



ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ «ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ»

Ειδίκευση

«Παλαιά Μουσική και Τροπικές Μουσικές Παραδόσεις της Μεσογείου»

Τίτλος

«*Stile misto*: Η ένωση των μουσικών στυλ στην Ευρώπη στις αρχές του 18ου αιώνα»

Επιβλέποντες καθηγητές:

Θύμιος Ατζακιάς (αναπληρωτής καθηγητής ΜΕΤ)

Αθανάσιος Λάιος (μέλος ΕΕΠ ΜΕΤ)

Μενέλαος – Δημήτριος Κούντουρας (διδάσκων του ΠΜΣ ΜΕΤ)

Αγλαΐα Μαλασιώτη

Θεσσαλονίκη 2022

Πρόλογος

Η παρούσα Μεταπτυχιακή Εργασία αποτελεί την επίτευξη ενός πολύ σημαντικού, αλλά και δύσκολου στόχου, ο οποίος γεννήθηκε πριν δύο χρόνια, αναπτύχθηκε και διαμορφώθηκε κάτω από πρωτόγνωρες συνθήκες και ολοκληρώθηκε με πολύ κόπο, αλλά και ιδιαίτερη συγκίνηση και χαρά. Το έντονο ενδιαφέρον και η πολυετής ενασχόλησή μου με τη μουσική μπαρόκ τόσο σε επίπεδο μουσικολογικής έρευνας όσο και σε καλλιτεχνικό, με ώθησαν να διαλέξω ένα θέμα και αντίστοιχα ένα ρεπερτόριο που θα αντιπροσώπευαν τις μουσικές μου προτιμήσεις, ενώ ταυτόχρονα θα εμπλούτιζαν τις υπάρχουσες μουσικές γνώσεις μου γύρω από αυτό και θα τροφοδοτούσαν τις μετέπειτα μελλοντικές μου αναζητήσεις. Η έρευνά μου πάνω στο «μεικτό ύφος» των μπαρόκ συνθετών του 18^{ου} αιώνα υπήρξε αρχικά αρκετά δελεαστική και στη συνέχεια ιδιαίτερος ενδιαφέρουσα και διαφωτιστική, δίνοντάς μου την ευκαιρία να γνωρίσω σε βάθος το ύφος και την αισθητική της συγκεκριμένης εποχής, αλλά και να εντρυφήσω τόσο σε γνωστές όσο και άγνωστες πτυχές σπουδαίων Γερμανών συνθετών. Με επίκεντρο λοιπόν το ύφος αυτό, το οποίο και καθιερώθηκε ως «γερμανικό», αλλά και τον κύριο εκπρόσωπό του G.Ph.Teleman, γίνεται μία προσπάθεια να περιγραφεί και να αναλυθεί ο τρόπος με τον οποίο η γαλλική, η ιταλική και η γερμανική μουσική κουλτούρα μερδεύτηκαν περίτεχνα και ενώθηκαν σε ένα δημιουργώντας ό,τι πιο εκλεκτικό έχει να προσφέρει η μουσική της εποχής αυτής.

Συγχρόνως με τη μουσικολογική έρευνα, το πρόγραμμα του ρεσιτάλ, έρχεται να συμπληρώσει το εγχείρημα αυτό. «Τα μουσικά έργα, εύστοχα διαλεγμένα, διαθέτουν ποικιλία και αναδεικνύουν τις έντονες αντιθέσεις των στυλ, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο αντιπροσωπευτικοί συνθέτες του μεικτού ύφους καταφέρνουν να τα συνδυάσουν. Με διάχυτη την *galant* αισθητική στην Τρίο Σονάτα του Γερμανού συνθέτη Quantz, οι ιταλικού στυλ μελωδικές γραμμές των δύο Φλάουτων μπλέκονται σε όλα τα μέρη του έργου με ιδιαίτερα ευφάνταστο τρόπο δημιουργώντας ένα συνεχές παιχνίδι «ερώτησης - απάντησης», κρατώντας αμείωτο το ενδιαφέρον του ακροατή. Περνώντας στα έργα του Telemann, το γαλλικό και το ιταλικό ύφος αναδεικνύονται αντίστοιχα μέσα από δύο αντιπροσωπευτικά έργα για το Φλάουτο. Στη Φαντασία πρωταγωνιστεί το γαλλικό ύφος με την χαρακτηριστική μεγαλοπρεπή γαλλική ουβερτούρα στην εισαγωγή και τον ρουστίλ γαλλικό χορό στο τέλος, ενώ αντίθετα στη Μεθοδική Σονάτα υπερισχύει το λυρικό ιταλικό ύφος *galant* αισθητικής, το οποίο και κορυφώνεται μέσα από τα περίτεχνα στολίδια και τον αυτοσχεδιασμό που προσφέρουν τα αργά μέρη. Συνεχίζοντας με την Καντάτα του σπουδαίου Γερμανού συνθέτη Handel, το ιταλικό στυλ της *aria da capo* υπογραμμίζεται καθόλη τη διάρκεια του έργου μέσα από συνεχείς ανάλαφρες και εκλεπτυσμένες μουσικές γραμμές. Τέλος, στην Καντάτα του Scarlatti, το μοναδικό έργο Ιταλού συνθέτη στο πρόγραμμα, το έντονο δραματικό στοιχείο στο μέρος της φωνής σε συνδυασμό με τον χειμαρρώδη και δεξιοτεχνικό χαρακτήρα της μελωδικής γραμμής του Φλάουτου, προσφέρουν ένα μουσικό αποτέλεσμα αυθεντικού ιταλικού στυλ.»(απόσπασμα από το πρόγραμμα)

Ευχαριστίες

Η πανδημία της εποχής μας και η συνακόλουθη αδυναμία πρόσβασης σε βιβλιοθήκες, όπως επίσης και η δυσκολία κάποιες φορές πραγματοποίησης πολύωρων μουσικών προβών αποτέλεσαν την μεγαλύτερη πρόκληση. Ωστόσο, θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους τους διδάσκοντες, συνεργάτες και συμφοιτητές του Μεταπτυχιακού «Παλαιά Μουσική και τροπικές παραδόσεις της Μεσογείου» του Πανεπιστημίου Μακεδονίας του Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης για την άψογη συνεργασία. Νιώθω δικαιωμένη για την επιλογή των σπουδών μου, καθώς οι διδάσκοντες του μεταπτυχιακού, Ευθύμιος Ατζακάς και Δημήτριος Κούντουρας, φρόντισαν με ιδιαίτερο ζήλο να μου μεταλαμπαδεύσουν τις γνώσεις τους πάνω σε ένα εύρος ερευνητικών αντικειμένων, τα οποία κράτησαν αμείωτο το ενδιαφέρον μου καθόλη τη διάρκεια των σπουδών μου. Ιδιαίτερα θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον καθηγητή μου κύριο Δημήτριο-Μενέλαο Κούντουρα, ο οποίος πάντα με υπομονή και διάθεση με καθοδήγησε σε όλα τα μουσικά μου βήματα, με ενθάρρυνε, με εξέλιξε, αλλά και με ενέπνευσε ώστε να θέσω νέους μουσικούς στόχους. Τέλος, ένα πολύ μεγάλο «ευχαριστώ» τόσο στους γονείς μου όσο και στην οικογένειά μου για την αδιάκοπη αγάπη και στήριξή τους τα τελευταία δύο χρόνια.

Περιεχόμενα

Πρόλογος, σελ. 2

Ευχαριστίες, σελ. 3

Εισαγωγή, σελ. 5

Κεφάλαιο 1°

Τα εθνικά μουσικά στυλ

- i. Το «πληθωρικό» ιταλικό στυλ, σελ. 6
- ii. Το «διάφανο» γαλλικό στυλ, σελ. 6
- iii. Το γερμανικό μεικτό ύφος: η ένωση των δύο στυλ, σελ. 7
- iv. Μουσικοί νεωτερισμοί μέσα από το *style galant*, σελ. 8

Κεφάλαιο 2°

Το μεικτό ύφος εκτός Γερμανίας

- i. Οι Γάλλοι J. B. Lully, Fr. Couperin και J. M. Leclair, σελ. 10
- ii. Ο Montéclair, η Γαλλική Σχολή του Φλάουτου και ο G. Muffat, σελ. 11

Κεφάλαιο 3°

Το μεικτό ύφος σε σπουδαίους Γερμανούς συνθέτες

- i. Ο «κοσμοπολίτης» Handel, σελ. 13
- ii. Ο «ειλεκτικός» Bach, σελ. 14
- iii. Ο «οικουμενικός» Quantz και η περίφημη Μουσική Αυλή της Δρέσδης, σελ. 15

Κεφάλαιο 4°

Telemann: Η τελειοποίηση του *stile misto*

- i. Ο «μεταβατικός» και «πρωτοποριακός» Telemann, σελ. 18
- ii. Η καθιέρωσή του ως συνθέτης μεικτού ύφους, σελ. 19
- iii. Η μεικτού ύφους εργογραφία του, σελ. 20

Κεφάλαιο 5°

Το *stile misto* και οι 12 Φαντασίες του Telemann για σόλο Φλάουτο

- i. Η τεχνοτροπία στις Φαντασίες του, σελ. 24
- ii. Η Φαντασία Νο 7 - Γαλλική Ουβερτούρα: υφολογική προσέγγιση και μουσική ανάλυση, σελ. 25

Παράρτημα (παρτιτούρα της Φαντασίας Νο 7), σελ. 29

Επίλογος, σελ. 31

Βιβλιογραφία, σελ. 32

Εισαγωγή

Στις αρχές του 18ου αιώνα δύο είναι τα κυρίαρχα μουσικά ρεύματα που συνεχίζουν ακόμα να επηρεάζουν τον δυτικό τρόπο μουσικής σκέψης και έκφρασης, το ιταλικό και το γαλλικό μπαρόκ. Τα εθνικά αυτά στυλ, εκ διαμέτρου αντίθετα μεταξύ τους ως προς το αισθητικό, πολιτιστικό και πολιτικό τους υπόβαθρο κι έχοντας την τάση περισσότερο να ανταγωνίζονται μεταξύ τους και λιγότερο να αλληλοεπιδρούν το ένα με το άλλο, θα διαδραματίσουν καθοριστικό ρόλο στις μετέπειτα μουσικές εξελίξεις, διαμορφώνοντας το μέλλον της όψιμης μπαρόκ μουσικής. Μέσα σε αυτό το κλίμα του μουσικού αυτού ανταγωνισμού, στο οποίο και τα δύο στυλ οδηγούνται εν τέλει στον κορεσμό, με το ιταλικό να είναι υπερβολικά πλέον παράξενο ενώ το γαλλικό υπερβολικά ακόμα απλοϊκό (Reilly, 1963, σ. 187), η γερμανική μουσική, αναζητώντας το δικό της μουσικό ύφος και έχοντας δεχτεί έντονες επιρροές και από τα δύο εθνικά αυτά στυλ, υιοθετώντας και εξελίσσοντας τα ήδη υπάρχοντα μουσικά στοιχεία τους ή επιλέγοντας τα καλύτερα από αυτά, καλείται πλέον να εξέλθει στο προσκήνιο και ανανεωμένη πια να διαμορφώσει τη δική της μουσική ταυτότητα.

Το «ειλεκτικό» ή αλλιώς «μεικτό» στυλ (*stile misto, mixed style*), το οποίο χαρακτηρίζει τη γερμανική μουσική του 18ου αιώνα, έρχεται να διαρρήξει το δίπολο της ιταλικής και γαλλικής κυριαρχίας στη μουσική μπαρόκ και να «παίξει» το ρόλο του καταλύτη καταφέροντας όχι μόνο να απορροφήσει, αλλά και να ενώσει με έναν εκπληκτικό τρόπο πολλά απ' τα συνθετικά τους στοιχεία (Reilly, 1963, σ. 182). Σπουδαίοι Γερμανοί συνθέτες, όπως ο Bach, ο Handel, και κυρίως ο Telemann, αλλά και λιγότερο γνωστοί, όπως ο Quantz, υιοθετούν το μεικτό αυτό ύφος και γράφουν μουσική συνδυάζοντας στοιχεία από γαλλικές σουίτες, ιταλικές σονάτες και κονσέρτα (Zohn, 2008, σ. 10) δίνοντας νέα πνοή στη όψιμη μπαρόκ μουσική. Μία νέα εποχή ξεινά, όπου παλιές και νέες κουλτούρες συνυπάρχουν, ενώ το πληθωρικό ιταλικό ύφος αναμιγνύεται με το διάφανο γαλλικό, δημιουργώντας ένα πιο οικουμενικό και περισσότερο αποδεκτό στυλ, το *stile misto* (Reilly, 1963, σ. 187).

Τα εθνικά μουσικά στυλ

i) Το «πληθωρικό» ιταλικό στυλ

Ο Γερμανός συνθέτης και συγγραφέας J. J. Quantz, όπως και άλλοι συγγραφείς της εποχής του, διακρίνουν τρία μεγάλα εθνικά μουσικά ρεύματα τον 18^ο αιώνα: το ιταλικό, το γαλλικό και το γερμανικό, (Γσούχλος, 2011, σ. 120) με τα δύο πρώτα να κυριαρχούν καθόλη τη διάρκεια του 17^{ου} αιώνα, ενώ το τελευταίο να αναδύεται στα τέλη αυτού. Με το ήδη πολύ καλά εδραιωμένο ιταλικό μπαρόκ να διαθέτει πάντα έναν εξωστρεφή χαρακτήρα, με έντονο το στοιχείο της δραματικότητας και λυρικότητας σε φωνητική και οργανική μουσική, με ελεύθερο αυτοσχεδιαστικό διάνθισμα, συχνές και έντονες δυναμικές εναλλαγές και διαφωνίες, αλλά και πληθωρικό μπάσσο κοντίνουο, (Bukovzer, 1947, σ. 260, Κούντουρας, 2020, σ. 30), τα ιταλικά μουσικά έργα με κύριους εκπροσώπους τους Alessandro Scarlatti στη φωνητική μουσική και Arcangelo Corelli στην οργανική, μεγαλειώδη, ζωντανά, μεγαλόπρεπα και πλούσια σε μουσικές ιδέες, βρίσκουν την έκφρασή τους μέσα από τις φόρμες της Σονάτας και του Κονσέρτου (Reilly 1963, σ. 178-179). Η μεγάλη έμφαση που δίνεται στην όπερα και στον ήχο των εγχόρδων οργάνων, αλλά κυρίως του βιολιού, βασισμένος στο μοντέλο της τεχνικής του *bel canto*, παρέχουν τη δυνατότητα στους βιρτουόζους σολίστες μέσα από τα γρήγορα δεξιοτεχνικά, αλλά και από τα αργά λυρικά και μεγαλόπρεπα μέρη, να ξεδιπλώσουν τη δημιουργικότητα και φαντασία τους, εκτελώντας πλούσια στολίδια προβαρισμένα από πριν ή αυτοσχεδιάζοντας σύμφωνα με το στυλ του έργου (Harnocourt, 1982, σσ. 146, 150). Το ιταλικό στυλ τραγουδιού, αν και ευχάριστο και πλούσιο τόσο στιλιστικά όσο και εκφραστικά, έχοντας ως πρωταρχικό στόχο την άμεση πρόκληση συναισθημάτων συγκίνησης και θαυμασμού, διεγείροντας μουσικά και το πιο καταρτισμένο μουσικό αυτί, (Reilly, 1963, σσ. 178-179), προϋπέθετε πολύ καλή γνώση αρμονίας και αντίστιξης. Ο δύσκολος και απαιτητικός ιταλικός διάνθισμός, όσο ελεύθερος και δημιουργικός κι αν ήταν, σύμφωνα με τον Taruskin, βασιζόνταν στην τεχνική γεμίσματος μεταξύ φθόγγων και φράσεων, που τη μάθαινε κανείς εξ ακοής και μέσω της μίμησης, κάτι που ουσιαστικά σήμαινε να διαμορφώσει κανείς το δικό του *double*. (Taruskin, 2010, σ. 419).

ii) Το «διάφανο» γαλλικό στυλ

Από την άλλη μεριά, με τον σπουδαίο συνθέτη J. B. Lully να πρωταγωνιστεί στη γαλλική μουσική σε όλο τον 17^ο αιώνα και το α' μισό του 18^{ου}, το γαλλικό στυλ εκφράζει έναν εσωτερικό μουσικό κόσμο συγκρατημένης έκφρασης και κομψότητας, στον οποίο οι καθαρές, αυστηρές και διακριτές φόρμες με μεγάλη απλότητα και συντομία καθρεφτίζουν το απολυταρχικό καθεστώς και την αρχιτεκτονική του γαλλικού παλατιού (Harnocourt, 1982, σσ. 146-7). Δύο γενιές Γάλλων μουσικών έγιναν κληρονόμοι της μουσικής του, του οποίου τα έργα κυριάρχησαν στο μουσικό ρεπερτόριο για μισό αιώνα, ακόμα και μετά το θάνατό του, καθορίζοντας με αυτό τον τρόπο μία πολύ συγκεκριμένη γαλλική ταυτότητα αντίστοιχη με αυτή της βασιλείας του Λουδοβίκου 14^{ου} και 15^{ου} (Taruskin, 2010, σ. 157). Τα σκοτεινά ηχοχρώματα, οι λιγοστές εναλλαγές δυναμικής, η αριστά ισορροπημένη χρήση έντονων διαφωνιών, τα πολυάριθμα μελωδικά ποικίλματα, η χρήση της καμπύλης διαρκείας και των παρεστιγμένων καθώς και οι *notes inegales* είναι κάποια πολύ χαρακτηριστικά στοιχεία της γαλλικής μουσικής της εποχής

αυτής (Schulenberg, 2001, σσ. 95-96). Σύμφωνα με τον Bukovzer, η πειθαρχία στη γαλλική ορχήστρα, η τακτική χρήση των ξύλινων πνευστών και η έμφαση σε κατεξοχήν γαλλικές μουσικές φόρμες, όπως η Ουβερτούρα και η χορευτική Σουίτα, αποτελούν την «ταυτότητα» της γαλλικής μπαρόκ μουσικής (Bukovzer, 1947, σ. 260). Η αυστηρή φόρμα των διάφανων γαλλικών χορών ανταγωνίζεται το πληθωρικό ιταλικό κονσέρτο, ενώ το εξελιγμένο *ballet de cour* (το μουσικό δράμα με ενσωματωμένα χορευτικά στοιχεία) ανταγωνίζεται την ιταλική όπερα (Harnocourt, 1982, σ. 146-147). Σε αντίθεση με το ιταλικό τραγούδι, το γαλλικό αντίστοιχο, πιο απλοϊκό και κυρίως απαγγελτικό, με λιγότερο φυσική έκφραση, πιο φτωχό και συγκρατημένο, περισσότερο κατάλληλο για αρχάριους μουσικούς, ακριβές και καθαρό στην εκτέλεση, εύκολο στη μίμηση και αντιληπτό σε οποιοδήποτε μουσικό αυτί, δεν απαιτεί ιδιαίτερη γνώση της αρμονίας ούτε αφήνει χώρο για αυτοσχεδιασμούς, έχοντας ήδη γραμμένα όλα τα στολιδία από τον συνθέτη (Reilly, 1963, σσ. 178-9).

Συγκρίνοντας τα δύο παραπάνω εθνικά μουσικά στυλ, διαπιστώνει κανείς ότι οι βασικές διαφορές ανάμεσά τους βρίσκονται θεμελιωδώς στο διανθισμό (Harnocourt, 1982, σ. 147). Συγκεκριμένα, στην ιταλική μουσική πρωταγωνιστεί ο τρόπος εκτέλεσης του έργου, ενώ αντίθετα στη γαλλική το ίδιο το έργο-παρτιτούρα (Reilly, 1963, σσ. 178-9). Ο μουσικός της εποχής αυτής έπρεπε, σε ένα ιταλικό *Adagio*, να ποικίλει το κείμενο στις επαναλήψεις περισσότερο, χρησιμοποιώντας τη φαντασία του με όσο το δυνατόν μεγαλύτερη ποικιλία μουσικών ιδεών. Από την άλλη μεριά, στη γαλλική πρακτική, ο εν λόγω τρόπος προσέγγισης θεωρούνταν απειθαρχητός, στον οποίο ο ελεύθερος αυτοσχεδιασμός όχι μόνο δεν επιτρεπόταν, αλλά αντίθετα ο μουσικός όφειλε να ακολουθεί τους πολύπλοκους, σε αρικιές των περιπτώσεων, κώδικες των στολιδιών και να τους εκτελέσει με ακρίβεια και προσήλωση. (Harnocourt, 1982, σ. 147). Η διαφορετική, λοιπόν, μουσική κουλτούρα και γλώσσα των δύο μπαρόκ στυλ δημιουργούσε προβλήματα στον τρόπο εκτέλεσης των έργων τους, με τους μουσικούς εγχόρδων από τη μεριά, που ήταν εκπαιδευμένοι στο ιταλικό στυλ, να αρνούνται να παίζουν γαλλική μουσική, ενώ με τους Γάλλους από την άλλη να αδυνατούν να διαβάσουν ιταλική παρτιτούρα λόγω του ελεύθερου διανθισμού της (Harnocourt, 1982, σ. 145).

iii) Το γερμανικό μεικτό ύφος: η ένωση των δύο στυλ

Στα τέλη του 17^{ου} αιώνα, ενώ το γερμανικό μπαρόκ στυλ συνεχίζει να ψάχνει τη μουσική του ταυτότητα διαθέτοντας μουσικά έργα πλούσια σε αρμονικό υπόβαθρο και αντιστιτική υφή, ωστόσο βαριά και φτωχά σε μελωδικό επίπεδο, (Reilly, 1963, σσ. 179-181), η γαλλική και η ιταλική όπερα, όπως επίσης και άλλες μουσικές φόρμες, έβρισκαν μεγάλη αποδοχή για περισσότερο από εβδομήντα (70) χρόνια. Παρόλο το θαυμασμό των Γερμανών για τη γαλλική γλώσσα, ποίηση και κουλτούρα, με τους γαλλικούς χορούς να αποτελούν φετίχ τους, το ενδιαφέρον τους άρχισε περισσότερο να στρέφεται στο ιταλικό στυλ, με τις ιταλικές όπερες να γίνονται ευρέως αγαπητές. Έτσι λοιπόν, με τους Ιταλούς να βρίσκουν τρόπους όπως εξελίσσουν τη μουσική τους, ενώ τους Γάλλους να παραμένουν στατικοί, οι Γερμανοί σταμάτησαν να ακούνε και να παίζουν τόσο γαλλικό μπαρόκ. Τα γαλλικά μουσικά έργα αν και ευχάριστα, με απλό χαρακτήρα και ακρίβεια στο μέτρο, διέθεταν έλλειψη πρωτοτυπίας ως αποτέλεσμα της συνεχούς ανακύκλωσης των μουσικών ιδεών προγενέστερων μουσικών έργων. (Reilly, 1963, σσ. 177-9). Μέσα σε αυτό το μουσικό κλίμα, ένα είδος «ανταγωνισμού» αναπτύσσεται ανάμεσα στα έθνη. Συνθέτες που ταξίδευαν ή άρχισαν να ζουν σε άλλες χώρες, επιχείρησαν να «παντρέψουν» τις

μουσικές τους παραδόσεις, βιρτουόζοι μουσικοί να διαδώσουν τις τεχνικές παιξίματός τους, ενώ πολλοί κοσμοπολίτες μουσικόφιλοι είχαν την ευκαιρία να ακούσουν και να συγκρίνουν διαφορετικά στυλ και ιδιώματα (Harnocourt, 1982, σ. 144). Το λεγόμενο «καλό γούστο» στη Γερμανία που ήρθε μέσω του J.S. Cousser και του R. Keiser, οι οποίοι σύστησαν στο Αμβούργο το νέο στυλ της ιταλικής όπερας, άλλαξε άρδην το μουσικό σκηνικό κάνοντας το *un gusto barbaro*, όπως συνήθιζαν να αποκαλούν οι Ιταλοί το γερμανικό μουσικό γούστο των Γερμανών, να θυμίζει παρελθούσες εποχές. Με τους Γερμανούς μουσικούς να ταξιδεύουν στην Ιταλία και πολλούς Ιταλούς και Γάλλους συνθέτες, μουσικούς εκτελεστές και τραγουδιστές να παίζουν σε διάφορες γερμανικές Αυλές ως προσκεκλημένοι, όπως αυτές της Βιέννης, της Δρέσδης, του Βερολίνου, του Ανόβερου και του Μονάχου, άρχισε να διαφαίνεται μία μεγάλη αλλαγή στο στυλ της γερμανικής μουσικής (Quantz, 2001, σ. 341). Όσο, λοιπόν, οι Γάλλοι και οι Ιταλοί ήταν επιφυλακτικοί μεταξύ τους και αντιστέκονταν στην εθνική επιρροή, οι Γερμανοί έδειχναν να έχουν την τάση να καθορίζουν το στυλ τους ως ένα παγκόσμιας σύνθεσης, συλλέγοντας, σύμφωνα με τον Quantz, με ιδιαίτερη εκλεκτικότητα τα καλύτερα στοιχεία από όλα τα μουσικά στυλ, δημιουργώντας έτσι ένα μεικτό είδος, το οποίο ονομάστηκε, πολύ σωστά, ως γερμανικό στυλ (Taruskin, 2010, σ. 386).

Με το ιταλικό ύφος να επηρεάζει το άσμα, την εκτέλεση αυτοσχεδιαστικών ποιημάτων καθώς και την τεχνική εκτέλεσης των εγχόρδων και, παράλληλα, το γαλλικό να εκδηλώνεται στους χορευτικούς ρυθμούς, αλλά και στην τεχνική εκτέλεσης πνευστών και πληκτροφόρων, το γερμανικό ύφος θεωρήθηκε ένας συνδυασμός των αρετών του ιταλικού και του γαλλικού (Τσούχλος, 2011, σ. 120). Παίζοντας τον ρόλο του μεσολαβητή μεταξύ των δύο μουσικών πόλων, έφερε τη συμφιλίωση ανάμεσα στην ιταλική και γαλλική τεχνική μέσα από την ένωσή τους, ενώ η μουσική του, που τελικά κορυφώθηκε στον J.S.Bach, πέτυχε την καθολικότητα και την διάκρισή της μέσα από την στοχευμένη μίξη των εθνικών στυλ. Οι ορχηστρικές καινοτομίες του J.B.Lully, η τεχνική για πληκτροφόρα του Couperin, το κονσέρτο στην ορχηστρική μουσική και το ορχηστρικό *bel canto* της ιταλικής όπερας έχουν καθοριστική επιρροή στη δημιουργία του μπαρόκ στυλ της γερμανικής μουσικής (Bukovzer, 1947, σ. 260). Η όπερα του Αμβούργου, αν και είχε περισσότερο ιταλικό στυλ, περιείχε γαλλικές ουβερούρες και χορευτικές σκηνές, ενώ τα κείμενα των περισσότερων έργων ήταν ή ιταλικά ή μίγμα ιταλικής άριας και γερμανικού ρετσιτατίβο (Schulenberg, 2001, σ. 166). Καθώς όμως οι Γερμανοί μουσικοί συνεχίζουν να διαμορφώνουν το δικό τους εθνικό μουσικό ύφος, η όπερα σύμφωνα με τον Τσούχλο, «απομακρύνεται από τον στιλιζαρισμένο κόσμο του βενετσιάνικου μπαρόκ των καστράτι και της ακροβατικής κολορατούρας, όσο και από την επιρροή της γαλλικής *tragedie lyrique* και εκμεταλλεζόμενη την τεχνική του ιταλικού *bel canto*, στρέφεται στην εποχή του Διαφωτισμού, σε ένα μουσικό στυλ που διέπεται από τις αρχές της μίμησης των συναισθημάτων και στην καθαρότητα, απλότητα και επενέργεια του *stile cantabile*» (Τσούχλος 2011, σσ. 27-29).

iv) Μουσικοί νεωτερισμοί μέσα από το *style galant*

Μετά το 1680 η μπαρόκ μουσική βρίσκει τους Ιταλούς και τους Γερμανούς να εξελίσσουν τη σονάτα, το κονσέρτο γκρόσο και τη συμφωνία, ενώ συγχρόνως ο J.Ph.Rameau στη Γαλλία εισάγει περισσότερο το ιταλικό στοιχείο της οπερατικής μελωδίας στο γαλλικό δράμα και ο D. Scarlatti στην Ιταλία δίνει ακόμα μεγαλύτερη έμφαση στο ιταλικό *bel canto* και την άρια, με στόχο την ανάδειξη της μελωδίας (Dahms Walter and Baker Theodore, 1925, σσ. 357-359).

Με ορόσημο το θάνατο του Λουδοβίκου 14^{ου} το 1715 ακολουθούν μια σειρά από μουσικές καινοτομίες με πιο σημαντική αυτή που αναπτύχθηκε στην Ιταλία, τη λεγόμενη *galant* μουσική (Rice, 2013). Ο γαλλικός όρος *style galant* (*galante* στα ιταλικά και *gallant* στα αγγλικά), σύμφωνα με τον J. Mattheson, περιγράφει το νέο στυλ, το μοντέρνο, το οποίο έρχεται να κάνει τη διαφορά σε σχέση με το παλιό όψιμο μπαρόκ στυλ (Το νέο αυτό στυλ άνοιξε πλήρως στην οργανική μουσική ως μίξη γαλλικών και ιταλικών στοιχείων δίνοντας νέα πνοή στις εκφραστικές δυνατότητες της οργανικής μουσικής κυρίως για πληκτροφόρα). Η μουσική σε στυλ *galant*, έχοντας τις ρίζες της στους γαλλικούς χορούς και στην αλληλεπίδρασή τους με την ιταλική όπερα, βρίσκει την ύψιστη έκφρασή της στην οργανική μουσική των Γερμανών συνθετών του 18^{ου} αιώνα και θεωρείται μίξη εκλεκτικών στυλ με τους A. Vivaldi, A. Caldara, B. Marcello, A. Lotti, G. Fr. Handel, R. Keiser, G. Bononcini να την εκπροσωπούν (Radice 1999, σσ. 612-615). Στο στυλ αυτό η εσωτερικότητα της γαλλικής μουσικής ενώνεται με το ύφος της ιταλικής μελωδίας, όπου το μουσικοδραματικό στοιχείο συναντά το μελωδικό-οπερατικό ιταλικό. (Dahms Walter and Baker Theodore, 1925, σσ. 357-359).

Ενώ λοιπόν, συνθέτες κυρίως γεννημένοι από το 1700 και μετά, άρχισαν να δοκιμάζουν νέες τεχνικές, φόρμες και στυλ, όπως το στυλ *galant*, παλαιότεροι συνθέτες, όπως ο Bach και ο Handel, συνέχισαν να χρησιμοποιούν και να εξελίσσουν μουσικά είδη και στυλ χαρακτηριστικά του 17^{ου} και αρχών του 18^{ου} αιώνα, γράφοντας μουσική πιο εκκλησιαστική, «αυστηρή» και αντιστικτική. Η παλαιά μουσική της γαλλικής ουβερτούρας του Lully, της τριό σονάτας, της σουίτας για πληκτροφόρα, του κονσέρτο γκρόσο και της τεχνικής του κοντίνουο συνεχίζει και στον 18^ο αιώνα να κυριαρχεί, παρόλο που πολλοί συνθέτες ισχυρίζονται πλέον ότι αρχίζει να «κουράζει», με τον Fr. Couperin να δίνει νέα πνοή στη γαλλική μουσική μέσα από μία πιο απλοϊκή, αιθέρια και ομοφωνική γραφή και τους A. Hasse και G. B. Pergolesi να απορρίπτουν την αντιστικτική τεχνική, διαχωρίζοντας τη μελωδική γραμμή από το μπάσο-συνοδεία. Οι *galant* συνθέτες, πλέον, έδειχναν ιδιαίτερη προτίμηση στις φόρμες ABB ή ABB' στις μελωδίες τους, όπως επίσης στο λομβαρδικό ρυθμό, στα τρίηχα και στις συγκοπές. Οι συνθέτες του παλιού και του νέου στυλ ωστόσο δείχνουν ίδια προτίμηση στις διμερείς και *da capo* φόρμες, με τους τελευταίους να κάνουν κάποιες αλλαγές στη φόρμα της άριας. Η «διχοτομία» αυτή σε παλιά και νέα μουσική ή, όπως το ονομάζει ο Quantz, σε *eye music* και *ear music* είναι σύνηθες φαινόμενο τον 18^ο αιώνα. Ωστόσο, οι περισσότεροι μουσικοί αυτής της εποχής θα συμφωνούσαν ότι υπήρχε αρκετός χώρος και για τα δύο αυτά στυλ, κάτι που φαίνεται και από την επιλεκτική τους χρήση, με αρκετούς να γράφουν σε παλιό και αντιστικτικό ύφος την εκκλησιαστική μουσική, ενώ σε *galant* στυλ τη μουσική για όπερα και την οργανική μουσική (Rice, 2013, σσ. 12, 19, 20, 21, 22, 23, 26, 28).

Το μεικτό ύφος εκτός Γερμανίας

ι) Οι Γάλλοι J. B. Lully, Fr. Couperin και J. M. Leclair

Παρόλο που το φαινόμενο του μεικτού ύφους στη μουσική παρόλο κάνει την εμφάνισή του το 18^ο αιώνα κατά κύριο λόγο με τους Γερμανούς συνθέτες, μερικοί Ιταλοί, αλλά κυρίως Γάλλοι συνθέτες εμφανίζουν το ενδιαφέρον τους για πειραματισμό και άλλων στυλ πέραν του δικού τους. Στην Ιταλία, στα μέσα του 17^{ου} αιώνα, ήδη ήταν της μόδας το στυλ των γαλλικών χορών της εποχής του Λουδοβίκου 14^{ου} με τους συνθέτες M. Uccellini, T. Colombi, G. M. Bononcini, G. B. Vitali να γράφουν *alla francese* (Ledbetter, 2001, σ. 16), όπως για παράδειγμα ο L. Vinci, με το Μινουέτο του σε γαλλικό στυλ το «Le Gout Francais» (από τη σονάτα no 2 σε Σολ) (Castellani, 1976, σ. 2). Παρόλο που, από την άλλη μεριά, ο Burney το 1773 έγραψε στο «Musical journey» ότι «οι Γάλλοι δεν αντέχουν την ιταλική μουσική, παρόλο που δείχνουν ότι την αποδέχονται και τη θαυμάζουν» (Harnocourt, 1982, σ. 148), διαπιστώνει κάποιος, εν τέλει, πως αρκετοί Γάλλοι συνθέτες υιοθέτησαν στην πορεία ιταλικά στοιχεία στη μουσική τους, μιμούμενοι τους Γερμανούς στον τρόπο με τον οποίο ανέμιζαν τα μουσικά αυτά στυλ. Ο Couperin, ο Blavet, ο Leclair, ο Naudot, ο Boismortier, υπήρξαν Γάλλοι συνθέτες του 18^{ου} αιώνα που πειραματίστηκαν με το ιταλικό στοιχείο γράφοντας μουσική σε μεικτό στυλ. Είναι γεγονός πως ο ίδιος ο Lully, ο κατεξοχήν συνθέτης που έφτασε τη γαλλική μουσική στο απόγειό της, έδωσε σε αυτήν κάποια ψήγματα ιταλικού ταπεραμέντου λόγω της ιταλικής του καταγωγής, εκπροσωπώντας την ιταλική μουσική στο γαλλικό μουσικό κόσμο (Harnocourt, 1982, σ. 147). Ο ίδιος ο Quantz παραδέχεται πως ο Γάλλος συνθέτης, του οποίου η «μουσική δικτατορία» υπήρξε αδιαμφισβήτητη για δεκαετίες ακόμα και μετά το θάνατό του, ανέμιξε το μουσικό στυλ της μίας χώρας με αυτό της άλλης (Quantz, 2001, σ. 321). Τέτοια στοιχεία μπορεί κανείς να βρει στα μπαλέτα του «Alcidiane» (1658), «Amore Malato» (1657), «Ballet de la Raillerie» (1659), στα οποία είναι εμφανής η αντίθεση μεταξύ του απλού συλλαβικού στυλ της ιταλικής καντσονέτας με τα ανάλαφρα γυρίσματα του γαλλικού *air*, καθώς και στο «Ballet de l'Impatience» (1661), όπου εμπεριέχεται ένα τριμερές φωνητικό σύνολο σε στυλ καντσονέτας (Bukovzer, 1947 σσ. 153-154). Ο Fr. Couperin, ωστόσο, ήταν αυτός που αρέσκονταν να αναμιγνύει τα εθνικά στυλ στα έργα του «παντρεύοντας» τους γαλλικούς χορούς με την ιταλική σονάτα και συγκεκριμένα τη γαλλική *allemande* με το *allegro* της ιταλικής σονάτας (Ledbetter, 2001, σ. 18). Στις δύο συλλογές του από Σουίτες, κάνει λόγο για το συνδυασμό των δύο στυλ, ενώ συγκεκριμένα στο 2^ο σετ με τίτλο «Les Gouts reunis» («The reunited styles» - 1724) δείχνει όχι μόνο έντονο ενδιαφέρον για τις διαφορές και την αξία των δύο μουσικών αυτών παραδόσεων, αλλά συγχρόνως εκθειάζει τη μίξη της ιταλικής και της γαλλικής μουσικής ως τελειότητα στη μουσική (Κούντουρας, 2020, σ. 30). Στο έργο αυτό, παρόλο που υπάρχουν ιταλικά στοιχεία, όπως η χρήση απλών «τραγουδιστών» μελωδιών σε αργά κυρίως μέρη, τα γαλλικά στοιχεία κυριαρχούν, όπως τα αναρίθμητα στολίδια και τα συνήθη γαλλικά ρυθμικά στοιχεία στους γαλλικούς χορούς (Schulenberg, 2001, σ. 251). Επίσης, στο «Les Nations» (1726) γίνονται συνεχείς αναφορές στο ιταλικό στυλ, ενώ στο «Le Parnasse ou l'apothéose de Corelli» αποδίδεται φόρος τιμής στον κατεξοχήν Ιταλό Corelli, μιμούμενος με αξιοθαύμαστη αυταπάρηση το στυλ του. Ακόμα όμως και στο αντίστοιχο έργο του «Apothéose de Lully», στο οποίο αποθεώνει τη μουσική του Lully, ο Couperin καταφέρει και διαπερνά με ιδιαίτερο τρόπο τα «μυστικά» του ιταλικού μουσικού ιδιώματος (Bukovzer, 1947, σ. 249).

Πολύ σημαντική, επίσης, μουσική φυσιογνωμία της εποχής του όψιμου μπαρόκ είναι ο Γάλλος συνθέτης J. M. Leclair, γνωστός και ως «Corelli της Γαλλίας», ο «μετρ» της σόλο και τριό σονάτας. Οι σονάτες του για βιολί, όπου οι γαλλικοί χορευτικοί ρυθμοί της *gavotte*, του *tambourin*, του *rondo*, του *minuet* και της άριας πρωτοστατούν, το ιταλικό στοιχείο της δεξιοτεχνίας του P.A. Locatelli, της ευαισθησίας και του ρομαντισμού του G. Tartini και της εκκεντρικότητας του Fr. Veracini μπλέκονται μεταξύ τους, προσδίδοντας στις μελωδίες του έντονη χρωματικότητα και εκφραστικότητα (Nutting, 1964, σσ. 504, 506, 510). Τα έργα του υιοθετούν τις ιταλικές ενδείξεις του τέμπο, εμπεριέχοντας συγχρόνως στοιχεία «ανακεφαλαίωσης» ενός μόνο θέματος, με τα μέρη τους να συνδέονται πολύ συχνά με το ίδιο θεματικό υλικό, ενώ τα *duo* κονσέρτα του συνδυάζουν το στυλ του Vivaldi στα γρήγορα μέρη και του Lully στα αργά. Η προχωρημένη τεχνική του στο βιολί, κάτι όχι και τόσο συνηθισμένο σε Γάλλο συνθέτη, διαφαίνεται στη μουσική του μέσα από τα αλλεπάλληλα σταματήματα σε «ψηλές» θέσεις, την τεχνική *tremolo* και τη εκκεντρική χρήση του αντίχειρα. Ο Leclair, λοιπόν, κατάφερε αναμφισβήτητα να δημιουργήσει ένα δικό του ύφος συνδυάζοντας με πολύ ευφάνταστο και δημιουργικό τρόπο τα στοιχεία τόσο του γαλλικού όσο και του ιταλικού μπαρόκ (Bukovzer, 1947, σσ. 250-251).

ii) Ο Montéclair, η Γαλλική Σχολή του Φλάουτου και ο G. Muffat

Ακολουθώντας την πορεία των Γάλλων συνθετών που προσπάθησαν να ενσωματώσουν στα μουσικά τους έργα το ιταλικό ύφος, συναντά κανείς, από το 1720 μέχρι περίπου τα μισά του ίδιου αιώνα, μια σειρά από φλαουτίστες με τον M.P. de Montclair, γνωστός για το μουσικό του εγχειρίδιο «Principes de musique» να εκπροσωπεί την 1^η γενιά. Από το πρώτο του ήδη βιβλίο με καντάτες (1709) συνδυάζει το ιταλικό με το γαλλικό στοιχείο, όπως για παράδειγμα στις σουίτες του για σόλο και duo φλάουτο, όπου διακρίνονται τα διαφορετικά στυλ «a la maniere Francoise» (σε γαλλικό ύφος) και «a l'italienne» (σε ιταλικό) και «dans le gout ancien» (σε παλιό στυλ) (Bowers, 1971, σσ. 164-165). Λίγα χρόνια αργότερα, η 2^η γενιά Γάλλων φλαουτιστών έρχεται να αλλάξει τον τρόπο μουσικής γραφής με τον J. Boismortier να εισάγει για πρώτη φορά την ορολογία της σονάτας το 1724 στις σονάτες του για φλάουτο ασκώντας μεγάλη επιρροή στους M. Blavet, J. D. Braun, M. Corrette, J. Handouville, J. Loeillet, J. C. Naudot, P. G. Buffardin και φυσικά και τον J. M. Leclair οι οποίοι ακολουθούν την ίδια γραμμή. Οι παραπάνω συνθέτες για φλάουτο στρέφονται στις ιταλικού τύπου μουσικές φόρμες για έμπνευση και υιοθετούν πολλά χαρακτηριστικά του ξένου σε αυτούς μουσικού στυλ. Διατηρώντας τα τυπικά γαλλικά στοιχεία των γαλλικών χορών και ροντό, των γαλλικών στολιδιών και της αρμονίας, δείχνουν την προτίμησή τους στην τετραμερή φόρμα σονάτας, στο τριμερές κονσέρτο, στην υψηλή τεχνική στα γρήγορα μέρη, στη δομή των ριτορνέλο στο κονσέρτο, στην ιταλική μουσική ορολογία και ιταλικό μουσικό κλειδί σολ (Bowers, 1971, σσ. 185-6). Ο Naudot γράφοντας και αυτός στο ίδιο στυλ, εξελίσσει την άρια σε σημαντικό αργό μέρος, χρησιμοποιεί στα τριό του στοιχεία της ιταλικής συμφωνίας, ενώ αργότερα (1730-40) περιλαμβάνει σε κάποια αργά μέρη στοιχεία της μουσικής *galant* (Bowers, 1971, σ. 234). Ωστόσο, ο M. Blavet, υπό την επιρροή των Boismortier και Naudot, ήταν αυτός που θεωρήθηκε ο πιο σημαντικός της γενιάς του, όχι μόνο επειδή υπήρξε ο καλύτερος και πιο αναγνωρισμένος φλαουτίστας της εποχής του μετατρέποντας την τεχνική του οργάνου σε υψηλή τέχνη, αλλά επίσης επειδή έγραψε το καλύτερο γαλλικό κονσέρτο για φλάουτο κατά τη διάρκεια του 1^{ου} μισού του 18^{ου} αιώνα. Στο κονσέρτο του η μίξη του ιταλικού και γαλλικού ιδιώματος είναι έντονη, όπου τα γρήγορα μέρη

είναι γραμμένα στο στυλ του Vivaldi με έντονες εναλλαγές στα *solo* και *tutti*, δυνατές θεματικές ιδέες και τελειώματα σε unison περάσματα, ενώ το αργό είναι γραμμένο σε γαλλικό χορευτικό ύφος της αιθέριας και χαριτωμένης *gavotte* (Bowers, 1971, σσ. 235, 251, 254). Οι σονάτες του, οι οποίες επηρέασαν τον Γερμανό συνθέτη J. Quantz, θεωρούνται εξίσου πολύ σπουδαία έργα μεικτού ύφους, με πιο αντιπροσωπευτικές αυτές του op. 2 (1732), οι οποίες, εκτός από στοιχεία της ιταλικής μουσικής παράδοσης του Corelli, εμπεριέχουν στα *Adagio* πολύ αναλυτικά γραμμένο πλούσιο διανθισμό, όπως ήταν η τάση της εποχής (Ledbetter, 2001, σ. 24). Το τρίτο βιβλίο από τις σονάτες του (1740), αποκαλύπτει όχι μόνο μεγάλη ποικιλία από εθνικά στυλ, αλλά επίσης και πάρα πολλά *galant* στοιχεία, με τα αργά μέρη να εισάγουν λομβαρδικούς ρυθμούς, τρίηχα και συγκοπές (Bowers, 1971, σσ. 241-242).

Αξιίζει, επίσης, μία σύντομη αναφορά στον αυστριακό μουσικό G. Muffat, του οποίου στόχος είναι η ανάμιξη του γαλλικού στυλ με το ιταλικό και το γερμανικό να φέρει τη συμφιλίωση και την ενότητα των εθνών. Η μουσική συλλογή του «*Florilegium primum*» (1695) περιέχει σουίτες για μπαλέτο, οι ουβερτούρες και πολλά χορευτικά μέρη, τα οποία μπερδεύονται με τα ιταλικά *adagio* και *allegro*, ενώ η δεύτερη συλλογή «*Florilegium secundum*» περιγράφει σε τέσσερις γλώσσες τους πολύπλοκους κώδικες της γαλλικής μουσικής γλώσσας και τον τρόπο εκτέλεσης του στυλ του Lully (*Lullian manner*), γεγονός το οποίο αποτελεί ακόμη και σήμερα πολύ σημαντική πηγή πολύτιμων μουσικών πληροφοριών της εποχής (Thormahlen, 2003, σ. 111).

Το μεικτό ύφος σε σπουδαίους Γερμανούς συνθέτες

i) Ο «κοσμοπολίτης» Handel

Ο G. Fr. Handel υπήρξε αναμφισβήτητα ίσως ο πιο κοσμοπολίτης Γερμανός συνθέτης καταφέροντας να απορροφήσει όλες τις ξένες μουσικές τάσεις της εποχής του. Το στυλ του, το οποίο δεν υπήρξε ποτέ καθαρά γερμανικό, ούτε ιταλικό, αλλά ούτε και αγγλικό, θεωρείται ένα υβριδικό μείγμα όλων αυτών συμπεριλαμβανομένου και του γαλλικού (Taruskin, 2010, σ. 357). Στην πρώτη περίοδο των έργων του, με εξαίρεση τις γαλλικές ουβερτούρες, το στυλ γραφής του πλησιάζει περισσότερο το ιταλικό παρά το γαλλικό ύφος, ενώ από το 1710 κι έπειτα, τα έργα του αρχίζουν να έχουν πιο ξεκάθαρο ιταλικό χαρακτήρα (Bukovzer, 1947, σ. 317). Σύμφωνα με τον C.Palisca, τα τέσσερα χρόνια διαμονής του στην Ιταλία έστρεψαν τον Handel ολοκληρωτικά στο στυλ της ιταλικής μελωδίας με τη μουσική του να διαμορφώνεται κυρίως μέσα από τα πρότυπα της οργανικής μουσικής γραφής του A. Corelli και της φωνητικής του A. Scarlatti (Harris, 1980, σ. 469). Μια σειρά από μεγαλοπρεπείς καντάτες του βασίζονται στην τεχνική του A.Scarlatti, μέσα από τις οποίες και καταφέρει να απογειώσει χρησιμοποιώντας πολλά στοιχεία του ιταλικού *bel canto*. Πολύ σημαντικό επίσης είναι και το ζήτημα του διανοτισμού, κυρίως στα οργανικά έργα του, όπου ως σημαντικός εκπρόσωπος κυρίως του ιταλικού στυλ, άφησε χώρο στον εκτελεστή για δημιουργικότητα και φαντασία (Bukovzer, 1947, σ. 341). Με την εγκαθίδρυσή του στην Αγγλία μετά το 1710, το ιταλικό στυλ του όχι μόνο δε σταματά να είναι εμφανές στα έργα του, αλλά αντίθετα εξελίσσεται ακόμα περισσότερο, με τον ίδιο να γίνεται εκπρόσωπος του ιταλικού στυλ στη νέα του «πατρίδα» γράφοντας όπερες σε διάφορα στυλ. Σημαντική μίξη των εθνικών στυλ διαφαίνεται ακόμα περισσότερο στα Ορατόριά του, όπου η τεχνική του στα χορικά επηρεάζεται από τη γερμανική καντάτα, την ιταλική όπερα, την παράδοση του αγγλικού χορικού και τα ορατόριο του G.Carissimi. Τα πολύ γνωστά του *concerti grossi*, τα οποία αποτελούν και το μεγαλύτερο μουσικό του επίτευγμα στην οργανική μουσική, επηρεασμένα από το στυλ του Corelli, έφτασαν το ιταλικό κονσέρτο γκρόσο στο υψηλότερο επίπεδο της μπαρόκ μουσικής απόλαυσης, ενώ συγχρόνως τα κονσέρτα του για όργανο αντανακλούν μία πολύ ιδιαίτερη καινοτομία μίξης γερμανικής μουσικής παράδοσης του οργάνου με το ιταλικό κονσέρτο γκρόσο (Bukovzer, 1947, σσ. 342, 343).

Παρόλο που η επιρροή της ιταλικής μουσικής σημάδεψε τον Handel, υπάρχουν πάρα πολλά παραδείγματα γαλλικής επίσης επιρροής στα έργα του, κυρίως πριν και μετά τη διαμονή του στην Ιταλία. Η λαμπρότητα των γαλλικών ουβερτούρων, που σύμφωνα με τον Quantz ξεπερνούν ακόμα και τα συνθετικά μοντέλα του Lully, (zohn music for a mixed taste) είναι για τον συνθέτη ό,τι πιο «γαλλικό» χρησιμοποιεί στη μουσική του. Οι Γαλλικές ουβερτούρες και οι χοροί πρωταγωνιστούν σε πολλά έργα του, ακόμα και φαινομενικά ιταλικού χαρακτήρα (Zohn, 2008, σ. 489), ενώ στρέφεται επίσης και στο γαλλικό μπαλέτο γράφοντας μπαλέτα-σουίτες (Bukovzer, 1947, σ. 326). Τα πασίγνωστα έργα του «Η Μουσική των Νερών» (Watermusic) και «Η Μουσική των Πυροτεχνημάτων» (Musick for the Royal Fireworks) αποδεικνύουν το θαυμασμό του συνθέτη για το στυλ και τις φόρμες του Lully (Cudworth, 1959, σσ. 125, 130). Ακόμα και τα ιταλικά στοιχεία της γραφής του δεν καθρεφτίζουν απαραίτητα πάντα την επιρροή της ιταλικής μουσικής που δέχτηκε, αλλά τις γερμανικές μουσικές πηγές από τις οποίες ο ίδιος εμπνεύστηκε (Harris, 1980, σ. 498). Διατηρώντας το αντιστικτικό ύφος των γερμανικών καταβολών του, όπως επίσης και πολλά στοιχεία από τις μουσικές παραδόσεις της «παλιάς»

εποχής μπαρόκ του Lully και του Corelli, θα έλεγε κανείς πως το φρέσκο στυλ στη μουσική του οφείλεται αδιαμφισβήτητα στον τρόπο με τον οποίο κατάφερε να «ανακατεύει» πολύ πετυχημένα τις μουσικές αυτές παραδόσεις και τα διάφορα εθνικά στυλ (Cudworth, 1959, σ. 130).

ii) Ο «εκλεκτικός» Bach

Ο πολύ γνωστός Γερμανός συνθέτης J. S. Bach, επίσης ένας από τους σημαντικότερους μπαρόκ συνθέτες της εποχής του, αποτελεί ιδιαίτερο παράδειγμα όσον αφορά το μεικτό γερμανικό ύφος. Παρόλο που δεν έφυγε ποτέ από τη Γερμανία, ο Bach αναγνωρίζοντας ως εθνικά στυλ το γαλλικό, ιταλικό, αγγλικό και πολωνέζικο (Zohn, 2008, σ. 4), υιοθέτησε με έναν αρκετά επιλεκτικό τρόπο τις μουσικές τάσεις της εποχής προερχόμενες κυρίως από Γαλλία και Ιταλία (Schulenberg, 2001, σ. 184). Η 2^η περίοδος της μουσικής του ζωής μέσω της Αυλής της Βαϊμάρης, η οποία ήταν δεκτική τόσο στις γαλλικές όσο και στις ιταλικές μουσικές καινοτομίες, χαρακτηρίζεται ως «ιταλική», με τον Bach να στρέφεται σε Ιταλούς συνθέτες όπως ο A. Vivaldi, A. Caldara, T. Albinoni, B. Marcelllo, A. Corelli, τους οποίους μιμείται και αντιγράφει (Bukovzer, 1947, σσ. 271, 275). Τα έξι (6) Βραδεμβούργια Κονσέρτα του, τα οποία είναι και τα πιο πολύπλοκα κονσέρτα γκρόσο της μπαρόκ εποχής, συνδυάζουν στοιχεία της γερμανικής αντιστικτικής υφής και της ενορχηστρωτικής παλέτας της βενετσιάνικης παράδοσης και των κονσέρτων του Vivaldi (Bukovzer, 1947, σ. 290). Είναι πολύ γνωστό πως δανείζεται ιταλικά θέματα και δουλεύοντάς τα ξεχωριστά καταφέρνει να ξεπεράσει τη δυσκολία των Γερμανών στη μελωδική καθαρότητα και ισορροπία (Bukovzer, 1947, σ. 276). Ιταλικές ορολογίες, ενδείξεις τέμπο, αλλά και ο ιταλικός ρυθμός 2/4 είναι στοιχεία που συναντώνται σε αρκετά γνωστά έργα του, όπως στην Τοκάτα και Φούγια σε ρε BWV656, στο 1^ο βιβλίο του «Καλώς Συγχερασμένο Κλειδοκύμβαλο», στο Ιταλικό κονσέρτο για τσέμπαλο και στα Βραδεμβούργια Κονσέρτα 1 και 2 (Williams, 1999, σσ. 186,187,189,190). Στα έργα του για όργανο, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τη φαντασία και φούγια σε σολ, τόσο το ιταλικό κονσέρτο όσο και το στυλ της γερμανικής πολυφωνίας γίνονται «ένα», ενώ σημαντικό δείγμα ιταλικού ύφους αποτελεί και το «Concerto after the Italian taste», το οποίο παρόλο που είναι γραμμένο για σόλο πληκτροφόρο όργανο, τα *solo* και *tutti* που εμπεριέχει θυμίζουν ορχήστρα (Taruskin, 2010, σ. 420).

Πέρα από το ιταλικό ιδίωμα, το γαλλικό στοιχείο υπήρξε παρόν στη μουσική του Bach με τρεις τρόπους: μέσα από τη χρήση της γαλλικής χορευτικής μουσικής, μέσα από τον γαλλικό τρόπο μουσικής εκτέλεσης και μέσα από τη φόρμα της γαλλικής ουβερτούρας. (Paczkowski, 2017, σ. 7). Η επιρροή της μουσικής του J. J. Froberger, ο θαυμασμός για τον Couperin, όπως επίσης και η επαφή του με επιφανείς Γάλλους συνθέτες και μουσικούς όπως ο Volumier και ο Buffardin, μέσω της Αυλής της Δρέσδης, επηρέασε τη μουσική γραφή του Bach (Schulze, 1985, σελ. 181,182). Η φόρμα και το στυλ της γαλλικής ουβερτούρας διαδραματίζει δεσπόζοντα ρόλο σε αρκετά έργα του, με κάποιες καντάτες μάλιστα να συνδυάζουν τη μελωδία του χορικού και τη γαλλική ουβερτούρα, ενώ παρόμοια γαλλικά μουσικά μοντέλα εμφανίζονται στις πρώιμες τοκάτες του για τσέμπαλο στο έργο του «Τέχνη της Φούγιας». Από τα πιο αντιπροσωπευτικά έργα του Bach, όπου το γαλλικό ιδίωμα υπερισχύει είναι αναμφίβολα οι τέσσερις (4) Σουίτες του για ορχήστρα και διάφορους συνδυασμούς πνευστών οργάνων, με την 1η «Σουίτα για Ορχήστρα και 2 όμποε» BWV1066, γραμμένη σε «αυτοκρατορικό» στυλ Lully, και την πασίγνωστη Σουίτα No2 για Ορχήστρα και σόλο φλάουτο BWV1067, με την γαλλική *Badinerie* να κλείνει το έργο. Εξίσου έντονο γαλλικό στυλ διαθέτει και η «Overture in the French Style»

για σόλο τσέμπαλο με τους αναρίθμητους γαλλικούς της χορούς και οι «Αγγλικές Σουίτες», με τα γαλλικά στολίδια να κυριαρχούν (Shulze, 1999, σελ.183). Τέλος, από τα πιο σημαντικά έργα μεικτού ύφους θεωρούνται οι Γαλλικές Σουίτες του, με το γαλλικό, ιταλικό και γερμανικό στοιχείο να ενσωματώνονται σε ένα προσωπικό στυλ του συνθέτη (Bukonzer, 1947, σ. 288). Ο Bach, όπως φαίνεται, αναμφίβολα μέχρι την περίοδο της ώριμης γραφής του είχε αφομοιώσει και περικλείσει όλα τα εθνικά ιδιώματα της εποχής του. Η ιδιαιτερότητα του ύφους του δεν οφείλεται αποκλειστικά στις συγχωνεύσεις των στυλ, οι οποίες είναι αναμφίβολα μοναδικές και συχνά και εκκεντρικές, αλλά επίσης και στη δημιουργική του φαντασία. (Taruskin, 2010, σ. 424)

iii) Ο «οικουμενικός» Quantz και η περίφημη Μουσική Αυλή της Δρέσδης

Με το ενδιαφέρον της Αυλής του Φρειδερίκου του 3^{ου} Βασιλιά της Πρωσίας στο τέλος του 17^{ου} αιώνα και αρχές του 18^{ου} να είναι στραμμένο στην ιταλική μουσική, μια σειρά από ηχηρά ονόματα Ιταλών βιρτουόζων μουσικών, όπως του A. Ariosti, F. A. Pistocchi και G. Bononcini, κάνουν την εμφάνισή τους στο Βερολίνο (Buelow, 1993, σσ. 232-233). Ωστόσο, ένα από τα σημαντικότερα μουσικά κέντρα της Ευρώπης την εποχή αυτή αποτελεί αναμφισβήτητα η Αυλή της Δρέσδης, στην οποία ο μουσικόφιλος βασιλιάς της Πολωνίας και Εκλέκτορας της Σαξονίας Αύγουστος Β' διατηρεί μία εξαιρετική ορχήστρα. Από τη φημισμένη αυτή ορχήστρα περνούν πολλοί γνωστοί Ιταλοί και Γάλλοι μουσικοί της εποχής, όπως ο J. B. Volumier και ο J. G. Pisendel ως μαέστροι, ο F. M. Veracini ως συνθέτης και βιολιστής, C. Pezold ως συνθέτης και οργανίστας, S. L. Weiss στο λαούτο και τη θεόρβη, ο J. D. Zelenka στο κόντρα μπάσο, ο P. G. Buffardin στο φλάουτο και ο J. C. Richter στο όμποε. Μεταξύ των ετών 1709-1728, υπό την καθοδήγηση του διάσημου Βέλγου βιολονίστα Volumier, η ορχήστρα της Αυλής καλλιεργεί περισσότερο εις βάθος το γαλλικό μουσικό ύφος, ενώ από το 1728 και μετά, με μαέστρο τον Ιταλό βιολονίστα Pisendel, υιοθετεί μία γαλλο-ιταλική υφολογική προσέγγιση, η οποία κατά τον συνθέτη Quantz ανέδειξε το σύνολο αυτό ως ένα από τα καλύτερα της Γερμανίας κάνοντας περισσότερο γνωστό το λεγόμενο μεικτό μουσικό ύφος (Τσούχλος, 2011, σ. 160). Ο Γερμανός συνθέτης και μουσικός J. J. Quantz, μαθητής του Γάλλου φλαουτίστα Buffardin, επισκέπτεται από το 1713 έως το 1718, ως βιολονίστας και ομποίστας, τη Μοραβία, τη Βιέννη, την Πολωνία και τη Δρέσδη, όπου στο ιταλοτραφές περιβάλλον της φαίνεται πως μυήθηκε στα μυστικά του μεικτού μουσικού ύφους από τον βιολονίστα Pisendel. Με αφορμή το τριετές ταξίδι του στο εξωτερικό λίγο αργότερα, του δίνεται επίσης η ευκαιρία να γνωρίσει από κοντά στη Ρώμη, το Μιλάνο και τη Βενετία τους Fr. Gasparini, A. και D. Scarlatti, L. Vinci, B. Marcello, N. Porpora, A. Vivaldi, A. Hasse, G. Sammartini και J. M. Leclair, όπου γίνεται ένθερμος υποστηρικτής της ιταλικής σχολής των εγχόρδων και του τραγουδιού. Ωστόσο, η επαφή του με αρκετούς μουσικούς στο Παρίσι, όπως τους M. Blavet, J. C. Naudot, R. Marais, του δημιουργεί θαυμασμό για τη γαλλική σχολή των πνευστών και το μπαλέτο, καταλήγοντας στο Λονδίνο μαζί με τον Handel, όπου και ολοκληρώνει την περιοδεία του (Τσούχλος, 2011, σ. 161). Η επιστροφή του στη Δρέσδη θεωρείται καθοριστική, αφού το 1740 υπό την σκέπη του μουσικόφιλου και διάσημου φλαουτίστα Φρειδερίκου του Β' του Μέγα βασιλιά της Πρωσίας, η μουσική στην Αυλή αναδιοργανώνεται και ο Quantz γίνεται ένας από τους πιο σημαντικούς μουσικούς της (Buelow, 1993, σ. 234).

Παρόλο το συντηρητικό του μουσικό στυλ, ο ίδιος είναι υπέρμαχος του μεικτού ύφους αναμιγνύοντας την καθαρότητα, την λαμπρότητα και την αρμονία της γαλλικής μελωδίας με τη μεγαλοπρέπεια και τη φαντασία της ιταλικής, με βάση όμως πάντα τη μαεστρία της γαλλικής

τεχνικής εκτέλεσης (Zohn, 1997, σ. 456). Ο ίδιος ο Burney, για παράδειγμα, αν και κεντρίζεται από το μεγάλο εύρος της στιλιστικής ποικιλίας της μουσικής του, η οποία περιλαμβάνει μαζοκ φούγκες και χορούς με ιδιαίτερη εκφραστική χρωματικότητα, ωστόσο γράφει: «η μουσική του είναι απλή και φυσική, το γούστο του όμως 40 χρόνια πίσω» (Lenzewski, 1926, σ. 27). Είναι γεγονός πως ο Quantz παρόλο που υπήρξε αρκετά παραγωγικός συνθέτης γράφοντας έργα σχεδόν αποκλειστικά για φλάουτο (150 σονάτες και 300 κονσέρτα), κατά κύριο λόγο έπειτα από παραγγελία του ίδιου του Φρειδερίκου του Μέγα, ωστόσο, ο όγκος των έργων που καλούνταν πολύ συχνά να γράφει τον περιόρισε συνθετικά. Αν και δεν έγραφε αποκλειστικά σε στυλ *galant*, αποτελούσε πάραυτα σημαντικότατο στοιχείο της μουσικής του καριέρας, με τον Φρειδερίκο να απολαμβάνει τις εκφραστικές μελωδικές γραμμές των έργων του και τον ίδιο από την άλλη μεριά να γράφει απλές αρμονικές υφές ώστε να του είναι εύκολες οι όποιες μουσικές μετατροπές (Quantz, 2001, σ. 2, 3, 7, 17). Ως ομπόιστας και φλαουτίστας στην Αυλή μελετώντας πολλά έργα του Telemann, τον οποίο και γνώριζε προσωπικά, επηρεάζεται βαθιά από το ιδιαίτερο μεικτό στυλ του, κάτι που αποδεικνύεται και μέσα από το δοκίμιό του, όπου κάνει πολύ συχνές αναφορές σε μουσικά έργα του συνθέτη, όπως τα τρία και τα κουαρτέτα του, τις σουίτες του για ορχήστρα και διάφορες εκκλησιαστικές του συνθέσεις. Πολύ χαρακτηριστικά έργα του Telemann που αποτέλεσαν για τον Quantz πολύ καλό παιδαγωγικό υλικό για να μυήσει τους μαθητές του στο μεικτό μουσικό ύφος είναι τα «trios alla francese», όπως επίσης και ντουέτα του Telemann για φλάουτο, τα οποία θεωρείται πως έγιναν πρότυπα σύνθεσης και για τα δικά του αντίστοιχα ντουέτα «sei duetti» το 1759 (Zohn, 1997, 441,456). Ωστόσο, ο Quantz δε δείχνει να επηρεάστηκε μόνο από το στυλ του Telemann. Ως κατεξοχήν μουσικός της Αυλής της Δρέσδης, ήταν ιδιαίτερος εξοικειωμένος με το πολωνέζικο στυλ, το οποίο και παίζονταν συχνά στους κόλπους της Αυλής (Paczkowski 2017, σσ. 20-21), όπως επίσης και με το στυλ των κονσέρτων του Vivaldi με τα τελευταία έργα του να έχουν έναν σαφή προσανατολισμό στο ύφος και τη δομή τους (Zohn, 2008, σ. 143).

Ο κοσμογυρισμένος Quantz, παρόλο που υπήρξε ένα από τα πιο διάσημα μουσικά ονόματα της εποχής του στην κεντρική Ευρώπη, παρέμεινε στην ιστορία περισσότερο γνωστός όχι τόσο ως συνθέτης, αλλά ως φλαουτίστας και συγγραφέας ενός σημαντικότερου μουσικού συγγράμματος με τίτλο «Δοκίμιο περί της διδασκαλίας του πλαγιάουλου» (1752). Η μουσική αυτή πραγματεία που θεωρείται τεράστιας σημασίας πηγή μουσικής εκτέλεσης της εποχής του 18^{ου} αιώνα, παρουσιάζει στα πρώτα κεφάλαια λεπτομερείς πληροφορίες για την ιστορία, την περιγραφή, τον τρόπο παιξίματος, άρθρωσης και δαχτυλισμών του πλαγιάουλου, ενώ στη συνέχεια επεκτείνεται σε πιο γενικά μουσικά θέματα εκτέλεσης, όπως το πώς παίζονται οι αποτζιατούρες και οι τριλίες, πώς πρέπει να εκτελείται «σωστά» η φωνητική και οργανική μουσική, πώς παίζονται τα αργά και τα γρήγορα μέρη, οι καντέντσες και η μουσική συνοδεία. Ωστόσο, στο τελευταίο 18^ο κεφάλαιο γίνεται εκτενής αναφορά για το θέμα του εθνικού μουσικού ύφους, κάτι που απασχόλησε ιδιαίτερος τους Γερμανούς μουσικούς τον 18^ο αιώνα (Γσούχλος, 2011, σ. 120). Μελετώντας αρχικά ο Quantz διεξοδικά τα δύο κυρίαρχα για την εποχή μουσικά στυλ, το ιταλικό και το γαλλικό, θεωρώντας ταυτόχρονα πως οποιαδήποτε άλλη εξωγενής μουσική τάση μέχρι τα τέλη του 17^{ου} αιώνα ήταν μη εκλεπτυσμένη και καλόγουστη, εξυμνεί τόσο τις αρετές του ενός όσο και του άλλου μέσα από πολλά χαρακτηριστικά στοιχεία της φωνητικής και οργανικής τους μουσικής, αλλά και από αναφορές σπουδαίων συνθετών που τα αντιπροσωπεύουν (βλ. κεφάλαιο 1/Τα εθνικά μουσικά στυλ). Ωστόσο, καταλήγει πως ούτε οι Γάλλοι ούτε οι Ιταλοί κατάφεραν, τελικά, να δημιουργήσουν μία σωστή μίξη των καλύτερων μουσικών στοιχείων τους, αδυνατώντας βασικά να κατανοήσουν σε βάθος τη διαφορετική μεταξύ

τους μουσική γλώσσα, όχι τόσο λόγω έλλειψης ικανότητας σε αυτό, όσο αδυναμίας και άρνησής τους να γνωρίσουν ξένους σε αυτούς πολιτισμούς. Βέβαια, όπως αναφέρεται και στο δεύτερο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας, αρκετοί Γάλλοι συνθέτες υπήρξαν πιο ανοιχτοί στο να «ανοίξουν» τα μουσικά τους σύνορα, έχοντας τη διάθεση να πειραματιστούν με ιταλικές φόρμες και υφές που ενδεχομένως θαύμαζαν. Σύμφωνα με τον Quantz, όμως, εκείνοι που αδιαμφισβήτητα κατάφεραν να απορροφήσουν με επιτυχία τα καλύτερα μουσικά συστατικά και από τα δύο εθνικά στυλ, ήταν οι Γερμανοί, οι οποίοι όπως φαίνεται ξεπέρασαν τις πολιτισμικές τους διαφορές με τα άλλα δύο εθνικά στυλ και πειραματίστηκαν σε τόσο μεγάλο βαθμό με αυτά, που εν τέλει τα υιοθέτησαν στη μουσική τους γλώσσα και τα έκαναν δικά τους (βλ. κεφάλαιο 2/Το μεικτό ύφος σε σπουδαίους Γερμανούς συνθέτες). Συνεχίζοντας, λοιπόν, συμπληρώνει πως αν κάποιος θα πρέπει να διαλέξει το καλύτερο μουσικό στυλ της εποχής αυτής, χωρίς αμφιβολία θα είναι το μεικτό στυλ, το οποίο αποκαλείται και γερμανικό, όχι μόνο επειδή οι Γερμανοί πρώτοι το πέτυχαν, αλλά και επειδή η μίξη αυτή υπήρχε ήδη πολλά χρόνια πριν με διάφορους τρόπους σε πολλά μέρη της χώρας τους. Κλείνοντας, τέλος, το δοκίμιό του, υπογραμμίζει για άλλη μία φορά τη σημασία του μεικτού μουσικού στυλ, του γερμανικού, ως μία αναγκαία μουσική εξέλιξη, η οποία λειτούργησε, εν τέλει, ανανεωτικά στην «κουρασμένη» στιλιστικά όψιμη μπαρόκ μουσική (βλ. κεφ.2/Το μεικτό ύφος σε σπουδαίους Γερμανούς συνθέτες) (Quantz, 2001, σ. 432).

Telemann: Η τελειοποίηση του *stile misto*

ι) Ο «μεταβατικός» και «πρωτοποριακός» Telemann

Το μεικτό γερμανικό μουσικό ύφος γνώρισε το απόγειό του κυρίως μέσα από τον Γερμανό συνθέτη G. P. Telemann, ο οποίος στο α' μισό του 18^{ου} αιώνα θεωρούνταν πως ήταν η μουσική προσωπικότητα που καθόρισε το γερμανικό στυλ περισσότερο από οποιονδήποτε άλλο συνθέτη της εποχής του (Zohn, 2008, σ. 10). Μια τέτοια άποψη, η οποία ανατρέπει την πεποίθηση πολλών που θεωρούν τον Bach και τον Handel τους πλέον σημαντικούς συνθέτες της εποχής αυτής στη Γερμανία, υποστηρίζεται από τον A. Einstein ο οποίος έχει γράψει πως «Αν ο Bach δεν είχε γεννηθεί, ο κύριος εκπρόσωπος της γερμανικής μουσικής του α' μισού του 18^{ου} αιώνα θα ήταν ο Τέλεμαν... ο οποίος στο θέμα της μουσικής παραγωγικότητας τον ξεπερνούσε κατά πολύ και όπως και ο Bach, έτσι και αυτός μπορούσε να γράψει σε όλα τα εθνικά στυλ... όπου αναμίγνυε ιταλικά, γαλλικά, γερμανικά συστατικά δημιουργώντας πάντα υψηλού επιπέδου μουσικές συνθέσεις» (Zohn, 2008, σ. 9). Ωστόσο, πολλοί αναφέρουν τον Telemann ως έναν μεταβατικό συνθέτη του οποίου η μουσική εντάσσεται στην περίοδο μεταξύ όψιμου μπαρόκ και κλασικισμού, με τον ίδιο να καταφέρει πάντα να ισορροπεί πολύ πετυχημένα μεταξύ παλαιού και νέου στυλ, χαλαρώνοντας έτσι τους δεσμούς της γερμανικής μουσικής με την μπαρόκ εποχή (Buelow, 1993, σ. 562). Ενώ χρησιμοποιεί με παραδοσιακό τρόπο τις αντιστιτικτικές τεχνικές του μπαρόκ, οι μελωδίες του έχουν πρωταγωνιστικό ρόλο υποδηλώνοντας αναρίθμητα *gallant* στοιχεία, ενώ οι πειραματισμοί του με την ενορχήστρωση και τις μουσικές υφές, όπως και η σύνθεση δημοφιλών στυλ, θεωρούνται προοδευτικά για την εποχή του γνωρίσματα (Zohn, 2008, σ. 11), χαλαρώνοντας έτσι τους δεσμούς της γερμανικής μουσικής με την μπαρόκ εποχή.

Γράφοντας μουσική σε όλες τις μουσικές φόρμες και στυλ, όπως και για κάθε τύπο και συνδυασμό οργάνων, προσπαθεί να συστήσει κάθε φορά νέα στοιχεία στις μουσικές του συνθέσεις, προσφέροντας ακόμα και σήμερα πλούσια εργογραφία για οποιοδήποτε μουσικό σύνολο (Harnocourt, 1982, σ. 160). Αν και για πολλούς ο Telemann θεωρείται ένας αναζητητής νέων μουσικών δρόμων, ένας αυθεντικός και ευφάνταστος δημιουργός μουσικών φορμών και στυλ (Zohn, 2008, σ. 8), ο οποίος στέκονταν πάντα μπροστά στις στιλιστικές εξελίξεις, κάποιοι θεωρούν πως παρόλα τα ευφυή μουσικά του πειράματα, τα έργα του τυγχάνουν έλλειψης πρωτοτυπίας και περισσότερο καθρεφτίζουν παρά συνθέτουν τις όποιες στιλιστικές επιρροές, αποτυγχάνοντας να φτάσουν την αληθινή μουσική αυθεντικότητα. Ωστόσο, κατά κοινή παραδοχή, η μουσική του αντιπροσωπεύει όλη την ιστορία της γαλλικής και ιταλικής μουσικής, όπως καθρεφτίζεται μέσα από Γερμανούς συνθέτες, από τον Muffat έως και μετά τον Quantz, καταφέροντας ο ίδιος να αφομοιώσει όλα τα μουσικά στυλ, τα οποία όπως και ο Bach, αναγνωρίζει ως το ιταλικό, το γαλλικό, το αγγλικό και το πολωνέζικο. Ο J. A. Sheibe, για παράδειγμα, θαύμαζε την ικανότητά του αυτή, η οποία δεν τον επηρέαζε στο ως προς το προσωπικό του ύφος, ενώ ο J. Mattheson επαινούσε τη μίξη γαλλικών και ιταλικών ιδιωμάτων στα *trio* του (Zohn, 2008, σ. 9, 10, 4). Το μεικτό ύφος του γενικότερα θα μπορούσε να περιγραφεί ως μία αμετάβλητη εκλεκτικότητα, όπου μπορεί να βρει κανείς ένα ροντό σε ιταλικό στυλ, μία σουίτα σε στυλ σόλο κονσέρτο, ένα κονσέρτο σε πολωνέζικο στυλ, μία σονάτα που συνδυάζει παλιά και μοντέρνα ιδιώματα. Οι υβριδισμοί αυτοί σίγουρα δεν απαρτίζουν απλώς ένα ανακάτεμα και ταίριασμα, αλλά μια ευφυή μίξη ανόμοιων στοιχείων, της οποίας το

αποτέλεσμα είναι μία πολυποικίλη, καλαισθητή και προσιτή μουσική γλώσσα (Zohn, 2008, σ. 5).

ii) Η καθιέρωση του ως συνθέτης μεικτού ύφους

Πολύ ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο ο Telemann κατάφερε να έρθει σε επαφή με όλα αυτά τα στυλ και φυσικά τον τρόπο με τον οποίο εμφανίζονται στα ίδια του τα έργα. Έχοντας ιδιαίτερα εξωστρεφή και δυναμική προσωπικότητα, φαίνεται πως η παρουσία του είχε σπουδαίο αντίκτυπο στη μουσική ζωή του τόπου τον οποίο επισκέφτηκε, ιδρύοντας μουσικά σύνολα και εκδίδοντας μουσικά έργα. Ως σπουδαστής στην Αυλή του Ανόβερου μέχρι τις αρχές του 1700, φαίνεται να είχε ήδη αφομοιώσει γαλλικά, ιταλικά και «θεατρικά» στοιχεία της μουσικής σύνθεσης, ενώ ακριβώς μετά ως σπουδαστής στη Λειψία επισκέπτεται την Αυλή του Βερολίνου ερχόμενος σε επαφή με το γαλλικό στυλ μέσω του Βέλγου J. B. Volumier, του μετέπειτα μαέστρου της Μουσικής Αυλής της Δρέσδης (Zohn, 2008, σσ. 13, 14, 17). Στη Λειψία, μάλιστα, ιδρύει ένα υψηλής ποιότητας μουσικό σύνολο το «Collegium Musicum», με το οποίο ο Bach αργότερα ερμήνευσε αρκετά ορχηστρικά του έργα, ενώ χάρη στις θέσεις του στο Sorau, το Άιξεναχ, τη Φρανκφούρτη και το Αμβούργο, έρχεται σε επαφή με μεγάλο εύρος και ποικιλία μουσικών στυλ. Στη Λειψία και στο Sorau (1705-8) συνθέτει πολλές από τις γαλλικές ουβερτούρες του, ενώ στη Σιλεσία γνωρίζει την πολωνέζικη παραδοσιακή μουσική την οποία ενσωματώνει στα έργα του όπως θα αναφερθεί και παρακάτω (Harnocourt, 1982, σσ. 150, 160). Η σπουδαίοι μουσικοί της Αυλής της Δρέσδης (Veracini, Pisendel, Quantz, Volumier, Weiss, Richter, Buffardin) φυσικά και δεν μπόρεσαν να μείνουν ασυγκίνητοι από την τεράστια φήμη του Τέλεμαν παίζοντας τη μουσική του ήδη από το 1710 έως το 1750, ενώ στο Darmstadt ανέβαιναν πολύ συχνά έργα του από το 1720- 1730 υπό τη διεύθυνση του Chr. Graupner (Zohn, 2008, σ. 7,8).

Ως ένθερμος θαυμαστής του γαλλικού στυλ ήδη από νεαρή ηλικία, το οποίο και καθρεφτίζεται μέσα από τις σουίτες, τις σονάτες, τα κονσέρτα, τις καντάτες και τις όπερές του, επισκέπτεται το Παρίσι όπου και παραμένει μεταξύ των ετών 1737-8 (Zohn, 2008, σ. 14), έπειτα από πρόσκληση μερικών πολύ αξιόλογων Γάλλων μουσικών, του πασίγνωστου φλαουτίστα Michel Blavet, του βιολονίστα Pierre Guignon, του γαμπρίστα Jean-Baptiste Antoine Forquerey και του τσελίστα Eduoard, οι οποίοι έπαιζαν στην πρεμιέρα του έργου του «Nouveaux quatuors». Το ταξίδι-ορόσημο στη γαλλική πρωτεύουσα υπήρξε για τον ίδιο τεράστια καλλιτεχνική και επαγγελματική επιτυχία δίνοντάς του την ευκαιρία να επεκτείνει τη μουσική του επιρροή στο εξωτερικό εκδίδοντας μέσω του M. Blavet το έργο του «Musique de table». Η μουσική, ωστόσο του Telemann, γεμάτη από γαλλικές επιρροές κυρίως του Lully και ιταλικές μέσω των A. Corelli, A. Caldara, A. Steffani, αναδεικνύει και το έντονο ενδιαφέρον του συνθέτη για το πολωνέζικο μουσικό στυλ. Ταξιδεύοντας στην Πολωνία γνώρισε από κοντά το ακατέργαστο παραδοσιακό αυτό μουσικό στυλ και προσπάθησε να το διαμορφώσει μέσα από τα έργα του με τέτοιον τρόπο, ώστε να το ανάγει σε μία αναγνωρίσιμη μουσική φόρμα στη δυτική Ευρώπη. Αν και ο τρόπος με τον οποίο συνήθως χρησιμοποιεί το συγκεκριμένο στυλ διαφέρει από τον τρόπο που χειρίζεται τα υπόλοιπα, προτιμώντας να προσθέτει πολωνέζικες-ρουστίκ πινελιές στο ήδη μεικτό του ύφος σε σημεία που απαιτούν περισσότερο χαρωπό, κωμικό, σατιρικό ή τραχύ χαρακτήρα (Zohn, 2008, σσ. 188, 471, 502), ωστόσο, κατάφερε να το ενσωματώσει με πολύ πετυχημένο τρόπο στα έργα του. Πολλοί είναι αυτοί που αναγνώρισαν την επιτυχία του αυτή, όπως ο Sheibe, ο Marprung και ο Lustig, οι οποίοι κάνουν λόγο για το

4^ο κατά σειρά εθνικό μουσικό στυλ, το πολωνέζικο, το οποίο και ανέδειξε με μοναδικό τρόπο ο Telemann (Paczkowski, 2017, σσ. 19, 21-22). Όπως φαίνεται, η τεράστια και πολυποίκιλη εργογραφία του, η οποία καθιέρωσε το ξεχωριστό μεικτό μουσικό του ύφος, αναμφισβήτητα αποτέλεσε όχι μόνο αντικείμενο θαυμασμού, αλλά και μίμησης για αρκετές γνωστές μουσικές προσωπικότητες της εποχής του, με πολλές από τις οποίες διατηρούσε και προσωπική επαφή μέσω αλληλογραφίας, όπως J. Fr. Agricola, C. Ph. E. Bach, Fr. Benda, Chr. Nichelmann, C. H. Graun, J. J. Quantz, G. Fr. Handel, J. G. Pisendel και J. A. Scheibe (Zohn, 2020, σ. 14). Πέρα από το γεγονός ότι ο ίδιος ο Τέλεμαν αντλούσε υλικό από τις ήδη υπάρχουσες συνθέσεις του, κάτι αρκετά συνηθισμένο για την εποχή, φαίνεται πως σημαντικοί Γερμανοί συνθέτες με τους οποίους συνδέονταν και φιλικά, χρησιμοποίησαν μουσικό του υλικό είτε ως πρότυπο σύνθεσης για τους μαθητές τους, όπως έκανε ο Quantz, είτε για να το χρησιμοποιήσουν σε δικιά τους μουσικά έργα, όπως έκανε σε κάποιες περιπτώσεις ο Handel και σε πολύ περισσότερες ο Bach (Payne, 1999, σσ. 42, 43, 59, 63).

iii) Η μεικτού ύφους εργογραφία του

Οι ουβερούρες του Telemann, τις οποίες και καθιέρωσε ως φόρμα και στυλ στη Γερμανία και οι οποίες σύμφωνα με τον Quantz ξεπερνούν σε μαεστρία ακόμα και αυτές του Lully, όπως αναφέρει αντίστοιχα και για τον Χαίντελ, προσφέρουν αρκετό υλικό για μελέτη του μεικτού ύφους (Buelow, 1993, σ. 565). Ιδιαίτερα πρωτότυπες για την εποχή θεωρούνται αρκετές ουβερούρες του, η «Ouverture burlesque» (GWV 55:B8) και η 55:B5 οι οποίες σκιαγραφούν με κωμικό τρόπο πορτρέτα ανθρώπων άλλων εθνικοτήτων, η «Ouverture Polonoise» από τη σουίτα 32:2 και η ουβερούρα 55:D12 σε στοιχεία πολωνέζικου χορού και η «Ouverture des nations anciennes et modernes» (GWV 55: G4) στην οποία παλιάς εποχής χοροί μερδεύονται με μοντέρνους δημιουργώντας με χιουμοριστικό τρόπο μια έντονη αντίθεση των στυλ (Zohn, 2020, σσ. 100-101, Zohn, 2008, σ. 495). Τα μουσικά έργα, ωστόσο, με τα οποία ο Telemann κατάφερε να καθιερωθεί ως ο κατεξοχήν συνθέτης του μεικτού ύφους αποτελούν οι αναρίθμητες ουβερούρες-σουίτες του, οι οποίες από το 1700 έως το 1765 εμφανίζουν αξιοσημείωτη ποικιλία προσέγγισης των μουσικών ειδών συνδυάζοντας τη γαλλική ουβερούρα σε στυλ Lully με τη σουίτα του 17^{ου} αιώνα, τα σόλο κονσέρτα του Vivaldi των αρχών του 18^{ου} αιώνα και τη βορειογερμανική συμφωνία του μέσου του 18^{ου} αιώνα, με αποτέλεσμα να ανάγονται σε ένα αυθεντικό νέο μουσικό είδος που αποτελεί σημαντικότερο ορόσημο του γερμανικού μεικτού ύφους (Zohn, 2008, σσ. 13, 61, 62). Από τις πιο δημοφιλείς και πολυπαιγμένες ουβερούρες σουίτες του στη σημερινή εποχή, η 55:a2 για Φλάουτο με ράμφος και έγχορδα, αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αντίστοιχο της επίσης πασίγνωστης ουβερούρας σουίτας του Bach BWV 1067 για Φλάουτο και έγχορδα (Zohn, 2008, σ. 42). Ένα επίσης μουσικό παράδειγμα ουβερούρας γραμμένης σε μεικτό ύφος αποτελεί και η εισαγωγή της σουίτας 32:2 «Ouverture a la polonoise», η οποία διαθέτει πλήθος πολωνέζικων μουσικών στοιχείων που υπογραμμίζουν τον σατιρικό χαρακτήρα της (Zohn, 2008, σ. 499). Τέλος, η ουβερούρα-σουίτα σε στυλ κονσέρτου 54:F1 για όμποε, φλάουτο με ράμφος, 2 σαλιμό, 2 κόρνα, 2 βιολιά, 2 τσέλα, έγχορδα και κοντίνουο αποτελεί όχι μόνο μία υβριδική μουσική φόρμα μεικτού ύφους, αλλά και ένα πολύ ενδιαφέρον παράδειγμα ενορχηστρωτικής ευρηματικότητας (Zohn, 2020, σ. 41).

Η πολύ πετυχημένη μίξη του γαλλικού, γερμανικού και πολωνέζικου στυλ στην ιταλική φόρμα του κονσέρτου, οι έντονες επιρροές των μοντέλων των κονσέρτων του A. Vivaldi και του T. Albinoni, που αποτέλεσαν για τον Telemann σημείο αναφοράς, αλλά και η ασυνήθιστη

επιλογή για την εποχή των σόλο οργάνων, είναι τα κύρια συστατικά που χαρακτηρίζουν τα κονσέρτα του. Το ξεχωριστό και κοσμοπολίτικο στυλ του διαφαίνεται σε αυτά, όντας ο μοναδικός από τους Γερμανούς συνθέτες που ακολουθεί έναν γαλλικό προσανατολισμό, όπως περιγράφει και ο Mattheson (Zohn, 2008, σ. 122). Τα κονσέρτα αυτά γνωστά και ως «concertos alla francese» περιλαμβάνουν έξι (6) κονσέρτα για δύο φλάουτα (52:e2, 53:D1, G1, A1, a1, h1), δύο (2) για δύο Φλάουτα με ράμφος (52:a2, B1), ένα (1) για δύο όμποε (53:C1) και ένα (1) για δύο φλάουτα και βιολί (53:e1), όπου ιταλικό ύφος του κονσέρτου μπλέκεται με γαλλικά στιλιστικά στοιχεία (Zohn, 2008, σ. 139). Ενδιαφέροντα επίσης παραδείγματα αποτελούν τα δύο (2) κονσέρτα του για Φλάουτο με ράμφος και έγχορδα (51:F1, 51:C1) και τα επτά (7) κονσέρτα για Φλάουτο και έγχορδα παρόμοιου στυλ (51:D1-4, 51:h1, 51:G1, 51:E1), ενώ τα οκτώ (8) κονσέρτα του για όμποε (51:c1, c2, D5, d1, d2, e1, f1 και G2) καθρεφτίζουν έντονα λυρικά στοιχεία της ιταλικής άριας (Zohn, 2020, σ. 39). Από τα πιο δημοφιλή έργα του θεωρούνται αναμφίβολα τα διπλά του κονσέρτα για Φλάουτο και Φλάουτο με ράμφος (52:e1), Φλάουτο με ράμφος και βιόλα ντα γιάμπα (52:a1), τα οποία είναι γραμμένα σε μεικτό και παράλληλα *gallant* ύφος, οφείλοντας τον ιδιαίτερο μουσικό τους χαρακτήρα κατά κύριο λόγο στα πολωνέζικα στοιχεία που περιέχουν στο τελευταίο μέρος τους, τα οποία δημιουργούν ένα εντυπωσιακό κλεισίμο. Και τα δύο στο τέλος τους περιέχουν μία φόρμα ροντό σε πολωνέζικο στυλ με έμφαση στο unison παίξιμο σε οκτάβες, επαναλαμβανόμενα ρυθμικά μοτίβα και σε κάποια σημεία λομβαρδικά ρυθμικά σχήματα με το ρουστίν στοιχείο να εμφανίζεται κυρίως στα *couplets*, ενώ κάτι ανάλογο πραγματοποιείται και στο φινάλε του κονσέρτου για όμποε 51:D5 (Zohn, 2020, σσ. 172, 497, 499). Πολύ χαρακτηριστικά ως προς το ύφος τους αποτελούν και τα «concerto a quattro» κονσέρτα του, τα οποία ακολουθούν το μοντέλο του κονσέρτου *ripieno* του Vivaldi γραμμένα για τέσσερα (4) έγχορδα, το «Concerto alla Polonese» 43:G7 και το 43:B3, τα οποία πέρα από το ότι εμπεριέχουν πολωνέζικα στοιχεία, θεωρούνται και τα μοναδικά τέτοιου τύπου έργα που έχουν γραφτεί από μη Ιταλό συνθέτη (Zohn, 2020, σ. 40). Τέλος, ο πρωτοποριακός Τέλεμαν πειραματίζεται και με το συνδυασμό του κονσέρτου, της σουίτας και της ουβερτούρας γράφοντας σε μεικτό ύφος το κονσέρτο-σουίτα 43:g3 για σόλο φλάουτο με ράμφος, δύο (2) βιολιά και κοντίνουο και το κονσέρτο-σουίτα 51:F4 σε γαλλικό ύφος γραμμένο για τον ίδιο τον Pisendel (Zohn, 2020, σσ. 40,41).

Οι σονάτες του αποτελούν άλλη μία μουσική φόρμα με την οποία πειραματίστηκε ιδιαίτερα αναμειγνύοντας πολύ έντεχνα διαφορετικά στιλιστικά χαρακτηριστικά. Ο Mattheson εξυμνεί τη μίξη γαλλικών και ιταλικών στοιχείων στα τρία του, ενώ ο Sheibe συμφωνεί με την πετυχημένη μίξη του επιμελούς γερμανικού του γραφίσματος με την ιταλική *galanterie* και το γαλλικό πάθος στα τρία και τα κουαρτέτα του (Zohn, 2008, σ. 4). Η trio σονάτα για δύο *scordatura* βιολιά και κοντίνουο (42: A1), θυμίζοντας τη σόλο σονάτα για βιολί του Biber, με ιταλογερμανικά και γαλλικά στοιχεία, δημιουργεί εντυπωσιακά μουσικά εφέ, διαθέτοντας ιδιαίτερο κούρδισμα των βιολιών που θυμίζει 17^ο αιώνα, *piccato* αρπίσματα πάνω από ισοκρατήματα και αυτοσχεδιαστικά περάσματα, ακολουθώντας το λεγόμενο *stylus phantasticus* των αρχών του 18^{ου} αιώνα στη Γερμανία (Zohn, 2008, σσ. 217-219). Τα πολύ δημοφιλή «trios alla francese», τα οποία αποτέλεσαν για τον Quantz πρότυπο παιδαγωγικό μουσικό υλικό για τους μαθητές του, συνεχίζουν τη μεικτή μουσική γραφή του συνθέτη με έξι (6) τρία για δύο φλάουτα και κοντίνουο (42: D16, d11, e11, A16, c4, h5). Γραμμένα σε «γνήσιο γαλλικό στυλ», όπως τα περιγράφει ο ίδιος ο Quantz, περιέχουν ποικιλία από γαλλικούς χορούς των οποίων τα αργά μέρη αν και διαθέτουν στοιχεία ιταλικού χαρακτήρα, είναι πάρα πολύ πλούσια σε γαλλικά στολίδια (Zohn, 2008, σσ. 227, 229, 231). Τα κουαρτέτα του επίσης γνωστά και ως «Paris Quartets», με σαφή

προσέγγιση του γαλλικού ύφους, θεωρούνται ίσως από τα καλύτερα μοντέλα κουαρτέτων της εποχής αυτής (Zohn, 2008, σσ. 232,233). Οι δύο συλλογές των κουαρτέτων αυτών, «Quadri» και «Nouveaux quatuors», αναδεικνύουν τη μαεστρία του συνθέτη στο να διαχειρίζεται τις μουσικές υφές και τα ηχοχρώματα, ενώ το μεικτό τους ύφος περιλαμβάνει στοιχεία σονάτας, ιταλικού κονσέρτου, γαλλικής σουίτας, οπερατικής άριας και πολωνέζικης μουσικής (Zohn, 2020, σσ. 113-114).

Τα 6 τριό για φλάουτο, βιολί ή φλάουτο και κοντίνουο («Six sonates en trio dans le goust italien» 42:A2, d2,D4,e1,G12,c1), η συλλογή κουαρτέτων με τίτλο «Quatrieme livre de quatuors» και οι 6 Σονάτες για σόλο βιολί («Six sonates à violon seul») είναι γραμμένα σε ιταλικό ύφος, όπου στις τελευταίες ο συνθέτης μιμείται το στυλ του Corelli, γράφει ιταλικά στολίδια και αναμιγνύει το παλιό με το νέο στυλ (Zohn, 2020, σ. 127). Η συλλογή από 6 γαλλικές παρτίτες με τίτλο «Die kleine Kammer-Musik» αντιθέτως εμφανίζει μεικτό στυλ, ενώ ενδιαφέρουσα σονάτα αποτελεί η 50:4 για 2 όμποε, φαγκότο, 2 βιολιά, 2 βιόλες κ κοντίνουο, η οποία θυμίζει το μεικτό ύφος του κονσέρτου 53: g1 για 2 όμποε, φαγκότο, έγχορδα κ κοντίνουο εμπεριέχοντας ιταλογερμανική μίξη με μικρές γαλλικές μουσικές αναφορές (Zohn, 2008, σσ. 265, 266, 274, 281). Σε *style polonaise* είναι γραμμένο το τελευταίο μέρος της Σονάτας για Φλάουτο με Ράμφος, βιόλα και κοντίνουο (42:d7) που θυμίζει *gavotte en rondeau*, αλλά και ολόκληρη η «Sonata Polonese a 3» για βιολί, βιόλα και κοντίνουο (41:8) (Zohn, 2008, σσ. 282,494,495,497). Στις 6 ιταλικού τύπου τετραμερείς Μεθοδικές Σονάτες («Sonate metodiche» 1728) για σόλο φλάουτο ή βιολί και κοντίνουο, εξερευνάται το πεδίο του διανθισμού, όπου στα 1^α αργά μέρη ο ίδιος ο συνθέτης προτείνει και μία δεύτερη εκδοχή της υπάρχουσας μελωδίας εμπλουτισμένη κατά κύριο λόγο με ιταλικά στολίδια, μία ιδέα την οποία εμπνεύστηκε από τις σονάτες για βιολί op.5 του Corelli. Τα αργά μέρη σε στυλ *air* ακολουθούν το στυλ *gallant* διαθέτοντας ιδιαίτερα λυρικό χαρακτήρα, ενώ τα 4^α μέρη είναι σε μορφή *da capo* (Zohn, 2020, σ. 87). Λίγο αργότερα συνεχίζει στο ίδιο στυλ με τις τριό σονάτες «III Trietti methodichi e III scherzo» («Three Small Methodical Trios and three in Polish Style» 1731) για 2 φλάουτα ή βιολιά και κοντίνουο, στις οποίες να πειραματίζεται με το ιταλικό και πολωνέζικο μουσικό ύφος γράφοντας κατά κύριο λόγο σε *gallant* στυλ (423,425) και κλείνει τον κύκλο των έργων αυτών με μία συλλογή πάλι από 6 πενταμερείς αυτή τη φορά Μεθοδικές Σονάτες («Continuation des sonates méthodiques»), των οποίων τα αργά μέρη προσφέρουν ακόμα μεγαλύτερη στιλιστική ποικιλία (Zohn, 2020, σ. 87).

Με τις «Sonates corellisantes» (1735) ο Telemann επαναφέρει στο μουσικό προσκήνιο την τριό σονάτα σε στυλ Corelli, γράφοντας 3 σονάτες *da chiesa* και 3 *da camera* για δύο φλάουτα ή βιολιά και κοντίνουο μπλέκοντας το παλιό μουσικό ιδίωμα του ιταλού συνθέτη με το μοντέρνο στυλ *gallant* (Zohn, 2020, σ. 41). Επίσης, η συλλογή από σονάτες «Essercizzi music» περιέχει μουσικές ασκήσεις για 12 σόλο και 12 τριό σχεδιασμένα για Φλάουτο με ράμφος, φλάουτο, όμποε, βιολί, βιόλα ντα γκάμπα και πληκτροφόρο, οι οποίες αναδεικνύουν το αυθεντικό, μεικτό, ιδιωματικό και *gallant* γράψιμο του συνθέτη (Zohn, 2020, σ. 49, Zohn, 2008, σ. 396). Πολλές από τις παραπάνω σονάτες του συνθέτη ανήκουν στο στυλ «Sonate auf Concertenart», όπου η μίξη της φόρμας σονάτας με το κονσέρτο αποτέλεσε όχι μόνο άλλη μία πρόκληση για τον συνθέτη, αλλά και κάτι ιδιαίτερα αγαπητό στους μουσικούς της Αυλής της Δρέσδης, όπως επίσης και το ευρύτερο μουσικό κοινό. Τέτοια παραδείγματα βρίσκονται σε σαράντα (40) περίπου συνολικά έργα από τις σονάτες που προαναφέρθηκαν, κυρίως σε σόλο, τριό και κουαρτέτα (Zohn, 2008, σσ. 302, 304, 311, 328). Πολύ σημαντικά παραδείγματα μεικτού ύφους αποτελούν και τα ντουέττα του, όπως για παράδειγμα το ντουέτο για δύο φλάουτα από

τη συλλογή «*sei duetti*» (TWV 40:130–35), γνωστό για τις δύσκολες τονικότητές του, τις ασυνήθιστες για την εποχή τεχνικές προκλήσεις και την ιδιαίτερη εκφραστικότητά του, το οποίο και γράφτηκε σε αυτό το στυλ πιθανότατα για τους δύο καλύτερους φλαουτίστες της Μουσικής αυλής του Βερολίνου, τον Quantz και τον Φρειδερίκο το Μέγα. Τέλος, τα τετραμερή ντουέτα του «*Sonates sans basse*» για φλάουτα ή βιολιά ή φλάουτα με ράμφος (TWV 40:101–06), είναι αξιοσημείωτα για την ισορροπία που παρουσιάζουν μεταξύ των φωνών, με το κάθε έργο να περιλαμβάνει στο 2ο μέρος του μία φούγκα (Zohn, 2020, σσ. 46-47).

Όπως παρατηρεί κανείς, οι ουβερτούρες, τα κονσέρτα και οι σονάτες του Telemann, σε οποιαδήποτε μορφή και συνδυασμό μεταξύ τους, αποτελεί το μεγαλύτερο μέρος της εργογραφίας του στο οποίο κατάφερε να αναδείξει και να εξελίξει το μεικτό μουσικό του ύφος. Η μουσική συλλογή «*Musique de table*» αποτελεί ένα πολύ ενδιαφέρον παράδειγμα στον τομέα της οργανικής μουσικής με ιδιαίτερα ευρηματική ενορχήστρωση, όπου το κυρίαρχο γερμανικό μεικτό ύφος συνδυάζεται με αναρίθμητα *galant* στοιχεία με βάση τις συνεχώς εναλλασσόμενες μουσικές φόρμες. Στο έργο αυτό, οι ουβερτούρες-σουίτες, τα κονσέρτα για πολλούς μουσικούς εκτελεστές, τα κουαρτέτα, τα τριό, τα ντουέτα και τα σόλο συνθέτουν κάθε σετ δημιουργώντας μία πολύχρωμη στιλιστική και ηχοχρωματική ποικιλία (Zohn, 2020, σ. 92). Ωστόσο, η εργογραφία του συνθέτη περιλαμβάνει και άλλες μουσικές φόρμες στις οποίες κυριάρχησε και εξελίχθηκε το μεικτό ύφος του. Στη συλλογή του από 50 Μενουέτα («*Zweytes Sieben mal Sieben und ein Menuet*». TWV 34:51-100) για πληκτροφόρο ή φλάουτο/βιολί και κοντινού, αφιερωμένα στον κόμη Friedrich Carl von Erbach, εξυμνούνται για άλλη μια φορά τα εθνικά στυλ. Σύμφωνα με τα λεγόμενα του Telemann, ο Erbach αν και ερασιτέχνης μουσικός, «είχε την ικανότητα να συνδυάζει στη μουσική τη γαλλική ζωντάνια, μελωδία και αρμονία, την ιταλική γοητεία και ευρηματικότητα με τα «δυνατά» μοτίβα, το αγγλικό και το πολωνέζικο χιούμορ με έναν γλυκό τρόπο» (Zohn, 2008, σσ. 4-5). Διαφορετικό στυλ γραφής έχουν οι τριμερείς κανόνες του, «*XIIX Canons mélodieux*» (TWV40:118–23) για φλάουτα ή βιολιά ή μπάσο βιολί, τους οποίους και έγραψε στο ταξίδι του στο Παρίσι, το κάθε μέρος τους αποτελείται από έναν κανόνα σε *unison* και συνδυάζει το αυστηρό αντιστικτικό ύφος με το *gallant*. (Zohn, 2020, σσ. 46-47). Την πεποίθηση ότι ο Telemann ως συνθέτης, παρόλο τους συνεχείς μουσικούς πειραματισμούς του, δεν διαθέτει ιδιαίτερη μουσική αυθεντικότητα, έρχονται να αναιρέσουν αναμφισβήτητα οι «Φαντασίες» του (Zohn, 2008, σ. 10). Γράφοντας συνολικά, από το 1730-35, 6 συλλογές από δώδεκα «Φαντασίες», τις 3 για πληκτροφόρο, και τις υπόλοιπες 3 για σόλο Φλάουτο, για σόλο βιολί και για σόλο βιόλα ντα γκάμπα, κατάφερε να ξεπεράσει σε επίπεδο στιλιστικής ευρηματικότητας ακόμα και τον ίδιο του τον εαυτό, συνδυάζοντας με πολύ περίτεχνο τρόπο τους χορούς της γαλλικής σουίτας με τα μέρη της ιταλικής σονάτας και την γερμανική φόρμα της φούγκας. Στις «Φαντασίες» του για πληκτροφόρο, η 1^η και η 3^η συλλογή θεωρείται ιταλικού ύφους, με τη 2^η να απαρτίζεται από γαλλικούς χορούς σουίτας, ενώ στις υπόλοιπες «Φαντασίες» για μελωδικά όργανα η μίξη των στυλ γίνεται ακόμα πιο χαρακτηριστική, με κάθε «Φαντασία» να απαρτίζεται από τουλάχιστον 1 ή 2 μέρη αντίθετα ως προς το στυλ και τη φόρμα μεταξύ τους και να κλείνουν με ένα 3^ο σχεδόν πάντα σε χορευτικό στυλ. Οι «Φαντασίες» για βιολί χωρίζονται σε 6 που περιέχουν Φούγκες και άλλες 6 που θεωρούνται *galanterien*, συνεχίζοντας με παρόμοια οργάνωση και στις φαντασίες για βιόλα ντα γκάμπα (Zohn, 2020, σ. 51)

Το *stile misto* και οι 12 Φαντασίες του Telemann για σόλο Φλάουτο

ι) Η τεχνοτροπία στις Φαντασίες του

Ένα από τα πιο ενδεικτικά έργα του Telemann γραμμένα σε μεικτό ύφος αποτελούν οι «Φαντασίες» του για σόλο Φλάουτο, οι οποίες όχι μόνο μας δίνουν μία σφαιρική εικόνα για τις μουσικές φόρμες, τα εθνικά στυλ και τα μουσικά είδη που επικρατούσαν στο α' μισό του 18^{ου} αιώνα (Robert de Bree κ.α., σ. 8), αλλά επιπλέον συνδυάζουν με ιδιαίτερη ισορροπία την όψιμη μπαρόκ «παραδοσιακή» μουσική γραφή με τη φρεσκάδα και τη λάμψη του *galant* στυλ. Στον επίλογο της πρώτης σύγχρονης έκδοσής τους ο G. Hausswald τις περιγράφει ως ευχάριστες στο παίξιμο, ελεύθερες ως φόρμα, με έμφαση στη μελωδία και στον εκάστοτε αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα ανάλογα με το ρυθμό και την τονικότητα, με το *baroque pathos* να συνδυάζεται με λεπτότητα και ευαισθησία με το Ροκοκό στυλ. Πράγματι, στις Φαντασίες Telemann το στυλ *galant* είναι περισσότερο από εμφανές, με τη μελωδία να παίζει πρωτεύοντα ρόλο αποτελώντας το σκελετό πάνω στον οποίο τα υπόλοιπα μουσικά συστατικά, όπως είναι η αρμονία, εκφράζονται μέσω αυτής (Robert de Bree κ.α., σ. 46). Το μεικτό ύφος, ωστόσο, είναι εκείνο που αποτυπώνεται στα περισσότερα μέρη των Φαντασιών, όπου τα στοιχεία της ιταλικής σονάτας και των δεξιοτεχνικών περασμάτων εναλλάσσονται τόσο με τους γαλλικούς *rustic* χορούς και τα αντίστοιχα στολίδια τους (*agreements*), όσο και με το γερμανικό στοιχείο που ξεπηδά κυρίως μέσα από τις φούγκες. Ο συνθέτης πειραματίζεται τόσο με το φλάουτο, έχοντας πάντα υπόψη του ως καλός γνώστης του οργάνου την έκταση και τις δυνατότητές του, όσο και με τα διαφορετικά μουσικά είδη και τεχνικές που δε γράφονται συνήθως για το όργανο αυτό.


Όπως πολλά έργα του 18^{ου} αιώνα ανάγονται στους κανόνες της μουσικής Ρητορικής και του λεγόμενου *Affekte*, στα οποία η μουσική καλείται να προκαλέσει ένα μεγάλο εύρος συναισθημάτων, έτσι και στις Φαντασίες Τέλεμαν παρατηρείται κάτι ανάλογο. Αυτό, λοιπόν, πετυχαίνεται μέσα από μία μεγάλη ποικιλία τονικοτήτων, μουσικής φόρμας, εθνικών στυλ και τεχνικής, η οποία αναδεικνύει κάθε φορά το αντίστοιχο συναίσθημα, όπως χαρά, λαμπρότητα, πάθος, περηφάνια, σοβαρότητα, τρυφερότητα, ηρεμία, γοητεία, ακόμα και το στοιχείο του χωριάτικου και του μεγαλοπρεπούς (Brown, 2008, σ. 2). Οι 12 Φαντασίες γραμμένες σε 6 Μείζονες και 6 ελάσσονες τονικότητες με την 7^η να τις χωρίζει σε 2 ομάδες (Zohn, 2008, σ. 428), παρόλο τον εκπαιδευτικό χαρακτήρα που παρουσιάζουν εναλλάσσοντας κάθε φορά μία μείζονα με μία ελάσσονα κλίμακα (ΛΑ+, λα-,σι-, ΣΙb+, ΝΤΟ+, ρε-, ΡΕ+, μι-, ΜΙ+, φα#-, ΣΟΛ+, σολ-) εμφανίζουν σταδιακά μία ερμηνευτική δυσκολία λόγω των πολύ συχνών εναλλαγών στη φόρμα, την τεχνική, το ύφος και τον χαρακτήρα τους. Αυτό ακριβώς το στοιχείο της «μουσικής ανατροπής» χρησιμοποιεί εδώ ο συνθέτης, οριοθετώντας κατά κάποιον τρόπο την ελευθερία που είθισται να προσφέρει στον μουσικό εκτελεστή ένα έργο Φαντασίας, με τις εισαγωγές της 1^{ης}, 3^{ης}, 5^{ης}, 11^{ης} και 12^{ης} Φαντασίας να τη διατηρούν περισσότερο. Η επιλογή άλλωστε της φόρμας της καθεμίας από αυτές δεν είναι καθόλου τυχαία, με τις προαναφερθείσες να χαρακτηρίζονται ως γνήσιες, πιο ελεύθερες δηλαδή, Φαντασίες με επίλογο έναν γαλλικό συνήθως χορό και τις υπόλοιπες να ακολουθούν είτε τη φόρμα της ιταλικής τετραμερούς εκκλησιαστικής σονάτας είτε της τριμερούς σόλο σονάτας, με εξαίρεση τη Φαντασία Νο 7 με τον τίτλο «*alla francese*», για την οποία θα γίνει εκτενέστερη ανάλυση στο παρακάτω κεφάλαιο. Όλες τους περιέχουν μία μεγάλη ποικιλία από γαλλικούς χορούς, όπως *bourree*, *gigue*, *tambourin*, *canarie*, *sarabande*, *rondeau*, *corrente*, *minuet*, *air*, αλλά και μουσικών στυλ όπως *rustic* ή *a la polonaise*,

οι οποίοι υπονοούνται, παρόλο που έχουν επιλεγθεί ιταλικοί τίτλοι για τα μέρη τους. Το χαρακτηριστικό αυτό μεικτό ύφος της ιταλικής μουσικής φόρμας και των γαλλικών μουσικών χορών συμπληρώνει πολύ πετυχημένα το γερμανικό μουσικό στοιχείο, το οποίο κάνει την εμφάνισή του κυρίως μέσα από το γενικότερο αρμονικό υπόβαθρο και επίσης μέσα από τα ενδιάμεσα μέρη που είναι γραμμένα σε στυλ φούγκας, όπως στη 2^η, 3^η, 6^η, 7^η, 9^η, 10^η και 11^η Φαντασία (Caird, 2020, σσ. 2, 7, 8, 10). Ειδικά στην 1^η, 6^η και 7^η όπου τα μέρη της φούγκας είναι πιο αντιστικτικά, η επανάληψη του θέματος υπόκειται κάθε φορά σε αλλοιώσεις ή χρωματικές αλλαγές, διαφοροποιώντας έτσι την παραδοσιακή τεχνική της φούγκας (Robert de Bree κ.α., σ. 22). Ο Γερμανός συνθέτης εμφανίζεται επινοητικός ως προς τον τρόπο που διαχειρίζεται τη μελωδία γράφοντας ή υπονοώντας πολλές φορές την αρμονία, την αντίστιξη και τη διαφωνία, εμφανίζοντας πολύ συχνά σπαστές συγχορδίες και ρυθμικά σχήματα που δημιουργούν την αίσθηση της πολυφωνίας (Brown, 2008, σ. 8). Η ψευδοπολυφωνία αυτή στον Τέλεμαν επιτυγχάνεται μέσα από τις διαφορετικές φωνές (μπάσο, άλτο, σοπράνο), οι οποίες εμφανίζονται σε διαφορετικά ρετζίστρα παρουσιάζοντας συνήθως διαφορετική λειτουργία, κίνηση και χαρακτήρα μεταξύ τους και ενώνονται εν τέλει σε μία ενιαία μελωδική γραμμή (Robert de Bree κ.α., σσ. 8, 15). Έτσι λοιπόν, τα πιο εμπνευσμένα σημεία στις Φαντασίες θεωρούνται εκείνα, όπου το φλάουτο καλείται να παίξει μονοφωνικά όσα μέρη είναι γραμμένα «πολυφωνικά», πρωτίστως όμως τις φούγκες, στις οποίες υπονοούνται οι 2 και οι 3 φωνές (Zohn, 2008, σ. 429). Φτάνοντας στο τελευταίο μέρος της κάθε Φαντασίας, συναντά κάποιος κάθε φορά έναν διαφορετικού τύπου γαλλικό χορό, ο οποίος δημιουργεί μία στιλιστική αντίθεση με τα προηγούμενα μέρη. Η ποικιλία των χορών και των χαρακτηριστικών ρυθμών τους, σε συνδυασμό με την πιο απλοποιημένη μουσική τους γραφή, αποτελούν μία πετυχημένη επιλογή του συνθέτη για να ολοκληρώσει την κάθε Φαντασία. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι Φαντασίες 6 και 7 γραμμένες σε ρουστίκ ύφος σε φόρμα ροντό, και η τελευταία Νο12, η οποία επίσης σε φόρμα ροντό κλείνει τον κύκλο των Φαντασιών με έναν ρουστίκ χορό σε πολωνέζικο ύφος.

ii) Η Φαντασία Νο 7 - Γαλλική Ουβερτούρα: υφολογική προσέγγιση και μουσική ανάλυση

Η Φαντασία Νο 7 σε ΡΕ Μείζονα (Φα μείζονα στο Φλάουτο με Ράμφος) με τίτλο «*alla francese*», αποτελεί ίσως την πιο ενδιαφέρουσα περίπτωση μεικτής μουσικής γραφής συγκριτικά με τις υπόλοιπες, κυρίως ως προς το ύφος και τη φόρμα, προσφέροντας στον εκτελεστή πολύ πλούσιο υλικό για μουσική ανάλυση και ερμηνεία. Οι λόγοι για τους οποίους η Φαντασία αυτή διαφοροποιείται στιλιστικά από τις υπόλοιπες είναι ουσιαστικά δύο: πρώτον γιατί είναι η μοναδική Φαντασία γραμμένη σε φόρμα ουβερτούρας και δεύτερον γιατί ο συνθέτης επέλεξε για τίτλο της την ιταλική ονομασία *alla francese*, που σημαίνει σε γαλλικό ύφος, για να την περιγράψει. Δεν είναι, λοιπόν, καθόλου τυχαία η θέση της 7^{ης} Φαντασίας, αν σκεφτεί κανείς ότι βρίσκεται σε στρατηγικό σημείο ακριβώς στη μέση της δωδεκάδας χωρίζοντας την σε δύο ομάδες. Στη Φαντασία αυτή ο Τέλεμαν υπήρξε αρκετά δεξιότηχνης, επιλέγοντας μία πομπώδη γαλλική ουβερτούρα που θυμίζει τη μεγαλοπρέπεια της γαλλικής Μουσικής Αυλής του Lully (Caird, 2020, σ. 15). Ως χαρακτηριστική εισαγωγική τριμερής φόρμα της εποχής, ξεκινάει με το πρώτο μέρος σε *alla breve* δις παρρεστιγμένο ρυθμό που εναλλάσσει το διμερές και τετραμερές



μέτρο, συνεχίζει στο δεύτερο μέρος με μία φούγκα και επιστρέφει με το τρίτο στο αρχικό ύφος και τέμπο. Με τη Ρε Μείζονα ως τονικότητα της Φαντασίας (Φα Μείζονα στη μεταγραφή για Φλάουτο με Ράμφος) υπογραμμίζεται το μεγαλειώδες, μαχητικό και χαρούμενο συναίσθημα που θέλει ο συνθέτης να μεταδώσει, ακολουθώντας τη λεγόμενη «θεωρία των συναισθημάτων» της εποχής (Κούντουρας, 2020, σσ. 88, 103-104). Έχοντας τοποθετήσει με έξυπνο τρόπο στα 3 πρώτα μέτρα της εισαγωγής την τονική, δημιουργείται αμέσως η αίσθηση του ισοκρατήματος, ενώ οι διανθισμοί της τονικής στους υπόλοιπους χρόνους μία οκτάβα ψηλότερα αποτελούν μία πρόγευση της πολυφωνικής γραφής που χαρακτηρίζει όλο το κομμάτι. Γενικότερα ο γαλλικός διανθισμός είναι διάχυτος παντού, με τα *battements-port de voix-roulads-trilles* να κυριαρχούν, με εξαίρεση τα μέτρα 4 και 5 όπου εμφανίζονται μελισματικοί ιταλικού τύπου διανθισμοί, οι οποίοι εμπλουτίζουν τη μελωδία. Το ρυθμικό επαναλαμβανόμενο σχήμα του όγδοου παρεστιγμένου και δέκατου έκτου  ενισχύει τον μεγαλόπρεπο χαρακτήρα της ουβερτούρας προσδίδοντάς της ζωντάνια και κίνηση. Ήδη από το 3^ο μέτρο διαφαίνεται ο δεξιτεχνικός τρόπος που ο Τέλεμαν υπονοεί την αρμονία, ακόμα και την πολυφωνία, χρησιμοποιώντας σπαστές συγχορδίες, με τις κύριες νότες να είναι γραμμένες στο ισχυρό έχοντας μεγαλύτερη διάρκεια σε αντίθεση με τις νότες που έχουν διακοσμητικό χαρακτήρα έχοντας αξία συνήθως δέκατου έκτου. Η επανάληψη στο τέλος της εισαγωγής, η οποία, όπως είναι εύλογο, δημιουργεί τη δυνατότητα χρωματισμού και διανθισμού τη 2^η φορά, αποτελεί επίσης μία ευκαιρία για τον ακροατή να απολαύσει για άλλη μία φορά το χαρακτηριστικό ύφος της γαλλικής ουβερτούρας πριν ακολουθήσει παρακάτω το 2^ο μέρος με μία γερμανικού ύφους φούγκα.

Γραμμένη σε τριμερή ρυθμό η φούγκα περιλαμβάνοντας αρκετά δεξιτεχνικά στοιχεία, έχει σχεδιαστεί έτσι ώστε η μελωδία να διαθέτει ορχηστρικό χαρακτήρα. Είναι σε θέση κανείς να διακρίνει το θέμα στα πρώτα μέτρα (15-18),



το οποίο παρακάτω αρχίζει να εμπλουτίζεται με μία δεύτερη μεσαία φωνή, η οποία με τη σειρά της παίρνει το θέμα στο μέτρο 19 έως το 23, όπου κάνει την εμφάνισή του ξανά το θέμα

στη χαμηλή όμως περιοχή έως το μέτρο 26. (Brown, 2008, σσ. 3, 4). Στα μέτρα 29-36 η συνεχής επανάληψη των ίδιων φθόγγων (τονικής και τρίτης) από τις πάνω φωνές δημιουργεί το αίσθημα της ηχούς μεταξύ VI - II, η οποία δίνει τη δυνατότητα χρωματισμού της με δυναμικές και στολίδια. Παρακάτω στα μέτρα 37-46 το παιχνίδι των ρετζίστρων μεταξύ μπάσου και σοπράνο δημιουργώντας αλληπάλλληλα διαστήματα 10^η σε συνδυασμό με την ένταση που δημιουργεί η χρωματικότητα της μελωδίας τους, λειτουργεί πετυχημένα ως κορυφή. Γενικότερα παρατηρείται πως ο συνθέτης δείχνει μία προτίμηση στα διαστήματα 3ης, 6ης και 10ης για να δημιουργήσει μία ψευδοπολυφωνία χωρίς να φαίνεται έντονα το αρμονικό κενό (Robert de Bree κ.α., σ. 17). Στα μέτρα 47-54 οι αλληπάλλληλες σπαστές συγχορδίες δημιουργούν και πάλι την αίσθηση της πολυφωνίας, καταλήγοντας στην επανεμφάνιση του

θέματος στο μέτρο 55 έχοντας όμως αυτή τη φορά διαφορετικό αρμονικό υπόβαθρο (όπως στα μέτρα 19-22). Ωστόσο, ακριβώς παρακάτω το θέμα επαναλαμβάνεται αυτούσιο στην ψηλότερη φωνή, όπως ακριβώς στην αρχή, εμπλουτισμένο όμως αυτήν τη φορά με δέκατα έκτα σε χαμηλότερη φωνή, ώστε να δίνει την αίσθηση της πολυφωνίας. Κάνοντας μία τέλεια πτώση στην τονική στο μέτρο 64-65, συνεχίζει παρακάτω με μία μίμηση της «ηχούσ» των μέτρων 29-36 μεταξύ I –IV αυτή τη φορά, ενώ παρακάτω στα μέτρα 75-78 δημιουργείται μία χρωματική κίνηση στην κάτω φωνή η οποία μας οδηγεί σε μία τέλεια πτώση στην Τονική στο μέτρο 81. Ενώ, λοιπόν, θα μπορούσε να τελειώσει το μέρος της φούγκας εδώ, στην αρχή του μέτρου 82 πιο συγκεκριμένα, ο Τέλεμαν υπογραμμίζει στα επόμενα 3 μέτρα με σπαστές συγχορδίες και πάλι την τονική, ενδεχομένως για να εντείνει την αίσθηση της τονικότητας, ώστε η επανεμφάνιση της εισαγωγής της ουβερούρας στο μέτρο 85 να γίνει πιο ζαφνική. Αυτό πετυχαίνεται ακόμα περισσότερο με το θέμα της ουβερούρας να διαφοροποιείται στο μέτρο 86 με μία ντιμινούτα της II αλλάζοντας έτσι το αρμονικό σιηνικό του ισοκρατήματος της τονικής με μία χρωματική ταυτόχρονα κίνηση στη χαμηλότερη φωνή. Παρόλα αυτά, ο συνθέτης παρουσιάζει το θεματικό υλικό της εισαγωγής πιο επιλεκτικά και κατά 4 μέτρα μικρότερο, παραλείποντας τα μελισματικά ιταλικά περάσματα των μέτρων 4-5 της αρχής και δίνοντας έμφαση στο γαλλικό στοιχείο των παρεστιγμένων ογδών και των δεκάτων έκτων με το οποίο και ολοκληρώνει στα μέτρα 93-94 με ένα πέρασμα της κλίμακας την ουβερούρα.

Στο επόμενο, και τελευταίο μέρος της Φαντασίας, ο Τέλεμαν επιλέγει, όπως και στις υπόλοιπες Φαντασίες του, έναν γαλλικό χορό. Παρόλο τον ιταλικό τίτλο του «Presto», πρόκειται για έναν γρήγορο χορό σε φόρμα ροντό (ABACA), όπου το θέμα Α εμφανίζεται τρεις φορές συνολικά, με τα ενδιάμεσα θέματα Β και C να διαφοροποιούνται από αυτό. Ο Steven Zohn ονομάζει το μέρος αυτό «*rustic rondeau*», όπως κάνει αντίστοιχα και για το τελευταίο μέρος της 6^{ης} Φαντασίας, θέλοντας να δώσει μια «κλαϊκή» - φολκλόρ απόχρωση στο στυλ του, (Zohn, 2008, σ. 428), ενώ ο George Caird θεωρεί πως είναι μια γαλλική *bouree* (Caird, 2020, σ. 10). Ο Φλαουτίστας Barthold Kuijken στην εισαγωγή της έκδοσης Musica Rara αναφέρεται σε αρκετές περιπτώσεις χορών τύπου *rondeau-bouree* (Brown, 2008, σ. 11), όπως φαίνεται τελικά να είναι και το τελευταίο μέρος της Φαντασίας 7. Το ζωηρό και ανάλαφρο στυλ της *bouree* έρχεται να ισορροπήσει το πομπώδες και βαρύ στυλ της προηγούμενης ουβερούρας. Χαρακτηριστικό στοιχείο του μέρους αυτού αποτελεί η άρση με την οποία αρχίζουν κάθε φορά όλα τα θέματά του, ξεκινώντας από το Α με ελλιπές μέτρο, δημιουργώντας μέχρι το τέλος μικρές μουσικές φράσεις που ολοκληρώνονται στον 3^ο χρόνο κάθε επόμενου μέτρου. Αυτός ο τρόπος οργάνωσης του ρυθμομελωδικού υλικού, ισχυροποιεί τον 1^ο χρόνο αποδυναμώνοντας πλήρως τον 3^ο, με αποτέλεσμα ο 4μερής ρυθμός να λειτουργεί ουσιαστικά ως 2μερής με έναν χτύπο ανά μέτρο και να εντείνει ακόμα περισσότερο το χορευτικό στυλ του μέρους (Κούντουρας, 2020, σ. 90). Σε αυτό φυσικά βοηθάει και η συνεχής επανάληψη της μουσικής φράσης του Α θέματος, η οποία ήδη από την αρχή κάνει αισθητό το ρουστίκ-χωριάτικο ύφος με το οποίο είναι γραμμένη, έχοντας πολύ απλοϊκή μονοφωνική μελωδική γραμμή και, αντίστοιχα, απλοϊκό αρμονικό σκελετό. Το παιχνίδι στο Α θέμα επικεντρώνεται μεταξύ Vης και Iης, ενώ στο Β μετατοπίζεται μεταξύ της Vης και της Δεσπόζουσάς της. Στο C Θέμα, μετά από την επανάληψη του Α, πραγματοποιείται μία κορύφωση τόσο μέσω της μετατροπίας στο περιβάλλον της IV (Σολ+) όσο και της μελωδίας που ανεβαίνει στην αρχή λίγο ψηλότερα, η οποία οδηγεί στο τέλος του θέματος σε μία εκτόνωση ξαναγυρνώντας στην αρχική τονικότητα και προετοιμάζοντας έτσι τον ακροατή πάλι για την τελευταία επανάληψη του αρχικού θέματος Α. Σε αυτό το σημείο της μουσικής «εκτόνωσης» θα ήταν εφικτό ο μουσικός εκτελεστής να παρατείνει την παραμονή στο

θέμα C με μία κορώνα στο τέλος του, καθυστερώντας την τελευταία επανάληψη που οδηγεί στο φινάλε. Άλλωστε, τα ξαφνικά σταματήματα με τη χρήση παύσεων ή κορώνας σε συνδυασμό με την αλλαγή μουσικού σκηνικού συνήθως μέσα από την αλλαγή μουσικής φόρμας ή μουσικού υλικού αποτελούν μία συνθετική ιδέα που υπόκειται στους κανόνες του *Affekte* (της θεωρίας των συναισθημάτων) και δημιουργεί μία ασάφεια κρατώντας το ενδιαφέρον του ακροατή (Robert de Bree κ.α., σσ. 45-46). Με αυτόν τον τρόπο λοιπόν η επανεμφάνιση του θέματος μπορεί να οδηγήσει σε πιο θεαματικό φινάλε. Παρακάτω μπορεί κανείς να δει και να μελετήσει την παρτιτούρα της Φαντασίας από την έκδοση του Kuijken πάνω στην οποία έχουν σημειωθεί οι περισσότερες μορφολογικές παρατηρήσεις.

Παράρτημα (παρτιτούρα της Φαντασίας Νο 7)

FANTASIA in D
for solo Flute
No. 7

Alla Francese (σε γαλλικό στυλ)

1

5

8

12

14

15 Θέμα soprano

19 Θέμα alto

21

23

27

33

40

47

54 Θέμα alto

58

53

2

Θέμα soprano

The image shows a musical score for a soprano part. The first section, 'Θέμα soprano', consists of six staves of music. The first staff (measures 60-65) is marked with a first ending bracket and a first ending sign. The second staff (measures 66-71) is marked with a piano (*p*) dynamic. The third staff (measures 72-78) is marked with a forte (*f*) dynamic. The fourth staff (measures 79-84) is marked with a first ending bracket and a first ending sign. The fifth staff (measures 85-90) contains a triplet of eighth notes. The sixth staff (measures 91-96) contains a first ending bracket with two endings, labeled '1.' and '2.'. The second section, 'Presto (Rustic Rondeau)', consists of seven staves of music. The first staff (measures 1-4) is marked with a first ending bracket and a first ending sign, and a section symbol (§) with 'A' below it. The second staff (measures 5-10) is marked with a first ending bracket and a first ending sign, and a section symbol (§) with 'B' below it. The third staff (measures 11-15) is marked with a first ending bracket and a first ending sign, and a section symbol (§) with '(V)V' below it. The fourth staff (measures 16-20) is marked with a first ending bracket and a first ending sign, and a section symbol (§) with 'A' below it. The fifth staff (measures 21-25) is marked with a first ending bracket and a first ending sign, and a section symbol (§) with 'C' below it. The sixth staff (measures 26-30) is marked with a first ending bracket and a first ending sign, and a section symbol (§) with 'IV' below it. The seventh staff (measures 31-35) is marked with a first ending bracket and a first ending sign, and a section symbol (§) with 'V' below it. The score concludes with 'D.C. al Fine'.

60

66

72

79

85

90

Presto (Rustic Rondeau)

§ A

I

5

Fine

V

10

(V)V

16

A

V

I

21

C

IV

27

V

§

D.C. al Fine

Επίλογος

Επιλογικά, θα μπορούσε κανείς να συμπεράνει πως η ένωση των μουσικών στυλ στην Ευρώπη, στις αρχές του 18^ο αιώνα, υπήρξε αναμφισβήτητα αναγκαία και οι λόγοι για τους οποίους συνέβη αυτό αναγνωρίζονται απ' την σημασία και την αναγκαιότητα που οι περιστάσεις επέβαλαν. Το ανοιχτό μυαλό και η θέληση των Γερμανών συνθετών να γνωρίσουν και εν τέλει να υιοθετήσουν στοιχεία εκτός της δικής τους κουλτούρας, οδήγησαν στο να πετύχουν τελικά κάτι που έμοιαζε αδύνατο: να εδραιώσουν ένα μουσικό στυλ βασισμένο σε δύο εντελώς αντίθετες μουσικές κουλτούρες, στην ήδη παρηκμασμένη αυτοκρατορική γαλλική μουσική και τη βαρυσφορτωμένη ιταλική τραγουδιστική μουσική μόδα, φιλτράροντάς τες μέσα από το γερμανικό μουσικό τους γούστο. Το αποτέλεσμα της μίξης των τριών στυλ μόνο πετυχημένο μπορεί να θεωρηθεί, με αριετούς σπουδαιούς συνθέτες του όψιμου μπαρόκ όπως είδαμε να το υιοθετούν είτε σε μικρό είτε σε μεγάλο βαθμό, ανοίγοντας νέους ορίζοντες στον μουσικό κόσμο της εποχής. Με την ιταλική φινέτσα να υπερισχύει της γαλλικής στον κοσμοπολίτη Handel, την εκλεπτυσμένη επιλεκτικότητα των στυλ να χαρακτηρίζει το ύφος του Bach, τον Quantz και τους βιρτουόζους μουσικούς της Αυλής της Δρέσδης να γοητεύονται από την μίξη των εθνικών στυλ και τον Telemann με τους περίτεχνους μουσικούς πειραματισμούς του να καθορίζει εν τέλει το μεικτό γερμανικό ύφος, η μουσική της όψιμης μπαρόκ εποχής εμπλουτίστηκε, εξελίχθηκε και στράφηκε προς μία περισσότερο «πολυπολιτισμική» κατεύθυνση.

Η Φαντασία και η Μεθοδική Σονάτα του Telemann (γαλλικό/γερμανικό και ιταλικό/γερμανικό στυλ αντίστοιχα), το τρίο του Quantz (ιταλικό/γερμανικό στυλ) και η Καντάτα του Handel (ιταλικό/γερμανικό στυλ), αποτελούν παραδείγματα έργων στα οποία η μίξη των στυλ είναι αδιαμφισβήτητα παρούσα. Αποτελεί γεγονός επίσης πως αναλύοντας και προετοιμάζοντάς τα μουσικά έργα του προγράμματός μου, μου έγινε σαφές πως υπάρχει μία δυσκολία εμβάθυνσης και αφομοίωσης έργων μεικτού ύφους, καθότι ως μουσικός εκτελεστής κλήθηκα με συνειδητό τρόπο πλέον, αλλά και συνεχή εγρήγορση να μπορώ να μεταφράζω και να ερμηνεύω μουσικά νοήματα διαφορετικών στυλ και κουλτούρας, τα οποία άλλες φορές δεν ήταν τόσο προφανή και άλλες εναλλάσσονταν είτε από μέρος σε μέρος είτε μέσα στο ίδιο μέρος δημιουργώντας έτσι ένα μουσικό κολάζ. Ωστόσο, η προσωπική μου εμπειρία μέσα από την παρούσα μουσική έρευνα, ήταν ιδιαίτερος διαφωτιστική αποκαλύπτοντάς μου πάρα πολλές μουσικολογικές λεπτομέρειες της μεικτής γραφής και του ύφους σπουδαίων μπαρόκ συνθετών, ιδιαίτερος του Telemann, οι οποίες με βοήθησαν να αλλάξω σε πολλές των περιπτώσεων τον τρόπο της ερμηνευτικής μου προσέγγισης απέναντι στα έργα τους. Τέλος, θα ήθελα να αναφέρω ότι, κατά τη διάρκεια συγγραφής του τελικού σταδίου της παρούσας εργασίας, συνειδητοποίησα πως θα ήθελα περισσότερο χώρο προκειμένου να συμπεριλάβω επιπλέον αναλύσεις των έργων που ερμήνευσα. Λαμβάνοντας όμως υπόψιν τη συγκεκριμένη έκταση που έπρεπε να έχει η εργασία και τον περιορισμένο γενικότερα χρόνο, θεώρησα πιο σωστό και στοχευμένο να παραθέσω την πλήρη ανάλυση του πιο αντιπροσωπευτικού έργου του προγράμματος.

Βιβλιογραφία

Βιβλία

Κούντουρας Δημήτρης, (2020), *Εισαγωγή στην ερμηνεία της Μουσικής Μπαρόκ για όλα τα όργανα και το τραγούδι*, Αθήνα, Orpheus

Τσούχλος Νίκος, (2011), *Τέχνη των αισθημάτων και των συγκινήσεων, Μουσικοί εκτελεστές στη Γερμανία του Διαφωτισμού 1750 – 1800*, Αθήνα, Γαβριηλίδης

Bowers Jane Meredith, (1971), *The French Flute School from 1700 to 1760*, California, University of Berkeley

Buelow G, (1993), *The late Baroque Era from the 1680s to 1740*, Granada Group and The Macmillan Press Ltd

Bukovzer Manfred F., (1947), *Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach*, Νέα Υόρκη, W. W. Norton and Company, Inc.

Donnington Robert, (1963), *The interpretation of Early Music*, Λονδίνο, Faber and Faber

Harnocourt Nikolaus, (1982), *Baroque Music As a Speech, Ways to a New Understanding of Music*, Πόρτλαντ, Όρεγκον, Amadeus Press

Lenzewski Gustav, (1926), *Die Hohenzollern in der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Berlin, C. F. Vieweg

Quantz Johann Joachim, (1752), *Versuch einer Anweisung die Floete treversiere zu spielen*, Βερολίνο, J. F. Voss, (Reilly Ed. R., (2001), *On Playing the Flute*, Βοστώνη, Northeastern University Press)

Paczkowski Szymon, (2017), *Polish Style in the Music of Johann Sebastian Bach*, Rowman & Littlefield Publishers, London

Rice John, (2013), *Music in the 18th Century*, USA, W. W. Norton & Company, Inc.

Schulenberg David, (2001), *Music of the Baroque*, Νέα Υόρκη, Oxford University Press

Taruskin Richard, (2010), *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, «*The Oxford History of Western Music*», Νέα Υόρκη, Oxford University Press

Zohn Steven, (2008), *Music for a Mixed Taste, Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works*, Νέα Υόρκη, Oxford University Press

Zohn Steven, (2020), *Telemann Compendium*, Woodbridge, The Boydell Press

Άρθρα

Castellani Marcello, (1976), *The Italian Sonata for Transverse Flute and Basso Continuo*, Vol. 29, pp. 2-10, Galpin Society

Cudworth Charles, (1959), Handel and the French Style, *Music and Letters*, Vol. 40, No 2, pp. 122-131, Oxford University Press

Dahms Walter and Baker Theodore, (1925), The «Gallant» Style of Music, *The Musical Quarterly*, Vol 11, No 3, pp.356-372, Oxford University Press

Thormahlen Wiebke, (2003), « George Muffat, A Document for the French Manner?», *Early Music*, vol.31, No.1, (Feb., 2003), pp.110-111+113+115), Oxford University Press

Harris Ellen T., (1980), The Italian in Handel, *Journal of the American Musicological Society*, Vol 33, No 3, pp. 468-500, University of California on behalf of the American Musicological Society

Ledbetter David, (2001), On the Manner of Playing the Adagio: Neglected Features of a Genre, *Early Music*, Vol. 29, No. 1, pp. 15-26, Oxford University Press

Nutting Geoffrey, (1964), Jean Marie Leclair, 1697-1764, *The Musical Quarterly*, Vol. 50, No 4, pp. 504-514

Payne Ian, (Spring-Summer 1999), Telemann's Musical Style c.1709-c.1730 and J. S. Bach: The evidence of borrowing, *Bach*, Vol. 30, No1, pp.42-64, Riemenschneider Bach Institute

Radice Mark A., (1999), The Nature of the «Style Galant»: Evidence from the Repertoire, *The Musical Quarterly*, Vol. 83, No 4, pp. 607-647, Oxford University Press

Reilly Edward R., (1963), Quantz on National Styles in Music, *The Musical Quarterly*, Vol 49, No 2, pp. 163-187, Oxford University Press

Robert de Bree (recorder), Winter D., Bruggen D., Ayrton P. (δεν υπάρχουν άλλα στοιχεία), *Telemann's Fantasias: a Fantastic Source of Inspiration* (How can I improve my improvisatory skills, using Telemann's Fantasias?)

Peter Williams, (1999), Some thoughts on Italian elements in certain music of «Johann Sebastian Bach», *recercare*, vol. 11 (1999), pp.185-200, Fondazione Italiana per la Musica Antica

Hans-Joachim Shulze, (1985), «The french influence in Bach;s instrumental music», , *Early Music*, vol 13, No 2, J. S. Bach Tercentenary Issue (May 1985), pp. 180-184, Oxford University Press

Zohn Steven, (1997), New Light on Quantz's advocacy of Telemann's music, *Early Music*, Vol 25, No 3, pp. 441-450 + 452-461, Oxford University Press

Διαδικτυακές πηγές

Brown R., (2008), Telemann Fantasias: a feat of ingenuity and inspiration», <http://rachelbrownflute.com/telemann-fantasias.html>

Caird G., (2020), A Tribute to Telemann's Fantasias for flute, [http://www.georgecaird.co.uk/index.php/a-tribute-to-telemann-fantasias/June 2020](http://www.georgecaird.co.uk/index.php/a-tribute-to-telemann-fantasias/June%2020)