα ντουέτο που εκφράζει το ερωτικό πάθος κτλ. Όλα αυτά αποτελούν μέρος μιας δεδομένης κατάστασης. Ο λιμπρετίστας έπαιξε το ρόλο του, δεν ήταν όμως υποχρεωμένος να

<sup>7</sup> Ο Nicolaus Harnoncourt, για τη Μεγαλοψυχία του Τίτου (συνέντευξη στην Μ. Zander, στο: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (εκδ), Κύκλος «Ο Μότσαρτ στη Βιέννη», 1994-95, Αθήνα 1994, 75κε.

πρωτοτυπήσει, γιατί το σημαντικό ήταν αυτό που έκανε ο συνθέτης μέσα απ' αυτήν την κατάσταση. Επίσης, η όπερα σέρια είχε τη δυνατότητα να χρησιμοποιεί επ' άπειρον το ίδιο λιμπρέτο, γιατί αυτό που είχε σημασία ήταν να βγουν στη σκηνή τα μεγάλα ανθρώπινα συναισθήματα, η ποικιλία των συγκινήσεων και τα ανθρώπινα «πάθη». Κι αυτά είναι αιώνια.

76. (...) Η ζήλια και η εκδίκηση, για την όπερα μπαρόκ, είναι ξεκάθαρα και μονοσήμαντα πράγματα. Θα λέγαμε ότι μόνον το άθροισμα των παθών των διαφορετικών προσώπων μπορεί να σχηματίσει μια «ολοκληρωμένη προσωπικότητα» <στυλιζάρισμα των συναισθημάτων και απόδοσή τους, μονοσήμαντα, με ξεχωριστούς χαρακτήρες>. Κάθε πρόσωπο αποτελεί μέρος της ανθρώπινης προσωπικότητας.

# 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. «Μουσική Ανάλυση. Το Μπαρόκ και η Μουσική Ρητορική». Έκδοση: 1.0. Αθήνα 2015. Διαθέσιμο από τη δικτυακή διεύθυνση: <http://opencourses.uoa.gr/courses/MUSIC1/>

## 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.

## 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.



Ευρωπαϊκή Ένωση  
Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ  
ΕΙΔΙΚΗ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ

Με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης

