

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΤΟ ΟΡΑΤΟΡΙΟ ΩΣ ΜΟΥΣΙΚΟ ΕΙΔΟΣ ΤΟΝ 17^Ο ΑΙΩΝΑ

Πτυχιακή Εργασία

Μιχοπούλου Μαρία – Ελένη

A./M. 18022

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Κίκου Ευαγγελία

Εξεταστική Επιτροπή: Κίκου Ευαγγελία, Ρεντζεπέρη Άννα – Μαρία

Θεσσαλονίκη, Φεβρουάριος 2022

Στην οικογένεια μου

Δηλώνω υπευθύνως ότι όλα τα στοιχεία σε αυτήν την εργασία τα απέκτησα, τα επεξεργάστηκα και τα παρουσιάζω σύμφωνα με τους κανόνες και τις αρχές της ακαδημαϊκής δεοντολογίας, καθώς και τους νόμους που διέπουν την έρευνα και την πνευματική ιδιοκτησία. Δηλώνω επίσης υπευθύνως ότι, όπως απαιτείται από αυτούς τους κανόνες, αναφέρομαι και παραπέμπω στις πηγές όλων των στοιχείων που χρησιμοποιώ και τα οποία δεν συνιστούν πρωτότυπη δημιουργία μου.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ.....	5
ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	6
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	7
1. ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ – ΠΟΛΙΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ΜΠΑΡΟΚ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗΣ....	8
1.1 Κοινωνικές, πολιτικές και ιστορικές εξελίξεις.....	8
1.2 Τα μουσικά ρεύματα της Μπαρόκ μουσικής.....	13
1.2.1 Το μονωδιακό ύφος.....	13
1.2.2 Οι νέες αρμονικές δομές.....	14
1.2.3 Οι αλλαγές στο μετρικό σύστημα.....	16
1.2.4 Ο μουσικός αυτοσχεδιασμός και το επάγγελμα του μουσικού στην εποχή Μπαρόκ.....	17
2. ΤΑ ΜΟΥΣΙΚΑ ΕΙΔΗ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ΜΠΑΡΟΚ.....	19
2.1 Η οργανική μουσική Μπαρόκ.....	19
2.2. Η φωνητική μουσική Μπαρόκ.....	21
3. ΤΟ ΟΡΑΤΟΡΙΟ	24
3.1 Οι απαρχές του ορατορίου.....	24
3.1.1 Οι μεσαιωνικοί και αναγεννησιακοί πρόδρομοι του ορατορίου.....	24
3.1.2 Το ορατόριο ως χώρος θρησκευτικής λατρείας και η συμβολή του.....	25
Carissimi στη διαμόρφωση του μουσικού είδους του ορατορίου.....	26
3.2 Η εξέλιξη του ορατορίου τον 17 ^ο αιώνα.....	26
3.2.1 Οι διαφορές μεταξύ όπερας και ορατορίου.....	26
3.2.2 Το πρώτο ορατόριο και τα είδη του.....	27

4. Η ΕΞΑΠΛΩΣΗ ΤΟΥ ΟΡΑΤΟΡΙΟΥ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ ΚΑΙ Ο ΜΕΣΣΙΑΣ ΤΟΥ	
ΧΕΝΤΕΛ.....	30
4.1 Το ορατόριο στις κύριες ευρωπαϊκές πόλεις.....	30
4.1.1 Ιταλία.....	30
4.1.2 Γερμανία.....	31
4.1.3 Αγγλία.....	33
4.2 Ο Γερμανός συνθέτης Γκέοργκ Φρίντριχ Χέντελ και το αριστουργηματικό	
ορατόριο του Μεσσίας.....	33
4.2.1 Γκέοργκ Φρίντριχ Χέντελ.....	33
4.2.2 Μεσσίας.....	34
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	39
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	41

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στην υπεύθυνη καθηγήτρια μου Ευαγγελία Κίκου για τις σημαντικές υποδείξεις και συμβουλές της, καθώς και για τη βοήθειά της καθ' όλη τη διάρκεια εκπόνησης της εργασίας. Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω την κυρία Ρεντζεπέρη, μέλος της εξεταστικής επιτροπής, για τον πολύτιμο χρόνο που διέθεσε για την περάτωση της παρούσας εργασίας. Θα ήθελα ακόμη να ευχαριστήσω την οικογένεια μου που ήταν δίπλα μου και με στήριξε σε όλα τα βήματα μου.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Ανάμεσα στα νέα μουσικά είδη που αναδύονται και διαμορφώνονται ποικιλότροπα στην πορεία του χρόνου κατά την εποχή Μπαρόκ βρίσκεται και το ορατόριο. Πρόκειται για μια μουσική σύνθεση θρησκευτικού περιεχομένου, για ορχήστρα χορωδία και σολίστες, ένα είδος θρησκευτικού θεάτρου χωρίς σκηνική δράση, με επιρροές από τη φωνητική μουσική της Αναγέννησης αλλά και τις νέες τάσεις της μονωδίας και της όπερας, με στόχο την στροφή των ανθρώπων στη θρησκεία.¹ Σύντομα, το μουσικό αυτό είδος ανθίζει σε διάφορες πόλεις της Ιταλίας αλλά και σε άλλες χώρες της Ευρώπης (Γερμανία, Αγγλία). Η παρούσα εργασία διερευνά την εξέλιξη του ορατορίου κατά την εποχή Μπαρόκ. Στο πρώτο κεφάλαιο παρατίθενται ιστορικά στοιχεία για τις κοινωνικοπολιτικές και ιστορικές εξελίξεις της εποχής Μπαρόκ, καθώς και οι νέες δομές που δημιουργήθηκαν, οι οποίες αφορούν το ύφος, την αρμονία αλλά και την υφή των έργων που συνθέτονται τον 17^ο αιώνα. Στο δεύτερο κεφάλαιο παρουσιάζονται τα είδη οργανικής και φωνητικής μουσικής που υπάρχουν. Το τρίτο κεφάλαιο πραγματεύεται την ιστορική αναδρομή του μουσικού είδους του ορατορίου, την συμβολή του Giacomo Carissimi στην εξέλιξη του, όπως και την πρόοδο του τον 17^ο αιώνα. Μεταξύ άλλων αναφέρονται οι διαφορές του ορατορίου με την όπερα, όπως και τα δύο είδη του. Τέλος, στο τέταρτο και τελευταίο κεφάλαιο αναλύεται η εξάπλωση του ορατορίου στις Ευρωπαϊκές πόλεις της Ιταλίας, της Γερμανίας και της Αγγλίας. Δίνονται επίσης στοιχεία και πληροφορίες για τη ζωή, τη δράση και το έργο του Γερμανού συνθέτη George Friedrich Handel.² Ειδική αναφορά και ανάλυση γίνεται για το αριστουργηματικό ορατόριο του με τίτλο *Messiah*, μέσω της παράθεσης συγκεκριμένων παραδειγμάτων. Όλες οι παρακάτω πληροφορίες και τα συμπεράσματα που θα διεξαχθούν, αντλήθηκαν μέσω της επισκόπησης της βιβλιογραφικής έρευνας.

¹ Joseph Machlis, επιμ. και μτφ. Δημήτρης Πυργιώτης: “Το Μπαρόκ και οι Τέχνες” στο *Η Απόλαυση της Μουσικής: Εισαγωγή στην Ιστορία – Μορφολογία της Δυτικής Μουσικής* (Αθήνα: Fagotto, 1996), 135-144.

² Paul Henry Lang, “XIII (1741-1742): The Music of *Messiah*” in *George Frideric Handel* (Mineola: New York, 1996), 346-397.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Μεταξύ των πολλών ειδών φωνητικής μουσικής που δημιουργήθηκαν στην Μπαρόκ εποχή, το θρησκευτικό ορατόριο κατέχει μία ξεχωριστή θέση για διάφορους λόγους. Αρχικά, η έντονη επιρροή του από τα νεόδμητα αρμονικά και υφολογικά στοιχεία του 17^{ου} αιώνα, το ανάγουν στο προσκήνιο της θρησκευτικής μουσικής. Έχοντας ως πρόδρομους το μεσαιωνικό δράμα και την αναγεννησιακή λάουντα, κάνει την παρθενική του εμφάνιση στην Ιταλία κατά τον Μεσαίωνα, με την ορολογία *oratorium* και αναφέρεται στους μη λειτουργικούς χώρους των εκκλησιών, δημιουργός των οποίων ήταν ο Saint Philip Neri. Στην Μπαρόκ εποχή και ενώ η πολύπλοκη δομή και το μεγαλειώδες περιεχόμενο της όπερας δεν ήταν αρεστό σε όλους, εμφανίζεται το ορατόριο. Μια μουσική φόρμα που έχει αρκετά κοινά στοιχεία με την όπερα, χωρίς ωστόσο την σκηνική δράση, το οποίο πραγματεύεται θρησκευτικά θέματα και δικαίως παραλληλίζεται από πολλούς με το θρησκευτικό δράμα. Στην εγκαθίδρυση αλλά και στην διαμόρφωση του ορατορίου ως εξέχον είδος θρησκευτικής μουσικής συμβάλλει ο Giacomo Carissimi. Με την αλλαγή των λατινικών κειμένων στα ιταλικά, δημιουργούνται δύο ξεχωριστά είδη: το *oratorio latino* και το *oratorio volgare*. Το πρώτο ορατόριο γράφεται από τον Emilio de Cavalieri και έχει την ονομασία *Rappresentazione di anima et di corpo*.³ Και ενώ το θρησκευτικό αυτό είδος μουσικής γεννιέται στην Ιταλία, η εξάπλωση του και στην υπόλοιπη Ευρώπη είναι αξιοσημείωτη. Σε αυτό συνέβαλε ο Γερμανός μουσουργός George Friedrich Handel. Χάρη σε εκείνον η το αγγλικό ακροατήριο γνώρισε το ορατόριο. Στην Γερμανία το ορατόριο γνώρισε μεγαλύτερη άνθιση. Οι Γερμανοί συνθέτες πρόσθεσαν και άλλα στοιχεία στο ιταλικό πρότυπο και δημιούργησαν αριστουργηματικές μουσικές συνθέσεις. Εξέχουσα σύνθεση όλων θεωρείται το τριμερές ορατόριο του G. F. Handel, με την ονομασία *Messiah*, το οποίο μέχρι και σήμερα αποτελεί την κορωνίδα της θρησκευτικής μουσικής της Μπαρόκ εποχής.⁴

Στόχος της παρούσας εργασίας είναι να διερευνήσει τη μουσική φόρμα του ορατορίου τον 17^ο αιώνα παραθέτοντας ιστορικά στοιχεία που συνέβαλαν αρχικά στην δημιουργία και μετέπειτα στην ανάπτυξη και στην εξάπλωση του. Επίσης αναφέρονται παραδείγματα του είδους καθώς και γίνεται μία εκτενέστερη ανάλυση ενός από αυτών.

³ Bruhn Siglind, "Allegories and the Embodied Christ: Cavalieri's Play Within A Play", *Saints in the Limelight Representation of the Religion Quest on The Post-1945 Operatic Stage*, (Pendragon Press N.Y., 2003) 13.

⁴ Βλέπε υποσημείωση 2 παραπάνω.

1. ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ-ΠΟΛΙΤΙΚΟ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ΜΠΑΡΟΚ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

1.1 Κοινωνικές, πολιτικές και ιστορικές εξελίξεις

Η εποχή Μπαρόκ προσδιορίζεται χρονικά από την αρχή του 17^{ου} αιώνα και ολοκληρώνεται το 1750 π.Χ., με το θάνατο του Johann Sebastian Bach. Η αφετηρία της σηματοδοτείται από πολλούς αυθαίρετα το 1.600 π.Χ. Σαφώς οι καταστάσεις που επέφεραν την μετάβαση από την εποχή της Αναγέννησης σε αυτήν του Μπαρόκ, δεν επήλθαν από τη μία μέρα στην άλλη, αλλά ούτε έλαβαν χώρα την ίδια χρονική στιγμή. Ήδη από το δεύτερο μισό του 16^{ου} αιώνα παρατηρήθηκαν μεταβολές στις καλλιτεχνικές προτιμήσεις των Ευρωπαίων και ο αναγεννησιακός τρόπος ζωής τους σταδιακά κλονίστηκε.⁵ Στον κλάδο της μουσικής τέχνης ο Claudio Monteverdi πρωτοπορεί χρησιμοποιώντας το 1605, στο πέμπτο βιβλίο του από Μαδριγάλια μια καινοτόμα πρακτική που ο ίδιος ονομάζει ως *seconda practica*. Πρόκειται για το ύφος μουσικής που έφεραν στην επιφάνεια οι Claudio Monteverdi, Luca Marenzio και ο Cipriano de Rore, με κύριο γνώρισμα την υπεροχή του κειμένου έναντι της μουσικής και χαρακτηριστικό μέλημα την διέγερση των συναισθημάτων. Στην ουσία είναι η εξέλιξη της *prima practica*, της ασματικής πολυφωνίας και της αντιστιτικής πρακτικής που ξεκίνησε στην Αναγέννηση. Για να πετύχει την διαφοροποίηση της από την *prima practica*, η *seconda practica* δεν ακολουθεί τους αντιστιτικούς κανόνες. Άλλες ονομασίες για τα δύο είδη ήταν *stile antico* και *stile modern*, ενώ αλλού αναφέρονται ως *stylus gravis* και *stylus luxurians*.⁶ Διαχωρίζει λοιπόν ο Monteverdi τον δικό του τρόπο από την αντιστιτική γραφή του Palestrina που κυριαρχούσε σε ολόκληρη την Αναγέννηση. Έτσι πρωτοεμφανίζεται ο όρος *Nuovo Musiche*, δηλαδή *Νέα Μουσική*, ως μια αντικατάσταση του μουσικού στυλ *Ars Nova*. Γεννιέται λοιπόν με αυτό τον τρόπο η Μπαρόκ μουσική, η οποία παίρνει το όνομα της από την εποχή στην οποία εκτυλίσσεται, όπως και όλες οι υπόλοιπες τέχνες που εδρεύουν την ίδια περίοδο. Κατά την ύστερη περίοδο του, ο όρος εκλαμβάνει μία αρνητική χροιά κυρίως λόγω του στομφώδους και πομπώδους ύφους του. Τα κύρια χαρακτηριστικά της εποχής Μπαρόκ καθώς και όλα αυτά που πρεσβεύει αμφισβητούνται μπροστά στη ανθρωποκεντρική Αναγέννηση που προηγείται και στον εξισοροπημένο Κλασικισμό που επακολουθεί. Ωστόσο, η εξέλιξη των καλών τεχνών, η κυριαρχία της μοναρχίας στην πολιτική σκηνή, οι

⁵ George J. Buelow, "The Baroque in the Seventeenth Century: The Historical and Cultural Context", *A History of Baroque Music* (Indiana University, 2004), 9-10.

⁶ Christopher Headington, "Ο Δέκατος Έβδομος Αιώνας: Το Ύφος Μπαρόκ στη Μουσική", *Ιστορία της Δυτικής Μουσικής από την Αρχαιότητα ως τις μέρες μας*, μτφ. Δραγούμης Μάρκος, 1:125-126 (Αθήνα, 1994).

βαρυσήμαντες ανακαλύψεις στο πεδίο των επιστημών, καθώς και οι θρησκευτικές αντιπαραθέσεις, φέρνουν στο προσκήνιο την περίοδο που ονομάζεται Μπαρόκ. Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της, καθώς και όλοι οι νεωτερισμοί που έφερε, καθιστούν το Μπαρόκ μια ιστορική εποχή με τα δικά της ρεύματα και το δικό της ξεχωριστό πνεύμα.⁷

Στην πολιτική σκηνή της Ευρώπης κυριαρχούν τα μοναρχικά καθεστώτα. Η κοινωνική διαστρωμάτωση αποτελείται από τις κοινωνικές θέσεις: του βασιλιά, των ευγενών, των κληρικών, των αστών και των χωρικών. Η κοινωνική διαφοροποίηση μεταξύ τους είναι ξεκάθαρη, με αποτέλεσμα να υπάρχουν σε μεγάλο βαθμό κοινωνικές ανισότητες. Ο πλούτος βρίσκεται στα χέρια των ηγεμόνων και των ευγενών, οι οποίοι έχουν την στήριξη των κληρικών και του στρατού. Μεγάλο ποσοστό του υπόλοιπου πληθυσμού δεν γνωρίζει ανάγνωση και γραφή. Όλα όσα πρεσβεύουν οι τέχνες, αποσκοπούν στο να αναδείξουν τον τρόπο ζωής των κορυφαίων κοινωνικών τάξεων. Έτσι οι μουσικές συνθέσεις τροφοδοτούνται θεματολογικά από τον τρόπο ζωής των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων.⁸ Η τέχνη όμως δεν άφησε ασυγκίνητες τις μεσαίες κοινωνικές τάξεις και ιδιαίτερα εκείνη των εμπόρων. Με την άνοδο του εμπορίου, οι άνθρωποι που ασχολούνταν με αυτό, απέκτησαν κάποια χρηματική άνεση. Ακολουθώντας το παράδειγμα των ευγενών και των βασιλέων, εκμεταλλευόμενοι την ως κάποιο βαθμό οικονομική ευχέρεια που είχαν, στράφηκαν προς τις τέχνες, και φυσικά έμειναν έκπληκτοι από τις θαυματικές παραστάσεις όπερας. Μέλημα πλέον των συνθετών είναι να ευχαριστήσουν και να ψυχαγωγήσουν και τους νέους θεατές με τις παραστάσεις τους. Η στροφή όλο και περισσότερων ανθρώπων στην μουσική ψυχαγωγία καθώς και η μεγάλη ανταπόκριση που εξελάμβαναν τα μουσικά έργα οδήγησαν στη δημιουργία μουσικών λεσχών και εταιρειών, καθώς και το πρώτο δημόσιο θέατρο όπερας το 1637 στη Βενετία.⁹ Το επάγγελμα του μουσικού αποκτά νέες προοπτικές εξέλιξης. Για να δείξουν την μεγαλοπρέπεια τους αλλά και να προσελκύσουν πιστούς στις εκκλησίες προσλαμβάνουν επαγγελματίες μουσικούς τόσο ως οργανίστες όσο και ως χορωδούς. Ιδιώτες δίνουν δουλειά σε μουσικούς όταν χρειάζονται ψυχαγωγία σε ιδιαίτερες περιστάσεις και γιορτές ή ακόμα και σε γάμους. Τα θέατρα και τα κτήρια όπερας που δημιουργούνται απορροφούν μεγάλο ποσοστό μουσικών. Επίσης η μουσική βιομηχανία επεκτείνεται το 1501, καθώς μουσικά βιβλία αρχίζουν να τυπώνονται από εκδοτικούς οίκους και να πωλούνται στο λαό.¹⁰ Στο πολιτικό προσκήνιο

⁷ Manfred F. Bukofzer, “Renaissance Versus Baroque Music: Disintegration of Stylistic Unity” *Music in the Baroque Era – From Monteverdi to Bach* (2008), 9.

⁸ Michels Ulrich, “Μπαρόκ: Μουσική Αντίληψη”, *Ατλας της Μουσικής*, επιμ. Ι.Ε.Μ.Α., 2:301 (Αθήνα, 1995).

⁹ Headington, *Ιστορία της Δυτικής Μουσικής*, 128.

¹⁰ Susan Lewis Hammond, *Introduction to Music in the Baroque World History, Culture and Performance*, (New York: Routledge, 2016).

βρίσκεται ο Λουδοβίκος ΙΔ΄, ο οποίος με την πασίγνωστη φράση «Το Κράτος Είμαι Εγώ», συγκεφαλαιώνει τα ιδεώδη που επικρατούν στην τότε κοινωνία και εμπερικλείει σε αυτήν τη μορφή διακυβέρνησης της μοναρχίας. Οι αυλές των οικονομικά εύρωστων πολιτών φιλοξενούν ορχήστρες μουσικών, μουσικά δρώμενα (όπερες) και χορωδίες που τραγουδούν θρησκευτική μουσική.¹¹

Όλες οι εξελίξεις, οι ανακαλύψεις και οι αντιλήψεις που συμβαίνουν τον 17^ο αιώνα πρέπει να γίνουν αντιληπτές υπό το φάσμα των θρησκευτικών συμβάντων. Στο θρησκευτικό πλαίσιο της εποχής Μπαρόκ πρωταγωνιστούν τα αντιμαχόμενα θρησκευτικά «στρατόπεδα» των Προτεσταντών και των Καθολικών. Το καίριο πρόσωπο του Μαρτίνου Λούθηρου εμπλέκεται και σε θρησκευτικά ζητήματα, καθώς τον 16^ο αιώνα ιδρύει το θρησκευτικό κίνημα της Μεταρρύθμισης. Οι Προτεστάντες ήταν εικονομάχοι. Ζητούσαν την καταστροφή των εικόνων, διότι είχαν την πεποίθηση πως εκείνες απομάκρυναν τους πιστούς από τη θρησκεία. Η αναπαράσταση των θείων προσώπων πάνω σε υλικά αγαθά θεωρούνταν ανήθικη και ενάντια στις θεϊκές εντολές.¹² Στον αντίποδα βρίσκεται η Ρωμαιοκαθολική Εκκλησία. Εκείνη θέλοντας να εκφράσει τη δυσαρέσκεια της και να αντιταχθεί σε οτιδήποτε πρεσβεύει η Προτεσταντική Εκκλησία, εγκαθιδρύει το κίνημα της Αντιμεταρρύθμισης. Για να στρέψει τον λαό προς την εκκλησιαστική ζωή, το δόγμα της Καθολικής Εκκλησίας στράφηκε στην τέχνη. Όπως προαναφέρθηκε, η τέχνη του Μπαρόκ εντυπωσίαζε και εκστασίαζε τον θεατή, γι' αυτό και χρησιμοποιήθηκε από την Παπική Εξουσία ως μέσο προσέλευσης των πιστών. Η Ρωμαιοκαθολική Εκκλησία για να βάλει τέλος στα προβλήματα του καθολικισμού και να αποσαφηνίσει το δόγμα, συγκαλεί Οικουμενική Σύνοδο στο Τρέντο της Ιταλίας το 1545. Τα διατάγματα που ορίστηκαν, απέρριψαν όλες τις πιθανές προσδοκίες για τη σύμπραξη Καθολικών και Προτεσταντών.¹³

Στον τομέα των επιστημών, έρευνες στη φύση, στο σύμπαν αλλά και στον ίδιο μας τον πλανήτη από τους Κέπλερ, Γαλιλαίο, Ντεκάρτ, Νεύτωνα και πολλούς άλλους διανοούμενους της εποχής, φέρνουν στο φως πληροφορίες και ανακαλύψεις που συνταράσσουν τα μέχρι τότε δεδομένα. Γεννάται λοιπόν ο όρος «Νέα Επιστήμη», πρόδρομος για την δημιουργία της οποίας ήταν η Αναγεννησιακή Επιστήμη, που και εκείνη είχε τις απαρχές της στα μεσαιωνικά

¹¹ Machlis and Forney, *Η Απόλαυση της Μουσικής*, 136.

¹² Ζιρώ Β. Πετρίδου, «Η Τέχνη του Μπαρόκ» *Τέχνες και Αρχιτεκτονική από την Αναγέννηση έως τον 21^ο αιώνα* (Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015)
https://repository.kallipos.gr/pdfviewer/web/viewer.html?file=/bitstream/11419/3543/1/02_chapter_02.pdf.

¹³ Αικατερίνη Καρακάση και άλλοι, «Ο Κανόνας και η Απόκλιση: Το Μπαρόκ» *Ιστορία και Θεωρία των Λογοτεχνικών Ειδών και Γενεών* (Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015),
https://repository.kallipos.gr/pdfviewer/web/viewer.html?file=/bitstream/11419/1989/2/Istoria_kai_Theoria_twn_Logotexnikwn_Genwn_kai_Eidwn_PDF_interactive-KOY.pdf.

ιδεώδη.¹⁴ Όπως στην εποχή της Αναγέννησης, έτσι και στο Μπαρόκ, κοινός κατευθυντήριος άξονας στον επιστημονικό τομέα παραμένει ο ορθολογισμός. Ο νους και το μυαλό των ανθρώπων αποτελούν την αφετηρία της κοινής λογικής και κατ' επέκταση των σκέψεων που προκύπτουν. Με βάση την ίδια τη φύση αλλά και την αρμονία που διέπει το σύμπαν, οι τότε λόγιοι και επιστήμονες της εποχής μέσω ερευνητικών προσπαθειών και επιστημονικών υποθέσεων έφτασαν στην εξαγωγή συμπερασμάτων που άλλαξαν την κοσμοθεωρία των ανθρώπων και βοήθησαν στη συστηματική γνώση του κόσμου. Συγκεκριμένα, η μελέτη των φυσικών φαινομένων από τον Γαλιλαίο, τον Κοπέρνικο και των Κέπλερ, η ανακάλυψη της θεωρίας της έλξης από τον Νεύτωνα, η δημιουργία του καρτεσιανού συστήματος συντεταγμένων από τον Ντεκάρτ, προσφέρουν μια νέα οπτική του κόσμου, βασισμένη στην κριτική σκέψη και την βιωματική γνώση.¹⁵ Βάση των ερευνών τους υπήρξε η φιλοσοφία και τα μαθηματικά, καθώς και η πεποίθηση πως για να υπάρξει σωστή μεθοδολογία στην εξέταση των στοιχείων που θα αποφέρει καρπούς, έπρεπε αυτοί οι δύο κλάδοι να χρησιμοποιηθούν συνδυαστικά και συμπληρωματικά. Κατ' επέκταση η πρόοδος που σημειώνεται στην εποχή του Μπαρόκ αναπτύσσει την έννοια του υλισμού, της θεώρησης, δηλαδή, πως η ύλη έχει πρωταρχική σημασία στο σύμπαν. Έτσι, φεύγει από το προσκήνιο και το κέντρο των ερευνών η ανθρώπινη ύπαρξη και υπόσταση, και το ενδιαφέρον στρέφεται στο απέραντο σύμπαν και στους νόμους που το διέπουν.¹⁶

Κατά το Μπαρόκ αναβιώνει η μουσική θεωρία της αρμονίας των σφαιρών. Πρόκειται για μια ιδεολογική προσέγγιση που αντιμετωπίζει την μουσική, όχι μόνο ως τέχνη αλλά και ως επιστήμη. Οι απαρχές αυτής της θεώρησης ξεκινούν από τον φιλόσοφο Πλάτωνα. Η στροφή των επιστημόνων της εποχής στον αρχαιοελληνικό πολιτισμό της Αρχαίας Ελλάδας τους οδηγεί στις θεωρήσεις του Πλάτωνα και τους κινεί το ενδιαφέρον ώστε να τις εξελίξουν περαιτέρω. Ο Πλάτωνας βαθιά επηρεασμένος από τους Πυθαγόρειους και τις πυθαγόρειες φιλοσοφήσεις υποστηρίζει πως η κινητική κατάσταση των πλανητικών συστημάτων και αστεροειδών μπορούν να παραλληλιστούν με τα φθογγικά μουσικά σύνολα και τις ανάλογες κινήσεις που εκείνα πραγματοποιούν.¹⁷ Ο ίδιος ο Πυθαγόρας με τις αστρονομικές και αστροφυσικές του γνώσεις κατάφερε να μετρήσει τις αποστάσεις μεταξύ της γης, της σελήνης και των υπόλοιπων πλανητών του ηλιακού συστήματος. Χρησιμοποιώντας την μουσική ορολογία περί αποστάσεως των φθόγγων χαρακτήριζε την εν λόγω μεταξύ τους απόσταση ως

¹⁴ Jens Hojrup, "Baroque Mind-set and New Science" *A Dialectic of Seventeenth Century High Culture* (November, 2008): 47-48.

¹⁵ Ulrich, *Άτλας της Μουσικής*, 303.

¹⁶ Βλέπε σημείωση 3 παραπάνω.

¹⁷ Βλέπε σημείωση 11 παραπάνω.

ολόκληρο τόνο, ως ημιτόνιο ή ως έναν τόνο και ένα ημιτόνιο μαζί. Όλες οι αποστάσεις συγκεντρωτικά δημιουργούν επτά τόνους και έτσι προκύπτει ο ορισμός της οκτάβας, η οποία δημιουργείται από τον συνδυασμό της αρμονίας και της αριθμητικής.¹⁸ Την ονομασία *musica mundana* προσάπτεται στην αρμονία των σφαιρών ο Ρωμαίος ύπατος Βοήθιος, ο οποίος κατηγοριοποίησε την μουσική σε δύο περαιτέρω σύνολα, την *musica humana* (αρμονία του ανθρώπου) και την *musica instrumentalis* (μουσική που προέρχεται από τα μουσικά όργανα). Οι δύο πρώτες συγχωνεύονται στον όρο *musica theoretica*, ενώ η τρίτη αποδίδεται με τον όρο *musica practica*. Εκτός από την θεωρία και την εκτέλεση, αναφορά θα πρέπει να γίνει και στην *musica poetica*, την μουσική δηλαδή σύνθεση. Λόγω της προόδου των επιστημών και των ανακαλύψεων νέων κοσμοθεωριών που προαναφέρθηκαν, στη *musica theoretica* προσάπτεται ιδιαίτερη σημασία, χωρίς βέβαια να παραγκωνίζεται η οργανική μουσική (*musica practica*).¹⁹

Ο όρος Μπαρόκ πριν καν εμφανιστεί στη λογοτεχνία και τη φιλοσοφία, πριν καν χαρακτηρίσει τις μουσικές καινοτομίες του 16^{ου} αιώνα, πρωτοσυναντάται στις εικαστικές τέχνες της αρχιτεκτονικής, της γλυπτικής και της ζωγραφικής. Κατά την Αναγεννησιακή περίοδο η τέχνη υπακούει σε κανόνες. Ο καλλιτέχνης οφείλει να δημιουργεί μεν ελεύθερα, αλλά να χρησιμοποιεί ως κατευθυντήριους άξονες την αρμονία και την αναλογία. Όλα τα καλλιτεχνικά δημιουργήματα είναι «ξεκάθαρα» στο μάτι του θεατή, απεικονίζοντας κάτι το πραγματικό. Την ανατροπή της κυριαρχίας του αναγεννησιακού ύφους στις τέχνες φέρνει το αισθητικό ρεύμα του Μπαρόκ. Κύριος στόχος του είναι να εντυπωσιάσει και να συγκινήσει. Για να το καταφέρει αυτό ξεφεύγει από νόρμες και κανόνες. Θέλει να αναδείξει κάτι εξωπραγματικό και φανταστικό, έξω από τα όρια της πραγματικότητας. Δημιουργεί λοιπόν ψευδαισθήσεις μέσω των εικαστικών τεχνών. Θέλοντας όμως οι καλλιτέχνες του Μπαρόκ να περάσουν αβίαστα στον κόσμο την έννοια του μεταβλητού, παραλληλίζουν την τέχνη τους με τη φύση. Ο απρόβλεπτος και ασταθής της χαρακτήρας που συνεχώς αλλάζει και αποφέρει νέα δημιουργήματα, φέρνει στην επιφάνεια μια νέα, αβέβαιη οπτική θέασης των πραγμάτων. Έχοντας ως κύριο στόχο να εντυπωσιάσει και να συγκινήσει τον άνθρωπο, η Μπαρόκ αρχιτεκτονική παρουσιάζει νέα στοιχεία στην κατασκευή κτιρίων και στην δόμηση των χώρων. Στα παραπάνω συμβάλλει η στροφή του κόσμου προς τα αστικά κέντρα αλλά και η ανάγκη δημιουργίας χώρων ψυχαγωγίας και διασκέδασης. Δημιουργούνται κεντρικές

¹⁸ Joscelyn Godwin, Introduction to *The Harmony of the Spheres, The Pythagorean Tradition to Music*, (New York, Simon and Schuster, 1992).

¹⁹ Giulio Cattin, "The Ars Musica in the Middle Ages" *Music of the Middle Ages*, μτφ. Botterill Steven, 159-161 (Cambridge, 1984).

πλατείες, οι οποίες διακοσμούνται με περίτεχνα σιντριβάνια και αξιοθαύμαστες σκάλες. Ανάλογη μεταμόρφωση υπάρχει και στις εξωτερικές όψεις των κτιρίων. Το ύφος της μπαρόκ αρχιτεκτονικής αναδείχθηκε κατά κόρων στην Ιταλία και συγκεκριμένα η Ρώμη. Η μεγαλοπρεπής αναστήλωση του Αγίου Πέτρου στη Ρώμη αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα. Περίτεχνα διακοσμητικά στοιχεία, πολύτιμα υλικά κατασκευής συντελούν στην ανάδειξη της υπερβολής. Τόσο στους δημόσιους χώρους όσο και στο εσωτερικό και εξωτερικό των κτιρίων, χρησιμοποιήθηκαν έργα τέχνης ζωγραφικής και γλυπτικής, για να τονίσουν ακόμα περισσότερο την αισθητική του Μπαρόκ. Οι πίνακες ζωγραφικής αντιπροσωπεύουν το γούστο των βασιλέων και της αστικής τάξης. Η ζωγραφική και η γλυπτική τέχνη προσπαθεί να αποτυπώσει, να αντιγράψει και να αναπαράγει την απλότητα και την ελευθερία της τέχνης δίνοντάς της έναν εξιδανικευμένο χαρακτήρα. Η αντίθεση του διδύμου σκιάς και φωτός πρωταγωνιστούν, θέλοντας να τονίσουν την αβεβαιότητα και την μεταβλητότητα. Παρόλο που όπως προαναφέρθηκε η τέχνη του Μπαρόκ δεν υπόκειται σε κανόνες, η συχνή και συστηματική χρήση διάφορων στοιχείων και χαρακτηριστικών, οδήγησε στο να αποκτήσει αυτή η τέχνη ένα συγκεκριμένο στυλ. Δημιουργούνται γι' αυτό το λόγο οι Ακαδημίες της Τέχνης, με απώτερο σκοπό να διδάξουν, να αναπαράγουν και να διαδώσουν αυτή την τεχνοτροπία.²⁰

1.2 Τα Μουσικά Ρεύματα της Μπαρόκ Μουσικής

1.2.1 Το μονωδιακό ύφος

Στην εποχή του Μπαρόκ δημιουργείται το μονωδιακό ύφος. Ενώ κατά την Αναγέννηση κυριαρχεί η πολυφωνία, η μίμηση και η μουσική *acapella* (φωνητική μουσική χωρίς την ορχηστρική συνοδεία οργάνων) τον 16^ο αιώνα μεταβαίνουμε στο μονωδιακό ύφος. Πρόκειται για μία μουσική σύνθεση, η οποία αποτελείται από μόνο μία μελωδική γραμμή και εκτελείται από έναν τραγουδιστή, με την παροχή, ή και όχι, οργανικής συνοδείας. Διακρίνεται σε λυρική και δραματική.²¹ Η στροφή στο μονωδιακό ύφος ανάγεται στην καίρια σημασία των κειμένων και στην ανάδειξη των συναισθημάτων. Στη μουσική σκηνή του Μπαρόκ η μονωδία κάνει για πρώτη φορά την εμφάνιση της στην Φλωρεντία περί το 1600. Επιφανείς μουσικοί και συγγραφείς θέλουν με κάποιο τρόπο να αναβιώσουν την μουσική τέχνη και το δραματικό είδος της τραγωδίας που άκμαζε στην Αρχαία Ελλάδα. Έτσι, δημιουργούν την Φλωρεντιανή Καμεράτα (στα ελληνικά σημαίνει συντροφιά), που θα φέρει στο προσκήνιο τον όρο *Νέα*

²⁰ Βλέπε σημείωση 9 παραπάνω.

²¹ Don Michael Randel, “*The Harvard Concise Dictionary for Music and Musicians*” (Harvard University Press Reference Library, 2002).

Μουσική. Μία μουσική απαλλαγμένη από αναγεννησιακά χαρακτηριστικά, γεμάτη όμως με παραστατικά στοιχεία, τα οποία αναζωπυρώνουν και κρατούν αμείωτο το ενδιαφέρον του ακροατή. Δημιουργείται λοιπόν μια μουσική σύνθεση, η οποία συνδυάζει την φωνητική και την οργανική μουσική με το θέατρο, που δεν είναι άλλη από την όπερα.²²

1.2.2 Οι νέες αρμονικές δομές

Από τις σημαντικότερες αλλαγές που παρατηρούνται στη Νέα Μουσική του Μπαρόκ είναι εκείνες που αφορούν την αρμονική υπόσταση των μουσικών έργων. Οι οργανοπαίκτες αρχίζουν να αποκτούν εμπειρία πάνω στην τέχνη της αρμονίας, γεγονός που καθιστά αχρείαστη την γραφή των συγχορδιών στην πλήρη τους μορφή. Στις παρτιτούρες πλέον γράφεται μόνο ο φθόγγος του βάσιμου και από πάνω οι μουσικοί έχουν τη δυνατότητα να εκτελούν τις νότες της συγχορδίας με τον δικό τους τρόπο ποικιλματικής επεξεργασίας, δίνοντας τη συναισθηματική φόρτιση που επιθυμούν.²³ Για να προσδιοριστεί με μεγαλύτερη ακρίβεια η συγχορδία που θα πρέπει να παιχτεί, ο συνθέτης χρησιμοποιεί αριθμούς για να δηλώσει αν η συγχορδία θα παιχτεί σε ευθεία κατάσταση ή σε κάποια αναστροφή ή να υποδηλώσει εάν θα πρέπει να υπάρξει κάποια καθυστέρηση ή να γίνει η συγχορδία τετράφωνη. Επίσης τα σύμβολα αλλοιώσεων αναγράφονταν και αυτά στη γραμμή του μπάσου σε περίπτωση που κάποια νότα της συγχορδίας έπρεπε να βαρυνθεί ή να οξυνθεί. Η γραμμή του μπάσου ήταν απλή και λιτή και υποβοηθούσε στην στήριξη της διανθισμένης γραμμής της σοπράνο. Στο ενδιάμεσο βρισκόταν η αρμονία που συμπλήρωνε τη συγχορδία. Αυτή η πρακτική γραφής δεν ήταν κάτι εντελώς νέο που πρωτοεμφανίστηκε στο Μπαρόκ. Οι απαρχές της ανέρχονται στον 14^ο αιώνα, όταν πρωτοχρησιμοποιήθηκε στην καντιλένα, ένα είδος κοσμικού τραγουδιού που αποτελούνταν από το κείμενο σε μία φωνή και οι υπόλοιπες φωνές την υποστηρίζουν συνοδευτικά. Κάτι αντίστοιχο παρατηρείται πως συμβαίνει και σε άλλα είδη της κοσμικής αναγεννησιακής μουσικής στο Δουκάτο της Βουργουνδίας, όπως το *chanson*, που αποτελεί εξελικτική μορφή της καντιλένας.²⁴ Η τεχνική του ενάριθμου μπάσου αποδείχτηκε πολύ βοηθητική για την συνοδεία της εκκλησιαστικής φωνητικής μουσικής και συγκεκριμένα σε περιπτώσεις που τραγουδούσαν ταυτόχρονα δυο χορωδίες ή και παραπάνω. Επίσης το συνεχές βάσιμο βοήθησε τον οργανίστα να μην αφήσει μετέωρη την μουσική σύνθεση όταν η μελωδική γραμμή των τραγουδιών έκανε κάποια παύση. Η πολύωρη εξάσκηση περιορίστηκε σημαντικά, όπως επίσης και η χρήση μίας αυτοσχέδιας μουσικής

²² Machlis, *Η Απόλαυση της Μουσικής*, 139.

²³ *Ibid.*, 140.

²⁴ Headington, *Ιστορία της Δυτικής Μουσικής*, 1:148-149.

παρτιτούρας που έπρεπε να φτιάξει ο ίδιος ο μουσικός καθώς πλέον μπορούσε να σκεφτεί «με τα δάχτυλα» του και να συμπληρώσει την αρμονία με το μυαλό του.²⁵ Το συνεχές βάσιμο (basso continuo) λοιπόν, αφορά το αρμονικό υπόβαθρο της νότας στο μπάσο (οποιαδήποτε νότα της συγχορδίας) και την αρμονική συμπλήρωση των υπολοίπων φωνών από πάνω.

Πέραν τις αρμονικής δεξιοτεχνίας που χρειαζόταν από τη μεριά των μουσικών για να συμπληρωθούν οι νότες της συγχορδίας πάνω από τη θεμέλιο νότα του βάσιμου, απαραίτητο ήταν να χρησιμοποιηθούν και τα κατάλληλα όργανα, τα οποία θα εξυπηρετούν αυτόν τον σκοπό. Χρειαζόταν συνεπώς δύο μουσικοί. Στο προσκήνιο έρχονται, την περίοδο του Μπαρόκ, όργανα που εκτελούν τις νότες του βάσιμου, και στηρίζουν όλη την αρμονία, όπως το φαγκότο ή το τσέλο, και όργανα που ολοκληρώνουν τις συγχορδίες, παίζοντας τις υπόλοιπες νότες. Τέτοια όργανα είναι η κιθάρα, το λαούτο, το τσέμπαλο και το εκκλησιαστικό όργανο. Το τελευταίο αποτελεί πηγή έμπνευσης για τους εξέχοντες συνθέτες της εποχής, όπως ο Johann Sebastian Bach και ο George Friedrich Handel, οι οποίοι στο πλαίσιο της θρησκευτικής μουσικής, δημιουργούν αριστουργήματα.²⁶ Η εξελιγμένη και πιο προσεγμένη πλέον κατασκευή των οργάνων τους έδινε πιο λαμπερό ήχο, πιο εύκολο τρόπο κουρδίσματος, και πιο ξεκάθαρες δυναμικές εναλλαγές, κάνοντας τα ευκολότερα και συνεπώς πιο ευχάριστα στη χρήση. Εκδηλώνεται έτσι το ενδιαφέρον πολλών για την εκμάθηση έγχορδων οργάνων, φωνητικών και εκκλησιαστικού οργάνου. Το επάγγελμα του δασκάλου μουσικής παίρνει άλλες διαστάσεις, διευρύνεται και αποκτά νέες εξελικτικές προοπτικές.²⁷

Η θρησκευτική μουσική του Μεσαίωνα βασίζεται στους εκκλησιαστικούς τρόπους.²⁸ Στην περίοδο του Μπαρόκ αυτοί οι μεσαιωνικοί εκκλησιαστικοί τρόποι αντικαθίστανται από δύο διαφορετικά είδη κλιμάκων, τις μείζονες και τις ελάσσονες. Μείζονα ρόλο σε αυτήν την τροποποίηση είχε η συστηματική πλέον χρήση του συνεχούς βάσιμου και η μετάβαση από την αναγεννησιακή αντιστικτική γραφή στη χρήση αρμονικών συγχορδιών.²⁹

Η δημιουργία της μείζονας και ελάσσονας τονικότητας έφερε στο προσκήνιο το τονικό κέντρο. Αποτελούσε ένα σημείο αναφοράς, έναν πόλο έλξης, στον οποίο η μουσική επέστρεφε και οργάνωνε τα γεγονότα γύρω από αυτόν. Κάνουν λοιπόν στο τονικό μουσικό σύστημα την εμφάνιση τους οι συγχορδίες της τονικής και της δεσπόζουσας. Η χρήση τους, καθώς και η μετάβαση από την κλίμακα της τονικής σε άλλες κλίμακες των τονικοποιημένων όμως

²⁵ Buelow, *A History of Baroque Music*, 25.

²⁶ Machlis, *Η Απόλαυση της Μουσικής*, 140.

²⁷ Headington, *Ιστορία της Δυτικής Μουσικής*, 150.

²⁸ Δημήτρης Γιάννου, “Μουσική στην Αναγέννηση: Chanson”, *Ιστορία της Μουσικής* (Θεσσαλονίκη.1994), 1:244.

²⁹ Βλέπε σημείωση 26 παραπάνω.

βαθμίδων της αρχικής κλίμακας, συμβάλλουν στη διεύρυνση της διάρθρωσης των μουσικών έργων. Όλες οι μείζονες και ελάσσονες συγχορδίες αποτελούνται από επτά διαδοχικούς φθόγγους, κάθε ένας από τους οποίους μπορεί να έχει το ρόλο της θεμελίου μίας συγχορδίας που θα δημιουργηθεί προσθέτοντας τουλάχιστον άλλους δύο φθόγγους από πάνω, με αποτέλεσμα το ταυτόχρονο συνηχητικό τους άκουσμα. Οι συγχορδίες της τονικής, της δεσπόζουσας και της υποδεσπόζουσας είναι οι σημαντικότερες καθώς ενισχύουν την αίσθηση του τονικού κέντρου της κλίμακας. Οι υπόλοιπες συγχορδίες έχουν δευτερεύοντα ρόλο.

Τα πληκτροφόρα όργανα αποκτούν όλο και περισσότερο έδαφος στην Μπαρόκ περίοδο, κυρίως λόγω της ικανότητας τους να προσφέρουν αρμονική συμπλήρωση στα όργανα που εξυπηρετούν το συνεχές βάσιμο. Από τα πληκτροφόρα όργανα στο επίκεντρο του μουσικού κόσμου βρίσκεται το εκκλησιαστικό όργανο, το τσέμπαλο και το κλαβίχορδο. Ο μουσικός πλούτος που προσέφεραν αυτά τα όργανα ήταν ανεξάντλητος. Ωστόσο, ο ήχος που παρήγαγαν σε κάθε τονικότητα διέφερε. Έχοντας ως βασικό τρόπο χορδίσματος εκείνον που υπάκουε στου Πυθαγόρειους νόμους της ακουστικής, ο ήχος σε ορισμένες κλίμακες ήταν απόλυτα μεστός και ολοκληρωμένος, ενώ σε κάποιες άλλες ήταν φάλτσος και παράτονος. Προς αντιμετώπιση αυτού του προβλήματος χρησιμοποιείται μία νέα μέθοδος κουρδίσματος των οργάνων που βασίζεται στην εύρεση του τρόπου ανακατανομής των διαστηματικών αποστάσεων των φθόγγων που βρίσκονται μέσα στην οκτάβα. Το αποτέλεσμα είναι η εύηχη απόδοση των πληκτροφόρων οργάνων σε όλα τα διαστήματα των μείζονων και ελάσσονων κλιμάκων. Σε αυτή την ηχητική διαβάθμιση βασίστηκε ο Johann Sebastian Bach και συνέθεσε μια συλλογή δύο τόμων που πήρε το όνομα *Το Καλοσυγκερασμένο Κλειδοκύμβαλο*. Τα βιβλία αυτά περιλαμβάνουν δώδεκα και δώδεκα ζευγάρια από πρελούδια και φούγκες για κάθε μία από τις μείζονες και ελάσσονες τονικότητες.³⁰

1.2.3 Οι αλλαγές στο μετρικό σύστημα

Σημαντικές αλλαγές παρατηρούνται και στο μουσικό ύφος της μουσικής. Όπως η εισαγωγή του συνεχούς βάσιμου άλλαξε την αρμονική υπόσταση των έργων, έτσι και ο σθεναρός ρυθμός που υιοθετείται στην Μπαρόκ εποχή αλλάζει το μετρικό σύστημα. Εισάγεται η έννοια του *tactus*, του χτύπου δηλαδή που ισομοιράζεται από την αντίστοιχη κίνηση του χεριού ή του ποδιού, σε θέση και άρση. Ο κάθε χτύπος μπορεί να έχει τη δική του μετρική αγωγή και συνεπώς να εκτελεστεί είτε αργά, είτε πιο γρήγορα. Ο τρόπος που οι χτύποι οργανώνονται και προσμετρώνται σε ένα μουσικό έργο ονομάζεται μέτρο. Τα μέτρα

³⁰ Machlis, *Η Απόλαυση της Μουσικής*, 141.

οροθετούνται από τις κάθετες γραμμές των διαστολών. Όσον αφορά τους τονισμούς μέσα στο μέτρο διακρίνονται νέες κατηγορίες ρυθμικής αγωγής με διαφορετικές διαβαθμίσεις. Ανάλογα λοιπόν με την ομαδοποίηση των μετρικών μονάδων ενός μέτρου, εκείνο μπορεί να χαρακτηριστεί ως: δίσημο, τρίσημο, τετράσημο και εξάσημο. Χαρακτηριστικό γνώρισμα των συνθέσεων της Μπαρόκ μουσικής, όσον αφορά την μετρική αγωγή, αποτελεί ο σθεναρός ρυθμός. Σκοπός του είναι να δώσει στη μουσική σύνθεση έναν καθ' όλα δραστήριο, και σε καμία περίπτωση αδρανή, χαρακτήρα. Όπως σε όλους τους καλλιτεχνικούς τομείς, έτσι και στη μουσική, εκφράζεται μέσω των δημιουργημάτων της, η πολυκύμαντη φύση της Μπαρόκ εποχής.³¹

1.2.4. Ο μουσικός αυτοσχεδιασμός και το επάγγελμα του μουσικού στην Μπαρόκ εποχή

Οι μουσικοί κατά την περίοδο του Μπαρόκ, έχουν μεγάλη ελευθερία ως προς την εκτέλεση ενός έργου. Αποκτούν έτσι δυνατότητα να προσδώσουν εκείνοι τον χαρακτήρα και το ύφος που θέλουν σε αυτό. Σαφώς και ο αυτοσχεδιασμός ως έννοια προϋπήρχε και χρησιμοποιούνταν και πριν το Μπαρόκ, αλλά τον 17^ο αιώνα οι ποικίλες εκφάνσεις και εκδηλώσεις που μπορούσαν να πάρουν τα μουσικά έργα από τους εκτελεστές οδήγησαν στη συστηματική χρήση και στην εγκαθίδρυση του αυτοσχεδιασμού και στην Μπαρόκ περίοδο. Κατά την εκτέλεση του κομματιού ο μουσικός μπορούσε να αυτοσχεδιάσει χωρίς όμως να παραλλάζει τη διάρθρωση στη δομή που έδωσε ο συνθέτης. Μπορούσε να προσθέσει ποικιλιατικούς και διαβατικούς φθόγγους, να κάνει διάφορες μελωδικές κινήσεις, να παίζει ξένους φθόγγους ή να συνθέσει αλυσίδες. Ο τρόπος και η συχνότητα με την οποία ο οργανοπαίκτης συμπεριελάμβανε στο παίξιμο του τα παραπάνω στοιχεία, φανέρωνε την αντίληψη που είχε καθώς και το επίπεδο της τεχνικής του.³² Παρόλο που η *seconda practica* που αναδύεται την Μπαρόκ εποχή δίνει μεγαλύτερη σημασία στο κείμενο παρά στην ίδια τη μουσική, οι μουσικές παρτιτούρες δίνουν μεγάλη αυτονομία στον εκτελεστή, όσον αφορά την απόδοση. Δεν αναγράφονται πάνω τους σύμβολα που αφορούν τη δυναμική ή την ένταση. Δεν υπάρχουν γραμμένα από τον συνθέτη «μουσικά στολίδια» που θα εμπλουτίσουν την μελωδική γραμμή. Έτσι, επιβεβαιώνεται με έναν ακόμα τρόπο πως δίνεται σε μεγάλο βαθμό ανεξαρτησία στην μουσική ερμηνεία. Ωστόσο, υπάρχουν κάποια χαρακτηριστικά μουσικά γνωρίσματα στις αρμονικές δομές και στο μουσικό ύφος, τα οποία χρησιμοποιούνται διαρκώς στις συνθέσεις και παρατίθενται αναλυτικά στη συνέχεια. Υπακούουν όμως στις γενικότερες επιταγές της

³¹ Βλέπε σημείωση 30 παραπάνω.

³² Headington, *Ιστορία της Δυτικής Μουσικής*, 150.

εποχής και επηρεασμένοι από τις υπόλοιπες τέχνες, οδηγούν και τη μουσική στο να υπηρετήσει την ανάδειξη αντιθετικών φαινομένων. Όπως στη ζωγραφική κυριαρχεί το αντιθετικό ζεύγος φωτός και σκιάς, έτσι και στη μουσική επικρατούν οι δυναμικές αυξομειώσεις. Σε ηχηρά μέρη οι συνθέτες προσθέτουν περισσότερα όργανα και δεν προτρέπουν τα ήδη υπάρχοντα να παίξουν πιο ηχηρά. Ύστερα από ένα συνταρακτικό και βροντώδες μουσικό μέρος, έπεται ένα πιο πραιο και ήρεμο τμήμα. Αυτές οι ηχητικές διακυμάνσεις γινόντουσαν συχνά και ονομάστηκαν κλιμακωτή δυναμική.³³

Κύριο χαρακτηριστικό γνώρισμα της Μπαρόκ μουσικής ήταν η πρόοδος από την πολυφωνία στην εμφάνιση της μονωδίας. Η μονωδιακή τέχνη, παρ' όλο που γεννήθηκε τον 16^ο αιώνα, κατάφερε να εξελιχθεί με γρήγορους ρυθμούς. Σε αυτό συνέβαλαν πολύ οι Καστράτο. Πρόκειται για άνδρες τραγουδιστές, οι οποίοι ευνουχίστηκαν από την παιδική τους ηλικία, με σκοπό να διατηρηθεί η φωνή τους στο φωνητικό φάσμα μίας σοπράνο ή μίας άλτο. Οι άνθρωποι αυτοί έχουν απίστευτες φωνητικές ικανότητες καθώς συνδυάζουν την αντοχή της αναπνοής και την ισχύ της σωματικής διάπλασης ενός άντρα, με τις φωνητικές ικανότητες τόσο σε υψηλή έκταση όσο και σε πρακτικές δεξιότητες μίας γυναίκας. Αντιμετωπίζονταν από τον κοινωνικό τους περίγυρο με απόλυτο σεβασμό, και το μουσικό τους έργο εκτιμιούνταν και θαυμάζονταν από όλους.³⁴ Ανάλογη πρόοδος, με εκείνη της φωνητικής τέχνης, υπήρξε και στην οργανική μουσική. Αυτό αρχικά οφείλεται στα ίδια τα μουσικά όργανα και στην άρτια κατασκευή τους από έμπειρους δημιουργούς του στην Ιταλία και στην Γερμανία. Με τη σειρά τους οι συνθέτες εκμεταλλεύονται την άρτια κατασκευή των οργάνων και συνθέτουν έργα που εκμεταλλεύονται όλες τις δυνατότητες τους, όσον αφορά την παραγωγή του ήχου. Συνεπώς οι εκτελεστές στην Μπαρόκ περίοδο καλούνται να αναπτύξουν δεξιοτεχνικές ικανότητες και να αποκτήσουν μια ολοκληρωμένη και άψογη τεχνική. Έτσι, δημιουργούνται οι μεγάλες μουσικές συνθέσεις, για φωνητική και οργανική μουσική, της όπερας και του ορατορίου.

³³ Machlis, *Η Απόλαυση της Μουσικής*, 143.

³⁴ *Ibid.*, 143.

2. ΤΑ ΜΟΥΣΙΚΑ ΕΙΔΗ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ΜΠΑΡΟΚ

2.1. Οργανική Μουσική Μπαρόκ

Η κατασκευή περίτεχνων μουσικών οργάνων που πρόσφεραν μεγαλύτερη εκτελεστικές ελευθερίες, η ανάπτυξη των εκτελεστικών τεχνικών και η εμφάνιση δεξιοτεχνών μουσικών συνέβαλαν στην άνοδο της οργανικής μουσικής κατά την Μπαρόκ εποχή. Το 1600 θεωρείται, λοιπόν, χρονολογική τομή όσον αφορά την άνθιση, εξέλιξη και τελικά αυτονόμηση της εν λόγω μουσικής, αφού κατάφερε να θεωρηθεί και να αντιμετωπιστεί ως ισάξια της φωνητικής. Κατά τις προγενέστερες εποχές του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης, στην έντεχνη μουσική κυριαρχούσαν φωνητικά είδη. Τα όργανα είχαν κατά κύριο λόγο συνοδευτικό ρόλο ντουμπλάροντας τις φωνές ή κρατώντας τον ρυθμό. Το ίδιο εξακολουθεί να συμβαίνει και στην Μπαρόκ εποχή, με την οργανική μουσική να υπάρχει σε πολύ μικρό βαθμό και στη συνέχεια, με τις νέες εξελίξεις που προαναφέρθηκαν, να εξελίσσεται περαιτέρω. Εκμεταλλεζόμενοι όλων των νέων μουσικών καινοτομιών, οι συνθέτες και οι εκτελεστές της εποχής ξεκινούν να γράφουν πλέον μουσική για σύνολα οργάνων. Στις μουσικές παρτιτούρες κάνουν αργά αλλά σταδιακά, την εμφάνιση τους μουσικές υποδείξεις που αφορούν τον τρόπο εκτέλεσης του έργου. Οι δυνατότητες των οργάνων εκμεταλλεύονται στο έπακρο και το αποτέλεσμα όλων αυτών είναι η δημιουργία νέων μουσικών ειδών στην οργανική μουσική του Μπαρόκ.³⁵

Εξέχον είδος αποτελεί το κοντσέρτο, το οποίο χαρακτηρίζεται για την αντίθεση της δυναμικής κατά την εκτέλεση σημείων του έργου από ολόκληρη την ορχήστρα (*tutti*) και από την σολιστική εκτέλεση ενός μικρότερου συνόλου οργάνων (*solì*). Αναπτύχθηκαν έτσι δύο είδη, το *concerto grosso*, και το *solo concerto* αντίστοιχα. Δημιουργός του πρώτου θεωρείται ο Corelli και συνεχιστής ο μαθητής του Francesco Geminiani. Το *concerto grosso* συγκροτούνταν από τρία ή τέσσερα μουσικά τμήματα, στα οποία περνούσε η μουσική εναλλάξ σε διάφορες ομάδες οργάνων της ορχήστρας, δίνοντας σε κάθε μία ομάδα εξέχον ρόλο. Χαρακτηριζόταν επίσης για τις ρυθμικές εναλλαγές μεταξύ γρήγορης και αργής εκτέλεσης. Η εξέλιξη του κοντσέρτου στην Μπαρόκ εποχή καθιερώνεται με την ανάδειξη ενός σολίστ και την δημιουργία του *solo concerto*. Ο δεξιότεχνης μουσικός αναλάμβανε να αναδείξει τις δυνατότητες του οργάνου του, καθώς και την εκτελεστική του δεινότητα έναντι σε όλη την ορχήστρα, η οποία τον συνόδευε. Οι διαφοροποιημένες ορχηστρικές είσοδοι του κυρίως θέματος κατά την διάρκεια του έργου, ονομάστηκαν *ριτορνέλο* (*ritornello*). Το σολιστικό

³⁵ Ulrich, *Ατλας της Μουσικής*, 355.

όργανο συνήθως ήταν το βιολί, του οποίου η κατασκευή άκμαζε στην Ιταλία του 17^{ου} αιώνα γεγονός που δικαιολογεί την ανάπτυξη τόσο του κοντσέρτου, όσο και της τεχνικής της εκτέλεσης βιολιού να ξεκινά από ιταλικά εδάφη, και ύστερα να εξαπλώνεται στην υπόλοιπη Ευρώπη. Από τα πολύ γνωστά κοντσέρτα που γράφτηκαν κατά την Μπαρόκ περίοδο είναι τα *Έξι Βραδεμβούργεια Κοντσέρτα* του Bach και το σύνολο των τεσσάρων κοντσέρτων για βιολί από τον Antonio Vivaldi, με την ονομασία *Τέσσερις Εποχές*.³⁶

Ένα ακόμα είδος οργανικής μουσικής που αναπτύχθηκε τον 17^ο αιώνα είναι η σονάτα. Πρόκειται για ένα έργο γραμμένο για όργανα ορχήστρας αποτελούμενο από διακριτά μέρη, τα οποία διαφέρουν μεταξύ τους ως προς την υφή και την μετρική αγωγή. Αυτή η μορφή της μπαρόκ μουσικής δωματίου διακρίνεται στη σονάτα δωματίου και στην εκκλησιαστική σονάτα. Η πρώτη παίζεται στις αυλές των ευγενών, ενώ η δεύτερη παρουσιάζεται κατ' εξοχήν σε εκκλησιαστικούς χώρους για θρησκευτικούς σκοπούς. Για το συνεχές βάσιμο χρησιμοποιούνταν το εκκλησιαστικό όργανο, ενώ για τις επάνω φωνές δύο βιολιά, ή δύο όμποε, ή συνδυαστικά.³⁷ Η σονάτα μπορεί αν διακριθεί σε διμερή αποτελούμενη από δύο τμήμα Α και Β, και σε τριμερή Α-Β-Α. Μία άλλη μορφή είναι ο κύκλος σονάτα. Στο πρώτο μέρος (Α), στο οποίο παρουσιάζονται τα θέματα, αποτελείται από την έκθεση, την ανάπτυξη και την επανέκθεση. Στην έκθεση κυριαρχούν οι δύο αντιθετικές τονικότητες, με κύρια εκείνη στην οποία βρίσκεται το θέμα, ενώ η επανάληψη του βρίσκεται στην αντιθετική τονικότητα της δεσπόζουσας. Η κοντέτα υποδηλώνει το τέλος της έκθεσης και προμηνύει την έναρξη της Ανάπτυξης στην οποία παρατηρούνται μεταφορές σε πιο απομακρυσμένες τονικές περιοχές, καταλήγοντας ωστόσο πάντα στην αρχική. Εδώ τα θέματα της έκθεσης διασπώνται, διανθίζονται και δημιουργούν νέα μοτίβα, χρωματικές και διατονικές αλυσίδες, με την μουσική δράση να κορυφώνεται. Τα αντιθετικά στοιχεία της ανάπτυξης καταλαγιάζουν και δίνουν την σειρά τους στο βασικό θέμα παρουσιασμένο όπως ήταν στην Έκθεση. Έτσι ξεκινά η Επανάθεση, η οποία εκτυλίσσεται στα μονοπάτια της Έκθεσης παρεκκλίνοντας άλλες φορές λιγότερο, άλλες φορές περισσότερο. Καταληκτικό τμήμα αυτού του μέρους είναι η κόντα, η οποία βρίσκεται στην κύρια τονικότητα και καταλήγει σε μία τελική πτώση. Το δεύτερο μέρος είναι αρκετά πιο αργό συγκριτικά με το πρώτο. Έχει τριμερή μορφή (Α-Β-Α) ή το θέμα αναπτύσσεται με παραλλαγές αρμονικές ή μελωδικές. Το τρίτο μέρος είναι ένα μινουέτο και τρίο. Αποτελείται από δύο χορούς, όπου μετά τον δεύτερο επαναλαμβάνεται ο πρώτος, με την παραπομπή *da capo* (ντα κάπο) που σημαίνει από την αρχή. Στο κάθε τμήμα ωστόσο υπάρχουν

³⁶ Headington, *Ιστορία της Δυτικής Μουσικής*, 1:157-158.

³⁷ Karl Nef, "Ο 17^{ος} αιώνας: Η Γέννηση της Σονάτας και του Κοντσέρτου", *Ιστορία της Μουσικής*, μτφ. Φοίβος Ανωγειανάκης, 354-355 (Αθήνα, 1985).

και επαναλήψεις, ενώ μόλις τελειώσει το τρίο, σειρά έχει η επιστροφή στο μινουέτο. Στην κλασική περίοδο, ο Beethoven χρησιμοποιεί το σκέρτσο στη θέση του μινουέτου. Το τέταρτο μέρος είναι χορευτικό με ζωντανό χαρακτήρα και ονομάζεται ροντό. Σε αυτό εναλλάσσονται τα αντιθετικά τμήματα, με το κυρίως θέμα. Η συχνότερη διάταξη των μερών του είναι η εξής: A-B-A-Γ-A-B-A. Κατά την κλασική περίοδο συνθέτες όπως ο Mozart, ο Haydn και ο Beethoven γράφουν πληθώρα από σονάτες, φέρνοντας αυτή τη μουσική μορφή στο προσκήνιο της μουσικής σκηνής και κάνοντας τη το κυριότερο είδος της οργανικής μουσικής του 18^{ου} αιώνα.³⁸

Η σουίτα είναι ακόμα ένα είδος που ακμάζει στην μπαρόκ μουσική και συνδυάζει με το άκουσμά της την έντονη χορευτική κίνηση. Είναι ένα έργο που απαρτίζεται και αυτό από διάφορα τμήματα τα οποία είναι χοροί. Είναι μία μουσική μορφή με διεθνή χαρακτήρα. Στη γερμανική σουίτα χρησιμοποιείται ο χορός αλεμάντ, ενώ στην γαλλική κυριαρχεί η κουράντ. Η πρώτη με δίσημο μέτρο, ενώ η δεύτερη με τρίσημο. Ωστόσο και οι δύο έχουν μέτριο τέμπο. Τριμερές μέτρο χρησιμοποιεί και η ισπανική σαραμπάντα, ενώ η ζίγκα, χορός της Αγγλίας, είναι γραμμένος σε 6/8 ή σε 6/4. Η σουίτα, ανεξαρτήτων προέλευσης, έχει δύο μέρη, Α και Β. Το τμήμα Α ξεκινά από την κύρια τονικότητα και καταλήγει στην τονικότητα της δεσπόζουσας, ενώ το Β μέρος κινείται αντίστροφα, φτάνοντας μέσω μίας καντέντσας στην αρχική τονική περιοχή. Κάθε τμήμα επαναλαμβάνεται και δεύτερη φορά, δίνοντας στην σουίτα την τελική μορφή A-A-B-B. Άλλες μουσικές φόρμες που γεννιούνται στην οργανική μουσική του 17^{ου} αιώνα είναι η πασακάλια και η σακόνα.³⁹

2.2 Φωνητική μουσική μπαρόκ

Υπό την επιρροή των νεόδμητων αρμονικών δομών και των καταβολών του νεοσούστατου μονωδιακού ύφους δημιουργούνται νέα μουσικά είδη στη φωνητική μουσική του Μπαρόκ, με εξέχοντα αυτά της όπερας και του ορατορίου. Η όπερα αποτελεί έναν συνδυασμό τεχνών. Ενώνει μεταξύ τους την μουσική, το θέατρο, την ποίηση και την ηθοποιία. Πρόκειται στην ουσία για τη συνένωση της μουσικής εκτέλεσης με το θεατρικό δράμα κατά τη σκηνική δράση. Πρόδρομοι της όπερας ήταν κατά την Μεσαιωνική εποχή το λειτουργικό και το διδακτικό δράμα, ενώ στην Αναγέννηση οι μαδριγαλοκωμωδίες. Προπαρασκευαστική ιδέα αποτέλεσαν και τα ιντερμέδια, τα οποία παρεμβάλλονταν κατά τη διάρκεια ενός θεατρικού έργου, έχοντας την δική τους θεματολογία, χρησιμοποιώντας όμως παντομίμα, μουσική ακόμα

³⁸ Machlis, *Η Απόλαυση της Μουσικής*, 196-202.

³⁹ *Ibid.*, 180.

και χορούς. Όλα αυτά όμως συνενώνονται και εξελίσσονται περαιτέρω δημιουργώντας το μουσικοθεατρικό είδος της όπερας, που ανθίζει το 17^ο αιώνα σε ολόκληρη την Ευρώπη. Γενέτειρα της όπερας θεωρείται η Φλωρεντία. Περί το 1600 η Φλωρεντινή Καμεράτα (ένας κύκλος διανοούμενων ανθρώπων) αναβιώνει το αρχαιοελληνικό δράμα και έτσι γεννάται η πρώτη όπερα το 1598, γραμμένη από τον Jacopo Peri σε κείμενο του Rinuccini, με το όνομα Δάφνη. Η πρώτη σωζόμενη όπερα στο ακέραιο της είναι ο *Ορφέας* του Monteverdi σε κείμενο του Striggio.⁴⁰ Η όπερα απαρτίζεται από δύο βασικά μέρη: το ρετσιτατίβο και τη άρια. Το ρετσιτατίβο έχει τη μορφή του προφορικού λόγου. Σκοπός του είναι να εισάγει τον ακροατή στο θέμα της όπερας και να δώσει τις αναγκαίες διευκρινίσεις για την πλοκή που θα εξελιχθεί στη συνέχεια. Το ύφος του είναι αφηγηματικό και ο ρυθμός του γρήγορος. Ανάλογα με τον τρόπο αφήγησης και τη συνοδεία, το ρετσιτατίβο διακρίνεται σε δύο είδη: το *recitativo secco* (secco, ξερό) και το *recitativo accompagnato* (accompagnato, συνοδευμένο). Το πρώτο έχει μία απλή συγχορδιακή συνοδεία, δίνοντας μεγαλύτερη αφηγηματική ανεξαρτησία, ενώ το δεύτερο συνοδεύεται από περισσότερα όργανα, έχοντας μία πιο συγκεκριμένη εξελικτική πορεία. Το δεύτερο μέρος της όπερας, η άρια, αποσκοπεί στην ανάδειξη των συναισθημάτων του θεατή μέσω της αποκορύφωσης της δράσης. Με την εξέλιξη του είδους δημιουργείται η άρια ντα κάπο, με την τριμερή μορφή A-B-A.⁴¹

Όπως είναι αναμενόμενο, η όπερα εξαπλώνεται σε ολόκληρη την Ευρώπη. Στην Ιταλία κυριαρχεί η βενετσιάνικη όπερα ως πρώιμο είδος της όπερας, με ολιγομελή ορχήστρα και παντελή απουσία χορωδίας και μπαλέτου. Ιδιαίτερη σημασία δίνεται στο λιμπρέτο. Δημιουργείται το πρώτο δημόσιο κτήριο όπερας στη Βενετία το 1637 και η όπερα εξαπλώνεται και σε άλλες ιταλικές πόλεις, όπως στη Ρώμη, και αργότερα τον 18^ο αιώνα στη Νάπολη. Δημιουργούνται τα είδη της σοβαρής όπερας (opera seria) και από την Comedia dell' Arte προκύπτει ο κωμικός χαρακτήρας της opera buffa. Στην Αγγλία στα πρότυπα της masque (μάσκα) βασιίζεται ο Henry Purcell και γράφει τη γνωστότερη αγγλική όπερα, με το όνομα *Διδώ και Αινείας*. Στην Γαλλία ανθίζει το ballet de cour (μπαλέτο της αυλής), η κωμωδία μπαλέτο – comedie ballet, το pastorale με την ιταλική του επίδραση, η λυρική τραγωδία-tragedie lyrique, η opera ballet και η αστική κωμωδία opera comique. Στη Γερμανία η όπερα ακμάζει μόνο στις αυλές των αριστοκρατών μέχρι το 1678 που χτίζεται στο Αμβούργο το

⁴⁰ Donald J. Grout, "Music and Drama to the End of the Sixteenth Century: The Immediate Forerunners of Opera", *A Short History of Opera* (Columbia University Press, 2003), 24-33.

⁴¹ Donald J. Grout και Claude V. Palisca, "Opera and Vocal Music in the Late Seventeenth Century: Opera", *A History of Western Music* (London, 2001), 309-313.

πρώτο λυρικό θέατρο για τον λαϊκό πληθυσμό. Στην όπερα του Αμβούργου πρωταγωνιστεί ο Γερμανός συνθέτης Handel, με γνωστότερη και μοναδική σωζόμενη όπερα του, την *Almira*.⁴²

Στα πλαίσια της θρησκευτικής, αλλά και ταυτόχρονα, και της κοσμικής μουσικής αναπτύσσεται τον 17^ο αιώνα το φωνητικό μουσικό είδος της καντάτας. Πρόκειται για έργο γραμμένο τις περισσότερες φορές για σολίστ, και λιγότερες για χορωδία, με τη συνοδεία συνεχούς βάσιμου. Παρουσιάζεται σε μικρό αριθμητικά κοινό. Έχει απλή δομή, που συγκροτείται από ρετσιτατίβα και άριες. Δεν χρησιμοποιούνταν σκηνικά ή κοστούμια. Αρκετές καντάτες έχει γράψει ο Carissimi και ο Bach, κάνοντας έτσι την θρησκευτική καντάτα αναπόσπαστο κομμάτι του Ευαγγελίου.⁴³

Στον αντίποδα της κοσμικής φύσης της όπερας, δημιουργείται στη θρησκευτική μουσική της Μπαρόκ περιόδου το ορατόριο. Με κύριο εκπρόσωπο και συνθέτη του είδους τον George Friedrich Handel, γράφονται έργα που παίρνουν τεράστιες διαστάσεις για εκείνη την εποχή και όπως θα αναλυθεί στη συνέχεια, κάνουν το ορατόριο το βασικό φωνητικό είδος, που στιγματίζει τη μουσική του 17^{ου} αιώνα.

⁴² Ulrich, *Ατλας της Μουσικής*, 311-321.

⁴³ Donald J. Grout και Claude V. Palisca, *A History of Western Music*, 324.

3. ΟΡΑΤΟΡΙΟ

3.1 Οι Απαρχές του Ορατορίου

3.1.1 Οι Μεσαιωνικοί και Αναγεννησιακοί Πρόδρομοι του Ορατορίου

Στην θρησκευτική μουσική του 17^{ου} αιώνα κυριαρχεί το μουσικό είδος του ορατορίου. Οι απαρχές του ανάγονται στο χρόνο και υπάρχουν πολλά προγενέστερα μουσικά είδη με τα οποία θα μπορούσε να έχει άμεση σχέση. Κατά τη διάρκεια της Μεσαιωνικής και Αναγεννησιακής περιόδου, η μουσική χρησιμοποιούνταν κατά κόρον για λατρευτικούς σκοπούς, και για την ανάδειξη της χριστιανικής πίστης. Εκτός της μουσικής τέχνης, η θρησκευτική μουσική των δύο αυτών περιόδων συνδύαζε την αφήγηση και το δράμα. Γίνεται έτσι αντιληπτό πως τα μουσικά είδη που άνθιζαν τον 15^ο και 16^ο αιώνα, και είχαν αυτά τα κύρια χαρακτηριστικά, θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως πρόδρομοι του Μπαρόκ ορατορίου.

Πρωταρχικοί πρόδρομοί του αποτελούν οι αίνοι. Οι αίνοι είχαν θρησκευτικό χαρακτήρα και τραγουδιόντουσαν από μία ή περισσότερες φωνές. Για την εξέλιξη τους χρησιμοποιούνταν διαλογική ή αφηγηματική τεχνική. Θα μπορούσαν οι αίνοι να παρομοιαστούν με το λειτουργικό δράμα της μεσαιωνικής εποχής, το οποίο αναπαριστούσε τα Πάθη του Χριστού.⁴⁴ Επίσης, στην μεσαιωνική θρησκευτική μουσική, όμοια χαρακτηριστικά με αυτά του ορατορίου εντοπίζονται στην λειτουργία (Mass ή Missa) και συγκεκριμένα στην απαγγελία των Παθών την Μεγάλη Εβδομάδα.

Παρεμφερές είδος με αυτό του ορατορίου μπορεί να θεωρηθεί και η λάουντα (laude). Η ιστορία της λάουντα ξεκινά χρονολογικά από το 1260. Ανθίζει στην περιφέρεια της Ιταλίας που ονομάζεται Umbria, λόγω της ύπαρξης θρησκευτικών αδελφοτήτων που χρησιμοποιούσαν ως μέσο σωφρονισμού το δημόσιο αυτομαστίγωμα. Οι αδελφότητες αυτές γνωστές με το όνομα μαστιγωτές, χτυπημένοι πειθαρχημένοι, (ιταλ. flagellanti, battuti, disciplinati), δραστηριοποιούνταν στις εκκλησίες και στους λατρευτικούς χώρους που ονομάζονταν ορατόρια. Οι Ουμπριανές αδελφότητες συνέβαλαν στην εξέλιξη του αφηγηματικού και δραματικού κειμένου της λάουντα, καθώς τα ποιήματα που χρησιμοποιούνταν θα μπορούσαν να παρομοιαστούν με την μουσικοποιητική δομή των ballata. Κατά το πέρασμα των χρόνων η λάουντα παραμένει σταθερό και αγαπητό από τον λαό, είδος θρησκευτικής μουσικής, μέχρι και τον 17^ο αιώνα που παρακμάζει.⁴⁵

⁴⁴ Ulrich, *Ατλας της μουσικής*, 353.

⁴⁵ Smither E. Howard, Preface to *A History of the Oratorio, Vol. 1: The Oratorio in the Baroque Era: Italy, Vienna, Paris Centuries* (U.S.A.: North Carolina Press, 2000).

Συνεχίζει βέβαια να ευδοκιμεί, αυτό το είδος, και κατά την περίοδο της Αναγέννησης. Όπως τον Μεσαίωνα διέδιδαν την λάουντα οι Ουμπριανές αδελφότητες, την σκυτάλη παίρνουν τον 15^ο και τον 16^ο αιώνα οι *Laudesi* στη Φλωρεντία της Ιταλίας. Πρόκειται για μία κοινότητα καλλιτεχνών που τραγουδούσαν τη λάουντα στις συναντήσεις τους. Το 1507 ο Ottaviano Petrucci συνθέτει και εκδίδει το *Laude Libro Secondo* στην Βενετία, που αποτελεί την πρώτη πολυφωνική συλλογή λάουντα, που εκδίδεται. Ωστόσο, μόλις στα τέλη του 16^{ου} αιώνα παρουσιάζονται λάουντα με αφηγηματικό και δραματικό περιεχόμενο στα βιβλία του Philip Neri.

Ένα άλλο αναγεννησιακό είδος μουσικής που θα μπορούσε να θεωρηθεί πρόδρομος του ορατορίου είναι τα μοτέτα του Φλαμανδού συνθέτη της όψιμης Αναγέννησης, Orlando di Lasso. Κάποια από αυτά τα μοτέτα που συνέθεσε ο Lasso, και απαρτίζουν τα Ευαγγέλια είναι: «The Finding of Jesus in the Temple», «The Annunciation to the Virgine Mary» και «The Rising of the Lazarus».⁴⁶

Με γνώμονα τα παραπάνω είδη, οι συνθέτες της Μπαρόκ εποχής αντλούν στοιχεία και ξεκινούν να γράφουν θρησκευτική μουσική σε συνδυασμό με τα μουσικά γνωρίσματα του 17^{ου} αιώνα. Ωστόσο η δημιουργία του ορατορίου ως το καθ' αυτό είδος εκκλησιαστικής μουσικής ξεκινά από τους χώρους λατρείας των ιταλικών εκκλησιών και αναλύεται εκτενέστερα παρακάτω.

3.1.2 Το Ορατόριο ως χώρος θρησκευτικής λατρείας και η συμβολή του *Carissimi* στη διαμόρφωση του μουσικού είδους του ορατορίου

Η λέξη ορατόριο έχει ιταλικές ρίζες και χρησιμοποιήθηκε πρώτη φορά για να περιγράψει έναν μη λειτουργικό χώρο των εκκλησιών. Συγκεκριμένα, πρόκειται για έναν χώρο συγκέντρωσης των λαϊκών στρωμάτων, στον οποίο προσεύχονταν και άκουγαν ιερατικά κηρύγματα, ανεξάρτητα από την συνήθη λειτουργία. Τα ορατόρια ως θρησκευτικοί χώροι λατρείας έπαιξαν τεράστιο ρόλο στη γέννηση του μουσικού είδους του ορατορίου. Στην δημιουργία τους συνέβαλε ο *Saint Philip Neri* (1515-1595), ο οποίος ίδρυσε επίσης τη *Συνέλευση του Ορατορίου* (*Congregation of the Oratory*), ένα είδος θρησκευτικής μεταρρύθμισης της Καθολικής Εκκλησίας. Ο S. P. Neri ήθελε να προσελκύσει πιστούς στον χώρο του ορατορίου, ώστε να τους μυήσει στην καθολική πίστη, χρησιμοποιώντας ως κύριο μέσο προσέλκυσης την μουσική. Με αυτό τον τρόπο η θρησκευτική μουσική εισχωρεί στην

⁴⁶ Smither E. Howard, “The Middle Ages, Renaissance, and Roman Catholic Reform: Unstaged Sacred Dramatic Scenes”, *A History of the Oratorio, Vol.1: The Oratorio in the Baroque Era: Italy, Vienna, Paris Centuries* (North Carolina University Press,2000), 20-24.

εκκλησιαστική ζωή και στην θρησκευτική διαμάχη μεταξύ Προτεσταντών και Καθολικών. Το ίδιο το ορατόριο λοιπόν, χρησιμοποιείται για να προωθήσει τις θρησκευτικές αντιλήψεις και πεποιθήσεις του κινήματος της Αντιμεταρρύθμισης και των ομοϊδεατών του.

Στον αντίποδα της θρησκευτικής μουσικής, έρχεται η κοσμική, η οποία όπως προαναφέρθηκε, ταυτιζόταν με την όπερα. Ωστόσο, η μεγαλειώδης και περίπλοκη μορφή της όπερας φαίνεται να μην έβρισκε ανταπόκριση από όλους. Θεατές των μουσικών παραστάσεων αναζητούσαν ένα πιο απλοποιημένο και ευκολονόητο είδος μουσικής φόρμας, γεγονός που ώθησε τον Ιταλό ποιητή *Francesco Balducci* (1579-1642) να αλλάξει τα λατινόγλωσσα κείμενα με ειδικά διαμορφωμένα λιμπρέτα, δημιουργώντας τα μεταγενέστερα ορατόρια: *Ο θρίαμβος της Παρθένας Μαρίας (Il trionfo di Maria Virgine)* και *η Πίστη (La Fede)*.

Στην παραλλαγή που δέχονταν τα λιμπρέτα, αμέτοχος δεν έμεινε ο Carissimi, ο οποίος αντικατέστησε επίσης την λατινική γλώσσα με την ιταλική. Το έργο του συνθέτη αυτού είναι τεράστιο καθώς έθεσε γερές βάσεις για την δημιουργία του ορατορίου ως εξέχον και αυτόνομο είδος της φωνητικής μουσικής του 17^{ου} αιώνα. Εκείνος υπήρξε ο συνδετικός κρίκος μεταξύ της αναγεννησιακής πολυφωνίας και της μπαρόκ μελωδίας που απαιτούσε την συνοδεία οργάνου. Ωστόσο αντιτίθεται κάθετα σε κάθε ρεαλιστικό στοιχείο της παλαιάς μουσικής και απαλείφει κάθε νατουραλιστικό χαρακτηριστικό που χρησιμοποιούνταν μέχρι τότε.

Αυτές οι ιδιαιτερότητες και τα νέα στοιχεία που εισάγει ο Carissimi, καθιερώνονται στις μουσικές συνθέσεις και ανοίγουν τον δρόμο για την καθιέρωση και την ανάπτυξη της μουσικής φόρμας του ορατορίου στην Μπαρόκ περίοδο.⁴⁷

3.2 Η εξέλιξη του ορατορίου τον 17^ο αιώνα

3.2.1 Οι διαφορές μεταξύ όπερας και ορατορίου

Όπως αναλύθηκε στην προηγούμενη ενότητα, οι απαρχές του ορατορίου ανάγονται βαθιά στο χρόνο και οι μουσικοί του πρόδρομοι ξεκινούν ήδη από τον Μεσαίωνα. Στη Μπαρόκ όμως εποχή, η δημιουργία του ορατορίου ως μουσικό είδος βασίζεται και παίρνει στοιχεία από την ίδια την όπερα. Το μουσικοθεατρικό δράμα της όπερας έχει συνδυάσει όλα τα νέα μουσικά, αρμονικά και υφολογικά στοιχεία του Μπαρόκ και έχει εδραιωθεί ως η κύρια μορφή φωνητικού είδους της κοσμικής μουσικής του 17^{ου} αιώνα. Έτσι, το νεοσύστατο μουσικό είδος του ορατορίου παίρνει αρκετά στοιχεία από την ήδη υπάρχουσα μορφή της όπερας.

⁴⁷ Academic Dictionaries and Encyclopedias, Dictionary of Greek https://greek_greek.en-academic.com/117872/%CE%BF%CF%81%CE%B1%CF%84%CF%8C%CF%81%CE%B9%CE%BF.

Ξεκινώντας από την διάρθρωση τους, το ορατόριο έχει αρκετά δομικά χαρακτηριστικά ίδια με την όπερα, όπως τα πρελούδια, τα ρετσιτατίβα και τις άριες. Η φόρμα του ριτορνέλο καθώς και οι μουσικές συνθέσεις για δύο ερμηνευτές (ντουέτο) χρησιμοποιούνται και από τις δύο μουσικές φόρμες. Οι συντελεστές των έργων είναι ίδιοι. Απαραίτητοι για την διεκπεραίωση της παράστασης είναι: η ορχήστρα, η χορωδία και οι σολίστες. Καθένας συντελεστής έχει τον δικό του ξεχωριστό ρόλο στην έκβαση και στην κατάληξη της μουσικής σύνθεσης.

Αρκετά είναι βέβαια και τα σημεία στα οποία διαφέρουν μεταξύ τους. Τη μεγαλύτερη τους απόκλιση αποτελεί το ύφος και η θεματολογία τους. Το ορατόριο έχει αποκλειστικά θρησκευτικό χαρακτήρα. Αντλεί το περιεχόμενο του από την θρησκεία και τα θέματα που πραγματεύεται αφορούν την Βίβλο, τα Πάθη και τη ζωή του Χριστού, τους βίους των Αγίων. Διέπεται γενικότερα από ισχυρά θρησκευτικό αίσθημα, σε αντίθεση με το κοινωνικό περιεχόμενο της όπερας, Παρ' ότι τα πρώτα ορατόρια είχαν τη συνοδεία του μπαλέτου στη σκηνή, στη συνέχεια απέβαλλαν, κατά της εξέλιξη τους, οποιαδήποτε είδους σκηνική δράση. Η εξελικτική πορεία του έργου γίνεται μέσω της αφήγησης, σε αντιδιαστολή με τα πλούσια σκηνικά θεάματα και κοστουμιά που προσέφερε η όπερα.⁴⁸

Απ' ότι γίνεται φανερό, τα δύο είδη αλληλοεπιδρούν μεταξύ τους και διαμοιράζονται κοινά στοιχεία. Οι διαφορές τους, ωστόσο, είναι εκείνες που τα κάνουν μοναδικά και το καθένα καταγράφει τη δική του πορεία κατά το πέρασμα του 17^{ου} αιώνα. Η όπερα δίνει το γόνιμο έδαφος και οι συνθέτες εκμεταλλεύονται το γεγονός αυτό και οδηγούνται στη σύνθεση των πρώτων ορατορίων.

3.2.2 Το πρώτο ορατόριο και τα είδη του

Ύστερα από την παράθεση των ομοιοτήτων αλλά και των διαφορών μεταξύ όπερας και ορατορίου, είναι πλέον ξεκάθαρη η «συγγενική» σχέση των δύο. Θα μπορούσαν, δικαίως λοιπόν, τα πρώτα ορατόρια που δημιουργήθηκαν να χαρακτηριστούν ως «*θρησκευτικές όπερες*». Έργα δηλαδή που έχουν την δομή και τα στοιχεία της όπερας, αλλά πραγματεύονται θρησκευτικά θέματα και έχουν ανάλογο περιεχόμενο. Έδρα της θρησκευτικής αυτής μουσικής, που άρχισε περί τις αρχές του 17^{ου} αιώνα να γεννάται, θεωρείται η Ρώμη, το επίκεντρο του Καθολικισμού σε αντίθεση με την Βενετία στην οποία ακμάζει η κοσμική μουσική.⁴⁹ Την πρώτη «θρησκευτική όπερα» που συνδύαζε την μονωδιακή υφή της αφήγησης του κειμένου

⁴⁸ Donald J. Grout, "The Seventeenth Century: New Styles in the Seventeenth Century", *A History of Western Music* (W.W. Norton, 1996), 290-295.

⁴⁹ Stanley Sadie and Alison Latham, "The Baroque Era: Early and Middle Baroque in Italy, Carissimi", *The Cambridge Music Guide*, (Cambridge University Press, 1990) 155.

με την πλήρως εκφραστική μουσική σύνθεση, γράφει ο Emilio de' Cavalieri, το 1600, στην Ιταλική πρωτεύουσα. Δίνει το όνομα *Rappresentazione di anima et di corpo* (*Η αναπαράσταση της ψυχής και του σώματος*). Για την δημιουργία αυτού του πρώιμου ορατορίου ο Cavalieri βασίστηκε στον αίνο του *Padre Agostino Manni*. Πρόκειται για έναν διάλογο που εκτυλίσσεται μεταξύ της Ψυχής και του Σώματος, μια αλληγορική προσωποποίηση. Ο Cavalieri εξελίσσει τον διαλογικό αίνο προσθέτοντας μονωδιακά στοιχεία στα σολιστικά μέρη και συμπληρώνει ρυθμικά το κείμενο με το συνεχές βάσιμο.⁵⁰ Παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στην εκκλησία της Santa Maria στην Vallicella, τον Φεβρουάριο του 1600, ενώ η πρώτη όπερα του Jacobo Peri, με την ονομασία Ευρυδίκη, παρουσιάστηκε μετέπειτα, τον Οκτώβριο του ίδιου έτους στην Βενετία. Το έργο αποτελείται από τρία μέρη και πολλές σκηνές, και ξεκινά με ένα προοίμιο, μία εισαγωγή σε πεζό λόγο. Το γεγονός πως ένας συνθέτης όπως ο Cavalieri, ο οποίος για περισσότερα από δέκα χρόνια έγραφε μεγαλειώδη έργα στη Φλωρεντία, αναγνωρίζει την αξία του συνδυασμού μουσικής και λιμπρέτου και στρέφεται στην θρησκευτική μουσική, την οποία πρωτοπαρουσιάζει στην Καθολική Ρώμη, δίνει ακόμα μεγαλύτερη αξία στη σύνθεση του πρώτου ορατορίου από το ίδιο.⁵¹

Οι αλλαγές στην γλώσσα των κειμένων που, όπως προαναφέρθηκε, ξεκίνησαν από τον ποιητή Francesco Balducci και συνεχίστηκαν από τον Carissimi, έφεραν στο προσκήνιο την δημιουργία δύο διαφορετικών ειδών του ορατορίου. Βάση των παραπάνω τροποποιήσεων υπήρξε η Ρώμη και πιο συγκεκριμένα το Παρεκκλήσι του Πανάγιου Εσταυρωμένου και της Παναγίας στη Βαλιτσέλα. Ιδρυτής αυτών ήταν ο S. Philip Neri. Έτσι δημιουργήθηκαν δύο είδη ορατορίων, που ακμάζουν σε ολόκληρο τον 17^ο αιώνα, το *oratorio latino* και το *oratorio volgare*. Το ορατόριο latino, αποτελείται από ένα μέρος, και βασίζεται στην Παλαιά Διαθήκη. Δεν εξαπλώνεται σε ολόκληρη την Ιταλία, αλλά μόνο στην Ρώμη. Κύριος εκπρόσωπος του θεωρείται ο Giacomo Carissimi και κάποια από τα ορατόρια αυτού του είδους που έχει συνθέσει είναι ο *Ιεφθάε* (*Jepthe*), ο *Λούσιφερ* (*Lucifer*) και ο *Βαλτάσαρ* (*Baltazar*). Το ορατόριο volgare, σε αντίθεση με το άλλο είδος, είναι διμερές και διαδίδεται και σε άλλες ιταλικές πόλεις, εκτός από την ιταλική πρωτεύουσα. Συνθέτες που επίσης γράφουν ορατόρια volgare είναι οι: Stradella, Bononcini και Colonna.⁵²

Με την πάροδο του 17^{ου} αιώνα το ορατόριο εξελίσσεται ακόμα περισσότερο. Η μουσική του σύνθεση σε συνδυασμό με την θρησκευτική του θεματολογία το κάνουν αγαπητό

⁵⁰ Bruhn Siglind, "Allegories and the Embodied Christ: Cavalieri's Play Within A Play", *Saints in the Limelight Representation of the Religion Quest on The Post-1945 Operatic Stage*, (Pendragon Press N.Y., 2003) 13.

⁵¹ Murray S. Bradshaw, Introduction to *MISC 5 Early Sacred Monody Vol.4, Emilio De Cavalieri – Rappresentazione di Anima et di Corpo* (American Institute of Musicology, 2007).

⁵² Machlis, *Η Απόλαυση της Μουσικής*, 145-150.

μουσικό είδος που βρίσκει ευρεία αποδοχή από το κοινό. Ενώ λοιπόν η πορεία του ξεκινά από την γενέτειρα του την Ιταλία, εξαπλώνεται και σε άλλες Ευρωπαϊκές χώρες όπως η Γερμανία και η Αγγλία.

4. Η ΕΞΑΠΛΩΣΗ ΤΟΥ ΟΡΑΤΟΡΙΟΥ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ ΚΑΙ Ο ΜΕΣΣΙΑΣ ΤΟΥ ΧΕΝΤΕΛ

4.1 Το ορατόριο στις κύριες Ευρωπαϊκές πόλεις

4.1.1. Ιταλία

Στην Ιταλία κατά την Μπαρόκ περίοδο ξεκινούν προσπάθειες για την αναγέννηση του αρχαίου πνεύματος, οι οποίες επιφέρουν, όπως αναφέρθηκε πρωτύτερα, τη δημιουργία της όπερας, μέσω της οποίας έρχεται στο προσκήνιο το ορατόριο. Τα πρώτα δείγματα εμφάνιση του ορατορίου δίνονται από τον Ιταλό συνθέτη, μέλος της Φλωρεντινής Καμεράτας, Emilio de' Cavalieri. Εκείνος ξεφεύγει από το οπερατικό στυλ και γράφει μια μελοποιημένη ηθογραφία, με την ονομασία *Η Αναπαράσταση της Ψυχής και του Σώματος*, όπως τη χαρακτηρίζει ο Christopher Headington, στο βιβλίο του *Ιστορία της Δυτικής Μουσικής*. Παρόμοια με του Cavalieri ήταν και η μορφή του έργου του Stefano Landi *Ο Άγιος Αλέξιος*, που συνδύαζε το θρησκευτικό χαρακτήρα με την κωμική σκηνική παρουσία και παρουσιάστηκε στην της Ρώμη το 1632.

Η θέσπιση ωστόσο του ορατορίου ως μουσικό είδος της μπαρόκ μουσικής έγινε από τον *Giacomo Carissimi*, ο οποίος ανέδειξε με τα έργα του το λατινικό ορατόριο, το οποίο γνώρισε τεράστια αποδοχή από το ιταλικό ακροατήριο της Ρωμαϊκής πρωτεύουσας. Μετά το θάνατο του Carissimi το ορατόριο έγινε γνωστό και σε άλλες ιταλικές πόλεις.⁵³ Επίσης διευρύνθηκαν οι χώροι εκτέλεσης του, αφού πέρα από τις εκκλησίες και τους θρησκευτικούς χώρους, άρχισε να παρουσιάζεται σε εκπαιδευτικά ιδρύματα καθώς και σε ιδιωτικούς χώρους. Σε αυτό συνέβαλαν αρκετοί Ιταλοί συνθέτες, μεταξύ των οποίων οι: Bernardo Pasquini, Alessandro Stradella, Alessandro Scarlatti.⁵⁴

Όμως παρά τη συμβολή και το έργο των Ιταλών συνθετών να θεσπιστεί στην θρησκευτική μουσική ζωή της Ιταλίας το ορατόριο, κάτι τέτοιο δε συνέβη, τουλάχιστον όχι στο βαθμό που έγινε στην Γερμανία. Στις γερμανικές πόλεις οι συνθέτες των ορατορίων είναι αυτοί που κάνουν τον κόσμο να αποδεχθεί και να εδραιώσει, μέσω της προτίμησης του, το ορατόριο ως το κύριο θρησκευτικό μουσικό είδος. Στην Ιταλία το έργο αυτό των συνθετών κωλύεται. Εμπόδιο στέκεται η αρχή της Ρωμαιοκαθολικής εκκλησίας, σύμφωνα με την οποία οι συνθέτες δεν μπορούσαν να χρησιμοποιήσουν κείμενα από τα Ευαγγέλια και τη Βίβλο. Παρ'

⁵³ Headington, *Ιστορία Δυτικής Μουσικής*, 131.

⁵⁴ Calvin R. Stapert, "Oratorio before Handel: Oratorio in England before Handel" in *Handel's Messiah: Comfort for God's People*, 8 (Wm. B. Eerdmans Publishing, 2010).

ότι οι βάσεις για την ανάδειξη και την άνθιση του ιταλικού ορατορίου ήταν γερές, δεν κατάφερε να φτάσει το μεγαλείο του γερμανικού, στο οποίο κέντρο της θεματολογίας του ήταν ο Χριστός.⁵⁵

4.1.2. Γερμανία

Σε αντίθεση με το καλλιτεχνικό πνεύμα που ευδοκίμούσε και μπορούσε να αναπτυχθεί σε όλους τους τομείς στην Ιταλία, στην προτεσταντική Γερμανία η κατάσταση ήταν εντελώς διαφορετική. Αιτία αυτής της δυσχερούς συνθήκης ήταν ο Τριακονταετής πόλεμος που ξεκίνησε το 1618 και έληξε το 1648. Ο ήδη υπάρχον πολιτισμός παράκμασε, ενώ όπως ήταν επόμενο νέα καλλιτεχνικά δρώμενα δεν ήταν δυνατό να δημιουργηθούν. Όταν όμως τα πράγματα έγιναν ευνοϊκότερα, η Γερμανική κουλτούρα έπρεπε να «τρέξει» για να καταφθάσει το πολιτισμικό υπόβαθρο της υπόλοιπης Ευρώπης. Σαφώς το κλίμα δημιουργίας αυτούσιων γερμανικών μουσικών έργων ήταν δύσκολη, γι' αυτό και η πρώτη όπερα που παίχτηκε σε γερμανικό έδαφος ήταν η Ανδρομέδα του Ιταλού συνθέτη Girolamo Giacobbi, το 1618! Το 1627 παρουσιάστηκε η πρώτη όπερα με γερμανικό κείμενο στο Torgau του Έλβα, σε μια γαμήλια κοσμική εκδήλωση. Η όπερα δεν ήταν άλλη από τη *Δάφνη* του Heinrich Schutz (1585-1672), για την οποία ο μελετητής Martin Opitz μετέφρασε στα γερμανικά το πρωτότυπο ιταλικό λιμπρέτο. Όσον αφορά τη μουσική, η οποία δυστυχώς έχει χαθεί, θα είχε κατά πάσα πιθανότητα ιταλικά στοιχεία, καθώς ο Schutz ήταν ο μαθητής του Giovanni Gabrieli στην Βενετία. Πέρασαν αρκετά χρόνια ωστόσο για να παρουσιαστεί στο γερμανικό κοινό μια καθαρά γερμανική όπερα. Ωστόσο το γεγονός αυτό γίνεται πραγματικότητα. Αποτελούμενη από ολιγάριθμους οργανίστες και σολίστες δημοσιεύεται το 1644 η όπερα *Seeling* του Sigmund Staden. Παρ' όλα αυτά η κοσμική μουσική της Γερμανίας βασίζεται στο μεγαλύτερο ποσοστό της σε ιταλικά στοιχεία και επιρροές, με εξαίρεση το Αμβούργο, όπου κυριαρχεί η γερμανική οπερατική τέχνη, διότι εκεί υπήρχε το μοναδικό γερμανικό θέατρο. Έτσι δικαιολογείται και το γεγονός πως ο G. F. Handel, ένας από τους πιο καταξιωμένους Γερμανούς συνθέτες της εποχής ενώ ξεκίνησε το έργο στην Ιταλία και την Γερμανία, έπειτα συνέχισε στην Αγγλία.⁵⁶

Η εκκλησιαστική γερμανική μουσική γνώρισε τη μεγαλύτερη άνθιση, κυρίως λόγω των ειδικών συνθηκών που ευνόησαν την ανάπτυξη αυτής και κατ' επέκταση και του ορατορίου. Σε αντίθεση με την Ρωμαϊκή Καθολική Εκκλησία, ο γερμανικός προτεσταντισμός δέχεται και

⁵⁵ Nef, *Ιστορία της Μουσικής*, 313.

⁵⁶ Headington, *Ιστορία Δυτικής Μουσικής*, 135-137.

βοηθά την ανάδειξη του πλούσιου βενετσιάνικου μουσικού είδους. Τα ιταλικά στοιχεία μεταφέρθηκαν στον γερμανικό βορρά μέσω του Schutz, ο οποίος κατά την επίσκεψη του στην Βενετία συνδιαλλάχθηκε και επηρεάστηκε από τον Monteverdi. Αποτέλεσμα αυτής της συνάντησης ήταν ένα από τα πολλά αντιπροσωπευτικά δείγματα της γερμανικής εκκλησιαστικής μουσικής. Πρόκειται για την έκδοση μίας σειράς από *Ιερές Συμφωνίες*, αρχικά σε λατινικό κείμενο και έπειτα σε γερμανικό, από τον ίδιο τον Schutz. Σε μεταγενέστερο χρόνο συνθέτει ένα ακόμα δείγμα εκκλησιαστικής μουσικής, *τα Πάθη*, στη γερμανική γλώσσα. Τέσσερα στον αριθμό, γραμμένα πάνω στα κείμενα των Ευαγγελιστών και ως ένα βαθμό επηρεασμένα από το ιταλικό οπερατικό στυλ. Η χορωδία τραγουδά α-καπέλα, ενώ υπήρχαν και σολίστ. Ένας βαθύφωνος άντρας (μπάσος) αναλάμβανε το ρόλο του Χριστού, ενώ ένας τενόρος είχε το μέρος του αφηγητή ή του Ευαγγελιστή. Η σοβαρότητα των μερών της χορωδίας και η σολιστική υφή των ρετσιτατίβων που εκτελούσαν οι σολίστ, αποτελούσαν την απόδειξη του «παντρέματος» της γερμανικής εκκλησιαστικής μουσικής με την ιταλική κοσμική όπερα.⁵⁷

Όσον αφορά συγκεκριμένα το είδος του ορατορίου, όταν οι Γερμανοί συνθέτες θέλησαν να γράψουν αυτού του είδους τη μουσική χρησιμοποίησαν όλα τα νέα ιταλικά στοιχεία, που αφορούσαν το ύφος και την αρμονία. Ωστόσο, τα πρώιμα γερμανικά ορατόρια, υφολογικά, μορφολογικά και λειτουργικά απείχαν αρκετά από το ιταλικό πρότυπο. Οι απαρχές τους θα μπορούσαν να αναχθούν στην Αρχαία Ρωμαϊκή Καθολική λειτουργία που ψάλλονταν κατά τη διάρκεια της Μεγάλης Εβδομάδας και αφορούσαν τα Πάθη του Χριστού. Γι' αυτό και τους δόθηκε αρχικά η ονομασία *historiae*. Σε αντίθεση με τα ιταλικά ορατόρια που πραγματεύονταν μεταποιημένα κομμάτια της Παλαιάς Διαθήκης, η *historiae* έπαιρνε αυτούσια μέρη της Καινής Διαθήκης, όπως ακριβώς είχαν μεταφραστεί από την εβραϊκή γλώσσα στη γερμανική από τον Martin Luther. Ο όρος ορατόριο ή oratorium αποδόθηκε πρώτη φορά στην Προτεσταντική Γερμανία, και αφορούσε έργο Γερμανού συνθέτη το 18^ο αιώνα. Στην ουσία η ονομασία ορατόριο έδειχνε πως οι συνθέσεις που αποκαλούνταν πλέον έτσι, ήταν ξεκάθαρα επηρεασμένες από το ιταλικό ύφος.⁵⁸

⁵⁷ Βλέπε σημείωση 55 παραπάνω.

⁵⁸ Stapert, *Handel's Messiah: Comfort for God's People*, 9-10.

4.1.3. Αγγλία

Είτε αναφερόμαστε σε κοσμική, είτε σε θρησκευτική μουσική, η Αγγλία είχε δημιουργήσει ένα δικό της, εθνικό στυλ, τη δική της μουσική παράδοση, όπως βέβαια συνέβη και σε όλους τους καλλιτεχνικούς τομείς. Πολύ γνωστός, αλλά πρώιμος του Μπαρόκ, συνθέτης ήταν ο *John Dowland* (1563-1629), ο οποίος συνέθεσε πολλά μαδριγάλια αλλά και τραγούδια για σολίστ με τη συνοδεία οργάνων.

Με το πέρασμα των χρόνων, τη δόξα των μαδριγαλιών έρχεται να πάρει η αγγλική *masque*. Πρόκειται για ένα είδος που συνδύαζε τόσο το σκηνικό θέαμα όσο και τη μουσική, την ποίηση και τον χορό. Θα μπορούσε να θεωρηθεί και πρόδρομος της δραματικής ημί-όπερας. Ένας άλλος καταξιωμένος Άγγλος συνθέτης είναι ο *Henry Purcell* (1659-1695). Με πατέρα και θείο στην υπηρεσία της Βασιλικής Αυλής της Αγγλίας, ακολούθησε και εκείνος τον ίδιο δρόμο. Συνέθεσε έργα τόσο κοσμικής όσο και θρησκευτικής μουσικής, μεταξύ αυτών ανθήματα, ψαλμούς και ύμνους αλλά και την μια και μοναδική όπερα του *Διδώ και Αινείας*.⁵⁹

Παρ' όλο που η όπερα άνθισε ως ένα βαθμό στην Αγγλία, το ορατόριο δεν είχε την ίδια τύχη. Η χώρα στην οποία ο μουσουργός *Handel* πέρασε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του, δεν ανέπτυξε πριν από αυτόν το μουσικό είδος του ορατορίου. Εμπόδιο στάθηκαν οι δογματικές τοποθετήσεις των Πουριτανών στο πλαίσιο της Αγγλικανικής Εκκλησίας. Συνεπώς μέχρι την έλευση και τη δραστηριοποίηση του *Handel* στην Αγγλία, αλλά και λίγο αργότερα, το θρησκευτικό ορατόριο δεν αναπτύχθηκε.⁶⁰ Με τη συνεισφορά όμως του *Handel* το ορατόριο αναπτύχθηκε και άκμασε. Με τις ενορχηστρώσεις του, έκανε τα χορωδιακά έργα μοναδικά, και έδωσε στο αγγλικό ορατόριο πρωτοποριακή μορφή. Όπως αποδείχθηκε, ο *Handel* ήταν ο συνθέτης που ήξερε τις προτιμήσεις και τις προσδοκίες του αγγλικού ακροατηρίου και τις εκπλήρωνε μέσα από την μουσική των ορατορίων που συνέθετε.⁶¹

⁵⁹ Headington, *Ιστορία της Δυτικής Μουσικής*, 138-148.

⁶⁰ Stapert, *Handel's Messiah: Comfort for God's People*, 11.

⁶¹ *Ibid.*, 32.

4.2 Ο Γερμανός συνθέτης Γκέοργκ Φρίντριχ Χέντελ και το αριστουργηματικό ορατόριο του «Μεσσίας»

4.2.1. Γκέοργκ Φρίντριχ Χέντελ

Ο Γκέοργκ Φρίντριχ Χέντελ (*George Friedrich Handel*) γεννήθηκε στην πόλη Halle της Γερμανίας. Ο πατέρας του ήταν κουρέας-χειρούργος. Ξεκίνησε τις σπουδές του στο πανεπιστήμιο της γενέτειρας του, όπου και μένει μόνο για έναν χρόνο. Συνεπαρμένος από την κυριαρχία της ιταλικής όπερας σε ολόκληρη την Ευρώπη, πηγαίνει στο Αμβούργο, όπου και γράφει την πρώτη του όπερα *Almira*, σε ηλικία μόλις είκοσι ετών. Στα εικοσιπέντε του χρόνια γίνεται μουσικός διευθυντής στην υπηρεσία του εκλέκτορα, στην πόλη του Ανόβερου, με έναν πολύ αξιόλογο μισθό.

Το φθινόπωρο του 1710 πηγαίνει στο Λονδίνο. Εκεί συνθέτει σε διάστημα δύο μόλις εβδομάδων την όπερα *Rinaldo*, η οποία αποθεώνεται από το αγγλικό κοινό. Το 1711 εγκαθίσταται μόνιμα πλέον στο Λονδίνο. Γίνεται μουσικός διευθυντής της Βασιλικής Μουσικής Ακαδημίας, η οποία ιδρύεται το 1720. Η θητεία του σε αυτή τη θέση διαρκεί οκτώ χρόνια. Σε αυτή την περίοδο οι όπερες που συνθέτει είναι μεγαλειώδεις. Μεταξύ αυτών βρίσκεται και η σοβαρή όπερα *Giulio Cesare*. Έπειτα από την επικράτηση της ιταλικής όπερας έναντι της αγγλικής, η Ακαδημία κλείνει και ο Handel στρέφεται στο ορατόριο. Το αγγλικό ακροατήριο αγκαλιάζει τα ορατόρια του Handel, που βασίζονται θεματολογικά στην Παλαιά Διαθήκη. Από τις σημαντικότερες συνθέσεις του σε αυτό το μουσικό είδος είναι ενδεικτικά: *Messiah*, *Judah Maccabeus*, *Israel in Egypt* και *Jephtah*.

Με το πέρασμα των χρόνων έρχεται αντιμέτωπος με την τύφλωση. Ωστόσο αυτό δεν τον κρατά πίσω και συνεχίζει το μουσικό του έργο μέσω της υπαγόρευσης σε κάποιον τρίτο. Αποβιώνει στις 14 Απριλίου του 1759 και θάβεται στο Αββαείο του Ουεστμίνστερ. Ο συνολικός αριθμός των μουσικών έργων που έχει συνθέσει είναι μεγάλος και συμπεριλαμβάνει σαράντα όπερες, καντάτες και άριες, πλήθος έργων ορχηστρικής μουσικής, μεταξύ αυτών τα δώδεκα Μεγάλα Κοντσέρτα, τη Μουσική των Νερών κ.α., μουσική δωματίου καθώς και μουσική για πληκτροφόρο. Η μουσική εναλλαγή του Handel από τη σύνθεση όπερας στη σύνθεση ορατορίου δεν ήταν τυχαία. Είναι η πρώτη φορά στα χρονικά που η μεσαιά αστική τάξη παίρνει την εξουσία. Φέρνει στο προσκήνιο τον ίδιο τον λαό μέσω της ανάδειξης των χορωδιακών μερών που απαρτίζουν τα έργα του, χωρίς ωστόσο να ξεχνά τη θρησκευτική θεματολογία των συνθέσεων του.⁶²

⁶² Grout and Palisca, *A History of Western Music*, 405-410.

4.2.2. Μεσσίας

Ένα από τα πιο διάσημα έργα του Handel, ένα από τα πιο αριστουργηματικά ορατόρια όλων των εποχών είναι ο *Messiah*. Τη Δευτέρα 12 Απριλίου του 1742 παρουσιάζεται στο Δουβλίνο το περίφημο αυτό έργο, για φιλανθρωπικό σκοπό, βασισμένο στο αγγλικό λιμπρέτο που είχε επιμεληθεί ο *Charles Jennens*. Το κείμενο του προέρχεται από τη Βίβλο και συγκεκριμένα από την Παλαιά Διαθήκη. Γίνεται αναφορά στις προφητείες του Ησαΐα, των Ευαγγελιστών και του Παύλου. Αποτελούμενο από τρία μέρη ξεκινά με την προφητεία της Γέννησης Του Χριστού, συνεχίζει με την εξιστόρηση των Παθών Του, το κήρυγμα της διδασκαλίας Του και τη Σταύρωση Του, και τελειώνει με την επικείμενη σωτηρία και λύτρωση που επέρχεται μέσω της πίστης. Τα τρία μέρη συντελούνται από εκτενή χορωδιακά έργα, από ρετσιτατίβα και άριες. Στην ενορχήστρωση κυριαρχούν τα έγχορδα μουσικά όργανα και η συνοδεία του μπάσο κοντίνουο. Την χορωδία συνοδεύουν επιπλέον το όμποε και τα φαγκότα, ενώ η είσοδος των τρομπετών και των κρουστών γίνεται σε ιδιαίτερα μέρη.⁶³

Το πρώτο μέρος πραγματεύεται τη γέννηση του Χριστού, δηλαδή τα Χριστούγεννα και ξεκινά με μία σύντομη μουσική σύνθεση, μία ουβερτούρα, που προετοιμάζει και προϊδεάζει τους ακροατές για το ύφος του ορατορίου. Το εισαγωγικό αυτό τμήμα έχει την ονομασία *Symphony*. Το πρώτο τμήμα της εισαγωγής είναι αργό με παρεστιγμένες ρυθμικές αξίες, το οποίο ακολουθείται από ένα δεύτερο τμήμα με πιο αλέγκρο, ζωνφό ύφος και επιμένει έως ότου ξανά επιστρέψει το αρχικό βαρύ στυλ και καταλήξει σε μία τρίφωνη φούγκα. Από τη μι ελάσσονα της ουβερτούρας έπεται το ρετσιτατίβο *Comfort ye, my people* σε μι μείζονα. Τη σόλο μελωδία εκτελεί ο τενόρος. Στο τέλος του έργου αυτού τη θέση του αφηγηματικού στυλ αριόζο παίρνει το απλό ρετσιτατίβο. *Every Valley shall be Exalted* είναι η ονομασία της άριας που ακολουθεί. Ξεκινά με έναν ορχηστρικό πρόλογο, ενώ στο τέλος της μελωδικής γραμμής, ο σολίστ έχει τη δυνατότητα να αυτοσχεδιάσει μια καντέντσα.

⁶³ Machlis, *Η Απόλαυση της Μουσικής*, 168-169.

Every Valley shall be Exalted
Messiah, Part 1 Mvt. 3
HWV 56, 3 (Air)

Isiah 40:3 G.F. Händel

Andante

Copyist - J.S.G. Fernandez © 2016

Παράδειγμα 4.2.2.1. Messiah, Part 1 Mvt. 3, μμ. 1-3: *Every Valley Shall be Exalted*. Πηγή: G. F. Handel – Every Valley Shall be Exalted (HWV 56, Air for tenor), Muscores, Copyist: J.S.G Fernandez, 2016.

Ακολουθεί το πρώτο χορωδιακό του πρώτου μέρους *And the Glory of the Lord*. Πρόκειται για ένα μακροσκελές χορωδιακό έργο γεγονός που οφείλεται στα επαναλαμβανόμενα μέρη του λιμπρέτου. Βρίσκεται σε Λα Μείζονα κλίμακα, με τη συνοδεία του μπάσου να μην εκλείπει σε κανένα σημείο, εκτός των τελευταίων μέτρων που επικρατεί μια πολύμετρη γενική παύση. Ο γενικότερος χαρακτήρας του έργου αυτού προσδίδει ένα αίσθημα χαράς μέσω της μουσικό-χορευτικής του μελωδίας.⁶⁴ Ο τίτλος της άrias *The people that walked in the darkness* συνάδει απόλυτα με τη μουσική σύνθεση του έργου, που θέλει να προσδώσει ακριβώς αυτό το αίσθημα. Στην ουσία, αυτό που ήθελε να κάνει ο Χέντελ ήταν να υπερτονίσει τη λέξη «*light*», όπου αυτή εμφανιζόταν στο κείμενο, εναρμονίζοντας την πλήρως.⁶⁵

Το δεύτερο μέρος επικεντρώνεται στο Θείο Πάθος και στην Ανάσταση του Ιησού Χριστού και ξεκινά με το χορωδιακό *Behold the Lamb of God*. Πολύ σημαντικό κατά την

⁶⁴ Paul Henry Lang, “XIII (1741-1742): The Music of Messiah” in *George Frideric Handel*, 346 (Mineola: New York, 1996).

⁶⁵ *Ibid.*, 346.

εκτέλεση του έργου, θεωρείται ο τρόπος απόδοσης από την χορωδία, του πανηγυρικού αλλά και ταυτόχρονα πένθιμου, για λίγο, χαρακτήρα. Το λυπηρό σημείο του έργου έρχεται όταν η σοπράνο τραγουδά τη φράση «*the sin of the world*» (η αμαρτία του κόσμου), και οι άλλες τρεις φωνές τραγουδούν συνοδευτικά, σα να πρόκειται για νανούρισμα.⁶⁶

Ένα από τα σπουδαιότερα χορωδιακά έργα που έχουν γραφτεί, με την ονομασία *Hallelujah* κλείνει το μέρος του ορατορίου που αναφέρεται στο Πάσχα. Το έργο είναι τετράφωνο και η ενορχήστρωση του είναι πολλή προσεγμένη. Ο χορωδιακός αυτός ύμνος διακρίνεται για την σταδιακή του πορεία σε ένα σημείο πλήρους κορύφωσης. Αυτό επέρχεται όταν η φωνή της σοπράνο επαναλαμβάνει σε σταθερό τονικό ύψος τη φράση «*King of Kings and Lord of Lords*», ενώ οι άλλες τρεις φωνές επιβεβαιώνουν με ενθουσιασμό τραγουδώντας «*forever, Hallelujah*». Αυτός ο διάλογος μεταξύ της μελωδικής γραμμής της σοπράνο και των υπόλοιπων φωνών επαναλαμβάνεται έξι φορές. Κάθε φορά διακρίνεται από μεγαλύτερη ένταση και αποδίδεται σε υψηλότερο τονικό ύψος από τους χορωδούς για να καταλήξουν ομόφωνα στη φράση «*Lord of Lords*». Η όλη αίσθηση που αφήνει στον ακροατή το έργο είναι εκθαμβωτική.⁶⁷

Hal-le - lu - jah, Hal-le-lu-jah, Hal-le - lu-jah, Hal - le - lu - jah!

Hal-le - lu - jah, Hal-le-lu-jah, Hal-le - lu-jah, Hal - le - lu - jah!

Hal-le - lu - jah, Hal-le-lu-jah, Hal-le - lu-jah, Hal - le - lu - jah!

Hal-le - lu - jah, Hal-le-lu-jah, Hal-le - lu-jah, Hal - le - lu - jah!

IV I

Παράδειγμα 4.2.2.2. *Messiah*, Part 2, μμ. 90-94: *Hallelujah*. Πηγή: G. F. Handel – *Hallelujah* (HWV 56, Chorus), Muscores, Creative Common license BY-NC-ND, 2016.

Το τρίτο και τελευταίο μέρος του ορατορίου πραγματεύεται τη Λύτρωση. Το μήνυμα της Ανάστασης δίνεται ήδη από το πρώτο έργο του μέρους αυτού. *I Know that me Redeemer liveth* είναι μία από τις εκτενέστερες του ορατορίου. Οι στίχοι σε συνδυασμό με την μελωδική γραμμή της φωνής της σοπράνο είναι εκείνη που αναγγέλλει την είδηση και το θαύμα της

⁶⁶ Lang, *George Friedrich Handel*, 347.

⁶⁷ *Ibid.*, 350-352.

Ανάστασης, μέσω της φράσης «*For now is Christ risen from the dead*». Ιδιαίτερη σημασία δίνεται στη λέξη «*risen*» καθώς η μελωδία σε εκείνο το σημείο κορυφώνεται τονικά και έπειτα ακολουθεί μία παύση ενός χρόνου, που τονίζει ακόμα περισσότερο τη σημαία της.

Σε αυτό το μέρος του ορατορίου συμπεριλαμβάνεται και το μοναδικό ντουέτο *O death, where is thy sting?* και ερμηνεύεται από τις φωνές της άλτο και του τενόρου. Πρόδρομος αυτού θεωρείται ένα άλλο ιταλικό ντουέτο που προσάρμοσε ο Χέντελ, ώστε να συμπεριληφθεί στο συγκεκριμένο ορατόριο.⁶⁸ Το ορατόριο κλείνει με το χορωδιακό *Worthy is the Lamb that was slain*. Πρόκειται για τετράφωνο έργο που έχει το χαρακτήρα και την μεγαλοπρέπεια ενός ύμνου.⁶⁹

Ο Μεσσίας αποτελεί την υψηλότερη μουσική σύλληψη στην θρησκευτική μουσική του Μπαρόκ. Το έργο αυτό αποτέλεσε αφορμή για να θεωρηθεί ο Handel ένας από τους μεγαλύτερους συνθέτες όχι μόνο του 17^{ου} αιώνα αλλά ολόκληρης της μουσικής ιστορίας. Μεταγενέστεροι του θαύμασαν αυτή τη μουσική επιτομή της θεϊκής δόξας προς το πρόσωπο του Ιησού Χριστού. Έχουν γίνει πολλές ηχογραφήσεις, μαγνητοσκοπήσεις και διαφορετικές εκτελέσεις, γεγονός που οδηγεί στο να παρουσιάζεται συνεχώς το ορατόριο του Μεσσία μέχρι και σήμερα.

⁶⁸ Machlis, *Η Απόλαυση της Μουσικής*, 352.

⁶⁹ Lang, *George Friedrich Handel*, 352-353.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Μέσα από την βιβλιογραφία που χρησιμοποιήθηκε και με την ολοκλήρωση αυτής της πτυχιακής εργασίας, ανάγονται τα συμπεράσματα που ακολουθούν, τα οποία τονίζουν την αξία του Μπαρόκ ορατορίου, ανάμεσα στα διάφορα είδη οργανικής και φωνητικής μουσικής που δημιουργούνται τον 17^ο αιώνα.

Ερευνώντας τις κοινωνικές, πολιτικές και ιστορικές εξελίξεις που έλαβαν χώρα τον 16^ο και τον 17^ο αιώνα γίνεται αντιληπτό πως επηρέασαν σε μεγάλο βαθμό τις μέχρι τότε παγιωμένες αντιλήψεις και πεποιθήσεις και έφεραν στο φως νέους τρόπους σκέψης και αντιμετώπισης του κόσμου. Οι νεωτερισμοί αυτοί, όπως ήταν αναμενόμενο, είχαν μεγάλο αντίκτυπο στον καλλιτεχνικό χώρο. Οι τέχνες (μουσική, ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική) του Μπαρόκ αλληλοεπιδρούν μεταξύ τους και διαμοιράζονται κοινούς κατευθυντήριους άξονες ως προς την παραγωγή έργων. Συγκεκριμένα στον κλάδο της μουσικής, η εξέλιξη της *prima practica* σε *seconda practica* και η εξάλειψη του αναγεννησιακού αντιστιτικού τρόπου γραφής, γεννά τη *Nuovo Musiche* και μέσω αυτής έρχεται στο προσκήνιο η Μπαρόκ μουσική. Τα κύρια χαρακτηριστικά της όπως το συνεχές βάσιμο, η ανάπτυξη της μονωδίας, οι αλλαγές ως προς το ύφος της μουσικής και ο αυτοσχεδιασμός έδωσαν στη μουσική του 17^{ου} αιώνα τα δικά της ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και γνωρίσματα. Τα παραπάνω, σε συνδυασμό με την βελτίωση και δημιουργία νέων μουσικών οργάνων, οδήγησαν σε νέες μορφές φωνητικής και οργανικής μουσικής την περίοδο του Μπαρόκ ανάμεσα στις οποίες το ορατόριο κατέχει ιδιαίτερη θέση.

Το Μπαρόκ ορατόριο μπορεί να θεωρηθεί η κυρίαρχη μουσική φόρμα της εκκλησιαστικής μουσικής της περιόδου. Αποτέλεσμα αυτού ήταν, η μουσική κατά την Μπαρόκ περίοδο, όπως και προγενέστερα, να χρησιμοποιηθεί ως μέσο προσέλκυσης των πιστών στην εκκλησία και κατ' επέκταση στον τρόπο ζωής σύμφωνα με τα πρότυπα της. Ωστόσο, ανατρέχοντας στην ιστορική εξέλιξη του ορατορίου, ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα μεσαιωνικά και αναγεννησιακά είδη μουσικής που υπήρξαν πρόδρομοί του. Στη δημιουργία και εξέλιξη του είδους συνέβαλαν επίσης και η ύπαρξη κατά το Μεσαίωνα των μη λειτουργικών χώρων των μεσαιωνικών εκκλησιών καθώς και η μπαρόκ όπερα, η οποία δίνει μορφή και θεσπίζει το ορατόριο του 17^{ου} αιώνα, όπως το ξέρουμε σήμερα. Λόγω αυτού ο χαρακτηρισμός του ορατορίου ως «θρησκευτική όπερα» έχει κάποια βάση και στηρίζεται κατά κύριο λόγο στη χρήση της ίδιας δομής και συντελεστών που πήρε το θρησκευτικό ορατόριο από την κοσμική όπερα. Ωστόσο η θεματολογία του πρώτου παραμένει θρησκευτική και στερείται σκηνικής δράσης. Η σύνθεση των πρώτων ορατορίων βασίζεται στην αλλαγή στην

γλώσσα των κειμένων που πραγματοποιήθηκε σε κάποιες ήδη υπάρχουσες όπερες. Με την αλλαγή αυτή προκύπτουν δύο είδη ορατορίου, το ορατόριο *latino* και το *oratorio volgare*, με κύριο εκπρόσωπο του πρώτου τον Giacomo Carissimi.

Η άμεση συσχέτιση του ορατορίου με την θρησκεία έχει ως αποτέλεσμα την εξάπλωση του πέρα από την γενέτειρά του Ιταλία και σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες, στις οποίες αναπτύσσεται και αποκτά νέα στοιχεία. Η ανάπτυξη του ορατορίου στη Γερμανία οφείλεται στην άδεια χρήσης οποιουδήποτε θρησκευτικού θέματος από την Παλαιά ή την Καινή Διαθήκη, σε αντίθεση με τους κανόνες της Ρωμαιοκαθολικής εκκλησίας της Ιταλίας, η οποία απαγόρευε τη χρήση κειμένων από τα Ευαγγέλια και τη Βίβλο. Κύριος εκπρόσωπος των Μπαρόκ ορατορίων θεωρείται ο συνθέτης George Frideric Handel, ο οποίος εκμεταλλευόμενος την ανάγκη του κόσμου για ένα απλούστερο μουσικό είδος από εκείνο της όπερας, στρέφεται στη σύνθεση ορατορίων. Η σύνθεση του ορατορίου *Μεσσίας* από τον Χέντελ αποτελεί επιτομή της μουσικής φόρμας του ορατορίου στην Μπαρόκ εποχή, γεγονός που δικαιολογείται από την αποδοχή που βρίσκει από τους ακροατές του ακόμα και σήμερα.

Η ιστορική αναδρομή στις κοινωνικές και πολιτικές εξελίξεις του 17^{ου} αιώνα αναδεικνύει την επιρροή τους στις τέχνες, συμπεριλαμβανομένης και εξέχουσας της ίδιας της μουσικής. Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει η ιστορική έρευνα για τη γέννηση του ορατορίου καθώς και την εξέλιξη του καθ' όλη τη διάρκεια του 17^{ου} αιώνα. Τα στοιχεία που παρουσιάζονται στην εργασία δείχνουν την πορεία του ορατορίου στην Μπαρόκ εποχή, τα κύρια χαρακτηριστικά του, τα είδη του και κάποιους από τους κύριους εκπροσώπους του. Ειδικότερα, τονίζεται ο σημαντικός ρόλος στην εγκαθίδρυση του είδους αυτού που κατείχε ο Γερμανός συνθέτης Γκέοργκ Φρίντριχ Χέντελ. Οι συνθέσεις του στο συγκεκριμένο είδος συνέβαλλαν στην ανάπτυξη και εγκαθίδρυση της μουσικής φόρμας του ορατορίου. Με την ειδική αναφορά στο έργο του *Μεσσίας*, ως ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα Μπαρόκ ορατορίου, αποφαινεται η αξία που κατείχε το ίδιο το ορατόριο ως μουσικό είδος στην θρησκευτική μουσική της Μπαρόκ περιόδου. Θα ήταν ενδιαφέρον τα παραπάνω συμπεράσματα να διερευνηθούν περαιτέρω, όσον αφορά ορατόρια και άλλων συνθετών της Μπαρόκ εποχής. Θα μπορούσε με αυτό τον τρόπο να εξεταστούν λεπτομερέστερα οι πληροφορίες για τη δημιουργία του ορατορίου και να βρεθούν επιπλέον δεδομένα για την εξέλιξη του τον 17^ο αιώνα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Α. ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ

Academic Dictionaries and Encyclopedias, Dictionary of Greek. Available at: https://greek_greek.enacademic.com/117872/%CE%BF%CF%81%CE%B1%CF%84%CF%208C%CF%81%CE%B9%CE%BF.

Bradshaw, Murray S. Introduction to *MISC 5 Early Sacred Monody Vol.4, Emilio De Cavalieri – Rappresentazione di Anima et di Corpo*. Wisconsin: American Institute of Musicology, 2007. Available at: <http://www.corpusmusicae.com/misc/misc-samples/56-005-040spgs.pdf>.

Buelow, George J. “The Baroque in the Seventeenth Century: The Historical and Cultural Context” in *A History of Baroque Music*. Indiana: Indiana University, 2004.

Bukorfez Manfred F. *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*. England: W.W. Norton & Company, 2008.

Burkholder, Peter J., Donald J. Grout, and Claude V. Palisca. “Opera and Vocal Music in the Late Seventeenth Century: Opera” in *A History of Western Music*. London: W.W. Norton & Company, 2014.

Cattin, Giulio. “The Ars Musica in the Middle Ages” in *Music of the Middle Ages*, τόμος 1, μτφ. Botterill Steven. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

Godwin, Joscelyn. Introduction to *The Harmony of Spheres: The Pythagorean Tradition to Music*. New York: Inner Traditions, 1992.

Grout, Donald J. “Music and Drama to the End of the Sixteenth Century: The Immediate Forerunners of Opera” in *A Sport History of Opera*. Columbia: Columbia University Press, 2003.

Hammond, Susan Lewis. Introduction to *Music in the Baroque World: History Culture and Performance*. New York: Routledge, 2016.

Howard, Smither E. Preface to *A History of Oratorio, Vol.1: The Oratorio in the Baroque Era: Italy, Vienna, Paris Centuries*. North Carolina: North Carolina Press, 2000.

Howard, Smither E. “The Middle Ages, Renaissance, and Roman Catholic Reform: Unstaged Sacred Dramatic Scenes.” In *A History of Oratorio, Vol.1: The Oratorio in the Baroque Era: Italy, Vienna, Paris Centuries*. North Carolina: North Carolina Press, 2000.

Hoyrup, Jens. *Baroque Mind-set and New Science: A dialectic of Seventeenth Century High Culture*. Ghent University, 2008. Available at:

<https://www.mpiwg-berlin.mpg.de/sites/default/files/Preprints/P359.pdf>

Lang, Paul Henry. "XIII (1741-1742): The Music of Messiah" in *George Frideric Handel*. Mineola: Dover Publications, 1996.

Randel, Don Michael. *The Harvard Concise Dictionary for Music and Musicians*. Harvard: Harvard University Press Reference Library, 2002.

Sadie, Stanley, and Latham Alison. "The Baroque Era: Early and Middle Baroque in Italy: Carissimi" in *The Cambridge Music Guide*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Siglind, Bruhn. "Allegories and the Embodied Christ: Cavalieri's Play Within A Play" in *Saints in the Limelight Representation of the Religion Quest on The Post-1945 Operatic Stage*. N.Y.: Pendragon Press N.Y., 2003.

Stapert, Calvin R. "Oratorio before Handel: Oratorio in England before Handel" in *Handel's Messiah: Comfort for God's People*. Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing, 2010.

B. ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ

Γιάννου, Δημήτρης. *Ιστορία της Μουσικής: Σύντομη Γενική Επισκόπηση – Μέχρι τον 16^ο αιώνα*, τόμος 1. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2008.

Headington, Christopher. *Ιστορία Δυτικής Μουσικής από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας*, τόμος 1, μτφ. Δραγούμης Μάρκος. Αθήνα: Gutenberg, 1994.

Κίκου, Ευαγγελία. *Στοιχεία Φούγκας: Σημειώσεις – Ασκήσεις*. Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας.

Καρακάση, Αικατερίνη, Μαρία Σπυριδοπούλου, Γεώργιος Κοτελίδης, Μιχάλης Χρυσανθόπουλος. "Ο Κανόνας και η Απόκλιση: Το Μπαρόκ" στο *Ιστορία και Θεωρία των Λογοτεχνικών Ειδών και Γενεών*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015. Διαθέσιμο στο:

https://repository.kallipos.gr/pdfviewer/web/viewer.html?file=/bitstream/11419/1989/2/Istoria_kai_Theoria_twn_Logotexnikwn_Genwn_kai_Eidwn_PDF_interactive-KOY.pdf

Machlis, Joseph and Kristine, Forney. *Η Απόλαυση της Μουσικής*, μτφ. Πυργιώτης Δημήτρης. Αθήνα: Fagotto, 1996.

Michels, Ulrich. *Άτλας της μουσικής*, τόμος 2, μτφ. και επιμ., Ι. Ε. Μ. Α. Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1995.

Nef, Karl. *Ιστορία της Μουσικής*, μτφ. Φοίβος Ανωγειανάκης. Αθήνα: Βότσης, 1985.

Πετρίδου Ζιρώ Β. "Η Τέχνη του Μπαρόκ" στο *Τέχνες και Αρχιτεκτονική από την Αναγέννηση έως τον 21^ο αιώνα*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015. Διαθέσιμο στο:

https://repository.kallipos.gr/pdfviewer/web/viewer.html?file=/bitstream/11419/3543/1/02_ch%20apter_02.pdf.