ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ & ΤΕΧΝΗΣ

Πτυχιακή Εργασία

Φωνητική Τεχνική στην Εποχή του Μοτσαρτ

Φοιτητής: ***Μιλτιάδης Τζημούρτος***

με αριθμό μητρώου: msa19069

Επιβλέπων καθηγητής: Ιωάννης Σγούρας

Θεσσαλονίκη 2022

Μεθοδολογία: αρχικά, στην εργασία αυτή θα κατηγοριοποιήσω και θα αναφέρω ιστορικά τεκμήρια από τα είδη της όπερας που έγραψε ο Μότσαρτ. Έπειτα, θα επισημάνω στοιχεία από γράμματα προς τον πατέρα του για τις προτιμήσεις των φωνών των τραγουδιστών του γερμανού συνθέτη και θα αποδείξω τι ρόλο έπαιξε η κάθε φωνή στη σύνθεση των έργων του. Επιπλέον, θα προσδιορίσω τον ρόλο και την εξέλιξη των καστράτων στην πορεία της εποχής του Μότσαρτ. Επίσης, θα παρουσιάσω κάποιους από τους πιο σημαντικούς ρόλους τενόρων από τις πιο διάσημες όπερες του γερμανού συνθέτη που ήταν πυλώνες για να δημιουργηθούν νέα είδη και χαρακτηριστικά τενόρων στην ιστορία της όπερας και θα αναλυθούν άριες και στοιχεία της όπερας.

Εισαγωγή: σε αυτήν την εργασία θα παρουσιαστεί η φωνητική τεχνική στην εποχή του Μότσαρτ. Αρχικά, θα αναλύσουμε ιστορικά τα είδη όπερας που έγραψε ο Μότσαρτ και έπειτα θα αναδείξουμε την εξέλιξη των κόντρα τενόρων στις όπερες του Μότσαρτ. Έπειτα, θα αναφέρουμε τις κατηγορίες τενόρων και τα καινοτόμα στοιχεία των έργων του Μότσαρτ, αλλά θα δείξουμε και τα την επιρροή που είχαν τα έργα αυτά στην μετέπειτα μουσική πορεία άλλων συνθετών. Τέλος, θα επισημανθούν οι ρόλοι των τενόρων στις πιο διάσημες όπερες του γερμανού συνθέτη.

Ο **Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ**, γεννήθηκε στις 27 Ιανουαρίου 1756 στο Σάλτσμπουργκ στην Αυστρία πέθανε στις 5 Δεκεμβρίου 1791, Βιέννη. Ο αυστριακός συνθέτης, ήταν ένας από τους πιο διάσημους συνθέτες της δυτικής μουσικής. Με τον Haydn και τον Beethoven ίδρυσαν τη βιεννέζικη κλασσική σχολής. Σε αντίθεση με οποιονδήποτε άλλο συνθέτη στη μουσική ιστορία, έγραψε σε όλα τα μουσικά είδη της εποχής του και διακρίθηκε σε κάθε ένα από αυτά. Όμως , μπορεί επίσης να χαρακτηριστεί ότι η μουσική του γράφτηκε για συγκεκριμένες προτιμήσεις συγκεκριμένων ακροατηρίων. Συνέθεσε πάνω από 600 έργα, μουσική δωματίου και συμφωνική και εκκλησιαστική μουσική, καθώς και μικρότερες συνθέσεις: παραλλαγές, φαντασίες, σονάτες, άριες κ.ά.[1]

[1](Sadie Stanley, Britannica, W. A. Mozart)

Opera seria

Opera seria είναι ένας μουσικός όρος που αναφέρεται στο ευγενές και «σοβαρό» ύφος της ιταλικής όπερας που κυριάρχησε στην Ευρώπη από τη δεκαετία του 1710 έως περίπου το 1770. Ο ίδιος ο όρος σπάνια χρησιμοποιήθηκε εκείνη την εποχή και επέτυχε κοινή χρήση μόνο όταν η opera seria γινόταν ασυναγώνιστη και άρχιζε να αντιμετωπίζεται ως κάτι σαν ιστορικό είδος. Ο δημοφιλής αντίπαλος της ήταν η opera buffa η «κωμική» όπερα που πήρε το σύνθημά της από το αυτοσχεδιαστικό commedia dell arte. Το κύριο χαρακτηριστικό της opera seria είναι, δηλαδή της σοβαρής όπερας, οι άριες που διακόπτουν τη δράση της όπερας και εκφράζουν διάφορα συναισθήματα. Η βαρύτητα, λοιπόν της μουσικής έχει πρωταγωνιστικό ρόλο και η δράση της όπερας εκφράζεται κυρίως με ρετσιτατίβι σέκκι. Γενικότερα, η σοβαρή όπερα αποτελείται από την εισαγωγή που έχει διαφορετικό θέμα από την όπερα που ακολουθεί και ονομάζεται ναπολιτ. Sinfonia όπερας , από τα λυρικά και δραματικά ακκομπανιάτι, τις μελωδικές καβατίνες και από τα οργανικά και χορωδιακά σύνολα. Γνωστοί ποιητές αυτής της εποχής ήταν ο Apostolo Zeno (1668-1782) και ο Pietro Metastasio (1698-1782). [2]

Οι **opera serrie** του **Mozart:**

-Mitridate, re di Ponto, V.A. Cigna-Santi, 26/12/1770 in Teatro Regio Ducale, Milan

-Il sogno di Scipione, P. Metastasio, 01/05/1772 in Archibischop's Palace Salzburg

-Lucio Silla, Giovanni de Camerra, 26/12/1772 in Theatro Regio Ducale, Milan

-Il re Pastore, P. Metastasio, 23/04/1775 in Archibischop's Palace Salzburg

-Idomeneo re di Creta, Varesco, 20/01/1781 in Court Theatre, Munich

-La clemenza di Tito, P. Metastasio, 06/09/1791 in Estates Theatre, Prague.

[2] Michels Ulrich, Άτλας της Μουσικής, σελ. 315

Opera buffa

Η βενετσιάνικη όπερα μετά το 1630 περιλαμβάνει κωμικές σκηνές είναι επηρεασμένες από ισπανικό θέατρομε φλύαρο parlando, ελαφρά τραγούδια και παρωδιές. Η Opera buffa, (Ιταλικά: "κωμική όπερα") είδος κωμικής όπερας που προέρχεται από τη Νάπολη στα μέσα του 18ου αιώνα όπου αναπτύχθηκε από το intermezzi, ή interludes, που εκτελείται μεταξύ των πράξεων των σοβαρών όπερων. Οι πλοκές της όπερας επικεντρώνονται σε δύο ομάδες χαρακτήρων: μια κωμική ομάδα ανδρών και γυναικών και ένα ζευγάρι (ή περισσότερων) εραστών. Ο διάλογος τραγουδιέται. Το οπερατικό φινάλε, ένα μακρύ, επίσημα οργανωμένο συμπέρασμα σε μια όπερα, συμπεριλαμβανομένων όλων των κύριων προσωπικότητες, αναπτύχθηκε στην όπερα buffa. Η παλαιότερη όπερα που εξακολουθεί να εκτελείται τακτικά είναι η *"La serva padrona"* (1733) του Τζιοβάνι Μπατίστα Περγκολέσι. *Η υπηρέτρια ως ερωμένη*). Το έργο αυτό επηρέασε πολύ στη διαμόρφωση του ύφους της opera buffa αλλά και του κλασικισμού γενικότερα. Η όπερα buffa είναι ξεχωριστή από τη γαλλική όπερα-bouffe, ένας γενικός όρος για οποιαδήποτε ελαφριά όπερα. Η opera buffa αποτελείται από ρετσιτατίβα, μικρές και μεγάλες άριες, αλλά το κύριο χαρακτηριστικό της είναι τα σολιστικά σύνολα και finale. Στα φωνητικά σύνολα της opera buffa ακούγονται μαζί διαφορετικοί χαρακτήρες έτσι ώστε να βγαίνει ένα αρμονικό αποτέλεσμα. Αυτή η αρμονική συνεύρεση οδηγεί πολλές φορές στο ο ακροατής να χάσει την κατανόηση του κειμένου με αποτέλεσμα να αντιστοιχεί προς την καθαρά μουσική αρχή της οργανικής μουσικής. Έτσι κατά τον 18ο αι. η opera buffa και η οργανική μουσική αλληλοεπηρεάζονται και και οδηγούν στα χαρακτηριστικά της μουσικής του κλασικισμού. Τα finali στην opera buffa έχουν μια σταδιακή δραματική κορύφωση και διευρύνονται συνεχώς. Οι περισσότερες όπερες διαθέτουν δυο finali και χρονικά αγγίζουν το ένα τέταρτο της συνολικής διάρκειας του έργου. Ο Da Ponte χαρακτηρίζει τα finali «ως δράμα μέσα στο δράμα, κατά το οποίο όλα τα πρόσωπα εμφανίζονται στη σκηνή και τραγουδούν σε σύνολα». [3]

Οι **opera buffe** του **Mozart:**[4]

-La finta semplice. Opera buffa (Βιέννη 1768)

---

[3] Michels Ulrich, Άτλας της Μουσικής, σελ. 315-377

[4] Michels Ulrich, Άτλας της Μουσικής, σελ. 315-377

-La finta giardiniera. Dramma giocoso (Μόναχο 1775)

-L'oca del Cairo (1783 αποσπ.)

-Lo sposo deluso (1783 αποσπ.)

-Le nozze di Figaro. Opera buffa (Βιέννη 1786).

-Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni. Dramma giocoso per musica (Πράγα 1787).

-Cosi fan tutte ossia La scuola degli amanti. Opera buffa (Βιέννη 1790).

Singspiel

Το singspiel αρχικά έχει επιρροές από την αγγλική ballad opera αλλά και την γαλλική opera comique. Τα χαρακτηριστικά του singspiel είναι: ο ομιλούμενος διάλογος, τραγούδια, μικρές άριες, φωνητικά σύνολα και ένα vaudeville στο τέλος. Ο J. A. Hiller μπορεί να θεωρηθεί ο ιδρυτής του γερμανικού singspiel. Το 1778 ο Ιωσήφ Β΄ στη Βιέννη ιδρύει τη γερμανική σχολή singspiel όπου πρωτοπαίχτηκε εκεί το έργο του Umlauff «Bergknappen» για την ίδρυση της σχολής. Ένα χαρακτηριστικό του singspiel είναι ότι δεν τραγουδάνε πλέον ηθοποιοί αλλά επαγγελματίες τραγουδιστές και αυτό καθιστά το singspiel ένα απαιτητικό μουσικό έργο. Τον 19ο αιώνα το singspiel τελικά οδήγησε τόσο στη γερμανική ρομαντική όπερα όσο και στη δημοφιλή βιεννέζικη οπερέτα. Συνθέτες του γερμανικού singspiel είναι: ο Haydn, ο Gluck, ο Wranitzky, ο Muller, ο Dittersdorf, και ο Mozart. [5]

Το **Singspiel** του **Mozart**[6]:

-Bastien und Bastienne (1767/8), λιμπρέτο του Favart «Les Amours de Bastien et Bastienne» και σε γερμανική μετάφραση του Weiskern. Το έργο γράφτηκε όταν ο συνθέτης ήταν σε ηλικία 12 ετών. Η πλοκή του έχει ποιμενικό χαρακτήρα, καθώς η βοσκοπούλα Bastienne ήταν ερωτευμένη με τον Bastien και νόμιζε ότι θα την παρατήσει με μια κυρία από το κάστρο. Όμως, η βοσκοπούλα συμβουλεύεται τον μάντη του χωριού και οι ρόλοι αντιστρέφονται. Τώρα ο Βαστιαννός είναι αυτός που κυνηγά την Βαστιαννή και θέλει να δώσει τέλος στη ζωή του προκειμένου να είναι μαζί. **Αρια No8 «Grossen Dank dir abzustatten»**

---

[5]Michels Ulrich, Άτλας της Μουσικής, σελ. 383-387

[6]Michels Ulrich, Άτλας της Μουσικής, σελ. 383-387

-Zaide (1779) κείμενο του Schachtner, αποσπ.

-Η απαγωγή από το Σεράι, τουρκικό φολκλόρ, Εθνικό Θέατρο 1782, κείμενο της Stephanie le Jeune.

-Der Schauspieldirektor, Βιέννη 1786, σε λιμπρέτο G. Stephanie le Jeune.

-Ο μαγικός αυλός, Βιέννη 1791, σε λιμπρέτο E. Schikaneder.

«Μιλάνο, 26 Ιανουαρίου 1770

…Η παράσταση της όπερας ήταν πολύ πετυχημένη. Παρουσίασαν τον "Demetrio" (βασισμένη στο λιμπρέτο του Pietro Metastasio και σε μουσική Johann Adolph Hasse). Η prima donna τραγούδησε καλά αλλά πολύ αδύνατα, σε σημείο ώστε αν δεν την έβλεπες στη σκηνή και την άκουγες μόνο να τραγουδάει θα μπορούσες να σκεφτείς ότι στην πραγματικότητα δεν τραγουδάει αυτή αφού δεν μπορούσε να ανοίξει το στόμα της…Αλλά αυτό δεν είναι καινούριο για μας! Η δεύτερη τραγουδίστρια μοιάζει με γρεναδιέρο, έχει ***βροντώδη*** *φωνή και πραγματικά δεν τραγουδάει καθόλου άσχημα, αν μάλιστα λάβει κανείς υπόψη ότι είναι ο πρώτος της ρόλος. Ο πρωταγωνιστής τραγουδάει πολύ καλά αλλά δεν έχει* ***ομοιογένεια*** *στη φωνή του. Ονομάζεται Caselli. Ο δεύτερος τραγουδιστής είναι πια* ***γέρος*** *και δε μου αρέσει καθόλου. Λέγεται […], τενόρος είναι. Ένας άλλος τραγουδιστής ονομάζεται Uttini, δεν τραγουδάει άσχημα, αλλά* ***βαριά*** *όπως συμβαίνει με όλους τους Ιταλούς τενόρους […] Στην Κρεμόνα η ορχήστρα ήταν καλή και ο πρώτος βιολιστής ονομάζεται Spagnoletto. Η prima donna δεν είναι κακή αλλά αρκετά* ***γερασμένη****, νομίζω μάλιστα και άσκημη. Είναι καλύτερη στο παίξιμο πάνω στη σκηνή παρά στο τραγούδι. Η όπερα που είδαμε έχει τον τίτλο "La Clemenza di Tito"…Για το Μιλάνο δεν μπορώ να σου πω πολλά πράγματα, γιατί μέχρι σήμερα δεν πήγαμε στην όπερα, αλλά ακούσαμε να λέγεται ότι το έργο που παρουσιάζει δεν έχει καμιά επιτυχία. Ο πρωταγωνιστής τραγουδάει καλά και έχει ωραία και* ***ομοιογενή*** *φωνή. Τον ακούσαμε στην εκκλησία. Η κυρία "Piccinelli" από το Παρίσι, η οποία τραγούδησε στη συναυλία μας, παίζει στην όπερα αυτή. Η όπερα ονομάζεται "Didone Abbandonata"****.*** *Η όπερα αυτή θα κατέβει γρήγορα και ο κύριος Piccinni ετοιμάζει μια καινούρια με τίτλο "Cesare*

in Egitto"…Αντίο, φίλησε από μέρους μου χίλιες φορές το χέρι της μαμάς. Παραμένω μέχρι θανάτου ο πιστός αδερφός σου.» [7]

Η επιστολή αυτή φαίνεται να δείχνει πως ο Μότσαρτ αντιλαμβανόταν το τραγούδι. Ο Μότσαρτ όπως φαίνεται στις επιστολές προς την αδερφή του επισημαίνει ότι του άρεσαν οι βροντώδεις με ομοιογενή ήχο φωνές. Την ομοιογένεια στην φωνή την αντιλαμβανόμαστε στην διατήρηση του ίδιου χρώματος και ποιότητας της φωνής από τις χαμηλές νότες που έχουν μια στηθική τάση όσο και στις ψηλές νότες που αγγίζουν την εγκεφαλική φωνή. Στις όπερες του Μότσαρτ και ιδιαίτερα στην φωνητική γραμμή του τενόρου, απαιτείται αρκετή δεξιοτεχνία για την ομοιογένεια της φωνής, καθώς η φωνητική του γραμμή βρίσκεται συνεχώς στο passagio, δηλαδή στο πέρασμα από την στηθική στην εγκεφαλική φωνή[8]. Επίσης, από το γράμμα της αδερφής του φαίνεται να μην προτιμάει τις γερασμένες φωνές, καθώς αυτές συνήθως από την χρόνια εξάσκηση έχουν ένα υπερβολικό μπαλάρισμα (La voce balla), κάνοντας έτσι το βιμπράτο πιο έντονο και βαρύ. Αυτός ο χαρακτήρας της γερασμένης φωνής σε συνδυασμό με την κακή χρήση του διαφράγματος δημιουργεί προβλήματα στην ομοιογένεια της φωνής, καθώς είναι δύσκολη η στήριξη για τα γρήγορα περάσματα και τις κολορατούρες. Επιπρόσθετα, ο Γερμανός συνθέτης αναφέρει πως δεν προτιμάει το βαρύ τραγούδι, όπως αυτό του τενόρου που γράφει στην επιστολή. Πιο συγκεκριμένα, το βαρύ τραγούδι παρομοιάζεται με αυτό της στηθικής φωνής, όπου ο τραγουδιστής περνάει στα περάσματά του, δηλαδή από τις χαμηλές στις ψηλές νότες με στηθική φωνή. Αυτή η τεχνική δεν αρέσει καθόλου στους Γερμανούς παιδαγωγούς και απόστρέφονται αυτήν την ιταλική τεχνική (voce di petto), καθώς θεωρούν ότι ο ήχος δεν ακούγεται «εκλεπτυσμένα και ευπρεπώς». Αντίθετα προτιμούν την «κεφαλική αντήχηση» (Kopfstimme), γιατί ο ήχος φαίνεται να λάμπει και να ηχεί με ελαφρότητα και απαλότητα όπως αρμόζει στις κολορατούρες του Μότσαρτ.

Ο Μότσαρτ φαίνεται να σχολιάζει αρνητικά και την χρήση του υπερβολικού βιμπράτου, καθώς θεωρεί πως «η φωνή έχει ένα ήδη φυσικό τρέμουλο, αλλά τόσο, ως έναν βαθμό που είναι ωραίο ακουστικά και αισθητικά»[9]. Ο Μότσαρτ δηλαδή απέφευγε την τεχνική του κανονικού και βαριού βιμπράτου σε αντίθεση με τον ρομαντισμό. Ο γερμανός συνθέτης, όπως φαίνεται από άλλη

---

[7] Σαραντάκος, Νίκος (1991). *Wolfgang Amadeus Mozart*, Αλληλογραφία. Σελ. 29-31

[8] Γιαμπλουντάκης σελ. 25

[9] Γιαμπλουντάκης σελ. 26

επιστολή προς τον πατέρα του είχε έντονο ενδιαφέρον για το «cantar recitando», δηλαδή στο αφηγηματικό τραγούδι με στόχο την «ευκρίνεια» και την «καθαρότητα» των λέξεων του κειμένου.

Για αντιληφθεί κανείς την φωνητική τεχνική των τενόρων στην εποχή του συνθέτη, πρέπει πρώτα να γνωρίζει για τους καστράτους. Οι τραγουδιστές αυτοί είχαν δραστηριοποιηθεί περίπου μέχρι το 1800. Ο Μότσαρτ χρησιμοποιεί καστράτους στις όπερες του μέχρι το 1780 ενώ από το 1781 και ιδιαίτερα στην όπερα «Idomeneo», χρησιμοποιεί τενόρο αντί για καστράτο. Το έργο αυτό αποτελεί ορόσημο για την εξέλιξη της ιστορίας της όπερας γιατί είναι η τελευταία όπερα του Μότσαρτ που γράφτηκε σε «παλαιό στυλ της opera seria» και ανοίγει τον δρόμο για την εποχή του ιταλικού Belcanto των Rossini, Donizetti, Bellini. Ο Γιαμπλουντάκης Παναγιώτης πιστεύει ότι η μουσικη του «όμορφιου τραγουδιού», είναι σημαντικό χαρακτηριστικό της ώριμης περιόδου του Μότσαρτ και ξεκινά περίπου χρονικά με το έργο «*Die Entführung aus dem Serail»,* 1782 με την εξύψωση της φωνής του τενόρου σε πρωταγωνιστικό ρόλο. Κορωνίδα του Μοτσάρτιου belcanto είναι οι τρεις opere buffe *«Cosi fan Tutte», «Don Giovani», «Le Noze di Figgaro».* Αυτήν την περίοδο για πρώτη φορά στην φωνητική μουσική ακούγονται όροι όπως «messa voce», «Voce di Testa», «voce mista» που ουσιαστικά αναφερόμαστε σε φωνητικά χαρακτηριστικά του belcanto. Με αυτόν τον τρόπο τα στοιχεία του ώριμου τραγουδιού του Μότσαρτ διακρίνονται στην καθαρότητα του τόνου, στη ροή του Legatto, στην δυναμική ευελιξία της φωνής και στην φυσική ευελιξία της φωνής για τα μουσικά φωνητικά στολίδια όπως τρίλιες, κολορατούρες κτλ. Αυτό βέβαια για να πραγματοποιηθεί χρειάζεται ο τραγουδιστής να έχει μια πάρα πολύ καλή φωνητική τεχνική.

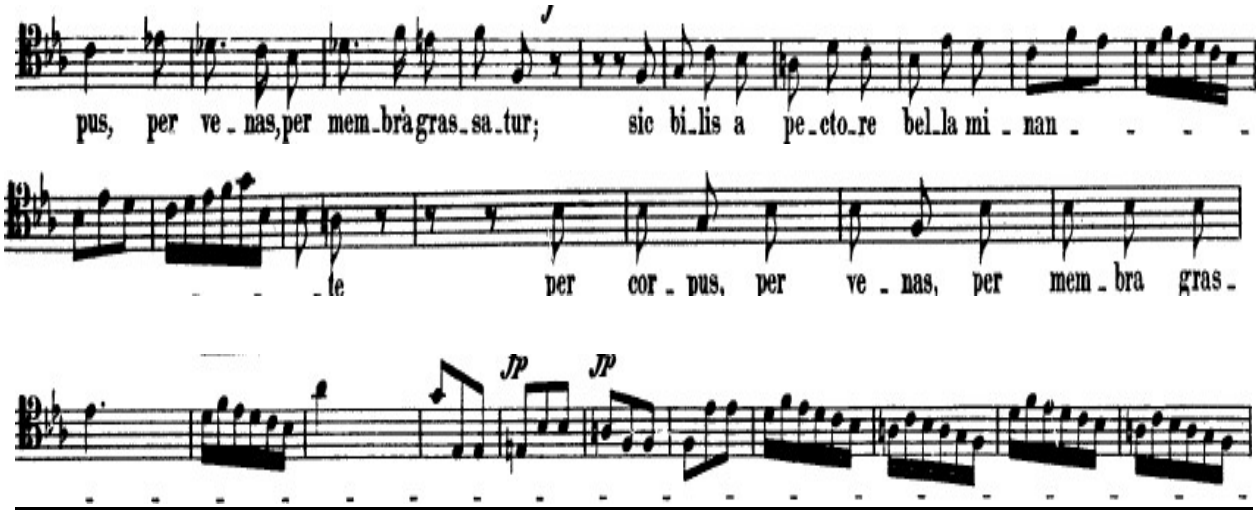
Ο Μότσαρτ στην Ιταλία το 1769 γνώρισε και εμπέδωσε την όπερα seria και την ιταλική τέχνη του τραγουδιού. Γνώρισε τους περισσότερο γνωστούς τραγουδιστές της εποχής του από τις αδερφές Gabrielli και την Agujari, την οποία θαύμαζε γιατί έφτανε μέχρι το δεύτερο κόντρα ντο, μέχρι τους πιο γνωστούς καστράτους της εποχής και τον γέρο πλέον Farinelli. Ο Μότσαρτ με τους τενόρους είχε συνεργαστεί με τον d'Ettore τον οποίο θαύμαζε. Έτσι, ο συνθέτης γνωρίζοντας όλους αυτούς συνέθεσε αρκετές άριες για τους φίλους του και ολοκληρώνει την πρώτη του όπερα seria την Mitridate, Re di Ponto. Ο συνθέτης μάλιστα θαύμαζε πάρα πολύ τον καστράτο Manzuoli και μάλιστα όταν έλεγε ότι κάποιος τραγουδάει ωραία έλεγε ότι: «τραγουδάει Μαντσουολικά». Ο Charles Burney αναφέρει στο ημερολόγιο του ότι ο Manzuoli ήταν ο προσωπικός δάσκαλος φωνητικής του Μότσαρτ στο Λονδίνο. Η ιδανική φωνητική τεχνική για τον Μότσαρτ ήταν ο τραγουδιστής να μπορεί να ερμηνεύει με ευχέρεια ψηλές νότες με κολορατούρες φράσεις. Μάλιστα για την σοπράνο Lucrezia Aguijari ανέφερε ότι έχει «ευγενικό λαρύγγι». Δεν συμφωνούσε βέβαια με την

τεχνική των ιταλών τενόρων, καθώς πίστευε πως ήταν βαριά για το γούστο του. Αυτό βέβαια δείχνει πως η φωνητική εκπαίδευση ενός τραγουδιστή στην Ιταλία εκείνη την εποχή ήταν ο καλλιτέχνης να μπορεί να ερμηνεύει με ελαφρότητα και ευλυγισία. Οι Ιταλοί τενόροι εκείνη την εποχή τραγουδούσαν κυρίως την χαμηλότερη φωνή στην όπερα seria και για αυτό χρησιμοποιούσαν συχνά τη στηθική τους φωνή. Η φωνή του τενόρου δεν είχε καθιερωθεί σαν σολιστική φωνή την εποχή εκείνη.

Από τους καστράτους στην εποχή των τενόρων

Ο Μότσαρτ στο αρχικό στάδιο της σύνθεσής του δεν χρησιμοποίησε καστράτους διότι εκείνη την περίοδο δεν υπήρχε κανένας διαθέσιμος στην πατρίδα του. Το 1777 ένας καστράτος ο Francesco Ceccarelli μετακόμισε στην πατρίδα του νεαρού συνθέτη στο Salzburg και έτσι ο Μότσαρτ του έγραψε μερικές άριες όπως η KV 347 ¨A questo seno¨, 1781, παρόλο που ο συνθέτης δεν εκτιμούσε ιδιαίτερα την τέχνη του συγκεκριμένου καστράτου. Ο συνθέτης στις πρώτες όπερες του με σκηνικό και δραματικό χαρακτήρα χρησιμοποιούσε παιδικές φωνές. Πιο συγκεκριμένα, στο πρώτο έργο του «Apollo et Hyacinthus» το 1767, και όχι την γνωστή του όπερα «Bastien und Bastienne» τον Σεπτέμβριο-Οκτώβριο του 1768, χρησιμοποίησε για ρόλους, εκτός από την πατρική φιγούρα του Oebalus που την έκανε ένας νεαρός τενόρος, κυρίως παιδικές φωνές. Ήταν μια λατινική κωμωδία γραμμένη για μια σχολική παράσταση στο Salzburg. Ειδικότερα χρησιμοποίησε έναν Alto για τον θεό Απόλλων πράγμα που δείχνει πως εμφανίζονται οι καστράτοι-αλτο και όχι οι αντίστοιχες γυναικείες φωνές mezzo-soprano. Το έργο αυτό περιγράφει τη δραματική ιστορία του Απόλλωνα που σκοτώνει κατά λάθος τον εραστή του Υάκινθο ρίχνοντάς του έναν δίσκο. Ο αντίπαλος του Απόλλωνα, Ζέφυρος που είχε σχέση με τον Υάκινθο φαίνεται να ενθάρρυνε τον Απόλλωνα να ρίξει τον δίσκο. Έτσι, ο Απόλλωνας θλιμμένος προκαλεί ένα όμορφο λουλούδι να ανθίσει πάνω στον τάφο του Υάκινθου. Εκείνη την εποχή επειδή τα θέματα ενός ομοφυλοφιλικού τριγώνου ήταν αμφιλεγόμενα ο Ρουφίνιος πρόσθεσε δύο καινούριους χαρακτήρες: τον πατέρα του Υάκινθου τον Οεμπάλους και την αδερφή του Μελία, την νέα αγάπη του Απόλλωνα και η ζήλια του Ζέφυρου. Είναι ένα κοσμικό δράμα που αποτελείται από πέντε άριες, δύο ντουέτα, μια χορωδία και ένα τρίο, που συνδέονται με την απαγγελία. Όπως υποδηλώνει το όνομα το έργο βασίζεται στον ελληνικό

μύθο του Απόλλωνα και του Υάκινθου, όπως είπε ο Ρωμαίος ποιητής Οβίδιος στις Μεταμορφώσεις του. Ο Rufinus Wild είναι ο λιμπρετίστας του έργου. [10]



Παρ 1. ***Apollo et Hyacinthus,*** **αρ. 7. άρια Öbalus, μέτρα 62-90**

https://de.wikipedia.org/wiki/Rudolph_Angermüller

https://de.wikipedia.org/wiki/Rudolph_Angermüller

Ποια είναι όμως η διαφορά ανάμεσα σε έναν καστράτο και τενόρο;

Ο Μότσαρτ συνέθεσε αρκετές άριες για τους καστράτους. Πιο συγκεκριμένα, η διαφορά στην ταυτότητα των ψηλών φωνών των καστράτων και το φαλσέτο ενός καλού τενόρου φαίνεται στο έργο του γερμανού συνθέτη Mitridate, Re di Ponto. Εκεί ο Mitridate (τενόρος) και ο Sifare (καστράτος) οι άριες τους έχουν αρκετά παρόμοια μουσική μορφή. Δηλαδή, έχουν γρήγορες κολορατούρες και πηδήματα μεγάλων διαστημάτων που αποτελεί άριστη φωνητική δεξιοτεχνία. Η κύρια διαφορά μεταξύ των δύων φωνών έγκειται στην χροιά αλλά πολύ περισσότερο και στην φωνητική έκταση αφού ο καστράτος τραγουδάει πολύ ψηλότερα. Επίσης, ένας καστράτος που έχει ευνουχισθεί από μικρή ηλικία ο λάρυγγας παραμένει μικρός λόγω έλλειψης ανδρικών ορμονών

[10] Angermüller, Rudolph (1988). *Mozart's Operas*. Pp. 15–17

ενώ ο τενόρος περνά από μεταφώνηση και έτσι η φωνή του αλλάζει. Στους καστράτους οι φωνητικές χορδές είναι κοντές λόγω της έλλειψης ανάπτυξης του λάρυγγα ενώ ο τενόρος που χρησιμοποιεί φαλσέτο οι φωνητικές του χορδές δονούνται κατά το ήμισυ, δηλαδή το μπροστινό μέρος δονείται ενώ το πίσω μέρος μόνο κατά το ήμισυ και για αυτό έχουν συνήθως ένα «αεράτο» ηχόχρωμα, διότι δημιουργείται μια τρύπα ανάμεσα στις φωνητικές του χορδές.

Χαρακτηριστικά τις εποχής ήταν τα μεγάλα πηδήματα στη φωνητική γραμμή που μπορεί να ήταν και μεγαλύτερα της μια οκτάβας και οι διάσημες κολορατούρες του Μότσαρτ. Η ναπολιτάνικη σχολή ήταν αυτή που επηρέασε τον Μότσαρτ ώστε να γράψει αυτά τα τεράστια πηδήματα στη φωνητική γραμμή που άγγιζαν μέχρι και δύο οκτάβες. Τα περίτεχνα εγκαλλωπίσματα, δηλαδή οι κολορατούρες δίνουν ευκαιρίες στους τραγουδιστές να αναδείξουν το ταλέντο και την μαεστρία τους με αυτά τα περίτεχνα διανθίσματα που συνήθως βρίσκονται στις ψηλότερες φωνές και σε υψηλές τονικές περιοχές. Στους καστράτους αυτό που μάγευε το κοινό ήταν η παιδική ελαφρά χροιά σε ένα αντρικό σώμα που είχε τη δυνατότητα για μεγάλες διαχειρίσιμες αναπνοές. Η κολορατούρα μιας soprano εκείνη την περίοδο είχε γίνει ορόσημο με την τρέλα, δηλαδή η εμφάνιση μιας σοπράνο που έχανε τα λογικά της ήταν πάντα κολορατούρα. Η κολορατούρα σοπράνο κατά την περίοδο του Μότσαρτ χωρίζεται σε τρεις κατηγορίες στην ψηλή-λυρική κολορατούρα όπως η βασίλισσα της νύχτας, στη δραματική κολορατούρα Konstanze, Donna Anna και σε σουμπρέτα κολορατούρα Σουζάνα, Τσερλίνα. Βέβαια, μια σοπράνο δεν έχει μόνο το στοιχείο της κολορατούρα. Πιο συγκεκριμένα, στην όπερα Don Giovanni, η Donna Anna πρέπει να είναι σε θέση να εναλλάσσει την τοποθέτηση της γρήγορα από έναν δραματικό τόνο σε μια ελαφριά κολορατούρα. Στους τενόρους του Μότσαρτ η τεχνική της κολορατούρας χωρίζεται σε δύο μέρη στους δραματικούς τενόρους κολορατούρας όπως είναι ο ρόλος του Tito, Idomeneo, Mitridate και στους λυρικούς τενόρους κολορατούρας Belmonte, Don Ottavio. Όπως και στην περίπτωση της Donna Anna έτσι και ο Don Ottavio απαιτεί εκτός από δεξιοτεχνία στη κολορατούρα, και μια άψογη διαχείριση του legato και του cantabille.

Οι καστράτοι δεν είναι πια στην μόδα από τα τέλη του 18ου αιώνα, καθώς άρχισαν να εξαφανίζονται σταδιακά από τις γερμανικές αυλές αλλά όχι από τις ιταλικές. Αυτός που ξεκίνησε να συνθέτει έργα με πιο μελωδική και απλή φωνητική γραμμή χωρίς ιδιαίτερες κολορατούρες ήταν ο γηραιότερος συνάδελφος του Μότσαρτ, Christoph Wilibald von Gluck μαζί με τον λιμπρετίστα Calzabigi. Δηλαδή, ο συνθέτης φαίνεται να έγραψε μια πιο απλή φωνητική γραμμή χωρίς να αφήνει περιθώρια στον τραγουδιστή να δημιουργεί αυτοσχεδιασμούς στις δύο γνωστές του όπερες “Orfeo

ed Euridice", 1762 και "Paride ed Elena", 1770. Επίσης, ο συνθέτης φαίνεται να ασχολείται ιδιαίτερα με τις δυνατότητες της φωνής στον ρόλο του Πάρη από το έργο "Paride ed Elena", καθώς είναι γραμμένος πάρα πολύ ψηλά και μπορεί να τραγουδηθεί και από άντρα και από γυναίκα. Ο Μότσαρτ και άλλοι συνθέτες όπως ο Rossini προτιμούν τους τενόρους που στην ψηλή περιοχή τραγουδούσαν με φαλσέτο. Ο Μότσαρτ λυπάται για την παρακμή των καστράτων γιατί τις χρησιμοποιούσε στις opera seria και αυτό φαίνεται από τα γράμματά του. "…[…]..Δεν έχουμε κανένα καστράτο και δεν πρόκειται να έχουμε, αφού θέλουν να πληρώνονται ακριβά" (Σεπτέμβριος 1776) [11]

Ο Gluck έγραψε τις άριες του σε ένα στυλ κάπως αρκετά δύσκολο για τους ελαφρούς καστράτους και για αυτό χρησιμοποιούσε τους "Haute-contres". Αυτοί ήταν κόντρα τενόροι, δηλαδή τενόροι με πολύ ελαφριά χροιά και το πέρασμά τους από στηθική στην εγκεφαλική φωνή και φαλσέτο ήταν ιδιαιτέρως ψηλά. Τραγουδούσαν δηλαδή στην εγκεφαλική του περιοχή σχεδόν όπως οι σημερινοί άλτοι και στην στηθικοί όπως οι σημερινοί λυρικοί τενόροι. Μόλις το 1837 τραγουδιέται για πρώτη φορά το κόντρα ντο με νέο στηθικό τρόπο από τον τραγουδιστή Duprez, ενώ μέχρι εκείνη την εποχή οι τενόροι τραγουδούσαν στηθικά μέχρι το λα και τις κόντρα νότες με φαλσέτο. Ο Duprez έκανε το πρώτο κόντρα ντο όταν τραγουδούσε την όπερα του Rossini Γουλιέλμος Τέλος και ξεσήκωσε ολόκληρο το ακροατήριο. Ο ίδιος ο τραγουδιστής γράφει στο ημερολόγιο του ότι «καθώς είδα τί έπρεπέ να τραγουδήσω μου σηκώθηκαν τα μαλλιά, αλλά που θα πάει, θα τα καταφέρω». [12]

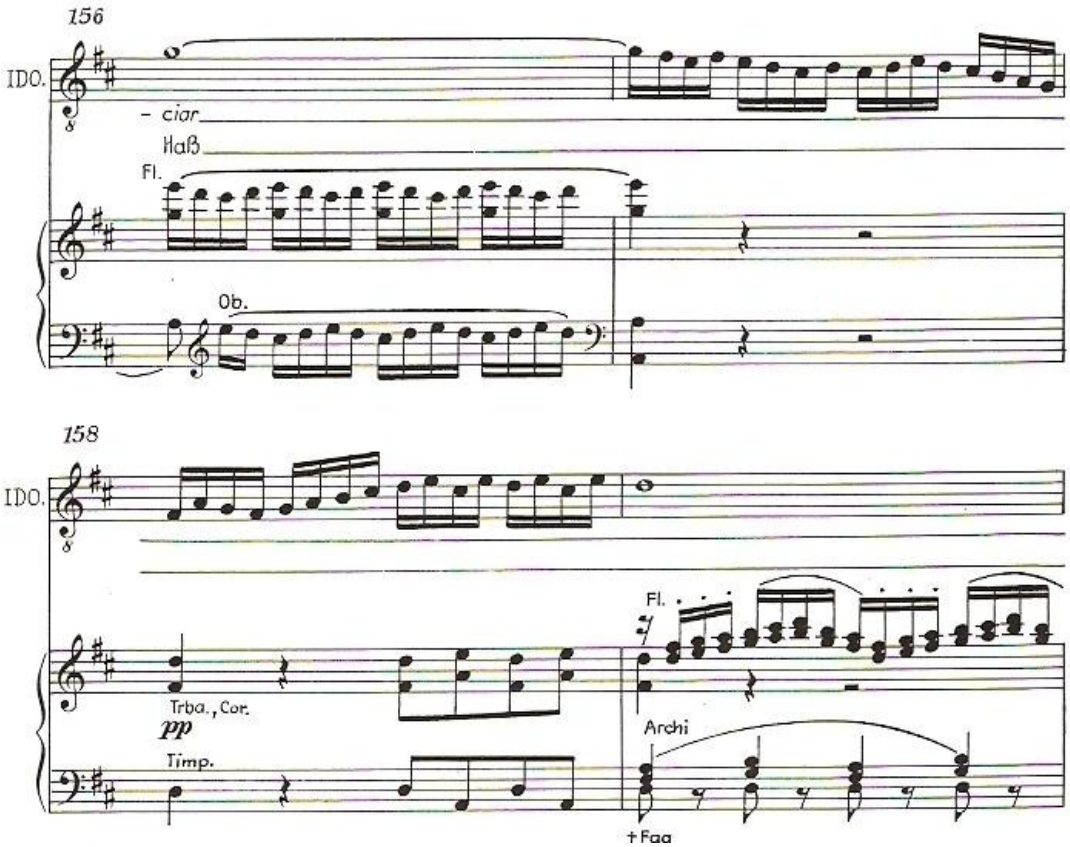
Άλλος ένας γνωστός τενόρος της εποχής ο Adolph Nourrit ο οποίος τραγούδησε με συνοδό τον Franz List στη Lyon, έπεσε από το παράθυρο του τέταρτου ορόφου στη Νάπολη, γιατί πέρα από μια βαριά αρρώστια που είχε στο συκώτι, είχε και κατάθλιψη γιατί δεν μπορούσε να τραγουδήσει το κόντρα ντο του Γουλιέλμου Τέλου με στηθική φωνή. Ο Μότσαρτ χρησιμοποιεί τους τενόρους σε πάρα πολλά έργα με πρωταγωνιστικούς ρόλους παρόλο που αυτός ο τύπος φωνής αναγνωρίζεται μετά από το 1800.

Έτσι οι τενόροι κατά τον 19αιώνα χωρίζονται σε: ελαφρύ μπαχικό μποτσάρτειο τενόρο, σε λυρικό μπελκαντο τενόρο (tenore di grazia), σε λυρικό-δραματικό (spinto) ιταλικό τενόρο και σε δραματικό-ηρωικό Βαγκνέριο τενόρο. Δίπλα από αυτούς τους τενόρους υπάρχει και μια κατηγορία

[11] Bauer, Wilhelm & Deutsch, Otto Erich. (1963). Σελ. 234
[12] Duprez, 1988, σελ. 79

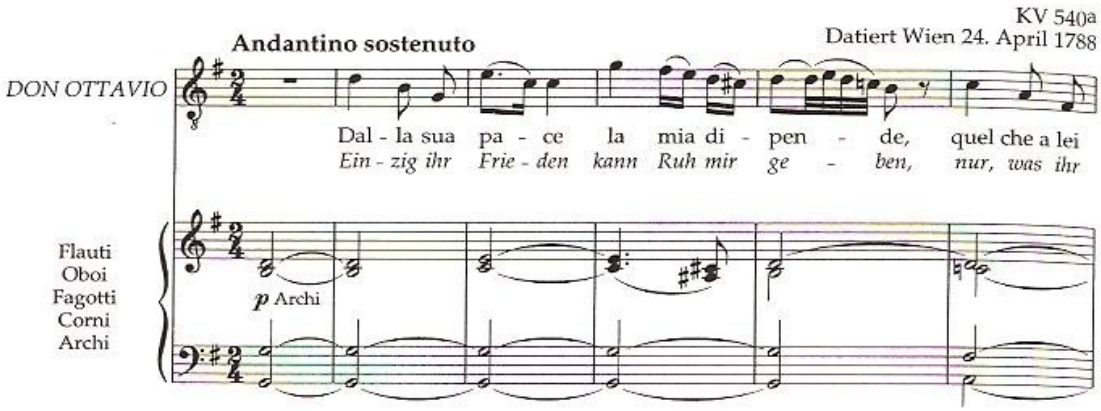
τενόρου με κωμικό χαρακτήρα που χωρίζεται πάλι σε άλλες τρεις κατηγορίες. Σε Buffo ιταλικό τενόρο, σε spieltenor και σε charaktertenor. Αυτό που χρειαζόταν ένας κωμικός τενόρος πέρα από την καθαρή άρθρωση του κειμένου και τις γρήγορες σωματικές κινήσεις ήταν η άριστη υποκριτική ικανότητα. Η φωνητική γραμμή του charaktertenor κυμαίνονταν στην μεσαία περιοχή σε αντίθεση με τους spieltenor και τους buffo που είχαν πολύ ψηλή φωνητική γραμμή. Στον Μότσαρτ διακρίνουμε τέσσερις διαφορετικούς τύπους τενόρου όπου διακρίνονται ανάλογα τον υποκριτικό και δραματικό χαρακτήρα των ερμηνευτών.

Ο **δραματικός τενόρος** χαρακτήρας της opera seria ενσαρκώνει κυρίως ρόλους βασιλιάδων και αυτοκρατόρων, ηρώων και πολεμιστών όπως είναι ο Midridate από την όπερα Mitridate, Re di Ponto, ο **Idomeneo** από την όπερα **Idomeneo, Re di Creta** και ο **Tito** από την όπερα La Clemenza di Tito. Χαρακτηριστικά των ρόλων αυτών είναι κυρίως τα τεράστια πηδήματα στα διαστήματα όπου ακολουθούνται από δύσκολες και γρήγορες κολορατούρες.



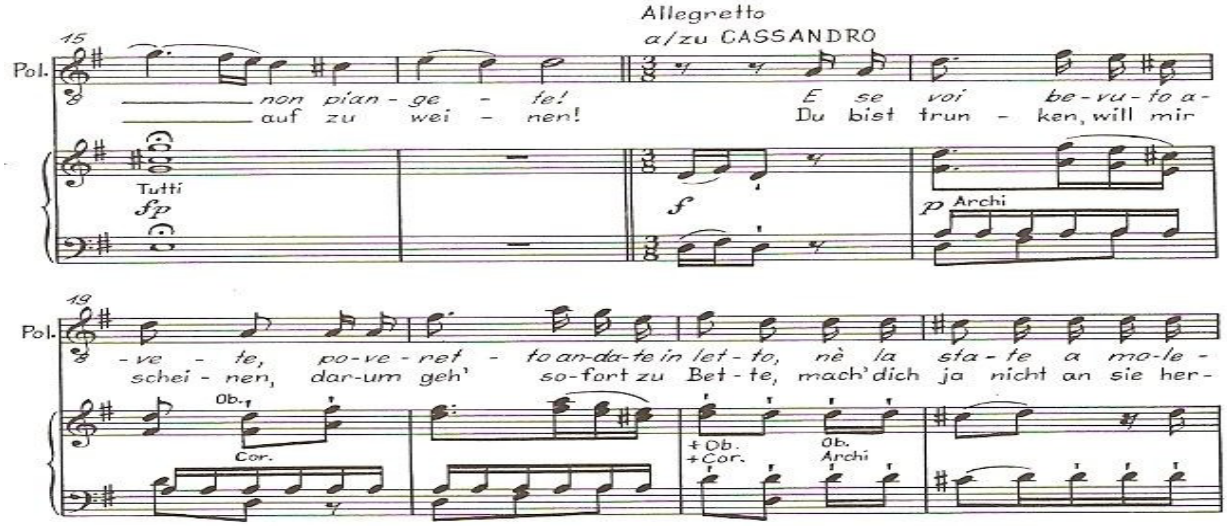
Παρ. 2. ***Idomeneo, Re di Creta*** άρια Idomeneo “Fuor del Mar”, μέτρα 156-159

Μια επιπλέον κατηγορία είναι ο **λυρικός τενόρος** όπου προέρχεται κυρίως από την opera buffa όπου παίζει τον ρόλο του ευγενικής καταγωγής εραστή και είναι συνήθως ζευγάρι με την λυρική σοπράνο του έργου. Παραδείγματα τέτοιων ρόλων είναι ο **Don Ottavio** από την όπερα **Don Giovanni** και ο Ferrando από την όπερα Cosi fan Tutte. Χαρακτηριστικά της φωνητικής γραφής είναι ότι ο λυρικός τενόρος κινείται γύρω από το passagio της φωνής, έχει μεγάλες φράσεις με πηδήματα τρίτης ή τέταρτης. Η μοτσάρτια λυρική φωνή του τενόρου αποτελεί πρόδρομος του ιταλικού τενόρου του «ωραίου τραγουδιού» του Bellini, Donizzetti.



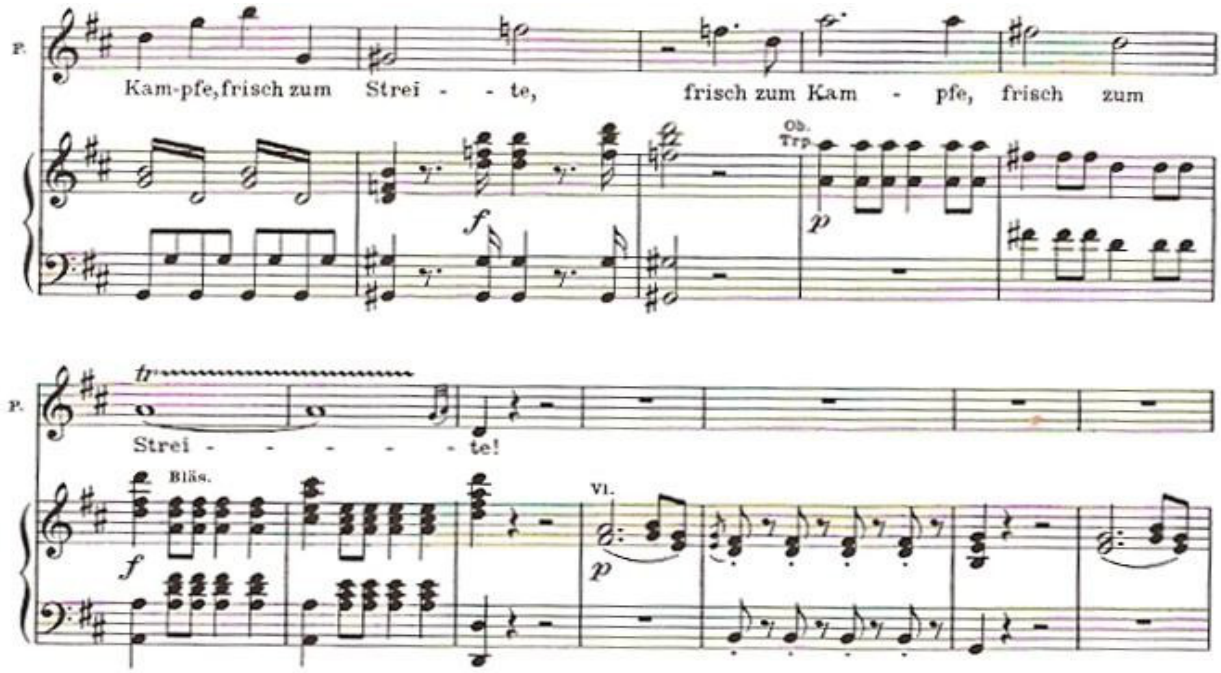
Παρ. 3. ***Don Giovanni*** **αρ. 10 άρια Ottavio, μέτρα 1-6**

Επιπλέον, η τρίτη κατηγορία τενόρων του Μότσαρτ είναι **ο τενόρο Buffo** όπου ενσαρκώνει κυρίως ρόλους από την opera buffa δηλαδή τον ρόλο του χωρικού, βοσκού, κηπουρού, υπηρέτη κτλ και συνήθως είναι κωμικό ζευγάρι μαζί με την σουμπρέττα, μια σοπράνο που κάνει συνήθως την υπηρέτρια. Τέτοιοι ρόλοι είναι ο Bastien από την όπερα Bastien und Bastienne και ο Don Basilio και ο Don Curzio από το Le nozze di Figaro. Πέρα από τις υποκριτικές του ικανότητες ο ρόλος αυτός χρειάζεται, ο ερμηνευτής να έχει την αίσθηση του χώρου και ευελιξία στις κινήσεις του γιατί είναι ένας ιδιαίτερα κωμικός χαρακτήρας με πολύ ενέργεια. Η φωνητική του γραμμή είναι πολύ ψηλή, καθώς έχει recitativo και parlado σε ψηλές τονικότητες και αρκετά ψηλά staccato και legato περάσματα. **Αρια No9 «Geh! Du sagst mir eine Fabel»**



Παρ. 4. ***La Finta Semplice*** **άρια Polidoro "Sposa cara", μέτρα 45-52**

Ο **Spieltenor** κατάγεται από το Singspiel και είναι το γερμανικό είναι το αντίστοιχο του ιταλικού tenoro buffo, καθώς είναι ίδιου τύπου φωνής με ίδια ερμηνευτικά στοιχεία με τη διαφορά ότι έχει γερμανική πρόζα. Ο σημαντικότερος ρόλος αυτής της κατηγορίας τενόρου είναι ο **Pedrillo** από την όπερα **"Die Entführung aus dem Serail".**



Παρ. 5. ***Die Entführung aus dem Serail*** **άρια Pedrillo "Frisch zum Kampfe", μέτρα 26-36**

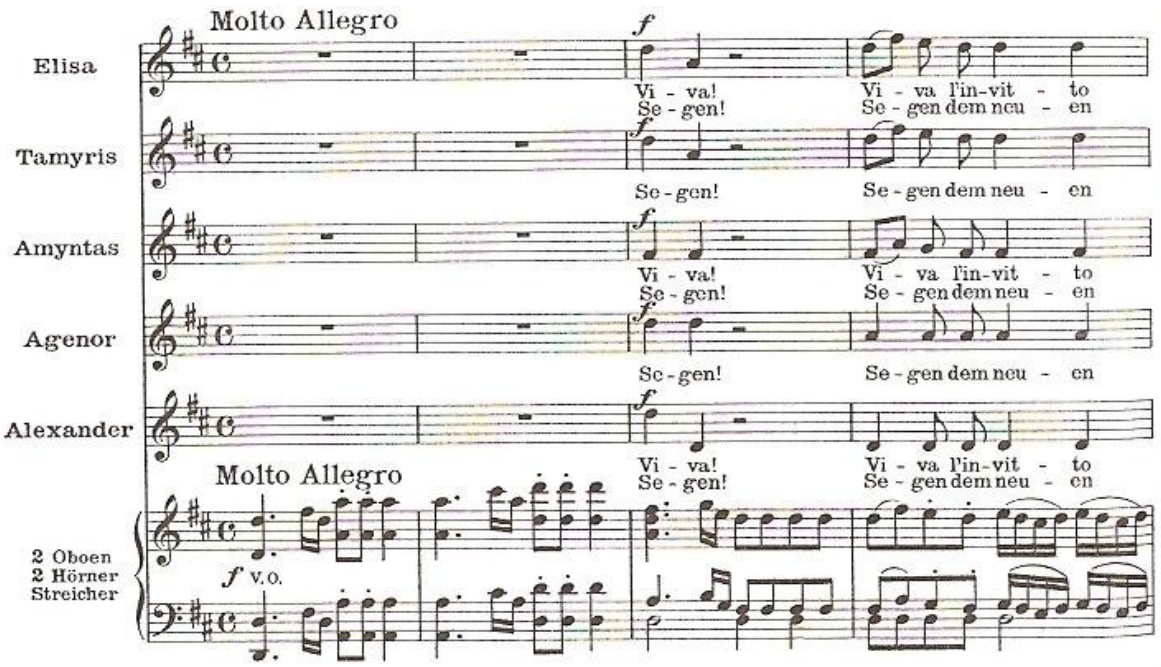
Ο **Charaktertenor** είναι καινοτομία του Mozart όπου είναι συνήθως ο κακός της υπόθεσης. Πραγματοποιεί κυρίως πονηρούς και καχύποπτους προδότες, βασιλιάδες, δαίμονες όπως αυτού του **Monostatos** στην όπερα **Die Zauberflöte**. Απαιτεί καθαρή εκφορά του κειμένου γιατί η φωνή του κινείται στις μεσαίες περιοχές.

Παρ. 6. ***Die Zauberflöte*** **άρια Monostatos "Alles fühlt der Liebe Freuden", μέτρα 10-14**

Υπάρχουν και βέβαια τενόροι του Μότσαρτ όπου οι ρόλοι τους είναι αρκετά δύσκολοι και συνδυάζουν χαρακτηριστικά από δύο κατηγορίες. Όπως για παράδειγμα ο **Tamino** από την όπερα **Die Zauberflöte** είναι ένας ρόλος με έντονα δραματικά ξεσπάσματα σε ψηλές νότες αλλά ταυτόχρονα είναι και ο εραστής της **Pamina**, και επομένως είναι ένας **λυρικο-δραματικός τενόρος**.

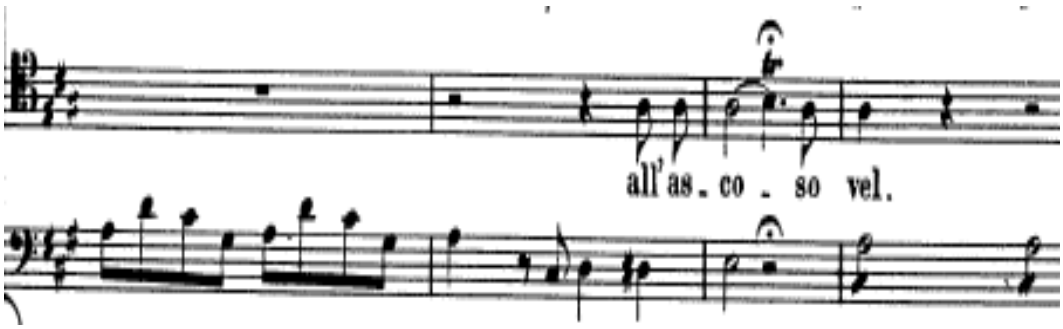
Ο τενόρος **εραστής** εμφανίζεται πρώτη φορά στην ιστορία της όπερας στον Μότσαρτ στην όπερά του **«il re pastore»** στην Ιταλία το 1775. Εδώ εμφανίζονται δύο ρόλοι στον τενόρο, ο δραματικός τενόρος της όπερα seria στον ρόλο του Βασιλιά Αλέξανδρου που είναι καστράτος και ο τενόρος εραστής στον ρόλο του Agenore. Σε αυτήν την ανακάλυψη σημαντικό ρόλο είχε ο λιμπρετίστας Metastasio όπου πρότεινε τη διανομή των ρόλων. Ουσιαστικά η διαφορά στον τενόρο είναι ότι γίνεται δηλαδή αρρενωπότερος από έναν καστράτο χωρίς να έχει ακόμα διαφορά στις μελωδίες των αριών του. Πιο συγκεκριμένα, ο δραματικός τενόρος χρησιμοποιεί τη χαμηλότερη φωνή ενώ ο εραστής τενόρος που αντικαθιστά τον καστράτο τραγουδά την υψηλότερη φωνή. Το παρακάτω παράδειγμα μας δείχνει την διαφορά των δύο τενόρων του Agenor και του Alexander.

Παρ. ***7 Re Pastore*, αρ. 14 φιινάλε, μέτρα 1-4**



Καντέντσες του Μότσαρτ

Αρχικά, η καντέντσα είναι ένα μουσικό μέρος το οποίο υπάρχει κυρίως στις άριες da capo και έχει σκοπό την ανάδειξη της δεξιοτεχνίας του κάθε τραγουδιστή. Σε αυτό το σημείο όταν ο τραγουδιστής πρόκειται να τραγουδήσει την καντέντσα, η ορχήστρα δεν παίζει και ο τραγουδιστής ερμηνεύει χωρίς καμιά συνοδεία. Αρχικά, η καντέντσα είχε αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα και οι περισσότεροι συνθέτες δεν τις έγραφαν καθόλου και τις άφηναν στην εκάστοτε πρωτοβουλία του τραγουδιστή. Αργότερα βέβαια οι συνθέτες και κυρίως ο Rossini, άρχισαν να γράφουν οι ίδιοι τις καντέντσες γιατί οι τραγουδιστές αλλοίωναν το μουσικό ύφος του έργου λόγω υπερβολικών αυθαιρεσιών. Στον Μότσαρτ ο κάθε τραγουδιστής έχει έναν συγκεκριμένο «χώρο» στις άριές του όπου μπορεί να αυτοσχεδιάσει και να ανέβει ψηλά ώστε να δείξει τις ικανότητες του. Ο γερμανός συνθέτης δεν έγραφε ποτέ τις καντέντσες και τις άφηνε στην εκάστοτε εκπαίδευση και μουσική αντίληψη του κάθε τραγουδιστή. Πιο συγκεκριμένα, ο αυτοσχεδιαστικός χαρακτήρας του τραγουδιστή φαίνεται στο έργο του Μότσαρτ «Ascanio in Alba» στην άρια αρ.27 του Aceste όπου στα μέτρα 133/134 αυτοσχεδιάζει σε μια συγχορδία δεσπόζουσας χωρίς τη συνοδεία της ορχήστρας. Ο τραγουδιστής τελειώνει τον αυτοσχεδιασμό του συνήθως με μια τρίλια και η ορχήστρα μετά συνεχίζει τον ρόλο της στην τονική βαθμίδα. Βέβαια ο Μότσαρτ αποφεύγει τις ελεύθερες καντέντσες και τους αυτοσχεδιασμούς στα ώριμα έργα του και ιδιαίτερα μετά την όπερα **"Die Entführung aus dem Serail"**.



Παρ. 8. *Ascanio in Alba,* αρ. 27, άρια Aceste, μέτρα 131-134.

ΡΕΤΣΙΤΑΤΙΒΟ

Το ρετσιτατίβο χρησιμοποιήθηκε κυρίως στην προ-οπερατική εκκλησιαστική μουσική και αναπτύχθηκε στην όπερα Dafne του Τζάκομο Πέρι το 1597 σε λιμπρέτο του Ρινουντσίνι. Το ρετσιτατίβο χωρίζεται στο recitativo accompagnato και στο recitativo secco. Το πρώτο όπου εμφανίζεται στις τελευταίες δεκαετίες του 17ου αι. συνοδεύεται από ορχήστρα και του δίνει λιγότερη ελευθερία λόγω του συγχρονισμού του με την ορχήστρα . Η Olympia Vendicata (1685) ήταν από τις πρώτες όπερες που χρησιμοποιήθηκε το ρετσιτατίβο αυτό και έχει ο τρόπος απαγγελίας του έγκειται στον πιο τραγουδιστικό όπως μιας άριας. Το δεύτερο συνοδεύεται κυρίως από τσέμπαλο ή εκκλησιαστικό όργανο ή από βιολοντσέλο, λαούτο και φαγκότο αλλά και είναι επιτρεπτός ο συνδυασμός των παραπάνω οργάνων. Το τσέμπαλο χρησιμοποιούνταν κυρίως στις όπερες ενώ το εκκλησιαστικό όργανο στο ορατόριο. Κύριο χαρακτηριστικό και των δύο είναι η σωστή άρθρωση, δηλαδή η εκφορά του λόγου να φαίνεται σαν φυσική σαν να απαγγέλει και επίσης απαιτείται ο τραγουδιστής να γνωρίζει τη σημασία των λέξεων. Πολλές φορές το ρετσιτατίβο δεν σημειώνεται πάνω στην παρτιτούρα και εν μέρη το ρετσιτατίβο secco αυτοσχεδιάζεται στην σκηνή. Στην όπερα seria έχουμε μια σειρά σκηνών που αρχίζουν με τους διαλόγους που είναι μελοποιημένοι σαν ρετσιτατιβο και στο τέλος η άρια που ουσιαστικά συνοψίζει τα συναισθήματα των πρωταγωνιστών. Πιο συγκεκριμένα, ο Metastasio στα recitativi του τα έγραφε τραγουδώντας τα στο τσέμπαλο. Έτσι, οι λιμπρετίστες στο recitativo secco μελοποιούσαν το κείμενο με συγκεκριμένα μοτίβα και κανόνες. Δηλαδή, «οι φράσεις του κειμένου χωρίζονται με παύσεις, οι τονισμένες συλλαβές συμπίπτουν με τα ισχυρά μέρη του μέτρου και ο αριθμός των συλλαβών καθορίζει τον αριθμό των φθόγγων, συχνά επαναλαμβάνονται νότες και μικρά διαστήματα που δείχνουν οικειότητα στον λόγο, ενώ οι φράσεις συνδέονται μελωδικά και αρμονικά μεταξύ τους»[13]. Αντίθετα, στην

[13] MICHELS U., «*Άτλας της Μουσικής*», τομ.ΙΙ, σελ. 373

αναμόρφωση της όπερας από τον Gluck, που έχει στοιχεία και από τη γαλλική όπερα grand opera, αλλά και από την ιταλική opera seria. Εκεί το recitativo είναι accompaniato που είναι δραματικά επεξεργασμένο από το secco και συνοδεύεται με ορχήστρα εγχόρδων. Στην Γερμανία το recitativo υιοθετήθηκε από την ιταλική φωνητική μουσική και ήταν ήδη γνωστο στην Γερμανία ως stile recitativo από τις αρχές του 17ου αιώνα. Ο Schutz χρησιμοποίησε το recitativo του σε θρησκευτικά κυρίως έργα όπως το «Die siebe Worte unsers liebe Eroselrs και Psalmen David». Έπειτα, ο J.S.Bach στις αρχές του 18ου αι. χρησιμοποίησε στις το ρετσιτατίβο στις εκκλησιαστικές καντάτες του. Ο γερμανός συνθέτης χρησιμοποιεί ιταλικά στοιχεία στην εκκλησιαστική και κοσμική μουσική και επηρεάζεται έντονα από τον Erdmann Neumaster. Στην κλασική περίοδο δημιουργούνται δύο νέα ήδη ρετσιτατίβου το obbligato και το semlpice. Το πρώτο έχει ήδη χρησιμοποιηθεί από τον Scrlatti και γίνεται με συνοδεία ορχήστρας όπου έχει έναν ανεξάρτητο ρόλο με διαφορετικά περάσματα με έναν «βίαιο και παθητικό χαρακτήρα»[14]. Το δεύτερο χρησιμοποιήθηκε κατά την περίοδο του ρομαντισμού όπου κύρια χαρακτηριστικά ήταν ότι οι απομονωμένες συγχορδίες και το δραματικό συνεχές μπάσιμο αλληλεπιδρούσαν με τον τραγουδιστή. Κατά τον 19ο αι. η ορχήστρα έχει την κύρια συνοδεία του ρετσιτατίβο όπως συμβαίνει και στις περισσότερες όπερες του Rossini. Ο τρόπος απαγγελίας αυτών των δύο νεότερων ειδών αλλάζει ριζικά, καθώς μοιάζει περισσότερο με τραγούδι (arioso) και δεν φαίνεται τόσο μεγάλη η διαφορά από την άρια γεγονός που καταλήγει σε συνδυασμό αυτών των δύο μέσα στην πλοκή της όπερας. Στον Μότσαρτ όταν οι όπερες άρχισαν να κερδίζουν σε δημοτικότητα και έπρεπε να εξελιχθούν, αυτός πρόσθεσε ένα μελωδικό στοιχείο στο αφηγηματικό μέρος του λόγου για να ενισχυθεί η εκφραστική του παραστατικότητα, δημιουργώντας το recitativo accompangato. Αυτή η μελωδική αφήγηση εξελίχθηκε τόσο πολύ που στον 19ο αι. κατέλαβε όλη την έκταση της όπερας. Στον Μότσαρτ χρησιμοποιείται αυτή η μελωδική αφήγηση, που μοιάζει με απαγγελία του ευαγγελίου από τον παπά, στις ιταλικές του όπερες, ενώ το reccitativo secco, δηλαδή η στεγνή, απλή αφήγηση χρησιμοποιείται στις γερμανικές του όπερες πχ στον Μαγικό Αυλό.

Recitativ und Arioso No14 «Dein trotz vermehrt sich durch mein Leiden?»

[14]Ζγουρας Ι. Η Μουσική προετοιμασία της Όπερας, σελ. 110

ΟΙ ΤΕΝΟΡΟΙ ΣΤΑ ΕΡΓΑ ΩΡΙΜΗΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ ΤΟΥ ΜΟΤΣΑΡΤ

1. Die Entführung aus dem Serail, Belmonte

Ο Μότσαρτ αφού εγκαταστάθηκε μόνιμα στην Βιέννη και διέκοψε τις σχέσεις του με τον αρχιεπίσκοπο του Salzburg, ξεκίνησε ένα νέο κεφάλαιο δημιουργίας. Σημαντικό ρόλο για την δόμηση νέων ώριμων έργων έπαιξε η απελευθέρωσή του από την παλαιά μουσική παράδοση με αποτέλεσμα να συνθέσει ένα αριστούργημα το Singspiel, **Die Entführung aus dem Serail. Ο Μότσαρτ, ο οποίος τώρα πήγε να ζήσει με τους παλιούς του φίλους τους Γουέμερς (η Αλοΐσια ήταν παντρεμένη με έναν δικαστικό ηθοποιό και ζωγράφο), ξεκίνησε να βγάζει τα προς το ζην στη Βιέννη και άρχισε να γράφει μια όπερα, *Die Entführung aus dem Serail*. Ο Ιωσήφ Β΄ απαίτησε επί του παρόντος να δοθεί στη γερμανική γλώσσα η όπερα, αντί για την παραδοσιακή ιταλική. Το καλοκαίρι του 1781, άρχισαν να κυκλοφορούν φήμες, μέχρι το Σάλτσμπουργκ, ότι ο Μότσαρτ σκεφτόταν να κάνει γάμο με την τρίτη από τις κόρες του Βέμπερ, την Κονστάνζε. αλλά τους αρνήθηκε κατηγορηματικά σε ένα γράμμα προς τον πατέρα του:**

«Ποτέ δεν σκέφτηκα λιγότερο να παντρευτώ... Εξάλλου, δεν είμαι ερωτευμένος μαζί της."

Όμως , μέχρι τον Δεκέμβριο ζητούσε την ευλογία του πατέρα του για ένα γάμο με την Κονστάνζε, με την οποία ήταν τώρα ερωτευμένος και ήταν σε κάποιο βαθμό αφοσιωμένος. Επειδή, η Κονστάνζε αργότερα κατέστρεψε τα γράμματα του Λεοπόλδο, υπάρχει μόνο η μία πλευρά της αλληλογραφίας.

Το Die Entführung aus dem Serail γνώρισε άμεση και συνεχή επιτυχία. απορροφήθηκε γρήγορα από τις ταξιδιωτικές και επαρχιακές εταιρείες —όπως ήταν η La finta giardiniera, σε μικρότερο βαθμό— και έφερε τη φήμη του Μότσαρτ ευρέως γύρω από τις γερμανόφωνες χώρες. Παραπονέθηκε, ωστόσο, ότι δεν είχε βγάλει αρκετά χρήματα από την όπερα και άρχισε να αφιερώνει περισσότερο χρόνο και ενέργεια σε άλλες κατευθύνσεις.

Το 1776 εμφανίζεται η χρυσή εποχή του Βιενέζικου **Singspiel**, όπου διαφοροποιείται από το βόρειο γερμανικό γιατί θεωρείται ότι οι τραγουδιστές του είναι καλύτερου φωνητικού επιπέδου. Η Βιέννη πλέον αναζητά επαγγελματίες τραγουδιστές με καλό υποκριτικό ταλέντο και όχι ηθοποιούς με ατελείς φωνητικές ικανότητες όπως συνέβαινε στο γερμανικό Singspiel. Ο Μότσαρτ αναφέρει σε

γράμμα προς τον πατέρα του τους τραγουδιστές της όπερας **“Entführung aus dem Serail”**, όπου ήταν και ικανοί τραγουδιστές αλλά και καλοί ηθοποιοί. Αυτοί ήταν οι κυρίες Cavallieri (Konstanze) και Teyber (Blondchen), ο Fischer (Osmin), και ο τενόρος Adamberger (Belmonte) και ο τενορίνος Dauer (Pedrillo).[15]

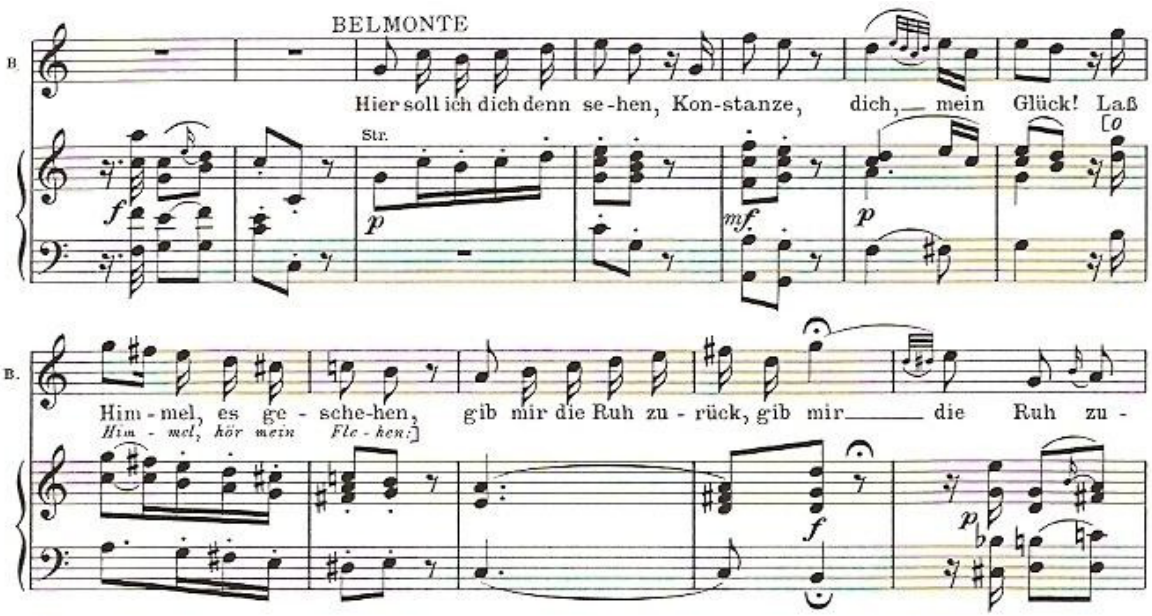
Μέσω αυτής της όπερας παρουσιάζεται ένα νέο είδος τενόρου, αυτού του λυρικού νεαρού εραστή. Είναι γνωστό ότι στα πρώτα Singspiel κυριαρχούν κυρίως ηθοποιοί τραγουδιστές που τραγουδούσαν κυρίως λαϊκά άσματα, χωρίς βέβαια να είναι απαραίτητο ότι είχαν καλή φωνή, αλλά τους προτιμούσαν στα Singspiel γιατί είχαν μεγάλη φωνητική έκταση. Ο Belmonte που είναι η νέα μορφή τενόρου, προσδιορίζει τη νέα γενιά τραγουδιστών και το τέλος των Καστράτων, δίνοντας έτσι ο Μότσαρτ μια ώθηση «προς τη φύση όχι μόνο όσον αφορά το φύλο και τον άνθρωπο»[16].

Η μουσική γραφή του Μότσαρτ εκφράζει μια νέα γενιά που εξωτερικεύει καθαρά τα ανθρώπινα συναισθήματα του έρωτα και της αγάπης. Αυτές οι προσωπικές στιγμές δεν μπορούν να εκφραστούν με την ουδέτερη φωνή του Καστράτου, αλλά με τη νέα ερωτική φωνή του νέου εραστή τενόρου του Μότσαρτ. Στην πρώτη άρια τενόρου της όπερας ξεκινά με την ίδια μελωδία που χρησιμοποιήθηκε στην εισαγωγή της όπερας, αλλά με μια μείζονα συγχορδία που προοικονομεί τη συνάντηση του Belmonte και της Konstanze. Η άρια αυτή είναι σε φόρμα Lied με μελωδικά στοιχεία που συνδέονται με την ιταλική άρια και προσδιορίζει τη νέα φωνητική μελωδία του Μότσαρτ. Με αυτόν τον τρόπο ξεκινά ο συνθέτης την εισαγωγή του στην υπόθεση του έργου του. Πιο συγκεκριμένα, το έργο αρχίζει με χαμηλή συχνότητα και καταλήγει σε ένα δυνατό φόρτε με κορώνα πάνω σε ένα κρατημένο σολ (g’). Είναι άξιο να παρατηρήσουμε ότι χρησιμοποιείται συχνά το φωνήεν «i» στην ψηλή περιοχή του τενόρου, κάτι που φοβούνται ιδιαίτερα οι τραγουδιστές επειδή κρατάει τον λαιμό κλειστό.

---

[15] Bauer, Wilhelm A. & Deutsch, Otto Erich. (1963). Σελ. 86

[16] Γιαμπλουντάκης Π. Σελ. 106



Παρ. 9 ***Die Entführung aus dem Serail***, αρ.1, άρια Belmonte, μέτρα: 8-19

Η νέα αυτή μελωδία διαφέρει από το λαϊκό γερμανικό lied κυρίως σε δύο σημεία: α) στο χρωμάτισμα που δεν υπάρχει στα γερμανικά τραγούδια και είναι ένα χαρακτηριστικό του Μότσαρτ που το έμαθε από τον J.S.Bach και από τους Ναπολιτάνους. β) η διαφορά έγκειται στις ψηλές κρατούμενες νότες που δεν υπάρχουν στα λαϊκά γερμανικά τραγούδια. Για να τραγουδηθούν σωστά αυτές οι ψηλές νότες πρέπει ο τραγουδιστής να έχει άριστη τεχνική της «Messa di Voce», που εκπληρώνεται με τον έλεγχο της αναπνοής και της δυναμικής τόνου δηλαδή από forte σε piano και αντίστροφα. Η άρια αυτή απαιτεί μια κολορατούρα που δεν είναι παρμένη από την ιταλική παράδοση αλλά τραγουδιέται με ένα εκφραστικό legato cantabile.[17]

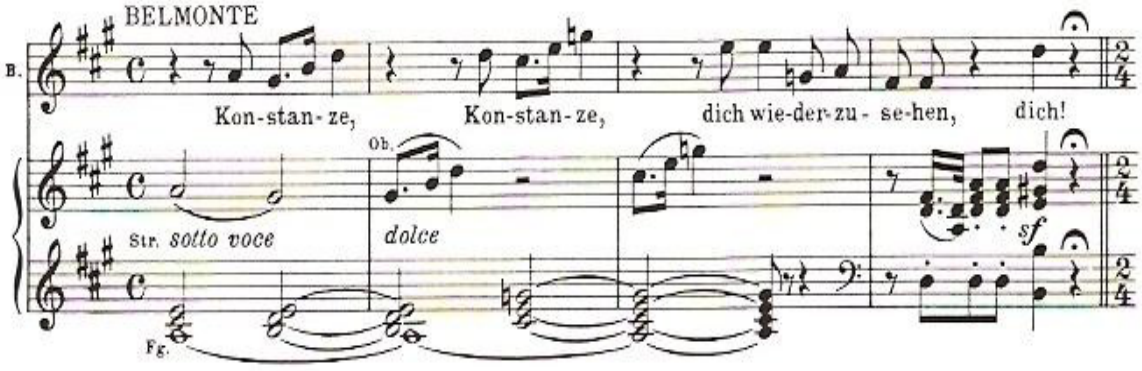
[…] "Κι έπειτα, δεν ξέρω, αλλά σε μια όπερα, η ποίηση πρέπει να είναι οπωσδήποτε πειθήνια κόρη της μουσικής. Γιατί τάχα οι ιταλικές όπερες μπούφες αρέσουν παντού, παρά τα άθλια λιμπρέτα τους; Ακόμα και στο Παρίσι, το λέω από προσωπική μου πείρα. Διότι, στις όπερες αυτές κυριαρχεί η μουσική-και από κει και πέρα, όλα τα άλλα ξεχνιούνται. Μια όπερα θα αρέσει ακόμα περισσότερο όταν το σχέδιο του έργου είναι καλά επεξεργασμένο. Όταν τα λόγια έχουν γραφτεί για τη μουσική και όχι για να ικανοποιήσουν μια θλιβερή ρίμα (όποια ρίμα και να 'ναι, για όνομα του Θεού! Οι ρίμες δεν προσθέτουν τίποτε στην αξία μιας θεατρικής παράστασης, μάλλον κακό της κάνουν), όχι όταν βρίσκεις ακόμα και ολόκληρες στροφές που χαλάνε ολόκληρη την ιδέα του συνθέτη. Οι στίχοι βεβαίως είναι απολύτως απαραίτητοι για τη μουσική, αλλά οι ρίμες ως αυτοσκοπός είναι το

[17] Γιαμπλουντάκης Π. Σελ. 107

βλαβερότερο. Οι άνθρωποι που επιδίδονται στο έργο τους με τόσο σχολαστικισμό, είναι καταδικασμένοι σε ναυάγιο, το ίδιο και η μουσική τους”.[…] [18]

Σε αυτό το γράμμα που έστειλε ο Μότσαρτ στον πατέρα του στις 13 Οκτωβρίου του 1781 μας δείχνει ότι θεωρεί πιο σημαντική την έκφραση μέσω μουσικών μέσων και έπειτα με τη βοήθεια του κειμένου. Δηλαδή, ο συνθέτης θεωρεί τις μουσικές διακοσμήσεις και στολίδια σημαντικά εκφραστικά μέσα και δεν αποτελεί αυτοσκοπός όπως στην όπερα seria που ο ίδιος ο τραγουδιστής έκανε τους αυτοσχεδιασμούς του πάνω σε ένα φωνήεν. Τα κύρια χαρακτηριστικά του εραστή τενόρου μέσω αυτής της άριας είναι ότι η ψηλή περιοχή φτάνει από σολ μέχρι λα, κολορατούρα με εκφραστικό legato cantabile και κρατημένες νότες στην ψηλή περιοχή.

Τα χαρακτηριστικά της προηγούμενης άριας εμφανίζονται και στην δεύτερη άρια της όπερας με τίτλο: “O wie angstlich, o wie feurig” και εισαγάγετε με ένα τετράμετρο ρετσιτατίβο σε λα μείζονα που μας βάζει στην πλοκή της όπερας.



***Παρ. 10 Die Entführung aus dem Serail*, αρ. 4, άρια Belmonte, μέτρα 1-4**

Ο γερμανός συνθέτης θεωρεί σπουδαία αυτή την άρια και αυτό φαίνεται από το γράμμα που έστειλε στον πατέρα του τον Σεπτέμβριο του 1781.

“[…] Ας περάσουμε τώρα στην άρια του Μπελμόντε, σε λα μείζονα, «Ω με πόση αγωνία, ω, με πόση φλόγα»(“O wie angstlich, o wie feurig”). Ξέρετε πως το εξέφρασα αυτό; Και πως έδειξα την ερωτευμένη του καρδιά που πάλλεται; Με τα δυο βιολιά που παίζουν σε οκτάβα. Είναι η

[18] Σαραντάκος, Νίκος (1991). Wolfgang Amadeus Mozart, Αλληλογραφία. Σελ. 216

αγαπημένη άρια όλων όσων την άκουσαν-και η δική μου άλλωστε. Είναι γραμμένη απ' την αρχή ως το τέλος για την φωνή του Ανταμπέργκερ. Βλέπεις το τρέμουλο, το δισταγμό, βλέπεις παλλόμενο το στήθος να φουσκώνει- αυτό το εκφράζω με ένα crescendo. Ακούς του ψιθύρους και τους αναστεναγμούς, που τους δίνω βάζοντας τα πρώτα βιολιά με σουρντίνα και ένα φλάουτο να παίζουν σε ταυτοφωνία" […]. [19]

Η έκταση του τραγουδιού ανέρχεται από το μι (e) μέχρι το λα (a'). Ξεκινάει με piano και με σύντομες legato λέξεις που ενδιάμεσα χωρίζονται με παύσεις τετάρτων και ογδόων. Οι μικρές αυτές λέξεις συμβολίζουν τον χτύπο της καρδιάς "klopft mein lieben'' και ακολουθεί μια απαιτητική κολορατούρα δυόμισι μέτρων που ορίζει την συναισθηματική ένταση του τενόρου πρωταγωνιστή. Το πρώτο μέρος διαφέρει με το δεύτερο κυρίως στις δυναμικές ενδείξεις, αλλά και στην έκταση, καθώς στην πρώτη φράση φτάνει μέχρι το φα# ογδόου, ενώ στο δεύτερο μέχρι σολ σε δέκατο έκτο. Η παύση δυόμιση μέτρων που υπάρχει δημιουργεί αντιθετικά συναισθήματα στον πρωταγωνιστή Belmonte και η φράση που έρχεται δείχνει πως ο τενόρος ακούει τη φωνή της Konstanze και η ένταση των συναισθημάτων του κορυφώνεται στο λα(a'). Ο Μότσαρτ λύνει τις εντάσεις πάντα στις ψηλές νότες πράγμα που δείχνει τον νέο τύπου εραστή τενόρου που δεν είναι πια καστράτος, αλλά έχει μια φυσική αρρενωπή φωνή.

[19] Σαραντάκος, Νίκος (1991). Wolfgang Amadeus Mozart, Αλληλογραφία. Σελ. 214

Andante

B. O wie ängst-lich, o wie feu-rig klopft mein lie - be-vol - les

Str. p p f pp.

B. Herz, klopft mein lie - be-vol - les Herz, klopft mein lie - - be -

sf p.

B. vol - - - - - - - - - - les Herz!

f

Παρ. 11 Die Entführung aus dem Serail, **αρ. 4, άρια Belmonte, μέτρα 5-18**

Ο πρώτος Belmonte, **Valentin Adamberger**

2. Don Giovanni: Don Otavio

Δον Τζιοβάνι, στο σύνολό **του Ο Libertyne Τιμωρημένος ή Δον Τζιοβάνι**, Ιταλός**Il dissoluto punito; ossia, il Don Giovanni**, όπερα σε δύο πράξεις του Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ και ιταλικό λιμπρέτο του Λορέντζο ντα Πόντε,που έκανε πρεμιέρα στο αρχικό Εθνικό Θέατρο της Πράγας στις 29 Οκτωβρίου 1787. Το θέμα της όπερας είναι ο Δον Ζουάν, ο διαβόητος φιλελεύθερος της μυθοπλασίας, και η ενδεχόμενη κάθοδός του στην κόλαση. Για τον Μότσαρτ, ήταν ένα ασυνήθιστα έντονο έργο, και δεν ήταν πλήρως κατανοητό στην εποχή του. Μέσα σε μια γενιά, ωστόσο, αναγνωρίστηκε ως μία από τις μεγαλύτερες από όλες τις όπερες.Η μεγάλη δημοτικότητα στην Πράγα της προηγούμενης όπερας του Μότσαρτ, *Ο γάμος του Φίγκαρο*, οδήγησε τον ιμπρεσάριο του θεάτρου να αναθέσει ένα νέο έργο από τον συνθέτη. Ο Μότσαρτ ήθελε να κρατήσει τον ίδιο λιμπρετίστα, ντα Πόντε, για τη νέα δουλειά. Ο λιμπρετίστας ήταν εξαιρετικά απασχολημένος γράφοντας για άλλους συνθέτες στο βιεννέζικο δικαστήριο και αποφάσισε να προσαρμόσει ένα υπάρχον λιμπρέτο στο θέμα του Δον Ζουάν. Αν και υπήρχαν εμπόδια και καθυστερήσεις στο να φέρει την όπερα στη σκηνή, *ο Don Giovanni* ήταν μια μεγάλη επιτυχία στην Πράγα και παρέμεινε στο ρεπερτόριο εκεί για χρόνια.Ο Μότσαρτ αναθεώρησε την όπερα για τη Βιέννη, όπου εκτελέστηκε τον Μάιο του1788.Οιαλλαγές του περιελάμβαναν την αντικατάσταση μιας απλούστερης άριας την “Dalla sua pace” για το "Il mio tesoro" του Δον Οτάβιο, και την προσθήκη μιας κωμικής σκηνής μεταξύ του Λεπορέλο και της Ζερλίνα. Αν και το κοινό της Βιέννης ήταν λιγότερο ενθουσιώδες από της Πράγας, ο Don Giovanni εκτιμήθηκε από τους λάτρεις της εκλεπτυσμένης μουσικής εκεί. Ο Μότσαρτ υπογραμμίζει επιδέξια τη δράση με τη μουσική του. Για παράδειγμα, σε μια άρια στα μέσα της Πράξης Ι (ο «Κατάλογος Άρια»), ο υπηρέτης του Τζιοβάνι, Λεπορέλο, διαβάζει με χαρά από το μικρό μαύρο βιβλίο του, απαριθμώντας τις πολλές γυναίκες που έχουν κατακτηθεί από τον Δον Τζιοβάνι σε κάθε ένα από τα πολλά έθνη – 1.003 γυναίκες μόνο στην Ισπανία! Ο Μότσαρτ ταιριάζει με τα μουσικά χαρακτηριστικά με διάφορα επίθετα, έτσι ώστε οι μικροσκοπικές γυναίκες να απεικονίζονται με σύντομες νότες και οι κυρίες με μεγαλύτερο μεγαλείο να περιγράφονται με μεγαλύτερες τιμές σημειώσεων.Άλλες έξυπνες μουσικές πινελιές μπορούν να βρεθούν στο γνωστό ντουέτο "Là ci darem la mano" στην Πράξη Ι. Καθώς αρχίζει το ντουέτο, ο Τζιοβάνι και το θήραμά του έχουν εναλλακτικούς στίχους, αλλά, καθώς ακολουθεί η κατάκτηση, αρχίζουν να αναμειγνύονται αρμονικά, η μουσική αντικατοπτρίζει τη συναισθηματική τους ενότητα.[20][21]. Από πολύ πιο δραματική μουσική επίδραση είναι η είσοδος του εκδικητικό

[20] Betsy Schwarm, Britannica, Don Giovanni Mozart

[21] Don Giovanni | Opera, Cast, Summary, & Facts | Britannica

φαντάσματος (συγκεκριμένα, ένα πέτρινο άγαλμα ζωντανεύει) κοντά στο τέλος της όπερας. Έχει έρθει να απαιτήσει μετάνοια για τον κακοποιό. αλλιώς είναι έτοιμος να πάει τον Τζιοβάνι στην κόλαση. Η μουσική με την οποία εμφανίζεται το φάντασμα είναι από τις πιο τρομερές που θα έγραφε ποτέ ο Μότσαρτ. Είχε τοποθετήσει υπαινιγμούς στην αρχή της προεκτάσεων. Οι προαναγγέλλοντας συγχορδίες συμβολίζουν τη μοίρα του Τζιοβάνι και προμηνύουν το τεράστιο κίνημα του αγάλματος που θα τερματίσει τις περιπέτειες του φιλελεύθερου. Η σκηνή είναι τόσο ισχυρή που πολλές παραστάσεις το 1800 τελείωσαν με την κάθοδο του Τζιοβάνι στην κόλαση και όχι με την ελαφριά τελική σκηνή του Μότσαρτ.

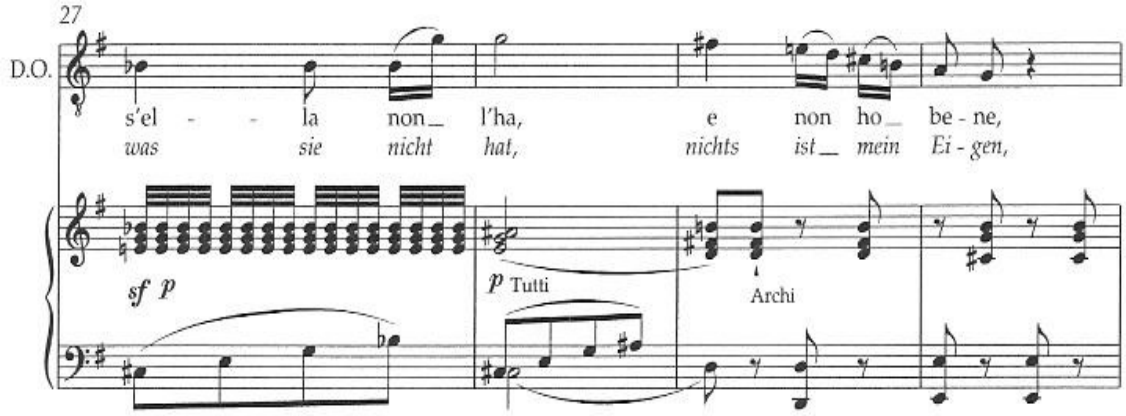
Ηθοποιοί και φωνητικά μέρη

- Δον Τζιοβάνι, ευγενής και τσουγκράνα (βαρύτονος)
- Δον Πέντρο, Διοικητής της Σεβίλλης και πατέρας της Άννας (μπάσο)
- Δον Οτάβιο, αρραβωνιαστικός της Άννας (τενόρος)
- Λεπορέλο, υπηρέτης του Δον Τζιοβάνι (μπάσο)
- Ντόνα Άννα, η κόρη του Διοικητή (σοπράνο)
- Ντόνα Ελβίρα, πρώην ερωμένη του Δον Τζιοβάνι (σοπράνο)
- Masetto, ένας χωρικός (μπάσο)
- Ζερλίνα, η αρραβωνιαστικιά του Μασέτο (σοπράνο)
- Χωρικοί, μουσικοί, χορευτές, χορωδία δαιμόνων.

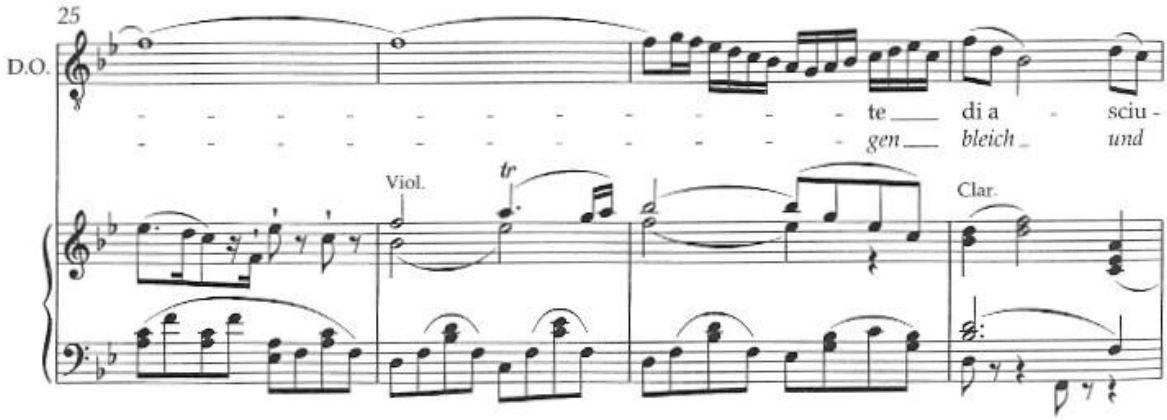
Η πρώτη άρια “Dalla sua Pace” διαφέρει αρκετά από της άριες του Belmonte, καθώς εδώ η μελωδία κινείται ομαλά χωρίς απότομες αλλαγές στις δυναμικές. Η άρια είναι στη σολ μείζονα και η φωνητική της έκταση εκτίνεται από το χαμηλό ρε μέχρι το ψηλό σολ. Εδώ δεν έχουμε χρωματικά περάσματα αλλά αντίθετα έχουμε διατονικά με μεγάλα διαστηματικά πηδήματα. Η άρια αυτή έχει έντονες δυναμικές αποχρώσεις και χρειάζεται οι τραγουδιστές όπερας να έχουν άριστη τη φωνητική ικανότητα της messa di voce και της εγκεφαλικής φωνής και για να εκφραστούν τα piano στα ψηλά σολ. Έτσι, όλα αυτά τα στοιχεία δημιουργούν μια αληθινή συναισθηματική έκφραση που οφείλει να παρουσιάσει ο τραγουδιστής όπερας για να αποδώσει ορθά τον χαρακτήρα του Don Ottavio. Η ιταλική επιρροή φαίνεται πιο συγκεκριμένα στα χρωματικά περάσματα στην λέξη

«non_l'ha» που οδηγεί στο ψηλό σολ αλλά και στις λέξεις «sospiro» και «pace» και «piace» που τοποθετούνται με μορφή appoggiatura και χαρακτηριστική είναι η συνοδεία ξύλινων πνευστών.

Παρ. 12. *Don Giovanni*, αρ. 11, άρια Don Ottavio, μέτρα 37-40



Η δεύτερη άρια σε σι ύφεση μείζονα του Don Ottavio με αριθμό 22 «Il mio Tesoro» έχει την ίδια διάθεση με την πρώτη άρια αλλά διαφέρει σημαντικά. Πιο συγκεκριμένα αρχίζει με tempo «Andante Grazioso» και η εισαγωγή του ξεκινά με τη συνοδεία ξύλινων πνευστών. Είναι μια διμερής άρια που ξεκινά με ένα λυρικό και ερωτικό περιεχόμενο αφιερωμένο στην Donna Anna και κορυφώνεται με ένα δραματικό μέρος εκδίκησης. Τα στοιχεία που χρειάζεται ένας τραγουδιστής για να ανταπεξέλθει σε αυτή την άρια είναι καλή τεχνική στήριξης με μεγάλη αναπνοή και εναλλαγές από piano σε legato, καθώς κρατάει σε τρία μέτρα την ψηλή νότα φα και μετά συνεχίζει με μια σύντομη, αλλά άκρως απαιτητική κολορατούρα. Η άρια αυτή φτάνει μέχρι το ψηλό λα και αυτό έγκειται στο γεγονός ότι ο πρώτος τραγουδιστής της άριας αυτής ο Baglioni είχε έκταση από ρε μέχρι λα. Η άρια αυτή είναι γραμμένη για έναν τενόρο ιταλικής σχολής που χρειάζεται να κατέχει άριστη τεχνική της messa di voce και τέλεια τεχνική αναπνοής.



Παρ. 13 ***Don Giovanni***, αρ. 22, άρια Don Ottavio, μέτρα 25-28

3.Cosi fan Tutte: Ferrando

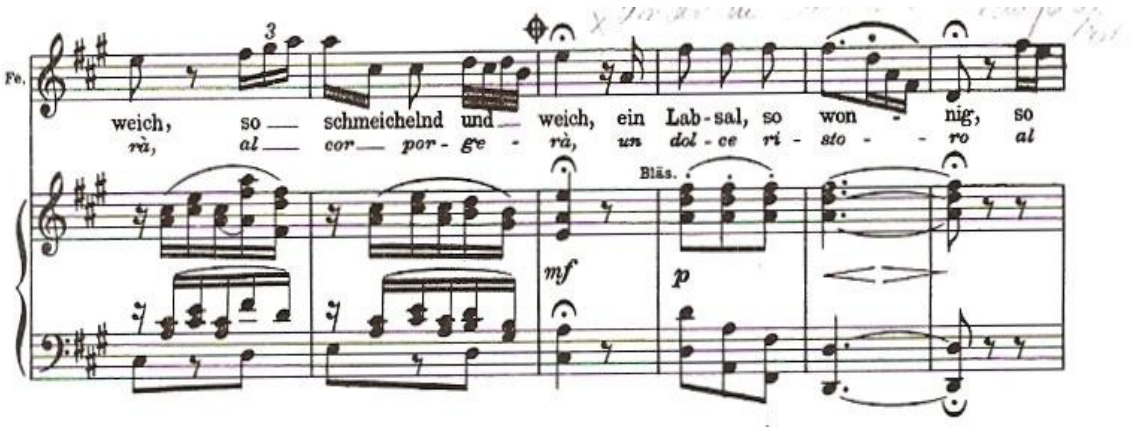
Così fan tutte, ιταλικά σε πλήρη così fan tutte, ossia La scuola degli amanti ("Έτσι κάνουν όλοι, ή το σχολείο για τους εραστές" συχνά μεταφρασμένο ως "Όλες οι γυναίκες κάνουν το ίδιο"), κωμική όπερα σε δύο πράξεις του Wolfgang Amadeus Mozart που έκανε πρεμιέρα στη Βιέννη στις 26 Ιανουαρίου, 1790. Είναι η τελευταία από τις τρεις όπερές του με τον λιμπρετίστα Λορέντζο ντα Πόντε, με τις δύο πρώτες να είναι ο γάμος του Φίγγαρο (1786) και του *Δον Τζιοβάνι* (1787).
Φόντο και πλαίσιο Τόσο ο Μπετόβεν όσο και ο Βάγκνερ θεώρησαν την ιστορία ενός σχεδίου δύο νέων ανδρών να δοκιμάσουν την πίστη των αρραβωνιαστικών τους ως επιπόλαιη και κάτω από το ταλέντο του Μότσαρτ – αλλά η κρίση των μεταγενέστερων γενεών ερμηνευτών και ακροατών ήταν πολύ πιο ευγενική. Η μουσική εμφανίζει αυτοσυγκράτηση και ισορροπία που είναι χαρακτηριστική του αργοπορημένου στυλ του Μότσαρτ και φέρνει στο προσκήνιο απροσδόκητη ψυχολογική πολυπλοκότητα και βάθος συναισθήματος από μια πλοκή κωμωδίας.

Η όπερα ξεκινά με ένα στοίχημα. Από τη μία μεριά είναι ο **Γουλιέλμος** και ο **Φεράντο**, δύο αξιωματικοί που αγαπούν δύο αδελφές (**Φιορντιλίτζι** και **Ντοραμπέλα** αντίστοιχα) και τις θεωρούν απόλυτα πιστές. Από την άλλη είναι ο **Δον Αλφόνσο** όπου με τη μεριά του θα ταχθεί και η **Δέσποινα**, υπηρέτρια των δύο κοριτσιών. Στα πλαίσια του στοιχήματος, οι δύο στρατιωτικοί υποκρίνονται ότι τους καλούν στον πόλεμο και φεύγουν απ' τη Νάπολη. Γρήγορα όμως επιστρέφουν μεταμφιεσμένοι σε Αλβανικής καταγωγής μουστακαλήδες και διεκδικούν ο ένας την αγαπημένη του άλλου. Οι κοπέλες αρχικά αποκρούουν την ερωτική πολιορκία, αποφασισμένες να μείνουν απόλυτα πιστές. Όμως η Φιορντιλίτζι κι η Ντοραμπέλα συμφωνούν πως δεν θα ήταν κακό ένα αθώο φλερτ μέχρι να γυρίσουν οι αγαπημένοι τους. Με αυτή τη σκέψη, αργά (Φιορντιλίτζι) ή γρήγορα (Ντοραμπέλα) πέφτουν στις αγκαλιές των Αλβανών. Το αθώο φλερτ σύντομα μετατρέπεται σε πρόταση γάμου, την οποία οι κοπέλες αποδέχονται. Όμως με τη λήξη της τελετής ακούγονται από μακριά εμβατήρια, σημάδι πως ο στρατός μπήκε στη Νάπολη. Τρομοκρατημένες κρύβουν τους γαμπρούς σε ένα δωμάτιο - έτσι αυτοί βρίσκουν την ευκαιρία να φορέσουν τα κανονικά τους ρούχα και να επανεμφανιστούν ως Γουλιέλμος και Φεράντο που μόλις γύρισαν απ' το μέτωπο. Δήθεν κατά λάθος, ο Αλφόνσο πετά μπροστά τους το πιστοποιητικό του γάμου. Αυτοί υποκρίνονται τους εξοργισμένους και φεύγουν, για να ξαναγυρίσουν φορώντας τη μισή στολή τους και τη μισή αμφίεση των Αλβανών. Μόνο τότε καταλαβαίνουν οι δύο κοπέλες τι έχει συμβεί και ζητούν συγχώρεση. Το έργο κλείνει με τα δύο πραγματικά ζευγάρια να τραγουδούν επανενωμένα.

Φιορντιλίγκι, μια νεαρή κυρία (σοπράνο)

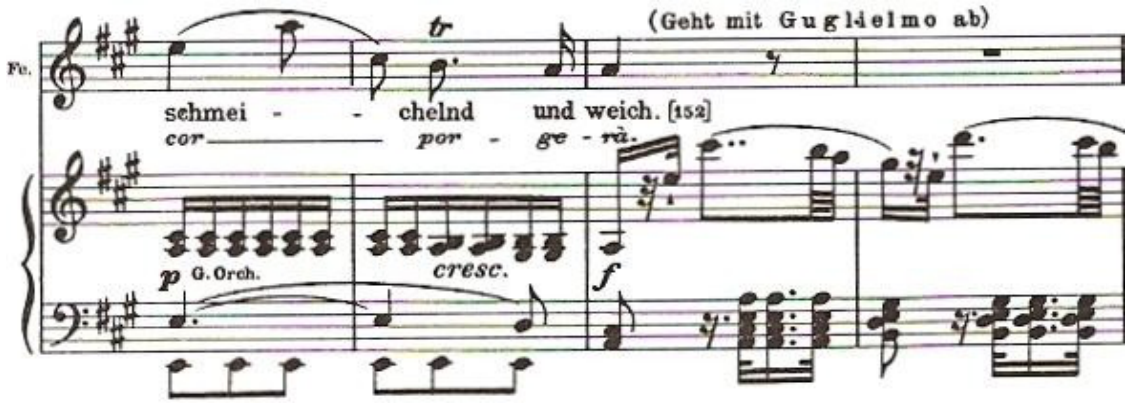
- Dorabella, η αδελφή της (σοπράνο)
- Γκουγκλιέλμο, αρραβωνιαστικός του Φιορντιλίγκι (μπάσο)
- Φεράντο, αρραβωνιαστικός της Ντοραμπέλα (τενόρος)
- Δέσποινα, η υπηρέτρια των κυριών (σοπράνο)
- Δον Αλφόνσο, ένας παλιός φιλόσοφος (μπάσο)
- Στρατιώτες, υπηρέτες, ναυτικοί, κάτοικοι της πόλης

Η Ιταλική κωμική όπερα «Cosi fan Tutte» γράφτηκε το 1789-1790 μετά από τη διαταγή του Βασιλιά. Ο Μότσαρτ χρησιμοποιεί τρεις σοπράνο, έναν μπάσο, έναν, βαρύτονο και ένα τενόρο και είναι το δεύτερο έργο μετά τον Don Giovanni όπου ο Μοτσάρτιος τενόρος διαφοροποιείται σημαντικά από τις υπόλοιπες δύο αντρικές φωνές. Ο κάτοχος της μελωδίας της όπερας αυτής είναι ο Ferrando μαζί με την Fiordiligi. Αυτό είναι σημαντικό χαρακτηριστικό αυτής της όπερας, διότι ο Ferrando δεν είναι ο μοναδικός εραστής αλλά είναι και ο συνέταιρός του, ο βαρύτονος εραστής Guglielmo. Ο Ferrando είναι ένας ρομαντικός, παθιασμένος εραστής που σε σύγκριση με τον Guglielmo, ο οποίος παριστάνει έναν πιο κωμικό χαρακτήρα. Ο συναισθηματισμός του τενόρου φαίνεται κυρίως μετά της μεταμφίεσή του στη δεύτερη πράξη, όπου η Dorabella τον απατά. Στην άρια του, αριθμός 17: «Un aura amorosa», ο Ferrando παρουσιάζει ένα χαρούμενο και ταυτόχρονα θριαμβευτικό αίσθημα. Η άρια είναι μια τριμερής φόρμα Lied, Andante cantabile και η μελωδία της εκτίνεται από το ρε μέχρι το λα (d-a'). Η τονικότητα της λα μείζονα, καθώς και η επαναλαμβανόμενη λέξη «Amor» αποδεικνύουν τον εύθυμο χαρακτήρα αυτής της άριας προς τον έρωτα. Η τεσιτούρα της άριας αυτής κινείται στο φα# και είναι ψηλότερη από αυτή του Don Ottavio στην όπερα «Don Giovanni».



Παρ. 14. *Cosi Fan Tutte*, αρ. 17, άρια Ferrando, μέτρα 66-71

Η συναισθηματική έκφραση του κομματιού αποδεικνύεται από τις σύντομες φωνητικές φράσεις, από τους χρωματικούς βηματισμούς και τις τρίλιες. Η τρίλια στην εποχή του Μότσαρτ, όπως λέει και ο ίδιος στο γράμμα προς τον πατέρα του το 1777, τραγουδιόταν αργά και όχι γρήγορα. […] "…τραγουδά την τρίλια αργά και αυτό μου αρέσει, γιατί έτσι ο ήχος θα είναι περισσότερο γεμάτος και διαυγής όταν θα την τραγουδήσει γρηγορότερα. Πάντως, είναι πολύ ευκολότερο να τραγουδά την τρίλια κανείς γρήγορα. […]" 22



Παρ. 15. *Cosi Fan Tutte*, αρ. 17, άρια Ferrando, μέτρα 72-75

Στο σχόλιο αυτό του Μότσαρτ φαίνεται να παρέχει κάποιο τρόπο μελέτης της τρίλιας, δηλαδή να αρχίσει κάποιος να την τραγουδά αργά για να τη μάθει και έπειτα να επιταχύνει. Οι φωνητικές δυσκολίες της πρώτης άριας του Ferrando, αναφέρονται μόνο από έναν πολύ καλό τραγουδιστή όπερας. Αυτός ήταν ο Vincenzo Calvesi, που φαίνεται να είναι ο πρώτος Ferrando στην ιστορία της μουσικής, ο οποίος είχε τραγουδήσει σε πολλά θέατρα της Βενετίας, της Βιέννης και της Νάπολης.

4.La Clemenza di Tito: Tito

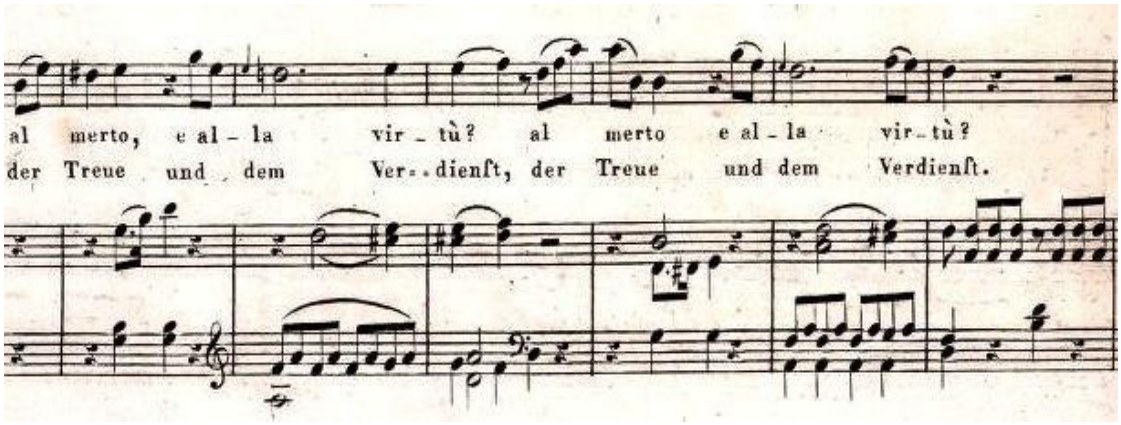
Μετά την όπερα Cosi Fan tute θα μπορούσαμε να προχωρήσουμε απευθείας στην ανάλυση της όπερας "Die Zauberflöte" και στον ρόλο του Tamino, καθώς ο Μότσαρτ συνέθεσε την όπερα "La clemenza di Tito" ύστερα από βασιλική διαταγή μέσα σε λίγο χρονικό διάστημα και δεν αναδεικνύει κάτι καινούργιο για τον ρόλο του τενόρου, Tito. Ένας παλιός φίλος του Μότσαρτ, **ο Emanuel Schikaneder**, είχε δημιουργήσει

[22] Bauer, Wilhelm A. & Deutsch, Otto Erich. (1963). Σελ. 107-8

το 1789 μια εταιρεία για να ερμηνεύσει τραγούδια σε ένα προαστιακό θέατρο, και το 1791 προσέλαβε τον Μότσαρτ για να συνθέσει μια παρτιτούρα στο *Die Zauberflöte* του (*Το Μαγικό Φλάουτο*). Ο Μότσαρτ εργάστηκε πάνω σε αυτό κατά τη διάρκεια της άνοιξης και των αρχών του καλοκαιριού. Στη συνέχεια έλαβε μια άλλη προμήθεια, που παραδόθηκε ανώνυμα, για ένα ρέκβιεμ, για να συντεθεί υπό συνθήκες μυστικότητας. Επιπλέον, προσκλήθηκε, πιθανότατα τον Ιούλιο, να γράψει την όπερα που θα δοθεί κατά τη διάρκεια των εορτασμών στέψης του Λεοπόλδο Β΄ το Σεπτέμβριο. Ο Constanze έλειπε παίρνοντας μια θεραπεία στο Baden κατά τη διάρκεια μεγάλου μέρους του καλοκαιριού και του φθινοπώρου. Τον Ιούλιο γέννησε το έκτο τους παιδί, το ένα από τα δύο που επέζησαν (Καρλ Τόμας, 1784-1858, και Φραντς Ξαβέρ Βόλφγκανγκ, 1791-1844, συνθέτης και πιανίστας). Τα γράμματα του Μότσαρτ προς αυτήν δείχνουν ότι εργάστηκε πρώτα στο *Die Zauberflöte*, αν και πρέπει να έχει γράψει κάποια από την όπερα της Πράγας, *La clemenza di Tito* ("Η επιείκεια του Τίτου"), πριν φύγει για την πρωτεύουσα της Βοημίας κοντά στα τέλη Αυγούστου. Η πίεση της εργασίας, ωστόσο, ήταν τέτοια που πήρε μαζί του στην Πράγα, μαζί με τον Constanze, τον μαθητή του, ο οποίος σχεδόν σίγουρα συνέθεσε τις απλές απαγγελίες για τη νέα όπερα. Το ίδιο το έργο, σε ένα παλιό λιμπρέτο του Pietro Metastasio συμπυκνώθηκε και συμπληρώθηκε από την ποιήτρια του δικαστηρίου της Δρέσδης, Caterino Mazzolà, απορρίφθηκε εδώ και πολύ καιρό ως προϊόν βιασύνης και προμήθειας που αναλήφθηκε απρόθυμα. Αλλά στην πραγματικότητα το εφεδρικό σκοράρισμα, οι σύντομες άριες και το γενικά συγκρατημένο στυλ είναι καλύτερα κατανοητά όσον αφορά την αντίδραση του Μότσαρτ στη νεοκλασική σκέψη της εποχής και τις γνωστές προτιμήσεις του Leopold II. Η όπερα έγινε αδιάφορα δεκτή από το δικαστήριο, αλλά γρήγορα κέρδισε το κοινό της Πράγας και στη συνέχεια έγινε ένα από τα πιο θαυμαστά έργα του Μότσαρτ κατά τη διάρκεια των επόμενων δεκαετιών. Ο Μότσαρτ είχε να γράψει σχεδόν 10 χρόνια στο στυλ της opera seria με τελευταία την όπερα Idomeneo re di Creta. Στην όπερα αυτή έχουμε τέσσερις γυναικείες φωνές soprano και δύο αντρικές φωνές έναν τενόρο και έναν μπάσο.Η Βιτέλλια, κόρη του αείμνηστου αυτοκράτορα Βιτέλλιο (ο οποίος είχε καθαιρεθεί από τον πατέρα του Τίτο, ο Βεσπασιάν), θέλει εκδίκηση εναντίον του Τίτο. Ξεσηκώνει τον ταλαντευμένο φίλο του Τίτο, τον Σέστο, ο οποίος είναι ερωτευμένος μαζί της, για να δράσει εναντίον του. Αλλά όταν ακούει ότι ο Τίτο έστειλε την Berenice of Cecilia, την οποία ζήλευε, πίσω στην Ιερουσαλήμ, η Vitellia λέει στον Sesto να καθυστερήσει την εκτέλεση των επιθυμιών της, ελπίζοντας ότι ο Τίτο θα την επιλέξει (Vitellia) ως αυτοκράτειρα του. Επίσης, οι δύο εραστές της όπερας Annio και Sesto ερμηνεύονται από γυναίκες και όχι από καστράτους όπως συνέβαινε στην opera seria, πράγμα που αποδεικνύει την εξαφάνιση των καστράτων από την opera seria.

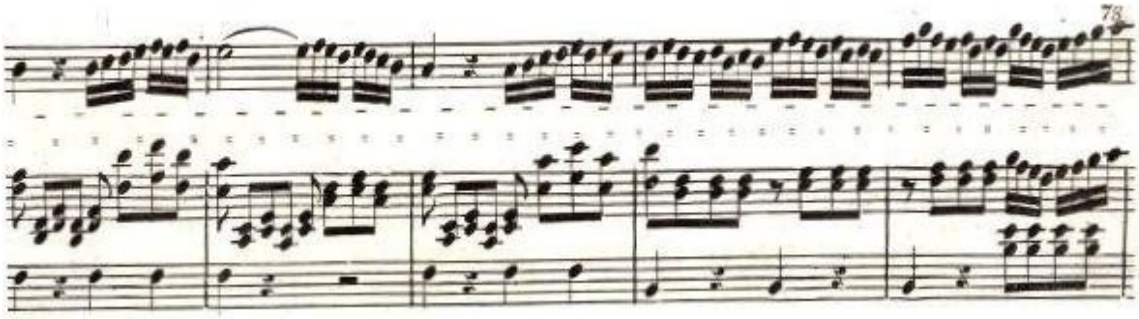
Ο Tito είναι ένας κυρίαρχος μονάρχης με μια ανθρώπινη διάσταση όπου με την φωνή του τενόρου εξωτερικεύει με την μουσική του την ευαισθησία του. Ο ρόλος αυτός δεν διαθέτει το πάθος του εραστή ρομαντικού τενόρου και η μελωδίες των αριών του μοιάζουν με τον ρόλο του Don Ottavio. Ο

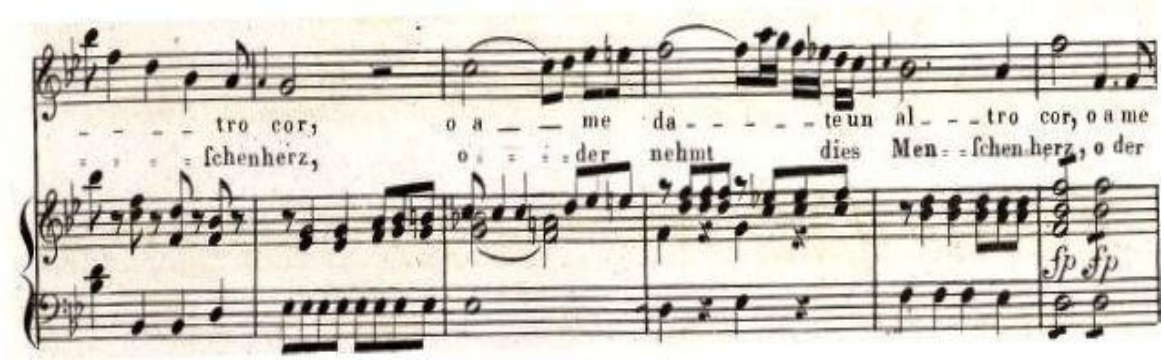
τραγουδιστής Antonio Baglioni ήταν ένας λυρικός τενόρος όπου ο Μότσαρτ του έγραψε το μέρος του Titou. Ο ρόλος του Tito περιέχει τρεις άριες αρ.6, 8 και 20 και το περιεχόμενό τους αφορά το παράπονο του Tito για το δύσκολο επάγγελμα του Μονάρχη. Η φωνητική έκταση των κομματιών μοιάζει με αυτή του Don Ottavio και φτάνει μέχρι το λα (a') και το σι ύφεση (b').



Παρ. 16. *La Clemenza di Tito*, αρ. 6, άρια Tito, μέτρα 35-40

Η εκφραστικότητα του Tito περιέχει συμμετρία και το πάθος του δεν φτάνει ποτέ στα άκρα μόνο στο τελευταίο μέρος της τελευταίας άριας με μια μεγάλη κολορατούρα σε ψηλά περάσματα.





Παρ. 17. *La Clemenza di Tito*, αρ. 20, άρια Tito, μέτρα 101-111

5.Die Zauberflöte: Monostatos, Tamino

Σε ένα επίπεδο, *το Μαγικό Φλάουτο* είναι ένα απλό παραμύθι που αφορά μια δεσποινίδα σε κίνδυνο και τον όμορφο πρίγκιπα που τη σώζει. Κάτω από την επιφάνεια, ωστόσο, το κομμάτι είναι πολύ πιο περίπλοκο. Είναι μια αλληγορία της αναζήτησης της σοφίας και της διαφώτισης όπως παρουσιάζεται μέσα από σύμβολα της **freemasonry** . Η **freemasonry**, οι διδασκαλίες και οι πρακτικές της αδελφικής (μόνο για άνδρες) τάξης των Ελεύθερων και Αποδεκτών Τεκτονικών, της μεγαλύτερης παγκόσμιας μυστικής κοινωνίας – μιας κοινωνίας που συνδέεται με όρκους, συχνά αφιερωμένη στην κοινωνία, την ηθική πειθαρχία και την αμοιβαία βοήθεια, που κρύβει τουλάχιστον μερικές από τις τελετουργίες, τα έθιμα ή τις δραστηριότητές της από το κοινό (οι μυστικές κοινωνίες δεν αποκρύπτουν απαραίτητα τη συμμετοχή ή την ύπαρξή τους). Διαδίδεται από την πρόοδο της βρετανικής αυτοκρατορίας, Freemasonry παραμένει δημοφιλέστερος στα βρετανικά νησιά και σε άλλες χώρες αρχικά μέσα στην αυτοκρατορία. Ο Μότσαρτ και ο Σικαντέρ ήταν και οι δύο Φρίμανσον. Το πιο προφανές από τα μασονικά σύμβολα είναι το νούμερο τρία: μεταξύ των ηθοποιών είναι τρία αγόρια, τρεις κυρίες και τρεις σκλάβοι, και τα μουσικά αποσπάσματα διαθέτουν τρεις συγχορδίες (όπως αυτές που ξεκινούν την προέκταση) ή τρεις στροφές, μεταξύ άλλων περιπτώσεων. Η μουσική του *Μαγικού Φλάουτου* υπογραμμίζει το δράμα. Ο Μότσαρτ χρησιμοποίησε ποικίλα μουσικά στυλ για να απεικονίσει τους χαρακτήρες του. Ο λαϊκός birdcatcher Papageno – ένας ρόλος που έπαιξε για πρώτη φορά ο ίδιος ο Schikaneder – και η πρόσφατη αγαπημένη του Papagena (τα ονόματα που προέρχονται από τη γερμανική λέξη για τον "παπαγάλο") λαμβάνουν ανεπιτήδευτες, λαϊκές μελωδίες. Αντίθετα, η απατηλή Βασίλισσα της Νύχτας παρουσιάζεται ως ιταλίδα coloratura που υποδύεται τόσο φωνητικά όσο και συναισθηματικά ιστιόνια. (Ο ρόλος, γραμμένος για την κουνιάδα του Μότσαρτ Josepha Hofer, φημίζεται στους κύκλους της όπερας ως ο υψηλότερος και ίσως ο πιο δύσκολος που έχει γραφτεί ποτέ, με το ελαφρύ, γρήγορο τραγούδι coloratura και τα μεγάλα διαστήματα μεταξύ διαδοχικών θέσεων.) Για τους νεαρούς εραστές Tamino και Pamina, ο Μότσαρτ συνέθεσε μουσική που είναι γλυκά ρομαντική αλλά και αρμονικά προοδευτική, χρησιμοποιώντας μερικές φορές μια ασυνήθιστα χρωματική φωνητική γραμμή. Η χρήση μουσικής για την ενίσχυση της προσωπικότητας επέτρεψε στον Μότσαρτ να δημιουργήσει χαρακτήρες που συνεχίζουν να κινούν το σύγχρονο κοινό. Όπως και οι λίγες άλλες γερμανόφωνες όπερες του Μότσαρτ –συμπεριλαμβανομένου του *Die Entführung aus dem Serail*, *το Μαγικό Φλάουτο* είναι ένα singspiele, μια μορφή που περιλαμβάνει προφορικό διάλογο μεταξύ των μουσικών αριθμών.

Το Μαγικό Φλάουτο, το οποίο ήταν επιτυχημένο από την αρχή, συνεχίζει να κάνει συχνές εμφανίσεις στις σκηνές της όπερας του κόσμου. Η πλοκή της όπερας υπονοείται πως εκτυλίσσεται στην αρχαία

Αίγυπτο, ωστόσο δεν προσδιορίζεται με σαφήνεια η εποχή ή ο τόπος. Η πρώτη σκηνή διαδραματίζεται σε ένα βραχώδες τοπίο, ενώ στο βάθος διακρίνεται ένας ναός. Κατά τη διάρκεια του κυνηγιού, ο πρίγκηπας Ταμίνο ζητά βοήθεια (μέρος 1ο, *Zu Hilfe! zu Hilfe!...*) καθώς καταδιώκεται από ένα τερατόμορφο ερπετό και σώζεται από τρεις νεράιδες που έχουν σταλεί από τη Βασίλισσα της Νύχτας. Την ίδια στιγμή ο «κυνηγός πουλιών» Παπαγκένο αναγγέλλει την άφιξη του μέσω μίας εύθυμης άριας (μέρος 2ο, *Der Vogelfänger bin ich, ja, stets lustig, heissa! Hopsassa...*). Πείθει τον Ταμίνο πως εκείνος τον έσωσε από το ερπετό, αλλά οι τρεις νεράιδες τον τιμωρούν κλείνοντας το στόμα του με ένα χρυσό λουκέτο, ζητώντας επιπλέον από τον Ταμίνο να ελευθερώσει την κόρη της Βασίλισσας της Νύχτας, πριγκίπισσα Παμίνα, η οποία βρίσκεται φυλακισμένη στο κάστρο του μάγου Ζαράστρο. Όταν εκείνος αντικρίζει ένα πορτρέτο της πριγκίπισσας, την ερωτεύεται και αποφασίζει να αναλάβει τη διάσωσή της (μέρος 3ο, *Dies Bildnis ist bezaubernd schön...*).

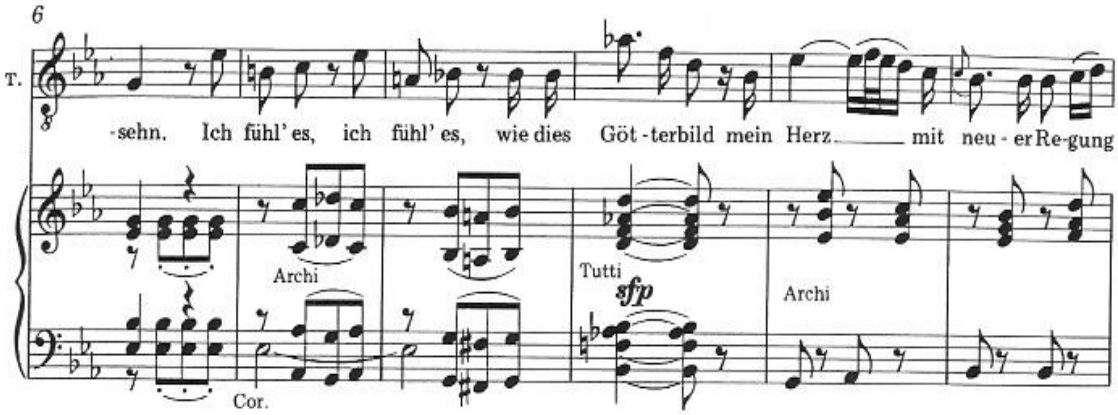
Ταμίνο, πρίγκιπας (τενόρος)

- Παπαγένο, ένας πουλάκι (βαρύτονος)
- Η Βασίλισσα της Νύχτας (σοπράνο coloratura)
- Η Παμίνα, η κόρη της (σοπράνο)
- Σαράστρο, αρχιερέας της Ίσιδας (μπάσος)
- Μονοστάτης, αρχιδουλεμπόριο του ναού (βαρύτονος)
- Παπαγέννα (σοπράνο)
- Τρεις κυρίες, συνοδοί της βασίλισσας (σοπράνο, μέτζο σοπράνο)
- Τρία Πνεύματα, αγόρια (πρίμα, άλτο, μέτζο-σοπράνο)
- Ομιλητής του ναού (μπάσο-βαρύτονος)
- Τρεις ιερείς (τενόρος, μπάσα)
- Δύο άνδρες με πανοπλία (τενόρος, μπάσο)
- Τρεις σκλάβοι (τενόρος, μπάσο)
- Ιερείς, ιέρειες, σκλάβοι, πληθυσμός, ζώα.

Η όπερα “Die Zauberflöte” συνδέεται με το γερμανικό Singspiel “Entführung aus dem Serail” και κυρίως με των δύο σημαντικών ρόλων του τενόρου Belmonte και Tamino, όπου έχουν και οι δυο μια

ανθρωπιστική στάση σε αντίθεση με τους ρόλους του Ottavio και Ferrando που είναι οι δυο εραστές των οπερών του Μότσαρτ. Η καινοτόμα ιδέα του συνθέτη στο Singspiel είναι ότι ο κωμικός εραστής τραγουδιέται από βαρύτονο και όχι από τενόρο. Βέβαια, η επιρροή του συνθέτη μπορεί να έγκειται στο γεγονός ότι ο συγγραφέας του έργου ήταν και ο τραγουδιστής του ρόλου του βαρύτονου. Στον ρόλο του Ταμίνο συνυπάρχουν όλα τα μουσικά χαρακτηριστικά και στυλ τον ρόλων του τενόρου στις όπερες του Μότσαρτ. Η πρώτη άρια «Dies Bildnis» είναι γραμμένη σε μι ύφεση μείζονα και Largetto και περιέχει τα μουσικά στυλ που εξετάσαμε στις περισσότερες άριες τενόρου του Μότσαρτ. Η εναλλαγές στη φωνή με την ορχήστρα είναι αρκετά συχνές. Επίσης, η μελωδία ξεκινάει με ένα χαρακτηριστικό κατιόν τρόπο με αφηγηματικό και διατονικό χαρακτήρα σε αντίθεση με την υπόλοιπη άρια που κυριαρχούν οι χρωματικές cantabile φράσεις. Το πρώτο λα ύφεση του τενόρου στη λέξη “Götternbild” προσδιορίζει την στιγμιαία έκρηξη-πάθος του εραστή τενόρου.

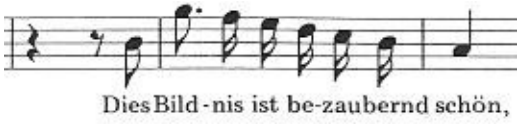
Παρ. 18. *Die Zauberflöte*, αρ. 3, άρια Tamino, μέτρα 6-11



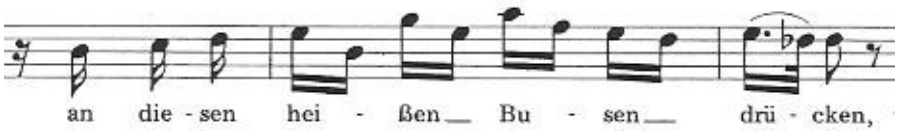
Επιπλέον, αυτό το σημείο μας αποκαλύπτει το γνώρισμα του Ταμίνο, ότι είναι ένας ήρωας όπου θα περάσει σκληρές δοκιμασίες προκειμένου να αποκτήσει την αγαπημένη του Παμίνα. Είναι άξιο προσοχής ότι στις ψηλές κυρίως νότες προτιμούνται γερμανικά φωνήεντα όπως “i”, “u”, “e”, “ü” και “ö”.

Παράδειγμα με το φωνήεν -i.

Παρ. 19. *Die Zauberflöte*, αρ. 3, άρια Tamino, μέτρα 2-4

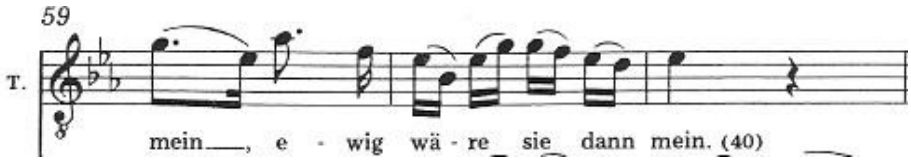


Παράδειγμα με το φωνήεν -u



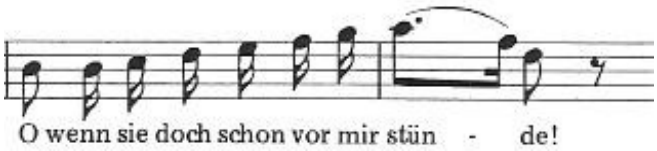
Παρ. 20. ***Die Zauberflöte*****, αρ. 3, άρια Tamino, μέτρα 47-49**

Παράδειγμα με το φωνήεν -e



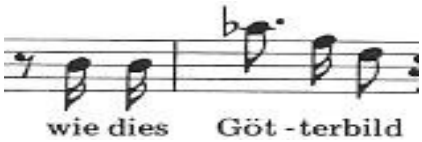
Παρ. 21. ***Die Zauberflöte*****, αρ. 3, άρια Tamino, μέτρα 59-61**

Παράδειγμα με το φωνήεν -ü



Παρ. 22. ***Die Zauberflöte*****, αρ. 3, άρια Tamino, μέτρα 38-39**

Παράδειγμα με το φωνήεν -ö



Παρ. 23. ***Die Zauberflöte*****, αρ. 3, άρια Tamino, μέτρα 8-9**

Αυτό μπορεί να συμβαίνει διότι ο πρώτος τραγουδιστής Tamino είναι ο Benedikt Schack όπου γεννήθηκε το 1758 στη Βοημία, η φωνή του να είναι χαρακτηριστική και να έχει ευκολία στα κλειστά - μικτά γερμανικά φωνήεντα. Ο Schack πέρα από τραγουδιστής ήταν και συνθέτης και καλός φίλος του Μότσαρτ.

"Ο Μότσαρτ περνούσε συχνά από το σπίτι του Schack για να βγούνε μαζί για περίπατο. Ενόσω ο Schack ντυνότανε, ο Βόλφγκανγκ καθότανε στο γραφείο και συνέθετε κομμάτια για τις όπερες του φίλου του. Πολλά περάσματα από τις όπερες του Schack προέρχονται από το χέρι και τη μεγαλοφυΐα του Μότσαρτ." [23]

Ο τραγουδιστής – συνθέτης Schack συνεργάστηκε με τον Μότσαρτ κατά της διάρκεια της συγγραφής της όπερας του "Der Stein der Weisen" (Η πέτρα των φιλοσόφων). Πιο συγκεκριμένα ο Μότσαρτ έγραψε ένα μέρος της και κάποια συγκεκριμένα ντουέτα όπως το"Nun liebes Weibchen," K. 625/592a, όπου αυτή η όπερα μπορεί να θεωρηθεί ως πρόδρομος της όπερας "Die Zauberflöte". Μέσα σε δύο χρόνια στη Βιέννη ο Schack ερμήνευσε τον ρόλο του Ταμίνου 116 φορές και το θεωρούσε ως τον ρόλο της ζωής του. Μετά την ανάλυση του ρόλου του Ταμίνου ολοκληρώνεται ο κύκλος των χαρακτηριστικών του τενόρου του Μότσαρτ.

Αρια No11 «Meiner Liebsten schone Wangen»

«Η ποίηση πρέπει να είναι πιστή κόρη της Μουσικής», ενώ το «άσχημο πρέπει να γίνεται ωραίο»

W. A. Mozart

[23] 110 Lipowsky, Felix J. (1811) Baierisches Musik-Lexikon. München. Σελ. 421.

Συμπεράσματα

Αυτή η επιστημονική εργασία είχε στόχο και σκοπό να αναδείξει πως αυτές οι όπερες ορόσημο δεν προήλθαν από παρθενογένεση, αλλά δημιουργήθηκαν σε σύμπραξη με το υλικό που υπήρχε γύρω του σε συγκεκριμένες χρονικές περιόδους. Πιο συγκεκριμένα, οι άριες που έγραφε για τους τενόρους δημιουργούνταν σε συνδυασμό με τη φωνή που είχε ο τενόρος του συνθέτη, με την ορχήστρα που είχε τις δυνατότητες να παίξει το έργο, αλλά και με την βοήθεια του λεμπρετίστα που είχε τις δικές του απόψεις για το κείμενο σε συνδυασμό με τις δυνατότητες του τραγουδιστή ώστε να μην δυσκολεύεται σε συγκεκριμένα σημεία εξαιτίας του κειμένου. Όλα αυτά είναι λόγοι που δείχνουν την πρακτικότητα του συνθέτη ότι δηλαδή τίποτα δεν έγινε με τυχαίο τρόπο, αλλά αντιθέτως ήταν όλα οργανωμένα. Τέλος, η εργασία αυτή είχε σκοπό να μπορεί ένας νέος τραγουδιστής, ιδιαίτερα τενόρος να καταλάβει την πορεία της φωνής του τενόρου στην περίοδο του κλασικισμού, το ρόλο που μέλει να υποστηρίξει στη συνέχεια των σπουδών του, αλλά και τις άριες που θα τραγουδήσει.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. MICHELS, ULRICH, «ΑΤΛΑΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ», μετάφραση και μουσικολογική επιμέλεια: Ι.Ε.Μ.Α, εκδ. ΦΙΛΙΠΠΟΣ ΝΑΚΑΣ, ΤΟΜΟΣ ΙΙ
2. Ιωάννης Ζγούρας. «Η μουσική προετοιμασία της Όπερας». Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας Οικονομικών και Κοινωνικών Επιστημών, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, 2019.
3. Γιαμπουλντάκης, Παναγιώτης. «Μότσαρτ και φωνή: φωνητική τεχνική των τενόρων το δεύτερο μισό του δεκάτου-ογδόου αιώνα». Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας Οικονομικών και Κοινωνικών Επιστημών, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, 2011.
4. Χατζηνίκος, Γιώργος, *ΤΟ ΡΕΤΣΙΤΑΤΙΒΟ ΣΤΙΣ ΟΠΕΡΕΣ ΤΟΥ MOZART ΠΥΞΙΔΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΑΝΤΙΛΗΨΗΣ*, ΕΚΔ. ΝΕΦΕΛΗ, 2007.
5. Σαραντάκος, Νίκος. (1991). Wolfgang Amadeus Mozart, Αλληλογραφία. Αθήνα: Ερατώ. Σελ. 29-31
6. Angermüller, Rudolph (1988). *Mozart's Operas*. New York: Rizzoli. pp. 15–17.

ΕΡΓΟΓΡΑΦΙΑ

1. Mozart - Bastien und Bastienne (1767/8), Αρια No8 «Grossen Dank dir abzustatten»
2. Mozart – Bastien und Bastienne (1767/8), Αρια No9 «Geh! Du sagst mir eine Fabel»
3. Mozart – Bastien und Bastienne (1767/8), Αρια No11 «Meiner Liebsten schone Wangen»
4. Mozart – Bastien und Bastienne (1767/8), Recitativ und Arioso No14 «Dein trotz vermehrt sich durch mein Leiden?»