



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικό και Καποδιστριακό
Πανεπιστήμιο Αθηνών

Ιστορία της Μουσικής

Ενότητα: Προκλασική Περίοδος

Νικόλαος Μαλιάρας

Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Περιεχόμενα

2. Προκλασική Περίοδος.....	3
2.1 Το πνεύμα του διαφωτισμού και της επιστροφής στη φύση	3
2.1.1 Ύφος και χαρακτηριστικά.....	4
2.1.2 Το Stile galante.....	4
2.1.3 Το Empfindsamer Stil και το Sturm und Drang.....	5
2.1.4 Άλλα χαρακτηριστικά της μουσικής στην Προκλασική Περίοδο	6
2.1.5 Η Όπερα.....	8
2.1.6 Επιβιώσεις της Ναπολιτάνικης όπερας του Μπαρόκ -Ειδολογικά, χαρακτηριστικά	8
2.1.7 Η θέση της όπερας στην κοινωνία	9
2.2 Η Όπερα Μπούφα.....	10
2.2.1 Συνθέτες της opera buffa (άτλας).....	11
2.2.2 Γαλλική όπερα: Grand opera	12
2.2.3 Η διαμάχη των μπουφόνων.....	12
2.3 Η Μεταρρύθμιση του Γκλουκ	13
2.3.1 Ορατόριο	14
2.4 Η Μουσική για Όργανα	14
2.4.1 Ορχήστρα.....	15
2.4.2 Η Συμφωνία.....	15
2.5 Μουσική για Πληκτροφόρα	18
2.5.1 Το πιάνο.....	18

2. Προκλασική Περίοδος

2.1 Το πνεύμα του διαφωτισμού και της επιστροφής στη φύση

Ο 18ος αιώνας είναι μια πολύ σημαντική περίοδος στην πολιτιστική ιστορία της Ευρώπης, διότι σημαίνει την οριστική αποδέσμευση του πνευματικού και κοινωνικού ανθρώπου από τα δεσμά της θεοκρατίας. Οι διεργασίες που αναπτύχθηκαν στη διάρκεια του, οφείλονταν στις ιδέες κυρίως των Γάλλων πνευματικών ανθρώπων και φιλοσόφων της περιόδου και οδήγησαν στην διάσπαση της παλαιάς κοινωνικής και πολιτικής καθεστηκυίας τάξεως του φεουδαρχισμού και σε μια νέα αντίληψη της τιμής, της ελευθερίας, της ανθρώπινης αξιοπρέπειας και της ευτυχίας.

Ο άνθρωπος απομακρύνεται από τις παραδεδομένες αξίες στην πίστη προς το Θεό και αναζητεί τα αίτια της παρουσίας του στον κόσμο όχι μόνο στη θρησκευτική πίστη ("πίστευε και μη ερεύνα", μια παράδοση που προέρχεται από μια μεσαιωνική αντίληψη), αλλά και στην επιστημονική έρευνα, που διεξάγεται μέσω του ανθρωπίνου πνεύματος και της λογικής. Ο άνθρωπος κατάλαβε ότι η γη δεν ήταν το κέντρο του σύμπαντος, αλλά μόνο ένα ελάχιστο μέρος του, και ότι ο κόσμος μπορεί να εξηγηθεί πολύ καλύτερα με τη λογική σκέψη και την επιστήμη, παρά με την πίστη στο μύθο και τη θρησκεία. Η Ανθρωπότητα επιζητεί την πρόοδο που θα βασίζεται στα νέα ιδανικά του ορθολογισμού, της γνώσης, της κυριαρχίας της λογικής και της επιστήμης. Η άποψη ότι ο άνθρωπος, με τη βοήθεια της λογικής και της κριτικής του ικανότητας, επιτυγχάνει την αυτοτέλεια και την ολοκλήρωση διατυπώνεται και από τον αντιπροσωπευτικότερο φιλόσοφο της εποχής, τον Immanuel Kant.

Με τις πνευματικές αυτές διεργασίες, γίνεται σταδιακά αντιληπτό, ότι οι ικανότητες και η αξία του ανθρώπου δεν μπορούν να ταυτίζονται προς την υψηλή ή χαμηλή καταγωγή του, αλλά ότι είναι άσχετες προς αυτήν. Όλοι οι άνθρωποι γεννιούνται ίσοι απέναντι του Θεού και ότι η θέση που καταλαμβάνει ο καθένας μέσα στην κοινωνία, τα προνόμια και τα δικαιώματα που απορρέουν από αυτήν, δεν μπορούν να εξαρτώνται από τίποτε άλλο, παρά από τις ικανότητες, την αξία και τη μόρφωσή του. Ο Διαφωτισμός δηλαδή οδηγεί στην ανατροπή της παλαιάς τάξης και σε μια νέα αντίληψη περί αξίας, ελευθερίας και ευτυχίας του ανθρώπου. Τη θέση του αυλικού πολιτισμού με κέντρα την εκκλησία και το παλάτι καταλαμβάνει όλο και περισσότερο ο αστικός πολιτισμός με την ιδιωτική κατοικία, τα σαλόνια, τα καφεποτεία, τις αίθουσες συναυλιών και τα θέατρα ως χώρους μουσικής και καλλιτεχνικής έκφρασης.

Τα σπουδαία πολιτικά γεγονότα του τέλους του 18ου αιώνα είναι το αποτέλεσμα των πνευματικών διεργασιών που προηγήθηκαν:

- Η Αμερικανική Επανάσταση του 1776 με την διακήρυξη των Δικαιωμάτων του Ανθρώπου,
- Η Γαλλική Επανάσταση του 1789 και το αίτημα για την κατάργηση της δουλείας.

Από την αντίληψη ότι όλοι οι άνθρωποι είναι ίσοι απορρέει και ότι η τέχνη, και συγκεκριμένα η μουσική, πρέπει να είναι έτσι φτιαγμένη, ώστε να απευθύνεται σε όλους και να γίνεται δύναμι κατανοητή από όλους. Το αίτημα των καιρών είναι ακόμη η επιστροφή στη φύση, στη φυσική κατάσταση και ελευθερία του ανθρώπου, και αντίστοιχα, η επιστροφή της τέχνης κοντά στον απλό καθημερινό άνθρωπο, η ικανοποίηση των δικών του αισθητικών απαιτήσεων και όχι μόνον εκείνων των ανωτέρων στρωμάτων της κοινωνίας. Έτσι, σταδιακά οδηγούμαστε σε απλοποίηση των εκφραστικών μέσων, σε αναζήτηση της απλότητας της συναισθηματικής έκφρασης, σε απόρριψη των περίπλοκων εκφραστικών μέσων του Μπαρόκ, ακόμα και σε ένα συνειδητό "πρωτογονισμό", που ανταποκρίνεται στην αισθητική του απλού ανθρώπου. Τα πιο άμεσα αντιληπτά στοιχεία της μουσικής, η μελωδία και ο ρυθμός, παίρνουν την πρωτοκαθεδρία έναντι άλλων στοιχείων, όπως η πυκνότητα της αρμονίας και η πολυφωνική δομή, γιατί αυτό ακριβώς ανταποκρίνεται στη νέα

αισθητική της εποχής. Από τη μελωδία και το ρυθμό ξεκινάει η διαμόρφωση όλων των άλλων στοιχείων μιας σύνθεσης.

Στην αρχή της κλασικορομαντικής περιόδου βρίσκεται μια αποφασιστική βούληση για απλοποίηση όλων των μορφών και των υφών, μια συνειδητή ρήξη με τις υψηλές συνθετικές τεχνικές του φθίνοντος Μπαρόκ. Πρόκειται για μια συνειδητή στροφή προς ένα "πρωτογονισμό", τέτοιο που η μουσική ιστορία δεν έχει ξαναζήσει. Οι σύγχρονοι του Μπαχ μέμφονταν τη μουσική του για "υπερβολικά έντεχνη και μπερδεμένη", και ότι συσκοτίζει την φυσική ομορφιά, πράγμα το οποίο ήταν ήδη φανερό στους προοδευτικούς συνθέτες της γενιάς του Μπάχ, όπως Georg Philipp Telemann, Christoph Graupner, Johann David Heinichen, αλλά και Georg Friedrich Händel). Γι' αυτούς η μουσική και αισθητική αυτή αντίληψη ήταν πεπαλαιωμένη, και αναζητούσαν την αμεσότητα της συναισθηματικής έκφρασης με τα κατά το δυνατόν απλούστερα και λιτότερα μέσα. Το αίτημα ήταν η πλήρης ρήξη και η διαρκής απόρριψη των παλαιών ειδών, μορφών και υφών και η εκθρόνιση της λογικής προς όφελος της καρδιάς, ώστε να ανεγερθεί ένα παραμυθένιο μουσικό παλάτι λιτής και εγκάρδιας ομορφιάς.

Ήδη στη γενιά του Μπαχ, τα πνεύματα είχαν διαχωριστεί, υπό την ηγεσία της Ιταλίας και δευτερευόντως της Γαλλίας. Ένα μέρος των συνθετών παρέμενε στην αισθητική και τι νοοτροπία του Μπαρόκ, ενώ οι άλλοι υλοποιούσαν με αποφασιστικότητα την αλλαγή. Το σημαντικότερο στοιχείο ίσως είναι η αναβάθμιση της Μελωδίας σε κεντρικό, βασικό και πρωταρχικό στοιχείο της μουσικής σύνθεσης και η προώθησή της στην πρώτη γραμμή. Για πρώτη φορά στην ιστορία, τον αποφασιστικό ρόλο στην αισθητική του έργου δεν παίζει η συνύπαρξη των κατά το μάλλον ή ήττον ισότιμων φωνών στη δομή της σύνθεσης, αλλά η χωρίς όρια κυριαρχία της μελωδίας, η οποία συνοδεύεται από μια πολύ απλή υποδομή, η οποία μπορεί και να λείπει. Η μελωδία δεν σκιάζεται από αντιστιχτικές ή συμπληρωματικές (concertante) φωνές.¹

2.1.1 Ύφος και χαρακτηριστικά²

Τα όσα αναφέρονται πιο πάνω αποτελούν για όλες τις εκφάνσεις της ζωής μια εξελικτική διαδικασία και δεν πρέπει να θεωρηθεί ότι μεταλλάσσονται από τη μια στιγμή στην άλλη. Ολόκληρος ο χαρακτήρας της Προκλασικής περιόδου είναι μεταβατικός. Στην περίοδο 1730 ως 1780 περίπου, συνυπάρχουν ταυτόχρονα στοιχεία του παλαιού και του νέου. Θα το διατυπώναμε ως ένα "όχι ακόμα" και ένα ταυτόχρονο "όχι πια".

Παρατηρείται μια μίξη αυτού που παραμένει και συνεχίζεται από παλιά, με το νέο. Οι κρίσιμες λέξεις, που χρησιμοποιούνται για την περίοδο αυτή δανεισμένες από την ιστορία της τέχνης ή τη λογοτεχνία, είναι: Rococo, stile galante, Empfindsamkeit, Sturm und Drang. Η πρώτη από αυτές, η λ. Rococo" δηλώνει ταυτόχρονα συνέχιση ή ειδική μορφή του Μπαρόκ, αλλά και κριτική στάση εναντίον του. Πρόκειται για ένα είδος διακοσμητικού ύφους που εκφράζει τον ύστερο φεουδαρχικό απολυταρχισμό και θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως "τέχνη των ηγεμόνων".

2.1.2 Το Stile galante

Ο όρος stile galante δηλώνει, παρόμοια με το rococo, μια αισθητική αντίληψη που θεωρεί το Μπαρόκ δύσκολο, προσπονητό και υπερβολικά λόγιο. Ως λόγιο την εποχή εκείνη θεωρείται η πολυφωνική δομή, όπως στις φούγκες, τους κανόνες, τη μίμηση, τις συνθέσεις δηλ. που κατ'εξοχήν καλλιεργεί το Μπαρόκ. Στο λόγιο, όλες οι φωνές συμμετέχουν σχεδόν ισότιμα στη διαμόρφωση της σύνθεσης και στα μουσικά συμβαίνοντα, πράγμα που, κατά την αντίληψη αυτή, περιορίζει τη ρέουσα μελωδία, την

¹ Epochen 235 κ.ε., 246

² Rummenholler, Vorklassik 13κ.ε.. περιληπτική μετάφραση με παρεμβάσεις

χωρίς περιορισμούς έκφραση και την παρουσίαση του συναισθήματος. Το *stile galante* είναι περισσότερο ένας τρόπος γραφής και λιγότερο μια χρονικά οριοθετημένη ιστορική περίοδος. Καλλιιεργείται ως *ελεύθερη γραφή*, ιδίως για τσέμπαλο και μουσική δωματίου (Couperin, D. Scarlatti, Telemann). Ευχάριστο, εύληπτο και ψυχαγωγικό, κομψό, μοδάτο και καλόγουστο, απευθύνεται αρχικά περισσότερο σε ευγενείς ερασιτέχνες παρά σε ειδικούς, προτιμά να δίνει έμφαση στη μελωδία με χαλαρή συνοδεία χωρίς καθορισμένο αριθμό φωνών, τις εύκολα κατανοητές μορφές (χοροί).

Το *stile galante* στόχευε στην ποιότητα της χάρης, που θα ανταποκρινόταν στον μανιερίστικο τρόπο ζωής του 18^{ου} αιώνα. Παρέμεινε μια τέχνη της επιφάνειας, της εμφάνισης. Αντανακλούσε το φως και εμπόδιζε την σε βάθος εισχώρησή του. Δεν μπορούσε να αποφύγει συναισθηματικό περιεχόμενο, αλλά το εύρος αυτού του περιεχομένου περιοριζόταν στα συναισθήματα εκείνα που μπορούσαν εύκολα να παρουσιαστούν στο κοινό και που ήταν της μόδας. Εκκινούντο μεταξύ του ήπια μελαγχολικού μέχρι το λαμπερό και επιδεικτικό, αλλά απέφευγαν το τραγικό, το δυσάρεστο, αυτό που σοκάρει ή το γελοίο.³

2.1.3 Το *Empfindsamer Stil* και το *Sturm und Drang*

Ως εξέλιξη του *stile galante* προς την κατεύθυνση της μεγαλύτερης έμφασης στο συναισθηματικό περιεχόμενο της μουσικής πρέπει να θεωρηθεί η Αισθηματικότητα ή Συναισθηματικότητα, η *Empfindsamkeit*, που μπορεί να θεωρηθεί η πρώτη γνήσια έκφραση της τέχνης της ανερχόμενης αστικής τάξης. Το συναισθηματικό ύφος αντιπαραθέτει στο στερεότυπο αίσθημα και το υπερβολικό και ενίοτε προσποιητό πάθος του Μπαρόκ την άμεση έκφραση του προσωπικού συναισθήματος. Η κατεξοχήν τέχνη της *Empfindsamkeit* είναι η μουσική, διότι έχει τη δυνατότητα να κινεί διάθεση και συναίσθημα χωρίς τη χρήση λόγου και λογικής. Να εκφράζει το πολιτιστικό αίσθημα του αστού. Το όργανο της *Empfindsamkeit*, που μπορεί καλύτερα να αποδώσει στην εποχή τη μουσική της γλώσσα και την ψυχική της έκφραση, είναι το πιάνο.

Η *Empfindsamkeit* προέρχεται από την ιστορία της λογοτεχνίας και είναι πολύ δηλωτικός όρος για τις κυρίως αστικές τάξεις της εποχής. Για τη μουσική αυτός ο όρος είναι απόλυτα κατανοητός, αφού όλοι οι πρακτικοί και οι θεωρητικοί μουσικοί μιλούν διαρκώς για την ανάγκη, η μουσική να εκφράζει το συναίσθημα και ότι η μουσική είναι το κατεξοχήν μέσο της *Empfindsamkeit*. Μια από τις περιπτώσεις είναι η μελοποίηση ποιημάτων ανάλογου ύφους (*empfindsam*).

Στη μουσική της *Empfindsamkeit*, η μελωδική εκφραστικότητα αντικαθιστά τα νωχελικά στολίδια του Rococo. Εμφέ όπως οι μελωδικές φιγούρες στεναγμού, οι εναλλαγές μεταξύ μείζονος και ελάσσονος (γενικά ισχύει εδώ η προτίμηση στον ελάσσονα τρόπο), και οι απομακρυσμένες τονικότητες, εισάγουν νέες συναισθηματικές και φανταστικές τάσεις. Τα ίδια τα μουσικά θέματα είναι γεμάτα εσωτερική ένταση. Παρατηρούμε επίσης συχνά οι συγκοπές στη συνοδεία, δραματικά σταματήματα και παύσεις, ακρότητες της δυναμικής και αρμονική πυκνότητα μεγαλύτερη από το *stile galante*. Χρησιμοποιούνται επίσης συχνά τονικότητες με πολλές αλλοιώσεις, έντονο χρωματικό στοιχείο στην αρμονία και απρόσμενες και μακρινές μετατροπές. Η μουσική αυτή είναι σε μεγάλο βαθμό υποκειμενική.

Το συναισθηματικό ύφος δεν σκόπευε ποτέ στο πλατύ ακροατήριο της μόδας, όπως το *stile galante*. Για να εκφραστεί πλήρως χρειαζόταν συνθέτες με εξαιρετικό ταλέντο και εκπαίδευση, ενώ η εκτίμησή του χρειαζόταν κοινό με ένα συγκεκριμένο επίπεδο καλής γνώσης και αισθητηρίου. Ήταν προσωπικό, υποκειμενικό ύφος, εκκεντρικό, με γωνιώδεις μελωδίες και με περίπλοκες επερείσεις, με

³ Downs 65

ρυθμικά χάσματα στα οποία οι μετρικές περιπλοκότητες έδιναν διαφορετική έμφαση σε παρόμοιες μουσικές φράσεις. Το μόνο σίγουρο να συμβεί ήταν το απρόσμενο.⁴

Εξαιτίας αυτών των ιδιοτήτων, το ύφος αυτό δεν ήταν κατάλληλο για κάθε περίπτωση και για κάθε περιβάλλον, ούτε για κάθε μέσον και κάθε λειτουργία. Τα είδη μουσικής που σχετίζονταν με κάποια κοινωνική περίπτωση, όπως η όπερα, η συμφωνία ή η εκκλησία, αν και δοκίμασαν κατά καιρούς αυτό το ύφος, πολύ σπάνια επέτρεπαν να υπάρχει η συγκέντρωση στο μουσικό περιεχόμενο που απαιτούσε το συναισθηματικό ύφος. Επειδή το ύφος αυτό μιλάει σε πολύ προσωπικό τόνο, το κατάλληλο μέσο για να καλλιεργηθεί είναι η σονάτα και οι άλλες φόρμες για σόλο πιάνο. Και επειδή η γλώσσα του είναι τόσο δυνατή, η επίδρασή του φαίνεται περισσότερο στο έργο των βιεννέζων κλασικών του τέλους του αιώνα, όπου το ύφος φθάνει στην υψηλότερη ισχύ του.

Εάν το συναίσθημα σημαίνει αρετή και αν τα δάκρυα σημαίνουν συναίσθημα, τότε ο καλύτερος τρόπος να δείξουμε αρετή είναι να ξεσπάμε σε δάκρυα οποιοδήποτε αυτό είναι δυνατόν. Αυτό, πολύ σχηματικά, είναι το ιδανικό του κινήματος του *Sturm und Drang*, που προέρχεται από τη λογοτεχνία και πήρε το όνομά του από ένα ομώνυμο θεατρικό έργο του Maximilian Klinger (1752-1831). Το πιο γνωστό και αντιπροσωπευτικό του κινήματος έργο είναι ο *Βέρθερος* του Goethe, το 1774.⁵

Ο όρος *Sturm und Drang*, που χρησιμοποιείται συχνά μαζί με τον όρο *Empfindsamkeit* είναι γενικότερος και δεν αναφέρεται μόνο στην ιστορία της λογοτεχνίας. Λόγος για το ύφος αυτό γίνεται κυρίως στην περίοδο 1760-1780 και γίνεται αντιληπτός ως έκφραση του βιωματικού συναισθήματος του καλλιτέχνη. Έτσι λειτουργεί ως ένα είδος συμπλήρωσης και ταυτόχρονα διαφορετικής όψης της *Empfindsamkeit*. Σε αντίθεση με την μετριοπαθή αστική στάση, το *Sturm und Drang* εκφράζει την επαναστατική πλευρά της κοινωνίας, την ατμόσφαιρα προετοιμασίας της Γαλλικής Επανάστασης εναντίον τις απολυταρχικής τυραννίας, αλλά και εναντίον της μετριοπάθειας της αστικής τάξης.

Με το ύφος του *Sturm und Drang*, η μουσική εκφράζει έντονα συναισθήματα και έντονες μεταπτώσεις. Έτσι, το *Sturm und Drang* μπορεί να ιδωθεί ως προετοιμασία για το κλασικό, αλλά ταυτόχρονα και ως προετοιμασία για το ρομαντικό. Ο Schiller και ο Goethe, που στις αρχές της σταδιοδρομίας τους ήταν εκπρόσωποι αυτής της τάσης, καταστάλαξαν στη γαλήνη του κλασικού. Όμως πολλοί ρομαντικοί ποιητές προέρχονται επίσης από τον *Sturm und Drang*. Η διαφορά μεταξύ *Sturm und Drang* και Ρομαντισμού είναι ότι το πρώτο δίνει ελεύθερη έκφραση στο συναίσθημα, ενώ ο ρομαντισμός διοχετεύει έντεχνα τα συναισθήματα αυτά και τα διαμορφώνει σε έργο τέχνης. Ο κυριότερος εκπρόσωπος του μουσικού *Sturm und Drang*, που εκφέρεται κυρίως μέσω της μουσικής για πληκτροφόρο, είναι ο Carl Philipp Emanuel Bach (1714-88), ο σημαντικότερος γιος του J.S. Bach και τσεμπαλίστας του Φρειδερίκου Β' στο Βερολίνο.

Το *stile galante* κατατάσσεται στα πρώτα στάδια του κλασικού ύφους. Σαφής διαχωρισμός μεταξύ αυτού και του *Empfindamer Stil* δεν υπάρχει. Αυτό που ονομάζεται *Empfindamer Stil* δεν είναι τίποτε άλλο από ένας μεγαλύτερος τονισμός των συναισθηματικών και εκφραστικών στοιχείων του *stile galante*. Ενώ αυτό που ονομάζουμε *Sturm und Drang* είναι μια βραχύβια κίνηση, που από το συναισθηματικό-ειδυλλιακό προχωρεί προς τη σφαίρα των μεγάλων παθών, πριν όλα αυτά διαμορφωθούν στην πανανθρώπινη γλώσσα του κλασικισμού.⁶

2.1.4 Άλλα χαρακτηριστικά της μουσικής στην Προκλασική Περίοδο

Πολύ νωρίς διαμορφώνεται ένας βασικός νόμος της περιόδου, που κυριάρχησε στην κλασική και τη ρομαντική περίοδο. Αυτό συνδυάζεται με την περιοδικότητα του μέτρου και τις ρυθμικές

⁴ Downs 60

⁵ Downs 117 κ.ε.

⁶ EPOCHEN 255

διαφοροποιήσεις που προκαλούν ρυθμική διαφοροποίηση και ποικιλία. Σε γενικές γραμμές, το ύστερο Μπαρόκ στις κύριες φόρμες του (φούγκες, ριτσερκάρε, αλλά και σονάτες, άριες, χορικά κλπ) δεν γνωρίζει ή συνειδητά αποφεύγει τις κανονικά επανερχόμενες περιοδικές μορφές. Ακόμη και στις μορφές όπου η περιοδικότητα είναι εντελώς αναμενόμενη και υπαρκτή (όπως κυρίως οι χορευτικές μορφές), οι συνθέτες του μπαρόκ προσπαθούν να κρύψουν τα όρια της περιοδικότητας με το να επιμηκύνουν τις περιόδους, να τοποθετούν τις πτώσεις σε μη κανονικά σημεία και γενικά να κάνουν ό,τι μπορούν για να μην επιτρέψουν την εμφάνιση μιας κανονικότητας. Αυτό φαίνεται πολύ εύκολα στα έργα του Bach και του Händel.⁷

Αντίθετα, στις περισσότερες συνθέσεις ακόμα και της προκλασικής περιόδου, η απλότητα και η κανονικότητα αυτής της δομής ανάγεται σε νόμο (π.χ. συνθέτες όπως Platti, Rameau, Wagenseil, Hasse). Η περίοδος χωρίζεται κατά κανόνα σε τετράμετρες και οκτάμετρες μορφές, και ο χωρισμός αυτός είναι συνήθως τόσο απροκάλυπτος, ώστε να δημιουργείται η εντύπωση του σπασμένου, του τεθλασμένου, του κομμένου. Αυτό φαίνεται τόσο στα πρώιμα έργα του έργα του Mozart και Haydn, αλλά και σε έργα λιγότερο σημαντικών συνθετών της περιόδου. Η οκτάμετρη περίοδος ως κανονικότητα περνά φυσικά και στα θεωρητικά συγγράμματα της κυρίως κλασικής εποχής, όπως του H. Chr. Koch <1782-1793>).

- Η περιοδικότητα των μέτρων
- Ξεκάθαρες σχέσεις μεταξύ μέτρου, ταχύτητας, φράσεων και μοτίβων
- Σύντομες, σχεδόν συγκεκομμένες φράσεις
- Συχνές πτώσεις που καθόριζαν και μορφολογικά το μουσικό υλικό.
- Η διαφοροποιημένη ρυθμικότητα (σε αντίθεση με το Μπαρόκ)
- Απλότητα της περιοδικής δομής. Διαίρεση σε δίμετρα και τετράμετρα μοτίβα ο κανόνας
- Η τυποποίηση και η ομοιογένεια δίνουν τη θέση τους στην αντίθεση, ακόμα και σε επίπεδο φράσης (*ασυνέχεια* της γραφής).
- Εγκαταλείπονται το μπαρόκ συνεχές βάσιμο η πολύπλοκη αρμονία και η αντιστικτική πολυφωνία.
- Γίνεται κανόνας να δίνονται οδηγίες για το τέμπο και το ύφος
- Ηθελημένη απλότητα
- Ευθυμία, ευδιαθεσία. Προτίμηση του μείζονα
- Επίδραση της λαϊκής μουσικής
- Σύστημα αρμονίας του Rameau. Η αρμονία γίνεται το θεμέλιο της σύνθεσης
- Μελωδίες σύντομες, που αποτελούνται από μικρές φράσεις. Με τον καιρό, οι μελωδίες γίνονται πιο εκφραστικές και πιο χαρακτηριστικές (ευμνημόνευτες, με έντονη προσωπικότητα). Προετοιμάζεται το κλασικό ύφος

Η πορεία από το Rococo στο Sturm und Drang σημαίνει πάντως μια τεράστια σημασίας διαδικασία. Από την φεουδαρχική-απολυταρχική στην αστική τέχνη, από την γαλλοϊταλική παγκόσμια γλώσσα στις αρχές μιας γερμανοκεντρικής μουσικής, ή, για ολόκληρη την Ευρώπη, από τον απολυταρχικό διεθνισμό προς τον αστικό εθνικισμό, που θα κορυφωθεί τον 19^ο αιώνα με τις εθνικές σχολές. (Bedrich Smetana, Antonin Dvorak, Piotr Ilič čaikowskij, Modest Petrovič Mussorgskij, Edvard Grieg, Claude Debussy, Isaac Albeniz, Manuel de Falla, Giacomo Puccini κλπ).⁸

Από την πολυπλοκότητα της σύνθεσης του Μπαρόκ, ο δρόμος οδηγεί προς μια νέα, συναισθηματική απλότητα, από το τεχνητό στο φυσικό, από το λόγιο μέσω το galante στο πρωτότυπο και στο

⁷ Epochen 256

⁸ Rummenholler 26

ιδιοφυές. Έτσι, η προκλασική περίοδος προετοιμάζει τόσο τον βιεννέζικο κλασικισμό όσο και τον ρομαντισμό.

Η στροφή προς το κλασικό ύφος προετοιμάστηκε και τα στοιχεία της εν πολλοίς διαμορφώθηκαν από τους Ιταλούς (όπερα), αλλά και από τους βοημούς συνθέτες (συμφωνία, ορχήστρα) της περιόδου από περίπου το 1740 και μετά.

2.1.5 Η Όπερα

Η σοβαρή όπερα προετοιμάζει σε κάποιο βαθμό τη νέα μουσική αισθητική με έργα συνθετών όπως οι Attilio Ariosti, G. B. Bononcini, G. Fr. Händel, A. Caldara, J. A. Hasse, C. H. Graun κλπ. Ακόμη περισσότερο προχωρεί η κωμική όπερα και τα Intermezzi με τους Giovanni Battista Pergolesi, Leonardo Vinci κ.α. Όμως, από τη συμμετοχή της όπερας και των φωνητικών ειδών γενικότερα στην εξέλιξη, δεν πρέπει να αλλοιωθεί η πραγματική εικόνα. Η κλασικορομαντική περίοδος είναι η πρώτη και μεγαλύτερη περίοδος της οργανικής μουσικής, ενώ το έθνος που κυριαρχεί σχεδόν σε όλες της εκδηλώσεις της μουσικής και της εκπαίδευσης είναι το Γερμανικό.⁹

2.1.6 Επιβιώσεις της Ναπολιτάνικης όπερας του Μπαρόκ -Ειδολογικά, χαρακτηριστικά

Η νεαπολιτάνικη όπερα, μολοντί είναι είδος που ακμάζει στο Μπαρόκ, συνεχίζει να ζει και στην εποχή του προκλασικισμού και του κλασικισμού. **Η όπερα σέρια** βέβαια, που υλοποιεί τη λογική του Ιταλικού belcanto (τραγουδι που στόχο έχει την ανάδειξη των δεξιοτεχνικών προσόντων του τραγουδιστή) έχει ήδη εισέλθει στην περίοδο της παρακμής, παρόλο που συνεχίζει να καλλιεργείται. Θεωρείται πάντως αυτή την περίοδο ως το μουσικό είδος που αντιπροσωπεύει και ταιριάζει με την παλαιά τάξη πραγμάτων. Τα θέματά της είναι μυθολογικά, απόμακρα και αποξενωμένα από τη σύγχρονη πραγματικότητα. Οι δε ήρωες δεν είναι πραγματικοί άνθρωποι με τις ψυχικές αδυναμίες και τις φυσιολογικές συναισθηματικές μεταπτώσεις και συγκρούσεις, αλλά τύποι ανθρώπων. Αυτό συμβαίνει επειδή η σοβαρή όπερα είναι τέχνη που απευθύνεται πρωτίστως στα υψηλά στρώματα των ηγεμόνων και των ευγενών της κοινωνίας, στους οποίους παρουσιάζεται μια εξιδανικευμένη και αποστασιοποιημένη από τα πραγματικά προβλήματα κατάσταση των πραγμάτων. Οι λιμπρετίστες στοχεύουν συνήθως στην ταύτιση των ηρώων με προσωπικότητες της εποχής, και συνήθως με την μέσω των πρωταγωνιστών της όπερας εξύμνηση της προσωπικότητας και των αρετών του ηγεμόνα στην αυλή του οποίου θα παιζόταν η όπερα.

Το χαρακτηριστικό της ναπολιτάνικης όπερας του 18ου αιώνα είναι, όπως ξέρουμε, ο **δυναδισμός ρετσιτατίβου και άριας**.

Το **ρετσιτατίβο**, πολύ σημαντικό τμήμα του λιμπρέτου, δεν σημειώνεται αναλυτικά στην παρτιτούρα, εν μέρει μάλιστα αυτοσχεδιάζεται στη σκηνή (σέκκο, με συνοδεία από τσέμπαλο και βιολοντσέλλο). - Το **ρετσ.** σέκκο μελοποιεί το κείμενο σύμφωνα με καθορισμένους κανόνες και τυποποιημένα σχήματα, που ήταν γνωστά και στον λιμπρετίστα (ο Metastasio, ο μεγαλύτερος ποιητής λιμπρέτων του 18ου αιώνα έγραφε τα ρετσιτατίβο του τραγουδώντας στο τσέμπαλο): οι φράσεις του κειμένου χωρίζονται με παύσεις, οι τονισμένες συλλαβές συμπίπτουν με τα ισχυρά μέρη του μέτρου, ο αριθμός των συλλαβών καθορίζει τον αριθμό των φθόγγων, συχνή είναι η επανάληψη νότας και μικρά διαστήματα δείχνουν οικειότητα στο λόγο, ενώ οι φράσεις συνδέονται μελωδικά και αρμονικά μεταξύ τους. Στο ρετσιτατίβο διαδραματίζονται τα σημαντικά γεγονότα και οι διάλογοι του έργου.

Οι άριες αποτελούν τις λαμπρές στιγμές της όπερας. Είναι το κατάλληλο όχημα για την επίδειξη του ταλέντου του "σταρ" της εποχής, που ήταν ο τραγουδιστής όπερας. Οι **άριες** κλείνουν τις σκηνές, συχνά με παράλληλη αποχώρηση του τραγουδιστή· πάντα υπάρχει η πιθανότητα να επακολουθήσει χειροκρότημα και ίσως η επανάληψη της άριας (da capo). Η δραματική εξέλιξη έχει στις άριες

⁹ Epochen 248 κ.ε.

δευτερεύουσα σημασία. Είναι κατά κανόνα σολιστικές, αποδίδουν δηλαδή ένα μονόλογο του ήρωα, με βάση μια καθορισμένη ψυχική διάθεση, που εξωτερικεύει τα προσωπικά του συναισθήματα προς το ακροατήριο. Τα συναισθήματα αυτά είναι στερεότυπα, τυποποιημένα, εξιδανικευμένα, υπερβολικά και συνήθως μακριά από τα πραγματικά ανθρώπινα συναισθήματα. Ας σημειωθεί εδώ ότι όλες οι φωνές (και οι γυναικείες) τραγουδιόνταν συνήθως από άνδρες τραγουδιστές (καστράτους - ευνούχους), πράγμα που συνέβαλε ακόμη περισσότερο στην εξωπραγματική κατάσταση που παρουσίαζε η σοβαρή όπερα στο σύνολό της.

Μέλημα κύριο του συνθέτη ήταν η ικανοποίηση του ακροατηρίου, γι' αυτό η προσθήκες και οι αφαιρέσεις αριών ανάλογα με τα γούστα του ευγενούς κοινού και των τραγουδιστών ήταν στην ημερήσια διάταξη.¹⁰

2.1.7 Η θέση της όπερας στην κοινωνία¹¹

Οι παλιότερες όπερες ήταν σοβαρά έργα, που σκοπό είχαν να ικανοποιήσουν ένα μικρό ακροατήριο από άτομα ίδιας νοοτροπίας και γούστου. Στην αρχή του 18^{ου} αιώνα υπήρχαν δύο είδη όπερας, το ιταλικό και το γαλλικό. Το ιταλικό είχε κρυσταλλωθεί σε μια συμβατική μορφή τέχνης που δεν εξαρτιόταν από τη διαδοχή δραματικών επεισοδίων αλλά βασιζόταν πάνω στην εναλλαγή ρετσιτατίβου και άριας, ακολουθώντας μια σχεδόν στερεότυπη διαδοχή με βάση τους τύπους των φωνών (ανδρικές-γυναικείες, ψηλές, μεσαίες, χαμηλές). Για το λόγο αυτό, οι σοβαρές όπερες είχαν κατά κανόνα έξι πρωταγωνιστές, που οι φωνές τους ανταποκρίνονταν στις έξι (τρεις ανδρικές και τρεις γυναικείες) περιοχές της ανθρώπινης φωνής.

Το γαλλικό ύφος έδινε περισσότερη σημασία στην ανάπτυξη δραματικού περιεχομένου, περιείχε όμως στοιχεία μπαλέτου και μάσκας, που αντέβαιναν στη δημιουργία δραματικής ατμόσφαιρας.

Στην αρχή του 18^{ου} αιώνα, ο τύπος της όπερας που καθιερώθηκε από τα λιμπρέτα του Apostolo Zeno (1668-1750) ήταν ο εξής: Απέρριπτε κάθε παράκαμψη από το κεντρικό θέμα του δράματος ή οποιοδήποτε κωμικό επεισόδιο. Επίσης, μείωνε τον αριθμό των χαρακτήρων. Ο σκοπός ήταν να εκπληρώσει τη διδακτική αποστολή της τέχνης, για το σκοπό αυτό οι χαρακτήρες απλοποιούνται και γίνονται όχι πραγματικοί άνθρωποι, αλλά σύμβολα συγκεκριμένων ανθρώπινων αρετών ή ελαττωμάτων. Για τον ίδιο λόγο, η υπόθεση κινείται γύρω από χαρακτήρες ευγενείς, που υποχρεώνονται από τη Μοίρα να κάνουν την αδύνατη επιλογή μεταξύ αγάπης και καθήκοντος, ή μεταξύ του πατριωτισμού και της άνεσης, η μεταξύ της πίστης και της προσωπικής φιλοδοξίας. Αφού ο σκοπός της τέχνης είναι να διδάξει και αφού το δράμα διδάσκει ενθαρρύνοντας το ακροατήριο να μιμηθεί ό,τι είναι θαυμαστό και να απορρίψει ό,τι είναι ανόητο ή μη ευγενές, οι κύριοι χαρακτήρες, με τους οποίους επιδιώκεται η ταύτιση, είναι ευγενείς (βασιλείς, ηγεμόνες) ή ηρωικοί (πολεμιστές)

Τα χαρακτηριστικά αυτά των λιμπρέτων του Zeno αναπτύχθηκαν ακόμη περισσότερο από τον νεότερό του Pietro Metastasio (1698-1782), που είναι ο πιο σημαντικός λιμπρετίστας στην ιστορία της όπερας, του οποίου τα λιμπρέτα μελοποιούνταν το καθένα πολλές φορές (μέχρι 70!), μερικές φορές και απο τον ίδιο συνθέτη. Η τυποποίηση του Μεταστάζιο έφθασε στα άκρα. Η όπερα ήταν ήδη διαρθρωμένη σε ρετσιτατίβο και άρια. Η δομή όμως της υπόθεσης πλέον δεν καθορίζεται από τον τόπο και το δράμα, αλλά από τον αριθμό των χαρακτήρων που βρίσκονται επί σκηνής. Αν π.χ. ένα πρόσωπο αποχωρήσει, τότε οι παραμένοντες σχηματίζουν μια εντελώς νέα σκηνή, η οποία πάλι διαρκεί μόνο μέχρι την είσοδο ή την αποχώρηση ενός άλλου προσώπου. Ο κάθε χαρακτήρας λειτουργεί με τους υπόλοιπους μέσα στα πλαίσια του ρετσιτατίβου, δημιουργώντας μια δραματική κλιμάκωση, η οποία ολοκληρώνεται στην άρια, κατά την οποία ο τραγουδιστής απευθύνεται στο

¹⁰ Άτλας 373

¹¹ Downs 87 κ.ε.

ακροατήριο. Το χειροκρότημα που ακολουθεί λειτουργεί και ως αποφόρτιση της έντασης που έχει έντεχνα δημιουργηθεί.

Σημαντικοί συνθέτες όπερας σέρια της μεταβατικής περιόδου είναι οι Leo, Hasse, Jommelli, Porpora, Piccini, Pergolesi, Paisiello.

2.2 Η Όπερα Μπούφφα

Το ένα αποφασιστικό κτύπημα κατά του Μπαρόκ πραγματοποιήθηκε στην Ιταλία με το Ιντερμέτζι και την κωμική όπερα, αρχίζοντας περίπου από το 1730. Όμως ακόμη και η σοβαρή όπερα της ίδιας και της επόμενης εποχής δεν είναι πια καρπός του πνεύματος του Μπαρόκ, αλλά ένα μόρφωμα, με κλασικιστική απλούστευση που διατηρεί ακόμα το ύφος και τη φόρμα του μπαρόκ. Τα διάφορα στάδια μεταμόρφωσης και μεταλλαγής αυτού του είδους (της όπερας) μεταξύ 1740 και 1790 σχηματίζουν (μαζί με τη λειτουργία) μια από τις ισχυρότερες υφολογικές γέφυρες μεταξύ του Μπαρόκ και του Πρώιμου Κλασικισμού.¹²

Το είδος της όπερας που θα επιζήσει του Μπαρόκ και μάλιστα θα αναδειχθεί στο κυρίαρχο του κλασικισμού είναι η όπερα μπούφφα (κωμική όπερα). Η όπερα μπούφφα, που αναφερόταν, με ύφος εύληπτο, ελαφρό, ευχάριστο και αρεστό στο πλατύ κοινό, σε θέματα σύγχρονα, του καθημερινού βίου, ταίριαζε στο νέο ύφος που άρχισε να δημιουργείται μετά το τέλος του Μπαρόκ, και μπορούμε να πούμε ότι απετέλεσε "ατμομηχανή" προς το νέο ύφος.

Τα πρώτα στοιχεία όπερας μπούφφα εμφανίστηκαν στην σοβαρή όπερα, με την εισαγωγή κάποιων κωμικών στοιχείων (ή χαρακτήρων), που εισάγονται από τους λιμπρετίστες για να ικανοποιήσουν την επιθυμία του κοινού, σε περιπτώσεις που η σοβαρή όπερα παιζόταν σε δημόσια θέατρα (κάτι τέτοιο συμβαίνει στη Βενετία ήδη από τον 17ο αιώνα, αλλά όλο και συχνότερα από το 1720 και μετά) και εξαρτιόνταν από τις εισπράξεις των εισιτηρίων. Το γεγονός αυτό διέσπασε ήδη την συναισθηματική ενότητα που χαρακτήριζε την σοβαρή όπερα.

Από την εισαγωγή κωμικών στοιχείων στην ιταλική όπερα, οι χαρακτήρες που τα υλοποιούσαν ήταν πάντοτε μέλη των χαμηλών κοινωνικών στρωμάτων: υπηρέτες, χωρικοί, άξεστοι αστοί ή άτομα με σωματικές ή πνευματικές αδυναμίες προκαλούσαν το γέλιο. Η κωμική όπερα έπαιρνε τόσο μεγαλύτερη ανάπτυξη, όσο τα κωμικά στοιχεία αποβάλλονταν από τη σοβαρή.¹³

Ήδη το 1709 η πρώτη σειρά έργων κωμικής όπερας παίχτηκε στη Νάπολη, όπου υπήρχε μακρά οπερατική παράδοση. Στην υπόλοιπη Ιταλία, από το 1720 περίπου έχουμε την ανάπτυξη του σημαντικότερου προγόνου της κωμικής όπερας, του *intermezzo*. Αυτό χρησιμοποιεί στοιχεία που προέρχονται απευθείας από το θεατρικό είδος της *commedia dell'arte*, η οποία περιέχει χαρακτήρες κοντά στην καθημερινή ζωή, με τους οποίους το κοινό ήταν εύκολο να ταυτιστεί. Όμως και πάλι οι χαρακτήρες είναι στερεότυποι. Το *intermezzo* φτιάχνεται και αυτό από ρετσιτατίβα και άριες. Έχει συνήθως μόνο δύο χαρακτήρες, που τραγουδούν στις φυσικές φωνές τους (όχι καστράτοι), ενώ δεν συμμετείχαν οι ιδιότροποι καλλιτέχνες της σέρια και έτσι δεν υπήρχε και ανάγκη να γράφει ο συνθέτης επιτηδευμένη και δεξιολογική μουσική με στόχο να ικανοποιήσει τη ματαιοδοξία τους. Ούτε υπήρχε αυτή η στερεότυπη διαδοχή τύπων αριών και χαρακτήρων που υπήρχε στη σέρια. Σύντομα τα *intermezzi* χωρίστηκαν και παρουσιάζονταν ξεχωριστά από τη σέρια.

¹² Epochen 218

¹³ Downs 88 κ.ε.

Το επόμενο στάδιο ήταν η ναπολιτ. κωμωδία με μουσική, σε τοπική διάλεκτο, με αστικά, καθημερινά θέματα με χαρακτήρα φάρσας, με τύπους από την *commedia dell'arte* και παρώδηση της opera seria. Από αυτή την κωμωδία προκύπτει ένα νέο ναπολιτάνικο μπουφόνικο ύφος με πιο διάσημο έργο τη *Serva padrona* του Pergolesi (1732).¹⁴

Η κυρίως όπερα μπούφφα αναπτύσσει τα σύντομα αυτά είδη κατά το πρότυπο της τυπολογίας της σοβαρής όπερας, δίνοντας μεγάλη διάρκεια στα έργα και αυξάνοντας τους δύο ρόλους σε έξι, όπως στην όπερα σέρια. Οι πράξεις της όμως παραμένουν δύο, από τις δύο πράξεις που είχαν τα *intermezzi*, για να παίζονται στα δύο διαλείμματα μεταξύ των τριών πράξεων της όπερας σέρια.

Η opera buffa γίνεται από τα μέσα του αιώνα, μετά την πρώτη επιτυχία της *Serva padrona* του Pergolesi και κυρίως με τους Galuppi και Piccinni, η επικρατέστερη μορφή όπερας της κλασικής εποχής. Σημαντική είναι η συνεισφορά του Galuppi στην καθιέρωση και ανάπτυξη του finale της όπερας μπούφφα, που είναι ένα από τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά της (βλ. και παρακάτω). Η opera buffa ως *μουσ. κωμωδία* είναι συνδεδεμένη από τη φύση της με την προκλασική και κλασική μουσική. Φτάνει στο απόγειο της με τον Mozart και σβήνει περί το 1830/40 με τον Donizetti.

Το υλικό της opera buffa αντλείται από την καθημερινή ζωή (βλ. αν., υπηρέτης, κουρέας κ.ο.κ.), από κωμικό έως ιδιαίτερα αισθηματικό, αντίστοιχα με την *commedia dell'arte*. Η *commedia dell'arte* ήταν αυτοσχεδιαστικός τύπος κωμωδίας του 16ου αι. με χαρακτήρα φάρσας, στην οποία η ακολουθία των σκηνών και το περιεχόμενο ήταν καθορισμένα, τα επιμέρους όμως στοιχεία της παράστασης επαφίονταν στους ηθοποιούς, που συχνά αυτοσχεδίαζαν. Οι ρόλοι είναι τυποποιημένοι χαρακτήρες, που παίζονταν πάντα με την ίδια μάσκα και την ίδια ενδυμασία. Μερικοί από αυτούς ήταν ο *Pulcinella*, ο *Arlecchino*, οι *Pantalona* και *Brigheila*, η *Isabella* και η *Colombina*, ο *Capitano Spavento*, ο *Dottore* (γιατρός ή δικηγόρος) και κυρίως το ζευγάρι κύριος και υπηρέτης: *Magnifico* και *Zanni* (πρβλ. *Don Giovanni* και *Leporello* στον Mozart).¹⁵

Η opera buffa χρησιμοποιεί καθημερινή γλώσσα, και ως κωμικά στοιχεία συχνά τοπική διάλεκτο, με στοιχεία από άλλες γλώσσες (λατινικά), παραπομπές, παρωδίες, γρήγορη ομιλία, φταρνίσματα, χασμουρητά και τραυλίσματα.

2.2.1 Συνθέτες της opera buffa¹⁶ (άτλας)

- Leonardo Vinci (1690-1730), Νάπολη, *Lo cecato fauzo* (1719, σε ναπολιτ. διάλεκτο).
- Leonardo Leo (1694-1744), Νάπολη.
- Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), Νάπολη opera buffa *Lofrate 'nnammorato* (Νάπολη 1732, κωμωδία σε ναπολιτ. διάλεκτο), *La serva padrona* (Intermezzo, παρεμβολή στην opera seria του ιδίου *Il prigioniero superbo*, Νάπολη 1733, διεθνής επιτυχία, μ.ά. Παρίσι 1746 και 1752)· *Livietta e Tracollo* (Intermezzo στην opera seria *Adriano in Siria*, Νάπολη 1734).
- Baldassare Galuppi (1706-85), Βενετία, 1741 -43 Λονδίνο, από το 1748 αρχιμουσικός στον Αγ. Μάρκο στη Βενετία, 1765-68 στην Αγ. Πετρούπολη· συνεργασία με Goldoni στο *Il mondo della luna* (Βενετία 1750, μελοποιήθηκε από τους: Piccinni, Haydn, Paisiello), *Il filosofo dicampagna* (Βενετία 1754).
- Το βενετσ. στυλ του Galuppi είναι πιο ομοιογενές, και πιο κοντά στο Μπαρόκ, ενώ αυτό της νέας ναπολιτ. σχολής πιο χυμώδες και ευκίνητο:
- Niccolò Jommelli (1714-74), Νάπολη, μαθητής του Leo, μ.ά. στη Στουτγκάρδη 1753-68.

¹⁴ Άτλας 375

¹⁵ Άτλας 375

¹⁶ Άτλας, 377

- Niccolo Piccinni (1728-1800), Νάπολη, μαθητής του Leo *La cecchina ossia La buona figliuola* (Ρώμη 1760, κείμενο του Goldoni)/ *viaggiatori* (Νάπολη 1774)' από το 1776 στο Παρίσι
- Giovanni Paisiello (1740-1816), Νάπολη- *Il barbiere di Siviglia* (Πετρούπολη 1782), *La Molinara* (Νάπολη 1788), *Nina* (1789).
- Pasquale Anfossi (1727-97), Νάπολη, Ρώμη· *La finta giardiniera* (Ρώμη 1774).
- Domenico Cimarosa (1749-1801), Νάπολη, Βιέννη *Il matrimonio segreto* (Βιέννη 1792).

2.2.2 Γαλλική όπερα: Grand opera¹⁷

Περί τα μέσα του 18ου αι. η επίδραση της παλαιάς μεγάλης όπερας του ύφους του Lully, της *tragedie lyrique* και της *opera-ballet*, είναι ακόμα έντονη. Η Γαλλία αντιστέκεται στην ιταλ. *opera seria* που επικρατεί σε όλη την Ευρώπη (άρια *da capo* εμφανίζεται μόλις στις τελευταίες όπερες του Rameau) καθώς και στη νέα *opera buffa*. Το ύφος της γαλλικής όπερας είναι βαρύ, λόγιο, περίπλοκο, αφύσικο και με πολύ λίγη μελωδικότητα.

Όμως, τελικά, όπως και στην Ιταλία, παράλληλα με την *grand opera*, που εξέφραζε το *παλαιό απολυταρχικό καθεστώς*, εμφανίζεται το 1750 η δημοφιλής, αστική *Opera comique*, που χρησιμοποιεί επίκαιρα θέματα από την καθημερινή αστική και αγροτική ζωή. Στα κωμικά και σατιρικά προστίθενται αργότερα δραματικά, ακόμα και ρομαντικά στοιχεία. Η *opera comique* αποτελείται από διάλογους σε πρόζα και μουσική, κυρίως τραγούδια (*ariettes*).

2.2.3 Η διαμάχη των μπουφόνων¹⁸

Το 1752 μια σειρά παραστάσεων στο Παρίσι της *Serva padrona* του Pergolesi, από έναν ιταλ. κωμικό θίασο (*bouffons*), οδήγησε στη λεγ. *διαμάχη των μπουφόνων* (*querelle des buffons*) Το κλίμα που επικρατούσε στην αστική τάξη ήταν τόσο ώριμο, ώστε άρκεσε μόνο αυτή η αφορμή για να δρομολογήσει την αυτόνομη εξέλιξη της *opera comique*. Οι οπαδοί της γαλλ. όπερας, αριστοκράτες, συντηρητικοί και φίλοι του Rameau, αντιτάχθηκαν σε αυτούς της ιταλ. *opera buffa* και των φορέων της προοδευτικής ιδεολογίας, που εκπροσωπούσαν οι Rousseau, Grimm και Diderot. Εδώ η νεότερη γενιά έβρισκε τη αναζητούμενη φυσικότητα και αμεσότητα στην έκφραση των συναισθημάτων, αντί της παλαιάς επιτηδεύσης και τυποποίησης.

Στο πλαίσιο αυτής της λογικής ο Rousseau γράφει το 1752 το *intermezzo Le devin du village* (ο μάγος του χωριού). Το κομμάτι επιδεικνύει την επιζητούμενη απλότητα και φυσικότητα στη μελωδία, τη συνοδεία και τη δομή των τραγουδιών, καθώς και στα οργανικά μέρη, τα οποία ο Rousseau προτιμούσε ανάλαφρα και ευχάριστα (*ni force, ni baroque*).

Η πρωτοβουλία του Ρουσσό να ασχοληθεί με τη σύνθεση εξηγείται από τη γενικότερη ιδεολογία του, αφού ήθελε να εφαρμόσει και στην πράξη και στην τέχνη τα όσα στα φιλοσοφικά του συγγράμματα ανέπτυξε, δηλ. τη φιλοσοφία του για μια ευτυχισμένη, φυσική πρωταρχική κατάσταση της ανθρωπότητας, η οποία δεν είχε ακόμα ανατραπεί από την επίδραση της επιστήμης και του πολιτισμού, και απ' όπου, κατά τον Rousseau, απέρρεε το ιδανικό της φυσικότητας με υψηλές ηθικές αξίες όπως η αθωότητα, η αρετή, η ελευθερία κ.λπ.

Η διαμάχη των μπουφόνων του 1752 τελειώνει με την αποπομπή του ιταλ. θιάσου από το Παρίσι. Η παλαιά γαλλ. *grand opera* είχε βέβαια κερδίσει τη μάχη, όμως υπολειπόταν της νέας γαλλ. *opera comique* σε δημοτικότητα και ζωντάνια.

¹⁷ Άτλας 379-81

¹⁸ Άτλας 379

2.3 Η Μεταρρύθμιση του Γκλουκ

Μετά το τέλος του Μπαρόκ γίνεται μια προσπάθεια προσαρμογής της σοβαρής όπερας στις εξελισσόμενες αισθητικές απαιτήσεις. Οι συνθέτες όπερας της τελευταίας προκλασικής περιόδου προσπαθούσαν να αυξήσουν το δραματικό της περιεχόμενο και να δώσουν μια μεγαλύτερη καλλιτεχνική ενότητα. Γίνονται αρκετές τροποποιήσεις, όπως η συντόμευση και τροποποίηση της *da capo aria*, πράγμα που δυσaráεστησε τους τραγουδιστές, απέκτησε όμως κάποια κοινά χαρακτηριστικά με το αναπτυξιακό τμήμα της φόρμας σονάτας. Επίσης δόθηκε μεγαλύτερη έμφαση στο *recitativo stromentato* ή *accompagnato*, που έδινε μεγαλύτερη δραματική και συναισθηματική ένταση. Δόθηκε επίσης μεγαλύτερη έμφαση στο σταθερό σχηματισμό της ορχήστρας και των χρωμάτων που απορρέουν από αυτήν.¹⁹

Ο κυριότερος εκπρόσωπος αυτής της προσπάθειας είναι ο Βοημός **Christof Willibald Gluck**, που έζησε ένα μεγάλο μέρος της ζωής του στο Παρίσι. Προσπάθησε, μαζί με τον λιμπρετίστα του **Calzabighi** να δώσει στην όπερα σέρια μια φυσικότερη (και όχι τυποποιημένη) δραματικότητα. Η αναμόρφωση είχε ξεκινήσει ήδη νωρίτερα, από τη εποχή που ο Γκλουκ ήταν στη Βιέννη, υλοποιώντας ένα όραμα του κόμητα Durazzo. (άτλας) Η αναμόρφωση της όπερας του **Gluck** αφορούσε όλα τα πετपालαιωμένα στοιχεία, τόσο της γαλλ. grand opera όσο και της ιταλ. opera seria, από την οποία και ξεκίνησε ο Gluck. Ο Calzabighi έγραψε δραματικά κείμενα με αληθοφανή υπόθεση, σαφή δομή, πειστικές ιδέες, αναφορές στην αρχαιότητα και τη Φλωρεντινή Καμεράτα. Αποφασιστικής σημασίας μουσικές καινοτομίες είναι ότι:

Η μουσική υπηρετεί την ποίηση, την έκφραση των ψυχικών και εξωτερικών συμβάντων, αποδίδει πρόσωπα και καταστάσεις· δεν είναι αυτάρκης όπως στο belcanto, αλλά υπηρετεί την *αληθοφάνεια*. Ο Gluck επιζητεί την απλότητα και φυσικότητα (μια νέα προσπάθεια μίμησης της φύσης). Καμιά ομορφιά δεν πρέπει να υπάρχει εκεί που δεν αρμόζει (σε αντίθεση προς την επιδειξιμανία των τραγουδιστών και το κίβδηλο πάθος τους). Στη θέση του ρετσ. σέκκο εμφανίζεται το δραματικής επεξεργασίας ρετσ. ακκομπανιάτο (όπως είπαμε παραπάνω) με τη συνοδεία ορχήστρας εγχόρδων. Η χορωδία μετέχει στη δράση, κατά το πρότυπο του χορού της αρχαίας τραγωδίας, ενώ το μπαλέτο, όταν υπάρχει, συμμετέχει ενεργά ως χορωδία, παντομίμα ή χορός. Η εισαγωγή συνδέεται με την υπόθεση και δεν αποτελεί πια ένα ανεξάρτητο κομμάτι, που προηγείται της όπερας.

Η μουσική με τη μεταρρύθμιση του Γκλουκ χάνει τον εθνικό της χαρακτήρα και αποκτά ένα διεθνή μέσα στον οποίο συνυπάρχουν: το ιταλ., βενετσ. ακκομπ. και arioso, το γαλλ. μπαλέτο και παντομίμα, το αγγλ. και γερμ. Lied, το γαλλ. chanson και vaudeville κ.ο.κ. Όλα αυτά όχι ως πολύχρωμο συνονθύλευμα, αλλά ως νέο, κλασικό σύνολο. Η μουσική του Gluck είναι γεμάτη δραματικότητα και υψηλό πάθος. Η φυσικότητα του Gluck, ο ηρωικός τόνος και το κλασικό του πάθος άσκησαν επίδραση στους Γάλλους συνθέτες έως και τον επόμενο αιώνα. Το 1774 έχουμε τη διαμάχη μεταξύ των οπαδών του Gluck (μεταξύ των οποίων και ο Rousseau) και αυτών του Piccinni, υποστηρικτών της ιταλ. όπερας belcanto. Ο ίδιος ο Piccinni θαύμαζε τον Gluck, η επίδραση του οποίου είναι φανερή στις όπερες του.²⁰ Έργα που εντάσσονται στην προσπάθεια της μεταρρύθμισης είναι: Ιφιγένεια στην Αυλίδα, Ιφιγένεια στην Ταυρίδα, Ηχώ και Νάρκισσος, Αρμίδα, Ρολάνδος.

Η προσπάθεια ήταν, με την εμφάνιση των κλασικών, καταδικασμένη σε αποτυχία, διότι το είδος της όπερας σέρια είχε αναπότρεπτα παρακμάσει. Όμως ο Γκλουκ μας άφησε μουσική αριστουργηματική

¹⁹ Downs 179 κ.ε.

²⁰ Άτλας 381

και πολύ υψηλού επιπέδου, που μπορεί άνετα να συγκριθεί με τον Μότσαρτ ή τον Χάιντν. Ήδη στη μουσική του Γκλουκ βρίσκουμε τα πρώτα δείγματα της αρχής των αντιθέσεων, τόσο σημαντικής για το κλασικό ύφος.

2.3.1 Ορατόριο

Σε όλη την περίοδο του Μπαρόκ, το ορατόριο ακολούθησε σε γενικές γραμμές την εξέλιξη της όπερας. Σημαντική βέβαια είναι η συμβολή του Χαίντελ, που αύξησε κατά πολύ το μέρος της χορωδίας. Στην προκλασική περίοδο, το ορατόριο παραμένει σ' αυτήν την κατάσταση. Αλλά, όσο πλησιάζουμε προς την κλασική περίοδο, το ύφος της μουσικής αλλάζει, ακολουθεί το πνεύμα της εποχής. Αξιοσημείωτοι συνθέτες οι C.P.E. Bach, Zelter, Telemann.

2.4 Η Μουσική για Όργανα

Η εμφάνιση της δημόσιας συναυλίας στις δεκαετίες του 1730 και 1740 δημιούργησε την ανάγκη για τη δημιουργία μουσικής, για το κοινό αυτό. Η μουσική αυτή απορρόφησε τα δημοφιλή χαρακτηριστικά της μουσικής για το σαλόνι και της όπερας με τόση επιτυχία, ώστε η συμφωνία και το κοντσέρτο διατηρούν τη θέση τους στις δημόσιες συναυλίες από τότε μέχρι σήμερα. Η συμφωνία, που έχει τις ρίζες της στην ιταλική και τη γαλλική εισαγωγή όπερας και στο ριπιένο του κοντσέρτου, παίρνει ορισμένα χαρακτηριστικά της μουσικής σαλονιού, όπως π.χ της τριοσονάτας. Από την άλλη μεριά, το σόλο κοντσέρτο παίρνει χαρακτηριστικά της σόλο άριας από την όπερα και παρουσιάζει μια δεξιότητα ανάλογη εκείνης των καστράτων.²¹

Το δεύτερο αποφασιστικό εναντίον της αισθητικής του Μπαρόκ κτύπημα έρχεται λοιπόν από την κατεύθυνση των συνθετών συμφωνικής μουσικής και μουσικής δωματίου από την Αυστρία, τη Βοημία (συγκεντρωμένοι στην αυλή του Μάνχαιμ) και τη Βόρεια Γερμανία. Κατά δεύτερο λόγο, με τους παραπάνω συστοιχίζονται και ορισμένοι ιταλοί, όπως ο Pergolesi και ο Sammartini. Η κατεύθυνση αυτή οδηγεί στην κυριαρχία της νέας συμφωνίας και των συγγενών ειδών, όπως σονάτα, ντιβερτιμέντο, κουαρτέτο εγχόρδων κλπ.) επί των ειδών που κληρονομούνται από το Μπαρόκ, όπως η Φούγκα, η Σουίτα και το Κοντσέρτο γκρόσο.²²

Η εισαγωγή της ναπολιτάνικης όπερας ήταν μια φόρμα σχετικά σταθεροποιημένη, με ένα αργό μέρος που περικλειόταν ανάμεσα σε δύο γρήγορα. Και τα τρία μέρη ήταν πολύ σύντομα, η συνολική διάρκεια της εισαγωγής σπάνια περνούσε τα δέκα λεπτά. Η ονομασία της ήταν, ήδη από εκείνη την εποχή, "συμφωνία" - *sinfonia*. Το είδος ήταν ιδιαίτερα αγαπητό, λόγω του ελαφρού και εύληπτου ύφους, και πολύ σύντομα, ήδη κατά το τέλος του Μπαρόκ και τις πρώτες δεκαετίες της νέας περιόδου, συντέθηκαν στην Ιταλία πολλές ανεξάρτητες εισαγωγές, που δεν συνόδευαν καμιά όπερα. Έτσι το είδος μπόρεσε κατ' αυτήν την εποχή να αναπτυχθεί ανεξάρτητα από την όπερα και να φθάσει στο επίπεδο τελειότητας που έφθασε κατά την ώριμη κλασική περίοδο.

Η *sinfonia* (ή ιταλική εισαγωγή) ήταν μία καθαρή ορχηστρική σύνθεση που σύντομα άρχισε να παίζεται, εκτός από την όπερα και το μπαλέτο, και στην εκκλησία (π.χ. πριν από καντάτες), σε αίθουσες μεγάρων και στις λεγ. *Ακαδημίες*, δηλ. σειρές συναυλιών. Τα κομμάτια είχαν ελαφρύ χαρακτήρα και γι' αυτό γράφονταν σε μεγάλους αριθμούς. Κατά το διάστημα 1720-1810 γράφτηκαν μόνο στην Ιταλία περ. 20 000 *sinfonie*, οι περισσότερες από συνθέτες όπερας. Όπως στην όπερα (*opera buffa*) έτσι και στη *sinfonia* από το 1740 περ. εμφανίζεται το νέο *άκουσμα* με την ιδιαίτερη μελωδικότητα, εκφραστικότητα, ορμή και παλμό, που ακολουθεί αλλά και πρωτοπορεί στη νέα αισθητική που σταδιακά σχηματίζεται. Οι πιο δημοφιλείς ήταν οι *sinfonie* του G.B. Sammartini και του

²¹ Downs 73-74

²² EPOCHEN 219

Johann Christian Bach. Επίσης Francesco De Majo, Baldassare Galuppi, Antonio Sacchini και κυρίως ο Niccolò Jommelli. Από την ιταλική εισαγωγή - sinfonia - προήλθε στο β' μισό του 18ου αιώνα η κλασική συμφωνία.²³

2.4.1 Ορχήστρα

Κατά τη διάρκεια της Προκλασικής περιόδου σταθεροποιήθηκε το σχήμα της ορχήστρας, όπως περίπου διατηρείται και σήμερα. Οριστικοποιείται η χρήση των εγχόρδων με δοξάρι σε μια συγκεκριμένη αναλογία:

- Δύο ομάδες βιολιών (πρώτα και δεύτερα),
- μία ομάδα βιόλες,
- μία ομάδα βολοντσέλα και
- μία ομάδα κοντραμπάσα, που, αρχικά απλώς διπλασιάζουν τα βιολοντσέλα.
- Σ'αυτά προστίθενται, αρχικά με εντελώς δευτερεύοντα ρόλο, αλλά αργότερα με ολοένα σημαντικότερο, τα πνευστά, συνήθως κατά ζεύγη:
- δύο όμπρε,
- δύο φλάουτα (ενίοτε εναλλακτικά με τα όμπρε),
- δύο κόρνα,
- δύο φαγκότα (που συνήθως δεν γράφονταν, αλλά διπλασίαζαν τη γραμμή του βιολοντσέλου και του κοντραμπάσου, που ονομαζόταν γενικά bassi),
- αργότερα και δύο κλαρινέτα (στην κλασική περίοδο).

Πολλές φορές τα πνευστά δεν γράφονταν στο αργό μέρος, συνήθως όμως έπαιζαν διπλασιάζοντας τη γραμμή των βιολιών, ενώ το όμπρε ενίοτε αντικαθίστατο από το φλάουτο στο αργό μέρος, που παιζόταν από τον ίδιο μουσικό. Για επίσημες (τελετουργικές) περιστάσεις χρησιμοποιούσαν επίσης τρομπέτες και τύμπανα.

2.4.2 Η Συμφωνία

Σημαντική στην ανάπτυξη της συμφωνίας ήταν η συμβολή της περίφημης *Σχολής του Μαννχάιμ*. Στην πόλη αυτή της νοτιοδυτικής Γερμανίας, στην αυλή του πρίγκιπα **Καρόλου Θεοδώρου**, είχε δημιουργηθεί μια ομάδα σημαντικών συνθετών που, πειραματιζόμενοι με την αξιολογή ορχήστρα που χρηματοδοτούσε και έθετε στη διάθεση τους ο πρίγκιπας, δημιούργησαν τα πρότυπα που επικράτησαν γρήγορα στην Ευρώπη. Εκεί σταθεροποιείται σε μεγάλο βαθμό το σχήμα της κλασικής ορχήστρας και ανακαλύπτονται αρκετά εντυπωσιακά ορχηστρικά εφέ (π.χ. το κρεσέντο, έντονες αντιθέσεις δυναμικής κλπ.), που συντελούν στη διαφοροποίηση της νέας μουσικής από το Μπαρόκ. Στη σχολή του Μαννχάιμ οφείλεται σε μεγάλο βαθμό και η καθιέρωση του **μενουέτου** (καταγωγή από τη σουίτα του Μπαρόκ και από το Ντιβερτιμεντο) στην τρίτη θέση, μετά από το αργό μέρος της συμφωνίας, που οδήγησε στην αποκρυστάλλωση της τετραμερούς συμφωνίας, με γρήγορο, αργό, μενουέτο και φινάλε (γρήγορο) μέρος. Πάντως η οριστική καθιέρωση του μενουέτου δεν γίνεται παρά κατά τη διάρκεια της κλασικής περιόδου, αφού αρκετές από τις πρώιμες συμφωνίες του Χάιντν και του Μότσαρτ έχουν ακόμη τρία μέρη, κατά το πρότυπο της ναπολιτάνικης εισαγωγής.

Στην παλαιότερη γενιά ανήκουν οι: Johann Stamitz (1717-57) από τη Βοημία, βιολιστής, από το 1741 στο Mannheim, από το 1745 εξάρχων της αυλ. ορχήστρας· πρωτοπόρο ήταν τα *Orchester-trios* op. 1 για 2 V. και μπάσο, με *σολίστες* ως μουσική δωματίου ή με *ομάδες οργάνων* ως ορχηστρική μουσική (έκδ. Παρίσι 1755) και οι 4φ. *sinfonie* (με πνευστά). Franz Xaver Richter (1709-89) από τη Μοραβία, από το 1747 στο Mannheim, στη συνέχεια διευθ. της ορχήστρας του καθεδρικού ναού στο Στρασβούργο· - Ignaz Holzbauer (1711 -83), Βιέννη. από το 1753 στο Mannheim· - C. G. Toeschi

²³ Άτλας 415

(1731 -88) Ιταλία, από το 1752 στο Mannheim· Anton Filtz (1733-60) Βοημία, από το 1754 στο Mannheim.

Το 1760-78 ακολουθούν οι γιοι του Stamitz, Carl (1745-1801) και Anton (1750-76) και οι Franz Beck (1730-1809). Christian Cannabich (1731 -98), από το 1758 διάδοχος του Stamitz στο Mannheim. Γρήγορα η μόδα μετατρέπεται σε μανιέρα. « *Το Mannheim-έξοχη σχολή όσον αφορά την εκτέλεση, όχι όμως και την επινόηση. Εδώ κυριαρχεί η μονοτονία στο γούστο*» (Schubart, 1775). Στο Παρίσι διοργανώνονται δημόσιοι κύκλοι συναυλιών με ορχηστρική μουσική. Επιδράσεις από τη σχολή του Mannheim παρουσιάζει το έργο του F.-J. Gossec (1734-1829).

Όλες σχεδόν οι καινοτομίες της σχολής του Mannheim στηρίζονται σε ιταλ. πρότυπα, που όμως διαμορφώνονται με ιδιαίτερο τρόπο. Τις περισσότερες από αυτές τις εκθέσαμε ήδη ως μερικά από τα γενικά χαρακτηριστικά της προκλασικής περιόδου. Αυτό δεν δείχνει τίποτε λιγότερο, από το ότι η μουσική τους ήταν αυτή που κατ' εξοχήν διαμόρφωσε τις αισθητικές εξελίξεις της εποχής.

Ενθουσιασμό προκαλούσε η φυσικότητα, η ορμή και ο αυτοσχεδιαστικός χαρακτήρας της μουσικής τους, που δημιουργούσε μια ζωντανή ατμόσφαιρα. Χαρακτηριστικά:

- Η μελωδία κυριαρχεί παντού (κατάργηση της αντίληψης του συνεχούς βασίμου).
- Δόμηση βασισμένη σε ζυγούς αριθμούς μέτρων (2,4,8), σαφής, λαϊκότερο και σχεδόν χορευτικού χαρακτήρα διαίρεση σε κανονικές συμμετρικές περιόδους.
- Μεταβλητή, σε μικρά τμήματα θεματική δομή, που επιδέχεται παρεμβολές και συντμήσεις ως μοτιβικές παραλλαγές, χωρίς να αλλάζει ο συνολικός χαρακτήρας.
- Πολυμέρεια του πρώτου μέρους με πληθώρα ιδεών και μοτίβων, καθώς και παραλλαγμένες επανεκθέσεις: τα πάντα αναδίδουν ζωντάνια.
- Αντιθέσεις αντί για την μπαρόκ ενότητα των συναισθημάτων (έκρηξη συναισθημάτων 2 αντιθετικά θέματα στο πρώτο μέρος, περιοχή δεσπόζουσας για το «2ο θέμα»), επεξεργασία.
- Μανιερισμοί της σχολής του Mannheim εφφέ όπως crescendo πάνω στο ίδιο αρμονικό και μελωδικό σχήμα αντί για την μπαρόκ δυναμική σε επίπεδα (Crescendo-Walze, Rakete.), αναλυμένες συγχορδίες, τρέμολι, μοτίβα «αναστεναγμού», ξαφνικές γενικές παύσεις, μορντέντο σε διάστημα 2ας από πάνω («πουλάκια»).
- Εναλλαγές f/p ακόμα και πολύ σύντομες (έμφαση στη στιγμή, δραματικότητα).
- Μεγάλη πειθαρχία στην ορχήστρα.
- Ανεξάρτητα μέρη πνευστών (ιδ. ξύλινα)· έμφαση στο κλαρινέτο και κρατημένες νότες στα κόρνα (σαν ορχηστρικό πεντάλ).
- Μενουέτο ως 3ο μέρος της sinfonia: σύμβολο δομικής σαφήνειας και ομορφιάς, συμβολίζει ταυτόχρονα, ως χορός, τη φυσική έκφραση του ανθρώπου μέσα από την κίνηση.²⁴

Η Σχολή του Mannheim έχει ταυτιστεί από πολλούς με το λογοτεχνικό Sturm und Drang. Αυτό οφείλεται στις απότομες μεταπτώσεις, στις ξαφνικές και απρόσμενες αλλαγές διάθεσης, τις γρήγορες αλλαγές μεταξύ δυνατού και σιγανού, μεταξύ δραματικού και λυρικού, μεταξύ πράξης και αναπόλησης, μεταξύ έκρηξης συναισθηματικής και εκλογίκευσης. Όμως πιο κοντά στη λογοτεχνική αυτή έκφραση είναι τα έργα και οι σονάτες για πιάνο του Carl Philipp Emanuel Bach. Αυτό που υπάρχει στη λογοτεχνία, στη μουσική μεταφράζεται ως απότομες παύσεις, μετά από τις οποίες συνεχίζεται σε μια εντελώς διαφορετική τονικότητα, εκπληκτικές, κυρίως εναρμόνιες μετατροπές, δυναμικά εφφέ, ξαφνικές μεταπτώσεις από το δραματικό (π.χ. παρεστιγμένος ρυθμός) στο λυρικό

²⁴ Άτλας 415

(ρέων ρυθμός, όμοιες ρυθμικές αξίες), χρήση μουσικής που θυμίζει ρετσιτατίβο, σαν η μουσική να θέλει να μιλήσει.²⁵

Αλλά και στη μουσική των »Mannheimer« δεν μπορούμε να αρνηθούμε την ύπαρξη των στοιχείων αυτών, αν και εδώ αυτά αναμειγνύονται με στοιχεία ροκοκό. Πράγματι, ο «πύραυλος» του Μανχάιμ (σπασμένη συγχορδία σε ουνίσονο προς τα πάνω), ή το πολύ γνωστό κρεσέντο και ντιμινουέντο, που είναι το πιο έντονο χαρακτηριστικό της σχολής, η αντίθεση του πρώτου, ανδρικού, με το δεύτερο, θηλυκό θέμα, όλα αυτά είναι στοιχεία της μουσικής έκφρασης του Sturm und Drang. Αλλά η λάμψη της καντιλένας των εγχόρδων, το τραγουδιστό αλέγκρο του Johann Christian Bach, ο ποιητικός λυρισμός των πνευστών, όλα αυτά είναι στοιχεία που δεν ταιριάζουν με το Sturm und Drang και πρέπει να θεωρηθούν μεταλλαγμένου ροκοκό, που περνούν από τη ζωή της αυλής στην αστική κουλτούρα.

Εκτός της σχολής του Μανχάιμ, στο Βερολίνο, η ορχήστρα της αυλής του Φρειδερίκου Β' (1740-86) συνεχίζει επί μακρόν να καλλιεργεί την μπαρόκ παράδοση της sinfonia σε τρία μέρη, δηλ. χωρίς μενουέτο, το οποίο, ως χορός της σουίτας, δεν είχε θέση στη sinfonia. Η γραφή είναι πιο αντιστικτική και ο χαρακτήρας πιο σοβαρός από ό.τι στο Νότο. Συνθέτες: J.G. Graun (1702-71), C. H. Graun (1703/04-59). Franz Benda (1709-86) και οι γιοι του Bach. Επίσης, αναφέρουμε την πρώιμη **σχολή της Βιέννης**, που καταλαμβάνει μια ξεχωριστή θέση συνδυάζοντας το σοβαρό με το ανάλαφρο (Monn, Wagenseil, πρώιμος Haydn).²⁶

Μετά το 1760, οι μελωδικές γραμμές της συμφωνίας γίνονται μακρύτερες και η δομή της σονάτας γίνεται πιο ευδιάκριτη. Στην περίοδο αυτή σχεδόν όλα τα παραμένοντα στοιχεία του μπαρόκ εγκαταλείπονται και η κλασική συμφωνία πλησιάζει την πλήρη της ωριμότητα.²⁷

Στην περίοδο 1760-80 η συμφωνία είναι η πιο σημαντική φόρμα της δημόσιας μουσικής στην Ευρώπη. Είναι πλέον αυτάρκης. Η πολυπλοκότητα αρχίζει να αντικαθιστά την λιτότητα, η πνευματικότητα την αφέλεια, εμφανίζονται εκφραστικά μελωδικά στοιχεία που συνδυάζονται με ρυθμική ζωντάνια και δίδεται ιδιαίτερη σημασία στο ορχηστρικό χρώμα. Πολλοί βλέπουν στην περίοδο αυτή μια ρομαντική κρίση στη συμφωνία, επηρεασμένη από το κίνημα του Sturm und Drang, και εξαιτίας της συσσώρευσης αρκετών συμφωνιών σε ελάσσονα τρόπο (κυρίως στον Haydn). Όλα αυτά όμως πρέπει μάλλον να ενταχθούν στους πειραματισμούς της εποχής, και στην ανάγκη να βαθύνουν την εκφραστικότητα της μουσικής. Έτσι, αυτές τις αλλαγές πρέπει να τις δούμε σε συνδυασμό με την εκλέπτυνση της ενορχήστρωσης, την επικράτηση της περιοδικότητας και τις άλλες καινοτομίες που οδηγούν στην οριστική εγκατάλειψη του παλαιού καθεστώτος και των υπολειμμάτων του Μπαρόκ.²⁸

Μαζί με τους σοβαρούς ορχηστρικούς τύπους, γραφόταν και πολλή μουσική διασκέδασης, από τους ίδιους σοβαρούς συνθέτες

- Divertimento
- Serenade
- Cassation
- Notturmo
- Marsch

²⁵ Rummenh ller 18-19

²⁶ Άτλας, 415

²⁷ Downs 154

²⁸ Downs 167

- Μουσικές ανοικτού χώρου

Ανάπτυξη των ορχηστικών μορφών και της μουσικής δωματίου σε νέο, απλό ύφος.

- (Σονάτα, Ντιβερτιμέντο, Κουαρτέτο εγχόρδων κλπ.)

2.5 Μουσική για Πληκτροφόρα²⁹

Η νέα αντίληψη στη μουσική του 18ου αι. οδηγεί στην εμφάνιση νέων μορφών και στο χώρο της μουσικής για πληκτροφόρα. Το ζητούμενο είναι η έκφραση μέσα από τη μελωδία ενώ η συνοδεία περιορίζεται σε δευτερεύουσα σημασία. Αντί για την πολυφωνία του Μπαρόκ, με τις πολλές ισοδύναμες φωνές, τώρα κυριαρχεί η ψηλότερη φωνή πάνω στην ομοφωνική συνοδεία με νέα ρυθμικά και μοτιβικά στοιχεία στο α χ. Η αρμονική ποικιλία του σ.β. δίνει τη θέση της στην αρμονική απλότητα του *Galante* και *δεξιολογικού* ύφους ενώ το κίνημα της *Αισθηματικότητας* εισάγει μια αυξημένη χρήση του χρωματικού στοιχείου.

2.5.1 Το πιάνο

Το νέο ύφος οδηγεί στη μετάβαση από το τσέμπαλο στο πιάνο (pianoforte, Hammerklavier, αρκετά διαδεδομένο από το 1800 και μετά). Παρά τις αρχικές ατέλειες στην επανάληψη φθόγγων, την ομοιομορφία και ακρίβεια στο μηχανισμό και την πληρότητα του ηχοχρώματος, το *piano-forte* οδηγεί σε ένα νέο, ζωντανό και πλούσιο σε αντιθέσεις εκφραστικό παίξιμο και γίνεται το βασικό ερασιτεχνικό και δεξιολογικό όργανο της κλασικής εποχής και του 19ου αι. Η εξέλιξη του ύφους έχει συνέπεια το διαχωρισμό ρεπερτορίου μεταξύ εκκλ. οργάνου και πιάνου. Το εκκλ. όργανο, λόγω της μη ευέλικτης ηχητικότητας και της μπαρόκ πληθωρικότητάς του, κατά την κλασική εποχή, παύει να είναι σημαντικό όργανο. Ξαναχρησιμοποιείται πάλι το 19ο αι.

Σε Γαλλία και Ιταλία δεν παρουσιάζεται καμιά διακοπή στην εξέλιξη της μουσικής για πληκτροφόρα, αντίθετα υπάρχει μια ομαλή μετάβαση από το Μπαρόκ μέσω του Rococo στον Κλασικισμό. Στη διαδικασία αυτή συμβάλλουν αφενός ο αυθορμητισμός και η ζωντάνια της *opera buffa* και αφετέρου η ανάπτυξη της δεξιολογικής και λαμπερής εκτέλεσης στην οργανική μουσική. Ως αντιπροσωπευτικούς συνθέτες αναφέρουμε του Domenico Alberti (περί το 1710-1740, Βενετία, Ρώμη) Galuppi (1706-85).

Στη Βόρεια Γερμανία, ο Carl Philipp Emanuel Bach θεωρείται ο σημαντικότερος συνθέτης μουσικής για πιάνο της προκλασικής περιόδου. Τα έργα του είναι πολυάριθμα, τυπώθηκαν όμως μόνο λίγες σονάτες: οι 6 *Πρωσσικές σονάτες* (1742), οι 6 *Βυρτεμβεργιανές σονάτες* (1744), οι 6 σονάτες του *δοκιμίου* (*Versuch*. 1753, βλ. κατ.) και οι 6 *σονάτες της Αμαλίας* με παραλλαγμένες επανεκθέσεις (1760).

Τα θέματα της μουσικής του είναι γεμάτα εσωτερική ένταση. Όπως οι συγκοπές στη συνοδεία, τα δραματικά σταματήματα και παύσεις, οι ακρότητες της δυναμικής και η αρμονική πυκνότητα (ελαττ. συγχορδίες, μ. 3/4). Η μουσική αυτή είναι σε μεγάλο βαθμό υποκειμενική. Ο συνθέτης εκφράζεται μέσα από την « *τεχνική της ομιλίας*»: ελεύθερα ρυθμικά περάσματα σαν ένα είδος ρετσιτατίβο για πληκτροφόρα, ιδ. στη ραψωδική μορφή της φαντασίας (αυτοσχεδιασμός). Αυτά είναι νέα στοιχεία: ο υποκειμενισμός και ο αυτοσχεδιασμός κατά τη στιγμή της εκτέλεσης.

Στο Νότο, ιδίως στη Βιέννη, διαμορφώνεται ένα ιδιαίτερο ύφος με ιταλ. επιρροές: ψυχαγωγικός χαρακτήρας σουίτας ή ντιβερτιμέντου σε ανάλαφρη, λαμπερή γραφή για πληκτροφόρα. Ο Georg Chr.

²⁹ Άτλας 397 κ.ε.

Wagenseil (1715-77), μαθητής του Fux, αυλικός συνθέτης και δάσκαλος πληκτροφόρου της βασιλικής οικογένειας στη Βιέννη, έγραψε μ.ά. *Divertimenti* για τσέμπαλο (1753, 1761). Στις σονάτες του υιοθετεί συχνά το μενουέτο από τη σουίτα, ως εύθυμο finale. Κατά την προκλασική περίοδο, ο J. Haydn συνέθεσε έως το 1750 πάνω από 50 σονάτες, καθώς και άλλα κομμάτια για πιάνο, παραλλαγές κ.λπ. Στο έργο του ενσωματώνει διάφορες επιδράσεις, ενώ παράλληλα πειραματίζεται συνεχώς στη μορφή, την τεχνική και το περιεχόμενο. Οι πρώτες του σονάτες ονομάζονται ακόμη *Παρτίτες* και, με το μενουέτο ως τελευταία ή προτελευταία κίνηση, εντάσσονται στη βιεννέζικη παράδοση της ψυχαγωγικής μουσικής για τσέμπαλο. Από το 1770 και μετά οι σονάτες του Haydn αντικατοπτρίζουν το *Αισθηματικό ύφος* (ελάσσονες τονικότητες, πιο ελεύθερες μορφές).

Μια διαφορετική κατεύθυνση, επηρεασμένη από την ορχηστρική γραφή, ακολουθεί η εκτελεστική τεχνική πληκτροφόρου στο Mannheim και το Παρίσι: Ο Johann Schobert, (περ. 1740-67), μαθητής του Wagenseil, από το 1760 τσεμπαλίστας του πρίγκιπα De Conti στο Παρίσι, δημιουργεί ένα είδος συμφωνικής εκτελεστικής τεχνικής με ηχητικό εύρος (μπάσα, τρίτες, έκτες) και ισορροπημένη χρήση πολυφωνίας.

Μεγάλη επίδραση στο κλασικό ύφος πληκτροφόρου άσκησε ο Johann Christian Bach, (1735-82), ο νεότερος από τους γιους του J. S. Bach, γνωστός και ως Bach *του Μιλάνου* ή *του Λονδίνου*. Χαρακτηριστικό είναι το *τραγουδιστικό allegro* του J. Chr. Bach: πρόκειται για χαριτωμένη, ιταλ. απόχρωσης, μελωδικότητα.

Στην ίδια περίοδο, η φόρμα σονάτας, με τις άπειρες δυνατότητες παραλλαγών, έγινε η βάση της σύνθεσης για πολλά μουσικά μέσα. Ενώ στο μπαρόκ ένα ή δύο μελωδικά όργανα συνοδεύονταν από μπάσο κοντίνουο, τώρα συνέβαινε το αντίθετο. Πρωταγωνιστής ήταν το πιάνο, που συνοδεύονταν (δυνητικά, όχι υποχρεωτικά) από ένα ή δύο μελωδικά όργανα (βιολί και βιολοντσέλο). Στα έργα αυτά, τα έγχορδα δεν είχαν δική τους προσωπικότητα, και απλώς διπλασίαζαν το μέρος του πιάνου ή γέμιζαν τα κενά ή επαναλάμβαναν κάποια χαρακτηριστικά μοτίβα. Αυτά τα έργα δεν ήταν φτιαγμένα για δημόσιες συναυλίες, αλλά μπορούσαν να παίζονται με ελάχιστες πρόβες από οποιοδήποτε ερασιτεχνικό γκρουπ, ικανοποιώντας έτσι τις κοινωνικές ανάγκες των ευγενών της εποχής. Το ίδιο συνέβαινε με πολλά κοντσέρτα. Πρόκειται για έργα που κατατάσσονται χωρίς εξαίρεση στο *galant style*.³⁰

³⁰ Downs 70

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. Προκλασική 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.

