

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ ΕΥΡΩΠΑΪΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ



ΠΤΥΧΙΑΚΟ PROJECT ΜΕ ΘΕΜΑ:

«Οι μελωδικοί διανθισμοί στη σολιστική φωνητική Μπαρόκ μουσική»

“Ornamentation in Baroque vocal music”

ΚΕΛΕΣΙΔΟΥ ΔΕΣΠΟΙΝΑ

A.M.: msa17045

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Μελιγκοπούλου Μαρία- Έμμα

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2022

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΗΣ ΜΠΑΡΟΚ ΕΠΟΧΗΣ

1.1 Το γενικό πλαίσιο της Μπαρόκ εποχής

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΤΗΝ ΙΤΑΛΙΑ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 17^ο-18^ο ΑΙΩΝΑ ΚΑΙ ΟΙ ΜΕΛΩΔΙΚΟΙ ΔΙΑΝΘΙΣΜΟΙ ΚΑΙ ΤΑ ΠΟΙΚΙΛΜΑΤΑ

2.1 Φλωρεντινή Καμεράτα, η γέννηση της άριας και της Μπαρόκ όπερας στην Ιταλία

2.2 Μελωδικοί διανθισμοί και ποικίλματα στην ιταλική Μπαρόκ φωνητική μουσική

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΣΤΗ ΓΑΛΛΙΑ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 17^ο-18^ο ΑΙΩΝΑ ΚΑΙ ΤΑ ΠΟΙΚΙΛΜΑΤΑ ΤΗΣ ΓΑΛΛΙΚΗΣ ΜΠΑΡΟΚ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

3.1 Οι μουσικές εξελίξεις στη Γαλλία του 17^{ου}-18^{ου} αιώνα, οι air de cour και η μεγάλη σημασία του χορού στην γαλλική Μπαρόκ φωνητική μουσική

3.2 Μελωδικοί διανθισμοί και ποικίλματα στην γαλλική Μπαρόκ φωνητική μουσική

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΗΣ ΜΠΑΡΟΚ ΦΩΝΗΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΤΗΝ ΑΓΓΛΙΑ ΚΑΙ ΟΙ ΕΞΩΤΕΡΙΚΕΣ ΕΠΙΡΡΟΕΣ ΣΤΟΝ ΤΡΟΠΟ ΔΙΑΝΘΙΣΜΟΥ ΤΗΣ ΑΓΓΛΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

4.1 Η περίοδος της Αγγλικής Παλινόρθωσης, ο Henry Purcell και η εξέλιξη της αγγλικής φωνητικής μουσικής κατά τον 17^ο-18^ο αιώνα

4.2 Μελωδικοί διανθισμοί και ποικίλματα στην αγγλική Μπαρόκ φωνητική μουσική

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: ΟΙ ΙΣΤΟΡΙΚΕΣ ΕΞΕΛΙΞΕΙΣ ΣΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΑ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 17^ο-18^ο ΑΙΩΝΑ ΚΑΙ ΟΙ ΕΞΩΤΕΡΙΚΕΣ ΕΠΙΡΡΟΕΣ ΣΤΟΝ ΤΡΟΠΟ ΔΙΑΝΘΙΣΜΟΥ ΤΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΚΕΙΜΕΝΟΥ

5.1 Ο Τριακονταετής Πόλεμος, οι ιταλικές επιρροές και η εξέλιξη της γερμανικής Μπαρόκ όπερας

5.2 Μελωδικοί διανθισμοί και ποικίλματα στην γερμανική Μπαρόκ φωνητική μουσική

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6: ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟ ΠΕΡΙΛΗΨΗ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η Μπαρόκ όπερα, ο μαγικός της κόσμος, αποτέλεσε την αφορμή για την ενασχόλησή μου με την μονωδία. Η συναισθηματικά φορτισμένη μουσική, με τις έντονες διαφωνίες και την πληθώρα των διανθισμών προκάλεσαν τον θαυμασμό, το ενδιαφέρον και την ανάγκη να μελετήσω και να εμβαθύνω περισσότερο σε αυτή την γεμάτη πλούτο μουσική και στο ιστορικό πλαίσιο που την γέννησε και την ανέδειξε. Ταυτόχρονα, γεννήθηκαν ερωτήματα για το πώς στην εποχή μας ένας ερμηνευτής - και συγκεκριμένα ένας λυρικός τραγουδιστής- μπορεί να αποδώσει το Μπαρόκ ύφος. Ο τραγουδιστής της Μπαρόκ εποχής, δίχως τις επιρροές από ρεπερτόριο διαφορετικών εποχών, γνώριζε πολύ καλά τον τρόπο και τα σημεία όπου η μουσική όφειλε να διανθιστεί περαιτέρω. Αντιθέτως, ο σημερινός μονωδός καλείται να αποδώσει άριες από το Μπαρόκ μέχρι τον Ρομαντισμό και την σύγχρονη μουσική με την ερμηνεία του να είναι ιστορικά τεκμηριωμένη. Πώς, λοιπόν, ο ερμηνευτής της σύγχρονης εποχής μπορεί να αποδίδει διανθισμούς και ποικίλματα με τη δέουσα ιστορική προσέγγιση, όταν το εκπαιδευτικό του υπόβαθρο διαθέτει πλέον ένα ευρύ ρεπερτόριο που εκτείνεται χρονικά σε διαφορετικές ιστορικές περιόδους και δεν εστιάζει μόνο σε μια;

Η παρούσα πτυχιακή εργασία στοχεύει στην προβολή της σολιστικής φωνητικής μουσικής της περιόδου του Μπαρόκ, με ιδιαίτερη έμφαση στην Μπαρόκ όπερα, καθώς και στον τρόπο με τον οποίο η μουσική αυτή διανθίζεται. Μέσω της βιβλιογραφικής έρευνας μελετάται το ιστορικό υπόβαθρο τεσσάρων σχολών της εποχής: της Ιταλίας, της Γαλλίας, της Αγγλίας και της Γερμανίας, καθώς και οι ποικίλοι τρόποι διανθισμού του μουσικού κειμένου. Αποπειράται, επίσης, μια συγκριτική έρευνα μεταξύ των τεσσάρων αυτών σχολών σε σχέση με τους τρόπους που διανθίζεται σε κάθε μία από

αυτές το μουσικό κείμενο. Τέλος, η εργασία συνοδεύεται από ερευνητικό ρεσιτάλ στο οποίο παρουσιάζονται άριες, αντιπροσωπευτικές των χωρών - σχολών που μελετήθηκαν.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΗΣ ΜΠΑΡΟΚ ΕΠΟΧΗΣ

1.1 Το γενικό πλαίσιο της Μπαρόκ εποχής:

Η εποχή του Μπαρόκ ορίζεται συμβατικά ανάμεσα στο 1600 και το 1750. Ο όρος Μπαρόκ, πιθανώς προέρχεται από την πορτογαλική λέξη “*barroco*”, που σημαίνει ακανόνιστο μαργαριτάρι. Το Μπαρόκ ύφος άνθισε ιδιαίτερα στην Ρώμη, όσον αφορά την αρχιτεκτονική, ενώ η ζωγραφική και η μουσική βρήκαν πρόσφορο έδαφος στην ευρύτερη περιοχή της Βενετίας.¹ Ο Jean-Jacques Rousseau στο λεξικό του “*Dictionnaire de musique*”, με τον όρο “*baroque*” αναφέρεται σε μουσική με συγκεχυμένη αρμονία, πολλές διαφωνίες και μελωδία τραχιά και καθόλου φυσική.² Ο ίδιος ο Rousseau, το 1753, κατηγορεί τους Ιταλούς ότι γράφουν μουσική παράξενη και *baroque*³, πράγμα που φανερώνει πως, μετά το 1750, ο όρος “*baroque*” χαρακτηρίζει υποτιμητικά, το βαρυφορτωμένο, πομπώδες και αρμονικά συγκεχυμένο ύφος μουσικής, ύφος πια ξεπερασμένο.⁴

Ορισμένοι Γερμανοί ιστορικοί θεωρούν πως για τα 150 αυτά χρόνια μουσικής συνδετικός κρίκος είναι το *basso continuo* (συνεχές βάσιμο) και για τον λόγο αυτό ονομάζουν την εποχή “*Generalbasszeitalter*”, δηλαδή εποχή του συνεχούς βάσιμου.⁵

Ως προς την εξέλιξη της μουσικής, η εποχή Μπαρόκ χωρίζεται σε τρεις περιόδους:

α) Το πρώιμο Μπαρόκ (1600-1650) με κυριότερους εκπροσώπους τους Claudio Monteverdi, Giulio Caccini και Heinrich Schütz.

¹ Michels (1995), 303

² Buelow (2004), 2

³ Buelow (2004), 2

⁴ Michels (1995), 301

⁵ Κούντουρας (2020), 13

β) Το μέσο Μπαρόκ (1650-1700) με κυριότερους εκπροσώπους τους Jean-Baptiste Lully, Henry Purcell και Arcangelo Corelli

γ) Το όψιμο Μπαρόκ (1700-1750) με κυριότερους εκπροσώπους τους Johann Sebastian Bach, Antonio Vivaldi, Georg Friedrich Händel, Georg Philipp Telemann, Jean-Philippe Rameau κ.ά.⁶

Όπως αναφέρει ο Michels⁷, «η αίσθηση της ζωής και η συνείδηση μιας εποχής αντικατοπτρίζονται σε όλα τα φαινόμενά της». Έτσι, αντίθετα με την Αναγέννηση, στο Μπαρόκ ο άνθρωπος παύει να αντιμετωπίζεται ως εικόνα του Θεού, ως μέτρο και ιδεώδες του κάλλους, άλλα παρουσιάζεται μέσα από τα συναισθήματά του, τα πάθη του και τη φαντασία του. Το Μπαρόκ ύφος καλλιεργεί την πολυτέλεια και τη λαμπρότητα, αγαπά την αφθονία και τις ακρότητες.⁸ Από την αρχιτεκτονική έως και τη μουσική: από τους τεράστιους, μεταφυσικούς σχεδόν, καθεδρικούς ναούς που τείνουν προς τον ουρανό μέχρι τη γεμάτη διαφωνίες μουσική και τους πολλούς μελωδικούς διανθισμούς.

Κατά την περίοδο του Μπαρόκ, παραμένει επίκαιρη η αρχαία θεωρία της «αρμονίας των σφαιρών»: Σύμφωνα με την θεωρία αυτή, που αποδίδεται στον Πυθαγόρα, «τα ουράνια σώματα, ανάλογα με τον όγκο τους και την ταχύτητα της κίνησής τους, παράγαν μουσική, μια μουσική ατέρμονη. Η μουσική των ανθρώπων, η αισθητή μουσική, ήταν η αντανάκλαση της κοσμικής, της νοητής αυτής μουσικής. Οι αντιλήψεις αυτές των αρχαίων σχετικά με τη μουσική παρέμειναν επίκαιρες για πολλούς αιώνες, επηρεάζοντας τους θεωρητικούς της μουσικής από τον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση μέχρι και τον 17^ο αιώνα».⁹

⁶ Κούντουρας (2020), 13

⁷ Michels (1995), 301

⁸ Michels (1995), 301

⁹ Κούντουρας (2020), 33

Επιπλέον, σημαντική υπήρξε η επίδραση του κινήματος του Ουμανισμού (Ανθρωπισμού), πνευματικού κινήματος που αναπτύχθηκε στη δυτική Ευρώπη, από το 1400 ως το 1650 (πρώιμο Μπαρόκ). Ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του πνευματικού αυτού κινήματος, είναι η στροφή στα αρχαία κείμενα, η μελέτη τους από το πρωτότυπο, με κύριο σκοπό την εξύψωση του ανθρώπινου πνεύματος. Η επίδραση του ανθρωπιστικού κινήματος στη μουσική θεώρηση, μπορεί να γίνει αντιληπτή, αν ληφθεί υπόψη το γεγονός ότι μέχρι την εμφάνισή του, η τέχνη της μουσικής συγκαταλεγόταν, σύμφωνα με το μεσαιωνικό πρόγραμμα σπουδών των πανεπιστημίων, στο quadrivium (τετράδα) των μαθηματικών τεχνών, δηλαδή της αριθμητικής, της γεωμετρίας και αστρονομίας. Οι Ανθρωπιστές καταβάλλουν προσπάθειες να την εντάξουν στο trivium, το τρίπτυχο των τεχνών του λόγου, που συνίσταται από τη λογική, τη ρητορική και την γραμματική. Αυτό έφερε ως αποτέλεσμα, την τάση, η μουσική κατά τον 17^ο αιώνα να ακολουθεί πιστά τον λόγο, να επικοινωνεί τις έννοιες, τα νοήματα και τα βασικά συναισθήματά του σύμφωνα με τις επιταγές της ρητορικής τέχνης, η οποία συνδέεται άμεσα με την μουσική από την εποχή της Αναγέννησης. Αυτές οι ιδέες αποκτούν στο Μπαρόκ άλλη βαρύτητα και στοχεύουν σε μια μουσική γλώσσα που να πλησιάζει αυτή της ρητορικής γλώσσας, με έμφαση στη μετάδοση της βασικής ιδέας και του βασικού συναισθήματος καθώς και στην πειθώ του ακροατηρίου. Η μουσική ρητορική, όσον αφορά τον συνθέτη, έχει ως στόχο τον τρόπο οργάνωσης του μουσικού υλικού και τη δόμηση του έργου του.¹⁰ Η μουσική σύνθεση που υπάκουσε σε αυτούς τους αισθητικούς κανόνες της ρητορικής και καλείται να μεταφέρει το νόημα του κειμένου με τον ίδιο τρόπο που πράττει ένας ρήτορας, ακολουθώντας την πλατωνική ιδέα αντιμετώπισης της μουσικής ως κείμενο-

¹⁰ Κούντουρας (2020), 102

ρυθμός-μέλος, έγινε γνωστή ως *musica poetica*.¹¹ Επιπλέον, αφορά τον ερμηνευτή, είτε οργανικής είτε φωνητικής μουσικής, και τον τρόπο με τον οποίο θα επικοινωνήσει την μουσική, καθώς και τον ακροατή, ο οποίος είναι εν τέλει και ο αποδέκτης της μουσικής.¹² Στην *musica poetica*, υπήρχαν τυποποιημένα σχήματα πάνω σε συγκεκριμένες φράσεις του κειμένου. Για παράδειγμα, ένας ψηλός φθόγγος δηλώνει ύψος, βουνό ή ουρανό, ενώ ένας χαμηλός πεδιάδα ή κόλαση. Το χρωματικό ημιτόνιο εκφράζει λύπη ή πόνο, οι ξαφνικές παύσεις την εμφάνιση αμφιβολίας και πολλά άλλα.¹³

Όσον αφορά τα συναισθήματα, σύμφωνα με τον Καρτέσιο, στο έργο του *Traité des passions de l'âme* (1649) αναφέρονται έξι βασικά συναισθήματα: θαυμασμός, αγάπη, μίσος, πόθος, χαρά και λύπη.¹⁴ Έτσι, κατά την Μπαρόκ εποχή, η μουσική επικεντρώνεται στην προσπάθεια να αναπαραστήσει έννοιες μουσικά και να μεταφέρει τα προαναφερθέντα συναισθήματα.¹⁵ Ο συνθέτης γίνεται δημιουργός μιας αντικειμενικής τέχνης, στην οποία τα κοινά συναισθήματα, τα *affetti*, είναι αναγνωρίσιμα από το κοινό και έτσι «η μουσική γίνεται μια αντικειμενική γλώσσα, κατανοητή από τον δημιουργό στον εκτελεστή και, κατά συνέπεια στον ακροατή».¹⁶

Κατά την Μπαρόκ εποχή αναπόσπαστο κομμάτι της μουσικής υπήρξε η τέχνη της προσθήκης διανθισμών/ στολιδιών και ποικιλιμάτων. Ο ερμηνευτής, τόσο της φωνητικής όσο και της οργανικής μουσικής, ήταν υποχρεωμένος να προσθέτει διανθισμούς/ στολίδια και ποικίλματα σε σημεία όπου το μουσικό κείμενο όφειλε να διανθιστεί περαιτέρω, λαμβάνοντας πάντοτε υπόψιν τον χαρακτήρα του έργου, εάν

¹¹ Κούντουρας (2020), 102

¹² Κούντουρας (2020), 102

¹³ Κοψαλίδου (2021), 22

¹⁴ Κοψαλίδου (2021), 22

¹⁵ Κούντουρας (2020), σελ.14

¹⁶ Κούντουρας (2020), σελ.14

δηλαδή ήταν θρηνητικό, δοξαστικό, χαρούμενο κ.λπ., τους κανόνες της αρμονίας, αλλά και το προσωπικό του γούστο. Πολλές φορές υπήρχαν οδηγίες στο μουσικό κείμενο για το πού να ερμηνευτεί κάποιο ποίκιλμα, συχνά όμως ο ερμηνευτής καλούνταν να εμπλουτίσει τη μελωδία χωρίς να υπάρχει κάποια υπόδειξη από τον συνθέτη. Ο Donington αναφέρει χαρακτηριστικά πως οι διανθισμοί στη Μπαρόκ μουσική είναι κάτι παραπάνω από τον εμπλουτισμό της μουσικής φράσης, είναι μια αναγκαιότητα.¹⁷

¹⁷ Donington (1982), σελ.91

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΤΗΝ ΙΤΑΛΙΑ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 17^Ο- 18^Ο ΑΙΩΝΑ ΚΑΙ ΟΙ ΜΕΛΩΔΙΚΟΙ ΔΙΑΝΘΙΣΜΟΙ ΚΑΙ ΤΑ ΠΟΙΚΙΛΙΑΜΑΤΑ

2.1 Φλωρεντινή Καμεράτα, η γέννηση της άριας και της Μπαρόκ όπερας στην Ιταλία:

Η Φλωρεντινή Καμεράτα αποτελεί το κύριο ξεκίνημα της σολιστικής φωνητικής μουσικής. Αποτελεί έναν κύκλο φλωρεντινών μουσικών, ποιητών, ευγενών, λογίων και φιλοσόφων κατά την περίοδο 1580-1592, που στοχεύουν στην αναβίωση της μουσικοδραματικής τέχνης της αρχαίας Ελλάδας και ιδιαίτερα της ελληνικής μονωδίας¹⁸ με τη συνοδεία κιθάρας¹⁹. Σύμφωνα με τις ιδέες του κινήματος, η μουσική οφείλει να προβάλλει τη δύναμη του κειμένου και το ύφος αυτό ονομάζεται «παραστατικό». Μορφολογικά συνίσταται σε μια σόλο φωνητική γραμμή η οποία κινείται ελεύθερα πάνω από μια βάση απλών συγχορδιών.²⁰ Έργα αυτού του νέου είδους εμφανίζονται στη συλλογή τραγουδιών για σόλο φωνή και συνεχές βάσιμο (*basso continuo*) του Giulio Caccini (1551-1618) *Nuove musiche* (1601), στα οποία μελοποίησε έργα σπουδαίων ποιητών της εποχής, όπως των Giovanni Battista Guarini (1538-1612), Gabriello Chiabrera (1552-1638) και Ottavio Rinuccini (1562-1621).²¹

Σύμφωνα με την Κοψαλίδου²², τα κύρια χαρακτηριστικά του ύφους της μονωδίας είναι τα εξής:

¹⁸ Μονωδία: είδος σολιστικού τραγουδιού με ενόργανη συνοδεία, που άνθισε στην Ιταλία τον 17^ο αιώνα. <https://www.britannica.com/art/monody> (29/02/2022)

¹⁹ Michels (1995), σελ. 309

²⁰ Κοψαλίδου (2021), σελ.31

²¹ Μπαλή (2022), σελ. 12

²² Κοψαλίδου (2021), σελ.32

1. Ο τραγουδιστής ακολουθεί τον φυσικό ρυθμό του κειμένου και η μελωδική γραμμή διαμορφώνεται με βάση την σύνταξη του κειμένου.
2. Το νόημα του κειμένου καθορίζει την τονικότητα (μείζονα-ελάσσονα).
3. Οι σημαντικές λέξεις του κειμένου, όπως *αστέρι, αγάπη, ουρανός*, βρίσκονται σε τονισμένα μέρη του μέτρου.
4. Η σόλο φωνή και το μπάσο σχηματίζουν το βασικό πλαίσιο της σύνθεσης, με το μπάσο να υποστηρίζει την αρμονική διαδοχή και το τσέμπαλο να εκτελεί αυτοσχεδιαστικούς διανθισμούς πάνω στην γραμμή του μπάσου.
5. Η ερμηνεία γίνεται με την έντονη έκφραση του συναισθηματικού στοιχείου (*cantare con affeto*), μέσα από μελωδικούς διανθισμούς, ποικίλματα και εκφραστικές χειρονομίες.²³

Πολύ σύντομα οι μουσικοί εκπρόσωποι της Φλωρεντινής Καμεράτας διαπίστωσαν ότι το παραπάνω «παραστατικό» ύφος μπορεί να επενδύσει μουσικά και μια εκτενέστερη μουσική σύνθεση. Ο πειραματισμός αυτός οδήγησε στη δημιουργία της πρώιμης Μπαρόκ Όπερας γύρω στο 1600.

Την περίοδο του Μπαρόκ εμφανίζεται και η *aria da capo*, η οποία μορφολογικά έχει τριμερή μορφή A-B-A'. Μετά το B επανέρχεται το A ως A' και ο μονωδός το εμπλουτίζει με αυτοσχεδιαστικούς διανθισμούς (στολίδια) και ποικίλματα. Σύμφωνα με τον Κούντουρα «με τον όρο στολίδια εννοούμε όλες τις ελεύθερες αυτοσχεδιαστικές νότες που εισάγονται από τον ερμηνευτή σε ένα αργό ή γρήγορο μέρος. Σε αντίθεση με τα ποικίλματα, που συχνά γράφονται με μικρές νότες ή σύμβολα, τα στολίδια δεν αναγράφονται. Η τέχνη των αυτοσχεδιαστικών στολιδιών αποτελεί εξέλιξη της τέχνης

²³Michels (1995), σελ.307

των *diminuzioni*²⁴, ήταν ευρέως διαδεδομένη στην εποχή και χαρακτηρίζει ιδιαίτερα το ιταλικό Μπαρόκ».²⁵

2.2 Μελωδικοί διανθισμοί και ποικίλματα στην ιταλική Μπαρόκ φωνητική μουσική:

Κατά την Elliott, οι διανθισμοί κατά τον 17^ο αιώνα διακρίνονται σε δύο γενικές κατηγορίες, στα *diminutions* και στα *graces*.²⁶

- Με τον όρο *diminutions*, ή όπως αναφέρεται και παραπάνω *diminuzioni*, εννοούμε την αντικατάσταση νοτών μεγάλης χρονικής αξίας με υποδιαιρέσεις της που έχουν πολύ μικρότερη χρονική αξία. Για παράδειγμα μια νότα ολόκληρου ή μισού θα αντικατασταθεί με μια σειρά γρήγορων, μικρότερης χρονικής αξίας νοτών. Αυτές οι νότες είναι γνωστές ως κολορατούρες (*coloratura*).
- Με τον όρο *graces* εννοούμε τις μικρές νότες διανθισμού, τα ποικίλματα, που δεν παραλλάσσουν σημαντικά την μελωδική γραμμή. Πρόκειται για ποικίλματα όπως *τρίλια*, *trillo*, *gruppi*, *esclamazioni* και *messa di voce* κ.λπ.

Επιγραμματικά στον πρόλογο της συλλογής του *Nuove musiche*, ο Caccini εξηγεί την κατάλληλη ερμηνεία του τραγουδιού, περιλαμβάνοντας και την ορθή εκφορά του κειμένου μαζί με μια σύντομη αναφορά στα ποικίλματα του πρώιμου μπαρόκ.

Αναφέρει τα εξής ποικίλματα:

- **Trillo:** πρόκειται για την επανάληψη του ίδιου φθόγγου, με βαθμιαία επιτάχυνση.

Εικόνα 2.1.: Παράδειγμα *trillo*

²⁴ *Diminuzioni*: αναγεννησιακή τέχνη των *diminuzioni* του 16^{ου}-17^{ου} αι. ήταν η τέχνη της προσθήκης των στολιδιών από τον εκτελεστή σε μια δοσμένη μελωδία. Άλλες ονομασίες: *passaggi*, *fioretti*, *coloratura*. Κούντουρας (2020), σελ.52

²⁵ Κούντουρας (2020), σελ.60

²⁶ Elliott (2007), σελ.21



- ***Ribattuta di gola***: Το ποίκιλμα αυτό ξεκινά από τον κύριο φθόγγο και η τονική του ταλάντωση γίνεται με τον φθόγγο που βρίσκεται από πάνω:

Εικόνα 2.2.: Παράδειγμα *Ribattuta di gola*²⁷



- ***Gruppo***: Πρόκειται για ποίκιλμα που εναλλάσσει βηματικά τον κύριο φθόγγο με τον φθόγγο που βρίσκεται κατά ένα ημιτόνιο ή τόνο πάνω από αυτόν:

Εικόνα 2.3.: Παράδειγμα *Gruppo*



- ***Esclamazione***: Δεν πρόκειται για κάποιον μελωδικό διανθισμό ή ποίκιλμα, αλλά για ένα εκφραστικό μέσο που είναι ιδιαίτερα σημαντικό για τον Caccini.²⁸ : Όπως υποδεικνύει και το παράδειγμα της εικόνας 2.4., στο *esclamazione* ο τραγουδιστής αυξάνει την ένταση της χαλαρής φωνής. Συνιστάται η φωνή να μειώσει την ένταση

²⁷ Κούντουρας (2020), σελ.48

²⁸ Κούντουρας (2020), σελ.49

μετά την δυνατή ατάκα της νότας, να κάνει δηλαδή *decrescendo*, προσδίδοντας στη μελωδική γραμμή έντονη εκφραστικότητα.

Εικόνα 2.4.: Παράδειγμα *esclamazione*²⁹

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two systems. The first system has a treble clef and a bass clef. The treble clef part has lyrics: "Cor mio, deb, non lan gui - - - re." There are dynamic markings: a wedge-shaped *sfz* marking above the first two notes, and another wedge-shaped *sfz* marking above the notes "deb, non lan". The bass clef part has a sharp sign (#) below it. The second system is a smaller fragment of the score, also with a treble clef and bass clef, with lyrics "gui - - - re." and a flat sign (b) below the bass clef.

- **Cascata:** πρόκειται για ποίκιλμα που χαρακτηρίζεται από βηματικούς φθόγγους καθοδικής πορείας, οι οποίοι συνδέουν τους κύριους φθόγγους μιας μελωδικής γραμμής.

Εικόνα 2.5.: Παράδειγμα *cascata*³⁰

The image shows a musical score for a piece called 'cascata'. It consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music features a descending melodic line with slurs connecting the notes, illustrating the 'cascata' technique.

- **Sprezzatura/Sprezzature:** πρόκειται για την ελεύθερη απόδοση συγκεκριμένων ρυθμικών σχημάτων μιας μελωδικής γραμμής, κατά τη βούληση του εκτελεστή -

²⁹ Κούντουρας (2020), σελ.49

³⁰ Μπαλή (2022), σελ.14

τραγουδιστή. Στο ακόλουθο παράδειγμα (εικόνα 2.6), παρατίθενται δύο πεντάγραμμα, όπου στην επάνω γραμμή βρίσκεται η κύρια μελωδία και στην κάτω γραμμή η μελισματική της απόδοση με την εφαρμογή *sprezzatura/sprezzature*: οι φθόγγοι με αξία ογδού μετατρέπονται κατά περίπτωση σε παρεστιγμένους.

Εικόνα 2.6.: Παράδειγμα *Sprezzatura/Sprezzature*³¹



Τα ποικίλματα συχνά είναι σημειωμένα πάνω στο μουσικό κείμενο με συγκεκριμένα σύμβολα. Πέρα από τα ποικίλματα του πρώιμου Μπαρόκ που αναφέρει ο Caccini στη συλλογή του *Nuove musiche*, παρατηρούνται και τα εξής ποικίλματα, τα οποία συναντώνται τόσο στη φωνητική όσο και στην οργανική μουσική.³² Πιο αναλυτικά:

- ***Appoggiatura***: Θεωρείται το πιο εκφραστικό ποικίλμα της Μπαρόκ μουσικής και λειτουργεί ως καθυστέρηση του κύριου φθόγγου. Σημειώνεται με μια μικρή νότα δίπλα στον κύριο φθόγγο. Εισάγεται στη θέση του μέτρου, καταλαμβάνει τη μισή χρονική αξία του κύριου φθόγγου σε δίσημο χρόνο και τα δύο τρίτα του σε τρίσημο χρόνο. Η *appoggiatura* μπορεί να έρθει είτε από τον φθόγγο που βρίσκεται πάνω είτε από τον

³¹ Κούντουρας (2020), σελ.50

³² Κούντουρας (2020), σελ.41

φθόγγο που βρίσκεται κάτω από τον κύριο φθόγγο. Επίσης, η *arroggiatura* δεν παίζεται μόνο όπου είναι γραμμένη, αλλά προστίθεται και σε άλλα σημεία από τον ερμηνευτή, ώστε το μουσικό κείμενο να διανθιστεί περαιτέρω.

Εικόνα 2.7 Παράδειγμα *Arroggiatura*



- **Τρίλια:** Πρόκειται για την ταλάντωση του κύριου φθόγγου με έναν προηγούμενο φθόγγο, κατά έναν τόνο ή ένα ημιτόνιο ψηλότερα. Η τρίλια αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο της μελωδικής γραμμής και το πιο συχνό ποίκιλμα της Μπαρόκ εποχής. Η τρίλια στο όψιμο Μπαρόκ διαφέρει από το *trillo* που αναφέρει ο Caccini στον πρόλογο του *Nuove musiche*. Στο όψιμο Μπαρόκ, η τρίλια ξεκινά πάντοτε από τον πάνω φθόγγο και σημειώνεται με ποικίλα σύμβολα ή γράμματα, όπως t, tr είτε με το σύμβολο του σταυρού. Ο Quantz αναφέρει χαρακτηριστικά πως η τρίλια είναι απαραίτητη στις πτώσεις, ακόμη και όταν δεν αναγράφεται από τον συνθέτη.³³

Εικόνα 2.8 Παράδειγμα *Τρίλια*



- **Mordente:** Πρόκειται για μια γρήγορη ταλάντωση του κύριου φθόγγου με τον φθόγγο που βρίσκεται κάτω από αυτόν. Παίζεται στον χρόνο. Ο χαμηλότερος φθόγγος μπορεί να είναι ένα ημιτόνιο ή έναν τόνο πιο κάτω. Συναντάται και σε φθόγγους μικρής αλλά

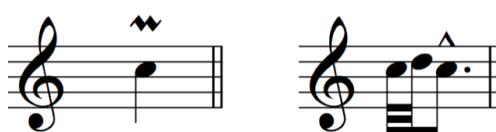
³³ Κούντουρας (2020), σελ.44

και σε φθόγγους μεγαλύτερης αξίας. Σπάνια συναντάται και το ανάποδο *mordente*, δηλαδή με τον φθόγγο που βρίσκεται από πάνω.

Εικόνα 2.9 Παράδειγμα *Mordente* από κάτω



Εικόνα 2.10 Παράδειγμα *Mordente* από πάνω



- **Vibrato, Tremolo:** Από πολλούς συγγραφείς το *vibrato* θεωρείται ποίκιλμα με αποτέλεσμα να μην μπορεί να χρησιμοποιείται συνέχεια σε κάθε νότα. Με τον όρο *vibrato* νοούνται διαφορετικοί τύποι διακύμανσης του ήχου.³⁴ Πρόκειται για ποίκιλμα που είχε ως στόχο την διαφοροποίηση και την έκφραση του βασικού συναισθήματος του έργου. Συνήθως χρησιμοποιείται σε στιγμές όπου η μουσική θέλει να εκφράσει συναισθήματα όπως ο φόβος, ο θυμός, ο τρόμος κ.λπ.³⁵ Χρησιμοποιείται, επίσης, στα δραματικά σημεία ενός έργου ή σε σημεία όπου η αρμονία έχει διαφωνίες.
- **Messa di voce:** αποτελεί επίσης έναν τρόπο έκφρασης. Οι νότες μεγάλης αξίας έχουν ένα άνοιγμα και ένα κλείσιμο (*crescendo – decrescendo*). Η νότα ξεκινά με μαλακή ατάκα, ανοίγει προς τη μέση (*crescendo*) και προς το τέλος επιστρέφει στη δυναμική με την οποία ξεκίνησε. Ενίοτε, κάτω από τον φθόγγο σημειώνεται το εξής σύμβολο “< >”.³⁶ Η διαφορά ανάμεσα στο *esclamazione* και το *messa di voce* είναι λεπτή και

³⁴ Κούντουρας (2020), σελ.47

³⁵ Zimmermann (2019), σελ.28

³⁶ Κούντουρας (2020), σελ.46

παρατηρείται στο ότι στο *messa di voce* η φωνή ξεκινά από χαμηλή δυναμική και ανοίγει στην πορεία, ενώ στο *esclamazione* γίνεται δυνατή αττάκα στη φωνή και έπειτα γίνεται σταδιακά *decrecendo*.

Εικόνα 2.11 Παράδειγμα *Messa di voce*



- **Cadenza:** Πρόκειται για το αυτοσχεδιαστικό μέρος που παίζεται ή τραγουδιέται πριν από την τελευταία πτώση ενός έργου. Ο ερμηνευτής όφειλε να προσθέσει *cadenza* στην τελευταία πτώση του Β μέρους μιας άριας καθώς και στην τελευταία πτώση της επανάληψης του Α'. Μια *cadenza* πρέπει να εκπλήσσει τον ακροατή, να περιέχει στοιχεία από τον χαρακτήρα του έργου και για το τραγούδι, αλλά και τα πνευστά όργανα, να εκτελείται σε μια αναπνοή.³⁷

Η τέχνη των διανθισμών και των ποικιλιμάτων αποτελούν ένα κομμάτι άρρηκτα συνδεδεμένο με την μουσική Μπαρόκ. Όσον αφορά κυρίως το ιταλικό ύφος, το μουσικό κείμενο δεν αποτελεί παρά τον σκελετό, αφήνοντας μεγάλη ελευθερία στον σολίστα ώστε να προσθέσει διανθισμούς, σύμφωνα με τους κανόνες της αρμονίας και τον χαρακτήρα του έργου.³⁸

³⁷ Donington (1982), σελ.96

³⁸ Κούντουρας (2020), σελ.39

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΣΤΗ ΓΑΛΛΙΑ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 17^ο-18^ο ΑΙΩΝΑ ΚΑΙ ΤΑ ΠΟΙΚΙΛΙΑΜΑΤΑ ΤΗΣ ΓΑΛΛΙΚΗΣ ΜΠΑΡΟΚ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

3.1. Οι μουσικές εξελίξεις στη Γαλλία του 17^{ου}-18^{ου} αιώνα, οι *air de cour* και η μεγάλη σημασία του χορού στην γαλλική Μπαρόκ φωνητική μουσική:

Η χάρη και η ομορφιά είναι τα δύο κύρια χαρακτηριστικά που καθιέρωσαν την γαλλική Μπαρόκ μουσική, τα οποία στόχευαν να φέρουν στο προσκήνιο την γαλλική γλώσσα και τον χορό, στοιχείο ιδιαίτερα αγαπητό στους Γάλλους. Κατά τον Buelow η μουσική στη Γαλλία τον 17^ο αιώνα εξελίχθηκε με βάση τέσσερις παράγοντες, οι τρεις από τους οποίους προέρχονται από την εποχή της Αναγέννησης και είναι οι εξής:

1. Αρχικά, τόσο στη Γαλλία όσο και στην Ιταλία, εκδηλώθηκε το ενδιαφέρον για την αναβίωση της αρχαίας ελληνικής μουσικής.
2. Ο χορός, για περισσότερο από έναν αιώνα, αποτέλεσε το κύριο χαρακτηριστικό της αριστοκρατικής κουλτούρας και παρέμεινε στο επίκεντρο όλων των πολιτιστικών εξελίξεων που έλαβαν χώρα στη Γαλλία κατά την Μπαρόκ εποχή.
3. Η ύπαρξη της Αναγεννησιακής μορφής σολιστικού τραγουδιού με τη συνοδεία λαούτου, γνωστή ως *chanson*, πλέον όμως με την ονομασία *air de cour* (αυλικός έρωτας).
4. Τέλος, οι πολιτικές εξελίξεις που οδήγησαν στην απόλυτη εξουσία του βασιλιά Λουδοβίκου XIV, ο οποίος επέβαλε τις προσωπικές του προτιμήσεις σε κάθε μορφή τέχνης.

Όλα αυτά σε συνδυασμό με την προβολή της αυλικής εξουσίας και μεγαλοπρέπειας, η οποία αποτυπώνεται στο παλάτι των Βερσαλλιών, διαμόρφωσαν και τη μουσική της

εποχής, καθιστώντας την ως το μέσο προβολής της πολιτιστικής υπεροχής της Γαλλίας έναντι της Ιταλίας, καθώς και το μέσο με το οποίο θα αποδεικνυόταν η πολιτική κυριαρχία της χώρας έναντι των υπολοίπων Ευρωπαϊκών χωρών.³⁹

Στις αρχές του 17^{ου} αιώνα, οι Γάλλοι δεν είχαν εξελίξει το δραματικό στοιχείο της φωνητικής μουσικής τους τόσο ώστε να αποτελέσει μια μορφή όπερας. Μόνο όταν ο Jean-Baptiste Lully (1632-1687) εργάστηκε ως συνθέτης στο παλάτι του Λουδοβίκου, κατά το διάστημα 1650-1660, η φωνητική μουσική με θεατρικό περιεχόμενο άρχισε να έρχεται στο προσκήνιο προκειμένου να εξελιχθεί και να αποκτήσει την τελική της μορφή.⁴⁰ Ο Lully προσαρμόζει την ιταλική όπερα στα γαλλικά δεδομένα, δηλαδή στη μεγαλοπρέπεια και την αγάπη για την τέχνη του μπαλέτου, με θέματα που συνήθως προέρχονται από την ελληνική μυθολογία. Ο Jean Philippe Rameau (1683-1764) συνέχισε πάνω στα πρότυπα του Lully. Κράτησε, δηλαδή, τον πρωταγωνιστικό ρόλο του χορού, αλλά εξέλιξε την πολυφωνική γραφή σε πολύπλοκα επίπεδα.⁴¹

Όπως προαναφέρθηκε, στην Γαλλία του 17^{ου} αιώνα κυριαρχεί η γαλλική άρια (*air*) με τον όρο *air de cour* (αυλικός έρωτας), με την συνοδεία λαούτου ή συνεχούς βάσιμου και περίτεχνη γραφή. Περίπου από το 1700 και εξής όλες οι airs ονομάζονται και *brunettes*.⁴²

³⁹ Buelow (2004), σελ. 152

⁴⁰ Elliott (2007), σελ.41

⁴¹ Κοψαλίδου (2021), σελ.49

⁴² Κοψαλίδου (2021), σελ.59

3.2. Μελωδικοί διανθισμοί και ποικίλματα στην γαλλική Μπαρόκ φωνητική μουσική:

Σύμφωνα με τον Neumann, οι πηγές που αποδεικνύουν την καταγωγή των διανθισμών του 17^{ου} αιώνα στη Γαλλία είναι δύσκολο να εντοπιστούν, καθώς λίγες μόνο πηγές του 16^{ου} αιώνα έχουν βρεθεί. Θεωρείται πως οι τραγουδιστές εξασκούσαν πάνω στην τέχνη των διανθισμών με μεθόδους παρόμοιες με των ερμηνευτών των πληκτροφόρων οργάνων.⁴³ Παρόλο που στις πηγές της εποχής δεν αναγράφεται, έχει καθιερωθεί τα σολιστικά τραγούδια, δηλαδή οι *air de cour*, να αποδίδονται με την χρήση μικρών ποικιλιμάτων, τα οποία ονομάζονται *agréments*, ακόμα και όταν δεν αναγράφονται από τον συνθέτη πάνω στο μουσικό κείμενο. Για παράδειγμα αναφέρει χαρακτηριστικά πως στην πρώτη στροφή μιας *air de cour* ο ερμηνευτής προσθέτει αυτά τα ποικίλματα, των οποίων η προσθήκη θεωρούνταν δεδομένη, ακόμα και όταν ο συνθέτης ζητούσε η μουσική του να ερμηνευτεί όπως είναι γραμμένη. Στη δεύτερη στροφή, που συνήθως ονομάζεται *double*, το μουσικό κείμενο διανθίζεται πιο περίτεχνα με περισσότερες νότες/στολίδια και ποικίλματα. Ο Γάλλος συνθέτης και μουσικολόγος της εποχής, Bénigne de Bacilly (1621-1690), αναφέρει πως είναι θεμιτό ο ερμηνευτής να τραγουδά με μεγαλύτερη ρυθμική ελευθερία τα σημεία όπου προστίθενται διανθισμοί σε μια άρια, γεγονός που θα δώσει στην ερμηνεία μεγαλύτερη χάρη και ομορφιά.⁴⁴

Αυτός ο τρόπος διανθισμού της μελωδικής γραμμής συνέχισε και στο υπόλοιπο μισό του 17^{ου} αιώνα, εξελίσσοντας ακόμη περισσότερο τον κομψό και μεγαλειώδη χαρακτήρα της γαλλικής μουσικής. Οι άριες των Michel Lambert (1610-1696) και Bénigne de Bacilly (1621-1690) που εκδόθηκαν μετά το 1660, που περιλάμβαναν

⁴³ Neumann (1978), σελ.31

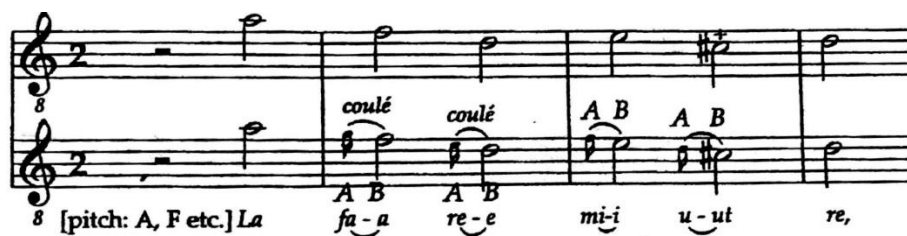
⁴⁴ Elliott (2007), σελ.46

γραμμένους τους διανθισμούς της δεύτερης στροφής, αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτού του εκλεπτυσμένου τρόπου εμπλουτισμού της μελωδίας.⁴⁵

Σε αντίθεση με το ιταλικό στιλ διανθισμού του μουσικού κειμένου που περιλαμβάνει πολλά αυτοσχεδιαστικά στολίδια, το γαλλικό Μπαρόκ χαρακτηρίζεται από την ευρεία χρήση ποικιλμάτων.⁴⁶ Ο Γάλλος συνθέτης Michel Pignolet de Montéclaire (1667-1737) στο δοκίμιό του για την μουσική, “*Principes de musique*”, αναφέρει τα εξής ποικίλματα:

- **Le Coulé:** Προέρχεται από το γαλλικό ρήμα couler που σημαίνει ρέω και περιγράφει κυρίως την ροή του νερού. Αποτελεί έναν τρόπο διανθισμού που «απαλύνει» την μελωδία και την εμπλουτίζει συνδέοντας τους φθόγγους μεταξύ τους. *Coulés* παρατηρούμε σε ποικίλα σημεία στο μουσικό κείμενο, κυρίως όταν οι φθόγγοι της μελωδίας απέχουν μεταξύ τους διάστημα τρίτης. Συνήθως δεν αναγράφεται στο μουσικό κείμενο, ωστόσο μερικοί συνθέτες το αποτυπώνουν με μια μικρή νότα που συνδέει τον κύριο φθόγγο με εκείνον στον οποίο προστίθεται το ποίκιλμα. Πολλές φορές συμβολίζεται και με το γράμμα C. Όταν οι σίχοι του κειμένου εκφράζουν θυμό ή όταν η μελωδία είναι γρήγορη το ποίκιλμα αυτό δεν χρησιμοποιείται.

Εικόνα 3.1.: Παράδειγμα *Le Coulé*⁴⁷



⁴⁵ Neumann (1978), σελ.32

⁴⁶ Κούντουρας (2020), σελ.61

⁴⁷ Montéclaire (1736), σελ.5

- **Le Port de voix:** Αποτελεί το αντίθετο του *Le Coulé* και αποτελεί μια *arroggiatura* που έρχεται κάτω από τον κύριο φθόγγο. Οι δύο φθόγγοι απέχουν μεταξύ τους διάστημα τόνου ή ημιτονίου. Συμβολίζεται είτε με μία μικρή νότα που συνδέει τον κύριο φθόγγο με τον επόμενο είτε με το γράμμα V.

Εικόνα 3.2.: Παράδειγμα *Le Port de voix*⁴⁸



- **La Chûte:** Προέρχεται από το γαλλικό ρήμα *Chûte* που σημαίνει «πέφτω». Αποτελεί ένα χαρακτηριστικό ποίκιλμα της γαλλικής μουσικής και πρόκειται για μια *arroggiatura* που συνδέει δύο φθόγγους που βρίσκονται σε μακρινή απόσταση μεταξύ τους. Συμβολίζεται με το γράμμα N είτε με μια μικρή νότα που συνδέει τους δύο φθόγγους μεταξύ τους. Σύμφωνα με τον Montéclair η *chûte* αποτελεί ένα ποίκιλμα που δίνει χάρη στα θλιβερά τραγούδια. Αναφέρεται σε ένα «σπάσιμο της φωνής» που έρχεται έχοντας αφήσει έναν φθόγγο μεγάλης διάρκειας, που «πέφτει» με μαλακό τρόπο σε έναν χαμηλότερο, μακρινό φθόγγο.⁴⁹

Εικόνα 3.3.: Παράδειγμα *La Chûte*⁵⁰

⁴⁸ Montclair (1736), σελ.6

⁴⁹ Montclair (1736), σελ.7

⁵⁰ Κούντουρας (2020), σελ.56



- **Accent:** Πρόκειται για ένα ποίκιλμα που συναντάται κυρίως σε θρηνητικές άριες. Δεν συναντάται ποτέ σε άριες χαρούμενου περιεχομένου ή σε αυτές που εκφράζουν θυμό. Εισάγεται ανάμεσα σε δύο παρεστιγμένους φθόγγους, σαν ένας λυγμός, είτε μετά από έναν φθόγγο μεγάλης διάρκειας. Πολλές φορές συμβολίζεται με το εξής σύμβολο: “ ’ ”

Εικόνα 3.4.: Παράδειγμα *Accent*⁵¹



- **Tremblement:** Από όλα τα ποικίλματα που χρησιμοποιούνται στο τραγούδι, το *tremblement* αποτελεί το πιο σημαντικό, καθώς συναντάται πιο συχνά από όλα τα άλλα ποικίλματα. Μπορεί να γίνει αντιληπτό σαν το ιταλικό *tremolo* ή *trillo*, τα οποία όπως αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο έχουν διαφορετικές σημασίες. Η ταλάντωση της φωνής μπορεί επίσης να γίνει αντιληπτή ως *vibrato*. Συχνά εμφανίζεται και μια δεύτερη ονομασία του όρου, ως *cadence*, και αποτελεί ένα ποίκιλμα που συναντάται στις πτώσεις ενός κομματιού με μια τρίλια που ξεκινά πάνω από τον φθόγγο που αναγράφεται και μπορεί να χρησιμοποιηθεί σε μελωδικές γραμμές κατιούσας

⁵¹ Montéclair (1736), σελ.7

κίνησης.⁵² Αναφέρεται, επίσης, ότι μερικά *Coulés*, το ένα μετά το άλλο, δημιουργούν το *Tremblement*.

Εικόνα 3.5.: Παράδειγμα *Tremblement*⁵³



- **Le Pincé:** Προέρχεται από το γαλλικό ρήμα *Pincer* που σημαίνει «τσιμπώ» και αποτελεί την γαλλική ονομασία του *mordent*. Δημιουργείται με μια γρήγορη ταλάντωση με τον φθόγγο που βρίσκεται κάτω από τον κύριο φθόγγο. Ένα *Le Port de voix* συνοδεύεται πάντοτε από ένα *Pincé*.

Εικόνα 3.6.: Παράδειγμα *Le Pincé*⁵⁴



- **Son Filé:** Το ποίκιλμα αυτό δημιουργείται σε έναν φθόγγο μεγάλης διάρκειας κατά τον οποίο η φωνή πρέπει να συνεχίσει την πορεία της χωρίς καμία ταλάντωση. Η φωνή πρέπει να παραμείνει ήρεμη καθ' όλη τη διάρκεια του φθόγγου.

⁵² Elliott (2007), σελ.47

⁵³ Montéclair (1736), σελ.8

⁵⁴ Montéclair (1736), σελ.15

- *Son Enflé et Diminué*: Το ποίκιλμα αυτό αφορά τη δυναμική. Παρατηρείται σε φθόγγους μεγάλης διάρκειας. Πρέπει η φωνή να ξεκινήσει από πολύ χαμηλή ένταση και σταδιακά κάνοντας *crescendo* να φτάσει στο πιο δυνατό της σημείο (*Son Enflé*). Το *Son Diminué* είναι το αντίθετο του *Son Enflé*, πρέπει δηλαδή η φωνή να κάνει *decrescendo*.

Εικόνα 3.7.: Παράδειγμα *Son Enflé et Diminué*⁵⁵



Όσον αφορά τον 18^ο αιώνα, ο Quantz αναφέρει πως οι αυτοσχεδιαστικοί διανθισμοί/στολίδια δεν παρατηρούνταν συχνά πλέον στην γαλλική Μπαρόκ μουσική.⁵⁶ Όσον αφορά τα ποικίλματα, κάποιες *arroggiaturas* υπήρχαν στο μουσικό κείμενο, όμως τα περισσότερα ποικίλματα στα έργα του φωνητικού ρεπερτορίου συμβολίζονταν με το σήμα του σταυρού ή το γράμμα “t”. Ο ερμηνευτής μπορούσε να καθορίσει ποια ποικίλματα θα προσθέσει έχοντας ως βάση το δραματικό στοιχείο του κειμένου και τον φυσικό τονισμό του.

⁵⁵ Montéclair (1736), σελ.21

⁵⁶ Elliott (2007), σελ.87

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΗΣ ΜΠΑΡΟΚ ΦΩΝΗΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΤΗΝ ΑΓΓΛΙΑ ΚΑΙ ΟΙ ΕΞΩΤΕΡΙΚΕΣ ΕΠΙΡΡΟΕΣ ΣΤΟΝ ΤΡΟΠΟ ΔΙΑΝΘΙΣΜΟΥ ΤΗΣ ΑΓΓΛΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

4.1 Η περίοδος της Αγγλικής Παλινόρθωσης, ο Henry Purcell και η εξέλιξη της αγγλικής φωνητικής μουσικής κατά τον 17^ο-18^ο αιώνα:

Η μουσική εξέλιξη στην Αγγλία διαμορφώθηκε με έναν ιδιόρρυθμο τρόπο κατά τον 17^ο αιώνα: ο εμφύλιος πόλεμος έγινε αιτία να ανασταλεί η λειτουργία κάθε είδους μουσικών και θεατρικών παραστάσεων, ενώ αντίστοιχη ήταν και η συρρίκνωση της εκκλησιαστικής μουσικής δημιουργίας.⁵⁷ Με το πέρας του πολέμου και την Παλινόρθωση της Αγγλικής μοναρχίας το 1660⁵⁸, παρατηρείται μεταξύ άλλων μια ιδιαίτερη άνθιση των τεχνών, ιδιαίτερα του θεάτρου και της λογοτεχνίας. Ο Henry Purcell (1659-1695), αποτελεί τη σημαντικότερη μορφή του δεύτερου μισού του 17^{ου} αιώνα, στον τομέα της θεατρικής – σκηνικής μουσικής και της αγγλικής Μπαρόκ όπερας και εισάγει νέα στοιχεία στον τρόπο ερμηνείας της φωνητικής μουσικής.⁵⁹

Η Αγγλική μουσική αυτής της εποχής φέρει επιρροές τόσο από το ιταλικό όσο και από το γαλλικό Μπαρόκ. Η ιταλική μονωδία είναι γνωστή στην Αγγλία ήδη από τις αρχές του 17^{ου} αιώνα. Περί τα τέλη της δεκαετίας του 1620, το πολυφωνικό ύφος του John Dowland (1563-1626)) (κυρίως για λαούτο) ήταν πια ξεπερασμένο, ενώ το ιταλικό

⁵⁷ Elliott (2007), σελ.33

⁵⁸ Η Παλινόρθωση του 1660 (Restoration of 1660) σηματοδότησε την περίοδο βασιλιάς του Καρόλου Β' που μεταξύ άλλων χαρακτηρίστηκε για την εξάπλωση του εμπορίου και την αναβίωση των τεχνών της λογοτεχνίας και της δραματουργίας. <https://www.britannica.com/topic/Restoration-English-history-1660> (27.04.2022)

⁵⁹ Elliott (2007), σελ.33

stile recitativo κέρδιζε ολοένα περισσότερο έδαφος.⁶⁰ Η τεχνική του *basso continuo* ήρθε στο προσκήνιο κατά τη δεκαετία του 1630. Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι στην Αγγλία, η δραματική παράδοση ήταν ισχυρότερη από αυτή του μουσικού θεάτρου και στα μουσικά έργα που γράφονταν εκείνη την περίοδο ο προφορικός λόγος υπερείχε του μουσικού κειμένου. Από την άλλη, οι επιρροές από το γαλλικό Μπαρόκ χορό είναι διακριτές κατά την περίοδο της Παλινόρθωσης. Έχοντας περάσει το μεγαλύτερο μέρος της νεαρής και πρώτης ενήλικης ζωής του στη Γαλλία, ο βασιλιάς Κάρολος Β΄ διαμόρφωσε τις ιδέες του βασιζόμενος στα πρότυπα του Λουδοβίκου XIV, για τον οποίο ο χορός, το τραγούδι και το θέατρο είχαν πρωτεύουσα σημασία.⁶¹

Το 1683 παρουσιάζεται το έργο του John Blow (1649-1708), “*Venus and Adonis*”, το οποίο αποτελεί την πρώτη σκηνική μουσική, όπου δεν υπάρχει πρόζα, παρά μόνο τραγούδι. Λίγα χρόνια αργότερα, το 1689 ο Purcell αφήνει το έργο “*Dido and Aeneas*”, το οποίο αποτελεί και την μοναδική όπερα που συνέθεσε ο συνθέτης. Με την όπερα αυτή καθιερώνεται η μείζονα και ελάσσονα τονικότητα, το *recitativo* και η άρια σε ιταλικό ύφος καθώς και ο ζωντός ρυθμός του γαλλικού ύφους.⁶² Όπως υποστηρίζει ο Headington⁶³, ο Purcell είχε απορρίψει τους εκκλησιαστικούς τρόπους κατά το 1694 και πίστευε πως στην μουσική υπήρχαν δύο τονικότητες. Για να διακρίνει κανείς την τονικότητα, έπρεπε να εξετάσει εάν η τρίτη της έχει δίεση ή ύφεση. Ο Purcell είναι ο συνθέτης που διαμόρφωσε την αγγλική φωνητική μουσική υιοθετώντας τις ευρωπαϊκές επιρροές με έναν τρόπο που εισάγει το ιδιαίτερο «ρητορικό» ύφος της Αγγλικής μουσικής.⁶⁴ Όπως υπονοείται και από το χαρακτηρισμό του, ο κύριος στόχος της μουσικής σύνθεσης, είναι η καθαρή προβολή και υποστήριξη του κειμένου.

⁶⁰ Elliott (2007), σελ.33

⁶¹ Taruskin (2010)

⁶² Κοψαλίδου (2021), σελ.51

⁶³ Headington (1993), σελ.145

⁶⁴ Elliott (2007), σελ.33

Κατά την περίοδο 1710-1740 παρατηρείται η μεγαλύτερη ακμή της ιταλικής όπερας στο Λονδίνο. Παρουσιάζονται όπερες, στην αγγλική αλλά και στην ιταλική γλώσσα, στις οποίες συμμετέχουν τόσο Άγγλοι όσο και Ιταλοί τραγουδιστές. Ο Georg Friedrich Händel (1685-1759), φέρνει την ιταλική *opera seria* στο απόγειό της στην Αγγλία. Ο Γερμανός στην καταγωγή του συνθέτης, πολιτογραφήθηκε Άγγλος πολίτης και έζησε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στην Αγγλία συνθέτοντας και διευθύνοντας όπερες και ορατόρια. Είναι ο εμπνευστής του αγγλικού ορατορίου, το οποίο μορφολογικά προσομοιάζει με τις όπερές του αλλά απουσιάζει η σκηνική δράση. Στις πιο γνωστές του όπερες -μερικές όπως *Rinaldo* (1711), *Giulio Cesare in Egitto* (1724), *Arianna* (1733)- ξεπερνά τους Ιταλούς συνθέτες στην ευρηματικότητα, το εκφραστικό στοιχείο, τις μελωδικές φράσεις, την αρμονία, την χρήση δραματικών σκηνών με *recitativi accompagnati*.⁶⁵

4.2 Μελωδικοί διανθισμοί και ποικίλματα στην αγγλική Μπαρόκ φωνητική μουσική:

Οι μελωδικοί διανθισμοί που παρατηρούνται στην αγγλική Μπαρόκ φωνητική μουσική χωρίζονται σε δύο κατηγορίες: α) στα *graces* και β) στα *divisions*. Λόγω της άμεσης αλληλεπίδρασης μεταξύ τραγουδιστή και συνοδού (κυρίως στο λαούτο ή στο βιολί), η μίμηση των διανθισμών που προσέθετε ο καθένας, αποτελούσε ένα πολύ σύνηθες φαινόμενο.⁶⁶

- **Graces:** Πολλά από τα ποικίλματα που αναφέρει ο Caccini στην συλλογή του *Le nuove musiche* εμφανίζονται στο βιβλίο “*An Introduction to the Skill of Musick*” (1653), του

⁶⁵ Κοψαλίδου (2021), σελ.51

⁶⁶ Elliott (2007), σελ.35

Άγγλου μουσικολόγου John Playford και φέρουν τον ειδικότερο τίτλο “*A Brief Discourse of the Italian Manner of Singing*”. Οι αγγλικές πηγές μετονομάζουν τα ιταλικά ποικίλματα με τις εξής ονομασίες: “*beat*”, “*backfall*”, “*elevation*”, “*cadent*”, “*springer*”: Οι όροι “*beat*” και “*backfall*” αναφέρονται στην *appoggiatura*. “*Beat*” ονομάζεται η *appoggiatura* που έρχεται από τον φθόγγο που βρίσκεται κάτω από τον κύριο, ενώ “*backfall*” ονομάζεται η *appoggiatura* που έρχεται από τον αυτόν που βρίσκεται πάνω από τον κύριο φθόγγο. Ο Purcell ονομάζει την *appoggiatura* που έρχεται κάτω από τον κύριο φθόγγο ως “*forefall*”. Πηγές της εποχής αναφέρουν ότι ο εκτελεστής οφείλει να μένει στην *appoggiatura* περισσότερο χρόνο απ’ ό,τι στον κύριο φθόγγο.⁶⁷ Συναντώνται επίσης οι όροι “*double backfall*” για την διπλή *appoggiatura* που έρχεται από τον φθόγγο που βρίσκεται πάνω από τον κύριο και “*elevation*” για την διπλή *appoggiatura* που έρχεται από αυτόν που βρίσκεται κάτω από τον κύριο φθόγγο.

Εικόνα 4.1. Παράδειγμα “*Beat*” κατά τον Playford⁶⁸



Εικόνα 4.2. Παράδειγμα “*Backfall*” κατά τον Playford⁶⁹



⁶⁷ Donington (1982), σελ.112

⁶⁸ Donington (1982), σελ.110

⁶⁹ Donington (1982), σελ.110

Εικόνα 4.4. Παράδειγμα “Double Backfall” και “Elevation” κατά τον Playford⁷⁰



Το “trillo” του Caccini εμφανίζεται ως “trill” ή “plain shake” και το “gruppo” ως “gruppo” ή ως “double relish”. Μια ανώνυμη πηγή της εποχής αναφέρει, ότι πριν από κάθε πτώση πρέπει να υπάρχει *trill* το οποίο πάντα ξεκινά από το φθόγγο που βρίσκεται πάνω από τον κύριο φθόγγο.⁷¹

Εικόνα 4.6. Παράδειγμα “Trill” κατά τον Purcell⁷²



Συχνά, τα *graces* αναγράφονται στο μουσικό κείμενο, ενώ άλλες φορές στη θέση τους απαντώνται σχετικά σύμβολα. Τα *graces* εκτελούνται διακριτικά ώστε να μην επισκιάζουν τους κύριους φθόγγους αλλά να δίνουν έμφαση στη μελωδική γραμμή και να προβάλλουν το κείμενο.⁷³ Εκτός των σημείων που απαντώνται αναγραμμένα τα παραπάνω ποικίλματα, ο εκτελεστής είναι ελεύθερος να τα χρησιμοποιήσει κατά βούληση και σε άλλα σημεία που κρίνει ότι μπορούν να διανθίσουν αισθητικά το

⁷⁰ Donington (1982), σελ.122

⁷¹ Donington (1982), σελ.126

⁷² Donington (1982), σελ.135

⁷³ Elliott (2007), σελ.35

μελωδικό κείμενο. Η ελευθερία στη χρήση των μελωδικών ποικιλιμάτων έφερε τέτοια πληθώρα ποικιλιών και συνδυασμών, σε σημείο που η Elliott αναφέρει ότι ο Purcell “*hath given us patterns of all the graces musick can have*”.⁷⁴(έδωσε στη μουσική του όλους τους πιθανούς συνδυασμούς ποικιλιμάτων που μπορούν να υπάρξουν στη μουσική).

- **Divisions:** Όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενο κεφάλαιο, *divisions* είναι οι διανθισμοί/στολίδια που προκύπτουν από την υποδιαίρεση φθόγγων μεγάλης αξίας. Οι διανθισμοί αυτοί, καθώς αποτελούν φθόγγους μικρότερης αξίας, είθισται να ερμηνεύονται με την χρήση ενός ελαστικού *tempo*, προκειμένου να μπορούν να αναδειχθούν όλοι οι διανθισματικοί φθόγγοι.⁷⁵ Σε ορισμένες περιπτώσεις παρόλα αυτά, όπου η γραφή ενός συνθέτη, όπως του Purcell, περιέχει πληθώρα φθόγγων μικρής αξίας, οι οποίοι προσομοιάζουν με γραμμές διανθισμών, πρέπει να εκτελούνται στον ακριβή χρόνο και σε πλήρη αντιστοιχία με το *basso continuo*.⁷⁶

Οι σημαντικότερες πληροφορίες για αυτά τα ποικίλματα και τους διανθισμούς προέρχονται από χειρόγραφα της εποχής. Παρόλα αυτά, στη σημερινή εποχή, ο ερμηνευτής οφείλει να γνωρίζει τον ιστορικά τεκμηριωμένο τρόπο χρήσης και ερμηνευτικής απόδοσής τους. Για παράδειγμα ένα αργό μέρος μπορεί να χωρέσει πολλούς περισσότερους διανθισμούς, σε σχέση με ένα γρήγορο μέρος, το οποίο περιέχει πολλούς φθόγγους μικρής αξίας. Η υψηλή αισθητική και το λεπτό γούστο του ερμηνευτή, για έργα αυτού του είδους, αποτελούν τον κύριο οδηγό του για την προσθήκη τους στα κατάλληλα σημεία, τα οποία ακόμη και όταν είναι προετοιμασμένα από τον ερμηνευτή πρέπει να αποδίδονται με ένα άκουσμα που μοιάζει αυτοσχεδιαστικό.

⁷⁴ Elliott (2007), σελ.37

⁷⁵ Elliott (2007), σελ.40

⁷⁶ Elliott (2019), σελ.120

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

ΟΙ ΙΣΤΟΡΙΚΕΣ ΕΞΕΛΙΞΕΙΣ ΣΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΑ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 17^Ο-18^Ο ΑΙΩΝΑ ΚΑΙ ΟΙ ΕΞΩΤΕΡΙΚΕΣ ΕΠΙΡΡΟΕΣ ΣΤΟΝ ΤΡΟΠΟ ΔΙΑΝΘΙΣΜΟΥ ΤΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΚΕΙΜΕΝΟΥ

5.1. Ο Τριακονταετής Πόλεμος, οι ιταλικές επιρροές και η εξέλιξη της γερμανικής Μπαρόκ όπερας:

Κατά τη διάρκεια του 17^{ου} αιώνα, λόγω του τριακονταετούς πολέμου (1618-1648), η πνευματική άνθιση στη Γερμανία βαδίζει με αργούς ρυθμούς και διακόπτεται από τις διάφορες αναταραχές που προκύπτουν από τον πόλεμο. Επιπλέον, η οικονομική κρίση που επήλθε από την εμπόλεμη κατάσταση στάθηκε αιτία για τον περιορισμό πολυδάπανων καλλιτεχνικών δράσεων και εκδηλώσεων. Ανάμεσά τους άνηκε και η τέχνη της όπερας. Παρόλα αυτά, σε πολλές Αυλές πλουσίων ευγενών κατέστη εφικτή η παραγωγή όπερας, στο πλαίσιο ψυχαγωγίας ή εορταστικών εκδηλώσεων των ευγενών.⁷⁷

Ιστορικά, η πρώτη γερμανική όπερα ανήκει στον Heinrich Schütz (1585-1672) και φέρει τον τίτλο “*Dafne*”. Παρουσιάστηκε στην πόλη Torgau το 1627 στους γάμους της πριγκίπισσας της Σαξονίας.⁷⁸ Το μουσικό της κείμενο δεν έχει διασωθεί. Πρόκειται για την μελοποίηση του ιταλικού λιμπρέτου του Ottavio Rinuccini (1562-1621) σε γερμανική μεταγλώττιση του ποιητή Martin Opitz (1597-1639). Η πρώτη σωζόμενη γερμανική όπερα είναι η “*Seelewig*” (Αιωνιότητα Ψυχής) του Sigmund Staden (1607-1655) που παρουσιάστηκε στην Νυρεμβέργη το 1644.

⁷⁷ Michels (1995), σελ.321

⁷⁸ Headington (1993), σελ.136

Η πρώιμη γερμανική Μπαρόκ όπερα δέχεται ισχυρές ιταλικές επιρροές. Σε πολλά γερμανόφωνα αστικά κέντρα όπως το Μόναχο, τη Βιέννη και το Σάλτσμπουργκ η όπερα εισάγεται στην πλήρη της μορφή από την Ιταλία. Μετά την λήξη του πολέμου η γερμανική όπερα άρχισε να αποκτά γόνιμο έδαφος. Δημιουργούνται διάφορα θέατρα, ειδικά για να ανεβαίνουν παραστάσεις όπερας, με πρώτο αυτό του Μονάχου το 1651⁷⁹ και το 1678 το θέατρο του Αμβούργου, το οποίο μάλιστα ήταν ανοιχτό για το ευρύ κοινό - όπως συνέβαινε και στη Βενετία. Παρόλα αυτά τα περισσότερα θέατρα της Γερμανίας προορίζονταν για στενό μόνο κύκλο ακροατών.⁸⁰

Στο *Theater am Gänsemarkt* του Αμβούργου παρουσιάστηκαν πρωτότυπες γερμανικές όπερες με πρώτη την *Adam und Eva* του Johann Theile (1646-1724), καθώς και μεταγλωττισμένες ιταλικές ή γαλλικές όπερες. Σε αυτές οι άριες αποδίδονταν στην πρωτότυπη γλώσσα, ενώ τα *recitativi* μεταγλωττίζονταν στα γερμανικά.⁸¹

Ο Γερμανός συνθέτης Georg Friedrich Händel ξεκίνησε την οπερατική του σταδιοδρομία το 1705 στο Αμβούργο με την όπερα "*Almira*" και συνέχιζε να γράφει και να παρουσιάζει όπερες στην Ιταλία, μέχρι την οριστική του εγκατάσταση στην Αγγλία.

Πέρα από το Αμβούργο, όπερες ανέβαιναν και σε άλλες πόλεις της Γερμανίας, όπως τη Δρέσδη, το Ανόβερο κ.λπ., ως μέσο διασκέδασης κυρίως την ευγενών.

⁷⁹ Buelow (2004), σελ.241

⁸⁰ Michels (1995), σελ.321

⁸¹ Κοψαλίδου (2021), σελ.52

5.2. Μελωδικοί διανθισμοί και ποικίλματα στην γερμανική Μπαρόκ φωνητική μουσική:

Παρατηρείται πληθώρα διαφορετικών παραδόσεων στον τρόπο διανθισμού του μουσικού κειμένου στην γερμανική Μπαρόκ μουσική.⁸² Απαντώνται τόσο ιταλικά όσο και γαλλικά στοιχεία, με τα πρώτα να επικρατούν. Υπήρξαν, βέβαια, και κάποιοι Γερμανοί μουσικοί που υιοθέτησαν στοιχεία τα οποία άκουσαν και διδάχθηκαν σε χώρες όπως η Γαλλία, η Ολλανδία και η Αγγλία.

Πέρα από την καθοριστική ιταλική επιρροή, σημαντικός ήταν και ο ρόλος του γαλλικού ύφους. Παρόλο που κάποιοι Γερμανοί μουσικοί, όπως ο Johann Jakob Froberger (1616-1667) και ο Georg Muffat (1653-1704), ταξίδεψαν στην Γαλλία τον 17^ο αιώνα, οι μέθοδοι διανθισμού που χρησιμοποιούσαν οι Γάλλοι έγιναν γνωστές και αφομοιώθηκαν από τους Γερμανούς μουσικούς τα πρώτα χρόνια του 18^{ου} αιώνα και κατόπιν εξαπλώθηκαν με ταχύτατους ρυθμούς.⁸³

Σημαντικό ρόλο στην Μπαρόκ γερμανική μουσική έπαιξε και ο βασιλιάς Φρειδερίκος της Πρωσίας, ο οποίος έπαιζε φλάουτο και είχε βαθιά εκτίμηση για την μουσική. Ο βασιλιάς διέταξε όλοι οι διανθισμοί στις άριες *da capo* να αναγράφονται από τον συνθέτη στο μουσικό κείμενο, συμπεριλαμβανομένων και των *triller* και των *arroggiaturas*. Αναφέρεται, επίσης, ότι απαγόρευε την πρακτική των αυτοσχεδιαστικών διανθισμών, παρά το γεγονός ότι ο ίδιος μελετούσε αυτόν τον τρόπο τεχνικής με τον Quantz.⁸⁴

⁸² Schulenberg (2001)

⁸³ Neumann (1978), σελ.38

⁸⁴ Elliott (2007), σελ.79

Σύμφωνα με τον μουσικό Arnold Dolmetsch, ο όρος *Manieren* επικρατεί στην Γερμανία για τον χαρακτηρισμό των διανθισμών.⁸⁵ Οι γερμανικοί διανθισμοί χωρίζονται σε δυο κατηγορίες:

α) στους αυτοσχεδιαστικούς, ελεύθερους διανθισμούς/στολίδια, οι οποίοι χαρακτηρίζονται με τον όρο *willkürliche* και

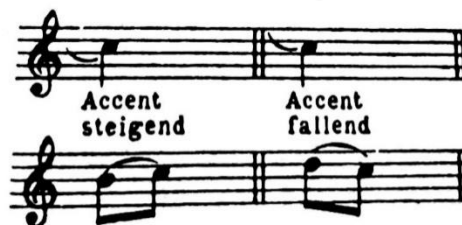
β) στα «απαραίτητα» ποικίλματα, με τον όρο *wesentliche*.⁸⁶

Η πρώτη κατηγορία αναφέρεται στα ιταλικού τύπου *diminuzioni*, ενώ η δεύτερη στα ποικίλματα-*graces*, τα οποία αναγράφονταν στο μουσικό κείμενο με συγκεκριμένα σύμβολα.

Τα ποικίλματα στην γερμανική ορολογία μεταφράζονται με τις παρακάτω ονομασίες:

- ***Vorschlag, Accent steigend, Accent fallend***: πρόκειται για το ποικίλμα της *arroggiatura*. Ο J.S.Bach ονομάζει την *arroggiatura* “*Accent*”. Συγκεκριμένα την *arroggiatura* που έρχεται κάτω από τον κύριο φθόγγο την ονομάζει “*Steigend*” ενώ την *arroggiatura* που έρχεται πάνω από τον κύριο φθόγγο “*Fallend*”. Οι *arroggiaturas* στον Bach εκτελούνται εντός της αξίας του χρόνου και καταλαμβάνουν την μισή αξία του.⁸⁷ Η διπλή *arroggiatura* ονομάζεται “*Anschlag*”.⁸⁸

Εικόνα 5.1. Παράδειγμα “*Accent steigend*” και “*Accent fallend*” κατά τον J.S.Bach⁸⁹



⁸⁵ Dolmetsch (2005), σελ.103

⁸⁶ Neumann (1978), σελ.39

⁸⁷ Dolmetsch (2005) σελ.103

⁸⁸ Elliott (2007), σελ.80

⁸⁹ Donington (1982), σελ.111

- **Triller:** πρόκειται για την γερμανική ονομασία της τρύλιας.⁹⁰

Εικόνα 5.2. Παράδειγμα “Triller” κατά τον L.Mozart⁹¹



- **Mordant:** αποτελεί την γερμανική ονομασία του mordent.⁹² Σύμφωνα με τον C.P.E. Bach (1714-1788) ο ερμηνευτής έχει την δυνατότητα να εισάγει ένα *mordant* όταν αυτό δεν αναγράφεται στο μουσικό κείμενο.

Εικόνα 5.3. Παράδειγμα “Mordant” κατά τον G.Muffat⁹³



⁹⁰ Βλέπε σελ.16

⁹¹ Donington (1982), σελ.137

⁹² Βλέπε σελ.17

⁹³ Donington (1982), σελ.141

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Από την αναλυτική παράθεση και παρατήρηση του τρόπου διανθισμού της Μπαρόκ φωνητικής μουσικής σε τέσσερις γεωγραφικές περιοχές της Ευρώπης: Ιταλία, Γαλλία, Αγγλία και Γερμανία, προκύπτουν τα εξής συμπεράσματα:

1. Οι κατηγορίες στις οποίες χωρίζονται οι διανθισμοί είναι δυο και είναι οι εξής:
 - ***Diminutions***: που αποτελούν τους αυτοσχεδιαστικούς διανθισμούς/στολιδία με τους οποίους εμπλουτίζεται το μουσικό κείμενο, αντικαθιστώντας φθόγγους μεγάλης χρονικής αξίας με φθόγγους που έχουν μικρότερη χρονική αξία.
 - ***Graces***: που αποτελούν τα ποικίλματα τα οποία δεν παραλλάσσουν σημαντικά την μελωδία και συνήθως απαντώνται στο μουσικό κείμενο με κάποιο χαρακτηριστικό σύμβολο.
 - Οι δύο παραπάνω κατηγορίες διανθισμών συναντώνται με διαφορετικές ονομασίες, ανάλογα με την εκάστοτε γεωγραφική περιοχή. Για παράδειγμα τα *Diminutions* στην Ιταλία απαντώνται ως *Diminuzioni*, στην Αγγλία ως *Divisions* και στην Γερμανία ως *Willkürliche*. Τα *Graces* στην Γαλλία χαρακτηρίζονται ως *agréments* ενώ στην Γερμανία ως *Wesentliche*.
2. Δύο είναι οι κυρίαρχες τάσεις και πρακτικές, οι επιρροές των οποίων παρατηρούνται και στις υπόλοιπες υπό έρευνα γεωγραφικές περιοχές:
 - Η ιταλική πρακτική, που χαρακτηρίζεται από την ευρεία χρήση αυτοσχεδιαστικών, ελεύθερων διανθισμών/στολιδιών (*diminuzioni*) και
 - Η γαλλική πρακτική, η οποία εστιάζει κυρίως στην ευρεία χρήση ποικιλιμάτων (*agréments*).

- Τόσο η αγγλική, όσο και η γερμανική πρακτική δέχθηκαν ισχυρές επιρροές από το ιταλικό και το γαλλικό Μπαρόκ. Καθώς και οι δύο χώρες βρέθηκαν σε εμπόλεμη κατάσταση κατά την άνθιση των παραπάνω πρακτικών, η υιοθέτησή τους ήταν άμεση και επήλθε μεταπολεμικά μέσω των Γάλλων και Ιταλών μουσικών που τις επισκέφθηκαν και παρουσίασαν τη μουσική τους.
3. Η ιταλική πρακτική, (ποικιλμάτων και διανθισμών), βρίσκει ιδιαίτερη εφαρμογή στη φωνητική μουσική με στόχο την προβολή του κειμένου και του συναισθήματος του ερμηνευόμενου έργου.
 4. Η γαλλική πρακτική έχει ως κύριο μέσο επιρροής της την τέχνη του μπαλέτου.

Προτάσεις για το μέλλον

Με τη διερεύνηση της πρακτικής μελωδικών διανθισμών και ποικιλμάτων στις τέσσερις γεωγραφικές περιοχές της Ευρώπης που δημιουργήθηκε ο κύριος όγκος της Μπαρόκ φωνητικής μουσικής, έγινε μια παρουσίαση στα είδη τους και στις μεταξύ τους διαφορές. Η παρούσα έρευνα θα μπορούσε να δώσει έναυσμα στην περαιτέρω μελέτη τεχνικών μελωδικών διανθισμών που αναφέρονται: α) στην οργανική μπαρόκ μουσική β) στον τρόπο που επέρχεται η εξάλειψη ή αλλοίωσή τους κατά τους αιώνες που ακολούθησαν γ) στις πρακτικές που διαμορφώθηκαν την ίδια εποχή σε μικρότερες γεωγραφικές περιοχές που ενδεχομένως παρουσιάζουν μελωδικό ή αρμονικό ενδιαφέρον π.χ. Φλαμανδία, Σκανδιναβία, Ιβηρική χερσόνησο και δ) σε κάθε άλλο επιστημονικό τομέα που αναζητά να διερευνήσει τον τρόπο που οι διανθισμοί/στολίδια και τα ποικίλα διαμορφώνουν την αισθητική ατμόσφαιρα της μουσικής εν γένει.

ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟ ΡΕΣΙΤΑΛ

Στο πλαίσιο του παρόντος πτυχιακού project, παρουσιάζονται 4 άριες, προερχόμενες από τις 4 γεωγραφικές περιοχές που μελετήθηκαν. Σκοπός του ερευνητικού ρεσιτάλ είναι ανάδειξη της σολιστικής, κοσμικής, φωνητικής Μπαρόκ μουσικής και η προσθήκη διανθισμών/στολιδιών και ποικιλιμάτων σε αυτό το ρεπερτόριο. Πιο αναλυτικά, επιλέχθηκαν οι εξής άριες:

- **Ιταλία:** G.F. Händel – “*Tornami a vagheggiar*”

Άρια της Morgana από την όπερα *Alcina*. Η άρια αυτή αποτελεί μια *aria da capo* σε μορφή ABA'. Πρόκειται για μια δεξιοτεχνική άρια, στην οποία υπάρχει μεγάλο περιθώριο για την προσθήκη ελεύθερων διανθισμών/στολιδιών, καθώς και ποικιλιμάτων.

- **Γαλλία:** C. Ballard – “*J’avois crû q’u’en vous ayment*”.

Η συγκεκριμένη άρια εντάσσεται στην κατηγορία των *air de cour* ή *brunettes*. Στην πρώτη στροφή παρατηρείται η προσθήκη ποικιλιμάτων, τα οποία με σύμβολα αναγράφονται στο μουσικό κείμενο από τον συνθέτη, ενώ στην δεύτερη στροφή (*double*) παρατηρούνται επιπλέον διανθισμοί/στολίδια και ποικίλματα, τα οποία αναγράφονται και πάλι στο μουσικό κείμενο.

- **Αγγλία:** H. Purcell – “*Music for a while*”

Πρόκειται για μια *aria da capo* από το έργο *Oedipus* του Henry Purcell. Η γραφή της άριας αυτής είναι αρκετά πυκνή, που σε πολλά σημεία οι μελωδικές της γραμμές μοιάζουν σε μεγάλο βαθμό με γραμμές διανθισμών. Στην επανάληψη του A μέρους της άριας προστίθενται επιπλέον διανθισμοί/στολίδια και ποικίλματα από τον μονωδό.

- **Γερμανία:** G.F. Händel – “*Werthe Schrift*”

Άρια της Almira από την ομώνυμη όπερα του Händel. Η όπερα “*Almira*” αποτελεί την πρώτη γερμανική όπερα του συνθέτη, πριν φύγει για την Ιταλία, όπου ειδικεύτηκε στην

σύνθεση οπερατικών έργων σε ιταλικό ύφος. Για ιστορικούς λόγους κρίθηκε σημαντικό να παρουσιαστεί ένα απόσπασμα από το γερμανικό αυτό έργο του Händel σε σύγκριση με μια μεταγενέστερή του άρια, αυτή της Morgana από την όπερα “*Alcina*”, όπου εμφανώς πλέον είναι επηρεασμένος από το ιταλικό ύφος. Η άρια αυτή αποτελεί επίσης μια *da capo* άρια, στην οποία παρατηρείται η χρήση τόσο διανθισμών/στολιδιών όσο και ποικιλμάτων.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Ζγούρας, Ιωάννης. « Η Μουσική Προετοιμασία της Όπερας». Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, 2019.
- Κούντουρας, Δημήτρης. *Εισαγωγή στην Ερμηνεία της Μουσικής Μπαρόκ για όλα τα όργανα και το τραγούδι*, Edition Orpheus. Αθήνα, 2020.
- Κούντουρας, Δημήτρης. *Ουμανισμός και Μουσική στην Ιταλική Αναγέννηση*, Fagottobooks. Αθήνα, 2020.
- Κοψαλίδου, Ευαγγελία. *Αποκαλύπτοντας τη Μουσική Μπαρόκ στα Παιδιά*, Fagottobooks. Αθήνα, 2021.
- Μπαλή, Μαρία-Ευμορφία. «Η φωνητική μουσική στην Ιταλία στις αρχές του 17^{ου} αιώνα. Μεταγραφή και ανάλυση των έργων Sfogava con le stelle και Udite amanti του Giulio Caccini». Μεταπτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, 2021.
- Σπανού, Ελένη. « Η Νεαπολιτάνικη Εκτελεστική Πρακτική της Μπαρόκ Άριας: Εγγραφή σε Επιλεγμένα Έργα». Πτυχιακή Εργασία, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2017.
- Bartel, Dietrich. *Musica Poetica: Musical Rhetorical Figures in German Baroque Music*, London: University of Nebraska Press, 1997.
- Buelow, George J. *A History of Baroque Music*, Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- Bukofzer, Manfred F. *Music in the Baroque Era – From Monteverdi to Bach*, New York: W.W. Norton & Company, 1947.
- Butt, John. *Music Education and the Art of Performance in the German Baroque*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

- Caccini, Giulio. *Le Nuove Musiche*, 1601, Μεταφ. Sion M. Honea, University of Central Oklahoma, 2018.
- Descartes, René. *Τα Πάθη της Ψυχής*, Μεταφ. Γιάννης Πρελορέντζος, Κριτική, 2017.
- Dolmetsch, Arnold. *Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries: Revealed by Contemporary Evidence*, New York: Dover Publications, Inc., 2005.
- Donington, Robert. *Baroque Music: Style and Performance*, New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1984.
- Elliott, Martha. *Singing in Style: A Guide to Vocal Performance Practices*, New Haven: Yale University Press, 2007.
- Elliott, Martha. *So You Want to Sing Early Music: A Guide for Performers*, Lanham: Rowman & Littlefield, 2019.
- Gable, Frederick Kent. “Some Observations Concerning Baroque and Modern Vibrato.” *Performance Practice Review* 5, αρ.1
<https://scholarship.claremont.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://scholar.google.com/&httpsredir=1&article=1105&context=ppr>
- Hammond Lewis, Susan. *Music in the Baroque World: History, Culture, and Performance*, New York: Routledge, 2016.
- Headington, Christopher. *Ιστορία της Δυτικής Μουσικής από την Αρχαιότητα ως τις Μέρες Μας*, Τόμος Α. Μεταφ. Μάρκος Δραγούμης, Gutenberg, 1993.
- Michels, Ulrich. *Άτλας της Μουσικής: Από το Μπαρόκ έως σήμερα*, Μεταφ. Ι.Ε.Μ.Α. Φίλιππος Νάκας, 1995.
- Montéclaire, Michel de Pignolet. *Principes de Musique, La Règle d’Or*, Παρίσι, 1736.
- Neumann, Frederick. *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music With Special Emphasis on J.S.Bach*, Princeton: Princeton University Press, 1978.

Ribeiro, Victor Rangel. *Baroque Music: A Practical Guide for the Performer*, New York: Dover Publications, Inc., 2016.

Taruskin, Richard. *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries: The Oxford History of Western Music*, Oxford: Oxford University Press, 2010.

Zimmermann, Manfredo. *The Ornamentation of Baroque Music: A Guide for Independent Embellishing*, Ettlingen: Books on Demand, 2019.

Kenneth Kreitner, Louis Jambou, Desmond Hunter, Stewart A. Carter, Peter Walls, Kah-Ming Ng, David Schulenberg & Clive Brown, “Ornaments,” *Grove Music Online*, προσπελάστηκε 7 Απριλίου, 2022,

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.49928>

<https://www.britannica.com/art/monody> (29/02/2022).

<https://www.britannica.com/topic/Restoration-English-history-1660> (27.04.2022).